تئاتر عصرعلم، قادر است منطق جدلی
را به‌سرچشمه‌ای از لذت‌تبدیل کند. لذت‌هائی
که هنرزیستن را درمدا تقویت و نشاط‌زیستن
را در ما تشدید کند.
همهٔ هنرها کمر به‌خدمت بزرگترین هنر ممکن
بسته‌اند: هنرزیستن

برتولت برشت

گذاری در جهان بازیگری(۲)

ماهیت تجربهٔ بازیگر در روی صحنه

تامدت‌زمانی طولانی، مسئله تجربه روی صحنه، به‌این دلیل‌که نظریه‌پردازان، آن‌را از نقطه نظرهای منطق ظاهری و قراردادی، تحلیل می‌کردند، لاینحل مانده بود. در حالی که این مشکل، نیاز به‌راه‌حلی منطقی ــ جدلی داشت.

سوال به‌گونهٔ زیر مطرح می‌شد:

آیا لازم است‌که عواطف بازیگر در اثنای اجرا، به‌غلیان بیاید یانه؟

اما چون عاطفهٔ انسانی یك پویش و روند «*Process*» است، لذا ممکن است در برگیرندهٔ مراحل مختلف تحول، سطوح مختلف شدت «*Intensity*»، تفاوت‌های نامحدود و مهم‌تر از همه، متقابلا دربرگیرندهٔ روندها و جریان‌های دیگری باشدکه در ضمیر آگاه انسان شکفته شده است.

اکنون دیگر، وجود شکل‌های گوناگون تجربه انسانی‌که ویژه بازیگر و اجرای صحنه است،کاملا پذیرفتنی ومنطقی است.

چنین تجربه‌ای را می‌توان تجربهٔ صحنه یا عواطف صحنه‌ای نامید. البته این بدان معنا نیست‌که بازیگر مالك چیزی است‌که از سرشت انسانی، بیگانه است، برعکس، این تجربیات صحنه‌ای از طبیعت زیست شناسانه «*Biological*»ی انسان، نشأت می‌گیرد.

اشکال امر، دراین حقیقت نهفته است‌که بازیگر، روی صحنه، هم به‌عنوان شخص بازی (کاراکتر) زندگی می‌کند و هم به‌عنوان هنرمند خلاق و حاکم برصحنه. لذا، هنگامی که تجربیات بازیگر ــ شخص‌بازی «کاراکتر» و روند «*Pracess*»های روانی‌ــجسمانی «*Psychophysical*» که بازیگــر ــ خلاق، تجربه می‌کند، در یکــدیگر تاثیری متقابــل می‌گذارند، تجربیات بازیگر ــ شخص‌بازی (کاراکتر) دگرگونی مــی‌یابــد و درنتیجــه کیفیتی خاص و نوین تولد می‌یابد.

توانائی و ممتاز بودن بازیگر در روی صحنه، بستگــی بــه صمیمیت‌کامل تجربــهٔ او دارد.

استانیسلاوسکی(استروف) وماریالیلینا(سونیا)
۱۸۹۹ نمایشنامهٔ دالی وانیا اثرچخوف

لورنس اولیویه (استروف) و جون‌پلورایت
(سونیا)۱۹۶۳ نمایشنامهٔدالی‌وانیا اثرچخوف

هنگامی‌که تجربیات‌زندگی حقیقی، به‌صورت تجربیات صحنه‌ای، دگرگون‌می‌شود هرگز صمیمیت، قدرت یاعمق خود را ازدست نمی‌دهد.

تجربیات صحنه‌ای نه ازجنبهٔ کمیت بلکه ازجنبهٔ کیفیت، دگرگونی می‌یابند، یا به‌عبارت گویاتر، این تجربیات صحنه‌ای در تصویرشاعرانه‌ای از تجربیات زندگی حقیقی متبلور می‌شوند. و در این کیفیت نوین، امکان دارد، مرحله‌ای از صمیمیت، قدرت وعمق به‌وجودآید،که بازیگر درزندگی شخصی خود قادر به‌دریافت‌آن نباشد.

این‌جاست‌که به‌این سوال‌که آیا لازم است بازیگر عواطف شخص‌بازی «کاراکتر» را تجربه‌کند یانه؟ باید چنین پاسخ‌داد: آری و نه!

