ارزش سکوت

مقاله

(نگاهی به زندگی و آثار هارولد پینتر)

سیاوش مهرایزد

هارولد پینتر[1]، سال ۱۹۳۰، در شرق لندن از پدر و مادری یهودی به دنیا آمد. او به عنوان تنها فرزند خانواده از محبت، توجه و رسیدگی همه‌ی اعضای فامیل برخوردار بود. تمایل به گوشه‌گیری، انزواطلبی و درون‌گرایی در کودکی‌اش کاملاً دیده می‌شد.

پینتر در۱۹۳۹ و با شروع جنگ جهانی دوم، درسن نُه سالگی، مجبور شد به همراه بقیه‌ی بچه‌های مدرسه شهر را ترک کند و در یک قلعه‌ی نظامی پناه بگیرد. او حدود پنج سال از خانواده‌اش دور بود. سخت‌گیری‌های فراوان معلم در این دوره (که کودکان را در پناهگاه همراهی می‌کرد) و جدایی از مادر و خانواده، تجربه‌ای سخت، ویران‌گر و دردناک برای پینتر بود؛ تجربه‌ای که تأثیر و بازتاب خود را در همه‌ی آثار او نشان می‌دهد. تنهایی، ترس، جداماندگی، اضطراب و ... در نوشته‌های او ریشه در این دوران دارند.

در ۱۴ سالگی به لندن بازگشت، به بازی در نمایش‌های مدرسه پرداخت و با علاقه شروع به خواندن آثار نویسندگان بزرگ کرد(او همواره ازکافکا[2]، همینگوی[3] و بکت[4] به نیکی یادکرده است). تحصیل در آکادمی هنرهای دراماتیک را بعد از ۲ سال ناتمام گذاشت، از رفتن به خدمت سربازی امتناع کرد و به همین خاطر، با خوش شناسی، فقط جریمه شد.

در ۱۹۵۰ چند شعر در مجله‌ای ادبی از او چاپ شد و نقش‌های کوچکی در نمایش‌های رادیویی بازی کرد. سال بعد موفق شد در چند نمایشنامه‌ی شکسپیر به عنوان بازیگر روی صحنه برود و ...

پینتر، در سال ۱۹۵۶ و به اصرار دوستش، چهارروزه نمایشنامه‌ی اتاق را نوشت که با استقبال نسبی آن را کارگردانی کرد. همین موفقیت باعث شد تا امروز به نوشتن ادامه دهد که حاصل آن بیشتر از سی نمایش‌نامه است، نمایش‌نامه‌هایی که از پینتر به فارسی ترجمه شده این‌هاست: اتاق (۱۹۵۶)، جشن تولد (۱۹۵۷)، مستخدم ماشینی (گارین لال) (۱۹۵۷)، درد خفیف (۱۹۵۸)، کلکسیون (۱۹۶۱)، بازگشت به خانه (۱۹۶۴)، وقت ضیافت (۱۹۹۱).[5]

پینتر حدود چهل نمایش را کارگردانی کرده، چهارده بار روی صحنه‌ی تئاتر بازی کرده، و علاوه بر بُردن جایزه‌های فراوان ادبی[6]، بیست‌ودو فیلم‌نامه نوشته که یکی از معروف‌ترین آن‌ها به‌تازگی به فارسی ترجمه شده است[7]: *پیشخدمت* به کارگردانی *جوزف لوزی*[8] و *بازی درگ* بوگارد[9].

هارولدپینتر به کریکت و شعر بسیار علاقه دارد. دو بار ازدواج کرده و چند سالی است که با سرطان مری مبارزه می‌کند[10].

او همیشه از توضیح دادن نوشته‌هایش فرار کرده است. در مصاحبه‌ها، در گفتگوها وحتی در پاسخ دادن نامه‌های دوست دارانش از تفسیرکردن آثارش طفره رفته است. به تقاضای یکی از خوانندگان نمایش‌نامه‌هایش که از او درباره‌ی معنای یکی از آثارش می‌پرسد، می‌گوید: «نمی‌توانم هیچ‌کدام از نمایش‌نامه‌هایم را توضیح دهم. اصلاً معنای پرسش شما را نمی‌فهمم. به اندازه‌ی، شما

شخصیت‌های نوشته‌هایم را می‌شناسم، همان‌قدر که در متن به آن‌ها اشاره شده، نه بیشتر...».

