بازیگری در کنش دراماتیک

نویسنده:یانیک لیژولت

ترجمه:ابراهیم ابراهیمی

مقدمه

بیان مسئله:هدایت بازیگرها

از زمان باستان تاکنون ، بسیاری از مفسران و دست اندرکاران هنر نمایش مشاهدات خود را با هدف کمک به نویسندگان ، گویندگان و بازیگران برای تهیه نمایشنامه ای که از نظر احساسات و از نظر اعمال انجام شده متنوعتر باشند را برای جلب توجه تماشاگران مطرح کرده اند. کشف ویژگی آینه‌ای نورونهای ما و درک بهتر از پیامدهای این عملکرد در بسیاری از فعالیتهای ما نور جدیدی را به کار بازیگران می تاباند و به درک جنبه مکمل روشهای آموخته شده ، از ارسطو گرفته تا استانیسلاوسکی کمک می کند

چه راهنمایی هایی را می توان به بازیگران ارائه داد تا به آنها کمک کند تا اقدامات شخصیت خود را به طور معتبر تعیین کنند و انجام دهند؟

ما در اینجا توضیح خواهیم داد که چگونه با در نظر گرفتن تجربه‌ی بازیگر کارگردان بازیگرها می‌توانند با توسل به استفاده از اصطلاحات مختلف و متنوع در توجیه کردن اهداف و احساسات شخصیتها در موقعیتهای خاص با پیشنهادات یا اقداماتشان بر بازی بازیگران تاثیر بگذارند.البته امروزه برای این کار روشهای بسیاری وجود دارد اما این نکته مهم است که بدانیم به هنگام نمایش یک متن ما بر کدام یک از این روشها تمرکز کنیم؟ آیا روشی وجود دارد که برای همه نمایشنامه‌ها و اجرایشان یکسان و مناسب باشد؟یا برعکس ، کارگردان بازیگران باید به جای آن روش خود را با وام گرفتن از سایر روشها تدوین کنند تا بتوانند بسته به شرایط و همچنین نوع یادگیری مورد علاقه هر بازیگر،و طبق فضای یک متد و یا چندین متد مختلف ،اقدام به استفاده نماید.

در سالنهای تئاتر و استودیوها ، کارگردانان از روشهای مختلفی برای برقراری ارتباط ایده هایشان استفاده می کنند ، که ممکن است بین کارگردانان بازیگر متفاوت باشد ، اما هدف آنها اساساً یکسان است: اینکه بازیگران می توانند نمایش معتبری از شخصیت ها را از نظر نیات و احساسات ارائه دهند که از نظر اعمال انجام شده متنوع باشند . اعم از اینکه بازی بازیگرها واقع بینانه است یا نه ، ما به بازی دلقک یا مثلاً پانتومیم ها فکر می کنیم ، اعتبار اقدامات انجام شده از اهمیت زیادی برخوردار است تا تماشاگران بتوانند یک احتمال خاص را در اهداف زیربنای اعمال انجام شده تشخیص دهند تا احساسات منتقل شده و عواقب آن را احساس کنند. اما آنچه به نظر می رسد با توجه به شرایط پیشنهادی برای تماشاگران اعتبار بازی مورد سوال در اینجا نمی‌تواند جایگزین عقیده‌ی آنها در بازیها شود. ما متوجه شده‌ایم تماشاگرانی که در شرایطی که بازیگران در موقعیتهای خاصی را بازی می‌کنند به احتمال زیاد در درک این موقعیتها مشکل دارند و نمی‌توانند به درستی این وضعیتها را تشخیص دهند،همچنین آنها بیشترین مشکل را با اهداف ،انگیزه‌ها و احساسات ابراز شده توسط بازیگران دارند. هدف اصلی این کتاب مقایسه روشهای هدایت بازیگران ، به منظور بررسی تأثیرات حاصل از دیدگاه تماشاگران ، در مورد قابل قبول بودن بازی بازیگران با توجه به اهداف و احساسات بازیها و همچنین تنوع آکسیونهای مختلف که توسط بازیگران ارئه می‌شود، است. در کتاب خود کارگردانی و بازیگری؛ مصاحبه جلد 1 ، جوزت فرال سخنان کارگردانان ژان پیر رونفارد و رابرت لپاژ راجع به دو روش اصلی بازیگری برای یک بازیگر را نقل قول می کند:« اولی به یک حرکت درونی پاسخ می دهد و بخشی از حرکت یک آموزش کامل است که براساس اخلاص بازیگر ، تأثیرگذاری او ، حساسیت او به جهان و خود ساخته شده است. دومی ، مبتنی بر محرک های بیرونی است ، که این رویکرد بیشتر در میان متخصصان فرمالیست مرسوم بوده است.مانند مایرهولد که الهام بخش خود را نه تنها از سنت تئاتری بلکه از سایر شکل های هنری وام می گیرد. اولی خواستار بازی روانی و درونی است ، دومی برای یک بازی قاطعانه‌تر و آیینی است. آموزشها فعلی اولی را نسبت به دومی برتر می‌داند، رابرت لاپاژ در این رابطه اظهار تاسف می‌کند زیرا این موضوع باعث می‌شود که بازیگر از پتانسیل چیزهایی که به او یاد داده نشده غافل بماند. با این حال ، بخش مهمی از آکسیونهای فعلی اغلب این "بازی خارجی" را فرا می خوانند و این بازیگران را تا حدی آشفته می کند.»

