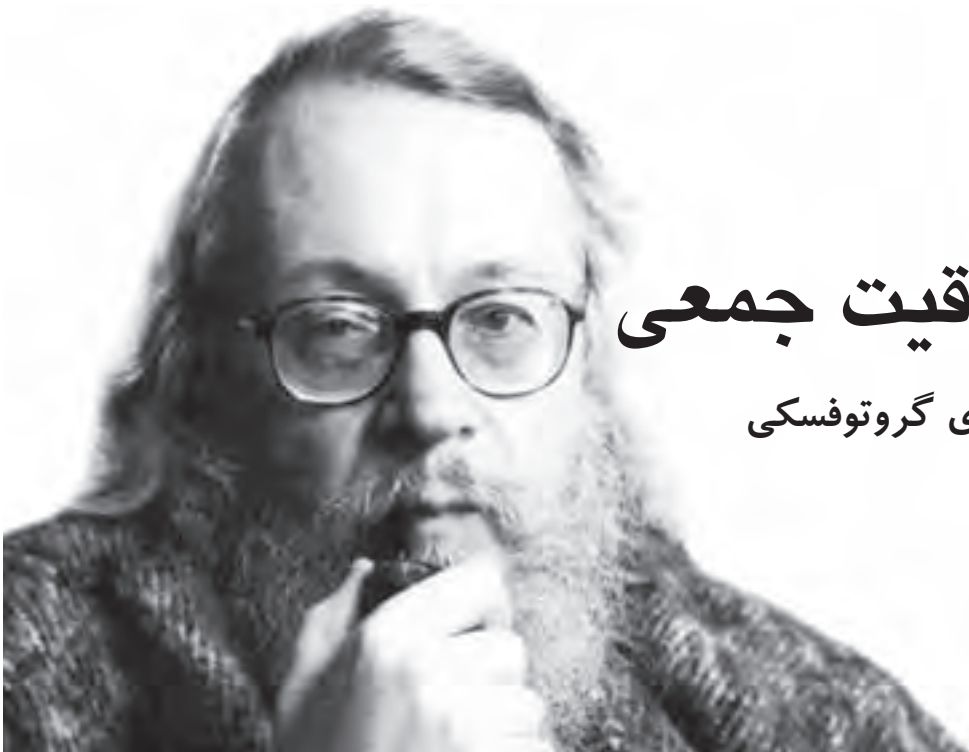


تئاتر، نمود خلاقیت جمعی

اخلاق هنری، در گفت‌وگو با یرژی گروتوفسکی

سعید نوری



می‌گویم. کاوش، راه حرفه‌ی ماست؛ اولین وظیفه‌ی ما. شاید شما این را اخلاقی بدانید اما من شخصاً ترجیح می‌دهم که با آن به‌عنوان یک تکنیک برخورد کنم زیرا در آن صورت هیچ حدس شیرین یا ریاکارانه‌ای در برخورد با آن باقی نمی‌ماند.

سومین چیزی که شخص باید به‌صورت اخلاقی در نظر بیاورد، مشکل روند و نتیجه است. وقتی من در طول یک دوره کار می‌کنم یا کارگردانی می‌کنم، هیچ یک از چیزهایی که می‌گویم واقعیت عینی نیست، آن چه من می‌گویم، انگیزه‌ای است که به بازیگر برای این روند قابل تشخیص و جدی کاوش در راه خلاقیت شانس می‌دهد: «توجهت را متمرکز کن» تو نباید به نتیجه فکر کنی. اما هم‌زمان، بالاخره، تو نمی‌توانی نتیجه را نادیده بگیری چرا که از دیدگاه عینی، عامل تعیین‌کننده در هنر، نتیجه است. به همین دلیل است که هنر نامیراست. کسی که نتیجه را دارد، حق با اوست. همین است که هست.