در بخش دوم این نوشته سعی شده است ابتدا دیدگاه‌های پینتر و سپس تم‌ها و بن‌مایه‌های مشترک آثار او مورد بررسی قرارگیرد. در شماره‌ی بعد یک یا دو اثر پینتر به صورت کامل بررسی و تحلیل خواهد شد.

دیدگاه و جهان‌بینی پینتر عمدتاً تحت تأثیر وضعیت کلی جهان در اواسط قرن بیستم است، مانند: جنگ و ویرانی‌های ناشی از آن، بمب اتمی و کشتار بی‌سابقه‌ی انسان‌ها، پیشرفت حیرت‌آور تکنولوژی و نتایج آن شامل تنهایی و گم‌شدن هویت انسان، زیر سؤال رفتن علت‌ها، ارزش‌ها و اخلاق و در نتیجه‌ی آن خالی‌شدن دنیا از معنا، اضطراب و ترس انسان از روبه‌رو شدن با این وضعیت و ... .

همه‌ی موارد بالا زیربنای تئاتر ابزورد[11] هم هست. بکت، یونسکو[12]، آداموف[13] و کمی بعد پینتر همگی جزء نویسندگان این مکتب مهم قرن بیستم می‌باشند. نگاهی می‌اندازیم به ویژگی‌های آثار پینتر، که شاید برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویس زنده‌ی این روزگار باشد.

۱) فضای بسته: بیشتر آثار پینتر در یک مکان می‌گذرند، شخصیت‌ها از بیرون رفتن وحشت دارند، گویا امنیتی بیرون از این فضا وجود ندارد، هر لحظه امکان دارد همه‌چیز دگرگون شود. دنیای رُعب‌انگیز بیرون می‌تواند نماد جهان ناامن و معناباخته‌ی امروز ما باشد، و حتی درگستره‌ای بزرگتر، این دنیای ترسناک و ناشناخته می‌تواند نمادی از مرگ باشد، در مقابل زندگی که امن است و آشنا. ترس ما (شخصیت‌های آثار پینتر)، ترس ازپرت‌شدن از امنیت به ناامنی است، یا از زندگی به مرگ.

۲) ابهام در انگیزه‌ها و حذف رویدادهای قبلی: آن‌چه در گذشته رخ داده به وضوح توضیح داده نمی‌شود. دلایل بازگو نمی‌گردند. همین موضوع، متن را در هاله‌ای از ابهام و راز فرو می‌برد. به نظر می‌رسد شخصیت‌ها دچار چرخش‌های ناگهانی در رفتار و اعمال خود هستند و گاهی مرتکب رفتارهایی می‌شوند که برای تماشاگر قابل پیش‌بینی نیست. نویسنده به قصد با حذف گذشته و رویدادهای قبلی و بیان‌نکردن انگیزه‌ها، تلاش می‌کند تا شخصیتها- برخلاف آثار کلاسیک تا اوایل قرن بیستم- غیرقابل‌پیش‌بینی شوند. (البته پینتر برخلاف بکت اشاره‌هایی هر چند کوتاه به گذشته می‌کند.).

۳) ترس و اضطراب آدم‌ها: در نوشته‌های پینتر شخصیت‌ها از اتفاقی که در حال روی دادن است وحشت دارند. این ترس آرام‌آرام به تماشاگر هم منتقل می شود. نمایش‌نامه معمولاً با یک وضعیت پایدار و به ظاهر ایمن آغاز می‌شود ولی هر چه جلوتر می‌رویم‌حس می‌کنیم اوضاع دارد رو به وخامت میگذارد. می‌دانیم اتفاقی هولناک در راه است، ولی نمی‌دانیم چیست. ما مثل شخصیت‌های نمایش مضطرب می‌شویم. عامل اضطراب اغلب از بیرون می‌آید، از دنیای بیرون به فضای امن و بسته‌ی درون هجوم می‌آورد و وضعیت را دگرگون می‌کند.

۴) مکان: در آثار پینتر، معمولاً محلی واقعی در نظر گرفته می‌شود. (بر خلاف بیشتر نویسندگان ابزورد که از مکان‌های غیرواقعی و خیالی

استفاده می‌کنند). جایی که برای ما قابل درک و شناسایی است، مثل خانه یا اتاق.

۵) انفعال شخصیت‌ها: اغلب شخصیت‌های پینتر در برابر حوادث و اتفاق‌ها واکنش نشان نمی‌دهند، با وضعیت جدید کنار می‌آیند و آن را می‌پذیرند. همین امر ویژگی دیگر آثار پینتر را هم می‌رساند: تسلط یکی بر دیگری یا دیگران.

۶) تسلط یکی بر دیگری یا دیگران: به این شکل که شخصیتی که عمل می‌کند و واکنش نشان می‌دهد، به‌سرعت دیگران را تحت سلطه خود درمی‌آورد. این تم در بسیاری از نوشته‌های پینتر کاملاً دیده می‌شود: اقتدار یکی و انفعال دیگران و نتایج آن.

۷) دیالوگ: در آثار پینتر دیالوگ از شاخصه‌های بسیار مهم است. گفتگوها در نوشته‌های او عامیانه، طبیعی، واقع‌گرا و معمولاً کوتاه هستند. آدم‌ها در کارهای اوگاه با هم حرف می‌زنند، ولی به یکدیگر گوش نمی‌دهند (شبیه آثار چخوف). در این شیوه آن‌چه اهمیت پیدا می‌کند، چیزی است که در زیر دیالوگ‌ها جریان دارد، یعنی اصل، موضوعی است که بیان نمی‌شود نه آن‌چه که گفته می‌شود. گاه پینتر از شیوه‌ی گفتگوهای بدون مرکز استفاده می‌کند، که اهمیت عمده‌ی آن در نشان‌دادن عدم ارتباط بین شخصیت‌هاست (هرکس از خودش می‌گوید، بدون توجه به دیگری). گاهی دیالوگ‌ها در آثار پینتر یادآوری‌کننده‌ی موضوع، موقعیت و اتفاقی خاص برای یک شخصیت است، دیالوگی چیزهایی را برای شخصیت تداعی می‌کند و او آن را بازگو می‌کند.

۸) مکث‌ها و سکوت ها: مکث‌ها و سکوت‌ها در آثار پینتراهمیت بسیار فراوان دارند. به نظر می‌رسد نمایشنامه‌های پینتر تئاتری‌ست برپایه‌ی سکوت که گاهی با دیالوگ شکسته می‌شود. سکوت‌های ناگهانی باعث تأکید بر موضوع یا حادثه‌ای ویژه می‌شود (ممکن است این ویژگی ناشی از دیالوگ‌های قبلی باشد و یا بر عکس در زیر و عمق دیالوگ‌ها نهفته باشد). علاوه بر این، سکوت موجب شدت‌یافتن تنش بین شخصیتها، اشاره به راز و رمزی ناپیدا یا حتی تأکید بر حرکت و رفتارها در مقابل دیالوگ‌ها هم می‌شود، که هر کدام در جای خود قابل بررسی است. استفاده‌ی متنوع از سکوت ویژگی برجسته‌ی آثار پینتر است.

۹) از دیگر تم‌های نوشته‌های پینتر، خیانت در زندگی‌های زناشویی، جابه‌جایی زوج‌ها ، تلاش برای تسلط در روابط جنسی و بهره‌برداری از آن، و حتی گاهی روابط جنسی گروهی و دسته‌جمعی و همجنس‌خواهی است.

۱۰) نقض اطلاعات و روایت‌های قبلی: در بسیاری موارد شخصیت‌ها آن‌چه را تا به حال درست می‌دانسته‌ایم، با اطلاعات تازه زیر سؤال می‌برند و همین‌طور تا به آخرمثل زنجیر یکدیگر را نقض می‌کنند. همین ویژگی بر مبهم بودن، نامعلومی و ترس می‌افزاید و به عدم قطعیت تأکید می‌کند.[۱۴]

---

1 Harold Pinter
2 Kafka
3 Hemingway
4 Becket

[۵] معروف ترین نمایش نامه‌های پینتر.(به جز آن هایی که در متن آمده است) اینهاست: شبی بیرون از خانه (۱۹۵۹)، سرایدار (۱۹۵۹)، مدرسه‌ی شبانه (۱۹۶۰)، فاسق (۱۹۶۲)، زیرزمین (۱۹۶۶)، چشم‌انداز (۱۹۶۷)، سکوت (۱۹۶۸)، دوران قدیم (۱۹۷۰)، مونولوگ (۱۹۷۲)، سرزمین هیچ کس (۱۹۷۴)، خیانت (۱۹۷۸)، صداهای خانواده (۱۹۸۰)، جای دیگر (۱۹۸۲)، مهتاب (۱۹۹۳) – Ashes to Ashes (۱۹۹۶)، جشن (۱۹۹۹) – یاد گذشته (۲۰۰۰).

[۶] به قدری تعداد جوایزی که پینتر به دست آورده زیاد است که از خیر بازگوکردن‌اش گذشتیم!

[۷] پیشخدمت، هارولد پینتر، ترجمه‌ی شعله آذر، نشرنی، تهران:۱۳۸۳. نام فیلم‌نامه‌های پینتر در پایان ترجمه‌ی پیشخدمت آمده‌است (پینتر سه، چهارتا از نمایش‌نامه‌هایش را هم به فیلم‌نامه تبدیل کرده است).

8 Josef Lous
9 Dereg Bugaurd

[۱۰] پینترچند کتاب شعر و چندین نمایش تک پرده‌ای هم نوشته است.

11 Absurd
12 Ionesco
13 Adamov

[۱۴] بحث درباره‌ی جزئیات آثار پینتر می‌ماند برای شماره‌ی بعد و بررسی دقیق‌تر یکی از نمایش‌نامه‌ها یا فیلم‌نامه‌هایش.

دیوید مامت[1] در سال ۱۹۴۷ در شیکاگو به دنیا آمد. او تحصیلات خود را در *کالج گدارد*[2] در *ورمونت*[3] و در مدرسه‌ی تئاتر نیبرهود پلی هاوس[4] در نیویورک به پایان رساند. به عنوان مدرس در کالج تئاتر *گدارد*، مدرسه‌ی تئاتر *ییل*[5] و دانشگاه نیویورک به تدریس پرداخت. سخن‌رانی‌هایی نیز در کمپانی تئاتر *آتلانتیک*[6] که خود یکی از اعضای مؤسس آن است، ایراد کرده است. *مامت* اولین کارگردان هنری کمپانی تئاتر سنت *نیکولاس*[7] بود و فیلم‌های زیادی ازجمله *اولنا*[8] و *زندانی اسپانیایی*[9] را کارگردانی کرده است. وی نظراتش درمورد بازیگری را در کتابی با عنوان « درست ونادرست »[10] به‌خوبی بیان کرده است. مطلب زیر ترجمه‌ی بخشی از این کتاب است که در شماره‌های آینده ادامه خواهد یافت.

بزرگان پیشین

استانیسلاوسکی[11] به طور قطع، آماتور بود. خانواده‌ی او تاجر و ثروتمند بودند و وقتی وارد تئاتر شد، بول‌دار بود. مقصودم این نیست که شور و اشتیاق یا هنر او را دست کم بگیرم؛ فقط تاریخچه‌ی زندگی‌اش را مرور می‌کنم. نوازندگان دوره‌گرد، کولی‌ها و تردست‌ها به تئاتر می‌آیند تا امرار معاش کنند و از آن‌جا که میزان درآمد آن‌ها با خوش‌آمد تماشاگران رابطه‌ی مستقیم دارد، یاد می‌گیرند رضایت خاطر آن‌ها را فراهم کنند. آن‌ها که « ازکف خیابان آمده‌اند »- این جمله را زیاد شنیده‌اید- اهمیت چندانی برای نحوه‌ی اجرای خود قایل نیستند و توانایی‌شان را تا آن‌جا به کار می‌گیرند که تماشاگران راضی بشوند. نظر مرا بخواهید، درستش هم همین است.
فکر نکنم دکترها، نوازندگان، رقاص‌ها یا نقاش‌ها اول « حس » بگیرند بعد کارشان را آن‌جام دهند. آن‌ها توجه خود را به خواسته‌های معقول حرفه‌ای خود و به مشتریانشان معطوف می‌کنند و من مشتری، مریض یا تماشاگر انتظار ندارم که آن‌ها با تعریف داستان زندگی خود سرم را به درد بیاورند.
بازیگر روی صحنه می‌رود تا نمایش‌نامه‌ای را برای دیگران تعریف کند. سر تا ته کار او همین است . و برای این کار باید صدای رسا، بیان سلیس، اندام متناسب و درک کاملی از نمایش‌نامه داشته باشد.
لزومی ندارد تا بازیگران «کاراکتر» بشوند. در واقع گفته‌ها معنایی ندارند، کاراکتری در کار نیست. فقط خط‌های نوشته‌شده روی صفحه مطرحند، دیالوگ‌هایی که بازیگر باید آن‌ها را بگوید. وقتی بازیگر فقط دیالوگ‌ها را بگوید و تلاش کند تا به هدفی برسد که کم و بیش با نظر نویسنده هم‌خوانی دارد، تماشاگر توهّمی را روی صحنه تماشا می‌کند.
برای خلق این توهّم بازیگر ناچار است به چیزی که وجود ندارد، تن دَردهد. او همان قدر از«حس» فارغ است که شعبده‌باز از لزوم وجود نیروهای مافوق طبیعی. شعبده‌باز توهّمی را در ذهن تماشاگر به وجود می‌آورد، بازیگر هم همینطور.
به عقیده‌ی *ایزنشتاین*[12] قوّت حقیقی فیلم از تلفیق نمای الف و نمای ب «در ذهن تماشاگر» به وجود می‌آید. مثلاً در نمای الف کنری سوت می کشد، درنمای ب زن جوانی سرش را از روی میز بلند می‌کند و تماشاگر به اندیشه‌ی «خیزش برای تغییر وضعیت کارگردان» می‌رسد. اگر نمای الف قاضی‌ای با ردای سیاه را نشان

ما نمی‌توانیم افکارمان را کنترل کنیم، عواطفمان را هم همین‌طور. اما شاید «کنترل عواطف» در شرایط خاصی روی صحنه، معنای خاصی داشته باشد، در واقع چنین هم هست و معنی آن « تظاهر کردن» است.

دهد که پاکتی را به او بدهند و او پاکت را باز کند و گلویش را صاف کند، و نمای ب همان باشد زنی که سرش را از روی میز بلند می‌کند- بیننده به اندیشه‌ی «شنیدن حکم» می رسد. در هر دو حالت حرکت زن یکی است، همان تکه از فیلم. هیچ چیز عوض نشده، مگر نحوه‌ی کنار هم قرارگرفتن تصاویر. اما همین تغییراندیشهٔ جدیدی را به ذهن تماشاگر وارد می‌کند.

طبق تئوری *ایزنشتاین* که به عقیده‌ی من شاهد مثال‌هایی هم دارد، اندیشه‌ی خلاق بسیار قوی‌تر و موثرتر از این است که صرفاً «قهرمان داستان را دنبال کنیم»- مثلاً برای داستان‌گویی به جای کات کردن از دوربین استفاده کنیم. حُسن این روش این است که تماشاگر خود اندیشه‌ای را خلق می‌کند و در پایان خودش داستان را می‌گوید.

بیشتر آموزش‌های بازیگری درجهت رسیدن به متن است. به هنرپیشه می‌گویند که هرجا متن برای «کاراکتر» تعیین می‌کند «خوش‌حال باشد» ،«غمگین» یا «بی‌قرار». این کار نه تنها لزومی ندارد، بلکه هم به ضرر بازیگر است هم به ضرر تماشاگر. ذوق فلسفی و سی سال تجربه به من نشان داده که هیچ چیز کسل کننده‌تر از دیدن بازیگری روی صحنه نیست که گیر عواطف خود باشد. وقتی کسی به زور بخواهد عاطفه‌ای را نشان دهد، از حال و هوای نمایش بیرون می‌آید. درست است که این کار اوج خودآگاهی است و این خودآگاهی می‌تواند در خدمت رسیدن به هدف باشد، اما به هر حال کسل‌کننده است.

بازیگری که روی صحنه می رود و می خواهد «حالتی» را نشان بدهد، به یکی از این دو موضوع فکر می‌کند:

الف) هنوز درست حس نگرفته‌ام، نقاط ضعفی دارم و باید بیشتر کار کنم؛

ب) کاملاً حس گرفته‌ام ،چقدر حرفه‌ای‌ام ! (کار به این‌جا که برسد حتی ذهن هم به توانایی‌های خودش حسادت می‌کند و بازیگر به مرحله‌ی الف تنزل می‌کند.)

هم الف و هم ب بازیگر را از حال و هوای نمایش بیرون می‌آورند، چون ذهن را نمی‌توان به کاری وادار کرد. می‌شود چیزی را پیشنهاد کرد، اما نمی‌توان آن را به کاری واداشت. بازیگر روی صحنه همان قدر نمی‌تواند به دستور «خوشحال باش» عمل کند که به دستور« به اسب آبی فکر نکن».

طبیعت عاطفی- روانی ها به‌گونه‌ای است که تنها پاسخ ما به دستور فکرکردن یا حس‌کردن هر چیزی، سرپیچی از آن دستور است. یادَ وقت‌هایی بیفتید که دوستانتان می‌خواهند شما را با چوان محشری آشنا کنند و به شما می‌گویند «خوش برخورد» باشید، یا وقت‌هایی که کارگردان از شما می‌خواهد «راحت» باشید. پاسخ به این دستورات تعارض و سرپیچی است. استثناء هم ندارد. اگر واقعاً بتوان افکار خودآگاه کسی را هدایت کرد یا عواطف او را تحتَ اختیار گرفت، دیگر ترس، روان پریشی و افسردگی معنایی نخواهد داشت.

ما نمی‌توانیم افکارمان را کنترل کنیم، عواطفمان را هم همین‌طور. اما، شاید«کنترل عواطف» در شرایط خاصی روی صحنه، معنای خاصی داشته باشد؛ در واقع چنین هم هست و معنی آن «تظاهر کردن» است. برای من مهم نیست نوازنده هنگام نواختن روی چه چیزی تمرکز می‌کند، بازیگر هم همین‌طور. به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس و طرفدار نوشته‌های خوب می‌دانم که نمایش خوب نیازی به تکیه بر بازیگر ندارد. در واقع نمایش خوب نیازی به بیان زیربنای روان‌شناختی خود ندارد و نمایش بد هم سودی از این کار نمی‌برد.

«حافظه‌ی عاطفی»، «حافظه‌ی حسی» و اعتقاد به روش سه‌گانه‌ی استانسیلاوسکی، کاری از پیش نمی‌برند. این «روش» سودی ندارد، عملی

نیست، برای روی کاغذ خوب است- مثل این است که به خلبان‌های هواپیما بگوییم برای کم‌کردن سرعت هواپیما دست‌هایشان را توی کابین خلبان بالا و پایین ببرند.
هواپیما برای پرواز طراحی شده و خلبان آموزش دیده تا آن را هدایت کند. نمایش هم همین‌طوراست. اگر درست طراحی شده باشد، قهرمان داستان از طریق یک سری وقایع به هدف می‌رسد. این کار بازیگراست تا از نوشته‌ها طوری استفاده کند که به همان هدف قهرمان داستان برسد و کار به این‌جا که برسد بازیگر کارش را آن‌جام داده است.
در«زندگی واقعی» مادر برای زنده‌ماندن فرزندش التماس می‌کند،گناهکار برای بخشش، عاشق خیانتکار برای این که برای آخرین بار فرصتی به او داده شود- این آدم‌ها اصلاً به حالت خود توجهی ندارند، همه‌ی توجه آن‌ها به حالت شخصی است که خواسته‌ای از او دارند. این هدایت بیرونی، بازیگر را به «زندگی واقعی» می‌برد و عکس‌العمل زیبایی را به وجود می‌آورد که هیجان تماشای بازی او را بیشتر می‌کند. روی صحنه هم بازیگر تحت تأثیر هدایت بیرونی که بدون توجه به حالت شخصی خود و با توجه کامل به پاسخ‌های بازیگر مقابلش رفتار نماید، هیجان بینندگان را زیاد می‌کند. نمایش زیبا، چه روی صحنه چه بیرون از آن، آن‌جام کارهای بزرگ با هیجان زیاد نیست، بلکه آن‌جام کارهای بزرگ بدون هرگونه هیجان است.
پس آیا بازیگری که تحت تأثیر هدایت بیرونی است، نباید گاهی احساساتی شود؟ مطمئناً او هم مثل دیگران تمام توجه خود را به کارش می‌دهد، اما این احساساتی‌شدن پیامد فرعی و بسیار کم‌اهمیت بازی‌کردن است. هدف از تمرین این نیست. سیاست‌مداران قلابی می‌کوشند واقع‌نمایی کنند. در هفتم دسامبر ۱۹۴۱، روزولت کارهای مهم‌تری داشت که آن‌جام بدهد.

«قهرمانی»، آن‌جام کارهای بزرگ است، چه روی صحنه چه بیرون از آن. قهرمان کسی است که با تمام توان استقامت نشان‌می‌دهد و این قهرمان توانایی آن را دارد که الهام‌بخش ما باشد. به ما نشان بدهد که می‌توانیم علی رغم کمبودهایمان باز هم تلاش کنیم.
در سیاست، ورزش، کاریا ادبیات، این قهرمان با ازخودگذشتگی به ما نشان می‌دهد که می‌توانیم بهتر از این که هستیم باشیم. دروغ‌گوها، متظاهران، خودبین‌ها، بازی‌های غلط پر از اشک تمساح، وطن‌پرستی‌های آبکی، همگی شاید برای لحظه‌ای تحسین ما را برانگیزند اما در نهایت ما را مردّد، عصبانی و تحقیرشده برجای می‌گذارند.
روی صحنه هم ، هم ذات پنداری می تواند گریه کند و تحسین مارا برانگیزد ، اما هرگز ما را قوی‌تر نمی‌کند. او فقط ما را واداشته که پولی بدهیم و هفدات‌پنداری کنیم، اما وقتی سالن تئاتر را ترک می‌کنیم به اندازه‌ی ظرفیتمان تحت تأثیر قرار گرفته‌ایم .
پس اگر شهرت بزرگان از مطالعاتشان نیست، ازچی است؟ از طریق همان موهبتی است که خدا به آن‌ها داده، از طریق تجربه، و ربطی به درس‌هایی که خوانده اند ندارد. به قول *فیلدینگ*[۱۳] «معلوم نمی‌شود چقدر بلدیم مگر وقتی مطالب اضافی را دور بریزیم».
بازیگران، تقریباً بدون استثناء، دنبال خواندن واحدهای درسی‌اند. آموزش هایی را هم دیده‌اند و تعداد انگشت‌شماری از آن‌ها شانس این را داشته‌اند که روی صحنه بدرخشند و درصد اندکی از آن‌ها آوازه‌ی بعضی مؤسسه‌ها را بلند کرده‌اند. به عقیده‌ی من رابطه‌ی علت و معلولی وجود ندارد- مثل این است که *کوریسکا*[۱۴] از ناپلئون بخواهد او را به سمت مربی پادشاهان منصوب کند.

قهرمانی انجام کارهای بزرگ است، چه روی صحنه، چه بیرون از آن. قهرمان کسی است که با تمام توان استقامت نشان می دهد و توانایی آن را دارد که الهام بخش ما باشد.

البته استودیوهای بازیگری دهه‌ی پنجاه، بعضی با استعدادها را به خودشان نسبت داده‌اند. اما استودیوها، آن‌ها را ساختند، انتخاب کردند. بهترین بازیگرها، ازمیزی‌های فراوان‌وسخت‌گیرانه‌ی استودیوها گذاشته‌اند - که به آن افتخار هم می‌کنند. چرا استودیوها و بازیگران از دستورالعمل‌ها سر می‌پیچند؟ رؤسای خودبین و دنباله‌روهای متعصب آن‌ها اطمینان می‌دهند که چنین نیست؛ اما به عقیده‌ی من، بازیگران قابل، جوان، پرشور، با استعداد و صادق جدا از آموزش‌هایی که دیده‌اند، در استودیو یا هر جای دیگر موفق بوده و هستند.

قطعاً *استانیسلاوسکی* مربی بزرگی است. کارگردان وبازیگری چیره‌دست ونظریه‌پردازی پیش‌رو؛ اما تلاش‌های او به عنوان نظریه‌پردازی هنردوست از زمان خودش تا کنون فقط برای علاقه‌مندان به مباحث نظری - که من به آن‌ها می‌گویم مباحث ضد عملی - جذابیت دارد و برای آماتورها، تئوری‌هایی‌ست که عملی نمی‌شوند. آن‌ها مانند روان‌کاوان هم‌عصر خود، وفاداری و سرسپردگی می‌خواهند، اما به‌ندرت نتایج قابل توجهی حاصل شده است. وقت وتوجه بسیاری از کسانی که برگردن یک ساعت از اوقات فراغتشان کار مشکلی است، در اختیار آن‌هاست. آن‌ها برای ارضای حسّ خودپسندی‌شان است که دست برنمی‌دارند؛ مثلاً واحد درسی بازیگری را کنار نمی‌گذارند، چون اگر دست بردارند سر دوست‌داران این کار لذت‌بخش بی‌کلاه می‌ماند.

---

[1] David Mammet
[2] Goddard college
[3] Vermont
[4] Naighborhood Playhouse
[5] Yale Drama School
[6] Atlantic Theatre Company
[7] St. Nicholas
[8] Olenna
[9] The Spanish prisoner
[10] True and False
[11] Stanislavsky
[12] Eisenstein
[13] Filding
[14] Corsica

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی