



رویکردهایی به نظریهٔ اجرا

| مجموعه مقالات | گردآورنده: علی اکبر علیزاد | تناسخ: نظریه و اجرا (۱) |

| Approaches to the Performance Theory | Collected Essays | Edited by: A.A Alizad |

| ویراست دوم | چاپ سوم |

انتزرییدگل

رویکردهایی به نظریه اجرا |
مجموعه مقالات |
گردآورنده: علی اکبر علیزاد |
ویراستار: هدیه رهبری |
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |
صفحه آرایی: آلا شویز | نمونه خوان: فرشید گردمافی |
مدیر تولید: مصطفی شریفی | چاپ و صحافی: سپیدار |
چاپ سوم | ویراست دوم | ۱۳۹۶ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۱۹۳-۲۵-۱ |

نشریه بیگل | Bidgol Publishing co. |

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ | تلفکس: ۲۸۴۲۱۷۱۸ |
فروشگاه: تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۳۷۴ |
تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵ | تلفکس: ۶۶۹۶۳۶۱۶ |

www.nashrebidgol.ir |

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

| فهرست مطالب |

- ۹ مقدمه: اجرا چیست؟
علی اکبر علیزاد
- ۲۱ فصل اول: اصول نظری و عملی اجرا
- ۲۳ نظریه اجرا و رویکردها
ریچارد شکنر/ علی اکبر علیزاد
- ۴۷ هپنینگ
مایکل کربی / مجید اخگر
- ۸۹ مصاحبه با جان کیچ
مایکل کربی و ریچارد شکنر/ مجید اخگر
- ۱۲۱ صدا زدن: یک هپنینگ
آلن کاپرو/ مجید داودی
- ۱۲۹ اسمیت، ویلسون و فورمن
آرنولد آرونسون / مجید اخگر
- ۱۷۳ اجرا و پست مدرن
ماروین کارلسون / فرشید آذرنگ

- ۲۰۱ فصل دوم: اجرا، آیین، سنت، تئاتر
- ۲۰۳ اجراگر
یرژی گروتفسکی / رضا سرور
- ۲۱۱ تأویل کنش: مجموعه متوالی متون عرفانی ایران زمین
در آزمایشگاه نوین و جهان شمول اجرا
لیزا ولفورد / منصور پراهیمی
- ۲۶۵ تمرین تئاتر «نو»
مونیکا بث و کارن برازل / احسان نوروزی
- ۲۹۵ تئاتر در فرهنگ‌های سنتی آفریقا: الگوهای بازمانده
وُله شوئینکا / داود دانشور
- ۳۱۹ شمن‌های کره‌ای: ایفای نقش از طریق خلسه
دو هیون لی / احسان نوروزی

انتزریدگل

مقدمه: اجرا چیست؟

ا علی اکبر علیزاد |

«اجرا» به عنوان یک مقوله نظری و در مقام عمل گسترش فراوانی یافته است. این مقوله در حال حاضر انواع ژانرها را دربرمی‌گیرد و دامنه آن از بازی مفرح، نمایش‌های سرگرم‌کننده عمومی، تئاتر، رقص، و موسیقی، تا آیین‌های مذهبی و غیرمذهبی، «اجرا در زندگی روزمره»، تجارب میان فرهنگی و بیش از آن گسترش می‌یابد.

(ریچارد شکنر)

در طی سال‌های اخیر، کاربرد اصطلاح «اجرا» (Performance) در حوزه وسیعی از فعالیت‌های هنری، ادبیات و علوم اجتماعی عمومیت یافته است. اما به همان حد که این اصطلاح عمومیت یافته است، ما با سیل آثاری نظری روبه‌رو هستیم که تلاش کرده‌اند این نوع فعالیت انسانی را تحلیل و درک کنند. بنابراین از همان گام اول، با اصطلاحی روبه‌رو هستیم که به تعبیر ماروین کارلسون، «اساساً مفهومی مناقشه‌برانگیز است.» این مناقشه زمانی جدی‌تر می‌شود که آن را دقیقاً در زمینه این کشور بررسی می‌کنیم و بلافاصله با خیل آثار نامفهوم، بی‌تاریخ و کالاهای شبیک و روشنفکرانه‌ای مواجه می‌شویم که همگی برچسب اجرا / «پرفورمنس» را بر خود دارند.