اما برای کسب نتیجه نباید در جستجویش باشید. اگر در جستجویش باشید، روند خلاقیت طبیعی مختل می‌شود. در نگاه، فقط مغز کار می‌کند. ذهن راه‌حلی را که می‌شناسد تحمیل می‌کند و شما شروع می‌کنید به شناختن فریبکارانه‌ی امور. این است که ما باید نگاه کنیم بدون متمرکز کردن توجه‌مان روی نتیجه. ما بدن‌بال چه هستیم؟ برای مثال، آیا اعضای بدن من، کلیدهای حافظه‌ی من، این‌ها را در مغز تشخیص نمی‌دهند، یا از طریق انگیزه‌های بدنم، آن‌ها را به خودآگاه می‌آورند، بر آن‌ها مسلط می‌شوند و سازمانشان می‌دهند و می‌فهمند اکنون قوی‌ترند یا وقتی بی‌شکل بودند؟ آیا انگیزه‌ها برای ما آشکارتر می‌شوند یا نهان‌تر؟ اگر نهان‌تر می‌شوند پس ما به آن‌ها درست ساختمان نداده‌ایم. شخص نباید به نتیجه فکر کند چون نتیجه خواهد آمد. لحظه‌ای می‌رسد که جنگ برای نتیجه کاملاً خودآگاه و گریزناپذیر می‌شود و انگیزه‌ها دستگاه روانی ما را درگیر خواهد کرد. تنها مساله این است: کی؟

این لحظه‌ای است که دستمایه‌ی زنده‌گی خلاق ما واقعاً حضور دارد. در آن نقطه، شخص می‌تواند ذهنش را به کار بگیرد که اعضایش را ساختار بدهد و ارتباط با تماشاگر را مطالعه کند. چیزهایی که قبلاً ممنوع شده بودند این‌جا گریزناپذیرند. و البته تنوع‌های فردی وجود دارد. این امکان برای شخص وجود دارد که با ذهنش شروع به بازی کند، بعد، برای مدتی ره‌ایش کند و کمی بعد، به آن بازگردد. اگر این راه شماسست، همچنان به نتیجه فکر نکنید، بلکه به روند تشخیص دستمایه‌ی زنده‌گی فکر کنید.

مشکل بعدی کلمه‌ی «اخلاق» است. اگر کسی چیزی که من، سعی در ساختن و پرداختن دارم فرمول‌بندی کند، ممکنست کسی هم پیدا شود که

شکنت: شما اغلب درباره‌ی «اخلاق هنری» صحبت می‌کنید. این در زنده‌گی هنری چه نقشی دارد؟

گروتوفسکی: در طول دوره‌ی آموزش هرگز کلمه‌ی «اخلاق» را به کار نگرفتم، اما در دل آن چه گفتم دیدگاهی اخلاقی وجود داشت. اما چرا از کلمه‌ی «اخلاق» استفاده نکردم؟ کسانی که از کلمه‌ی اخلاق استفاده می‌کنند معمولاً می‌خواهند یک نوع مُعین از دورویی را به دیگران تحمیل کنند، نظامی از زیست‌ها و رفتار که به‌عنوان یک اخلاق عمل می‌کند. مسیح وظایف اخلاقی خودش را پیشنهاد داد، اما اگر چه واقعا معجزه‌هایی هم داشت، در پیشرفت صد در صد بشر موفق نشد. پس چرا دوباره این تلاش را تکرار کنیم؟ شاید فقط باید از خودمان بپرسیم: چه اعمالی به خلاقیت هنری منتج می‌شوند؟ برای مثال اگر در طول خلاقیت، چیزهایی را که در زنده‌گی شخصی‌مان عملکرد دارند پنهان کنیم، بی‌شک خلاقیتمان شکست خواهد خورد، چون تصویری غیر واقعی از خود ارائه می‌دهیم. ما خودمان را بیان نمی‌کنیم و شروع به کلنجار رفتن فلسفی یا روشنفکرانه می‌کنیم. ما کلک می‌زنیم و در چنین شرایطی خلاقیت غیرممکن است. ما نمی‌توانیم چیزهای ضروری زنده‌گی شخصی خود را مخفی کنیم حتی اگر گناه باشند. برعکس، اگر این گناهان عمیقاً ریشه دوانده باشند، شاید حتی گناه نباشند و تنها وسوسه باشند. ما باید در را به روی چرخه‌ی همکاری‌ها باز کنیم. روند خلاقیت هم افشای خود است هم ساختار دادن به آن چه آشکار شده. اگر خودمان را با تمام وسوسه‌ها افشا کنیم، بر آن‌ها قایم می‌شویم و از طریق خودآگاهی رامشان می‌کنیم. این هسته‌ی مشکل اخلاقی است. هیچ وقت چیزی را که اساسی است، پنهان نکنید. چرا که اولین اجبار ما در هنر، بیان خود از طریق شخصی‌ترین انگیزه‌هاست.

قسمت دیگری از اخلاق خلاق، خطر کردن است. برای خلق کردن، هر کسی باید هر بار تمام خطرات شکست را بپذیرد. مفهوم‌اش این است که ما نمی‌توانیم یک مسیر آشنا یا کهنه را تکرار کنیم. اولین باری که راهی را در پیش می‌گیریم نفوذی به امر ناشناخته وجود دارد، کاوشی جدی، مطالعه و مواجهه با آن چه «پرتوافکنی ذهنی» ویژه‌ای را می‌طلبد که نتیجه‌ی تناقض است. تناقض یعنی تلاش برای تسلط بر ناشناخته - که دلایل فقدان دانایی شخصی است - و پیدا کردن تکنیکی برای شکل دادن، ساختار دادن و شناختن آن. روند اکتساب دانش شخصی به کار فرد قوت می‌بخشد. بار دومی که باهمان دستمایه روبرو می‌شویم، اگر همان راه قدیمی در پیش بگیریم دیگر ناشناخته‌ای برای ما باقی نمی‌ماند که به آن اشاره کنیم. فقط کلک‌ها باقی مانده‌اند، کلیشه‌ها که شاید فلسفی، اخلاقی یا تکنیکی هم باشند. می‌بینید که این مساله، اخلاقی نیست. من از ارزش‌های بزرگ سخن



این را خیلی اخلاقی ببینید اما من در پایه‌ی این تفکر، یک مشکل عینی و تکنیکی پیدا کرده‌ام. اصل این است که بازیگر برای ارضای خودش، نباید برای شخص خودش بازی کند. در خلال نفوذ به روابطش با دیگران، هنگام مطالعه‌ی عناصر تماس- بازیگر درون خودش را کشف خواهد کرد. او باید کاملاً خودش را در اختیار بگذارد. اما یک مساله وجود دارد. بازیگر دو امکان دارد: یا برای تماشاگران بازی می‌کند که اگر ما به عملکرد تئاتر فکر کنیم کاملاً طبیعی است که به این دام بیفتد که او را به سوی کلنجار رفتن با موضوع می‌برد؛ معنایش اینست که او دارد برای خودش بازی می‌کند، برای این که با رضایت پذیرفته شود، دوست داشته شود، تأیید شود و نتیجه‌ی این، البته خود شیفته‌گی است.

دومین امکان این است که او مستقیماً برای خودش کار می‌کند؛ معنایش این است که او احساساتش را مشاهده می‌کند، در جستجوی قوت‌های جسمانی خود است و این کوتاه‌ترین راه به ریا و عصبیت است. چرا ریا؟ زیرا تمام موقعیت‌های جسمانی مشاهده شده دیگر زنده نیستند چرا که احساس مشاهده شده دیگر احساس نیست. و همیشه برای بیرون کشیدن احساسات صرف، فشار زیادی وجود دارد. اما احساسات وابسته به تصمیم ما نیستند. ما شروع به تقلید احساساتمان می‌کنیم و این ریای خالص است. بعد بازیگر بدنبال چیزی واقعی در درون خود می‌گردد و نزدیک‌ترین چیز عصبیت است. خودش را در عکس‌العمل‌های عصبی مخفی می‌کند. به دنبال بداهه‌پردازی‌های درون خود می‌گردد و نزدیک‌ترین چیز عصبیت است. بداهه‌پردازی‌های بی‌شکل با فریادها و شکلک‌های وحشیانه. این هم نوع دیگری از خود شیفته‌گی است. اما اگر بازیگر نه برای خود بازیگر است و نه برای تماشاگر چه چیزی باقی می‌ماند؟

پاسخ به چنین سئوالی دشوار است. شخص با پیدا کردن صحنه‌هایی که به بازیگر شانس کاوش در ارتباطش با دیگران را می‌دهد شروع می‌کند. او به عناصر تماس در بدن‌اش دست می‌یابد. او واقعا بدنبال خاطرات و ارتباطاتی که شکل تماس را تعیین می‌کنند، می‌گردد. او باید درست خودش را در اختیار این کاوش قرار دهد. این حس مثل یک عشق واقعی است، عشق عمیق. ولی پاسخی برای این سوال نیست: «عشق برای چه کسی؟» مسلماً نه عشق به خداست نه طبیعت. رازهای تاریکی وجود دارد. بشر همواره به بشر دیگری که او را بفهمد و کاملاً بر کند نیازمند است. اما این مثل عشق به امور مطلق یا کمال‌گرایی است: عشق به کسی که شمار ادرک می‌کند اما شما، هرگز او را ندیده‌اید؛ کسی که شما به دنبال‌اش هستید.

هیچ جواب ساده و منفردی وجود ندارد. یک چیز واضح است. بازیگر باید خودش را در اختیار بگذارد و برای خودش یا برای تماشاگر بازی نکند. کاوش او باید خودجوش به بیرون هدایت شود نه این که برای دنیای بیرون بازی کند. بازیگر از طریق تماس شروع به کار می‌کند؛ شروع به ارتباط با کسی؛ شریک زنده‌گی نه شریک روی صحنه.

پس از این، او شروع به استفاده از سایر بازیگران به‌عنوان پرده‌هایی از شریک زنده‌گی‌اش می‌کند، او شروع به تصورکردن چیزها در شخصیت‌های نمایشنامه می‌کند. این دومین نوزایی اوست. نهایتاً بازیگر کشف می‌کند که منظور از «شریک امن» چیست؟ این موجود خاص جلوی چه کسی این همه کار می‌کند؟ جلوی چه کسی نمایشی با دیگر کاراکترها بازی می‌کند و باری چه کسی مشخصی‌ترین مشکلات و تجربه‌هایش را آشکار می‌سازد؟ این بشر، این «شریک امن» قابل تعین نیست. اما لحظه‌ای که بار دیگر، شریک امن خویش را کشف می‌کند، سومین و قوی‌ترین نوزایی اتفاق می‌افتد، یک تغییر مشهود در رفتار بازیگر. در طول سومین نوزایی است که بازیگر راه‌هایی برای مشکل‌ترین مسایل خود می‌یابد:

وقتی شخصی به وسیله‌ی دیگران کنترل می‌شود چه‌گونه خلاق باشد، چه‌گونه بدون امنیت، خلاق باشد؟ چه‌گونه امنیت را پیدا کنیم چون ناگزیریم خودمان را بیان کنیم. واقعیت این است که تئاتر، خلاقیت دسته‌جمعی است که ما در آن به وسیله‌ی افراد بسیاری کنترل می‌شویم و ساعت‌ها کار می‌کنیم، ساعت‌هایی که به ما تحمیل می‌شوند.

لزومی ندارد کسی این «شریک امن» را برای بازیگر تعیین کند. کارگردان فقط باید بگوید: «تو باید خودت را کامل بسپاری» و خیلی از بازیگران این را می‌پسندند. هر بازیگری این شانس را دارد که این امکان را به انجام برساند و این برای هر کسی به شیوه‌ی متفاوتی انجام می‌شود. این نوزایی سوم نه برای خود بازیگر است نه برای تماشاگر. خیلی متناقض‌نماست. این به بازیگر بیشترین میزان امکانات را می‌دهد. می‌توان آن را اخلاقی فرض کرد اما در واقعیت این یک فن است فنی که رمزگونه هم هست.

شنکر: بارها، وقتی که ما صحنه‌هایی از شکسپیر را تمرین می‌کردیم شما گفتید: «متن را بازی نکن، تو ژولیت نیستی، تو متن را نوشتی» منظور تان چه بود؟

اگر بازیگر می‌خواهد متن را بازی کند، او دارد ساده‌ترین کار را انجام می‌دهد. متن نوشته شده است، او آن را با احساس می‌گوید و خودش را از اجبار انجام هر چیزی رها می‌کند. اما اگر، آن چنان که ما در روزهای آخر این دوره انجام دادیم، او با یک سکوت ویژه کار کند- فقط متن را در افکارش بگوید- از کمبود عمل شخصی و عکس‌العمل، نقاب‌زدایی می‌کند. بعد بازیگر مجبور است به خودش مراجعه کند، به داشته‌های خودش و خط‌انگیزی خودش را خودش پیدا کند. شخص می‌تواند اصلاً متن را نگوید یا بعنوان نقل قول آنرا از بر بخواند. بازیگر فکر می‌کند که دارد نقل قول می‌کند اما او چرخه‌ی فکری که در کلمات آشکار شده پیدا می‌کند.



شخص نباید به نتیجه فکر کند
چون نتیجه خواهد آمد. لحظه‌ای
می‌رسد که جنگ برای نتیجه
کاملاً خود آگاه و گریزناپذیر
می‌شود و انگیزه‌ها دستگاه
روانی ما را در گیر خواهد کرد.
تنها مساله این است: کی؟
این لحظه‌ای است که
دستمایه‌ی زنده‌گی خلاق
ما واقعا حضور دارد.





سه روند است: فکر، تنفس و لذت جنسی. این به معنای تمام روند زندگی و پیدا کردن حس پر بودن و تکامل در مرگ خودآگاه است، یک استلال داخلی که در هسته‌ی وجودی ما بسته شده است. قصد ندارم به یوگا حمله کنم چون البته مشاهده کردیم که حالت‌های معینی از یوگا به عکس العمل‌های طبیعی ستون فقرات خیلی کمک می‌کنند. این حالات به اطمینان شخصی از بدن کمک می‌کنند، یک تطبیق طبیعی با فضا در این تمرینات وجود دارد پس چرا باید از شرشان خلاص شویم؟ فقط تمام جریانات را تغییر دهید. همچنین کار با سیستم دلسارت را شروع کردم. من به تز دلسارت خیلی علاقمند بودم به این که عکس العمل‌های درونگرایانه و برون‌گرایانه در ارتباط بشری وجود دارد. همزمان فرضیه‌ی او را خیلی کلیشه‌ای یافتیم. در آموزش بازیگر واقعاً خیلی جالب بود. ما شروع به کاوش درباره‌ی برنامه‌ی دلسارت کردیم که عناصر غیرکلیشه‌ای را پیدا کنیم. بعداً مجبور شدیم عناصر تازه‌ای از خود پیدا کنیم که هدف این برنامه را بفهمیم. پس، شخصیت بازیگر به عنوان آموزگار مفید واقع شد، تمرینات جسمانی با بازیگران خیلی پیشرفت کرد. من فقط سؤال می‌پرسیدم، بازیگران پاسخ می‌دادند. هر سؤال با سؤال دیگری دنبال می‌شد. بعضی از تمرینات در وضعیتی قرار گرفته بودند که یک بازیگر زن با آن‌ها مشکلات زیادی داشت. برای همین من او را آموزگار کردم. او بلند همت بود و حالا یک استاد این تمرینات است، اما ما با هم جستجو را آغاز کردیم.

بعداً فهمیدم اگر کسی با تمرینات صرفاً جسمانی برخورد کند، یک ریای احساسی از ژست‌های زیبایی با احساسات رقص پریان به وجود می‌آید پس این کار را کنار گذاشتیم و شروع به کاوش جزء به جزء در توجیه شخصی کردیم که به وسیله‌ی بازی با همکاران با استفاده از یک حس شکفت‌انگیز یک حس غیرمنتظره (توجهات واقعی که غیرمنتظره‌اند)، چه گونه بکنیم، چه گونه ژست‌های نامهربان بسازیم، چه گونه خودمان را نقض کنیم و غیره دنبال شد. در آن زمان، تمرینات خیلی وقت گیر شدند. با این تمرینات، ما به دنبال ربط میان ساختار یک عنصر و همکاری‌هایی بودیم که بتواند بسته به شکل ویژه‌ی هر بازیگر تغییر کند. چه گونه شخص می‌تواند عناصر عینی را فشرده کند و با یک کار خالص ذهنی فراسوی آن برود؟ این تناقض بازیگری است. این هسته‌ی آموزش است.

انواع مختلفی از تمرین وجود دارند. برنامه، همیشه باز است. وقتی روی یک نمایش کار می‌کنیم، فقط از تمرینات موجود در نمایش استفاده نمی‌کنیم. اگر استفاده کنیم، کلیشه خواهند بود، اما برای نمایش‌های معین، صحنه‌های معین، شاید مجبور باشیم تمرینات ویژه‌ای انجام دهیم. بعضی اوقات، چیزی از این تمرینات برای برنامه‌ی اولیه باقی می‌ماند.

دوره‌هایی وجود داشته که بیش از هشت ماه هیچ تمرینی انجام ندادیم. بعد فهمیدم که این تمرینات را به خاطر خودشان انجام می‌دادیم که کنارشان گذاشتیم. بازیگران شروع به تکامل جسمانی کردند. آن‌ها کارهای غیرممکن انجام می‌دادند مثل ببری که دم خودش را می‌خورد. در این نقطه، ما تمرینات را برای هشت ماه تعطیل کردیم. وقتی آن‌ها را از سر گرفتیم، کاملاً متفاوت بودند. بدن، مقاومت‌های جدیدی نشان می‌داد افراد همان افراد بودند، اما تغییر کرده بودند و ما با شخصی‌تر کردن تمرینات کار را آغاز کردیم.

امکانات زیادی وجود دارد. روی صحنه‌ی قتل دردمونسا که ما در این دوره کار می‌کردیم، متن او به‌عنوان یک نمایش عشقی برانگیزاننده عمل می‌کرد. کلمات از آن بازیگر زن شد، اهمیتی نداشت که او آن‌ها را نوشته بود. مشکل همیشه همان است: تقلب را کنار بگذار، انگیزه‌های معتبر پیدا کن، هدف یافتن ملاقاتی میان متن و بازیگر است. او باید چیزهایی را که همواره مخفی می‌کند، اعتراف کند. او باید این کار را آگاهانه انجام دهد، به شکلی ساختاربنده شده، چرا که یک اعتراف نامرده، اصلاً اعتراف نیست، آن چه بیش از هر چیز مانع اوست، کارگردان و بازیگران گروه هستند. اگر به عکس العمل دیگران گوش دهد، خودش را خواهد بست. حیران می‌ماند که نکند اعترافش مسخره است. فکر می‌کند ممکن است موضوع بحث‌های خاله‌زنکی پشت سر باشد و بدین ترتیب نمی‌تواند خودش را آشکار کند. هر بازیگری که به صورت خصوصی درباره‌ی ارتباطات محرمانه‌ی بازیگر دیگر بحث کند، می‌داند که وقتی انگیزه‌های شخصی خودش را بگوید، او هم موضوع شوخی‌های کثیف شخص دیگری خواهد بود. پس شخص باید به بازیگران و کارگردان یک سخت‌گیری اجباری را تحمیل کند که با احتیاط باشند. این یک مشکل اخلاقی نیست، یک اجبار حرفه‌ای است - مثل آن چه که به پزشک‌ها و وکلا تحمیل می‌کنیم.

سکوت چیز دیگری است. بازیگر همیشه وسوسه‌ی درمان آشکارا دارد. این مانع روندهای عمیق می‌شود و نتایج این نوع کلنجار رفتن، قبلاً گفته شد. مثلاً بازیگر کاری می‌کند که ممکن است کسی با مثبت‌اندیشی آن را مفرح تلقی کند و هم کارانش بخنداند. بعد بازیگر شروع به تخلیه می‌کند تا آن‌ها را بیشتر بخنداند. این جا آن چه که در وهله‌ی اول یک عکس العمل طبیعی بود، تصنعی می‌شود. مشکل انفعال خلاق هم وجود دارد. بیانش مشکل است، اما بازیگر باید با انجام ندادن شروع کند.

سکوت، سکوت محض، این شامل افکارش هم می‌شود. سکوت بیرونی به عنوان یک انگیزه عمل می‌کند. اگر سکوت مطلق وجود داشته باشد و اگر برای چنین لحظاتی بازیگر مطلقاً هیچ کاری نکند، این سکوت درونی شروع می‌شود و طبیعت فراگیرش را به سوی منابع وجودی شخص برمی‌گرداند.

شکرت: حالا مایلیم به جای دیگری بروم که مربوط به همین است. کارهای زیادی در دوره و آن گونه که من آن را می‌فهمم در گروه شما، مربوط به تمرینات پلاستیک است. نمی‌خواهم این مرحله را ترجمه کنم چرا که کار آن گونه که ما در زبان انگلیسی به عنوان حرکت بدون می‌شناسیم، نیست. تمرینات شما، جسمانی - روحانی هستند. وحدت مطلق میان روان و جسم وجود دارد. ارتباطات بدن، ارتباطات احساسات هم هستند. این تمرینات را چگونه پیش بردید؟ این تمرینات چه گونه در آموزش و میزانشن عملکرد دارند؟

گروتفسکی: تمام تمرینات حرکتی، اول، عملکرد کاملاً متفاوتی داشتند. پیشرفت آن‌ها نتیجه‌ی تجربه‌های فراوان است. برای مثال، ما با یوگا شروع کردیم که به سوی تمرکز مطلق می‌رفت. پرسیدیم که آیا این واقعیت دارد که یوگا می‌تواند به بازیگران قدرت تمرکز بدهد؟ مشاهده کردیم که برخلاف انتظاران اتفاق معکوسی افتاد. تمرکز معینی وجود داشت اما درونی شده بود. این تمرکز، هر گونه ابرازی را نابود می‌کند. یک خواب درونی است. یک آرامش غیرقابل ابراز است. استراحتی که به اجرای تمام کنش‌ها پایان می‌دهد. این باید مشخص می‌شد که شد چرا که هدف یوگا متوقف سازی



این ترجمه را تقدیم می‌کنم به پویا رادی برای اقتباس‌های خلاقش از رزندهای ریچارد چیشلاک
سعید نوری