بر اساس این دو روش بازی کردن ، دو روش کارگردانی وجود دارد که عمدتا توسط اکثر کارگردانان برای هدایت بازیگر استفاده می شود: یا وضعیت شخصیتها را برای بازیگران توضیح می دهیم ، یا با اجرای جلوی آنها ، کارهایی را که باید انجام شود نشان می دهیم. این پژوهش به عنوان اهدافی خاص به ما اجازه خواهد داد که روش های مختلف کارگردانی نمایشنامه را بر اساس تاثیر متغییرهای خاص از جمله تجربه‌ی بازیگران و پیچیدگی اهداف و احساسات آنها و بر این مبنا که روشهای پیشنهاد شده در اینجا برای هدایت بازیگران از قبل توسط کارگردانان و هم بازیگران تجربه شده باشد ،مورد بررسی و مقایسه قرار دهیم. هدف خاص نهایی شامل مشخص کردن این واقعیت است که آیا با نشان دادن عملکردهایی که باید بر روی صحنه انجام شود به بازیگران آیا خلاقیت آنها را "عقیم» نمی کند. به عبارت دیگر ، می خواهیم ببینیم بازیگران فقط اقدامات مشاهده شده را بازتولید می کنند یا حتی از آنها کپی می کنند یا نه.

در مجلات تخصصی تئاتر و برنامه های نمایش ، و همچنین در کتابهای بیشماری با این موضوع ، کارگردانان از عملکرد شخصی خود و به طور خاص به نحوه‌ی هدایت بازیگران می‌پردازند. بگذارید به آثار ژوزه فرال ، نظریه و عمل تئاتر فکر کنیم: فراتر از محدودیت ها (2011) ، سه جلد کارگردانی و بازی بازیگری (1997 ، 1998 و 2007) ، مدرسه بازیگری (2003) و مسیر بازیگر: آموزش بازیگری ( 2001). چند سال پیش هم پایان‌نامه‌ی تجدیدنظر سوفیا پروست با عنوان هدایت بازیگر(۲۰۰۶)منتشر شده است ، در این پایانامه ، او با بازگو کردن مشاهداتش درباره‌ی متخصصان بسیاری در حوزه‌ی کارگردانی که به گونه‌ای ماهرانه به متدهای مختلفی در رابطه با هدایت بازیگر دست یافته‌اند،توضیحات مفصلی ارائه نموده است. در مقدمه ، پاتریس پاویس با تأکید بر اینکه این یک اثر تحقیقاتی است خلاصه‌وار می‌نویسد که می کند: تجزیه و تحلیل سیستماتیک از فرآیندهای تکرار شونده‌ای هستند که برتری خاصی به مطالعات سوفیا پروست می‌بخشند در واقع او در این تحقیق مانند کتانی که پنولوپه آن را برای ادیسئوس می‌دوزد از زوایه‌ی دید بازیگری ،کارگردانی معاصر را پوشش می‌دهد. محقق با تلفیق مشاهدات خود ، قوانین ثابت را پیشنهاد نمی کند ، بلکه طیف وسیعی از احتمالات را با در نظر گرفتن زمینه های مختلف خلاقیت در نظر می گیرد. ما در اینجا صراحتا استراتژی های مختلفی را با توجه به موقعیت دور یا نزدیک صحنه و بازیگران ، با توجه به شخصیت کارگردان و شخصیت بازیگران ، با توجه به نوع نمایش و غیره... ارائه می دهیم که توسط کارگردانان برای ارتباط برقرار کردن با کنشهایی که بازیگران باید بازی کنند مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این رابطه ماریا پروست معتقد است که:«هدایت بازیگران بستگی به روشی دارد که کارگردان در حرفه‌ی خود برای درک بهتر بازیگران از موقعیتها و کنشهای دراماتیک طراحی می‌کنند. در زمینه‌ی زیبایی شناسی نیز در هر شیوه‌ی بازیگری نوع رویکرد زیبایی‌شناسانه نیز متفاوت است در نتیجه روشهای هر نمایشی با نمایش دیگر که توسط یک کارگردان ارائه می‌شود تفاوتهای آشکاری با هم دارند »که این موضوع نشان می دهد که هیچ راه بهینه‌ای برای هدایت بازیگران در همه شرایط وجود ندارد ، تنها راه هایی که باید هر موقعیت خلاق جدید ، شخصیت مدیر بازیگران و شخصیت های بازیگران را در نظر بگیرد. با توجه به مثالهای بیشماری که شما مشاهده می‌کنید مونوگرافی سوفیا پروست درباره آنچه در عمل انجام می شود ، گفته و نشان داده می‌شود و همچنین درباره امکان مداخله کارگردانان در کار بازیگران به ما بسیار می‌آموزد ، اما در مورد امکانات درک پدیده‌ی نورستیفیک کنشها ، توسط بازیگرهایی که آن کنش را بازی می کند و تماشاگرانی که آن را درک می کنند ، که به لطف چنین و چنین کارگردانی هایی از سوی کارگردانها برانگیخته می شود،نیز می‌تواند آموزنده باشد. با توجه به مثالهای بیشماری که شما مشاهده می‌کنید مونوگرافی سوفیا پروست درباره آنچه در عمل انجام می شود ، گفته و نشان داده می‌شود و همچنین درباره امکان مداخله کارگردانان در کار بازیگران به ما بسیار می‌آموزد ، اما در مورد امکانات درک پدیده‌ی نورستیفیک کنشها ، توسط بازیگرهایی که آن کنش را بازی می کند و تماشاگرانی که آن را درک می کنند ، که به لطف چنین و چنین کارگردانی هایی از سوی کارگردانها برانگیخته می شود،نیز می‌تواند آموزنده باشد. سوفی پروست همچنین تأکید می کند که "تمرین تئاتر علمی دقیقی نیست که ما بتوانیم احتمالات تغییرات رفتاری را که منجر به یک نتیجه هنری خاص می شود ، بسنجیم ..."

با اینوجود تصمیم گرفتم که دقیقا با تاکید بر این موضوع تحقیقاتم را پیش ببرم.در نتیجه در رابطه با بازی بازیگران سعی کرده‌ام که بدون آنکه به دیدگاهی استقرایی و قیاسی متوسل شوم توضیح دهم که چگونه می‌توان بازیگر را به گونه‌ای هدایت نمود که بازیشان برای همیشه ماندگار باشد.اما در عوض روش من در رابطه با استفاده از تجربیات کارگردانان تماما روشی استقرایی و قیاسی است که در این روش من قصد دارم واکنشهای تماشاگران ،درک و جمع‌آوری کنشهای دراماتیک را توسط عملکرد مغزی را در هنگام اجرا‌ی فردی مورد مطالعه قرار دهم،به عبارتی دیگر من در اینجا با توسل به پدیده‌ی نورستیفیک سعی خوام کرد ،کنشهای دراماتیک را که بازیگران در عملکردهایشان ترکیب می‌کنند را بررسی کنم و توضیح خواهم داد که این ترکیب‌بندی چگونه باعث درک بهتر تماشاگر و استعلای بازی بازیگر می‌شود بدینگونه روشی نیز پیش پای کارگردان خواهم گذاشت که یک کارگردان با آگاهی کامل از واقعیت به ساخت شخصیت‌ها و هدایت بازیگران بپردازد.

طراحی جدید بر اساس عملکرد مغز:

در تمام دورانها به صورت مشخص بر این موضوع تاکید شده است که در تئاتر بازیگر عمل می‌کند و تماشاگر عمل او را درک می‌کند. این دو استعداد"عمل" و "درک" ، که از نظر فضای کاری در مغز ما مهمترین هستند ، اغلب در تئاتر و همچنین در علوم اعصاب به طور مستقل تحت بررسی و مطالعه قرار می گیرند. البته بازیگران از ادراک خود استفاده می کنند تا بتوانند عمل کنند ، واکنش نشان دهند ، اقدامات جدیدی را ایجاد کنند ، آنها را در مواقع مناسب انجام دهند اما به ندرت از ادراک به عنوان یک پدیده فعال صحبت می کنیم ، خصوصاً در رابطه با تماشاگران. ما همیشه تمایل داشته ایم که ادراک را از دیدگاهی منفعلانه در نظر بگیریم ، تماشاگران عملکرد بازیگران را عمدتاً با دید و شنوایی خود درک می کنند ، بدون اینکه نیازی به استفاده از استعداد احساسات خود برای درک بازی باشند.

با کشف نورونهای آینه ، علوم اعصاب شروع به درک آنچه تئاتر همیشه می دانسته است،کرد.(پیتر بروک )

اکتشافات علوم عصبی اخیر این باور را به هم می‌ریزد و نقش فعال ادراک در انجام دقیق کنشها را و سپس درک و احساس دیگران را تایید می‌کند. در حقیقت ، پیوندهای فیزیولوژیکی بین عمل و ادراک بیشتر ماهیت همزیستی دارند و بدون دیگری نمی توانند به اندازه کافی تاثیر گذار باشند. در طی دو دهه گذشته ، تحقیقات علوم اعصاب در رابطه با تصاویر مغز انسان در حین یک کنش چند برابر شده است ، ابزارهای مشاهده ای به طور دقیق تر و دقیق تر نقشه های سه بعدی را تکثیر می کنند که مکان های فعال مغز را هنگام اقدام فرد نشان می دهد که این نقشه‌های سه بعدی عبارتند از درک کردن،تصور کردن و فکر کردن. محققان مشاهده كرده اند كه هنگامي كه فرد اعمال و عبارات مختلفي را انجام مي دهد یا ادا می‌کند ، گروه هاي زيادي از نورون ها با هم فعال مي شوند و براي هر عمل انجام شده بازنمايي رواني نورون هاي فعال شده را تشكيل مي دهند. مشاهدات دیگر همچنین نشان داده است که گروههای نورون هنگام انجام کنشها و در هنگام شناخت همان کنشها و مقادیر مشابهی که توسط همسالان خود انجام می دهند ، در فرد به طور مشابه فعال می شوند. گروههای عصبی ، با خاصیت "آینه" ، در مغز فعال می شوند تا اقدامات انجام شده توسط دیگران را تشخیص دهند و به مشاهده گر این امکان را می دهد كه تقریباً فوراً اقدامات شناخته شده را بازتولید كند ، آنها را بفهمد و احساس كند. این مفهوم "بازنمایی مشترک" از یک رمزگذاری رایج ناشی می شود که اثرات قابل قبول اعمال انجام شده را می یابد ، یعنی اینکه آنچه را که در طول عملکرد اعمال ، توسط خود یا دیگران درک می شود ، درک می کند. دیگران (دسیتی و سامرویل ، 2003)

بسیاری از محققان و فیلسوفان مانند Giacomo Rizzolatti ، Vittorio Gallese ، Marc Jeannerod ، Marco Iacoboni ، Jean Decety و Vilayanur S. Ramachandran حتی عقیده دارند که خاصیت آینه نورونهای ما در واقع پایه و اساس استعدادهای ارتباطی بین افراد از قبیل یادگیری مشاهده ای و انتقال فکر است. با استفاده از تئوری بازنمایی های مشترک در دنیای درام ، می بینیم که خصوصیات ناشی از این جنبه آینه ای نورون ها در همه جا وجود دارد ، در روند آفرینش یک کار تئاتری بین سازندگان و به ویژه هنگامی که کارگردان ،بازی بازیگران را هدایت می‌کند، بدیهی است که در یک در اجرای نمایشی،تماشاگران هنگامی که کنشهایی را که بازیگران بازی می‌کنند را بازمی‌شناسند،آنگاه به احساس کردن و درک کردن دست می‌یابند. به نظر می رسدارتباط این موارد با تعصبی که پاتریس پاویس در فرهنگ لغت تئاتر خود نسبت به کار کارگردان و بازیگر نشان می‌دهد، متناقض است،پاتریس پایس معتقد است که: "نشان دادن و نمایش دادن برای بازیگران برای برآورده کردن انتظارتمان نمی‌تواند کاری موثر باشد و [...] در واقع حتی خطر این وجود دارد که خلاقیت بازیگر عقیم شود».اما من برخلاف پاویس معتقدم که ،برعکس ، برای یک کارگردان بازیگر تئوری نمایش های مشترک نشان می دهد که نشان دادن کارهایی که باید توسط بازیگران انجام شود می تواند به غنی سازی واژگان عملکرد بازیگران کمک کند. با نمایش دادن برای بازیگران در واقع ، کارگردان بازیگران عمل «اندیشه» را در مغز بازیگرها انجام می‌دهند که در این عمل افکار کارگردان کنشهای لازم را برای بازیگران روشن می‌کند و این اقدامات در مغز بازیگران به رسمیت شناخته می‌شود ، و به طور ناگهانی ، آنها در عین احساس تأثیرات ، آماده بازتولید جلوه‌هایی که به آنها نشان داده شده است ، خواهند شد . این عمل به بازیگران اجازه می دهد معنی را مطابق با وضعیت بازی مورد نظر کارگردان بازی و درک کنند و درنتیجه بدون استفاده از همان اقدامات مشابه اقداماتی را انجام دهند که در همان جهت و هدف و احساسات نشان داده می شود . من می خواستم این تئوری را مورد بررسی قرار دهم و برخی از عملکردهای ناشی از خاصیت آینه‌ای نورون هایمان را با استفاده از تئاتر و مخصوصا عمل هدایت بازی بازیگران، آزمایش کنم . در نتیجه به این منظور آزمایشی را ترتیب دادم که در آن قادر شدم دو مدل از دستورالعمل های بازی را مقایسه کنم ، که در تئوری به بازیگران این اجازه را می‌داد که کارهای فیزیکی قابل باورتری را برای شخصیت هایی که بازی می‌کردند، ترسیم کنند. این آزمایش مستلزم مشارکت بیش از 80 نفر از جمله 70 بازیگر بود که برای یک صحنه‌ی کوتاه تستهای مختلفی از آنها با توسل به مدلهای مختلف و دستورالعملهای بازیگری و قبل از اینکه شخصیت‌های دراماتیکی برای آنها طراحی شود، به عمل آمد. در این تستها عملکرد آنها توسط هیئت داورانی که بیشترشان تماشاگر عادی بدند مورد ارزیابی قرار گرفت. و همچنین هیئت داوران تماشاگر که وظیفه آنها ارزیابی عملکرد بازیگران بود از نظر اعتبار نیت و احساسات و تنوع عملکردهای انجام شده، به بازیها رأی دادند. حتی اگر تماشاگران مستقیماً درگیر این آزمایش باشند ، اما نظریه نورون های آینه‌ای چندین جنبه از تئوری های فعلی را در رابطه با ادراک تماشاگر زیر سوال می برد. (نشانه شناسی ، ساختاری ، پدیدارشناسی ، روانکاوی و ...) ،اگر چه آنها موضوع و هدف اصلی این تحقیق نیستند اما با اینوجود این موضوع در طول این کتاب مورد بحث قرار خواهند گرفت.

برای این آزمایش ، من تصمیم گرفتم که بین تمام بازیگران شرکت کننده متن مشابه را پخش کنند ، صحنه ای کوتاه مربوط به یک داستان کوتاه از یک اپیزود که یک درگیری بین دو شخصیت از همان گروه اجتماعی را نشان می‌داد. رهنمودهایی در رابطه با موقعیت و وضعیت شخصیتی که بازیگرها قرار بود بازی کنند انجام می‌شد اما در رابطه به کنشهای موجود در متن به آنها چیزی نمی‌گفتیم و هدف و تاکید ما برا احساص و هدفی بود بود که باید توسط بازی‌گر ارائه می‌شد ، بنابراین بازیگران از ترکیب‌بندی شخصیتهای که به آنها داده شده بود تا بازی کنند و موقعیت شخصیتهایشان برای یافتن کنشهای موجود الهام می‌گرفتند. این روش بازیگران ، جایی که احساسات و قصد شخصیت ها مطرح می شود ، روشی است که در نوع بازی واقع بینانه یک روش ممتاز است: در این روش بازی بازیگری با تاکید بر معتبر بودن بازی بدنی ،چهر و صدا در خدمت "حقیقت روانی" از احساسات و اهداف شخصیت ها است. در جستجوی "حقیقت" ، بازیگرانی که این نوع بازی را انجام می دهند ، تمایل ندارند اقدامات خود را خیلی تکرار کنند و جای خود را برای یک خودانگیختگی خاصی در بازی خود بگذارند. این یک "منطق آفرینش" را القا می کند ، جایی که کنش ها و اصطلاحات همیشه مطابق با حال و هوای لحظه و درک بازیگر ، ترجیح داده می شوند به "منطق تکرار" ، که در آن همه اعمال و اصطلاحات طبق یک زیبایی شناسی دقیق رمزگذاری می شوند. با طرح این تحقیق ، یک نوع بازی بر دیگری ارجحیت دارد که در آن احتمالت احساسی و عمدی مهمتر از زیبایی شناسی حرکات انجام شده است ، من می دانم که بخشی از جهت صحنه را کنار بگذارم. جایی که نمایش اعمالی که باید انجام شود ، از استاد گرفته تا بازیگران ، بخشی جدایی ناپذیر در یادگیری هنرهای مختلف نمایشی ، مانند بیومکانیک میرلولهد یا حتی کاتاکالی هندی و ژاپنی Noh است.اما در این تنظیمات نمایش منظره ، مشاهده تظاهرات و تکرار حرکات روشی نیستند که مورد تردید قرار بگیرند.

فرضیه:

فرضیه اول

با استفاده از تئوری علوم عصبی نورونهای آینه ، ذکر اینکه عملی که توسط یک ناظر درک و شناخته می شود به او اجازه می دهد تا آن را بازتولید کند ، همچنین علاوه بر احساس احساسی مرتبط با آن ، قصد انجام این عمل را نیز تفسیر می کند. من به عنوان اولین فرضیه مطرح کردم که الگوی مدیریت بازیگر نشان می دهد که بازیگران عملکردهایی را که باید بازی کنند ، با مقایسه با نمرات یک مدل بدون بخشنامه ، یک افزایش را به دنبال خواهد داشت ، و این برای سه متغیر وابسته ذکر شده ، یعنی اعتبار. قصد ، اعتبار احساسات و تنوع اعمال.

فرضیه‌ی دوم

به عنوان فرضیه دوم ، من مبنای این فرضیه‌ی را بر مبنای توضیح دادن به بازیگرها قرار دادم در نتیجه سعی کردم با توضیح دادن وضعیت شخصیتها از لحاظ احساسات و تخیل شخصیت بازیگرها را هدایت کنم در نتیجه نمرات به دست آمده از این قسمت را با سه متغیری که در بالا ذکر کردم مقایسه نموده‌ام، این مدل آزادانه مبتنی بر تصوری است که از اولین سیستم بازیگری برای بازیگران توسط کنستانتین استانیسلاوسکی کارگردان روسی گرفته شده است ، و ادعا می کند که "perezhivani" ، "زندگی دوباره" ، دلالت بر این دارد که شرایط موجود در متن به وضوح برای بازیگران توضیح داده شود.شرایط موجود به طور خلاصه: وضعیت صحنه ، سپس هدف اصلی و احساساتی که باید بازیگر آن را دنبال کند تا بتواند به درک درباره‌ی شخصیتی که بازی می‌کند برسد،هستند.

این تئوری باید به بازیگران اجازه دهد تا خاطرات عاطفی‌شان تحریک شود و آنها را تصور کنند همچنین آنها به این وسیله با تاکید بر کنشهای قابل قبول و روانشناختی به ترسیم کردن ژست شخصیت‌هایشان و ادای اصطلاحات دست خواهند یافت. این ایده که به ما این امکان را خواهد داد که با شناسایی وضعیت‌های دیگر ،حالت های مختلفی را تجربه کنیم ، طی سی سال گذشته چندین حمایت جدید از جامعه علوم عصبی دریافت کرده است ، به ویژه تحقیقاتی که با بررسی تأثیرات اتصالات در مغز ما بین هیپوکامپ و آمیگدالا بر این مسئله تاکید می‌کند : که احساسات فقط با یک حافظه خاص برانگیخته می شوند .همچنین به تحقیقات مربوط به مفهوم تصاویر حرکتی یک احساس و تأثیرات آن و همچنین تحقیقات مربوط به جنبه های خاص انتقال فکر نیز اشاره شده است.