در طول چند سال گذشته و از زمان چاپ کتاب مهم شکر در فارسی، نظریه اجرا (با ترجمه دقیق مهدی نصراله زاده)، به جز ترجمه کمتر مشهور کتاب بسیار معروف روزلی گلدبرگ (هنر اجرا)، ترجمه مهم دیگری در این زمینه وجود ندارد، نه در حوزه تئاتر و نه در حوزه هنرهای تجسمی. هنوز هیچ تغییر بنیادینی، دست کم در تئوری، در نگرش هنرمندان و مخاطبان هنر اجرا رخ نداده است. هنوز، هنر اجرا همان برند معروفی است که فقط برانزنده برخی هنرمندان (و از قضا شاید میان مایه ترین آن‌ها) و نیز کالای باب میل مخاطبان تئاتر و هنرهای تجسمی (کسانی که می‌توانند بلیت‌های گران قیمت این اشیای نفیس را بپردازند) است. کنایه موجود زمانی معنای خاصی می‌یابد که بخواهیم به لحاظ تاریخی، سوبه‌های سیاسی / اجتماعی / هنری خود هنر اجرا را فقط اندکی باژگویی کنیم. اجازه دهید با نقل دو خاطره شخصی از دو اجرای متفاوت ایرانی این مقدمه را جلو ببرم.

من به طور مشخص، دو نمونه از این اجراها، یکی در اوایل دهه هشتاد و دیگری در اوایل دهه نود را به یاد دارم. هر دو اجرا در دو گالری صورت می‌گرفت. اجرای اول درون یک مکعب شیشه‌ای بزرگ بود؛ سه یا چهار بازیگر در درون این مکعب بزرگ، روبه‌روی تماشاگران، اعمالی شبیه راه رفتن، نشستن، داد زدن، و از این قبیل را انجام می‌دادند؛ در واقع آن‌ها صرفاً به تماشاگران نگاه می‌کردند و اعمال خود را انجام می‌دادند. در اجرای دوم، سه بازیگر بدن خود را به دیوارهای یک گالری معروف می‌کشیدند و حرکاتی شبیه به رقص انجام می‌دادند، سپس از تماشاگران می‌خواستند در بحثی در مورد هنر شرکت کنند، و نهایتاً زمانی که بحث بالا می‌گرفت (بحث جدی می‌شد) به تشخیص خود اجراگران بحث قطع می‌شد و کار با اصوات و دیوارها ادامه می‌یافت.

هر دو اجرای مذکور نمونه‌ای بارز از هنری است که در این موقعیت جغرافیایی، بریده از شرایط تاریخی، فقط به عنوان یک شیء حضور دارد. و این شیء فقط به خاطر حضور محضش در گالری عنوان هنر را به خود می‌گیرد. گویی می‌شد جای آن را با هر چیز دیگری پر کرد و باز اتفاق خاصی نمی‌افتاد. این اجراها در قیاس با اسلاف غربی خود در دهه شصت و هفتاد، نه ماهیت سیاسی-اجتماعی داشتند (نظیر آثار اولیه کانتور، آبراموویچ، بویز، کاپرو، رضا عبدو) و نه حتی خصلتی ضد هنری / رادیکال / ضد معنا،

نظریه اجرا و رویکردها

| ریچارد شکنر |

| علی اکبر علیزاد |

۱. مردم‌شناسان کمبریج

در طی صد سال گذشته یا بیشتر، تراژدی یونانی را نتیجه طبیعی آیین‌هایی در نظر گرفته‌اند که همه‌ساله در جشنواره دیونوسوس برگزار می‌شد. این آیین‌ها را هم در ارتباط با خدای دیونوسوس و هم در ارتباط با مذهب ابتدایی یونانیان بررسی کرده‌اند. پیامد طبیعی این رویکرد استنباطی از تراژدی یونانی بوده است که کاملاً متفاوت از استنباط غالب در دوره رنسانس تا قرن هجدهم است. انسان‌گرایان عصر رنسانس و وارثان آن‌ها تراژدی یونانی را بر طبق معیارهای «مدنی» و عقلانی بررسی می‌کردند؛ و ما در دوره خودمان بخش اعظم فرم و معنای آن را ناشی از منشأ بدوی‌اش، و جشنواره مذهبی‌ای می‌دانیم که تراژدی یونانی بخشی از آن بود. این استنباط جدید از تراژدی یونانی تأثیر بسیار گسترده‌ای بر فهم ما از سرچشمه‌های شعر در سنت خودمان، و همچنین بر خود شعر مدرن، از جمله تئاتر و موسیقی گذاشته است.

