# حضور بازیگر؛ سه روش پدیدارشناسی

برت اُ. استیت
ترجمهٔ شهرام نجاریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

یک راهِ دستیابی به پدیدارشناسی بازیگر، در نظر گرفتن او به عنوان عاملی داستانگوست و هنرش در این است که خود داستانی است که تعریف می‌کند. به طور مثال، کلام انتقالی بین داستانگوی واقعی و بازیگر می‌تواند حماسی باشد، داستان خودش (یا شاید داستان شخص دیگری را) مستقیماً به تماشاگر می‌گوید و بخش‌های هیجان‌انگیزتر آن‌را به روش بازیگر اول نمایشنامهٔ *هملت* تقلید می‌کند. البته با حضور بازیگر، کلام روایتی به کلی ناپدید می‌شود و ما تنها صدای اول شخص داستان را می‌شنویم («اینک من تنهایم!») و دیگر صدایی از بیرون نمی‌شنویم، چراکه دیگر ما مورد خطاب نیستیم. حال تماشاگر (دستکم در روش‌های واقعگرایانه‌تر بازیگری)، یک توی مجازی است. البته این مسأله که خود بازیگر در از بین رفتن حضور و گفتگوی مستقیم نقش پله نهایی را باز می‌کرد، روسو را بسیار می‌آزارد. من این تحول آشنا را تنها به‌دلیل بازیافتن بعضی حس‌هایی که از راوی در بازیگر مخفی شده‌اند، ذکر می‌کنم؛ درست مثل بازیگری که در حماسه مخفی شده است. در *قتل گونزاگو* آنچه طی گفتگوها بازیگر

نقش اول را از بازیگر کاملی که او در همان شب مبدل به آن خواهد شد مجزا می‌کند، صرفاً این است که از یک طرف او را یک داستان برانگیخته است، و از طرف دیگر در یا همچون یک داستان برانگیخته شده است؛ از یک نظر او خیالبافی می‌کند و از نظر دیگر او خیالباف می‌شود. در هر صورت تمامی گفتگوها ضرورتاً شامل یک نظم و ترتیب ضمیری مشخص‌اند: گوینده (من)، مخاطب (تو)، ضمیر غایب (او). برای این‌که مفهوم دقیق‌تری از این ایده برداشت کنیم، باید آن‌را در طول محور ضمیری و در طرحی تقابلی با دنیای تآتر و دنیای داستانی نمایشنامه قرار دهیم.

| نمایشنامه | | تآتر |
|---|---|---|
| شخصیت = | من | = بازیگر |
| شخصیت‌های دیگر(خود) = | تو | = تماشاگر |
| شخصیت غایب یا رویدادها = | او(آن) | = شخصیت |

ستون نمایشنامه کاملاً روشن است: شخصیت‌های نمایش همچون زندگی روزمره با یکدیگر (گفتگو) یا با خودشان (گفتگوی درونی) در مورد وقایع یا در مورد مردم (معمولاً غایب) صحبت می‌کنند. اما از دیدگاه تجسم، ستون تآتر نیازمند تغییراتی در فرایند گفتگوست. در مجموع، بازیگر (من) در مورد شخصیتی (او) که دارد بازی می‌کند با تماشاگر (تو) صحبت می‌کند. در تعمیم این مطلب باید گفت که در هر نمایش مجموع بازیگران، تشکیل‌دهندهٔ گروهی جمعی بر اساس همین دستور گفتگو (ما، شما، ایشان)اند. اما این چگونه امکان‌پذیر است؟ و بازیگر چگونه در مورد شخصیتی که بازی می‌کند با تماشاگر صحبت می‌کند؟ بلافاصله می‌بینیم که من بازیگر اصلاً من شخصیتی نیست که بازی می‌کند و آن صدایی نیست که در طول نمایش مدام می‌گوید «من، من، من.» بازیگر شخص اول آن چیزی است که به‌عنوان یک شخصیت در برابر ما ظاهر می‌شود، وجودی که در معنا، صدایی از خودش ندارد، اما حضور مشخص و روش تجلی او عمل گفتگوی مستقیم را در خلال یک گفتگوی غیرمستقیم در متن نمایشنامه تشکیل می‌دهد. عرقی که به دلیل کاری سخت و بی‌نتیجه بر سر و صورت بازیگر می‌نشیند و شاید متعلق به شخصیت او نباشد، نشانگر این حضور است. اما من صرفاً جسم واقعی بازیگر نیست. این بیش‌تر حالت غیرطبیعی بدن است که شامل صدها حالت مختلف و ویژگی‌های منحصر به فرد رفتاری است که بازیگر به دلیل وجود آن‌ها ناچار بیرون از شخصیتی که آن‌را بازی می‌کند، باقی می‌ماند. او معمولاً اندکی از شخصیت خود را *نقل قول* می‌کند، ولی نه شبیه تمرین‌های نقل قولی بازیگری برشت؛ چراکه به اندازهٔ روش بیگانه‌سازی، آگاهانه نیست. حتی اگر او به روش برشتی نقل قول کند، همچنان نقل قولی ورای این نقل قول وجود خواهد داشت. مهم نیست که او چگونه بازی می‌کند، چون همیشه تجسم روح یک "خود" در اجرای او هست.

در تآتر عمل گفتگو به عنوان یک ایده، این امکان را به ما می‌دهد که ببینیم چگونه رابطهٔ بازیگر با تماشاگر، کلیدهایی را در طول یک اجرا تغییر می‌دهند یا، در دامنه‌ای گسترده‌تر، آن‌گونه که فرهنگ به عنوان انعکاس علایق خودش نیازها و تکالیف مختلفی را بر تآتر می‌گمارد. در نتیجه بازیگر به سه روش، ضمیری می‌تواند با تماشاگر صحبت کند. این روش‌ها شامل تمامی امکانات و احتمالات‌اند، چراکه این‌ها تمامی آن چیزی هستند که گفتگو در برمی‌گیرد. طرح ما اکنون این‌گونه به نظر می‌رسد:

| | |
|---|---|
| روش خود ـ بیانی = | (بازیگر) من |
| روش مشارکتی = | (تماشاگر) تو |
| روش بازنمایی = | (شخصیت) او |

قبل از تعریف و نشان دادن این روش‌ها باید یادآوری کنم که گذشته از برخورد با بازیگر به عنوان یک گوینده، من تماشاگر را نیز در ذهنم به‌عنوان یک شنونده دارم. هر ارتباط گوینده ـ شنونده خیابانی دو طرفه است، شنونده می‌تواند به شکل انتخابی آنچه را می‌خواهد بشنود یا فکر می‌کند که می‌شنود، بشنود. به بیان دیگر، این موضوع صرفاً دنبال کردن مقصود گوینده نیست، بلکه رهاسازی احساسات شخص در جاذبه‌های کلام است. (و البته کلام بازیگر همراه با رفتار، قیافه، ظاهر و تمام زمینه‌های اجرای نقش اوست.) نکتهٔ مهمی که باید یادآوری کنم این است که روش‌های پیشنهادی من به هیچ وجه ارتباطی با سبک و یا ضرورتاً با تغییرات ناگهانی و آگاهانه حرکات بازیگر ندارند، تغییراتی

که تعیین می‌کند ما لحظه‌ای به یک روش و لحظه‌ای به روش دیگر به او گوش فرا دهیم. تنها مقصود ما این‌است که دامنهٔ ارتباط بازیگر ـ تماشاگر را هر چه نزدیک‌تر کنیم؛ و تنها این مطلب کفایت نمی‌کند که بگوییم بازیگر به سبک‌های مختلفی (دکلمه کردن، طبیعت‌گرایانه، شاعرانه، فاصله‌گذاری و غیره) بازی می‌کند، یا خارج از سبک، که ادراک تماشاگر از بازیگر در طبیعت دوگانهٔ او به عنوان بازیگر و شخصیت، فرسوده شده و تحلیل رفته است. اما من تنها با بررسی خود روش‌ها می‌توانم این مطلب را روشن‌تر کنم.

**روش خودبیانی**

بیایید ابتدا با این روش‌ها به عنوان روش‌های صرف در اجرا برخورد کنیم. در روش خودبیانی، به نظر می‌رسد که بازیگر مطابق با سلیقه و رفتار خویش بازی می‌کند. او در واقع می‌گوید: «ببین چکار می‌توانم بکنم!» ممکن است گفته شود که نقش‌های خاصی چون ـ سیرانو، فاوست، فالشتاف، هملت، لیر، مدهآ و غیره ـ گرایش به خودبیانی را تقویت می‌کنند شاید چون این نقش‌ها بسیار خواستنی هستند و یا شاید دانسته به گونه‌ای طراحی شده‌اند که قدرت نهفتهٔ بازیگر را آزاد سازند. علاوه بر این مؤلفان خاصی (معمولاً شاعران کلاسیک) روش خودبیانی را تقویت می‌کنند. برای توضیح این ایده چیزی بهتر از گفتهٔ هازلیت دربارهٔ حضور کین در نمایش *ریچارد دوم* در سال ۱۹۱۵ نیست!

> ممکن است از من بپرسند، چرا تمام بازیگران بزرگ شخصیت‌هایی از شکسپیر را برای بازی انتخاب می‌کنند؛ یا به چه دلیل این‌ها نقش‌های مطلوب و دوست‌داشتنی آن‌ها می‌شوند؟ پاسخ این است که این نقش‌ها و شخصیت‌ها نه تنها قادرند خودشان را به نمایش بگذارند، بلکه بازیگران را نیز قادر می‌سازند خودشان را کاملاً عرضه کنند. تنها دلیل این‌که شکسپیر به دستاوردها و نتایج بزرگ‌تری رسیده، این است که او استعدادهای بازیگر را بیش‌تر از دیگر نویسندگان شکوفا می‌کند. او مرد حساس و نکته‌سنجی است و می‌داند چه باید بکند؛ نابرابری‌ها و تضادهایی را که می‌باید با آن‌ها ستیز کند به خوبی می‌شناسد. او در نهایت سرعت و دقت تمامی توان و استعدادش را به کار می‌گیرد؛ بیش‌تر تلاش می‌کند و ناکامی‌ها و شکست‌های برجستهٔ بیش‌تری خلق می‌کند. او هر آنچه بتواند انجام می‌دهد.