پاسخ در صورتی منفی است‌که ما درذهن خود، تجربیات زندگی حقیقی را در نظر داشته باشیم وپاسخ هنگامی مثبت‌است‌که دربارهٔعواطف صحنه‌ای معینی،سخن‌بگوییم.

تفاوت‌بین‌تجربه‌زندگی‌حقیقی وتجربه صحنه، به‌وسیله «استانیسلاوسکی» شناخته‌شد.

«استانیسلاوسکی» تجربه زندگی را «اصلی» و تجربیات صحنه را «تکرار شده» می‌نامید. البته منظور از «تکرارشده» تکرار هنرمندانه، آگاهانه و انتخاب شده آن است نه‌رونویسی «کپیه‌کردن» دقیق زندگی حقیقی.

هربازیگری به‌طورحتم، از طریق تمرین‌ها و عمل‌کردهای خود، از این‌تفاوت بین تجربهٔ زندگی حقیقی وتجربه‌ای‌که از صافی وجود هنرمند «بازیگر»گذشته باشد،آگاهی می‌یابد.

به‌طوریقین هرکس به‌سادگی خواهد فهمیدکه اگربازیگر همان عواطف زندگی حقیقی را،روی صحنه نیز داشته باشد، به‌عنوان‌مثال: در صحنه «دوئل» همبازی خود را واقعاً مجروح خواهدکرد یا بازیگر «اتللو» هرشب باید «دزدمونا»ی جدیدی را

به‌قتل برساند و یا در نمایشی که قهرمان داستان، دیوانه می‌شود بازیگر باید هرشب پس‌از پایان اجرا، راهی آسایشگاه شود.

آیا بازیگری که روی صحنه باچنین‌عواطف‌زندگی‌حقیقی، زندگی می‌کند، توانائی آن را داردکه بی درنگ پس از آخرین شب‌نمایش، برخود مسلط شود و آرام‌گیرد؟ و آیابازیگران، اگرچنین تحرکات شدید عصبی را در نقش‌های دراماتیك و تراژیك، تجربه کنند، می‌توانند حتی از عمری متوسط برخوردار باشند؟ و سرانجام، آیا چنین نمایشی، برای تماشاگر، لذت‌بخش خواهد بود؟

بااین وجود بسیاری از بازیگران مدعی هستندکه به‌عنوان شخص‌بازی «کاراکتر» رنج بردن روی صحنه، به‌آن‌ها لذت خارق‌العاده‌ای می‌بخشد! بایدگفت اگرهم این‌ادعا، پذیرفتنی باشد، تماشاگران آگاه ونکته سنج، هرگزلذتی نخواهندبرد!

به هر حال عواطف صحنه‌ای مقوله‌ای است متفاوت از عواطف زندگی حقیقی.

اکنون باید ببینیم این تفاوت در چیست؟

این تفاوت، بیش از همه، دراصول‌آن نهفته است. تجربه روی صحنه همانندزندگی حقیقی، از درگیری و نگرانی‌های جدی، نشأت نمی‌گیرد. (ازآن‌جائی که ماآگاهیم‌آن نوع درگیری‌که قادرباشد تجربه مورد نیاز صحنه را به‌وجودآورد، حضور ندارد). بازیگر، این تجربه موردنیاز را فقط به‌این علت می‌تواند در خود برانگیزد که بارها در زندگیش به‌تجربه‌ای مشابه باآن دست یافته و درنتیجه‌کاملا در ذهنش زنده مانده است.در چنین حالتی، بازیگر، در همین‌لحظه، احساس مورد نظر را در اختیار دارد وتنهاکاری‌که لازم است انجام دهد، این است‌که آن را از اعماق خاطرهٔ عاطفی خود بیرون کشد ودر لحظهٔ ضروری، باانگیزه‌ای مناسب، در روی صحنه، بیامیزد وبه‌آن یگانگی‌بخشد.

خاطرهٔ عاطفی «*Emotional Memory*» همانندمخزنی است‌که بازیگرازدرون آن تجربیات مورد نیازش را فراهم‌می‌کند و می‌تواند به‌عنوان منبعی از عواطف‌درخدمت او باشد.

«استانیسلاوسکی» می‌نویسد:

همان‌گونه‌که شما در خاطرهٔ عاطفی خود، شیء، منظره یاتصویر انسانی راکه‌مدت ها فراموش شده است، می‌بینید، عواطف تجربه‌شدهٔ‌گذشته نیز از درون خاطرهٔ عاطفی شما، جان می‌گیرند.

درآغاز چنین به‌نظر می‌آیدکه این خاطره‌ها کاملا از یاد رفته‌اند. اما، ناگهان،...، تنها با، اشاره، اندیشه، یا تصویری آشنا،انسان جذب تجربیاتی می‌شودکه‌گاهی به‌وضوح نخستین تجربه، گاهی‌کم رنگ‌تر، یا روشن‌تر، یا مشابهٔ آن هستند وگاهی‌کم و بیش، ماهیتی دگرگون شده دارند. (مجموعه آثار جلد دوم صفحه ۲۱۶)

واقعیت این است‌که هیچ تجربه‌ای، بدون تأثیر گذاری برسیستم عصبی به وجود نمی‌آید. این تجربه، اعصابی راکه در یك‌عکس‌العمل معین، مشارکت داشته‌اند، در برابر انگیزه‌ای‌جزئی، حساسیت بیشتری می‌بخشد. ازنقطه نظر فیزیولوژیکی «وظایف الاعضا»، خاطرهٔ عاطفی چیزی جز تجدید حیات آثار و نشان‌هائی که زمانی درگذشتهٔ تجربه‌شده‌اند

نیست. به‌همین دلیل است که «استانیسلاوسکی» تجربهٔ صحنه را، تجربه «تکرارشده» می‌نامد نه «تجربهٔ اصلی». در حقیقت این خلق دوبارهٔ یك عاطفه، بازتاب یا نقشی از آن است، نه عاطفهٔ اصلی. و به‌این دلیل که انسان را کاملا مستغرق «*Absorb*» نمی‌کند، متفاوت از عاطفهٔ اصلی است.

ذهن انسان در اثنای یادآوری عاطفی، هم‌زمان، با تجدید حیات تجربهٔ قبلی، تحت تاثیر روند «*Pracess*» فیزیولوژیکی دیگری قرار می‌گیرد و به‌وسیله انگیزه‌ای که هم‌اکنون جریان دارد، به‌غلیان و جوشش درمی‌آید.

بنابراین، در اثنای به‌خاطر آوردن «گذشته» ما «حال» را ازیاد نمی‌بریم. به علاوه، این دو روند «پروسه»ـ گذشته‌وحالـ جدا ازهم، نیستند، بلکه متقابلا در یکدیگر تاثیر می‌گذارند، درهم نفوذ می‌کنند، بایکدیگر همکاری دارند وتوازن «*Balance*» می‌یابند.

هنگامی که ما برسر گور یکی از دوستان نزدیك وصمیمی خودکه سال‌ها پیش‌فوت کرده، می‌ایستیم، باتمام وجودمان متاثر می‌شویم و می‌گرییم. اما در همان لحظه به‌عطر گل‌های روی‌گور، آبی آسمان، آوازپرندگان و.. نیزتوجه داریم. حتی هرازگاهی به‌ساعت خود نگاهی می‌اندازیم تادیگرکارهایمان به‌تعویق‌نیفتد.

آیا درگذشته، زمانی که برای مراسم تدفین اورفته بودیم، عکس‌العمل ماهمین‌گونه بود؟ درآن هنگام ما بی‌قرار و ازخود، بیخود شده بودیم و هیچ‌چیز دیگری‌را دراطراف خود نمی‌دیدیم و نمی‌شنیدیم.

آیا، این بدان معناست که اکنون اندوه ما رنگ خود را ازدست داده یا درمقایسه باگذشته علاقه ما به‌دوست از دست رفته،کاسته شده است؟ نه، به‌هیچ‌وجه! اندوه ما وعشق ما به همان شدت است؛ اما باگذشت زمان و تغییرات مدام شرایط زندگی، این اندوه دگرگون شده وکیفیت نوینی یافته است.

«استانیسلاوسکی» می‌نویسد:«زمان برای‌خاطره‌های‌عاطفی که روزگاری‌در گذشته‌های دور و نزدیك، تجربه شده‌اند، صافی «*Filter*» و پالایش دهندهٔ ممتاز و پرقدرتی است. زمان، نه‌تنها، پالایشگراست بلکه توانائی این را دارد که به‌خاطره‌ها، جنبه‌ای‌شاعرانه‌دهد. (مجموعهٔ آثار. جلددوم صفحه ۲۲۴)

اغلب هنگامی که داستانی را می‌خوانیم، با قهرمان داستان الفت می‌یابیم، در غم و شادی‌هایش سهیم می‌شویم و با او زندگی می‌کنیم. اما در عین‌حال از همان ابتدا، می‌دانیم که او و دردسرها و رنج‌هایش، تنها، ابداع ذهن وثمرهٔ تخیلات شاعرانهٔ نویسنده هستند.

اساس چنین تجربه‌ای نیز مبتنی برخاطرهٔ عاطفی یا تجدید حیات آثار تجربهٔ گذشته است. گرچه این تجدید حیات، در موقعیتی کاملا متفاوت، جریان می‌یابد.

تماشاگر تئاتر نیز، تجربه مشابهی را طی می‌کند. باهمدردی نسبت به اشخاص بازی «کاراکتر»، تماشاگر فراموش می‌کندکه در تئاتر است. اما درعین‌حال بازی هنرپیشگان را ستایش می‌کند و به‌علت همین احساس ستایش، درست درلحظاتی‌که سخت تحت تأثیر احساسش قرار می‌گیرد، می‌تواند باتمام‌توانش، بازیگران را تحسین‌کند و

«اعماق اجتماع» نوشتهٔ ماکسیم گورکی
در تئاتر هنر مسکو

حتی برایشان کف بزنند.

دلیل چنین عکس‌العمل تماشاگر چیست؟ به‌طور خلاصه باید بگوئیم تشویق بازیگران و درك حضور آن‌ها به‌عنوان هنرمند- خلاق، به‌خاطر این است که تماشاگر کاملا آگاه است که به‌مشاهدهٔ یك اثر هنری نشسته است، نه یك زندگی حقیقی... او درزمانی واحد، هم بیاد می‌آورد و هم فراموش می‌کند! درهمان لحظات استغراق، می‌داند که زندگی حقیقی را فراموش کرده است (یعنی به‌یاد دارد که نمایش می‌بیند) و در همان لحظات آگاهی، زندگی حقیقی را به‌یاد می‌آورد و فراموش می‌کند که شاهد یك زندگی نمایشی است. (یعنی مجذوب ومحسور حوادث صحنه می‌شود).

ما اینجا، شاهد وناظر آمیختگی و پیوستگی دو تجربهٔ کاملا متضاد هستیم: استغراق و آگاهی.

در بازیگر نیز نوعی آمیختگی و پیوستگی متقابل روانشناسانه را می‌توان کشف کرد: بازیگر، صمیمانه دردنیای درونی شخص بازی «کاراکتر» زندگی می‌کند (حقیقت این زندگی را باور دارد) و درعین‌حال (هم‌زمان) از یاد نمی‌برد که بازیگری است که روی صحنه تئاتر، در برابر تماشاگران، عملی (اکسیون) نمایشی را انجام می‌دهد و به‌خلق هنرمندانهٔ زندگی نوینی می‌پردازد.

«برتولت برشت» می‌نویسد:

یکی از اصول مهم سیستم «استانیسلاوسکی» یعنی فوق هدف[1] «*Super Objective*» چنین می‌رساند که او به‌مسئله مورد بحث در «ارغنون کوچك»[2] (بیگانه سازی) واقف بوده است. این که هنر پیشه درحقیقت، هم به‌عنوان بازیگر، هم به‌عنوان شخص بازی «کاراکتر» روی صحنه حضور دارد، باید درخود آگاهی هر بازیگری وجود داشته باشد. و همین تضاد است که به‌شخص بازی (کاراکتر) جان می‌دهد. این را هرکسی که از «منطق جدلی» آگاهی دارد، خواهد فهمید. بازیگری که بخواهد فوق هدف «استانیسلاوسکی» را رعایت کند، چاره‌ای ندارد جز این که درقبال کاراکتر، درعین‌حال نماینده جامعه هم باشد. حتی در اجراهای «استانیسلاوسکی»[3].

۱ دراین‌مورد بعدا توضیح داده‌خواهدشد. ۲. یکی از نوشته‌های تئوریك «برتولت برشت»
۳. کتاب «دربارهٔ تئاتر» دربخش، ارغنون کوچك وسیستم استانیسلاوسکی. نوشته «برتولت برشت».