متأسفانه ما چیز زیادی در مورد آیین‌های جشنواره دیونوسوس، یا در مورد شاعران و وارثان آشیل که فرم تراژیک را به تدریج از حالت آیینی خارج کردند نمی‌دانیم. متخصصانی که زندگی خود را وقف چنین مسائلی کرده‌اند، نه در مورد شواهد پذیرفته شده توافق دارند و نه در مورد تفسیر این شواهد. ولی برخی از نظریه‌های آن‌ها

به شدت پرمعنی است، خصوصاً نظریه‌های مکتب کمبریج، فریبرز (در کتاب *شاخته ززین*)، کورنفورد، هریسون، مورای و هم‌دانشگاهیان و پیروان آن‌ها. و همین مکتب است که عمیق‌ترین تأثیر را بر شعر مدرن و حال و هوای کلی ایده‌هایی گذاشته است که ما اکنون به کمک آن‌ها تراژدی یونانی را تفسیر می‌کنیم.

... نظریه‌ای که مورای آن را بسط داده است، تا حد زیادی توسط دیگر کارشناسان نقد شده است، و زمینه کلی سرشار از مباحثات آنچنان عالمانه‌ای است که غیرمتخصصان می‌توانند صرفاً با سکوت محترمانه شاهد آن باشند.

(ف. فرگوسن در *ارسطو*، ۱۹۶۱: ۹-۳۶)

اکنون وقت آن رسیده است این سکوت را بشکنیم. کتاب‌های سودمندی که فرگوسن از آن‌ها یاد می‌کند عبارت‌اند از *تمیسی اثر جین آلن هریسون* (۱۹۱۲)؛ *چهار مرحله مذهب یونانی اثر گیلبرت مورای* (۱۹۱۲ - و بعدها *پنج مرحله*، ۱۹۲۵)؛ و کتاب *سرچشمه کمدی آتیک اثر فرانسیس کورنفورد*. کتاب کورنفورد تنها کتابی است که وقف تئاتر شده است و بنابراین تا حد زیادی در بین آدم‌های تئاتری عمومیت یافته است. ولی ایده‌هایی که سایر این کتاب‌ها از آن حمایت می‌کنند به همان اندازه مشهور است. نظریه مکتب کمبریج مدعی است که علاوه بر سرچشمه‌های تراژدی و کمدی یونانی، می‌تواند «ویژگی‌های ذاتی» آن‌ها را نیز تشریح کند. نسل دوم و سوم منتقدان، پیشنهادهای نسبتاً معمولی گروه کمبریج را تا حد سیستم‌های «جهان‌شمولی» بسط داده‌اند که به طور گسترده برای تشریح «شکل اولیه تئاتر»، نه تنها در غرب بلکه در همه جای دنیا به کار می‌رود.

کتاب *ایده تئاتر اثر فرانسیس فرگوسن* (۱۹۴۹) بارزترین نمونه آمریکایی از این نوع است. فرگوسن نظریه مکتب کمبریج را برای [تشریح آثار] تعداد زیادی از نویسندگان، از سوفوکل گرفته تا تی. اس. الیوت، شاو و پیراندلو به کار می‌گیرد. مقالات او در باب *اودیپوس و هملت* آثاری کلاسیک محسوب می‌شوند، ولی اگر وی بر آیینی که در پس کنش تئاتری نمایشنامه‌ها وجود دارد تأکید نمی‌کرد، این مقالات می‌توانستند به همان اندازه جالب اما کمتر آشفته باشند.

[درک] نظریهٔ مکتب کمبریج دشوار نیست. این متخصصان با بررسی بقایای آیین یونانی، پایه‌گذار آن چیزی بودند که خود آن‌ها گمان می‌کردند رد و نشان «آیینی اولیه» باشد، آیینی اولیه که به باور آن‌ها تراژدی آتیک و آیین‌های باقی مانده از آن نشئت گرفته است. مورای «سفر کوتاه» خود را این چنین آغاز می‌کند:

یادداشت ذیل دیدگاه‌های کلی و معینی را در باب سرچشمه و ویژگی ذاتی تراژدی یونانی از پیش فرض می‌گیرد. فرض مورد نظر این است که تراژدی در اصل یک رقص آیینی، و به عبارتی یک *Sacer Ludus* [یا بازی مقدس] است. به بیان دقیق‌تر، فرض ما، در توافق با وزن نفس‌گیر سنت کهن، این است که رقص مذکور در اصل یا عمدتاً، مربوط به دیونوسوس بوده است، و در جشن یا تئاتر وی اجرا می‌شد... در این رابطه، دیونوسوس به عنوان یک «ایناتوس – دایمون» یا خدای رستنی‌ها در نظر گرفته می‌شود، شبیه آدونیس، اوزیریس و الی آخر، که نمایانگر چرخهٔ مرگ، تولد دوبارهٔ زمین و جهان هستند و به عبارت دیگر، عملاً نمایانگر تولد دوبارهٔ زمین‌های قبیله و خود قبیله‌اند. بنابراین واضح است که کمدی و تراژدی نمایانگر مراحل مختلف زندگی این روح سال محسوب می‌شوند.
(مورای ۱۹۱۲: ۳۴۱)

مشکل در اینجاست که پیش فرض‌های گروه کمبریج هرگز اثبات نشده است. ظرف هفتاد و پنج سال گذشته، حفاری‌های باستان‌شناسی زیادی در یونان صورت گرفته است، ولی به طور کل چیزی پیدا نشده است که معرّف عناصری از یک درام یا آیین اولیه باشد. این نکته‌ای حیاتی است، آن هم به این دلیل که مورای تأکید می‌کند، «اگر ما نوع اسطوره‌ای را که در پس جشن‌های «ایناتوس» [مرگ – باززایی] متعدد وجود دارد بررسی کنیم، بی به وجود یک آگون... پانوس... بیک... ترنوس یا سوگواری... یک آناگنورسیسیس – کشف یا بازشناسی... و یک تئوفانی [یا تجلی] خواهیم برد.» (۱۹۱۲: ۴-۳۴۳)

نظریهٔ مکتب کمبریج معتقد است که این توالی صوری [حاصل] عملکرد مرکزی آیین اولیه است، که «بقایایی» از دیتی‌رامب و تراژدی یونانی را بر جا گذاشته است. سهمی که کورنفورد [در تشریح] کمدی و رقص‌های فالیک ایفا کرد، مشابه همان کاری است که دیگران در مورد تراژدی و دیتی رامب انجام داده‌اند. «کمدی آتی از دل

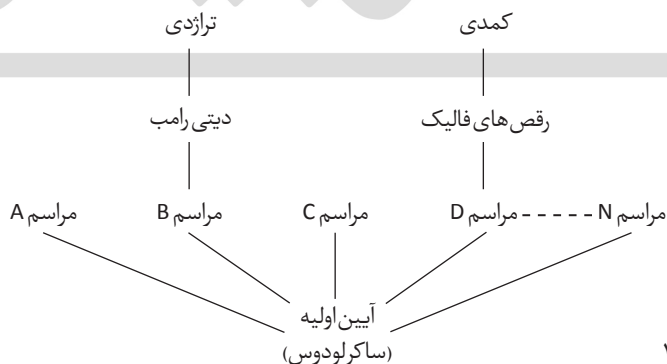
یک درام آیینی سر برآورد که اساساً از نظر شکل شبیه همان آیینی است که پروفسور مورای تراژدی آنتنی را ناشی از آن می‌داند.» (کورنفورد، ۱۹۱۴:۱۹۰). هریسون، در کتاب **آیین و هنر باستانی**، با شور و شغف این پیوندها را ارائه می‌کند:

باید از این نکته خوشحال باشیم که این دیتی رامب بسیار نامشخص، به رغم اینکه پیش از دوره ارسطو شکل ادبی یافته بود، در اصل جشنی بود کاملاً شبیه آن جشن‌هایی که قبلاً بررسی‌شان کردیم. [یعنی مراسم مرگ-تولد دوباره فصلی] دیتی رامب، در وهله اول، یک آیین بهاری بود؛ و وقتی ارسطو به ما می‌گوید که تراژدی از دل دیتی رامب سر برآورده است، [در واقع] شاید تا حدی نیمه‌آگاهانه، مثال روشنی از یک هنر باشکوه را در اختیار ما می‌گذارد که بر مبنای ساده‌ترین مراسم آیینی شکل گرفته است؛ ارسطو نظریه ما در باب ارتباط هنر و آیین را قاطعانه بر پایه زمینه‌ای تاریخی استوار می‌کند.

(هریسون، ۱۹۱۳:۷۶)

پیش از آنکه ببینیم ارسطو چگونه قاطعانه این زمینه را بر پایه خود استوار می‌کند، اجازه دهید نظریه مکتب کمبریج را (شکل ۱٫۱) تشریح کنیم.

آیین اولیه (مورای آن را **ساگر لودوس** می‌نامد) به تعدادی رسم و آیین دیگر انجامیده است. یکی از این رسم‌ها منجر به پیدایش دیتی رامب می‌شود که تراژدی یونانی از دل آن سر بر می‌آورد؛ یکی دیگر از این رسم‌ها به رقص‌های فالیک بدل می‌شود که به کمدی شکل می‌دهند.



مصاحبه با جان کیج

| مایکل کربی و ریچارد شکنر |

| مجید اخگر |

کربی: تعریف شما از تئاتر چیست؟

کیج: من سعی می‌کنم تعاریفی ارائه دهم که محدودکننده نباشند. خیلی ساده، به نظر من تئاتر چیزی است که چشم و گوش را درگیر خود سازد. دو حس عمومی‌ای که وجود دارد دیدن و شنیدن است، حس‌های چشایی، لامسه و بویایی بیشتر متناسب با موقعیت‌های خصوصی و غیرهمگانی است. دلیل اینکه من مایلم چنین تعریف ساده‌ای از تئاتر ارائه دهم این است که به این شکل آدم می‌تواند خود زندگی روزمره را هم به عنوان تئاتر در نظر بگیرد.

شکنر: یک کنسرت هم فعالیتی تئاتری است؟

کیج: بله، حتی قطعه‌ای متعارف که ارکستر سمفونیک متعارف آن را بنوازند؛ مثلاً نوازندگان شیپور مجبورند گاه به گاه آب دهانی را که داخل سازشان جمع شده خالی کنند، همین مسئله چندین بار توجه مرا به خود جلب می‌کند، بیشتر از خود ملودی‌ها و هارمونی‌ها و باقی ماجرا.

شکنر: در مورد یک گروه پانتومیم یا رقصنده که صدا در آن‌ها نقشی ندارد چه؟

صدای آن‌ها سکوت است. آیا این هم یک فعالیت تئاتری است؟

کیج: بله.

کربی: تو معتقدی که سکوت مطلق وجود ندارد، و به همین علت نمی‌توانی دیدن را از شنیدن جدا کنی، نه؟

کیچ: شنیدن و همین‌طور دیدن، همیشه دخیل‌اند، به شرط اینکه تو چشمانت را باز نگه داری.

کربی: در مورد گوش دادن به موسیقی ضبط شده چه؟

کیچ: اگر آدم چیزی برای نگاه کردن در محیط دور و برش پیدا کند، این از هر موقعیتی جالب‌تر می‌شود. اگر در اتاقی نشسته‌ای و به موسیقی گوش می‌دهی و پنجره باز است و نسیمی می‌وزد و با پرده بازی می‌کند، به نظر من همین کفایت می‌کند تا تجربه‌ای تئاتری برای تو به وجود آورد.

شکنر: من وقتی به موسیقی ضبط شده گوش می‌دهم حضور مسیح هم اعصابم را خرد می‌کند.

کیچ: هاله لویا!

شکنر: دراز می‌کشم و چشم‌هایم را می‌بندم و با موسیقی خیال‌پردازی می‌کنم. این‌طوری بیشترین لذت را از موسیقی می‌برم. من کنسرت را دوست ندارم چون مجبورم سر جایم بنشینم.

کیچ: وقتی تو دراز می‌کشی و به موسیقی گوش می‌دهی در واقع تئاتری خصوصی و درونی برای خودت به وجود آورده‌ای که من – اگر بخوایم چیزی را از این حیطة کنار بگذارم – آن را بیرون از تعریفم از تئاتر به عنوان موقعیتی عمومی قرار می‌دهم. به بیان دیگر تو داری کاری می‌کنی که تشریح دقیق آن برای دیگران خیلی سخت است. من تئاتر را به عنوان موقعیتی در نظر می‌گیرم که هر تعداد آدمی بتواند در آن مشارکت کند، نه فقط یک نفر.

کربی: تو یک بار گفتی «من سعی می‌کنم به شکلی کار کنم که مردم بتوانند تصور کنند که دارند خودشان تجربه می‌کنند نه اینکه این موقعیت برایشان به وجود آمده.» اما آیا همهٔ گونه‌های هنری برای تو طرح‌ریزی نشده است؟

کیچ: بله، قبلاً همین‌گونه بوده ولی من فکر می‌کنم که ما داریم این را تغییر می‌دهیم. وقتی صحنهٔ تو متعارف است و تماشاگران به گونه‌ای نشانده شده‌اند که

اجراگر

| بیرژی گرونفسکی |

| رضا سرور |

اجراگر، با حروف بزرگ، یک مرد کنش است. او کسی نیست که نقش دیگری را بازی کند. او یک عمل‌گر، کشیش یا جنگاور است: او خارج از ژانرهای زیبایی‌شناسانه قرار دارد. آیین در واقع یک اجرا، کنشی انجام شده و یا یک عمل است. آیینی که زوال یابد به نمایش بدل می‌شود. من نه به دنبال کشف چیز جدیدی، بلکه در پی چیزی فراموش شده‌ام. چیزی چندان قدیمی که تمامی تفاوت‌های موجود میان ژانرهای زیبایی‌شناسانه، دیگر کاربردی برای آن نداشته باشند.

من معلم یک اجراگر هستم (من به صورت مفرد سخن می‌گویم، از یک اجراگر، یک معلم – همانند سایر پیشه‌ها – کسی است که فرآیند آموزش از او عبور می‌کند، آموزش باید دریافت شود، اما شیوه برخورد او با شاگردی که قرار است آموزه‌ای را مجدداً کشف کند، فقط می‌تواند به صورت شخصی باشد. و معلم خود چگونه آموزش را می‌فهمد؟ با ابتکار عمل و یا از طریق به سرقت بردن آن. اجراگر در یک وضعیت وجودی قرار دارد. اگر به رمانتسیسم علاقه‌مند باشیم، با ارجاع به رمان‌های کاستاندا (۱) درباره‌اش می‌توان گفت که او مرد دانش است. من ترجیح می‌دهم به پیردو کومباس (۲) ببیندیشم. و یا حتی به دون ژوانی که نیچه توصیف می‌کند: مردی طغیان‌گر که با دانش به مثابه وظیفه رویاروی شده است. حتی اگر دیگران بدو دشنام ندهند باز هم خود را درگیر چالش می‌بیند، او یک بیگانه است. در سنت هندو، آن‌ها

از **وراثیا** (۳) ها (تبارهای طغیان‌گر) سخن می‌گویند. **وراثیا** کسی است که بردانش فائق می‌آید. آنچه یک مرد اهل دانش (۴) در اختیار دارد نه ایده‌ها و تئوری‌ها، بلکه عمل است. اما معلم واقعی چه کاری برای شاگرد انجام می‌دهد؟ او می‌گوید: این کار را بکن. شاگرد برای دانستن، برای فروکاستن امر ناشناخته به شناخته و نیز برای احتراز از عمل می‌جنگد. دلیل پایداری او همین واقعیت است که او می‌خواهد بداند. اما او تنها پس از انجام عمل است که می‌تواند بفهمد. او یا کاری را انجام می‌دهد و یا نه. دانش محتوای عمل است.

خطر و شانس

وقتی از اصطلاح جنگاور استفاده می‌کنم، ممکن است شما آن را اشاره‌ای به کاستاندا بدانید، اما تمام متون مقدس از مردی جنگاور سخن می‌گویند. او را همان قدر در سنت هندو می‌توانید بیابید که در سنت آفریقایی یافت می‌شود. جنگاور کسی است که از فانی بودن خویش آگاه است. اگر نیازی به مواجهه با اجساد باشد، او چنین خواهد کرد اما اگر نیازی به کشتن نباشد، او کسی را نمی‌کشد. در میان سرخ‌پوستان آمریکا شایع است که در فاصلهٔ میان دو نبرد، جنگاور درست مانند دختری جوان، قلبی مهربان دارد. او برای فائق آمدن بردانش می‌جنگد، زیرا هنگام شور و هیجانان عظیم و احساس خطر، ضربان زندگی واضح‌تر و قوی‌تر می‌شود. خطر و شانس دوشادوش یکدیگر به پیش می‌روند. اگر کسی با خطر رویاروی نشود، درجه و مرتبه‌ای نخواهد داشت. هنگام چالش است که ضرباننگ ضربانات و غرایز بشری پدیدار می‌شود. آیین همان زمان شور و هیجان عظیم – شور و هیجانی برانگیخته شده – است و از آن پس زندگی به ریتم تبدیل می‌شود. اجراگر روش اتصال ضربانات به آواز را می‌داند. (زیرا جریان زندگی باید در فرم‌ها بیان شود) پس از این مرحله، شاهدان آیین وارد حالات شور و هیجان می‌شوند، به عبارت دیگر، گویی آن‌ها حضور را احساس می‌کنند؛ و این به لطف اجراگر است، یعنی همان کسی که پلی میان آیین و شاهدان آن می‌شود. در این معنا، اجراگر همان پونتیفکس (۵) – یا سازندهٔ پل – است.