بنا به گفتهٔ هازلیت، علت انتخاب نقش‌های بزرگی مثل لیر یا ریچارد به عنوان یک عمل خودبیانی، این است که بازیگر می‌خواهد به تماشاگر ثابت کند که از عهدهٔ این نقش‌ها به‌خوبی برمی‌آید. هازلیت اضافه می‌کند که تماشاگر به سهم خود برای دیدن کین به تآتر می‌رود و نه برای دیدن شخصیتی که او به نمایش درمی‌آورد. البته من اصرار ندارم که این تنها انگیزه در بازی دیدن و بازی کردن است، زیرا این‌گونه به نظر می‌رسد که نمایشنامه‌های بزرگ کلاسیک، به‌ویژه آثار سده‌های هجده و نوزده، رویداد تآتری را با هیجان رقابت یا همکاری بین بازیگر و شخصیت تقویت می‌کردند. به بیانی دیگر، آن‌ها بازیگر را تشویق می‌کردند خودش را در وضعیت آمادگی کامل قرار دهد، همچون وضعیتی که کین، مک ردی و خانم سیدنز به روش خودبیانی در آن وضعیت قرار می‌گرفتند.

نمایشنامه می‌تواند آگاهانه تبدیل به ابزاری برای خود بیانی شود، مثل نظام ستاره‌سازی، و یا به طور مثال نمایش *هملت* با شرکت شارلوت کاشمن، سارا برنارد و جودیت اندرسن. به این معنا اپرا، رقص و پانتومیم، قالب‌های اصلی خودبیانی در تآترند. آن‌ها در مورد هرچه که باشند، همیشه از آنچه به نمایش می‌گذارند کم‌اهمیت‌ترند. شناخته شده‌ترین مثال تک‌خوان اپراست که انتظار نمی‌رود در نقشش به عنوان یک مسلول در حال مرگ، غرق شود، زیرا غیرممکن است که همزمان هم‌آواز خواند و هم مرد. از طرف دیگر، در رقص برای گونه‌های مورد نیاز یک رقصنده، داستان به عنوان عامل نمایش‌دهنده، حضور کمتری دارد. نقش دیگری که در این قالب‌ها توسط حالت واقع‌نمایی به اجرا درمی‌آید، با این حقیقت مؤکد می‌شود که ایفاگر کاملاً از توهم بیرون می‌آید و هنگامی که رقص تمام می‌شود به ابراز احساسات تماشاگران پاسخ می‌دهد. پانتومیم هم از همین قرار است، که ضرورتاً عملی در توصیف و تشریح دنیای نامریی توسط بدن مریی است. ما دیوارهای زندان

مارسل مارسو یا پله‌هایی که از آن‌ها پایین می‌آید یا بادی که در مقابلش خم شده است، هیچ یک را نمی‌بینیم. بدن او این امکان را می‌دهد تا ساختار اشیا در نمایشی از توانایی هنرمند و بدون حضور آن‌ها تجسم یابد.

در تآتر دراماتیک، صرفنظر از نقش‌های بزرگ و تک‌خوانی‌های شاعرانهٔ باشکوه، خودبیانی در قالب لحظات بازی کوتاه اما درخشان یا به قول معروف امضای هنری مختص یک بازیگر جلوه می‌کند: تنوع گسترده در بیان و حالات صوتی گاریک، غریو رعدآسای ادوارد الین، شکوه خانم سیدنز مناعت نفس النورا دوس، سارا برنارد که خود امضای خویش است و بالاخره واقع‌گرایی باورپذیرتر مارلون براندو. یری ولترسکی به جملات استانسیلاوسکی در کتاب *زندگی هنری من* اشاره می‌کند، آن‌جا که در مورد سادوسکی بازیگر مشهور روس صحبت می‌کند، کسی که علاقهٔ ویژه‌ای به اصل تفصیل و تشریح نقش در بازیگری داشت، «وی می‌گوید: «او ناگهان در میانهٔ جمله‌ای توقف می‌کرد تا مثلاً در دهانش به دنبال مویی بگردد. سپس برای مدتی طولانی سعی می‌کرد با زبان و انگشتش مو را از دهانش بیرون بیاورد، در حالی‌که هنوز جمله‌ای را که آغاز کرده، ناتمام باقی مانده بود.» چه انگیزهٔ قابل توجهی می‌توانست در چنین جستجویی نهفته باشد؟ چنین حرکاتی شاید در زندگی روزمره بسیار پیش‌پاافتاده و غیرقابل ذکر باشند، اما همین حرکت بر روی صحنه نمایش می‌تواند بسیار به یادماندنی باشد. این دقیقاً آشکارسازی چیزی است که پیش از این زیرمجموعهٔ تآتر بوده است، چیزی که نه تنها واقع‌گرایی بلکه نمایش گستاخانه‌ای است از قدرت بازیگر که می‌تواند در سطوح پنهانی‌تر، واقعی باشد. در واقع بازیگر در چنین لحظاتی (به فرض این‌که عالی اجرا شده باشند) می‌گوید: «همهٔ شما بارها در دهانتان به دنبال یک مو گشته‌اید؛ حال بگذارید من به شکلی مضحک و نمایشی نشانتان بدهم که این جستجو تا کجا می‌تواند ادامه پیدا کند.» من عقیده دارم که این حالت تفصیل و تشریح خود در بازیگر به دلیل دیگری است. باید گفت که این جمله بر جریان سنتی عامل در تآتر تأکید می‌کند که «همه چیز بر اساس آن چیزی است که *نوشته شده است*.» در واقع بازیگر در چنین لحظاتی از شخصیتش بیرون نمی‌آید، بلکه شکافی در متن می‌یابد که به او اجازه می‌دهد تا سهم منحصر به فرد خود را انجام دهد؛ او شخصاً زمینهٔ واقعی آرمان‌گرایی شخصیت خود را خلق می‌کند.

روشن است که نمی‌توان روش خودبیانی را در عبارات سلیس ادبی گنجاند. این آگاهی ما از وجود هنرمند، در درون بازیگر است. دلیل مفروض داشتن چنین روشی در اجرا این است که باید کلام، عبارت یا روشی برای تجزیه کردن وجود داشته باشد، چیزی به قوت همان لذتی که وقتی استعداد هنرپیشگی موضوع مورد توجه ما می‌شود، به ما دست می‌دهد. در اپرا، رقص و پانتومیم، هنرمند تقریباً به طور ثابت موضوع مورد توجه است. به طوری که می‌توان گفت: «حالا ما شخصیت را می‌بینیم و حالا هنرمند را در یک لحظهٔ نبوغ یا برعکس، بازیگر را بدون هیچ پوشش و پیرایه‌ای در یک لحظهٔ غوغای ناگهانی می‌بینیم.» اما حتی در تآتر هم درجات حضور هنرمند وجود دارند. ما همیشه لارنس الیویر را در هملت یا در پشت رنگ سیاه چهرهٔ اتللو تشخیص می‌دهیم. اما منظور من از حضور هنرمند این نیست. این صرفاً حضور بازیگر است. تمایز بین «انجام دادن» و «بودن» مشکل است. موقعی‌که هنرمند از درون بازیگر پیش می‌آید، ما نسبت به روش ویژهٔ «انجام دادن» نقش توسط بازیگر عکس‌العمل نشان می‌دهیم. آگاهی ما از هنرمند، موقعی‌که شخصیتی که نمایشنامه‌نویس به بازیگر داده، به او هویت کامل بخشیده است، احتمالاً برای ظاهر شدن بر نقاط اوج مشخصی در یک اجراست. این بدان معنا نیست که هویت، در جای دیگری تا این اندازه کامل نیست، چراکه یک شخصیت، تقریباً از هرگونه و نوعی، از اُسریک گرفته تا هملت، واجد نقاط آغاز بی‌شماری برای انجام حرکات انفرادی است. همیشه یک رخنه و فاصله پنهانی در متن وجود دارد. به قول دیدرو شخصیت، یک «گونهٔ آرمانی» است. می‌توان هملت را در حیطه‌ای از یک گونه‌شناسی معین تصور کرد که بسیاری چیزها را که برای شخصیتش نوشته نشده است «انجام می‌دهد»، یا به بسیاری چیزها «تبدیل می‌شود.» آنچه متن نمایشی به بازیگر ارائه می‌کند، تصویری آرمانی است، تجریدی که به صدها شکل می‌تواند

به واقعیت مبدل شود.

می‌خواهم دو نمونه از تاریخ تآتر ذکر کنم تا شاید گسترهٔ خود بیانگری بازیگر را روشن‌تر کنند. بازیگرانی هستند که نبوغشان در این‌است که خودشان را بازی می‌کنند؛ این صرفاً استعاره‌ای نیست که چه بسا به نظر می‌آید. کین آشکارا چنین بازیگری بود، یعنی تصویری که سارتر در نمایشی دربارهٔ کین آن را با لطافت طبع تشریح می‌کند. دیگری سارا برنارد بود و من فکر نمی‌کنم برای تشریح روش خودبیانی راهی بهتر از بازگویی توصیف زیبای آرتور سایمونز در مورد سارا برنارد وجود داشته باشد.

> هنر سارا برنارد همیشه هنری بسیار آگاهانه بوده است. اما گفته‌اند که تجزیه و تحلیل آن در قالب رمزگونه مشکل است. او فدر بود یا مارگارت گاتیه؛ او آدرین له کووره، فدورا و لاتوسکا بود، زنی واقعی. او آن زن واقعی دیگر، یعنی، سارا برنارد نیز بود. دو جادو در هم آمیخته بودند، یکی هنرمند و دیگری زن؛ هر کدام یگانه در نوع خود. آن روزها هیجانی خاص در رفتن به تآتر وجود داشت. قبل از بالا رفتن پرده‌ها، قلب‌ها به گونه‌ای تب‌آلود می‌تپید؛ تقریباً نوعی احساس مبهم خطر وجود داشت، از آن‌گونه که با پریدن شیری از درون قفس به بیرون، در انسان ایجاد می‌شود. و بازیگری همچون بیانی احساساتی و باحرارت بود. گویی تمامی نیروی عصبی تماشاگر از درونش بیرون کشیده می‌شد و با شدت به طرف خودش پرتاب می‌شد، گویی با نیروی عصبی، سرکش، سیری‌ناپذیر، و یگانهٔ زنی برخورد می‌کرد. و بنابراین، به روش خودش، این بازیگری بسیار عملی، صرفاً بیان غیرقابل کنترل و غریزی طبیعتی انسانی به‌نظر می‌رسید: انسان را هیپنوتیزم می‌کرد؛ احساسات او را هشیار می‌ساخت و هشیاری او را به خواب می‌برد.

چه کسی می‌توانست به دیدن فدر یا مادام کاملیا برود و در توهم حضور این توان به گمگشته‌ای تبدیل نشود؟ سایمونز می‌گوید: «این همان هنر ظریف و درخشان بازی برنارد است.» اما راستی برنارد چه چیزی بر متن اعمال می‌کرد؟ او آن رخنه‌های کوچک درون متن را چگونه پیدا می‌کرد؟

هنگامی‌که انسان در نهایت آرامش او را تماشا می‌کند، اولین چیزی که در بازی او جلوه می‌نماید روش او در محدود کردن معانی متنوع به یک معنای واحد است. البته او فرازهای صوتی خاص خود را دارد؛ و به همین دلیل هم مردم عادت کرده‌اند بازی او را به خاطر بسپارند. اما نیروی فوق طبیعی این فرازهای صوتی، به دلیل عملکرد سلیس و موزونی است که بخش اصلی گفتگوها از آن ناشی می‌شود. او نگران نقطه‌گذاری بر هر لحظه نیست، و خود را ملزم به تأکید تمامی عبارات مجزا نمی‌داند. برای من بارنی برنارد یادآور اجرایی موزیکال است... او همیشه به خوبی نقشش را بازی می‌کند. هنگامی که در اوج هنرش قرار دارد، به طور مساوی هر دوی آن‌هاست و آگاهی ما از یکی از آن‌ها (بازیگری او) خللی در تملک ما توسط دیگری (نقش او) ایجاد نمی‌کند. و هنگامی که او در اوج هنرش نیست، ما تنها بازیگری را می‌بینیم، هنرپیشه‌ای بی‌همتا که آزادانه سرگرم کار خود است.

در سویی دیگر ما النورا دوس را می‌بینیم که، بر حسب تصادف، همچون برنارد همان نقش‌ها را در تآترهای مختلف در همان شهر بازی کرده و یک شبه معجزهٔ خود را به اجرا درآورده است. روی هم رفته، بازی دوس می‌باید همچون هر هنرمند صاحب سبکی، به عنوان نمونه‌ای از روش اجرای شخص سوم یا روش بازنمایی، به بهترین شکلی بررسی شود. اما او لحظه‌ها و فرازهای صوتی خودش را داشت، به طوری‌که ناپیدایی او در نقش، به‌قدری کامل بود که هنرمند در سوی دیگر تصور دوباره ظاهر می‌شد. او تماشاگر را با صداقت و مهارت در هنر شگفت‌زده می‌کرد. شاو به چنین لحظه‌ای در اجرای او در نقش ماگدا دو نمایش *خانه* اثر سادرمن اشاره می‌کند. ماگدا می‌بایست در اتاق نشیمن خانهٔ پدری به طور غیرمنتظره‌ای با ورود پدر بچه‌اش مواجه شود. این لحظه‌ای از یک کنش فوق‌العاده است و به قول شاو، او (شخصیت ماگدا) «به زیبایی و کمال» پا به آن لحظه می‌گذارد. اما درست هنگامی که به نظر می‌رسید آرامش او بازگشته و اطمینان و امنیت بر پریشانی و آشفتگی غلبه کرده است، ناگهان

چیزی وحشتناک بر او حادث شد، صورتش شروع به ملتهب شدن کرد. لحظه‌ای بعد او از این حالت آگاه شد، اما صورتش بیش‌تر و بیش‌تر ملتهب و برافروخته می‌شد. بدون این‌که نشان دهد، نومیدانه مدتی تلاش کرد تا صورتش را برگرداند و از دید مخفی کند و سپس دست از تلاش برداشت و صورتش را در دستانش مخفی کرد. بازی او سرشار از مهارت و هوشمندی بود و من هیچ ترفندی در آن نیافتم. به نظر من این جلوه‌ای از نبوغی هوشمندانه و خلاقیتی نمایشی در حد کمال بود. در پردهٔ سوم نمایش *مادام کاملیا* او مفهومی قابل حس خلق می‌کند. او غفلتاً خود را به زمین می‌اندازد و بلافاصله برمی‌خیزد. اما در حالی برمی‌خیزد که حالت چهره‌اش کاملاً تغییر یافته است، چهره‌ای غرق در اشک و غم. او در نهایت مهارت و سرعت این تغییر حالت را انجام می‌دهد. این، نشان اشتیاق شدید حرفه‌ای است که همیشه خودجوش است.

آنچه بر انسان ـ هنگامی که این دو گزارش از «لحظات بزرگ» در تآتر را می‌خواند ـ رخ می‌دهد، معجزه حساسیت ما نسبت به لایه‌ای از رفتار و کردار است که عمل بازی کردن در آن واقع می‌شود، برای تشخیص فرایند طبیعی التهاب و برافروختگی به عنوان مهارت بازیگری. انسان باید بتواند دو دسته‌بندی ـ یکی واقعی و دیگری خیالی ـ را در ذهن داشته باشد که در یک پدیدهٔ واحد به یکدیگر آمیخته‌اند. چگونه می‌توان این‌را هنر پنداشت، در حالی‌که هنر به وضوح اصرار بر واقعی ساختن آن دارد؟ البته به زحمت می‌توان شاو را بینندهٔ معمولی تآتر دانست، اما مطمئناً او چیزی را در مورد دوس توضیح می‌دهد که باعث می‌شد تماشاگران برای دیدن او به تآتر کشیده شوند. در واقع، ما این‌جا روزنه‌ای مستقیم به پایان بازیگری داریم. دوس به هیچ وجه نمی‌خواهد به ما تلقین کند که بیش از برنارد به شخصیت ماگدا نزدیک شده است، آن‌هم به این دلیل ساده که تآتر مکانی برای تصور و خیال نیست. ما همواره شاهد حضور سبک در همه دوره‌ها هستیم، که گاه در دوره‌ای خاص از دیگر دوره‌ها جلوهٔ زیباتری می‌یابد. سایمونز و شاو، مسحور برنارد و دوس بودند. هر دو بازیگرانی بزرگ بودند، نه به دلیل این‌که احساسات ما را به دنیای تصورات می‌کشاندند، بلکه چون واقعیت را به شکلی تقریباً کامل و خالص به نمایش می‌گذاشتند. قصه‌های ماگدا و فدر، واسطه‌هایی برای رسیدن به این مقصود بودند. البته این اشتباه است اگر در اجرا وجود عامل تصویری و نمایشی را نادیده بگیریم. واقعیت این است که نوشته‌های سایمونز و شاو تنها در مورد شخصیت‌های مخلوق این دو بازیگرند و هیچ اشاره‌ای به ابزار اجرایی و ارتباطی آن‌ها نکرده‌اند. به نظر می‌رسد آن‌ها به توصیف هنر در این دو بازیگر و چگونگی خلق آن به عنوان موضوع مورد توجه ما پرداخته‌اند: دوس خودش را کاملاً در شخصیت پنهان می‌ساخت، برنارد شخصیت را به «تجلی یک حالت» تبدیل می‌کرد. در مورد دوس شگفتی این‌جاست که او شخصیت را به خوبی می‌فهمید و می‌توانست بدون این‌که روح و جانش را فدای این فرایند کند، به زنی تبدیل شود که می‌بایست بازی کند. در مورد برنارد شگفتی این است که او زنی بود که به شکلی هنرمندانه توانست هنر بازیگری ناب را به چنین سطح مستحکمی تعالی بخشد، چنان‌که به قول شاو، او تصور و خیال را بلعید و خودش را جایگزین شخصیت کرد.

**روش مشارکتی**

من شخصاً برای روش اجرای شخص دوم عبارتی با ظرافت ترو رساتر از مشارکتی را ترجیح می‌دهم؛ اما این عبارت می‌تواند بیان‌کنندهٔ ایدهٔ اصلی باشد: برداشتن فاصله بین تماشاگر و بازیگر و بیرون آوردن تماشاگر از حالت انفعالی در فرایند تبادل تآتری. البته دعوت به مشارکت، از پیچیده‌ترین تا ساده‌ترین حالات و از رمز تا واژه تغییرپذیر است. در این روش، نمایش در ارتباطش با تماشاگر از نوعی خطاب *تو* استفاده می‌کند. ممکن است این به عنوان یک آوای *ما* انگاشته شود، به این معنا که تماشاگر در ماجرای صحنه با بازیگران همراه می‌شود، اما من شخصاً مفهوم صریح *تو را* به عنوان مخاطب در فرایند گفتگو ترجیح می‌دهم. خلاصه این‌که، اگر "ما" *با* خودش سخن بگوید، به دو جزء، من و تو تقسیم می‌شود. به‌طور کلی به شکلی رمزگونه شده توسط کمدی، می‌توان تصور کرد که در این

روش تماشاگر در مجموعه‌ای از تله‌ها و ترفندها گرفتار شده است؛ یا به بیانی دیگر، شخصیتی که بازیگر می‌آفریند در دنیایی زندگی می‌کند که تماشاگر نیز در آن است. این تنها تصوری مجازی است که نمایشنامه به شخصیت‌های مشخصی چون (مستخدم باهوش) تن می‌دهد، چراکه اگر قرار باشد تماشاگر در تمامی مراحل تکامل نمایشی حضور داشته باشد، کمدی به سختی می‌تواند هر چیزی را انجام دهد. ازاین گذشته بازیگری که با تماشاگر بازی می‌کند، هنگام صحبت با خود یا تک‌گویی با تماشاگر معمولاً در دنیای نمایشنامه احساس آرامش می‌کند، چراکه تماشاگر مخاطب او تنها تصوری از تماشاگر است. در تراژدی کلاسیک جدید، تماشاگر در واقع حالت شخصیت مطمئن و رازدار را دارد، برخلاف تماشاگر واقعی که تأتر مدرن مداخله، سعی دارد او را به شکلی صوری در نمایشنامه به کار گیرد. اما کمدی همراه پیش‌درآمد سنتی و نطق افتتاحیه نمایش، خالق نوعی آزادی عمل و فکر عمومی است که اغلب بین کمدی و تماشاگرانش وجود دارد. این آزادی عمل صرفاً به تماشاگر محدود نمی‌شود، بلکه این خود کمدی است که طراح و عرضه‌کنندهٔ فرایند خندیدن است.

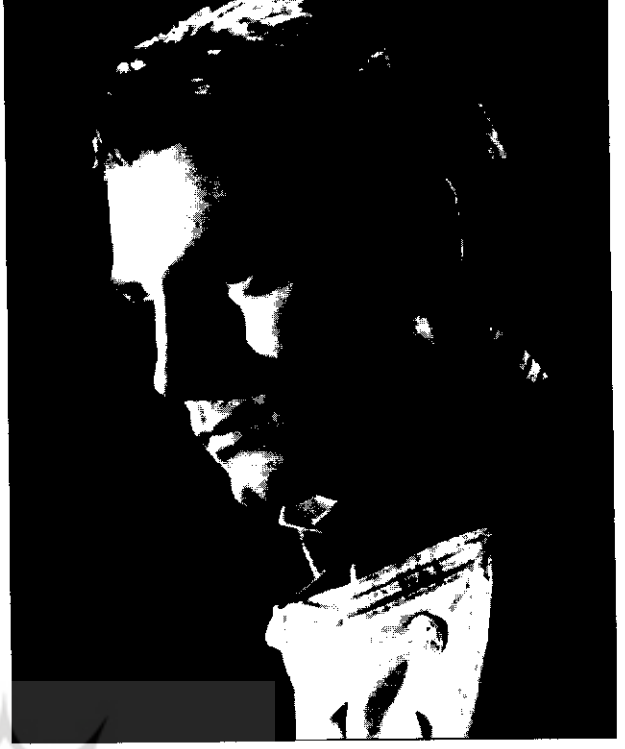
روش مؤثر در تشریح روش اجرای مشارکتی مقایسهٔ ارتباط کمدی و تراژدی به عنوان قطب‌های مخالف، با تماشاگرانش است. ما اغلب می‌گوییم کمدی موجب خنده، و تراژدی موجب گریه می‌شود. ولی در واقع این ملودرام است که باعث گریه می‌شود. تراژدی خالق سکوت است. نقطهٔ تمایز در این‌جاست که تراژدی به دلیل شکل اجرایی‌اش، روشی غیرمشارکتی است. تراژدی تجربه‌ای ویژه است. در سکون و سکوت مطلق سالن نمایش، شخصیتی تراژیک با بیان جمله‌ای چون «تو را زین پس نخواهم دید.» تماشاگر رادر خلوتی باشکوه غوطه‌ور می‌سازد. چنین لحظاتی، و در نمایش به طور کلی، کم‌اهمیت‌تر از آن چیزی است که در عمل باعث می‌شود بیننده‌ای از دیگری مجزا نگهداشته شود. بعید به نظر می‌رسید که تماشاگران شبیه به یکدیگر باشند. اما این مثل تمامی تجربه‌های فوق طبیعی امری خصوصی است، و نمایش تراژیک در بهره‌برداری از آن هیچ شرط و تخصیص غیربازنمایانه‌ای ندارد. آنچه تراژدی قصد دارد در نهایت به ما بدهد، تماشاگر جایگزین برای اشخاص زندهٔ روی صحنه است که در عمل بتواند در احساسی که در تالار نمایش جریان دارد، شرکت کند. جمله‌ای تراژیک همچون «فرو ریز قلب من، فرو ریز!» می‌تواند همچون رعدی توفنده که بر زمین اصابت می‌کند، بر زمین احساساتمان در نمایشنامه فرود آید.

این درست نیست که بگوییم، تراژدی آشکارا به حضور تماشاگران اعتراف نمی‌کند. در مسیر تکامل از نمایش اخلاقی الیزابتی تا به امروز، هیچ‌گاه تراژدی دست از خودآگاهی تأتریش برنداشته است. شخصیت‌هایی چون آرون، ادمند و یاگو، به سادگی با دوزخ و ارواح خبیثه صحبت می‌کنند. اما قابل توجه است که همگی آن‌ها شریر و بدذات و طراحات حیله و نیرنگ‌اند و وجوه اشتراک زیادی با دلقک‌های داستان‌های فرعی تراژیک دارند. در واقع، گویی دلقک‌ها و افراد شریر، تنها شخصیت‌هایی تراژیک‌اند که با تماشاگر سر و کار دارند. به‌علاوه این مسأله به نمایشی الیزابتی محدود نمی‌شود. گویی شوخ طبعی و خیانت به‌طور طبیعی به سمت ردیف چراغ‌های جلوی صحنهٔ نمایش متمایل شده‌اند؛ شوخ‌طبعی چون بدون حضور تماشاگر ناتمام است و خیانت چون اگر شریر بتواند بخشش و ستایش تماشاگر را به‌دست بیاورد دیگر نیازی به برهم زدن اوقات خوش نمایش ندارد. شریر نمایش الیزابتی همچون نسل بعدی‌اش، صاحبخانهٔ شریر قرن نوزدهمی است. به‌نظر می‌رسد می‌خواهد به ما بگوید: «من شیطان ساده و آشکاری هستم، شاید من از نگاه خودم جالب توجه نباشم، اما می‌توانم سبب علاقه شما به دیگران باشم.» جدای از شخصیت‌های شریر شاهکارهای شکسپیر که به سختی می‌توان آن‌ها را غیرقابل توجه دانست، مشکل بتوان در مورد شخصیت‌هایی که در چنین شرایط و روابط ساده‌ای با ما قرار دارند، به نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای دست یافت؛ چون به نظر نمی‌رسد آن‌ها به‌جز نمایشنامه چیز دیگری را تحت تأثیر قرار دهند. آن‌ها حیات دارند. می‌شود گفت در یک برزخ یا فراموشخانه در وخامتی تراژیک در سمت تماشاگر می‌زیند. برای شخصیتی چون لیر یا مکبث یا حتی هملت که هم مرام با دلقک است، قابل تصور نخواهد بود که با

نگاهی آشنا به دقت به دوزخ و یا ارواح خبیثه خیره شود، چراکه چیزی به‌کوتاهی فاصلهٔ زیباشناختی وجود دارد که به شخصیت تراژیک و عامل موجد ترحم و شفقت جلوه‌ای دروغین می‌بخشد. شخصیتی که تماشاگر را مخاطب قرار می‌دهد، بلافاصله بخشی از هستی و تفوق تماشاگر را به درون دنیای نمایش می‌افزاید. این نکته حتی در مورد شخصیت اصلی ـ روایتی‌هایی چون تام وینگفیلد وکوئنتین در نمایشنامه‌های مدرنی از تنسی ویلیامز و آرتور میلر نیز صدق می‌کند. آن‌ها تراژدی را حیات دوباره بخشیده‌اند، مثل هوراشیو؛ و همچون تراژدی لیر: اوضاع مادامی‌که شما زنده‌اید و می‌گویید بد است، بد نخواهد بود.

در عبارات پالاینده، خنده قطب متضاد سکوت تراژیک است. هر کسی می‌داند که به‌سختی می‌توان در تآتری نیمه‌خالی خندید و مشکل‌تر از آن ایفای نقشی کمدی است که خندهٔ تماشاگران را دربیاورد. کی‌یرکگور در یکی از نامه‌هایش به"ب" از او می‌پرسد: «صادقانه جواب بده... آیا هیچ‌گاه واقعاً توانستی در تنهایی بخندی؟ باید موجود غریبی باشی اگر توانستی بخندی!» در ادامه می‌توان گفت، ژانری که برای ادامهٔ حیاتش خالق خنده است، در میان تمامی قالب‌های دراماتیک عمومی‌ترینشان است، البته شاید به غیر از بالماسکه و برخلاف تراژدی که دستکم از دیدگاه جایگاه منطق احساسی غیرعمومی‌ترین قالب است. تراژدی، به گفته لوکاکس «علم لحظه‌های مرگ است.» تجلی شعور در لحظات آخر، درست در لحظه‌ای که روح در حال ترک غنای پهناور حیات است و تنها به آنچه باطناً مالک آن‌است چنگ زده است. به این قیاس می‌توان گفت کمدی «علم لحظات زندگی است.» اطمینان خاطری ناشی از این‌که غنای پهناور حیات تمامی آن‌چیزی است که واقعاً اهمیت دارد؛ و این‌که مرگ همیشه می‌تواند به تعویق بیفتد. من روش اجرای تمامی کمدی‌ها را مشارکتی نمی‌دانم، اما باید بگویم که کمدی سعی در تقویت حسن‌رابطهٔ هنر و تماشاگر دارد، در حالی‌که از این دیدگاه تراژدی عملکردی همچون کمدی ندارد. این اصل اجتماعی به خود کمدی محدود نمی‌شود. همسایگان کمدی، واقع‌گرایی و طنزند، و آنچه واقع‌گرایی و طنز را تقویت می‌کند، نقد زندگی اجتماعی است که در سطح کمدی باقی می‌ماند. به‌طور مثال من یک بازیگر برشتی را به‌طور کلی در نظر مجسم می‌کنم که بدواً در روش خودبیانی ایفای نقش می‌کرد، چراکه در مرحله‌ای قابل توجه او همچنان ایفاگری است که بیرون از نقش خود ایستاده بود. اما این واقعاً یک خودبیانی ـ به این مفهوم که خود اجرا، یا ذوق هنری، مرکز توجه باشد ـ نبود. این دور شدن یا نزدیک شدن بازیگر برشت، راهبردی برای نگاهداشتن بیننده در طول موج شنیداریش از نمایش است. علاوه بر این، بازیگر برشت، همان‌طور که پاول هرنادی می‌نویسد: «بی‌شک می‌بایست به همان اندازه‌ای که با خودش (بنیاد روان‌تنی شخصیتی که بازی می‌کند) یکی می‌شود با نویسنده یا کارگردان نیز همانند شمرده شود. به بیانی دیگر، اگر او ایفاگر باقی بماند، ایفاگری همراه (در هیئت بازیگر) است. بازیگر برشت به‌سادگی می‌تواند همه‌گونه شکاف‌های مورد نیاز خودبیانی را در متن برشت بیابد، اما به عنوان بازیگری که ارتباطی مجزا و غیر بازنمایانه با تماشاگر دارد، او بدواً در روش مشارکتی بازی می‌کند.

می‌توان به‌وسیله یک پیوستگی مشهود، مقایسه‌ای انجام داد بین صدای شخص دوم و شعر حماسی که ممکن است با شعر غنایی شخص اول (یا خودبیانی) در تقابل باشد. شاید عبارتی که فرای به‌کار می‌برد یعنی epos (شعر حماسی) یا فرایند خطاب شفاهی، مناسب‌تر باشد. من شعر حماسی را قالبی می‌دانم که شاعر به‌وسیله آن در مورد موضوعات ملی با هم‌میهنانش صحبت می‌کند. شعر حماسی، تماشاگر مبتکر و با قریحه را مخاطب قرار می‌دهد چراکه در شعر حماسی نکته ظریفی است که به فتوحات قهرمانی ملل دیگر اشاره دارد. ما آن‌را به عنوان یک قالب، با تآتر منطبق کرده‌ایم، احتمالاً می‌باید اغلب اجراهای حماسی را علاوه بر تراژدی به روش شخص سوم یا روش بازنمایی نسبت دهیم. اما بازیگر برشت، موجودی منحصر به فرد است، چراکه می‌خواهد در مورد موضوعات میهنی صحبت کند. به بیانی دیگر، او با اصرار می‌خواهد چیزی را از هویت ملی خارج کند. بنابراین همان‌طور که اشاره شد، او همچون بیمار شیزوفرنی با آن‌ها صحبت می‌کند، در حالی‌که با نگاهی



نقادانه به آنچه به عنوان یک شخصیت انجام می‌دهد، می‌نگرد. به همین دلیل تماشاگر را آشکارا نه با خودی که تجسم می‌بخشد که با خود انتقادگرش توافق می‌دهد. این راهبرد شبیه عملکرد کشیشی است که می‌گوید: «در مقابل تو، ای گناهکار ایستاده‌ام.» در این حالت خود اعتراف، در خدمت دور کردن او از گناهش عمل می‌کند. این راهبرد آن‌گونه که برشت از آن استفاده می‌کند، ذاتاً طنزگونه است. در این روش با ایفای یک گناه، در عمل آن را تقبیح می‌کنیم. اما کمدی هرگز دور از دنیای برشت نبوده است.

آیا صحبت مستقیم با تماشاگر و یا انتقال تمامی جلوه‌های بازنمایی و خودبیانی را می‌توان تآتر دانست؟ این فرض اصلی نمایش ***توهین به تماشاگر*** اثر پیتر هانتکه است. ظاهراً این نمایش مدعی بود که به هیچ رده‌ای از تآتر تعلق ندارد. چهار گویندهٔ نمایش بازیگر نیستند، آن‌ها نه بازی می‌کنند و نه با همدیگر صحبت می‌کنند؛ حتی با خودشان هم صحبت نمی‌کنند. نمایش فاقد طراحی و صحنه‌پردازی است. گوینده‌ها با نورپردازی خاصی از تماشاگران تفکیک نمی‌شوند. به‌جز ساختار رابطه‌ای بین بازیگر و تماشاگر، هر معیاری که مشخص‌کننده و تقویت‌کننده گونه‌ای از تآتر باشد، حذف شده است و مضمون نمایش، وقف وارونه کردن حتی کوچک‌ترین ردپاهای تآتر شده است. البته نمایش نه توهین به تماشاگر که تبدیل او به یک قهرمان، واقعه و موضوع بحث است.

اما آیا این را می‌توان نمایش نامید؟ جواب این‌است: «البته! بازیگران صحنه را ترک نکرده‌اند تا گوینده‌ها جایگزین آن‌ها شوند. بازیگران صرفاً گویندگانی را به نمایش می‌گذارند که منکر بازیگر بودن هستند.» در عین نبود صحنه‌پردازی، نمی‌توان گفت که هیچ صحنه‌پردازی‌ای وجود ندارد و همچنان نور صحنه عمل جلب توجه تماشاگر بر مراکز توجه نمایش را مطابق با هدف آن انجام می‌دهد. در واقع تظاهر در کل کار به چشم می‌خورد. اگر یکی از بازیگران (گویندگان) هانتکه نوشته (دیالوگ)هایش را فراموش می‌کرد، به همان دردسری می‌افتاد که ممکن بود بازیگر برشتی و یا هر بازیگر دیگری در آن بیفتد. و هانتکه به شکلی خارق‌العاده به همگی این مسایل آگاهی داشت. در حقیقت یکی از گویندگانش می‌گوید: «این متن کلاسیک است.» آن‌هم بدون این‌که دریابد به چه دلیل کلاسیک است. می‌توان گفت ذات نمایشنامه در شمایی (you-ness) آن یا حالت ویژه‌ای که حسن رابطهٔ تماشاگر و بازیگر از آن تأثیر می‌پذیرد، نهفته است. این‌که تا چه اندازه روسو طرح هانتکه را پذیرفته باشد، جای ابهام دارد، اما عباراتی در مقاله دریدا در مورد روسو وجود دارند که به توصیف حیطهٔ عملکرد نمایش توهین به تماشاگر می‌پردازند و نشان‌دهندهٔ اشتیاق روسو به موضوع حضورند:

اما این چه صحنه‌ای است که چیزی را به معرض نمایش نمی‌گذارد؟ این مکانی است که بیننده، خودش به تماشای خودش می‌نشیند و دیگر بیننده یا تماشاگر نخواهد بود و تفاوت بین بازیگر و بیننده، نمایش‌دهنده و نمایش داده شده را از درونش خواهد زدود. به‌واسطهٔ این تفاوت‌ها، مجموعه‌ای جدید از تناقضات و تضادها یکی پس از دیگری سازماندهی خواهند شد. حضور کامل خواهد بود، نه به‌صورت چیزی که برای دیده شدن حاضر شده است و نه به عنوان واحدی تجربی یا تصویری خیالی که خودش را پیشاپیش یا *علیه* چیزی نگاه داشته است تا در معرض کشف و شهود قرار نگیرد؛

بلکه به عنوان صمیمیت، یک خودبیانی، به عنوان هوشیاری یا احساس خودپیوستگی یا این همانی.

و در واقع شمایی، نوعی من بودن (me-ness) است. شگفت آن که گوینده نه در روش و رفتار، که در موضوع با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند. آن‌ها همیشه با تماشاگر به‌عنوان یک جمع گردآمده و به‌هم پیوسته برخورد می‌کنند، اما به شکلی افزاینده به جنبه‌های شخصی و پنهان، چون چشمک زدن، نفس کشیدن، بلعیدن، نشستن، بوییدن، عرق کردن که به شدت جلب توجه می‌کنند، می‌پردازند، چرا که گفتار همچون جملهٔ «چرا تو چنین وحشتناک خودآگاه هستی» همچون ابزار تشریح روح عمل می‌کند. به بیان دیگر، اگر کسی به شما بگوید «چیزی روی لباستان ریخته است» بدن شما بلافاصله عکس‌العمل مناسب را نشان می‌دهد. این زننده‌ترین قسمت نمایش یا برنامه است، اما همان‌طور که گوینده‌ها می‌گویند، زننده بودن، در هر زمینه‌ای، راه خوبی برای متلاشی کردن دیوار است.

فرایند کلی نمایش، شبیه قی کردن تآتر به دنیای خارج است. نمایش پیش‌درآمدی است که خطاب به باقیماندهٔ عمر تماشاگر می‌گوید:

> این پیش‌درآمدی بر قطعه‌ای هنری یا نمایشی نیست بلکه سرآغازی است برآنچه انجام داده‌اید یا در حال انجام آن هستید و یا می‌خواهید انجام دهید. شما موضوع اصلی هستید؛ و این قطعه پیش‌درآمدی بر موضوع اصلی آن، بر سنت‌ها و رسوم، اعمال، سکون و رکود، خوابیدن، استراحت کردن، ایستادن، نشستن، قدم زدن، شادی‌ها و سختی‌های زندگی شماست. پیش‌درآمدی به ملاقات‌های آینده شما به تآتر و همچنین به تمام پیش‌درآمدهای دیگر است. این نمایش، دنیای خیالی تآتر است.

منطق این نمایش، بیش‌تر شبیه منطق تآتر بیگانه‌سازی برشت است: باز پس‌فرستادن تماشاگر به دنیا با نگاهی جدید. اما در برنامهٔ هانتکه هیچ گونه زمینهٔ سیاسی وجود ندارد. هدف نمایش او به عنوان پیش‌درآمد، بازگرداندن توجه عمومی تماشاگر به رویداد تآتری، به خودش، به جهان زندگی قبل و بعد از تآتر است. عملکرد این برنامه خیلی متفاوت‌تر از برنامه برشت یا هر برنامهٔ تجدید نظرانه اجتماعی دیگر نیست. البته این چیزی نیست که مدنظر ما باشد. *توهین به تماشاگر* در گستره‌ای بغرنج حاصل اصل مشارکت است و ابزاری فوق‌العاده برای نمایاندن طبیعت فرایند تآتر به علاقه‌مندانی است که در مورد ارتباط پدیداری تآتر با زندگی یا نمایش با تماشاگر چندان فکر نکرده‌اند. وانگهی، نمایش هانتکه از یک‌سو تآتر را تعریف می‌کند و از سوی دیگر آن‌را بی‌دفاع و متلاشی می‌سازد و تآتری خلق می‌کند که مدعی ویرانی اصول و مبانی بنیادینش است؛ به قول داگلاس هافشتاتر، پیچیدگی غریبی در آن دیده می‌شود. در حالی‌که گویندگان مرحله به مرحله نمایش را در مقابل تماشاگر رو و آشکار می‌کنند، این پیچیدگی باعث می‌شود تماشاگر به‌تدریج خودآگاه شود و حس کند که به شکلی غیرمنتظره به نقطه آغازین بازگشته است. هانتکه همچون گودل در ریاضیات، از خود ارجاعی تآتری به‌صورت توصیفی از آنچه هست و چگونگی عملکرد آن استفاده می‌کند. تآتر هانتکه به‌وسیلهٔ ایفاگران مناسب، هر آنچه بخواهد با احساسات شخص انجام می‌دهد.

### روش بازنمایی

ایدهٔ کلی روش بازنمایی، پیچیده‌تر از مباحث قبلی در مورد دیگر روش‌هاست. در حقیقت فرایند گفتن و شنیدن در روش‌های خود بیانی و مشارکتی، شخصیت برونگرای تآتر را به نمایش می‌گذارند. در یک حالت، ایفاگر پیش می‌آید و با ذوق و استعداد هنری‌اش، ما را متحیر می‌کند و از طرفی تآتر به بیننده می‌گوید: «چرا باید وانمود کنیم که این‌ها همه خیال‌اند. هر دوی ما در این قضیه سهیم هستیم. ما این‌همه را برای شما انجام می‌دهیم.» شاید عامل پایدارتر در قدرت فریبندگی تآتر، درام موضوع آن و یا دربرداشتی آزاد البته با کمی مسامحه از ارسطو، تجربهٔ علمی ـ هنری آن است. مأموریت پایان‌ناپذیر تآتر دربارهٔ چیزی بودن است، اما نه دربارهٔ انسان‌ها بلکه دربارهٔ اعمال آن‌ها، هنگامی که غمگین یا خوشحال‌اند. با همه این‌ها تآتر، بازنمایی است، و تمامی آنچه که به روش تطبیق دیدگاه‌هایمان بر اصل تقلید اشاره کردم ـ حتی در مورد اپرا و پانتومیم ـ از اهمیت بازنمایی

نمی‌کاهد. ممکن است به این نکته اعتراض شود که رقص در بعضی از انواع امروزینش نیاز به موضوعی برای تقلید ندارد؛ به‌طور مثال رقصی که به «واریاسیون‌هایی بر کرویت» مشهور است. اما نتیجهٔ این مخالفت به این بستگی دارد که کرویت به عنوان الگویی برای شکل‌دهی به بدن بازیگران تا چه اندازه خوب محقق شده باشد و این، خود موضوعی برای تقلید است. گذشته از روش اجرای نمایش و ادراکات ما از آن، حسی مشترک وجود دارد که ما را نه برای دیدن نحوهٔ اجرای نمایشنامه، که برای دیدن خود نمایشنامه به تآتر می‌کشاند.

در ادامهٔ مقایسهٔ روش خودبیانی با شعر غنایی و روش مشارکتی با شعر حماسی، می‌خواهم روش بازنمایی را به عنوان کلید دراماتیک بازنمایی تآتری توصیف کنم؛ کلید او (مرد، زن)، آن (شئ) و آن‌ها، که در درامی که آغاز، میانه و پایان دارد و درست در مقابل چشمان ما اتفاق می‌افتد، نگاهی عینی به آن‌ها داریم. حال به نظر می‌رسد که تمامی توان‌های هنری بازیگر در کار تبدیل شدن او به شخصیتش هستند و برای تماشاگر این توان‌ها تبدیل به وجوه طبیعت شخصیت بازیگر می‌شوند. این مسأله ربطی به زودباوری و ساده‌انگاری ندارد. تماشاگر به سادگی از خلال زبان نشانه‌های هنر به ماورای مفاهیم شکل گرفته می‌نگرد. نمایشنامه متن کلاسیک یا جدیدی خارج از آنچه معجزهٔ تآتر می‌تواند انجام دهد نیست، بلکه تجربه‌ای پرمعنا و انسانی است. حتی اگر نمایشنامه مبتذل‌ترین نوع کمدی باشد، باز چیزی است که می‌توان در دنیایش غرق شد، چراکه دربارهٔ مردم است (آن‌هایی که گاه و بیگاه هم‌عوام و هم مضحک‌اند). بنابراین ذوق و استعداد هنری در قدرت موضوع و مشارکت در توافق دوسویهٔ بازیگر و تماشاگر بر ارزش و تناسب موضوع با مردم نهفته است.

قبل از پرداختن به روش بازنمایی، باید تأکید کنم که برخورد من با این سه روش، همان‌طور که رخ می‌دهند، صرفاً هماهنگی دو تعاریف است. منحصراً توانایی ما در کامل کردن یا ادراک و استنباط آن‌هاست که عمق یگانه‌ای به تجربهٔ تآتر می‌بخشد. تآتر صرفاً اجرای داستانی جذاب نیست. تآترمشارکت است، و یک رشته الزام‌های رفتارگونه در مورد چگونه بودن ما (به همین خاطر است که تمرین را نمی‌توان اجرا تلقی کرد.) بنابراین میان روش‌ها ناسازگاری وجود ندارد؛ آن‌ها به طور مداوم در حالتی مشابه و روی یک صحنه حضوری اشتراکی دارند. می‌توان همهٔ روش‌های اجرا را همچون کسی که در اجرای موسیقی سمفونیک حضور دارد و صداهایی (یک‌بار صدای اُبوا، یک‌بار ویولن و یا همهٔ ارکستر) راکه می‌خواهد بشنود انتخاب می‌کند، با یکدیگر یا به صورت جایگزین ومتوالی، شنید. تصور کنید شخصیتی به روش مشارکتی با تماشاگر صحبت می‌کند (البته بدون این‌که از شخصیت خودش خارج شود)؛ آیا از جنبه بازنمایی آن کاسته می‌شود؟ شاید، اما نه لزوماً. آنچه اهمیت دارد نوع بازنمایی‌ای است که نمایشنامه بنیاد می‌نهد. یکی از التزام‌های واقعگرایی بی‌واسطه این‌است که در آن حضور تماشاگر قابل قبول نیست، چراکه چنین نمایشی به شدت اصرار دارد که واقعی جلوه کند و کاملاً در خدمت منافع خودش باشد. البته تخطی از این قاعده در صورتی که با آگاهی همراه باشد با هیچ‌کدام از قالب‌های واقع‌گرایی ناسازگار نیست. در این مورد می‌توان به جملهٔ «این نمایش یک خاطره است» اشاره کرد که نام وینگفیلد بازیگر ـ راوی، در آغاز نمایش *باغ‌وحش شیشه‌ای* عنوان می‌کند. البته در این مورد منظور از اصل مشارکتی، قراردادن درام در قالب هوشیاری انعکاسی فکری تام وینگفیلد بود که برای بیرون یا ورای وقایع بودن به‌اندازه کافی واقعگرایانه می‌نمود. به بیانی دیگر، به‌کارگیری روش مشارکتی در مضامین خیلی بیش‌تر از شعر پنج بحری یک هجایی کوتاه یا بلند و یا آواز در اپرا، باعث تخریب جلوهٔ بصری صحنه (حتی واقعگرایانه‌ترین نوع آن) نمی‌شود. این صرفاً ابزاری برای انطباق قرابت بصری تماشاگر با وقایع نمایش است.

برای روشن‌تر شدن مطلب، بگذارید مثالی از تآتر شکسپیر انتخاب کنیم. هنگامی که ادمُند به شکل مشارکتی ما را از نقشه‌ای که برای برادرش کشیده است آگاه می‌کند، ما همچنان آسوده در دنیای تصویری نمایش لیر هستیم که (دستکم برای شخصیت‌های اصلیش) امکان دسترسی به یک شنوندهٔ خیالی را فراهم می‌کند. ما در واقع تنها قدمی کوتاه دورتر از «گفتگو با خود» هستیم؛ یعنی حالتی که

شخصیت تمایل دارد به همان اندازه که با خودش صحبت می‌کند دربارهٔ خودش هم صحبت کند. بنابراین واقعیت بصری تآتر شکسپیر، که چنین فرصت فوق‌العاده‌ای به بازیگرانش برای برای به نمایش گذاردن خودشان می‌دهد، همیشه در برگیرندهٔ یک عنصر مشارکتی ماهرانه، یا دستکم یک آزادی عمل برای بازیگر، در مخاطب قرار دادن تماشاگر است. شک دارم که عملکرد این آزادی صرفاً این بوده است که به نمایش اجازه ندهد وجههٔ خیالپردازانه خود را بشناسد، بلکه هدف از این آزادی نگاه داشتن چشمی تآتری بر اجتماع قابل لمسی است که گرداگرد صحنه حلقه می‌زنند. بهتر است به یاد داشته باشیم که واقع‌گرایی، آن‌طور که ما آن را می‌شناسیم، اساساً محصولی از «تآتر عصر» (The Evening Theatre) داخل سالن است، صحنه‌ای که برای مخاطب ساختن تماشاگر به عنوان نگاه‌کنندهٔ غیرمشکوک (محرم) و نه میهمان دعوت شده، آرمانی است. اما صحنهٔ شکسپیر یک مشکل ساخت و سازی داشت؛ یعنی صحنه طوری ساخته می‌شد که تماشاگران، که طیف متنوعی از اجتماع را دربر می‌گرفتند، بسیار مریی بودند (البته اگر روی صحنه نمی‌آمدند) و به صحنه نزدیک بودند و احتمالاً ارتباطی کلامی نیز داشته‌اند. بخشی از آنان عاشق هراد و ترماگانت بودند و بخشی دیگر احتمالاً عاشق و یولاوکردلیا. به عقیده من این یکی از قدیمی‌ترین مشکلات در عمل ارتباط بوده است؛ چگونه می‌توان روش گویش گوینده را با روش شنیدن شنونده، منطبق ساخت؟ باید قاعده‌ای عملی برای چنین کاری وجود داشته باشد. هرچه تماشاگر معاشرتی بیش‌تر باشد، قابلیت معاشرت بیش‌تری در ساختار بازی قرار می‌گیرد. شک نیست که کل این ارتباط گویشی به شکلی طبیعی و بی‌هیچ دشواری انجام می‌گیرد (و به‌سادگی می‌تواند به تجلیات دیگری نیز نسبت داده شود.) من صرفاً تلاش می‌کنم تا چگونگی عملکرد عامل مشارکتی در تطبیق نمایش با آرایش اجتماعی‌ایش را ترسیم کنیم.

نکتهٔ مهم مسألهٔ موضوع در روش بازنمایی است و این‌که موضوعات چگونه وارد دنیای تآتر می‌شوند و رفتارشان چگونه است. گرچه باید تأکید کرد که روش اجرای بازنمایی حاکی از سبکی واقعگرایانه در بازیگری، خوانندگی، رقص و یا تولید نیست. صحیح‌تر بگویم، آنچه ما واقع‌گرایی می‌نامیم، از دیگر قالب‌های نمایشی سبک‌مدار به واقعیت نزدیک‌تر نیست. به‌سختی می‌توان جملات شرح حال‌نویس ناشناس آشیل را باور کرد که می‌گوید «آواز دسته جمعی خوانندگان اومانیداس چنان وحشتناک بود که جمعیت ترسیدند، بچه‌ها مردند و زنان سقط‌جنین کردند.» به هر حال از این مثال به این اصل بنیادین تمامی بازنمایی‌ها پی می‌بریم که تعلیق ناشی از بی‌اعتقادی به هیچ وجه به آنچه امروزه شباهت فتوگرافیک تصویر و واقعیت نامیده می‌شود وابسته نیست، بلکه تنها به قدرت تصویر بستگی دارد که همچون معبری برای دسترسی تمایلات بلافصل تماشاگر به حقیقت، عمل می‌کند. البته این نیازمند مطالعهٔ آداب و سنن و قراردادهاست که خود، چه بسا کتاب کاملی را شامل شود. در این قسمت می‌خواهم به این مسأله بپردازم که چگونه موضوع نمایش پیش می‌آید و علایق ما را تحت فرمان خود قرار می‌دهد. حقیقت این است که به قول رولان بارت، اغلب تآترها «پرگویی می‌کنند» بدین معنا که بی‌اراده در مسیر سلیقه‌ها و باب روز حرکت می‌کنند و تنها «آنچه را عموم می‌خواهند» همچون غذایی جویده، به آن‌ها تحویل می‌دهند. البته این جمله به هیچ وجه دادخواستی علیه تآتر نیست، بلکه اذعان به یکی از مسؤولیت‌های متعددی است که بر عهدهٔ تآتر است. البته بدیهی است که هر تصویری، حتی بی‌محتواترینش دارای یک چرخهٔ زندگی است که با ابداع آغاز می‌شود، سپس به قاعده‌ای عمومی تبدیل شده و سپس به کلیشه ختم می‌شود، که اغلب یک مرحلهٔ نهایی تقلید از خود نیز در پی دارد. تصویر جدید با زندگی شکوفا می‌شود و آن‌گاه که کهنه و فرسوده می‌شود به تلاش برای زندگی خاتمه می‌دهد. تقدیر تصاویر هنری نفرین عادی شدن است؛ به‌قول ویکتور اشکلوفسکی: «پس از این‌که شئ را چندین مرتبه می‌بینیم، شروع به تشخیص آن می‌کنیم. آن شئ در مقابل ماست و ما آن را می‌شناسیم، اما آن را نمی‌بینیم.» به همین خاطر تمامی تصاویر تمایل به نامریی شدن دارند. خو گرفتن به چیزی، یعنی این‌که شخص دیگر آن را به‌صورتی که هست نمی‌بیند. حالت بدیع یک تصویر از غلو پراحساس و شورانگیزش

شناسایی می‌شود. تصویر جدید مثل سلیقهٔ جدید «بسیار پیش می‌رود.» این نقص نیست، بلکه نشان از الهام و مکاشفه دارد؛ گرچه از نظر تکنیکی و از دیدگاه تحول بصری، تنها با رجوع به گذشته قابل مشاهده است. به‌طور مثال در نمایشنامه های اخیر اونیل، کشف روان‌شناسی منجر به چیزی شد که ما اینک از آن، به‌عنوان زیاده‌روی‌های بازدارنده و گیج‌کننده تدابیر در روش‌های غیرواقعی (صحبت‌های انفرادی طولانی در *میان پرده عجیب*، خود روانکاوی بیش از حد صریح) یا فراواقع‌گرایی (استفاده از لهجهٔ محلی و زبان عامیانه خیابانی، صحنه‌های مشروب‌خوری طولانی) یاد می‌کنیم. برای روشن‌تر شدن موضوع تصور کنید در سال‌های آخر دههٔ ۱۸۹۰ در لندن، تماشاگرانی که به تازگی نمایش‌های گستاخانهٔ ایبسن، چون *هداگابلر* یا *خانهٔ عروسک* را دیده بودند و یا داستان افتضاح‌آمیز *تس دوربرویل* نوشتهٔ هاردی را خوانده بودند، چگونه نسبت به واقعه‌ای بزرگ همچون خروج پائولا تانکه‌ری از نمایشی اثر پینه‌رو، واکنش نشان می‌دادند. آنچه احتمالاً برای تماشاگر بیش‌تر قابل توجه بود، جملات پایانی اوست که متأسفانه نقل آن باعث اطالهٔ کلام است، اما این‌طور خلاصه کنم که، نمایش نگاهی پیشگویانه به زندگی زنی جوان دارد، هنگامی‌که زمان زیباییش از دست خواهد رفت و شوهرش او را «زیر یک نور عجیب و خیال‌انگیز در شب یا در تلألو صبحگاهی» خواهد دید. این آخرین چیزی است که از او می‌شنویم چون او نیز همچون هدا و بسیاری از خواهران بدبختش، دست به خودکشی خواهد زد. شاید این کلام واجد انگیزه لازم نباشد (گرچه که او انگیزه آنی‌تری دارد) اما او به شکلی این تغییر ناگهانی فیزیکی را به نمایش می‌گذارد که ممکن است خودکشی را انتخابی موجه جلوه دهد:

> مخلوقی خسته و مندرس ـ درهم شکسته، چه بسا، زمانی پیش از این بایستی این‌گونه باشم ـ موهایم روشن، چشمانم سنگین و تار، بدنم بسیار لاغر یا بسیار نیرومند، گونه‌هایم شکسته یا از شرم سرخ شده؛ یک روح، یک کشتی شکسته، یک تصویر مسخره، یک شمع که قطره‌قطره آب می‌شود، هر نامی که می‌خواهید بر چنین فرجامی بگذارید!

این جملات مثال خوبی است برای توصیف «اصطلاح پینه‌رویی» که شاو از آن استفاده می‌کند. به نظر می‌رسد که پینه‌رو بیش‌تر به عزیز داشتن موضوعش علاقه‌مند است تا وادارکردن خانم تانکه‌ری به خودکشی. امروزه با شنیدن این جملات، تماشاگر آشنا با مثلاً وحشت غیرطبیعی و شدید بلانش دوبوا در نمایش *اتوبوسی به نام هوس* از چراغ حباب‌دار، قطعاً از این‌که شخصیتی چنین مضطرب بتواند مبدل به قصه‌گویی فصیح از زوال خودش بشود، متحیر خواهد شد. اما در ۱۸۹۳ ارزش تصویری گفتار در حقیقتی دیگر نهفته بود؛ حقیقتی کم و بیش شبیه امری ناگفته، که هنوز زمان خودش را در تآتر و صحنه لندن به دست نیاورده بود. از زمان دوما، سرنوشت زن محروم از حقوق اجتماعی و سیاسی، مضمون واقع‌گرایی بوده است. اما با حضور ایبسن و رمان جنسی جدید، این مضمون سیمای روان‌شناسانهٔ منحصر به فردی به خود گرفت. از سفرهای سنکا درون جهنم تا سفرهای واقع‌گرایی به گذشته، تا پوچی‌های نهیلیستی، این قاعدهٔ عمومی تصویرگری امروزی برمی‌آید که اگر چیزی خوب است، بیش‌تر آن، بهتر است. چیزی زیادی برای تخیل باقی نمانده است، چراکه چشم و گوش هنوز اشباع نشده‌اند.

بدعت و نوآوری، آشکارا به حالت قراردادی تصویر امکان بروز می‌دهد. هنری لوین گفته است: «عادت و قراردادها تا زمانی‌که فراگیر نشده باشند، به‌ندرت به رسمیت شناخته می‌شوند.» به عبارت دیگر، هدف، قالب را پنهان می‌کند. هنگامی‌که مضمونی توجه شما را جلب می‌کنید دیگر به قالب آن توجه نمی‌کنید. (به طور مثال از لحظه‌ای که بازی بازیگر ملالت‌بار می‌شود شما تازه به عادات رفتاری او توجه می‌کنید.) حالت قراردادی تصویر چیزی است که ما باید آن را حالت قوی نشانه‌شناختی بنامیم. من از طریق این حالت قوی نشانه‌شناختی می‌خواهم به ریزش حافظه به درون ادراک اشاره کنم که به تصویر جدید اجازه می‌دهد کارش را در اتصال صحنه به دنیای معانی بیرون آغاز کند. همان‌طور که یک تصویر از نظر پدیداری ضعیف‌تر می‌شود، از نظر مفهوم (برای مدت‌زمانی) قوی‌تر می‌شود، که باید

گفت زمان زیادی بدین شکل نخواهد ماند.
وضعیت حیاتی پدیدارشناختی تصویر را تمایلی مشخص می‌کند که به دو شکل توصیف می‌شود. از یک طرف، تصویر کوشش می‌کند که کارآمدتر و سریع‌الانتقال‌تر شود که به این وسیله تصویر از عادی شدن در ذهن تماشاگر جلوگیری می‌کند. ارتباط یک تصویر با تماشاگرش (اگر بتوان آن‌را این‌گونه نامید) مثل مکالمه زوجی تازه ازدواج کرده است؛ هر چه صحبت کمتر و کمتر شود (ارتباط بیش‌تری برقرار می‌شود. اما از طرف دیگر با مشکل دیگری مواجه می‌شود و آن گریز از یکنواختی و عدم نبوغی است که ناشی از کارآمدتر و سریع‌الانتقال‌تر شدن تصویر است. از این‌جاست که انتقال تصویر به مضامین جدید آغاز می‌شود. در این مرحله است که تصویر به سراغ هر آنچه بتواند در جامعه بیان کند، می‌رود. ابتدا فساد در شهر، سپس در روستا و بعد داخل کشتی و .... تا وقتی که تآتر چنین روشی را برمی‌گزیند، تا تمامی مضامین قابل دسترس را امتحان نکند، خشنود نخواهد شد.
راه دقیق‌تری برای بررسی سیر تحول تدریجی تصویر وجود ندارد، چراکه تصاویر از نظر مقاومت یا تسلیم در برابر انطباق با قراردادها، در ظرفیتشان برای پیوستگی و استحاله و در بقا و پایداریشان متفاوت‌اند. موضوع تنها زمانی است که طول می‌کشد تا یک تصویر مفهوم و تأثیرش را از دست بدهد. یک تصویر می‌باید مجال طلوع و غروب در عصر قدیم را داشته باشد (شارلوت کاشمن و سارا برنارد، *هملت* را بازی می‌کنند) تنها برای این‌که در عصری دیگر حیات دوباره یابد (جودیت اندرسن، *هملت* را بازی می‌کند) یا شاید ابدیت را به چنگ آورد، آن ابدیتی که تاریخ اجازه می‌دهد. به‌طور مثال در سال ۱۸۳۰ بازیگری که *هرنانی* اثر هوگو را بازی می‌کرد، در حالی‌که روی صحنه و پشت به تماشاگران ایستاده بود، قسمت اعظم صحنهٔ افتتاحیه را بازی کرد. این مهم نیست که آیا این اولین مورد استفاده از «تآتر پشت» The Theatre of the Back بوده است یا خیر. مهم این است که نمایش در فرانسه اجرا می‌شد. چنین صحنه‌هایی در انگلستان کمتر به یاد خواهند ماند، چون به قول ولتر، انگلیسی آن‌چه را آرزو دارد می‌گوید و فرانسوی آنچه را می‌تواند، به زبان می‌آورد. این نمایش به شکلی ضمنی بسیار قبل‌تر از این‌که طبیعت‌گرایی ظهور کند، به اصلی ریشه‌ای در مورد آن اشاره کرد. تآتر پشت تلویحاً به همان قاعدهٔ «دیوار چهارم» اشاره داشت و همین‌طور به تمامی استفاده‌ها و سوءاستفاده‌ها از این ایده که صحنه تنها رونوشتی از دنیای واقعی است و نه قصری مملو از ذوق هنرپیشگی که دنیای واقعی به‌وسیله قوانین خشک، دور از آن نگهداشته شده است؛ قوانینی از جمله این‌که بازیگر همیشه باید رو به تماشاگر بازی کند، تآتر پشت ظاهراً به آهستگی جا باز می‌کرد و تنها در قرن آخر با طبیعت‌گرایان جلوه‌گر شد، به بیانی دیگر، به نوعی نمایشنامه نیاز داشت که بتواند آن را توجیه کند. در واقع، در اواخر قرن از حالت قرارداد به صورت اعتراض درآمد؛ تا حدودی شبیه کفروناسزاگفتن در نمایشنامه‌های دههٔ ۱۹۶۰. اما تآتر پشت آشکارا زنده ماند، چراکه چیزی بیش از «راهی برای بودن» بر روی صحنه بود. امروزه، ما دیگر آن را نه قرارداد که یک حالت صحنه‌ای معمولی می‌دانیم. این طبیعی است و نه طبیعت‌گرایانه. همانندی طبیعت‌گرایانهٔ امروزی که می‌باید عریان‌گرایی بی‌پرده باشد (که جهت یادآوری باید گفت به عنوان برداشتی از تآتر پشت شروع شد) به‌خوبی به سمت قراردادی شدن حرکت می‌کند و نشان از تحولی اخلاقی دارد که هدفش خدمت همیشگی است.
شاید بهتر باشد به‌جای صحبت به زبان تصاویر مجزا، به زبان کلی‌تر نظام‌ها یا موضوعات تصویری صحبت کنیم، چراکه به قول بارت تمامی تصاویر تآتر در یک چندصدایی اطلاع رساننده یا زمینه‌ای متراکم که آن‌ها در آن ارتباط متقابل دارند و به یکدیگر زندگی می‌بخشند، حادث می‌شوند. به عنوان یک الگوی شاخص، می‌توان سیر تحول در درام انگلیسی را از زمان شکسپیر در نظر گرفت. همه عبارت «تحت فرمان من باش!» را می‌شناسند. عبارتی که به‌ویژه در صحنه‌های ملاقات بدجنس‌ها و شریرها در مخفیگاه و هنگام انتخاب یکی از آن‌ها برای انجام کاری کثیف، مرتباً شنیده می‌شود. باید به این نکته دقت کرد که چرا هر چه پیش‌تر می‌رویم، دلایل کنترل شخصی توسط شخص دیگر بسیار خلاصه‌تر می‌شود؛ بدین معنا که عبارت

جایگزین یا علامتی اختصاری برای تمامی انگیزه‌هایی می‌شود که تماشاگر از نمایش‌های پیشین به یاد دارد. (بسیار شبیه علامت «وارد چمن نشوید» که امروزه تبدیل به علامتی اختصاری و جایگزین برای مجموعه‌ای از محرک‌های شناخته شدهٔ جامعه‌شناسی زیباسازی شهرها شده است.) اما این اختصار در نشان دادن تحریک‌پذیری، تنها نشانهٔ انتقال تدریجی اهمیت احساسی خود شرارت بر روی صحنه است. در این‌جا ترجیح می‌دهم جمله‌ای از کنت بسرک[1] را این‌گونه اصلاح کنم: «شیفتگی روزافزون به قالب‌های شرارت، منجر به نقصانی مرتبط با روان‌شناسی، برانگیزانندهٔ ورای شرارت می‌شود.» به‌طور کلی، عملکرد نمایش الیزابتی در تهییج هر چیزی، بسیار تصادفی بود. اما منظر انتقام (تحریک به آن یا طراحی آن یا همان انگیزش) در طراحی نمایش اولیه حالت محوری بیش‌تری به خود گرفته بود؛ به‌طور مثال هیرونیمو که در اندوه قتل فرزندش فرو می‌رود و این اندوه او را به سرحد جنون و مرگ می‌کشاند؛ سرنوشتی همچون هملت. از طرف دیگر در نمایشنامه‌های اخیر همچون *وبستر*، انگیزه‌ها تیره و تار شده و معمولاً برای ایجاد تنفر مورد نیاز برای خلاصی از دست کسی کفایت نمی‌کنند. به‌طور خلاصه، کینه‌های غضب‌آلود و کهنه‌ای چون کینهٔ هملت و اتللو دیگر باب روز نیستند و توجه عموم به اعمالی ناشی از انتقام که بر قربانیان حادث می‌شوند، جلب شده است. اینک نمایش الیزابتی، از شروع تا پایان، احتمالاً خون‌آلودترین نمایش تاریخ تآتر است. شاید درست نباشد که نمایشنامه‌های اولیه‌ای چون *یهودی مالت*، *تراژدی هافمن*، *سلموس و تیتوس آندرونیکوس* را با آثاری همچون *وبستر*، *ترنر* یا *ماسینگر* مقایسه کرد، چراکه صحنه‌های مرگ و جنایت در آثار اولیه بسیار خام و ناپخته‌اند. این‌جا تشنج تآتری نه تنها بر تعدادی از مرگ‌ها یا وحشی‌گری‌ها می‌افتد، بلکه بر نبوغ قاتلان نیز سایه می‌افکند، قاتلانی که ابزارشان ما را به یاد ماشین‌های پیچیدهٔ راب گلدبرگ می‌اندازد. در واقع به نظر می‌رسد بعضی از شخصیت‌ها صرفاً به این دلیل وارد نمایشنامه می‌شوند که به شکلی بی‌رحمانه و کنایه‌ای به دست شخص دیگری کشته شوند. در یکی از صحنه‌های *ماسینگر* به یک بازیگر رومی (که سزار او را محکوم به مرگ کرده است) از روی شفقت اجازه داده شد، در حالی‌که یک صحنهٔ مرگ را با سزار بازی می‌کند، بمیرد.

حالت کلیشه‌ای تصویر کاملاً واضح است. به‌طور مثال شخصیت‌های نوعٌ دوست درام احساساتی قرن هجدهم، احتمالاً بالاخره دست از نوعٌ دوست بودن یا هر چیز دیگری که همیشه هستند، خواهند کشید. آن‌ها جز صفرهایی در یک فرمول ملال‌انگیز، چیز دیگری نیستند؛ و بیش از این به کار رضایت‌مندی از زندگی نمی‌آیند. بیایید لحظه‌ای را در تاریخ تصور کنیم که تآتر به‌وسیلهٔ نوعی طالع بورخسی، شیفته نمایشنامه‌هایی با ساعت‌های زنگدار، چشمه‌های روان و بازیگران خردسال با سگ‌های اهلی شده است. می‌توان گفت که این ترکیبی فریبنده است و هیچ نمایشی، تا وقتی دستکم یک یا دو تا از این جاذبه‌ها را در خود نداشته باشد، در امان نیست. اما زمانی این ترکیب فریبنده تبدیل به یک فرمول استاندارد می‌شود و حالتی بحرانی فرا می‌رسد، تماشاگران شروع می‌کنند به موشکافی در همه چیز و تنها، نشانه‌های یک صحنهٔ کسالت‌آور را می‌بینند. در لحظه‌ای که صحنه و تماشاگر در یک آگاهی مشترک در مورد نمایشنامه به عنوان نمایشنامه، سهیم می‌شوند، حد اعلای مشارکت بین این‌دو ایجاد شده است. موقعی که یک شخصیت بالغ در نمایشی بدیع وارد می‌شود و به شخصیت بالغ دیگری می‌گوید: «بیا بنشینیم و صحبت کنیم. خدا را شکر که هیچ سگ و بچه‌ای در این اطراف نیست» و تماشاگر هم تشویق می‌کند، ممکن است کمی غلو شده به نظر برسد. اما نه تا زمانی که شخص به‌یاد می‌آورد که اوریپید چگونه شخصیت آشیل را در صحنه‌ای معروف در نمایش *الکترا* کامل می‌کند و با به‌طور کلی‌تر خود قضیه تروا در نمایشنامه‌هایی چون *هلن* و *اُریسته*.

به‌طور خلاصه باید این روش‌های ضمیری را نه به عنوان حالاتی مجرد در ادراک‌مان از بازیگر، که به عنوان نقاط مرجع در نظر بگیریم. به بیانی دیگر با تفکیک آن‌ها از یکدیگر، احتمالاً باعث می‌شویم که آن‌هادر سنتزی ادراکی به یکدیگر رجوع کنند و این نکته را به ذهن بیاورند که حتی هنگامی‌که آن‌ها اثر یکدیگر را خنثا می‌کنند، به همان اندازه

که در کار رقابت‌اند در کار مشارکت نیز هستند. فایدهٔ تفکر در مورد بازیگر به چنین شکلی، تنها در این نیست که چیزی جدید در مورد او فرا بگیریم، بلکه باعث می‌شود تا ما به نحوهٔ تأثیرگذاری اجرای او بر تمایلاتشان آگاه شویم، نه تنها در حالی‌که مثل تماشاگری مستقل «در صحنه نشسته‌ایم» بلکه به عنوان سلیقه‌ای از سلیقه‌های اجتماعی که از بازیگر می‌خواهد تا نمایش‌های مورد علاقه‌اش را به تصویر بکشد. در این میان تنها دورهٔ زمانی بود که باعث می‌شد یک زمان روشی بر دیگری تسلط یابد. گرچه فقط در دورهٔ نظام ستاره‌سازی، ذوق هنری بازیگران، یا دستکم اشتهار به این امر، بسیار بیش از موضوع نمایش باعث جلب تماشاگر به یک نوع از تآتر می‌شد. در دههٔ ۱۹۶۰ در فرهنگ ما کششی دوباره نسبت به نمایش‌های مشارکتی ایجاد شد که شاید بتوان آن‌را بازگشتی به طبیعت‌گرایی روسو نامید. بازیگر با رضایت تلاش کرد دوباره تآتری با حضور تماشاگر بنیاد کند. در نهایت باید به لحظاتی از تاریخ تآتر اشاره کنم که نمایش، خود ابزاری بود برای بررسی حالات و تظاهرات اجتماعی و تجدید حیات حالات اجتماعی کهنه همچون درام اجتماعی جدید اواخر قرن هجدهم، تمایلات متنوع درام عاشقانه و شاعرانه، نمایشنامه‌های واقعگرایانه در مورد اعتیاد به مواد مخدر، همجنس‌گرایی، بچه‌های دیوانه و امثال این‌ها. اما حتی چنین لحظات مشخصی نیز هیچ‌گاه جاذبه‌های متنوع تآتر را محدود و محصور نکردند. دلیل این امر شاید حضور و جذبهٔ بازیگر است که پدیده‌ای است به پیچیدگی نمایشی که در آن ایفای نقش می‌کند. در واقع مشکل با بازیگر این است که او آن‌جاست، در برابر ما، آنچه بقیه به طور طبیعی انجام می‌دهند، او به طور مصنوعی انجام می‌دهد. به بیانی دیگر واسطهٔ اولیهٔ تآتر، و باز به بیانی دیگر هدف و غایت تآتر است. هدف من به هیچ‌وجه از ارائهٔ یک پدیدارشناسی کامل از هنر بازیگر نیست، بلکه برخورد با آن به عنوان عمل کلام است که به قولی می‌توان آن را گفتگو در مورد رفتار ما نامید؛ و می‌تواند به سه گانهٔ ضمیری (من، تو، او) که بنیان تمامی گفتگوهاست تقسیم شود. بازیگر نحوهٔ برخورد ما با اشیا در دنیا را بازی می‌کند یا به عبارتی آن‌را به زبان هنرش برای ادراک ما ترجمه می‌کند. او این‌کار را یک‌بار با تبدیل شدن به چیزی و یک بار با انجام دادن چیزی و یک بار با سهیم شدن در چیزی انجام می‌دهد. به‌طور خلاصه به ما امکان می‌دهد زندگی دیگری را تجربه کنیم؛ زندگی‌ای که به شکلی منحصر به فرد به زندگی ما پیوند خورده است و تجربه‌ای است یگانه و مبهم چون تجربهٔ پرواز روح از بدن. ❑

از:

On Acting Andnot Acting

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی