



مجموعه آثار استانیسلاوسکی [۱]

آماده‌سازی هنرپیشه

(کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر)

ترجمه مهین اسکوتی



مجموعه آثار علمی استانیسلاوسکی

کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر

با یادداشتی از گ. کریستی

ترجمه مهین اسکوئی

سروش

تهران ۱۳۷۷

استانیسلاوسکی، کانتانتین سرگی بویچ، ۱۸۶۳-۱۹۳۸.

Stanislavski, Konstantin Sergeevich

کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثیر / کانتانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی بایادداشتی از گ.
کریستی، ترجمه مهین اسکوتی. - تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما)، ۱۳۶۹.
۵۶۰ ص: نمونه، حکس. - مجموعه آثار استانیسلاوسکی: (۱)
بها: ۲۹۰۰ ریال (جلد زرکوب)، ۱۹۵۰ ریال (جلد نرم).

ISBN 964-435-251-3 (SET)

ISBN 964-435-251-4 (VOL 1)

فهرست نویسی براساس اطلاعات فیبا (فهرست نویسی پیش از انتشار):

An actor prepares.

عنوان اصلی:

این کتاب در سال ۱۳۵۲ تحت عنوان کار هنرپیشه روی خود توسط انتشارات پویا منتشر شده است.
چاپ دوم: ۱۳۷۶، بها: ۱۶۰۰۰ ریال.
۱. بازیگری (نمایش) - روش استانیسلاوسکی.

۲. بازیگری (نمایش). الف. کریستی، گریگوری ولادیمیروویچ Kristi, Grigori Vladimirovich
مقدمه نویسی. ب. اسکوتی، مهین، ۱۳۰۹. - مترجم. ج. صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران. انتشارات
سروش. د. عنوان. ه. عنوان: کار هنرپیشه روی خود. و. فروست: استانیسلاوسکی، کانتانتین سرگی بویچ،
1938-1863 Stanislavski, Konstantin
مجموعه آثار: ج. ۱. Sergeevich

۷۹۲/۰۲۸

PN۲۰۶۲/الف ۵م۳

۱۰ ج

۱۳۶۹

۰۲۱۲-۶۹م

کتابخانه ملی ایران



انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد مطهری، تقاطع خیابان دکتر مفتاح، ساختمان جام جم
مرکز پخش: مجتمع فرهنگی سروش، معاونت بازرگانی، ۶۴۰۴۲۵۵

عنوان: کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثیر

نویسنده: کانتانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی

مترجم: مهین اسکوتی

چاپ اول: ۱۳۶۹

چاپ دوم: ۱۳۷۷

این کتاب در سه هزار نسخه در چاپخانه انتشارات سروش لیتوگرافی،

چاپ و صحافی شد.

همه حقوق محفوظ است.

شابک: ۹۶۴ - ۴۳۵ - ۲۳۹ - ۴ (جلد ۱) (VOL. 1) 964 - 435 - 239 - 4

شابک: ۹۶۴ - ۴۳۵ - ۲۵۱ - ۳ (دوره ۳ جلدی) (3 VOL. SET) 964 - 435 - 251 - 3

به‌دوستان تاتر علمی به‌خصوص دخترم سودابه تقدیم می‌شود.

مترجم

سر ویراستار روسی: م. ن. کِڈرُف
ویراستاران روسی: او. ل. کنیپر چخوف
آ. د. پاپوف
ا. ا. سورین
ن. م. گارچاکف
پ. آ. مارکوف
و. ن. پراکوفیف
ن. آ. آبالکین
ن. ن. شوشکین

فهرست مطالب

۷	تصاویر
۹	شرح حال کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی
۱۳	در باره مترجم
۱۵	سپاسگزاری
۱۷	پادداشت
۵۹	قسمت اول: کار هنرپیشه روی خود در جریان ایجاد هیجان هنری
۶۱	مقدمه
۶۶	آغاز
۶۸	۱. آمانو ریسم (معلومات سطحی)
۸۲	۲. هنر صحنه‌ای و حرفه صحنه‌ای
۱۰۷	۳. عمل، اگر، شرایط پیشنهادی
۱۳۴	۴. تخیل
۱۶۷	۵. دقت یا توجه صحنه‌ای
۲۱۳	۶. رهایی عضلات
۲۳۵	۷. قطعات و هدفها
۲۵۸	۸. باور و احساس حقیقت
۳۱۷	۹. حافظه هیجانی
۳۶۶	۱۰. ارتباط
۴۰۵	۱۱. سازگاری و سایر عناصر: خصلت، استعداد و قریحه هنرمند
۴۲۴	۱۲. راه اندازهای زندگی روانی

۴۳۷	۱۳. خط سیر تلاش راه اندازهای زندگی روانی
۴۵۰	۱۴. خود احساس گری درونی صحنه‌ای یا خلق و خوی صحنه‌ای
۴۶۹	۱۵. مافوق هدف، عمل سرتاسری
۴۸۸	۱۶. غریزه در خود احساس گری صحنه‌ای هنرپیشه
۵۲۵	ضمیمهٔ فصل اعمال
۵۳۵	ضمیمهٔ فصل ارتباط

تصاویر

- ك. س. استانیسلاوسکی، سال ۱۹۳۳.
دست‌نوشته استانیسلاوسکی در مورد کار هنرپیشه روی خود.
ك. س. استانیسلاوسکی، سال ۱۹۳۳.
استانیسلاوسکی سر کلاس درس استودیوی اپرا دراماتیک، سال ۱۹۳۸.
ك. س. استانیسلاوسکی، سال ۱۹۳۴.
پلك صفحه از دست‌نوشته اولیه فصل «اعمال»
ك. س. استانیسلاوسکی همراه هنرجویان استودیوی انستیتوی دولتی هنرهای تئاتری
تاجیکستان، سال ۱۹۳۷.
ك. س. استانیسلاوسکی و م. ن. کِدرُف سر کلاس استودیوی اپرا دراماتیک، سال ۱۹۳۷.
صفحه‌ای از نامه م. س. شپکین به س. و. شومسکی بایادداشتهایی از ك. س.
استانیسلاوسکی.
صفحه‌ای از نامه م. س. شپکین به س. و. شومسکی بایادداشتهایی از ك. س.
استانیسلاوسکی.
ك. س. استانیسلاوسکی با خانم ز. س. ساکالوا، سال ۱۹۳۷.
ك. س. استانیسلاوسکی.

شرح حال کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی

نام اصلی او کنستانتین الکسی یف و در سال ۱۸۶۳ در مسکو متولد شده است. پدر او سرگنی ولادیمیر وویچ و مادرش الیزابت واسیلیونا بوده که خانواده‌ای روشنفکر و از کارخانه‌داران روسیه بوده‌اند. از این خانواده هنردوستانی چون ترتیاکفسکی، مؤسس گالری بزرگ نقاشی مسکو به نام گالری ترتیاکفسکی، خروشین، مؤسس اپرای شخصی، مامونتف، حامی ودوستدار و مشوق هنرمندان و همچنین ساباشنتیکف ناشر را می‌توان نام برد.

فضای این خانواده همیشه آغشته به عشق به تئاتر بوده است و الکسی یف جوان برای اولین بار در پنجم سپتامبر ۱۸۷۷ در یک نمایش خانوادگی بازی کرد؛ به تدریج علاقه‌مندان به نمایش گرد او جمع شدند و گروهی را تشکیل دادند که نام آن را «انجمن الکسی یف» گذاشتند.

در سال ۱۸۸۵، الکسی یف نام مستعار استانیسلاوسکی را برای خود برگزید. استانیسلاوسکی در اوایل کار همیشه سعی داشت از هنرپیشگان بزرگ تقیید کند و در این کار موفق هم بود، ولی به تدریج متوجه شد که کار هنرپیشگی باید خلاقه باشد. او همواره نسبت به کار خود نظری سخت انتقادی داشت و معتقد بود که «هنرپیشه باید مفسر عالیترین احساسات بشری و رهبر و مربی تماشاچی باشد».^۱

استانیسلاوسکی، ناراضی از سطح کار آماتوری، در سال ۱۸۸۸ به اتفاق فدوتف،

۱. برای اطلاع از چگونگی انتخاب نام مستعار استانیسلاوسکی، به کتاب زندگی من در هنر، نوشته کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی، چاپ امیرکبیر، مراجعه شود. - م.

۲. برای اطلاع بیشتر ر. ک. زندگی من در هنر. - م.

کارگردان تئاتر، کامی سارژوسکی آوازه خوان مشهور روسیه و سالاکوپ نقاش انجمن هنر و ادبیات را تشکیل دادند که در کنار آن نیز گروه دایمی هنرمندان علاقه مند به تئاتر به وجود آمد، و در این گروه استانیسلاوسکی دوران بلوغ هنری خود را سپری کرد. نقشهایی که در این دوران بازی کرده است عبارتند از: بارون در نمایشنامه سلحشور اثر پوشکین در سال ۱۸۸۸، دُن کارلوس و دُن ژوان در مهمان سنگی اثر پوشکین در سال ۱۸۸۹، سوتویل در ژرژدان اثر مولیر در سال ۱۸۸۸، آنانی یا کولف و تیم شین در سرنوشت تلخ و خودسرها از آثار پیسمسکی در سال ۱۸۸۸، راستانف در دهکده استپانچیکوف از روی اثر داستایوسکی در سال ۱۸۹۱ و همین طور نمایشنامه های ثمرات آموزشی از تولستوی و اتللو از شکسپیر در سال ۱۸۹۶ و غیره.

استانیسلاوسکی با اینکه از قامتی کشیده و چهره ای پر حرکت و گویا و بیانی رسا و صدایی خوب برخوردار بود، ولی همیشه برای بالا بردن مهارت هنرپیشگی با زحمات و صرف وقت زیادی روی خود کار می کرد.

در سال ۱۸۹۷ او با نمیر وویچ دانچنکو آشنا می شود و به اتفاق در راه ایجاد تئاتر مخات^۳ می کوشند. تئاتر مخات در ۱۴ اکتبر ۱۸۹۷ افتتاح می شود و تراژدی تاریخی تزارفئودورا یوانویچ اثر آ.ک. تولستوی که مدتها زیر تیغ سانسور بود بر نامه افتتاحیه این تئاتر می شود.

استانیسلاوسکی می نویسد: «ارزش کار من در آن زمان این بود که سعی می کردم در کارم صادق و همیشه در جستجوی حقیقت باشم و کذب و دروغ به خصوص ادا در آوردن را از کار خود دور سازم، ولی با تمام این احوال تا قبل از آغاز کار روی آثار چخوف کمی به سمت ناتورالیسم گرایش داشتم، کار صحیح ما با تمرین نمایشنامه مرغ دریایی اثر چخوف شروع شد.»

مرغ دریایی را استانیسلاوسکی و دانچنکو در سال ۱۹۰۵ به اتفاق به روی صحنه آوردند. دایی وانیا در سال ۱۸۹۹، اثر دیگر چخوف سه خواهر در سال ۱۹۰۱ و باغ آلبالوی اودر سال ۱۹۰۴ به وسیله استانیسلاوسکی به روی صحنه آمد.

در سال ۱۹۰۰ وی توسط چخوف با گورکی آشنا شد و حاصل این آشنایی دو نمایشنامه خرده بورژواها و در اعماق است که در سال ۱۹۰۲ روی صحنه آمد. نمایشنامه های دیگری که در این زمان به روی صحنه آورد عبارتند از: بیچاره آنکه گرفتار

عقل شد اثر گریبایدوف در سال ۱۹۰۶، بازرس اثر نیکلای گوگول در سال ۱۹۰۸، جسد زنده اثر لئون تولستوی در سال ۱۹۱۱، جایی گسیخته می شود که سست است اثر آستروفسکی، یک ماه در دهکده اثر تورگنیف، مریض خیالی اثر مولیر در سال ۱۹۱۳، صاحبۀ مهمانخانه اثر کارلو گالدونی در سال ۱۹۱۴، پرنده آبی اثر مترلینگ، دشمن مردم اثر ایسن و شب دوازدهم اثر شکسپیر.

در سال ۱۹۱۸ تئاتر و اپرایی به نام استانیسلاوسکی افتتاح می شود. در سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ به اروپا و آمریکا سفری هنری می کند و دنیای هنری اروپا و آمریکا را با سیستم خود آشنا می سازد، و در شوروی نیز استودیوهای مختلف هنری زیر نظر او اداره می شوند.

در آمریکا کتاب زندگی من در هنر را نوشت و به چاپ رساند. پس از بازگشت از این سفر دوره جدید هنری مخات آغاز شد و نمایشنامه های زیر به روی صحنه آمد:

قلب داغ اثر آستروفسکی در سال ۱۹۲۶، عروسی فیگارو اثر بومارشه در سال ۱۹۲۷، روزهای خانواده توربینها در سال ۱۹۲۷، قطار زره پوش ۱۴ - ۶۹ و ایوانف اثر چخوف در سال ۱۹۲۷، نفوس مرده از روی رمان گوگول در سال ۱۹۲۸ و استعدادها و طرفدارانش اثر آستروفسکی در سال ۱۹۳۲.

استانیسلاوسکی به جز کار تئاتر با آوازه خوانهای جوان نیز کار می کرد و اپرایی جدیدی با این گروه ایجاد کرد. این گروه در سال ۱۹۲۲ در بالشوی تئاتر اپرای یوگنی آنه گین را اجرا کرد که مورد استقبال زیاد واقع شد و این اجرا یک حادثه هنری در اپر اتلقی شد.

استانیسلاوسکی از آوازه خوانهای جوان می خواست که خلاقیت اعمال جسمانی را با صدای خوب در آمیزند.

استودیو تئاتر اپرای استانیسلاوسکی در سال ۱۹۲۶ با نمایش عروسی سلطان افتتاح شد. در این اجرا هیجان قهرمانان با صدای خوب چنان هماهنگی پیدا کرده بود که به کلی سنتهای قراردادی را در اپرا از بین برده بود. درهم آمیختگی فرهنگ موسیقایی بالشوی تئاتر با فرهنگ هنری مخات در اینجا به طور کامل احساس می شد، و بدین سان استانیسلاوسکی سنتهای دموکراسی مکتب اپرای روسی را تکامل می بخشید.

در سال ۱۹۲۸ اپراهای شبهای ماه مه و خروس طلایی از ریمسکی کورساکف و هوریس گودونف اثر موسورسکی را رهبری دراماتیکی کرد. از اپراهای غیر روسی که او به روی صحنه آورده است باید از بوگیما اثر پوچینی در سال ۱۹۲۷ و ریش تراش سویل و

کارمن اثر رسینی در سال ۱۹۳۵ نام برد. در ۲۹ اکتبر ۱۹۲۸، استانیسلاوسکی ضمن اجرای نقش ورشینین در نمایشنامه سه خواهر اثر چخوف، که به مناسبت سی امین سال افتتاح مخات اجرایی شد، دچار حمله قلبی شد. از آن زمان به بعد او ناگزیر دست از بازیگری کشید و تمام وقت خود را صرف کارهای کارگردانی و آموزشی کرد و هیچ گاه از جستجوی راههای تازه و کاملتر برای خلاقیت صحنه‌ای دست نکشید.

در سالهای ۱۹۳۰، استانیسلاوسکی در آستانه کشف تازه‌ای در ایجاد نقش و نمایش بود و برای بررسی اکتشاف جدید خود که «متداعمال جسمانی» عنوان گردید، به کارهای استودیویی و آزمایشی و تجربی پرداخت.

استانیسلاوسکی می گوید: «هنر نمی تواند ایستا باشد، هنر باید همواره پویانده و روبه تکامل باشد، در غیر این صورت فرسودگی و مرگ تدریجی آن آغاز می شود.» استانیسلاوسکی کار آزمایشگاهی خود را با گروه هنرپیشگان تئاتر مخات که در رأس آنها الگاکنیپر چخوا، همسر چخوف، و کدروف و تاپارکف قرار داشتند با کار روی نمایشنامه تارتوف اثر مولیر آغاز کرد.

در سال ۱۹۳۶ وی لقب هنرمند خلق شوروی را گرفت. در سال ۱۹۳۷ جلد اول کتاب حاضر، کارهنرپیشه روی خود را آماده و جلد دوم آن، آغاز کرد.

فعالیت‌های مداوم استانیسلاوسکی و سیستم او باعث تحولات گوناگون در تئاتر شد و تأثیر اساسی و عمده‌ای بر رشد و تکامل هنر صحنه‌ای قرن بیستم جهان گذارد. استانیسلاوسکی گنجینه عظیمی را به فرهنگ ملی و فرهنگ اجتماعی و انسانی افزود و دنیا را با ارزشهای نوین هنری خود غنی ساخت و حدود و وسعت شناخت انسان را توسعه داد.

طبق اظهار نظر بزرگان تئاتر اروپا و آمریکا، صحنه‌های جهانی تئاتر معاصر از وصایای گرانبهای کارگردان کبیر روسیه پیروی می کنند و او را پایه گزار علم تئاتر معاصر می دانند. مجموعه آثار علمی و ادبی استانیسلاوسکی هشت جلد است که عبارتند از: زندگی من در هنر (۱۹۲۶)، کارهنرپیشه روی خود در مراحل مختلف (دوجلد)، کارهنرپیشه روی نقش، مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه‌ها (چهار جلد؛ نامه‌ها از سال ۱۸۸۶ تا ۱۹۳۸). استانیسلاوسکی در سال ۱۹۳۸ [در سن ۷۵ سالگی] درگذشت.^۲

درباره مترجم

مهین اسکونی (طاقانی) در سال ۱۳۰۹ در تهران متولد شد و بازیگری در تئاتر را از سن ۱۶ سالگی از تئاتر فردوسی تهران آغاز کرد. پس از بازی در چند نمایشنامه به فرانسه و از آنجا به مسکو رفت و در دانشکده هنرهای تئاتری مسکو (لونا چارسکی) رشته کارگردانی تئاتر را با درجه ممتاز به پایان رساند و در همین دانشکده به طور کامل سیستم استانیسلاوسکی را نیز آموزش دید و به دریافت دیپلم افتخاری در سال ۱۹۶۹ نایل آمد. پس از ده سال اقامت در فرانسه و شوروی و آلمان عازم ایران شد. وی یکی از پایه گزاران تئاتر آناهیتا بوده و نمایشنامه‌های بسیاری را ترجمه، کارگردانی و بازی کرده است که شماری نمایشنامه تلویزیونی را هم باید به آنها اضافه کرد.

وی در حال حاضر علاوه بر کار ترجمه سرپرست و کارگردان گروه تئاتر زمان است و مهمترین کارهای او به شرح زیر است:

نمایشنامه‌هایی که به روی صحنه آورده و بازی کرده است:
خانه عروسک اثر ایسن، روباهها اثر لیلیان هلمن، تانیا اثر آربوزف، صاحبه مهمانخانه اثر گالدونی، صاعقه اثر آستر وفسکی، خرس و خواستگاری اثر چخوف، در اعماق اثر گورکی، و سه خواهر اثر چخوف.

نمایشنامه‌های تلویزیونی که هم کارگردانی و هم بازی کرده است:
شبهای سپید اثر داستایوسکی، گرگها و بره‌ها اثر آستر وفسکی، اینس مندواثر مریمه، کالسکه زرین اثر مریمه، غار سالامانگ اثر سروانتس، پیچ خطرناک اثر سامرست موآم، ابلیس اثر چخوف، تراموایی به نام هوس اثر تنسی ویلیامز (در نقش بلانش فقط بازی کرده است)، اتللو اثر شکسپیر (در نقش امیلیا فقط بازی کرده است) و

خانه عروسك اثر ایسن.

ترجمه‌های به چاپ رسیده وی عبارتند از:

در اعماق اثر ماکسیم گورکی (نمایشنامه)، بیلاق نشینان و فرزندان خورشید اثر ماکسیم گورکی (نمایشنامه)، کارگردان مؤلفی دیگر اثر رِخلس، فصلهایی از تاریخ تئاتر جهان به قلم ماکولسکی در مجلهٔ آناهیتا، فصلهایی از آثار استانیسلاوسکی، به طور پراکنده، در مجلهٔ آناهیتا، و سری آثار علمی استانیسلاوسکی که کتاب حاضر جلد نخست آن است و مجله‌های بعدی آن به ترتیب به چاپ خواهد رسید.

سپاسگزاری

از یاری هنرمندان پرشور و پویا و جستجوگر و صادق نسبت به تئاتر سپاسگزارم، به خصوص آقای هوشمند افشار. شاید هم شوق و ذوق و پویایی ویاری این هنرمندان صادق و اصیل نسل جوان تئاتر باعث به اتمام رساندن این کار بزرگ شده است. از دوست و همکار قدیمی خود مهدی فتحی نیز که تا حدودی در این کار مرا یاری کرده است کمال تشکر را دارم و از اینکه به علت مشکلات و گرفتاریهای زندگی نتوانست تا آخر با من همقدم باشد فوق العاده متأسفم، زیرا می دانم آن گاه کتاب خیلی بهتر از این به دست شما می رسید. از دخترم آذین نیز به خاطر پاره ای از کمکها متشکرم.

برخی از توصیفها و اصطلاحاتی که در این کتاب به کار رفته، برای خواننده نا آشنا و بیگانه است چون برای اولین بار از آنها استفاده شده است. فصل «صدا و بیان» (در جلد دوم) به علت اینکه برای خواننده روسی زبان نگاشته شده، و در ضمن مسائل اصلی آن در کتاب پرورش صدا و بیان هنرپیشه، ترجمه و اقتباس محسن یلفانی، آمده ترجمه نشده است و توصیه می شود که در این مورد به همان کتاب رجوع شود.

از انتقادات و راهنماییهای صاحب نظران و علاقه مندان خوشحال خواهم شد و سعی خواهم کرد که در چاپهای بعدی از آنها سود جویم. در ضمن متذکر می شوم که این کتابها راهنما هستند و باید به وسیله متخصصان این فن آموزش داده شوند، چون در حرفه ما دانستن، عمل کردن است.

مهین اسکوتی

آبان ۱۳۶۸

یادداشت

زندگی يك قرن كامل هنر صحنه‌ای روس با نام کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی ارتباط دارد. در واقع ایجاد سیستم خلاقیت هنرپیشگی استانیسلاوسکی به زندگی حال و آینده تئاتر تعلق دارد. استانیسلاوسکی در کتاب زندگی من در هنر اکتشافات خود را در زمینه خلاقیت صحنه‌ای با ذرات آن فلزات قیمتی که از طریق اکتشافات سخت و دشوار سالهای متمادی به دست آمده است مقایسه می کند. او درباره این «سیستم» همچون میراثی جهت نسلهای آینده فعالین تئاتری و نیز همچون مهمترین نتایج زندگی هنری خود سخن می گوید.

زندگی من در هنر روشنایی بخش تاریخ ایجاد «سیستم» نیز هست. هر فصلی از این کتاب خواننده را به يك نتیجه گیری رهنمون می کند که خود منعکس کننده یکی از واحدهای تفکر استانیسلاوسکی درباره خلاقیت تئاتری است.

با بررسی و تحقیق و دنبال کردن مراحل تدریجی تجربه هنرپیشگی، کارگردانی و آموزشی استانیسلاوسکی می توان پی برد که چگونه تئوری صحنه‌ای متبلور شده و نیز چگونه این تئوری به نوبه خود تجربیات هنری او را رهنمون شده است.

استانیسلاوسکی در تمام مدت زندگی، مجهز به تئوری صحنه‌ای خویش، به تسخیر قله‌های مهارت هنرپیشگی ادامه می داد. در بررسی و تحقیقات هنرپازیری استانیسلاوسکی، باید توجه داشت که وی فقط به تجربیات شخصی خود متکی نبوده است، بلکه این «سیستم» از تعمیم مهمترین سنتهای رئالیستی تئاتری که مروجین آن پیشینیان و معاصران او بوده اند ایجاد شده است.

استانیسلاوسکی همواره در تأیید این مسئله کوشش داشته است که مبدأ «سیستم» او را وصایای شهکین و دیگر نمایندگان مترقی تئاتر رئالیستی روسیه تشکیل داده اند. او خود را

شاگرد آکتریس‌هایی چون فدوتفوا، مدودووا، یرمولووا تصور می‌کرد و تئاتر مالی را همچون دانشکده خود می‌دانست.

استانیسلاوسکی در کتاب زندگی من در هنر از تأثیر پرئمر دست اندرکاران تئاتر موسیقایی روس مانند کامی سارژوسکی، شالیاپین و دیگران نیز سخن رانده است. این پوینده معتقد و ثابت قدم و ادامه‌دهنده سنتهای مکتب تئاتر روس در هر فرصت عمیقاً تازه‌های هنری تئاترهای خارج از کشور خویش را نیز تحت بررسی قرار می‌داد. استانیسلاوسکی مفتون بازی هنرپیشگان تراژیک تئاتر ایتالیا — چون سالوینی، رُسی و دوزه — بود و نسبت به هنر فرانسه و آلمان علاقه زیادی داشت. او بر این عقیده بود که مسیر رشد تئاتر غرب از اواخر سده نوزدهم رو به انحطاط و رکود گذاشته و سنتهای رئالیستی شکسپیر، مولیر و دیگر نوابغ و «قانونگذاران هنر تئاتری» به دست فراموشی سپرده شده است.

درواقع سیستم استانیسلاوسکی قبل از هر چیز بر پایه‌های فرهنگ دموکراتیک تئاتر روس ایجاد شده و تاریخ ایجاد آن از مسیر هنری تئاتر هنری مسکو (مخات) تفکیک ناپذیر است.

در جریان مبارزه این تئاتر پیشرو و به منظور نوسازی کامل هنر صحنه‌ای آن بود که «سیستم» رفته‌رفته شکل گرفت. این نوسازی تحت تأثیر نمایشنامه‌نویسی چخوف، گورکی و دیگر نویسندگان برجسته معاصر صورت گرفته است.

در چهاردیواری تئاتر مخات و استودیوی آن، «سیستم» یک دوران طولانی آزمایشگاهی را طی کرد. در تهیه «سیستم» و به ثمر رساندن آن میانه سالان تئاتر مخات، که در رأس آنها نمیر و ویچ دانچنکو قرار داشت، و نیز عده زیادی از شاگردان جوان فعالانه شرکت داشتند. به همین دلیل سیستم استانیسلاوسکی، که مبنای تئوری کارهای عملی تئاتر مخات را تشکیل می‌داد، به عنوان «سیستم هنری مخات» تلقی شده است.

فقط به خاطر شخصیت بارز و هنرمندی شخص استانیسلاوسکی نیست که به «سیستم» توجه زیادی مبذول شده است، بلکه قبل از هر چیز آن موفقیت‌های هنری که در داخل و خارج کشور نصیب تئاتر مخات شده بود، باعث این توجه شد. در واقع «سیستم» به زودی بعد از پیدایش چنان اهمیتی کسب کرد که برنامه رزمنده هنر معنوی تئاتر مخات نامیده شد، و به زودی در زمینه «سیستم» ارگانیسیمهای جدید تئاتری به وجود آمدند که از تئاتر مخات جوانه زده بودند.

در مدت زمانی کوتاه سیستم استانیسلاوسکی نه فقط پرچم زادگاه خود — تئاتر مخات —

بلکه پرچم تمام هنرهای رئالیستی تئاتر شد و در مبارزه پیگیر و دشوار با دشمنان رئالیسم صحنه‌ای - نظیر دکادنسها، فرمالیستها، محافظه‌کاران، کهنه‌پرستان، خودآموزان سطحی، حرفه‌ایهای مبتذل و مدافعین تئاتر تفریحی بورژوازی - راه خود را گشود. مبارزه شدیدی که در مورد «سیستم» در گرفت دهها سال به طول انجامید، و این خود استانیسلاوسکی را تشویق کرد که به طرزی پیگیر اسلحه نظری خود را تکمیل کند و برآ گرداند. اگرچه «سیستم» قبل از انقلاب روسیه تولد یافت ولی فقط بعد از آن بود که شکل و فرم منظم تئوری علمی به خود گرفت. به همین دلیل کاملاً منطقی است که بتواند به عنوان موفقیت فرهنگ تئاتری شوروی بررسی شود. در حقیقت مسیر رشد تئاتر شوروی مترقی بودن و قابلیت زیست مداوم سیستم استانیسلاوسکی را ثابت کرد. اصول دموکراتیک و ایده‌های رئالیستی که ماهیت نظریه زیبایی‌شناسی استانیسلاوسکی را تشکیل می‌داد، فقط در شرایط سیستم سازندگی شوروی که زمینه مساعدی برای رشد فرهنگ پیشرو تئاتری به وجود آورده بود، توانست با ارزش کامل به تجربه هنری تئاتر جامعه عمل بپوشاند.

تجربه هنری نظری استانیسلاوسکی بزرگترین نقش را در جریان تشکیل متد رئالیسم علمی صحنه‌ای شوروی ایفا کرد. کارکنان دوایر ملل مختلف تئاتر شوروی مجهز به سیستم استانیسلاوسکی شدند و از آن به عنوان محکمترین پایگاه حرفه خود استفاده کردند و کلیه فعالین مترقی را به «سیستم» جلب کردند.

توجه به میراث استانیسلاوسکی با گذشت زمان نه تنها ضعیف تر نشده بلکه بر عکس وسیع تر نیز شده است. سیستم استانیسلاوسکی شهرت و اعتبار جهانی پیدا کرده و در ساختمان بنای فرهنگ علمی سهم بسزایی یافته است.

«سیستم» با تعمیم تجربیات مترقی هنر تئاتر نه فقط برجسته‌ترین اهمیت تجربی را به دست آورد بلکه عالی‌ترین ارزش نظریه علمی را نیز کسب کرد. البته «سیستم» برای استانیسلاوسکی هدف نبود، بلکه وسیله‌ای برای رسیدن به موفقیت ایده‌هایی بود که در تمام زندگی رهنمون فعالیت خلاقه او بود. شیوه کار آموزشی و هنری که در «سیستم» به کار رفته خود تعیین کننده آن چنان هدفهای هنری و ایده‌های خلاقه‌ای اند که درست به خاطر آنها «سیستم» به وجود آمده است. در واقع هدف و کوشش هنری و تجسّسات خلاقه استانیسلاوسکی معطوف به ایجاد اولین «تئاتر عقلانی، اخلاقی و اجتماعی»

می‌شد که شایستگی نقش تعلیم اجتماعی را داشته باشد.

نظریه زیبایی‌شناسی استانیسلاوسکی درباره ماهیت هنر تئاتر و اهمیت اجتماعی آن به خوبی در «سیستم» منعکس است. مهمترین اصول زیبایی‌شناسی هنر رئالیستی استانیسلاوسکی در «سیستم» مبدل به اعمال هنری شده و عملاً از هنرمند خواسته شده است که حقیقت واقعیات را به شکل روشن و ساده هنری آن و مضمون عمیق اجتماعی و ایده‌ای آن منعکس کند. در واقع سیستم استانیسلاوسکی زمینه مستحکم نظریه علمی و واقعی رئالیسم صحنه‌ای را پی‌ریزی می‌کند. ارزش علمی کارهای استانیسلاوسکی در شناخت قوانین عینی خلاقیت هنری خلاصه می‌شود. استانیسلاوسکی به موجودیت اصول و قواعد و شرایطی که برای فرد فرد هنرمندان کلی و ضروری است اشاره کرده و اظهار می‌دارد: «از روی آنها و یا از کنار آنها نمی‌توان گذشت زیرا آنها از خود طبیعت خلاقیت هنری سرچشمه می‌گیرند.»

مثلاً اگر هنرپیشه دارای هدف هنری و ایده‌ای نباشد یا به اندازه کافی اندوخته‌ای از تأثیرات زندگی نداشته باشد و یا به اندازه کافی دقیق نبوده و دارای تخیلات وسیعی نباشد، بدنی نرم و تعلیم دیده و صدایی به اندازه کافی رسا یا تعلیم گرفته نداشته باشد، آن وقت هنر او نمی‌تواند از ارزش و یا تأثیر کاملی برخوردار شود. از طرف دیگر «سیستم» تنها به تذکر شرایط ضروری خلاقیت صحنه‌ای که استانیسلاوسکی آنها را «عناصر» می‌نامد اکتفا نمی‌کند، بلکه راههای معینی را نیز که سالهای سال به عمل درآمده و تجربه شده است جهت رشد و تکامل این عناصر ارائه می‌دهد.

در سیستم استانیسلاوسکی کلیه عناصر روانی و یا جسمانی طبیعت هنرپیشه و نیز ارتباط و عکس‌العمل آنها در جریان فعالیت عملی هنری بررسی شده است. همچنین تسلسل — و نه ناگهانی بودن — جریان خلاقیت هنری، که از قوانین طبیعی خود هنر سرچشمه می‌گیرد، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. بنا به اعتقاد استانیسلاوسکی جریان طبیعی و عادی خلاقیت متکی به رعایت دقیق قوانین ارگانیسم طبیعی و زنده بشر است. و درست همین موضوع اساس فن آموزش «سیستم» را تشکیل می‌دهد. در واقع درست به همین علت است که استانیسلاوسکی، که خود خالق «سیستم» به شمار می‌آید، می‌گوید: «هیچ سیستمی به معنای خاص کلمه وجود ندارد، فقط يك سیستم وجود دارد و آن هم سیستم خلل‌ناپذیر واقعی، یعنی سیستم خود طبیعت است.»

با قاطعیت می‌توان اظهار داشت که سیستم استانیسلاوسکی کمک به هنرپیشه است برای ایجاد آن چنان سیمای نمونه و زنده‌ای که در آن به وسیله خلاقیت صحنه‌ای، محتوای

عمیق و ایده‌آسی نمایش بتواند تجسم پذیرد.

استانیسلاوسکی خود می‌نویسد: «... نتیجه تجسس و پژوهش سراسر زندگی من سیستم من است. این سیستم که به وسیله خود من لمس شده است آن چنان متد هنر پیشگی است که سبب می‌شود هنر پیشه بتواند سیمای واقعی نقش را ایجاد کند و زندگی درونی انسان را بشکافد و فرم واقعی یا شکل زیبا و هنری آن را روی صحنه تجسم بخشد.» استانیسلاوسکی هدف خود را از ایجاد «سیستم» خلاقیت هنری این چنین بیان می‌دارد: «برای اینکه سیمای صحنه‌ای از لحاظ هنری قانع‌کننده باشد، هنر پیشه نباید موجودیت خود را روی صحنه به نمایش بگذارد، بلکه باید واقعاً روی صحنه خود موجودیت یابد.» به عبارت دیگر نمایش ندهد بلکه زندگی کند. هنر پیشه همواره باید روی صحنه به صورت یک شخص زنده تجلی کند، یعنی احساسی واقعی داشته باشد. اندیشه و عمل وی در شرایط پیشنهادی نقش باید با رعایت منطق و قوانین زندگی و ارگانسیم بشری باشد. برای این منظور هنر پیشه باید بر احساس خلاقیت هنری و آفرینش طبیعی تسلط کامل داشته باشد. احساسی که به هیچ وجه نمی‌تواند تشابهی با آن احساس قراردادی هنر پیشگی، که فقط به درد تجسم مکانیکی نقش می‌خورد، داشته باشد. به عقیده استانیسلاوسکی اولین قدم برای تسلط بر خلاقیت هنری این است که هنر پیشه توانایی آن را داشته باشد که روی صحنه، برخلاف تمام شرایط قراردادی و تئاتری و نمایشی، به احساس عادی و طبیعی خود دست یابد. مسئله ایجاد سیمای زنده صحنه‌ای بر مبنای احساس واقعی و طبیعی هنر پیشه، برای استانیسلاوسکی در تمام دوران زندگی هنری اش اصل فن آموزشی را تشکیل می‌داد و موضوع اصلی مورد مطالعه او بود.

در واقع اصل مهم محتوای سیستم استانیسلاوسکی عبارت از حل همین مهمترین مسئله هنر هنر پیشگی است. بر اساس این محتوا استانیسلاوسکی «سیستم» خود را به دو بخش اصلی تقسیم کرده است: کار هنر پیشه روی خود و کار هنر پیشه روی نقش. به علاوه در کار هنر پیشه روی خود، مسیر شکل‌گیری تکنیک هنر پیشگی را جهت کار خلاقه و برای ایجاد سیمای صحنه‌ای آماده ساخته و شرح داده است. سیستم استانیسلاوسکی را به عنوان سیستم تربیت حرفه‌ای هنر پیشه نیز می‌توان بررسی کرد. این نقطه نظر بر گفتار خود استانیسلاوسکی که «سیستم» خود را «الفبای هنر پیشه تئاتر و رهبر عملی تربیت هنر پیشه» نامیده است مبتنی است.

ولی نگرستن به «سیستم» فقط از نقطه نظر آموزشی هنوز به طور جامع اهمیت آن را

آشکار نمی سازد و تنها منعکس کننده یکی از جهات اساسی و اصلی آن است. برای اولین بار هنر پیشگان، رژیسورها^۲ و مر بیان تئاتری از لحظه پیدایش آثار استانیسلاوسکی موفق به دریافت قوانین و دستورات کاملی جهت مهارت هنر پیشگی شدند.

استانیسلاوسکی پیشاهنگ ایجاد سیستم آموزش علمی و خلاقیت هنر پیشگی بوده و در این زمینه بدون هیچ بحثی اولویت با اوست. کوشش زیاد پیشینیان استانیسلاوسکی برای ارائه يك سیستم معین کار و خلاقیت هنر پیشگی یا نوشتن يك کتاب آموزشی در زمینه مهارت هنر پیشگی نمی توانسته است در شکل گرفتن سیستم استانیسلاوسکی تأثیر اساسی داشته باشد. او آموزش کهنه تئاتری و اندوخته تجربی هنر تئاتری، یعنی راههای ظاهری بازی هنر پیشگی را آن هم با احتیاط، فقط دسته بندی کرده بود.

این راهها که اغلب به صورت قانون درمی آمدند و به صورت قواعد و اصول رفتار صحنه ای هنر پیشه جازده می شدند، با دقت زیاد، علامات ظاهری بروز هیجانات مختلف، حالتها و خصوصیات، و دیگر اصول کهنه هنر صحنه ای را در بر می گرفتند.

در این به اصطلاح قوانین، مجموعه ای از راههای فنی حاضر و آماده جهت تجسم آخرین فرمهای شادی، غم، مهر بانی، نفرت و غیره به هنر پیشه ارائه می شد. در واقع این شیوه قراردادی بازی با احساس و سیما، که استانیسلاوسکی آن را قالب تئاتری نام داده است، اساس به اصطلاح «صحنه سازی حرفه ای» را تشکیل می داد که نقطه مقابل هنر «احساس صحنه ای» است.

فرق اساسی سیستم استانیسلاوسکی با تمام سیستمهای کهنه تئاتری که قبل از او وجود داشته اند در این است که بنای سیستمهای کهنه تئاتری را آموزش نتایج نهایی خلاقیت تشکیل می داد، در صورتی که سیستم استانیسلاوسکی بر مبنای آشکار کردن دلایل درونی نقش که باعث ایجاد نتایج نهایی و مختلف برونی سیما می شود استوار شده است.

در مرحله اول، آثار برونی هیجانات نیست که توجه استانیسلاوسکی را به خود جلب می دارد، بلکه منطق درونی بروز آنها، جنبش طبیعی آنها، و قانون طبیعی رشد و تکامل آنهاست که مورد توجه او واقع می شود.

رجوع مستقیم به نتایج خلاقیت، جهت تجسم احساس را، استانیسلاوسکی با

۲. رژیسور در فارسی کارگردان معنی شده است که البته نارساست. رژیسور به معنای عام و خاص خود رهبر عملی تمام جزئیات يك نمایشنامه و نمایش است که کارگردان آن را بر آورده نمی کند. - م.

کوششی که صرفاً ایجاد گل بدون طبیعت^۲ می شود مقایسه کرده است و می گوید: «چنین کوششی عملی نیست و تنها کاری که انجام می گیرد آن است که مثلاً با کمک کاغذ گل‌های مصنوعی ساخته شود.»

فرق سیستم استانیسلاوسکی با تمام آثار معروفی که دربارهٔ مهارت هنرپیشگی قبل و یا بعد از او نگاشته شده اند در این است که سیستم استانیسلاوسکی قبل از هر چیز متوجه جریان خلافت نقش است، زیرا که جریان تجسم خلافت بر آن تکیه می کند. خطوط برجستهٔ این متد هنری در عنوان اولین آثار نگارشی استانیسلاوسکی دربارهٔ «سیستم» منعکس شده است. تلاشی که وی در وهلهٔ اول در جهت جریان خلافت درونی و روانشناختی کرد، باعث شد که نسبت به مسئلهٔ تکنیک هنرپیشگی نیز روش جدیدی اتخاذ کند.

قبل از پیدایش سیستم استانیسلاوسکی، منظور از تکنیک هنرپیشگی همان تکنیک برونی صحنه‌ای بود که فقط تکمیل کنندهٔ دستگاه‌های جسمانی بدن هنرپیشه می شود؛ و نیز تجربهٔ آموزش تئاتری که باعث اندوخته شدن شیوه‌های بسیاری جهت رشد حرکات برجستهٔ صدا، تلفظ و غیره، یعنی اندوختن عناصر ظاهری تجسم نقش می شود. به موازات اهمیت زیادی که استانیسلاوسکی برای رشد این عناصر یعنی تکنیک برونی تجسم قائل بود، توجه اصلی خود را به ایجاد تکنیک درونی تأثر معطوف داشته است و در بررسی خود این دو قطب جریان خلافت را همیشه لازم و ملزوم یکدیگر می دانست.

در واقع سیستم استانیسلاوسکی عمیقاً ماهیت خلافت را می شکافد، ماهیتی که در آن عناصر درونی و برونی طبیعت انسانی از هم جدایی ناپذیرند. به عبارت دیگر سیستم کلیدی است برای شناخت و تکامل کلیهٔ خصایص هنرپیشگی و تمام راه‌های فتح قلم آن؛ بدین ترتیب سیستم استانیسلاوسکی از لحاظ اهمیتی که داراست از حدود دایرهٔ سیستم آموزش تئاتری کاملاً خارج شده و با دلایل کافی می تواند به عنوان سیستم خلافت تئاتری مورد بررسی قرار گیرد. همچنین «سیستم» نه فقط برای هنرآموزان تازه کار لازم است، بلکه حتی هنرپیشگان با سابقه و پر تجربه و با مهارت نیز می توانند به طور مداوم استعداد و تکنیک هنرپیشگی خود را رشد و تکامل بخشند.

«سیستم» به همان نسبتی که برای هنرپیشگان تازه کار نقش الفبای هنر صحنه‌ای را

بازی می کند، برای هنرمندان کنجکاو و پژوهنده نقش دایرة المعارف مهارت هنر پیشگی را ایفا می کند.

از طرف دیگر، استانیسلاوسکی هنر تئاتر را نتیجه خلاقیت جمعی می دانست، خلاقیتی که هنر پیشگان، همه بدون استثنا، در آن به عنوان عناصر نمایشی در خدمت يك هدف هنری قرار گرفته و همه افراد آن گروه نیروی خود را برای فتح يك اندیشه یا يك آرمان هنری متشکل کرده اند.

استانیسلاوسکی، چه در تجربیات هنری و چه در آثار نظری خود، مسئله خلاقیت جمعی و نقش کارگردان را در تئاتر به عنوان رهبر هنری و آرمانی و سازمان دهنده جریان خلاقیت، تا بدان حد بالا برد که قبل از او هرگز سابقه نداشت.

سیستم استانیسلاوسکی در عین حال که وقف حل مسائل هنر پیشگی شده بود، سیستم خلاقیت رژیسوری نیز به شمار می آمد که به اعتقاد استانیسلاوسکی قبل از هر چیز بایستی بر شناخت عمیق طبیعت خلاقه هنر پیشه متکی شده باشد. همچنین استانیسلاوسکی برای مسئله اخلاق و ادب هنری اهمیت بسیاری قائل بود و آن را به عنوان مهمترین مسئله خلاقیت جمعی صحنه بررسی می کرد.

اخلاق و آداب هنری که استانیسلاوسکی درباره آنها صحبت می کند، باطناً با ماهیت خود «سیستم» و با آموزش مافوق هدف هنرمند خلاق ارتباط دارد. همچنین این اخلاق و آداب با بازی هر هنر پیشه، که خود عکس العمل بازیهای دیگر خالقین نمایش است، با مناسباتی که مردم با هنر پیشه به عنوان يك عنصر فعال اجتماعی — یعنی فردی دارای رسالت انتقال افکار مرفقی و پیشرو — دارند برای تکامل بخشیدن قشر وسیع تماشاچی ارتباط دارد. نظریات اخلاقی استانیسلاوسکی عمیقاً در سیستم او، که مسئله تربیت هنرمندان واقعی را به طور اصولی مطرح کرده، منعکس است. بدین ترتیب، تحت عنوان قراردادی «سیستم استانیسلاوسکی» دایره وسیعی از مسائل تجربی و نظری تئاتری، که میراث هنری استانیسلاوسکی را تشکیل داده است، از قبیل رژیسوری و هنر پیشگی، تکنیک هنر پیشگی، زیبایی شناسی تئاتری، اخلاق و آداب هنری، متد خلاقیت، تعلیمات تئاتری، سازماندهی خلاقیت جمعی صحنه و غیره و غیره مجتمع است.

خلاصه تمام این رشته های مختلف فعالیت صحنه ای، اگر چه به صورت ظاهر هر يك رشته ای جداگانه، مختلف و متفاوتند، لیکن در واقع همه آنها از عقیده کلی هنری و ایده خالق «سیستم» تراوش کرده اند، و به همین دلیل هم لازم و ملزوم یکدیگرند. مثلاً تکنیک هنر پیشگی را که «سیستم» درباره آن دقت زیادی به عمل آورده است، جدا از اصول دیگر

زیبایی‌شناسی استانیسلاوسکی نمی‌توان بررسی کرد. همچنین تجربه ثابت کرده است که نگرش به سیستم، به عنوان اسلوب معین و تکنیک کار هنرپیشگی، ماهیت درونی آن را از بین می‌برد و ناگزیر منجر به تحریف نقطه نظرها و وصایای کبیر استانیسلاوسکی می‌شود. همچنین اگر «سیستم» جدا از تجربه هنری استانیسلاوسکی بررسی شود موجب اشتباه و سوء تفاهم خواهد شد. چنانچه در سال ۱۹۵۰ - ۱۹۵۱ در بحث «متداعمال جسمانی»، در جلسات مباحثات درباره میراث هنری استانیسلاوسکی، همین مسئله پیش آمد. استانیسلاوسکی همواره تأکید می‌کرد که تکنیک در جریان خلاقیت فقط نقش فرعی و کمکی می‌تواند ایفا کند و به خلاقیت هنرپیشه سازمان و جهت دهد. به همین دلیل «سیستم» فقط می‌تواند به هنرمندانی کمک ذهنی کند که نیروی هنری بالقوه داشته باشند و مسائل و هدفهای بزرگ هنری در مقابلشان مطرح باشد. به عبارت دیگر، «سیستم» همچون کارخانه نیست تا الهام و استعداد تولید کند، ولی استعداد درونی را صیقل می‌دهد و زمینه را برای الهام آماده می‌سازد. به همین جهت اگر «سیستم» از احساس زنده جریان خلاقیت جدا شود به آسانی مبدل به نظریه خشک و قالبی می‌شود که به هیچ وجه به درد کارهای خلاقه نمی‌خورد.

استانیسلاوسکی کراراً تأکید می‌کرد که فقط شناخت نظری «سیستم» به هیچ وجه به شناخت واقعی آن منجر نمی‌شود، بلکه شناخت واقعی و صحیح «سیستم» فقط برای کسانی مقدور است که در کارهای عملی با پشتکار و تمرینهای مداوم با آن سر و کار دارند. البته این مطلب به هیچ وجه از ارزش عینی آثار استانیسلاوسکی درباره «سیستم» نمی‌کاهد، بلکه مهمترین خصوصیت استثنایی آن را که عبارت از مسئله ناگسستگی عمل و نظریه است به نحو بارزی می‌نمایاند. برای استانیسلاوسکی در تئاتر، آن چنان علمی که جدا از هدفهای عملی خلاقیت هنری باشد وجود ندارد. همچنین آن چنان خلاقیتی که تحت کنترل شعور نباشد و فاقد نظریه اصولی و استوار باشد، نمی‌تواند وجود داشته باشد. در نظر او محصول چنان علمی فقط یک نظریه مرده و محصول چنان هنری فقط هنرمند سطحی می‌تواند باشد.

از سوی دیگر، استانیسلاوسکی فقط موفق به فرمول‌بندی ماهیت آن چنان سنتهای مترقی هنر رئالیستی تئاتری که باعث غنی شدن تجربیات هنری شخص او گردیده نشده بلکه موفق شده است که آنها را در طرق مفصل تکنیک هنرپیشگی آماده و مستحکم کند، و برای به کار بردن آن سنتها در کارهای عملی

صحنه‌ای راهمایی نیز بنمایاند. در همین آمیختگی و وحدت نظریه و تجربه است که قدرت خارق‌العاده نیروی سازندگی سیستم تئاتری استانیسلاوسکی متبلور می‌شود.

از لحاظ درک تاریخی «سیستم»، استانیسلاوسکی در مقدمه کتاب کارهنرپیشه روی خود، که اولین بار به سال ۱۹۳۸ منتشر شد، اظهار می‌دارد که کار بر روی «سیستم» را در سال ۱۹۰۷ آغاز کرده است. یعنی ایجاد سیستم در واقع سی سال تمام وقت او را به خود مشغول ساخته است. ولی در بررسی دقیقتر روشن می‌شود که همین زمان قابل ملاحظه نیز نمی‌تواند تمام جریان ایجاد این کتاب را در بر گیرد، زیرا قبل از سال ۱۹۰۷ نیز استانیسلاوسکی سرگرم جمع‌آوری مطالب مقدماتی برای تهیه اثری درباره هنر هنرپیشگی بود. یادداشتهای متعدد او و دفترچه‌های روزنامه‌اش گواه بارز این امر به شمار می‌آید.

بدون اغراق می‌توان گفت که زمان ایجاد «سیستم»، که انعکاسی است از تمام تجربیات هنری استانیسلاوسکی، سراسر زندگی او را در بر می‌گیرد. وی از همان دوران کودکی از کارهای صحنه‌ای خود یادداشت بر می‌داشت و می‌کوشید حالاتی را که در روی صحنه داشته است بررسی کند، و به اجرای کار خود ارزش انتقادی بی‌غرضانه‌ای بدهد. پیدایش سیستم را می‌توان در یادداشتهای دوران کودکی استانیسلاوسکی، که به تدریج از اندوخته شدن تجربیات هنری، و از شکل‌گیری نظریات اجتماعی و زیبایی‌شناسی او بارور می‌شود، یافت.

استانیسلاوسکی جوان در همان دوران اولیه هنرپیشگی‌اش ضرورت تکیه بر مبانی محکم علمی و اصولی درباره نظریه هنر تئاتر، یعنی یک سیستم معین تربیت هنرپیشگی را احساس می‌کرد.

در یادداشتهایی از او که به سال ۱۸۸۹ مربوط می‌شود، مطلبی است دال بر این اعتقاد که هنرمند ضروری است زبان حرفه خود را بداند، سواد کار خود را داشته باشد، به الفبا و دستور زبان هنر خود تسلط داشته باشد. وی می‌نویسد: «بدون تسلط به این شرایط ضروری ... خلاقیت و زندگی در روی صحنه ناممکن است.» در همان زمان اندیشه ضرورت ایجاد یک دستور زبان تئاتری که بر مبنای شناخت قوانین خلاقیت صحنه‌ای، و نه بر ترسیم خطوط ظاهری بازی هنرپیشه که در آن زمان متداول بود، متکی باشد آنی استانیسلاوسکی را رها نمی‌کرد.

به‌زودی این اندیشه که در یادداشتهای هنری وی به شکلی ساده و تنها به عنوان پیشنهاد منعکس شده بود، در جهت ایجاد کتابی دربارهٔ اصول هنر تئاتری و خلاقیت هنرپیشگی به احتیاج مبرمی مبدل شد. استانیسلاوسکی از همان سالهای نخست فعالیت تئاتر مخات به عملی کردن اندیشه‌های خود اقدام کرد. تذکرات متعددی که وی اغلب با عجله در دفترچه‌های خود، که آنها را همواره به‌همراه داشت، یادداشت کرده شاهد این مطلب است. در این دفترچه‌ها، طرحهای مقدماتی میزانسن، تقسیم نقشهای نمایشهای نوبتی مخات — که مخصوص همهٔ تئاترهای بزرگ و پربرنامه است — در کنار مسائل اخلاق هنری، ماهیت تئاتر، استعداد هنرپیشگی، معلومات تئاتری و غیره به‌چشم می‌خورد. در واقع یادداشتهای کاملاً گوناگون هستند. در همین دفترچه‌ها از تجربیات تئاتری و نظارت بر کار شخصی خود وی، که جهت روشن ساختن جریان قوانین خلاقیت هنر تئاتر دارای اهمیت اصولی است، نیز مثالهایی آمده است.

مطالعهٔ دقیق یادداشتهایی که استانیسلاوسکی در فاصلهٔ سالهای ۱۸۹۹ - ۱۹۰۲ نگاشته است، به ما امکان می‌دهد که بین آنها و آثار بعدی او مانند «آغاز فصل»، «تئاتر»، «کتاب رومیزی هنرپیشهٔ دراماتیک»، و «اخلاق» ارتباطی مستقیم درک کنیم. از همان زمان استانیسلاوسکی خود را برای نوشتن اثری دربارهٔ هنر تئاتر آماده می‌ساخت. مثلاً در دفترچه‌های مربوط به آن سالها مطلبی به‌چشم می‌خورد که به سال ۱۹۰۰ مربوط می‌شود: «بسیاری از مطالب یادداشت شده در اینجا یکباره و یا با خواندن تنها قابل درک نیست. هنرپیشه وقتی در عمل با اظهارات من برخورد کرد متوجه صحت گفتارم می‌شود و آن گاه وقتی برای بار دوم همان قسمت از کتاب را که موردنظر است مطالعه می‌کند توضیحات لازمی را که در آنجا داده شده است به روشنی می‌فهمد.»^۴

همچنین مطالعهٔ نامه‌هایی که استانیسلاوسکی در آن زمان نگاشته است ما را معتقد می‌سازد که او برای نوشتن اثری که بعدها تحت عنوان کار هنرپیشه روی خود پا به‌عرصهٔ وجود گذاشت، تصمیمی راسخ داشته است. در «نامه‌ای به هنرپیشه» برای و.و. پوشکاریووا و کاتلیروسکایا چنین می‌نویسد:

«... خیلی اشتیاق دارم کتابی که عدم استعداد ادبی، نوشتن آن را برایم مشکل

۴. موزهٔ مخات، ک. س. استانیسلاوسکی، شمارهٔ ۶۲۷. [منظور آرشیو موزهٔ مخات است.]

می‌سازد شروع کنم. به زودی بیماریم برطرف می‌شود و کار را شروع خواهم کرد. می‌خواهم چیزی به‌عنوان راهنما برای هنرپیشگان تازه کار ترتیب دهم، چیزی شبیه دستور زبان هنر یا کتاب مسائل دروس مقدماتی تجربی و یا نظایر آن. البته فعلاً در مدرسه هنرپیشگی به آزمایش آن اکتفا خواهم کرد. می‌دانی که همه اینها همچون خود هنر کاملاً غامض و پیچیده اند، و همین مشکل بودن آنهاست که آن را برای من جالبتر می‌کند. می‌ترسم از عهده این کار برنایم.»

از قرار معلوم تاریخ نگاشتن این کتاب را بایستی بیستم ژوئن ۱۹۰۲ یعنی تاریخ همین نامه دانست. از این تاریخ به‌بعد استانیسلاوسکی تمام اوقات فراغت خود، از فرصتهای بین نمایشها و تمرینها و جلسات گرفته تا تعطیلات کوتاه مدت تابستانی، یا ایام بیماری و غیره را، صرف نگارش این کتاب می‌کند و نیرو و وقت زیادی را صرف بازنویسی اثر خود می‌کند. هدفی که استانیسلاوسکی برگزیده بود ابتدا بسیار دشوار و مشکل می‌نمود، زیرا مسائلی که او درباره خلاقیت هنرپیشگی مطرح می‌کرد به شمار زیادی از رشته‌های علوم انسانی مربوط می‌شد و اغلب وی مجبور بود به خاطر عملی کردن اندیشه خود در شرایط روسیه آن زمان آثار متعدد و اغلب ضد و نقیضی را درباره روانشناسی، فیزیولوژی، زیبایی‌شناسی، تاریخ و یا تئاتر مطالعه کند.

او می‌کوشید تا درباره مسائل مورد نظر خویش با فعالین تئاتر، دانشمندان، ادبا، متخصصین رشته‌های مختلف، آن هم با طرز تفکرهای مختلف، ملاقات و مشورت کند. با احترام زیادی که استانیسلاوسکی برای علم قائل بود، و با در نظر گرفتن عدم آشنایی کامل اولیه او با نظریه‌های مختلف علمی، وی اغلب تحت تأثیر دانش‌پژوهانی که ممکن بود نظریاتشان جنبه نادرست و ایده‌آلیستی داشته باشد قرار می‌گرفت و همین باعث گمراهی و توقف کار وی می‌شد.

ولی خوشبختانه آن جهان‌بینی رئالیستی، که استانیسلاوسکی به آن مسلح بود، و برداشتهای آزمایشی او نسبت به مسائل نظری، دیر یا زود باعث می‌شد که وی دوباره به راه صحیح خود بازگردد. تکیه‌گاههای اصلی شناخت و نتیجه‌گیری نظری وی در تمام این مدت، تجربیات هنرپیشگی، رژیسوری و تعلیمات شخصی خود او بود.

هرگونه نوجویی در هنر برای استانیسلاوسکی، اگرچه محصول درك خلاقه او بود، مع هذا از طرف شخص خودش باید مورد شدیدترین تجزیه و تحلیلها قرار می‌گرفت. تمام

نظریاتی که در «سیستم» مطرح است به طور دقیق روی کار شخصی خودش و دیگران آزمایش می‌شد. از نامه‌های استانیسلاوسکی چنین استنباط می‌شود که اولین واریانتهای «سیستم» که در سال ۱۹۰۴ نوشته شده، بعداً چندین بار دستخوش تغییر و بازنگاری شده‌اند. با وجود این تولد اصلی و شکل‌گیری «سیستم» کمی دیرتر یعنی در فاصله سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۰۹ بوده است.

استانیسلاوسکی آن تجربیات هنری و نگارشی‌اش را که به سالهای پیشتر مربوط می‌شود، به کاوش مقدماتی، که هنوز تحت نظارت سیستم منظمی صورت نمی‌گرفت، اسناد داشته است. وی تابستان ۱۹۰۶ را مرز مشخص زندگی هنری خود، بین نوجوانی و بلوغ هنر پیشگی نامیده و ضمن مصاحبه‌ای با خبرنگار مجله استودیو در ۲۹ آوریل ۱۹۱۲ اظهار داشته است:

«بعد از آنکه متوجه شدم در پنجاهمین شب، اجرای نمایشنامه‌ای، که موفقیت زیادی هم بین تماشاچیان پیدا کرده بود، نقش خود را به طور مکانیکی اجرا می‌کنم و موقع اجرا به کارهای جنبی فکر می‌کنم، آن چنان دستخوش ناراحتی شدم که تصمیم گرفتم صحنه را برای همیشه کنار بگذارم. از آن وقت بود که به مطالعه روانشناسی هنر پیشگی پرداختم.»
— گویا نمایش دکتر اشتوکمان بوده که پنجاهمین شب نمایش آن در مارس ۱۹۰۶ انجام گرفته است.

این بحران که استانیسلاوسکی در بالا از آن یاد می‌کند فقط در مورد یک نقش یا یک نمایش به خصوص ظاهر نمی‌شود، بلکه به زودی بسیاری از نقشهای مورد علاقه‌اش در نظر او شادی و تازگی و خلاقیت گذشته را از دست می‌دهند، و وی با تعجب و نگرانی متوجه می‌شود که چگونه هنرش به طرف جنبه‌های فرمالیستی اجرای نقش، که خود به شدت مخالف آن بود، سوق داده می‌شود. در این مورد استانیسلاوسکی صراحتاً می‌نویسد: «هرچه گذشته را بررسی می‌کردم، بیشتر معتقد می‌شدم که آن محتوای درونی که من در ابتدای کار برای خلق سیما در نقش می‌نهادم، و آن شکل برونی که به تدریج محتوا در آن تجسم می‌یافت، چون آسمان و زمین از هم دور می‌شوند. قبلاً همه چیز از زیبایی شروع می‌شد، آن هم یک نوع زیبایی طبیعی، زیبایی‌ای که حقیقت درونی را به هیجان وامی‌داشت، لیکن حالا از آن همه زیبایی فقط پوسته‌ای از حوادث مختلف اتفاقی که هیچ وجه تشابهی با هنر واقعی نداشته‌اند و در روح و جسم پراکنده می‌گشتند باقی می‌ماند.»
استانیسلاوسکی در توضیح همین مطلب در کتاب خود به نام زندگی من در هنر می‌نویسد: «این دوره سخت و بحرانی هنر پیشگی من به از دست دادن چخوف، به ناامیدی

و سرخوردگی از سمبولیسم، که پس از مدت کوتاهی به دنبال آن رفتن سخت از آن سرخورده بودم، و به نادانی کامل بر اینکه در هنر از این پس به کجا باید بروم مربوط می شد.»

از نظر کلی بحران هنری که استانیسلاوسکی از آن یاد می کند انعکاسی از آن بحران کلی هنری و از خصوصیات دوران ارتجاع تزاری پس از شکست انقلاب ۱۹۰۵ بود. در این دوره بیشتر تئاترها جنبه متری و اجتماعی خود را از دست داده و به طرف نمایشنامه های بدون ایده و سرگرم کننده، از قبیل امپرسیونیسم تئاتری، سمبولیسم، سنتیسم، و سایر ایسمهای دیگر که هدفشان جدا کردن هنر از ماهیت مسائل معاصر بود در غلتیده بودند. در حقیقت کاملاً زمانی بود که ضرورت ایستادگی در مقابل انهدام کامل سنتهای رئالیسم صحنه ای بیش از هر زمان دیگری احساس می شد.

از این نظر مسئله ایجاد سیستم رئالیستی خلاقیت هنر پیشگی در چنین زمانی اهمیتی خارق العاده و استثنائی داشت. حل این مسئله را استانیسلاوسکی با پشتکار یک نابغه به عهده گرفت، و روز به روز و سال به سال روی این ایده، که مستلزم آزمایش و تکامل مداوم بود، کار کرد و آن را بسط داد.

بر خلاف نظر نظر به پردازان و فعالین تئاتری که آن زمان معتقد بودند این مسئله قابل شناخت و تجزیه و تحلیل نیست، استانیسلاوسکی با دنبال کردن دردآلود افکار کنجکاوانه خود به این نتیجه رسید که در این مورد باید قوانین خلاقیت صحنه ای و طبیعت خلاقه هنر پیشه را با دقت مورد مطالعه قرار داد.

وی در کتاب زندگی من در هنر می نویسد: «با چنین دغدغه افکاری بعد از تعطیلات برای فصل نمایش ۱۹۰۶-۱۹۰۷ به مسکو رفتم و در موقع تمرین خود و دیگران رازیر نظر گرفتم.»

از نامه هایی که به م. پ. لیلینا^۵ نوشته است چنین بر می آید که واریانت جدید وی در اوت ۱۹۰۷ به اتمام رسید و در واقع هم در اواخر سال ۱۹۰۷ انتشار مقالات استانیسلاوسکی تحت عنوان «آغاز فصل» در مجله آرتیست روس شروع شد. در این مقالات به پاره ای از مسائل هنر تئاتر و خلاقیت هنر پیشه اشاره شده است. مطالبی از این نوع در آثار بعدی وی، که درباره «سیستم» نگاشته شده است، به نحو تکامل یافته تری مشاهده می شود. ولی باید گفت مسائلی که بعدها به وسیله او حل و فصل شد، در مقالات

۵. ماریا پترونا لیلینا: همسر استانیسلاوسکی. - م.

«آغاز فصل» فقط به طور کلی مطرح شده است.

در فهرست فقط نام وظایف ضروری ذکر شده، لیکن هیچ يك از آنها بررسی و شکافته نشده است. در حقیقت برای شکافتن و بررسی آنها سی سال تمام وقت صرف شد. از سال ۱۹۰۷ استانیسلاوسکی به طور مداوم به عملی کردن اندیشه خود پرداخت و شمار زیادی اثر تجسسی درباره مسائل هنر هنرپیشگی نوشت. در بایگانی نگارشی وی نسخ دستی توأم با خط خوردگیها با عناوینی مختلف از قبیل «کتاب روی میز هنرپیشه دراماتیک»، «دستور زبان هنر دراماتیک» و غیره نگاهداری می شوند.

نمونه‌های دستی اولین قسمت کتاب او به نام «طبیعت هنرپیشه» که در آن درباره مسائل ماهیت استعداد، هیجان، اراده، تخیلات فانتزی و ارتباط بین آنها و طریقه رشد و عرضه آنها مفصلاً بحث شده، محفوظ است.

در این نمونه‌ها استانیسلاوسکی این اندیشه را تأکید می کند که «نطفه قدرت خلاقیت در هر انسانی وجود دارد» و در شرایط مساعد، با کوششی مداوم، اراده‌ای قوی این نطفه می تواند رشد کند و تکامل یابد.

در این اثر، ضرورت مسئله تسلط هنرپیشه به تکنیک درونی هنر به وضوح مطرح می شود. الهام اتفاقی و تزریقی رد می شود، زیرا چنین تکیه گاهی نمی تواند برای ایجاد يك اثر هماهنگ و کامل هنری زمینه مساعدی باشد.

از سال ۱۹۰۸ وی، به طور منظم، روی قسمتهای مختلفی که مطالب اثر آینده اش را تشکیل می داد— از جمله رهایی عضلات، دایره توجه، باور کردن، سادگی صحنه‌ای، احساسات غیر طبیعی و غیره — کار می کند.

استانیسلاوسکی در چهاردهم اکتبر ۱۹۰۸، در گزارش خود، راجع به دهمین سال فعالیت تئاتر مخات و دوران جدید کار تئاتری، که باید وقف آن چنان خلاقیتی شود که مبنای آن حل مسائل ساده و ابتدایی روانشناختی و فیزیولوژیکی است، صحبت می کند. در اواخر همان سال در نامه خود به آ.آ. بلوک به این مسئله اشاره کرده است.

در حقیقت کاملاً صحیح است که استانیسلاوسکی این دوران زندگی خود را آغاز بلوغ هنرپیشگی و لحظه تولد «سیستم» می نامد. از این لحظه است که نظریه و تجربه او از هم تغذیه کرده و یکدیگر را استحکام بخشیده اند.

استانیسلاوسکی فرصت یافت که نخستین اکتشافات خود را در زمینه «سیستم» روی نمایشهای بازرسی اثر گوگول (۱۹۰۸) و يك ماه درده (۱۹۰۹) به آزمایش

بگذارد.

از این دوران مدارکی به جا مانده است که روشن می کند مسئله رشد بعدی «سیستم» حایز اهمیت است. اولین مدرک به تاریخ ژوئن ۱۹۰۹ است با عنوان «برنامه مقالات سیستم من» (عنوان سیستم برای اولین بار در اینجا به کار رفته است). در اینجا بعد از مقدمه‌ای، که به بررسی جهات مختلف «سیستم» تئاتری مربوط می شود، به بعضی از عناصری اشاره شده که برای ایجاد احساس خلاقیت ضروری است؛ نظیر رها ساختن و یا منقبض کردن عضلات، تئاتر و حافظه، تمرکز خلاقیت یا دایره تمرکز، ارتباط، اندیشه و کلام، تقسیم و تجزیه و تحلیل احساس و اندیشه، که بعداً «قطعات و هدفها» نامیده شد، انتقال روشن و منطقی قسمت‌های اصلی اندیشه، که بعدها «منطق بیان» نامیده شد، انتقال بیانی احساس، که بعد «اعمال بیان» نامیده شد.

سازگاری با کاراکتر همصحبیت در موقع انتقال تصاویر سیمایی، که بعدها دید یارویت نامیده شد؛ سازگاری به خاطر تمایل درک احساس دیگران، که بعداً درک و تأثیر نامیده شد؛ و غیره تقریباً فهرست تمامی عناصر احساس خلاقیت هنرپیشه است.

تفاوت مطالب جدید نسبت به دستنویسهای قبلی عبارت است از در سر لوحه قرار دادن مطالعه دقیق خود احساس گری هنرپیشه به عنوان اساس خلاقیت صحنه‌ای و تسلط بر آن. در «سیستم»، او برای این عنوان، قبلاً، در نوشته‌های پیش از سال ۱۹۰۹، «استعداد» و «حرارت» را در نظر گرفته بود.^۶

استانیسلاوسکی در کنگره فعالین تئاتر که در ۸ مارس همان سال تشکیل شد، در سخنرانی عمومی خود این مسئله را مطرح کرد که «اولین نگرانی هنرمند خلاق نگرانی درباره احساس خلاقیت خویشتن است».^۷

دستنویسی که از قرار معلوم توسط شخص او در کنگره قرائت شده و مورد بررسی قرار گرفته دارای اهمیت زیادی است. استانیسلاوسکی در این دستنویس تأکید می کند که خلاقیت هنرپیشه از شش جریان اصلی سرچشمه می گیرد:

«اول، در جریان «مقدماتی» — هنرپیشه خود را برای خلاقیتی که در پیش دارد آماده می سازد، آشنایی با اثر یا خود اثر او را به خود جلب می کند، یا اینکه به صورت دیگر ممکن است او خود را وادار کند که به اثر جلب شود و از آن طریق استعداد خلاقه خود را به حرکت وادارد، یعنی تمایل به خلاقیت را در خویشتن بیدار کند.

۷. رامپا، ۱۹۰۹، شماره ۱۱.

۶. موزه مخات ک. س. استانیسلاوسکی، شماره ۶۲۸.

دوم، در جریان «تجسس» — هنر پیشه در خود و خارج از خود، برای خلاقیت، به تجسس مطالبی که بتواند الهام بخش او باشد توجه می کند.

سوم، در جریان «تأثرات» — هنر پیشه به طور نامرئی نقش را برای خود خلق می کند، او چهره ای تصویری هم از لحاظ برونی و هم از لحاظ درونی در تخیلات خود می سازد و با این زندگی، که نخست برای او بیگانه است، همچون زندگی خود آشنا می شود.

چهارم، در جریان «تجسم» — هنر پیشه سیما را به طور نمایان برای خود خلق کرده و برای تخیلات نامرئی خویش قالب لازم را آماده می سازد.

پنجم، در جریان «ارتباط» — هنر پیشه باید به طور کلی جریان «تأثرات» و «تجسمات» را با هم توأم کند. و این دو جریان باید به موازات هم صورت گیرد و تولد و رشد و تکیه آنها بر یکدیگر مؤثر باشد.

ششم، در جریان «تأثیر» — هنر پیشه باید حتماً در تماشاچی تأثیر بگذارد (نفوذ کند). به وسیله این تجسم شکل است که می توان جریان ایجاد سیمای صحنه ای را (یعنی تقسیم احساس به عناصر متشکله آن، که معرف کامل زمان اولیه شکل گیری «سیستم» استانیسلاوسکی است و به وسیله آن می توان هم دوران تحلیلی و هم فرق بین آن را با دوران ترکیبی و نهایی تعیین کرد) به شناخت در آورد.

زمانی که تمام حلقه های پیچیده جریان خلاقیت، که هر کدام آنها را استانیسلاوسکی جداگانه بررسی کرده بود، در یک واحد موزون و هماهنگ به هم متصل شدند، تجسم جدید استانیسلاوسکی درباره جریان خلاقیت، که به ترتیب از شش مرحله تشکیل می شد، وی را بر آن داشت که از طرح قبلی خویش صرف نظر کرده، آن چنان طرح جدیدی برای کار خود در نظر بگیرد که جوابگوی آن مراحل باشد که به زودی در نسخه دستی کتاب «تأثرات» وی آماده شد. کتابی که یک نسخه آن به اولین شاگرد و همکار فداکارش ماریا پتر و نالیلینا و نسخه دیگر آن به ای. م. مسکوین و ا. پ. موراتور تقدیم شد.

در آغاز این دستنویسها کلمات مهم زیر نوشته شده اند:

خلاقیت بر مبنای احساس استوار است و فقط از طریق شعور نمی توان به آن دست یافت، بلکه قبل از هر چیز باید آن را احساس کرد. به همین جهت نوشتن درباره هنر کاری است هم مشکل و هم طولانی. [و در ادامه]... مبنای هنر هنر پیشه دراماتیک خلاقیت است و مبنای خلاقیت، احساس.

آن گاه استانیسلاوسکی عناصر ضروری درونی و برونی را جهت تجسم جریان

خلاقیت نام می برد و به عناصر شناخته شده قبلی يك عنصر دیگر اضافه می کند، و آن منطق احساس است که در آثار بعدی وی اهمیت بسزایی می یابد. آمیزش و برخورد در اینجا همچون «کوشش متقابل افراد، برای انتقال احساس یعنی انتقال نتیجه افکار خویش به دیگری» و از طرف دیگر «کوشش برای درك احساس و افکار طرف مقابل» در نظر گرفته شده است.^۸

حال باید همه چرکنویسها و فصلهای آماده و نیمه آماده اثر آینده را در يك واحد متمرکز در خدمت يك اندیشه گمارد و منظم کرد.

استانیسلاوسکی در سال ۱۹۱۰ چنین هدفی را در مقابل خویش قرار داد و تمام تابستانی را که در پیش داشت، همچون سایر اوقات سالهای قبل، تماماً صرف عملی کردن آن کرد. در این باره وی از کیسلورسک به ا. ای. سولرژیتسکی چنین نوشت:

اکنون زمان درو فرارسیده است، شمار زیادی از افکار و مسائلی که درباره سیستم دو ماه در مغز خود افشانده بودم و تابستان خواب راحت را از من سلب کرده بود، اینک به طرز رنج آوری رشد کرده و جوانه زده اند. ولی بدبختانه موفق نمی شوم که برای نوشتن تمام آن چیزهایی که به نظر می آید و در مغزم زاییده می شوند کلمات مناسب بیابم و اگر حالا موفق به نوشتن آنها نشوم سال آینده باید تمام کار را از نو شروع کنم، چون هنوز افکارم آن قدر روشن نیستند که در خاطر من به خودی خود زنده بمانند.^۹

بیماری سختی که استانیسلاوسکی را تا اوایل دسامبر در کیسلورسک نگاه داشت، باعث برهم خوردن طرح کارهای نگارشی او شد.

سالها طول کشید تا استانیسلاوسکی دوباره با انرژی تازه ای به حل و فصل مسائل جدید هنر تئاتر و خلاقیت هنر پیشگی پرداخت. ولی در واقع مسائل اصلی «سیستم» در همان سال ۱۹۱۰ که سال تحول افکار وی محسوب می شود تعیین شد. طی این سال است که استانیسلاوسکی درباره «سیستمی» حرف می زند که نه تنها دقیقاً بررسی شده بلکه عملاً به طور کاملاً دقیقی آزمایش نیز شده است. سیستمی که می توان آن را برای هنرجویان تدریس کرد و در کارهای تجربی تئاتری تعمیم داد. به خصوص در همین سال

۸. موزه مخات، ك. س. استانیسلاوسکی، شماره ۲۶۰.

۹. درباره استانیسلاوسکی، ۱۹۴۸، صفحه ۳۰۸.

بود که استانیسلاوسکی احساس کرد که احتیاج مبرمی اورا به سوی تبادل نظر با گورکی که به عنوان متفکر و هنرمند همواره نزد وی ارزشی بسزا داشت می کشاند.

درفوریه^{۱۰} ۱۹۱۱ استانیسلاوسکی در جزیره کاپری به ملاقات گورکی رفت و یادداشت‌هایش را برای وی خواند. بنا به ارزیابی ای که خود استانیسلاوسکی بعدها کرد «این یادداشت‌ها هنوز آغاز نگارش، و به عبارت بهتر، تمرین نگارش کتاب دست‌ور زبان هنر دراماتیک من بود.»^{۱۱} گورکی استانیسلاوسکی را به عنوان نویسنده‌ای تازه کار و نوآورد در مسائل تئاتری تشویق و تأیید کرد. بعد از این ملاقات معروف گورکی به استانیسلاوسکی نوشت: «از اینکه شما را ملاقات کردم بسیار خرسندم، و بسیار سپاسگزارم که مرا با آثار ارزنده و با افکار زیبای خود آشنا ساختید. از صمیم قلب برای شما سلامتی و نشاط آرزو می کنم و به ثمره کار با ارزشی که آغاز کردید اعتقاد راسخ دارم.»^{۱۲} و نتیجه این ملاقات را می توان در نخستین مرحله شکل گرفتن کتاب کار هنر پیشه روی خود کاملاً مؤثر دانست. در این زمان دیگر «سیستم» استانیسلاوسکی شهرت وسیعی می یابد و از راه‌های مختلف بر کارهای عملی و آموزشی تئاتری اثر می گذارد.

متأسفانه باید گفت که مجامع وسیع تئاتری اغلب با شکل تحریف شده و سطحی «سیستم» آشنا می شدند، به همین دلیل از راه‌های تکنیکی، کار استانیسلاوسکی و با استعمال عناوین آنها به طرز وسیعی متداول شد. ولی عملاً هنگام به کار بستن آنها، به دلیل پی نبردن به ماهیت درونی «سیستم»، فقط به تکرار فرم منجر می شد. از این رو با وجود پیشنهادات مصرانه ناشرین، استانیسلاوسکی برای نشر آثار خویش عجله‌ای به خرج نمی داد، در حالی که از طرف دیگر با کمال میل نتیجه تجسسات خود را با هر کسی که برای کمک و مشورت هنری به وی رجوع می کرد در میان می نهاد.

با وجود این استانیسلاوسکی معتقد بود که نظریه وی قبل از هر چیز بایستی دقیقاً در عمل آزمایش شود و فقط فتوحات بلاتردید هنری که از طریق به کار بستن «سیستم» حاصل می شود به اوج این کار را خواهد داد. در حقیقت نظریه ای که به وسیله او ایجاد شده بود، اگرچه از نظر اورا هگشای ابهامات الهام خلاقیت بود، مع هذا هنوز به آزمایشهای دقیق و طولانی نیاز داشت.

۱۰. نقل از نامه‌ای به ماکسیم گورکی، مورخ ۱۰ فوریه ۱۹۳۳ (ک. س. استانیسلاوسکی، مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه‌ها، ۱۹۵۳، صفحه ۳۱۲).

۱۱. سالنامه مخات ۱۹۴۳-۱۹۴۵، مسکو، صفحه ۲۱۹.

قبل از هر کس «سیستم» روی خود استانیسلاوسکی آزمایش شد و فتوحات هنرپیشگی شخص وی قدرت عظیم سازندگی آن را ثابت کرد.

استانیسلاوسکی نه تنها موفق شد به وسیله «سیستم» از بحران هنری، که به سال ۱۹۰۶ دچار آن شده بود رهایی یابد، بلکه به آن چنان افتخارات جدید هنری نایل گشت که باعث شهرت نام وی شد.

کاملاً منطقی و اساسی است که استانیسلاوسکی در آخر کتاب خود تحت عنوان کارهنرپیشه روی خود در جریان خلاقیت تأثرات می نویسد: «هنرپیشه‌ای که با کار مداوم به سیستم تسلط یابد با داشتن استعداد می تواند هنرپیشه کبیری شود.» علاوه بر این، وی این «سیستم» را در تجربیات رژیسوری خویش نیز آزمایش کرده، و دوستان و همکاران هنری اش یعنی هنرپیشگان و رژیسورهای تئاتر مخات را به آموختن آن تشویق می کرد. از سال ۱۹۱۱ سیستم استانیسلاوسکی در حقیقت پایگاه نظری تئاتر مخات محسوب شد و روش کارهنری آن را تعیین می کرد. مع هذا حیطة اصلی فعالیت آزمایشی استانیسلاوسکی از لحاظ تحقیق و رشد آتی «سیستم» در کارهای تعلیماتی اش متمرکز شده بود.

از مارس ۱۹۱۱ استانیسلاوسکی تدریس «سیستم» را به هنرپیشه‌های جوان و هنرجویان مخات که به زودی اولین استودیوی تئاتر مخات را تأسیس می کردند شروع کرد. کارهای تحقیقاتی وی در استودیوهای تئاتری شماره یک، دو، گریبایدوسکی اپرا و اپرا درام، سرچشمه اصلی رشد و تکامل بعدی «سیستم» محسوب می شود. البته هدف ما دنبال کردن تمام مسیر ایجاد «سیستم» نبوده، بلکه فقط می کوشیم که مراحل اصلی کار استانیسلاوسکی را روی کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان خلاقیت تأثرات بنمایانیم.

در جریان ایجاد «سیستم» بود که استانیسلاوسکی با پشتکار فراوان معلومات خود را در رشته‌های مختلف علوم و هنر تکمیل کرد. برای پی بردن به وسعت معلومات وی باید به کتابخانه اجرائی او رجوع کرد و به دفترچه‌های یادداشت و مطالب و طرحهای مقدماتی «سیستم» نظر افکند. در حقیقت در اینجا است که توجه عمیق استانیسلاوسکی به رشته‌های مختلف دانش انسانی آشکار می شود. برای مطالعه جریان روانشناختی و فیزیولوژیکی خلاقیت، وی تمام آثاری را که در این باره نگاشته شده بود مطالعه کرد. در یادداشت‌های او اواسط سالهای ۳۰ او، نوشته‌هایی از کتاب پایه‌گذار دانش فیزیولوژی روس، ای. م. سچنف، تحت عنوان رفلکس مغز که ارتباط مستقیمی با متد کار خلاقه‌ای که توسط

استانیسلاوسکی در همین سال ایجاد شده است دارد به چشم می خورد. یادداشتهایی نیز از آزمایشهای ای. پ. پاولف در مورد واکنشهای مشروط در نوشته‌های استانیسلاوسکی مشاهده می شود. همچنین در نسخه‌های خطی او یادداشتهای زیادی از آثار علما و هنرمندان مربوط به مسائل روانشناختی و فیزیولوژی جریان خلاقیت مشاهده می شود که اغلب نظریات انتقادی خود استانیسلاوسکی نیز در کنار آنها یادداشت شده است.

استانیسلاوسکی و صایای سنتی پوشکین، گوگول، شپکین، و آستروفسکی را با ارزش ترین میراث تئاتری گذشته دانسته، دقیقاً و عمیقاً و صایای هنری شکسپیر، مولیر، و گفته‌های دیگر نمایندگان برجسته تئاتر غرب را درباره هنر تحت مطالعه در آورده است. ده واریانتی که طی ۳۰ سال نوشته شده اند، چگونگی نگارش و خلق کتاب کار هنرپیشه روی خود را روز به روز و سال به سال با نظم و پشتکار فراوان آشکار می سازد. بر اساس این ده واریانت می توان ایجاد هر يك از فصلهای این کتاب را بررسی و تحقیق کرد. جریان طولانی و پیچیده خلق کتاب کار هنرپیشه روی خود را باید حمل بر سختگیری زیاده از حد استانیسلاوسکی نسبت به خود و آگاهی کامل وی نسبت به مسئولیت وی درباره تمام گفتارش دانست. ترکیب نهایی کتاب مورد بحث، در اصل با طرح اصلی که در سال ۱۹۲۰ ریخته شده است اختلاف فاحشی ندارد. در واقع استانیسلاوسکی روی شمار زیادی از مسائل و قسمتهای مختلف «سیستم» کار کرده که همه اینها در نسخه‌های خطی وی که در بایگانی او نگهداری می شود منعکس شده است. مع هذا مضمون دقیق آنها با تصحیح نهایی ای که در سال ۱۹۳۷ صورت گرفت فرق قابل ملاحظه‌ای دارد.

در سال ۱۹۲۵ استانیسلاوسکی بعد از اتمام کار روی کتاب زندگی من در هنر بلافاصله به کار روی کتاب کار هنرپیشه روی خود پرداخت. از این لحظه به بعد «سیستم» از لحاظ سبک نگارش به شکل یادداشتهای روزانه نازوانف، هنرجوی مدرسه تئاتر که تحت رهبری تارتسف کار می کند، توصیف شده است.

در سال ۱۹۳۰، استانیسلاوسکی پس از مراجعت از مرخصی، که به علت بیماری به او داده شده بود، دستنویس تقریباً کامل کتاب جدید خود را به همراه داشت. باید گوشزد کرد که تا این زمان نسخه خطی وی چندین بار تغییر کرد و مقدار زیادی از توضیحاتی که راجع به زندگی هنرجویان مدرسه تئاتر بود، از جمله داستان ورود به مدرسه، پرکردن پرسشنامه‌های مخصوصی که روشنگر سطح فرهنگ آنها بود، اولین آشنایی آنها با تئاتر و زندگی پشت صحنه، و غیره و غیره را از آن حذف کرده بود. در همین سال وی در نامه‌ای به

ل. یا. گودویچ که کار تصحیح کتاب او را انجام می داد، می نویسد:

کتاب کار هنر پیشه روی خود از لحاظ کلی به دو فصل مهم «تأثرات» و «تجسمات» تقسیم می شود. من ابتدا می خواستم آنها را در یک جلد چاپ کنم، لیکن بعد هنگامی که در خارج بودم حساب کردم و متوجه شدم که کتاب پس از چاپ در حدود ۱۲۰۰ صفحه می شود، این زیادی صفحات مرا ترساند و مصمم شدم که آن را در دو جلد چاپ کنم: یکی «تأثرات» و دیگری «تجسمات». لیکن اکنون پس از حذف مقدار زیادی مطالب مشابه آن، فکر می کنم که دوباره امکان این هست که هر دو قسمت را در جلد دوم کتاب کار هنر پیشه روی خود بگنجانم.

قصد استانیسلاوسکی برای چاپ «تأثرات» و «تجسمات» در یک جلد دلالی اصولی داشت. وضع چنان بود که تصور دو آلیستی امکان موجودیت مستقل احساس خلاقیت درونی (روانی) از برونی (جسمانی) به تدریج جایگیر اعتقاد رئالیستی ارتباط لاینفک طبیعت درونی و برونی جریان خلاقیت می شد. اعتقاد اخیر که بر مبنای تجارب و همچنین تحت تأثیر جهان بینی علمی و تجسّسات و تعلیمات فیزیولوژی شوروی شکل گرفته بود، به خصوص در سالهای اخیر، هنگام ایجاد «متداعمال جسمانی» به وضوح به وسیله استانیسلاوسکی تجزیه و تحلیل شد. در صفحات آخر همین کتاب هنگام تصحیح، به خصوص در فصل «احساس واقعی و باور»، این اعتقاد منعکس شده است.

از مدتها قبل زیبایی شناسی ایده آلیستی همواره چنان بوده است که استقلال خیال و آغاز استقلال روانی را در جریان خلاقیت تأیید کرده و جسم انسانی را فقط به عنوان یک وسیله منفی و اجرا کننده «فرامین روان» مانع بروز مضامین روانی بررسی کرده است. چنین نظریه ایده آلیستی مغایر نظریات استانیسلاوسکی است — که معتقد است هنر پیشه فقط از طریق سازمان صحیح «زندگی جسمانی انسانی» می تواند «زندگی روانی انسانی» را برای آفرینش نقش به کار گیرد. به همین دلیل تقسیم اولیه کتاب کار هنر پیشه روی خود از لحاظ درونی یا روانشناختی، و برونی یا فیزیولوژیکی به نظر او عملاً ناصحیح می نمود. استانیسلاوسکی می گوید که مسئله رهایی عضلات در هنر هنر پیشگی البته در واقع به قسمت برونی نقش مربوط می شود، لیکن بدون این شرایط فعالیت روان و ذهن برای آفرینش نقش امکان پذیر نیست. و بعد اضافه می کند که البته دقت به قسمت درونی مربوط می شود ولی با قسمت برونی نیز ارتباط مستقیم دارد، چون از طریق ارگانهای

برونی است که روان عمل می کند. از طرف دیگر بیان، ریتم، منطق و غیره را به کدام قسمت باید مربوط کرد؟ زیرا آنها هم به قسمت برونی مربوط می شوند و هم به قسمت درونی. همچنین وقتی که ما هنرپیشگان هم درباره حقیقت احساس حرف می زنیم و هم درباره حقیقت اعمال جسمانی، احساس واقعی چگونه در نظر گرفته می شود؟ آیا می توانیم حرکتی را که به وسیله انگیزه درونی توجیه نشود - یعنی خارج از روان ما باشد - قبول داشته باشیم؟ چنین سوالاتی در مقابل استانیسلاوسکی که درک خلاقیت را جریان واحد روان و جسم - که منجر به وحدت شکل و محتوا می شود - می دانست، مطرح بود. شمای اولیه کار او که عناصر تأثرات را از عناصر تجسمات جدا می کرد و به شکلی بود که گویا احساس خلاقیت درونی و برونی هنرپیشه جدا از یکدیگر است و هر کدام به طور مستقل صورت می گیرد، دیگر استانیسلاوسکی را راضی نمی کرد و با نتیجه گیریها و شیوه های نوین کار او مغایرت داشت. در سال ۱۹۳۲، استانیسلاوسکی به طور نهایی تصمیم گرفت که تمام عناصر تکنیک خلاقیت هنرپیشه را در یک جلد بگنجانند. وی در مقاله خود راجع به «سیستم» چنین می نویسد:

اثر من شامل چندین جلد خواهد بود: در جلد اول^{۱۲} راجع به کار هنرپیشه روی مشخصات درونی و برونی خودش صحبت خواهم کرد. در کتاب دوم راجع به کار هنرپیشه روی نقش و در کتاب سوم راجع به هنر نمایش و حرفه هنرپیشگی....

در همین مقاله، استانیسلاوسکی اظهار می دارد که کتاب اولش «چرکنویس محض است و احتیاج به یک بررسی و تصحیح دقیق چند ماهه دارد...»^{۱۳} ولی در واقع به جای چند ماه، چند سال کار احتیاج بود.

با گذشت زمان، استانیسلاوسکی مجبور شد دوباره به تقسیم قراردادی اثر کار هنرپیشه روی خود - در دو جلد - بپردازد: «تأثرات» و «تجسمات». در این مورد به چند علت، که استانیسلاوسکی آنها را دلیل «سازش» خود به شمار می آورد، می توان اشاره کرد، مانند اینکه در نسخ خطی مسائل بیان، ریتم و حرکت نسبت به مسائل دیگر در وضع ابتدایی تری قرار داشتند و روی آنها به اندازه کافی کار نشده بود. دوم آنکه مسائل اعمال کلامی تازه، که به وسیله خود او در کارهای تجربی مطرح شده بودند، هنوز شکل ادبی

۱۲. در اینجا کتاب زندگی من در هنر به حساب نیامده است. - کریستی.

۱۳. هنر شوروی، ۲۷ دسامبر ۱۹۳۲.

کاملی نداشتند. همچنین شدت کسالت استانیسلاوسکی را مجبور کرد که در انتشار کتاب خود عجله به خرج دهد. چون این کار را آخرین وظیفه خود در مقابل نسل جوان در حال رشد می دانست که مایل بود قبل از مرگش انجام دهد.^{۱۴}

استانیسلاوسکی، تا آخرین دقیقه، راجع به طرح کلی کتاب و محتوا و چگونگی نظم و ترتیب فصلهای آن اظهار ناراحتی و نگرانی می کرد. برای مثال در بایگانی اودستورات زیر، که به ناشر داده است به چشم می خورد:

تقاضا می کنم به خوانندگان توضیح بدهید که من تصمیم گرفتم فصل «اجرا» را حذف کنم... و فصل «رهایبی عضلات» را هم از این کتاب حذف و به جلد سوم کارهنرپیشه روی خود، بخش «تجسمات»، منتقل می کنم. در آنجا همه مسائل به ماهیت جسمانی عمل، نظیر ژست، صدا، حرکت و غیره، مربوط می شود.^{۱۵}

در صورتی که بعد فصل «رهایبی عضلات» در همان جلد دوم به چاپ رسید. استانیسلاوسکی در یکی از دفترچه های مربوط به سالهای آخر زندگی چنین یادداشت کرده است:

در مقدمه باید نوشته شود که من پیرم و می ترسم موفق به نوشتن تمام پنج جلد اثرم نشوم. به همین دلیل در اولین جلد آن، تسلسل منظم طرحهای کلی را نقض می کنم و اغلب از مسائل مهم طرح آینده سبقت می جویم، چون می ترسم موفق به گفتن آنها نشوم و در این مورد قبلاً معذرت می خواهم. اگر موفق به چاپ هر پنج جلد شوم، آن گاه در چاپ دوم تمام اشتباهات را جبران می کنم و هر بخش را در جای خود قرار خواهم داد.

این یادداشت روشنی بخش آن عواملی است که استانیسلاوسکی را وادار به تخطی از طرحهای قبلی کرده، و همچنین روشن می کند که او تصمیم داشته است در آینده اندیشه اولیه خود را عملی کند و ترکیب کتاب کارهنرپیشه روی خود را تغییر دهد.

استانیسلاوسکی در سالهای آخر زندگی به علت بیماری از فعالیت عملی تئاتری جدا شده بود و تقریباً تمام وقت خود را صرف کارهای نگارشی می کرد. زمانی که قدرت نوشتن از او سلب می شد به دیکته کردن کار می پرداخت. حتی زمانی که استانیسلاوسکی در یکی

از آسایشگاههای اطراف مسکو مشغول گذراندن دورهٔ معالجهٔ خود بود کار متوقف نمی شد. او تصمیم گرفته بود که به هر نحوی شده آثارش را تمام کند و تمام قدرت خود را صرف این کار کرده بود. در این باره ل. م. لئونیدف، یکی از نزدیکترین همکاران او در تئاتر مخات، که در سال ۱۹۳۵ برای دیدن او به آسایشگاهی واقع در پاگروسکی استرشنورفته بود می نویسد:

وقتی که وارد شدم، اتاق بسیار کوچکی دیدم که پیرمرد با شکوهی در گوشهٔ آن در مبل بسیار گودی فرورفته و مشغول نوشتن بود. بعد از این ملاقات مدتها نمی توانستم آرامش خود را بازیابم. او واقعاً تمام وجودش را وقف هنر کرده بود. هیچ وقت فراموش نمی کنم که دو سال قبل از مرگش در آسایشگاه شهر بارویخا در حالی که در تب بر و نشیت می سوخت و به سختی نفس می کشید، بادهای سوزان کلید چمدانی را به من داد و گفت: نسخهٔ دستی را — یعنی قیمتی ترین چیزی که هیچ وقت از خود جدا نمی کرد — بیرون بیاورم. خواهش او را انجام دادم و بعد تقاضا کرد که بلند برایش بخوانم. با دقت گوش می کرد و مرتب سؤال می نمود که: مفهوم هست؟ قابل درک هست؟^{۱۶}

جریان اتمام کتابی که مدتها قبل زمینهٔ آن آماده شده بود برای وی به طور شکنجه آوری صورت می گرفت. آشنایی با نسخ دستی واریانتهای متعدد و گوناگون مطالب مختلف دلیل صحت این ادعاست. فقط يك سوم از يك فصل کتاب متجاوز از بیست واریانت مختلف دارد.

همهٔ این مسائل ما را به این نتیجه می رساند که فقط بیماری مانع اتمام کار وی نبوده است. به خصوص در سالهای ۳۰، استانیسلاوسکی به يك نتیجه گیری عالی و جدید کلی از لحاظ طبیعت خلاقیت هنرپیشگی می رسد که به طور کلی مجبور می شود هم در رفتار خود و هم در تربیت هنرپیشه و هم در جریان ایجاد نقش و نمایش تجدیدنظر کند. ردیف عناصر احساس خلاقیت هنرپیشه که توسط استانیسلاوسکی در مراحل مختلف زندگی هنری کشف و مطالعه شده بود، اکنون در يك مفهوم کلی شکل پیدا می کند: عمل — و نه حرف.

پس از این اکتشافات، اعمال و رفتار واقعی و منطقی و هدف یابی هنرپیشه روی صحنه

— که مفهوم آن وحدت جریان درونی و برونی است — اساس تمام کارهای هنری و تعلیماتی شد. «عمل» — که قبلاً جزو سایر عناصر در یک ردیف کلی قرار داشت — اکنون در واقع تمام عناصر «سیستم» را بدون استثنا در بر می گیرد. دقت، تخیل، احساس، واقعیت، تماس، ریتم، حرکت، بیان و غیره و غیره در آخرین مرحله کتاب به شکل شرایط ضروری و تکمیلی «اعمال» در آمدند و جزو ارگانیک «عمل» محسوب شدند.

همچنین استانیسلاوسکی، ضمن اصلاحات زیادی که در متن کتاب آماده شده خویش به عمل می آورد، می کوشید به هر طریقی که شده است مهمترین کیفیت هر یک از عناصر بررسی شده را — که عمل آنها عبارت از تأثیر گذاری طبیعی باشد — آشکار سازد. استانیسلاوسکی دقت اعمال، اعمال تخیل، اعمال واقعی جسمانی و روانی، اعمال بر خورد و غیره را توسط تارتسوف در واریانت جدید کتاب خود با استقامت و پشتکار فراوان از هنرجویان می طلبید. تجربیات سالهای بعد استانیسلاوسکی را به این نتیجه رسانده بود که احساس کردن درونی و برونی جدا از هم ناممکن است.

وی در سال ۱۹۳۶ می نویسد: «احساس خلاقیت واقعی، فقط از طریق شرایط حس کردن زندگی واقعی نمایشنامه و نقش میسر است و نه غیر.»

این نتیجه گیری نمی توانست تا اندازه ای با ترکیب جلد دوم — که نتیجه گیری آن ایجاد خود احساس گری درونی خلاقیت صحنه ای را، آن هم در شکل قراردادی آن، از خود احساس گری زندگی واقعی جسمانی صحنه ای جدا می ساخت — مغایرت نداشته باشد.

تجزیه و تحلیل کارهای هنری و نظری او اواسط سالهای ۳۰ استانیسلاوسکی، انسان را معتقد می سازد که «سیستم» در مراحل آخر خود به مرحله جدید بلوغ و رشد و تکامل بیشتر خود رسیده بود. این بدان معنی نیست که فتوحات هنری نظری و عملی استانیسلاوسکی راه غلط می پیمود، بلکه اثبات کننده آن است که وی در هر یک از مراحل تجسسی خویش به قوانین عینی هنر نزدیکتر و نزدیکتر شد و به تدریج آنچه را قبلاً می ساخته دوباره روشنتر و کاملتر به وجود آورده است.

در موقع اصلاح این کتاب، کوشش استانیسلاوسکی برای منعکس ساختن مسائل جدید نمی توانست به طور کلی او را راضی سازد مثلاً از آنجا که خود اصول بیان «سیستم» در این جلد طی سی سال شکل گرفته بود و برای او مرحله طی شده ای محسوب می شد، وی نمی توانست درباره تغییر کلی کتاب تصمیم بگیرد. زیرا این کار وقت زیادی می گرفت و اصولاً این عمل ممکن بود امکان انتشار کتاب را به خطر اندازد. حتی کتاب مدتها عنوان

مهمی نداشت. در یادداشتهای استانیسلاوسکی عناوین مختلفی به چشم می خورد، از آن جمله: «یادداشتهای یک هنر جو»، «هنر و تکنیک روانی هنرمند»، «طبیعت و تکنیک روانی طلاقیبیت هنرمند» و «سیستم استانیسلاوسکی». همچنین انتخاب شکل داستانی انشای کتاب نیز تا آخرین مرحله کار باعث ناراحتی وی بود. او کار روی جلد سوم را متوقف ساخت تا ببیند دو جلد قبلی را خواننده چگونه پذیرفته است. در این زمینه وی اظهار می داشت:

برای ادامه کار من باید منتظر انتشار کتابم باشم. من باید بدانم که کتابم قابل فهم هست یا نه؟ و چگونه آن را می پذیرند؟ در واقع شکل بیان آن باعث ناراحتی من است. شاید یک چنین شکلی به درد نخورد. تا این مسائل برایم روشن نشوند نمی توانم به کار ادامه دهم.^{۱۷}

سرانجام در اواسط سال ۱۹۳۷ استانیسلاوسکی راضی شد که کتاب را منتشر کند. چون امکان به تأخیر انداختن آن دیگر ناممکن بود. با در نظر گرفتن وضع مزاجی استانیسلاوسکی و ارزش عینی کار چندین ساله او، دوستان و نزدیکان و اجتماعات تئاتری و ناشرین کتاب، به خصوص در آن زمان که مبارزه تئاتر شوروی به خاطر روش رئالیسم سوسیالیستی بر ضد هنر فرمالیستی به بحبوحه کمال خود رسیده بود، استانیسلاوسکی را وادار به تعجیل در انتشار کتاب کردند. شاید صحیح تر باشد بگوییم که استانیسلاوسکی نگارش کتاب را در سال ۱۹۳۷ به پایان نرساند و فقط موقتاً نگارش آن را متوقف ساخت، زیرا احساس می کرد که «سیستم» او باید ثروت همگانی باشد و از اینکه ناگهان نیروی خود را برای ادامه کار از دست بدهد و نتواند اقلان نتایج تقریبی را، که نتیجه تجسسات تمام زندگیش بود، به آنها برساند، می ترسید.

سرانجام زمان صفحه بندی کتاب فرارسید. سردبیر ادبی کتاب، خانم ی. ن. سه میانوفسکایا، چنین به یاد می آورد:

کنستانتین سرگیویچ طبق معمول گوشه کاناپه نشسته بود، دست راست او بر اثر کار زیاد به شدت درد می کرد. ما مشغول روشن کردن بعضی از مسائل شدیم. کتاب دردست من بود. وقتی مسائل روشن شد، کتاب را روی میز گذاشتم. کنستانتین سرگیویچ شروع به سؤال درباره صفحه بندی کاغذ و جلد آن کرد. من در حدود

اطلاعاتم به سؤالات او پاسخ دادم. تنها تقاضای استانیسلاوسکی این بود که تا حد امکان کتاب شکلی ساده داشته باشد. من متوجه شدم که وی از مسئله‌ای نگران و مشوش است. ناگهان مرا مخاطب قرار داد و گفت: «می‌توانم کتاب را ورق بزنم؟» و به کتاب اشاره کرد. لحن سؤال او مرا مبهوت ساخت و متوجه شدم که او مدتی است در گرفتن این تصمیم مردد بوده است. وقتی کتاب را از روی میز برداشت برافروخته شد و انگشتانش شروع به لرزیدن کرد.^{۱۸}

سرانجام هم نشر کتاب در زمان حیات وی صورت نگرفت و فقط بعد از مرگش بود که کتاب منتشر شد و آن چنان با استقبال روبه‌رو شد که همان سال دوباره به چاپ رسید. ولی استانیسلاوسکی، ضمن اینکه در انتظار نشر کتاب بود، کار روی آن را ادامه می‌داد و تصحیحات و اضافاتی برای چاپ بعدی می‌نوشت. او آخر سال ۱۹۳۷ وی متنی اضافی برای فصلهای «اعمال» و «ارتباط» و دیگر فصلها نگاشت که منعکس‌کننده آخرین نظریات او درباره طبیعت خلاقه هنرپیشه بود. در واقع کتاب کارهنرپیشه روی خود در جریان خلاقه تئاتری، از لحاظ «سیستم»، مهمترین کار استانیسلاوسکی است و مهمترین شرایط متد خلاقیت و جهان بینی هنری استانیسلاوسکی در این کتاب متمرکز شده است. ولی یک نکته قابل تذکر است. با وجود اینکه ارزش بزرگ و غیر قابل بحث این اثر به عنوان کتابی متدی و اثری هنری بر هیچ کس پوشیده نیست، مع هذا تضادهای مشهودی در آن به چشم می‌خورد و از لحاظ ترکیب نواقصی دارد که ریشه آن همان طور که قبلاً تذکر داده شد در تاریخ ایجاد آن قرار دارد. این اثر مسیر متکامل تجسس استانیسلاوسکی را در صفحات خود منعکس ساخته است.

در متن کتاب مثالها و فرمولهایی که موقع پیش نویس اثر به وجود آمده و برای دوران بلوغ هنری استانیسلاوسکی زیاد نمونه نبودند حفظ شده است. آخرین نتیجه‌گیریهای نهایی استانیسلاوسکی درباره هنر بازیگری، که در مدار رژیسوری و کارهای تعلیماتی و آثار بعدی نگارشی او مندرج است، در کتابی که در سال مرگ استانیسلاوسکی انتشار یافت منعکس نشده است. در واقع سیستم استانیسلاوسکی یک دوره طولانی مدت رشد تحلیلی را سپری کرده است. انعکاس قسمتهای جداگانه خود احساس‌گری هنرپیشه، که از عناصر مختلف کوچک - کوچک تشکیل یافته به وسیله او

مطالعه می‌شود، در کتابی که اکنون از نظر همگان می‌گذرد مشهود است.

کارهای تعلیماتی استانیسلاوسکی در این سالها با رویه‌ای که تارتسف، شخصیت نخبلی، برای تربیت هنرپیشه در نظر می‌گرفت فرق می‌کند. همان طور که خود «سیستم» نیز در سالهای آخر از لحاظ سادگی و روشنی و قابلیت درک بیشتر در عمل متبلور شده بود، آشنایی با تاریخ ایجاد «سیستم» در شناخت عمیق ماهیت آن و تجسم و احساس آتی بسط آن به ما کمک می‌کند.

استانیسلاوسکی در مقدمه کتاب کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر به وضوح به جایگاه بلند این کتاب در مجموعه آثار بعدی خود اشاره کرده است. این دومین جلد از آثار چند جلدی است که درباره مهارت هنرپیشگی نگاشته است و قسمت اول کار هنرپیشه روی خود را تشکیل می‌دهد. تسلسل بیان هنری «سیستم» طبق اندیشه استانیسلاوسکی با این کتاب آغاز می‌شود. لیکن محتوای آن در جلدهای بعدی شکافته می‌شود. جلد سوم که مستقیماً ادامه جلد دوم است به مسائل کار هنرپیشه روی خود در جریان خلاقیت تجسم مربوط می‌شود و جلد چهارم به جریان کار هنرپیشه روی نقش مربوط است. استانیسلاوسکی بیشتر توجه خود را به تهیه این سه جلد، که ارتباط مستقیم با یکدیگر دارند، معطوف کرده بود، زیرا مهمترین مسائل هنرپیشگی و اساس سیستم هنری او در آنها بیان شده است.

جلد اول، یعنی کتاب زندگی من در هنر را استانیسلاوسکی نه فقط کتابی می‌داند که به شرح حال مؤلف مربوط است، بلکه مقدمه‌ای بر مجموعه آثار خود درباره «سیستم» می‌پندارد. جریان ایجاد «سیستم» و اندیشه عملی و اهمیت آن در این کتاب به نحو درخشانی روشن می‌شود. از لحاظ ارزیابی پدیده‌های مختلف زندگی تأثیری و تشریح نقشها و نمایشهای بازی شده، استانیسلاوسکی در همین کتاب نظر خود را درباره هنر تأثیر و بازیگری که در مجلدات بعدی کارهای او رشد و عمق بیشتری یافتند مطرح کرده است. ولی با همه اینها وی متذکر شده است که از کتاب زندگی من در هنر برای نتیجه‌گیری قاطع و نهایی درباره «سیستم» به هیچ وجه نمی‌توان استفاده کرد و فقط آثار بعدی او هستند که برای تجسم نهایی و روشن کردن کم و بیش مسائل «سیستم» دارای هدف مشخص اند.^{۱۹}

قسمت اول و دوم کتاب استانیسلاوسکی، به نام کار هنرپیشه روی خود، وقف مسائل

خود احساس گری صحنه‌ای هنرپیشه است که برای ایجاد حالت خلاقیت و الهام هنرپیشگی در لحظات اجرای نقش، به وجود آورندهٔ زمینهٔ مساعدی است. قسمت اول این اثر به نام کارهنرپیشه روی خود در جریان خلاقیت تأثیر جنبهٔ درونی و روانی جریان خلاقیت را بررسی کرده و مسائل درونی خود احساس گری صحنه‌ای و عناصر مربوط به آن را بیان می‌کند.

از طرف دیگر، فصلهای اولیهٔ کتاب که مطرح کنندهٔ اساس هنر صحنه‌ای و راههای مختلف بر خورد با آن هستند، خود، مقدمه‌ای بر تمام «سیستم» به شمار می‌آیند. در این فصلها به پیدایش تجرب به‌های منفی تئاتری که لبهٔ تیز «سیستم» متوجه آنهاست نیز اشاره شده است. طبق متدی که در آن نفی هر چیز باید اثبات — و نه اظهار — شود، استانیسلاوسکی به‌طور پیگیر کلیهٔ برخوردهای دروغین را با هنر صحنه‌ای طرد کرده است و راه را برای ارائهٔ بر نامه‌های هنری خود پاك می‌کند. بدین ترتیب وی اصول منحط بازی با «احساس» یا «بازی درونی» را طرد کرده است و آن را با تئاتر سطحی که به نفی نقش شعور در خلاقیت هنری و تکنیک هنرپیشگی منجر می‌شود مقایسه می‌کند.

استانیسلاوسکی تصور ایده‌آلیستی دربارهٔ خلاقیت، چون «یافتن در آسمانها را» در مقابل حرفه‌ای بودن عالی هنرپیشه قرار می‌دهد که ایجاد ارزشهای واقعی و رشد بعدی آنها قابل تصور نیست. سیستم استانیسلاوسکی مبارزهٔ آشتی ناپذیری را با هنر سطحی که آن زمان در شوروی در هیچ يك از هنرهای دیگر چون تئاتر رایج نشده بود آغاز می‌کند. ولی البته آن حرفه‌ای که استانیسلاوسکی هنرپیشه را به آن فرامی‌خواند نوع مخصوصی بوده و معنای خاصی دارد.

تمام تکنیکهای حرفه‌ای نمی‌توانند از لحاظ اهمیتی که دارند به طبیعت خلاقه کمک کنند. به همین دلیل، سیستم استانیسلاوسکی متوجه رسوا کردن به اصطلاح حرفه‌ایهای (شاغلین) تئاتری نیز شده است. آن چنان تکنیکهایی که بر قراردادها و روشهای ظاهری بازی یعنی روشهای مهر خورده تکیه می‌کند و به جای هیجان واقعی، هنرپیشه را وامی‌دارد تا در صحنه به روشهای مصنوعی به هیجان در آوردن خویش متکی شود از نظر «سیستم» کوچکترین مفهومی نمی‌تواند داشته باشد.

استانیسلاوسکی ماهیت محافظه کارانهٔ «مشغله پردازان تئاتری» و تمایل خاص آنان را به رنگ و روغن زدن و شرافتمندانه نشان دادن زندگی روی صحنه، در تجزیه و تحلیل عمیق و اساسی خود به خوبی شکافته است.

اگر چه وی مکتب «نمایشی» را مسیر تئاتری می‌پنداشت که نقش مهمی در تاریخ تئاتر

به خصوص تئاتر فرانسه بازی کرده است، لیکن به طور قاطعی معتقد بود که باید از آن به عنوان هنری که با سنتهای مترقی تئاتر ملی روسیه بیگانه است روی گرداند. به عقیده استانیسلاوسکی، هنر «نمایشی» فاقد آن چنان قدرت تأثیر بخشی بر تماشاچی بود که بدون آن، تئاتر فاقد اجرای نقش عالی اجتماعی خود، یعنی نقش تربیتی خویش است. استانیسلاوسکی می نویسد: «چنین هنری زیباست، ولی عمیق نیست. بیشتر جالب است تا نیرومند و شکل آن جالبتر از محتواست.»

استانیسلاوسکی با بررسی و تحلیل انتقادی مبانی نظری هنر نمایشی، مغایرت آن را با اصول رئالیسم صحنه‌ای نشان می‌دهد. برای مثال وی به گفته یکی از بزرگترین نمایندگان مکتب نمایشی فرانسه - کوکلن بزرگ - اشاره می‌کند که گفته است: «هنر زندگی نیست و حتی انعکاسی هم از آن نیست. هنر یعنی هنر و چنین هنری با زیبایی مختص خود، جدا از زمان و مکان، زندگی مخصوص خود را می‌سازد.»

استانیسلاوسکی به کوکلن اعتراض کرده است و می‌گوید: «البته ما نمی‌توانیم با چنین اظهار نظر مملو از ادعا و انحصاری و غیر قابل دسترسی برای هنرمند، در ماهیت خلاقیت، موافق باشیم.»

بالعکس این نظریه که هنر تجسم حقایق زندگی است و مناسبات خلاقیت جریانی ارگانیکی است که از قواعد خود طبیعت تراوش کرده است، اساس جهان بینی هنری استانیسلاوسکی را تشکیل می‌دهد. در واقع تعلیمات استانیسلاوسکی نه تنها در مبارزه با تئاتر سطحی و حرفه‌ای و نمایشی، بلکه همچنین در شدیدترین برخوردها با انواع تئاتر فرمالیستی - یعنی اشکال متفاوت سمبولیسم و امپرسیونیسم و ترادیسیونیسم (سنت گرایی)، تئاتر استیل مآبانه و به اصطلاح نو، هنر به اصطلاح «پرولتاریایی»، فوتوریسم (آینده گرایی) و کنستراکتیویسم^{۲۰}، که از همه طرف ارائه می‌شدند - به شکل واقعی خود دست یافت.

استانیسلاوسکی با شهامت کامل از آغاز سالم رئالیسم در هنر دفاع کرد و آن را از علفهای هرزه و مفسدی که از خاک پوسیده جامعه گندیده بورژوازی روئیده بودند حفاظت کرد. او به طور خستگی ناپذیری در افشای نادرستی ادعای «نوآوری» فرمالیستها و اینکه علت وجودی آنها سلیقه سالم تماشاچی دموکرات منش نبوده، بلکه باعث آن سیری زیاده از حد و زدگی تماشاچی از فرهنگ بورژوازی است، می‌کوشید.

به عقیده استانیسلاوسکی هنر واقعی نمی تواند برای «جمعی انتخاب شده» وجود داشته باشد، بلکه باید دردسترس همه مردم بوده و قابل فهم برای همه باشد. هنر واقعی «باید چشم مردم را به آرمانهایی که خود به وجود آورنده آنها باز کند».

با شکافتن ماهیت ارتجاعی مسیرهای مختلف هنری ضدرنالیستی در هنر تئاتر، و طرد کلیه روشهای نادرست خلاقیت صحنه‌ای، استانیسلاوسکی نظر شخص خود را نسبت به هنر هنرپیشه تأیید می کند.

در کتاب کار هنرپیشه روی خود، در هر صفحه، اصول زیبایی شناسی هنر تئاتر و همچنین روشهای کار خلاقیت هنرپیشه که از آن اصول سرچشمه می گیرند شکافته و بررسی شده اند. استانیسلاوسکی در فصل دوم این کتاب می نویسد:

فقط آن هنر صحنه‌ای که از هیجانات ارگانیک زنده هنرمند واقعی اشباع شده قادر است به طور خلاقانه کلیه جزئیات غیر قابل لمس و عمیق درونی زندگی نقش را منتقل کند و فقط چنین هنری می تواند کاملاً تماشاچی را تحت تأثیر قرار دهد. در اینجا تماشاچی نه تنها وادار به درک مطلب می شود، بلکه از حوادثی که روی صحنه رخ می دهد نیز متأثر می شود و تجربه درونی او غنی شده و اثری که در او به جا می ماند با گذشت زمان از بین نمی رود.

به عقیده استانیسلاوسکی، هنر تئاتر نسبت به هنرهای دیگر با قدرت بیشتری در شعور و احساس تماشاچی تأثیر گذاشته و از این رو، در حقیقت يك وسیله نیرومند انتقال ایده‌های مترقی زمان است. این قدرت از آن روست که اصول تئاتر توجه هنرپیشه را به محتوای درونی خلاقیت هنری، که ماهیت اصلی را تشکیل می دهد، معطوف می دارد. در این باره استانیسلاوسکی می گوید: «ارزش هنرها از طریق محتوای معنوی آن تعیین می شود».

به عقیده وی، برخلاف آن تئاتری که هیچ هدف جدی جز خدمت تفریحی برای آن مطرح نیست - «تئاتر مضحك» -، فقط به آن تئاتری می توان گفت «تئاتر علمی» که واقعاً در راه محتوای معنوی هنر خویش بکوشد و برای آشکار ساختن آن محتوا به اصول واقعی تئاتر تکیه کند، لیکن به عقیده استانیسلاوسکی تأثر بشری هنرپیشه و صعود به قلّه خلاقیت بدون الهام هنری نمی تواند وجود داشته باشد و طبق سفارش انجام گیرد. در واقع، در جریان خلاقیت تأثر و تجسم جسمانی آن بسیاری از مسائل خود به خود و به کمک شعور انجام می گیرد و همان گونه که در زندگی مقدور نیست بر روی صحنه نیز مقدور نیست

که احساس عشق و حسادت، نفرت و شادی، و وحشت و خیانت را سفارش داد، طبق حالت هر کدام رنگ پریده یا برافروخته شد، تپش قلب را تغییر داد، تمامی چهره را به طور کامل کنترل کرد و زنگ و تن صدا و غیره و غیره را متناسب ساخت. در زندگی نیز تمام اینها خود به خود و رفلکس وار، فعالانه، به طور خودکار، طبق قوانین طبیعت انسانی انجام می‌گیرد و هیچ گاه نمی‌تواند جنبه سفارش داده شده یا پیش ساخته داشته باشد، و یا مثلاً طبق قرارداد انجام گیرد. به همین دلیل است که استانیسلاوسکی در همان مقدمه کتاب خویش تأکید می‌کند، «یکی از مهمترین مسائلی که سیستم دنبال می‌کند عبارت است از برانگیختن طبیعی ارگانیکم خلاقه طبیعی انسان به وسیله شعور.» همچنین به همین دلیل است که اصول تسلط بر غرایز طبیعی خویش را استانیسلاوسکی جزویکی از ارکان اساسی «سیستم» خود دانسته است. وی اسرار تکنیک کار هنرپیشه را چنین بیان می‌کند: «غریزه از راه شعور، غیر ارادی از راه اراده.» او با تکیه کردن بر وصایای شپکین می‌گوید: «قبل از هر چیز باید توأم با شعور و به طور صحیح خلق کرد و این خود زمینه را برای ایجاد غریزه و الهام به وجود می‌آورد.»

بانشان دادن طریقه بر خورد آگاهانه — به کمک شعور — نسبت به مسئله خلاقیت، استانیسلاوسکی برای همیشه افسانه غیر قابل شناخت بودن جریان خلاقیت را درو می‌کند و به دور می‌اندازد و اساس مستحکم کار حرفه‌ای هنرپیشه را روی نقش و روی خود تأیید می‌کند. قبل از وی به دلیل کمبود بررسیهای انجام شده درباره احساس هنرمند از نقش، در لحظات خلاقیت، و نیز به علت عدم تعیین مفاهیم مشکلی نظیر نبوغ، استعداد، الهام، هیجان و غیره، از زمانهای پیش، درك مسئله خلاقیت به نظر مردم معجزه آسا و غیر قابل شناخت می‌آمد و زیبایی شناسی ایده آلیستی بورژوازی نیز که دارای برخوردی انتزاعی نسبت به مسائل هنری بود و بدان همچون پدیده‌ای استثنائی نگرسته می‌شد و فعالیت هنرمند را جدا از شرایط تاریخی - اجتماعی می‌دانست، این نظریه را تأیید می‌کرد و می‌کند. علم روانشناختی بورژوازی که می‌کوشید قبل از هر چیز پدیده فعالیت روانی انسان را جدا از مسائل فیزیولوژیکی او و بدون در نظر گرفتن تأثیر محیط بررسی کند نیز به هیچ وجه نمی‌توانست این مسئله را روشن سازد. روش بررسی انفرادی مطالعه جریان روانی نیز بدون شك به بی‌مسئله‌گی هنرمند در جریان خلاقیت و خود احساس گری خلاقه او منجر می‌شود.

با هدفی که استانیسلاوسکی در شناخت قوانین عینی جریان خلاقیت و مطالعه عناصر خود احساس گری خلاقیت در برابر خویش قرارداد، به فلسفه علمی نزدیک شد. برای

وی مسئله این بود که هر طور شده راههای عملی هیجان ارگانیک طبیعی انسانی را به طور علمی جستجو کند و وسایلی جهت زنده کردن شعور واقعی هنرمند در مواقع تکرار خلاقیت پیدا کند. طبق جستجوهای عالمانه استانیسلاوسکی، مهمترین راهی که برای توجه به جریان درونی خلاقیت و زندگی روانی هنرمند وجود دارد، سازمان زیست مادی نقش است. این روش به مراتب آسانتر از روش طرح مسائل غیر قابل لمس احساس، که معمولاً انجام می‌گیرد؛ تحت کنترل اراده و شعور در می‌آید. با کشف این راه، استانیسلاوسکی توانست بر اصول یگانگی فرم و محتوای رئالیسم هنری و ارتباط ناگسستنی طبیعت روانی و جسمانی انسان تکیه کند. طبق این متد، استانیسلاوسکی خلاقیت را به عنوان جریانی روانی-مادی، و نه روانی خالص، بررسی کرد. اومی نویسد: «در لحظات خلاقیت، عمل متقابل تن و روان به وجود می‌آید - عمل و احساس، که در نتیجه آن برون درون را کمک می‌کند و درون برون را به کار می‌گیرد.»

برای طرد نظریات مشابهی که در مورد جریان خلاقیت وجود داشت، استانیسلاوسکی مجبور شد که به ایجاد متد عملی کار هنرپیشه که این اواخر به عنوان «متد اعمال جسمانی» معروف شده است دست یازد. اساس این متد در کتاب کار هنرپیشه روی خود در فصل «احساس واقعی و باور» و در نوشته‌هایی چند از جلد چهارم مجموعه آثار وی مطرح شده است. با طرد روش برخورد مستقیم و قراردادی نسبت به هیجان خلاقیت تأثر که قادر است طبیعت هنرپیشه را معیوب سازد، استانیسلاوسکی مطالعه رویه برانگیختن احساس را از طریق سازمان جسمانی زندگی نقش مصرانه پیشنهاد می‌کند.

استانیسلاوسکی تأیید می‌کند که «اعمال صحیح جسمانی و باورداشتن آن باعث برانگیختن زندگی روانی ما می‌شود.» در جای دیگر می‌نویسد: «با توجه دقیق به ایجاد خط سیر منطقی و تسلسل برون اعمال جسمانی، می‌توان دریافت که همزمان یا آن در درون ما خط سیری دیگر یعنی خط سیر منطقی و تسلسل احساس به وجود می‌آید.» بدین ترتیب، چنانکه مشاهده می‌شود، طبیعت روانی و جسمانی اعمال صحنه‌ای و عناصر ترکیبی آنها، واحد اصلی تعلیمات و موضوع اصلی تجسسات او را در کتاب کار هنرپیشه روی خود تشکیل می‌دهند به عقیده استانیسلاوسکی روی صحنه باید عمل کرد، «عمل و فعالیت»، این است اساس هنر دراماتیک. این است نقش خلاقیت هنرپیشه و منظور کلی او از ایجاد تکنیک هنرپیشگی. همچنین این است تمام خصوصیات واقعی و زنده ارگانیک، یعنی اعمالی که در زندگی رخ می‌دهد در اعمال قراردادی صحنه، که در شرایط نمایشنامه انجام می‌گیرد، حفظ شود.

کلیه عناصر سیستم استانیسلاوسکی، که در قسمتهای اول و دوم کتاب کار هنرپیشه روی خود گنجانده شده‌اند، در واقع ترکیبات عناصر اعمال صحنه را تشکیل می‌دهند. بدون دخالت آنها، دقت هنری، حافظه حساس، تخیل، منطق و احساس واقعی، نه می‌توانند به وجود آیند و نه تماماً در کلام و حرکت و میزانشن و غیره و غیره تجسم یابند. اعمال برجسته صحنه‌ای، که توسط هنرپیشه روی صحنه انجام می‌گیرد، برای استانیسلاوسکی در «تئاتری» بودن مخصوص آن اعمال، برجستگی حساب شده، و در زیبایی به اصطلاح نمایان و چشمگیری که گویا برای هنر صحنه‌ای ضروری است خلاصه نمی‌شود، بلکه در نزدیک بودن این اعمال به زندگی، نوعی بودن و طبیعی بودن آنها خلاصه می‌شود. همچنین در هنگام ایجاد رفتارهای منطقی سیما در صحنه، تنها معیار او، منطق خود زندگی، آن هم در واقعی‌ترین شکل پدیده‌های آن است. به همین دلیل درخواست استانیسلاوسکی از هنرپیشه، که از همین جاسر چشمه می‌گیرد، عبارت است از مطالعه دقیق زندگی، توجه به پدیده‌ها و واقعیات محیط خویش، آن هم نه همچون شخصی کوتاه‌بین و گیج بلکه کاملاً هوشیارانه، و نفوذ در عمق پدیده‌های زندگی. «بدون اینها متدهنری ما یک بعدی، دور از واقعیات، دور از زندگی و بدون هیچ گونه ارتباط با محتوای زمان خود خواهد بود.»

استانیسلاوسکی هنرپیشه را به «آموختن، نگرش جدی و دیدن حقیقت بفرنج زندگی» دعوت می‌کند. وی اظهار می‌دارد که فقط حقیقت قادر است به هنرمند «مصلح زنده و هیجان هنری ببخشد.» این اندیشه که در فصل «دقت صحنه‌ای» مطرح شده است، در قسمتهای دیگر کتاب هم بسط و توسعه می‌یابد. چنانکه در فصل «حافظه هیجانی»، این مطلب را که ارتباط نزدیک و عمیق هنرمند با واقعیاتی که او را احاطه کرده‌اند، برای آن هنری که تئاتر را در خدمت منافع مردم قرار داده است لازم است تأیید می‌کند.

از لحاظ اصولی، کاراکتر مصالحی که توسط هنرمند از زندگی به دست می‌آید بر مبنای آنکه تئاتر اهمیت هنری و مسئولیتهای هنری خود را در مقابل مردم چگونه بفهمد تعبیر می‌شود. زمانی بود که هنر در دسترس عده محدودی افراد خوشگذران، که فقط در جستجوی تفریح بیشتری بودند قرار داشت و لاجرم کوشش هنر نیز در بر آوردن بیشتر توقعات آن افراد معطوف می‌شد. زمانی هم مصالح خلاقیت هنرمند از زندگی توفانی و پرتلاطمی که او را احاطه کرده بود تشکیل می‌داد. با مقایسه این دو، استانیسلاوسکی از هنرمند معاصر می‌خواهد که گذشته از مطالعه دقیق زندگی، باید «در هر کجا که امکان دارد و هر طور که ممکن است مستقیماً با تمام پدیده‌های زندگی در تماس باشد.»

برای استانیسلاوسکی حقیقت زندگی اساس خلاقیت را تشکیل می‌دهد. و این

مهمترین مسئلهٔ رئالیستی را در فصل «احساس واقعی و باور» بسط می‌دهد. استانیسلاوسکی تأکید می‌کند که «آنچه ظریف و واقعی است حتماً هنری و عالی است». حقیقت و زیبایی در هنر برای استانیسلاوسکی تقریباً دارای یک مفهوم است. البته استانیسلاوسکی متذکر نیز می‌شود که: «... تمام حقایقی که در زندگی می‌بینیم برای تئاتر مناسب نیستند.»

حقایق هنری تشابه ساده، تقلید، و کپی و عکس برگردان زندگی نیست. استانیسلاوسکی می‌گوید: «حقیقت صحنه‌ای بایستی واقعی، رنگ و روغن نشده و مبرا از توضیحات مفصل و زیادی معیشتی باشد. حقیقت باید با رئالیسم منطبق بوده و فقط به شکل شاعرانه عرضه شده باشد.»

تعلیمات استانیسلاوسکی دربارهٔ هنر درست برخلاف تصور ناتورالیستی نسبت به زندگی و یا نظریهٔ فقدان ایده در حقیقت زندگی است. استانیسلاوسکی می‌گوید که راه «آفرینش ظرافت چشمگیر، و حقیقت زندگی انسان در هنر از کلیهٔ جریانات ایجاد نقش عبور کرده و به روشن شدن ماهیت کلی آن بستگی دارد». او اظهار می‌دارد که تنها معیار هنرمند برای تشخیص و انتخاب اصل از فرع، کل از جزء، جامع از روزمره، در بین مصالح اندوخته شدهٔ زندگی او، ایدهٔ اوست. استانیسلاوسکی در مقابل سؤالات مربوط به نقش ایده در هنر، به عنوان مهمترین شرط ایجاد اثری با ارزش و رئالیستی، در فصلهای «قطعه‌ها و هدفها» و «ما فوق هدف و عمل سرتاسری»، در قسمت آخر کتاب جواب می‌گوید. در فصل «قطعات و هدفها» می‌نویسد: «هنر صحنه‌ای یعنی نمایش هدفهای بزرگ و اعمال واقعی و پرثمر و مناسب جهت اجرای آن اهداف.»

در حقیقت توانایی یافتن ماهیت و تجسم بخشیدن ایده‌های اثر و نقش، یعنی ما فوق هدف را استانیسلاوسکی در «هنر هنر پیشه» در رأس کلیهٔ جریانات خلاقیت ایجاد نقش و نمایش و تمام «سیستم» قرار می‌دهد.

تمام چیزهایی که در نمایشنامه اتفاق می‌افتد، از مسائل جزئی گرفته تا مسائل مهم، کلیهٔ اعمال و اندیشه‌های هنر پیشه، مشابه با نقش، برای اجرای ما فوق هدف نمایشنامه به کار گرفته می‌شود. ارتباط کلی ما فوق هدف با تمام چیزهایی که در نمایش اتفاق می‌افتد به قدری پراهمیت و بزرگ است که حتی کوچکترین و ناچیزترین حرکت و کلام و رفتاری که با ما فوق هدف مناسباتی نداشته باشد اضافی و مضر بوده و توجه تماشاچی را از ماهیت کلی منحرف می‌کند

مناسبات استانیسلاوسکی نسبت به خلق هنر صحنه‌ای به عنوان تجسم ایده و

اندیشه‌های اثر، او را به نتیجه‌گیری درباره نقش اول و تعیین کننده درام نویسی در خلاقیت جمعی تئاتری می‌رساند.

اومی نویسد: «انتقال احساس و اندیشه نویسنده و آرزوها و دردها و شادیهای صحنه بزرگترین هدف نمایش است.»

البته این موضوع به هیچ وجه هنرپیشه را به يك اجراکننده منفی و یا گزارش دهنده نقش مبدل نمی‌سازد، چون نتیجه پرارزش هنری فقط از درآمیختن هدف درام نویس و مافوق هدف هنرپیشه و کلیه افراد آن گروه که نمایش را به وجود می‌آورند سرچشمه می‌گیرد. استانیسلاوسکی می‌گوید: «اثر نویسنده از مافوق هدف او به وجود می‌آید و هنرپیشه باید به آن جهت معطوف شود.» به همین دلیل، استانیسلاوسکی در انتخاب آن مافوق هدفی اصرار داشت که بتواند در روان هنرپیشه انعکاسی بیابد. و این در تمام «سیستم» استانیسلاوسکی مشهود است که آموزش مافوق هدف و اعمال سرتاسری مهمترین حلقه اجرا به حساب می‌آیند.

تارتسوف به هنرجویان می‌گوید: «اگر من موفق شوم که شما را وادار به درک نقش کاملاً استثنائی و درجه يك مافوق هدف و اعمال سرتاسری در هنر بنمایم، خوشبخت بوده‌ام و فکر می‌کنم که مسئله را حل کرده‌ام، یعنی یکی از مهمترین دقایق سیستم را برای شما توضیح داده‌ام.»

در ابتدا مسئله تجسم ایده اندیشه از طریق پیدا کردن مافوق هدف و ساختمان اعمال سرتاسری نمایشنامه بایستی از لحاظ مطرح شدن جریان کار هنرپیشه روی نقش، بیشتر و به طور کامل، در قسمت دوم «سیستم» مطرح و روشن می‌شد. ولی استانیسلاوسکی ضروری دانست در طول همین کتاب، هنگامی که مسئله جریان کار هنرپیشه روی خود مطرح شده بود، به آن هدفهای نهایی که هنرپیشه بایستی به خاطر آن تکنیک کار خود را کامل کند و سالهای پر مشقت و پرکاری را برای آموختن و بسط آن به تمام عناصر ترکیبی احساس خلاقه خود صرف کند، اشاره نماید.

بدین ترتیب جلد دوم مجموعه آثار استانیسلاوسکی، گذشته از اینکه اولین گام برای شناخت «سیستم» است، اساس آن نیز هست، چون در این کتاب مهمترین اصول هنر تئاتر و راههای به عمل درآوردن آن در زندگی نشان داده شده است.

کتاب کار هنرپیشه روی خود به طور وسیعی از طرف خوانندگان شوروی مورد استقبال قرار گرفت و به زبانهای مختلف ملل شوروی و زبانهای خارجی ترجمه و چندین بار به زبان روسی منتشر شد و اولین چاپ آن در سال ۱۹۳۸ تکرار گردید. فرق کتاب فعلی

که پنجمین چاپ آن به شمار می آید با چاپهای قبلی در این است که شمار زیادی متمم به آن اضافه شده، بعضی اشتباهات تصحیح شده و مقدمه‌ای نیز به آن اضافه گشته است. در ضمایم کتاب فعلی، قبل از هر چیز، مطالبی که استانیسلاوسکی «تصحیحات و اضافات برای چاپ بعدی» - مربوط به فصل «اعمال» - و «اضافات و تصحیحات برای چاپ جدید» - مربوط به فصل «ارتباط اندیشه‌های مطرح شده» - نامیده است آورده شده‌اند. این نظریات دنباله نظریه استانیسلاوسکی درباره جریان خلاقیت هنرپیشه در آخرین مرحله فعالیت اوست، به همین جهت لازم است که به طور اصولی مورد توجه قرار گیرد.

مطالعه جریان اعمال ارگانسیم، که رابطه ناگسستگی با خود ارگانسیم دارد، در این مرحله مورد توجه استانیسلاوسکی بود. تصادفی نیست که اضافاتی که به مسئله اساسی تکنیک هنرپیشگی مربوط می شود، با ضمیمه مربوط به فصل «اعمال، بررسی و تکرار»، «اتود دیوانه» (که بعداً تشریح خواهد شد)، در آغاز فصل «حافظه هیجانی» آمده است. از قرار معلوم در موقع آماده کردن چاپ جدید این کتاب، استانیسلاوسکی صفحات اولیه فصل «حافظه هیجانی» را به فصل «اعمال» منتقل می کند، و این موضوع در واقع ترکیب هر دو فصل را به طور کلی تغییر می دهد.

در متن کتاب توضیح داده شده بود که عدم وجود حافظه هیجانی به مقدار کافی باعث می شود که هنرجویان در تکرار «اتود دیوانه» موفقیتی کسب نکنند. و این خود دلیل قانع کننده‌ای است برای اینکه هنرجویان حافظه هیجانی را به عنوان یک عنصر ضروری خلاقیت بیاموزند. ولی در تجربیات اخیر تعلیماتی ورژیسوری خود، استانیسلاوسکی از طریق برگشت به خاطرات و احساسات هیجان انگیزی که قبلاً رخ داده است، برای زنده کردن زمان حال صرف نظر می نماید. از این پس وی در کارهای تجربی خویش به هیجانان گذشته رجوع نمی کند، بلکه از طریق عکس العمل غیر مستقیم، به وسیله منطق و تسلسل اعمالی که انجام می گیرد، به آن دست می یابد.

این طریقه جدید برانگیختن هیجان از راه منطق و تسلسل اعمال در ضمیمه فصل «اعمال» منعکس شده است. در این متن اضافه شده است که وی علت عدم موفقیت اجرای اتود مزبور را عدم حافظه هیجانی، آن طور که تارتسوف می پنداشت، ندانسته است، بلکه این امر را در عدم تسلسل و منطق اعمال هنرجویان که در بررسی اجرای بعدی اتود نیز تأیید می شود می داند.

گذشته از آن در متمم فصل «اعمال» درباره اهمیت خارق العاده منطق و تسلسل، جهت

تأیید خود احساس گری صحیح و حیاتی هنرپیشه روی صحنه، بحث کرده و راههایی نیز برای تسلط بر این مسئله که از مهمترین عناصر هنر تئاتر است، نشان داده است که اهم آنها قبل از همه عبارت از تمرین با اشیای غیر موجود و تصویری است.

از لحاظ مقایسه، با اطمینان کامل می توان تأیید کرد که استانیسلاوسکی تصمیم داشت برای شکافتن این مسئله، مقدار زیادی از متن فصل «احساس واقعی و باور» را که درباره منطق اعمال جسمانی و تمرین با اشیای تصویری بحث می کند به این قسمت انتقال دهد.

اگر مجدداً به تجربیات هنری سالهای اخیر استانیسلاوسکی رجوع شود، درك اینکه این نوع تمرینها یعنی «اتود با هیچ» جزء لاینفك «تمرین هنرپیشه» گردیده است مشکل نیست. زیرا استانیسلاوسکی این نوع تمرینها را مهمترین وسیله برای تربیت منطق و تسلسل اعمال می دانست.

به جای رجوع به مسائل مشکل غیر قابل لمس و غیر قابل کنترل، در لحظات خلاقیت، و به جای کوشش جهت برانگیختن خاطرات و هیجانانگیز گذشته در خود، استانیسلاوسکی در سالهای بعد کوشش کرد که طریقه قطعی، و امیدوارکننده و ساده تری جهت برانگیختن و کنترل جریان خلاقیت در اختیار هنرپیشه قرار دهد.

طبق این تغییرات، منطق و تسلسل اجرای اعمال جسمانی به راههای اصلی برانگیختن احساس، آن هم از راه غیر مستقیم و تبدیل شد. به همین دلیل استانیسلاوسکی تصمیم گرفته بود که تغییراتی در کتاب کار هنرپیشه روی خود بدهد و توسعه فصل «اعمال» بایستی به حساب کوتاه شدن فصل «حافظه هیجانی» و «احساس واقعی و باور» گذاشته شود. بیهوده نیست که استانیسلاوسکی به عنوان «متمم فصل احساس» اکتفا نکرد، بلکه بالای صفحه آن را «تصحیحات و اضافات برای چاپ بعدی» نامید.

مفهوم ارتباط و راههای عملی آن نیز در عرض ده سالی که «سیستم» استانیسلاوسکی شکل می گرفت به هیچ وجه ثابت نماندند و دائماً در تغییر بودند.

کوشش در برقراری ارتباط درونی و معنوی بین دو طرف بازی، با کمک «جریان تشعشعات نامرئی درونی» که در بعضی از صفحات این کتاب نیز منعکس شده است، برای دوران اولیه کار نمونه بودند. استانیسلاوسکی در مرحله نهایی فعالیت کارگردانی و تعلیماتی خود «ارتباط» را به عنوان جریان فعالیت مثبت جهت درك مسائل بررسی می کرد. در کنکاش این مسئله، وی شمار زیادی وظایف اجباری جهت پیدایش و اجرای چنین جریاناتی در مورد تمام موجودات زنده کشف کرد. در مرحله اول ارتباط - طبق

شرایطی که ما را احاطه کرده است — موجودی توجه ما را جلب می کند و به اصطلاح انتخاب می شود. آن گاه ما به نوبه خود توجه آن موجود را نسبت به خود جلب می کنیم و فعل و انفعالات دیدار خود را به او انتقال می دهیم، یعنی در او تأثیر می گذاریم و جواب می گیریم. نظر استانیسلاوسکی درباره «ارتباط» به عنوان مبنای فعالیت و شناخت، که از مراحل معین و حتمی عمل متقابل موجود با شرایط برونی محیط عبور می کند، در متمم فصل «ارتباط» انعکاس یافته است. این متمم از لحاظ تصحیحات متن سابق حایز کمال اهمیت است.

در بین چرکنویسهای متعدد و متفاوتی که استانیسلاوسکی در موقع تنظیم آخرین جلد کتاب خویش به عمل می آورد، یا آنهایی که قبلاً به عمل آورده بود، بعضی از نوشته هایی که در کتاب کار هنر پیشه روی خود چاپ نشده است جلب توجه می کند، و مسائل مهمی را درباره هنر هنر پیشگی که به اندازه کافی در صفحات کتاب مطرح نشده اند روشن می کند. گذشته از این، این تغییرات آشکار کننده این مسئله هم هستند که استانیسلاوسکی تصمیم داشت این مطالب را در موقع تنظیم آثار خویش برای چاپ بعدی در کتاب وارد کند. در نتیجه، مطالبی که از لحاظ محتوا مشکلتر و کاملتر بوده اند و اندیشه استانیسلاوسکی را درباره هنر هنر پیشگی کاملتر ادای می کنند در کتاب حاضر مطرح شده اند، از جمله دو نسخه خطی که ارتباط نزدیکی به هم دارند و به ارتباط غیر مستقیم هنر پیشه با تماشاچی، از طریق ارتباط مستقیم با نقش مقابل در صحنه، مربوط می شود. در توضیح، درس تارتسلف راجع به مسائل «سادگی هنر پیشه و نقش آن در خلاقیت و راههای برانگیختن آن» به پیوستها اضافه شده است.

یکی از این متنهای اضافی شامل محاوره هنر پیشه با کارگردان است و استانیسلاوسکی آن را چنین عنوان کرده است: «در این محاوره در آن تراکت و اتاق گریم یکی از مهمترین مسائل تکنیک هنر پیشگی، یعنی تأثیر هنر پیشه بر تماشاچی، مطرح شده است.» در آخر متن، استانیسلاوسکی به این سؤال جواب روشنی داده و تأکید کرده است که «مهمترین راه برقراری ارتباط با تماشاچی برقراری ارتباط با شخصیتهای نمایشنامه» است. استانیسلاوسکی این حیرت را به وسیله یک توضیح بر طرف می سازد. او توضیح می دهد که هیجانانگیز هنر پیشه فقط مواقعی به تماشاچی منتقل می شود که از جریان عمل و عکس العمل موجودات هنری روی صحنه سرچشمه گرفته باشد.

متن دیگری که تحت عنوان «موجودات زنده» نامیده شده است گویا مستقیماً ادامه اندیشه «در آن تراکت و اتاق گریم» است، استانیسلاوسکی توضیح می دهد که احساس

سالن و تماشاچی هیچ گاه هنر پیشه را ترك نمی کند. و توصیه اودر باره اینکه هنر پیشگان باید سالن و تماشاچی را فراموش کنند «نباید فقط به معنی لغوی آن» در نظر گرفته شود. زهر هیچ گاه تئاتر فقط بدان علت که وجود دارد، نمی تواند وجود داشته باشد، بلکه برای تأثیر در هیجان و شعور تماشاچی است که تئاتر وجود دارد. لیکن هم او تأکید می کند که هنر پیشه «با فراموش کردن تماشاچی، به خاطر زندگی نقش، تماشاچی را با دقت بیشتری به صحنه می کشاند». در این مورد نسخه خطی ای که به مسئله «زودباوری هنر پیشه» مربوط می شود پیوست مهمی برای عنصر خود احساس گری هنر هنر پیشگی است. باید اضافه کرد که اگر چه استانیسلاوسکی در این فصل شدیداً از هنر پیشه می خواهد که همواره نظر انتقادی نسبت به خود داشته باشد، ولی او را از «عیبجویی» که باعث به زنجیر گشوده شدن هیجانات و سادگی و زودباوری وی می شود بر حذر می دارد. از طریق دعوت طبیعت خلاقه هنر پیشه به ارگانسیم شعور، او کوشش می کند هنر پیشه را از حسابگری، که ناپودکننده زودباوری اعمال صحنه ای است، بر حذر دارد. ولی تأکید می کند که در لحظات خلاقیت باید «مثل يك كودك ساده و زودباور بود».

در این اضافات، استانیسلاوسکی درباره راههای عملی رشد زودباوری هنری هنر پیشه، و نه زودباوری شخصی او، صحبت می کند و برای باور کردن و نه ادای باور کردن در آوردن، «که از بدترین عیوبات هنر پیشگی است»، مرزی قائل می شود. در این مجلد کلیه متن پیوستها برای اولین بار منتشر می شود. گذشته از آن، نسخ خطی زیادی در پایگانی ادبی استانیسلاوسکی به دست آمده است که به مسائل تعلیمات تئاتری مربوط می شود. این طرحها به اندیشه استانیسلاوسکی درباره تألیف کتاب راهنما جهت تعلیم «سیستم» و مجموعه تمرینهایی برای هنر پیشه تحت عنوان «کتاب مسائل» مربوط می شود.

طرحهای پلان تحصیلی و برنامه دانشکده های تئاتری استانیسلاوسکی برای درك روشن نظریات تعلیماتی او حایز اهمیت است. در این مورد جالبترین مطالب درباره مسئله تعلیمات تئاتری به يك قسمت مخصوص در کتاب بعدی، یعنی جلد سوم از مجموعه آثار وی، پیوست شده است. در این پیوست در مجموع کلیه نتایج کار هنر پیشه روی خود نتیجه گیری شده است.

کتاب فعلی به تذکرات و راهنمایی هایی که جنبه متدی و عملی دارند مجهز است. در تذکرات کوشش شده است که توجه خواننده به شماری از خصوصیات این اثر جلب شود و نشان داده شود گفتاری که در کتاب آمده است، چطور و در چه شرایطی از مراحل مختلف

فعالیت کارگردانی و کشفیات بعدی استانیسلاوسکی دربارهٔ ایجاد سیستم خلاقیت هنرپیشگی و غیره موجود است. این کتاب قسمت لاینفکی از اندیشهٔ بزرگ استانیسلاوسکی دربارهٔ ایجاد سیستم خلاقیت هنرپیشگی است. ارگانیزم این کتاب با جلد سوم آن، که ادامهٔ مستقیم جلد دوم است، بستگی دارد. جلد دوم و سوم، به نوبهٔ خود، انسان را برای درک هستهٔ مرکزی «سیستم»، یعنی مسائل جدید ایجاد سیمای صحنه‌ای، که در جلد چهارم گنجانده شده‌اند آماده می‌سازد. متأسفانه جلد دوم و سوم، توسط شخص استانیسلاوسکی به اتمام نرهِید و ناشر فقط آن مطالب آمادهٔ خطی را که مر بوط به این دو جلد بود منتشر کرده است.

کتاب کار هنرپیشه روی خود تنها کاری است که توسط شخص استانیسلاوسکی دربارهٔ سیستم به اتمام رسیده و خود استانیسلاوسکی آن را برای چاپ آماده کرده است. ارزش و اهمیت فوق‌العادهٔ این کتاب هم به همین جهت است.

گ. کریستی

کار هنرپیشه روی خود

قسمت اول

کار روی خود در جریان ایجاد هیجان هنری

تقدیم به بہترین شاگرد،
ہنر پیشہ و ہمکار ثابت قدم
و فداکارم، ماریا پتر و نالیلینا.

مقدمه

۱. در این اندیشه‌ام که اثری بزرگ و مجلد دربارۀ مهارت هنرپیشگی تحت عنوان «سیستم استانیسلاوسکی» بنویسم. کتابی که به نام زندگی من در هنر منتشر شده است اولین جلد و مقدمهٔ این آثار است. کتاب فعلی که بر آن کار هنرپیشه روی خود در جریان ایجاد هیجان هنری نام نهاده‌ام جلد دوم آثار من است. در آیندهٔ نزدیک به تنظیم جلد سوم، که «کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم هنری» نامیده می‌شود، می‌پردازم و جلد چهارم را «به کار روی نقش» تخصیص خواهم داد. همزمان با این کتاب بایستی یک کتاب راهنما نیز به منظور توصیهٔ تمرینات، مثلاً تحت عنوان «راهنمای تمرین»^۱، منتشر کنم، لیکن فقط به خاطر منحرف نشدن از مسیر اصلی

۱. از آثاری که در اینجا نام برده شده است، به غیر از کتاب زندگی من در هنر که در سال ۱۹۲۶ منتشر شد، استانیسلاوسکی فقط موفق شد جلد دوم کتاب حاضر [روسی] را برای چاپ آماده کند که در سال ۱۹۳۷ منتشر شد. کار روی جلد سوم و چهارم [روسی] به طور کامل صورت نگرفت. مطالب مربوط به این کتابها، که به دقت حفظ شده‌اند، در جلد‌های آخر مجموعه آثار وی چاپ خواهد شد. همچنین مجموعهٔ تمرینهای عملی دربارۀ «سیستم»، که تاکنون نیز به چاپ نرسیده است، و یادداشتهای پراکندهٔ مربوط به تمرین، که در بایگانی او پیدا شده است، در ضمیمهٔ جلد سوم [روسی] به چاپ خواهد رسید. لازم به تذکر است که استانیسلاوسکی به مسئلهٔ تمرین هر روزهٔ هنرپیشه، در خصوص تکنیک درونی و برونی، اهمیت زیادی می‌داد و همواره این موضوع را تأکید می‌کرد که فقط از راه تمرین مداوم و طولانی هر روزه می‌توان به «سیستم» تسلط یافت. وی اظهار می‌داشت که «به زبان ما، دانستن هنر یعنی توانستن» و مسلم است که هر توانستن، به غیر از مطالب دانستنی، به تجربیات بزرگی احتیاج دارد. به همین دلیل تسلط بر «سیستم» در مکتب تارتسوف بر تمرینهای هر روزه که تارتسوف و در حقیقت خود استانیسلاوسکی به هنرجویان می‌دهد، متکی و استوار است.

کار بزرگ و مهم خود فعلاً از این کار منصرف می‌شوم. به محض اینکه از انتقال مسائل مهم و اساسی «سیستم» فارغ شدم دست به کار مسائل کمکی آن خواهم شد.

۲. نه در این کتاب و نه در کتابهای بعدیم هیچ‌گونه ادعایی دربارهٔ آنها آثاری علمی باشند ندارم، زیرا هدف آنها کاملاً جنبهٔ عملی دارد. هدف نگارش من کوششی است برای انتقال آنچه در تجربه طی سالهای زیاد هنرپیشگی و کارگردانی و کارهای تعلیماتی آموخته‌ام.

۳. اصطلاحاتی که در این کتاب مورد استفاده قرار گرفته‌اند اختراع شخص من نیست، بلکه از تجربیات خود هنرجویان و هنرپیشگان تازه کار به دست آمده است. آنها ضمن کار احساسات خود را با اسامی خاص بیان می‌کردند. ارزش این اصطلاحات در این است که برای تازه‌کارها مفهوم و قابل درک است و نباید کوشش کرد که در آنها ریشه‌های علمی یافت. ما خود دارای زبان تئاتری و اصطلاحات هنرپیشگی ای هستیم که از خود زندگی به دست آمده است. البته ما از کلمات علمی نیز استفاده می‌کنیم، مثلاً از کلمهٔ «ضمیر ناآگاه» یا «احساس درونی»، ولی این کلمات از لحاظ فلسفی مورد استفاده قرار نمی‌گیرند، بلکه ساده‌ترین شکل عامیانهٔ آنهاست که مورد استفاده واقع می‌شود. گناه از ما نیست که رشتهٔ هنر صحنه‌ای در علم دنبال نشده و مورد بی‌لطفی قرار گرفته و کلمات ضروری جهت کار عملی در اختیار ما گذارده نشده است. برای رهایی از این وضع مجبور شدیم به اصطلاح به لغات «دَمِ دست» متوسل شویم.

۴. یکی از هدفهای عمده‌ای که به وسیلهٔ «سیستم» دنبال شده عبارت است از برانگیختن ارگان‌های طبیعی هنر با ضمیر ناخودآگاه. در فصل آخر، یعنی فصل شانزدهم، در این باره صحبت کرده‌ام. انتظار می‌رود که مطالعهٔ این قسمت با دقت فوق‌العاده‌ای انجام پذیرد، در این قسمت است که ماهیت هنر و کلیهٔ «سیستم» به وضوح روشن شده است.

۵. صحبت و یا نگارش دربارهٔ هنر بایستی ساده و مفهوم باشد. کلمات به اصطلاح پرطمطراق باعث ترس و وحشت هنرجویان می‌شود، در حقیقت این نوع کلمات باعث برانگیختن مغز می‌شوند نه قلب. از اینجاست که قوهٔ مدرکهٔ انسان در لحظهٔ کار هنری و هیجان هنری به ضمیر ناآگاه انسان که نقش بسیار مهمی را در مسیر هنری بازی می‌کند فشار وارد می‌آورد. ولی دربارهٔ جریان «بسیار مشکل» هنری، «ساده» نوشتن و ساده صحبت کردن کاری است بس دشوار. کلمات برای انتقال احساس غیرقابل لمس ضمیر ناآگاه، زیاده از حد صریح و خشن هستند. این شرایط را مجبور کردند که برای این

کتاب شکل به خصوصی را جستجو کنم که به خواننده در احساس آنچه در کلمات نهاده شده اند کمک کنند. می‌کوشم تا با کمک مثالهای سیمایی و داستانی شرح کار هنر جویان روی اتودها و تمرینها، در این کار موفق شوم. اگر این رویه موفقیت آمیز باشد کلمات مندرج در کتاب از احساس خود خواننده جان می‌گیرند و آن وقت برای من امکان خواهد داشت که ماهیت کار هنری و اساس تکنیک روانی کارمان را برای او توضیح دهم.

۶. آموزشگاه دراماتیک، که از آن صحبت می‌شود، و افراد این آموزشگاه هیچ کدام در واقع وجود نداشته‌اند، زیرا من کار روی «سیستم» را از مدتها قبل آغاز کرده‌ام. در حقیقت، اوایل برای شخص خودم یادداشت می‌کردم نه برای چاپ، قصدم کمک به تجسّساتی بود که در رشته این هنر و تکنیک روانی آن صورت می‌گرفت، مثالها و اصطلاحات و چهره‌هایی که در این کتاب آمده و تصویر شده‌اند، از زندگی واقعی آن دوران، یعنی خیلی پیش از جنگ جهانی اول تهیه شده‌اند. سال به سال و به طوری نامحسوس مطالبی درباره «هیستم» انباشته می‌شد و اکنون از آنها کتابی به وجود آمده است. تغییر چهره‌های آن، کار را مشکل و طولانی می‌کرد و مشکلتر از آن مطابقت دادن آن مسائل و مثالها و بعضی از اصطلاحات آن زمان با زندگی و کاراکتر جدید افراد شوروی بود. برای این کار بایستی مثالها و اصطلاحات را تغییر داد و چهره‌های جدید را جستجو کرد و این خود، کار را طولانی‌تر و مشکلتر می‌کرد. ولی البته محتوای کتاب به دورانی جداگانه و یا افرادی جداگانه مربوط نمی‌شود، بلکه به ارگانیک طبیعی تمام افراد هنرمند از هر ملیت و هر دوره مربوط می‌شود.^۲ همچنین لازم است تذکر دهم که اگر گاهی تکرار یک اندیشه عمداً زیاد صورت گرفته است، اهمیت آن اندیشه این طور اقتضا می‌کرده است و خوانندگان سماجت مرا خواهند بخشید.

۲. در یکی از یادداشتهای روزانه سالهای آخر زندگی استانیسلاوسکی این نوشته به چشم می‌خورد: «تصحیح در موقع انتشار کار هنر پیشه روی خود فصل احساس»

سیستم من برای تمام مکتبهاست. طبیعت همه انسانها یکی است، ولی وسایل بیان آنها مختلف است. سیستم به وسایل کاری ندارد.» (موزه مخات. ک. س. استانیسلاوسکی، شماره ۲۶۳، صفحه ۲۳.)
چنانکه مشاهده می‌شود استانیسلاوسکی معتقد بود که هنرمندان مکتبهای مختلف بر مبنای یک قانون واحد طبیعی برای همه، از لحاظ فرم، دست به ایجاد آثار مختلف هنری روی صحنه می‌زنند. وی این اندیشه را طی چند مقاله منعکس ساخته است.... در سال ۱۹۳۶ در مقاله‌ای تحت عنوان «نزدیکی هنری» نوشت: «قانون آفرینش به صورتی غیر قابل تغییر همه ما هنرمندان ملیتهای مختلف را به هم پیوند می‌دهد. لذا این قوانین را ما باید به اتفاق بیاموزیم و به آن تسلط پیدا کنیم تا بتوانیم آن تکنیک روانی منطبق به

۷. در خاتمه از داشتن این وظیفه خرسندم که از تمام افرادی که کم و بیش با مشورتها و راهنماییها و مطالب خود در تنظیم این کتاب به من کمک کرده اند تشکر کنم. در کتاب زندگی من در هنر درباره نقش نخستین آموزگارانم، یعنی گ. ن. فدوتوف، آ. ف. فدوتوف، ن. م. مدودوا، و ف. پ. کامی سارژوسکی در زندگی هنری خویش که اولین کسانی بودند که به من چگونگی برخورد با هنر را آموختند و نیز درباره رفقای تئاتریم در مخات و در رأس آنها و ای. نمیر و ویچ دانچنکو صحبت داشته‌ام.^۳ اینان در کار جمعی مطالب زیاد و پر اهمیتی به من آموختند و من همیشه، به خصوص هم اکنون در جریان انتشار این کتاب، از صمیم قلب و با قدردانی درباره آنها فکر کرده و می‌کنم. با استفاده از موقعیت می‌خواهم از آن افرادی که با عملی کردن «سیستم» یا تنظیم و انتشار این کتاب به من کمک کرده‌اند، و قبل از همه از همراهان ثابت قدم و همکاران صادق فعالیت صحنه‌ایم، یاد کنم.

من زندگی هنریم را از اوایل جوانی به اتفاق آنها شروع کرده‌ام و اکنون نیز در پیری به اتفاق آنهاست که خدمت به کار را ادامه می‌دهم. منظورم هنرپیشگان شایسته جمهوری، اکتیریس ز. س. ساکالووا، و هنرپیشه جمهوری، و. اس. الکسییف، است که در پیاده کردن «سیستم» در زندگی به من کمک کرده‌اند. با قدردانی و عشق عمیق، خاطره دوست از دست رفته ام ل. آ. سولرژیتسکی را حفظ می‌کنم. او اولین کسی بود که تمرینات اولیه مرا درباره «سیستم» تأیید کرد. و هم او بود که در آغاز در تهیه و عملی کردن آن در زندگی به من

خویش را تهیه کنیم» و اضافه می‌کند که «بگذار هر ملتی و هر مردمی ظرفیت‌های خود را در هنر منعکس سازند. بگذار هر کدام از این هنرها رنگ ملی و خصوصیات ملی خود را در خود حفظ کنند... و بگذار روان‌های انسانی در هنر شکوفا شود.» (ک. س. استانیسلاوسکی، مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه‌ها، صفحه ۳۶۰ - ۴۵۹).

۳. سیستم هنری استانیسلاوسکی که در این کتاب مطرح شده، قبل از هر چیز، بر اساس تجربه هنری مخات و استودیوی آن شکل گرفته و رشد یافته است، لذا شواهد آن اکثراً از مثالهایی که طی کارهای عملی تئاتر مخات انجام گرفته ذکر شده است. «سیستم» در جریان همکاری هنری استانیسلاوسکی با نزدیکترین همکاران هنری او مانند هنرمندان ملی اتحاد جماهیر شوروی، نمیر و ویچ دانچنکو (۱۸۵۸ تا ۱۹۴۳)، مُسکوین (۱۸۷۴ - ۱۹۴۶)، کاجالف (۱۸۷۵ - ۱۹۴۸)، لئونیدف (۱۸۷۳ - ۱۹۴۱) و دیگر هنرمندان تئاتر مخات غنی شده و شکل گرفته است. استانیسلاوسکی در سال ۱۹۳۱ چنین نوشت: آنها به اتفاق من سیستم را به وجود آوردند. (ک. س. استانیسلاوسکی، مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه‌ها، صفحه ۳۰۰).

گمک کرد و باز او بود که در لحظات شك و تردید و ضعف الهام بخش من بود. رژیسور و استاد تئاتر - اپرایی که به نام من است، ن.و. دمیدف، در نوشتن و عملی کردن «سیستم» گمک فراوانی به من کرده است. او همواره راهنماییهای ذیقیمتی می کرد، و مثالهایی در اختیارم می گذاشت و نظریاتش را درباره کتاب به من گوشزد می کرد و اشتباهاتی را که مرتکب شده بودم برایم آشکار می ساخت.

خرسندم از اینکه اکنون می توانم بدین وسیله به خاطر کمکهایش از او صمیمانه قدردانی و تشکر کنم. از کمکهای هنرپیشه شایسته جمهوری و تئاتر مخات، ن. کدرف، در عملی کردن «سیستم» و راهنماییها و انتقاداتی که بعد از مطالعه نسخه خطی این کتاب کرده نیز از صمیم قلب سپاسگزارم.^۴

همچنین از راهنماییهای هنرپیشه شایسته جمهوری و تئاتر مخات، ن.آ. پادگورنی، که نسخه خطی این کتاب را بررسی کرده است، قدردانی و تشکر می کنم. در خاتمه، تشکرات صمیمانه خود را به خانم ی.ن. سه میانو فسکایا، که کار پر زحمت تصحیح را به عهده گرفتند و با معلومات عالی و استعدادی که در این رشته داشتند از عهده این کار مهم به نحو احسن برآمدند، تقدیم می دارم.

ك. استانیسلاوسکی

۴. میخائیل نیکلایویچ کدرف، هنرپیشه و کارگردان برجسته تئاتر شوروی، از سال ۱۹۴۶ رهبر هنری تئاتر مخات بود. میخائیل نیکلایویچ در مرحله نهایی این کتاب، در کار تعمیم بخشیدن آن در زندگی و به کار بستن متد جدید کار روی نقش، که توسط استانیسلاوسکی در سالهای آخر زندگیش کشف شده بود، از نزدیکترین همکاران وی به شمار می رفت. کدرف در سال ۱۹۳۶ رهبری گروه هنرمندان مخات را، که طبق متد هنری استانیسلاوسکی روی نمایشنامه تارنوف مولیر کار می کردند، به عهده داشت. همچنین همزمان با این کار از طرف استانیسلاوسکی به عنوان رژیسور و استاد استودیوی اپرایی دراماتیک منصوب شد، و سرانجام رهبر هنری این استودیو شد. کدرف در نمایشنامه هایی که روی صحنه مخات می آورد، با موفقیت تمام، دید استانیسلاوسکی را از لحاظ هنرپیشگی به شکل کامل آن به کار می برد.

آغاز

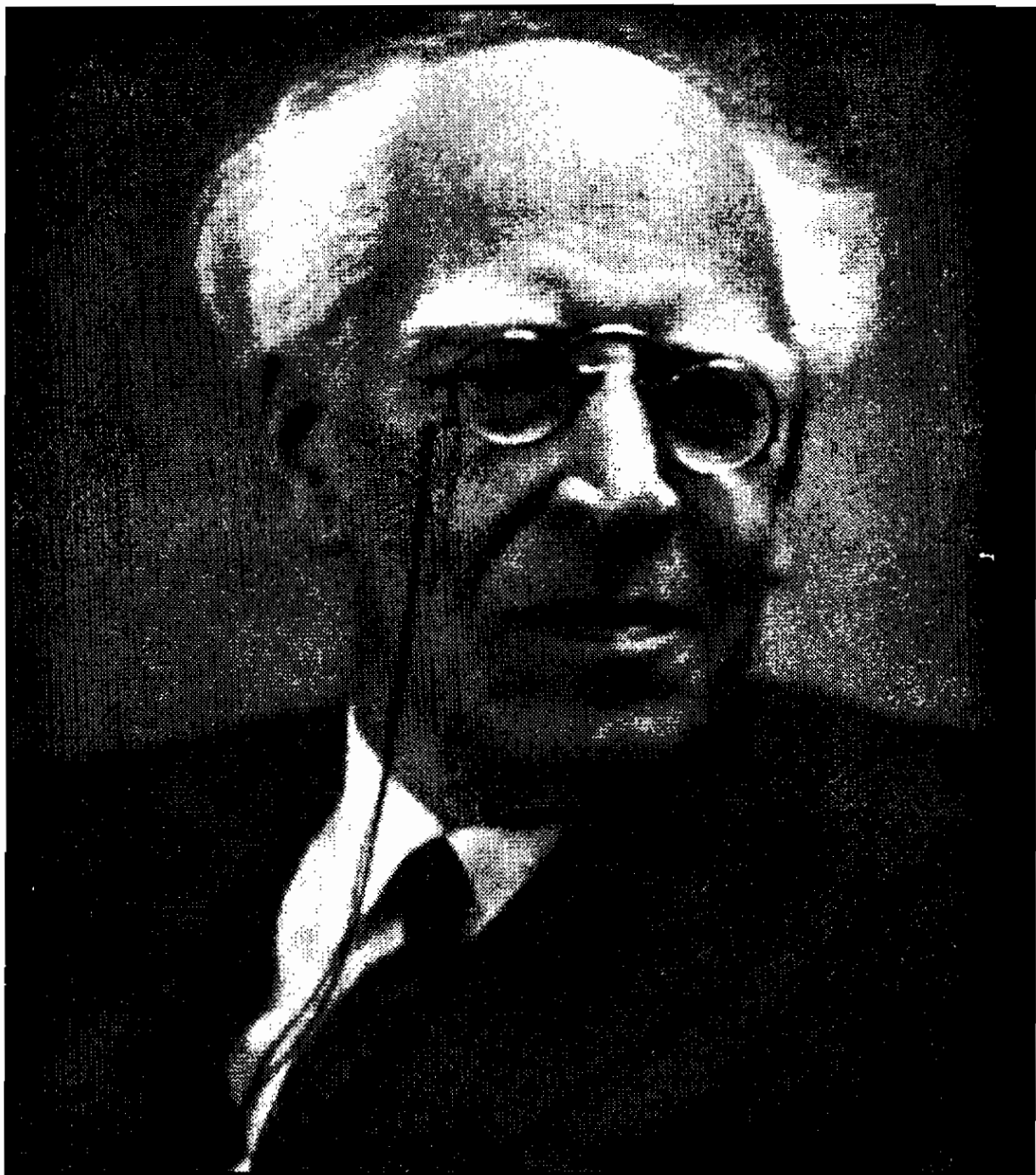
فوریه ۱۹

در شهری که مشغول خدمت بودم، از من، نازوانف، به اتفاق رفقایم که آنها نیز کارشان تندنویسی بود، دعوت به عمل آمد که دروس آرکادی نیکلایویچ تارتسف، هنرپیشه، کارگردان و استاد معروف را تندنویسی کنیم. این دروس سرنوشت بعدی مرا تعیین کرد: کشش عجیبی نسبت به صحنه در من به وجود آمد، به طوری که علاقه مند شدم که آن را به عنوان رشته کار خود انتخاب کنم. در حال حاضر در مدرسه تئاتر قبول شده‌ام و به زودی کارمان با آرکادی نیکلایویچ تارتسف و دستیار او، ایوان پلاتونویچ را خمانف، آغاز می‌شود. بی نهایت خوشبختم که با زندگی گذشته وداع کرده و در مسیر جدیدی گام نهاده‌ام. کاملاً حس می‌کنم که هر زمان چیزهایی از آن دستنویسها به دردم می‌خورد.

در این فکرم که اکنون نیز تمام دروس را به طور مداوم یادداشت و حتی المقدور خلاصه نویسی کنم. بدین ترتیب ممکن است کتابی درسی به وجود آید، و این خود کمک خواهد کرد که گذشته را یک بار دیگر مرور کنم. همچنین وقتی هنرپیشه شدم این یادداشتهای می‌توانند در لحظات مشکل کار چون قطبنمایی به من کمک کنند. آری مسئله برای من قطعی شد: تصمیم گرفتم که همه چیز را به شکل یادداشتهای روزانه بنویسم.^۱

۱. استانیسلاوسکی «سیستم» خود را از لحاظ شکل، در قالب یادداشتهای روزانه نازوانف، هنرجوی تئاتر، که از دروس تارتسف خلاصه نویسی می‌کرد، مطرح می‌کند.

در کارهای عملی استانیسلاوسکی، یادداشتهای هنرجویان هنگام دروس و تمرین اغلب به عنوان نوشته‌های کمکی جهت انطباق فصول مختلف «سیستم» با آنها استفاده می‌شد. مثلاً یادداشت زیر از یادداشتهای روزانه واخنانگف است: «پانزدهم مارس ۱۹۱۱ جزو اعضای تئاتر مخات شدم. جلسه دوم درس کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی بود.



استانیسلاوسکی وقتی دفتری را که درس ساعت اول در آن یادداشت شده بود دید چنین گفت: آفرین، «مطلوبه موفق شدید؟ آیا اصولاً کارتان خلاصه نویسی بوده است؟»
در یادداشت مورخه دوم اوت آمده است که «هنگام تمرین هاملت، استانیسلاوسکی از من خواست که به جای او یادداشت کنم».

(یادداشت‌های ا. ب. واختانگف در مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه‌ها، به نقل از مجله هنر، ۱۹۳۹، صفحات ۱۲ و ۱۵.)

غیر از یادداشت‌های واختانگف، در بایگانی ادبی استانیسلاوسکی، یادداشت‌هایی موجود است که سولرژیتسکی، گزوفسکی، گارچاکف و دیگر هنرجویان از تمرین و دروس او برداشته‌اند.

آماتوريسم (معلومات سطحی)

سال .. ۱۹

امروز باهیجان در انتظار اولین درس تارتسف بودیم. او فقط برای اعلام يك خبر غیر معمولی وارد کلاس شد: نمایشنامه‌ای را تعیین کرد که ما باید به سلیقه خود قسمتهایی از آن را انتخاب و بازی کنیم. این نمایش باید در سالی بزرگ و در حضور چند تماشاچی، یعنی اعضای گروه ما و کارمندان اداره هنری تئاتر بازی شود. آرکادی نیکلایویچ تارتسف می‌خواهد ما را در شرایط تئاتری ببیند. روی صحنه، وسط دکور، با گریم و با لباس و در مقابل نور پروژکتورها. به قول او، فقط در چنین شرایطی می‌توان به روشنی میزان صحنه‌ای بودن ما را تجسم کرد.^۱

۱. استانیسلاوسکی برای چنین روشی جهت آزمایش استعدادهای صحنه‌ای جوانانی که در دانشکده تئاتر شرکت می‌کردند اهمیت زیادی قائل بود. وی در سال ۱۹۳۷ چنین نوشت: «ما... به غیر از بررسی و آزمایش دقیق شرکت کنندگان در جلسات امتحان ورودی باید هنر جوانان را ضمن اجرای نمایش، روی صحنه، در مقابل تماشاچی نیز بیازماییم، و از صرف چند روز و یا چند هفته‌ای برای چنین آزمایشی دریغ نوزیم. حال چه مانعی دارد که این تماشاچی را استادان و کارمندان و کارکنان تئاتری تشکیل دهند. مسئله مهم آن است که شرکت کنندگان روی صحنه در مقابل نور و تماشاچی آزمایش شوند. اغلب در چنین شرایطی است که صحنه‌ای بودن، بر ازندگی و گویایی، قدرت تأثیر بخشی و دیگر صفات ضروری جهت هنر نمایش آشکار و نمایان می‌شود و اگر شرکت کننده‌ای فاقد این صفات باشد نیز فقط در چنین شرایطی است که معلوم می‌شود. در يك چنین آزمایشی شرکت کننده حتماً باید با گریم و لباس باشد. در حقیقت برای اینکه درك کرد که آیا چهره و اندام شرکت کننده برای ایفای نقش مناسب است یا نه، باید وی را در محیطی وسیع از لحاظ صدا و بیان و چهره و اندام بررسی کرد و تشخیص گویایی این صفات را در چنین شرایطی سنجید. و این خود سلیقه و معلومات کلی و ادبی و فعال بودن شرکت کنندگان را آشکار می‌سازد.

هنرجویان از حیرت خشکشان زده بود: بازی در چهاردیواری تئاتر؟ این توهین و بی حرمتی به هنر خواهد بود، زیرا ما هنوز چیزی از هنر نمی دانیم. لیکن قبل از اینکه موفق شویم از او خواهش کنیم که محل نمایش را تغییر دهد، و محل کم مسئولیت تری انتخاب کند، از کلاس خارج شده بود. بدین ترتیب درس تعطیل شد و بقیه وقت برای انتخاب نمایشنامه در اختیارمان قرار گرفت.

گفته آرکادی نیکلایویچ بچه‌ها را به قضاوت پرشوری و ادار ساخت. ابتدا عده کمی آن را تأیید کردند. جوانی باریک اندام به نام گاوارکف که شنیده بودیم قبلاً در تئاتر کوچکی بازی کرده است، ولیامینوای قدبلند و موبور و خوشگل و چاق و وونتسف ریزه و چابک و شلوغ، به خصوص با هیجان زیادی این مسئله را تأیید می کردند.

دیگران نیز به تدریج به این فکر عادت کردند. روشنایی شادببخش پروژکتورها در تخیلات ما به چشمک زدن پرداخت. به زودی این کار به نظرمان جالب و مفید و حتی ضروری آمد و فکر آن تپش قلبمان را تندتر کرد. من و شوستف و پوشین ابتدا خیلی متواضع بودیم و آرزوهای ما از کم‌دیه‌های سبک و ودویل - نوعی نمایش - فراتر نمی رفت فقط آنها را در خور قدرت خود می دانستیم. دیگران ابتدا اغلب با اطمینان نویسنده‌گان ملی چون گوگول، آستر و فسکی و چخوف را نام می بردند و بعد نام نوابغ جهانی برده شد. ما نیز بدون اینکه خود متوجه باشیم تواضع خود را فراموش کردیم و دل‌مان آثارمانتیک با لباسهای کلاسیک و شاعرانه خواست.

مراسیمای مونتسارت و پوشین را سیمای سالری، چهره‌هایی از یک نمایشنامه پوشکین، به‌وسوسه انداخت و دن کارلوس، شوستف را به فکر واداشت. بعد درباره شکسپیر صحبت شد و سرانجام من نقش اتللو را انتخاب کردم.^۲

در این مورد نترساندن هنر جو در اولین بر آورد کاروی نیز اهمیت بسزایی دارد. باید به‌وی آزادی داد تا هر چه در قدرت دارد و یا به آنچه ایمان دارد عمل کند.» (سالنامه مخات ۱۹۴۷-۱۹۴۹، صفحه ۳۰۰). وی در سال ۱۹۳۵ در امتحانات کنکور استودیوی اپرا - دراماتیک مسکو این مسائل را عملاً به آزمایش گذارد و شرکت کنندگان جهت انتخاب، کار خود را روی صحنه امتحان دادند.

۲. مسئله کارنازوانف روی نقش اتللو یک خط سراسری داستانی را در اثر استانیسلاوسکی وابسته به مسائل «سیستم» طی می کند. تراژدی اتللو شکسپیر در شرح حال خود استانیسلاوسکی نیز جای بزرگی را اشغال می کند. به عقیده استانیسلاوسکی ساختمان مطلوب و منطقی اعمال در نمایشنامه‌های شکسپیر، آثار وی را برای تربیت مهارت هنرپیشگی پرارزش می کند و عمق قدرت سیمای آثار شکسپیر باعث شکوفا شدن استعدادهای هنری هنرپیشگان می شود و اراده و تخیل و حرارت و هیجان و

من با این دلیل که کتاب شکسپیر و نه کتاب پوشکین را در منزل داشتم این نمایشنامه را انتخاب کردم. در همان ساعت آن چنان تمایلی به شروع کار در من پیدا شده بود که دیگر حتی نمی توانستم وقتی برای تهیه کتابی جدید صرف کنم. شوستف نقش یاگورا به عهده گرفت. همان روز به ما اطلاع دادند که از فردا تمرین شروع می شود. به منزل که بازگشتم در اتاق را قفل کردم و نمایشنامه *اتلورا* برداشتم و بی خیال و راحت روی مبل نشستم و با دقت مشغول مطالعه آن شدم ولی از صفحه دوم تمایل به بازی در من بیدار شد. وبدون اراده، دستها و پاها و صورتم خود به خود به حرکت درآمدند. نمی توانستم جلوی حالت دکلامه خود را بگیرم، يك چاقوی استخوانی مخصوص پاره کردن صفحات کتاب دم دستم بود. آن را برداشتم و به جای خنجر به کمر بند شلوآرم فرو کردم. از حوله به جای سر بند استفاده کردم و با طناب رنگی پرده اتاق آن را به دور سرم بستم. از پتو و ملافه چیزی شبیه پیراهن و شنل درست کردم. چتر مبدل به شمشیر شد و حالا سپر کم داشتم. به خاطر آمد که در بوفه اتاق نهار خوری که جنب اتاق من قرار داشت سینی بزرگی هست که می توان از آن به عنوان سپر استفاده کرد.

مسلح که شدم خود را يك جنگجوی زیبا و پر قدرت حس کردم. ولی به طور کلی قیافه ام حالت و فرهنگ امروزی داشت، در صورتی که *اتلورا* آفریقایی بود. لذا فکر کردم که او باید خصوصیات از ببر داشته باشد. برای پیدا کردن آن خصوصیات شروع به تمرینهای متعدد کردم: برای به چنگ آوردن طعمه دور اتاق چهار دست و پا راه افتادم. طعمه های خود را با مهارت و زیرکی از بین فواصل تنگ و باریک اثاثیه اتاق به چنگ می آوردم و به انتظار طعمه پشت قفسه پنهان می شدم و با يك خیز خود را از مخفیگاه به روی بالش بزرگی که نقش دشمن تخیلیم را داشت می انداختم و «ببر گونه» مشغول خفه کردن آن زیر پنجه های خود می شدم. بعد بالش برآیم مبدل به دزد مونا شد. با هیجان آن را بویدم و گوشه های روبالشی را به عنوان دستهای ظریف دزد مونا لمس کردم و لحظه دیگر آن را با تنفر از خود دور کردم و باز دوباره لمس کردم. آن گاه او را خفه کرده و در کنار نعش تخیلی او مشغول گریستن شدم. خیلی از لحظات عالی از آب درآمد.

بدین ترتیب، بدون آنکه متوجه باشم پنج ساعت متوالی کار کردم. چنین کاری از روی اجبار انجام نمی گرفت و فقط در اوج هیجان هنری است که ساعتها به نظر انسان دقیقه می نماید. و این دلیل خود ثابت می کند که در آن لحظات حالت من از الهام واقعی

سرچشمه می گرفت. قبل از بیرون آوردن لباسها، چون همه به خواب رفته بودند از موقعیت استفاده کردم و آهسته به راهرو رفته و کلید برق را زدم و در آئینه قدی مشغول تماشای خود شدم. آنچه در آئینه دیدم برخلاف انتظارم بود. ژستها و حرکاتی که موقع کار پیدا کرده بودم با تصوراتی که درباره آنها داشتم مغایرت داشت. از آن گذشته آئینه آن چنان عیب و نقصهایی در اندام من آشکار ساخت که تا آن لحظه قبلا ندیده بودم. از چنان یاسی نیروی خود را بلافاصله از دست دادم.

سال .. ۱۹

صبح روز بعد دیرتر از معمول بیدار شدم. با عجله لباس پوشیدم و دویدم. وقتی وارد اتاق تمرین شدم از اینکه همه را به انتظار خود دیدم از فرط خجالت این جمله مبتذل را ادا کردم: «به نظرم کمی دیر کردم.» راخمانف مدتی با ملامت به من چشم دوخت و سرانجام چنین گفت: «همه نشسته اند، انتظار می کشند، عصبانی شده اند، به خشم آمده اند، آن وقت شما فقط به نظرتان می آید که يك کمی دیر کرده اید؟»

وی اضافه کرد: «همه ما برای کاری که در پیش داشتیم با هیجان به اینجا آمدیم، ولی شما رفتاری کردید که دیگر در من ذوق کار کردن با شما از بین رفت. برانگیختن ذوق خلاقیت کاری است بس دشوار، ولی از بین بردن آن کاری است بس آسان. شما چه حقی دارید که کار دسته جمعی را متوقف می کنید؟ من آنقدر برای کارم ارزش قائل هستم که نمی توانم این بی نظمی را تحمل کنم و به همین دلیل در مقابل کار دسته جمعی خود را موظف به سختگیری نظامی می دانم. هنرپیشه چون يك سر باز به مقررات آهنین نیازمند است. برای اولین بار فعلا به تذکر اکتفا می کنم و این موضوع در دفترچه تمرین یادداشت نمی شود. ولی شما باید همین الان از همه معذرت بخواهید و در آینده قوانین را رعایت کنید، آن چنان که پانزده دقیقه قبل از شروع تمرین اینجا حضور داشته باشید، نه پانزده دقیقه بعد از شروع آن.»

من با عجله معذرت خواهی کردم و قول دادم که دیگر تکرار نشود. با وجود این راخمانف حاضر نشد کار را شروع کند. به عقیده او اولین تمرین در زندگی هنری يك حادثه بزرگ است و از آن باید بهترین خاطره برای تمام زندگی باقی بماند. مقصر خراب کردن تمرین امروزی من هستم، پس بنابراین اولین تمرین خاطره انگیز ما که امروز هراب شد و عملی نگشت فردا عملی می شود. راخمانف بعد از گفتن این جملات از کلاس خارج شد. ولی واقعه در اینجا خاتمه نیافت. چون «حمام داغی» انتظارم را می کشید که

رفقای من به رهبری گاوآرکف برایم تهیه دیده بودند. «حمام» به مراتب داغتر از اولی بود. و حالا دیگر من تمرین عملی نشده امروز را فراموش نخواهم کرد.^۲

خیال داشتم امشب زودتر بخوابم، زیرا بعد از واقعه امروز ویاس دیشب از کار روی نقش می ترسیدم. ولی همین که چشمم به يك بسته شکلات افتاد به فکرم رسید که آن را برای گریم با کره مخلوط کنم. کرم قهوه ای رنگی به دست آمد و توانستم آن را به راحتی روی صورتم پخش کنم و مبدل به يك آفریقایی شوم. به علت تضاد رنگ، سفیدی دندانهایم شدیدتر به نظر می رسید؛ در مقابل آینه نشستم و محو درخشش آنها شدم. شروع به دندان قروچه کردم و سعی نمودم که سفیدی چشمهایم بیشتر نمایان شود. برای درک بیشتر ارزش گریم به لباس احتیاج بود، لباس که پوشیدم به بازی احتیاج پیدا کردم ولی چیز تازه ای پیدا نکردم. فقط کارهای دیروزی را تکرار کردم. ولی آنها نیز تازگی خود را از دست داده بودند. اما در عوض موفق شدم که ظاهر اتلوی خود را ببینم و این نیز لازم بود.

سال .. ۱۹

امروز اولین روز تمرین است، مدتی قبل از شروع تمرین حاضر شدم. راخمانف به ما پیشنهاد کرد که اثاثیه اتاق را خودمان شخصاً برای تمرین جا به جا کنیم. خوشبختانه شوستف با تمام پیشنهادات من موافقت می کرد. زیرا او به ظاهر قضیه کاری نداشت. اما برای من ظاهر قضیه مهم بود و بایستی اثاثیه اتاق تمرین را همان طور که در اتاق خودم قرار داده بودم می چیدم تا بتوانم از لا به لای آنها رد بشوم. در غیر این صورت نمی توانستم الهام بگیرم. کوشش من فقط در این بود که به خود بقبولانم که در اتاقم قرار دارم. ولی این مرا قانع نمی کرد و فقط مزاحم بازیم می شد. شوستف تمام متن را از حفظ بود ولی من مجبور بودم گاه به دفتر چه رجوع کنم و گاه مفهوم آنچه را که به یاد داشتم بگویم. با کمال تعجب

۳. در متنهای اولیه این کتاب این قطعه به مراتب بیشتر از این بود: دیر رسیدن هنرجو سر کلاس بهانه ای است که تارتسف راجع به اهمیت اخلاق و رفتار و مقررات هنرجو مطالبی بیان دارد. زیرا به نظر استانیسلاوسکی يك هنرمند واقعی حق ندارد که رفتار و کردار و اخلاقی غیر هنری داشته باشد. در مرحله ای که کتاب در دست تصحیح بود، استانیسلاوسکی دیگر مایل نبود که این مسئله مهم را به همین بر خورد محدود کند و پیش بینی می کرد که قسمتی از خود کتاب را به این مسئله اختصاص دهد. در تعقیب این اندیشه وی يك فصل مهم از جلد سوم آثار خود را به این مسئله، یعنی رفتار و کردار و مقررات هنری اختصاص داده است.

باید اذعان کنم که متن نه تنها کمک نمی کرد بلکه مزاحم کارم نیز بود. به طوری که با کمال میل حاضر بودم از جملات آن صرف نظر کنم و یا اقلاً به نصف تقلیلشان دهم. نه فقط کلمات، بلکه اندیشه نویسنده، که برای من بیگانه بود، و حرکاتی که نویسنده به آن اشاره کرده بود، آن آزادی را، که در خانه هنگام اجرای اتود داشتم و از آنها لذت می بردم از من سلب کرده بود. بدتر از همه اینکه صدایم بر این نا آشنا بود، از اینها گذشته، معلوم شد که هم میزانشن و هم سیمایی که من در خانه تعیین کرده بودم با نمایشنامه شکسپیر جور در نمی آید. مثلاً چطور می شد آن دندان قرچه ها و سفیدی چشمها و خشم بیرگانه را هنگام به چنگ آوردن طعمه، که همه باعث می شد بهتر در نقش فروروم، در شروع صحنه آرام یا گو و اتللو گنجانند؟ صرف نظر کردن از آنها نیز برایم امکان نداشت، چون قبلاً به چیز دیگری فکر نکرده بودم. بین طرز بیان مخصوصم و حرکاتم ارتباطی وجود نداشت، و گاه کلمات مزاحم حرکاتم بود و گاه حرکاتم مزاحم کلمات. به طور کلی وضع بدی پیدا کرده بودم و حتی در خانه نیز موقع تمرین باز چیز تازه ای پیدا نمی کردم و اجباراً چیزهایی را که راضیم نمی کرد تکرار می کردم. اساساً تکرار یک حالت و یا یک رفتار به چه درد می خورد؟ اصلاً این رفتارها به چه کسی تعلق دارند به من یا به اتللو؟ چرا کار دیروزی شبیه کار امروز است و کار فردا شبیه کار امروز خواهد بود؟ شاید هم تخیلات من خشک شده اند؟ و یا اینکه به اندازه کافی مطالبی برای نقش در حافظه ام وجود ندارد؟ چرا در آغاز کار به طور «جنگی» پیش می رفت ولی حالا در یک جا متوقف شده است؟ در منزل سرگرم چنین قضاوتهایی بودم که افراد خانه برای صرف چای و عصرانه در اتاق پهلویی جمع شدند. برای اینکه توجه آنها را به خود جلب نکنم، مجبور شدم به گوشه دیگر اتاق بروم و حتی المقدور کلمات نقش را آهسته تر بیان کنم. با کمال تعجب متوجه شدم که این تغییرات ناچیز و جزئی دگرگونی زیادی در من به وجود آوردند و باعث شدند که من نسبت به اتود و نقشم بر خورد تازه ای پیدا کنم. معما حل شد و فهمیدم که نباید در یک نقطه در جازد و مطالبی را تکرار کرد. راه حل پیدا شد. فردا موقع تمرین در مورد همه چیز بدیهه سرایی خواهم کرد: میزانشن، سیمای رفتار، و بیان.

سال .. ۱۹ ..

در تمرین امروز از آغاز صحنه به بدیهه سرایی پرداختم: به جای راه رفتن نشستیم و تصمیم گرفتیم بدون آن حرکات و ژستها بازی کنیم. در نتیجه از اول دچار اشتباه شدم و کلمات را فراموش کردم و بیان طبیعی را از دست دادم و سرانجام متوقف شدم. ناگزیر فوراً

به رفتار و میزانشهای قبلی رجوع کردم. از قرار معلوم دیگر بدون آن روشهای تعیین شده نمی توانم اتللو را بازی کنم. درست مثل این است که من نتوانسته‌ام بر آنها تسلط بیابم، بلکه آنها هستند که بر من تسلط یافته‌اند. این یعنی چه؟ بردگی؟

سال .. ۱۹

امروز وضع عمومی سر تمرین بهتر است. دارم به محل کار و افراد آن عادت می‌کنم. از آن گذشته نا هماهنگیها شروع به هماهنگی کرده‌اند. شیوه‌ای که قبلا برای تجسم اتللو به کار می‌بردم با شکسپیر هماهنگی نداشت. در تمرینهای اولیه، زمانی که می‌خواستم حرکات و رفتاری را که برای شخصیت افریقایی در نظر گرفته بودم وارد نقش کنم، احساس تحمیل و جعل می‌کردم. ولی حالا مثل اینکه بعضی چیزها را می‌شود به صحنه‌های تمرین شده پیوند زد. لاقلا احساس می‌کنم از نا هماهنگی من نسبت به نویسنده کاسته شده است.

سال .. ۱۹

امروز روی صحنه بزرگ تمرین خواهیم کرد. امیدوار بودم که شرایط صحنه اعجاز کننده و تخیل انگیز باشند، ولی عملا با چه چیزی روبه‌رو شدم؟ به جای پروژکتورهای پرنور و ولوله انبوه دکورهایی که انتظار می‌کشیدم، با سکوت و تاریکی و سالن خالی روبه‌رو شدم.

صحنه عظیم باز و خالی بود، فقط چند عدد صندلی وینی که خطوط دکور آینده را مشخص می‌کرد، نزدیک یک ردیف لامپ — چراغهای نزدیک صحنه — قرار داشتند، در طرف راست هم روی یک پایه مخصوص سه عدد لامپ روشن بود. به محض اینکه روی صحنه رفته دهانه عظیم در مقابلم دهان گشود و در مقابل خود با فضای تاریک و لایتناهی سالن مواجه شدم.

برای اولین بار بود که از روی صحنه باز به سالن خالی از تماشاچی نگاه می‌کردم. آن دورها در گوشه‌ای به نظرم آمد لامپی زیر آباژور روشن است و نور آن به کاغذهای سفیدی که روی میز قرار دارد و دستی که آماده نوشتن است می‌تابد. درجا خشکم زد.

فریادی به گوشم خورد که «شروع کنید» و به من پیشنهاد کردند که به اتاق تصویری اتللو که آن هم فقط با صندلیهای وینی مشخص شده بود وارد شوم و در جای خود بنشینم. من نشستم ولی نه روی آن صندلی که طبق میزانشن شخصی خودم بایستی می‌نشستم. طرح

اتاق را، که از خودم بود، نمی شناختم. دیگران مجبور شدند برایم توضیح بدهند که صندلیها هر کدام چه نقشی دارند. برای مدتی نمی توانستم تصور خود را با این فکر که در محیط محدودی قرار گرفته ام عادت دهم. صندلیها مرا در بند کشیده بودند و همچنین تا مدتی نمی توانستم حواسم را جمع کنم و متوجه وقایعی که در اتاقم رخ می دهند بشوم. برایم مشکل بود که خود را مجبور کنم به شوستف که کنارم ایستاده بود نگاه کنم. گاهی حواسم متوجه سالن می شد، گاهی نیز متوجه اتاقهای اطراف صحنه و کارگرانی که ضمن تمرین ما به کار خود ادامه می دادند: می رفتند، می آمدند، اره می کردند، چکش می کوبیدند و با یکدیگر بحث می کردند. با وجود تمام اینها من به طور ماشینی به رفتار و گفتارم ادامه می دادم. اگر آن تمرینهای مکرر خانه نبود در همان کلمات اول کار متوقف می شد. هر چند سرانجام نیز این اتفاق رخ داد. مقصر هم سوفلور بود. برای اولین بار فهمیدم که این آقانه تنها برای هنرپیشه يك دوست نیست بلکه دشمن خطرناکی است.

به عقیده من سوفلوری که تمام مدت سکوت اختیار کند و فقط در لحظات بحرانی کلمه ای را که از حافظه هنرپیشه دور شده است در دسترس او قرار دهد سوفلور خوبی است، ولی سوفلور ما تمام مدت بدون وقفه پیچ و پیچ می کرد و به طور وحشتناکی مزاحمت به وجود می آورد. آدم نمی داند از دست کمک این آقا که از راه گوش به روح انسان ضربه می زند چه بکند و به کجا فرار کند. سرانجام او مرا مغلوب خود ساخت. گیج شدم و کارم متوقف شد و از او خواستم مزاحم من نشود.

سال .. ۱۹

و این هم دومین تمرین روی صحنه. خود را زودتر به تئاتر رساندم و تصمیم گرفتم به جای اتاق گریم و به طور انفرادی، روی صحنه و در حضور دیگران خود را برای تمرین آماده کنم. کار روی صحنه می جوشید. دکورها، لوازم منقول و وسایل اضافی صحنه را برای تمرین آماده می کردند. من نیز می خواستم خود را آماده کنم. لیکن جستجوی آن آرامش و سکوتی که در خانه موقع تمرین به آن عادت کرده بودم در میان این جنجال و سروصدا و رفت و آمد بیفایده بود. پس باید قبل از هر چیز به آن شرایط جدیدی که مرا احاطه کرده بودند تسلط می یافتم. لذا به آوانسن نزدیک شدم و از حفره سیاه و شوم قاب صحنه مشغول نگاه کردن به سالن شدم تا شاید بتوانم از این طریق به آن عادت کنم و از فشار سالن آزاد شوم. ولی هر چه بیشتر می کوشیدم که به فضای لایتناهی توجهی نکنم توجهم بیشتر جلب می شد، و آن تاریکی شوم مرا بیشتر متوجه خود می ساخت. درست در

همین لحظه چند میخ از دست کارگری که از پهلویم می گذشت به روی صحنه ریخت. برای اینکه کمکی کرده باشم خم شدم و به جمع کردن میخها پرداختم. ناگهان، ضمن این کار احساس آرامش و آزادی کردم. اما همین که این کار تمام شد و وی به سراغ کار خود رفت از نو سنگینی فشار آن فضا و حل شدن من در آن شروع شد، یعنی چه؟ آخر همین چند دقیقه قبل بود که کاملاً خود را آزاد حس می کردم، موضوع برایم کاملاً روشن شد، وقتی که مشغول جمع کردن میخها بودم دیگر به آن حفره سیاه نمی اندیشیدم، زیرا در حقیقت داشتم عملی انجام می دادم، با عجله از صحنه خارج شدم و در سالن نشستم. تمرین شروع شد، ولی من اتفاقاتی را که روی صحنه رخ می داد نمی دیدم و با هیجان در انتظار نوبت خود بودم. باید بگویم که انتظار خسته کننده یک خوبی هم دارد. انتظار انسان را به آن سرحدی می برد که مایل می شود آن لحظه ای که باعث وحشت شده است فرارسد و به پایان انجامد. من امروز یک چنین حالتی را در خود آزمودم.

سرانجام وقتی نوبت به من رسید و بالای صحنه رفتم، آنجا را با قطعاتی از دکورهای مختلف و کولیس های^۴ اطراف صحنه و چیزهای دیگر آماده دیدم. قسمتهایی را پشت و رو کرده بودند. مبلمان هم یکدست نبود. با وجود این ظاهر صحنه به طور کلی در مقابل نور جالب شده بود. با داشتن تخیلات شدید و زیاد می شد از این شرایط چیزهایی را پیدا کرد که خاطره اتاقم را زنده کند.

به محض اینکه پرده باز شد سالن بر تمام وجودم حاکم گشت. در این لحظه احساس غیر مترقبه ای در من زنده شد. مطلب اینجاست که دکورها و سقف بین هنرپیشه و فضای وسیع و تاریک عقب صحنه و بالای صحنه و اتاقهای انبار و دکور جنب صحنه حصار می آورند. و این جدایی جالب است. اما مشکل اینجاست که صحنه ناگهان جنبه نورافکنی را پیدا می کند که توجه هنرپیشه را به سالن منتقل می کند.

یک مطلب تازه دیگر: از فرط وحشت در خود احساس کردم که لازم است تماشاچیان را سرگرم کنم تا خدای نکرده حوصله شان سر نرود. و این عمل خود باعث و مانع درک رفتار و حرکاتم شد، در نتیجه بیان کلمات تعیین شده و اجرای حرکات عادی شده از اندیشه و احساس من سبقت گرفتند. در بیانم شتابزدگی پیدا شد و این شتابزدگی به حرکات و رفتارم نیز سرایت کرد. چنان با سرعت کلمات را بیان می کردم که به نفس نفس افتاده بودم و به هیچ وجه نمی توانستم جلوی خود را بگیرم. حتی قسمتهای مورد علاقه ام به صورت

۴. پرده های عمودی اطراف صحنه. - م.

کلمات روی سیمهای تلگراف ردیف می شدند و کوچکترین لغزش به شکست منجر می شد.

چندین بار با التماس به سوفلور چشم دوختم ولی انگار او با خیال راحت بدون توجه به وضع خطرناک من با دقت مشغول كوك کردن ساعتش بود. جای شك نیست که داشت انتقام دیروز را می گرفت.

سال .. ۱۹

امروز زودتر از معمول به تئاتر آمدم، تمرین عمومی بود و باید به گرم و لباسها می پرداختیم.

اتاق گرم بسیار قشنگی در اختیارم گذاشتند. يك موزه از عباهای شاهزادگان مراکشی مربوط به نمایش شایلوک از نمایشنامه های شکسپیر نیز برایم آماده کرده بودند. این تشریفات انسان را به يك بازی خیلی خوب موظف می کرد. پشت میز گرمی که روی آن قبلا چند عدد کلاه گیس و مقداری مو و پشم و همه نوع وسایل گرم گذاشته شده بود نشستیم.

خوب از کجا باید شروع کرد؟ با قلم مویی شروع به برداشتن رنگ قهوه ای کردم، ولی آن قدر خشک بود که به سختی با قلم مو برداشته می شد و هیچ اثری هم روی صورتم به جا نگذاشت. قلم مو را عوض کردم ولی باز بیفایده بود. شروع کردم با سرانگشت کار کردن و این بار به آسانی موفق شدم رنگ را روی صورتم پخش کنم. این تجربه را در مورد رنگهای دیگر نیز به کار بردم، ولی فقط یکی از آنها و آن هم رنگ آبی بود که روی صورتم خوب پخش می شد. ولی رنگ آبی که به درد چهره آفریقایی نمی خورد. قلم مو را توی چسب زدم و شروع به چسباندن ریش کردم، صورتم به سوزش افتاد و روی آن لکه های سیاه مودار ظاهر شد. بعد شروع به آزمایش کلاه گیسها کردم بدون اینکه پشت و جلوی آن را تشخیص دهم، بدون گرم هر سه کلاه گیس روی سرم به طور آشکاری «کلاه گیس» بود. نشان آشکار بود. تصمیم گرفتم مقدار کمی رنگ را که به صورتم مالیده بودم پاک کنم. ولی چطور باید پاک کنم؟ در این لحظه ناگهان در اتاق گرم باز شد و آدم خیلی لاغر و درازی با عینک و روپوش سفید و سبیلهای تابیده و ریش اسپانیولی وارد اتاق شد. این آقای «دن کیشوت» بالای سرم دولا شد و بدون هیچ گفتگو کارش را شروع کرد. اول با وازلین تمام صورتم را پاک کرد و بعد با يك رنگ قهوه ای سوخته، که مناسب رنگ پوست آفریقایی بود، صورتم را گرم کرد.

ولی من رنگ قبلی خودم را که با شکلات درست کرده بودم بیشتر می‌پسندیدم، چون صورتم را تیره‌تر و براق‌تر می‌کرد و به سفیدی چشمها و دندانهایم جلوه بیشتری می‌بخشید. ولی پس از گریم و لباس همین که در آینه نگاه کردم از هنر «دن کیشوت» به تعجب افتادم و از خودم بسیار خوشم آمد. رنگ بدنم را لباس پوشانده بود و ظاهرم با حرکاتی که برای آفریقایی در نظر گرفته بودم مناسب بود. شوستف و دیگران نیز وارد شدند. ظاهرم آنها را نیز مبهوت ساخت و همه یکصدا و بدون هیچ حسادتی زبان به تحسین من گشودند. این تحسین مرا شاد کرد و اعتماد قبلی را در من زنده کرد. تغییرات صحنه مرا متعجب ساخت. یکی از صندلیها را از کنار دیوار به طرزی غیر عادی به وسط صحنه کشیده بودند و میز را توی آوانسن نزدیک جای سو فلور و درست در مرکز نقطه دید گذاشته بودند. از فرط ناراحتی به قدم زدن روی صحنه پرداختم و مرتباً گوشه شل و لبه شمشیرم به میز و صندلی دکور گیر می‌کرد. تصور می‌کردم که سرانجام با هر بدبختی که شده بتوانم نقشم را تا آخر بازی کنم. ولی وقتی به نقطه اوج نقش رسیدم ناگهان این فکر به مغزم رسید که «الان متوقف خواهم شد». از این فکر به وحشت افتادم و سرم به دوار افتاد، چشمانم سیاهی رفت و خودم هم نفهمیدم که چطور شد و یا چه چیزی دوباره مرا وادار به اجرای آن حرکات و اظهارات ماشینی کرد تا از نابودی نجاتم دهد.

بعد از این واقعه دیگر از خودم ناامید شدم و به تنها چیزی که می‌اندیشیدم پاك کردن هر چه زودتر گریم و فرار از تئاتر بود. و حالا در خانه هستم. تنها. ولی از قرار معلوم وحشتناکترین همدم خود نیز هستم و به طور طاقت فرسایی اندوهگینم. برای فرار از این وضع تصمیم گرفتم به مهمانی بروم ولی فوراً منصرف شدم، زیرا تصور کردم که همه از افتضاحی که بار آورده‌ام با اطلاعند و با انگشت مرا به یکدیگر نشان خواهند داد.

خوشبختانه در همین لحظه در باز شد و پوشین با سیمایی مهر بان و دوست داشتنی وارد شد. می‌خواست نظر مرا درباره اجرای نقش سالری بداند ولی من در این باره نتوانستم چیزی به او بگویم، زیرا با وجود اینکه از پشت فونها بازی او را تماشا می‌کردم به قدری با اضطراب و هیجان انتظار نوبت خود را می‌کشیدم که متوجه آنچه روی صحنه رخ می‌داد نشده. من از او درباره خودم سؤال نکردم، زیرا می‌ترسیدم که انتقاد او به کلی مرا ناامید سازد. پوشین درباره نمایشنامه شکسپیر و نقش اتللو مطالب خیلی خوبی بیان داشت. ولی من در مقابل مسائلی که مطرح می‌کرد نمی‌توانستم جوابی بدهم. او درباره رنج و ناراحتی و تعجب و اضطراب اتللو زمانی که می‌فهمد و باور می‌کند که در زیر چهره زیبای دزدمونا چه نقایصی خفته است و اینکه این مسائل دزدمونا را در نظر آفریقایی وحشتناک

می سازد مطالب خیلی خوبی بیان داشت. بعد از رفتن پوشین کوشش کردم که بعضی از قسمت‌ها را طبق تذکرات وی کار کنم. لیکن به قدری دلم برای اتللو سوخت که اشکم روان شد.

سال ۱۹۰۰

امروز روز نمایش است. همه چیز از قبل برایم روشن است: چطور وارد تئاتر شوم، چطور پشت میز گریم بنشینم و چطور منتظر «دن کیشوت» شوم تا بیاید و بالای سرم کمر خم کند و....

احساس می‌کردم که حتی اگر گریم بکنم یا از خود خوشم بیاید و یادلم بخواهد بازی کنم، باز هم نتیجه‌ای ندارد. نسبت به همه چیز احساس بی‌تفاوتی می‌کردم. ولی این حالت فقط تا زمانی که وارد اتاق گریم شدم در من وجود داشت. به محض اینکه وارد اتاق شدم قلبم چنان شروع به تپیدن کرد که به سختی می‌توانستم نفس بکشم. دچار تهوع و ضعف عجیبی شده بودم. خیال کردم مریض شده‌ام. چه بهتر! عدم موفقیت را می‌شود به حساب بیماری گذاشت. قبل از هر چیز وضع غیر معمولی و سکوت با شکوه صحنه مرا دچار ناراحتی کرد.

وقتی از لای فونهای تاریک وارد صحنه شدم از نور لامپها و پروژکتورها و نورهای الوان گیج و کور شدم. نور به قدری زیاد بود که پرده‌ای بین من و تماشاچی به وجود آمده بود و من از اینکه بین خود و تماشاچی حصار می‌کردم نفس راحتی کشیدم. ولی به زودی چشمهایم به نور عادت کرد و سالن سیاه پر از تماشاچی برایم وحشتناکتر و فشار تماشاچی برایم بیشتر شد. به نظر آمد که سالن پر از تماشاچی است و هزاران نفر دور بین به دست فقط به من چشم دوخته‌اند. درست مثل اینکه می‌خواهند به مغز استخوان قربانی خود نفوذ کنند. احساس کردم که برده‌انبوه تماشاچی هستم و مبدل به يك آدم چاپلوس و متملق و بی‌اصل و نسبی شده‌ام که آماده هر نوع سازشکاری است.

با تملق و چاپلوسی سعی می‌کردم بیشتر از آنچه در چننه دارم برای خوشایند تماشاچی ارائه دهم ولی درونم از هر وقت دیگر خالی‌تر بود. برای به هیجان آوردن خود زیاده از حد می‌کوشیدم و به قدری به اعصابم فشار آوردم که تمام بدنم دچار تشنج عجیبی شد. دستها و پاها و صورتم می‌لرزید و احساس می‌کردم که اعضای بدنم فلج شده‌اند و دیگر قادر به حرکت نیستند. تمام نیرویم صرف وارد ساختن فشار به اعصابم شده بود و کاملاً لازم بود که به کمک بدنم که مثل چوب شده بود و صدایم که به جیغ زدن بیشتر شبیه

گشته بود بشتابم. ولی فشار زیاده از حد و بیهوده و بی ثمر کار خودش را کرده بود. گلویم خشک شده بود. نفسم بند آمده بود، کلمات فقط در آخرین نت خود ادا می شدند و قدرت جابه جا کردن آنها از من سلب شده بود. در نتیجه صدایم گرفت و اجباراً به شدت تظاهر بازی اضافه کردم و قدرت کنترل دست و پایم از من سلب شد، از حرکات و بیان خود خجالت می کشیدم و بلافاصله حالت انتقادی نسبت به آنها در خودم به وجود می آمد. از خجالت قرمز شده بودم و می کوشیدم که هر چه بیشتر خود را پشت صندلی مخفی کنم. از بی پناهی و عجز و ناتوانی خودم دچار خشم و غضب شده بودم. معلوم نبود از دست چه کسی و به خاطر چه چیزی دچار خشم شده ام، از خودم یا از تماشاچی؟ در این حال برای چند دقیقه خودم را مستقل و جدا از همه آن چیزهایی که مرا احاطه کرده بودند احساس کردم و ناگهان شهامتی در خود سراغ گرفتم. و جمله معروف اتللو را که می گوید «یاگو، خون، خون، خون!» خارج از اراده خود بیان کردم. این فریاد از حلقوم يك آدم زجر کشیده بیرون می آمد. چطور چنین اتفاقی رخ داد؟ خود نیز سردر نمی آورم. شاید با ادای این کلمات نشان می دادم که روح این انسان فریب خورده را احساس کرده بودم و از صمیم قلب برایش دلسوزی می کردم. به نظرم آمد که تماشاچیان برای يك لحظه به صحنه جلب شده اند و همه ای بین آنها برخاسته است. به محض اینکه متوجه تأیید تماشاچی شدم چنان نیرویی در من به وجود آمد که نمی دانستم چطور آن را مصرف کنم. این نیرو مرا به دنبال خود می کشاند. به خاطر من نیست که آخر صحنه را چگونه بازی کردم. فقط می دانم که دیگر آن خلاء سیاه رنگ توجه مرا به خود جلب نمی کرد و از آن وحشت عذاب دهنده خلاص شده بودم. برای من زندگی جدید و مفتون کننده ای که تا به حال برایم سابقه نداشت روی صحنه به وجود آمده بود.

تاکنون روی صحنه لذتی بالاتر از این چند دقیقه نبرده بودم. متوجه شدم که این کار من شوستف را متعجب ساخته است. او از بازی من به هیجان آمد و با حرارت هر چه بیشتر روی صحنه بازی می کرد. پرده که به حرکت درآمد کف زدن شروع شد. آرامش و شادی عجیبی احساس کردم. به استعداد خود فوراً ایمان پیدا کردم و احساس اطمینان دوباره در من به وجود آمد.

وقتی فاتحانه وارد اتاق گریم شدم، به نظرم آمد که همه تحسین آمیز به من نگاه می کنند. موقع آن تراکت تغییر لباس دادم و خیلی بی تفاوت و مهم وارد سالن شدم. با کمال تعجب برخلاف آنچه فکر می کردم جمعیت زیادی در سالن نبود و فقط چند نفری در ردیفهای اولیه نشسته بودند. پس برای کی من آن قدر کوشش کرده بودم؟ به زودی خود را با این

کلمات قانع ساختم که: اگر تماشاچی امروز کم بود هیچ مانعی ندارد. در عوض این افراد هنرشناس هستند. اینها تارتسف وراخمانف هنرمندان برجسته تئاتر ما هستند. و این افراد بودند که برایم کف زدند و کف زدن این چند نفر را با کف زدن هزاران تماشاچی عوض نمی‌کنم.

صندلیی را انتخاب کردم که مورد دید تارتسف وراخمانف بود و به امید اینکه متوجه من شده و مرا نزد خود بخوانند و تحسینم کنند روی آن نشستم. نور آوانسن را روشن کرده بود و پرده به حرکت درآمد. بلافاصله از روی پله‌هایی که روی صحنه قرار داشت، هنرجو مالالتکووا به روی صحنه در غلتید و فریاد کشید: «نجاتم بدهید!» این فریاد آن چنان ناهنجار بود که تمام بدنم سرد شد. بعد شروع به حرف زدن کرد ولی به قدری تند و با عجله که هیچ چیز فهمیده نمی‌شد. بلافاصله سکوت اختیار کرد و چون کلمات را فراموش کرده بود با دودست صورت خود را پوشاند و صحنه را ترک گفت و به پشت فونها پناه برد. آن‌گاه از آن پشت صداهایی به گوش رسید و معلوم بود که مشغول تسکین و دل‌داری او هستند. پرده بسته شد ولی فریاد ناهنجار او که می‌گفت «نجاتم بدهید!» هنوز در گوش من طنین افکن بود. استعداد یعنی همین، برای پی بردن به آن يك بار وارد شدن به صحنه یا گفتن يك ورد یا حتی يك کلمه کافی است. به نظر آمد که تارتسف مثل آدمهای برق گرفته خشکش زده بود. خود به قضاوت پرداختم: ولی آخه برای من هم این اتفاق رخ داد: یاگو، خون، خون، خون! ولی با بیان آنها تماشاچی را فتح کردم.

اکنون که این کلمات نوشته می‌شوند من دیگر به آینده شکی ندارم، ولی این اطمینان مانع از این نمی‌شود که اعتراف کنم، فتح بزرگی را که به حساب خود گذاشتم به وقوع پیوسته بود: این ایمان است که در وجود انسان شیپور بیدار باش می‌زند.

هنر صحنه‌ای و حرفه‌صحنه‌ای

سال... ۱۹.....

امروز برای شنیدن نظریات تارتسف درباره کاری که انجام داده بودیم جمع شده ایم. آرکادی نیکلایویچ چنین می گوید: «انسان باید در هنر قبل از هر چیز توانایی دیدن و فهمیدن زیبایی را داشته باشد. به همین دلیل ما اول روی نقاط مثبت کاری که شما انجام داده اید صحبت می کنیم. دونکته مثبت در کار شما وجود داشت. اولی زمانی بود که مالالتکووا از روی پله‌ها به روی صحنه در غلتید و با ناامیدی فریاد کشید: نجاتم بدهید! و دومی صحنه نازوانف با یاگو بود که فریاد می زد: یاگو، خون، خون، خون! در هر دوی این صحنه‌ها، هم شما که بازیکن بودید و هم ما که تماشاچی بودیم تمام وجودمان متوجه حادثه‌ای بود که روی صحنه به وقوع می پیوست و با اضطرابی کلی همگی شاد یا ناراحت می شدیم. این دقایق موفقیت آمیز را که از کل کار جدا کرده ایم و بر روی آن صحبت می کنیم می توان «هنر احساس» خواند که در تئاتر ما پرورش می یابد و در مکتب آن تدریس می شود.»

من سؤال کردم که هنر احساس چیست؟

آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «شما در تجربه شخصی به آن رسیدید. اکنون خودتان بر ایمان تعریف کنید که چگونه این لحظات واقعی حالت خلاقیت را احساس کردید.»

من در حالی که از حرفهای تارتسف گیج و مبهوت شده بودم گفتم: «من هیچ چیز به یادم نیست، فقط می دانم که آن لحظه برایم فراموش نشدنی است و این را هم می دانم که دلم می خواهد همیشه آن طور بازی کنم و برای يك چنین هنری حاضرم تمام وجودم را صرف کنم....» اجباراً سکوت اختیار کردم چون در غیر این صورت اشکم سرازیر می شد!

آرکادی نیکلایویچ مرا سؤال پیچ کرد: «چطور؟ شما آن بیقراری و بی‌تابی درونی را که در تجسس يك چیز وحشتناك داشتید به خاطر ندارید؟ به خاطر ندارید که چطور لبهای خود را به دندان می‌گرفتید و به زحمت جلوی ریزش اشک خود را می‌گرفتید؟»
 اعتراف کردم: «اکنون که شما درباره آنها سخن گفتید مثل اینکه دارد به یاد می‌آید.»
 — مگر بدون اظهارات من نمی‌توانستید این کار را انجام دهید؟
 — خیر، نمی‌توانستم.

— پس رفتار شما غریزی بود؟

— نمی‌دانم، شاید. این خوب است یا بد؟

— اگر غریزه شما را به راه صحیح برده باشد خوب است، ولی اگر اشتباه می‌کرد آن وقت خیلی بد بود. البته این بار شما را گمراه نکرد و آن چیزی را که در عرض آن چند دقیقه مناسب به ما منتقل کردید بسیار عالی بود، بهتر از آن نمی‌شد آرزو کرد.
 از خوشحالی نفسم بند آمده بود. دوباره سؤال کردم: «حقیقتاً می‌فرمایید؟»

— بله، وقتی هنر پیشه با تمام وجودش به نمایشنامه جلب شده باشد، دیگر بهتر از این نمی‌شود. آن وقت است که آن هنر پیشه بدون در نظر گرفتن اراده، بدون اینکه متوجه احساس خود باشد و بدون اینکه فکر کند که این کار را چطور انجام می‌دهد، با زندگی نقش زندگی می‌کند. در حقیقت همه چیز خود به خود انجام می‌گیرد، یعنی عمل به طور غریزی صورت می‌پذیرد. ولی متأسفانه ما قادر به چنین هنر نمایی ای نیستیم.

گاوارکف با حیرت و کمی تمسخر گفت: «پس در این صورت ما در بن بست قرار گرفته‌ایم، از يك طرف خلاقیت ما باید الهام آمیز باشد و از طرف دیگر فقط غریزه است که می‌تواند چنین کاری را انجام دهد و با اجازه شما آن طور که می‌بینید غریزه در اختیار ما نیست. خیلی معذرت می‌خواهم پس راه حل مسئله در کجاست؟»

آرکادی نیکلایویچ حرف او را قطع کرد و گفت: «خوشبختانه راه حل قضیه درست در همین جاست و عبارت است از تأثیر غیر مستقیم شعور بر غریزه.»

مسئله اینجاست که در انسان ارگانهای وجود دارند که تابع شعور و اراده هستند. این ارگانها قابلیت آن را دارند که بر جریان غیر ارادی روانی ما تأثیر بگذارند. البته این مسئله مستلزم مقدار زیادی کار خلاقه مشکل است که فقط قسمتی از آن تحت کنترل و تحت تأثیر غیر مستقیم شعور جریان می‌یابد و قسمت زیادی از آن به طور غریزی و غیر ارادی صورت می‌گیرد. و این کار، یعنی تأثیر غیر مستقیم شعور بر غریزه، فقط در قدرت ماهرانه‌ترین، نابغه‌ترین، ظریف‌ترین و دست نیافتنی‌ترین خالق معجزه گر یعنی طبیعت

ارگانسیم ماست. و هیچ گونه تکنیکی حتی ورزیده ترین تکنیکهای هنر پیشگی با آن قابل مقایسه نیست.»

سپس تارتسلف با هیجان چنین ادامه داد: «باید در نظر داشت که چنین نظر و بر خوردی با طبیعت خلاقه ما برای هنر احساس نمونه وار است.»
یکی از هنرجویان سؤال کرد: «اگر طبیعت به اصطلاح لوسبازی در آورد آن وقت چه؟»

— باید توانایی تحریک و راهنمایی آن را داشت. برای این کار راههای مخصوص تکنیک روانی موجود است که شما در آینده باید بیاموزید. ضرورت آنها در این است که می توان با راههای غیر مستقیم و آگاهانه غریزه را برانگیخت و به خلاقیت کشانید. بیجهت نیست که اصول برانگیختن غریزه خلاقه طبیعی، از طریق شعور و تکنیک روانی هنر پیشه، یکی از مهمترین اصول هنر احساس ما را تشکیل می دهد (غریزه از طریق شعور و غیر ارادی از طریق اراده). البته غریزه را به طبیعت معجزه گر واگذار می کنیم و خود به آنچه قابل دسترسی است می پردازیم، یعنی از راه شعور به خلاقیت دست می یابیم و از همین طریق راههای تکنیک روانی را دنبال می کنیم. قبل از هر چیز این راهها به ما می آموزد که وقتی ضمن کار، غریزه شروع به کار کرد نباید مزاحم آن شد.
من با حیرت گفتم: «عجیب است که غریزه به شعور احتیاج دارد.»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «این امر برای من طبیعی است.» و چنین ادامه داد: «برای اینکه نیروی برق، باد، آب و دیگر نیروهای طبیعت را به تبعیت از بشر واداشت احتیاج به مهندسین کارآموده و توانا داریم. نیروی خلاق غریزه ما نیز به مهندسین مخصوص خود احتیاج دارد، یعنی به تکنیک روانی آگاه. فقط زمانی که هنر پیشه احساس می کند و می فهمد که زندگی برونی و درونی او روی صحنه در شرایط محیط به طور واقعی و طبیعی تا سرحد ناتورالیستی و طبق تمام قوانین طبیعت انسانی جریان می یابد، اسرار نهفته غریزی با احتیاط آشکار می شوند، و از آنها احساسی به وجود می آید که فهمیدن آن همیشه برای ما مقدور نیست. آن احساس برای مدت کوتاهی و گاه نیز نسبتاً طولانی بر ما مستولی می شود و ما را به مسیری که یک چیز درونی آن را تأیید می کند می برد.»

بی اطلاعی و ناتوانی مطالعه این نیروی رهبری کننده ما را بر آن داشته است که به زبان هنری خود به طور ساده آن را طبیعت بنامیم. ولی به محض اینکه زندگی صحیح ارگانسیم خود را بر هم بزنیم و روی صحنه به خلاقیت نادرست دست بیازیم، فوراً غریزه نازک طبع ما از این تعدی و زورگویی می رمد و از نو به مخفیگاه عمیق و اسرارآمیز خود پناه می برد.

برای جلوگیری از این کار قبل از هر چیز باید به طور صحیح به خلاقیت پرداخت.
بدین ترتیب رئالیسم و حتی ناتورالیسم زندگی درونی هنرپیشه جهت برانگیختن
فعالیت غریزه و هیجانات الهام بخش هنری ضروری است.»
من برای نتیجه گیری گفتم: «پس بدین ترتیب ما در هنر خویش به غریزه مداوم احتیاج
داریم.»

آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «البته همیشه به طور غریزی و الهام آمیز نمی شود
خلق کرد، چنین نوابغی وجود ندارند. به همین دلیل هنر ما تکلیف می کند که فقط زمینه را
برای خلاقیت واقعی غریزی آماده سازیم.»
— این کار به چه ترتیب انجام می گیرد؟

— قبل از هر چیز باید به طور صحیح و از روی شعور به خلاقیت پرداخت، و این خود
بهترین زمینه را برای برانگیختن غریزه و الهام به وجود می آورد.
من متوجه منظور او نشدم و سؤال کردم: «آخر برای چه؟»

— برای اینکه شعور و راستی حقیقت را به وجود می آورند، و حقیقت باور را. اگر
طبیعت آنچه را که از انسان سر می زند باور کند خود شروع به کار می کند و به دنبال آن
غریزه شروع به کار می کند و شاید هم خود الهام ظاهر شود.
من سؤال کردم: «منظور شما از صحیح بازی کردن نقش چیست؟»

— یعنی اینکه روی صحنه که قرار گرفتید، در شرایط زندگی نقش و در مشابَهت کامل با
آن به طور صحیح، صمیمی، منطقی و مداوم مانند یک انسان زنده به اندیشیدن، خواستن
کوشش کردن، و عمل پردازید. تنها هنگامی شما موفق به این کار می شوید که با نزدیک
شدن به نقش، احساس مشابه در شما زنده شده باشد. و این را به زبان ما «احساس نقش»
می گویند. در حقیقت در هنر تئاتر از لحاظ اهمیت، این جریان و این کلمه که تعیین کننده
آن است جای اول و کاملاً استثنائی دارند. تأثیر در اجرای هدف اصلی هنر اصیل، که
عبارت است از ایجاد «زندگی روانی انسانی نقش» و انتقال آن به شکل هنری در روی
صحنه، به هنرپیشه کمک می کند.^۱ بدین ترتیب ملاحظه می کنید که هدف اصلی ما این

۱. استانیسلاوسکی در اینجا نقش و هدف اساسی هنری هنرمند را بدون اینکه مسئله نقش اجتماعی و
ترپیتی تئاتر را که در سلسله مقالات و سخنرانیهای او منعکس شده است بشکافد، بررسی می کند. وی در
سخنرانی خود به مناسبت جشن سی سالگی مخات در ۲۷ اکتبر ۱۹۲۸ تز خود را راجع به هدف عمده هنر
به شرح زیر بیان می دارد:

نیست که زندگی نقش را فقط از لحاظ پدیده‌های ظاهری آن روی صحنه تجسم بخشیم، بلکه مسئله مهم و اساسی، تجسم چهره زندگی درونی نقش و زندگی درونی تمام نمایشنامه است. هنرپیشه باید با احساس انسانی خود و با به کار بستن کلیه عناصر ارگانیک روانی خویش بکوشد تا احساس انسانی خویش را روی صحنه با زندگی درونی سیما و خط مشی سراسری نمایشنامه منطبق کند. برای همیشه به خاطر بسپارید که راهنمای مادر هنر و به طور کلی راهنمای خلاقیت و زندگی صحنه‌ای ماهمین هدف اصلی و اساسی است، و به همین دلیل است که قبل از هر چیز درباره زندگی درونی نقش می‌اندیشیم. یعنی درباره زندگی روانی آن که با کمک احساس درونی به وجود می‌آید، و این خود مهمترین مسئله و مهمترین لحظه خلاقیت هنرپیشه است.

باید نقش را احساس کرد، یعنی احساس مشابه با آن را برای هر چند بار هم که تکرار شود در خود آزمود.

در اینجا آرکادی نیکلایوویچ قسمتی از مقاله تومازوسالوینی را که در جواب کوکلن نوشته شده بود برایمان خواند:

هر هنرپیشه بزرگ باید احساس کند که واقعاً همه آنچه را که تجسم می‌بخشد احساس می‌کند. من حتی فکر می‌کنم که هنرپیشه نباید این هیجان را یکی دوبار و آن هم ضمن تمرین آزمایش کند، بلکه موظف است که در هر اجرا، چه برای بار اول و چه برای بار هزارم، کم و بیش همان احساس را داشته باشد. این گفته تومازوسالوینی، از سال‌خورده‌ترین و بهترین نمایندگان این مکتب است.^۲ تئاتر ما نیز از هنرپیشه چنین ادراکی را داراست.

«هنر بناکننده زندگی روانی انسان است و ما هنرمندان موظف گشته‌ایم که زندگی انسان معاصر و ایده‌های او را روی صحنه منعکس کنیم. تئاتر نباید خوش خدمتی به تماشاچی را دنبال کند و هرگز نباید چنین باشد. تئاتر در واقع باید بیننده را به طور تدریجی تا حد عظمت کار بالا ببرد و هنر باید چشم تماشاچی را به ایده آلهایی که توسط خود مردم ایجاد گشته‌اند باز کند.»

همچنین در سال ۱۹۳۵ در مقاله «هنرپیشه و تئاتر» چنین می‌نویسد: «با ایجاد تئاتر هنری مسکو مادر مقابل خود فقط مسائل هنری را مطرح نساخته‌ایم، بلکه مسائل اجتماعی را نیز مطرح ساختیم. مادر آن وقت خوب می‌دانستیم و اکنون نیز بهتر می‌دانیم که هنر بزرگ بدون اندیشه بزرگ و تماشاچی میسر نیست.» و دو سال بعد چنین نوشت: «چقدر مسرت بخش است وقتی هنرمندی به نقش تربیتی و اجتماعی و سیاسی خود واقف باشد.»

۲. استانیسلاوسکی به یادداشتهای تومازوسالوینی به نام «اندیشه‌هایی چند درباره هنر صحنه‌ای» اشاره

سال ۱۹۰۰.....

تحت تأثیر بحثی طولانی که با شوستف داشتیم، در اولین فرصت مناسب به آرکادی نیکلایویچ گفتم: «من نمی فهمم، چطور ممکن است به آدمی که شخصاً چیزی را احساس نکرده و از چیزی متأثر نشده آموخت که به طور صحیح احساس کند و متأثر شود؟»
— شما چه تصور می کنید؟ آیا می توان جلب شدن به نقش و آنچه را که در نقش اساسی و مهم است آموخت و یا به دیگری آموزش داد؟

من در جواب گفتم: «فرض می کنیم این کار شدنی است، ولی حتماً باید خیلی مشکل باشد.»

— آیا می شود در نقش دنبال هدفهای مهم جالبی رفت؟ آیا می شود بر خورد صحیح با نقش را جستجو کرد؟ آیا می توان تلاش صحیح را در خود برانگیخت؟ آیا می توان اعمال و رفتاری منطبق با آنها داشت؟

من دوباره در تأیید گفتم: «بله، می توان.»

— چنین کاری را امتحان کنید ولی حتماً آن را تا آخر، صادقانه و به طور صحیح انجام دهید و در ضمن خون سرد و بیطرف بمانید. به زودی متوجه می شوید که موفق نخواهید شد. بدون شك به هیجان خواهید آمد و خودتان را در شرایط چهره نمایشنامه احساس خواهید کرد و از احساس خود که مشابه احساس چهره نمایشنامه است متأثر خواهید شد. به همین ترتیب روی تمام نقش کار کنید. آن گاه درک خواهید کرد که تمام دقایق زندگی روی صحنه شما دارای احساس مربوطه شده است. صفوف مداومی از چنین لحظه ها و دقایق، خط کاملی از لحاظ احساس نقش یعنی «زندگی روانی انسانی نقش» به وجود می آورد. فقط در يك چنین وضعی است که احساس هنر پیشه روی صحنه در حال و هوای کاملاً واقعی درونی برانگیخته می شود، و این خود مهمترین زمینه برای به کار انداختن غریزه و برانگیختن الهام طولانی یا کوتاه به حساب می آید.

شوستف که می کوشید نتیجه گیری کند چنین گفت: «از مطالبی که گفته شد من چنین نتیجه می گیرم که آموزش این هنر بستگی به فرا گرفتن فن احساس روانی دارد. چون

می کند. (تومازو سالوینی، «اندیشه های چند درباره هنر صحنه ای»، آرتیست، ۱۸۹۱، شماره ۱۴، صفحه ۵۸) تومازو سالوینی (۱۸۲۹-۱۹۱۶) هنر پیشه کبیر تراژیک ایتالیایی و اجرا کننده شایسته نقشهای شکسپیر چندین بار برای اجرای نمایش به رومیه سفر کرده و در هنر خود و گفته های هنری خویش تأیید کننده «هنر احساس» بود.

احساس است که به ما در اجرای هدف اصلی هنر که همانا زندگی درونی انسانی نقش است کمک می کند.»

تارتسلف گفته شوستف را چنین اصلاح کرد: «هدف هنر ما فقط ایجاد زندگی درونی- انسانی نقش نیست، بلکه انتقال برونوی آن در یک شکل هنری نیز هست. به همین دلیل است که هنر پیشه نباید فقط توانایی درک احساس درونی نقش را داشته باشد.

پس در این صورت توجه می کنید که به خصوص در مسیر هنری که ما برگزیده ایم بین انتقال برونوی و احساس درونی وابستگی شدیدی وجود دارد. برای اینکه ما بتوانیم ظریف ترین حرکات و یا زندگی غریزی را منعکس کنیم ضروری است که بر یک بیان قوی، گویا، عالی و رسا، و یک جسم چست و چابک و ورزیده تسلط کامل داشته باشیم و بیان و اندام هنر پیشه با حساسیت و سادگی کامل و فوق العاده در یک لحظه بتواند به طور کاملاً دقیق و صحیح ظریف ترین و دست نیافتنی ترین احساس درونی را منتقل کنند. به همین دلیل است که هنر پیشه — به مفهوم ما — به مراتب بیشتر از هر مسیر هنری دیگر باید هم به فکر دستگاههای درونی خود — که به وجود آورنده جریان احساس هستند — و هم به فکر تسلط بر دستگاههای برونوی، یعنی دستگاههای جسمانی — که ناقل صادق و درست نتایج کار خلاقه اوست — باشد.»

آرکادی نیکلایوویچ در خاتمه چنین گفت: «در دو جلسه درس اخیر به طور مختصر اشاره شد که هنر احساس در چه چیز خلاصه می شود. ما با ایمان کامل و راسخ و به خاطر تجربه ای که داریم مطمئن هستیم که فقط چنین هنر صحنه ای که از ارگانیکم زنده احساس هنرمند اشباع شده باشد می تواند کلیه رنگها و ریزه کاریها و تمام عمق زندگی درونی غیر قابل لمس و غیر قابل رؤیت نقش را به طور خلاقه و هنری منتقل کند. فقط چنین هنری قادر است که تماشاچی را کاملاً تحت تأثیر قرار دهد و او را وادارد که نه فقط به طور خیلی ساده موضوع را بفهمد، بلکه در درجه اول آنچه را که روی صحنه اتفاق می افتد احساس کند و باعث غنی شدن تجربه درونی او شود و اثری در او به جای گذارد که با گذشت زمان محو نشود.

ولی گذشته از این، مسئله دیگری نیز هست که فوق العاده حایز اهمیت بوده هنر پیشه را از لغزش و انحراف محافظت می کند، و آن اساس عمده هنر، یعنی قوانین طبیعی ارگانیکم است که اساس هنر ما را تشکیل می دهد. کسی چه می داند که شما در آینده با چه کارگردانهایی و یا در چه تئاتری کار خواهید کرد. به هیچ وجه همه کس در همه جا در مواقع کار هنری طبق مقتضیات خود رهبری نمی شود. لیکن اگر مرزهای هنر واقعی و قوانین

ارگانيسم طبيعى هنر را به خوبى بياموزيد، بدانيد آن وقت است كه ديگر در هيچ شرايطى گمراه نمى شويد و خود مى توانيد به اشتباهات و ايرادات كار خود پى ببريد و برطرف كردن و اصلاح آنها براي آنان امكانپذير خواهد بود. ولى بدون توجه به اصول اساسى و محكمى كه فقط هنر احساس مى تواند در اختيار شما بگذارد، يعنى اصولى كه با قوانين طبيعت هنرى رهبرى مى شود، دچار اشتباه و گمراهى مى شويد و معيار كار را از دست خواهيد داد. به همين دليل من معتقدم كه آموزش اصول هنر احساس بر اى كليۀ هنرمندان، متعلق به هر مكتب و مسيرى كه باشند، ضرورى است و هر هنر پيشه آموزش هنر را بايد از همين جا شروع كند.»

من بال و پر گشودم و فرياد زدم: «بله، بله، اين درست همان چيزى است كه من براى رسيدن به آن با تمام وجودم مى كوشم و چقدر خوشحالم از اينكه توانستم در كارى كه ارائه دارم تا اندازه اى قسمتى از هدف اصلى هنر احساس را منعكس كنم!»
با اين جمله تارتسلف بال و پر مرا چيد: «از پيش خوشحال نشويد — وگرنه به علت آن متحمل ياس شديدى خواهيد شد. هنر واقعى را با آنچه در كارتان روى صحنه نشان داديد مخلوط نكنيد.»

من درست مثل يك محكوم در مقابل حكمى كه برايش صادر شده باشد گفتم: «مگر من روى صحنه چه كردم؟»

— من گفتم كه در تمام آن قسمت بزرگى كه شما بازى كرديد فقط دقايق موفقيت آميزى از احساس واقعى وجود داشت كه شما را به هنر واقعى نزديك مى كرد. من از آنها استفاده كردم تا در باره اساس مسير هنر واقعى هم براى شما و هم براى ديگران مثال زنده اى زده باشم، ولى آنچه را كه به بازى شما در تمام صحنه اتللو و ياگو مربوط مى شود به هيچ وجه نمى توان هنر احساس گفتم.

— پس به آن چه مى توان گفتم؟

— به اصطلاح مى توان گفتم «بازى با درون».

در حالى كه زير پايم خالى شده بود سؤال كردم: «اين ديگر چه معنى دارد؟»
تارتسلف ادامه داد: «در چنين اجرائى، آن هم فقط يك مرتبه، دقايقى از بازى ناگهان به اوج هنرى مى رسد و تماشاچى را به هيجان مى آورد. احساس و خلاقيت هنر پيشه در چنين دقايقى فى البداهه است. ولى بگويد ببينم آيا شما به اندازه كافى از لحاظ درونى و برونى خود را مستعد قوى ونير و مند مى دانيد كه تمام پنج پرده اتللو را با همان اوجى كه به طور اتفاقى آن لحظه كوتاه ياگو، خون، خون را بازى كرديد بازى كنيد؟»

— نمی دانم.

— ولی من یقیناً می دانم که حتی هنرپیشه‌هایی که از لحاظ جسم و حرارت در قویترین مراحل هستند نیز به خودی خود از عهده چنین کاری بر نمی آیند. در این مورد يك تکنیک روانی خوب و عالی را نیز باید به کمک گرفت. ولی شما هنوز فاقد يك چنین تکنیکی هستید. درست مثل هنرپیشه‌هایی که به «درون» معتقدند و تکنیک را قبول ندارند. چنین هنرپیشگانی نیز مثل شما فقط به «الهام» متکی هستند. خوب اگر این لحظه‌ها و آن «الهام» به وجود نیاید، آن وقت شما آن کمبودها و جاهای خالی نقش را که احساس نشده‌اند با چه چیزی پر خواهید کرد؟ آن وقت است که در اجرای نقش دچار يك حالت طولانی عصبی، ناتوانی هنری و بازی سطحی و بچگانه می شوید. در چنین لحظاتی مثل تمام هنرپیشه‌های الهامی و درونی و آنی، نقشی که اجرا می کنید بی روح و مبتذل و ساختگی می شود و به این ترتیب لنگ لنگان لحظات اوج جای خود را به اداها می سپارند. ما به زبان هنرپیشگی به يك چنین اجرایی بازی درونی و آنی می گوئیم.

انتقادات آرکادی نیکلایویچ در من شدیداً تأثیر کرد. گذشته از دلخوری شدید، دچار وحشت شده بودم و از شدت ناراحتی اظهارات بعدی تارتسف را نمی شنیدم.

سال .. ۱۹ ..

امروز نیز آرکادی نیکلایویچ به تذکرات خود ادامه داد. وی شوستف را مخاطب قرار داد و چنین گفت: «در کار شما نیز لحظاتی جالب از هنر واقعی وجود داشت، ولی هنر احساس نبود، بلکه هنر نمایشی بود.»

شوستف با تعجب گفت: «نمایشی؟»

و بقیه شروع به سؤال کردند: «این دیگر چه هنری است؟»

— این نیز جهتی است در هنر و توضیح چگونگی آن را به کسی که آن را در چند لحظه موفقیت آمیز کارش ارائه داد محول می کنم. خوب، شوستف به خاطر بیاورید که یاگورا به چه طریقی کار می کردید؟

شوستف گفت: «با مطالبی که از عمویم درباره تکنیک هنر واقعی شنیده بودم مستقیماً به

محتوا پرداختم و مدت زیادی روی آن کار کردم.»

تارتسف گفت: «عمویتان به شما کمک کرد؟»

— تا اندازه‌ای. در خانه که تمرین می کردم، تصور کردم که به احساس واقعی رسیده‌ام،

بعضی وقتها سر تمرین نیز قسمتهایی از نقش را احساس می کردم، به همین دلیل اکنون

نمی فهمم چرا کار مرا با هنر نمایشی مقایسه می کنید.

— در این نوع هنر نیز احساس نقش برای یکی دوبار میسر است. خواه در خانه و خواه سر تمرین. و همین خود باعث می شود که ما آن را اصولاً هنر بخوانیم ولی هنر نمایشی. من سؤال کردم: «پس در هنر واقعی چگونه باید نقش را احساس کرد؟ آیا همان طور که ما در مسیر هنریمان احساس می کنیم یا به نحوی دیگر؟»

— کاملاً همان طور، ولی هدف آنجا چیز دیگری است. نقش را می شود در هنگام اجرا همان طور که احساس می کنیم حس کرد، ولی همچنین می توان آن را فقط برای یکی دوبار حس کرد و شکل ظاهری آن را آموخت و به طور مکانیکی آن را تکرار کرد. یعنی نقش را به نمایش گذارد. بدین ترتیب خود جریان احساس به تنهایی در مسیر هنر واقعی، لحظه اساسی خلاقیت محسوب نمی شود بلکه فقط یکی از مراحل مقدماتی جهت کار هنری آینده به حساب می آید. این کار در کاوش چگونگی ایجاد شکل ظاهری هنر صحنه ای و توضیح محتوای درونی آن خلاصه می شود. در چنین کاوشی هنر پیشه قبل از هر چیز به خودش رجوع می کند و می کوشد که به طور واقعی زندگی چهره ای را که تجسم می بخشد احساس کند. ولی باز تکرار می کنم که اولین کار را در زمان اجرای نمایش یعنی هنگام خلاقیت صحنه انجام نمی دهد، بلکه فقط در خانه و یا سر تمرین به آن دست می زند. من به حمایت از شوستف گفتم: «ولی شوستف هنگام خلاقیت در مقابل تماشاچی به چنین کاری نایل شد. این هنر احساس بود.»

یکی از بچه ها نیز در تأیید حرف من گفت: «و در بازی ناصحیح شوستف دقایقی از هنر واقعی احساس که شایسته هنر ماست وجود داشت.»

آرکادی نیکلایوویچ مخالفت کرد و گفت: «خیر. در هنر احساس تمام دقایق اجرای نقش برای هر چند باری که تکرار شود باید از نو احساس شود و تجسم یابد. در هنر ما خیلی چیزهاست که روی يك مطلب کاملاً معین و مشخص به طور فی البداهه صورت می گیرد، چنین خلاقیتی به اجرا تازگی و سادگی می بخشد و در کار نازوانف چنین دقایقی وجود داشت. ولی در کار شوستف این تازگی و سادگی و فی البداهه بودن احساس وجود نداشت. بر عکس قسمتهایی از کار او از لحاظ درستی و دقت تکنیک کار هنری مرا به حیرت انداخت. ولی در سراسر کار او سردی احساس می شد. و همین سردی و در ضمن درستی و دقت کار مرا به این فکر انداخت که او در بازی خود به يك فرم معین و ثابتی رسیده که جایی برای فی البداهگی باقی نگذاشته و به همین دلیل بازی او فاقد تازگی و سادگی و حرارت شده است. با وجود این، در تمام این مدت، آن اصلی را که وی از روی آن به طور ماهرانه

کهی برداشته بود و آن را تکرار می کرد احساس می کردم. ولی البته این کپی کردن مطابق اصل بود و گویای زندگی واقعی یعنی زندگی روانی انسانی نقش به شمار می آمد. این تأثیر جریان احساس بوده است که زمانی در کاروی وجود داشته و لحظاتی از بازی او را به هنر واقعی تبدیل کرده است.

— چرا شوستف در کارش به هنر نمایشی رسیده است؟

— اکنون این مسئله را به کمک خود شوستف بررسی می کنیم. خوب، شرح طریقه کار روی یا گو را ادامه بدهید.

— حرکاتم را از لحاظ انتقال مسائل برونی در آینه کنترل می کردم.

— این کار خطرناکی است و در ضمن برای هنر نمایشی نمونه وار- عمومی — است. به خاطر داشته باشید که از آینه باید خیلی با احتیاط استفاده کرد. آینه در شکل برونی به هنر پیشه کمک می کند نه در شکل درونی.

شوستف در مقام دفاع از خود گفت: «با وجود این، آینه به من کمک کرد که ببینم حرکاتم چگونه احساسی را منتقل می کنند.»

— احساس شخصی شما را یا احساس نقش را؟

— احساس شخصی خودم را، ولی مناسب با نقش.

— پس بدین ترتیب در موقع کار با آینه، ظاهر کار و طریقه رفتار برای شما زیاد مهم نبوده بلکه مسئله تجسم بخشیدن به احساس درونی از طریق احساس جسمانی مهم بوده است یعنی «زندگی روانی-انسانی» نقش؟

— کاملاً همین طور است.

— و این نیز برای هنرنمایشی نمونه وار است. و به خصوص چون این خود یک نوع هنر است، احتیاج به یک شکل صحنه ای دارد که نه فقط ظاهر نقش را، بلکه در درجه اول مسیر درونی آن یعنی زندگی روانی-انسانی نقش را نیز منتقل کند.

شوستف گفت: «به خاطر می آید که در قسمتهایی از کار وقتی تجسم صحیح احساسم را مشاهده می کردم راضی بودم.»

— پس بدین ترتیب شما راههای تجسم احساس خود را فقط یک بار و آن هم برای همیشه ثبت کردید؟

— آنها خودشان در اثر تکرار ثبت شدند.

— پس در نتیجه فقط به یک شکل معین ظاهری صحنه ای آن هم برای آن قسمت موفق نقش رسیدید و به خوبی بر تکنیک تجسم آنها تسلط یافتید؟

— فکر می‌کنم که باید این طور باشد.

— و شما در خانه و سر تمرین هر بار موقع تکرار خلاقیت از این شکل استفاده

می‌کردید؟

شوستف اقرار کرد: «که حتماً باید برای من عادت شده باشد.»

— حالا يك مطلب ديگر، آیا شکل ثبت شده خود به خود هر بار از احساس درونی شما

سرچشمه می‌گرفت و ظاهر می‌شد یا اینکه فقط يك بار متولد شده و بعد از آن برای همیشه

ثبت شده بود و بعد به طور مکانیکی بدون هیچ گونه احساسی فقط تکرار می‌شد؟

— به نظرم می‌آید که هر بار احساس می‌کردم.

— ولی روی صحنه که بودید این احساس به ما منتقل نشد. در هنر نمایشی نیز به همین

ترتیب که شما عمل کردید رفتار می‌کنند و می‌کوشند که در شخص خود خطوط نمونه وار

انسانی را که ناقل زندگی درونی نقش است پیدا کنند. با ساختن بهترین شکل ثابت برای

هر يك از آنها، هنرپیشه طبیعتاً موقع بازی در حضور تماشاچی طبق عادت و بدون

هیچ گونه احساسی به تجسم مکانیکی نقش می‌پردازد. و البته چنین کاری با کمک عضلات

ورزیده بدن، صورت، زیر و بم صدا و با کمک يك تکنیک عالی و کلیه راههای هنری و تکرار

همیشگی میسر است. درحقیقت حافظه حرکات عضلانی چنین هنرپیشگانی در اثر

خصوصیات هنر نمایشی تا سرحد امکان رشد یافته است و هنرپیشه وقتی به اجرای

مکانیکی نقش عادت کرد دیگر کار خود را بدون دخالت اندیشه و نیروی درونی تکرار

می‌کند. و این موضوع گذشته از اینکه لازم نیست در هنگام نمایش مضر نیز هست، چون

کوچکترین هیجان یا حادثه تسلط هنرپیشه را بر هم می‌زند و باعث تغییر خطوط و فرم ثبت

شده می‌شود، و از طرف دیگر فرم و شکل ناقص و نیز عدم اطمینان در انتقال نقش به تأثیر

نقش صدمه می‌رساند، این مسائل کم و بیش در قسمتهایی از اجرای نقش یا گوی شما

وجود داشت.

شوستف گفت: «باید اذعان کنم که قسمتهای دیگر نقش و سیمای یا گو خود مرا نیز

راضی نمی‌کرد و حتی با کمک آینه نیز نتوانستم بر نارضایتی خویش غلبه کنم. لذا در

حافظه خود به دنبال الگوی مناسبی گشتم و ناگهان شخصی به خاطر آمد که البته هیچ وجه

تشابهی با نقش من نداشت، ولی به نظرم آمد که آدمهای بدجنس و حيله گر و فتنه جو را

خوب مجسم می‌کرد.»

— و شما سعی کردید که حرکات او را تقلید کنید؟

— بله.

— چگونه این کار را انجام دادید؟

— در واقع باید بگویم که من خیلی ساده رفتار ظاهری آن شخص را تقلید کردم. کوشش کردم که در تخیل خود او را مجسم کنم و سعی کردم راه رفتن و ایستادن و نشستن او را ببینم و آنها را کپی کنم.

— این کار شما اشتباه بزرگی بوده است، در این لحظه شما هنر نمایشی را کنار گذاشته و به ادا در آوردن ساده و تقلید کردن که هیچ وجه تشابهی با هنر ندارد متوسل شدید.

— پس من برای پیوند سیمایی که از خارج گرفته بودم با سیمای یا گوچه باید می کردم؟

— شما باید سعی می کردید که مطالبی جدید توأم با تخیلاتی تجسمی و مناسب از طریق

ارگانسیم زنده خود در خود برانگیزید، یعنی همان کاری که مادر هنر احساس انجام

می دهیم. پس از آنکه بین شما و مطالب زنده پیوند برقرار شد و سیمای نقش در اندیشه شما

بنا گشت، آن گاه باید مرحله جدید کار را شروع می کردید. مرحله ای که درباره آن کوکلن

بزرگ، هنر پیشه کبیر فرانسه و بزرگترین نماینده مکتب هنر نمایشی، چنین گفته است:

«هنر پیشه در تخیلات خود به ساختن مدل می پردازد و بعد مانند يك نقاش تمام خطوط مدل

را به جای کرباس روی خود پیاده می کند...» ولی تارتوف — شخصیت اصلی نمایشنامه

مولیر — را در لباس می بیند و همان لباس را می پوشد، حرکات او را نیز می بیند و خود را به

آن قیافه در می آورد و چهره خود را مناسب آن چهره می کند، یعنی به اصطلاح دست به تهیه

الگو می زند و الگواروی پوست خود می برد و آن قدر به قالب خود پرومی کند تا از تشابه

به تارتوف قانع شده و «من» تارتوف شود. ولی کار خاتمه نمی یابد. این فقط تشابه

ظاهری سیمای تجسمی است ولی خود تیپ نیست. هنر پیشه باید این «من» تارتوف را

و ادا کند که با همان صدایی که از تارتوف می شنود حرف بزند. و برای تعیین کلیه مسیر

نقش باید نقش را و ادا به جنبش و حرکت یعنی راه رفتن، شنیدن، اندیشیدن، آن هم همانند

تارتوف کند. به عبارت دیگر روح تارتوف را در آن بدمد. آن وقت تصویر آماده شده را

می شود در قاب، یعنی در صحنه، قرارداد و آن گاه است که تماشاچی می گوید: «این

تارتوف است.» در غیر این صورت هنر پیشه راه غلطی پیموده است.^۳

من با ناراحتی گفتم: «ولی این کار بسیار سخت و دشوار است.»

— بله، شخص کوکلن نیز به این دشواری اقرار کرده است و می گوید: «هنر پیشه

زندگی نمی کند بلکه بازی می کند. در واقع نسبت به وسایل تجسم بازی خود خون سرد

۳. کوکلن، هنر هنر پیشه (کیف، ۱۹۰۹)، صفحات ۸ و ۹.

می ماند ولی البته هنر او باید کامل باشد.»

تارتسلف اضافه کرد که واقعاً هم هنر نمایشی برای اینکه هنر باشد، احتیاج به تکامل دارد.

من برای تحقیق بیشتر گفتم: «آیا راحت تر و ساده تر نیست اگر به طبیعت و خلاقیت طبیعی و احساس واقعی متکی باشیم؟»

— در این باره کوکلن با اطمینان اعلام می دارد: «هنر زندگی نیست، حتی انعکاس زندگی نیز نیست. هنر، هنر است و زندگی مخصوص خود را در خارج از زمان و مکان به وجود می آورد.»

سپس وی افزود: «البته ما نمی توانیم با این اعلام بر از مدعای معلو از تک روی در باره طبیعت هنر که برای هنرمند دست نیافتنی است، موافق باشیم.»

من که دیگر نمی توانستم آرام بگیرم گفتم: «یعنی انها واقعا مطمئن هستند و ایمان دارند که تکنیکشان قویتر است؟ چه اشتباهی! آنها به این ایمان دارند که زندگی بهتر خود را روی صحنه می سازند، نه آن زندگی واقعی و انسانی را که ما در حقیقت می شناسیم و می بینیم، بلکه زندگی دیگری را که برای صحنه تصحیح شده است. به همین دلیل است که هنر پیشگان مکتب هنر نمایشی کلیه نقشها را فقط در آغاز کار به طور صحیح و انسانی احساس می کنند و فقط در مرحله مقدماتی کار احساس صحیح دارند، ولی در لحظات خلاقیت، روی صحنه، به احساس قراردادی می رسند. و در ضمن برای توجیه کارشان این طور نتیجه گیری می کنند که تئاتر و نمایش قرارداد است و صحنه از لحاظ وسایل بسیار فقیر است، و وهم و خیال نمی تواند زندگی واقعی را منعکس کند. به همین دلیل تئاتر نباید از قرارداد بگریزد بلکه باید به استقبال آن برود.»

چنین هنری زیباست ولی عمیق نیست. بیشتر شکوهمند است تا نیر و مند. شکل آن جالبتر از محتوای آن است و تأثیرش در چشم و گوش بیشتر از روح است. به همین دلیل هم بیشتر تحسین آمیز است تا هیجان بخش و التهاب انگیز. البته با این هنر نیز می توان به تأثیرات درخشانی نایل شد. ولی تأثیر چنین هنری شدید و آنی است و مداوم نیست، بیشتر تعجب می کنی تا باور. و واضح است که چنین هنری قادر به ارشاد و سازندگی نیست. البته آنچه به طور ناگهانی و غیر مترقبه با زیبایی صحنه ای خود باعث تعجب، هیبت و یا ترس و لذت می شود، آنچه باعث شکوه و جلال يك تابلو می شود، در هر هنری عبارت از آن وسایلی است که در اختیار آن هنر است. ولی معمولاً به خودی خود برای انتقال هیجان عمیق، این وسایل یا زیاده از حد با شکوهند و یا زیاده از حد سطحی.

انتقال ظرافت و عمق احساسات انسانی تنها با راههای تکنیکی میسر نیست. بلکه تجسم آنها، نیازمند کمک مستقیم خود طبیعت است.»^۴

سال ۱۹۰۰۰۰۰۰۰۰ ..

امروز یکی از هنرجویان، به نام گاوارکف، سر کلاس اصرار داشت بقبولاند که کارش هنر نمایشی است و اساس این هنر به روح هنری او نزدیکتر است، و به خصوص همین روش است که جوابگوی احساس هنرپیشگی اوست. و او به خصوص به همین روش عشق می ورزد. و خلاصه اینکه او از هنر درست چنین استنباطی داشته و دارد که غیر از آن چیز دیگری را قبول ندارد.

آرکادی نیکلایویچ در اعتقاد او شك کرد و خاطر نشان ساخت که احساس در هنر نمایشی ضروری است، در صورتی که معتقد است گاوارکف نه در خانه و نه در تمرین، در هیچ جا هنوز به احساس دست نیافته است.

ولی گاوارکف اصرار داشت که همیشه کاری را که روی صحنه انجام می دهد، احساس می کند.

آرکادی نیکلایویچ چنین گفت: «البته هر انسانی در هر دقیقه زندگی چیزی را احساس می کند. در غیر این صورت زنده نیست. فقط اجساد فاقد احساس هستند. ولی مهم اینجاست که آیا شما روی صحنه احساس شخص خودتان را توأم با احساس مشابه زندگی نقش دارا هستید یا احساسی را که مربوط به آن نیست؟ اغلب اتفاق افتاده است که با تجربه ترین هنرپیشه ها در خانه طوری کار می کنند و آن را روی صحنه ارائه می دهند که به هیچ وجه برای ماهیت نقش لازم و ضروری نیست. همه شما نیز دچار چنین اشکالی شده اید. بعضی از شما روی صحنه به نمایش صدای خود می پردازید، بعضیها به نمایش شکوه بیان خود، بعضی به تکنیک و برخی نیز با حرکات باله وار خود سعی می کنند نرمش خود را نمایش دهند. بعضی دیگر نیز به حرکات و ژستهای تو خالی ولی زیبا و حیرت انگیز متوسل می شوند. و شما نیز چیزهایی با خود روی صحنه نمایش آورده بودید که به هیچ وجه برای تجسم نقشهای مورد نظرتان مناسب و ضروری نبود.

بدین ترتیب، گاوارکف عزیز، شما به نقش خود نه از طریق محتوای درونی آن نزدیک

۴. توضیحات بیشتر در مورد هنر نمایشی در مقاله او تحت عنوان «هنر نمایشی» داده می شود که برای اولین بار در مجموعه ای به نام مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه ها چاپ شده است.

شدید، نه از احساس و نه از تجسم آن. شما کاملاً راه دیگری را پیمودید و تصور هم می کنید که در هنر کاری انجام داده اید. در صورتی که آنجایی که در احساس زنده ما، احساس مشابه با نقش یا چهره ای که تجسم می بخشیم وجود نداشته باشد، در آنجا دیگر راجع به هنر واقعی بحثی نمی تواند وجود داشته باشد. پس بهتر است به جای اینکه خودتان را گول بزنید، بکوشید که عمیقاً بفهمید و درک کنید که هنر واقعی از چه نقطه ای شروع و به چه نقطه ای ختم می شود. آن گاه است که خواهید فهمید کاری که انجام داده اید هیچ وجه تشابهی با آن ندارد.»

— پس کار من چه بود؟

— ادا و اطوار حرفه ای گری!

از بحث طولانی که در این باره در گرفت می گذرم و به توضیحی که تارتسف درباره هنر واقعی و هنر اطوار و مرزی که آنها را از هم جدا می کند داد می پردازم. وی گفت: «حرفه ای گری از نتیجه گیری احساس، یعنی از پایان آن شروع می شود. به همان نسبت که جریان احساس در هنر نمایشی و هنر احساس حتمی و ضروری است، این جریان در موضع حرفه ای گری غیر لازم و اتفاقی است. چنین هنر پیشگانی قادر به خلق نقشهای مختلف نیستند. صراحتاً باید گفت که اگر چه کلمات برای آنها عوض می شود ولی قالب کارشان همواره ثابت می ماند. چنین هنر پیشگانی قادر به احساس، و طبیعتاً قادر به تجسم احساس نیستند. هنر پیشگان حرفه ای گر فقط قادرند متن نقش را در يك شکل تکراری بازی صحنه ای گزارش دهند. در واقع اینان شدیداً هدف حرفه شان را ساده و آسان و سطحی می پندارند.»

— این سادگی و سطحی بودن در چه چیزی خلاصه می شود؟

— شما وقتی ریشه این نوع بازی را که به زبان ما اشتامپ^۵ هنر پیشگی نامیده می شود خوب بشناسید، آن گاه درک آن برایتان آسانتر می شود. و اکنون ما به پیدایش و شکل گرفتن این جهت هنری می پردازیم:

برای انتقال احساس نقش، شناخت آن حتمی و ضروری است ولیکن برای شناخت آن باید شخصاً احساس مشابه را آزمود، زیرا احساس را نمی شود تقلید کرد. فقط بروز نتایج ظاهری آن است که قابل کپی کردن است، ولی چنین حرفه ای گرهایی قادر به احساس نقش نیستند، به همین دلیل هم هیچ گاه نمی توانند به شناخت بروز نتایج ظاهری

جریان خلاق برسند. پس در این صورت برای عرضه نقش چه باید کرد؟ و بدون دستیابی به احساس درونی، شکل ظاهری آن را چگونه باید پیدا کرد؟ با صدا و حرکت چگونه می توان نتایج ظاهری احساس را که وجود ندارد آشکار کرد؟ پس به جز توسل به ادا و اطوار قراردادی ساده هنرپیشگی هیچ راه دیگری باقی نمی ماند. این ابتدایی ترین و فرمالیستی ترین شکل تجسم احساس نقش است. احساسی است که توسط هنرپیشه یعنی اجراکننده نقش آزموده و شناخته نشده است. این فقط ادا درآوردن صاف و ساده است.

هنرپیشه حرفه‌ای گر با کمک حرکات و صدا و میمیک — حرکات صورت — فقط اشتامپ ظاهری را به عنوان تجسم درونی زندگی روانی انسانی نقش، روی صحنه، به تماشاچی ارائه می دهد. یعنی در واقع وی نقاب مرده‌ای از احساس غیر موجود را نشان داده و از این طریق «نمایش» می دهد. باید اضافه کرد که متأسفانه انواع و اقسام روشهای ممکنه تصویری برای چنین ادای ظاهری که به اصطلاح منتقل کننده شکل ظاهری همه گونه احساسی است — که ممکن است در تجربه صحنه‌ای مشاهده گردد و به شمار می آید — از قبل تهیه شده است. از احساس زنده در این روش حرفه‌ای گری خبری نیست و از محتوای درونی نیز خبری نخواهد بود، بلکه فقط و فقط روشهای ظاهری به اصطلاح تجسم کننده آن است که مطرح است.

مثلاً یکی از روشهای ثبت شده و دائمی که از پیشینیان به ارث رسیده و به عنوان سنت حرفه‌ای حفظ شده است، نهادن انگشت دست روی قلب به هنگام ابراز عشق و یا چاک دادن گریبان به هنگام مرگ است. بعضی از این حرکات نیز به طور آماده از حرکات و ژستهای هنرپیشگان با استعداد گرفته و ثبت شده است. (مانند پاک کردن پیشانی با پشت دست، که وراکامیساژفسکایا در لحظات تراژیک يك نقش انجام می داد.) روش سوم روشی است که به وسیله خود این هنرپیشگان اختراع شده است. اینان برای گزارش نقش به اشکال حرفه‌ای به خصوصی متوسل می شوند، مثلاً برای صدا، بیان و تلفظ به بالا و پایین بردن مبالغه آمیز صدا می پردازند و آهنگ دادن به آن در قسمتهای قوی و هیجان انگیز نقش و هنگام دکلامه. یا برای راه رفتن از روشهای معینی استفاده می کنند، مثلاً روی صحنه به طور معمولی راه نمی روند بلکه در میدان تئاتر به يك نوع رژه دست می زنند. حرکات و رفتار و نرمش در بازی این گونه هنرپیشگان بسیار شدید و چشمگیر است و پایه و اساس کار آنها را قشنگی و جلال و جبروت، و نه زیبایی، تشکیل می دهد. برای تجسم انواع احساس و هیجان انسانی به اعمالی نظیر دندان قرچه کردن، چرخاندن

سیاهی در سفیدی چشمها به هنگام خشم و حسادت — کاری که نازوانف می کرد — پوشاندن صورت با دستها به جای گریه کردن، و چنگ انداختن به موها در مواقع ناامیدی و درماندگی دست می زنند. شیوه‌هایی نیز برای تقلید تپهای زیادی از طبقات مختلف اجتماع آماده دارند، مانند انداختن تف به روی زمین و پاك کردن بینی با آستین برای تپهای دهقانی، کوبیدن پاشنه پا برای افسران، بازی با عینک اریستوکراتها، و غیره و غیره. اینان برای نشان دادن قرون نیز از راههای مخصوصی استفاده می کنند: ژستهای اپرایی برای قرون وسطی، حرکات ریتمیک و آهنگین برای قرن هجدهم و غیره. حتی برای اجرای نمایشنامه‌ها و نقشها نیز روشهای خاصی را به کار می برند. مثلاً برای اجرای نقش اول نمایشنامه بازرسی گوگول، بدن خود را به طرف تماشاچی خم می کنند و با سرانگشتان خود برای تماشاچیان سلام می فرستند. و کلیه این عادات و رفتار به اصطلاح هنرپیشگی به مرور زمان برای حرفه‌ای‌گران به سنت مبدل شده است. اینان يك شکل ثابت و عمومی برای بیان رفتارهای مخصوص و حساب شده ژستها پدید آورده‌اند. برای دکلامه نقش يك پا را جلوتر می گذارند، انگشتهای دست را درهم می شکنند، سر را به طرفی خم می کنند و بایبانی آهنگین و حساب شده، و ژست و حرکات متفاوت، تابلویی را عرضه می دارند. این راههای مکانیکی از قبل برای بازی آماده شده به آسانی عضلات هنرپیشگان حرفه‌ای گر را ورزیده می کند و به زودی جزو عادات آنها شده و مبدل به جسم آنان می شود که روی صحنه جای طبیعت انسانی احساس مادی و طبیعی هنرپیشه را می گیرد. این نقاب احساس ثبت شده و دائمی خیلی زود فرسوده می شود و اشارات و کنایات ناچیز خود را به زندگی از دست می دهد و به يك تکنیک اشتامپی ساده و سطحی هنرپیشگی و به اصطلاح به «حقه‌کار»، و یا به علامات قراردادی و ظاهری مبدل می شود. این نوع هنرپیشه‌ها می خواهند به حساب خود جای خلاقیت و احساس واقعی و درونی را با چنین راههای ظاهری بازی پر کنند. ولی هیچ راهی نمی تواند جایگزین احساس واقعی و زنده شود و هیچ راه مکانیکی حرفه‌ای قادر به جایگزینی یا تسلیم احساس نیست.

به اعتقاد این حرفه‌ای‌گرها، هدف از راههای ثبت شده بیان و حرکات کلی و عمومی (مانند بیان ساختگی و تملق آمیز و لطیف در قسمت‌های عاشقانه، بیان یکنواخت و کسل کننده و زنگ دار و گوشخراش به هنگام اجرای اشعار حماسی، صدای بم و پیر ارتعاش به هنگام ابراز تنفر، صدای گریه آمیز و هق هق و آه به هنگام بیان درد و رنج و غم و اندوه) گویا این است که هنرپیشه برای برجسته ساختن تصویر جسمانی صحنه‌ای دارای صدا و بیان و

حرکات ورزیده توأم با سرشت نیک، زیبا، قوی و پر جلوه‌ای باشد. ولی باید گفت که متأسفانه نیک سرشتی همیشه درست تعبیر نمی‌شود و تجسم زیبایی قابل تفسیر است و اغلب این تصویر بیان‌کننده سلیقه منحط، که متأسفانه در بسیاری از اجتماعات عده طرفدارانش بیش از دارندگان سلیقه سالم است. به همین علت است که شکوه و جلال جای نیک سرشتی، و خوشگلی و اطوار جای زیبایی را گرفته است. در واقع این راهها، از بیان قراردادی گرفته تا حرکت و ژست، همه و همه در خدمت یک تئاتر تفریحی و سرگرم‌کننده هستند و چون کلا فاقد خلاقیت هستند، شایستگی این را ندارند که کلمه هنر به آن اطلاق شود.

این راههای ثبت شده هنرپیشه را مبدل به یک مانکن می‌کنند. مانکنی که به وسایل نمایشی او بیشتر از خود او و خصوصیاتش توجه می‌شود. بدبختی اینجاست که اشتامپها همواره تزریقی و تحمیلی هستند و خطر در این است که این راهها باعث زنگ‌زدگی و فرسودگی ارگانسیم هنرمند می‌شوند. زیرا وقتی روزنه‌ای در هنر یافتند شروع به رشد می‌کنند و تمام دستگاههای تخیلی و احساسی درونی هنرمند را اشغال می‌نمایند و مانع بروز احساس شده، راه را بر آن سد می‌کنند و همواره به خودنمایی می‌پردازند. به همین دلیل است که هنرپیشه همواره باید خود را از اشتامپ بر حذر دارد چون ضرر و آسیب آن بیش از نفع آن است.

این مطالب درباره بعضی از هنرمندان با استعداد که قادر به خلاقیت واقعی نیز هستند صدق می‌کند.

درباره هنرپیشگان حرفه‌ای گر می‌توان گفت که کلیه فعالیت صحنه‌ای آنها عبارت است از تردستی در انتخاب اشتامپها و مهارت در مونتاژ آنها.

بعضی از این اشتامپها زیبا و سرگرم‌کننده‌اند، به طوری که تماشاچی معمولی و بی‌تجربه متوجه این موضوع که فقط شاهد کار مکانیکی هنرپیشه است نمی‌شود. ولی کاملترین اشتامپهای هنرپیشگان نیز به خودی خود قادر نیستند که تماشاچی را به هیجان بیاورند. پس به شماری راههای کمکی که باعث برانگیختن هیجان شوند احتیاج دارند که آنها را از قبل تهیه می‌بینند. ما به این راههای کمکی، بازی هیجان (هیجان بازی هنرپیشگی) می‌گوییم. بازی هیجان با هیجان واقعی و احساس هنری واقعی نقش روی صحنه فرق می‌کند. بازی هیجان ارتعاشات مصنوعی اعضای بدن است، مثلاً در هم فشردن مشتها و فشار آوردن به عضلات بدن یا نفس کشیدن مثل آدمهایی که دچار تنگ نفس هستند. اینها راههایی است که برای نشان دادن فشار بار زیاد جسمانی یعنی

به اصطلاح بر وز هیجان به کار می‌رود. و این اعمال اغلب توسط تماشاچی بی‌تجر به با احساس شدید اشتباه می‌شود (چه با حرارت بازی می‌کند!).

هنر پیشگان عصبی با بازی روی اعصاب خود به حرکاتی عصبی روی صحنه متوسل می‌شوند تا به بازی هیجان برسند، ولی درون آنها خالی است. در چنین مواردی تماشاچی با بازی خلاقه سر و کار ندارد بلکه شاهد ادا در آوردن است. با احساس زنده فرد هنر پیشه سر و کار ندارد بلکه با بازی هیجان هنر پیشه سر و کار دارد. ولی با تمام اینها، هیجان به هدف خود می‌رسد و اشاراتی از زندگی در آن هست و تا اندازه‌ای نیز تأثیر بخش است، زیرا افرادی که رشد هنری نیافته‌اند همواره عده‌شان در سالن بسیار زیاد است و فرق بین نوع کیفیت و تأثیر آن را نمی‌توانند تشخیص بدهند و اغلب به زرق و برق بدلی شدید قانع می‌شوند.

لازم به تذکر است که اغلب هنر پیشگان حرفه‌ای گر نزد خود مطمئن هستند که کارشان هنر واقعی است و این موضوع را که شاغل حرفه‌ای اند قبول ندارند.^۶

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایوویچ امر و ز نیز بحث خود را در باره کاری که هنر جویان ارائه داده بودند ادامه داد. از همه بیشتر بیچاره و نتسف مورد شماتت قرار گرفت. آرکادی نیکلایوویچ گفت که بازی او حتی به سطح حرفه‌ای گری نیز نمی‌رسید. من وارد بحث شدم و سؤال کردم: «پس بازی او چه بود؟»

— نفرت انگیزترین نوع قر و غریله و ناز و اطوار من در آوردی.

برای اینکه خاطر م جمع شده باشد، سؤال کردم: «در بازی من که این چیزها نبود؟»

— چرا در بازی شما هم بود.

با وحشت گفتم: «کجای بازی من قر و غریله داشت؟ شما که خودتان گفتید کار من

بازی با طبیعت بود.»

— من که توضیح دادم که يك چنین بازی از لحظات هنر واقعی تشکیل می‌شود، ولی

هنگامی که این لحظات متناوب شده باشد مبدل به...

۶. استانیسلاوسکی در مقاله «حرفه‌ای گری» که اولین بار در مجله فرهنگ تئاتر (۱۹۲۱، شماره ۵) چاپ شد درباره کاراکتر صحنه‌ای بحث کرده است. طبق اندیشه او این مقاله باید وارد کتابی درباره «جهات مختلف هنر تئاتر» می‌شد.

با عجله گفتم: «به حرفه‌ای گری مبدل می شود؟»

— خیر، شما که هنوز نمی توانید حرفه‌ای گر باشید. چون هنر حرفه‌ای با کار مداوم و طولانی به وجود می آید، مثل گاوارکف. ولی شما که برای این کار وقت کافی نداشتید. به همین دلیل هم با سطحی ترین اشتامپها که فاقد هر گونه تکنیکی هستند ادای يك آفریقایی را در می آوردید. تکنیکی که بدون آن پدید آمدن هیچ هنری از جمله هنر حرفه‌ای غیر ممکن است.

— چطور ممکن است در کار من اشتامپ وجود داشته باشد، در صورتی که من برای اولین بار روی صحنه رفته بودم؟

— من دو دختر بچه را می شناسم که هیچ وقت نه به تئاتر رفته اند و نه به نمایش، و نه در سر هیچ تمرینی حاضر شده اند ولی با وجود این يك تراژدی را دو آتشه و با مبتذل ترین اشتامپها بازی می کردند.

— پس در این صورت کار من حتی حرفه‌ای گرانه هم نبود، فقط يك ادا و اطوار سطحی بود؟

— بله خوشبختانه فقط يك ادا و اطوار سطحی بود.

— چرا خوشبختانه؟

— زیرا مبارزه با ادا و اطوار سطحی به مراتب آسانتر از مبارزه با ادا و اطوار حرفه‌ای محکمی است که ریشه دوانیده باشد. افراد تازه کاری مثل شما، اگر دارای استعداد باشند، می توانند به طور اتفاقی و برای چند لحظه نقش را به درستی احساس کنند ولی قادر به انتقال نقش در يك فرم پیگیر و کامل و استوار هنری نیستند. به همین دلیل هم همیشه به ادا و اطوار متوسل می شوند. این ادا و اطوارها در مرحله اولیه معصومانه و بی ضرر هستند، ولی نباید فراموش کرد که خطر بزرگی در آنها نهفته است و در همان مراحل اولیه باید شدیداً با آن مبارزه کرد و به این نوع عادات که باعث عیب و انحراف و لغزش استعداد طبیعی است اجازه رشد و ریشه دوانیدن نداد. کوشش کنید که بفهمید حرفه و ادا و اطوار از کجا شروع و به کجا ختم می شود.

— از کجا معلوم می شود؟

— سعی می کنم این مطلب را روی کار شما توضیح بدهم. شما آدم عاقلی هستید ولی

چرا کاری که در نمایش می کردید، البته به استثنای آن چند لحظه اش، بی معنی بود؟ یعنی شما حقیقتاً قبول دارید که يك آدم آفریقایی که به نوبه خود به شهرت فرهنگی خویش می بالد و دارای فرهنگی است مانند يك حیوان درنده و وحشی غرش کند؟

آن آدم وحشی که شما تجسم کرده بودید، حتی در گفتگوی آرام و ساده خود با افسر زیر دستش عربده می کشید و دندان قرچه می کرد و سفیدی چشمهایش از عصبانیت می درخشید. از کجا شما چنین برخوردی را با نقش گرفتید؟ برای ما توضیح بدهید که چگونه و با چه منطقی و از چه طریقی به این کاری معنی و ابلهانه رسیدید؟ آیا دلیلش آن نیست که کارهای بی معنی و ناممکن برای هنر پیشه‌ای که در مسیر خلاقیت خویش دچار گمراهی شده است با معنی و ممکن می گردد؟

به طور مفصل و از روی دفتر چه یادداشت‌هایم شروع کردم به شرح دادن چگونگی طرز کار روی نقش در خانه با همه جزئیات آن و حتی وسایلی را که در کلاس بود به همان ترتیبی که در خانه می چیدم، چیدم. لحظاتی از کارم شدیداً باعث خنده آرکادی نیکلایویچ می شد. وقتی کار تمام شد، آرکادی نیکلایویچ گفت: «بدترین شکل حرفه‌ای گری به همین ترتیب شروع می شود و باید گفت که قبل از هر چیز دلیلش در انتخاب و انجام دادن کاری است که نه آن را احساس می کنید، نه می شناسید و نه قدرتی برای انجام دادن آن دارید.

در شب نمایش هنگامی که شما مشغول بازی بودید، تصور کردم که هدف اصلی شما مات و مبهوت ساختن تماشاچی است. ولی به چه وسیله‌ای؟ با احساس ارگانیک طبیعی که با چهره تجسمی نقش مطابقت می کند؟ نه، چنین چیزی در کار شما نبود، یک سیمای کاملاً زنده هم که شما لا اقل بتوانید ظاهر آن را کپی کنید نیز بر ایتان وجود نداشت، پس چه باید می کردید؟ باید به اولین خطوطی که به طور اتفاقی به مغزتان خطور کرده بود چنگ می انداختید. چون در مغز و تخیل شما نیز مثل اکثر انسانها ذخایری از این خطوط برای روزمبادا انباشته شده است. هر تأثیری با یک فرم و شکل معین در حافظه ما نقش می بندد و در مواقع ضروری سیمای به وسیله ما منعکس می شود. در چنین مواردی ما کمتر به این فکر هستیم که انتقال ما باید با واقعیت منطبق باشد. ما معمولاً با یک خط و با یک اشاره نیز راضی و خشنودیم.

تجربه روزمره برای تجسم چنین سیمایی برای ما حتی قالب و علامات تصویری ظاهری را نیز تهیه دیده است. به هر کدام از ما اگر الان بگویند بدون مقدمه آدم وحشی را به طور کلی بازی کنید، به شما قول می دهم که اکثر همان کاری را می کنند که شما کردید، چون به طور غلط از زمانهای خیلی پیش در تخیلات خود خشم و غریدن و دندان قرچه کردن و چشمها را تا حدقه گشودن جزو صفات وحشیان می دانیم. چنین راههایی به طور کلی برای انتقال حسادت، نفرت، هیجان، شادی، ناامیدی، و غیره در هر انسانی وجود دارد، و در کار شما نیز وجود داشت، ولی خوشبختانه شمار آنها آن قدر زیاد نبود. این راهها

به خودی خود و ضمن بازی به وجود می آیند و خیلی زود باعث دلسردی می شوند. ولی راههای واقعی هنر مندا نه انتقال زندگی درونی نقش کاملاً عکس آن است. هم وقت زیادی می برد و هم مشکل و سخت به دست می آید، ولی هیچ گاه باعث دلسردی و بیزاری نمی شود. آنها دائماً در حال رشد و تکامل هستند، به همین دلیل هم تازگی خود را از دست نمی دهند و نفوذ آنها در هنر پیشه و تماشاچی صادقانه صورت می گیرد. به همین دلیل نقشی که بر مبنای راههای واقعی بازی بنا شده باشد همواره در حال رشد است و طبیعتاً دچار رکود و پرمردگی نمی شود، ولی نقشی که مبنای آن را ادا و اطوار سطحی و کلیشه ای تشکیل داده باشد به زودی بیجان و مکانیکی می شود. تمام این اشتامپهای به اصطلاح «عمومی آدمی» همانند خدمتگذاران چاپلوس و ابلهی هستند که از دشمن خطرناکترند. در شما نیز مثل همه آدمها این اشتامپها وجود دارد و شما به دلیل نداشتن يك تکنیک آماده حرفه ای روی صحنه از آنها استفاده کردید. ولی ادا و اطوارها چون دارای يك چنین اشتامپهای سازمانی و از کار درآمده و صیقلی شده ای نیستند، بدون هیچ گونه انتخابی از اشتامپهای دم دستی «عمومی» و یا «وراثتی»، یعنی اشتامپهای ابتدایی و صیقلی نشده و غیر صحنه ای، استفاده می کنند. عملی که از شما سرزد از يك تازه کار بعید نیست و کاملاً قابل بخشش و چشمپوشی است. ولی در آینده نباید احتیاط را از دست بدهید. چون بدترین شکل حرفه ای گری از همین ادا و اطوارهای سطحی و «اشتامپهای عمومی» شروع می شود. مجال رشد به آنها ندهید. و برای این منظور به طور پیگیر با اشتامپ مبارزه کنید و از طرفی احساس کامل نقش— و نه فقط لحظاتی از آن را آن چنان که در اتللو نشان دادید— در تمام لحظات بیاموزید. بدین ترتیب شما به خود کمک کرده اید که از بازی در آوردن دور و با هنر احساس آشنا و نزدیک شوید.»

سال ۱۹۰۰

گفتار آرکادی نیکلایو بیچ چنان در من تأثیر کرد که لحظاتی به این نتیجه رسیدم که جز ترك این کار راه دیگری برایم باقی نمانده است. به همین دلیل هم امروز وقتی تارتسف وارد کلاس شد من سؤال خود را تجدید کردم. می خواستم از مطالبی که در جلسات قبل گفته شده بود نتیجه ای کلی بگیرم. چون به این نتیجه رسیدم که بازی من از لحظات اتفاقی، یعنی لحظات احساس و لحظات ادا و اطوار تشکیل شده بود.

تارتسف صمیمانه مرا دلداری داد و گفت: «کار شما بدترین کار نبود، دیگران کارشان از شما هم بدتر بود. چون کاری که شما کردید سطحی و قابل علاج است ولی اشتباهی که

دیگران مرتکب شده‌اند ریشه‌دار و آگاهانه و اصولی است، و ریشه کن کردن آنها در هنر پیشه بسیار دشوار و اغلب غیرممکن است.»

— این اشتباه اصولی چیست؟

— این در واقع استثمار هنر است نه خود هنر.

همه با هم یکصدا سؤال کردند: «این عمل در چه چیزی خلاصه می‌شود؟»

— برای مثال می‌توانم بگویم در کاری که ولیامینوا انجام داد.

ولیامینوا ناگهان از جای پرید و گفت: «من؟ مگر من چه کردم؟»

— شما از صحنه برای به نمایش گذاشتن زیبایی دست و پا و اندامتان استفاده کردید. شکسپیر کاملاً هدفی دیگر داشته که برای شما بیگانه و برای تماشاچی نامعلوم مانده است. متأسفانه اغلب هنر ما را برای هدفهایی استثمار می‌کنند که کاملاً با آن بیگانه است. شما آن را برای نشان دادن زیبایی خود استثمار می‌کنید، دیگری برای کسب شهرت، بعضیها برای درآمد و بعضیها هم برای... بله از این اتفاقات در کار ما زیاد رخ می‌دهد ولی من با تمام قدرت کوشش خواهم کرد که شما را از آن برحذر دارم.

هنر تئاتر به خاطر خصوصیات ویژه خود (جنبه نمایشی و عمومی بودنش) مبدل به اسلحه برنده دوله‌ای شده است که يك لبه آن عهده‌دار مأموریت پر مسئولیت مهم اجتماعی است و لبه دیگر آن عهده‌دار ترغیب و تشویق کسانی است که برای ایجاد موفقیت خویش کمر به استثمار آن می‌بندند. این افراد با استفاده از نفهمی عده‌ای و سلیقه منحط عده‌ای دیگر متوسل به حمایت و دسیسه و هزار وسیله دیگر می‌شوند که هیچ وجه تشابهی با هنر ندارد. این افراد خطرناکترین دشمنان هنرند. با قاطع‌ترین شکل ممکنه باید با آنها مبارزه کرد تا دست این آفات از خرمن هنر صحنه‌ای کوتاه شود.

سپس آرکادی نیکلایویچ از نو به ولیامینوا رو کرد و چنین گفت: «يك بار و برای همیشه تصمیم بگیرید که برای چه منظوری به تئاتر قدم گذاشته‌اید. به منظور خدمت به فرهنگ اجتماعی و ارشاد مردم؟ یا به منظور استثمار احساس و اندیشه آنان جهت هدفهای شخصی؟»

بعد به همه رو کرد و چنین گفت: «خلاصه باید به شما بگویم که تقسیم بندی هنر فقط در نظریه مقدور است. واقعیات و تجربیات را با سر لوحه‌ها و کلیشه‌ها هیچ سروکاری نیست. واقعیات و تجربیات کلیه مسیرها و جهتها را در خود می‌آمیزند. و در واقع اغلب می‌بینیم که چطور هنر پیشگانی بزرگ در اثر ضعف خصوصیات انسانی خویش تا سطح حرفه‌ای گری سقوط می‌کنند و لحظاتی نیز حرفه‌ای گرها تا سر حد هنرمند واقعی صعود

می نمایند. در هر اجرا و نقش و نمایش چنین اتفاقاتی رخ می دهند. در کنار احساس واقعی لحظاتی نیز از هنر نمایشی و ادا و اطوار حرفه‌ای و استثمارگری مشاهده می شود. پس بنابراین شناخت مرز هنر واقعی برای هنرپیشه امری است ضروری. و مهمتر از آن، حرفه‌ای‌گرها باید خطوطی را که بعد از آن هنر واقعی شروع می شود بشناسند. پس بدین ترتیب در کار ما دو جریان اصلی وجود دارد: هنر احساس و هنر نمایشی و حرفه‌بد و خوب صحنه‌ای که خود زمینه‌ای است برای پرتوافشانی آن.

باید به این مسئله نیز اشاره کرد که در لحظات اوج درونی از لایه‌های اشتامپها و ادا و اطوارهای سمج و دل‌زده گاهی نیز هنر واقعی حرفه‌ای سر می زند. همچنین ضروری است که بدانید بلای کاسبکاری مخفیانه با موزیگری تمام راه‌گشایی می کند. پس هنرتان را از بلای استثمار هشیارانه حفاظت کنید.

ولی در مورد آنچه به هنر سطحی و آماتورسیم مربوط می شود باید گفت که نفع و زیانش مساوی است و همیشه به راهی که از آن منشعب یا برگزیده می شود بستگی دارد. من سؤال کردم که چگونه باید از این خطراتی که ما را تهدید می کند گریخت؟ — همان طور که قبلاً برایتان گفتم، تنها یک راه وجود دارد: به طور پیگیر باید هدف اصلی هنر را در ایجاد «زندگی روانی انسانی نقش و نمایشنامه» و تجسم هنری این زندگی — که به نوبه خود در یک شکل زیبای صحنه‌ای خلاصه می شود — جستجو کرد، ایده آل هنرمند واقعی نیز در «اجرای کلمات نهفته است و نه در اظهار آنها».

از توضیحات آرکادی نیکلایوویچ به این نتیجه رسیدم که رفتن روی صحنه برای ما خیلی زود بوده است و ضرر آن بیش از نفع آن به نظر می آمد، ولی وی اظهار داشت: «خیر، این طور نیست، این کار برای شما مفید بود. چون به شما آموخت چه کارهایی را نباید هیچ گاه روی صحنه انجام داد و در آینده از چه نوع کاری باید پرهیز کرد.»

موقع خدا حافظی تارتسف به ما گفت: «فردا درسهایی را که هدفشان رشد بیان و اندام است شروع می کنیم. یعنی درسهای آواز، بیان، صدا، ورزش، ریتم، نرمش، رقص، شمشیر بازی و آکروبات. هر روز این درسهارا خواهیم داشت، چون برای رشد عضلات جسمانی به تمرینات منظم و مداوم و طولانی احتیاج است.»^۷

۷. از این جمله معلوم می شود که تقسیم بندی برنامه درسی برای آموزش عناصر «تأثر» برای سال اول و عناصر «تجسم» برای سال دوم، امری فقط قراردادی است. هنرجویان تارتسف و همچنین هنرجویان استانیسلاوسکی بر عناصر درونی خود احساس‌گری و عناصر برونی - جسمانی تسلط پیدا می کنند.

عمل، اگر، شرایط پیشنهادی

سال .. ۱۹

امروز ما در سالن مجهز ولی کوچک تئاتر دانشکده جمع شدیم. همین که آرکادی نیکلایویچ وارد شد به همه ما خوب نگاه کرد و گفت: «خانم مالالتکوا، بفرمایید روی صحنه.» مالالتکوا را چنان وحشتی فرا گرفت که من قادر به توصیف آن نیستم. چنان سر اسیمه شده بود که پاهایش روی کفپوش چوبی سالن، مثل جوجه ای که از تخم بیرون آمده باشد، به چپ و راست خم می شد. سر انجام بچه ها دست او را گرفتند تا دربر خاستن کمکش کنند. مالالتکوا صورتش را با دست پوشانده بود و مرتب می گفت: «بچه های عزیز، ولم کنید، خواهش می کنم. به خدا من می ترسم!»

آرکادی نیکلایویچ گویا اصلاً متوجه این صحنه نشده بود چون رو کرد به مالالتکوا و گفت: «خوب، شروع کنید! مطلب اتود شما از این قرار است: پرده باز می شود، شما وسط صحنه روی یک صندلی نشسته اید، آن هم تنها. نشسته اید، و باز هم نشسته اید... بعد پرده بسته می شود، همین. چیزی ساده تر از این ممکن است پیدا کرد؟ بله؟»

ولی مالالتکوا همان طور ایستاده بود و جوابی نمی داد. آن گاه تارتسف او را همراهی کرد و با خود روی صحنه برد. بچه ها زدند زیر خنده.

آرکادی نیکلایویچ برگشت و گفت: «دوستان اینجا کلاس است و این لحظه برای همکلاسی شما مالالتکوا و لحظه حساسی از زندگی هنری است. شما باید جای خندیدن و موضوع خندیدن خود را بدانید.»

تارتسف مالالتکوا را تا وسط صحنه همراهی کرد و بعد دستور داد که پرده را ببندند، و خود برگشت و نشست. آن گاه دستور داد که پرده را مجدداً بکشند. همه در سکوت و انتظار به سر می بردیم. سکوت با شکوه قبل از نمایش سالن را فرا گرفته بود. سر انجام پرده

آهسته آهسته باز شد. مالالتکو و اوسط صحنه درست جلوی آوانسن روی صندلی نشسته بود. از وحشت تماس نگاهش با تماشاچی صورتش را با دست پوشانده بود. سکوت، انتظار ما را برای دیدن چیز جالبی روی صحنه بیشتر کرده بود. گویا مالالتکو و نیز متوجه این انتظار شد، چون حرکتی کرد، اول يك دست و بعد دست دیگرش را از روی صورتش برداشت. ولی سرش را چنان پایین انداخت که فرق سرش دیده می شد. سکوت سنگینتری حکمفرما شد. سر انجام سکوت مالالتکو و ارا و ادار کرد که کمی سرش را بالا بگیرد. ولی به محض اینکه چشمش به سالن افتاد، چنان سرش را گرداند که گویی نور شدیدی به چشمش خورده بود. مرتباً با ناراحتی با گوشه های دامنش پاهای خود را می پوشاند و به چپ و راست خم می شد. گاه به صندلی تکیه می داد و گاه لبه صندلی می نشست و پاهای خود را جا به جا می کرد و با دقت تمام به کف صحنه چشم دوخته بود و این حرکات را پی در پی تکرار می کرد. سر انجام آرکادی نیکلایویچ پس از تکرارهای دیگر دلش به رحم آمد و علامت داد که پرده بسته شود. من فوراً خود را به تارتسف رساندم. و با سماجت از او خواهش کردم که اجازه دهد من نیز این اتود را اجرا کنم. با اجازه تارتسف به روی صحنه رفتم.

حقیقت را گفته باشم مانند مالالتکو و به وحشت نیفتادم، ولی با این وجود دچار يك احساس دوگانه نسبتاً بدی شده بودم. شرایط قراردادی تئاتر مرا در معرض دید تماشاچی قرار داده بود، ولی احساسی که روی صحنه به دنبالش می گشتم احتیاج به يك نوع خلوتگاه داشت. کسی از درونم مرا به سرگرم کردن تماشاچی فرامی خواند، ولی صدای دیگری به بی اعتنایی به تماشاچی دعوت می کرد. دست و پا و سر و گردن و تمام اعضای بدنم با وجود تسلطی که بر آنها داشتم بر خلاف میل و اراده ام به حرکات اضافی و نمایشی می پرداختند. من آنها را درست قرار می دادم، ولی مثل اینکه کسی از درونم آنها را دستکاری و کج و معوج می کرد. در نتیجه، آن چنان ژستی گرفتم که درست مثل این بود که جلوی دوربین عکاسی نشسته ام. عجیب بود، من که فقط يك بار روی صحنه رفته بودم و بقیه عمرم را در يك زندگی واقعی و طبیعی گذرانده بودم، پس دلیل آن چه بود که اکنون روی صحنه غیر طبیعی نشستن برایم به مراتب آسانتر از طبیعی نشستن بود؟ چرا دروغ تئاتری روی صحنه به من نزدیکتر از حقیقت زندگی است؟ بچه ها بعد می گفتند که قیافه ام شبیه احمقهای گناهکاری که می کوشند مورد عفو قرار بگیرند شده بود.

نمی دانستم چکار کنم. درمانده و بیچاره شده بودم. تارتسف هم علامت نمی داد که لا اقل پرده را ببندند.

بعد از من دیگران نیز این اتود را اجرا کردند و سر نوشت همه کم و بیش به هم شبیه بود. آرکادی نیکلایویچ گفت: «کارمان را ادامه می‌دهیم و به موقع خود همه تمرین را از نو شروع خواهیم کرد و نشستن روی صندلی صحنه را خواهیم آموخت.»
 بچه‌ها با تعجب گفتند: «نشستن ساده را باید بیاموزیم؟ ولی ما که نشستیم و...»
 تارتسف با اطمینان گفت: «خیر، شما ساده نشستید. این اصلاً نشستن نبود.»
 — پس چطور باید بنشینیم؟

در جواب ما تارتسف برخاست، با قدمهای محکم روی صحنه رفت و چنان روی صندلی لمید که گویا در خانه‌اش بود. هیچ کاری هم نمی‌کرد. اصلاً کوششی هم نشان نمی‌داد. با وجود این همین نشستن ساده‌ او توجه ما را جلب کرده بود. کنجکاوانه به او نگاه می‌کردیم و می‌خواستیم بفهمیم چه خیالی دارد: لبخند زد، ما نیز لبخند زدیم، به فکر فرورفت و ما به او خیره شدیم که فکرش را بخوانیم. ناگهان نگاهش به نقطه‌ای خیره شد و ما فوراً نگاه او را دنبال کردیم تا ببینیم چه چیزی توجه او را جلب کرده است. هیچ وقت در زندگی به نشستن ساده تارتسف کنجکاوی به خرج نداده بودیم، ولی روی صحنه همه چیز را با کنجکاوی نگاه می‌کردیم، حتی نشستن ساده او را. و تا اندازه‌ای از همین نشستن‌ها لذت می‌بردیم. ولی نشستن بچه‌ها کنجکاوی ما را بر نمی‌انگیخت و جالب نیز نبود که بدانم راجع به چه چیزی فکر می‌کنند. در مورد دیگران از درماندگی و تقلایی که برای مورد توجه قرار گرفتن می‌کردند آدم به خنده می‌افتاد. ولی تارتسف اصلاً به ما توجهی نداشت. بر عکس، این ما بودیم که با دقت متوجه او شده بودیم. این چه معمایی است؟ آرکادی نیکلایویچ این معما را چنین حل کرد:

«هر عملی که روی صحنه انجام می‌گیرد باید علتی داشته باشد. نشستن هم بدون علت نمی‌شود. ما نباید روی صحنه فقط و فقط بنشینیم که به ما نگاه کنند. نشستن کار ساده‌ای نیست. باید آن را آموخت...»

یکی از بچه‌ها سؤال کرد: «علت نشستن شما چه بود؟»

— علتش خستگی از دست شما و تمرینی که قبل از آمدن سر کلاس شما داشتم بود. بعد به مالالتکو وارو کرد و گفت: «حالا بیاروی صحنه تا اتود جدیدی را بازی کنیم.»
 مالالتکو وا در حالی که به طرف صحنه می‌دوید، با شادی و شغف گفت: «با شما؟»
 تارتسف او را دوباره روی صندلی نشان داد و خود پشت سر او ایستاد. مالالتکو وا دوباره شروع کرد به پیچ و خم خوردن و دولا شدن. ناگهان متوجه شد که آرکادی نیکلایویچ دفترش را باز کرده و به دنبال چیزی می‌گردد. مالالتکو وا با دقت به آرکادی نیکلایویچ

خیره شده بود. می خواست بفهمد که آرکادی نیکلایویچ به دنبال چیزی می گردد یا اینکه حرکات غلط او را یادداشت می کند. دیگر حرکتی از مالالتکو و اسر نمی زد. فقط و فقط با نگرانی، خیره خیره، به دستها و دفترچه تارتسف چشم دوخته بود. سعی داشت که مزاحم او نشود و با دلهره در انتظار فرمان شروع اتود و موضوع اتود بود.

در این لحظه نشستن او خیلی ساده و طبیعی و دوست داشتنی شده بود. مدتی به این ترتیب گذشت و بعد آهسته آهسته با اشاره تارتسف پرده بسته شد.

وقت برگشتن به سالن، آرکادی نیکلایویچ از او پرسید: «خوب، موقع بازی چه احساسی داشتید؟»

— من؟ مگر ما بازی می کردیم؟

— البته.

— ولی من منتظر بودم که شما سرتان را از روی دفترچه تان بلند کنید و به من بگویید که چکار باید بکنم. من که هیچ کاری نکردم.

— همین انتظار خودش علتی برای نشستن شما بود. و همین علت، نشستن شما را طبیعی ساخته بود و شما را از ادا در آوردن و خم و راست شدن بیهوده خلاص کرده بود. بعد آرکادی نیکلایویچ به همه رو کرد و گفت: «به نظر شما کدام کار بهتر است: نشستن روی صحنه مثل ولیامینو و نمایش دادن دست و پا، یا مثل گاوارکف که به طور کلی خودش را نمایش می داد، و یا نشستن مدلل حتی با یک دلیل ساده یا حتی خیلی ساده و جزئی؟ ممکن است این علت زیاد جالب نباشد ولی روی صحنه ایجاد زندگی می کند. در صورتی که خود نشان دادن در هر دو صورتش ما را از هنر دور می کند. روی صحنه باید فعالیت کرد. مبنای اساس زندگی دراماتیک را عمل و فعالیت تشکیل می دهد. خود کلمه درام هم به زبان یونانیان قدیم به معنی به وقوع پیوستن و عمل بود. پس بنابراین درام، روی صحنه، یعنی اعمالی که جلوی چشم ما به وقوع می پیوندد و هنر پیشه ای که وارد صحنه می شود عمل کننده است.»

گاوارکف با معذرت گفت: «شما می فرمایید که روی صحنه باید عمل کرد ولی اجازه بدهید بپرسم که نشستن شما روی صحنه مگر عملی داشت؟ به نظر من این کار شما هیچ عملی نداشت.»

آرکادی نیکلایویچ توضیح داد: «نشستن و حرکت نکردن دلیل عدم عمل نیست. در بیحرکتی محض نیز می توان به فعالیت پرداخت ولی نه به شکل ظاهری یعنی جسمانی، بلکه به شکل درونی آن یعنی روانی. حتی بعضی وقتها شدت عمل و فعالیت درونی باعث

متوقف شدن عمل جسمانی می شود. این عمل به خصوص در هنر خیلی مهم و بسیار هم جالب است.

ارزش هنر را محتوای آن تعیین می کند. به همین دلیل من تا اندازه ای گفته خود را اصلاح کرده و می گویم: روی صحنه باید عمل کرد، هم درونی و هم برونی.»

سال .. ۱۹

تارتسف به مالالتکووا گفت: «حالا این نمایشنامه را بازی می کنیم. موضوع از این قرار است: مادر شما بیکار شده است و به این ترتیب این ماه نمی تواند شهریه شما را بدهد و شما را همین امروز و فردا از مدرسه اخراج می کنند. دوست شما که از این جریان باخبر شده به کمک شما شتافته است و چون پول نداشته سنجاق سینه اش را که دارای يك جواهر اصل است برایتان آورده. این تنها چیز قیمتی است که او داشته. ولی شما حاضر به قبول آن نمی شوید. سرانجام دوستان عصبانی شده، سنجاق را به پرده می زند و از اتاق خارج می شود و شما هم به دنبالش راه می افتید و در راه و صحنه ای مملو از تشکر و اشک و بوسه رخ می دهد و سرانجام شما این فداکاری را قبول می کنید و دوستان می رود. شما به اتاق بر می گردید و می خواهید که سنجاق را بردارید ولی سنجاق کجاست؟ یعنی کسی در غیاب شما وارد اتاق شده و آن را برداشته است؟ در آپارتمانی که همسایه زیاد است چنین اتفاقی بعید به نظر نمی رسد. آن گاه شما سر اسیمه و ناراحت به دنبال سنجاق می گردید. اکنون شما به پشت صحنه بروید، من سنجاق را به یکی از این چینهای پرده می زنم.» مالالتکووا پشت صحنه رفت. تارتسف، که اصلا سنجاقی هم در دست نداشت، بعد از لحظه ای به او گفت که وارد صحنه شود و کارش را شروع کند.

مالالتکووا مثل اینکه کسی با شدت هلش داده باشد توی صحنه پرید و دوید جلوی آوانسن و فوراً با شتاب برگشت به انتهای صحنه و با دودست سرش را گرفت و فریاد گوشخراش وحشتناکی کشید. بعد به چپ و راست رفت و پرده را با ناامیدی تکان داد و سرش را بالا به لای پرده فرو برد. یعنی که در جستجوی سنجاق است. همین که سنجاق را نیافت، دستهایش را با تشنج روی سینه اش فشرد و به این ترتیب خواست که وضع تراژیک خود را نشان دهد، و سپس با يك خیز دوباره به پشت صحنه رفت. ما به سختی جلوی خنده مان را گرفته بودیم. به زودی مالالتکووا فاتحانه وارد صحنه شد. چشمهایش برق می زد و لپهایش گل انداخته بود.

تارتسف سؤال کرد: «چه احساسی داشتید؟»

وی اظهار داشت: «خیلی عالی! ولی نمی دانم چطور برایتان شرح بدهم که واقعاً چه چیز را احساس می کردم.»

تارتسف در تأیید گفته های او گفت: «چه بهتر! چه بهتر! پس سنجاق سینه کو؟»
— آخ، بله، من چنان دچار احساس شده بودم که سنجاق را فراموش کردم و...
تارتسف در جواب گفت: «عجیبه، شما که با چنان احساسی پی سنجاق می گشتید چطور شد که آن را فراموش کردید؟ به خاطر داشته باشید که اگر همین الان سنجاق را پیدا نکنید از مدرسه تئاتر اخراج خواهید شد. ادامه تحصیل شما در اینجا بستگی به پیدا کردن سنجاق دارد.»

طنین کلمات تارتسف هنوز در گوش ما بود که مالالتکووا از نو پرید روی صحنه و شروع کرد لابه لای چینهای پرده را گشتن. چهره او تغییر کرده بود و خیلی جدی و فعال شده بود. نفوذ نگاه او برای پیدا کردن سنجاق در لابه لای چینهای پرده احساس می شد. او با دقت تمام و به طور منظم لابه لای تمام چینهای پرده را واری می کرد. این بار، جستجوی او کاملاً شکل دیگری داشت. سرعت کار او یا کار قبلی اصلاً قابل مقایسه نبود و کاملاً می توانستیم بفهمیم که هدفی دارد و کار بیهوده ای انجام نمی دهد، بلکه به دنبال چیزی است که برای او ارزش و اهمیت زیادی دارد. بعد از جستجوی کامل، با ناامیدی و تعجب رو به ما کرد و با صدای آهسته ولی پر تشویش و مملو از نگرانی گفت: «دوستان عزیز، پس کجاست؟ چطور شد؟ نیست، گم شده.»

از خطوط چهره اش وحشت و نگرانی می بارید. خشکش زده بود. نگاهش به نقطه دیگری دوخته شده بود، گویا تمام وجودش علامت سؤال بود. ما نیز نفسهای خود را حبس کرده و چشمهایمان را به او دوخته بودیم.

تارتسف آهسته به ایوان پلاتونویچ گفت: «اثر می کند.» و بعد رو کرد به مالالتکووا و از او سؤال کرد: «در جستجوی دوم چه احساسی داشتید؟»
مالالتکووا با یأس و ناامیدی گفت: «چه احساسی؟ نمی دانم.» و بعد از اینکه مدتی به فکر فرو رفت گفت: «دنبال سنجاق می گشتم.»

— کاملاً درست است. این بار شما جستجو می کردید، ولی بار اول چه می کردید؟
— بار اول به هیجان آمده بودم، به طور وحشتناکی به هیجان آمده بودم.
سپس وی با غرور و افتخار، در حالی که صورتش گل انداخته بود، راجع به احساسی که بار اول داشت سخن راند.

— در کدام يك از این دو جستجو خود را بهتر حس می کردید؟ بار اول که به این طرف و

آن طرف می پریدید و چینه‌های پرده را از هم می دریدید یا این بار که به آرامی لا به لای آنها را نگاه می کردید؟

— البته جستجوی بار اول را بهتر حس می کردم.

— این طور نیست، اصرار نورزید که بار اول شما در جستجوی چیزی بودید. شما حتی به فکر این کار هم نبودید. شما فقط می خواستید رنج ببرید. رنج به خاطر رنج. ولی بار دوم شما حقیقتاً در جستجوی چیزی بودید، جستجو می کردید. و ما می دیدیم و می فهمیدیم و باور می کردیم که سرگردانی و ناراحتی شما بی علت نیست. به همین جهت اولین جستجوی شما هیچ به درد نمی خورد. کار اول شما فقط خم و راست شدن و قر و غر بیله معمولی هنر پیشگی بود. ولی کار دوم شما جستجو کردن بود. حرفهای تارتسف مالالتکوا را به حیرت انداخته بود.

تارتسف چنین ادامه داد: «حرکات و جست و خیز بی معنی به درد صحنه نمی خورد. روی صحنه دویدن به خاطر دویدن، رنج بردن به خاطر رنج بردن و امثال آن به هیچ درد نمی خورد. عمل کردن، به طور کلی، به خاطر عمل کردن روی صحنه هیچ دردی را دوا نمی کند. عمل کردن روی صحنه باید مناسب و ثمر بخش باشد.»
من از خودم اضافه کردم: «و واقعی.»

— عمل واقعی همان عمل مدلل و مناسب و ثمر بخش است. خوب، فهمیدیم که روی صحنه باید عمل واقعی انجام داد. پس همه به روی صحنه بروید و شروع به عمل کنید. همه روی صحنه رفتیم ولی تا مدتی نمی دانستیم که چه باید کرد. طبق گفته تارتسف عملی که روی صحنه انجام می گیرد باید ثمر بخش باشد. ولی من هر چه فکر کردم عمل جالبی که ارزش توجه را داشته باشد پیدا نکردم. به همین دلیل شروع به تکرار اتللو کردم. ولی فوراً متوجه تکرار ادا و اطوارهای خود شدم و دست از بازی کشیدم.

پوشین اول به تجسم يك زنرال و بعد يك دهاتی پرداخت. شوستف با ژست هاملتی روی صندلی نشست و معلوم نبود به تجسم غم او پرداخته است یا به تجسم ناامیدی او. ولیامینوا دلربایی می کرد و گاوارکف طبق سنت جهانی صحنه به او اظهار عشق می نمود. وقتی چشم به او منق و دیمکف افتاد از تعجب دهانم باز ماند. آنها در گوشه صحنه بارنگ پریده و چشمهای خیره شده مثل چوب ایستاده بودند و از قرار معلوم صحنه «کهنه های بچه» از نمایشنامه براند اثر ایسن را بازی می کردند.^۱ تارتسف سرانجام به سرگردانی همه پایان

۱. استانیسلاوسکی قطعه آخر درام حماسی براند اثر ایسن را «صحنه کهنه ها» نامیده است که در سال ←

داد و گفت: «خوب حالا شروع می‌کنیم به بررسی کاری که شما الان انجام دادید.» بعد به من رو کرد و گفت: «از شما شروع می‌کنم.» بعد عین همین جمله را به شوستف و مالالتکو و نیز گفت. سپس اضافه کرد: «خوب حالا همه روی صندلیهای آوانسن بنشینید تا من بتوانم همه شما را خوب ببینم. اکنون شروع به احساس کاری که هم اکنون انجام می‌دادید بکنید: شما حسادت، شما رنج، و شما غم.»

ما نشستیم و شروع کردیم به کوشش در برانگیختن احساساتی که آرکادی نیکلایویچ نام برد. ولی بیفایده بود.

در روی صحنه وقتی به این طرف و آن طرف می‌رفتم و اتللو را مجسم می‌کردم، متوجه این مطلب نبودم که درون خالی من چقدر حرکاتم را بی‌معنی جلوه می‌دهد. ولی وقتی روی صندلی رو به روی تارتسف نشستم و امکان ادا و اطوار جسمانی از من سلب گردید، مثل روز برایم آشکار شد که هدفم بی‌معنی و غیر قابل اجراست.

تارتسف سؤال کرد: «خوب، بگوید ببینم به عقیده شما می‌شود روی صندلی نشست و بدون هیچ مقدمه یا زمینه قبلی سفارش احساس نفرت، عشق، محبت و غیره را داد؟ البته شما کوشش کردید، ولی موفق نشدید. یعنی احساس در شما به وجود نیامد. یعنی زنده نشد. به همین دلیل شما مجبور شدید که ادای آن را در بیاورید و در چهره خود خطوط احساس برانگیخته نشده را به ما ارائه دهید. با فشار نمی‌شود در خود تولید احساس کرد. حسادت، عشق و رنج به خاطر خود حسادت و عشق و رنج عملی نیست. در حقیقت به احساس نمی‌توان زور گفت، چون این زورگویی به ضرر زورگو که همان هنرپیشه باشد تمام می‌شود. یعنی دچار بدترین شکل ادا و اطوار می‌شود. به همین دلیل موقع انتخاب عمل به احساس نباید کار داشت. چون احساس خود به خود از یک زمینه قبلی که باعث حسادت، نفرت، یا عشق و غیره شده است به وجود می‌آید. پس هنرپیشه باید در باره زمینه قبلی عمیقاً و به طور اساسی بیندیشد و آن را در اطراف خود ایجاد کند. لذا در باره ایجاد نتیجه نباید کوشید بلکه در راه رسیدن به آن باید کوشید.

بازی با هیجان مثل بازی نازوانف، مالالتکو و شوستف، و در آوردن ادای سیما مثل کارپوشین و ونتسف، و بازی مکانیکی مثل بازی وسه لوفسکی و گاوارکف، اشتباهاتی است متداول و همه گیر. کسانی مرتکب چنین اشتباهاتی می‌شوند که به عادت رذیلانه روی صحنه به نمایش گذاردن خویش و یا ادا و اطوار در آوردن دچار شده‌اند. ولی هنرمند واقعی

واصیل نباید طبق تشریفات هنر پیشگی به تقلید ظواهر هیجان و کپی کردن ظواهر سیما و یا به بازی مکانیکی بپردازد، بلکه باید تحت تأثیر هیجان و در قالب سیما به عمل مدلل و مناسب و ثمر بخش دست بزند.»

بچه‌ها برای تبرئه خود گفتند: «روی صحنه خالی به چه عمل مدلل و ثمر بخش و مناسبی می‌توان دست زد؟»

ونتسف با اطمینان گفت: «باور کنید که اگر توی صحنه دکور، مبل و اثاثیه و بخاری، زیر سیگاری و غیره باشد، آن وقت به شما قول می‌دهم که چنان مناسب و مدلل و ثمر بخش عمل کنیم...»

در اینجا آرکادی نیکلایویچ گفت: «بسیار خوب.» و از کلاس خارج شد.

سال .. ۱۹

امر و ز نیز سالن دانشکده برای درس تعیین شده بود ولی در ورودی سالن بسته بود. اما سر ساعت معین دردیگری را که مستقیماً به صحنه باز می‌شد به روی ما گشودند. وارد صحنه که شدیم رو در روی خود به راهروی بر خوردیم که پشت اتاق مهمانخانه بسیار مجللی قرار داشت. مهمانخانه دودر داشت که یکی از آنها به نهارخوری و اتاق خواب و دیگری به راهروی که در طرف چپ آن سالن روشن و پرنوری قرار داشت باز می‌شد. این آپارتمان از قسمتهای مختلف دکورهای نمایشهای گوناگون قبلی تنظیم و ترکیب شده بود. از وسایل نمایش جاری نیز برای مبلمان و تجهیزات آن استفاده شده بود. لیکن پرده بسته بود و بدین ترتیب مشکل می‌شد تشخیص داد که سالن و پشت صحنه در کدام قسمت قرار دارد.

آرکادی نیکلایویچ به ما گفت: «بفرمایید، این هم يك آپارتمان کامل و مجهز که گذشته از فعالیت، حتی در آن زندگی نیز می‌توان کرد.» ما دیگر خود را در صحنه احساس نمی‌کردیم و راحت و آزاد، درست مثل اینکه هر کس در خانه خویش است، هر کدام در گوشه‌ای نشستیم و مشغول صحبت و تعریف و گفتگو شدیم. ولی تارتسف به ما یادآوری کرد که برای بحث و گفتگو جمع نشده‌ایم، بلکه برای آموختن چیزی کلاس را به اینجا منتقل کرده‌ایم. همان کاری که در درس گذشته شروع کردیم، یعنی عمل کردن مدلل و مناسب و ثمر بخش. همه ما ساکت و بیحرکت به او چشم دوخته بودیم.

شوستف ناگهان گفت: «بدون مقدمه و بدون هیچ علتی چگونه می‌توان عمل مناسب و

مدلل و ثمر بخش را آغاز کرد؟»

— اگر برایتان بدون هیچ علت و دلیلی انجام دادن فعالیت‌های مشکل‌آمیز است، به عملی دست بزنید که علتی و دلیلی داشته باشد. یعنی شما در این شرایط کاملاً آماده و زنده نیز نمی‌توانید با اعمالی ظاهری خود را سرگرم کنید؟ مثلاً اگر من از شما و نتسلف تقاضا کنم که در را ببندید، شما تقاضای مراد خواهید کرد؟

ونتسلف طبق معمول با کج و کوله کردن شانه‌ها و کمر و دست و پایش گفت: «در را ببندم؟ با کمال میل.» لیکن ما هنوز موفق نشده بودیم سرمان را به طرفی که او راه افتاده بود برگردانیم که ناگهان در به هم خورد و ونتسلف در جای خود نشست.

تارتسلف گفت: «به این کاری که شما انجام دادید در بستن نمی‌گویند، به این کار در را به هم زدن و خود را خلاص کردن می‌گویند. منظور و معنی در بستن قبل از هر چیز در آن تمایل درونی است که برای بستن در باید موجود باشد، یعنی اینکه مثلاً ما خواسته باشیم که باد داخل اتاق نشود، یا اینکه مطالبی که اینجا می‌گوییم از راهرو شنیده نشود، و غیره و غیره.»

ونتسلف گفت: «دردرست چفت نمی‌شود، باور کنید، به هیچ وجه بسته نمی‌شود.» و با دستهایش نشان می‌داد که چطور در از پاشنه حرکت می‌کند و خود به خود باز می‌شود. — شما برای اجرای خواهش من وقت و کوششی بیش از آنچه به خرج دادید باید به کار می‌بستید.

ونتسلف دوباره به طرف در رفت و مدتی با آن ور رفت و سرانجام آن را بست.

تارتسلف با تحسین گفت: «این کاری که شما انجام دادید عمل واقعی بود.»

من وسط حرف تارتسلف پریدم و خواستم که به من نیز اتودی محول کند.

— مگر شما خودتان قادر نیستید که اتودی طرح ریزی کنید؟ بفرمایید آن بخاری و آن

هم هیزم، بروید و بخاری را روشن کنید.

من به طرف بخاری رفتم و هیزمها را داخل آن چیدم، ولی برای روشن کردن آن نه خودم

کبریت داشتم و نه روی بخاری کبریتی بود. دوباره مزاحم تارتسلف شدم.

تارتسلف با عجله گفت: «کبریت برای چه می‌خواهید؟»

— چطور برای چه؟ خوب برای اینکه هیزم بخاری را روشن کنم.

— خیلی از لطف شما متشکرم، مگر متوجه نیستید که بخاری از مقوا ساخته شده است؟

نکند خیال دارید تئاتر را به آتش بکشید؟

من توضیح دادم که مثلاً روشن کنم، حقیقتاً که این کار را نخواهم کرد.

— برای مثلاً روشن کردن کافی است که مثلاً کبریت در دست‌هایتان باشد. بفرمایید این

کبریت، بگیرید و دست خالی خود را به طرف من دراز کرد.

— مگر مطلب فقط سر کشیدن چوب کبریت به کبریت است؟ مسئله مهم برای شما کاملاً چیز دیگری است. مسئله اینجاست که شما واقعاً باور کنید که اگر يك کبریت واقعی در دست داشتید، همان کاری را انجام می دادید که اکنون با دست خالی انجام خواهید داد. در حقیقت باور و عمل مناسب مهم است. وقتی شما نقش هاملت را بازی می کنید و پس از طی کردن آن نقش بفرنج و مسائل روانی که برای او مطرح است به لحظه کشتن عموی خود می رسید، آیا در آن لحظه تمام مسائل در این موضوع که در دست شما حتماً باید شمشیر برنده ای قرار داشته باشد خلاصه می شود؟ یعنی اگر چنان شمشیری در دست شما نباشد قادر به ایفای نقش خود نخواهید بود؟ پس باید بتوانید بدون شمشیر عمویتان را بکشید و بدون کبریت بخاری را روشن کنید. این تخیل شماست که باید برنده و روشن و درخشان باشد. من به طرف بخاری رفتم و مشغول روشن کردن آن شدم. در ضمن می شنیدم که آرکادی نیکلایویچ چه دستوراتی به سایر بچه ها می دهد. وی و نتسف و مالالتکو و ارا به سالن فرستاد و به آنها گفت که کارهای مختلفی را انجام دهند. به او منف، که کارش قبلاً نقشه کشی بود، دستور داد که طرح خانه بکشد و با قدم اندازه ها را حساب کند. نامه ای از دست ولیامینو گرفت و مخفی کرد و به او گفت که بگرد و در این پنج اتاق آن را پیدا کند، و به گاوارکف گفت که نامه ولیامینو را به پوشین داده و از او خواسته است آن را در جایی پنهان کند. این مسئله باعث شد که گاوارکف مواظب پوشین باشد. خلاصه تارتسف همه ما را به جستجو واداشت و بعد از لحظه ای همه واقعاً به فعالیت پرداخته بودند. ولی من همان گوشه نشسته بودم، و وانمود می کردم که مشغول روشن کردن بخاری هستم. کبریت تخیلی من مثل اینکه چندین بار خاموش شد، ضمن این کار من سعی می کردم که آن را در دستهایم ببینم و لمس کنم، ولی موفق نمی شدم. در همین حال سعی می کردم که بخاری را نیز ببینم و گرمای آن را حس کنم. ولی این هم نمی شد و به زودی از این کار خسته شدم و مجبور گشتم که دنبال عمل جدیدی بگردم. شروع به تغییر جای مبلمان و دیگر اثاثیه اتاق کردم. ولی چون این اعمال شکنجه آور هیچ پایه و اساسی نداشتند من خیلی مکانیکی آنها را انجام می دادم. تارتسف توجه مرا به این مسئله جلب کرد که چنین اعمال مکانیکی و بدون احساسی با سرعت روی صحنه جریان می یابد و سرعت آنها به مراتب از اعمال آگاهانه و اساسی و مدلل بیشتر است. و این موضوع چندان هم عجیب نیست، چون وقتی شما به طور مکانیکی و بدون هیچ هدف معینی دست به کاری می زنید، هیچ گونه دقتی به خرج نمی دهید و طبیعتاً وقتی نیز صرف آن نمی کنید. آیا در واقع نیز جابه جا کردن چند

صندلی وقت زیادی می خواهد؟ ولی اگر با هدفی معین و حساب شده، مثلا اینکه ممکن است امشب مهمانهای مهم و مهمتری داشته باشید، دست به جابه جا کردن صندلیها زده و مجبور باشید آنها را در جاهای معینی بنشانید، شاید هم در عرض يك ساعت جای يك صندلی را مرتب عوض کنید. در چنین صورتی جابه جا کردن يك صندلی ساعتها وقت می گیرد بدون اینکه حتی لحظه ای متوجه گذشت زمان شده باشید. در چنین مواقعی است که می گویند وقت مثل برق می گذرد. من دچار چنان وضعی شده بودم که اصلا تخیل من خشک شده بود و قادر نبودم درباره عملی فکر کنم. مجله مصوری را برداشتم و مشغول تماشای آن شدم. تارتسف متوجه شد که دیگران نیز دچار وضع من شده اند و به قول معروف کفگیر عمل آنها به ته دیگ خورده است. لذا از همه خواست که در مهمانخانه جمع شوند. — شما خجالت نمی کشید؟ شما که قادر نیستید تخیلات خود را به جنبش و حرکت وادارید چگونه می خواهید هنر پیشه شوید؟ دست ده تا بچه را بگیرد و به اینجا بیاورد. کافی است که من به آنها بگویم که بچه ها اینجا آپارتمان جدیدی است که شما باید در آن زندگی کنید. آن وقت شما شاهد و ناظر تخیلات آنها باشید، دست به چنان بازی خواهند زد که هیچ وقت تمامی نداشته باشد. بیاید و مثل بچه ها باشید.

شوستف آهی کشید و گفت: «بله مثل بچه ها بودن گفتنش آسان است. ضرورت و خواست بازی در آنها طبیعی است، ولی ما باید خودمان را به زور وادار به بازی کنیم.» — البته اگر «خواست» در شما موجود نباشد، دیگر در این باره حتی حرفی هم نباید زد،

ولی يك سؤال پیش می آید، در این صورت شما که هستید؟ مگر هنر پیشه نیستید؟

گاوارکف در جواب گفت: «معذرت می خواهم شما دستور بدهید پرده باز شود، اجازه بدهید تماشاچی وارد سالن شود، آن وقت در ما خواست بازی پیدا می شود.»

— خیر، اینها تماما بهانه است. هنر پیشه خود شرایط فعالیتش را به وجود می آورد. اگر شما هنر پیشه هستید، باید بدون این شرایط نیز بتوانید فعالیت کنید. به طور صریح بگویید چه چیز مانع فعالیت شما می شود؟

من شروع به توضیح وضع خود کردم: «بخاری روشن کردن و یا مبل جابه جا کردن اعمال کوچک و ساده ای هستند، یعنی زیاده از حد کوتاه و مختصر و معمولی اند. بخاری که روشن شد، و درب که بسته شد، عمل به پایان می رسد. ولی اگر عمل دومی ادامه عمل اولی و سومی ادامه دومی باشد، آن وقت مسئله کاملا عوض می شود.»

— که این طور! پس اعمال کوتاه و مختصر به درد شما نمی خورد. شما احتیاج به اعمال بزرگ و مشکل و عمیق دارید که دارای دورنمای وسیع و عمیقی باشند.

من گفتم: «خیر، نه تا این حد مشکل و عمیق. ما راجع به این مسائل هنوز فکر نمی‌کنیم. يك اتود ساده ولی جالب به ما بدهید.»

تارتسف گفت: «این کار من نیست، این وظیفه شماست. جالب بودن و کوتاه و طویل بودن اتود بستگی به تازگی فعالیت تخیل شما دارد. گذشته از آن، مسئله مهم نه خود يك عمل بلکه اعتقادات درونی و دلایل درونی و روی هم رفته شرایطی است که به خاطر آنها دست به آن عمل زده می‌شود. مثلاً همین در بستن و در باز کردن ساده را می‌گوییم. چه چیزی ممکن است بی‌معنی تر از این عمل مکانیکی و بدون هدف باشد؟ ولی حال بیابید به دنبال دلیل آن بگردیم. تصور کنید در این آپارتمان که امروز مثلاً مالالتکوا جشن گرفته و مهمانی داده است، قبلاً آدمی که به‌جنون مبتلا شده و اکنون در يك آسایشگاه روانی بستری است زندگی می‌کرده، اکنون شایع شده است که این شخص از آسایشگاه فرار کرده و توی راهرو پشت این در ایستاده است. حال شما چه می‌کردید؟»

به‌محض اینکه مسئله به این شکل از طرف تارتسف مطرح شد، مناسبات ما نسبت به جریان، یا آن‌طور که بعداً تارتسف بیان داشت «نشانه‌گیری درونی» یکباره تغییر کرد: ما دیگر اصلاً راجع به طویل بودن یا کوتاه بودن و یا جالب بودن مسئله نمی‌اندیشیدیم و فقط در فکر پیدا کردن راه و چاره مناسبی بودیم. برای اولین بار همه با چشمهای باز تمام سطوح و زوایای اتاق را بررسی می‌کردیم. هر کس نقطه‌ای را که نشسته بود نسبت به فاصله‌اش از در اتاق اندازه‌گیری و ارزیابی می‌کرد. همه در جستجوی پناهگاهی بودیم که اگر ناگهان دیوانه داخل اتاق هجوم آورد، چگونه و در کجا باید پنهان شد. ابعاد اثاث اتاق برای اولین بار توسط ما با نگاهی کاملاً دقیق اندازه‌گیری می‌شد. مبل و صندلی و کمد، هر کدام نسبت به استفاده‌ای که ما در این لحظه از آن می‌توانستیم بکنیم، دارای ارزش معینی شده بودند. گویی همه چیز روشن‌تر و برجسته‌تر و دارای معنی بیشتری شده بود. حس حفاظت از خود در مقابل خطر در درون ما به پاسداری پرداخته بود. چنانکه گویی از برج مراقبت بالا رفته است تا دید وسیع‌تری داشته باشد، و خطر را از هر چه دورتر ببیند تا وقت برای مبارزه و مقابله و یا پنهان شدن داشته باشد.

برای قضاوت کردن درباره وضعی که ما پیدا کرده بودیم کافی است این مطلب را گوشزد کنم که و نتسف حالا، عمداً یا سهواً نمی‌دانم، ولی ناگهان با يك پرش از کنار در به انتهای اتاق پرید و همه ما درست مثل روحی در يك جسم از جا پریدیم و با هول دادن یکدیگر خود را به آخرین نقطه اتاق رسانیدیم. دخترها جیغ کشیدند و توی اتاق پهلویی پریدند. من نیز در حالی که زیر سیگاری سنگین برنزی را در دست داشتم زیر میز پنهان

شدم. حتی وقتی که در را محکم بستیم نیز از فعالیت و عمل خود دست نکشیدیم. مثلاً چون کلید در را پیدا نکردیم صندلیها را پشت در چیدیم. و بعد به فکر افتادیم که تلفنی با آسایشگاه تماس بگیریم و تقاضا کنیم که برای دستگیری این دیوانه خطرناک هر چه زودتر اقدامات لازم را به عمل آورند. من از شادی و شعف از خود بیخود شده بودم و به محض اینکه اتود تمام شد خود را جلوی تارتسف انداختم و با التماس از او خواهش کردم که در روشن کردن بخاری نیز به من کمک کند. اتود برایم غم بزرگی شده بود. به خود گفتم اگر در اجرای این اتود موفق شوم، آن گاه یکی از طرفداران دو آتسه و پرو پاقرص «سیستم» خواهم شد.

آرکادی نیکلایو بیچ بدون لحظه‌ای معطلی چنین گفت: «مالالتکو و امروزیک مهمانی مفصل ترتیب داده و دوستان و همدوره‌ایهایش را دعوت کرده است. یکی از مهمانها مسکونین، کاجالف و لئونیدف آرا خوب می‌شناسد و به مالالتکو و قول داده است که یکی از آنها را با خود به این مهمانی بیاورد. وی به این وسیله می‌خواهد که باعث شادی بچه‌ها شود. ولی بدبختی اینجاست که این آپارتمان خیلی سرد است، زیرا هنوز قابهای بادگیر را کار نگذاشته‌اند. در انبار نیز هیزم موجود نیست. از قضا هوا هم ناگهان منقلب شده و اتاق آن قدر سرد است که پذیرایی از مهمانان عالیقدر در آن مقدور نیست. خوب چه باید کرد؟ از همسایه‌ها هیزم قرض کردیم و بخاری را روشن کردیم، ولی بخاری شدیداً دود می‌کند. مجبور شده‌ایم که به دنبال بخاری ساز بفرستیم. حالا بخاری ساز را پیدا کرده‌ایم و آمده و شروع به پاک کردن لوله‌ها کرده، در ضمن هوا هم دیگر تاریک شده است. بخاری درست شده و مشغول روشن کردن آن شده‌ایم، لیکن معلوم می‌شود که هیزمها ترند و به این آسانی روشن نمی‌شوند و مهمانها هم تا چند لحظه دیگر ممکن است هر آن سر برسند. حال به من بگوئید که اگر این افکار من حقیقت محض بود شما چه می‌کردید؟»

گره درونی که همه شرایط را به هم وصل می‌کرد بسیار محکم و استوار بود. همگی اعتراف کردیم که اگر واقعاً چنین وضعی پیش می‌آمد همگی نگران و ناراحت می‌شدیم. برای رهایی از شرایط مشکلی که به وجود آمده بود دوباره باید از کلیه استعداد های انسانی

۲. ای. م. مسکونین، و. ای. کاجالف، ل. لئونیدف هنرمندان مردمی شوروی، که استانیسلاوسکی با آنها روابط دوستانه هنری داشته است و آنها با کمال میل در جشنهایی که هنرجویان برپا می‌کردند شرکت می‌کردند (۱۹۳۵-۱۹۳۷). لئونیدف و مسکونین در استودیو اپرادراماتیک تدریس می‌کردند. و کاجالف اغلب برای استودیوها برنامه انفرادی اجرا می‌کرد.

خود کمک می گرفتیم. در این انتظار بیشتر از هر چیز، آمدن لئونیدف، کالجف و مسکوین باعث دلهره و ناراحتی و هیجان می شد. همه از جان و دل، برای رهایی از این مشکل، در صدد چاره جویی بودند، و هر راهی که به نظرشان می رسید پیشنهاد می کردند تا دیگران نیز روی آن قضاوت کنند، و سعی می کردند که برای اجرای هر پیشنهادی راه حلی بیابند. آرکادی نیکلایویچ به ما گفت: «باید به شما بگویم که این دفعه عمل شما صحیح و واقعی، یعنی مناسب و ثمر بخش بود. باعث این عمل واقعی و صحیح چه بود؟ فقط یک کلمه کوچک اگر...» و ادامه داد: «بدین ترتیب درس امر وزبه شما آموخت که اعمال صحنه ای باید از درون مدلل و منطقی و پیگیر، و امکان پذیر باشد.»

سال... ۱۹.....

از این پس کلمه اگر کلمه دوست داشتنی همگانی شد. و هر موقعیت مناسبی که پیش می آمد همگی درباره آن بحث و گفتگو می کردند و آن را تمجید و تحسین می نمودند. درس امروز نیز کاملاً به تحسین و تمجید آن اختصاص یافت.

آرکادی نیکلایویچ به محض اینکه داخل کلاس شد، روی صندلی نشست. بچه ها او را احاطه کردند و سؤالات و اظهار نظر ها را جعبه کلمه اگر با هیجان و خوشحالی و خرسندی شروع شد.

آرکادی نیکلایویچ اظهار داشت: «شما شخصاً در عمل تجربه کردید و فهمیدید که چگونه از طریق اگر عمل درونی و برونی، به طور طبیعی و منطقی، به وجود می آید. حال به بررسی و ارزیابی محسنات این کلمه می پردازیم:

قبل از هر چیز باید گفت که یکی از محسنات اگر در این است که هر آفرینشی با آن شروع می شود.

اگر برای هنر پیشه اهر می است که او را از دنیای واقعی به دنیایی می برد که آفرینش فقط در آن می تواند صورت گیرد.

اگرهایی وجود دارند که وارد آورنده اولین ضرر به برای حرکت و رشد منطقی و تدریجی جریان آفرینش هستند. مثلاً... تارتسف دستش را به طرف شوسف دراز کرد و همین طور در انتظار ماند. آنها با حیرت و تردید به هم چشم دوخته بودند.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «چنانکه می بینید من و شما همین طور بلا تکلیف هستیم و هیچ عملی را نمی توانیم شروع کنیم. به همین دلیل من اگر را به کمک می گیرم و می گویم اگر دست من خالی نبود و نامه ای در آن بود، شما چه می کردید؟»

— من نامه را می گرفتم و نگاه می کردم که ببینم به نام چه کسی است. اگر به نام من بود با اجازه شما آن را باز می کردم و می خواندم. ولی چون ممکن است نامه خصوصی باشد و محتوای آن در من شدیداً تأثیر کند که نتوانم جلوی بچه‌ها خود را کنترل کنم....

آرکادی نیکلایویچ در ادامه گفت: «... و چون بهترین راه آن خواندن آن در تنهایی است...»

— آن وقت می رفتم به اتاق مجاور و در آنجا مشغول خواندن آن می شدم.

— می بینید همین یک کلمه کوچک اگر منطقی و منظم، چه افکار واقعی و مداومی را به وجود می آورد؟ حال توجه داشته باشید که این یک نوع اگر بود. انواع دیگر آن متسلسل، ناگهانی، مستقل — بدون هیچ نوع کمک فرعی و تکمیلی — هستند، به عبارت دیگر این مسئله را باید در نظر بگیرید که اگر یک مرحله‌ای و اگر چند مرحله‌ای وجود دارد.

چند لحظه پیش در تجربه با نامه فرضی از اگر یک مرحله‌ای استفاده کردیم. ولی در نمایشنامه، ما با شمار زیادی اگرهای بزرگ و کوچکی که از طرف نویسنده مطرح شده است و توجیه کننده رفتار و کردار و گفتار قهرمانان است سروکار داریم. در نمایشنامه، دیگر ما با اگرهای یک مرحله‌ای سروکار نداریم، بلکه اگرها در آنجا همه چندین مرحله‌ای هستند. در آنجا نویسنده هنگام نوشتن نمایشنامه به خود می گوید اگر حادثه در فلان قرن رخ می داد، اگر چنین اشخاصی زندگی می کردند، اگر قضیه در زمان فلان حکومت رخ می داد، اگر مکان وقوع حادثه فلان محل یا فلان خانه بود، اگر این افراد در چنین شرایطی با هم برخورد پیدا می کردند و هزاران اگر دیگر، آن گاه جمله این چنین می شد....

از طرف دیگر، وقتی رژیسور نمایشنامه‌ای را انتخاب می کند، افکار نویسنده را با اگرهای خود تکمیل می کند و می گوید: «اگر بین این افراد نمایشنامه چنین مناسباتی نیز وجود داشت، اگر چنین عاداتی می داشتند، اگر در چنین خانه‌هایی زندگی می کردند و غیره و غیره.... آن گاه در چنین شرایطی، اگر هنرپیشه به جای آنها قرار می گرفت، چگونه عمل می کرد؟ علاوه بر آن نقاش، طراح، مهندس برق و نور و خلاصه تمام هنرمندانی که به نوعی یا شکلی با نمایشنامه سروکار پیدا می کنند با افکار هنری خود به شرایط زندگی نمایشنامه می افزایند.

حال به ارزیابی آن نیرویی که در اگر نهفته است بپردازیم. در حقیقت آن نیرویی که شما در موقع اجرای اتود «فراردیوانه» آن را آزمودید، نیرو و قدرت اگر بود. نیرویی که ناگهان در درون شما جنبش و حرکت به وجود آورد و باعث ایجاد دگرگونی شد.

من که از روشن شدن مسائل به وجد و شعف آمده بودم، گفتم: «... له، به خصوص حرکت و

جنبش و دگرگونی در همه چیز.»

تارتسف چنین ادامه داد: «بله با کمک همین اگر سحرآمیز است که در پرندۀ آبی با چرخش آن الماس سحرآمیز^۳، چنان وضعی به وجود می آید که نگاه دگرگون می شود، گوشها طور دیگر می شنوند، عقل شرایط را طور دیگری بررسی می کند و در نتیجه آن داستان تخیلی، از طریق روشهای عینی، آن چنان اعمال مناسب رئالیستی را به وجود می آورد که برای اجرای هدفی که در مقابل خود قرار داده اید ضروری است.»

من با شادی وصف ناپذیری گفتم: «و چقدر هم این عمل سحرآمیز پنهانی صورت می گیرد! در واقع نیز چه احتیاجی به این بخاری مقوایی است. زیرا می توان فکر کرد که وقتی بایک کلمه کوچک اگر وجود مسکوبین، کاجالف و لئونیدف را می توانم احساس کنم، این بخاری با دود کردن خود در زندگی صحنه، مانع ایجاد شرایطی مناسب برای پذیرایی آن دوستان عالیقدر می شود. در واقع حال این خود من هستم که نقش مهمی را دارا شده ام و واقعاً و از ته قلب می توانم از این بخاری مقوایی نفرت پیدا کنم.»

شوستف اشاره کرد که وی نیز در اتود «فراردیوانه» به همین سرنوشت دچار شده بود. در حقیقت آنجا نیز ابتدا دری که تمرین اتود از آن شروع شده بود، مبدل به وسیله دفاعی مهمی گشته بود که در پشت آن سنگر گرفته بودیم، ولی بعد هدف اصلی که توجه ما را به خود جلب کرده بود، احساس حفاظت از جان بود و این موضوع خیلی طبیعی و خود به خود به وجود آمده بود.

سپس آرکادی نیکلایویچ چنین ادامه داد: «نوع دیگر اگر اجرای این مسئله به طور ناگهانی است، بدون هیچ کمک فرعی و تکمیلی، مثلاً...» در این حال آرکادی نیکلایویچ با یک دست زیر سیگاری فلزی را به مالالتکو و او با دست دیگر دستکشهای چرمی خود را به ولیامینو داد و گفت: «این قورباغه سرد و خیس مال شما و این موش نرم و لطیف هم مال شما.»

هنوز این کلمات از دهن آرکادی نیکلایویچ بیرون نیامده بود که هر دو با ترس و دلخوری دستشان را عقب کشیدند.

آرکادی نیکلایویچ به دیمکف دستور داد که لیوان آب را بردارد و بنوشد.

دیمکف لیوان را برداشت و به طرف دهانش برد.

۳. در نمایشنامه افسانه‌ای موريس مترلینگ، پرندۀ آبی، که در سال ۱۹۰۸ روی صحنه مخات نمایش داده شد، با چرخش الماس سحرآمیزبری افسانه‌ای، اشیانی که بچه‌ها را احاطه کرده بودند جان می گرفتند.

آرکادی نیکلایویچ دستپاچه فریاد زد: «زهر توی آن است.»
دیمکف ناخودآگاه خشکش زد.

آرکادی نیکلایویچ فاتحانه گفت: «دیدید! اینها دیگر اگر ساده نیستند بلکه اگر معجزه آسا هستند. و عمل را خود به خود و ناگهانی برمی انگیزانند. اتود فرار دیوانه نیز دارای اگر معجزه آسا بود.»

یکی از هنرجویان با حرارت تمام پرسید: «چطور؟»

— زیرا تصور خطر همیشه ما را مضطرب می کند. از طرف دیگر اسرار قدرت تأثیر بخشی اگر در این است که درباره وقایعی که جاری است سخن نمی راند. بلکه درباره وقایعی که می توانست به وقوع بپیوندد سخن می راند. در واقع کلمه اگر هیچ چیز را تأیید نمی کند بلکه فقط مطرح می کند. سؤالی را مطرح می کند و هنرپیشه می کوشد که به این سؤال جواب گوید. به همین دلیل تصور خطر یا هر تصور دیگری بدون تحمیل و زور صورت می گیرد. در واقع من شخصاً به شما به هیچ وجه اطمینان ندادم که در مورد اتود «دیوانه» پشت در حقیقتاً يك دیوانه فراری ایستاده باشد. همچنین به شما دروغ نگفته ام، چون با همان کلمه اگر آشکارا اعتراف کردم که این فقط يك پیشنهاد و فرض است و مسلم است که در واقعیت پشت در هیچ کس نیست. قصد من این بود که جوابی درست و صحیح در این مورد از شما دریافت کنم. من به شما پیشنهاد و هم و خیال کردم بدون اینکه احساس خود را به شما تحمیل کرده باشم. و چنانکه دیدید همه را در انتخاب احساس خود آزاد گذاردم. و شما هم به نوبه خود به همین نحو عمل کردید، یعنی اندیشه و پیشنهاد مرا درباره دیوانه فراری به خود تحمیل نکردید، بلکه آن را به عنوان يك پیشنهاد و فرضیه پذیرفتید. به عبارت دیگر من شما را وادار به قبول داستان «فرار دیوانه» نکردم، این خود شما بودید که داوطلبانه امکان رخ دادن چنین مسئله ای را در زندگی تأیید کردید.

من با تحسین گفتم: «بله، صداقت و صراحت. عدم زورگویی و تحمیل نکردن نظریات در اگر واقعاً قابل تحسین است.»

— حال اگر من، به جای اعترافات صادقانه نسبت به فرضی بودن فرار دیوانه، برای شما قسم می خوردم که پشت در واقعاً يك دیوانه خطرناک وجود دارد چه وضعی پیش می آمد؟

من اعتراف کردم: «من که اصلاً دروغ را باور نمی کردم و به همین جهت هم ابداً از جای خود تکان نمی خوردم.»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «همین درست است. کلمه عجیب اگر چنان وضعی را

به وجود می آورد که در آن هیچ گونه تحمیلی وجود ندارد. فقط در چنین شرایطی است که امکان بحث جدی درباره اتفاقاتی که بر ایمان رخ نداده ولی در زندگی ممکن است رخ دهد امکانپذیر است.»

سپس آرکادی نیکلایویچ به مسئله دیگری اشاره کرد و گفت: «یکی از محسنات اگر در این است که بدون هیچ گونه تحمیلی از راه طبیعی، هنر پیشه را به فعالیت درونی و برونی می کشاند.»

من با نظر انتقادی گفتم: «ولی به نظر من عملیات اگر همیشه به طور آزاد و بدون مانع صورت نمی گیرد. مثلاً با وجود اینکه حرکت و جنبش در من ناگهانی و آنی بود، ولی تایید آن خیلی به طول انجامید. لحظه اول وقتی کلمه اگر به کار برده شد، من فوری آن را باور کردم و حرکت به وجود آمد. ولی این وضع زیاد طول نکشید، از لحظه دوم شك و تردید شروع شد و به خود گفتم این کوشش برای چیست؟ مگر نمی دانی که همه اگرها دروغ و برای خوب بازی کردن به کار برده می شوند. حقیقت که ندارد، ولی صدای دیگری در درون من به مخالفت برخاست و گفت: در این بحثی نیست که اگر ابداعی برای خوب بازی کردن است، ولی در رویدادهای عینی کاملاً امکانپذیر و عملی است. در ضمن هیچ کس چیزی یا مسئله ای را به تو تحمیل نکرده است، از تو فقط سؤال می شود که اگر آن شب در مهمانی مالالتکو و شرکت داشتی، چنین حادثه ای رخ می داد چه می کردی؟ آن وقت که واقعیت مسئله احساس شده می توان با جدیت تمام آن را بررسی کرد و راه حلی برای آن یافت.»

سال .. ۱۹

— بدین ترتیب، آفرینش با کلمه معجزه آسا و ساده اگر شروع می شود. و اگر اولین ضربه را برای رشد بعدی جریان سازندگی نقش وارد می کند. درباره چگونگی رشد این جریان اجازه بدهید که رشته سخن را به الکساندر سرگیویچ پوشکین بسپاریم.

پوشکین در درامهای خود تحت عنوان «درام مردمی» می گوید: «هیجانان واقعی و احساسات شبیه به حقیقت در شرایط فرضی، اینهاست مسائلی که عقل ما آن را از نویسنده دراماتیک می طلبد.» و من اضافه می کنم که عقل ما نیز از هنر پیشه دراماتیک کاملاً یک چنین چیزهایی را می خواهد. با این تفاوت که شرایط فرضی و پیشنهادی نویسنده برای هنر پیشه شرایطی قبلاً آماده شده و فرض شده است و جمله شرایط پیشنهادی و یا شرایط فرضی در کار تجربی ما ریشه دار بوده، همواره مورد استفاده قرار می گیرد. حال

درباره این کلمات خوب بیندیشید تا من بعد با مثالهای زنده برایتان توضیح دهم که کلمه دوست داشتنی اگر در جریان وصایای پوشکین چه کمکی به ما می کند.

من جمله «هیجان واقعی، و احساسات شبیه به حقیقت در شرایط فرضی» را چندین بار خواندم و ضمن خواندن هر بار سعی کردم روی یکی از کلمات تکیه کنم.

تارتسف گفت: «بیهوده در ویرانی این شاه جمله نکوشید، این عمل شما نمی تواند اهمیت درونی جمله را بشکافد. وقتی قادر به درک اندیشه کلی و بزرگی نمی شوید، به تقسیم بندی منطقی آن دست بزنید.»

شوستف گفت: «قبل از هر چیز باید فهمید که شرایط پیشنهادی یعنی چه؟»

— یعنی موضوع نمایشنامه، رویدادهای آن، حوادث، قرن، زمان، محل حادثه، شرایط زندگی، درک رژیسوری و هنرپیشگی نسبت به آن نمایشنامه و مسائلی که ما به آن اضافه می کنیم: میزانشناها، شکل نمایش، دکور، لباس، نقاشی، وسایل تکمیل کننده نظیر نور صدا، افه و همه چیزهای دیگری که به هنرپیشه پیشنهاد می شود تا در موقع آفرینش مورد توجه قرار دهد. در حقیقت، هم شرایط پیشنهادی و هم اگر هر دو فرضیاتی هستند برای «وهم و خیال» و ریشه هر دو نیز یکی است. شرایط پیشنهادی یعنی همان اگر و اگر یعنی همان شرایط پیشنهادی. اگر يك فرضیه است و شرایط پیشنهادی تکمیل کننده آن است. کار ما همیشه از اگر شروع می شود و شرایط پیشنهادی آن را بسط و توسعه می دهد. موجودیت هر دو به یکدیگر بستگی دارد و قدرت برانگیختن وهم و خیال را دارند، ولی البته کار آنها تا اندازه ای نیز با یکدیگر فرق می کند.

اگر با يك ضرر به تخیل را بیدار می کند، در حالی که شرایط پیشنهادی اگر را مدلل می سازد. ولی در حقیقت هر دو به تحريك درونی کمک می کنند.

ونتسف گفت: «هیجان واقعی یعنی چه؟»

— یعنی هیجان واقعی و زنده انسانی، یعنی احساس، هیجانات و تأثرات خود هنرپیشه. هیجان واقعی یعنی همان هیجان زیستی.

— احساس شبیه به حقیقت یعنی چه؟

— احساس شبیه به حقیقت، هیجان و احساس متأثر از تأثرات واقعی نیست بلکه باید گفت به اصطلاح احساس قبلی و نزدیک و مشابه و هم عرض و نزدیک به حقیقت است. به همین دلیل هم می گویند شبیه به حقیقت. یعنی طی آن، انتقال و بروز احساس از طریق عمل سوفلوری احساس درونی صورت می گیرد — و نه از طریق مستقیم و بلاواسطه و غریزی. حال برای اینکه معنی گفته پوشکین را بهتر بفهمید کلمات جمله او را پیش و پس

کرده و می‌گوییم: در شرایط پیشنهادی هیجان حقیقی وجود دارد، یا اینکه می‌گوییم: اول شرایط پیشنهادی را ایجاد کنید، آن را واقعاً باور کنید و بعد «هیجان واقعی» خود به خود به وجود می‌آید. شما موظفید که در آینده برای کارهای عملی خود تقریباً یک چنین برنامه‌ای ترتیب بدهید. قبل از هر چیز باید به میل خود تمام شرایط پیشنهادی اقتباس شده از نمایشنامه، نمایش، کارگردان و امیدها و آرزوهای هنری شخصی خود را برای خود ایجاد کنید. تمام این مطالب باعث ایجاد تصور کلی درباره زندگی سیمای تجسمی و شرایطی که او را احاطه کرده است می‌شود. امکان وقوع چنین حوادثی را باید در زندگی صادقانه باور کرده تا حدی خود را به آن عادت داد، زیرا در غیر این صورت بیگانگی جای خود را با آشنایی عوض می‌کند. می‌خواهم تأکید کنم که اگر در انجام دادن این موفق شدید آن گاه در درون شما هیجان واقعی و یا هیجان شبیه یا نزدیک به حقیقت خود به خود به وجود می‌آید.

کسی گفت: «تقاضا می‌کنم مثالی زنده در این باره بزنید.»

— در برابر تمام شرایط پیشنهادی که در مقابل شما مطرح شد، کلمه دوست داشتنی اگر را قرار داده بگویید: اگر دیوانه فراری خودش را به اینجا رسانده بود، اگر ما در اینجا مهمان مالالتکو و بودیم، اگر اینجا منزل مالالتکو و بود، اگر کلید در گم شده بود، و اگر ما مجبور بودیم پشت در سنگر بگیریم و غیره و غیره، آن وقت چه چاره‌ای می‌اندیشیدم و چگونه آن را عملی می‌کردم. همین سؤالات را فوراً به فعالیت مثبت وادار می‌کند. سعی کنید که برای سؤالات خود جوابهای عملی پیدا کنید. آن گاه در شرایط پیشنهادی نقش به خود بگویید: آن گاه من این کار را می‌کردم، و بدون هیچ گونه تردیدی به عملی کردن خواست درونی خود بپردازید. آن وقت گفته پوشکین درباره «هیجان واقعی» و یا هیجان شبیه به حقیقت را، یا از درون و غریزی، و یا از راه شعور، احساس خواهید کرد.

مسئله مهم در آزادی احساس و زورنگفتن به آن است: احساس را باید به حال خود گذاشت و درباره هیجان واقعی نباید فکر کرد. «هیجان» خود به خود می‌آید نه طبق سفارش ما. همواره به خاطر داشته باشید که احساس هیچ وقت تسلیم زورگویی نمی‌شود. پس تمام توجه و دقت هنر پیشه باید به شرایط پیشنهادی معطوف شود و صادقانه با آنها زیست کند. آن گاه درمی‌یابد که هیجان واقعی خود به خود در درون وی به وجود می‌آید.

وقتی آرکادی نیکلایویچ توضیح داد که چگونه حال و هوای زنده صحنه از شرایط پیشنهادی و اگرهای مختلف و گوناگون نویسنده، هنرپیشه، کارگردان، نقاش، طراح، مهندس برق و دیگر خالقین نمایش به وجود می‌آید، گاوارکف با ناراحتی و در دفاع از

هنرپیشه گفت: «اگر در ایجاد این فضا دیگران نیز سهیمند، پس هنرپیشه کار بسیار ناچیزی انجام می‌دهد.»

تارتسف با تعجب گفت: «ناچیز؟ به عقیده شما اندیشه دیگران را فهمیدن و باور کردن و صادقانه با آن زندگی کردن کار ناچیزی است؟

مگر شما نمی‌دانید که آفرینش روی موضوع دیگران به مراتب سخت‌تر از آفرینش روی موضوع انتخابی خود شخص است؟ بارها اتفاق افتاده که يك نمایشنامه به همت کار شایسته هنرپیشگانی بزرگ تولدی دیگر یافته و معروفیت جهانی کسب کرده است و علاوه بر آن می‌دانیم که شکسپیر موضوعهای خود را از نوله‌های قبلا نوشته شده اخذ می‌کرد. ما نیز اثر نویسنده را نوسازی می‌کنیم. به درون کلمات نفوذ کرده و تله‌های درونی آن را کشف و نهفته را آشکار و ارزیابی می‌کنیم. سرمایه‌های خود را به آن می‌افزاییم. با افراد و شرایط زندگی آنها رابطه برقرار می‌کنیم تا تمام مطالب دریافتی از دیگر آفرینندگان را از خود عبور دهیم و در درون خود آن را نوسازی کنیم. با تخیلات خود آنها را از نو به وجود می‌آوریم و تکمیل و زنده می‌سازیم. و از این طریق با آنها آشنا می‌شویم و جسماً و روحاً با آنها خو می‌گیریم و در خود هیجان واقعی به وجود می‌آوریم. در نتیجه ما با کار خلاقه خود دست به ایجاد اعمال واقعی و ثمر بخشی می‌زنیم که با افکار و اندیشه نهایی نمایشنامه ارتباط نزدیک دارد. در حقیقت ما با هیجان‌ات و احساسات واقعی خود دست به آفرینش سیماهای مشابه و زنده می‌زنیم. حال آیا تمام این کارهای بزرگ به نظر شما ناچیز است؟ خیر، این طور نیست. این يك آفرینش بزرگ و هنر واقعی است.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ به محض ورود به کلاس برنامه درسی را اعلام کرد و اظهار داشت: «خوب، بعد از اگر و شرایط پیشنهادی ما امروز درباره اعمال درونی و برونی صحنه صحبت می‌کنیم. این مسئله در کار ما ارزش فوق العاده‌ای دارد، زیرا مبنای هنر ما را فعالیت تشکیل می‌دهد. فعالیت نیز روی صحنه از طریق عمل صورت می‌گیرد. و عمل است که روح نقش و هیجان هنرپیشه و دنیای درونی نمایشنامه را منتقل می‌کند. در حقیقت شخصیت‌های روی صحنه را ما از طریق اعمال و رفتارشان می‌شناسیم و درباره‌شان به قضاوت می‌نشینیم. حال به بسط این موضوع می‌پردازیم که عمل چه چیزی را به وجود می‌آورد و تماشاچی از عمل چه انتظاری دارد و یا اکثر مواقع، عمل چه امکاناتی را از ما سلب می‌کند.»

عمل قبل از هر چیز ما را از ژستها و حرکات عصبی و مکانیکی و اضافی و بیهوده و درهم، که در تئاتر خیلی بیشتر از زندگی دچار آن هستیم، رهایی می بخشد. ولی البته تمام این نوع اعمال هنرپیشگی با اعمالی که انسان در زندگی انجام می دهد کاملاً فرق می کند. سعی می کنم با مثال این تفاوت را برایتان شرح دهم:

در زندگی وقتی انسان قصد پژوهش افکار و اندیشه و هیجانات پنهانی و ذیقیمت خود را می کند (مانند «بودن و یا نبودن» هاملت)، قبل از هر چیز به خلوتگاهی پناه می برد و بعد سعی می کند که افکار و اندیشه و هیجان خود را در قالب کلمات عیان سازد. ولی روی صحنه کاملاً برعکس است. در يك چنین لحظاتی هنرپیشه به نزدیکترین نقطه آوانسن پیش می آید. روبه تماشاچی می ایستد، با صدای بلند و پرافه ای هیجانات و تأثرات مربوط به دیگری را با شکوه تمام دکلامه می کند.»

— خیلی معذرت می خواهم ولی مقصود از «دکلامه کردن هیجانات و تأثرات مربوط به دیگری» چیست؟

— یعنی همان کاری که شما می کنید: پر کردن خلاء درونی با اداهای پرافه و بازیهای من در آوردی. نقشی را که از درون احساس نمی کنید برایتان به صرفه است که آن را در افا و شکوه و جلال بسته بندی کرده، به تماشاچی تقدیم و در مقابل کف زدن دریافت کنید. ولی به ندرت ممکن است که هنرپیشه جدی و آگاه در نقاط حساس نقش که حاوی ماهیت پنهانی و روانی اندیشه و افکار قیمتی و احساس واقعی نقش است، طالب کف زدن و جنجال باشد. زیرا در همین لحظات قیمتی نقش، احساس مشابه خود هنرپیشه نیز نهفته است. و وی به هیچ وجه مایل نیست که افکار ذیقیمتش به همراه کف زدن و سروصدای تماشاچی منتقل شود. بلکه بالعکس فقط در سکوت و در تماس صمیمانه است که ماهیت آنها با صداقت کامل انتقال می یابد. اگر هنرپیشه حرمت این لحظات صمیمانه را از بین ببرد و انتقال ماهیت نقش را فدای درخشیدن خود کند، و شکوه آن سکوت را به ابتذال بکشانند، به خودی خود ثابت می کند که ماهیت کلماتی را که بیان می دارد نمی شناسد، و هیچ چیز ذیقیمتی از خود به آنها نیفزوده است. با کلمات خالی و بی معنی نمی توان بین هنرپیشه و تماشاچی مناسباتی عالی و با شکوه برقرار کرد. چنین کلماتی فقط برای نشان دادن صدا و بیان، یا فن بیان و هیجانات حیوانی به درد می خورد.

ولی در مورد اندیشه و احساس و هیجاناتی که نمایشنامه به خاطر آنها نوشته شده است، با يك چنین طرز بازی فقط می توان همه چیز، مثلاً غم را به طور کلی، اندوه را به طور کلی، شادی را به طور کلی، تراژدی را به طور کلی، ناامیدی را به طور کلی و... ارائه داد. و

چنین کاری مرده و قالبی و حرفه‌ای است. این کلمه «به‌طور کلی» چه کلمه وحشتناکی است و چقدر بی‌نظمی و ندانم کاری و نابخردی و سردرگمی در این کلمه وجود دارد! چقدر تحقیر آمیز است وقتی بازی هنرپیشه را با کلمه «به‌طور کلی» ارزیابی می‌کنند و مثلاً می‌گویند: فلان هنرپیشه به‌طور کلی هاملت را بدبازی نکرد. چنین اظهارنظری برای يك هنرپیشه واقعی توهین آمیز است. فرض کنید که من دستور بدهم که به روی صحنه بروید و «به‌طور کلی» يك صحنه عشق یا نفرت یا مثلاً حسادت را بازی کنید. آیا این کار چه معنایی می‌دهد؟

این یعنی آش شله قلمکاری — از هیجان و عناصر صحنه‌ای — برای تماشاچی پختن. خنده‌آور اینجاست که چنین هنرپیشگانی واقعاً روی صحنه به هیجان می‌آیند و شدیداً «به‌طور کلی» را در بازی خود احساس می‌کنند و شما نمی‌توانید آنها را قانع کنید که در بازی آنها از هیجان و تأثر و اندیشه خبری نیست، و آنچه هست فقط آش شله قلمکار آنهاست.

چنین هنرپیشگانی حتی از هیجان زیاد عرق می‌کنند در صورتی که علت هیجان خود را نمی‌دانند. از لحاظ تحلیلی این هیجان‌ها از دارودسته همان «هیجان‌ها هنرپیشگی» است که قبلاً برایتان توضیح دادم. و ما آنها را هیجان یا بازی «به‌طور کلی» می‌نامیم. پس، از نظر اصولی، هنر واقعی و «به‌طور کلی» متناقضند، و هر دو باعث نابودی هم هستند. نظم و هماهنگی لازمه هنر واقعی است، در حالی که بی‌نظمی و هرج و مرج لازمه هنر «به‌طور کلی» است.

حال، چگونه باید خود را از این دشمن خونی «به‌طور کلی» محافظت کرد؟ فقط به وسیله‌ای که کاملاً با آن متناقض بوده و بنیان کن آن به‌شمار می‌آید. به عبارت دیگر چون «به‌طور کلی» بازی کردن یعنی سبکسری و سطحی‌گرایی، به همین دلیل نسبت به کاری که روی صحنه انجام می‌دهید جدیت بیشتری به خرج دهید. نظم و ترتیب و برنامه صحیح و درستی را برای کار جدی خود طرح ریزی کنید و سپس با تمام قوا در اجرای طرح خود بکوشید — نه اینکه به ویران کردن عمل و نقش بپردازید. بدین طریق است که موفق به نابودی سبکسری و سطحی‌گرایی هنری خود می‌شوید.

پس به خاطر داشته باشید که «به‌طور کلی» یعنی هرج و مرج و بیفکری و تهی بودن از اندیشه و احساس. و برای احتراز از آن باید در نقش، منطق و تسلسل را به کار برد و این بهترین روشی است که راه را بر روشهای احمقانه «به‌طور کلی» مسدود می‌سازد. از لحاظ خصوصیت «به‌طور کلی» همواره نه از يك چیز مشخص، بلکه از همه چیز و هیچ

چیز سخن می گوید. همه چیز در آن شروع بی پایان دارد. مانند آن است که هیچ چیز به هیچ چیز قابل شناخت دیگر ختم نمی شود. برای احترام از آن باید تکامل لحظه به لحظه نقش را در بازی خود راه دهیم.

بررسی و عمل تمام این جریانات در طول تمام مدتی که «سیستم» را بررسی و مطالعه می کنیم و در مدت زمانی که لازمه آموختن دوره «سیستم» است، چه به طور نظری و چه عملاً انجام خواهد گرفت. و در نتیجه در آینده ما موفق خواهیم شد که به جای عمل «به طور کلی» روی صحنه، برای همیشه به عمل واقعی و ثمر بخش و مناسبی که لازمه اعمال انسانی است دست پیدا کنیم. فقط چنین اعمالی همیشه در هنر قابل قبول و مورد پشتیبانی و شایسته بررسی و پژوهش «سیستم» است. در حال حاضر، در تمام جهان، شمار نمایشهایی که طی اجرای آنها به ماهیت درونی نقش، یعنی مسئله الزامی هنر واقعی، اهمیت می دهند از ده عدد تجاوز نمی کند. ولی شاید در همین زمان شمار نمایشهایی که در آنها به ماهیت مسئله توجه نمی شود و فقط اصول بازی «به طور کلی» رعایت می شود از دهها هزار نیز تجاوز کند.

پس تعجب نکنید اگر بگویم که در جهان معاصر به طور مداوم و روزمره، هنر هزار هنر پیشه بر اثر کار مداوم برای تسلط و عادت به رویه غلط و مضر صحنه ای متزلزل گشته و به ابتدال کشیده می شود. وحشتناکتر اینکه از یک طرف خود تناثر نیز با شرایط آفرینش خویش باعث سوق هنر پیشه به این عادت خطرناک می شود. و از طرف دیگر خود هنر پیشه ضمن پژوهش راهی آسانتر، با رغبت کامل، از «به طور کلی» حرفه ای گری خویش استفاده می کند و در نتیجه به تدریج و به طور منظم، آن رضامندی به وسیله نابودی هنر پیشه تبدیل می شود. به عبارت دیگر می خواهیم بگویم که فرمهای قراردادی و ظاهری بازی «به طور کلی» باعث نابودی هنر پیشه می شود.

پس همان طور که می بینید، در آینده ما موظفیم که با تمام فرمها و قراردادهای متداول غلط نمایشی، با کلیه متدهای نادرست تربیتی و آموزش هنر پیشگی و یا تصورات غلطی که از اعمال صحنه ای پدید آمده است شدیداً مبارزه کنیم.

برای پیروزی بر تمام مشکلاتی که سر راه ما قرار دارد، قبل از هر چیز باید شهامت اعتراف به این موضوع را داشته باشیم که اغلب به دلایل خیلی زیاد، هنگامی که وارد صحنه می شویم و در شرایط نمایشی مقابل انبوه تماشاچی قرار می گیریم، احساس زندگی واقعی را کاملاً از دست می دهیم و همه چیز را فراموش می کنیم: راه رفتن، نشستن، غذا خوردن، نوشیدن، خوابیدن، صحبت کردن، نگاه کردن، گوش کردن و به طور خلاصه

منطق اعمال برونی و درونی زندگی را به فراموشی می سپاریم. لذا همه این چیزها را باید درست مثل طفلی که در زندگی می آموزد، از نوروی صحنه آموخت. مرا ببخشید که در تمام طول کار آموزشی مجبورم نتایج مهم این مسئله را به شما گوشزد کنم.

حالا بیایید سعی کنیم بفهمیم که برای آنکه اعمال ما روی صحنه نمایشی و «به طور کلی» نبوده بلکه همانند اعمال انسانی، ساده، طبیعی، منطقی، آزاد و ناشی از ارگانیسم صحیح باشد، به عبارت دیگر برای آنکه اعمال ما جوابگوی قراردادهای تئاتری نبوده بلکه جوابگوی قوانین ارگانیسم طبیعی یا ارگانیسم زنده طبیعت ما باشد، چه باید بکنیم.

گاوارکف جواب داد: «این طور که شما می گوید باید بیرون انداختن تئاتر را از تئاتر بیاموزیم.»

— کاملاً صحیح است، بیرون انداختن تئاتر «با تصور کوچک» از تئاتر «باتصور بزرگ». البته واضح است که به طور ناگهانی به چنین هدف بزرگی نمی توان نایل شد، بلکه فقط به تدریج و بارشدهنری و آموزش تکنیک روانی صحیح می توان به چنین هدفی رسید. بعد آرکادی نیکلایویچ رو به دستیار خود را خمانف کرد و چنین گفت: «فعلاً از شما خواهش می کنم مراقب باشید که هنرجویان روی صحنه همیشه اعمال واقعی و ثمر بخش و مناسبی انجام دهند، و به هیچ وجه به نمایش گذارنده اعمال نباشند. به همین جهت به محض اینکه متوجه لغزش آنها به سوی بازی کردن شدید و بدتر از آن متوجه گشتید که به طرف ادا درآوردن کشیده می شوند، فوراً آنها را متوقف کنید. اتودهایی در نظر بگیرید که باعث شوند بچه ها روی صحنه هر چه بیشتر به اعمال واقعی و منطقی دست بزنند. هر روز هر چه بیشتر با آنها روی اتودها تمرین کنید تا کم کم با متد اعمال واقعی و ثمر بخش و مناسب روی صحنه آشنا شوند.

وقتی روز به روز به آنها آموختید که روی صحنه باید مثل يك انسان فعال باشند، موفق خواهید شد که در آنها عادات خوبی به وجود آورید تا به جای اینکه در هنر «مانکن» باشند، عادت کنند که روی صحنه يك انسان طبیعی باشند، برای این منظور خواهش می کنم شرایط کلاس را خیلی جدی تر بگیرید و سختگیرتان خیلی بیشتر باشد. همینها خود باعث کشش هنرجویان به اجرای اتود می شوند حال تك تك آنها را روی صحنه بفرستید تا کاری انجام دهند.»

— چه کاری؟

— مثلاً خواندن روزنامه و تعریف کردن مطالب مهم آن برای دیگران.

— فکر می‌کنم که برای درس عمومی این اتود خیلی طولانی است و همه موفق به اجرای آن نخواهند شد.

— مگر مطلب سر خواندن تمام مطالبی است که در روزنامه نوشته شده؟ مسئله مهم وادار ساختن آنها به اعمال واقعی و ثمر بخش و مناسب است. وقتی متوجه شدید که هنر جو سرگرم کار منطقی خود شده و شرایط درسی کلاس، آزادی عمل را از او نگرفته است، دیگری را صدا کنید.

سهس آرکادی نیکلایویچ با اظهار مطالب زیر درس خود را تمام کرد:
 «اگر، شرایط پیشنهادی و اعمال برونی و درونی مسائل مهم کار ما هستند و از این مسائل در کارمان زیاد وجود دارد، مانند تخیل، دقت، حقیقت احساس، هدفها، اطلاعات صحنه‌ای و غیره و غیره. برای اینکه مطالب مختصرتر و راحت تر باشد، قرار می‌گذاریم آنها را در مجموع عناصر بخوانیم.»
 کسی سؤال کرد: «عناصر چه؟»

— فعلا به این سؤال جواب نمی‌دهم زیرا خود موضوع در موقع خود جوابگوی این سؤال خواهد بود. رهبری کردن هنر از طریق این عناصر و در مرحله اول با اگر و شرایط پیشنهادی و اعمال درونی و برونی، و ترکیب آنها و نیز جدا کردن و یا تقابل آنها، به تجربه و کار زیاد و طبیعتاً زمانی طولانی احتیاج دارد.

تخیل

سال ۱۹۰۰

به علت بیماری تارتسف، امروز کلاس در خانه او تشکیل شد. آرکادی نیکلایویچ ما را در دفتر کار خود پذیرفت و اظهار داشت: «خوب شما حالا دیگر خوب می‌دانید که کار صحنه‌ای ما با اگر سحر آمیز شروع می‌شود. این اگر برای هنر پیشه به منزله کلیدی است که او را از دنیای معیشتی و روزمره زندگی خود به دایره تخیلات نمایشنامه و نقش، یعنی تخیلات نویسنده، می‌برد. بدین ترتیب مقدار زیادی آگرهای معجزه آسا و شرایط پیشنهادی و فرضی در مقابل وی قرار می‌گیرد. تجسم گذشته واقعی از یک زندگی حقیقی، روی صحنه، هنوز هنر نیست. زیرا واقعیت طبیعی هنر نیست. در حقیقت این استقرار تخیلات هنری نویسنده بر مبنای واقعیات طبیعی است که هنر را می‌آفریند.

بدین ترتیب هدف و تکنیک هنری هنر پیشه عبارت است از تبدیل اندیشه نمایشنامه به یک واقعه هنری صحنه‌ای. و در اینجا است که تخیل نقش بزرگی را بازی می‌کند، و ارزش دارد که روی این مسئله وقت و دقت زیادی صرف کنیم.»

آن‌گاه تارتسف به طرح‌های دکورهای مختلفی که روی دیوار آویخته شده بود اشاره کرد و گفت: «این طرح‌ها همه متعلق به نقاش جوانی است که هم آدم عجیبی و هم بسیار مورد علاقه من بود. وی اصولاً برای نمایشنامه‌های نوشته نشده طراحی می‌کرد. مثلاً وی طرح آخرین پرده نمایشنامه نوشته نشده‌ای از چخوف را، که اواخر زندگی‌اش قصد نوشتن آن را داشت، ترسیم کرده بود: تبعیدیان یخ‌زده، باد وحشی و دیوانه، کشتی بزرگ در محاصره یخ‌های شناور، اجساد کبود شده روی زمینه‌های سفید برف، یخبندان شدید، اجساد زنان و مردان روی زمین یخ‌زده در یکدیگر لولیده و غیره و غیره. اما چه کسی می‌تواند باور کند که این طرح توسط هنرمندی ترسیم شده است که هرگز از مسکو و

اطراف آن خارج نشده است؟ آری، او با استفاده از مشاهداتی که از طبیعت زمستانی اطراف خود داشت و با آنچه در داستانها و افسانه‌ها شنیده بود و آنچه در کتابهای علمی و ادبی و تابلوها و تصاویر دیده بود این منظره قطبی را آفریده بود. در حقیقت از مجموعه تمام اینها تابلوهایی آفریده شده بود که در آفرینش آن بزرگترین نقش را تخیل بازی کرده بود.»

سپس تارتسف ما را به سمت دیگری که تابلوهای مختلف آویخته شده بود هدایت کرد. در واقع همه این تابلوها تکرار یک مطلب بود: ییلاق. ولی هر کدام از آنها گویای تغییر دید و تخیل هنرمند بود. مثلاً یک ردیف خانه‌های زیبای ییلاقی در جنگلهای کاج، آن هم در فصول مختلف و یا ساعات مختلف شبانه روز با آب و هواهای متغیر نظیر توفان، آفتاب و غیره و غیره. در بخشی از این تابلوها اگر چه مطلب تکرار می شد، ولی این بار کاجها بریده شده بودند. در حقیقت نقاش از اینکه می توانست به میل خود طبیعت و زندگی انسان را دستخوش دگرگونی سازد، لذت برده بود. او در طرحهای خود دست به ساختن یا ویران کردن خانه‌ها و شهرها زده بود. کوهها را مسطح و بیابانها را کوه کرده بود. و برای خود دریاچه احداث کرده بود و به طور کلی همواره تخیلات خود را شکل داده و ترسیم کرده بود.

یکی از شاگردان فریاد زد: «نگاه کنید! ببینید این تابلو چقدر جالب است! کرملین در کنار ساحل.»

تارتسف گفت: «بله، تمام اینها ساخته و پرداخته تخیل نقاش است.» و ادامه داد: «اینها نیز طرحهایی هستند از نمایشنامه‌های نوشته نشده‌ای در باره زندگی کرات دیگر. مثلاً این طرحی که می بینید ایستگاهی است برای ماشینهای مخصوصی که ارتباط بین کرات را برقرار می کند. توجه کنید! یک دستگاه بزرگ فلزی با بالکنهای بزرگ و موجودات عجیب و غریب و زیبا. اینجا یک ایستگاه فضایی است. این ایستگاه در هوا معلق است. از پنجره‌های آن مسافرین زمینی دیده می شوند. در فضای لایتناهی خطوط این قطارهای هوایی که از پایین به بالا کشیده شده دیده می شود. در افق چندین خورشید و ماه را می توانید مشاهده کنید. نور آنها نوعی جلوه فانتزی به وجود آورده است که هیچ گاه در زمین دیده نمی شود. برای ایجاد چنین تابلویی گذشته از تخیل باید دارای یک دید فانتزی بسیار عالی نیز بود.»

کسی سؤال کرد: «چه فرقی بین تخیل و فانتزی موجود است؟»
تارتسف در جواب گفت: «تخیل چیزی را که وجود دارد ورخ می دهد و ما می شناسیم و

می‌دانیم می‌سازد، ولی فانتزی چیزی را که وجود نداشته و ندارد ترسیم می‌کند...» و بعد اضافه کرد «... و شاید هم روزی وجود خواهد داشت. کسی چه می‌داند. اینجاست که فانتزی هم می‌تواند خلاق باشد. زمانی که فانتزی افسانه‌آلیچه پرنده را ساخت، به مغز چه کسی خطور می‌کرد که زمانی فرا خواهد رسید که انسان با هواپیما پرواز خواهد کرد؟ در واقع فانتزی قادر به ایجاد همه چیز هست و فانتزی و تخیل برای هنرمند از ضروریات است.»

شوستف سؤال کرد: «برای هنرپیشه هم؟ برای چه؟»

آرکادی نیکلایویچ متقابلاً از او سؤال کرد: «به عقیده شما برای چه هنرپیشه باید دارای نیروی تخیل باشد؟»

— چطور برای چه؟ معلوم است دیگر برای ایجاد اگر معجزه آسا و شرایط پیشنهادی.

— ولی نویسنده که این عناصر را بدون دخالت ما ایجاد کرده است. در حقیقت نمایشنامه او یعنی اندیشه و تخیل او.

در اینجا شوستف سکوت اختیار کرد.

تارتسف سؤال کرد: «آیا نویسنده تمام چیزهایی را که هنرپیشه باید درباره نمایشنامه بداند در اختیار او قرار داده است؟ آیا زندگی افراد نمایشنامه را به طور کلی می‌شود در صد صفحه شکافت و بررسی کرد؟ مثلاً آیا نویسنده همیشه به طور کافی و مفصل درباره مسائلی که قبل از نمایشنامه برای قهرمانان رخ داده است مطالبی می‌گوید؟ یا درباره مسائلی که بعد از نمایشنامه رخ خواهد داد اظهار نظری خواهد کرد؟ آیا نویسنده درباره پشت صحنه، مثلاً از جایی که هنرپیشه باید بیاید و یا به جایی که باید برود مطالبی می‌نویسد؟ نویسندگان معمولاً در چنین تفسیراتی همیشه خست به خرج می‌دهند. آنها فقط می‌نویسند: وارد شد و... خارج شد. ولی ما که نمی‌توانیم در عمل، از فضایی مجهول وارد شویم و به فضایی مجهول برگردیم، آن هم بدون اینکه درباره هدف این رفت و آمد اندیشیده باشیم.»

همچنان که قبلاً نیز گفتم چنین عملی را به طور کلی نمی‌توان باور کرد. دقت کنید، شما قاعدتاً با چنین جملات کوتاهی آشنا هستید: برمی‌خیزد... با هیجان قدم می‌زند... می‌خندد... و... می‌میرد. بعضی وقتها درباره خصوصیات شخصیتها نیز چنین مطالبی نوشته می‌شود، مثلاً: مردی است جوان و خوش سیما، اغلب سیگار می‌کشد. آیا برای ایجاد سیمای ظاهری يك نقش، برای کلیه رفتار و کردار و عادات او این مطالب کافی است؟ علاوه بر آن، در مورد متن و کلمات نقش چه؟ آیا می‌توان آنها را فقط حفظ کرده از

برگفت؟ مطالبی که درباره حواشی نمایشنامه آمده و خواسته‌های کارگردان و حرکات میزانشن که اوداده است و به‌طور کلی کلیه خطوط نمایش چطور؟ آیا فقط به‌خاطر سپردن و اجرای آنها روی صحنه کافی است؟ مگر فقط همین مسائل هستند که خصوصیت نقش را تصویر می‌کنند؟ مگر فقط همینها تعیین‌کننده کلیه خطوط و سایه‌روشنهای اندیشه و احساس و اعتقادات و اعمال نقش هستند؟ خیر، تمام اینها باید به‌وسیله خود هنرپیشه تکمیل و عمیق شوند. فقط در این هنگام است که کلیه مسائلی که نویسنده و دیگر خالقین نمایش در اختیار ما گذاشته‌اند زنده می‌شوند، و زوایای مختلف روان آفرینندگان نقش را روی صحنه و نظاره‌کنندگان رادر سالن، به‌تحریک و امی‌دارند. فقط در این هنگام است که هنرپیشه شخصاً قادر می‌شود، تمام و کمال، از زندگی درونی چهره‌ای که روی صحنه تجسم می‌بخشد زندگی بگیرد، و چنان عمل کند که نویسنده و کارگردان، و نیز احساس زنده خودوی به‌او تکلیف می‌کنند. در تمام این موارد، نزدیکترین همکار ما فقط تخیل و اگر معجزه‌آسا و شرایط فرضی آن است. به عبارت دیگر تخیل نه فقط آنچه را که نویسنده و کارگردان و دیگران تا انتها نگفته‌اند به‌نهایت می‌رساند، بلکه به‌طور کلی همه به‌وجود آورندگان نمایش را نیز زنده می‌کند. اکنون فکر می‌کنم که متوجه می‌شوید که داشتن یک تخیل قوی و روشن برای هنرپیشه چقدر حایز اهمیت است. تخیل در تمام لحظات کارخلاقه زندگی روی صحنه، چه در زمان مطالعه و کار، و چه در زمان ایجاد نقش، برای هنرپیشه ضروری است. تخیل در جریان کارخلاقه نمایش تازیان‌های است که هنرپیشه را به‌دنبال خود می‌کشاند....»

... ورود نا مترقبه تراژدین معروف، آ... از یکی از کشورهای خارجی به‌روسیه که اخیراً به‌مسکو مسافرت کرده بود، درس ما را متوقف ساخت. هنرمند درباره موفقیت خود صحبت کرد و آرکادی نیکلایویچ سخنان او را بر ایمان ترجمه کرد.

بعد از رفتن مهمان، آرکادی نیکلایویچ که برای بدرقه آورفته بود بازگشت و به ما گفت:

«البته این تراژدین معروف نیز مبالغه می‌کرد، ولی همان‌طور که مشاهده کردید، وی اصولاً آدم جالبی بود. زیرا واقعاً آنچه را که تعریف می‌کرد باور داشت. ما هنرپیشگان به‌قدری عادت کرده‌ایم که واقعیات را روی صحنه با جزئیات تخیل خودمان تکمیل کنیم، که این عادت از روی صحنه به زندگیمان نیز منتقل شده است. البته چنین کاری در زندگی زاید ولی در صحنه لازم است. شما خیال می‌کنید که تعریف مطلبی آن چنان که شنونده نقش خود را در آن حس کند و به آن گوش بدهد کار آسانی است؟ این نیز البته خلاقیتی است که به‌وسیله اگر معجزه‌آسا و شرایط پیشنهادی و تخیل رشد یافته به‌وجود می‌آید. در این مورد

درباره نوابغ نمی‌توان گفت که دروغ می‌گویند. زیرا چنین افرادی واقعیات را با دیده دیگری غیر از دیده ما می‌نگرند. آنها به زندگی مانند ما آدمهای معمولی نگاه نمی‌کنند. آیا می‌توان آنها را به این علت که تخیل و تجسماتشان اغلب به صور گوناگون هستند محکوم کرد؟ از طرف دیگر، آیا این خلاقیت است که این افراد بدون تصورات رنگارنگ خویش به واقعیات زندگی و اندیشه هنری با دیدی منجمد بنگرند؟ اعتراف می‌کنم که من نیز اغلب به عنوان یک هنرپیشه و یا کارگردان، وقتی با نقش و نمایشنامه‌ای که به اندازه کافی مرا جلب نکرده سروکار پیدا می‌کنم دروغ می‌گویم. در چنین مواقعی روحم پژمرده و استعدادم فلج می‌شود و به اصطلاح به یک انگیزه و یا شوک احتیاج پیدا می‌کنم. سعی می‌کنم که به خود و یا به دیگران بقبولانم که کارروی نقش جدید برایم جالب است و مرتب از نمایشنامه تعریف می‌کنم. به این منظور مجبورم چیزهایی اختراع کنم که در نمایشنامه وجود ندارد. مع هذا همین مطلب به خودی خود تخیلاتم را به جنبش وامی‌دارد. در ضمن لازم نیست توضیح دهم که چنین کاری را در تنهایی نمی‌توانم انجام دهم ولی در حضور دیگران خواه ناخواه مجبورم به بهترین شکلی دروغم را توجیه کنم و آوانس بدهم. آن‌گاه اغلب از افکار و اندیشه شخصی خویش به عنوان وسیله‌ای برای نقش و نمایش استفاده می‌کنم و آنها را وارد نمایش می‌نمایم.»

شوستف با خجالت سؤال کرد: «اگر تخیل چنین نقش پراهمیتی برای هنرپیشه دارد پس کسانی که فاقد آن هستند چه باید بکنند؟»

— یا باید آن را به وجود آورده رشد دهند، و یا باید به طور کلی صحنه را کنار بگذارند. در غیر این صورت این خطر وجود دارد که کارگردان خلاق تخیل شما را با جایگزینی اندیشه خود به جای شما پر کند و این بدان معنی است که دوران خلاقیت شما پایان گرفته است و در حقیقت شما مبدل به یک مهره شده‌اید.

من با آه عمیقی گفتم: «این باید کار خیلی مشکلی باشد.»

تارتسف در جواب گفت: «بستگی به نوع تخیل شما دارد. تخیلی داریم که مبتکر و فعال است و مستقلاً به فعالیت می‌پردازد. چنین تخیلی بدون هیچ زور و اجباری به طور پیگیر، مصرانه و خستگی‌ناپذیر، در خواب و بیداری رشد می‌یابد. تخیلی نیز هست که فاقد فعالیت است ولی در عوض آنچه را که به او می‌دهند به آسانی می‌گیرد و بعد شخصاً آنچه را که گرفته می‌پروراند. با چنین تخیلی نیز سروکار داشتن نسبتاً آسانتر است. ولی اگر تخیل آنچه را که می‌گیرد نتواند بهر وراند، آن‌گاه کار مشکل‌تر می‌شود. تأسف در این است که افرادی نیز وجود دارند که نه خود می‌توانند بیافرینند و نه آنچه را که دیگران به

آنها می گویند می توانند اخذ کنند. در این مورد هنرپیشه‌ای که جنبه ظاهری فرمالیستی کاری را که به او نشان می دهند می گیرد، فقط فقدان تخیل خویش را می نمایاند و چنین شخصی یعنی کسی که فاقد تخیل است، اصولاً هنرمند نمی تواند باشد.»



تخیل من فعال است یا نه؟ آیا تخیل من دریا بنده و رشدکننده است یا بالعکس؟ این سؤالات همچون کابوس آرامش مرا به هم می زد.

بعد از چای عصر هنگامی که در خانه سکوت حکمفرما شد، من به اتاقم رفتم و در را به روی خود بستم. روی مبل راحتی نشستم و چشمهایم را بستم و با وجود خستگی فراوان شروع به اندیشه کردم. لیکن بدبختانه از همان لحظات اول نور اطراف توجهم را به خود جلب کرد و لکه‌های رنگینی مقابل چشمهای بسته‌ام به رقص درآمد. به تصور اینکه نور چراغ مانع اندیشه‌ام شده است آن را خاموش کردم. بعد در این اندیشه شدم که راجع به چه مسائلی می توانم تخیلم را به کار گیرم؟ اما رشته‌های افکارم همچون سرشاخه‌های جنگل کاجی که در نسیم ملایم در یک سطح و به آرامی تاب می خورند، مرتب در حرکت بودند. از طرف دیگر عطر هوای آزاد به مشام می رسید و در سکوت از جایی صدای تیک تیک ساعت به گوش می رسید....

وقتی که به خود آمدم با خود گفتم: خیر، این طور نمی شود، تفکر درباره تخیل باید توأم با فعالیت باشد. مثلاً بهتر است با هواپیما پرواز کنم، بر فراز جنگل... شاخه‌های درختهای گوناگون... برگها ملایم و آهسته می رقصند و تاب می خورند... چه عطر تازه و فرح بخشی!... عطر کاج... سرو... تیک تیک ساعت... ولی این چه صدایی است که به گوش می رسد؟ راستی آیا کسی خرخر می کند؟ یعنی چه؟ آیا این خود من هستم؟ نکند خواب می بینم؟... بعد از مدتی از اتاق مجاور سرو صداهایی به گوشم خورد... نور خورشید از لابه‌لای پرده‌ها به درون اتاق تابیده بود. ساعت هشت ضربه نواخت... راستی که چه تخیل فعالی!

سال .. ۱۹

ترس و ناراحتی من از امکان نداشتن تخیل فعال به قدری شدید بود که نتوانستم آن را تحمل کنم و همه چیز را برای آرکادی نیکلایویچ تعریف کردم. شاید لازم باشد تذکر دهم که کلاس امروز با دکورهای مهمانخانه مالالتکو و تشکیل شده بود.

آرکادی نیکلایویچ در مورد سؤال من توضیح داد که عدم موفقیت من به علت

اشتباهاتی بوده است که بدان دچار شده بودم. وی گفت: «اولین اشتباه شما در این است که به جای اینکه خود را متوجه چیزی سازید، چیزی را به خود تحمیل کردید. اشتباه دوم اینجاست که شما بدون فرمان و دستگاہ راهنما، تخیل خود را به پرواز درآوردید و به طور اتفاقی هر جا پرواز کردید. بدین گونه نمی توان به عملی دست زد. عمل به خاطر عمل مفهومی ندارد، مثل اینکه فکر کردن فقط برای فکر کاری نتیجه ای است. در عمل تخیل شما مانند پشه ای و هدف جالبی که برای خلاقیت ضروری است وجود نداشته است. اشتباه سوم شما آن است که تخیل شما فعال و ثمر بخش نبوده است. در صورتی که عمل فعال و ثمر بخش تخیل برای هنر پیشه فوق العاده اهمیت دارد. تخیل باید ابتدا فعالیت را از درون و بعد از بیرون برانگیزد.»

— ولی تخیل من فعالیت می کرد. و با سرعتی سرسام آور بر فراز جنگل در پرواز بود.
— مگر هنگامی که در یک قطار نشسته اید این شما هستید که عملی انجام می دهید؟ البته نه، این لکوموتیوران است که عملی را انجام می دهد. حال اگر ضمن حرکت، شما در واگن خود سرگرم بحث جالبی و یا مشغول طرح متن یک سخنرانی باشید، آن گاه موضوع کاملاً عوض می شود، زیرا در این صورت می توان راجع به کار و فعالیت شما نیز سخن گفت. در موارد دیگر می توان این مثال را تعمیم داد. مثلاً اگر شما شخصاً هواپیمایی را هدایت می کنید و یا اینکه مشغول گرفتن عکسهای هوایی از نقاط مختلف هستید، آن گاه نیز می توان درباره فعالیت شما سخن گفت. آری ما به همین نسبت به تخیل فعال و زرنگ نیاز داریم نه تخیل تنبل و بیکار.

شوستف سؤال کرد: «چگونه باید فعالیت تخیل را برانگیخت؟»

— من اکنون برایتان یک نوع بازی را که مورد علاقه برادرزاده شش ساله من است تعریف می کنم. این بازی «اگر این طور نبود و طور دیگر بود چه می کردی» نام دارد. بازی بدین قرار است: دختری از من سؤال می کند: «چکار می کنی؟» من جواب می دهم: «چای می خورم.» او می گوید: «اگر به جای چای روغن کرچک بود چطور می خوردی؟» من مجبور می شوم فوراً مزه روغن کرچک را به خاطر بیاورم. زمانی که موفق می شوم مزه روغن کرچک را خوب مجسم کنم، قیافه ام عوض می شود و دخترک از خنده روده بر می شود. بعد سؤال دیگری می کند: «کجا نشسته ای؟» «روی صندلی.» «اگر این صندلی نبود و اجاق داغ بود چکار می کردی؟» من مجبور می شوم فکر خود را روی یک اجاق داغ متمرکز کنم و با کوشش غیر قابل وصفی خود را از سوختن رهایی بخشم. آری، شما نیز

برای خود تمرینهایی در نظر بگیرید که اعمال مؤثری را برانگیزد.^۱
 شوستف گفت: «به نظر من این شیوه‌ها خیلی ابتدایی و خشن هستند، من مایلم
 شیوه‌های ظریفتری را انتخاب کنم.»

— عجله نداشته باشید، به‌چنین شیوه‌هایی نیز خواهید رسید. در مرحله اول به
 ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین شکل تخیل راضی باشید. در بلندپروازی عجله به خرج ندهید.
 مثل دیگران روی زمین باشید و از تمام آن چیزهایی که واقعا ما را احاطه کرده است، مانند
 همین مبل و اثاثیه که می‌بینید و می‌توانید لمس کنید، شروع کنید. مثلاً همان اتود دیوانه‌را
 به خاطر بیاورید! در این اتود اندیشه تخیل از زندگی واقعی گرفته شده بود. زندگی که
 درست در آن لحظه ما را احاطه کرده بود. در واقع، اتاقی که ما در آن قرار گرفته بودیم،
 مبلهایی که جلو در گذاشتیم و به وسیله آنها سنگر بندی کردیم و خلاصه همه آن چیزهای
 دیگری که در اطراف ما دست نخورده باقی مانده بود، اینها همه واقعی بودند. فقط دیوانه
 در واقع وجود نداشت که ما از طریق اندیشه خود به زندگی‌مان وارد کردیم. به عبارت دیگر
 مسائل اتود بر چیزهای موجود تکیه داشت و به اصطلاح پادروها نبود.

حال دست به تجربه مشابهی می‌زنیم. می‌بینید که ما اکنون در کلاس درس هستیم. این
 يك واقعیت حقیقی است. حال بگذارید اتاق و اثاثیه آن و درس و تمام شاگردان و معلمان در
 همین وضع و حالتی که هستند، باشند و با کمک اگر من خود را به دایره يك زندگی خیالی و
 غیر واقعی می‌برم و برای اجرای این کار خود را در زمان دیگری تصور می‌کنم و به خود
 می‌گویم: اکنون نه ساعت سه بعد از ظهر، بلکه سه بعد از نیمه شب است. به وسیله تخیل
 خود کلاسی را که تا سه بعد از نیمه شب به طول انجامیده است توجیه کنید. مثلاً فرض کنید
 که فردا روز امتحان است و خیلی کارها را هنوز تمام نکرده‌ایم و به همین جهت تا این وقت
 شب در تئاتر مانده‌ایم. همین باعث درک شرایط و اعمال جدید می‌شود. مثلاً خانواده ما
 نگرانند چون تلفن خراب بوده و نتوانسته‌ایم تأخیر خود را به آنها اطلاع دهیم. یکی از
 بچه‌ها به شب نشینی دعوت دارد و دیگری خارج از شهر زندگی می‌کند و نگران است که
 بدون وسیله چطور خود را به خانه برساند و الا آخر. این اندیشه خود باعث اندیشه‌ها و
 احساسات و حالات جدید و گوناگونی می‌شود که در روحیه همه و فضای کلی کاری که

۱. این قبیل تمرینها در تجربیات تعلیماتی استانیسلاوسکی در استودیو اپرا در آماتیک گسترش بیشتری
 یافتند. اینجا کار تخیل که جای شرایط پیشنهادی را می‌گیرد مستقیماً روی منطق و رفتار شرکت‌کنندگان
 تأثیر می‌گذارد و موجب اعمال مثبت می‌شود.

باید انجام گیرد بی تأثیر نخواهد بود. این یکی از نخستین قدمهای آمادگی احساس است. با کمک این اندیشه‌ها و تخیلات است که به ایجاد زمینه‌های لازم، جهت درک شرایط فرضی اتود، دست می‌زنیم. البته این زمینه‌ها به نوبه خود قابل بسط و توسعه‌اند و به‌طور کلی نمی‌توانیم آنها را «درس شبانه» بنامیم. حال به تجربه دیگری می‌پردازیم: یک اگر دیگر به آنچه در این کلاس رخ می‌دهد اضافه می‌کنیم. فرض کنید زمان از لحاظ ساعت، همان ساعت سه بعد از ظهر باشد ولی فصل بهار است و هوا هم بسیار عالی و مطبوع. می‌بینیم که قیافه شما تنها با این فکر که بهار است و بعد از اتمام درس امکان قدم زدن و تفریح در هوای آزاد انتظارتان را می‌کشد عوض شد و هر یک لبخند زدید. حال با این اندیشه تصمیم بگیرید و تمرین جدیدی را برای توسعه تخیل خود ایجاد کنید. برای تکمیل اوضاع، اگر دیگری را در اختیار شما می‌گذارم:

این طور تصور کنید که زمان و مکان درس و فصل آن همه به قوه خود باقی بمانند لیکن محل حادثه خارج از اینجا باشد. یعنی فرض کنید که ناگهان کلاس از مسکو به شهر ساحلی کریمه منتقل شود. جایی که بعد از اتمام درس می‌توانید در دریا شنا کنید. در پاسخ به این سؤال که چگونه و چرا ناگهان به جنوب رفته‌ایم، با هر اندیشه و تخیلی که می‌خواهید پاسخ دهید. شاید برای نمایش به کریمه آمده‌ایم و در ضمن تصمیم هم گرفته‌ایم که به کار منظم کلاس ادامه دهیم. مطابق این آگری که وارد کار کردیم تمام لحظات این زندگی خیالی را توجیه کنید و آن وقت می‌بینید که شمار زیادی دلیل برای تمرین تخیل به دست آورده‌اید.

حال یک اگر دیگر: همه به اتفاق به شمالی‌ترین نقطه کشور، که شش ماه از سال روز و شش ماه شب است، رفته‌ایم. چنین انتقالی را چگونه باید توجیه کرد؟ فرض کنید که برای فیلمبرداری رفته‌ایم. البته باید بدانیم که سینما از هنر پیشه نوعی سادگی و رفتاری کاملاً طبیعی می‌خواهد. زیرا کوچکترین حرکت اضافی یا مبالغه آمیز باعث خرابی فیلم می‌شود. آن گاه چون بیشتر شما نمی‌توانید از حرکات مبالغه آمیز دست بردارید، من به عنوان کارگردان تصمیم گرفته‌ام که در آنجا نیز دروس آموزشی خود را ادامه دهم. ضمن پذیرفتن هر یک از این اندیشه‌ها و با کمک آگرو باور داشتن آن از خود سؤال کنید: «در چنین شرایطی من چه می‌کردم؟» حال با پیدا کردن جواب، تخیل شما شروع به کار می‌کند. فکر می‌کنم اکنون این قدرت را داشته باشید که تمام شرایط فرضی را به‌طور تخیلی انجام دهید. فقط از لحاظ زندگی واقعی، این اتاق را، که آن نیز در تخیل شدیداً دستخوش تغییراتی خواهد شد، به جای خود باقی بگذارید. فرض کنید که همه ما اعضای یک گروه

علمی هستیم و با هواپیما عازم سفر دور و درازی شده ایم. حین پرواز بر فراز جنگلی انبوه و غیر قابل عبور حادثه ای رخ می دهد. بدین معنی که موتور هواپیما از کار می افتد و هواپیما اجباراً در این منطقه کوهستانی فرود می آید. باید موتور را تعمیر کرد و این کار خود باعث اتلاف وقت گروه علمی می شود. حال جای شکرش باقی است که مقداری خواربار (البته نه به حد وفور) در اختیار داریم. پس باید بتوانیم از گوشت شکار نیز تغذیه کنیم. سرپناهی هم باید بسازیم و ترتیب پختن غذا و حفاظت از حمله حیوانات وحشی را نیز بدهیم. بدین ترتیب از راه اندیشه، بنای یک زندگی پر از تشویش و نگرانی و خطرناک و شاید هم لذتبخش را پی ریزی می کنیم. تمام لحظات این زندگی مستلزم اعمالی گوناگون و ضروری است که به طور منطقی و متسلسل در تخیل ما باید نقش بندد. از این روسیر و پرورش آنها را باید باور داشت، زیرا در غیر این صورت تصور ما مفهوم و جالب نخواهد بود. البته خلاقیت هنرپیشه فقط در کار تخیل درونی خلاصه نمی شود، بلکه تجسم ظاهری تخیلات وی نیز شرطی اساسی است. پس به تصورات خود واقعیت ببخشید و گوشه ای از زندگی این گروه علمی را برای من بازی کنید.

همه با تعجب سؤال کردیم «کجا، اینجا؟ در اتاق پذیرایی مالالتکوا؟»

— پس کجا؟ ما که برای اجرای هر اتود نمی توانیم یک دکور مخصوص سفارش دهیم. گذشته از این برای یک چنین مواقعی ما خودمان یک نقاش و طراح و دکوراتور بسیار عالی داریم که در هر لحظه می تواند به طرز اعجاب انگیزی تمام خواسته های ما را انجام دهد. در واقع برای او هیچ اشکالی ندارد که در یک لحظه اتاق و راهرو را به آنچه مورد لزوم ماست تبدیل کند. این هنرمند فرزند و چالاک، تخیل شخص ماست. لذا این طور فکر کنید که این اتاق محلی کوهستانی، و این میز تخته سنگی بزرگ، و این چراغ آن هم با آن آباژور روی آن، یک بوته مخصوص، و این لوستر با آویزهای شاخه های یک درخت وحشی کوهی، و این بخاری تنور متروک یک شبان بوده است. حال، پس از فرود آمدن در چنین شرایطی چه می کردید؟

شوستف با کنجکاوی سؤال کرد: «راهروچی؟»

— یک تنگه.

او با هیجان فریاد کشید: «چه عالی! اما نهارخوری؟»

— غاری است که از قرار معلوم آدمهای اولیه در آن زندگی می کرده اند.

— صحنه؟

— محوطه وسیعی است با افق وسیع و منظره ای بسیار عالی. نگاه کنید، دیوارهای

روشن اتاق شوریک هوای پاك كوهستانی را در ذهن به وجود می آورد. می بینید که با هواپیما می توان از این محوطه پرواز کرد.

ونتسف که دست بردار نبود سؤال کرد: «سالن؟»

— دره بسیار عمیقی است، که نه از آنجا و نه از ایوان که دریاست حیوانات درنده نمی توانند به ما حمله کنند. پس بنابراین نگهبان را باید دم در راهرو که به عنوان تنگه فرض کرده ایم گمارد.

— خود اتاق پذیرایی چه نقشی را دارد؟

— از آن باید به عنوان پناهگاه هواپیما استفاده کرد.

— خود هواپیما کجاست؟

تارتسف به کاناپه اشاره کرد و گفت: «آنجاست. تشك کاناپه محل مسافرین، دسته های چوبی اطراف آن بال هواپیما و میز هم موتور هواپیماست. قبل از هر چیز باید موتور را بررسی کرد. زیرا اشکال مهم در موتور رخ داده است و همزمان با تعمیر موتور، افراد دیگر گروه وسایل استراحت را فراهم می کنند، بفرمایید. این هم لحاف.»

— کو؟

— رومیزی.

آرکادی نیکلایویچ به کتابهای ضخیمی که در قفسه قرار داشت و گلدان بزرگی که روی میز بود اشاره کرد و گفت: «این هم قوطیهای کنسرو و آن نیز نوشیدنی. حال خود با دقت بیشتری به اطرافتان در این اتاق نظر بیفکنید. خواهید دید که وسایل زیادی برای زندگی جدیدمان در آن می یابید.»

جنب و جوش زیادی به وجود آمد، و به زودی ما يك زندگی سخت و دشوار صحرایی يك هیئت علمی را که دچار حادثه ای شده بود، در اتاقی که همه نوع وسایل راحتی در آن وجود داشت شروع کردیم. و به این ترتیب به تطبیق خود با شرایط و امکانات تصویری پرداختیم.

البته نمی توان گفت من این تبدیل و تحول را به کلی باور کردم. خیر، این طور نیست. فقط خیلی ساده خود را عادت دادم که متوجه آنچه نباید بشوم، نشوم. در حقیقت حتی برای این کار وقت نیز کم بود، زیرا همگی سرگرم کار بودیم و آن احساس واقعی که آن را باور کرده بودیم و آن اعمال جسمانی که از آن ناشی می شد، مسائلی برای رشد اندیشه ای که واقعیت خارجی نداشت مطرح می ساخت.

بعد از اجرای موفقیت آمیز اتود، آرکادی نیکلایویچ گفت: «در این اتود دنیای تخیلی با

شدت بسیار زیادی، از طریق تصور حادثه هوایی در محلی کوهستانی، وارد جهان واقعیات حقیقی شد. این یکی از نمونه‌های بیشماری است که چگونه با کمک تخیل می‌توان دنیای خارجی اشیاء را در درون خود از نو خلق کرد. لذا دنیای خارج را در داخل هنر نباید گذارد، بلکه بر عکس باید آن را به آن چنان زندگی که ساخته و پرداخته تخیل ماست وارد کرد. چنین وضعی در تمرینهای روزمره ما جای همیشگی دارد. در واقع ما می‌توانیم از طریق تخیل، حتی از صندلیهای معمولی که اینجا اغلب زیاد هم هست، آنچه را که در اندیشه نویسنده و کارگردان بوده است به وجود آوریم؛ مثل خانه، کشتی، جنگل و غیره. البته باور هم نداریم که این صندلیها در حقیقت درخت و صخره و کشتی هستند ولی حقیقت مناسبات خود ما با اشیای کاذب، در صورتی که این اشیاء درخت یا صخره و غیره بودند مطرح است، نه خود آنها.»

سال .. ۱۹

درس امروز با مقدمه بسیار ساده‌ای شروع شد. آرکادی نیکلایویچ گفت: «تاکنون تمرینهای ما از لحاظ رشد تخیل، کم و بیش، یا به دنیای اشیاء و محیطی نظیر اتاق، بخاری، در، و غیره و یا به اعمال واقعی زندگی مربوط می‌شد، لیکن حالا من می‌خواهم کار را از دنیای اشیای محیطی شروع کنم و دنباله آن را به دنیای تخیل ببرم. باید بدانید که حتی در این مورد نیز ما به اعمال مثبت دست می‌زنیم، لیکن فقط از طریق اندیشه و تصور. در حقیقت برای عمل، از زمان و مکان موجود صرف نظر می‌کنیم و خود را به شرایط دیگری، که کاملاً با آن آشنایی داریم، منتقل می‌سازیم و در آن شرایط به اعمالی که تخیل ما راهنمایی مان می‌کند، دست می‌زنیم»

سپس آرکادی نیکلایویچ به من رو کرد و گفت: «حال شما تصمیم بگیرید که مایلید از طریق اندیشه در چه شرایط زمانی و مکانی قرار بگیرید؟»

— زمان شب باشد و محل، اتاق من.

— بسیار خوب، نمی‌دانم برای شما تصور عمل چگونه بهتر است. لیکن من برای اینکه خود را در آپارتمان تخیلی شما تصور کنم، حتماً ضروری است که ابتدا — البته در فکر خود — از یله‌ها بالا بروم و در را بزنم و خلاصه مقداری اعمال متسلسل منطقی را انجام دهم. آیا شما درباره دستگیره دری که باید فشار دهید فکر می‌کنید؟ به خاطر بیاورید که دستگیره چگونه می‌چرخد و در چگونه باز می‌شود و شما چگونه به اتاق خود وارد می‌شوید. راستی در این صورت در مقابل خود چه چیزهایی می‌بینید؟

— روبه روی خود قفسه و دستشویی.

— طرف چپ؟

— کاناپه و میز.

— اکنون سعی کنید که در آن اتاق زندگی کنید. عجب! چرا قیافه شما تغییر کرد؟

— روی میز نامه ای پیدا کردم و بیادم آمد که هنوز جواب آن را نداده ام، در نتیجه از خود

خجالت کشیدم.

— بسیار خوب، از قرار معلوم شما مطلب را فهمیده اید و حال با اطمینان می توانید

بگویید که من در اتاق خود هستم .

یکی از بچه ها سؤال کرد که اینجا «من هستم» چه معنایی در بردارد؟

— «من هستم» به زبان ما حاوی این مطلب است که من خود را در يك سلسله شرایط

تصوری قرار داده ام و آن شرایط را احساس می کنم. به عبارت دیگر من در عمیق ترین

زوایای زندگی تخیلی و دردنیای اشیای خاص قرار گرفته ام و با نام مشخص خود اعمالی

را آغاز کرده ام.

سپس آرکادی نیکلایویچ مجدداً به من رو کرد و گفت: «حال به من بگویید که

می خواهید چه کاری انجام دهید؟»

— این امر بستگی به زمان دارد؟

— کاملاً منطقی است. بسیار خوب فرض کنید که ساعت ۱۱ شب است.

— توجه داشته باشید که در این ساعت معمولاً در آپارتمان سکوت کامل

حکفرماست.

تارتسف به عنوان راهنمایی گفت: «خوب در این سکوت شب مایل هستید که به چه

کاری اقدام کنید؟»

— می خواهم مطمئن شوم که من يك هنرپیشه تراژیک هستم نه کمیک.

— افسوس که می خواهید وقت عزیز خود را صرف چنین کار بی ثمری کنید. آخر

چگونه می خواهید از درستی عمل خود مطمئن شوید؟

— يك نقش تراژیک را برای خود بازی خواهم کرد.

— چه نقشی؟ اتللو؟

— اوه نه، در اتاق من دیگر روی نقش اتللو نمی توان کار کرد، زیرا تمام زوایای اتاق،

مرا به تکرار آنچه قبلاً انجام داده ام می کشاند.

— خوب پس چه نقشی را بازی خواهید کرد؟

به این سؤال نتوانستم پاسخی بدهم. چون خود قبلاً راجع به این مسئله تصمیمی نگرفته بودم.

— در حال حاضر، به چه کاری مشغول هستید؟

— مشغول بررسی اتاق خود هستم و شاید یکی از اشیاء بتواند موضوع جالبی برای خلاقیت به من ارائه دهد... آها پیدا کردم، پشت قفسه محل تاریک و غمناکی وجود دارد. یعنی خود به خود غمناک نیست، ولی هوا که تاریک می شود در نور شب غمناک می شود. در آنجا به جای رخت آویز یک جور قلابی است که خود به خود انسان را برای به دار آویختن خود دعوت می کند! پس از این مقدمه از خود سؤال کردم که بنا بر این اگر من واقعاً خیال خودکشی داشتم در آن لحظه چه می کردم؟

— خوب چه می کردید؟

— قبل از هر چیز طنابی پیدا می کردم، و لذا داخل قفسه و روی بخاری را می گشتم....

— خوب بگردید... پیدا کردید؟

— بله... ولی از قرار معلوم این قلاب خیلی پایین کوبیده شده و هنگامی که خود را

آویزان می کنم پاهایم به زمین می رسند.

— خوب پس این وسیله مناسبی نیست، باید دنبال وسیله دیگری گشت.

— وسیله دیگری نیست.

— پس اگر این طور است، بهتر نیست که زنده بمانید؟

— نمی دانم، گیج شده ام و اعتراف می کنم که تخیلم به طور کلی از فعالیت بازمانده

است.

— باید هم همین طور باشد، زیرا خود اندیشه شما غیر منطقی بود. در طبیعت همه چیز

به طور متسلسل و منطقی صورت می گیرد (البته به غیر از مواقع استثنائی)، لذا تخیل نیز

باید چنین باشد. بیجهت نیست که تخیل شما طی این خط سیر غیر منطقی به یک نتیجه

احتمالاً رسیده است. با وجود این، همین اندیشه خودکشی نیز نقش خود را ایفا کرد و

به طرز کاملاً آشکاری نوع خاصی از اندیشه را به نمایش گذارد. چنانکه متوجه می شوید

درست ضمن انجام دادن کار است که تخیل هنر پیشه از دنیای واقعی محیطی که در آن قرار

گرفته گسیخته، و از طریق اندیشه به محیط تخیلی مفرض منتقل می شود و معمولاً در این

محیط تخیلی، کلیه شرایط برای ما آشناست، چه ما موضوع را اکثراً از لوازم یا حوادث

روزمره زندگی می گیریم و این خود کار جستجوی حافظه را آسان می کند. ولی آیا زمانی

که سر و کار تخیل ما با یک نوع زندگی نا آشنا باشد چه باید کرد؟

جواب آن است که در حقیقت این شرایط، خود به وجود آورنده يك نوع کار جدید تخیل است. برای درك این مطلب باید از واقعیاتی که ما را احاطه کرده ببریم، و از راه اندیشه، خود را به شرایطی که در حال حاضر برای ما واقعاً ناآشناست، ولی به طور کلی در زندگی ممکن است موجود باشد، منتقل کنیم. و مثلاً فکر نمی‌کنم هیچ يك از ما تا کنون به يك سفر دور دنیا رفته باشد. ولی چنین چیزی هم در تخیل و هم در واقعیت ممکن است رخ دهد.

این کار نه به شکل «سرسی» یا «به‌طور کلی» و یا «تقریبی» (چون این گونه لغات را در هنر جایی نیست)، بلکه با تمام ریزه کاریهایی که هر کار بزرگی از آنها تشکیل شده است، انجام می‌گیرد، مثلاً در بین راه مجبور می‌شویم که با شرایط مختلف زندگی مردم گوناگون، و طرز زندگی و عادات و سنن ملیتهای مختلف روبه‌رو شویم. البته به سختی می‌توان کلیه مصالح ضروری موجود در این سفر را در حافظه یافت. از این رو معمولاً در چنین مواقعی به کتابها، تابلوها و منابع دیگری که آگاهی ما را راجع به ملیتهای مختلف بیشتر می‌کند، رجوع می‌کنیم. به وسیله این مدارك است که ما به روشنی درك می‌کنیم که اندیشه ما به کجا باید سفر کند؟ مثلاً در چه ماهی از سال و در کجا باید سوار کشتی شویم و در چه شهرهایی باید توقف کنیم، و البته می‌توانیم بقیه آن چیزهایی را که برای سفر تخیلی دور دنیا خود ضروری بوده و به نحوی به دست نمی‌آید، به خلاقیت تخیل خود واگذار کنیم. چنانکه می‌بینید این شیوه پایه و اساس کار را استوار و محکم می‌سازد. ولی کار «به‌طور کلی» و یا «تقریبی» زمینه‌ای است تو خالی که هنر پیشه را به سمت ادا و اطوار سوق می‌دهد. فقط پس از این کار بزرگ مقدماتی است که می‌توان خط سیر مسافرت را تعیین و آن را آغاز کرد. لیکن در هیچ حالتی نباید فراموش کرد که در تمام مدت سفر باید رابطه خود را با منطق و تسلسل برقرار نگاه داشت. این شیوه کار می‌تواند تخیل متزلزل و نااستوار و سست را به يك واقعیت تزلزل‌ناپذیر و استوار و محکم نزدیک کند.

چنانکه ملاحظه می‌کنید در حقیقت امکاناتی که طبیعت در اختیار تخیل قرار داده است بیشتر از مقدار واقعیات خود طبیعت است، زیرا تخیل می‌تواند چیزهایی را ترسیم کند که در واقعیت وجود ندارند. مثلاً ما می‌توانیم با تخیل خود به کرات دیگر رویم و زیبایی افسانه‌ای آنجا را درك کنیم، می‌توانیم با عجایب غیر موجود بجنگیم و بر آنها غلبه یابیم. می‌توانیم به اعماق دریاها رویم و يك زیباروی افسانه‌ای دریایی را به همسری برگزینیم. لیکن حال خود آزمایش کنید که خواسته باشید این گونه کارها را به واقع انجام دهید. فکر نمی‌کنم به مصالح آماده‌ای جهت انجام دادن این امور دست یابید. زیرا علم، ادبیات،

نقاشی و اسطوره‌شناسی فقط اشاراتی در این مورد کرده‌اند و تنها قدرت آن را دارند که ما را در مسیر حرکت قرار دهند ولی به هدف نمی‌رسانند. به همین دلیل در چنین مواقعی کار عمده خلاقیت بعهدۀ فانتزی خود ما محول می‌شود، بنابراین آن وسایلی که بتواند ما را از افسانه به واقعیت نزدیک سازد الزام می‌یابد. و مهمترین این وسایل هم، چنانکه قبلاً نیز گفتیم، منطق و تسلسل است. آنها به ما کمک می‌کنند که غیر ممکن را به ممکن نزدیک کنیم و به همین دلیل حتی در مواقعی که با افسانه و یا فانتزی سر و کار داریم باید منطقی و متسلسل رفتار کنیم.

سهس آرکادی نیکلایویچ چنین ادامه داد: «حال می‌خواهم برای شما توضیح دهم که از همان اتوهایبی که انجام داده‌اید، می‌توانید در اشکال گوناگون و مختلف دیگری نیز استفاده کنید. مثلاً می‌توانید به خودتان بگویید که: خوب، حالا نگاه می‌کنم و می‌بینم که رفقای من به اتفاق آرکادی نیکلایویچ و ایوان پلاتونویچ در کریمه و یا در آن نقطه دور افتاده دیگر چکار می‌کنند؟ خوب بگذار دقت کنم و ببینم که آنها با هواپیما برای چه کارهای اکتشافی رفته‌اند و فعلاً مشغول چه کاری هستند؟

در چنین مواقعی شما به طور ذهنی از دیگران جدا می‌شوید و از زوایای فکر خویش به آفتابزدگی رفقایتان در کریمه، و یا لرزیدن آنها در سرمای شمال، هنگام تعمیر هواپیما، یا دفاع در مقابل حمله ناگهانی حیوانات وحشی نظاره می‌کنید. البته این زمان شما فقط تماشاگر وقایعی هستید که تخیل شما ترسیم می‌کند و چنانکه مشاهده می‌کنید خود هیچ نقشی را در این زندگی تخیلی ایفا نمی‌کنید. ولی حال این طور تصور کنید که خود شما نیز دلتان بخواهد که در این زندگی تخیلی در کریمه و حادثه کوهستان نقشی را به عهده داشته باشید: خوب در چنین شرایطی من چه خواهم کرد؟ با گفتن این جمله شما دوباره از جمع جدا می‌شوید و به وسیله تصور، رفقایتان و خودتان را در آن شرایط می‌بینید. این بار نیز شما تماشاچی غیر فعال تخیل خود و تماشاچی شخص خودتان هستید. ولی سرانجام از تماشای خود خسته می‌شوید و تصمیم می‌گیرید که عملی انجام دهید و برای این کار خود را داخل تخیل خود می‌کنید و آن گاه در کریمه مشغول آموختن، یا در آن نقطه کوهستانی مشغول تعمیر هواپیما و یا نگهبانی و غیره می‌شوید. حال دیگر در مقام ایفاگر نقش زندگی تخیلی خویش نمی‌توانید فقط شخص خودتان را ببینید، بلکه آنچه شما را احاطه کرده است نیز به مطالب فوق اضافه می‌شود. در این حالت شما به طور غریزی نسبت به آنچه در اطراف شما رخ می‌دهد، همچون یک شرکت کننده واقعی آن زندگی، عکس العمل نشان می‌دهید. در چنین مواقعی تخیل فعال شما در درون شما آن چنان وضعی را به وجود

می آورد که ما آن را با جمله من هستم توصیف می کنیم.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ در آغاز کار امروز به شوستف چنین گفت: «به درون خود گوش فرادهید و از خود چنین سؤال کنید: وقتی درباره کلاس خود در کریمه فکر می کنید در شما چه می گذرد؟»

پاشا به فکر فرورفت و سپس از خود سؤال کرد: «در من چه می گذرد؟ آهان، نمی دانم چرا يك اتاق محقر و كوچك هتلی كه پنجره اش رو به دریا باز می شود در نظر من مجسم می شود. عده هنرجویان زیاد و یکی از آنها مشغول تمرین تخیل است.»

آرکادی نیکلایویچ رو به دیمکف کرد و از او پرسید: «آیا وقتی درباره همان هنرجویانی که از طریق تخیل شما به شمال دوردست رفته اند می اندیشید، در درونتان چه می بینید؟» — کوههای آتشی که برافروخته شده است، چادر، پوستینهای ضخیم....

تارتسف نتیجه گیری کرد: «پس به محض اینکه من موضوعی را برای اندیشه نام می برم شما به اصطلاح شروع به دیدن درونی سیمای نمایش می کنید. به این عمل در زبان ما دید درونی می گویند، به عبارت دیگر اگر به وسیله احساس شخصی قضاوت کنیم، آن گاه معنای تصورات و تخیلات فانتزی و آرزو، قبل از هر چیز، عبارت است از: با دید درونی نگرستن و آنچه را فکر می شود، دیدن.»

سپس آرکادی نیکلایویچ به من رو کرد و گفت: «هنگامی که به وسیله فکر تحلیل نشده خود تصمیم گرفتید در آن گوشه تاريك اتاق، خود را حلق آویز کنید، در درون شما چه می گذشت؟»

— دوباره در من آن شك و تردید قدیمی که در تنهایی همیشه بدان فکر کرده ام ایجاد شد. با احساس این دلتنگی و تمایل رهایی از این شك و تردیدی که روح مرا آزرده می ساخت، و در عین حال به علت ضعف و کم جنبگی خویش به دنبال راهی برای خودکشی می گشتم....

آرکادی نیکلایویچ گفته مرا چنین توضیح داد: «کافی بود که شما با دید درونی شرایط آشنا را ببینید، تا حال و حوصله آن را احساس کنید. چه درست در همین لحظه آن فکر قدیمی که به محل حادثه بستگی داشت در شما بیدار می شد. به عبارت دیگر احساس و هیجان از اندیشه مخصوص و مشخص شما زنده شده و به دنبال آن، عکس العمل درونی برای عمل در شما به وجود می آمد.»

آن گاه آرکادی نیکلایویچ همه هنرجویان را مخاطب قرارداد و سؤال کرد: «حال

بگویند هنگامی که به یاد اتود دیوانه می افتید چه چیزهایی را با دید درونی می بینید؟»
 شوستف گفت: «من آپارتمان مالالتکو و ارامی بینم، جوانان زیادی آنجا هستند، آنها
 در سالن هستند، و در اتاق غذاخوری شام می خورند. همه چیز روشن، گرم و
 شادببخش است. ولی پایین پله‌ها، دم درب ورودی، مردی قوی هیکل و هیولامانند
 بارشهای ژولیده و دمپایی و رویوش مخصوص بیمارستان ایستاده، و از سرما و گرسنگی
 در حال لرزیدن است.»

در اینجا شوستف سکوت اختیار کرد و نتوانست چیزی بر اظهارات خود اضافه کند.

آرکادی نیکلایویچ از او سؤال کرد: «مگر شما فقط آغاز اتود را می بینید؟»

— خیر، من قفسه‌ای را که برای سنگر گرفتن پشت درب گذاشته‌ایم نیز می بینم، و
 به خاطر دارم که چگونه به طور ذهنی با تلفن با بیمارستانی که دیوانه از آنجا گریخته بود
 صحبت کردم.

— دیگر چه چیزهایی می بینید؟

— حقیقتش را بگویم دیگر چیزی نمی بینم.

— هیچ خوب نیست، چون با این مقدار ذخیره کم و ناچیز و غیر مرتبط دید هرگز

نمی توان صف پیوسته‌ای برای تمام اتود ساخت. پس چه باید کرد؟

پاشا پیشنهاد کرد: «باید در باره کمبودهای آن فکر کرد و آن را تا آخر تصحیح و تألیف

نمود.»

— بله کاملاً درست است، باید به فکر تکمیل و تألیف بقیه مطالب بود. آری تکمیل و

تألیف، هنر پیشه در تمام مواردی که نویسنده یا رژیسور، و یا دیگر خالقان نمایش، آنچه را

که لازمه کار اوست هنوز تا انتها در اختیار او نگذارده‌اند، همیشه باید چنین کند. بدین معنی

که هنر پیشه باید بتواند مسیر مداوم و پیوسته شرایط پیشنهادی نقشی را که زندگی اتود

باید در آن سهری شود، و نیز صفوف پیوسته مسائل دیگری که با همین شرایط پیشنهادی

ارتباط دارد، موضوع به موضوع تصور کند.

به طور خلاصه باید اظهار داشت که ما به آن خط سیر مداومی که بر شرایط پیشنهادی

متصور باشد نیازمندیم، نه به يك خط سیر ساده و معمولی یا همیشگی. بدین ترتیب برای

همیشه خوب به خاطر بسپارید که: هنر پیشه در تمام لحظات موجودیت خود روی صحنه،

در تمام لحظات رشد درونی و برونی نمایشنامه و اعمالی که در نمایشنامه رخ می دهند باید

آنچه را که طبق شرایط پیشنهادی برونی در دنیای خارج از او رخ می دهد، و نیز آنچه را که

در درون او و در تخیل وی می گذرد، یعنی آن دیدی که شرایط پیشنهادی نقش را برای او

متصور می سازد ببیند. تنها در این صورت است که ارتباط تمام وقایع لحظاتی که در درون و خارج ما رخ می دهد، خط سیر مداوم و پیوسته ای را از لحظات دید برونی و درونی همچون يك نوار فیلم تشکیل می دهد. همین طرز نگرش است که حوصله مناسب آفرینش را نه برای يك لحظه، بلکه برای همه لحظات در شما به وجود می آورد. این دیدنها در ما تأثیر می گذارد و احساس مناسب را برمی انگیزد و تماشای مداوم این فیلم، آن هم با آن دید درونی، از يك طرف ما را در زندگی محیطی نمایشنامه قرار می دهد، و از طرف دیگر به طور دائم خلاقیت را به طرز صحیحی راهنمایی می کند.

اکنون بهتر است که کمی بیشتر درباره دید درونی صحبت کنیم. آیا صحیح است که ما درباره چیزی یا مسئله ای بگوییم که ما آن را در درون خود حس می کنیم؟ آری در حقیقت ما این استعداد را داریم که چیزهایی را که وجود ندارند، و فقط و فقط به طور تصوری با آنها برخورد می کنیم، ببینیم، آزمایش این استعداد کار دشواری نیست. به این لوستر نگاه کنید! این لوستر در دنیای برونی من قرار دارد. به طور عینی آن را می بینم و می توانم لمس کنم. حال من چشمهایم را می بندم و از نو می خواهم آن را با فکر خود از طریق خاطره ببینم. برای این کار ضروری است که من کاملاً به آنچه چشم دیده است رجوع کنم، سپس به طور درونی دید خود را روی شیء غیر عینی، که به زبان هنری آن را پرده دید درونی می نامیم، متمرکز کنم و تصویر آن را ببینم.

اما این پرده در کجا قرار گرفته است؟ به عبارت صحیح تر در کجاست که من آن را احساس می کنم؟ در درون خود یا در دنیای برونی خود؟ این مسئله ای است که باید به طور دقیقی به حل آن پرداخت، به نظر من و طبق احساسی که من دارم این پرده جایی خارج از دنیای من قرار گرفته است؛ شاید در فضای خالی مقابل. ولی البته خود نوار فیلم (وقایع تصوری) در درون من حرکت می کند ولی انعکاس آنها را من در خارج از خود می بینم. برای اینکه خوب به مقصودم پی ببرید يك مثال می زنم: سیماهای دید ما از درون ما و تصورات و خاطرات ما سرچشمه می گیرند و بعد برای دیدن آن از راه اندیشه به دنیای خارج از ما منتقل می شود. ولی ما از درون به این اشیای تصوری نگاه می کنیم و به اصطلاح با چشمهای درونی آنها را می بینیم و بهتر بگوییم با چشمهای برونی و با «نگاه» درونی آنها را لمس می کنیم.

در قسمت شنوایی نیز چنین است: ما صداها را تصوری را با گوشهای برونی خود نمی شنویم بلکه با شنوایی درونی بدان دست می یابیم. ولی اکثر سرچشمه این صداها را در خارج از خود حس می کنیم نه در داخل خود. همین مطلب را می توانم به این صورت نیز

بیان کنم، هرچند که اشیای تصویری و سیماها در دنیای خارج از ما تصویر می‌شوند، ولی همه آنها در آغاز در درون ما به وجود می‌آیند، در تصورات و حافظه ما. حال این نظریه را در مثالهایی که داشته‌ایم بررسی می‌کنیم: نازوانف، شما درسی را که من در شهر می‌دادم به خاطر دارید؟ آیا محلی را که ما در آنجا بودیم اکنون می‌بینید؟ و آیا در این لحظه، دید سیمایی را در درون خود احساس می‌کنید یا خارج از دنیای خود؟
 من بلافاصله و بدون اینکه فکر کرده باشم گفتم: «در خارج از خود همان طور که در واقعیت بود حس می‌کنم.»

— شما الان با کدام چشم به سالن نگاه می‌کنید؟ با درونی یا بیرونی؟
 — درونی.

— فقط با چنین تذکرات و قید و شرطها و توضیحات می‌شود عنوان دید درونی را به کار برد و از آن استفاده کرد.

من که از اشکال کارتر سیده بودم گفتم: «آیا تمام لحظات یک نمایشنامه را باید دید؟ این کار به طور وحشتناکی سخت و مشکل است.»

— «سخت و مشکل؟» مجازات این حرفی که زدید این است که هم اکنون تمام آن لحظات زندگی خود را که به خاطر دارید برای ما تعریف کنید.

من به ناچار شروع کردم: «پدرم همیشه می‌گفت: ده سال اول زندگی یکجا به خاطر می‌آید، جوانی سال به سال، بلوغ ماه به ماه و پیری هفته به هفته. من هم دوران گذشته را چنین به خاطر می‌آورم. البته چیزهایی را که در خاطر من نقش بسته است می‌توانم با تمام جزئیاتش به طور مفصل تعریف کنم. مثلاً اولین لحظات خاطرات کودکیم را که به تاب بازی توی باغ مشغول بودم و خیلی لحظات دیگر آن را که در اتاق مادرم، دایه‌ام، در حیاط یا در کوچه بودم. مراحل بعدی باربزه کاریهای بیشتری در خاطر من نقش بسته است، مثل مدرسه رفتن. البته از این لحظه دید من قطعات کوچکتری را تصویر می‌کند، ولی در عوض شمار آنها بیشتر است. درست مثل شمار زیادی از خاطرات بزرگ و کوچک زمان حال که طبق ردیف طولانی به گذشته می‌پیوندند.»

— و شما آن را می‌بینید؟

— چه چیز را؟

— ردیف مداومی را که سراسر، از مراحل و لحظات زندگی شما تشکیل شده و از تمام گذشته شما عبور می‌کند.

— من اعتراف کردم که می‌بینم، ولی بریده بریده.

آرکادی نیکلایوویچ فاتحانه گفت: «شنیدید؟ نازوانف که در چند دقیقه از سراسر زندگی‌اش فیلمی ساخت، قادر نیست همین کار را برای زندگی سه‌ساعته‌اش نقشی که باید روی صحنه ایفا کند انجام دهد.»

— مگر من سراسر زندگی‌ام را به خاطر آوردم؟ آنچه گفتم لحظاتی چند از زندگی من بود. — شما تمام این سالها را زندگی کرده‌اید، ولی مهمترین لحظات آن به خاطر تان مانده است. با زندگی سرتاسری نقش نیز زندگی کنید، آن وقت مهمترین لحظات مراحل مختلف آن نیز در خاطر تان نقش می‌بندد. حال چرا این کار را آن قدر سخت و مشکل می‌دانید؟

— چون در زندگی واقعی، نوار دید فیلم به‌طور طبیعی و خود به‌خود ساخته می‌شود، ولی در زندگی تخیلی نقش، هنرپیشه باید این کار را انجام دهد و به همین دلیل چنین عملی سخت و مشکل و پیچیده است.

— شما خودتان به‌زودی قانع خواهید شد که این کار عملاً آن قدرها هم مشکل نیست. البته اگر من به شما پیشنهاد می‌کردم که خط سیر مداوم را به‌جای اینکه از دید نگاه درونی و ذهنی خود عبور دهید از احساسات و هیجانات درونی خود بگذرانید، این کار نه تنها «سخت و مشکل»، بلکه حتی از لحاظ عملی نیز ناممکن می‌شد.

ناگهان هنرجویان همه با هم سؤال کردند: «چرا؟»

— برای اینکه احساسات و هیجانات ما بسیار متغیر و بهانه‌جو هستند و به آنچه نخواهند تسلیم نمی‌شوند، به عبارت دیگر، و آن گونه که در زبان ما مرسوم است، آنها «فیکسه» نمی‌شوند. از این لحاظ دید نظری رام تراست، و سیمای آن آزادانه‌تر و محکم‌تر در حافظه ما نقش می‌بندد، و تجدید تصور آن آسانتر تکرار می‌شود. گذشته از این، سیمای قابل دید آرزوها، قابلیت لمس آنها، و به اصطلاح «مادی» بودن آنها، از تجسم احساساتی که حافظه هیجانی برای ما تهیه می‌کند بیشتر است. پس بگذاریم تا دید ذهنی ما، که قابل دسترس تر و ثابت تر است، در تجدید دوباره و مستحکم ساختن احساس متغیر و رام نشدنی به ما کمک کند. به نوار فیلم دید ذهنی ما باید اجازه داد که در ایجاد لحظات مختلف و مناسب زندگی نمایشنامه به کمک ما بیاید، و از طریق احاطه نظری، هیجان و کوشش و عمل را در ما برانگیزد.

من گفتم: «حال می‌توان فهمید که ما در هر نقشی به تجسم شرایط پیشنهادی تصویری احتیاج داریم، نه تجسم شرایط پیشنهادی ساده. به عبارت دیگر، برای بیشتر روشن شدن مسئله می‌گوییم: به این ترتیب اگر من در درون خود برای تمام لحظات زندگی اتللو نوار

فیلمی بسازم و این فیلم را روی پرده دید درونیم منعکس کنم....»
 آرکادی نیکلایویچ جمله مرا چنین ادامه داد: «و اگر تصاویر شما درست شرایط
 پیشنهادی و اگر معجزه آسای نمایشنامه را منعکس سازد و اگر آنها احساس و حالت
 مشابه با نقش را در شما برانگیزد، آن گاه شما حتماً هر بار که به نوار فیلم اتللو نگاه می کنید،
 تحت تأثیر احساس صحیح خود قرار می گیرید.»
 من پرسیدم: «البته وقتی فیلم ساخته شد، پخش آن کار دشواری نخواهد بود، ولی
 مسئله اینجاست که چطور باید آن را ساخت.»
 آرکادی نیکلایویچ ضمن برخاستن و ترك كلاس گفت: «راجع به این مسئله دفعه دیگر
 صحبت خواهیم کرد.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ پیشنهاد کرد: «خوب، ساختن فیلم را شروع کنیم.»
 هنرجویان سؤال کردند: «راجع به چه موضوعی فیلم بسازیم؟»
 — من مخصوصاً تمی را انتخاب می کنم که فاقد حرکت و جنبش باشد. چون حرکت و
 جنبش بدون کمک مقدماتی تخیل خود به خود دارای تحرك است. بر عکس موضوعی که
 حرکت و جنبش آن کم باشد به کار مقدماتی تقویتی تخیل احتیاج دارد. در این لحظه نیز
 برای من خود فعالیت مورد توجه نیست بلکه آمادگی آن مورد نظر است. به همین دلیل
 است که پیشنهاد می کنم زندگی درختی را که ریشه هایش در عمق زمین رسوخ کرده است
 به عنوان اتود انتخاب کنید.

شوستف گفت: «عالی است، من يك بلوط صدساله ام، ولی این را هم اضافه کنم که
 هر چند که خودم این پیشنهاد را کردم، ولی به خودی خود باورم نمی شود که چنین چیزی
 امکانپذیر باشد.»

تارتسف به کمک او آمد و گفت: «پس در این صورت به خودتان بگویید که من خودم
 هستم. ولی اگر درخت بلوط بودم و اگر در اطراف و در درون من شرایط چنین و چنان بود،
 آن وقت مثلاً بدین گونه رفتار می کردم.»

شوستف با شك و تردید سؤال کرد: «چطور می شود در يك نقطه بدون حرکت ایستاد و
 فعالیت کرد؟»

— البته شما از يك نقطه به نقطه دیگر نمی توانید بروید. یعنی حرکت ظاهری ندارید.
 ولی در عوض دارای انواع فعالیت های دیگری که برای برانگیختن آنها قبل از هر چیز باید

به این مسئله فکر کنید که در چه محیطی قرار گرفته‌اید. در جنگل، در مرغزار و یا در قلّه‌ی یک کوه؟ هر کدام که بیشتر برایتان جالب است انتخاب کنید.

شوستف تصور کرد که بلوطی است که در یک محوطه کوهستانی از کوه‌های آلپ روییده است. در طرف چپ وی در دوردستها قلعه‌ای نمایان است. در اطراف وی فضای وسیع و پهناوری است که در دامنه دور آن رشته کوه‌های پوشیده از برف نقره‌ای فام، و نزدیکتر از آن تپه‌های بیشماری که مانند امواج دریا به نظر می‌رسند به چشم می‌خورد. اینجا و آنجا نیز درختهایی به‌طور پراکنده روییده‌اند.

— خوب در نزدیکی خود چه می‌بینید؟

— روی سر خودم کلاهی پر پشت از برگ‌های سبز دارم که با حرکت شاخه‌ها به شدت سرو صدا می‌کنند.

— معلوم است که در آن بالا اغلب باد شدیدی می‌وزد.

— لانه‌های پرندگانی را نیز لابه‌لای شاخه‌های خود می‌بینم.

— این شما را از تنهایی‌های می‌بخشد. این طور نیست؟

— نه چندان هم خوب نیست، زندگی کردن با آنها مشکل است، چون خیلی سرو صدا می‌کنند و بانوک خود مرتب ضرباتی به بدنم می‌زنند. اغلب هم با یکدیگر دعوا و کتک کاری می‌کنند. و این کارها مرا عصبانی می‌کند.

در کنار من رودخانه‌ای است که بهترین دوست و مصاحب من است. سپس شوستف به

فانتزی خود چنین ادامه داد: «این رودخانه مرا از خشک شدن نجات می‌دهد.»

تارتسلف او را وادار کرد که جزئیات این زندگی تخیلی را بیشتر تصویر کند.

بعد آرکادی نیکلایویچ برای سؤال بعدی خود پوشین را انتخاب کرد. پوشین همواره

بدون متوسل شدن به کمک‌های پر ارزش تخیل، معمولی‌ترین و آشنا‌ترین چیزی را که به آسانی در خاطره خود می‌یافت، انتخاب می‌کرد. و تخیل او توسعه کافی نداشت و در این

مورد نیز ویلایی را در پارک پتروفسکی به عنوان موضوع کار خود انتخاب کرد.

آرکادی نیکلایویچ از او سؤال کرد: «شما چه می‌بینید؟»

— پارک پتروفسکی را.

— تمام پارک پتروفسکی را که نمی‌شود یکباره و بایک نگاه دید. بهتر است نقطه معینی

از آن را برای ویلای خود انتخاب کنید.... خوب حالا در مقابل خود چه می‌بینید؟

— یک حصار نرده‌ای.

— چه جور نرده‌ای؟

پوشین سکوت کرد.

— این حصار از چه چیزی ساخته شده است؟

— از آهن.

— چه شکلی دارد؟ آن را برای من تصویر کنید.

پوشین مدتی با انگشتش روی میز مشغول کشیدن خطوطی شد. خوب واضح بود که آنچه گفته است نتوانسته است ببیند.

— نمی فهمم، روشنتر تصویر کنید.

تارتسف می کوشید که حافظه دید او را بیدار کند. از این رو گفت: «بسیار خوب، حالا فرض می کنیم که شما آن را می بینید، خوب حالا بگویید که پشت آن حصار چه چیزی می بینید؟»

— يك جاده.

— چه کسانی و چه نوع وسیله نقلیه‌ای از این جاده عبور می کنند؟

— بیلاق نشینها.

— و؟

— گاری.

— وبعد؟

— اسب.

— خوب، چه اشخاصی مشغول رفت و آمد هستند؟

— اسب سوارها.

— دوچرخه چطور؟

— بله بله دوچرخه، اتومبیل.

از پاسخهای کوتاه او معلوم بود که پوشین برای بیدار کردن تخیل خود هیچ کوششی نمی کند.

من که دچار تردید و دودلی شده بودم از تارتسف پرسیدم: «هنگامی که تخیل استاد به جای تخیل هنرجو فعالیت کند، از این عمل چه نفعی عاید هنرجو می کند؟»

تارتسف در جواب گفت: «در متد من نکاتی برای بیدار کردن تخیل وجود دارد که باید آن را متذکر شوم. در مواردی که تخیل هنرجو فعالیت ندارد، من از او سؤال ساده‌ای می کنم. طبیعی است که وقتی از شما سوالی می شود خود به خود در صد جواب بر می آید و همین موضوع ذهن شما را بیدار می کند. البته بعضی وقتها نیز هنرجو برای خلاص کردن

خود و بدون اینکه فکری کرده باشد جوابی می‌دهد. در چنین صورتی من جواب وی را نمی‌پذیرم ولی اساسی بودن روش خود را به هنرجو ثابت می‌کنم. هنرجو برای اینکه جواب قانع‌کننده‌تری بدهد، مجبور است که بلافاصله تخیلش را بیدار کرده و خود را وادار کند که با دید درونی، آنچه را که درباره‌اش از او سؤال شده ببیند. و یا اینکه از طریق عقل، یعنی از طریق يك سلسله نظریات پی‌درپی و منطقی، با مسئله برخورد کند. زیرا بیشتر اوقات کار تخیل توسط فعالیت آگاهانه و عقلانی و شعور آماده می‌شود و جهت می‌گیرد. از آن گذشته معمولاً هنرجو در حافظه و یاد تخیل خود چیزهایی را به وجود می‌آورد که طی تحلیل خط سیر، سیماهای معینی در مقابل او قرار گرفته‌اند. در این شرایط، لحظه کوتاه تخیل به وجود آمده است. آن‌گاه من با کمک سؤال جدید همان جریان را تکرار می‌کنم و بدین ترتیب لحظات کوتاه دوم و سوم... دید به وجود می‌آیند از این راه من به تداوم تخیل کمک می‌کنم و یا يك سری لحظات بیدارکننده را در هنرجو به وجود می‌آورم که در مجموع به وجود آورنده تابلوی زندگی تخیلی می‌شود. البته فعلاً به عدم کفایت احتمالی بخشهایی از این کار کاری نداریم، زیرا فقط همین قدر که این مطلب از دید درونی خود هنرجو سرچشمه گرفته کافی است. زیرا او می‌تواند با تخیل بیدار خود لحظات بعدی نقش را خود به خود ببیند.

يك تصویر ذهنی، در اثر تکرار هر چه بیشتر، در حافظه نقش می‌بندد و تخیل هنرجو همزمان با آن فعال می‌شود. البته تخیلات تنبلی هم وجود دارد که حتی در مقابل ساده‌ترین سؤالها عاجز می‌ماند. آن‌گاه است که استاد مجبور می‌شود خود جواب سؤال را که مطرح کرده است بدهد. حال اگر این جواب برای شاگرد قانع‌کننده باشد، خود وی به کمک سیمای تصویری دیگری می‌تواند از طریق شخص خود چیزهایی را ببیند.

شکل دیگر مسئله این است که هنرجو دیدی را که برای او بازگو شده است به سلیقه خود تغییر می‌دهد. این موضوع نیز خود به او کمک می‌کند تا با دید درونیش به آنها نگاه کند. در نتیجه این بار نیز چیزی شبیه زندگی تخیلی که حتی تا اندازه‌ای نیز از درون خود وی سرچشمه گرفته است به وجود می‌آید. می‌بینم که از چنین نتایجی چندان راضی به نظر نمی‌آید. با وجود این از همین تخیل معذب نیز چیزهایی حاصل می‌شود.»

— مثلاً چه چیزهایی؟

— مثلاً اینکه قبل از این به هیچ وجه هیچ تصور سیمایی روشنی برای ایجاد زندگی موضوع در ذهن شما وجود نداشت. به عبارت دیگر شما از موضوع فقط يك تصور مبهم و تاریک در ذهن خویش داشتید. لیکن پس از چنین کاری مسائلی چند خود به خود تعیین و

مشخص می شوند و زمینه‌ای به وجود می آید که استاد و کارگردان می توانند بذریه جدیدی در آن بیفشانند. این همان زمینه غیر قابل دیدی است که بر روی آن می توان تابلو را ترسیم کرد. از این گذشته با به کار بردن این متد، خود هنرجو طریقه بیدار کردن تخیل را از استاد می آموزد. او می آموزد که به وسیله سؤال تخیل خود را به فعالیت وادارد. فعالیتی که اکنون دیگر از طریق عقل و شعور خود او راهنمایی می شود و بدین وسیله او عادت می کند که با تخیل تنبل و غیر فعال خود مبارزه کند. و این خود کار کوچکی نیست.

سال .. ۱۹

امروز نیز آرکادی نیکلایویچ تمرینهای رشد تخیل را ادامه داد. وی ابتدا به شوستف رو کرد و گفت: «جلسه گذشته شما شرح دادید که در تخیل خود چه چیزی هستید، کجا هستید و در اطراف خود چه می بینید، حال برای ما تشریح کنید که در زندگی تخیلی این درخت کهنسال، باشنوایی درونی خود چه می شنوید.»

ابتدا شوستف چیزی به خاطر نمی آورد. لذا تارتسوف او را به یاد سر و صدای پرنده‌هایی که در شاخه‌های او لانه کرده بودند انداخت و گفت: «خوب، حال بگوید که در اطراف خود در آن منطقه کوهستانی چه چیزهایی می شنوید؟»

شوستف صدای بع بع گوسفندها و گاوها، سر و صدای زنگوله‌ها و نی لبک چوپان، و صحبت زنانی را که بعد از کار دشوار صحرائی زیر سایه‌های او به استراحت پرداخته بودند توانست بشنود.

— خوب حال بگوید ببینم چیزهایی را که می بینید و می شنوید از لحاظ تاریخی در چه

زمانی و یا چه قرنی رخ می دهند؟

شوستف دوران فنودالیسم را انتخاب کرد.

— بسیار خوب، آیا در این صورت شما در مقام يك درخت کهنسال چیزهایی را که

مختص آن دوران بوده است می شنوید؟

شوستف بعد از کمی مکث گفت که صدای آواز خواننده دوره گردی را که برای شرکت در جشن رهسپار قلعه‌ای است که در نزدیکیها قرار دارد می شنود. این خواننده زیر این درخت، کنار شهر، استراحت می کند و بعد دست و صورتش را شسته لباس سفر را از تن بیرون می آورد، لباس رسمی خود را بر تن می کند و مشغول تمرین می شود، گیتارش را كوك کرده و برای آخرین بار تازه‌ترین ترانه‌ای را که در وصف عشق و بهار و غم و دل‌تنگی سروده است می خواند.

شب هنگام، اظهار محبت مردی اشرافی به زنی شوهردار شنیده می شود، بعد ناسزاگویی و فحاشی وحشیانه دورقیب، دو دشمن خونخوار، و بعد صدای برخورد شمشیر و آخرین ناله يك زخمی به گوش می رسد. نزدیکهای سحر سروصدای دلهره انگیز افرادی که در جستجوی زخمی هستند شنیده می شود و بعد وقتی جسد پیدا می شود، هممه و شیون و فریاد فضا را پر می کند و جسد را روی دست بلند می کنند، آن گاه صدای قدمهای سنگین و یکنواخت حمل کنندگان آن، فضا را پر می کند.

ما هنوز نفس تازه نکرده بودیم که آرکادی نیکلایویچ سؤال دیگری برای شوستف مطرح کرد.

— چرا؟

— ما که متوجه مقصود آرکادی نیکلایویچ نشده بودیم گفتیم: «چطور چرا؟»

— چرا شوستف درخت کهنسالی است؟ چرا در قرون وسطی روی کوه روئیده است؟

این سؤال اهمیت بسزایی دارد. طبق گفتار او، جواب این سؤال را باید در تخیل زندگی گذشته ای که در تصور به وجود آمده است جستجو کرد. چرا شما به تنهایی در این محوطه کوهستانی روئیده اید؟

شوستف گذشته این درخت کهنسال را چنین بیان کرد: «زمانی تمام نقاط کوهستانی این منطقه پوشیده از درختهای سرسبز بود. ولی بارون — صاحب آن قلعه ای که آن طرف دشت قرار گرفته و ازدور نمایان است — همیشه خود را در معرض هجوم سر بازان همسایه فتودال می دید و این جنگل پیشروی و اختفای سر بازان دشمن را آسان می ساخت، زیرا همچون مخفیگاهی پیوسته در خدمت دشمن قرار می گرفت. به همین دلیل تمام درختان جنگل را به دستوری بریدند، همه به استثنای من. زیرا اتفاقاً درست زیر سایه این درخت از زیر زمین چشمه ای می جوشید و اگر این چشمه خشک می شد، نهری که زمینهای ارباب را آبیاری می کرد از بین می رفت.»

— چرا؟

سؤال جدید تارتسف دوباره ما را در بن بست قرار داد.

— البته من متوجه مشکل شما هستم، چون در این مورد به خصوص صحبت

بر سر درخت است، ولی به طور کلی باید گفت که سؤال چرا او به چه خاطر همواره اهمیت زیادی دارد. زیرا این سؤال ما را وادار می کند که هدف کوشش خود را روشن سازیم و این هدف آینده را مشخص می کند و ذهن را به فعالیت و عمل وادار می سازد.

البته درخت خود به خود نمی تواند هدفی را در مقابل خود قرار دهد ولی می تواند

اهمیتی داشته باشد و در خدمت چیزی باشد که همانا انگیزه فعالیت او را تشکیل می دهد. شوستف چنین گفت: «این درخت بلوط در مرتفع ترین نقطه این محل رسته است و به همین دلیل مناسبترین محل برای پاسداری است. روی این اصل خدمات زیادی نیز توانسته است انجام دهد. ولذا تعجبی ندارد اگر نزد ساکنین قلعه و اطراف احترامی فوق العاده دارد و جزو آیین مردم این منطقه است که در ایام بهار همیشه به افتخار او جشن مخصوصی برپا می کنند. درخت را با گل تزئین می کنند و در اطراف آن پایکوبی و ترانه سرایی می کنند.»

تارتسلف گفت: «خوب حالا که شرایط پیشنهادی در تخیل ما تعیین و به تدریج زنده شد، شروع کار خود را با کاری که انجام می دهیم مقایسه می کنیم.

قبلا وقتی فقط به محلی که در آن قرار گرفته بودید اشاره می کردید، دید درونی شما کلی و مبهم بود، مانند فیلمی که ظاهر نشده است، ولی اکنون با کمک کاری که انجام می دهید تا حدودی روشن شده است. حال شما می دانید که در چه زمانی، کجا، چرا و برای چه در آنجا واقع شده است. اکنون شما می توانید طرح یک دید جدیدی را که تا به حال برایتان قابل رؤیت نبوده است تشخیص دهید و زیر پای خود احساس زمینه ذهنی محکمی می کنید. چرا؟ زیرا در اندیشه خود زندگی تخیلیتان را سیر کرده است. ولی این هنوز کافی نیست، زیرا در روی صحنه باید بتوانید عمل کنید و برانگیختن عمل از طریق هدف و از راه کوشش برای رسیدن به هدف ضروری است. برای این کار به شرایط پیشنهادی جدید و اگر معجزه آسای جدید که اندیشه و تجسم را به هیجان بیاورد احتیاج دارید.»

اما شوستف هر چه کوشید موفق به پیدا کردن چنین مسائلی نشد.

آرکادی نیکلایویچ دوباره راهنمایی او را به عهده گرفت و گفت: «از خود سؤال کنید، و صادقانه به سؤال خود پاسخ گوید که چه اتفاق و یا چه حادثه ناگهانی قادر بود شما را از حالت طبیعی خارج کند، به هیجان آورد، بترساند و یا شاد سازد.» و اضافه کرد که بهتر است قبل از جواب، اول خود را در سرزمین کوهستانی همیشگی خود احساس کنید و من هستم را در خود به وجود آورید.

شوستف کوشش کرد آنچه را که به او پیشنهاد شده است اجرا کند ولی چیزی به فکرش نرسید.

— حال که این طور است پس سعی کنیم که غیر مستقیم این مسئله را حل کنیم. برای این کار قبل از هر چیز بگوئید ببینم که در زندگی نسبت به چه چیز حساسیت دارید؟ یعنی چه چیزی اغلب باعث هیجان، ترس و شادی شما می شود؟ خواهش می کنم آن چیزی را

که برای ارگانسیم شما نمونه وارتر است نام ببرید.^۲
 شوستف اظهار داشت: «شاید مغایرتی که ظاهر آرام من با این مسئله دارد شما را به
 تعجب وامی دارد، ولی هر نوع مبارزه مرا به هیجان می آورد.»

— که این طور، پس در این صورت تاخت و تاز دشمن را در نظر می گیریم. فرض کنید
 ارتش يك دوک بر قلمرو فتودال حمله کرده است و حالا دارد از کوهی که شما بر قلعه آن
 قرار گرفته اید بالا می آید. نیزه ها در نور خورشید می درخشند و دشمن که می داند از شما
 برای دیده بانی استفاده می شود تصمیم دارد که شما را ببرد و بسوزاند.

شوستف که سخت به هیجان آمده بود جواب داد: «هرگز موفق به این کار نخواهند شد،
 زیرا ارباب نمی گذارد که من به دست آنها بیفتم. او به من احتیاج دارد، قشون او هم که
 بالاخره نخواهد است! آنها هم دارند به این طرف می آیند، سوارکارها به تاخت می تازند
 و گشتیها هر دقیقه به طرف آنها قاصد می فرستند.»

— اکنون در اینجا نبرد در می گیرد. از منجنیقهای جنگی تیرهای آغشته به مواد آتش زا
 به طرف دیده بانی و گشتیها پرتاب می شوند به خود مسلط باشید و تا دیر نشده تصمیم
 بگیرید که اگر در زندگی واقعی چنین شرایطی برایتان رخ می داد چه می کردید؟
 معلوم بود که شوستف در درون خود برای پیدا کردن راهی جهت اگر معجزه آسایی که
 تارتسف در مقابل او قرارداد بود به تلاش پرداخته است. وی پرسید: «با این چنین
 ریشه هایی که در اعماق زمین فرورفته، ووی قادر نیست از جایش حرکت کند، برای رهایی
 خود چه می تواند بکند؟»

تارتسف در تأیید او گفت: «هیجان شما برای من کافی است. این مسئله البته حل شدنی
 نیست و گناه نیز از شما نیست که موضوع تخیل شما مطلبی فاقد حرکت پیشنهاد شده
 است.»

یکی از هنرجویان پرسید: «چرا این مطلب را به او پیشنهاد کردید؟»

۲. در اینجا یکی از مهمترین ویژگیهای تعلیماتی استانیسلاوسکی آشکار می شود که بعدها تعیین کننده
 روشهای کارگردانی او می گردد و آن عبارت است از توانایی آمیختن اورگانیک اندیشه ای که از خارج
 وارد می شود (از نمایشنامه نویس و رژیسور) با خصوصیات شخصی خود هنرپیشه و ساختن از هر دو
 اینها (از طریق پیوند به هنرمند). چنین روش کاری به نظر استانیسلاوسکی منجر به ایجاد سیمای زنده
 غیر قابل تکرار صحنه ای می شود. سیمایی که از آمیزش خلاقیت نمایشنامه نویس با خلاقیت هنرمند
 به وجود آمده است.

— برای اینکه به شما ثابت شود که حتی در مقابل مطالب فاقد عمل نیز تجسم تخیلات می تواند جنبش درونی به وجود آورد. علاوه بر آن همین موضوع برای به هیجان در آوردن و ایجاد میل به فعالیت در درون شما کافی است. و به طور کلی تمام تمرینات مربوط به تخیلات ما بایستی به ما ثابت کنند که مصالح ذهنی و دید درونی نقش چگونه ایجاد می شوند و به اصطلاح آن نوار فیلم چگونه به وجود می آید.^۳ همچنین ثابت می شود که این کار اصولاً بدان گونه که شما ابتدا تصور می کردید کار مشکلی نیست.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایوویچ فقط موفق شد توضیح دهد که تخیلات هنر پیشه نه تنها برای ساختن اندیشه های وی ضروری است، بلکه برای احیای آنچه قبلاً در ذهن وی ساخته شده است نیز الزام آور است. این کار به کمک «دید» افکار جدید و یا قسمتهای جداگانه ای که باعث تازگی آنها می شود صورت می گیرد. وی اظهار داشت: «برای مثال از اتودی استفاده می کنم که هنوز اجرا نشده فرسوده گشت. منظورم اتود فرار دیوانه است. چنانکه قبلاً گفتیم، این دیوانه از تیمارستان گریخته و به آپارتمانی که شما در آن گرد هم آمده اید روی آورده است. حال خواهش می کنم یا تمام اتود و یا قسمتهایی از آن را — البته با افکاری جدید — احیا کنید.»

ولی ما هر چه کوشش کردیم در هیچ يك از ما افکار جدیدی به وجود نیامد. تارتسف گفت: «بسیار خوب، از کجا به شما این تصور دست داد که آن شخصی که پشت در ایستاده دیوانه خطرناکی است؟ مالا لتکووا به شما گفت؟ خوب، خانم مالا لتکووا که فقط درب آپارتمان را باز کرده و مستأجر قبلی این آپارتمان را روی پله ها دیده بود. شاید کسی گفته بود که این مستأجر را در يك حالت بحرانی به بیمارستان روانی منتقل کرده بودند... و این هم چندان درست به نظر نمی رسد، زیرا ضمن اینکه شما پشت در

۳. عنوان دید به طور کامل آن محتوایی را که استانیسلاوسکی در آن گنجانده است نمی شکافد. در متن قبلی نه فقط در مورد تأثیر بصری سیما صحبت می شود بلکه همچنین در مورد شنوایی آن و سایر حسهای دیگر گفتگو شده است. در فصل حافظه هیجانی به هنر جویان پیشنهاد می شود برای برانگیختن و استحکام بخشیدن به احساسات نه فقط از خاطرات مربوط به دیدنیها و شنیدنیها استفاده شود، بلکه از خاطرات مربوط به چشایی و بویایی و سایر حواس نیز بهره گیری شود. توصیه استانیسلاوسکی به هنر جویان از اینجا سرچشمه می گیرد که گفته است: «دکمه نوار دید را در تخیل خود به کار اندازید.»

سنگر گرفته بودید، گاوارکف تلفنی با بیمارستان صحبت کرد و به او گفتند که اصلاً مسئله جنون و دیوانگی مطرح نیست، بلکه بیمار فقط به عدم تعادل لحظه‌ای دچار شده است. آن هم به علت نوشیدن مشروب زیاد. و اکنون در وضع عادی است و آنها خود او را از بیمارستان مرخص کرده‌اند تا به خانه برود و غیره و غیره. هر چند، کسی چه می‌داند، شاید هم این اطلاعات صحیح نباشد و شاید هم دکترها اشتباه کرده باشند. حال اگر واقعاً چنین بود شما چه می‌کردید؟»

و سه لوفسکی گفت: «مالالتکوا باید می‌رفت و از او سؤال می‌کرد که چرا برگشته است؟»

مالالتکوا با چهره وحشت زده گفت: «چه دل خوشی داری؟ من از ترس مثل بید دارم می‌لرزم....»

تارتسف او را دلداری داد و گفت: «پوشین تو را همراهی خواهد کرد، او مرد قوی هیکلی است و ترس دیگر مورد ندارد. پس شروع کنید.»

سپس به همه رو کرد و گفت: «اکنون با در نظر گرفتن شرایط جدید به امیال خود گوش دهید و به عمل بپردازید.»

ما با هیجان واقعی اتود را بازی کردیم و کارمان مورد تأیید تارتسف و راخمانف قرار گرفت. آری افکار جدید تأثیر تازه‌ای در ما گذاشته بود. و همین باعث شد که وقت باقیمانده را صرف نتیجه‌گیری درباره رشد تصورات هنری و تذکر مراحل مختلف آن کنیم. تارتسف نتیجه گرفت که هر گونه اندیشه و تصویری باید دقیقاً مستدل و به‌طرز بسیار محکمی استوار باشد. وی گفت: «سؤالهایی نظیر چه کسی، چه وقتی، کجا، چرا، برای چه، چطور و مانند اینها که برای به‌جنبش آوردن تخیل مقابل خود قرار می‌دهیم، به ما کمک می‌کنند که از زندگی تصویری و تخیلی تابلویی هر چه کاملتر تصویر کنیم. البته بعضی وقتها هم ممکن است که بدون کمک گرفتن از فعالیت آگاهانه عقلانی و بدون چنین سؤالاتی، از روی احساس درونی خویش، به خودی خود این تابلو را متصور کرد. ولی شاید تاکنون خود نیز متوجه شده باشید که حتی در مواردی که موضوع معینی در اختیار شما گذارده می‌شود، نمی‌توان روی فعالیت خود به خود تخیل حساب کرد. آری، بدون وجود يك مطلب مشخص و معین، آرزوی به‌طور کلی بازی کردن بی‌ثمر خواهد بود. لیکن هنگامی که به کمک شعور دست به ایجاد اندیشه می‌زنیم، اغلب در هنگام پاسخ به سؤالها، در شعور، تصویری رنگ پریده یا کمرنگ از زندگی تخیلی نقش به‌وجود می‌آید، که البته این برای خلاقیت صحنه‌ای کافی نیست. در حقیقت خلاقیت صحنه‌ای از انسان هنرمند می‌خواهد

که همراه با تفکر و اندیشه ارگانیکم خویش را نیز به فعالیت درآورد. به طوری که تمام طبیعت یعنی هم طبیعت روانی و هم طبیعت جسمانی و مادی وی در اختیار نقش قرار گیرد. حال برای دست یافتن به چنین کمالی چه باید کرد؟ سؤال آشنای خود را مطرح کنیم: چه می کردم اگر آنچه را که در اندیشه خود به وجود آورده ام واقعیت می یافت؟ مسئله روشن است. حال طبق تجربه ای که در ماهستی یافته است خوب می دانیم که به لطف خصوصیات طبیعی هنری خویش، کششی درماست تا جواب این سؤال را با عمل بدهیم. چنانکه ملاحظه می شود این سؤال همواره بسیار بیدار کننده خوبی است، زیرا تخیل را به طور کامل می تواند به حرکت درآورد. البته من این قسمت را فعلاً برای درک بهتر موضوع اضافه کردم و در شرایط کنونی به هیچ وجه قصد عملی کردن آن را ندارم. لیکن اضافه می کنم که این تمایل نه فقط از لحاظ درونی، بلکه از لحاظ جسمانی نیز باید در ما به وجود آید و احساس شود. زیرا این احساس به نوبه خود اندیشه را منحکم و استوار می سازد. در این لحظه، مهم این است که اعتراف کنیم تخیلات و تصورات ما، که شاید فاقد هرگونه مادیت خارجی هستند، قادرند که همچون نور افکنی اعمال واقعی را در اندام ما ایجاد کنند. این مسئله در تکنیک روانی ما نقش مهمی را ایفا می کند. خواهش می کنم با دقت هر چه بیشتر به آنچه هم اکنون برایتان خواهم گفت گوش فرادهید: هر حرکتی که روی صحنه از ما سر می زند و یا هر کلامی که بیان می شود، باید نتیجه صحیح یک زندگی تصویری باشد. به عبارت دیگر، اگر روی صحنه کلمه و یا حرکتی به طور مکانیکی ادا و انجام شود، بدون اینکه قبلاً دانسته شده باشد که مسئله چیست، شما کی هستید، از کجا آمده اید، برای چه آمده اید، چه چیزی لازم دارید، از اینجا به کجا خواهید رفت و در آنجا چه خواهید کرد، آن گاه است که بدون تصور و تخیل دست به عمل زده اید و این بخش موجودیت شما روی صحنه خواه کم و خواه زیاد حقیقت نداشته است. برای اینکه هیچ نوع ابهامی باقی نمانده باشد مثالی می زنیم: فرض کنید از شما سؤال کنم: امروز هوا سرد است یا گرم؟ مسلماً شما قبل از اینکه جواب بدهید سرد است، یا اینکه گرم است و یا اینکه متوجه نشدم، نظر درونی خود را متوجه فضای خارج، که قبلاً از آن عبور کرده اید، می کنید و فوراً به خاطر می آورید که این راه را چطور طی کرده اید — پیاده یا سواره، سپس احساس خود را کنترل می کنید، محکم می زنید و به خاطر می آورید چطور خودتان را پوشانده بودید و یقه پالتورا بالا زده بودید، برف زیر قدمهایتان قرچ و قرچ می کرد و آن وقت بعد از تمام اینها، آن یک کلمه کوتاه را که جواب سؤال است خواهید داد.

چنانکه ملاحظه می کنید، در ضمن این پاسخ، سراسر این تابلو برای لحظات بسیار

کوتاهی خود به خود از مقابل دیدگان شما عبور می کند. به طوری که شاید خود اصلاً متوجه نشوید که سنجیده و از روی اندیشه جمله کوتاه پاسخ را بیان داشته اید. این مقایسه آن قدر سریع اتفاق می افتاد که حتی ممکن است تصور کنید که فکر نکرده جواب داده اید. ولی در واقع آن تابلو در مقابل دیدگان شما تصویر می شود، احساس می شود، کنترل می شود و سپس بر اثر مجموعه این اعمال اندیشه است که جواب شما داده می شود. پس بدین ترتیب روی صحنه نیز هر قدم و هر حرکتی باید یک مجموعه مبانی درونی داشته باشد و هیچ عملی نباید به طور مکانیکی صورت گیرد. به عبارت دیگر، هیچ عملی در روی صحنه بدون شرکت فعال تخیل نباید صورت گیرد. من قول می دهم که اگر این قانون با سختگیری و شدت هر چه تمامتر رعایت شود، تمام کارهای تمرینی، مربوط به هر برنامه که باشد، خواه نظری و خواه عملی، به رشد و استحکام تخیل کمک خواهد کرد. و برعکس اگر کارهایی که روی صحنه انجام می گیرد با بی تفاوتی و سطحی گرایی توأم باشد، در این صورت نابودی یک هنرپیشه حتمی خواهد بود. زیرا این عمل باعث ماشینی شدن و فقدان تخیل اومی شود. پس کار خلاقه روی نقش برای تبدیل یک اثر کلامی به یک زندگی، از اول تا به آخر، با کمک تخیل انجام می گیرد. تنها تخیل است که می تواند درون ذهن را گرم کند و به هیجان آورد. حال برای آنکه تخیل از عهده کارهایی که به او محول می شود بر آید، باید محرك و فعال بوده و به اندازه کافی توسعه یافته باشد و به طور منطقی بتواند پاسخگوی احتیاجات نقش شود.

بدین ترتیب یک هنرمند باید به رشد تخیل خود توجه زیادی داشته باشد و به هر طریقی که می تواند به تکامل آن کمک کند. و شما نیز به همین ترتیب از طریق تمرینهایی که تاکنون آموخته اید، تخیل خود را به کار و جنبش و اداری کنید، و خواه مستقیم و یا غیر مستقیم آن را رشد و توسعه دهید و سعی کنید که هیچ گاه جز از راه صحیح و درست آن، روی صحنه، به عملی دست نزنید.»

دقت یا توجه صحنه‌ای

سال .. ۱۹

درس در «آپارتمان مالالتکوا» یا بهتر گفته شود روی صحنه در مقابل پرده بسته جریان داشت. ما کار را روی اتوهای دیوانه و روشن کردن بخاری ادامه دادیم. به لطف کمکهای آرکادی نیکلایویچ اجرا موفقیت آمیز بود.

از این موضوع به قدری خوشحال شدیم که تقاضا کردیم هر دو اتو را دوباره تکرار کنیم. ضمن انتظار و استراحت به دیوار تکیه دادم و اینجا بود که حادثه نا مترقبه‌ای رخ داد: با کمال تعجب و بدون هیچ علت آشکاری دو صندلی، که در کنار من قرار داشت، سرنگون شد. هیچ کس به آنها دست نزده بود، ولی صندلیها خودبه خود افتادند. من صندلیها را برداشتم و با دستم صندلی دیگری را که آن نیز داشت می افتاد نگه داشتم. ضمن این کار متوجه شکافی بلرک و دراز روی پرده شدم. سپس این شکاف بیشتر و بیشتر شد و سرانجام سراسر پرده را در بر گرفت. در این لحظه بود که فهمیدم علت افتادن صندلیها را چه چیزی تشکیل می داده است. پرده سالن که مجسم کننده دیوار اتاق بود به حرکت درآمده بود و بر اثر آن اشیای مختلف که به آن تکیه داشتند به زمین می افتادند. کسی پرده را به حرکت درآورده بود و سایه تارتسف و راخمانف در حفره سیاه رفته رفته نمایان می شد. با باز شدن پرده در من تحولی به وجود آمد. این تغییر حالت را چگونه باید توضیح داد؟ تصور کنید که من بازنم (اگر زنی داشتم) در اتاق هتلی هستیم و خیلی خودمانی مشغول صحبت کردن هستیم، لباسهایمان را در می آوریم و خود را برای خواب آماده می کنیم. طبیعی است که رفتار بسیار آزادانه‌ای داریم. ولی ناگهان متوجه می شویم در بزرگی که تا به حال ما متوجه آن نبودیم باز شده و از آنجا در تاریکی افراد غریبه‌ای دارند به ما نگاه می کنند و عده آنها برای ما قابل تشخیص نیست — چنانکه می دانیم در تاریکی همیشه



ك. س. استانیسلاوسکی، سال ۱۹۳۳.

Вот пример, почему	вспомню, и
совершенно, никогда	никогда
идеального времени	идеального
Вот почему	идеального
идеального	идеального
идеального	идеального
идеального	идеального
идеального	идеального

Много задуман большой, много имени
 труд: об искусстве и мастерстве актера
 Удивительная книга: "Моя жизнь в искусстве"

Искусство - это процесс, это творчество,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,
 это работа над собой, это работа над собой,

Может быть, мне надо написать
 о своем искусстве, о своем искусстве,
 о своем искусстве, о своем искусстве,
 о своем искусстве, о своем искусстве,
 о своем искусстве, о своем искусстве,
 о своем искусстве, о своем искусстве,
 о своем искусстве, о своем искусстве,
 о своем искусстве, о своем искусстве,

Это мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,
 мое последнее творчество, мое последнее творчество,

شمار اشیاء و افراد بیشتر به نظر می آید. لذا با عجله لباس می پوشیم و سرمان را شانه می زنیم و سعی می کنیم رفتارمان خیلی مؤدبانه باشد، درست مثل اینکه به يك مهمانی رفته ایم. بر اثر این تخیلات در تمام وجودم دگرگونی عجیبی به وجود آمد. من که تا چند لحظه پیش احساس می کردم که تنها در خانه خود هستم، اکنون چنان حالی داشتم که گویا با يك عده غریبه زیر يك سقف قرار گرفته ام. این سؤال برآیم به وجود آمد که چرا آن حفره سیاه باعث چنان دگرگونی می شود. کاملاً واضح بود که تازمانی که پرده باز نشده و سالن نمایان نشده بود، ما خود را در مهمانخانه احساس می کردیم، و به این فکر نبودیم که جهات فرعی و اصلی کجاست؛ هر طور که می ایستادیم و به هر جهت که می چرخیدیم مهم نبود. ولی در مقابل دیوار جدیدی که روبه حفره تماشاچی باز شده بود ناگهان جهت اصلی برای ما به وجود آمد و من اندیشیدم که ما همواره ناچاریم که حرکت و رفتارمان را با آن منطبق کنیم.

در واقع تمام مدت باید ملاحظه این دیوار جدید را، که از آنجا مردم به ما چشم دوخته اند، بنماییم. مهم نیست که جهتگیری روی صحنه برای افرادی که با آنها برخورد داریم راحت و مناسب است یا نه. حتی برای خود طرف نیز این مسئله نباید چندان مهم باشد. مهم این است که حرفها و حرکات ما برای افرادی که در آنجا در سالن نشسته اند قابل دیدن و شنیدن باشد.

تارتسف و راخمانف، که تا چند لحظه پیش با ما در همین اتاق نشسته بودند و بر ایمان خودی و آشنا بودند، اکنون با تغییر محل و نشستن در سالن در تصور ما آدمهای دیگری جلوه می کردند، آدمهایی سختگیر و پرتوقع. متوجه شدم که سایر هنرجویانی که در این اتود شرکت داشتند نیز مثل من دچار همین حالت شده بودند و فقط و فقط گاوآرکف بود که در زمان بسته بودن و یا باز بودن پرده دچار هیچ گونه تغییری نشد. دیگر احتیاجی به گفتن نیست که بازی ما گرفتار چه حالات عجیب و غریب نمایشی شد. من پیش خود به این نتیجه رسیدم که هیچ فایده ای ندارد. تازمانی که ما متوجه این حفره سیاه هستیم در زندگی هنری خود قدمی نیز نمی توانیم برداریم. لذا اول باید توجه نکردن به حفره سالن را نزد خود بیاموزیم.

درباره این موضوع با شوستف صحبت کردیم. ولی او معتقد بود که اگر اتود جدیدی به ما می دادند که به خودی خود با تفسیرات هیجان انگیز تارتسف ساخته و پرداخته شده بود، آن گاه خود این موضوع می توانست مانع از این بشود که ما متوجه حفره سیاه شویم. وقتی من پیشنهاد شوستف را برای آرکادی نیکلایویچ گفتم، او در جواب من چنین اظهار کرد:

«بسیار خوب، امتحان می کنیم. حالا يك تراژدی گیرار برای شما بیان می کنم که امیدوارم با گیرایی خود مانع از توجه شما به این حفره شود:

داستان در همین آپارتمان مالالتکو وارخ می دهد. مالالتکو و با نازوانف که مسئول کارهای مالی يك شرکت است ازدواج کرده است. آنها دارای يك كودك بسیار قشنگ زیبا هستند. مادر مشغول استحمام بچه است. پدر نیز مشغول بررسی اسناد و شمارش پول شرکت است. توجه داشته باشید که در شرایط ما اسناد و پولها متعلق به دولت است. به علت پایان یافتن وقت اداری، او موفق نشده که اسناد و پولها را در اداره به صندوق بسپارد. روی میز پر از اسناد و برات و سفته و مدارك و پول است. برادر كوچك قوزی سفید و نیمه دیوانه مالالتکو و نیز در مقابل نازوانف ایستاده است و به نازوانف، که مشغول باز کردن پاکتهای رنگین و انداختن نوارهای دور آنها به درون بخاری است، نگاه می کند. نوارها و کاغذهای باطله توی بخاری می سوزند و شعله های قشنگی به وجود می آورند. واضح است که پسرک نیمه دیوانه از این شعله ها بسیار لذت می برد. شمارش پولها به پایان می رسد و مقدار آنها بیشتر از ده هزار روبل است. مالالتکو و از این فرصت استفاده کرده شوهرش را صدا می زند که به اتاق پهلویی برود و فرزندشان را که استحمام کرده است، تماشا کند. نازوانف به اتاق پهلویی می رود و پسرک به تقلید از او کاغذها را به داخل بخاری می اندازد و از شعله های آن لذت می برد. و بدین ترتیب تمام مدارك و اسکناسها را به داخل بخاری می اندازد و از شعله های آن لذت و شادی تمام روح او را فرامی گیرد. نازوانف موقعی که وارد اتاق می شود متوجه می گردد که آخرین بسته اسکناس در بخاری دارد شعله می کشد و هنگامی که می فهمد چه بلایی به سرش آمده است، از شدت فشار و ناراحتی پسرک را به طرقي پرتاب می کند و به سراغ پولها می رود تا آنها را از توی بخاری بردارد و در این حالت از فرط ناامیدی فریاد جنون آمیزی نیز می کشد. بر اثر این فریاد همسرش به اتاق وارد شده برادر خود را می بیند که در کنار بخاری به زمین افتاده و سرش به شبکه فلزی آن خورده است. او سعی می کند که برادرش را از زمین بلند کند ولی موفق نمی شود. هنگامی که متوجه می شود که صورت برادرش خونی شده است از نازوانف کمک می طلبد و از او می خواهد که کمی آب بیاورد. مالالتکو و خود برای آوردن آب از اتاق خارج می شود و ناگهان صدای فریاد او از اتاق پهلویی به گوش می رسد. شادی زندگیش، نوزاد زیبا و قشنگش در آب خفه شده است.... اگر این حوادث نتواند توجه شما را به خود جلب کند و حفره سیاه سالن را از یاد شما ببرد، آن گاه باید گفت که شما قلبی از سنگ دارید.»

اتود جدید با موضوع ملودراماتيك و نامترقبه خود ما را به هیجان آورد.... ولی معلوم

شد که قلبهای ما در واقع از سنگ است. زیرا نتوانستیم آن را اجرا کنیم. آرکادی نیکلایویچ به ما پیشنهاد کرد که مسلماً باید از اگر و یا شرایط پیشنهادی شروع کنیم. در نتیجه ما به توضیح شرایط مفروض برای یکدیگر پرداختیم، ولی این عمل به تخیل ما به صورت غیر عادی فشار آورد و تخیل مان به طور آزاد و راحت کار نکرد، در حقیقت کار اجباری نیز قادر نشد که ما را به خلاقیت وادارد. معلوم شد که نیروی کشش سالن و تماشاچی از این حادثه تراژدیک و دلخراش روی صحنه بیشتر است.

تارتسف سرانجام به این نتیجه رسید که بگوید بسیار خوب، سالن و تماشاچی را کنار می گذاریم و دوباره پرده را می بندیم و مشغول کار می شویم.

پرده بسته شد و ما دوباره خود را راحت و آسوده، در اتاق مهمانخانه مالالتکوا، احساس کردیم. تارتسف و راخمانف هم از سالن برگشتند و دوباره همان آدمهای خودمانی و گشاده رو و مهربانی که بودند شدند. به اجرای اتود پرداختیم و قسمتهای ملایم و آرام آن را به طور موفقیت آمیزی انجام دادیم. ولی وقتی به قسمتهای دراماتیک آن رسیدیم، من از کار خویش راضی نبودم. زیرا دلم می خواست که خیلی بیشتر مایه بگذارم، لیکن احساس و حرارت به اندازه کافی نبود. در حقیقت بدون اینکه خودم متوجه باشم در مسیر خودنمایی هنری قرار می گرفتم. نظریات تارتسف این مطلب را تأیید کرد.

تارتسف چنین گفت: «در ابتدای اتود اعمال شما صحیح بود، ولی در اواخر آن فقط به يك مجری مبدل شده بودید. در واقع شما به زور سعی می کردید که خود را وادار به احساس نقش کنید، و بنا به گفته هاملت با فشار، هیجان خود را تکه و پاره می کردید، پس بنا بر این شکایت از حفره سیاه بی علت بود، زیرا معلوم شد که فقط حفره سیاه مانع از زندگی صحیح شما روی صحنه نیست، به دلیل آنکه در مقابل پرده بسته نیز کارتان به همان بن بست رسید.»

من در پاسخ اظهار داشتم: «در حقیقت باید نزد شما اعتراف کنم که اگر ابتدا سالن مزاحم کارم بود اینک که پرده بسته شده است، حضور شما و ایوان پلاتونویچ مانع آزادی می شوند.»

آرکادی نیکلایویچ با خنده گفت: «پس این طور، خوب، ایوان پلاتونویچ، از قرار معلوم من و شما اینجا نقش سالن را بازی می کردیم، پس بهتر است که بارنجیدگی اینجا را ترك کنیم و آقایان را تنها بگذاریم.»

آرکادی نیکلایویچ و ایوان پلاتونویچ با حرکاتی خنده آور و تراژیک خارج شدند و هنرجویان اضافی نیز به دنبال آنها به راه افتادند. آن گاه ما تنها و بدون حضور کسی، یعنی

بدون مزاحم، شروع به اجرای اتود کردیم. لیکن در تنهایی وضع ما بدتر شد. این بار توجه من مرتباً به همبازیم معطوف می‌شد، و با شدت هرچه تمامتر مراقب بازی او بودم و مدام از او ایراد می‌گرفتم یا انتقاد می‌کردم، خلاصه مرتباً به او دستور می‌دادم. در حقیقت خودم بدون اینکه متوجه شده باشم به تماشاچی مبدل شده بودم. همبازیهای من هم به نوبه خود مراقب بازی من بودند. من به خوبی احساس می‌کردم که در آن واحد هم نقش تماشاچی و هم نقش يك هنرپیشه خودنما را ایفا می‌کنم. سرانجام نیز این بازی دوجانبه و احمقانه و کسل‌کننده و مهمتراز همه بی‌معنی را پایان دادیم.

در همین ضمن بر حسب اتفاق نگاهم به آیینۀ افتاد و از خودم خوشم آمد. خوشحال شدم و ناگهان به یاد تمرین نقش اتلو در خانه افتادم. آن زمان نیز مثل امروز برای خودم نمایش می‌دادم، و در آیینۀ به چهره خود نگاه می‌کردم. از اینکه «خودم تماشاچی خودم شده بودم» راضی و خوشحال بودم. به خودم ایمان پیدا کردم و به همین دلیل با پیشنهاد شوستف موافقت کردم و حاضر شدم به اتفاق نتیجۀ کار را به تارتسف و راخمانف نشان بدهیم. بعد معلوم شد که احتیاجی به این کار نیست، چون آنها خود از لای دگورها کار ما را نظاره کرده بودند. طبق گفتار آنها کار ما بدتر از زمانی بود که آن را در مقابل پرده باز انجام می‌دادیم. البته آن وقت هم کار ما خوب نبود ولی حداقل با تواضع و فروتنی و خودداری توأم بود. لیکن در تنهایی خوب که بازی نکرده بودیم هیچ، نوعی اعتماد غلط و بی‌بندوبار هم در بازیمان به وجود آمده بود. وقتی تارتسف کار امر و زما را بررسی می‌کرد به این نتیجه رسید که در مقابل پرده باز، تماشاچی ای که آن طرف پروژکتورها و تاریکی نشسته است مانع کارماست؛ در مقابل پرده بسته، آرکادی نیکلایویچ و ایوان پلاتونویچ که در کنار ما نشسته اند مانع هستند و در تنهایی، طرف بازی که بر ایمان مبدل به تماشاچی شده است ایجاد مزاحمت می‌کند. در حقیقت وقتی خودم هم به تنهایی بازی می‌کنم به عنوان تماشاچی برای بخش هنرپیشه‌ام ایجاد مزاحمت می‌کنم. پس در همه جا به طور کلی این عنصر تماشاچی است که ایجاد مزاحمت می‌کند. اما از طرف دیگر این کاری نیست که بدون تماشاچی میسر باشد. پس چه باید کرد؟

تارتسف زبان به سرزنش گشود: «از بچه‌های کوچک هم شما بدترید.» و بعد از چند دقیقه سکوت ادامه داد: «چاره‌ای نیست. مجبوریم برای مدتی کار اتود را کنار بگذاریم و روی مسئله توجه کار کنیم.... مقصر اصلی همین مسئله است. لذا جلسۀ آینده را با آن شروع خواهیم کرد.»

سال ۱۹۰۰

امروز پزیده که چهارمین دیوار اتاق مهمانخانه را تشکیل می‌داد، باز بود و صندلیهایی را هم که معمولا کنار آن می‌گذاشتند، برداشته بودند. خلاصه اینکه اتاق مهمانخانه دوست داشتنی ما، که فاقد یکی از دیوارهای خود شده بود، در انتظار همگان قرار داشت و درست و حسابی به سالن وصل شده بود. در واقع آن راحتی و آسایشی را که قبلا در برداشت از دست داده بود و مبدل به يك دکور معمولی شده بود. روی دیوار و دکورها، در نقاط مختلف، سیمهای برق و لامپ آویزان بود. درست مثل اینکه آنجا را برای چراغانی آماده کرده بودند. ما را در يك ردیف، جلوی چراغهای صحنه، نشانندند. سکوت باشکوهی حکمفرما شده بود. ناگهان آرکادی نیکلایویچ سؤال کرد: «پاشنه کفش چه کسی شکسته است؟» همگی ابتدا به کفش خود و بعد به کفش دیگران نگاه کردیم. به طوری که توجه همگی متوجه این مسئله شد. در همین حال تارتسف سؤال جدیدی مطرح ساخت: «وقتی که شما مشغول بازرسی پاشنه‌های کفش خود بودید در سالن چه حادثه‌ای رخ داد؟» ما نمی‌دانستیم که چه باید جواب بدهیم و حاج و واج یکدیگر را می‌نگریستیم. وی با لبخند اظهار داشت: «چطور شما متوجه نشدید؟ منشی من هم اکنون مدارکی برای امضاء پیش من آورد.»

تارتسف ادامه داد: «آیا عجیب نیست؟ پرده که باز بود، نه؟ پس چطور چنین چیزی ممکن است؟ مگر قبلا نمی‌گفتید که سالن و تماشاچی همیشه نظر شما را به طرف خود می‌کشاند؟»

من برای تبرئه گفتم: «ولی ما سرگرم واریسی پاشنه کفشهایمان بودیم.» تارتسف از این گفته من بیشتر تعجب کرد و گفت: «چطور؟ يك پاشنه کوچک و ناچیزو بی‌اهمیت کفش قدرتش از جایگاه تماشاچیان نیر و مندتر است؟ پس مثل اینکه توجه نکردن به سالن کارچندان مشکلی هم نباید باشد؟ پس مسئله بر سر يك چیز کاملاً ساده است: برای اینکه متوجه سالن نشویم باید به آنچه روی صحنه می‌گذرد توجه داشته باشیم.»

واقعاً هم همین طور بود. کافی بود که من فقط لحظه‌ای درباره آنچه این طرف رخ می‌داد بیندیشم تا بدون اراده درباره آنچه آن طرف رخ می‌داد نتوانم فکر کنم. در اینجا بود که يك بار دیگر مسئله ریخته شدن میخها روی صحنه و جمع کردن آنها به یادم آمد. در آن لحظات نیز چنان غرق جمع کردن میخها از روی زمین شده بودم که سالن را به کلی فراموش کرده بودم.

تارتسلف چنین نتیجه گیری کرد: «امیدوارم حال دیگر متوجه شده باشید که توجه هنرپیشه همیشه باید به موضوعی معطوف باشد و آن موضوع نیز باید در صحنه باشد نه در سالن. واضح است که هرچه موضوع قویتر باشد توجه هنرپیشه بیشتر بدان جلب می شود. در زندگی لحظه ای نیست که انسان توجهش به موضوعی معطوف نباشد. برای اینکه سالن توجه شمارا به خود جلب نکند، صحنه باید حتماً گرایبی مخصوص داشته باشد. هیچ متوجه شده اید که مادران چگونه به وسیله اسباب بازی توجه کودکان خود را جلب می کنند؟ هنرپیشه نیز باید بتواند برای تمرکز توجه خود روی صحنه چیزهای جالبی را در نظر بگیرد یا اختراع کند.» من پیش خود فکر کردم که روی صحنه آن قدر موضوع زیاد است که دیگر احتیاج به اختراع موضوع نیست. ولی تارتسلف ادامه داد و گفت: «در زندگی روزمره، ما احتیاجی به در نظر گرفتن يك موضوع خاص نداریم. چون خود اشیاء توجه ما را خود به خود جلب می کنند. ما حتی در هر دقیقه و ثانیه از موجودیت خود می دانیم که با چه اشخاصی سروکار داریم و چگونه باید به آنها نظر افکنیم. ولی مسئله در تئاتر این طور نیست. در تئاتر، سالن و تماشاچی وجود دارد که مزاحم طبیعی بازی کردن هنرپیشه است. باید به کمک تمرینهای مداوم و سیستماتیک آموخت که چگونه می توان همیشه توجه را به داخل صحنه معطوف کرد. در حقیقت به وسیله يك تکنیک مخصوص باید مسئله جلب شدن به يك موضوع صحنه ای را آن چنان آموخت که متوجه آنچه خارج از آن می گذرد نشد. خلاصه مطلب اینکه باید نگاه کردن و دیدن روی صحنه را بیاموزیم.»

تارتسلف گفت: «حال به جای اینکه درباره موضوعات موجود در زندگی و یا روی صحنه به شرح و تفصیل بپردازم به طور سیمایی آن را روی صحنه برایتان توضیح می دهم. در نظر بگیرید که تمام نقطه های روشن و تاریکی که برایتان قابل رؤیت هستند، هر کدام نماینده چیزی مخصوص باشند. چیز به خصوصی که در زندگی برایتان آشناست. حال دستور می دهم که چراغها را خاموش کنند....» سالن و صحنه را تاریکی مطلق فرا گرفت بعد از چند ثانیه در مقابل ما، روی میزی که دورش نشسته بودیم، لامپ بزرگی که در جعبه ای قرار گرفته بود روشن شد. واضح بود که این نقطه روشن در میان آن تاریکی، تنها چیزی بود که توجه را به خود جلب می کرد. در حقیقت روشنایی این لامپ، در تاریکی، تصویر کننده يك نقطه و یا به عبارت بهتر يك موضوع بود.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «پس ما می توانیم از يك لامپ برای متمرکز کردن توجه روی يك نقطه یا موضوع استفاده کنیم. حال می توان به جای لامپ هر موضوعی را در نظر گرفت و مانع شد که توجه به اطراف و یا به نقاط مختلف دیگر جلب شود.»

وقتی سالن روشن شد، تارتسلف به هنرجویان رو کرد و اظهار داشت: «چنانکه متوجه شدید، در تاریکی متمرکز کردن توجه به يك نقطه روشن به آسانی میسر می شود. حال فرض کنید همان تمرین را نه در تاریکی بلکه در روشنایی انجام دهیم. برای اینکه بهتر بفهمید، موضوع را آزمایش می کنیم.» آن گاه وی به یکی از هنرجویان دستور داد که پشت صندلی خود را خوب و ارسی کند و به من نیز گفت که به کنده کاری روی میز توجه داشته باشم و به سایر هنرجویان نیز هر يك چیزی نظیر کبریت، طناب، مداد و غیره داده تقاضا کرد که به آنها نگاه کنند.

شوستف ابتدا فکر کرده بود که باید طناب را گره بزند، ولی من جلوی دست او را گرفتم و یاد آور شدم که این تمرین برای اجرای عمل نیست، بلکه فقط برای توجه کردن است و بنابراین ما فقط موظفیم که به اشیاء نگاه کنیم و درباره آنها بیندیشیم. ولی او با من موافق نبود و روی حرف خود ایستادگی می کرد. برای حل این مسئله به تارتسلف رجوع کردیم و وی چنین گفت: «توجه به يك چیز و به يك موضوع طبیعتاً این احتیاج را در انسان به وجود می آورد که با آن، یا نسبت به آن چیز و یا آن موضوع، عملی را انجام دهد. آن گاه عمل باعث می شود که توجه به نوبه خود بیشتر به آن چیز و یا موضوع متمرکز شود، و به این ترتیب آمیخته با عمل ارتباط مستحکمی با موضوع به وجود می آورد.»^۱

من به اجرای این اتود پرداختم و متوجه شدم که وقتی مجدداً به کنده کاری زینتی روی میز نگاه می کنم، دلم می خواهد با چیزی خطوط آن را دستکاری کنم. این کار باعث شد که من بیشتر به عمق آن خطوط توجه کنم. در همین زمان پاشا با دقت زیاد گره های طناب را باز می کرد. بقیه هنرجویان نیز یا مشغول انجام دادن عملی بودند و یا اینکه با دقت متوجه موضوعی شده بودند.

سرانجام تارتسلف چنین گفت: «می بینید که نه تنها خود موضوع بلکه نقطه نزدیک موضوع نیز، هم در تاریکی و هم در روشنایی می تواند توجه را جلب کند، این خیلی خوب است.» سپس وی به تشریح نقطه موضوع متوسط، یعنی موضوعی که نسبت به موضوع ادل دارای فاصله یا اهمیت کمتری است پرداخت و اظهار داشت که خواه در تاریکی و خواه در روشنایی، همانند اتود با نقطه نزدیک موضوع، برای طولانی تر ساختن مدت توجه به موضوع، باید به وسیله تخیل خود برای این توجه یا نگرش به طور اساسی

۱. استانیسلاوسکی طبیعت فعال دقت صحنه ای را تأکید می کند که در کارهای تعلیماتی و آزمایشی اواخر زندگی رشد گسترده ای داشته است.

بیندیشیم.

این تمرینهای جدید در تاریکی به آسانی انجام گرفت و سپس روشنایی کامل برقرار شد. آن گاه آرکادی نیکلایوویچ چنین پیشنهاد کرد: «حالا بادقت به دنیای اشیائی که شما را احاطه کرده است نگاه کنید و از میان آنها يك نقطه موضوع دور و یا نزدیک انتخاب کنید و تمام توجه خود را به آن متمرکز نمایید.

اما در اطراف ما آن قدر چیزهای دور و یا نزدیک وجود داشت که در مرحله اول نگاه به سختی می توانست روی یکی از آنها توقف کند. ولی من سرانجام توانستم نگاهم را روی مجسمه ای که در انتهای صحنه، روی بخاری، قرار داشت متمرکز کنم. لیکن نتوانستم آن را برای مدت زیادی مرکز توجه خود قرار دهم، چون توجه مرا اشیاء و اطراف نیز جلب می کردند و به زودی آن مجسمه در بین صدها موضوع دیگر غرق شد. و من ناچار شدم این موضوع را با تارتسف در میان بگذارم.

تارتسف گفت: «عجب! پس از این قرار ما باید قبل از اینکه بخواهیم نقطه موضوع دور و یا نزدیک را در روشنایی انتخاب کنیم و یا آن را در کار خود ایجاد کنیم، باید نگاه کردن و دیدن ساده روی صحنه را بیاموزیم.»

یکی از هنرجویان گفت: «نگاه کردن که دیگر آموختن ندارد.»

— چطور آموختن ندارد؟ این عمل در مقابل سالن و در حضور مردم کار بسیار دشواری است. مثلاً فرض کنید که یکی از برادرزاده های من را، که خیلی هم شیطان و پرجنب و جوش و پر حرف است و تا امر و زدر اتاق خود غذا می خورده است، پشت يك میز بزرگ غذاخوری که عده دیگری هم دور آن نشسته اند بنشانند. واضح است که این بچه تحت تأثیر رعب فضای جدید ناگهان غذا خوردن و حرف زدن و شیطنت را فراموش می کند. از او سؤال می کنند، «چرا غذا نمی خوری، چرا حرف نمی زنی؟» و بچه در دل می گوید، «شما چرا به من نگاه می کنید؟» خوب چه باید کرد؟ حال باید از نو غذا خوردن جلوی مردم را به وی آموخت! و همین طور هم شما. شما در زندگی، راه رفتن و نشستن و حرف زدن و نگاه کردن را خوب می دانید، ولی روی صحنه استعداد این کارها را از دست می دهید و انبوه تماشاچی را که احساس کردید به خود می گویند: «آه، آنها دارند مرا نگاه می کنند!» لذا شما نیز باید این کارها را روی صحنه و در حضور تماشاچی بیاموزید. به خاطر بسپارید که ساده ترین و ابتدایی ترین اعمالی که مادر زندگی به خوبی از اجرای آنها برمی آیم، ممکن است روی صحنه و در مقابل نور پرورکتورها و هزاران تماشاچی از عهده آنها عاجز باشیم. به همین دلیل است که راه رفتن و نشستن و حرف زدن روی صحنه را باید از نو

آموخت و راجع به این مسئله در جلسات اولیه صحبت کردم. امروز نیز به مناسبت مطرح شدن مسئله توجه، به آنچه قبلاً گفته‌ایم می‌افزایم که برای شما آموختن این مسائل، یعنی آموختن نشستن، حرف زدن، نگاه کردن، گوش کردن و غیره روی صحنه ضروری است.

سال ۱۹۰۰۰۰۰۰۰۰...

وقتی هنرجویان روی صحنه و در مقابل «پرده‌باز» جاهای خود را اشغال کردند، آرکادی نیکلایویچ گفت: «چیزی، مثلاً همین حوله‌ای را که با تصاویر برجسته و زیبایش روی دیوار آویخته شده، در نظر بگیرد.»

ما همگی با کوششی زیاد شروع کردیم که به حوله نگاه کنیم.

تارتسلف گفت: «خیر، این نگاه کردن نیست، این خیره شدن است.» ما دوباره سعی

کردیم. ولی آرکادی نیکلایویچ قانع نشد و تکرار کرد: «توجه، توجه بیشتر.»

دیگر همه ما به طرف جلو خم شده بودیم. ولی آرکادی نیکلایویچ باز هم اظهار

نارضایتی می‌کرد: «با تمام اینها توجه شما کمتر و نگاه مکانیکی شما بیشتر است.»

ما ابروان خود را در هم کشیده بودیم و سعی می‌کردیم نشان بدهیم که زیاد توجه داریم.

وی اظهار داشت: «توجه کنید، که توجه داشتن و نشان دادن توجه دو چیز متفاوتی

هستند. خودتان امتحان کنید و ببینید که نگاه کردن واقعی و غیر واقعی چگونه است؟

نترسید، راست بنشینید.»

بنابر این ما پس از مدتی خم و راست شدن، آرام و راحت، روی صندلی نشستیم و بدون

اینکه به خودمان فشار بیاوریم به حوله زل زدیم.

ناگهان آرکادی نیکلایویچ خنده را سرداد و به من رو کرد و گفت: «اگر می‌شد هم

اکنون از شما عکس گرفت، آن وقت باور نمی‌کردید که انسان تا چه حد ممکن است از

شدت تلاش تا این حد که شما پیش رفته‌اید، به بلاهت و مسخرگی برسد. چیزی نمانده که

چشمهایتان از حدقه بیرون بیاید. مگر ما برای نگاه کردن مجبوریم چشمهایمان را تا این

حد از حدقه بیرون بیاوریم؟ پس کمتر به خودتان فشار بیاورید. هر چه می‌توانید کمتر،

اصلاً به خودتان فشار نیاورید. نود و پنج درصد این تلاش و فشار را کم کنید. باز هم...

باز هم... اساساً چه لزومی دارد که بدن خود را تا این حد به طرف نقطه مورد توجه بکشانید؟

صاف بنشینید و تکیه بدهید، راحت... راحت تر... باز هم... باز هم بیشتر... خیلی بیشتر»

آرکادی نیکلایویچ دست از سر من بر نمی‌داشت و مرتب می‌گفت: «باز هم بیشتر...»

بیشتر....»

هر چه آرکادی نیکلایویچ با سماجت می گفت «بیشتر، بیشتر»، فشاری که مانع «نگاه کردن و دیدن» ما بود کمتر می شد. در حقیقت مقدار اضافی فشاری که ما بر عضلات خود وارد می کنیم بسیار زیاد است و وقتی دست و پا بسته و عاجز و ناتوان در مقابل حفره سالن ایستاده ایم این فشار به حداکثر خود می رسد.

رفته رفته منظور داشت حاصل می شد و من با هیجان و از فرط خوشحالی فریاد کشیدم: «برای اینکه آدم نگاه کند و ببیند، هیچ زحمتی نباید بکشد. چقدر ساده است! چقدر راحت است! اصلاً با آن کارهایی که تا به حال انجام می دادیم قابل مقایسه نیست. چرا خودمان تا به حال متوجه نشده بودیم که با چشمهای از حدقه درآمده و عضلات منقبض شده نمی توان چیزی را دید. در حالی که با این سبک جدید، بدون هیچ گونه فشار و کوششی، تمام ریزه کاریها نیز به خوبی قابل رؤیت هستند. البته این خود به خود خیلی مشکل است. آری، در واقع انجام دادن هر گونه عملی روی صحنه خیلی مشکل است، و چقدر خوب است هنگامی که انسان بدون هیچ گونه فشاری راحت و آسوده روی صحنه نشسته و نگاه می کند. امروز چقدر از این آرامش و راحتی که روی صحنه داشتم لذت بردم! راحت و آرام نگاه کردن و دیدن، البته در زندگی خیلی معمول است و چنین حالتی در زندگی هرگز نمی تواند باعث خوشحالی شود. ولی روی صحنه، انسان از این آزادی و راحتی غرق در لذت می شود و امر و زاولین بار بود که من روی صحنه به چنین لذتی دست یافتم. احساس می کنم به خاطر آن باید از آرکادی نیکلایویچ ممنون باشم.»

صدای آرکادی نیکلایویچ به گوش رسید: «آفرین! به این می گویند نگاه کردن و دیدن. ولی اغلب روی صحنه چقدر اتفاق می افتد که ما نگاه می کنیم و نمی بینیم. توجه داشته باشید که از لحاظ کلی هیچ چیز وحشتناکتر از نگاه خالی هنرپیشه نیست. این چشمها کاملاً گواه بر این هستند که روح هنرپیشه در حال اجرای نقش در حال چرت زدن است، و یا اینکه توجه او به خارج از محدوده صحنه معطوف شده است. به عبارت دیگر نشان دهنده آن است که هنرپیشه سرگرم حل مسائلی است که به زندگی که روی صحنه در جریان است مربوط نمی شود. در حقیقت هیچ گاه زبان چرب و نرم، یا اندام فر زوچالاک و یا حرکات مکانیکی دستها و پاها جای نگاه گویای چشم را نمی تواند بگیرد. در واقع بیهوده نیست که از پیش گفته اند که چشم آینه روح است. وقتی چشمهای هنرپیشه نگاه می کند و می بیند، توجه تماشاچی به چشمهای گویا و زنده وی جلب می شود. و آن گاه این چشمهای گویا توجه تماشاچی را به نقطه مورد توجه جلب می کند. و برعکس، چشمهای خالی هنرپیشه

توجه تماشاچی را از صحنه منحرف می گرداند.»

آرکادی نیکلایویچ بعد از این توضیحات چنین ادامه داد: «در این درس من به شما لامپهایی را که مجسم کننده نقطه موضوع دور و نزدیک اند، و ضروری است که هر موجود بیننده ای، از آن جمله هر موجودی که روی صحنه است، آن را همواره در نظر داشته باشد، نشان دادم. در واقع این لامپها برای شما نماینده موضوعاتی است که روی صحنه، آن قدر که خودتان می خواهید، بتوانید ببینید و تجسم کنید. در تئاتر باید چنین بود ولی البته به ندرت چنین می شود.»

حال نوع کاری را که هیچ گاه نباید روی صحنه صورت بگیرد و متأسفانه اغلب توسط اکثریت قریب به اتفاق هنرپیشگان صورت می گیرد به شما نشان می دهم. می خواهم نقطه موضوعهایی را که اغلب توجه هنرپیشگان به آن معطوف می شود یادآوری کنم.»
در پایان این سخن آرکادی نیکلایویچ دستوراتی داد و ناگهان سایه های نور روی دیوار و کف و سقف سالن و صحنه به رقص درآمد. این خود، پراکندگی توجه هنرپیشه را تجسم می کرد. سپس این امواج نورانی از بین رفتند و لامپ پر نوری روی یکی از صندلیها روشن شد.

یکی از هنرجویان سؤال کرد: «این دیگر چیست؟»

تارتسف در جواب گفت: «این یعنی يك منقذ سختگیر، و هنرپیشه همیشه هنگام نمایش توجه زیادی به این نقطه دارد.» دوباره سایه ها شروع به رقص کردند و از نو محو شدند و سرانجام يك لامپ دیگر روشن شد.

— و این هم رژیسور.

هنوز این لامپ خاموش نشده بود که روی صحنه يك لامپ كوچك کم نور و ضعیف

شروع به سوسو زدن کرد.

— این طرف بازی (پارتنر) بدبخت و بیچاره شماست.

تارتسف با لبخندی تمسخرآمیز گفت: «به او همیشه کم توجه می شود.»

این لامپ ضعیف و کم نور به زودی خاموش شد و ناگهان در جلوی من نور شدید

پروژکتوری قوی چشمهای ما را کور کرد.

— و این هم سوفلور.

بعد دوباره سایه های نور در همه جا پراکنده و مرتب خاموش و روشن شدند. در همین

موقع من به یاد حالتی افتادم که موقع اجرای اتللو دچار آن شده بودم.

هنگام اتمام کلاس، آرکادی نیکلایویچ گفت: «حالا متوجه شدید که چقدر مهم است

که هنرپیشه روی صحنه نگاه کردن و دیدن را یاداند؟ و این کار مشکل را شما در آینده مرتباً باید بیاموزید.»

سال .. ۱۹ ..

امروز به جای آرکادی نیکلایویچ، ایوان پلاتونویچ وارد شد و اظهار داشت که طبق دستور آرکادی نیکلایویچ، این جلسه او مستقلاً با ما کار خواهد کرد.

بدین ترتیب امروز اولین روز کار را خمانف با ما بود. البته ایوان پلاتونویچ خیلی با آرکادی نیکلایویچ فرق دارد. ولی هیچ کدام از ما تا کنون او را، آن طور که امروز شناختیم، نشناخته بودیم.

راخمانف در حضور تارتسوف آدم ساکت و خجالتی و محجوبی بود، ولی در غیاب او به آدمی پر انرژی، مصمم و سختگیر تبدیل شد. وی بالحنی آمرانه و مطمئن چنین دستور داد: «کاملاً تمام حواس خود را جمع کنید، حواس پرتی موقوف، اکنون نوع تمرین را برایتان شرح می‌دهم:

برای هر کدام از شما چیزی برای نگاه کردن تعیین می‌کنم. شما شکل، خطوط، رنگ، جزئیات و خصوصیات آن را در نظر بگیرید. سپس من تا شماره سی می‌شمارم و شما در این مدت باید کار را به خوبی انجام دهید. بعد از شماره سی چراغها را خاموش می‌کنم. پس از آن باید در تاریکی خصوصیات آن چیزی را که در روشنایی به حافظه خود سپرده‌اید نام ببرید. به عبارت دیگر، شما باید در تاریکی آنچه را که حافظه بینایی شما به خاطر سپرده برای من تصویر کنید، آن گاه من آنچه را که شما تصویر می‌کنید با آن چیزی که برایتان تعیین کرده‌ام مقایسه خواهم کرد. و البته برای این کار دوباره چراغها را روشن می‌کنیم. خوب توجه بفرمایید، شروع می‌کنیم: مالالتکووا، آینه.»

مالالتکووا با عجله و دستپاچگی گفت: «وای خدای من!» و با انگشت خود آینه‌ای را نشان داد و گفت: «این؟»

— سؤال بیهوده و اضافی نکنید، البته که در این اتاق آینه دیگری نیست. يك هنرمند باید دقیق باشد و بیهوده سؤال نکند و وقت را تلف نکند. پوشین، تابلو. گاوارکف، لوستر. ولیامینوا، آلبوم.

— آلبوم نقشه‌دار؟

— من آلبوم را نشان دادم، از تکرار هم خوشم نمی‌آید، هنرمند باید مطلب را روی هوا بقاید. نازوانف، قالی.

— اینجا قالی زیاد است. منظور شما کدام يك از آنهاست؟

— در این موارد خودتان تصمیم بگیرید. اشتباه بکنید ولی شك نه، و آن قدر هم سؤال نکنید؟ هنرمند باید حاضرالذهن باشد. برای و نتسف، گلدان. اومنف، پنجره. دیمکف، بالش. و سه لوفسکی، پیانو. يك، دو، سه، چهار، پنج، ... سی.

وقتی تاریکی حکمفرما شد، راخمانف مرا صدا کرد و گفت: «حالا شما شرح بدهید که چه چیزی دیدید؟»

— شما برای من قالی نامشخص تعیین کردید و من هنوز موفق نشده بودم آن را انتخاب کنم که شمارش شما به پایان رسید....

ایوان پلاتونویچ حرف مرا قطع کرد و گفت: «مختصر و مفید آنچه را که دیدید شرح دهید، حاشیه نروید، به اصل مطلب بپردازید.»

— قالی ایرانی است. زمینه اصلی قرمز و قهوه‌ای است، اطراف آن حاشیه دارد.... همین طور مشغول توصیف بودم تا آنکه راخمانف فرمان داد: «نور!» و قالی را نشان داد و گفت: «دوست عزیزم درست به خاطر نسپردید، منتقل نکردید، خواب بودید. حالا از نو شروع می‌کنیم! تاریکی! پوشین.»

پوشین گفت: «موضوع تابلو را خوب متوجه نشدم، آخر توجه داشته باشید که هم چشمم خوب نمی‌بیند و هم اینکه فاصله من با تابلو زیاد است. فقط متوجه يك رنگ زرد در يك زمینه قرمز شدم.»

ایوان پلاتونویچ فرمان داد: «نور! در این تابلو از رنگ زرد و قرمز خبری نیست. شما هم واقعاً خواب بودید. گاوآرکف!»

— لوستر طلایی رنگ با آویزهای بدلی شیشه‌ای....

ایوان پلاتونویچ فرمان داد: «نور! این يك لوستر اصل و متعلق به زمان الکساندر است. از موزه گرفته شده و شما هم خواب بودید. تاریکی! نازوانف، از نو قالی را شرح دهید.»

— خیلی معذرت می‌خواهم، من فکر نمی‌کردم که دوباره نوبت به من برسد.

— دیگر از این فکرها نکنید. سعی کنید به جای نشستن و دست روی دست گذاشتن، اشتباهات خود را اصلاح کنید. بیکار ننشینید. همه باید بدانید تا زمانی که تصویر درست آنچه را که در روشنایی می‌بینید نتوانید در تاریکی مجسم کنید و شرح دهید، سؤال تکرار خواهد شد....

سرانجام راخمانف موفق شد که ما را وادار سازد تا تمام ریزه کاریها و خصوصیات و علامات اشیائی را که تعیین کرده بود به خاطر بسپاریم. و در این مورد نوبت من به تنهایی

پنج بار تکرار شد. زمان تشریح و تصویر این کار عظیم و مشکل، آن هم در آن تاریکی محض، ابتدا نیم ساعت بود، ولی از يك طرف چون انجام دادن تمام این کارها باعث خستگی چشم و مغز می شوند و آنها را نمی شود مدت زیادی ادامه داد، و از طرف دیگر چون راخمانف خود به مشکل بودن کار به قدر کافی واقف بود، آن را به دو قسمت تقسیم کرد. سپس موقتاً این کلاس تعطیل شد و ما به کلاس دیگر رفتیم. بعد از آن کلاس دوباره همان کاری را که در نیم ساعت اول انجام می دادیم شروع کردیم. با این تفاوت که این بار مدت آن به بیست دقیقه تقلیل پیدا کرد.

ایوان پلاتونویچ به ما قول داد که مدت زمان این تمرین را به پنج تا سه ثانیه برساند و اضافه کرد که سرعت توجه شما باید به این حد برسد.

اکنون که مشغول یادداشت جریان درس ایوان پلاتونویچ هستیم، در من این شك به وجود آمده که آیا ضروری است که مفصلاً جزئیات آنچه را که در کلاس وی از این پس رخ می دهد بنویسم یا نه؟ به خود می گویم که شاید بهتر باشد این تمرینها را در دفترچه جداگانه ای یادداشت کنم. چنین یادداشتهایی در تمرین هر روزه به دردمن خواهد خورد و با گذشت زمان برای کارهای رژیسوری و تعلیمات هنرپیشگی نیز مفید خواهد بود. سرانجام تصمیم گرفتم از امر وزدود دفترچه داشته باشم که در یکی از آنها — که مرتباً از نظر شما خواهد گذشت — دروس روزانه تارتسف را راجع به تئوری هنر تئاتر یادداشت کنم، و دفترچه دیگر را به تمرینهای اجرایی، که با راخمانف خواهیم داشت، اختصاص دهم.

سال .. ۱۹ ..

تارتسف امر ورنیز به تمرینات مسائل توجه پرداخت و چنین گفت: «تا امر وز با اشیائی که در يك نقطه متمرکز بودند سر و کار داشتیم، لیکن حال من با شما درباره دایره توجه سخن خواهم گفت. لازم است تذکر دهم که از لحاظ تعریف، دایره توجه نه فقط يك نقطه بلکه يك قسمت کامل را، که شامل چیزهای مستقلی می تواند بشود، دربر می گیرد. درست است که در این مورد نگاه از نقطه ای به نقطه دیگر حرکت می کند ولی از محدود دایره توجه خارج نمی شود.»

بعد از صحبت تارتسف، تاریکی حکمفرما شد و پس از چند ثانیه روی میزی که کنارش نشسته بودیم لامپ بزرگی روشن شد. از آباژور يك دایره نورانی روی دستها و سر من می افتاد، علاوه بر آن وسط میز را هم، که اشیای مختلفی روی آن قرار داشت، روشن

می کرد. بقیه سالن و صحنه در تاریکی محض غرق شده بود. تعجب آور بود که من در آن دایره نورانی که گویا تمام توجه مرا به طرف خود جلب می ساخت احساس راحتی می کردم.

تارتسف چنین گفت: «این دایره نورانی که روی میز افتاده، تصویر کننده یا نماینده دایره کوچک توجه است و رفیق شما یا بهتر بگویم سر و دست او که در این قطب روشنایی قرار گرفته مرکز توجه به شمار می آید. در حقیقت این مرکز مانند دیاگرام یک دستگاه عکاسی است که کوچکترین اجزای یک شیء را نشان می دهد.»

واقعاً حق با تارتسف بود، چون چیزهایی که روی میز قرار داشت، در آن دایره نورانی، خود به خود توجه مرا جلب می کرد.

تارتسف ادامه داد: «همین که در تاریکی مطلق درون این دایره نورانی قرار گرفتید، خود را از دیگران مجزا احساس می کنید. احساس می کنید که در جایی نظیر خانه خود هستید و از هیچ کس و هیچ چیز نه می ترسید و نه خجالت می کشید. آنجا فراموش می کنید که در تاریکی از همه طرف افراد بیگانه ناظر زندگی شما هستند. من خود در این دایره کوچک نورحتی از خانه خودم نیز بیشتر احساس راحتی می کنم. زیرا در آنجا فکر می کنم که ممکن است صاحبخانه کنجکاو، مثلاً از سوراخ کلید، گاهی اوقات نگاهی به درون آپارتمان بیفکند و مانند اینها. ولی در داخل این دایره احساس می کنم که هیچ کس و هیچ چیز نمی تواند از آن دیوار سیاه سنگی غیر قابل نفوذی که مرا احاطه کرده است عبور کند. در چنین دایره محدودی، همانند زمانی که با دقت به چیزی توجه کرده باشید، نه فقط دیدن تمام جزئیات و ریزه کاریهای آن چیز کار آسانی است، بلکه می توان با خصوصی ترین احساسات و عواطف و اندیشه های شخصی خود نیز زندگی کرد و اعمال مشکلی را انجام داد و یا مسائل مهمی را حل کرد. به عبارت دیگر، تمام ریزه کاریهای عواطف و احساس و اندیشه را می توان بررسی کرد. می توان با چهره های مقابل رابطه برقرار ساخت یا آنها را احساس کرد. گذشته را می توان در حافظه زنده ساخت و یاد باره آینده اندیشید.» سپس آرکادی نیکلایویچ روبه من کرد و گفت: «حالتی را که هم اکنون شما دارید به زبان تئاتری تنهایی در جمع می گویند. به این دلیل تنهایی که به وسیله آن دایره کوچک توجه از ما جدا شده اید و به این دلیل در جمع که در عین حال با ما هستید. هنگام نمایش شما می توانید در مقابل چشمهای کنجکاو هزاران تماشاچی همواره مثل حلزونی در صدف خود در تنهایی صورتان محبوس باشید. حال به مطلب دیگر یعنی دایره متوسط توجه دقت کنید.»

ابتدا دوباره تاریکی حاکم شد، ولی کمی بعد محوطه نسبتاً وسیعی شامل مقداری مبل و اثاثیه روشن شد و یک میز و یک صندلی و یک بخاری و قسمتی از یک پیانو و یک مبل نمودار گردید.

من در مرکز این دایره قرار گرفته بودم و لذا در وهله اول امکان این نبود که تمام آن فضا را بتوانم مشاهده کنم و مجبور شدم آن را قسمت به قسمت بررسی کنم. در حقیقت برای من هر شیئی در داخل این دایره جداگانه به طور مستقل یک نقطه موضوع به شمار می آمد. لیکن بدبختی در این بود که در مقابل گسترش میدان روشنایی، قسمت‌های نیمه‌روشنی نیز به وجود می آمد و این قسمت‌های نیمه‌روشن محدوده خارج از دایره فوق را نیز در بر می گرفت و در نتیجه از ضخامت آن دیواری که مرا احاطه کرده بود می کاست. از آن گذشته وسعت تنهایی من خیلی زیاد بود. در حقیقت اگر آن دایره کوچک را می شد با آپارتمان شخص مجردی مقایسه کرد، این دایره متوسط، آپارتمان مرد متأهلی به شمار می آمد. به عبارت دیگر، همان گونه که زندگی در یک خانه غیر مسکون ده اتاقه برای یک نفر کار مشکل و بیهوده‌ای است، وی پیوسته کششی به سمت یک زندگی ساده‌تر در خود احساس می کند، من نیز در آن لحظات می خواستم که از این دایره متوسط توجه به دایره کوچک توجه باز گردم. ولی من فقط تازمانی که تنها بودم چنین احساس و استنباطی داشتم. و آن گاه که در آن دایره روشن، شوستف، پوشین، مالالتکوا، و تنسف و دیگران را احساس کردم، دیگر خود به سختی در آن جای گرفتم. در حقیقت گروهی به وجود آمده بود که افراد آن، صندلیها و مبلمانها و کاناپه را اشغال کرده بودند. این محوطه‌ای وسیع برای اعمالی بزرگ بود و این احساس در من به وجود آمد که در یک فضای وسیع درباره مسائل کلی و عمومی نسبت به مسائل خصوصی، بهتر می توان صحبت یا اندیشه کرد. به همین دلیل متوجه شدم که در این دایره متوسط به آسانی یک صحنه عمومی و پرهیجان و زنده ایجاد شده است. واضح بود که چنین صحنه‌ای طبق سفارش و با طبق قرار قبلی ایجاد نمی شود.

همان طور که تارتسف میدان کوچک و میدان متوسط روشنایی را نشان می داد، از من خواست که خود احساس گری یک هنر پیشه را در لحظه‌ای که در میدان متوسط توجه قرار می گیرد برای وی تشریح کنم. همچنین مایلیم به یک مسئله خیلی جدی نیز اشاره کنم. امروز در تمام مدت کار، حتی برای یک بار هم با آن دشمن همیشگی خویش، یعنی حفره سیاه سالن، روبه‌رو نشدم. این خیلی تعجب آور بود. وقتی نور تمام سالن مهمانخانه را روشن کرد، تارتسف چنین گفت: «بفرمایید این هم دایره بزرگ توجه. چنانکه خود

می بینید، اتاقهای دیگر فعلاً در تاریکی هستند. ولی حالا دیگر توجه در چنین محوطه وسیعی گم می شود.» سپس اتاقها را با نور زیادی روشن کرد و اظهار داشت: «بفرمایید این هم بزرگترین دایره.»

من دیگر واقعاً در این محوطه وسیع گم شده بودم. زیرا وسعت و عمق بزرگترین دایره بستگی به قدرت دید بیننده نیز دارد. وی ادامه داد: «توجه داشته باشید که در اینجا من میدان توجه را، تا اندازه ای که امکان داشت، وسیع کردم. ولی اگر ما به جای تئاتر دردشت و یادریا بودیم، اندازه دایره توجه توسط افق دوردست تعیین می شد. درست به همین دلیل است که روی صحنه، خط افق را دورنما یا نقاشی روی تابلو تصویر می کند. و شما در هر لحظه باید چنان به آن نگاه کنید که گویا نه در تئاتر بلکه در خود آنجا هستید.»

آرکادی نیکلایویچ بعد از چند لحظه سکوت چنین ادامه داد: «خوب حالا من همان تمرینها را تکرار می کنم، منتها این بار نه در تاریکی بلکه در روشنایی. بدین ترتیب اکنون شما در روشنایی کامل، در مقابل نور لامپها و پروژکتورها و صافیها (فیلترها)، ابتدا دایره کوچک توجه و تنهایی در جمع، و سپس دایره متوسط و بزرگ را آزمون خواهید کرد.» سپس وی به خاطر کمک هنرجویان چند مثال فنی جهت مهار کردن توجه در روشنایی کامل زد. وی اظهار داشت: «برای این کار باید ابتدا محوطه ای را که در نظر گرفته ایم با حدود خود اشیائی که در اتاق قرار گرفته اند محدود کنیم: مثلاً این میزگرد را، که چیزهای مختلفی روی آن است، در نظر بگیرید، پیرامون این میز، حدود دایره کوچک توجه را تشکیل می دهد. قالی نسبتاً بزرگی که اینجا پهن است و روی آن مبلمان و اثاثیه قرار گرفته اند دایره متوسط را تشکیل می دهد. قالی دیگری که بزرگتر است و آن طرف پهن است، به طور وضوح، حدود دایره بزرگ را نشان می دهد. و سرانجام تمام خود این آپارتمان بزرگترین دایره توجه را تشکیل می دهد.» همین که سخن به اینجا رسید، با کمال تأسف حفره سیاه سالن دوباره توجه مرا به خود جلب کرد. و در نتیجه تمام تمرینهایی که قبلاً انجام داده بودم و برای من امیدوارکننده بودند، ارزش خود را از دست دادند. دوباره خود را شخص عاجز و بی دست و پایی احساس کردم.

آرکادی نیکلایویچ که متوجه وضع من شده بود، چنین گفت: «يك مثال فنی دیگر می زنم تا به جهت یافتن توجه شما کمک کند. زمانی که دایره نور وسعت می یابد، واضح است که محوطه توجه شما نیز بزرگتر می شود، لیکن این کار فقط تا زمانی که شما از طریق تفکر، آن تجربه ضروری را کسب نکرده اید که خطوط دایره توجه خود را حفظ کنید ادامه خواهد یافت. به محض اینکه حدود تعیین شده بخواند متزلزل و محو شود، باید فوری

دایره توجه خود را تا آن حدی که برایتان قابل کنترل است تنگ سازید.» سپس آرکادی نیکلایویچ لبخندی زد و چنین ادامه داد: «ولی اتفاقاً اغلب درست در همین لحظه است که فاجعه رخ می دهد. بدین معنی که ناگهان توجه شما از کنترل شما خارج و در فضا پخش می شود. بنابراین مجبورید که توجه خود را از نو سازمان دهید و به نقطه هدف معطوف سازید. برای این کار قبل از هر کاری از نقطه موضوع کمک بگیرید، مثلاً از این لامپی که روی میز قرار دارد— لامپ از نور روشن شد. البته احتیاج به گفتن نیست که شدت نور این لامپ در روشنایی کمتر از تاریکی است، لیکن با تمام اینها باز هم توجه را به خود جلب می کند. حال پس از آنکه برای لحظه ای چند توجه خود را استحکام بخشیدید، ابتدا به ایجاد دایره کوچک که لامپ در مرکز آن قرار گرفته است بپردازید. سپس دایره متوسط را که در آن چند نقطه کوچک قرار گرفته اند ایجاد کنید.»

ما تمام تمرینهایی را که آرکادی نیکلایویچ بر ایمان شرح داد انجام دادیم. لیکن زمانی که دایره توجه به حد اکثر وسعت خود رسید، من دوباره در فضای لایتناهی صحنه خود را گم کردم. به همین جهت— لیکن این بار در روشنایی کامل— لامپ سابق روشن شد. تارتسف در همین لحظه گفت: «فورا به این نقطه موضوع نگاه کنید!»

من به لامپی که در روشنایی کامل روشن شده بود چشم دوختم و تقریباً متوجه نشدم که اطرافم رفته رفته خاموش می شود. در حقیقت این دایره بزرگ به دایره متوسط تبدیل شده بود. بعد نیز به نوبه خود دایره متوسط به دایره کوچک مبدل شد. و سرانجام دایره روشنایی دلخواه من که در آن احساس راحتی و آزادی می کردم پدیدار شد. آن گاه آرکادی نیکلایویچ در تاریکی شروع به اجرای اتود دایره بزرگ و کوچک و متوسط و بزرگتر نمود و این اتودها را به قدری تکرار کرد که سرانجام ما نیز تا حدودی به آن عادت کردیم.

طی دهمین بار تکرار، هنگامی که به بزرگترین دایره رسیده بودیم و تمام صحنه غرق در نور بود، آرکادی نیکلایویچ با صدای بلند گفت: «در این روشنایی دایره متوسط را پیدا کنید و بگذارید که نگاه شما به آزادی در داخل آن به گردش درآید.»

ولی ما نمی توانستیم و آرکادی نیکلایویچ را عصبانی می کردیم: «صبر کنید، ادامه ندهید، توجه شما پراکنده شده، هر چه زودتر دوباره به لامپ نجاتبخش متوسل شوید، برای همین کار هم آن را روشن نگهداشته اند. حالا درست شد، عالی است، حال به دایره کوچک توجه کنید. البته این کار چندان مشکل نیست، چون در مرکز آن لامپی روشن است.» و غیره و غیره. این عمل را چندین بار تکرار کردیم و از دایره کوچک دوباره به دایره بزرگ برگشتیم و در تمام این مدت و در آن دقایق خطرناک به لامپی که روشن بود یعنی نقطه

موضوع متوسل می شدیم.

تارتسلف مرتب این جمله را تکرار می کرد: «اگر در دایره بزرگ سرگردان شدید فوراً به نقطه موضوع متوسل شوید. وقتی که به آن متوسل شدید، ابتدا دایره کوچک و سپس دایره متوسط را برای خود بسازید.»

وی اظهار داشت که تمام کوشش وی به خاطر آن است که ما آن قدر به این کار عادت کنیم که عبور از دوائر مختلف، یعنی دوائر بزرگتر و بزرگ و متوسط و کوچکتر بر ایمان عادی شود بدون اینکه از دقتمان اندکی کاسته شود.

البته من هنوز به این کار تسلط پیدا نکرده بودم، ولی با تمام اینها این مسئله را متوجه شدم که طریقه دخول به تنهایی در جمع، هنگام توسعه دایره توجه، ممکن است روی صحنه به یک احتیاج مبرم طبیعی مبدل شود. وقتی در این مورد با تارتسلف صحبت کردم، او در جواب من چنین گفت: «شما فقط هنگامی قدر این طریقه کار را خواهید دانست که در یک صحنه بزرگ و وسیع کنسرت قرار گیرید. روی چنین صحنه بزرگی هنر پیشه خود را بی پناه و بی کس احساس می کند، درست مثل اینکه در بیابانی اسیر شده باشد. در آنجا است که متوجه خواهید شد که برای نجات خود حتماً باید به طور کامل به دوائر کوچک و بزرگ توجه تسلط کامل داشته باشید. در لحظات سردرگمی و دستپاچگی باید خوب به خاطر داشته باشید که هر چه دایره بزرگ خالی تر و وسیع تر باشد، به همان نسبت دایره کوچک و متوسط توجه باید در داخل آن تنگتر و محدودتر در نظر گرفته شود، زیرا به همان نسبت تنهایی در جمع محدودتر انجام می گیرد.»

سپس وی با به نمایش گذاردن دسته جدیدی از نورهای گوناگون اظهار داشت: «تا به حال در مورد تمام دوائر توجه، ما اکثر ادر مرکز آن دوائر قرار داشتیم، لیکن اکنون دیگر در تاریکی قرار گرفته ایم. به عبارت دیگر خارج از حدود روشنایی واقع شده ایم.» و پس از این سخن تمام لامپها خاموش شد و بعد ناگهان لامپی که در اتاق نهارخوری پهلویی آویزان بود روشن شد. در آنجا دایره نور روی سفره سفیدی که روی میز غذاخوری پهن کرده بودند منعکس می شد.

— بفرمایید، این هم دایره کوچک توجه، البته خارج از حدود ما.

آن گاه این دایره آن قدر بزرگ شد تا دایره متوسط را تشکیل داد و البته باز هم خارج از حدود ما. تا اینکه سرانجام تمام محوطه اتاق پهلویی روشن شد. بعد روشنایی محوطه های اطراف خود را نیز دربر گرفت؛ همه جا به غیر از آن اتاق تاریکی که ما در آن واقع شده بودیم.

تارتسلف گفت: «بفرمایید، این هم دایره بزرگ توجه در حالت خارج از ما.»
 بعد چنین تمرینهایی با تمام دوایر بزرگ و کوچک و متوسط، که خارج از ما قرار گرفته بودند، در روشنایی کامل انجام شد. این مرتبه مهمانخانه و تمام اتاقهای دیگر نیز کاملاً روشن بودند و ما در روشنایی کامل در اندیشه خود انواع و اقسام دوایر توجه را خارج از خودمان کوچک و بزرگ می کردیم.

سال ۱۹۰۰

امروز در آغاز کار، من با خوشحالی زایدالوصفی گفتم: «چقدر خوب می شد اگر می توانستیم روی صحنه از دایره کوچک جدا نشویم!»

تارتسلف در جواب من گفت: «خوب جدا نشوید، این بستگی به اراده شما دارد.»
 — ولی ما که نمی توانیم این لامپ و آباژور را همه جا با خود ببریم و یا مثل چتر روی سر خود بگیریم.

— البته من هم به شما توصیه نمی کنم که چنین کاری انجام دهید. ولی شما می توانید دایره کوچک توجه را نه فقط روی صحنه بلکه حتی در زندگی نیز مورد استفاده قرار دهید.
 — چطور؟

— حال خواهید دید. به روی صحنه بروید و در آنجا مثل خانه خودتان زندگی کنید:
 بایستید، راه بروید، بنشینید.

من روی صحنه رفتم و تاریکی کامل حکمفرما شد. ناگهان در نقطه ای يك دایره نور هویدا شد و روی من متمرکز گردید و با من به حرکت درآمد. آن گاه يك مسئله باور نکردنی رخ داد. پشت پیانو نشستم و شروع به نواختن آهنگ «دمون» اثر روبینشتین کردم. این تنها آهنگی بود که در زندگی بلد بودم. البته من نوازنده نبوده ام و در خانه نیز خیلی آهسته و فقط گاهی اوقات که خیلی تنها هستم پیانو می نوازم. و معمولاً هم از اینکه کسی صدای آن را بشنود خیلی ناراحت می شوم. این احساس همواره در من چنان شدید بوده است که اگر چنین مواقعی کسی وارد اتاق من می شد، از ناراحتی و خجالت مثل بچه قرمز می شدم و فوراً درب پیانو را می بستم. لیکن امر وز در حضور همه و آن هم بدون اینکه خجالتی بکشم و یا ناراحت شوم، به عنوان يك پیانیست شروع به نواختن کردم و حتی از این کار لذت نیز بردم. این باورکردنی نبود، در حقیقت مثل اینکه معجزه ای اتفاق افتاده بود. ولی آیا دلیل آن چه بود؟ شاید دایره توجه، روی صحنه، از من محافظت کرده بود. چه آن را هنرپیشه روی صحنه بیشتر از زندگی احساس می کند. شاید هم دایره توجه دارای خصوصیات

دیگری بود که من از آن بی اطلاع بودم. نتیجه آن شد که از تمام اسرار هنری که در این مدت با آنها آشنا شده بودم، عملاً دایره کوچکی توجه مرا بیش از آنها به خود جلب کرد. از این روز دایره متحرک توجه و تنهایی در جمع تکیه گاه و پشتیبان من روی صحنه قرار گرفت. تارتسف برای اینکه اهمیت این مسئله را بیشتر برای ما بشکافد، این داستان را برایمان تعریف کرد:

«زمانی مهاراجه ای می خواست برای خود وزیری انتخاب کند، دستور داد تا همه جا اعلام کنند که هر کس بتواند با یک ظرف شیر روی سر تمام حصار شهر را دور بزند، بدون آنکه حتی یک قطره از ظرف بچکد، به وزارت انتخاب می شود. بسیاری داوطلب این کار شدند. ولی طی راه جمعیت به آنها متلک می گفت یا چیزی به سویشان پرتاب می کرد و به هر ترتیب حواس آنها را پرت می کرد و سرانجام شیر می ریخت. مهاراجه می گفت: نه، اینها به درد کار من نمی خورند، آنها نمی توانند وزیر بشوند. تا اینکه سرانجام یکی از داوطلبان موفق به این کار شد و تماشاچیان نتوانستند توجه او را از ظرف شیر بازدارند.

مهاراجه دستور داد: تیر خالی کنید!
تیر هم خالی شد ولی بیفایده بود.
مهاراجه گفت: به این می گویند وزیر.
سپس از او پرسید: تو متلکهای مردم را می شنیدی؟
— نه.

— می دیدی که چگونه به تو دهن کجی می کنند و تو را می ترسانند و یا چیزی به طرف تو پرتاب می کنند؟

— نه، من فقط به ظرف شیر نگاه می کردم.

— تو صدای تیر را هم نشنیدی؟

— نه عالیجناب، من فقط به ظرف شیر نگاه می کردم.

این است معنی قرار گرفتن در داخل دایره توجه. این است توجه کردن واقعی به یک نقطه موضوع و آن هم نه در تاریکی بلکه در روشنائی. شما هم سعی کنید بتوانید این کار را در روشنائی کامل انجام دهید.»

ولی در عمل معلوم شد که ما نمی توانیم نقش آن وزیر را در مقابل مهاراجه اجرا کنیم. مثلاً خود من در روشنائی موفق نشدم در داخل دایره متحرک بخزم و به تنهایی در جمع دست

پیدا کنم.

در اینجا ایوان پلاتونویچ به کمک ما آمد. و حلقه‌هایی مانند آنهایی که در سیرک سوارکاران از داخل آن می‌پرند بین ما تقسیم کرد. بعضی از حلقه‌ها بزرگ بودند برخی کوچک. نگهداری این حلقه‌ها و در مرکز آنها قرار گرفتن، خطوط قابل لمسی را به وجود می‌آورد که دایره متحرك توجه را بهتر توجیه می‌کرد.

این کار را خمانف به بعضی از بچه‌ها، از جمله به پوشین، کمک کرد. پوشین، که به اندازه کافی چاق و چله‌هم بود، گفت: «احساس می‌کنم که در بشکه افتاده‌ام. با این شکمی که من دارم این حلقه برای من تنگ و کوچک است. ولی خوب به خاطر کارم این حلقه تنگ را تحمل می‌کنم. به عبارت دیگر تا آنجا که به من مربوط می‌شود، من به میل خودم با این مسئله مشکل روبه‌رو می‌شوم و آن را آزمایش می‌کنم.»

در ضمن امروز متوجه چیز دیگری نیز شدم. در خیابان هنگام عبور و مرور اتوبوس و تراموا، و در بین عده زیادی رهگذر، نسبت به صحنه برای من راحت تر بود که به طور ذهنی خود را در دایره توجه قرار دهم و با آنها از خیابان عبور کنم.

من حتی این عمل را در خیابان آربات که شلوغترین خیابانهاست نیز انجام دادم و خطوط دایره مانندی برای خود تعیین کردم که شعاع آنها از حدود قدمهای من فراتر نمی‌رفت. و با کمال تعجب مشاهده کردم که حفظ توجه من در این حدود کاملاً میسر بود، ولی چنین تمرینی در آن چنان مکان پر جمعیتی کارچندان آسانی هم نبود و بدون حادثه هم نماند. چون ضمن اجرای این کار پای يك نفر را لگد کردم و به آشنایی نیز که از کنارم گذشت سلام نکردم، و نیز چیزی نمانده بود که پاکت شیرینی‌ای که خریده بودم از زیر بغلم بیفتد. این اتفاقات باعث شد که حدود دایره توجه را وسیع‌تر کنم و آن را به حد متوسط برسانم و این خود از حدود اندام من به اندازه کافی فراتر رفت. این عمل کم‌خطرتر ولی برای توجه کردن مشکلتر بود. چون افرادی که از روبه‌رو پشت سر من می‌آمدند نیز از اطراف دایره بزرگتر درست مثل يك درب عمومی عبور می‌کردند و به طور خلاصه در این مرز محدود، که برای نظارت به دور خود کشیده بودم، آدمهای غریبه که برایم چندان جالب هم نبودند، برخلاف میل من مورد توجه قرار می‌گرفتند و توجه مرا به خود جلب می‌کردند و درست مثل دایره کوچک میکروسکوپ توجه من به هر چیزی که به چشم می‌آمد چنگ می‌انداخت. ضمن راه سعی کردم که تمرین کوچک و بزرگ کردن دایره توجه را نیز انجام دهم. ولی راه پایان گرفت و مجبور شدم کارم را متوقف سازم. وقتی به میدان آربات رسیدم بزرگترین دایره را انتخاب کردم، دایره‌ای که می‌توانست تمام نگاه را در بر گیرد. ولی

بلافاصله تمام خطوط با یکدیگر مخلوط شدند و همه چیز درهم و برهم شد و بدتر از آن صدای بوق و توهینهای يك راننده و دماغه يك ماشين که نزديك بود مرا زیر بگیرد ذهنم را درهم ریخت. در اینجا ناگهان به یاد گفته تارتسف افتادم که می گفت: «اگر دایره بزرگ توجه سرگردان شدید فوراً به دایره کوچک متوسل شوید.» و من نیز چنین کردم. در این فکر بودم و پیش خود گفتم: خیلی عجیبه، چرا در میدان وسیع آریات و خیابان پر جمعیت تنهایی در جمع آسانتر و راحت تر از روی صحنه به وجود می آید؟ آیا این امر به این دلیل نیست که در آنجا همه نشسته اند و به من چشم دوخته اند، در حالی که در میدان و خیابان کسی را با من کاری نیست؟

البته نباید فراموش کرد که این امر یکی از شرایط جدایی ناپذیر تئاتر است. اصلاً مسئله بدین گونه است که در تئاتر همواره مردم از سالن به صحنه و به تنهایی در جمع هنر پیشه می نگرند.

شب همان روز، حادثه آموزنده تری برایم رخ داد: کمی دیرتر از معمول به کلاس پر و فسورخ رسیدم و اتفاقاً این درست زمانی بود که سالن پر از جمعیت بود و من ناچار شدم با عجله از بین افراد بگذرم و خود را به ناطق که به جای حساس مطلب خود رسیده بود برسانم. وی در این هنگام جملات را آهسته و شمرده، به عنوان مطلب اصلی سخنرانی خود، برای شنوندگان بیان می کرد... و نتیجه آن شد که از همه طرف صدای اعتراض بلند شد: «هیس، یواش، مزاحم نشوید، آقا داریم گوش می کنیم...» و امثال آن. و بدبختی من از همین جا شروع شد. وقتی حس کردم که مرکز توجه همه قرار گرفته ام، خود را گم کردم. در يك لحظه، درست مثل آن روزی که روی صحنه مشغول اجرای نقش اتللو بودم، کنترل خود را از دست دادم. برای مقابله فوراً به طور مکانیکی دایره توجه خود را تا سرحد دایره کوچک متحرك تنگ کردم تا آنکه داخل آن دایره، نقاط موضوع به قدری دقیق و مشخص شدند که می شد صندلیها را نیز شمرد. این کار به قدری باعث آرامش حالم شد که همان جا در بین انبوه جمعیت بدون هیچ گونه عجله ای مشغول تمرین کوچک کردن و بزرگ کردن دایره توجه شدم و مرتب از دایره کوچک به دایره کوچکتر و از کوچک به بزرگ و بزرگتر می رفتم. در ضمن احساس می کردم این آرامش و ملایمت و اطمینان به خود در جمعیت نیز مؤثر واقع شده و حملات آنها نسبت به من متوقف شد. حتی ناطق نیز از فرصت برای تازه کردن نفس خود استفاده کرد. و من از اینکه توانسته بودم توجه همه را نسبت به خودم جلب کنم و همه را تحت کنترل خود در آورم لذت می بردم.

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ گفت: «تا به حال سروکار ما با آن چنان توجهی بود که به نقطه موضوع معطوف می شد، آن هم موضوعی که خارج از ما قرار داشت و اگر یا شرایط پیشنهادی، و یا تخیل، گرم و دلچسب نشده بود. حال می خواهم درباره توجه به يك موضوع داخلی و یا زندگی درونی صحبت کنم. آیا این موضوعات چه می توانند باشند؟ بعضیها فکر می کنند که اگر به درون روح بنگریم آن گاه خواهیم توانست تمام قسمتهای ترکیبی آن یعنی عقل، احساس، و تخیل را ببینیم. خوب حال شما و نتسف به درون روح خود بنگرید و در آنجا توجه و تخیل خود را پیدا کنید.»

— ولی کجا دنبال آن بگردم؟

بدون مقدمه آرکادی نیکلایویچ سؤال کرد: «ایوان پلاتونویچ کجاست؟»

— ما به یکدیگر نگاه کردیم و بعد به اندیشه فرورفتیم.

تارتسف از ونتسف سؤال کرد: «توجه شما کجاست؟»

— در سالن به دنبال ایوان پلاتونویچ می گردد، حتی نظراً سری هم به خانه اوزد....

تارتسف سؤال کرد: «تخیل شما کجاست؟»

ونتسف خیلی مصمم جواب داد: «همراه توجه من به دنبال پلاتونویچ می گردد.»

— حال مزه خاویار تازه را به یاد بیاورید.

من جواب دادم: «به یاد آوردم.»

— نقطه موضوع توجه شما کجا قرار دارد؟

— ابتدا من يك بشقاب پر از خاویار تازه را روی میز دیدم.

آرکادی نیکلایویچ توضیح داد: «یعنی موضوع فکر ما در خارج از شما قرار داشت.»

— ولی بلافاصله همین دید باعث شد که مزه خاویار را در دهان خود احساس کنم.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «پس نقطه موضوع در داخل ذهن شما قرار داشت، و توجه

شما نیز به همان جا معطوف شده بود.» سپس رو به شوستف کرد و گفت: «حال شما مزه

ماهی سفید را به یاد بیاورید.»

— به یاد آوردم.

— نقطه موضوع شما در کجاست؟

— ابتدا توی بشقاب روی میز غذا خوری بود.

— یعنی خارج از شما.

— ولی حس می کنم که يك جایی توی دهان من قرار دارد و به طور خلاصه آن را در درون

خود احساس می‌کنم.

بعد آرکادی نیکلایویچ برای آزمایش چنین گفت: «خوب حالا مارش عزا اثر شوپن را به یاد بیاورید. نقطهٔ موضوع شما در این مورد کجا بود؟»

پاشا بعد از کمی مکث ودقت چنین گفت: «اول خارج از من در جریان یک تشییع جنازه بود. ولی بعد صدای ارکستر را من در یک جایی در عمق گوش خود به عبارت بهتر در داخل روح خود احساس کردم.

— و توجه شما نیز به همان جا معطوف شد؟

— آری.

پس بدین ترتیب، در زندگی «به‌طور مصنوعی» ما ابتدا برای خود یک نقطهٔ تجسم دید به‌وجود می‌آوریم. این نقطهٔ تجسم دید مکانی که ایوان پلاتونویچ آنجاست، یا میز غذاخوری، و یا یک جریان تشییع جنازه را در بر می‌گیرد. پس از این مرحله، تجسمات فوق به‌وسیلهٔ خاطرهٔ یکی از حواس پنجگانه در درون ما زنده می‌شود و بدین ترتیب توجه ما بدانجا معطوف می‌شود. به عبارت دیگر توجه نه‌مستقیماً، بلکه من غیر مستقیم و از راهی دیگر، به اصطلاح از راه نقطهٔ موضوع کمکی به نقطهٔ موضوع اصلی متوجه می‌شود. و این موضوع در تمام موارد حواس پنجگانه ما صدق می‌کند.

سپس تارتسلف از ولیامینوا پرسید: «وقتی که می‌خواهید داخل صحنه بشوید چه احساسی دارید؟»

زیبا روی کلاس با دستپاچگی گفت: «راستش من خودم هم درست نمی‌دانم.»

— پس حال به این سؤال پاسخ دهید: آیا هم اکنون توجه شما به کجا معطوف شده است؟

— درست نمی‌دانم... راستش... به نظر من... به اتاق گریم پشت صحنه... پشت صحنهٔ تئاتر... آن هم قبل از شروع نمایش...

— در اتاق گریم مشغول چکاری هستید؟

— نمی‌دانم... چطور بگویم... یعنی می‌خواهم بگویم که... برای لباسهایی که باید بپوشم مشوشم.

— آیا برای نقشی که بازی می‌کنید مشوش نیستید؟

— چرا، برای آن هم دلم شور می‌زند.

— خوب پس در این صورت چه احساس می‌کنید؟

— عجله دارم، دستهایم می‌لرزد، همه‌چیز از دستم می‌افتد... کارهایم عقب افتاد،

است... فکر می‌کنم دیر شده است... صدای زنگ شنیده می‌شود... و در اینجا درست همین جا... يك چیزی به سینه‌ام فشار می‌آورد... آه... دچار ضعف شده‌ام، درست مثل بیماران سرم درد می‌کند.

در همین لحظه ولیامینوا به صندلی تکیه داد و چشمهایش را با دستهای زیبایش بست. تارتسلف گفت: «همان طور که دیدید این بار نیز همان مسئله تکرار شد و تجسم نمایش زندگی پشت صحنه به خودی خود موجب ایجاد واکنش انسانی گشت. به عبارت دیگر تکرار تصویری آن اعمال باعث عکس العمل زندگی درونی شدند، و احساس زنده شد. احساسی که اگر رشد بیشتر می‌یافت، کسی چه می‌داند، شاید هم به حدی می‌رسید که موضوع از زور ناراحتی دچار سرگیجه می‌شد و از حال می‌رفت. چنانکه مشاهده می‌کنید نقاط موضوع توجه ما به طور سخاوتمندانه‌ای در اطراف ما پراکنده هستند و وجود آنها، هم در زندگی واقعی و هم در زندگی تخیلی، زندگی فانتزی لازم را، که در واقع موجودیت آن ناممکن است، به دایره تصور درمی‌آورد. در حقیقت افسانه‌ها و قصص نه در زندگی بلکه فقط در تخیل است که به زندگی می‌نشینند. لیکن البته نباید فراموش کرد که این قسمت، از لحاظ تنوع موضوع عینی به مراتب غنی‌تر از واقعیت به شمار می‌آید. حتی خود شما نیز درباره بی‌نهایت بودن مصالح توجه درونی می‌توانید قضاوت کنید. ولی مشکل اینجاست که موضوعهای زندگی تخیلی استوار نیستند و اغلب به آسانی به دست نمی‌آیند. ولیکن اگر به دنیای اشیایی که ما را احاطه کرده‌اند توجه کافی داشته باشیم، آن گاه دستیابی به موضوعهای تخیلی و نا استوار چندین برابر می‌شود.»

من سؤال کردم: «چگونه باید استحکام موضوع توجه درونی را رشد و توسعه داد؟» آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «کاملاً به همان نحو که توجه برونی را رشد و توسعه می‌دهید. به عبارت دیگر، آنچه شما درباره توجه برونی می‌دانید، به همان نسبت به موضوع عینی داخلی و توجه درونی نیز مربوط می‌شود.»

من مجدداً پرسیدم: «پس بنابراین ما، هم برای زندگی درونی و هم برای زندگی تخیلی، می‌توانیم از نقطه موضوعات دور و نزدیک و متوسط از دواير کوچک و بزرگ و متوسط و متحرك و ثابت توجه استفاده کنیم؟»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «شما آنها را در درون خود احساس می‌کنید، همین کافی است. بنابراین آنها وجود دارند و باید از آنها استفاده کرد.»

سیس آرکادی نیکلایویچ به مقایسه موضوعهای درونی و برونی و توجه درونی و برونی پرداخت و چنین گفت: «به خاطر بیاورید که چگونه سالن توجه شما را به خود جلب

می‌کرد و مانع از آن می‌شد که به آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد، توجه کنید.»
 من با عجله گفتم: «بله، بله، من خوب به یاد دارم.»

آرکادی نیکلایویچ ادامه داد: «این را هم بدانید که توجه درونی هنرپیشه نیز گاهی اوقات روی صحنه، از طریق خاطرات زندگی شخصی‌اش، از زندگی نقش منفک می‌شود. به همین دلیل در قسمت توجه درونی، بین توجه درست و نادرست، یا مفید و مضر یک مبارزه دائمی وجود دارد.»

توجه مضر ما را از خط مشی صحیح منحرف می‌کند و به آن طرف چراغها، یعنی به طرف داخل سالن و حتی گاهی اوقات به خارج تئاتر می‌برد.»
 سؤال کردم: «پس بنابراین برای رشد توجه درونی باید نظراً همان تمرینهایی را که به موقع خود برای توجه برونی به ما داده‌اند انجام دهیم؟»

آرکادی نیکلایویچ حرف مرا تأیید کرد و گفت: «بله، هم در آن مورد و هم در این مورد لازم است که اولاً تمرینهایی انجام دهید که به شما کمک کنند تاروی صحنه به آنچه نباید توجه کنید توجه ننمایید و به آن چیزهایی که نباید فکر کنید، فکر نکنید، ثانیاً تمرینهایی باید انجام دهید که به شما کمک کنند تا توجه خود را به آنچه لازمه نقش است مربوط سازید. و فقط در این صورت است که شما می‌توانید هم از لحاظ درونی و هم از لحاظ برونی دارای توجهی نیر و مند، چالاک، متمرکز، و استوار شوید و این خود مستلزم کاری منظم، دائمی، طولانی و بزرگ است.»

البته باید بگویم که در کار ما در مرحله اول توجه درونی خیلی اهمیت دارد. زیرا قسمت بزرگ زندگی یک هنرمند روی صحنه، در جریان خلاقیت، با آرزو و اندیشه هنری که شرایط پیشنهادی به وجود آورده در آمیخته است. و تمام این چیزهای غیر قابل رؤیت در درون هنرپیشه زندگی می‌کند و دسترسی به آنها فقط از طریق توجه درونی میسر است. در واقع طی شرایط پریشان و درهم خلاقیت عمومی، حضور در مقابل تماشاچیان و تمرکز روی موضوع عینی نا استوار درونی، کار بسیار مشکلی است. به عبارت دیگر، از روی صحنه و با چشمهای، درون به نقطه موضوع نگرستن کار آسانی نیست. لیکن انسان از طریق کار و تمرین می‌تواند بر تمام اینها مسلط شود.»

من مجدداً سؤال کردم: «حتماً تمرینهای مخصوصی برای این کار وجود دارد؟»
 آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «چه در دوران تحصیل و چه بعد، در هنگام کار صحنه‌ای، بیشتر از آنچه لازم است تمرین وجود دارد. لیکن در هر حالت این کار مانند خود خلاقیت، چه از لحاظ توجه برونی و چه از لحاظ توجه درونی، احتیاج به یک فعالیت مدام و

مداوم دارد.

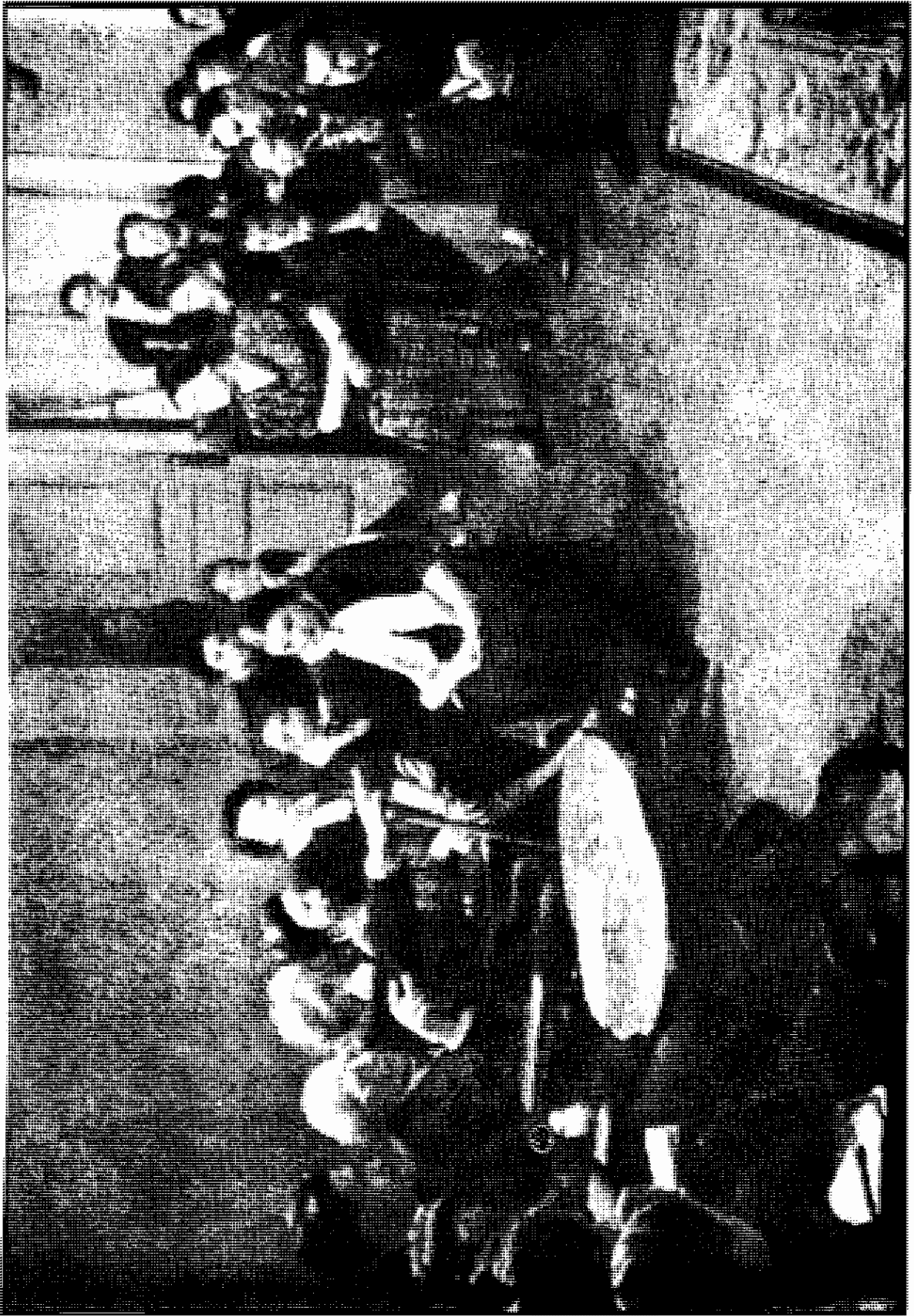
اگر هنرجو یا هنرپیشه به خوبی متوجه این مسئله شده باشد، و چه در کلاس و یا تئاتر مناسباتی آگاهانه نسبت به کار خود داشته باشد، و اگر به اندازه کافی مقررات کار را رعایت کند و همیشه تمرکز درونی خود را حفظ کند، آن گاه می تواند آسوده خاطر باشد، زیرا توجه خاصیتش این است که چه در جریان کار و چه در جریان خود تمرین، موضوعات مخصوص و لازم را به خودی خود در اختیار ما می گذارد، لیکن يك چنین کار مداوم و هر روزه ای، آن هم از روی وجدان هنری، مستلزم نیروی زیاد و اراده قوی و استوار است. به همین دلیل به موازات کار صحنه ای می توان در زندگی شخصی نیز روی توجه تمرین کرد، حال شما با این هدف، همان تمرینهایی را که برای رشد تخیل انجام می دادید، انجام دهید. متوجه خواهید شد که آن تمرینها برای توجه نیز عملی هستند.

وقتی دراز می کشید و یا مثلاً چراغ را خاموش می کنید، خود را عادت دهید که در همان موقع، کار روز گذشته خود را نظراً بازدید کنید و ضمن این کار سعی کنید تا سر حد امکان جزئیات را به خاطر بیاورید. به عبارت دیگر، مثلاً هنگامی که درباره نهار و یا صبحانه فکر می کنید، سعی کنید فقط آنچه را که خورده اید به خاطر بیاورید، بلکه ظرفی را که در آن غذا خورده اید، طرز قرار گرفتن آنها روی میز، فواصل ظروف و مناسبات آنها را با یکدیگر — که از ضرورت چیدن سفره ناشی می شود — در نظر بگیرید. همچنین سعی کنید که افکار و احساسات درونی خود را، که ضمن صحبت سر میز در شما به وجود آمده است یا مزه غذایی را که خورده اید با تمام جزئیات به خاطر آورده آنها را ببینید. حتی گاهی اوقات گذشته از خاطرات روز گذشته، سعی کنید که لحظات دورتر را نیز به خاطر بیاورید. بدین ترتیب خود شما می توانید تمرینات تخیلی دیگری را در نظر بگیرید. مثلاً با جزئیات بیشتر در اندیشه خود آپارتمانتان را بررسی کنید. همچنین اتاقها و نقاطی را که زمانی — مثلاً در دوران کودکی — در آنجا زندگی و یا بازی می کردید مد نظر قرار دهید، از هر نظر به طور کامل استفاده کنید. این عمل باعث می شود که شما يك بار دیگر به آن سالهایی که در گذشته داشته اید رجوع کنید و جزئیات آنها را با توجه درونی خود به دایره بررسی در آورید.

سعی کنید که اطرافیان خود را به وضوح ببینید، چه آنهایی را که زنده اند و چه آنهای دیگر را. و به خاطر داشته باشید که در تمام این اعمال، توجه نقش بزرگی را بازی می کند و خود، بهانه یافتن تمرینهای جدید و جدیدتر به شمار می آید.»



ك. س. استانیسلاوسكى، سال ۱۹۳۳.



استانیسلاوسکی سر کلاس درس استودیوی اپرا دراماتیک، سال ۱۹۳۸.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ درس قبلی را که ناتمام مانده بود ادامه داد و اظهار داشت: «همان طور که می‌دانید، توجه و موضوع عینی در هنر باید فوق العاده محکم و استوار باشد. به عبارت دیگر، توجه سطحی و ناپایدار و زودگذر به درد کارما نمی‌خورد زیرا خلاقیت به طور کلی مستلزم تمرکز کامل تمام ارگان‌های انسان است.

پس مسئله آن است که چگونه می‌توان موضوع محکم و استوار و توجه درخور آن را به دست آورد؟ البته این مسئله را شما از لحاظ تئوری می‌دانید. لیکن حال می‌خواهیم آن را عملاً آزمایش کنیم:

شما نازوانف، به روی صحنه بروید و از آنجا به لامپی که داخل جعبه و روی میز قرار دارد نگاه کنید.»

من به روی صحنه رفتم و تمام چراغها به استثنای آن لامپی که به عنوان تنها موضوع برای من در نظر گرفته شده بود، خاموش شد. پس از یک دقیقه احساس کردم که به طرز عجیبی از این لامپ نفرت پیدا کرده‌ام. به قدری ناراحت شده بودم که دلم می‌خواست آن را با شدت هر چه تمامتر به زمین بکوبم. وقتی حالت خود را با آرکادی نیکلایویچ در میان گذاشتم، اظهار داشت: «شما می‌دانید که این، خود موضوع یعنی لامپ نیست که توجه شما را به خود معطوف می‌دارد، بلکه اندیشه‌ی تخیلی شماست که روی صحنه می‌تواند توجه شما را به خود جلب کند. به عبارت دیگر از لحاظ هنر تئاتر، موضوع زاییده‌ی اندیشه است و با کمک شرایط پیشنهادی حالت مجذوب کننده‌ای پیدا می‌کند. لذا هر چه زودتر با اندیشه‌ی زیبا و هیجان انگیز فانتزی خود آن را محاصره کنید. آن گاه خواهید دید که حوزه‌ی این لامپ نفرت انگیز تغییر پیدا می‌کند و عامل برانگیختن خلاقیت در وجود شما می‌شود.»

پس از آن من تمرین را از نو آغاز کردم و سکوتی طولانی به وجود آمد، لیکن در این مدت نیز من نتوانستم اساس و مبنایی برای نگاه کردن خود ببندیشم.

تارتسف که دلش به حال من سوخته بود، راهنمایی تمرین را به عهده گرفت: «بسیار خوب، من به شما کمک می‌کنم. تصور کنید که این لامپ برای شما چشمهای نیمه باز یک هیولای افسانه‌ای باشد. البته در این تاریکی مطلق و قیر اندود، جثه‌ی غول پیکر این هیولا دیده نمی‌شود، به همین دلیل هم وحشتناکتر به نظر می‌آید. شما به خود بگویید: اگر این موضوع واقعاً وجود داشت، من به طور منطقی چه می‌کردم؟ معلوم است که با آن مبارزه می‌کردید. حال به خود بگویید: اگر هم اکنون به جای من یک شاهزاده‌ی افسانه‌ای در اینجا قرار داشت، قبل از اینکه با این هیولا به ستیز درآید راجع به این مسئله چگونه فکر می‌کرد؟ و

سهس مسئله را با منطق ساده انسانی خود حل کنید. حمله به این هیولا را از کدام جهت بهتر است شروع کرد؟ چون صورتش به طرف شماست، پس دم آن خیلی دورتر از شما قرار گرفته است، مثلاً می‌توانید نبرد را از آنجا شروع کنید. البته اگر نقشه ما موفقیت آمیز نباشد هیچ مانعی نخواهد داشت. چه اساس آن است که شما به وسیله اندیشه خود توجه خود را به موضوع معطوف دارید و به دنبال آن اندیشه، موضوع خود به خود به وجود می‌آید و تخیل شما بیدار می‌شود. سهس این تخیل به نوبه خود شما را در بر می‌گیرد و تمایل به فعالیت را در شما به وجود می‌آورد. آن گاه هنگامی که فعالیت را شروع کردید، یعنی موضوع را پذیرفتید و آن را باور کردید، بین خود و آن ارتباط به وجود آورده‌اید. این بدان معنی است که هدف به وجود آمده و توجه شما دیگر به هیچ وجه متوجه چیزی که در خارج صحنه باشد نمی‌شود. ولی این البته فقط آغاز کار موضوع توجه است.»

امادر عمل معلوم شده هدفی که برای من مطرح شده است چندان هم کار آسانی نیست و فوراً به یاد آوردم که آرکادی نیکلایوویچ گفته بود که اگر به زور و با فشار، کاری به احساس ندارد، بلکه احساس فقط در جستجوی جوابی است که «منطق انسانی» را در برداشته باشد. بنابراین فعلاً فقط باید تصمیم گرفت که از کدام نقطه بهتر است به هیولا حمله کرد؟ بعد از مطرح کردن این مسئله من به قضاوت منطقی و متسلسل پرداختم و از خود سؤال کردم، «این روشنایی در این تاریکی چیست؟» این چشمهای نیمه تاریک هیولایی است که مشغول چرت زدن است. اگر این طور باشد، پس از قرار معلوم او دارد به من نگاه می‌کند و لذا من باید خود را از دید او مخفی کنم. ولی بدبختانه همین که موضوع را باور کردم به نحو عجیبی دچار ترس شدم و نتوانستم از جای خود حرکت کنم. مع هذا هر چه بیشتر درباره مسئله‌ای که برایم مطرح شده بود منطقی‌تر می‌اندیشیدم، به همان نسبت نیز اهمیت موضوع توجه برایم بیشتر می‌شد. به عبارت دیگر هر چه به آن فکر می‌کردم شدیدتر تحت «هیپنوتیزم» وی قرار می‌گرفتم. ناگهان لامپ چشمک زد و من به شدت از جای خود پریدم. سهس نور شدیدتر شد و من ناخودآگاه به عقب پریدم، زیرا چنان تحت تأثیر هیولا بودم که به نظرم آمد هیولا هم اکنون متوجه من شده است و حرکتی خواهد کرد.

آرکادی نیکلایوویچ چنین گفت: «سرانجام موفق شدید که موضوع را تأیید کنید. بنابراین این لامپ دیگر شکل و موجودیت اولیه خود را برای شما از دست داده و کاملاً به چیزی تبدیل شده که دارای نیروی محرکه بیشتری است و با تخیل و اندیشه هیجان انگیز شما محکم و استوار شده است، لامپ بود و حالا چشم شد.

همان طور که ملاحظه می‌کنید چنین موضوعی باعث يك عكس العمل هیجان انگیز

درونی می شود و چنین توجهی نه فقط باعث جلب شدن به موضوع می شود، بلکه دستگاه خلاقیت هنرپیشه را نیز به کار می گیرد و همزمان با آن فعالیت هنری ادامه می یابد، لذا از لحاظ کار هنری باید توانایی ایجاد موضوع عینی را به طور مرتب داشت و به دنبال آن، توجه روشنگر و ملاحظه گر را به توجه گرم و حرارت بخش و پراحساسی مبدل کرد. لازم است یادآوری کنم که اگر چه این لغت را ما در زبان معمولی هنری خود پذیرفته ایم، لیکن عنوان توجه حسی متعلق به ما نبوده بلکه برای اولین بار آن را ای. ای. لاپشین، روانشناس، در کتاب خود تحت عنوان هنر خلاقه به کار برده است.^۲

سرانجام در پایان بحث امروز باید به این مطلب نیز اشاره کنم که توجه حسی به خصوصی برای کار ما ضروری است. زیرا در کار خلاقه، هنگام ایجاد زندگی روانی- انسانی نقش، یعنی هنگام اجرای هدف اصلی هنرما، ارزش بسزایی دارد.

حال خود قضاوت کنید که توجه حسی در کار هنری ما چه اهمیتی دارد.»

سپس آرکادی نیکلایویچ از شوستف، سه لوفسکی و پوشین خواست که روی صحنه بروند و همان اتودی را که من اجرا کرده بودم اجرا کنند.

سال .. ۱۹

به علت بیماری یکی از اقوامان امروز دیرتر از وقت مقرر به کلاس وارد شدم، متأسفانه چندین بار مرا پای تلفن احضار کردند و سرانجام هم قبل از پایان وقت مجبور شدم کلاس را ترك گویم. با این حال توانستم یادداشتهای زیر را از درس امروز تهیه کنم.

هنگامی که وارد کلاس شدم بحث سه لوفسکی به اوج خود رسیده بود و از قرار معلوم سه لوفسکی گفته بود که در آن واحد هم به فکر نقش بودن، هم تکنیک بازی را رعایت کردن و هم به فکر تماشاچی بودن- تماشاچی که هر کاری بکنیم باز به فکرش هستیم- و در عین حال شنیدن حرفهای طرف مقابل و سوفلور و بعضی وقتها هم در آن واحد به سوی چند موضوع عینی متوجه بودن، گذشته از اینکه بسیار مشکل است، غیر ممکن نیز هست وقتی که من تازه داشتم در جریان قضایا قرار می گرفتم سه لوفسکی با ناامیدی سؤال کرد:

«برای این کارها چقدر دقت لازم است؟»

— یعنی می خواهید بگویند که شما به دلیل آنکه توانایی لازم را ندارید، از عهده

۲. عنوان «توجه حسی» را استانیسلاوسکی از مقاله «در مورد تجسم یابی در خلاقیت هنری» نوشته ای. لاپشین گرفته است. نظرات لاپشین در مورد خلاقیت هنری ایده آلیستی است.

اجرای چنین کارهایی بر نمی آید. در صورتی که در سیرك شعبده بازان و سوارکاران کارهایی مشکلترا از این را نیز انجام می دهند. آنها روی اسبی که در حال حرکت است می پرند و یا اینکه در حالی که روی پیشانی خود چوبی قرار داده و روی آن بشقابی گذارده اند و آن را می چرخانند با چند توپ بازی می کنند.

چنانکه خود نیز درمی یابید، همه این کارها دقت و توجه می خواهد، ولی اگر يك هزارم ثانیه غفلت شود همه چیز به هم می خورد. به عبارت دیگر وی ناچار است که در آن واحد به چندین موضوع عینی توجه داشته باشد. حال چگونه است که آنها می توانند چنین اعمالی را انجام دهند و ما نمی توانیم؟ حقیقت آن است که توجه انسان دارای چندین سطح مختلف است که هیچ کدام از آنها مزاحم کار دیگری نمی تواند بشود. فقط در آغاز کار کمی مشکل است. خوشبختانه باید گفت که چنین چیزهایی بر حسب عادت در ما به حالت اتوماتیک در می آید و این مسئله شامل حال توجه نیز می شود.

اگر تاکنون شما فکر می کردید که هنرمند فقط باید استعداد داشته باشد و کارش را از روی الهام انجام دهد، در اشتباه بوده اید. از شما خواهش می کنم که بلافاصله این طرز فکر را عوض کنید. استعداد فقط يك ماده خام است و احتیاج به ساخت و پرداخت دارد.... نمی دانم بحث به کجا انجامید، چون مر اپای تلفن خواستند و مجبور شدم به دنبال دکتر بروم وقتی که به تئاتر برگشتم ملاحظه کردم که گاوارکف با چشمهایی که به طور غیر طبیعی از حدقه درآمد است روی آوانسن ایستاده و به حرفهای آرکادی نیکلایویچ گوش می دهد.

من از رفیق پهلویم پرسیدم: «موضوع چیست؟ درباره چی بحث می کنند؟» او آهسته خندید و گفت: «گاوارکف می گوید که نباید از تماشاچی چشم برداشت.» گاوارکف ناگهان با صدای بلند گفت: «آخه ما برای تماشاچی نمایش می دهیم. مگه نه؟»

ولی نیکلایویچ با او مخالفت کرد و اظهار داشت که نباید به تماشاچی توجه کرد. سپس ادامه داد: «حال تصور کنیم که شما به آن دیوار تخیلی، که باید شما را از سالن و تماشاچی جدا کند نگاه می کنید، آیا چشمان شما در این هنگام که به يك نقطه خیلی نزدیک موضوعی، که روی دیوار تخیلی قرار گرفته، نگاه می کند چه وضعی باید داشته باشد؟ آیا باید مانند آن زمانی که سر بینی خود را نگاه می کنیم چپ شوند؟ آن چنانکه ما دیده ایم هنرپیشگان اکثراً همین کار را می کنند. یا آنکه به اتکای عادت می که به مرور زمان پیدا کرده اند نگاه خود را روی ردیفهای اول به دنبال دوستان، آشنایان و یا منتقدان خود متمرکز می کنند. در چنین

شرایطی خیلی طبیعی است که چشم در نقطه‌ای که باید ضمن نگاه کردن به نقطه موضوع نزدیک قرار گیرد واقع نمی‌شود. و آیا شما تصور می‌کنید در چنین هنگامی خود هنر پیشه و یا طرف بازی او و یا تماشاچی متوجه چنین اشتباهی نمی‌شود؟ به عبارت دیگر آیا نمی‌دانید که بایک چنین کار غیر طبیعی ای تجربه انسانی را نادیده می‌گیرید و شخص خود را فریب می‌دهید؟»

سپس آرکادی نیکلایویچ افزود: «حال یک مثال دیگر می‌زنیم. طبق نقشی که به شما محول شده است موظفید به آخرین خط افق دریا، آنجا بی که بادبان قایقی دیده می‌شود، نگاه کنید. و به یاد بیاورید واقعی که ما به نقطه‌ای دوردست نگاه می‌کنیم مردمکهای چشمهایمان چه حالتی دارند؟ واضح است که کاملاً موازی یکدیگر قرار می‌گیرند. زیرا هر دو خط دید به طور موازی در کنار هم قرار دارند. آیا غیر از این است؟ خوب حال بینم هنر پیشه به جای این کار چه می‌کند؟ او در چنین مواقعی در لابه‌لای صندلیها و ردیفها دنبال دوست و آشنای خود می‌گردد. آیا این مسخره نیست؟

آیا شما فکر می‌کنید که در چنین مواقعی می‌توان هم خود و هم تماشاچی را فریب داد؟ و بنابراین لازم است که شما با کمک تکنیک نظری خود نقطه موضوع را در محل واقعی خود قرار دهید و توجه خود را به آن متمرکز سازید. فقط در چنین صورتی است که به اهمیت فضای وسیع، جهت یافتن حالت مردمک چشم خود روی صحنه پی می‌برید و فقط آن گاه است که در حالی که به سالن چشم دوخته‌اید نگاه شما از آنجا پر واز می‌کند و به نقطه دوردست مورد توجه می‌رسد. ولی البته توصیه می‌کنم که در حال حاضر از این عمل بپرهیزید، زیرا ممکن است به دروغ جسمانی عادت کنید. در حالی که دستگاههای جسمانی شما از آغاز باید به کارهای صحیح خود عادت کنند.»

گاوارکف بعد از سخنان آرکادی نیکلایویچ از او سؤال کرد: «خوب حال من باید به کجا نگاه کنم؟»

— فعلاً به خطوط سمت چپ و راست و بالای سالن نگاه کنید. ولی نترسید. زیرا تماشاچی چشم شما را خواهد دید. وقتی که لازم شد، به خودی خود چشمهای شما به طرف موضوع که گویی پشت لامپها و پر وژکتورها قرار دارند، متوجه خواهد شد. این کار به موقع خود به طرز صحیح انجام می‌گیرد. لیکن قبل از اینکه بتوانید این حالت را تحت کنترل در آورید، یعنی تا زمانی که هنوز به تکنیک روانی ضروری جهت این کار تسلط پیدا نکرده‌اید، از نگاه کردن مستقیم به سالن بپرهیزید.

امروز آرکادی نیکلایو بیچ چنین آغاز سخن کرد: «برای اینکه به ارزش جنبه عملی توجه هنری کاملاً بی‌بیریم ضروری است که درباره آن به عنوان آن چنان وسیله‌ای که مصالح هنری را به دست می‌دهد، صحبت کنیم.

هنرمند باید نه فقط روی صحنه بلکه در زندگی نیز دقیق و موشکاف باشد. او موظف است که با تمام وجودش به آنچه توجه‌اش را جلب می‌کند دقیق شود. او حق ندارد به آنچه از مقابل دیدگاهش می‌گذرد مانند یک آدم سر به هوا و معمولی نگاه کند بلکه باید به عمق مسائل نیز نظر بیفکند. در غیر این صورت، متد خلاقه کار او یک بعدی، مغایر با حقیقت زندگی و مسائل متشکله آن و کاملاً جدا از آن در نظر گرفته می‌شود. در زندگی افرادی هستند که طبیعتاً موشکافند. آنها بدون اراده از آنچه در اطرافشان رخ می‌دهد، مهمترین، جالبترین و نمونه‌وارترین را انتخاب می‌کنند. انسان وقتی به حرف زدن چنین اشخاصی گوش می‌دهد، آن‌گاه خود به خود متوجه آن مسائلی می‌شود که از نظر افراد کم توجه و سطحی، که طی زندگی خود نگاه کردن و دیدن را نیاموخته‌اند و نمی‌توانند درباره آنچه می‌بینند به طور سیمایی صحبت کنند، همواره مخفی می‌ماند.

متأسفانه همه هنرپیشگان به این سلاح توجه که برای هنرپیشه ضروری است مسلح نیستند. و اغلب حتی در مورد موضوعات خیلی ابتدایی و شخصی مورد توجه خود نیز نمی‌توانند توجه داشته باشند، حال چگونه می‌توان از این افراد انتظار داشت که نگاه کردن، دیدن، گوش کردن و مانند آنها را به خاطر شناخت حقیقت زندگی و به خاطر رفتار دقیق و ظریف صحنه‌ای، یا به خاطر حقانیت و انسانی بودن و خلاقیت هنری خود، بیاموزند؟ حقیقتاً چگونه می‌توان این کوردلی را توجیه کرد که گاهی اوقات باعث آن چنان اشتباهاتی می‌شود که حتی انسانهایی که طبیعتاً مهربان هستند، بدون اینکه خود بخوانند، نزدیکان خود را شکنجه می‌کنند، و یا اینکه آدمهای عاقل و فهمیده به آدمهای نادان مبدل می‌شوند.

توجه داشته باشید که مردم نمی‌توانند به سادگی از روی خطوط چهره یا طرز نگاه، از شکل حرف زدن و مانند اینها، حالت و شرایط طرف صحبت خود را درک کنند و به طور دقیق به حقیقت مشکل زندگی او توجه کنند. آنها نمی‌توانند با دقت گوش کنند و به طور واقعی بشنوند. زیرا اگر آنان قادر به انجام چنین کارهایی بودند، هنر بسیار غنی‌تر و ظریفتر و عمیقتر از آنچه امروز هست بود.

توجه داشته باشید که هیچ چیز، نه در طبیعت و نه در انسان، وجود ندارد که نتوان آن را

شناخت. فقط باید کوشش کرد تا آنچه را که طبیعت در وجود خود یا انسانها نهاده است پرورش داد.

از لحاظ توجه باید به شما متذکر بشوم که این کار مستلزم زحمت فراوان و زمان زیاد، و اراده و تمرینهای منظم است. غیر از این چگونه می توان اشخاص کم توجه و سرسری را وادار کرد که به آنچه طبیعت و زندگی به آنها ارزانی داشته است توجه کنند و آنها را به خوبی ببینند؟

قبل از هر چیز باید برای آنها توضیح داد که تنها نباید به بدیها و زشتیها توجه کنند، بلکه مهمتر از آن نگاه کردن و دیدن و گوش کردن و شنیدن خوبها و زیباییها را نیز باید بیاموزند. در طبیعت، خوبی و زیبایی روح انسان را صفا می بخشد و بهترین احساسات را در درون انسان به وجود می آورد. در حقیقت نیز بهترین و عمیقترین آثاری که به وجود آمده و فراموش نشده اند اثراتی هستند که در حافظه انسان از طریق محتویات درونی خود اثر قطعی باقی نهاده اند. در حقیقت خود طبیعت از همه چیز زیباتر است. بنابراین هر چه می توانید بیشتر به همین طبیعت نگاه کنید. برای شروع کار ابتدا به یک گل، یا به یک برگ، یا به یک تار عنکبوت و یا خطوط یخ زده روی شیشه و غیره نگاه کنید. تمام اینها آثار ادبی بزرگترین هنرمند هر عصر یعنی خود طبیعت است. سعی کنید که آنچه در آنها می بینید و خوشایند شماست با کلمات تعیین کنید، این کار باعث می شود که شما بیشتر توجه کنید و دقیقاً آنچه را که می بینید ارزیابی کنید، با آگاهی هر چه بیشتر با آن برخورد کنید و عمیقاً در ماهیت آن نفوذ کنید. آن قدر به جنبه های مایوس کننده زندگی نجسبید و فراموش نکنید که در بین تمام پدیده های منفی جنبه های مثبتی نیز نهفته است. جنبه هایی که در هر چیز زشت یک زیبایی نهفته را آشکار می سازد، همان طور که هر چیز زیبا ممکن است لانه یک عنصر زشت را نشان بدهد.

همچنین به خاطر داشته باشید که زیبایی واقعی از زشتی نمی هراسد، زیرا از آن نیر و مندتر و جامعتر است. حتی تجربه نشان داده است که زشتی خود باعث جلوه بیشتر زیبایی می شود. زیرا تضاد عامل کاملتر هر نوع شناختی به شمار می آید. از این رو به شما توصیه می کنم که در جستجوی هر دو باشید؛ آنها را بشناسید، نگاه کردن به آنها را بیاموزید و سپس آنها را برای خود شرح بدهید. بدون این کار تصورات شما درباره زیبایی یک بعدی خواهد بود. فراموش نکنید که جملات به اصطلاح احساساتی نظیر خیلی شیرین، دلخواه و مانند اینها برای هنر بسیار خطرناک است. از این رو برای تجسس بیشتر درباره مصالح ذهنی کار خود می توانید به ادبیات، موسیقی، نقاشی و نویسندگی و

مانند اینها رجوع کنید. این کار باعث می شود که در شما سلیقه خوب و سالمی نسبت به زیبایی به وجود آید. در ضمن با همه اینها، نه با یک حالت ثابت، بلکه در حالات گوناگون و مخصوصاً در حالت هیجان روبرو شوید. هنرمند واقعی باید بتواند با همه چیز اطراف خود توأم با هیجان برخورد کند. او باید محور زیبایی زندگی شود و موضوع مورد مطالعه و هیجان خود را از میان عناصر آن انتخاب کند. با عطش فراوان آنچه را که می بیند ببیند و سعی کند آنچه را که از خارج دریافت می کند به حافظه خود بسپارد. و البته نه همانند یک گزارشگر ساده، بلکه به منزله یک انسان هنرمند. مجموعه این چنین مسائلی است که مصالح زنده و خلاق و هیجان بخش هنر را تشکیل می دهد. به عبارت دیگر در کار هنری نمی توان با خونسردی عمل کرد. هنرمند همواره به یک حرارت درونی احتیاج دارد و این هیجان، خصوصاً برای توجه احساسی او ضروری است. همه این مسائل به جریان تجسس مصالح خلاقیت مربوط می شود. مثلاً هنگامی که پیکره سازی سرگرم جستجو و بررسی قسمتهای مختلف سنگ مرمری برای ساختن مجسمه و نوس است، خود همین جریان او را به هیجان می آورد. در واقع او در قسمتهای مختلف سنگ، در گوشه ها و زوایای مختلف آن، در فرورفتگیها و برآمدگیها، یا تیرگیها و روشنیهای آن، موجودی را که خلق خواهد کرد از قبل احساس و لمس می کند. به همین دلیل است که در هنر ما، کارهای تجسسی مصالح خلاقه هنری صحنه ای بر مبنای شوق و علاقمندی وافر هنری قرار گرفته است. لیکن البته حتی این موضوع نیز به هیچ وجه از نقش مهم و بزرگ شعور نخواهد کاست. آیا به نظر شما مانعی دارد که انسان، هنگامی که می اندیشد، خونسرد نبوده بلکه گرم و با احساس باشد؟ می خواهم برایتان مثالی بزنم: زمانی من برای کاری به نزد نویسنده ای، که خیلی معروف و مورد علاقه و احترام من بود، رفته بودم. وقتی مرا به اتاق کار او راهنمایی کردند از تعجب خشکم زد: روی میز پر از کاغذ و کتاب بود و این خود کار زیاد نویسنده را گواهی می داد. کنار میز طبلی بزرگ، نقاره، ترومپت و لوازم مختلف ارکستر، که معلوم بود نتوانسته بودند در اتاق مجاور جای دهند، قرار داشتند. در واقع اتاق محشر کبر بود. مبلها با بی نظمی عجیبی به اطراف برانگنده شده بودند، و از همه مضحکتر میز مخصوص رهبر ارکستر نیز در محوطه وسط اتاق قرار داشت. من پیش خود فکر کردم: یعنی آیا در چنین شرایطی، همزمان با نواختن ارکستر و صدای طبل و تمپو و شیور و سنچ، این نویسنده دست به خلاقیت می زند؟ و توجه من با تمام انرژی منوجه حل این مسئله شد. در حقیقت توجه به کار مانع پراکنده گی نظر، می شد. روی اثر هنر پیشه ها به همان سادگی که در زندگی معمولی خود نسبت به برخی مسائل حساس و حساسند در زندگی عادی شایعه نیز

کنجکاوی به خرج می‌دادند نمی‌از مسائل و اشکالات مربوط به کارشان به خودی خود حل می‌شد. در حقیقت مسئله به درستی مطرح می‌شود که آنها توأم با کنجکاوی همواره سعی می‌کنند که به عمق تمام مسائل زندگی واقعی که آنها را احاطه کرده است، پی ببرند. آری در چنین شرایطی ما از لحاظ این مصالح هنری بی‌نهایت غنی بودیم و جریان تجسس، آن گونه که شایستهٔ يك هنرمند واقعی است، صورت می‌گرفت.

با تمام اینها نباید فراموش کرد هنگامی که واقعیتهایی که ما را احاطه کرده است به‌طور خودبه‌خود توجه و کنجکاوی ما را جلب می‌کند، آن گاه این کارچندان مشکل نخواهد بود. زیرا در این صورت همه چیز خودبه‌خود و خیلی طبیعی صورت پذیرفته و اراده نقش چندان بی‌عنده نداشته است. به عبارت دیگر مسئله هنگامی مشکل می‌شود که هیچ چیز به خصوصی باعث برانگیختن کنجکاوی و هیجان ما نگردد. مثلاً تصور کنید روزی که من به خانهٔ آن نویسنده می‌رفتم روز تمرین با ارکستر و موسیقی نبود و يك روز معمولی به‌شمار می‌آمد و تمام اسباب خانه سر جای خود قرار داشتند و لوازم ارکستر را هم از خانه بیرون برده بودند. بنابراین لوازمی که من در خانه نویسندهٔ مورد علاقه‌ام می‌دیدم خیلی عادی و معمولی و به اصطلاح معیشتی بود و در وهلهٔ اول هیچ چیز را در مقابل احساس من مطرح نمی‌ساخت و به هیچ وجه اشاره‌ای به خصلت زندگی هنرمند نمی‌کرد. پس هیچ چیز در این مورد توجه ما را به خود جلب نمی‌کرد. در نتیجه کنجکاوی و تخیل من کوچکترین حرکتی نمی‌کرد و به هیچ وجه سوآلی در مغز من مطرح نمی‌شد، لذا احتیاج به حدس زدن نداشتم و سرانجام به هیچ وجه کنجکاوی به خرج نمی‌دادم و غیره و غیره.

در این گونه موارد، یا باید دارای کنجکاوی کاملاً طبیعی و استثنائی بود و یا از توجه بسیار شدیدی که یاری دهندهٔ ما باشد برخوردار بود تا متوجه خطوط و خصوصیات خاص و ظریف، و کنایات غیر قابل لمس زندگی مردم شد. همچنین می‌توان به کمک يك تکنیک علمی، که مستعد آن باشد که توجه در حال رخوت را به بیداری و هشیاری بکشد، همین عمل را انجام داد.

بنابر این در هر حالت شیوه‌های تکنیکی خود را به درستی بیابید و بشناسید، و بعد تسلط بر آنها را بیاموزید. این کار را شما هم اکنون نیز می‌توانید انجام دهید. به عبارت دیگر، در حال حاضر شما می‌توانید از آنچه در عمل و از این آزمایش آموخته‌اید و یا عملاً با آن سروکار داشته‌اید استفاده کنید. منظور من عملیاتی است که برای بیدار کردن تخیل می‌توانید انجام دهید، این راهها باعث بیداری توجه و تخیل غیر فعال شده، شما را از حالت يك ناظر خونسرد و بی‌تفاوت زندگی خارج می‌کند و باعث می‌شوند که هیجان و

حرارت هنری در شما افزایش یابد. در این مورد نیز شما مانند سابق می‌توانید از سؤال استفاده کنید و از روی صداقت و درستی به جواب دست یابید.

از خود بپرسید: چه کسی، چه چیزی، چه زمانی، کجا، چرا و سرانجام برای چه فلان اتفاق که نظر شما را جلب کرده رخ داده است؟

مثلاً در مورد آن آپارتمان نویسنده مشهور، آنچه را که به نظر شما زیبا و خاص جلوه می‌کند با کلمات مشخص کنید. آنچه را که شما در فلان اتاق می‌بینید و فکر می‌کنید که مشخص‌کننده خصوصیات صاحب خود هستند، بیان کنید. نقش اتاق و اشیاء را تعیین کنید و سعی کنید از خود سؤال کنید: چرا مبلمان این اتاق این طور چیده نشده و آن طور چیده شده است؟ کدام يك از اشیائی که در اتاق قرار دارند گویای فلان یا بهمان عادت و سلیقه صاحب خودند؟ چرا این آرشه ویلن و یا این اشارپ ترکی و یا این دایره زنگی روی کاناپه افتاده‌اند؟ آیا در اینجا کسی اهل رقص و موسیقی است؟ خود صاحبخانه و یا کس دیگر؟ برای اینکه بتوانید به این سؤالها جواب دهید اول باید خوب بگردید و این ناشناس را پیدا کنید. حال آیا چگونه باید او را پیدا کرد؟ به کمک يك سری سؤال، تجسس و حدسیات، یا به وسایل دیگر؟

از روی کلاه زنانه‌ای که روی زمین افتاده است می‌توان به وجود زنی در این آپارتمان پی برد. شاید عکسها و تصویرهای چاپ شده‌ای که روی میز قرار دارند و قاب عکسهایی که از دیوار آویخته‌اند و صاحبان این آپارتمان بعد از اسباب‌کشی هنوز موفق نشده‌اند که آنها را به دیوار نصب کنند، تأیید‌کننده این مسئله باشد. سعی کنید درباره آلبومهایی که روی میز افتاده‌اند نیز تحقیقاتی انجام دهید. شاید در داخل آنها شما به عکسهای زیادی برخورد کنید که متعلق به همان زن باشد. ممکن است وی در بعضی از این عکسها لباسهای خیلی شیک و قشنگ بر تن داشته یا در برخی از آنها خیلی ساده لباس پوشیده باشد. لیکن در همه حال و در تمام عکسها وی خیلی جالب و قشنگ به نظر می‌آید. همین خود باعث می‌شود که پرده از روی این راز برداشته شود. به همین ترتیب می‌توانید متوجه شوید که نظم و ترتیب این خانه بستگی به سلیقه بهانه‌جوی چه کسی دارد؟ آیا در این خانه کسی نقاشی می‌کند؟ چه کسی می‌رقصد و چه کسی ارکستر را رهبری می‌کند؟ می‌توان يك سری از این مسائل را از روی شایعات و بحث و گفتگوهای که در اطراف خود نویسنده ساخته شده است حدس زد. مثلاً شما از کسی می‌شنوید که این نویسنده عاشق چنین زنی بوده است، و اکثراً قهرمانان رمانها و یا داستانها و نمایشنامه‌های خود را از روی او می‌نویسد، و مانند اینها. هیچ‌گاه از این نترسید که این حدسیات و مکملها و متممها، که

بدون اراده شما انجام می‌گیرد، باعث تحریف چیزهایی بشود که شما از زندگی گرفته‌اید. در واقع اغلب، مطالب تکمیلی از طرف خود انسان، اگر آنها را باور کند، می‌تواند به موضوع اضافه شود.

در تأیید این مسئله برای شما مثالی می‌زنم: زمانی ضمن اینکه مشغول تماشای مردم در بولوار بودم، پیرزن چاق و قدبلندی که کالسکه بچه‌ای را می‌برد تو جهم را جلب کرد. موضوع اساسی آن بود که در داخل کالسکه به جای بچه يك قفس پرنده قرار داشت. البته ممکن بود که این خانم برای اینکه دستش خسته نشود قفس را در داخل کالسکه گذاشته بود، ولی من دلم می‌خواست که این واقعیت را به نحو دیگری تفسیر کنم. به همین دلیل با خود این چنین اندیشیدم که ممکن است پیرزن تمام فرزندان و نوه‌های خود را به خاک سپرده و در تمام دنیا تنها موجود زنده‌ای که برای او باقی مانده همین پرنده است. و به همین دلیل است که او قفس را در داخل کالسکه گذاشته و آن را در بولوار می‌گرداند. در واقع او به یاد روزهایی که آخرین نوه خود را در داخل همین کالسکه و در همین بولوار می‌گرداند به چنین عملی دست یازیده است. چنانکه مشاهده می‌کنید چنین بررسی خیلی جالبتر و صحنه‌ای تر از خود واقعیت است. حال چرا چیزهایی را که می‌بینیم به این شکل در حافظه خود ضبط نکنیم؟ از لحاظ هنری این گونه ضبط کردن بسیار جالبتر از ضبط خود واقعیت است. فراموش نکنید که ما مفسر نیستیم تا بخواهیم تمام چیزهایی را که می‌بینیم با مدارك دقیق و روشن توضیح دهیم. ما هنرمند هستیم، و بر ایمان هیجانانگیز هنری مهم است، نه چیزهای پیش پا افتاده زندگی. به یاد بیاوریم که آن امکاناتی که از زندگی خود دریافت کرده‌ایم، یا با تخیل شخصی خود رنگ آمیزی نموده‌ایم، تا به امر و زنی در حافظه ما نقش بسته‌اند و همانها تمایل به روی صحنه آمدن را در ما زنده نگاه داشته‌اند.

حال پس از آنکه آموختید که چگونه باید به زندگی و پیرامون خویش نگاه کنید و در آن مصالح هنری را جستجو کنید، آن گاه به مطالعه و آموختن مصالحی که برای کار هنری اهمیت بیشتری دارد، یعنی مصالحی که به طور کلی مبین خلاقیت هنری هستند، بپردازید. منظور از این مصالح آن هیجانانگیزی است که از تماس متغیر یا مستقیم خود با مسائل و افراد، یعنی از درون به درون، یا از موضوع عناصر زنده، که معمولاً انسان است، دریافت می‌کنیم.

ارزش مصالح هیجانی به خصوص از این لحاظ است که زندگی روانی انسانی نقش از آن سرچشمه می‌گیرد و به همین دلیل است که می‌تواند مبنای هنر ما را تشکیل دهد. استخراج این مصالح البته سخت و دشوار است، زیرا قابل دیدن و لمس کردن و

مشخص ساختن نیستند و فقط از لحاظ درونی قابل لمس به شمار می آیند. البته خیلی چیزهایی که دیده نمی شوند، از طریق هیجانات درونی چهره، چشم، صدا، بیان، حرکات و خلاصه از طریق تمام دستگاه جسمانی ما لمس می شوند و این خود هدف تماشاچی را آسانتر می کند، ولی در چنین شرایطی نیز درک ماهیت انسانی کار به آسانی میسر نمی شود. زیرا مردم به ندرت دریچه روح خود را به روی دیگران می گشایند و خود را آن طور که در واقع هستند نشان می دهند. در حقیقت آدمیان اغلب به آنچه نیستند تظاهر می کنند و آنچه را که در واقع هستند کتمان می نمایند و این خود باعث سختی و دشواری کار می شود. مخصوصاً اینکه در نظر بگیریم که مردم سعی می کنند هیجانات واقعی خود را پنهان کنند و خود را به ظاهر به نوع فریبنده ای تحویل دهند. لذا کار بررسی از این لحاظ بسیار مشکل است و انسان ناچار است به احساس واقعی خود یا به حدس زدن و پنداشتن قضا یا پناه ببرد.

البته از لحاظ تکنیکی، ما هنوز به آن چنان راههایی که بتواند این مسائل را بر ایمان توضیح دهد دست نیافته ایم، لیکن من می توانم در این مورد چیزهایی را که بیشتر جنبه توجیه داشته باشد برایتان بازگو کنم: وقتی دنیای درونی يك شخص مورد مطالعه شماست، توجه داشته باشید که این دنیای درونی تحت تأثیر شرایطی که زندگی پیش آورده است و به وسیله رفتار و حرکات و افکار و هیجاناتی که غالباً پنهان هستند، آشکار می شود. پس با دقت هر چه بیشتر مراقب این رفتارها باشید و آن شرایط را مطالعه کنید. آنان را در مقابل هم قرار دهید و مقایسه کنید، و آن وقت از خود سؤال کنید: چرا فلانی چنین کرد و آن چنان نکرد؟ چرا این عمل را انجام داد؟ منظور من از این کار چه بود؟ و مانند اینها. و از تمام این مطالب و مقایسات نتیجه بگیرید و مناسبات خود را با موضوع مورد نظر تعیین کنید.

سعی کنید با کمک تمام این کارهایی که انجام داده اید به محتوای درونی آن شخص پی ببرید.

هنگامی که پس از يك سلسله کار تجسمی طولانی و مداوم و عمیق به نتیجه رسیدید، آن گاه در این مورد به شما می توان گفت که به يك ماده هنری دست یافته اید. البته ممکن است بعضی موارد هم پیش بیاید که آن زندگی انسانی که مورد مطالعه ما قرار گرفته است نه تنها در دسترس شعور ما بلکه حتی در دست خود ما باشد. در چنین مواقعی مجبوریم که به اسرار عمیق روان آن شخص رسوخ کنیم و در آنجا با کمک به اصطلاح آنتنهای حسی احساس شخصی خویش، مصالح هنری مسئله را جستجو کنیم. توجه داشته باشید که در

چنین جریاناتی ما با ظریفترین نوع توجه و نظارت و حتی غریزه سر و کار داریم و لذا توجه معمولی ما جهت به انجام رساندن تجسس و یا کاوش رفتار مصالح روانی زنده افراد به اندازه کافی نافذ نیست.

در واقع اگر من بگویم تا شمارا قانع کنم که تکنیک روانی هنرپیشگی شما برای چنین کارهایی به اندازه کافی رشد و توسعه یافته، حقیقت را از شما پنهان کرده‌ام و چنین فریبی عملاً در کار به نتایج نارسایی منجر خواهد شد.

فراموش نکنید که در مشکلترین جریان تجسسی و ظریفترین هیجانانگیز، مصالح هنری به هیچ وجه خود به خود تحت اراده شعور در نمی‌آید و لذا فقط می‌توان به کمک خرید، تجربه، حساسیت، تیزهوشی و هیجانانگیزستی خود متکی باشیم.

البته ممکن است در آینده زمانی فرارسد که علم برای پیدا کردن راهی عملی جهت رسوخ به روان دیگران به ما کمک کند و بررسی منطقی و تسلسل آن را در احساس و در روانشناسی و کاراکترشناسی انسانی تحقق بخشد. شاید این خود به ما کمک کند راههایی به دست آوریم که نه فقط در جستجوی مصالح غریزی آن زندگی که ما را احاطه کرده است، بلکه در تجسس زندگی درونی افراد نیز توانا شویم. من مطمئن هستم که ما می‌توانیم تا چنان روزی به قدر کافی در عین فعالیت صبور باشیم....»

رهایی عضلات

امروز وقتی آرکادی نیکلایویچ وارد کلاس شد، فوراً به من و مالالتکووا و ونتسف دستور داد که روی صحنه برویم و اتود «آتش زدن پول» را تکرار کنیم. ما بلافاصله به روی صحنه رفتیم و به اجرای اتود پرداختیم. شروع کار قسمت اول خوب بود، ولی وقتی به قسمت تراژدی اتود رسیدیم، یکمرتبه احساس کردم که چیزی در درون من به لرزه آمد، درست مانند آن بود که دو امر متضاد در درون من با یکدیگر تصادم حاصل کرده، و نیرویی از داخل و خارج به من فشار وارد می آورد، به گونه ای که اساساً تعادل روحی من به هم خورده بود. از این مسئله زیاد عصبانی شدم و به خود گفتم «نباید تسلیم شد». در این حالت به خاطر آنکه به خود کمکی کرده باشم، زیر سیگاری بلورینی را که نزدیک دستم بود با تمام نیرو در دست می فشردم. گویی می خواستم فشارهایی را که از داخل و خارج ناگهان به من رو آورده بودند به آن منتقل کنم. لیکن این موضوع نیز سودی نبخشید. هر چه فشار من به آن زیر سیگاری افزون تر می شد، به همان نسبت نیز فشارهای روانی من بیشتر می شدند به طوری که ناگهان صدایی برخاست و زیر سیگاری در دستهایم شکست. آن گاه توأم با دردی شدید احساس کردم که مایع گرمی نیز دستهایم را خیس می کند. در حقیقت خون داشت از دستهایم بیرون می زد و کاغذهای سفیدی که روی میز قرار داشت و سر آستینهای پیراهنم نیز کاملاً در خون غوطه ور شده بودند.

چنان از این مسئله ترسیدم که ناگهان احساس سرگیجه و سستی عجیبی کردم و هیچ به خاطر ندارم که کارم به بیهوشی نیز کشید یا نه. فقط شلوغی و سروصدا به خاطرمانده است و راخمانف و تارتسف را نیز خوب به خاطر دارم. یکی از آنها به سختی دستم را گرفته بود و فشار می داد و دیگری آن را خیلی محکم با چیزی می بست. ابتدا زیر شانه هایم را گرفتند و حرکت دادند، لیکن بعد مجبور شدند روی دست به خارج هدایت کنند. صدای

نفس نفس گاو ارکف که از سنگینی اندام من خسته شده بود به گوشم می خورد. این عمل او خیلی مرا تحت تأثیر قرار داد. دکتر و جریان کارش را که خیلی برایم دردناک بود به سختی به خاطر می آورم، درست مثل اینکه چیزی را در خواب دیده باشم. فکر می کنم برای مدتی از حال رفته بودم.

در نتیجه این حادثه، زندگی تنگتری من برای مدتی متوقف شد. و طبیعی است که یادداشتهای روزانه نیز متوقف شدند، زیرا در این دفتر جایی برای یادداشت کردن زندگی خصوصی من وجود ندارد، به خصوص برای دوران کسل کننده و یکنواخت مریضی و استراحت در رختخواب.

سال .. ۱۹ ..

امروز شوشتف به دیدن من آمده بود. او به طور خلاصه برایم تعریف کرد که در کلاس چه می گذرد. از قرار معلوم حادثه اسف انگیزی که برای من رخ داده بود تأثیر زیادی روی برنامه گذاشته بود و تصمیم گرفته بودند از لحاظ کار روی بدن چند گامی به جلو بردارند. تارتسف گفته بود: «مجبورم نظم شدید و سیستماتیک و تسلسل وار برنامه تئوری را به هم بزنم و قبل از موعد مقرر درباره یک مسئله خیلی مهم و پر اهمیت کار هنری یعنی درباره جریان آزادی ورهایی عضلات صحبت کنم. جای اصلی این مسئله در قسمتی است که راجع به تکنیک برونی، یعنی کار روی بدن و جسم صحبت می شود. ولی اکنون مصر هستم همین آغاز برنامه، یعنی وقتی که درباره تکنیک داخلی یا بهتر بگویم وقتی که درباره تکنیک روانی صحبت می شود، به این مسئله بپردازم. می خواهم این طور بگویم که شاید شما حتی تصورش را هم نمی توانید بکنید که فشار عضلانی و فشار جسمانی تا چه حد برای جریان کار هنری مضر و زیان آور است. مثلاً وقتی این فشارها در آرگانهای صوتی به وجود آید، بعد در صحبت کردن افرادی که به طور طبیعی دارای صدای خوب و رسا و صافی هستند، ناهنجاریها و گرفتگیهایی را به وجود می آورد. این امر حتی بعضی وقتها منجر به رکود کامل گویش می شود. همچنین هنگامی که این فشار به پاها هجوم می آورند، هنرپیشه درست مثل آدمهای چلاق راه می رود، یا وقتی این فشار جبهه خود را متوجه دستها می کند، آن گاه دستها تاب می خورند و به چوب شبیه می شوند. این فشارها با عواقب وخیم خود در ستون فقرات، گردن و شانه ها نیز مشاهده می شوند. به طور کلی در هر شکل خود چنین فشارهایی باعث عیبناکی هنرپیشه و مانع کار او می شوند. از همه بدتر و زیان بخش تر فشاری است که به صورت وارد می شود و باعث کج و کوله شدن خطوط آن و گاه فلج شدن

بخشی از آن می‌گردد. در چنین مواقعی چشمها حالت طبیعی خود را از دست داده، و لرزش اعصاب حالت نفرت انگیزی به چهره می‌دهد، حالتی که به هیچ وجه متناسب با آن احساسی که هنرپیشه در آن لحظه باید داشته باشد نیست. همچنین ممکن است به دستگاه تنفسی هنرپیشه نیز فشار وارد بیاید و زیان آن متوجه درست نفس نکشیدن هنرپیشه یا باعث نفس نفس زدن وی شود. تمام این شرایط در هیجان، تجسم جسمانی آن هیجان و حالت هنرپیشه تأثیر بسزایی می‌گذارد.

برای آنکه ثابت کنم فشار جسمانی چگونه و تا چه حد باعث فلج شدن هرگونه عمل و فعالیت می‌شود و چه مقدار راه را بر زندگی روانی انسان می‌بندد، تجربه‌ای می‌کنم: آنجا روی صحنه پیانویی قرار دارد، امتحان کنید و ببینید آیا می‌توانید آن را از روی زمین بلند کنید یا نه؟»

هنرجویان هر يك به نوبه خود با فشار شدید جسمانی سعی کرده بودند که به کمک یکدیگر گوشه‌های آن را بگیرند و پیانوی سنگینی را از زمین بلند کنند.

در همین لحظه تارتسلف به آنها رو کرده و گفته بود: «درست در همین لحظه عدد ۳۷ را در ۹ ضرب کنید، نمی‌توانید؟ بسیار خوب پس به خاطر بیاورید که در این خیابان چه مغازه‌هایی قرار دارد. باز هم نمی‌توانید؟ بسیار خوب، قسمتی از اپرای فاوست را بخوانید. نمی‌شود؟ پس سعی کنید که طعم ماهی و یا کیک و یا احساسی را که از لمس کردن يك پارچه ابریشمی و یا استشمام بوی عطر به شما دست می‌دهد بازگو کنید.»

هنرجویان برای اجرای دستوراتی که تارتسلف به آنها داده بود ناچار شده بودند پیانو را رها کنند و نفسی به راحتی بکشند، زیرا با تمام نیرو برای بلند کردن پیانو به عضلات خود فشار آورده بودند. سپس لحظاتی چند سؤالات تارتسلف را به خاطر آورده، آنها را بررسی کرده و از روی نوبت درباره هر کدام جواب داده بودند. یا آن احساسی را که از ایشان خواسته شده بود در خود به وجود آورده بودند. تارتسلف از این عمل چنین نتیجه‌گیری کرده بود: «پس بنابراین برای اینکه به سؤالات من جواب بدهید، مجبورید که پیانو را زمین بگذارید، عضلات خود را از زیر بار فشار آن رهایی بخشید. فقط پس از این کار است که می‌توانید چیزهایی را که از شما سؤال کرده‌ام در خاطر خود زنده کنید و به آنها جواب بدهید. آیا این ثابت نمی‌کند که فشار عضلانی مانع کار درونی به خصوص هیجان می‌شود؟ آری، تا زمانی که فشار جسمانی وجود داشته باشد نمی‌توان درباره احساس صحیح و طرز زندگی طبیعی روانی نقش حتی کلمه‌ای نیز صحبت کرد. به همین دلیل قبل از شروع خلاقیت باید وضع عضلات خود را روبه‌راه کنید تا مانع آزادی عمل شما نشوند. اگر به

چنین کاری موفق نشوید، آن گاه روی صحنه کار به آنجایی می کشد که شرح آن در کتاب زندگی من در هنر آمده است. در این کتاب گفته می شود که چگونه بازیگر به علت فشار زیادی که بر عضلات خود وارد کرده بود مشت‌هایش گره خورده بود و ناخن انگشت او به گوشت دستش فرو می رفت، و یا اینکه انگشت‌های پایش را چگونه خم کرده و تمام سنگینی بدن را به آنها وارد کرده بود.»^۱

بعد تارتسف سخن خود را قطع کرده و لحظه‌ای به فکر فرو رفته بود، مثل اینکه گفتن چیزی برایش مشکل و سخت می نمود. لیکن بالاخره ادامه داده بود: «چرا راه دور برویم! بهترین و جدیدترین و قانع کننده‌ترین مثال، همین حادثه دلخراش و ناراحت کننده نازوانف را در نظر بگیرید. نازوانف به خاطر زورگویی به طبیعت و رعایت نکردن قوانین کار آن صدمه دید. امیدواریم که هر چه زودتر بهبودی یابد و این حادثه غم انگیز و ناراحت کننده، چه برای شخص او و چه برای شما درسی فراموش نشدنی باشد.»

من سؤال کردم: «مگر امکانپذیر است که یکباره و برای همیشه از فشار جسمانی و عواقب وحشتناک آن روی صحنه رهایی یافت؟»

آرکادی نیکلایویچ برای من از کتاب زندگی من در هنر مثالی زد، او گفت: «هنر پیشه‌ای که به شدت از فشار عضلانی صدمه دیده بود، خود را عادت داده بود که دائم و به طور مکانیکی خود را کنترل کند و در نتیجه به محض اینکه قدم به آستانه صحنه می گذاشت عضلاتش خود به خودرها و آزاد می شدند و هیچ گونه انقباضی وجود نداشت. در لحظات مشکل خلاقیت روی صحنه نیز برای او همین اتفاق رخ می داد، یعنی کنترل بر خود به سرحد کمال به وجود می آمد.»

من که از خوشبختی این هنرمند دچار حسرت شده بودم گفتم: «خیلی عجیب است.»
— البته باید گفت که فقط تشنج شدید عضلانی نیست که نظم درست و صحیح کار

۱. در فصل «خودداری» کتاب زندگی من در هنر، استانیسلاوسکی درباره احساسات هنری خود در مرحله کار روی نقش یاکوولف در نمایشنامه سرنوشت تلخ، اثر آ. پیسمسکی (۱۸۸۸) می نویسد: «در لحظات اوج هیجان، وقتی به الهام می رسیدم دیگر حاکم بر جسم نبودم. بلکه بر عکس، او حاکم بر من بود... آیا در چنین شرایطی اندیشیدن و خلاقیت امکانپذیر است؟... با تمام نیرو و مشت‌هایم را گره می کردم. ناخن‌های انگشتانم را به کف دستم فرو می کردم، به حدی که آثار خراش‌های آن مدت‌ها کف دستم باقی می ماند. و چنان با شدت انگشت‌های پایم را جمع می کردم و تیزی سر انگشت‌هایم را چنان به زمین می فشردم و چنان سنگینی تمام بدنم را به سر انگشتان پایم منتقل می کردم که بعضی وقتها اثر خون روی جوراب‌هایم باقی می ماند.»

هنرپیشه را مختل می‌کند. حتی کمترین فشاری که به هر ترتیب بر یکی از اعضای جسمانی وارد شود، می‌تواند باعث نقص کار خلاقیت گردد. مثالی از زندگی برایتان می‌زنم که خود این گفتار را ثابت می‌کند: هنرپیشه با استعداد و پراحساسی بود که همواره موفق نمی‌شد استعداد و احساس خود را آشکار سازد، به استثنای لحظاتی کوتاه و گهگاهی. او اغلب احساس خود را با فشار جسمانی اشتباه می‌کرد. خیلیها از این لحاظ به او ایراد می‌گرفتند و درباره‌ی رهایی و آزادی عضلات او هنگام کار با او صحبت می‌کردند. و باید گفت که تا اندازه‌ای هم موفقیت نصیب آنها شده بود....

پاشا به بازگو کردن گفتار تارتسف بر ایم ادامه داد و گفت: «لیکن باز هم فقط در لحظاتی کوتاه بود که او به این رهایی و آزادی دست می‌یافت. يك بار، آن هم کاملاً به طور اتفاقی، متوجه شدند که ابروی راست این هنرپیشه وقتی نقش به لحظات درام خود می‌رسد به طرف بالا متمایل می‌شود. به او پیشنهاد کردند که سعی کند به طور مکانیکی در لحظات بحرانی وقتی دچار چنین حالتی می‌شود و به لحظات درام نزدیک می‌شود، خود به خود هر گونه فشاری را از صورت خود بردارد و آن قدر این کار را ادامه دهد تا به آزادی کامل در تمام بخشهای بدن خود دست یابد. وقتی او موفق شد که در چنین لحظاتی ابروی راست خود را بالا نبرد، آن گاه بود که متوجه شد دیگر به خودی خود هیچ گونه فشاری در بدن خود احساس نمی‌کند. مثل این بود که این هنرپیشه تولدی دیگر یافته است. اندام او نرم و سبک و گویا شده بود، چهره‌ی پر تحرک و گویای او هیجان و زندگی درونی نقش را به روشنی آشکار می‌ساخت. در حقیقت احساس درونی اش راهی صحیح به بیرون آمدن گشوده بود. درست مانند اینکه از مخفیگاه غریزه اش، آزادی عمل در بیرون خارج گشوده بود. با درک این آزادی، هنرپیشه مزبور با خوشحالی درباره‌ی آنچه در درونش جمع می‌شود و الهام بخش او می‌گردد، صحبت می‌کرد.»

سال .. ۱۹

اومنف که امر وزبه اتفاق بچه‌ها به عیادت من آمده بود اصرار داشت به من بقبولاند که نمی‌توان آن چنان که تارتسف می‌گوید جسم را به طور کامل از فشارهای اضافی رهایی بخشید. گویا چنین کاری نه فقط قابل اجرا نیست بلکه زاید هم هست. لیکن شوستف اصرار داشت که این کار شدنی است و در ضمن این کار باید هم روی صحنه و هم در زندگی به طور مرتب صورت پذیرد. همچنان معتقد بود که بدون يك چنین کار مداوم و سیستماتیکی ممکن است فشار و سنگینی آن قدر زیاد شود که باعث نابودی احساس زنده‌ای که در

لحظات خلاقیت به وجود می آید گردد.

این سؤال مطرح شد که در این صورت چه باید کرد و این تضاد را چگونه باید حل کرد؟ واضح بود که آزادی کامل عضلات غیر ممکن است، و از طرف دیگر رهایی آنها نیز امری ضروری به شمار می آید.

شوستف در این مورد چنین گفت: «در نظر بگیریم که آدمهای عصبی در تمام لحظات زندگی دچار فشار عضلانی هستند. لیکن هنر پیشه‌ها، به شرط اینکه عصبی نباشند، فقط وقتی که در مقابل تماشاچی قرار می گیرند دچار این حالت می شوند. حالت مذکور چنان است که مثلاً اگر سعی کنیم به عضلات پشت فشار وارد بیاوریم عضلات شانه مورد هجوم قرار می گیرند و هنگامی که به مقابله اش بشتابیم گردن مورد حمله قرار می گیرد، یا پاها اسیر آن می شوند و غیره و غیره. بدین ترتیب تمام مدت در یکی از نقاط دچار این فشار و سنگینی عضلانی هستیم. به همین دلیل است که باید به طور مداوم و سیستماتیک و خستگی ناپذیر با این نقطه ضعف مبارزه کرد و هیچ گاه نیز آن را قطع نکرد. البته شاید بدی را نتوان به کلی از بین برد ولی مبارزه با آن ضروری است. و بهترین راه مبارزه با آن نیز نظارت و کنترل بر خود است.

البته توضیح نفس کنترل بسیار مشکل است، چون باید به طور خستگی ناپذیری هم در زندگی و هم در روی صحنه مراقب بود که هیچ گاه و در هیچ جا فشار و سنگینی اضافی به عضلات وارد نیاید و این جریان کار کنترل بر خود و مبارزه و جلوگیری از حمله فشار و سنگینی اضافی به عضلات باید آن قدر تکرار شود تا به مرحله خود به خود و غریزه برسد. از این گذشته باید آن قدر در این راه زحمت کشید تا این عمل نه فقط در لحظات آرام نقش، بلکه به خصوص در لحظات هیجانات جسمانی و روانی به یک عادت طبیعی و احتیاج ضروری مبدل شود.»

من که اصلاً نمی توانستم این مسائل را قبول کنم گفتم: «چطور؟ یعنی در مواقعی که به هیجان می آییم باید هیچ گونه فشاری به عضلات وارد نیاید؟ مگر این موضوع امکانپذیر است؟»

شوستف در جواب من گفت: «فشار و سنگینی که جای خود را دارد، باید کوشید که هر چه بیشتر عضلات سست و آرام و راحت باشند.»

پاشا ادامه داد که آرکادی نیکلایویچ می گفت که هنر پیشه‌ها در لحظات هیجانات شدید تحت تأثیر کوشش زیادی که می شود به عضلات خود بیشتر فشار می آورند. و ما به خوبی می دانیم که این کار چه تأثیر سوئی روی خلاقیت می گذارد و به همین دلیل برای

اینکه در لحظات اوج هیجان زیر بار فشار عضلانی خرد نشویم، باید بکوشیم که تا سر حد ممکن و به طور کامل عضلات را از فشار و سنگینی رهایی بخشیم. در حقیقت عادت به کنترل دائم و سیستماتیک خود و مبارزه پیگیر و سرسخت با فشار و سنگینی عضلانی باید جزء حالت طبیعی هنرپیشه روی صحنه شود. و البته فقط با کمک تمرینات و اتوهای مداوم و سیستماتیک ممکن است روی صحنه به این حالت طبیعی دست یافت.

پاشا ادامه داد که به عبارت دیگر باید خود را به چنین حالتی به حدی عادت داد که در لحظات اوج هیجان، آزادی و رهایی عضلانی به مراتب آسانتر و طبیعی تر از فشار و سنگینی بر عضلات باشد.

— یعنی واقعاً این کار ممکن است؟

— آرکادی نیکلایویچ تأیید می کند که ممکن است. و چنین می گوید: «اگر نمی توانید از شر فشار رهایی یابید، آن را به حال خود بگذارید ولی در عوض نقش کنترل را قوی کنید. البته در ابتدا هنگامی که می خواهید این عادت مکانیکی را در خود ایجاد کنید، باید درباره نقش کنترل زیاد فکر کنید و این خود شما را از خلاقیت بازمی دارد. و به همین دلیل است که چنین عادتی باید هر روزه و به طور منظم، نه فقط در کلاس و یا هنگام تمرینات در خانه صورت پذیرد، بلکه باید در زندگی طبیعی خارج از صحنه، یعنی در مواقعی که انسان دراز کشیده است، یا برمی خیزد، غذا می خورد، گردش می کند، کار می کند، استراحت می کند و خلاصه در تمام لحظات موجودیتش، انجام گیرد. فقط در چنین صورتی است که آزادی عضلات با حداقل کوشش در لحظات هیجان امکانپذیر می شود. در حقیقت به این وسیله ما کنترل عضلات را به داخل طبیعت جسمانی خود راه داده، او را به طبیعت دوم خود تبدیل می کنیم و تکرار می کنیم که فقط در این صورت است که کنترل عضلات در لحظات خلاقیت می تواند به ما کمک کند. باید توجه داشت که کار محدود در ساعات تعیین شده ما را به صحنه مطلوب نخواهد رساند. زیرا طی ساعات محدود تمرینات بدل به عادت نمی شوند، و از مرز شعور عبور نمی کنند، و به همین دلیل به غریزه نمی رسند و در حد آموزش مکانیکی می مانند.»

من به امکان اجرای آنچه شوستف گفت شك کردم و شوستف ناچار از تذکر خود تارتسف در مورد کار گذشته اش برای من مثال آورد. از قرار معلوم در سالهای اولیه کار هنرپیشگی، تارتسف دچار فشار عصبی عضلانی می شده است. لیکن از وقتی که وی می تواند کنترل مکانیکی در خود را به وجود بیاورد، در اوج فشار و سنگینی عصبی چنین احساس می کند که درست به عکس، به جای فشار آوردن بر روی عضلات، تمایل شدیدی

به سست کردن ورها کردن آنها دارد.

امروز را خمانف عزیز نیز به عیادت من آمد. وی گفت که حامل درود فراوان از طرف آرکادی نیکلایویچ برای من است و اضافه کرد که آرکادی نیکلایویچ از او خواسته است ضمن اینکه از من عیادت می کند چند تمرین هم برای این مدت که در خانه استراحت می کنم به من بدهد تا عقب نمانم.

آرکادی نیکلایویچ به را خمانف گفته بود: «فعلاً نازوانف در مدتی که در خانه استراحت می کند بیکار است، چه بهتر که از این فرصت برای این تمرین استفاده کند. زیرا این تمرین مناسبترین کار برای مدتی است که او استراحت می کند.

تمرین از این قرار است: به پشت روی چیزی که سفت و سخت باشد دراز بکشد، مثلاً روی زمین و سعی کند که آن گروه عضلات را که بدون هیچ گونه احتیاجی فشرده می شوند به خاطر بسپارد. ضمن این کار احساس درونی خود را روشنتر و واضح تر بشناسد و سعی کند نقاطی را که فشار بر آنها وارد می شود با کلمات تعیین کند و به خود بگوید: فشار برشانه، فشار بر گردن، فشار انگشتان، ستون فقرات و غیره. آن گاه سعی کند آن نقطه هایی را که بر آن فشار وارد شده به ترتیب رها سازد. یک نقطه را رها ساخته و کم کم به سراغ نقاط دیگر برود.»

من در حضور را خمانف سعی کردم این تمرین را که زیاد هم مشکل نبود، البته نه روی زمین سفت و سخت بلکه روی تشک نرم و راحت، انجام دهم. توأم با آزاد کردن عضلاتی که منقبض شده بودند — البته به غیر از آنهایی که به نظر من باید سنگینی بدنم را تحمل کنند — نام آنها را نیز می گفتم: هر دو کتف و دنبالچه.

ایوان پلاتونویچ اعتراض کرد: «وای! عزیز من هندیها می گویند باید مثل بچه ها و حیوانات خوابید. مثل حیوانات، مطمئن باشید که این حرف درستی است.»

بعد ایوان پلاتونویچ توضیح داد: «معلوم شده است که اگر بچه یا گر به راروی ماسه نرم بخوابانیم و به حال خود رها کنیم، آنها راحت و با خیال خودشان به خواب می روند و اگر آزمایش بکنیم و خیلی آهسته و با احتیاط آنها را از روی ماسه بلند کنیم، آن گاه متوجه می شویم که تمام بدن آنها روی ماسه نقش بسته است. اما این آزمایش با افراد بالغ نتیجه دیگری به دست می دهد، چه مشخص می شود که روی ماسه فقط نقش قسمتهایی از بدن که به آنها فشار زیادتری وارد شده، منقوش شده است. این قسمتها عبارتند از کتفها و دنبالچه. بقیه اعضای بدن به دلیل عادت مزمن و همیشگی فشار عضلات تماس کمتری با ماسه پیدا می کند. و به همین دلیل هم اثر آنها روی ماسه نقش نمی بندد، پس برای اینکه

مانند کودکان تمام اعضای بدن ما روی ماسه نقش ببندد، باید سعی کنیم که تمام بدن را از فشار عضلانی رهایی بخشیم و اندامها به طور راحت و آزاد روی تشک قرار گیرند. در چنین وضعی بدن به بهترین شکل استراحت می کند. از لحاظ روانی نیز بانیم یا يك ساعت استراحت در چنین شکلی چنان شادابی به انسان دست می دهد که بعد از بیست و چهار ساعت در آن شرایط میسر نمی شد و بیهوده نیست که کاروان داران به این شکل استراحت کردن متوسل می شدند. آنها که نمی توانستند مدت زیادی در بیابان بخوابند به همین ترتیب قادر می شدند که خواب خود را از لحاظ زمانی به حداقل تقلیل بدهند. در حقیقت آنها استراحت طولانی را از طریق رها کردن عضلات از تمام فشار و سنگینی به استراحت کامل تبدیل می کردند و ارگانسیم خسته خود را از این طریق احیا می کردند.»

ایوان پلاتونویچ در فاصله بین کار روزانه و شبانه خود از این طریق استفاده می کند و بعد از ده دقیقه استراحت در چنین وضعی کاملاً خود را شاداب احساس می کند. بدون چنین استراحتی وی به هیچ وجه تاب تحمل کار دشوار همه روزه خود را نخواهد داشت.

به محض اینکه ایوان پلاتونویچ رفت، من تمرین را شروع کردم. گر به ای را که در منزل داشتم صدا زدم و او را روی نرمترین بالشی که روی کاناپه قرار داشت گذاشتم. تصمیم گرفتم خوابیدن راحت با عضلاتی رها شده را از او بیاموزم. به یاد آوردم که آرکادی نیکلایویچ همواره می گفت: «هنر پیشه درست مثل يك نوزاد باید همه چیز را بیاموزد: خوابیدن، نگاه کردن، راه رفتن، حرف زدن و غیره و غیره. البته اینها کارهایی است که مادر زندگی به خوبی از عهده آنها برمی آیم. ولی متأسفانه باید گفت که اغلب قریب به اتفاق ما نه آن طور که طبیعت مقرر کرده است، بلکه به شکل بد و ناصحیح آن، آنها را انجام می دهیم. به همین دلیل است که روی صحنه باید راه رفتن، خوابیدن، حرف زدن و غذا خوردن و غیره را به شکل درست و صحیحش، یعنی همان طور که طبیعت مقرر کرده است، انجام داد. این کار چند دلیل دارد. اول آنکه همیشه کمبودها روی صحنه و در مقابل نورپر و ژکتورها بیشتر خودنمایی می کنند. درثانی این کمبودها روی صحنه در روحیه خود هنر پیشه نیز تأثیر می گذارد. از قرار معلوم گفتار آرکادی نیکلایویچ مربوط به خوابیدن نیز می شود. به همین دلیل من نیز اکنون دست به تجربه زده، خواستم از گر به صحیح خوابیدن را بیاموزم. به طرز خوابیدن او درست دقیق شدم، اراده کردم که این حالت را در خود آزمایش کنم. باید گفت که این کار چندان هم آسان نیست. منظورم دراز کشیدن به طوری است که هیچ کدام از عضلات بدن فشرده نشوند. در حقیقت در این مورد اعضای بدن باید با سطح آن چیزی که رویش قرار گرفته ایم تماس حاصل کنند. البته نمی خواهم بگویم که

تشخیص و تعیین آن عضلاتی که مورد فشار قرار می‌گیرند کار دشواری است. لیکن رهایی آن عضلات از فشار زیاد از حد کار مشکلی است.

عیب کار اینجاست که تا يك عضله و یا يك قسمت از بدن را آزاد می‌کنیم و به قسمت دیگر می‌پردازیم، ممکن است قسمت اول مجدداً از کنترل خارج شود. از طرف دیگر هر چه بیشتر به فشار عضلانی يك نقطه توجه کنیم، شدت آن در همان نقطه بیشتر می‌شود. در ضمن همه این شرایط باعث می‌شوند که انسان فشارهای جدید و جدیدتری را در عضلات خود کشف کند. به عبارت دیگر هر چه بیشتر به وجود آنها پی می‌بریم تعداد زیادتری از آنها آشکار می‌شوند.

با تمرین کوتاهی در مدت تقریباً کمی موفق شدم که از فشار عضلانی در قسمت کمر و گردن خلاصی یابم. البته نمی‌گویم این احساس به من دست داد که جسم و بدنم احیا گردید، ولی در عوض برایم روشن شد که چقدر فشار مضر داریم که به درد هیچ چیز و هیچ کس نمی‌خورد و تا به امروز هم اصلاً متوجه آن نبوده‌ایم. وقتی به یاد فشار خصمانه ابرومی‌افتی، آن وقت است که خیلی جدی شروع می‌کنی از فشار جسمانی ترسیدن. هر چند که من هنوز موفق نشده‌ام به طور کامل از فشار عضلانی رهایی یابم ولی مزه آن راه تدریج و به همان نسبتی که موفق می‌شوم می‌چشم. بدبختی اینجاست که من برای پیدا کردن موضع دچار اشتباه می‌شوم و گاهی اوقات بر اثر این اشتباهات نمی‌دانم که دست و پا و سر کجا قرار گرفته است.

از تمرین امروز خیلی خسته شدم. از دراز کشیدن به این صورت هیچ گاه خستگی از تن انسان خارج نمی‌شود. حتی هم اکنون ضمن اینکه دراز کشیده بودم، موفق شدم شدیدترین فشارها را تضعیف کنم و دایره توجه خود را تا حدود بینی ام تنگ کنم. ضمن این کار جلوی چشمهایم سیاه شد و دچار سرگیجه شدم و بعد از چند لحظه کنار گر به روی مبل خوابم برد. معلوم می‌شود که رهایی عضلات همزمان با کوچک شدن دایره توجه، وسیله خوبی برای رهایی از بیخوابی به شمار می‌رود.

سال .. ۱۹ ..

امروز پوشین به عیادتم آمد و درباره تمرینات سر کلاس برایم صحبت کرد. ایوان پلاتونویچ طبق دستور آرکادی نیکلایویچ هنر جوین را وادار کرده بود که به انواع و اقسام اتودها و حرکات وزستها، چه عمودی، چه افقی، چه نشسته، چه نیمه نشسته، چه ایستاده، چه به زانو، چه در تنهایی و چه در جمع، با میز، با صندلی، و انواع و اقسام مبلها،

دست بزنند. در تمام این حالات درست مثل حالت دراز کشیدن، باید فشار اضافی را گوشزد کنیم، مواضع موجودیت آنها را نام ببریم. البته این خود به خود واضح و روشن است که بعضی از فشارهای عضلانی در هر شکلی، نشسته یا خوابیده باشیم، ضروری است. این هیچ مانعی ندارد و در این مورد انقباض عضلانی امری عادی است. لیکن باید دقت کرد که فقط عضلات لازم منقبض شوند نه عضلات دیگر. به عبارت دیگر سایر عضلات باید در حالت آرام و راحتی قرار داشته باشند و کاری بدانها محول نشود. اما باید توجه داشته باشید که از لحاظ تئوری فشار با فشار فرق می‌کند: می‌توان عضلات را برای مواقع ضروری درست به اندازه‌های لازم خم یا کوتاه کرد، ولی نباید این فشار را تا سر حد خشک شدن عضلات و یا تشنج عضلانی رسانید. زیرا یک چنین فشار و شدت بیهوده و زیاده از حدی چه برای خود آن حالت و چه برای امر خلاقیت زیان‌آور و مضر است.

پوشین پس از آنکه مفصلاً جریان کلاس را برایم تعریف نمود، پیشنهاد کرد که تمام تمریناتی را که آنها در کلاس اجرا کرده بودند حال به اتفاق اجرا کنیم.

من با وجود ضعفی که داشتم و خطری که ممکن بود متوجه دستم که زخم آن تازه جوش خورده بود بشود، با پیشنهاد او موافقت کردم. در اینجا اتفاقی افتاد که شایسته قلم نویسنده‌ای چون جروم - جروم^۲ است.

پوشین قوی هیکل در حالی که از فشار زیاد خیس عرق شده و صورتش قرمز شده بود، نفس نفس زنان و هن‌هن کنان روی زمین پهن شده بود و به خود می‌پیچید و سعی می‌کرد تا انواع و اقسام اتودها را اجرا کند. ولی من لاغر و باریک و بلند و رنگ پریده با دست بسته به گردن آویخته با پیژامه راه‌راه درست مثل دلقک‌های سیرک در کنار او ایستاده بودم. چه حرکاتی که من و دوست چاق و چله‌ام نکردیم! گاه در کنار هم و گاه جدا از هم دراز می‌کشیدیم و به اجرای «پز» و ژستهای گلا دیاتورها می‌پرداختیم. گاهی جدا از هم و گاهی کنار یکدیگر می‌ایستادیم، درست مثل مجسمه‌هایی که روی گورها قرار می‌دهند، انواع و اقسام حالات را به خود می‌گرفتیم، گاهی او روی پاشنه پای خود می‌ایستاد و من در مقابلش به زانو در می‌آمدم، بعد هر دو در حالت دعا خواندن زانو می‌زدیم و سپس مانند دو جنگجو در جبهه جنگ در مقابل هم جبهه می‌گرفتیم.

۲. جروم جروم کلاپکا (۱۸۵۹ - ۱۹۲۷) نویسنده بورژوازی انگلیسی که با آثار طنزآمیز خویش معروفیت زیادی کسب کرده بود. طنز این نویسنده بیشتر بر مبنای اشتباهات و سوء تفاهات خانوادگی استوار است.

در تمام این موارد مجبور بودیم که به طور دائم و با دقت زیاد گاه این و گاه آن دسته از عضلات را از فشار رهایی بخشیم و سخت کنترل کنیم. برای این کار احتیاج به یک توجه دائمی و شدید و از کار درآمده‌ای داشتیم که بتواند سریعاً جهت یابی کند و تفاوت حالات جسمانی را تشخیص دهد و آنها را از یکدیگر متمایز سازد در مورد حالات ایستاده، عمل به مراتب مشکلتر از حالات خوابیده بود. زیرا در چنین مواردی به سختی می توانستیم فشارهای لازم و غیر لازم را تشخیص دهیم. تثبیت مقدار فشار لازم و کسر کردن مقدار اضافی آن کار چندان آسانی نبود و به نظر می رسید که با یکی دوبار تمرین حل شدنی نباشد.

به محض اینکه پوشین خارج شد اولین کاری که کردم، گر به را صدازدم. آیا از چه کسی به غیر از اومی توانستم راحتی و آزادی حرکات را بیاموزم؟ حقیقتاً که کار او غیر قابل تقلید است، تکرار نشدنی و دست نیافتنی. در هر وضع و شکلی که او را قرار می دادم، به سادگی روی چهارپنجه می نشست و در تمام این حالات کاملاً به چشم می خورد که چگونه در لحظه اول مثل فنر در خود فرو می رود و بلافاصله با نرمشی خارق العاده فشارهای اضافی را دفع و فشارهای ضروری را ثبت می کند و به یک موفقیت راحت دست می یابد. در حقیقت او با فهم اینکه چه از اومی خواهند همان حالت را بدون هیچ گونه فشار اضافی به خود می گرفت و مقدار نیرویی را که لازمه آن حالت بود بدون سرسوزنی کم و کسر مصرف می کرد و نیز دارای این قدرت بود که در همان پزی که داشت آرام می گرفت و حاضر بود در همان حالت باقی بماند. چه سازگاری استثنائی ای بین ما به وجود آمده بود!

ضمن اجرای برنامه من و گر به ام ناگهان یکی در آستانه در ظاهر شد. فکر می کنید چه کسی ظاهر شد؟! با چه کلماتی این حادثه را بیان کنم. بله، ناگهان گاوار کف وارد شد. چقدر من از آمدن او خوشحال شدم! لازم است تذکر دهم که هنگامی که در حالت اغما بودم و خون زیادی از بدن من رفته بود، او مرا روی دستهای خود بلند کرده و بر اثر سنگینی من به نفس نفس افتاده بود، و بدین وسیله گرمی قلبش به من منتقل می شد. از همان موقع موجودیت او برای من عوض شده بود و دیگر در نظرم آن آدمی نبود که تا آن روز به او عادت کرده بودم. این احساس امروز نیز تکرار شد. او به شیوه خویش، همان طور که همیشه درباره تارتسف حرف می زد، امروز نیز شروع به گفتن کرد و به طور مفصل آنچه را که تارتسف درباره رهایی عضلات و مقدار فشارهای ضروری، که لازمه استحکام حالت هستند، گفته بود تشریح کرد.

آرکادی نیکلایویچ به یاد حادثه‌ای از زندگی شخصی خویش افتاده و آن را تعریف

کرده بود: «روزی در شهر رم بر حسب اتفاق در جلسه‌ای که در خانه يك خانم آمریکایی ترتیب یافته بود شرکت کردم. این خانم معتقد به ترمیم مجسمه‌های عتیقه ناقص شده بود و سعی داشت از روی قسمت‌هایی که از يك مجسمه باقی مانده بود به حالت و موقعیت آن پی ببرد. بدین منظور او مجبور شده بود که قانون حفظ تعادل بدن را روی تاجر به شخصی خود بیاموزد و در هر حرکت و پزوژستی، مرکز و نقطه‌ای را که تمام سنگینی و فشار بر روی آن وارد می‌شود تعیین کند. در نتیجه وی به طرزی عالی و با مهارت بسیار، بر اثر تمرینات مداوم و با پشتکار خارق العاده خویش، موفق شده بود که در خود چنان حسی را تقویت کند که بلافاصله و در يك لحظه نقطه تمرکز هر فشاری را تعیین کند. مسئله چنان بود که امکان نداشت کسی بتواند تعادل او را در هر حالتی به هم بزند. او را به جلو، عقب، چپ و راست هل می‌دادند، او را وادار می‌کردند روی پنجه پا و یا در حالتی قرار بگیرد که بسیار مشکل و غیر قابل اجرامی نمود و غیره و غیره، ولی در تمام این موارد بالاخره فتح نصیب او می‌شد. علاوه بر آن، او قادر بود با آن اندام ظریف و نحیف خود، ناگهان با يك حرکت چست و چالاک، يك مرد قوی هیکل را به زمین اندازد. همین عمل او بر اثر شناخت قانون تعادل صورت گرفته بود. در حقیقت او می‌توانست حدس بزند که چه قسمت‌هایی از لحاظ تکیه عضلانی خطرناک و آسیب پذیر است، و برای انداختن طرف درست به همان قسمت حمله می‌کرد و ضرر به او وارد می‌ساخت. و همین ضرر به، که بدون به کار بردن نیروی شدیدی وارد می‌شد، قادر بود که تعادل شخص را به هم بزند و او را از پای درآورد»

تارتسلف موفق نشده بود که اسرار کار او را کشف کند. لیکن در عوض توانسته بود با بررسی راه‌های گوناگونی که آن خانم به کار می‌برد به اهمیت توانایی یافتن مرکز فشار، که خود تعیین کننده نقطه تعادل است، پی ببرد. او مشاهده کرده بود که احساس تعادل، هنگامی که به درستی تربیت شده باشد، تا چه حد قادر است عضلاتی را که فقط باید يك کار معین را انجام دهند یاری کند. و هنرجویان را به آموختن چنین هنری دعوت کرده بود (شناخت مرکز تعادل يك يك اعضای بدن).

حال از چه کسی بهتر از گر به می‌توان این کار را آموخت؟ به همین دلیل بعد از رفتن گاوارکف من تمرین جدیدی را آغاز کردم. مرتب سعی می‌کردم که به نحوی تعادل او را به هم زنم. ولی به هیچ وجه موفق به این کار نمی‌شدم. او فقط در لحظاتی که خود اراده می‌کرد به روی زمین می‌غلتید.

سال .. ۱۹

امروز پوشین به دیدنم آمد و درباره کار آرکادی نیکلایویچ روی تمرینات و اتودها مطالبی بیان داشت. از قرار معلوم مطالب مهمی بیان شده بود. تارتسف از هنرجویان خواسته بود که هر يك از حالتها، نه فقط از لحاظ کنترل شخصی زیر نظر باشد و به طور مکانیکی از فشار رهایی یابد، بلکه بر مبنای تفکر و تخیل، شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسا نیز استوار باشد. به عبارت دیگر از این پس حالت نه تنها به عنوان يك حالت صرف، بلکه به عنوان يك هدف مثبت و عمل باید در نظر گرفته شود.

«... در واقع در نظر بگیرید که من مثلاً يك دستم را بالای سرم و به خود می گویم: اگر من در چنین حالتی ایستاده بودم و بالای سرم يك شاخه درخت مثلاً شاخه هلو آویزان بود، چه باید می کردم و چه عملی را برای چیدن آن باید انجام می دادم؟ فقط کافی است این اندیشه را باور کنید تا آن گاه بلافاصله به خاطر همین هدف زنده، یعنی چیدن هلو، آن موقعیت بیجان به يك عمل زنده و واقعی تبدیل شود. پس کافی است که تنها حقیقت عمل را باور کنید تا بلافاصله در همان لحظه خود طبیعت به کمک شما بیاید: فشار اضافی از بین برود، فشارهای ضروری محکم و استوار شوند. واضح است که این عمل بدون دخالت يك تکنیک آگاهانه صورت نمی گیرد. این بدان معنی است که روی صحنه هرگز نباید هیچ پزیسیونی یعنی هیچ حرکتی بدون دلیل باشد. در خلاقیت واقعی و هنر جدی جایی برای ادا و اطوار شخصی و قراردادی نیست. اگر ادا و اطواری هم ضروری باشد حتماً باید پایه و اساسی داشته باشد و به ماهیت درونی کمک کند نه به زیبایی ظاهری نقش.»

سپس پوشین به گفتار خود ادامه داد و چنین گفت: «امروز در کلاس چند نمونه تمرین شخصی اجرا کردیم که هم اکنون آنها را برایت تصویر می کنم.»
در اینجا او روی کاناپه دراز کشید، و تمرین اولین حرکت را شروع کرد: از کنار کاناپه آویزان شد و صورت خود را به سمت کف اتاق متمایل ساخته، دستانش را به طرف جلو دراز کرد. صورتش يك حالت بی معنی و احمقانه ای گرفته بود. احساس می شد که در این وضعیت بسیار ناراحت است و نمی داند کدام يك از عضلات رارها و کدام را در بند کشد. نیروی کنترل خود را به کار انداخته بود تا فشارهای ضروری و اضافی را کنترل کند، ولی چاقی او مانع کارش می گردید و موفق نمی شد که حالتی طبیعی و واقعی که ضمن اجرای آن عضلات باید بتوانند به راحتی و طبیعی کارشان را انجام دهند پیدا کند.

در همین حالت بود که ناگهان فریاد کشید: «يك سوسك بزرگ! فوری بکشیدش! زود! زود!» و با گفتن این جمله بلافاصله تمام بدن خود را برای کشتن سوسك به جلو خم کرد و

طبیعتاً تمام عضلات او در جای خود قرار گرفت و فعالیت صحیح و درست وی توأم با حرکتی مبنی بر حالت ضروری آغاز گرفت و همه چیز کاملاً باور کردنی بود. من هم خیره شدم و نگاه کردم دیدم از سوسک خبری نیست ولی کشیده شدن دستها به جلو و خم شدن پاها و حرکات مشابه دیگر کاملاً قابل قبول بود.

با کشتن سوسک تخیلی، پوشین به آرامشی که در جستجوی آن بود دست یافت. در حقیقت با در نظر گرفتن این موضوع تخیلی تمام دستگاه جسمانی او درست و صحیح انجام وظیفه کرده بودند.

پوشین نتیجه گرفت که اگر هدفی در بین باشد خود طبیعت بهتر از شعور و تکنیک هنرپیشگی می تواند ارگانسیم راهبری کند و اضافه کرد: «تمام تمریناتی که امروز تارتسف برای ما اجرا کرد. به همین منظور بود، تا هنرجویان بفهمند که هر عمل و یا حرکت و حالتی در روی صحنه از سه مرحله تشکیل شده است:

اول- الزام فشار اضافی که در موقع گرفتن يك حالت به همراه هیجانی که غالباً از تماشاچی ناشی می شود به وجود می آید.

دوم- رهایی مکانیکی از فشار اضافی به کمک کنترل مغزی.

سوم- توجه کردن و اساس بخشیدن به هر موقعیتی، در صورتی که آن موقعیت نیز خود به خود بتواند باور هنرپیشه شود.»

پوشین هنگام خداحافظی مرتب این کلمات را تکرار می کرد: «فشار، رهایی،

توجه....»

پس از رفتن او من به سراغ گر به رفتم و به طور اتفاقی به آزمایش پرداختم و نتیجه ای عالی به دست آوردم. حال برایتان شرح می دهم که چگونه این عمل اتفاق افتاد: گر به رادر کنار خودم خوابانده بودم و داشتم نوازشش می کردم که ناگهان از زیر دستم پرید روی کف اتاق و روی پنجه پایش به نرمی ایستاد. پشتش را جمع کرده بود و اندامش را درهم می فشرد. به نقطه ای خیره شده بود، از قرار معلوم برای طعمه ای که احساس کرده کمین کرده بود. اما ناگهان درست در این لحظه که جنبه های حرکتی کار او واقعاً جالب و تماشایی شده بود، از ادامه جستجوی خود صرف نظر کرد. بی خیال ایستاد. در تمام این مدت من با دقت زیادی تمام حرکات او را دنبال می کردم. حواسم کاملاً جمع بود که دقت من کار او را متوقف نسازد. از این رو مثل آدمهایی که در سیرك کار می کنند حرکت می کردم. این عمل با دست باندپیچی شده چندان هم کار آسانی نبود. زیرا سفیدی آن ممکن بود توجه گر به را از هدفش منحرف کند. بلافاصله به این فکر افتادم که از دست باندپیچی شده ام برای

آزمایش استفاده کنم و مسئله کنترل عضلانی را روی آن پیاده کنم. در لحظات اول، کار بسیار خوب پیش می‌رفت، فقط عضلاتی که باید فشرده شوند فشرده می‌شدند. علت مشخص بود، هدف زنده‌ای وجود داشت و طبیعت به خوبی عمل می‌کرد. ولی به محض اینکه توجه من از گر به به خودم معطوف گردید ناگهان همه چیز عوض شد.

توجه من در چند سطح مختلف پخش شده، حواسم پرت شده بود، در نتیجه فشار عضلانی به وجود آمد و فشار ضروری به مقدار زیاد بالا رفت، به طوری که دچار تشنج عضلانی شدم. حتی عضلات نزدیک به موضوع نیز بدون اینکه احتیاجی به آنها باشد به کار افتاد و هدف زنده و عمل متوقف شد و تشنج عادی هنر پیشگی که باید فقط با «رهایی عضلات» و «توجه» به مصاف آن رفت در من پیدا شد.

در همین موقع کفش از پای من افتاد. من خم شدم تا آن را بردارم و دوباره بپوشم، خود به خود برای دست باندپیچی شده من عمل مشکلی به وجود آمده بود.

با کمک کنترل این عمل را نیز بررسی کردم. خوب نتیجه چه بود؟! پاسخ این است: تا زمانی که توجه من به خود عمل معطوف می‌شد همه چیز به طور طبیعی به حالت خود بود. گروه عضلاتی که جهت هر عمل ضروری بودند، به شدت فشرده می‌شدند و در دیگر عضلات هیچ گونه فشار اضافی احساس نمی‌شد. ولی به محض اینکه از عمل منفک می‌شدم و هدف را فراموش می‌کردم، یا به عبارت دیگر به محض اینکه متمایل می‌شدم که بر جسم خود نظارتی داشته باشم فشار اضافی به وجود می‌آمد و ضرورت مبدل به فشار می‌شد. مثال دیگری نیز می‌توانیم بزنیم. امروز صبح هنگامی که داشتم دستهایم را می‌شستم یکمرتبه صابون از دستم رها شد، افتاد بین دستشویی و قفسه. برای آنکه آن را بردارم مجبور شدم که دست بیمار خود را بدون حرکت نگاه دارم. حالت مشکلی بود ولی موفق شدم، زیرا دستگاه کنترل درونی من که خطر را احساس کرده بود، هوشیارانه مواظب من بود و بر حسب ضرورت و بنا بر ابتکار شخصی خود، فشار عضلات را بررسی و کنترل می‌کرد. همه چیز روبه‌راه بود: فقط گروه عضلات تاکننده ضروری منقبض می‌شدند.

به خودم گفتم، «چطوره عمل را دوباره تکرار کنم؟» و شروع کردم. ولی نشد. می‌دانید چرا؟ چون صابون را قبلاً برداشته بودم و دیگر ضرورت واقعی برای برداشتن آن از بین رفته بود. هدف زنده از بین رفته و عمل پایان گرفته بود. بنا بر این حرکات من دیگر مفهومی نداشت. هنگامی که خواستم کار عضلات را کنترل کنم، متوجه شدم که هر چه مناسبات من نسبت به آنها آگاهانه باشد، به همان نسبت هم فشار اضافی غیر ضروری به وجود آمده و به

همان نسبت نیز بررسی آنها مشکلتر می شود. لیکن درست در همین هنگام در همان جایی که قبلاً صابون را یافته بودم لکه تیره ای توجه مرا به خود جلب کرد. برای درک موضوع بدن خود را به آن سمت متمایل ساختم و دریافتم که لکه مزبور عبارت از شکافی در پارکت کف راهر است. در تمام این مدت عضلات من به کار طبیعی خود پرداخته بود و فشار به قدر لازم بر آنها وارد می شد. پس از اتمام این اتودها برای من کاملاً آشکار شد که اهداف زنده و اعمال واقعی چه در زندگی واقعی و چه در زندگی تخیلی، و آن هم به شرط آن که در شرایط پیشنهادی هنرمند صادقانه آنها را باور کرده باشد، به طور طبیعی می تواند خود طبیعت آدمی را به کار جلب کند. در حقیقت نیز فقط همین مسئله است که می تواند به طور کامل عضلات ما را رهبری کرده و آنها را به طور صحیحی فشرده و یارها سازد.

سال .. ۱۹ ..

داشتم استراحت می کردم که احساس نمودم مسئله ای باعث نگرانی من می شود. باید کاری می کردم... شاید نامه ای باید می نوشتم... به کی؟ کجا؟... فراموش کرده بودم؟... بعد متوجه شدم که این موضوع مربوط به دیروز بوده است و امروز باید باند دستم را عوض می کردم... ولی نه این هم نیست باند عوض کردن جای خود ولی... آهان یادم آمد... بله درسته... دیروز پوشین آمده بود و چیزهایی گفته بود... ولی من یادداشت نکرده بودم... اما مسئله خیلی مهم بود... بله، بله به خاطر آمد... فردا تمرین نهایی است و من باید اتلور را... چرا آن قدر ناراحتم... در حقیقت نیز به علت فشار شدید عضلات شانهام از خواب بیدار شدم. از این دنده به آن دنده غلتیدم. نقطه اتکای دیگری پیدا کردم و کاملاً راحت شدم. احساس کردم که کنترلچی درونی هنگام خواب مشغول فعالیت بوده است. نمی توانستم دوباره بخوابم و مجدداً همان احساس به من دست داد. احساس کردم که به عضلات پشتم فشار وارد می آید... در شانهایم نیز فشار را احساس می کردم... انگشتان پای چپم نیز مثل اینکه پیچ خورده بودند... مجبور شدم وضعیت خود را تغییر دهم... و باز ناراحتی به طرز مبهمی در عضلات دیگرم آغاز شد، خصوصاً آنکه احساس فشار شدیدی در ستون فقرات خود می کردم.

قبل از آمدن پزشک خواستم بنشینم، ولی همین که نشستم دیگر نتوانستم برخیزم. کنترلچی درونی مرا از کار بازمی داشت و فشار عضلانی را در اعضای مختلف بدنم متمرکز می ساخت.

یعنی چه؟ چرا قبلاً چنین حالتی نداشتم؟ شاید به این دلیل بود که قبلاً متوجه این

موضوع نشده بودم و یا در خودم عنصر کنترلچی را نداشتم؟! پس آیا اکنون این عنصر در من به وجود آمده و در وجودم يك کنترلچی زندگی می کند؟! شاید از این هم بیشتر و شاید به خصوص به خاطر فعالیت اوست که من متوجه فشارهای جدید و جدیدتری که قبلا اصلا توجهی به آنها نداشتم می شوم. شاید هم این فشارها همه از قبل موجود بوده و دائمی باشند، لیکن من به تازگی آنها را در خودم احساس می کنم. خلاصه جای هیچ گونه شکی نیست که در من تحولی به وجود آمده و چیز جدید و تازه ای که قبلا بر این موجودیت نداشته حالا در درونم شکل گرفته است.

سال .. ۱۹

امروز شوستف مجدداً به دیدن من آمد و درباره آنچه در کلاس گذشته بود برایم صحبت کرد. او اظهار داشت: «ما امروز از کارهای ساکن و بیحرکت به حرکت رسیدیم. تمرین در سالن بزرگ صورت می گرفت. همه هنرجویان را نصف کرده بودند، درست مثل اینکه برای تماشای چیزی آماده می شدیم. تارتسف به ما دستور داد که همه با هم دست راست خود را بالا ببریم و ما نیز همه دستور او را اجرا کردیم. دستهای همه ما درست مثل چوب رهبر ارکستر با خشکی بالا رفته بودند. در همین موقعیت راخمانف عضلات شانه ما را امتحان می کرد و ضمن این عمل می گفت: نه، درست نیست، به درد نمی خورد، گردن و کمر خود را آزاد کنید. دستها تماماً تحت فشار هستند، و غیره و غیره.

تارتسف با شنیدن این سخنان گفت: نمی توانید دستهایتان را بالا ببرید؟ به نظر این طور می آمد تمام کاری را که از ما خواسته بودند بسیار راحت و آسان و معمولی است، ولی هیچ کس نتوانست آن را به درستی انجام دهد.

از هنرجویان به اصطلاح عمل جدا شده ای (ایزوله شده ای) را خواسته بودند که طی آن فقط يك گروه عضلانی معینی منقبض شود که برای حرکت شانه لازم است. تمرین طوری بود که بایستی تمام عضلات دیگر، یعنی عضلات گردن و کمر، به خصوص ستون فقرات، از هر گونه فشاری آزادورها باشند. لیکن چنانکه می دانید طی چنین عملی اغلب تمام بدن به طرف مقابل دستی که بالا رفته است خم می شود. و در مورد ما نیز عمل به همین مسئله انجامید.

تارتسف گفت: این فشارهای اضافی و غیر ضروری عضلات شما، من را به یاد پیانویی می اندازد که شستی هایش خراب شده است و به نظر می رسد که در مقابل هر ضربه بر روی همدیگر قرار می گیرند. در نتیجه نتها جای خود را عوض می کنند و درهم و برهم می شوند.

حال آیا با چنین پیانویی می توان آهنگ موزونی نواخت؟ موزونی و هماهنگی حرکات شما نیز همانند هارمونی آهنگ چنان پیانویی است. این عجیب نیست که در چنین شرایطی حرکات ما درست و دقیق و صحیح نباشد. درست مثل این است که بخواهند ماشینی که مدت‌ها گریس کاری نشده است ناگهان به کار منظم و با ارزش مشغول شود. پس حرکات باید همانند شستی های پیانو دقیق و مشخص و در جای صحیح خود باشند. در غیر این صورت خطوط حرکات نقش نامفهوم و نابه‌جا بوده، انتقال زندگی درونی و برونی به وسیله آنها نامشخص و نامفهوم و یا حداقل به شکل غیر هنری خواهد بود. باید به خاطر داشته باشید که هر چه احساسی که باید منتقل شود ظریفتر باشد، به همان نسبت برای انتقال جسمانی آن نیز به حرکات دقیقتر و درست تر و نرمش یافته تری احتیاج است. بعد شوستف چنین ادامه داد: خاطره من از درس امروز بسیار زیاد است، زیرا آرکادی نیکلایوویچ درست همانند يك مکانیسن که پیچ و مهره های دستگاهها را باز می کند، اعضای بدن ما را جدا جدا بررسی می کرد: استخوان، زگ، عضله، مهره، و دربارۀ تمام آنها با ما صحبت می کرد. در حقیقت بعد از درس امروز احساس می کنم که بدنم نرم تر و فرز تر شده و گویایی بیشتری حاصل کرده است.»

من که کاملاً مجذوب گفتار شوستف شده بودم سؤال کردم: «آیا امروز اتفاقی هم افتاد؟»

پاشا مطلبی را به خاطر آورد و گفت: «آری بعد از تمرین از ما خواستند که در مواقع اعمال جداگانه (ایزوله شده) گروه عضلات، یعنی شانه، دست، پشت یا پا، بقیه اعضای بدن کاملاً بدون حرکت باشند. مثلاً در موقع بالا بردن دست فقط گروه عضلات شانه به کار بیفتد و سایر اعضای دست نظیر آرنج، کف دست، انگشتان و دیگر مفصلها باید کاملاً آزاد و راحت بوده و از هر گونه فشاری آزاد باشند.»

من پرسیدم: «آیا همه موفق به انجام دادن این اتود شدید؟»

پاشا اعتراف کرد: «حقیقتش را بخواهی باید بگویم که خیر، چندان موفق هم نشدیم. ما فقط آن تغییراتی را که بعداً به مرور زمان در ما به وجود خواهد آمد حس می کردیم و حدس می زدیم.»

من پرسیدم: «مگر چیزهایی که انجام دادن آن را از شما می خواستند کار مشکلی بود؟»
— در نظر اول خیلی هم آسان می آمدند. ولی با وجود این هیچ يك از ما نتوانستیم آن طور که باید و شاید از عهده اجرای آنها بر آییم. زیرا اجرای آنها مستلزم يك آمادگی قبلی و مخصوص است. از قرار معلوم باید در تمام وجود خود یعنی از مغز سر گرفته تا انگشت پا،

از درون گرفته تا برون، دگرگونی‌هایی به وجود آوریم تا خود را مستعد اجرای خواسته‌های هنریمان و یا صحیح‌تر بگوییم مستعد اجرای خواسته‌های خود طبیعت سازیم. مگر نه این است که بین هنر و طبیعت مناسبات حسنه‌ای وجود دارد و زندگی به علت تزریق عادات بدخود، طبیعت ما را خراب می‌کند. در واقع همچنان که آرکادی نیکلایویچ بارها گفته است، کمبودهایی که در زندگی به آسانی از ما سر می‌زند، روی صحنه در مقابل نور پروژکتور با سماجت هر چه تمام‌تر توی چشم تماشاچی می‌خورد.

علت کاملاً روشن است. زندگی انسان روی صحنه در يك فضای محدود نشان داده می‌شود. حال به این زندگی از چند قدمی با دوربین نگاه کنید و ببینید که کوچکترین حرکت و خطوط و حالت در چشم تماشاچی چقدر بزرگ می‌شود. و نیز توجه داشته باشید که اگرچه در زندگی معمولی حرکات خشک و یکدست نظیر حرکت چوب‌رهبر ارکستر ممکن است قابل تحمل باشد، ولی روی صحنه چنین حرکتی جدا از سیمای مشخص خویش به هیچ وجه قابل تحمل نیست، زیرا در این حالت هنرپیشه حالت يك مجسمه چوبی را پیدا می‌کند و درست مثل این است که عروسکی با اندامی چوبی مشغول ادا در آوردن است. جالب توجه است که معمولاً در این حالات خشکی ستون فقرات نیز به حالت تو خالی دستها اضافه می‌شود، و آن گاه به تمام معنی هنرپیشه حالت درخت «چنار» را پیدا می‌کند. خوب، حالا چنین درختی چه کارهایی قادر خواهد بود انجام دهد؟ یا چه احساسی ممکن است بتواند در او شکل گیرد؟...

پاشا به سخنانش افزود: «به این ترتیب امر و زسر درس نتوانستیم آسانترین کار، یعنی بالا بردن دست را با کمک گروه عضلات شانه انجام دهیم و ناچار تمرینهای ما به تمرینهای موضعی آرنج و میچ دست و بند انگشتان محدود شد. کار حتی در این مورد نیز مشکل بود، تمام دست همواره می‌کوشید که در حرکت قسمتهای جداگانه خود شرکت کند. در نتیجه زمانی که تارتسف پیشنهاد کرد کلیه حرکاتی که تا به حال انجام داده‌ایم حال به طرز معکوس یعنی از پایین به بالا انجام دهیم، آن گاه بود که عدم موفقیت بیشتر به چشم خورد. لازم به تذکر است که تارتسف نیز متوقع نبود که ما در همان مرحله اول بتوانیم از عهده اجرای صحیح این اتودها بر آییم. به نظر می‌رسید که قصد او فقط این بود که به راخمانف جهت تمرین عضلات راهنمایی کرده باشد. زیرا چنین تمرینهایی خصوصاً در قسمت گردن در تمام جهات گردش آن و در قسمت پشت و ستون فقرات و پا و به خصوص با انگشتان دست، که به عقیده تارتسف چشمهای بدن هنرپیشه هستند، باید صورت گیرد.»

در همین لحظه پوشین وارد شد. پوشین خیلی در حق من لطف و مهربانی کرد و تمام

چیزهایی را که شوستف بر ایم با کلمات توضیح داده بود او با حرکات برای من نشان داد. حرکات ورزشی او، به خصوص در قسمت پشت، از نقطه شروع گرفته تا پایان بسیار خنده آور بود. زیرا هنگام خم و راست شدن چربیهای بدنش حالت امواج را به خود می گرفت و هن هن او بر ارتفاع آنها می افزود.

فکر نمی کنم موفق شده باشد با انگشتان خود مهره های پشتش را لمس کرده باشد، زیرا من با تمام لاغری فقط موفق به لمس سه تای آنها شدم. در حالی که، چنانکه می دانید، تعداد مهره های قابل حرکت پشت بیست و چهار عدد است.

همین که شوستف و پوشین رفتند نوبت به گر به رسید. بعد از چند دقیقه بازی کردن، ناظر چنان حرکات و ژستهای متنوع و عجیبی شدم که بر ایم قابل بیان نیست. در حقیقت هماهنگی حرکات بدن در این جانور آن چنان رشد یافته است که تکرار آنها برای انسان غیر ممکن است. هیچ تکنیکی قادر نیست کمالی را در تسلط بر عضلات، خود به خود در انسان به وجود آورد. فقط طبیعت قادر است که بدون آگاهی در حرکات و ژستها به چنین سبکی و نرمش و دقت غیر قابل وصفی برسد. در واقع برای خیز برداشتن به سمت آنچه برایش پرتاب می کنم، چقدر برق آسا و محاسبه شده عمل می کند و چقدر در صرف انرژی در چنین حرکاتی صرفه جویی می کند! کاملاً احساس می شود که در هر حرکت او هیچ فشار اضافی وجود ندارد. به نظر می رسد که وی در هر لحظه نیرویی را در خود انباشته می کند تا هر لحظه ضروری فوراً بتواند آن را به آن مراکز حرکتی خود که برای حرکت آنی اولاً لازم است هدایت کند. به همین دلیل است که حرکات او آن قدر دقیق و مشخص و قوی است و شاید به همین دلیل است که حیوانات هم خانواده او، حتی در شرایط معمولی، از آن چنان اطمینان و سبکی و آزادی عضلانی و حرکتی برخوردارند. خواستم با این تجربیات بخشی از نقش خود یعنی حرکت «ببر وار» اتللو را از نو تمرین کنم. لیکن در اولین قدم، بدون اراده، تمام عضلاتم شکل فتر به خود گرفت، و درست مرا به یاد حالتی انداختند که در موقع نمایش دچار آن شده بودم. اینجا بود که متوجه احساس اشتباهات حرکتی خویش شدم. تشنج و عدم کنترل عضلانی مانع آزادی احساس هنر پیشه روی صحنه می شود، یک عمل خوب ساده ضمن بلند کردن یک پیانو کار مشکلی است. در این صورت چگونه ممکن است که با وجود چنین فشار مشابهی بر عضلات، انتقال ظریفترین احساسات درونی نقش مشکل و حساس روانکاوانه اتللو عمل آسمانی به شمار آید؟

در این لحظه ها بود که به آن درس با ارزشی که تارتسلف در نخستین وهله کار به من داده

بودی بردم. در واقع او من را وادار کرده بود که با اعتماد به نفس آن کاری را که به هیچ وجه نباید روی صحنه انجام دهم، انجام بدهم. و این يك برهان خلف بسیار قانع کننده و عاقلانه‌ای بود.

قطعات و هدفها

آرکادی نیکلایویچ شروع درس بسیار مهم جدید را به ما تبریک گفت و شروع کرد به توضیح اینکه قطعات در نمایشنامه چه معنایی دارند و اصولاً نمایشنامه چگونه قسمت بندی می شود و یا اینکه نقش از لحاظ اهمیت به چند بخش مهم تقسیم می شود. گفته‌های او مانند همیشه مفهوم و جالب بود. با همه اینها من از نگارش درس آرکادی نیکلایویچ فعلاً صرف نظر می کنم و اول آنچه را که بعد از درس اتفاق افتاد یادداشت می کنم، چون این موضوع باعث شد که من گفته‌های آرکادی نیکلایویچ را بهتر بفهمم. جریان از این قرار بود که امروز من برای اولین مرتبه در خانه شوستف، هنرپیشه معروف و عموی دوستم پاشا، مهمان بودم. هنگام صرف غذا، هنرمند بزرگ راجع به درس آن روز از برادرزاده خود سؤال کرد، زیرا کار ما برای او همواره جالب بوده است. پاشا جواب داد که امروز مرحله جدیدی را شروع کردیم و به فصل «قطعات و هدفها» رسیدیم. عموی پاشا ناگهان از ما سؤال کرد: «آیا اشیوند را می شناسید؟»

ما با تعجب پرسیدیم: «اشیوند؟»

او توضیح داد که یکی از فرزندانش پیش معلم جوانی که اشیوند نام دارد درس خصوصی هنر پیشگی می گیرد و از آنجا که این معلم از طرفداران دوآتشه آرکادی نیکلایویچ به شمار می آید، بدین جهت تمام اهل خانه از بزرگ و کوچک با اصطلاحات هنری ما آشنایی کامل حاصل نموده اند. از جمله اگر معجزه آسا، تصورات و تخیلات، اعمال واقعی و اصطلاحات دیگری که هنوز برای من آشنا نیست وارد گفتگوی روزمره آنها شده است.

وقتی نهار را که عبارت بود از بوقلمون سرخ کرده روی میز جلوی شوستف گذاشتند او به شوخی گفت: «اشیوند، معلم جوان، تمام مدت می آموزد، مثلاً یک روز او منزل ما بود و

اتفاقاً نهار بوقلمون داشتیم. من انگشتهایم درد می کرد، بنابراین از او خواهش کردم که بوقلمون را قسمت کند. آن وقت اشپوندرو کرد به بچه ها و چنین گفت: تصور کنید که این بوقلمون نیست بلکه يك نمايشنامه پنج پرده (مثلا بازرس) است. آیا ممکن است آن را یکمربله بلعید؟ البته چنین چیزی غیر ممکن است. پس ابتدا باید آن را به قسمت های بزرگ تقسیم کرد، مثلاً این طور... این طور.»

ودر ضمن صحبت کردن، شوستف رانهای بوقلمون را جدا کرد و بعد هم بالها و سینه آن را و هر قسمت را در بشقابی قرار داد.

— بفرمایید این قسمت های بزرگ و برجسته بوقلمون.

بچه ها با اشتها بشقابها را پیش کشیدند.

— آن گاه اشپوند گفت: «ولی این قسمت ها را هم نمی شود یکمربله بلعید.» می شود؟

پس آنها را هم باید به قسمت های کوچکتری تقسیم کرد این طور....

و شوستف شروع کرد رانها و بالها و سینه را دوباره قسمت کردن. و رو کرد به پسر

بزرگتر و گفت: «بفرمایید این قسمت شما — صحنه اول از یوگنی آنه گین.» و در حالی که به

دیگری رومی کرد، ادامه داد: «این هم قسمت شما — صحنه ای از سلطان ایگور. و این هم

صحنه شما، باب چینسکی، دوب چینسکی، کا ترینا و کابانووا....» و با گفتن این حرفها

قسمتهایی از بوقلمون را در بشقابها قرار می داد.

لیکن تا بچه ها خواستند مشغول خوردن شوند شوستف گفت: «ولی مواظب باشید که

این قسمت ها را هم نمی شود درسته در دهان گذارد، چون از گلو پایین نمی روند و باعث

خفگی می شوند. پس آنها را باید به نوبه خود به قسمت های کوچکتر و کوچکتر تقسیم کرد و

سپس در دهان گذارد تا بتوان خوب آنها را جوید.»

وقتی که خود شوستف خواسته بوده سهم خود را بردارد گفته بود: «آخ! چه سفت و

خشک است!»

اشپوند لبخند زنان در جواب اضافه کرده بود: «اگر این قسمت خشک است با تصورات

و تفکر هنری خود آنها را تازه کنید.» و با گفتن این جمله شیشه سُس را به دست وی داده

بود.

— این هم فلفل، از کارگردان.

یکی از بچه ها فلفدان را به دست او داده بود.

— این هم از خود هنر پیشه.

و با خنده یکی از بچه ها نمکدان را به او داده بود.

— خردل لازم نداری؟ بیا این هم خردل، از طراح.
ویکی دیگر شیشه خردل را به او داده بود.

بعد شوستف مشغول قسمت کردن ران بو قلمون خود شده و تکه‌های کوچک را در سس ترش و شور و تند و خوشمزه‌ای که در کنار بشقاب خود درست کرده بود فرو برده و با اشتها خورده بود. وقتی که او مشغول این کار بود، یکی از بچه‌ها گفته بود: «نگاه کنید، بابا بزرگ سهم خود را خوب در خیال و تصورات خود فرو برد، به به چه خوشمزه شد! آدم می‌خواهد انگشتهای خودش را هم بخورد.»

و چنین نتیجه‌گیری می‌شود که قسمت‌های مختلف نمایشنامه را باید در سس حاضر کرده تصورات و ابتکارات غلتاند و مواظب بود که نه زیاد شور شوند، نه زیاد تند و نه زیاد ترش.

— بفرمایید این هم سس اگر معجزه آسا.

با گفتن این جمله یکی از بچه‌ها ظرف سس سبزیجات را جلوی پدر گذاشت: «این هم از طرف شاعر، شرایط پیشنهادی.»

من از خانه شوستف با این فکر خارج شدم: هر چقدر سهم من خشکتر باشد سس بیشتری نیاز دارد. و فکر من مانند همان بو قلمون به قسمت‌های کوچک و بزرگ تقسیم می‌شد. همان طور که از پله‌ها پایین می‌آمدم سعی می‌کردم که قطعات بزرگ و کوچک مسیرم را پیدا کنم. وقتی از خانه آنها خارج شدم پیش خود گفتم این يك قسمت، و وقتی از پله‌ها پایین می‌آمدم گفتم خوب، این هم قسمت دوم. ولی آیا هر يك از این قسمت‌ها بخش مستقلی را تشکیل می‌دهد؟ علاوه بر آن از این تقسیم‌بندی به چه نتیجه‌ای می‌توانیم برسیم؟ مثلاً آیا هر پله را می‌توان يك قسمت حساب کرد؟ در این صورت فقط از درب آپارتمان عموشوستف تا درب خانه‌ام شصت قسمت می‌شد و عملاً تقسیم‌بندی مسیر غیر ممکن می‌شد. لذا شروع کردم که مبنای تقسیم‌بندی را تغییر دهم — پس پایین آمدن از پله قسمت اول، راه خانه قسمت دوم — اما، در این صورت پس در ورودی چه می‌شود؟ آیا باز کردن و بستن آن را می‌توان يك قسمت مجزا به حساب آورد؟ چه مانعی دارد که تعداد آنها زیاد باشد؟ چون در بالا زیاده از حد تعداد آنها را مختصر کردم.

خوب در این صورت، پایین آمدن قطعه دوم، گرفتن دستگیره در قطعه سوم، چرخاندن دستگیره قطعه چهارم، باز کردن در قطعه پنجم، آمدن به آستانه در قطعه ششم، بستن در قطعه هفتم، رها کردن دستگیره قطعه هشتم، رفتن به خانه قطعه نهم، تنه زدن به عابر؟!... این نیز يك قطعه به حساب می‌آید؟ خیر! این را نمی‌شود گفت قطعه، زیرا جنبه اتفاقی داشته

است.

در مقابل ویتترین یک کتابفروشی توقف کردم. خوب در یک چنین موردی چه باید کرد؟ آیا خواندن عنوان هر کتاب می شود یک قطعه، یا اینکه کلاً خواندن عناوین کتابها روی هم رفته می شود یک قطعه؟! فکر می کنم همین طور باشد. پس توقف در مقابل ویتترین قطعه دهم و غیره و غیره.

آدم و همین طور حتی تا رسیدن به خانه هم به کار ادامه دادم: لباسهایم را در آوردم قطعه دویست و هفت و دستهایم را شستم قطعه دویست و هشت، صابون را در جایش گذاشتم قطعه دویست و نه... روی تخت خواب دراز کشیدم قطعه دویست و شانزده... بالاخره رفتم زیر پتو قطعه دویست و بیست. خوب بعد چی؟ فکرهای مختلفی به مغزم هجوم آورد. آیا واقعاً مبنای تقسیم بندی را چه چیزی باید تشکیل دهد؟ مثلاً یک تراژدی پنج پرده ای نظیر نمایشنامه/تللو را چگونه باید تقسیم بندی کرد؟ علاوه بر آن چگونه می توان قطعات و بخشهای مختلف را در خاطر حفظ کرد؟ آیا می توان خود چیزی بر آنها افزود و یا از آنها کاست؟ خوب چگونه؟ به چه وسیله؟ هر چه فکر کردم در این لحظه نتوانستم پاسخ سؤالاتم را پیدا کنم.

سال .. ۱۹ ..

روز بعد سر کلاس در اولین فرصت از آرکادی نیکلایویچ خواهش کردم که این مسئله بغرنج را برای من حل کند. او در جواب من اظهار داشت: «از یک ناخدای کشتی سؤال کردند: چطور شما در یک مسافرت طولانی می توانید تمام پستی و بلندیهای سواحل و تمام کوهها و گردابهای دریایی را به خاطر داشته باشید؟

ناخدا در جواب گفت: من به آنها کاری ندارم، من فقط بنادر را در نظر می گیرم. و به همین ترتیب هنر پیشه نیز در مسیر نقش خویش نباید مرتب روی قطعات جزئی و کوچک که شماره آنها به هزارها می رسد توقف کند، زیرا در این صورت هنر پیشه قادر نخواهد بود که آنها را به خاطر بسپارد. پس فقط کافی است که هنر پیشه روی قطعات بزرگ و با ارزشی که در مسیر هنری نقش او به منزله بنادری به شمار می آیند توقف کند. بنابراین اگر از روی گفته های شما بخواهیم خروج شما را از منزل شوستف در فیلمی نشان بدهیم، قبل از هر چیز باید از خودمان پرسیم: من می خواهم چکار کنم؟ خوب به خانه می روم. پس بازگشت به منزل را می توان به عنوان اولین قطعه بزرگ و با ارزش کار در بین راه مطرح ساخت، به همین ترتیب توقف جلوی ویتترین مغازه کتابفروشی را نیز می توان قطعه

دیگری به شمار آورد. زیرا در این هنگام دیگر شماراه نمی‌روید بلکه ایستاده‌اید و مشغول کار جدیدی شده‌اید. بعد از تماشای ویتترین شما دوباره به راه می‌افتید، یعنی به عمل قطعۀ اول خود باز می‌گردید و سرانجام به خانه می‌رسید و مشغول در آوردن لباسهای خود می‌شوید و این شروع قطعۀ جدیدی است. وقتی هم که در رختخواب دراز می‌کشید و مشغول فکر کردن می‌شوید این نیز قطعۀ نوینی به شمار می‌آید. بدین ترتیب شما به جای دویست قطعۀ فقط و فقط دوازده چهار قطعۀ هستید و اینها بنادر هنری شما در مسیر نقش به حساب می‌آیند. علاوه بر آن، تمام این قطعات با یکدیگر قطعۀ کلی و بزرگی را به وجود می‌آورند که عبارت از بازگشت به منزل است.

حال برای بهتر فهمیدن منظور من، این طور تصور کنید که در قطعۀ اول شما در پیمودن مسیر خود برای رسیدن به خانه همین طور دارید راه می‌روید... راه می‌روید... راه می‌روید... به عبارت دیگر جز برداشتن قدم در خیابان کار دیگری انجام نمی‌دهید. و نیز در قطعۀ دوم که زمان توقف شما را در مقابل ویتترین کتابفروشی تشکیل می‌دهد شما می‌ایستید... می‌ایستید... می‌ایستید و غیر از ایستادن عمل دیگری از شما سر نمی‌زند. یا در قطعۀ سوم دست و روی خود را می‌شوید، یعنی همین طور مرتب به عمل شستن ادامه می‌دهید و عمل دیگری از شما سر نمی‌زند و به همین گونه در قطعۀ چهارم که دراز کشیده‌اید... تصور کنید که شما همین طور دراز کشیده‌اید و غیر از دراز کشیدن به هیچ کار دیگری دست نمی‌زنید و غیره و غیره. البته خود متوجه می‌شوید که چنین بازی کسل کننده و یکنواخت است و کارگردان حق دارد که نسبت به شما سختگیر باشد، تا شما را مجبور کند که حتی نسبت به قطعات کوچک و کم ارزش نیز توجه داشته باشید. به عبارت دیگر شما را راهنمایی کند که به وسیله قطعات کوچک و کم اهمیت قطعه‌های بزرگ و مهم نقش خود را عمیق و وسیع کنید. به همین دلیل است که همواره کارگردان سعی می‌کند که شما را متوجه و آوار سازد که قطعات نقش را به قسمتهای بزرگ و کوچک یا مهم و کم اهمیت تقسیم بندی کنید و برای هر کدام نامی بگذارید، یا هر قطعۀ را عمیق و وسیع کنید و خوب آن را با تمام جزئیات برای ما مجسم کنید. از این رو اگر قطعۀ ای برای شما کسل کننده است باید آن را باز هم به قطعات کوچکتری تقسیم کنید و تمام اعمالی را که روی قطعۀ بزرگ قبلی انجام دادید روی این یکی هم عمل کنید، تا مثلاً بازگشت شما به منزل کاملاً تیپیک و نسبت به سایر اجزای نقشی که ایفا می‌کنید همگون باشد، مانند برخورد با دوستان در بین راه، سلام کردن به چند نفر از دور، توجه داشتن به حوادثی که در خیابان رخ می‌دهد، تنه خوردن از کسی و غیره و غیره. بدین ترتیب شما با طرد قطعۀ های اضافی و

همچنین ساختن قطعه‌های بزرگ و با اهمیت از قطعه‌های کوچک، می‌توانید برای مسیر نقش خویش يك لنگرگاه هنری بسازید.»

سپس آرکادی نیکلایو بیچ ادامه داد: «خوب، پس از قطعه‌های بزرگ باید قطعه‌های متوسطی درست کرد و از قطعه‌های متوسط قطعه‌های کوچک و از قطعه‌های کوچک باز هم قطعه کوچکتر، تا بتوان همه آنها را به یکدیگر مربوط ساخت و از تمام آنها باز قطعه بزرگ اولی را ساخت.

البته باید متذکر شوم که این تقسیم‌بندی نمایشنامه و نقش به قطعات مختلف فقط برای هدف معینی است. حال عمل مزبور نمی‌تواند مدت زیادی دوام داشته باشد. خود می‌دانید که يك مجسمه شکسته یا تابلوی پاره هر چقدر هم که قسمت‌های جدا شده یا شکسته‌اش عالی باشند، يك اثر هنری به‌شمار نمی‌آیند. به عبارت دیگر فقط در جریان کار هنری است که با قطعات کوچک و کوچکتر سروکار داریم و هنگامی که در عمل به خلاقیت هنری دست می‌یابیم قطعه‌های مذکور را ما هر آنه به یکدیگر متصل می‌کنیم و از آنها کلیات لازم را می‌سازیم و درست در این هنگام است که این قطعات باید از لحاظ بزرگی به حداکثر و از لحاظ تعداد به حداقل برسند. به عبارت دیگر، هر چقدر که قطعات کار ما بزرگتر باشند تعداد آنها کمتر خواهد بود و هر چقدر که تعداد این قطعات کمتر باشد، هدف کلی نمایشنامه و نقش را بهتر می‌توانیم نمایان سازیم....»

در این هنگام من گفتم: «من جریان تقسیم‌بندی و قطعه‌قطعه کردن نقش و نمایشنامه را در آغاز به خوبی متوجه شدم. ولی این را که چگونه از این قسمت‌های کوچک می‌توان قطعه بزرگی ساخت هنوز نتوانسته‌ام به خوبی درک کنم.»

آرکادی نیکلایو بیچ گفت: «فرض کنیم که شما در کلاس يك اتود را به صد قطعه تقسیم کرده‌اید و دارید در بین این قطعه‌ها دست و پا می‌زنید و هدف نهایی خود را گم کرده‌اید، لیکن البته هر قطعه را به‌طور جداگانه خوب بازی می‌کنید. ولی در نظر داشته باشید که به‌طور مجزا نمی‌توان باور کرد که يك اتود کوچک ساده درسی آن قدر بفرنج و مشکل و عمیق باشد که احتیاج به این پیدا کند که به صد قطعه اساسی تقسیم شود. به عبارت دیگر حتماً بعضی از این قطعات در جاهای دیگر نیز تکرار می‌شوند و بعضی‌ها هم آن قدر نزدیک به هم هستند که می‌توان آنها را با هم یکی پنداشت و بعضی‌ها هم که به‌طور کلی به یکدیگر شبیه‌اند. در حقیقت اگر به عمق هر قطعه پی ببرید، خواهید فهمید که مثلاً در قطعه اول و پنجم یا قطعه دهم و پانزدهم و بیستم و غیره و غیره راجع به يك مطلب مشترك بحث شده است. یا مثلاً فاصله قطعات دوم تا چهارم یا ششم تا نهم و یا یازدهم تا چهاردهم از لحاظ

ارگانيسم به هم شبیه اند. در نتیجه به جای صد قطعه كوچك که در ابتدا به نظر می رسید، در حقیقت ما با دو قطعه بزرگ ولی عمیق که از لحاظ مطلب به آسانی می توان به عمق آن پی برد روبرو هستیم. در چنین وضعی اتودِ سخت و پیچیده نیز برای شما آسان و راحت می شود و به طور خلاصه قطعات بزرگ هنگامی که خوب حلای می شوند برای هنرپیشه به قطعات بسیار آسانی تبدیل می شوند.

متأسفانه هنرپیشگان زیادی هستند که قادر به این کار نیستند. آنان به دلیل آنکه فاقد دانش هنرپیشگی هستند نمی توانند نمایشنامه را به خوبی تشریح و تجزیه و تحلیل کنند و به عمق آن پی ببرند، به همین دلیل اغلب میان قطعات زیاد نمایشنامه بدون هدف دست و پا می زنند، به طوری که حتی گاهی اوقات تماشاچی نه از بدبختی نقش بلکه از بدبختی خود هنرپیشه متأثر می شود و یا اینکه به خنده می افتد. و ناآگاهی تا آن حد است که برخی از این هنرپیشگان چنین می اندیشند که بدین وسیله توانسته اند در تماشاچی تأثیر بگذارند. من توصیه می کنم که هرگز کار این گونه (هنرپیشگان) را سرمشق کار خود قرار ندهید و نمایشنامه را بدون جهت تقسیم بندی نکنید. علاوه بر آن هنگام خلاقیت سرگرم جزئیات و چیزهای پیش پا افتاده نشوید، بلکه توجه و دقت خود را روی قطعات مهم و اساسی متمرکز کنید.

به عنوان تکنیک تقسیم بندی نمایشنامه، می توانید همواره از خود سؤال کنید: بدون کدام قطعه، نمایشنامه نمی تواند وجود داشته باشد؟ و پس از این سؤال، بدون اینکه وارد جزئیات شوید، شروع به فکر کنید و مراحل مهم نمایشنامه را برای خود بیابید. مثلاً فرض کنیم که ما می خواهیم نمایشنامه بازرسی اثر گوگول را به روی صحنه بیاوریم. آیا بدون وجود کدام مسئله یا موضوع این نمایشنامه نمی تواند وجود داشته باشد؟

یکی از هنرجویان جواب داد: «بدون بازرسی».

دیگری گفت: «و بدون قطعاتی که خلیستاکف در آنها شرکت دارد.»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «موافقم، ولی تنها موضوع خلیستاکف مطرح نیست، بلکه باید آن چنان شرایط و محیطی را نیز که کمدی - تراژدی گوگول در آن جریان پیدا می کند آماده کرد. این محیط و شرایط را در اصل نمایشنامه اشخاص فریبکار و دغلی مانند زملیانیک، لیاپکین، تیاپکین و اشخاص مفتنی مثل باب چینسکی، دوب چینسکی و دیگران تشکیل می دهند. پس نتیجه می گیریم که نمایشنامه بازرسی نه تنها نمی تواند بدون خلیستاکف وجود داشته باشد، بلکه بدون افراد ساده دل آن شهر هم نمی تواند وجود داشته باشد، ولی آیا بدون چه عوامل دیگری نیز نمی تواند این نمایشنامه وجود داشته باشد؟»

— بدون رمانتیسیم احمقانه، بدون عشوه گریهای شهرستانی ماریا آنتونوونا.
— و دیگر چه؟

— بدون وجود پستیچی کنجکاو، بدون وجود اوسپ عاقل، بدون مسائل مربوط به ارتقاء مقام، بدون نامه تر یا پیچکین، بدون ورود بارزس حقیقی....

آرکادی نیکلایویچ سپس گفت: «با وجود اینکه يك چنین بررسی را می توانیم از لحاظ سرعت به پرواز پرنده تیزپروازی تشبیه کنیم، ولی با همه اینها قطعات برجسته و مهم نمایشنامه گوگول درست از همین قسمتها سرچشمه می گیرد.

البته اگر چه اهمیت و ارزش قطعات را شما به تدریج در جریان عمل خواهید فهمید، لیکن باید باور داشته باشید که بازی کردن نقشی که خوب تجزیه و تحلیل و درست تقسیم بندی نشده است، بدبختی بزرگی است. بازی کردن چنین نقشی در چنین نمایشنامه ای دشواری بزرگی است و در چنین صورتی چقدر یکنواخت و کسل کننده خواهد بود. ولی برعکس نمایشنامه ای که خوب تجزیه و تحلیل و تقسیم بندی شده باشد همانند معمایی است که چو حل گشت آسان شود.

به نظر من هنر پیشه با شوق و اشتیاق چنین نمایشنامه ای را بازی می کند و حتی هنگام گریم نیز به فکر قطعات مختلف آن، البته قطعات نزدیکتر، خواهد بود.
لازم به تذکر است که معمولاً توجه و درك عمل سرتاسری از پایان قطعه اول به قطعه دوم و به همین ترتیب... صورت می گیرد.

می خواهم مثالی بزنم: در نظر بگیرید که کودکی از مدرسه به خانه می رود، اگر راه خانه طولانی باشد و این مسافت زیاد او را ناراحت کند، او به چه کاری دست می زند؟
اغلب دیده ایم که او سنگی را جلوی پای خود می اندازد و با ضرب پای خود آن را به جلو پرتاب می کند و سعی دارد هرچی می تواند آن را بیشتر براند و این عمل را همچنان با هیجان تا رسیدن به خانه ادامه می دهد.

به این ترتیب می بینیم که مسافت مدرسه برای این کودک بر اساس پرتاب کردن سنگ تقسیم بندی شده و در نتیجه مسیر او برایش از یکنواختی بیرون آمده و به امری دلچسب و هیجان انگیز تبدیل شده است. در صورتی که فراموش نکنیم هدف اولیه او فقط عبارت از رسیدن به خانه، استراحت کردن، غذا خوردن و نظایر آنها بوده و این هدف هرگز در ضمن راه تغییر نکرده است.

شما هم در نقش خودتان می توانید بدون اینکه هدف نهایی خود را فراموش کنید از يك قطعه به قطعه دیگر بروید. فقط در چنین صورتی است که يك نمایشنامه پنج پرده ای، که

ساعت هشت بعد از ظهر شروع می شود و ساعت نیم بعد از نیمه شب به پایان می رسد، به نظر شما مختصر و کوتاه جلوه می کند.»^۱

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امروز درس خود را این گونه شروع کرد:

«چنانکه دیدیم تقسیم نمایشنامه به قطعات نه تنها از جهت مطالعه و تجزیه و تحلیل آن ضروری است، بلکه همچنین برای روشن ساختن حقایقی که در بطن هر قطعه نهفته است نیز این تقسیم بندی لازم است. موضوع در واقع عبارت از این است که در هر قطعه يك هدف هنری نهفته است. به عبارت دیگر، هر هدف به وجود آورنده يك قطعه بود و بالعکس هر قطعه از يك هدف به وجود می آمد. فکر می کنم لازم به تذکر نباشد که همچنان که ما حق نداریم يك قطعه را از خارج به زور وارد نمایشنامه کنیم، به همان نحو نیز حق این را نخواهیم داشت که هدفی را به زور وارد قطعه ای کنیم، و این بدان معنی است که هم هدف و هم قطعه باید از یکدیگر سرچشمه بگیرند و در کنار یکدیگر رشد کنند. علاوه بر آن، به همان گونه که نمایشنامه به قطعات بزرگ و کوچک و یا پراهمیت و کم اهمیت تقسیم می شود، هدف نمایشنامه هم به همین ترتیب تقسیم بندی می شود.»

وقتی صحبت آرکادی نیکلایویچ به اینجا رسید، من گفتم: «آیا هدفها را هم در مسیر هنری می توان مانند قطعات به بنادر هنری تقسیم کرد؟»

آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «آری، زیرا به خصوص هدفها همچون چراغهای دریایی، آن شعله های روشنی هستند که در بنادر فروزانند و ما را به سوی خویش

۱. نمونه تقسیم بندی يك تراژدی پنج پرده ای:

«پلان کارگردانی هنری نمایشنامه/تللو» که توسط کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی در تاریخ ۱۹۲۹-۱۹۳۰ نوشته شده و توسط نشریه هنر در سال ۱۹۴۵ منتشر شده است می تواند يك نمونه تقسیم بندی باشد. در این مدرک هنری تجزیه و تحلیل عمیق و همه جانبه نمایشنامه برای استانیسلاوسکی کاری معمولی است.

اسکلت بندی دقیق و صحیح برخورد با يك اثر ادبی برای اجرا کنندگان آن اثر نیز نمایانده شده که در آثار بعدی هنری استانیسلاوسکی رشد یافته است و توجه را به خود جلب می کند.

«پلان کارگردانی هنری/تللو» را می توان اولین کار ادبی استانیسلاوسکی نامید؛ اثری که برای اولین بار برخورد صحیح و اصولی او نسبت به نقش نمایشنامه در آن منعکس شده است، برخوردی که بعدها در «مُتد اعمال جسمانی» شکل و فرم گرفته است.

می‌کشانند و باعث می‌شوند که در هر قطعه سرگردان نباشیم. اینها در واقع عبارت از آن مراحل اساسی نقش هستند که هنرپیشه را در هنگام خلاقیت رهبری می‌کنند.»

یکی از بچه‌ها که به شدت در گفته‌های آرکادی نیکلایویچ غرق شده بود، با صدای بلندی که از آن تفکر عمیقی می‌تراوید، گفت: «هدف؟!... مسئله؟ مقصد؟!... مگر هنرپیشگی هم علم حساب است؟ مقصد و هدف مسئله برای چه؟ به عقیده من فقط باید خوب بازی کرد. فقط. به نظر من این است هدف و مقصد هنرپیشه.»

آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «بله، البته خوب بازی کردن هدف بسیار بزرگی است و در واقع این عالی‌ترین هدف ما در زندگی است، ولی آیا هیچ‌گاه از خود سؤال کرده‌اید که برای اینکه بتوانیم خوب بازی کنیم چه باید بکنیم؟

بیا بیاید مثال را عوض کنیم: هنگام تحصیل، مگر رفتن از یک کلاس به کلاس بالاتر هدف ما را تشکیل نمی‌دهد؟ ولی برای این کار چقدر لازم است که روزها و هفته‌ها و ماهها راه مدرسه را طی کنیم؟ و یا چقدر باید هنگام درس دقیق و منظم باشیم و هر آنچه را که آموزگار می‌گوید خوب مطالعه کنیم؟ یا برای اینکه هر روز به موقع سر درس حاضر باشیم چقدر باید صبحهای زود از خواب برخیزیم و لباس بپوشیم و دست و روی خود را بشویم، و در راه مرتب نگران باشیم که مبادا دیر شود؟ چنانکه مشاهده می‌کنید اینها همه هدفهای ما را تشکیل می‌دهند. یا هدفهای کوچکتر مانند اعمالی نظیر صابون زدن دست و صورت و شستن و خشک کردن آنها، یا پوشیدن شلوار یا کت، یا انداختن دکمه‌ها و غیره و غیره. اینها نیز هدفهای خیلی کوچک را تشکیل می‌دهند.

در طی زندگی، چه افراد بشر و چه شرایط بدون وقفه در مقابل ما یا در مقابل دیگران مشکلاتی قرار می‌دهند که ما مردم از میان آنها، همچون عبور از میان یک بوته‌زار،

استانیسلاوسکی در اینجا راههای معمولی تجزیه و تحلیل نمایشنامه را از لحاظ تقسیم آن به قطعات و هدفها نقض نمی‌کند، ولی ضمن تعیین آن قطعات اصول دقیقی را برقرار می‌کند که بر مبنای آن، عناوین قطعی آن قطعات بر اساس وضع و حالت اشخاص نمایشنامه و حال و حوصله حاکم بر آن قطعه تعیین نمی‌شوند (کاری که خود استانیسلاوسکی در دوران اولیه فعالیت کارگردانی در تئاتر مخات انجام می‌داد)، بلکه از روی اعمال کلی و حوادث تعیین می‌شود.

این اصول جدید تجزیه و تحلیل نمایشنامه از طریق اعمال تعلیماتی (پداگوژیکی)، کارگردانی استانیسلاوسکی را نسبت به آثار دراماتیک او آخر دوران فعالیتش مشخص می‌سازد. طبق حوادثی که روی صحنه رخ می‌دهند استانیسلاوسکی به موازات عنوان قطعه کلمه دیگری را نیز به کار می‌برد و آن کلمه «اپیزود» است.

می‌گذریم. هر کدام از این مشکلات در مقابل ما هدفی را به وجود می‌آورد و بر طرف کردن همینها عملی را پدیدار می‌سازد.^۲ این طور در نظر بگیرید که بشر در تمام دقایق زندگی خود خواستار چیزهای متفاوتی است که برای رسیدن به آنها تلاش می‌کند، به همین جهت است که معمولا آنان که يك هدف را تعقیب می‌کنند، از دستیابی بدان بازمی‌مانند. آنان در نظر نمی‌گیرند که هدفها و مسائل بزرگ جهان تئاتر را فقط اشخاص معدودی حل نمی‌کنند. مثلا از لحاظ کارما، نسلها و قرن‌ها طول می‌کشد تا روی صحنه هدفها و مسائل بزرگ بشری توسط نوابغ بزرگی مانند شکسپیر و هنرپیشه‌های کبیری همچون ماچالف و سالوینی حل شود. زیرا در حقیقت، خلاقیت صحنه‌ای نمایش هدفهای بزرگ و اعمال حقیقی و مؤثر و متنوع برای تجسم آن هدفهاست.

در مورد نتایج این خلاقیت نیز باید گفت که اگر اعمالی که در روی صحنه انجام می‌گیرد صحیح باشد نتیجه صحیح به وجود خواهد آمد و به همه این دلایل است که معمولا آن هنرپیشگانی که فقط راجع به نتایج کار خود فکر می‌کنند - نه اعمالی که از آنها باید سر بزنند تا آن نتیجه به وجود آید - اشتباه می‌کنند. این قبیل هنرپیشگان منطق اعمال را در نظر نمی‌گیرند و فقط با استفاده از يك جاده صاف می‌خواهند به نتیجه برسند. در چنین مواردی است که هنرپیشه روی صحنه زندگی نمی‌کند، بلکه ادای زندگی را درمی‌آورد و این عمل برای او نه به منزله خلاقیت هنری بلکه به منزله کسب و کارش تلقی می‌شود. از این رومی خواهیم به شما توصیه کنم که یاد بگیرید و عادت کنید که هرگز روی صحنه ادای نتیجه بازی را در نیاورید، بلکه حقیقت مؤثر و متنوع هدفها را به وسیله عمل مکشوف سازید و در تمام مدتی که روی صحنه هستید زندگی کنید نه اینکه ادای زندگی را در بیاورید. به همین جهت است که باید هدفها را دوست داشت و برای رسیدن به آنها اعمال مؤثری انجام داد.»

سپس آرکادی نیکلایوویچ پیشنهاد کرد: «خوب حالا برای خودتان هدفی را در نظر بگیرید و در راه انجام دادن آن کوشش کنید.»

من و مالالتکووا مشغول مشورت بودیم که شوستف نزدیک آمد و پیشنهاد کرد: «بیا

۲. در اینجا استانیسلاوسکی به یکی از مهمترین خصوصیات اعمال صحنه‌ای اشاره کرده است که همواره در اثر بر طرف کردن مشکلاتی در مبارزه با نیروی مخالف وجود دارد. نظر استانیسلاوسکی راجع به اعمال صحنه‌ای به عنوان مبارزه برای رسیدن به هدف به طور نهایی در کارهای او روی آثار نمایشنامه نویسهای شوروی تأیید شده است.

تصور کنیم که من و تو عاشق مالالتکو و اهستیم و هر دوی ما به او پیشنهاد ازدواج کرده ایم. پس اجازه بدهید حقیقتاً فکر کنیم که اگر چنین اتفاقی برای ما در زندگی رخ می داد چه می کردیم؟»

قبل از هر چیز ما سه نفر توافق کردیم که در شرایط بفرنجی قرار گرفته ایم و بر این اساس مشغول جدا کردن قطعه های برجسته و هدفهای کوچک و بزرگ مربوط به آن شدیم، تا خود آنها به وجود آورنده اعمال ما باشند. لیکن در عمل متوجه شدیم که اعمال و هدفهای ما مؤثر نیستند و از این رو به مسئله اگر و شرایط پیشنهادی روی آور شدیم. آن چنان سخت مشغول بحث و گفتگو درباره قطعات و هدفها بودیم که اصولاً متوجه باز شدن پرده نشدیم. آرکادی نیکلایویچ که خود دستور باز کردن پرده را صادر کرده بود به ما پیشنهاد کرد که روی صحنه برویم و کارمان را آنجا ادامه بدهیم.

پس از پایان تمرین هنگامی که کار ما روی صحنه تمام شد، آرکادی نیکلایویچ رو به ما کرد و گفت: «یادتان هست اوایل، هنگامی که يك بار به شما پیشنهاد کردم روی صحنه بروید و کاری را انجام بدهید چه وضعی داشتید؟ آن روز خوب یادم هست که به محض اینکه شما وارد صحنه شدید خود را باخته بودید و مانند اشخاص علیل و بیدست و پامرتبا دولا و راست می شدید و دستهایتان مثل بار سنگینی از شانه هایتان آویزان بود و نمی دانستید با اعضای بدن خود که گویا برای اولین بار متوجه وضعیت آنها می شدید چه باید بکنید و یا چه نباید بکنید. جالب این بود که در تمام این موارد و با وجود این مشکلات کوشش می کردید که ادای يك نقش را در بیاورید و هیجان را بازی کنید، ولی امروز همه ما متوجه آزادی شما روی صحنه بودیم و شما نه همچون يك شخص عاجز و علیل بلکه همانند اشخاصی که از روی آگاهی مشغول خلاقیت اند عمل می کنید. چه چیزی باعث این آزادی شما شده است؟»

من و پاشا در جواب آرکادی نیکلایویچ گفتیم: «هدف و اعمال زنده درونی ما.»
 آرکادی نیکلایویچ گفت: «بله، صحیح است. هدف و اعمال زنده درونی. در حقیقت هم اینها هستند که برای رسیدن به هدف، هنرپیشه را به جاده کار او رهنبری می کنند و مانع از آن می گردند که هنرپیشه به طور ساختگی روی صحنه زندگی کند. آری هنرپیشه باید با هدف صحیح و آزاد وارد صحنه شود و آزاد در آنجا زندگی کند. ولی البته تجربه و کار امروز شما برای من قانع کننده نبود. زیرا در اغلب موارد شما فاقد اعمال درونی برای رسیدن به هدف بودید و فقط هدف را به خاطر هدف می خواستید. و به عبارت دیگر به خاطر همین اعمال روی صحنه، زندگی حقیقی خود را به وجود نیاوردید، بلکه ما می دیدیم که می خواهید به ما

نشان بدهید که هنرپیشه‌های خوبی هستید و هرکدام از شما از دیگری دارای استعداد بیشتری است.

این موضوع بیشتر در کار و سه‌لوفسکی به چشم می‌خورد. دیگران هم مانند ویامینوا دچار همین بدبختی شده بودند و هدف آنها فقط برای خود هدف وجود داشت. آنها مرتباً خودنمایی می‌کردند و هدف کار در دست هنرپیشه به صورت حر به‌ای برای بهتر نشان دادن شخص او تبدیل شده بود.

گاوارکف نیز از هدف برای درخشان تر نشان دادن تکنیک خویش استفاده می‌کرد. هیچ یک از این کارها نتیجه مطلوبی برای شما نخواهد داشت و فقط به جای اعمال حقیقی، ریاکاری در اعمال شما به وجود می‌آورد. ولی اتود پوشین دارای هدف بدی نبود، با این تفاوت که کمی جنبه ادیب‌منشانه و ملاحظه‌کاری در آن مشاهده می‌شد، البته ادبیات، هنر بسیار عالی و ارزنده‌ای است، ولی باید این مطلب را تحلیل کرد، که آیا هنرپیشه در چه چیزی خلاصه می‌شود؟ آیا هنرپیشه فقط اجراکننده آن آثاری است که دیگران خلق کرده‌اند، یا اینکه نه، خود او نیز به‌نوبه خود خالق یک اثر هنری به‌شمار می‌آید؟

البته اهداف صحنه‌ای دارای شکلهای مختلفی است ولی تمام آنها برای ما مفید نیستند و حتی می‌خواهم بگویم که برخی از آن شکلهای از لحاظ کار هنرپیشگی خطرناک هم به‌شمار می‌آیند. به‌همین جهت من معتقدم که برای یک هنرپیشه کاملاً لازم است که کیفیت هدفها را از لحاظ خوب و بد بفهمد و هدفهای جزئی یا غیر ضروری را کنار گذارد و روی هدفهای اصلی و ضروری تکیه کند.»

من از آرکادی نیکلایویچ سؤال کردم: «به چه وسیله و یا چگونه می‌توان هدفهای ضروری و غیر ضروری را از یکدیگر تمیز داد؟»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امروز کار خود را بدین گونه شروع کرد:

«در جلسه گذشته یکی از دوستانتان سؤال کرد که به چه وسیله و یا چگونه می‌توان

هدفهای ضروری و غیر ضروری را از یکدیگر تمیز داد؟ به نظر من:

۱. قبل از هر چیز باید هدفهای این سوی پرده، یعنی هدفهای مربوط به خود هنرپیشه،

نمایشنامه، طرف بازی، و سایر اجراکنندگان نقشهای دیگر را در نظر گرفت. البته هدف هنرپیشه مشابه هدف نقشی است که او اجرا می‌کند.

۲. هدفهای خلاقه و هنری، یعنی آن هدفهایی که سبب اجرای بازیها به‌طور اساسی و

هنری می‌شوند. هدفهایی که به‌وجود آورنده روح زندگی بشری نقش هستند و نحوه انتقال هنری آن را تسهیل می‌کنند.

۳. هدفهای زنده و فعال و خلاقه بشری، که عبارت از نیروهایی هستند که نقش را به سمت جلو سوق می‌دهند و از هدفهای قراردادی و مرده هنر پیشگی که ابداً از نقشی که او اجرا می‌کند ناشی نشده و فقط برای سرگرم کردن و تفریح تماشاچی در نظر گرفته شده‌اند، جلوگیری می‌کنند.

۴. هدفهایی که از لحاظ باور و اعتقاد بین خود هنر پیشه و اثر وی و سایر بازیگران و همچنین تماشاچیان مشترک هستند.

۵. هدفهای هیجان‌آور، زیبا و مفتون‌کننده که قادر به زنده کردن و تحریک احساس واقعی هنر پیشه‌اند.

۶. هدفهای جامع نقش، یعنی هدفهایی که نمونه‌وارند و برای اجرای نقش در نظر گرفته شده‌اند.

۷. هدفهای اصلی که جوابگو و متضمن ماهیت نقش هستند و از هدفهای جزئی و سطحی نمایشنامه فراتر می‌روند.

اجازه بدهید از فرصت استفاده کنم، شما را از آن سلسله هدفهای ماشینی و مکانیکی که اکثراً بین هنر پیشگان مشاهده می‌شود و خط سوق هنر پیشگان را به سمت روح پست کاسبی هنری نزدیک می‌کند بر حذر دارم.»

من سؤال کردم: «آیا می‌توانم این طور استنباط کنم که به نظر شما دونوع هدف وجود دارد، درونی و برونی. یا به عبارت دیگر جسمانی و روانی؟» آرکادی نیکلایو بیچ اضافه کرد: «و درونی اولیه.»

من پیش خود تکرار کردم «هدف درونی اولیه»، و اظهار تعجب کردم. آرکادی نیکلایو بیچ به ناچار اضافه کرد: «تصور کنید که شما وقتی وارد اتاق می‌شوید، یک سلسله اعمال معمولی انجام می‌دهید. مثلاً سلام می‌کنید، دست می‌دهید، سرتان را تکان می‌دهید و مانند اینها. البته این کار را شما از روی عادت انجام می‌دهید و به همین دلیل است که از نظر ما اینها همه یک نوع هدف مکانیکی به‌شمار می‌آیند. اهدافی که در آنها هیچ چیز درونی وجود ندارد.»

و نتسف با تعجب پرسید: «چطور؟ یعنی روی صحنه نباید سلام کرد؟» آرکادی نیکلایو بیچ در جواب گفت: «البته که لازم است ولی مکانیکی سلام کردن، مکانیکی دوست داشتن، مکانیکی رنج بردن، مکانیکی متنفر شدن، مکانیکی و مکانیکی و

مکانیکی هدفهای زنده بشری را بدون هیچ گونه احساسات حقیقی درونی انجام دادن، آن طور که اغلب شما دوست دارید انجام دهید، از نظر ما صحیح نیست. اغلب اتفاق می افتد که شما دست خودتان را برای احترام دراز می کنید و دست راست را می فشارید. و یا با نگاه خود کوشش می کنید که علاقه و محبت و احترام خود را به طرف بفهمانید، ولی موفق نمی شوید. و همین دست دادن اولیه و یا اجرای آن -سلسله اعمال ساده ای که چیزی از حالت درونی مادر آن نهفته است- به زبان علمی هنری ما اهداف ابتدایی درونی نامگذاری می شوند.

حالا برای شما مثال دیگری می زنم، تصور کنید که دیر و زبین ما اختلاف شدیدی وجود داشته است و من در حضور عده ای به شما توهین کرده ام. بنا بر این امر و زبینه محض اینکه شما را می بینم نزد شما می آیم و دستم را به طرف شما دراز می کنم و با فشردن دست از شما معذرت می خواهم. در حقیقت به این وسیله می خواهم بگویم که من مقصر بوده ام و خواهش می کنم که توهین دیر و زرا فراموش کنید. در نظر بگیرید که دراز کردن دست به طرف یک دشمن کار زیاد آسانی هم نیست، باید خیلی فکر کرد و غالباً ضروری است که بر احساسات مختلف فائق شد. به همین دلیل است که ما به چنین اهدافی درونی می گوئیم.

می بینید که درک چنین هدفهایی تا اندازه ای مشکل است. در حقیقت یکی از خصوصیات چنین هدفهایی باید مشابه آن چیزی باشد که حتماً برای هنرپیشه جالب بوده است. باید نیروی جذب کننده فراوانی داشته باشد تا بتواند اراده هنری هنرپیشه را به طرف خود متوجه سازد. و درست بین میلیونها هدفی که ممکن است در هر عمل ساده موجود باشد، هدفهایی با چنین خصوصیتی هستند که از نظر ما هدفهای هنری نامیده می شوند. در ضمن لازم است تذکر دهم که چنین هدفهایی حتماً باید از لحاظ اجرایی نیز قابل قبول باشند، زیرا در غیر این صورت طبیعت هنرپیشه زیر سنگینی بار آنها قرار می گیرد و از نرمش و حرکت باز می ماند.

اجازه بدهید که از نمایشنامه براند اثر ایسنس برایتان مثالی بزنم. خواهش می کنم صحنه کهنه ها را در نظر بگیرید. همان جایی که براند می گوید: باید بشریت را نجات داد. متوجه شدید؟

حال در نظر بگیرید که آیا واقعاً یک چنین هدف عظیمی برای یک فرد به تنهایی قابلیت اجرا دارد؟

پس بهتر است که ابتدا از هدفهای کوچکتر شروع کرد، هدفهای جالب و نسبتاً قابل

لمس و به اصطلاح جسمانی یا مادی.»

هنرجویان سؤال کردند: «هدفهای مادی برای تماشاچی تئاتر؟»

آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «این صحیح نیست که شما فقط به تماشاچی فکر کنید. در نظر داشته باشید که از لحاظ اجرایی باید به فکر خودتان نیز باشید، زیرا این شما هستید که روی صحنه عمل می کنید نه تماشاچی. به عبارت دیگر تنها در صورتی که اعمال شما برای خودتان جالب باشد می توانند برای تماشاچی نیز جالب باشند و او را به دنبال هدف بکشاند.»

هنرجوی دیگر گفت: «ولی هدفهای مادی و جسمانی برای من زیاد جالب نیستند، من

بیشتر مایلم که در کارم هدفهای روانی و درونی داشته باشم.»

آرکادی نیکلایویچ اظهار داشت: «عجله نکنید، شما وقت زیادی دارید و فکر می کنم

هنوز برای شما زود است که به عمق هدفهای درونی انسانی دست یابید. زیرا در نظر بگیریید که انسان موجود فوق العاده عجیبی است. ولی البته با کار مستمر و طولانی و توأم با پشتکار و حوصله زیاد به این مرحله نیز خواهید رسید، لذا به نظر من در وضع کنونی بهتر است که شما فقط هدفهای ساده جسمانی را در نظر بگیرید و کوشش کنید که آنها را تماماً به طرز صحیحی روی خود پیاده کنید.»

هنرجویان دوباره سؤال کردند: «ولی آیا ممکن است که از لحاظ اجرایی روح را از

جسم جدا کرد؟ پس از کجا می توانیم مطمئن شویم که فلان عملی که ما انجام داده ایم دارای هدف درونی بوده است یا برونی؟ و یا اصولاً ممکن نیست که این دو هدف در لحظه اجرا در یکدیگر ادغام شوند؟»

آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «کاملاً درست است، در عمل، به همراه هر هدف

جسمانی ممکن است یک هدف روانی هم موجود باشد. علاوه بر آن در عمل با هر هدف روانی نیز مسلماً یک هدف جسمانی وجود خواهد داشت. لذا همان طور که شما گفتید،

به هیچ وجه نمی توان این دورا کاملاً از یکدیگر جدا دانست. اجازه بدهید مثالی بزنم، تصور

کنید که شما می خواهید نقش سالری را در نمایشنامه موتزارت و سالری اثر پوشکین اجرا کنید. البته حالت روانی سالری، که چنانکه می دانید تصمیم به قتل موتزارت گرفته است،

بسیار مشکل و بفرنج است. به عبارت دیگر گرفتن چنان تصمیمی، نظیر برداشتن جام و

ریختن شراب در آن، و آمیختن زهر به آن و تقدیم آن به دوست ژنی که وی آن قدر از شنیدن

موسیقی اولدت می برد، کار فوق العاده سنگینی محسوب می شود. آیا این طور نیست؟ ولی

از لحاظ برونی همه اینها یک سلسله اهداف جسمانی است. آیا غیر از این است؟ اما توجه

کنید که چقدر مسائل و حالت درونی در آن مطرح است! البته می توانیم مسئله را این طور نیز مطرح کنیم: تمام اینها يك سلسله اعمال مشکل و پیچیده روانی است که مملو از اعمال متسلسل جسمانی است. آیا متوجه شدید؟ حال اجازه بدهید که موضوع ساده تری را برای مثال انتخاب کنیم. مثلاً موضوعی نظیر نزدیک شدن به يك شخص و زدن يك سیلی محکم به صورت او، عملی که در قرون وسطی خیلی هم متداول بود. حال به خاطر آنکه چنین عملی، که کاملاً دارای هدف جسمانی است، به طور ماشینی صورت نگیرد، چه اندازه باید از نظر روانی و درونی مناسبات ما با آن شخص مشخص شده باشد؟ من خواهش می کنم که به تمرین هر دو اتود بپردازید، و سعی کنید که در شرایط متفاوت پیشنهادی و اگر به آنها توجه کنید. آن گاه پس از هر تمرین سعی کنید بفهمید که عمل جسمانی کجا پایان یافته و عمل درونی کجا آغاز شده است. به زودی متوجه خواهید شد که برخلاف تصور ما این کار چندان هم آسان نیست و بسا اوقات که آنها را با هم اشتباه خواهید کرد. مع هذا به شما توصیه می کنم که یأس به خود راه ندهید و سعی کنید که به طرز بسیار قاطعی سرحدی میان اعمال جسمانی و اهداف روانی قائل شوید. برای این کار به طور تقریبی هم که شده می توانید از احساسات خود کمک بگیرید. زیرا این کار در هر حالت برای شما مفید است.»

یکی از شاگردان سؤال کرد: «می خواهید بگویید که حتی يك اشتباه علنی نیز ممکن است که برای ما مفید باشد؟»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «آری، درست همین را می خواهم بگویم. زیرا با این کار جلو وحشت احساسات خود را می گیرید و به عبارت دیگر به نظر من درست انجام دادن يك هدف جسمانی به شما کمک می کند که هدف صحیح روانی آن را رفته رفته بیابید و بدین ترتیب از نظر من عمل جسمانی شما بدل به عمل روانی شده است. ولی باز می خواهم یادآور شوم که اول شما فقط با هدفهای جسمانی سر و کار داشته باشید و به سراغ اهداف روانی نروید. زیرا در مقابل اعمال جسمانی خطر تقلید کمتری وجود دارد. علاوه بر آن به موقع راجع به هدفهای روانی هم صحبت خواهیم کرد. به همین دلیل مجدداً خواهش می کنم که در تمام اتودهای خود، در تمام تمرینها و قطعه ها و نقشها قبل از هر چیز در جستجوی اهداف جسمانی موضوع بر آید و مخصوصاً سعی کنید که هر قطعه یا هر عمل

۳. این توصیه تعلیماتی (پداگوژیکی) استانیسلاوسکی به تدریج در کارهای تجربی مبدل به متد کار خلاقه او با هنر پیشه شد. در تجزیه و تحلیل ضمن حفظ هدفهای بزرگ نقش و نمایشنامه که تعیین کننده مراحل

را نامگذاری کنید. در واقع انتخاب نام صحیح برای يك قطعه نه تنها ماهیت آن قطعه را روشن می کند، بلکه هدف پنهان شما را نیز که ماهیتاً در آن قطعه نهفته است آشکار می سازد. اجازه بدهید که يك مثال عملی بزنم. مثلاً يك قطعه نمایشنامه براند اثر ایبسن را تمرین کنیم. تمرین را از آنجایی شروع می کنیم که آگنس، زن براند، پسر كوچك خود را از دست داده است و با غم و اندوه مشغول جمع آوری بازمانده های اوست: کهنه ها، لباسها، اسباب بازیها، و چیزهای دیگر. هر کدام از این اشیاء يك سلسله خاطرات دور و نزدیک را در مادر داغ دیده تازه می کند و باعث ازدیاد اشکهای او می شوند. اما حادثه چگونه اتفاق افتاده است؟ زندگی در اتاق محقر و نمناك يك محل عقب مانده علت بیماری و مرگ طفل را باعث شده است و به خاطر آوردن این موضوع، خود اندوه ما را بیشتر می کند. او به خاطر می آورد که هنگامی که کودکش هنوز زنده بود، بارها به همسرش اصرار کرده بود که آنجا را ترك کنند و به منطقه بهتری روی آورند. ولی براند کشیش، که مرد متعصبی است، معمولاً در اندیشه های خود صدیق است و حاضر نمی شود که وظیفه کشیشی خود را فدای نجات خانواده خود سازد، و در نتیجه تراژدی آغاز می شود و فرزند آنها از بین می رود.

در قطعه بعد خود براند وارد می شود و او نه تنها به خاطر مرگ پسرش بلکه به خاطر وضع زنش نیز ناراحت است، ولی خشکی فناتيك وظيفه اش او را مجبور می سازد که با لحن

مهم رشد سیمای صحنه ای است، استانیسلاوسکی از تقسیم مقدماتی نقش به تعداد بیشتر خواستها که خود تعیین کننده هدفهای كوچك هستند صرف نظر کرد، و به جای تجزیه و تحلیل مفصل خواستها و تعیین هدفهای كوچك، به مطالعه دقیق اعمالی که رخ می دهند پرداخت. اعمال فقط بر مبنای خواستن تعیین می شوند، ولی مستقیماً وابسته به آن شرایطی هستند که در آن لحظه به خصوص هنرپیشه را احاطه کرده است.

کار مرحله قبلی روی نقش در اطراف تجزیه و تحلیل تخیلی دور می زد و به مرحله سازندگی تمرینی تقسیم می شد، در مرحله بعدی فعالیت کارگردانی تعلیماتی استانیسلاوسکی این مرز بین تجزیه و تحلیل و ترکیب از بین رفت و در مقابل بلافاصله مطالعه اعمال به وقوع پیوسته ضرورت پیدا کرد (با نشانه گیری هدف بزرگتر و نهایی).

در مورد اعمال جسمانی مثالهایی ذکر شده است، مثلاً گیلان شراب و یا سیلی خوردن با روشنی کامل گویای این مسئله است که استانیسلاوسکی با عنوان کردن «اعمال جسمانی» اعمال مکانیکی را در نظر نداشته است، بلکه اعمالی مورد نظر او بوده اند که با زندگی درونی نقش ارتباط کامل دارند و نتیجه کار عمیق و مشکل روانی هستند، اعمال جسمانی از نظر استانیسلاوسکی فقط یکی از جهات مشکل جریان اعمال جسمانی و روانی است.

خشنی با همسرش صحبت کند و او را وادار سازد که اثاثیه‌ای را که پس از مرگ پسرشان باقی مانده به مرد دوره‌گردی ببخشد. زیرا معتقد است که آنها مانع عبادت خالصانه‌اش می‌شوند. خوب حال بگویید که برای هدف این قطعات چه نامی می‌گذارید؟»

یکی از بچه‌ها گفت: «من فکر نمی‌کنم که انتخاب نام برای هدف این دو قطعه به اندیشه زیادی احتیاج داشته باشد. مثلاً می‌توان نام هدف قطعه اول را عشق مادر، و نام هدف قطعه دوم را وظیفه یک فرد متعصب انتخاب کرد.»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «بسیار خوب، این طور فرض کنیم. ولی اجازه بدهید توصیه دیگری به شما بکنم: هیچ‌گاه نام هدف یک قطعه را با اسم مشخص نکنید زیرا این کار را برای نامگذاری قطعات باید انجام داد، بهتر است هدفهای صحنه‌ای را با مصدر نامگذاری کرد.»

یک نفر سؤال کرد: «به چه دلیل؟»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «بگذارید که برای جواب، مسئله را آزمایش کنیم. دونفر از شما قبول کنند که نقش کشیش و همسرش را ایفا نمایند، و نیز اجازه بدهید که هر دو هدف را به روش اولیه‌ای که شما در نظر گرفتید نامگذاری کنیم، بدین ترتیب:

۱. عشق مادر. ۲. وظیفه یک فرد متعصب.

حال چه کسی داوطلب می‌شود؟»

دونفر از هنرجویان، و نتسف و ولیامینووا، عهده‌دار اتود شدند. و نتسف اخمهایش را درهم کرد، قیافه عصبانی به خود گرفت و چشمهایش را زیاده از حد باز کرد. علاوه بر آن پشت خود را آن چنان سیخ کرده بود که فکر کردیم ستون فقرات او خرد خواهد شد. با همین وضع محکم مشغول قدم زدن شد. گویی با پاشنه‌های کفش خود می‌خواست زمین را سوراخ کند، با صدایی کلفت و دورگه صحبت می‌کرد و شکمش را مثل طبلی که باد کرده باشد مرتب جلو می‌داد. شاید فکر می‌کرد که با این عملیات می‌تواند تجسم یک اراده محکم را «به‌طور کلی» برساند. ولیامینووا هم از او عقب نبود. مرتب به عنوان یک زن سرخورده که می‌خواهد با ناز و عشوه شوهر ناراحتش را همچنان راضی نگهدارد «به‌طور کلی» بازی می‌کرد.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «متوجه می‌شوید که با انتخاب نامناسب اسم برای هدف بازی، آنها را به طرف بازی سیما متمایل ساختید؟ منظورم آن است که آیا توجه کردید که آنها درست به جای اینکه یکی کشیش متعصب و دیگری مادر داغ‌دیده باشد، سعی می‌کردند که با حرکات خود حالات این دونفر را به ما نشان بدهند؟»

آیا دلیل این موضوع چیست؟ فکر می‌کنم که بهتر است بحث درباره آن را به جلسه آینده موکول کنیم.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایو بیچ گفت: «در جلسه گذشته شما سعی کردید که آگنس و براندر را به ما نشان دهید ولی خودتان آگنس و براندر نبودید. چرا؟ زیرا اسم همیشه درباره تصورات آشنا، حالت آشنا، چهره‌های آشنا و مانند آنها، آن‌ها هم به‌طور کلی، حکایت می‌کند. فقط شکل و حالت آنها را برای ما مشخص می‌کند، به عبارت دیگر اسم هرگز جایی برای کوشش و فعالیت و عمل ندارد، در صورتی که می‌دانید که هر هدفی باید حتماً با فعالیت و عمل توأم باشد.»

بعد از گفته آرکادی نیکلایو بیچ گاوآرکف سؤال کرد: «معذرت می‌خواهم ولی من فکر می‌کنم اسم را می‌توان تصویر کرد، نشان داد و حتی مجسم کرد، و آیا مجموعه این خصوصیات را نمی‌توان عبارت از عمل دانست؟»

آرکادی نیکلایو بیچ گفت: «بله البته که عمل هستند، ولی نه عمل واقعی و حقیقی و مفید و مؤثر و متنوع، آن‌گونه که ما روی صحنه لازم داریم. اجازه بدهید که من به‌صراحت از هم اکنون بگویم که آن هنرپیشگانی که نشان‌دهنده اعمال هستند از نظر مکتب ما فاقد ارزش هنرپیشگی بوده و باید از عرصه تئاتر اخراج شوند.»

سپس وی ادامه داد: «حالا ببینم اگر ما اسم را از روی این هدفها برداریم و با مصدرهایی موافق با هدف آنها را نامگذاری کنیم چه اتفاق خواهد افتاد.» و لبخند زنان اضافه کرد: «البته با این تغییر جزئی که قبل از اینکه مصدری را نام ببریم مقابل آن کلمه می‌خواهم را نیز قرار دهیم. یعنی مثلاً می‌گوییم: می‌خواهم... کنم. و به‌جای نقاط خالی یک هدف به اندازه کافی جذاب و عملی را قرار دهید. در این صورت میل به کوشش و فعالیت در شما به وجود می‌آید و در نتیجه، تمایل دست یافتن به هدف در شما شکل می‌گیرد.»

و تنسّف گفت: «آیا می‌توانیم بگوییم می‌خواهم... باشم؟»

آرکادی نیکلایو بیچ گفت: «نه، کلمه بودن حالت ساکن را پیاده می‌کند و آن فعلیتی که لازمه عمل بوده و نیل به هدف را میسر می‌سازد در آن نیست.»

ولیا مینوا پرسید: «می‌توانیم بگوییم می‌خواهم... بگیرم؟»

آرکادی نیکلایو بیچ گفت: «البته این کلمه بگیرم نیز فعالیت را بر نمی‌انگیزد، ولی با همه

اینها خیلی کلی است و یکباره قابل اجرا نیست.»

سپس آرکادی نیکلایویچ این چنین نتیجه گرفت: «متوجه می شوید که هدف حتماً باید مشخص و منطقی و قابل اجرا باشد. به همین دلیل است که چنانکه خود متوجه شدید تمام مصدرها را به طور کلی و یا تمام کلمات را به طور کلی نمی توان از جهت راهبری به فعالیت و کوشش انتخاب کرد، باز به همین دلیل است که من مرتب تکرار می کنم که نامگذاری هدف کار آسانی نیست و نباید آن را سرسری گرفت و باز هم به همین دلیل است که به نظر من هنرپیشه باید بتواند آن قدرت و نیروی خلاقه فکری را داشته باشد تا نام موافقی را که برای هدف خود لازم دارد انتخاب کند.»

یکی از هنرجویان گفت: «آیا می توان فرمول جمله را این طور بسازیم: می خواهم... بگیرم... تا...»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «البته این فرمول زیبایی است ولی در حقیقت بسیار مشکل است که بعد از کلمه «تا» هدف ثابتی قرار دهید. خصوصاً دقت داشته باشید که آن هدف حتماً باید قابلیت اجرا داشته باشد. علاوه بر آن، هدفی که در این جمله قرار می گیرد باید ساده و نزدیک باشد و مثلاً این چنین نباشد که مجبور شوید برای رسیدن به یک هدف، یک سلسله اهداف دیگر را از پیش پا بردارید و یا اینکه مجبور شوید که آنها را مانند پله های یک عمارت یکی یکی طی کنید تا به هدف اصلی دست پیدا کنید. مثلاً فرض کنید می توان جمله ای این چنین ساخت: من می خواهم آدم پرکار و عاقلی باشم تا اطمینان مردم را به خود جلب کنم. یا مثلاً: می خواهم با دیگران فرق داشته باشم، خدمت کنم، و نظر مردم را به سوی خود متوجه سازم. و مانند اینها. چنانکه می بینید تمام خصوصیات که از لحاظ انگیزه و قابلیت اجرایی موضوع گفتیم می تواند در این جمله وجود داشته باشد. به صحنه کهنه ها از نمایشنامه براند مراجعه کنیم. علاوه بر آن به خاطر آنکه همگی در بیان مسئله شرکت داشته باشید، اجازه بدهید که این چنین تصور کنیم که تمام پسرهایی که اینجا حضور دارند خود را در شرایط براند و خانمها خود را در شرایط آگنس قرار دهند و برای اهداف خود نامهایی انتخاب کنند. من فکر می کنم که این طور مسئله بهتر است. زیرا این طور تصور می کنم که آقایان به حالات براند و خانمها به حالات آگنس نزدیکترند. حال شروع کنید!»

من گفتم: «من می خواهم مثل یک مرد بر آگنس حکومت کنم تا او را در راه سه یتیم و اداری به فداکاری کنم. می خواهم روح او را نجات بدهم و وی را که اسیر احساسات شخصی شده است به راه راست هدایت کنم...» هنوز جمله من به انتها نرسیده بود که ناگهان بارانی از جملات مختلف همچون سیلابی بر من هجوم آورد:

- می خواهم به یاد فرزندم باشم.
 - می خواهم خود را به او نزدیک احساس کنم.
 - می خواهم همیشه به فکر او باشم.
 - می خواهم او را یک بار دیگر نوازش کنم.
 - یک بار دیگر از او پرستاری کنم.
 - بتوانم او را معالجه کنم.
 - بتوانم او را برگردانم.
 - می خواهم نزد او بروم.
 - می خواهم دوباره او را در کنار خود احساس کنم.
 - می خواهم او را در بین اشیاء جستجو کنم.
 - می خواهم او را از آن گور خاموش فراخوانم.
 - می خواهم او را در آغوش گیرم.
 - می خواهم مرگ او را فراموش کنم.
 - می خواهم غم خود را فراموش کنم.
- مالالتکوا با صدای بلند فریاد زد: «من فرزندم را می خواهم، نمی توانم جدا از او زندگی کنم.»
- در مقابل، گروه پسران حالات مختلف بر اند را بدین سان منعکس ساختند:
- می خواهم توجه آگنس را به سوی خودم باز گردانم.
 - می خواهم او را دلداری دهم.
 - می خواهم کاری کنم که او بفهمد رنج او را می فهمم.
 - می خواهم رضامندی انجام وظیفه را به او بفهمانم.
 - می خواهم برای او وظایف مهم خویش را توضیح دهم.
 - آن گاه مجدداً با این جملات، دختران به پاسخ پرداختند:
 - می خواهم از غم و غصه خود پیش شوهرم شکایت کنم.
 - می خواهم او اشکهای مرا ببیند تا بتواند احساساتم را بفهمد.
- و مالالتکوا مجدداً با صدای بلند فریاد زد: «می خواهم فرزندم را از شوهرم طلب کنم، من فرزندم را می خواهم.»
- و بچه‌ها این طور جواب دادند:
- می خواهم او را به وسیله حس مسئولیت در مقابل بشریت بترسانم.

— می خواهم او را با سرنوشت تهدید کنم.

— می خواهم او را با ناامید شدن از اینکه مرا نمی فهمد بترسانم...

و مانند اینها....

در تمام مدت مبارزه، مرتباً فکرهای نو و اندیشه‌های جدیدی به وجود می آمد. علاوه بر آن، آن احساسات منطقی‌ای که ما برای تعیین خواستهای خود به کار می بردیم، مرا متوجه ساخت که این صحنه چگونه باید بازی شود. سرانجام آرکادی نیکلایویچ مبارزه را خاتمه داد و گفت: «تمام هدفهای انتخاب شده به وسیله خانمها و آقایان برای خود آنها درست و منطقی بودند و تمام آنها باعث کوشش و فعالیت می شدند. حال من فکر می کنم که توانستم شما را وادار کنم که در عمل به سؤالی که کرده بودم جواب دهید: چرا هدف را باید با مصدر نامگذاری کرد، نه با اسم؟»

باور و احساس حقیقت

سال .. ۱۹

امروز قبل از شروع کلاس ما هنرجویان طبق معمول به خاطر مالالتکوا، که عادت داشت همواره چیزی را گم کند، روی صحنه دنبال کیف پول اومی گشتیم. ناگهان بدون اینکه انتظار داشته باشیم، صدای آرکادی نیکلایویچ به گوش رسید. در حقیقت او مدت‌ها بود که از سالن مراقب کار ما بود. او اظهار داشت: «ضمن تجسس خیلی صادقانه به هیجان آمده بودید و تمام حرکات و رفتار شما حقیقی و واقعی بود. همه چیز باور کردنی بود، مسائل کوچک جسمانی دقیقاً اجرا می شد، خیلی خیلی مشخص و روشن بود. دقت به اوج خود رسیده بود، عناصر ضروری خلاقیت کاملاً صحیح فعالیت می کردند...» آن گاه دور از انتظار ما چنین نتیجه گیری کرد: «به عبارت دیگر روی صحنه هنر واقعی به وجود آمده بود.»

چندتن از هنرجویان به محض شنیدن این جمله به اعتراض پرداختند و گفتند: «نه، این هنر نبود، این خود واقعیت یا حقیقت محض بود و بنا به گفته خودتان آن را فقط می توان به عنوان يك واقعه به حساب آورد.»

— خوب این واقعه را تکرار کنید.

ما کیف را دوباره سر جای قبلی آن گذاردیم و از نو دنبال آن آغاز به گشتن کردیم. ولی از آنجایی که احتیاج واقعی به یافتن آن از بین رفته بود تکرار این کار هیچ نتیجه خلاقه‌ای را بارور نساخت. سپس آرکادی نیکلایویچ گفت: «خیر، این بار من هدف و اعمال و حقیقت واقعی را احساس نکردم. به چه دلیل شما نمی توانید آنچه را که چند لحظه پیش در واقعیت امر احساس می کردید تکرار کنید؟ شاید به این دلیل که برای جستجوی يك شیء به هیچ وجه ضروری نیست که آدم هنرپیشه باشد، بلکه فقط کافی است که او به طور ساده

فقط يك انسان باشد.»

هنر جو یان در توضیح اظهار داشتند که بار اول عمل جستجو از يك ضرورت ناشی شده بود، در حالی که بار دوم ضرورت عمل دیگر وجود نداشت و ما فقط نشان داده بودیم که مشغول تجسس هستیم. به عبارت دیگر بار اول عمل يك واقعیت حقیقی بود، در حالی که بار دوم جعل و یا تجسم دروغین آن بود.

آرکادی نیکلایویچ در پاسخ به ما پیشنهاد کرد: «پس اکنون صحنهٔ تجسس را بدون نمایش دروغین آن و فقط از روی حقیقت بازی کنید.»

ما در حالی که همین طور یکدیگر را نگاه می کردیم گفتیم: «ولی این پیشنهاد چندان آسانی نیست. باید آماده شد، تمرین کرد، به هیجان آمد...»

— به هیجان؟ مگر وقتی شما در جستجوی کیف بودید، هیجانی نداشتید؟

— ولی آن يك کار واقعی بود، در صورتی که ما باید اکنون به طور تصویری متأثر شویم.

— یعنی می خواهید بگویید، روی صحنه باید به شکل دیگری غیر از زندگی واقعی

به هیجان آمد؟...

و آن گاه به طور توضیحی ادامه داد: «در دایرهٔ واقعیات طبیعی، حقیقت عمل و باور به خودی خود به وجود می آید. مثلاً چند دقیقهٔ قبل هنگامی که روی صحنه به دنبال کیف مالا لتکوا می گشتید، من آن حقیقت واقعی و باوری را که در شما به وجود آمده بود مشاهده کردم. دلیل آن چه بود؟ کاملاً واضح است که دلیل مسئله عبارت از آن بود که در وهلهٔ اول روی صحنه بازی نمی کردید، بلکه واقعیت طبیعی يك عمل جستجو را انجام می دادید. در حالی که در مرحلهٔ دوم، نه يك عمل طبیعی بلکه يك بازی صورت می گیرد. و در این صورت برای ایجاد باور و حقیقت، عمل آمادگی قبلی لازم است، و این کار باید ابتدا در اندیشهٔ هنری یا در دایرهٔ زندگی تخیلی شما انجام گیرد، آن گاه از طریق عمل به روی صحنه منتقل می شود.

بدین ترتیب، برای اینکه حقیقت واقعی را در خود به وجود آورید و تجسس کیف را، که همین چند دقیقه پیش به طور واقعی انجام می دادید، روی صحنه تصویر کنید، قبلاً باید در درون خود تغییراتی به وجود آورید و از طریق جا به جا کردن اهرم تصور خویش به دایرهٔ تخیل انتقال یابید، و آن گاه در آنجا اندیشهٔ مشابه با واقعیت را به وجود آورید. فراموش نکنید که اگر معجزه آسا و پذیرش صحیح شرایط پیشنهادی می تواند در احساس و ایجاد حقیقت صحنه ای و باور آن شما را یاری کند. بدین ترتیب در زندگی، حقیقت در آن چیزی که وجود دارد هست، چیزی که انسان وجود آن را حس می کند، لیکن روی صحنه حقیقت

آن چیزی است که در واقع وجود ندارد، ولی می توانسته است که وجود داشته باشد.»
 گاوارکف گفت: «خیلی معذرت می خواهم ولی وقتی در تئاتر همه چیز دروغ است، مثل
 خنجر مقوایی اتللو یا مشابه آن، در این صورت چگونه می شود که از حقیقت صحنه‌ای
 صحبت کرد؟»

آرکادی نیکلایویچ اظهار داشت: «اگر این مسئله که چرا خنجر اتللو به جای اینکه از
 فولاد آبدیده ساخته شده باشد از مقوا ساخته شده است، باعث ناراحتی شما می شود و
 اگر منظور به خصوص شما از دروغ روی صحنه همین خنجر ساختگی باشد، و اگر
 به خاطر همین، شما به هنر داغ دروغ می زنید و نمی توانید زندگی واقعی روی صحنه را باور
 کنید، باید به شما بگویم که خیالتان کاملاً راحت باشد. زیرا در تئاتر این مسئله که خنجر
 اتللو مقوایی است یا فولادی مهم نیست، بلکه مسئله مهم در اینجا عبارت از آن است که
 احساس درونی خود هنرپیشه، که تبرئه کننده خودکشی اتللوست، صحیح و واقعی باشد.
 به عبارت دیگر مسئله مهم اینجا عبارت از آن است که اگر شرایط و وضع اتللو واقعی بود و
 آن خنجری که او به وسیله آن به زندگیش خاتمه داد اصلی بود، آن گاه خود هنرپیشه چه
 رفتاری داشت؟ تصمیم بگیرد که چه چیزی برای شما مهمتر و جالبتر است؟ چه چیزی را
 می خواهید باور کنید؟ غیر واقعی بودن طبیعت وقایع و حوادث دنیای مادی را یا اینکه آن
 احساسی را که در روح هنرپیشه به وسیله افکار صحنه‌ای که البته در واقعیت هم وجود
 ندارند، ایجاد می شود؟

در حقیقت هنرپیشه روی صحنه و در لحظات خلاقیت به همین حقیقت احساس است
 که نیاز دارد و بدون چنین حقیقت و باوری هیچ گونه هنر واقعی وجود نخواهد داشت. هر چه
 وضع ظاهری روی صحنه طبیعی تر باشد، به همان نسبت هم باید احساس نقش هنرپیشه به
 طبیعت ارگانیک وی نزدیکتر باشد. البته اغلب خلاف این را روی صحنه می بینیم. اغلب
 سعی می شود که دکور و لوازم و اشیای مورد احتیاج نمایش بسیار طبیعی باشد، در حالی که
 درباره احساس واقعی هنرپیشه‌ای که بین این اشیاء قرار گرفته اهمال می شود. و همین
 تناقض اشیای حقیقی و احساس غیر حقیقی است که باعث عدم انتقال زندگی واقعی در
 اجرای نقشها می شود. برای جلوگیری از این اتفاقات باید سعی کنید که همیشه رفتار و
 اعمال شما روی صحنه با اگر و شرایط پیشنهادی توجیه شود. فقط ضمن یک چنین
 خلاقیتی است که می توانید احساس واقعی خود را تا انتهای مسیر قانع کرده و هیجان
 واقعی خود را باور کنید. و چنین جریانی را ما جریان توجیه می نامیم.»

من پرسیدم: «پس به طور کلی حقیقت در تئاتر یعنی چه؟»

— حقیقت روی صحنه آن چیزی است که ما واقعاً هم در درون خود و هم در درون طرف بازی خود به آن باور داریم. حقیقت تئاتری از باور و باور از حقیقت صحنه‌ای تفکیک ناپذیر است. آنها نمی‌توانند بدون یکدیگر وجود داشته باشند، و بدون هر دوی آنها نیز هیجان و احساس هنری و خلاقیت صحنه‌ای نمی‌توانند موجودیت یابند. به عبارت دیگر روی صحنه همه چیز باید هم برای خود هنرپیشه و هم برای نقش مقابل او و هم برای تماشاچی قانع کننده باشد.

روی صحنه همه چیز باید القاء کننده این باور باشد که آنچه اکنون روی صحنه بر سر خود هنرپیشه می‌آید، امکان موجودیت مشابه آن در زندگی واقعی و احساسی برای تماشاچی وجود دارد. به عبارت دیگر هر لحظه از موجودیت ما روی صحنه باید باور حقیقت و هیجان احساس و حقیقت اعمال رخ داده را در ما تصویب کند. این است آن حقیقت درونی و باور ساده‌ای که برای هر هنرپیشه‌ای روی صحنه ضروری است.

سال .. ۱۹

امروز من برای آشنایی با افه‌های صحنه به تئاتر رفته بودم.^۱ پس از پایان کار و در آنراکت آرکادی نیکلایویچ به بوفه هنرمندان آمد و در آنجا چه با هنرمندان و چه با هنرجویان به گفتگو پرداخت. ضمن گفتگوی ناگهان به من و شوستف رو کرد و گفت: «افسوس که شما تمرین امروز ما را ندیدید. این تمرین به وضوح نشان می‌داد که حقیقت واقعی و باور صحنه‌ای یعنی چه. اجازه بدهید که جریان را برایتان توضیح بدهم. ما اکنون مشغول تمرین يك نمایشنامه قدیمی فرانسوی هستیم که این گونه شروع می‌شود: دختر بچه‌ای دوان دوان وارد اتاق می‌شود و می‌گوید که عروسك اود چاردل درد شده است. یکی از بازیگران به دختر ك پیشنهاد می‌کند که به عروسكش يك بسته گرد بدهد تا دل درد او خوب شود و دختر ك بدو خارج می‌شود. بعد از مدتی دوباره وارد می‌شود و با اطمینان می‌گوید که دل درد عروسكش خوب شده است. این خلاصه صحنه‌ای از تراژدی والدین غیر قانونی را تشکیل می‌دهد. از لحاظ اجرایی برای اینکه نمایشنامه را بهتر عرضه کرده

۱. از مطالبی که در این قسمت آمده چنین معلوم است که می‌خواهند هنرجویان را به کارهای پشت صحنه (سروصدا، موزیک و غیره) جلب کنند. در مورد کارهای تدریجی هنرجویان در تئاتر ضمن دیدن دوره در فصل «بررسی احساس صحنه‌ای» در جلد سوم (چاپ روسی) مجموعه آثار استانیسلاوسکی مطلبی آمده است.

باشیم، خواستیم که عروسك دخترک يك عروسك واقعی باشد، ولی بین اشیائی که روی صحنه بود هر چه گشتیم نتوانستیم عروسکی بیاییم و مجبور شدیم که يك قطعه چوب رادر يك تکه پارچه قشنگ و نازک بپیچیم و به دست دخترک بدهیم. با کمال تعجب دخترک بلافاصله این قطعه چوب را به جای عروسك قبول کرد و تمام محبتهای قلبی خود را به او داد. ولی گرفتاری ما از همین جا شروع شد. در حقیقت این مادر کم سن و سال با متدی که نویسنده نمایشنامه برای معالجه دل درد عروسكش پیشنهاد کرده بود موافق نبود. دخترک مخالف کلمه گرد بود و کپسول را ترجیح می داد. از این لحاظ مجبور شدند در متن نوشته نویسنده تغییری بدهند. در حقیقت دخترک کلمات نمایشنامه را با کلمات خود عوض کرد و برای این کار دلیل منطقی زندگی خود را نیز ارائه داد. او به خودی خود و بر اساس تجربه شخصی از مدت‌ها قبل فهمیده بود که خوردن کپسول از خوردن گرد آسانتر است و حال می خواست که تجربه خود را نسبت به عروسكش تعمیم بخشد. علاوه بر آن در پایان تمرین دخترک به هیچ وجه حاضر نبود که از عروسكش جدا شود. البته خود عروسك مطرح نبود، بلکه آن پارچه‌ای که دور عروسك پیچیده بودند مطرح بود. زیرا مسئول انبار نمی توانست از پارچه‌ای که مربوط به یکی از صحنه‌های دیگر بود و به طور تصادفی به دور قطعه پیچیده بودند چشمپوشی کند.

تراژدی پر از اشک و ناله‌ای شروع شد و فقط هنگامی که پارچه ضخیم و بی مصرفی را به جای آن پارچه نازک به دخترک دادند این تراژدی پایان یافت. جالب آن بود که دخترک ضمن تعویض پارچه با شادی گفت: «اتفاقاً این پارچه بهتره. چون به درد عروسك من که مریضه می خوره... بفرمایید به این می گویند باور و حقیقت.»

آن گاه تارتسف به گفتگو ادامه داد و اظهار داشت: «اتفاق دیگری نیز به یادم آمد. روزی هنگامی که خواهرزاده من چهار دست و پا به شکل مخصوصی به هوا می پرید، من به شوخی به او گفتم: «قورباغه.» بعد، او تا مدت‌ها پس از آن روز فقط به همین طریق راه می رفت و گهگاه به هوا می جست. خود را قورباغه تصور می کرد. حتی گاهی نیز خود را زیر صندلی و مبل و گوشه‌های مختلف اتاق پنهان می کرد. او درست يك هفته تمام در این نقش فرو رفته بود و جز به صورت پریدن به این طرف و آن طرف طور دیگری راه نمی رفت. يك بار نیز از او تعریف کرده بودند و گفته بودند که دختر خیلی مؤدبی است و مثل آدمهای بزرگ پشت میز غذایی نشیند. درست پس از این تعریف تا يك هفته دخترک شیطان و شلوغ آرام شده بود و به آموختن رفتار و حرکات مریخی خود پرداخته بود. این هفته بهترین و آرامترین هفته‌ای بود که ما در سراسر زندگی در منزل داشتیم. زیرا هیچ حادثه و

سروصدایی از او بر نمی‌خاست. خیلی باوقار این طرف و آن طرف می‌رفت. فکرش را بکنید که فقط به خاطر اینکه از رفتار خود لذت ببرد، چگونه داوطلبانه جلوی هیجان کودکانه خود را یک هفته تمام گرفته بود. آیا این خود تأیید کننده نرمش و تخیل و کم توقعی باور دخترک برای انتخاب موضوع جهت بازی نیست؟ آیا این همان باور کردن ساده واقعیت و حقیقت اندیشه خود نیست؟ جای تعجب است که بچه‌ها این قدر زیاد می‌توانند توجه خود را به یک چیز، یا یک عمل و یا یک موضوع معطوف دارند، و از آن دل زده و خسته نشوند. آنها حتی از اینکه مدتی خود را در یک حالت یا وضعیت تصوری غرق می‌کنند لذت می‌برند. در حقیقت توهمات زندگی واقعی که توسط بچه‌ها در بازی گنجانده می‌شود به قدری شدید است که برگشت از آن به دنیای واقعی را برای آنها مشکل می‌کند. آنها از هر چیزی که دم دستشان است برای خود لذت می‌آفرینند. فقط گفتن مثلاً کافی است تا اندیشه آنها شروع به فعالیت ثمر بخشی کند. این کلمه مثلاً کودکانه به مراتب قویتر از اگر معجزه آسای ما هنر پیشگان است. علاوه بر آن کودکان دارای خصوصیت دیگری نیز هستند که ما باید آن را بیاموزیم: بچه‌ها می‌دانند چه چیزهایی را باید بدانند و باور کنند و به چه چیزهایی نباید توجه کنند. همین دخترکی که در تمرین بود خیلی خوب توجه کرده بود که احساس مادری او مهم است و چوبی بودن عروسکش مهم نیست.

خوب هنر پیشه نیز باید بتواند روی صحنه به آنچه می‌تواند باور کند جلب شود و نسبت به آنچه مانع این کار می‌شود بی‌توجه بماند. این خود باعث می‌گردد که اصولاً او متوجه حفره سالن و سایر قراردادهای تئاتری نشود.

در واقع هنگامی که شما در کار هنری خود به آن حقیقت باوری که کودکان در بازی خود دارند دست یافتید، آن گاه می‌توانید هنرمند بزرگی شوید.

سال .. ۱۹ ..

آرکادی نیکلایویچ امروز درس خود را این گونه شروع کرد: «در جلسه گذشته من خیلی مختصر درباره اهمیت و نقش حقیقت در جریان خلاقیت مطالبی بیان داشتم. حال می‌خواهم درباره چیزهای غیر حقیقی و دروغ صحنه‌ای صحبت کنم.

داشتن احساس حقیقی چیز خوبی است، ولی احساس دروغ را نیز باید داشت. حتماً این موضوع باعث تعجب شما می‌شود. ولی زیاد هم تعجب نکنید. زیرا خود زندگی ما را وادار به این کار می‌کند. علاوه بر آن لازم است بگویم که چه بین مسئولین تئاتری و هنر پیشگان و چه بین تماشاچیان و منتقدین تئاتر، خیلیها هستند که شخصاً در قراردادهای

صحنه‌ای بوده و دروغهای صحنه‌ای را به عنوان يك واقعیت تئاتری می‌پذیرند. این پذیرش به چه دلیل صورت می‌پذیرد؟ شاید دلایل مختلف است، بعضیها به علت سلیقه منحنط خویش و برخی به دلیل سیری زیاده از حد خویش از هنر، به این سمت کشیده می‌شوند. معمولاً افراد گروه دوم هنر را با سوپر مارکت اشتباه می‌گیرند، و طالب چیزهای پر زرق و برق و چشمگیر هستند — درست مثل اینکه به يك ویتروین می‌نگرند.

در حقیقت آنها طالب چیز خارق العاده‌ای هستند که در زندگی نباشد. آنها از حقیقت و واقعیت مسائل سیر شده‌اند و دیگر مایل نیستند روی صحنه با آنها برخورد کنند. همیشه می‌گویند که فقط آن طوری که در زندگی هست نباشد. و برای فرار از آن همیشه روی صحنه دنبال آشفستگی و یا زیبایی هر چه بیشتر می‌گردند. می‌خواهم تذکر بدهم که این وجدانهای از ابتذال اشباع شده، اغلب توهمات خود را با کلمات عالمانه، مقالات، سخنرانیها و تئوریهای مد شده و من درآوردی، ضمن اینکه می‌خواهند درك طراوت هنری خود را عامل اظهار نظرات خود به شمار آورند، توجیه می‌کنند. آنها می‌گویند که در تئاتر همه چیز باید زیبا باشد. در حقیقت تئاتر باید برای تماشاچی جالب و خنده‌آور باشد، به طوری که او بتواند می‌از مسائل فارغ شود، لحظاتی چند با خیال راحت بیاساید. یا اینکه می‌گویند: ما باید در تئاتر به استراحت و خنده و تفریح بپردازیم، ما برای رنج بردن و گریه کردن که به تئاتر نمی‌رویم. بعضیها هم می‌گویند: درد و رنج خود زندگی کافی است، شما دیگر چیزی به آن نیفزایید.

البته در مقابل هنر پیشگان، کارگردانها و تماشاچیان و منتقدینی نیز هستند، کسانی که فقط زندگی و حقیقت و رئالیسم صحنه‌ای را می‌پذیرند و شکل‌های دیگر هنر صحنه‌ای را مطرود می‌شمارند. این اشخاص طالب غذای مفیدی هستند و به محتوای غذا بیش از انواع و اقسام سس‌های آن اهمیت می‌دهند. آنها از ایجاد آن چنان تأثیرات نیر و مندی که باعث پاکی روح انسان می‌شود ترسی ندارند. آنها مایلند بخندند، بگریند، متأثر شوند و به عنوان يك انسان و به طور مستقیم در زندگی بازیگران نمایشنامه شرکت داشته باشند و به عنوان يك تماشاچی مایلند که روی صحنه انعکاس واقعی زندگی درونی انسانی را ببینند.

البته باید اضافه کنیم که دو مورد متضاد اشتباه نیز وجود دارد، یکی مورد افراط که به آشفستگی و تند و تیزی زیاده از حد منجر می‌شود، و دیگری مورد سادگی و واقع بینی زیاده از حد که به ناتورالیسم می‌انجامد. این هر دو حد قضیه با بدترین شکل بازیهای ساختگی هم‌مرز هستند. بدین ترتیب می‌بینید که ما مجبوریم در کار خویش حقیقت را از دروغ جدا

سازیم و درباره آنها به طور جداگانه بحث کنیم. ولی البته دوست داشتن و یا نفرت داشتن از آنها مسئله جداگانه‌ای است....»

سپس آرکادی نیکلایویچ بدون اینکه جمله خود را تمام کرده باشد سکوت کرد. پس از مدتی به دیمکف و اومنف گفت: «حالا صحنه مورد علاقه خود، کهنه‌ها را از نمایشنامه براند بازی کنید.»

آنها با شدت هر چه تمامتر و البته طبق معمول با سختی و عرق کردن آن قسمت را بازی کردند. پس از اتمام اتود آرکادی نیکلایویچ به دیمکف گفت: «چرا شما این قدر با خجالت و ناپاوری و به اصطلاح آماتوری نقش خود را بازی کردید؟»
دیمکف در جواب سرش را پایین انداخت و سکوت کرد.
— چه چیزی مانع کار شما شد؟

— نمی‌دانم، آن طور که احساس می‌کنم، بازی نمی‌کنم ... حرف که می‌زنم... دلم می‌خواهد حرفم را پس بگیرم....

— خوب چرا؟ و سؤال و جواب آن قدر ادامه یافت تا بالاخره او وادار شد که به جنبه دروغین و ساختگی و مصنوعی بازی خود اعتراف کند.

تارتسف روی این موضوع تکیه کرد و گفت: «پس این طور، شما از دروغ می‌ترسیدید؟»

دیمکف اعتراف کرد: «بله.»

— شما چطور اومنف؟ چرا در بازی شما آن قدر فشار و کوشش زیاد از حد و سکوت‌های خسته کننده وجود داشت؟

— ... برای پی بردن به عمق مطالب... نفوذ کردن در آن... زنده کردن احساس... پیدا کردن کلمه در خور... برای انسانی بودن... تهیدن قلب... به هیجان آمدن... باید باور کرد... قانع کرد....

— شما در وجود خودتان به جستجوی حقیقت واقعی و احساس و هیجان و منظور کلام می‌دوید؛ این طور نیست؟

— کاملاً همین طور است، کاملاً.

بعد آرکادی نیکلایویچ به هنرجویان رو کرد و گفت: «بفرمایید، نماینده‌های دو تیپ مختلف هنرپیشه هم اکنون روبه‌روی شما ایستاده‌اند و هر دو آنها نیز به نوعی از دروغ صحنه‌ای بیزار هستند. مثلاً دیمکف که به طرز موحشی از آن می‌ترسد و تمام توجه خود را فقط به دروغ معطوف داشته است، ضمن موجودیت روی صحنه فقط و فقط به همین فکر

است. به عبارت دیگر او اصولاً دربارهٔ حقیقت کار نمی‌اندیشد، وقت این کار را هم ندارد، چون ترس تمام وجود او را فرا گرفته است. این به معنی در بند بودن و برده بودن است و در چنین شرایطی حرفی هم دربارهٔ خلاقیت حتی يك کلمه هم نمی‌توان زد.

وضع او منف نیز مشابه دیمکف است، با این تفاوت که او نه تنها از دروغ وحشتی ندارد، بلکه تنها در بند هیجان و عشق به حقیقت است. او دربارهٔ آنها اول به هیچ وجه نمی‌اندیشد. زیرا با تمام وجود خویش محو مسئلهٔ دومی است. می‌خواهم این طور نتیجه بگیرم که مبارزه با دروغ صحنه‌ای درست مثل عشق ورزیدن ساختگی به حقیقت فقط به عدم خلاقیت نقش منجر می‌شود. و این اندیشه که نکند کارهای من دروغ باشد، راه خلاقیت صحنه‌ای را به روی بازیگر می‌بندد. و نیز رفتن روی صحنه فقط به خاطر آنکه هر طور شده واقعیت را هستی بخشید، کار درستی به‌شمار نمی‌آید، زیرا چنین اندیشه‌ای از لحاظ صحنه‌ای بیشتر دروغ است تا حقیقت.»

دیمکف بیچاره تقریباً با گریه پرسید: «چطور می‌توان از این وضع نجات یافت؟»

آرکادی نیکلایویچ در پاسخ گفت: «با آن دوسوآلی که همچون قطب‌نما رهنمون خلاقیت ما هستند، در واقع هنگامی که اندیشهٔ مسئلهٔ دروغ از مغز شما خارج نمی‌شود. برای امتحان از خود سؤال کنید: آیا من مشغول انجام دادن عملی هستم؟ یا اینکه با دروغ آن عمل مبارزه می‌کنم؟ به عبارت دیگر برای مبارزه با کمبودهای خود وارد صحنه نمی‌شویم، بلکه به خاطر اعمال واقعی و ثمر بخش و مفید و مناسب روی صحنه می‌رویم، و آن گاه که اعمال ما به هدف خویش دست یابند معنایش آن است که دروغ مغلوب شده است، و نیز برای آزمایش صحت اعمالی که انجام می‌دهید از خود سؤال کنید: برای چه کسی من این عمل را انجام می‌دهم؟ برای خودم یا برای تماشاچی؟ یا برای آن طرف بازیم که زنده در مقابل من روی صحنه ایستاده است؟

شما می‌دانید که هنرپیشه در لحظات خلاقیت، خود نمی‌تواند قاضی خود باشد. تماشاچی نیز تا زمانی که مشغول تماشای کار است نباید قاضی به‌شمار آید. او در منزل اظهار نظر خواهد کرد. پس قاضی هر هنرپیشه طرف بازی اوست. اگر هنرپیشه در طرف بازی خود مؤثر واقع شود، اگر بتواند او را وادار سازد که حقیقت احساس و تماس او را باور کند، آن گاه باید گفت که به هدف هنری خود نائل گشته و دروغ را مغلوب کرده است.^۲ در غیر این صورت آن گاه که هنرپیشه روی صحنه در لحظات خلاقیت است، نباید

۲. در سال ۱۹۳۳ در یکی از تمرینها، استانیسلاوسکی در این مورد گفته است: «هنرپیشه‌ای که مستقیماً

خود را به نمایش گذارد و با ادا و اطوار تباه کند. نباید خودنمایی کند، بلکه باید به طور واقعی و ثمر بخش و مناسب و در ضمن به طور مداوم به عمل پردازد. آن گاه که روی صحنه نه با تماشاچی، بلکه با طرف بازی خود مناسبات زمینی برقرار سازد، می تواند خود را در محیط نمایشنامه و نقش و در فضای زنده زندگانی، حقیقت و باور من هستم احساس کند. چنین هنر پیشه‌ای روی صحنه حقیقی بازی می کند.»

آرکادی نیکلایو بیچ برای تسکین دیمکف چنین ادامه داد: «راه دیگری نیز برای مبارزه با دروغ وجود دارد و آن کنترل آن است. ولی در این مورد، چه کسی تضمین خواهد کرد که جای خالی يك دروغ با دروغی بزرگتر پر نشود؟ پس به نحو دیگری باید عمل کرد و دانه حقیقت واقعی را زیر آن دروغ تعیین شده قرارداد. این عمل درست مانند آن دندانهای بچه‌های هفت - هشت ساله است که در زیر دندانهای شیری درمی آید و سرانجام آنها را ریشه کن می کند. حال بگذارید تا به همین نحو اگرهای به قدر کافی توجیه شده، شرایط پیشنهادی منطقی، هدفهای جالب، و اعمال صحیح، جا را برای برچسبها و خودنمایی ها و دروغهای صحنه‌ای تنگ کنند. و همین در نظر گرفتن ضرورت درک حقیقت و تنگ نمودن جای دروغ است که ما را وادار می سازد تا آن جریانی که آن را کندن دروغ و برچسب می نامیم به طور عادی و نامحسوس و دائم به فعالیت درآید و ما بتوانیم در هر قدم روی صحنه آن را کنترل کنیم. البته متوجه هستید که آنچه من هم اکنون درباره پرورش حقیقت گفتم، تنها مربوط به دیمکف نیست، بلکه در مورد دیگران نیز تا حدود زیادی صدق می کند.» سپس وی به او منف، نقشه کش کلاس، رو کرد و گفت: «مخصوصاً به شما نیز مربوط است. برای همیشه به خاطر بسپارید که هیچ گاه روی صحنه اهمیت این دو مسئله، دروغ و حقیقت، را زیاده از حد بزرگ نکنید. زیرا کوششهای اضافی در این مورد باعث کشش حقیقت به خاطر حقیقت می شود و نه حقیقت به خاطر ایفای نقش. علاوه بر آن ترس زیاده از حد از دروغ نیز باعث احتیاط غیرطبیعی و مصنوعی می شود که به نوبه خود یکی از

با تماشاچی ارتباط برقرار می کند در ردیف هنر پیشه حرفه‌ای قرار دارد، هنر پیشه‌ای که بدون برقراری ارتباط با طرف مقابل برای خودش بازی می کند از طرفداران هنرنمایشی است، هنری که خطوط ظاهری نقش در آن يك بار و برای همیشه قالب ریزی شده است. فقط کسانی طرفدار هنر احساس و اعمال واقعی می توانند باشند که در جستجوی برقراری ارتباط با طرف بازی هستند (یا موضوعهای دیگر صحنه) و کوشش می کنند روی آن موضوع تأثیر بگذارند و از او تأثیر پذیرند.»

بدین ترتیب بازی هنر پیشه روی صحنه از نظر استانیسلاوسکی قبل از هر چیز به عنوان «عمل متقابل با طرف بازی» بررسی می شود.

بزرگترین نارسایی‌های صحنه به‌شمار می‌آید. به عبارت دیگر نسبت به دروغ و حقیقت صحنه‌ای باید مناسباتی آرام و منصفانه و بدون بهانه‌جویی و ایرادگیری داشته باشید. میزان حقیقت روی صحنه باید آن قدر باشد که بتوان آن را واقعاً باور کرد و موجودیت نقش خود و طرف بازی را قانع کننده ارائه داد، به طوری که همه اینها باعث شوند تا بهتر به اهداف هنری مطرح شده برسیم.

آری از دروغ نیز با برخوردی صحیح و درست می‌توان استفاده کرد و در حقیقت از لحاظ احساس صحنه‌ای، دروغ دیاپازن آن چیزی است که هنرپیشه نباید انجام دهد. در نظر بگیریید که بدبختی این نیست که لحظه‌ای دچار اشتباه شویم، مهم اینجاست که همزمان با این اشتباه، دیاپازن برای ما حدود صحیح مسئله یعنی حقیقت موضوع را معین کند و در لحظات اشتباه ما را به راه صحیح راهنمایی کند. و در چنین شرایطی آن لحظات ساختگی و ناهماهنگ و خارج از نیت با نشان دادن حدودی که نباید از آنجا پارا فراتر نهاد به هنرپیشه کمک می‌کند، به عبارت دیگر ضمن خلاقیت جریان کنترل و برخورد ضروری است و از آن گذشته این عمل باید به‌طور مداوم و پیگیر صورت گیرد.

خطر دیگری نیز موجود است. در شرایط خلاقیت حضوری، هنرپیشه همواره مایل است که بیشتر از آنچه در خود دارد احساسات به خرج دهد. ولی آیا او این احساسات و هیجان اضافی را از کجا می‌آورد؟ او که دارای بار ذخیره احساس برای تنظیم هیجانات تأثیر تئاتری نیست.... همین مسئله در مورد اعمال نیز صدق می‌کند، اعمال را می‌توان تشدید و تضعیف کرد، بیشتر از آنچه لازم است و یا کمتر از آن کوشش به خرج داد، و به اصطلاح میزان کارهای مبین احساسات را تغییر داد. ولی تمام این کارها باعث نابودی کار می‌شود نه تشدید آن. زیرا در هر حالت بزرگ کردن شکل ظاهری بازی باعث ساختگی جلوه کردن آن و ماهیت آن می‌شود. حال در چنین وضعی شرط لازم قضیه را چگونه باید جستجو کرد؟ بهترین تنظیم کننده در این لحظات اعتراض احساس حقیقی است. من مخصوصاً توصیه می‌کنم حتی زمانی که هنرپیشه در درون نقش به درستی دارد زندگی می‌کند باز هم باید به این اعتراضات توجه کند. ولی متأسفانه اغلب مشاهده می‌شود که دستگاه تصویری برونی هنرپیشه در این لحظات اغلب بر اثر فشارهای عصبی زیاد از حد، ناخودآگاه به یک نوع کار ساختگی متمایل می‌شود و شاید همین مسئله است که دروغ را برای او اجتناب‌ناپذیر می‌کند....»

سپس تارتسف مثال زنده‌ای زد: «هنرپیشه‌ای را می‌شناختم که وضع عجیبی داشت. او هنگامی که در سالن می‌نشست و بازی دیگران را تماشا می‌کرد احساساتی بسیار ظریف و

حقیقی و پرهیجان داشت، لیکن همین هنر پیشه وقتی که خود روی صحنه می رفت تا نقشی را در نمایشی بازی کند، احساس حقیقی خود را از دست می داد. این مسئله را چگونه می توان توجیه کرد؟ در نظر بگیرد که درست همان هنر پیشه ای که چند لحظه پیش با چنان ظرافتی نقاط دروغین و ساختگی بازی هنر پیشگان دیگر را انتقاد می کرد، به محض اینکه کار خودش روی صحنه آغاز می شد، اشتباهاتی به مراتب بیشتر از آنهایی که بازیشان مورد انتقاد او قرا گرفته بود انجام می داد. آیا غیر از این است که در این قبیل هنر پیشگان احساس واقعی يك تماشاچی بیش از احساس حقیقی يك بازیگر رشد کرده است؟»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایو بیچ امر و زدرس خود را این طور شروع کرد: «البته زمانی که حقیقت و باور نسبت به کار صحیح صحنه ای به خودی خود به وجود بیاید کاملاً بهتر است، ولی در غیر این صورت چه باید کرد؟ در غیر این صورت باید به کمک تکنیک روانی تجسس کرد و حقیقت و باور را در آن به وجود آورد. زیرا هرگز نمی توان آنچه را که باور نداشت خلق کرد. اما در کجا باید به جستجوی حقیقت و باور پرداخت و چگونه می توان آن را به وجود آورد؟ آیادر احساسات و اعمال درونی یعنی در قسمت زندگی روانی انسان - هنر پیشه می توان به دنبال آن گشت؟ در نظر بگیرد که احساسات درونی بسیار عمیق و غیر قابل لمس و بهانه گیر هستند و به سختی تعیین و مشخص می شوند. در حقیقت آنجا، در اعماق روان انسان، حقیقت و باور یا خود به خود و یا از طریق انجام کار مشکل و یا از طریق یافتن جزء به جزء کوچکترین و ساده ترین هدفهای اعمال جسمانی به وجود می آیند. زیرا این هدفها هم قابل دسترس، هم قابل رؤیت و هم قابل لمس هستند و تحت فرمان شعور درمی آیند، از آن گذشته به راحتی تعیین و مشخص می شوند. به این علت است که ما در نخستین جلد های کار خویش به آنها رجوع می کنیم و به کمک آنها به آفرینش نقشهایی که در نظر داریم نزدیک می شویم.»

سال .. ۱۹

— نازوانف و ونسلف؛ روی صحنه بروید و یکی از مشکلترین اتودهایی را که خود فکر کرده اید بازی کنید. به نظر من اتود «سوزاندن پول» می تواند یکی از آنها باشد. قبل از هر چیز علت عدم موفقیت شما در این اتود از اینجا سرچشمه می گرفت که می خواستید تمام جریان وحشتناکی را که من به عنوان موضوع اتود برای شما مطرح

کردم یکمرتبه باور کنید. همین کاملاً یکمرتبه باور کردن شماست که شما را به بازی «به‌طور کلی» می‌کشاند.

سعی کنید که اتوهای مشکل را قسمت بندی کنید و از لحاظ اجرائی آنها را از طریق ساده‌ترین اعمال جسمانی که منطبق با کل اتود باشد به کار گیرید. سعی کنید که کوچکترین اعمال شما کمکی به حقیقت موضوع باشد. من فکر می‌کنم که فقط در این صورت است که جریان کلیات موضوع به نحو درست و صحیحی درآید و شما واقعیت را باور خواهید کرد.

من به مسئول صحنه گفتم: «لطفاً پولها را بیاورید.»
 آرکادی نیکلایویچ مرا متوقف ساخت و گفت: «حتماً به آن اسکناسهای قلابی هم احتیاجی نیست. با پولهای تصویری بازی کنید.»
 من شروع به شمردن پولهای تخیلی کردم، لیکن به محض اینکه برای برداشتن بسته اسکناس خم شدم تارتسف مرا متوقف ساخت و گفت: «باور نمی‌کنم.»
 — چه چیزی را؟

— عمل شما را. زیرا شما حتی يك نگاه هم به آنچه می‌خواستید بردارید نکردید. فراموش نکنید که حقیقت آنها برای شما اهمیت بسیار دارد.
 من خواستم بسته اسکناس تخیلی را سر جای خود قرار دهم، ولی آرکادی نیکلایویچ دوباره اعتراض کرد: «این چه وضعی است. اقلاً از روی نزاکت هم شده است می‌خواستید انگشتان را کمی جمع کنید. زیرا بسته اسکناس از دستتان داشت می‌افتاد. علاوه بر آن چرا بسته را پرت می‌کنید، آن را درست روی میز بگذارید. نمی‌توانید؟ برای این کار فقط يك ثانیه وقت لازم است. اگر می‌خواهید کاری را که انجام می‌دهید توجیه کنید، موجودیت فیزیکی آن را باور کنید، پس در این صورت خست به خرج ندهید. مثلاً چه کسی گره يك بسته را این طور باز می‌کند که شما می‌کنید؟ اول بگردید و سرنخی را که دور بسته پیچیده اند پیدا کنید، این طور نه، این عمل یکمرتبه و ناگهانی انجام نمی‌گیرد. اغلب ندیده‌اید که انتهای نخ را که گره زده اند زیر قسمتی که دور بسته پیچیده اند می‌کنند تا باز نشود؟ آری اول سرنخ را پیدا کنید. نه عزیزم به این آسانی که شما آن را پیدا کردید معمولاً پیدا نمی‌شود. آهان حالا درست شد. خوب حالا بسته را یکی یکی بشمارید. آخ چقدر با سرعت کار می‌کنید. هیچ صندوقدار با تجربه‌ای نمی‌تواند با این سرعتی که شما می‌شمارید پولهای کهنه و پاره پوره را بشمارد. حالا آیا متوجه شدید که برای اینکه طبیعت جسمانی ما آن کاری را که روی صحنه انجام می‌دهیم باور کند، تا چه حد باید

به ریزه کاریهای رئالیستی و ریزه کاریهای حقیقی پرداخت؟»

آن گاه تارتسف اعمال جسمانی مرا مرحله به مرحله و لحظه به لحظه به طور منطقی و مداوم رهبری کرد. ضمن شمردن بسته‌های اسکناس تقلبی تازه متوجه شدم که در زندگی این جریان به چه شکل و با چه نظم و ترتیبی صورت می‌گیرد. در نتیجه به علت تمام اعمال منطقی که ضمن اتود تارتسف به من گوشزد می‌کرد امروز کاملاً مناسبات جدیدی نسبت به اشیای تخیلی پیدا کردم. به طور کلی حتی جای خالی پولها را توانستم به طور کامل تصور کنم. به عبارت دیگر این مسئله باعث شد که از لحاظ تخیلی بتوانم درست نشانه‌گیری کنم و آنچه را که در واقعیت وجود ندارد به خوبی ببینم. این کار کاملاً با حرکت دادن بدون نتیجه انگشتان و یا شمردن پولهای کثیف و پاره پوره‌ای که من در اندیشه خود منظور داشتم فرق می‌کند.

لازم است تذکر دهم که به محض اینکه حقیقت واقعی اعمال جسمانی را احساس کردم، روی صحنه بلافاصله احساس راحتی و آرامش کردم. علاوه بر آن بدون اراده بدیهه کاری من شروع شد: خیلی منظم و مرتب نخ را از دور بسته اسکناس باز کردم و آن را روی میز گذاشتم. حتی همین عمل جزئی هم درون مرا به خوبی گرم می‌کرد و باعث اعمال جدید و جدیدتری شد. مثلاً قبل از شمردن بسته‌ها مدتی آنها را روی میز زدم تا اسکناسها مرتب و منظم شوند... و نتسف خنده اش گرفته بود.

من آهسته از او پرسیدم: «به چی می‌خندی؟»

و او توضیح داد: «خیلی شبیه شده.»

آرکادی نیکلایویچ که در سالن نشسته بود، با صدای بلند گفت: «این اعمالی است که ما به آنها توجه تمام و کمال اعمال جسمانی می‌گوییم که هنر پیشه به طور طبیعی می‌تواند آنها را باور کند.»

آن گاه بعد از سکوتی کوتاه آرکادی نیکلایویچ این طور ادامه داد: «همانند سالهای پیش، تابستان گذشته، بعد از مدتی فاصله، من دوباره برای استراحت به منطقه بیلاقی سرپوخف، که قبلاً نیز می‌رفتم، رفته بودم. خانه من، که البته اجاره‌ای بود و فقط يك اتاق در آن داشتم، از ایستگاه راه آهن خیلی فاصله داشت. لیکن اگر این فاصله را به خط مستقیم طی می‌کردم و از يك دره محل پرورش زنبور عسل و جنگل عبور می‌کردم این فاصله چند برابر کوتاهتر می‌شد. سالها قبل بر اثر عبور من از این مسیر، باریکه راهی به وجود آمده بود که خود به خود هر سالی که آنجا می‌رفتم، آن را به آسانی می‌یافتم. لیکن سال گذشته هنگامی که پس از این همه مدت دوباره به آنجا بازگشتم علفهای بلندی آن راه را پوشانده

بود و من مجبور شدم که دوباره بارفت و آمد منظم خویش آن را از نو پدید آورم. این کار ابتدا چندان آسان هم نبود زیرا بارها از مسیر نخستین خارج می شدم و خود به خود به سمت جاده عمومی که همیشه بر اثر رفت و آمد انواع وسایل نقلیه شلوغ و پر خطر بود متمایل می گشتم. پس مجبور می شدم که دوباره برگردم و جای پای خود را روی علفها پیدا کنم و راه را ادامه دهم. ضمن این کار درختها و بته های آشنا، سر بالایی ها و سر از بریهایی که هنوز در خاطر من مانده بود مرا یاری می کرد و به تجسس من جهت می داد. بالاخره نيزيك خط باريك مستقيم روی علفها به وجود آمد. من می توانستم به سهولت از آن راه هر گاه که می خواستم به سرعت به راه آهن بروم و بازگردم. خلاصه آنکه چون من اغلب به شهر می رفتم و مجبور بودم که تقریباً هر روز از این راه کوتاه استفاده کنم، به همین دلیل علفها زیر پای من کوبیده شدند و باریکه راه کاملاً برای من شکل مشخصی گرفت. حال امروز نیز به اتفاق نازوانف خط سیر اعمال جسمانی اتود سوزاندن پول را مشخص و نمودار ساختیم. این نیز در نوع خود باریکه راهی است. البته ممکن است که این راه در زندگی واقعی برای شما خیلی آشنا باشد لیکن روی صحنه موظفید که آن را هموار کنید، زیرا به موازات این خط سیر درست و صحیح، يك خط سیر نادرست و غلط نیز وجود داشت که از برچسبها و قراردادهای تناثری به وجود آمده بود و نازوانف بدون اراده اغلب در آن قدم می گذاشت. این خط سیر اشتامپی و قراردادی باعث انحراف نازوانف می شد و او را از خط سیر اصلی و درست به خط سیر خطرناك حرفه ای گری می کشاند. برای رهایی از این خط سیر، نازوانف همان طور که من در جنگل عمل کردم، مجبور شد به تجسس بپردازد و خط سیر درست و صحیح اعمال جسمانی را از نو ترمیم و احداث کند. این کار او را باید با کوبیدن علفهای جنگل زیر پا مقایسه کرد. نازوانف باید خیلی بیشتر روی آنها پا بکوبد، آن قدر باید بکوبد تا کوره راه لازم به وجود آید تا برای همیشه راه صحیح نقش تعیین شود.

بدین ترتیب روش و شیوه من کاملاً روشن است. در حقیقت اینجا مسئله بر سر خود اعمال جسمانی نیست، بلکه مسئله بر سر حقیقت و باور کردن آنهاست، حقیقتی که این اعمال در برانگیختن و احساس آنها از لحاظ درونی به ما کمک می کند. به عبارت دیگر در کار ما همان گونه که اجزای كوچك، متوسط، بزرگ، بزرگتر، و بزرگترین اعمال و غیره وجود دارد، حقایق كوچك، متوسط، بزرگ، بزرگتر و لحظات باور کردن آنها نیز وجود دارد. لیکن درك تمام آن حقایق بزرگ و کلی اعمال بکار مشکلی است. فکر نمی کنم که درك و باور كوچكترین آنها قدم به قدم کار مشکلی باشد. درست به همان نحو که من در جنگل

عمل می‌کردم و راه را معمولاً از علائم جزء جزء آن می‌یافتم و این درست به همان نحوی بود که من با ناز و آنف رفتار کردم. یعنی او را وادار کردم که نه از قسمتها و قطعات بزرگ بلکه از کوچکترین اعمال جسمانی شروع کند و آن گاه که سعی کردیم حقایق کوچک و کوچکتر و لحظات باور آنها را پیدا کنیم، به خودی خود مسئله به مرحله خلاقیت رسید و هر عملی باعث به وجود آمدن عمل دیگر گردید و بدین ترتیب زنجیر اعمال خلاقه تشکیل شد. و این نه تنها شرط لازم بلکه حتی شرط کافی نیز به شمار می‌آید. زیرا اغلب مشاهده شده است که هنرپیشه از احساس يك حقیقت كوچك و یا يك لحظه باور اعمال واقعی خویش بلافاصله نسبت به محتوای حسی نقش آگاه شده، خود را در آن احساس کرده و حقیقت بزرگ تمام نمایشنامه را باور کرده است. حتی در لحظات بازیهای قراردادی و حرفه‌ای گرانه نیز اغلب این مسائل به چشم می‌خورد. با این تفاوت که اینجا دیگر مسئله بر سر تصادف است نه احساس و اراده. مثلاً يك صندلی می‌لفزد، یا دستمالی از دست يك هنرپیشه به زمین می‌افتد و این چیزی است که در میزانشن پیش بینی نشده است. آن گاه همان گونه که وقتی پنجره اتاقی را باز می‌کنید هوای تازه بلافاصله محتوای آن فضای بی‌مصرف اتاق را تغییر می‌دهد، همین حادثه، زندگی واقعی را به فضای قراردادی صحنه و بازیهای ساختگی آن سرازیر می‌کند. بدین ترتیب که خلاقیت لحظه‌ای بدون پیش بینی قبلی آغاز می‌گردد و هنرپیشه مثلاً مجبور می‌شود که دستمال افتاده و یا صندلی واژگون شده را فی البدیئه و بنا بر تمایلات درونی خود از روی زمین بلند کند. آن گاه يك چنین اعمال غیر مترقبه و پیش بینی نشده‌ای که از طریق انسان هنرپیشه عملی نمی‌شود، خود به خود باعث باور و حقیقت زندگی صحنه‌ای می‌گردد و تماشاچی آن را به درستی باور می‌کند. چنانکه ملاحظه می‌کنید چنین حقیقتی با بازی ساختگی و قراردادی هنرپیشگان معمولی تفاوتی فاحش دارد. زیرا چنین حوادثی باعث آن چنان اعمال زنده و ثمر بخش روی صحنه می‌شوند که هنرپیشه یا کارگردان به علت جهل خود نسبت به واقعیت حقیقی قبلاً از آنان روگردانیده است. اغلب چنین لحظه‌ای برای هدایت درست بازیگر ورزیده و یا برای به وجود آمدن يك مسیر حرکت صحیح و جدید هنری کافی است. و درست از چنین لحظاتی است که جریان زنده تخیلی برای سرتاسر آن صحنه به خصوص و شاید هم حتی برای تمام يك پرده و یا اینکه تمام نمایشنامه می‌تواند سرچشمه بگیرد. و این البته به خود هنرپیشه بستگی دارد و به میزان خلاقیت وی که بتواند این لحظات اتفاقی را وارد خط سیر نقش کند و یا از دخالت آنها در نقش چشمپوشی کند. به عبارت دیگر هنرپیشه می‌تواند نسبت به اتفاقات صحنه‌ای مناسباتی مانند سایر حوادث نمایشنامه برقرار کند و این

اتفاقات را در مجموعه خط سیر زندگی آن نمایشنامه وارد کند. همچنین اومی تواند اتفاقی را که برخلاف میل او وارد صحنه شده است نپذیرد، پس از رفع و رجوع آن، یعنی برداشتن دستمال و یا صندلی، از نو دوباره به زندگی قراردادی صحنه‌ای یعنی به بازی متوقف شده معمولی هنرپیشگی بازگشت کند. به عبارت دیگر حتی همین عمل را نیز بدون باور و احساس به انجام می‌رساند. حال اگر فقط يك حقیقت كوچك و یا يك لحظه باور قادر است که هنر پیشه را به حالت خلاقیت سوق دهد، آن گاه چگونه يك ردیف از این لحظات منطقی و متسلسل و مداوم قادر نخواهند بود که حقیقتی بزرگ و کامل و مراحل طولانی آن را مملو از باور ن سازند؟ زیرا در نظر بگیرییم که در چنین مواردی آنها هر يك به نو به خود دیگری را تقویت و پشتیبانی می‌کنند. پس نسبت به اعمال كوچك جسمانی بی‌اعتنا نباشید و آنها را حقیر نشمارید و سعی کنید یاد بگیرید که از آنها به خاطر حقیقت و باور واقعی صحنه‌ای استفاده کنید.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ گفت: «آیا می‌دانید که چه اعمال كوچك جسمانی و چه حقایق كوچك جسمانی و لحظات باور آنها در روی صحنه از اهمیت فوق العاده‌ای برخوردار است؟ البته این اهمیت فقط محدود به قسمت‌های ساده نقش نبوده، بلکه شامل قسمت‌های مشکل و نیر و مند، و نیز قسمت‌های اوج هیجانات تراژیک و درام نیز می‌شود.»

بعد آرکادی نیکلایویچ رو به من کرد و گفت: «بفرمایید، مثلاً وقتی شما می‌خواهید آزمون بعدی یعنی قسمت دراماتیک اتود سوزاندن پول را بازی کنید، به طور متسلسل چه اعمالی انجام می‌دهید؟ مسلم است که شما با عجله به طرف بخاری می‌دوید و بسته اسکناس را از میان شعله‌های آتش بیرون می‌آورید و بعد سعی می‌کنید که برادرزنتان را به هوش آورید، آن گاه هنگامی که صدای جیغ همسرتان بر می‌خیزد به اتاق دیگری می‌دوید و غیره و غیره. این است مراحل اعمال جسمانی که طبق آن به طور طبیعی و مداوم و متسلسل زندگی اعمال جسمانی نقش رشد می‌یابد و به تراژیک ترین صحنه اتود می‌رسد. يك مثال دیگر، در نظر بگیرید که دوست نزدیک و یا همسر شخصی که مشرف به مرگ است چه می‌کند؟ معلوم است که در عین حال که مواظب است آرامش بیمار به هم نخورد، دستورات طبیب را اجرا می‌کند. درجه تب بیمار را اندازه می‌گیرد، کمپرس می‌کند، مشمع می‌اندازد و غیره و غیره. اما از لحاظ هنری چون تمام این اعمال از لحاظ زندگی بیمار اهمیت حیاتی دارد، به همین دلیل هم مانند اعمال مذهبی توأم با تقدسی خاص و به اصطلاح با تمام وجود

انجام می‌گیرد. زیرا در حقیقت طی این مبارزه با مرگ ممکن است کوچکترین اهمال جنایت محض به‌شمار آید. اجازه بدهید که برای روشنتر شدن مطلب مثال دیگری نیز اضافه کنم: آیا لیدی مکبث در اوج لحظات تراژدی نمایش مشغول چه کار عملی می‌شود؟ مشخص است که مشغول ساده‌ترین عمل جسمانی یعنی شستن لکه‌های خون از دست خود است.»

گاوآرکف به اعتراض گفت: «خیلی معذرت می‌خواهم آرکادی نیکلایویچ، یعنی شما می‌خواهید بگویید شکسپیر کبیر شاهکار فناپذیر خود را برای آن به‌وجود آورد که قهرمان اصلی شستن دستهای خود را یا دیگر اعمال ناتورالیستی مشابه آن را روی صحنه به مردم نشان دهد؟»

تارتسف طنزآلود گفت: «چه ناامیدی عمیقی! مگر مطلب غیر از این است؟ فکرش را بکنید آدم مسائل تراژیک را کنار بگذارد و از عمیقترین زور ورزیهای هنرپیشگی و بازیهای ساختگی و جوش و خروش و الهام صرف نظر کند و به اعمال جسمانی ناتورالیستی نظیر شستن دست پردازد. آیا به این کار می‌گویند هنر؟ واقعاً عجیب نیست آدم تماشاچی و مسائلی را که روی تماشاچی تأثیر می‌گذارد فراموش کند و آن وقت به مسائل کوچک ناتورالیستی و اعمال ناچیز جسمانی و باور آنها پردازد؟ ولی به مرور زمان شما متوجه خواهید شد که حتی در زندگی معمولی نیز اغلب هیجانانگیزات زیاد در کوچکترین و معمولی‌ترین اعمال ناتورالیستی نظیر خنده، اشک، و مشابه آن شکل می‌گیرند. بنابراین ما هنرمندان موظفیم که آن سلسله اعمال جسمانی را که از لحاظ شرایط پیشنهادی مهم است و می‌توانیم از آنها نیروی زیادی کسب کنیم به‌طور وسیع مورد استفاده قرار دهیم. در چنین شرایطی عکس‌العمل جسم و روح و در نتیجه عمل و احساس به‌وجود می‌آید و نتیجه‌نهایی آنکه، ظاهر به‌درون کمک می‌کند و درون باعث بروز ظاهر می‌شود. به عبارت دیگر در آن لحظه که لیدی مکبث جنایتکار لکه‌های خون را از دستهای خود می‌شوید به‌اجرای اندیشه خودخواهانه خود کمک می‌کند و همین اندیشه‌های خودخواهانه اوست که او را وادار به پاک کردن لکه‌های خون خود می‌کند. و پیهوده نیست که در جای دیگر هنگامی که لیدی لحظاتی از کشتن بانکورا به‌خاطر می‌آورد بلافاصله در صدد پاک کردن لکه‌های خون از دستهای آلوده خویش می‌افتد. این عمل کوچک واقعی جسمانی، پاک کردن دست، در زندگی بعدی لیدی مکبث نقش مهمی را بازی می‌کند، و در حقیقت کوشش عظیم درونی افکار و اندیشه‌های خودخواهانه او به کمک

اعمال کوچک جسمانی متظاهر می شود.^۳

لیکن علاوه بر همه اینها روش عملی خیلی ساده تری وجود دارد. چرا اعمال حقیقی جسمانی در لحظات اوج تراژدی دارای اهمیت قاطعی می شوند؟ در نظر بگیرید که هنرپیشه از لحاظ تراژدی مجبور است که خود را به نقطه اوج هیجانات هنری نقش برساند، و این کار مشکلی است. از این لحاظ هنرپیشه دست به عمل ساده دیگری می زند. وی برای دست یافتن به این نقطه اوج بدون هیچ گونه میل و هوس و خواست طبیعی به زور در خود وجد و شادی به وجود می آورد. در چنین مواردی هنرپیشه با برخورد غیر طبیعی خود با نقش باعث گمراهی خود شده، به جای احساس واقعی به بازی ساختگی و حرفه ای گری و فشار عضلانی روی آور می شود. پس به خاطر اینکه شخص بتواند خود را از چنین اشتباه خطرناکی بر حذر دارد موظف است که به يك امر واقعی، استوار، طبیعی و قابل لمسی تکیه کند. و درست در همین جا است که آن اعمال جسمانی روشن و دقیق و هیجان انگیزی که به راحتی قابل اجرا بوده و برای آن لحظه هیجانی تیبیک است ضرورت می یابند. آنها به خودی خود و به طور طبیعی ما را به راه صحیح آفرینش هنری هدایت می کنند و در لحظات مشکل هنری امکان انحراف را از بین می برند. از طرف دیگر این اعمال ساده حقیقی جسمانی که به راحتی می توان بر آنها تکیه کرد در لحظات اوج هیجانات تراژیک، خصوصاً از لحاظ معنی، اهمیتی فوق العاده کسب می کنند. در اینجا مخصوصاً لازم است تذکر دهم که این اعمال هرچقدر آسانتر و قابل دسترس تر و قابل اجرا تر باشند، به همان نسبت هم در لحظات مشکل و بفرنج زودتر فراهم می آیند و قابل اتکاء می گردند. به عبارت دیگر مسائل صحیح به اهداف صحیح منجر می گردند و باعث نجات هنرپیشه از مهر خوردن حرفه ای گری می شوند. البته شرط مهم دیگری نیز موجود است که به اعمال کوچک جسمانی ساده قدرت و اهمیت خارق العاده ای می بخشد و ما موظفیم که آن شرط را نیز تذکر دهیم: فرض کنید به هنرپیشه ای بگوئیم مسائلی که در نقش او مطرح شده است روانی، عمیق و تراژیک است. آن گاه بلافاصله متوجه می شویم که

۳. باید به این مطلب اشاره شود که عنوان «اعمال جسمانی» در مرحله آخر فعالیت استانیسلاوسکی نسبت به وضع فعلی مفهوم وسیعتری پیدا می کند. چون اعمال جسمانی لیدی مکبث نیمه دیوانه نمی توانستند فقط به شستن دستهای خون آلود منجر شوند. آن اعمال جسمانی باید تمام پیچیدگی منطق و رفتار جسمانی آدم نیمه دیوانه را مجسم کنند. (در اینجا قانع کردن طرف تخیلی و ارزیابی خطری که در پیش است نیز مورد نظر است.)

فشردگی عضلات، بازی کردن با هیجان یعنی تکه پاره کردن آن و یا زیر و رو کردن روح، و زورگویی بیهوده به احساس شروع می شود. در حالی که اگر ساده ترین مسائل جسمانی را در شرایط پیشنهادی به طور جالب و هیجان انگیزی آماده سازیم و به هنرپیشه پیشنهاد کنیم، آن گاه او بدون اینکه کوچکترین ترس و وحشتی به خود راه دهد به اجرای آن اعمال می پردازد و هرگز آن سلسله مسائل روانی و تراژیک یا دراماتیکی که در محتوای نقش او نهفته است انتظام ذهنی و عملی او را برهم نمی زند، و در نتیجه احساس حقیقی به موضوع دست می یابد و این خود از لحاظ مسئله تکنیک روانی هنرمند یکی از مهمترین لحظات خلاقیت به شمار می آید. در این صورت بر اثر چنین برخوردی با نقش احساس خلاقه هنرمند از سلطه زور نجات می یابد و به طور طبیعی و کامل رشد می کند. بیهوده نیست که آثار نویسندگان بزرگ به وسیله کوچکترین مسائل جسمانی یا مهمترین شرایط پیشنهادی بزرگ که در آنها انگیزه های جذاب و دلفریب و جلب کننده احساس نهفته است، احاطه شده اند.

پس بنا بر این، چنانکه مشاهده می فرمایید در تراژدی باید کاملاً بر عکس آنچه اومنف عمل کرد، عمل نمود. مخصوصاً هرگز نباید از طریق زور و فشار احساس درونی را در خود به وجود آورد، و اندیشه درباره اجرای صحیح و درست اعمال جسمانی که طبق شرایط پیشنهادی نمایشنامه ما را احاطه کرده است، بهترین راه رهایی از ابهام مسئله به شمار می آید. به عبارت دیگر برخورد با لحظات و دقائق تراژیک مسئله نه مثل اومنف باید با زورگویی و فشار توأم باشد و نه مثل دیمکف با عصبانیت و ناراحتی و لرزیدن و حتی نه آن طور ناگهانی که اکثر هنرپیشگان بر وزمی دهند. بلکه این برخورد باید به تدریج، متسلسل و منطقی و با احساس کردن هر یک از حقایق جسمانی کوچک و بزرگ و باور داشتن واقعی آنها صورت پذیرد.^۴

۴. این تذکرات تعلیماتی استانیسلاوسکی با شیوه کار هنری او کاملاً در آمیخته شده است. مثلاً در «پلان کارگردانی هنری اتللو» استانیسلاوسکی می نویسد:

«هنرپیشگان هیجانی و الهامی که با اشتعالهای سبک هیجانی خود لوس و نثر شده اند، محاسبات خود را بر احساس و هیجان انجام می دهند. به محض اینکه وارد صحنه می شوند قبل از هر چیز به عنوان راهنما و رهبر به دنبال آنها می گردند، ولی فراموش می کنند که این رهبران صدیق یعنی هیجان و الهام نامطمئن ترین و بی اعتبارترین و بهانه جو ترین چیزها هستند. آنها هیچ وقت طبق دستور ظاهر نمی شوند، بلکه با میل و رغبت شخص ظاهر می شوند یا صحیح تر بگویم از روی شوق و ذوق به وجود می آیند. من تأکید می کنم که بیشتر از هر چیز ایمان به اعمال برونی و درونی احساس را جلب می کند. اگر شما امروز

بدین ترتیب وقتی شما به چنین تکنیک بر خورد با احساس تسلط یافتید، آن گاه کاملاً به نحو جدیدی با مسئله بر خورد خواهید کرد و مناسبات صحیح تری نسبت به لحظات و دقایق اوج تراژیک و دراماتیک اثر پیدا می کنید و موضوعاتی از این قبیل دیگر هرگز باعث ترس و وحشت شما نخواهد بود. پس چنانکه مشاهده می کنید از نظر ما اغلب تفاوت بین درام و تراژدی، وودوویل و کمدی فقط در شرایط پیشنهادی آنهاست. شرایط پیشنهادی که در اعمال سیمایی تصویر شده اند می توانند در آن جریان یا بند و جریان زندگی جسمانی از لحاظ دیگر یکسان است. هم در وودوویل، هم در تراژدی، و هم در کمدی، مردم می نشینند، می خورند، راه می روند و غیره. ولی آیا خود اعمال است که برای ما جالب است؟ مسلم است که مهم این است برای چه این اعمال صورت می گیرند. به همین دلیل شرایط پیشنهادی و اگر مهمند. آنها هستند که اعمال را زنده و توجیه می کنند، زیرا اعمال وقتی در شرایط تراژیک نمایش و یا شرایط دیگر رخ می دهند کاملاً اهمیت دیگری کسب می کنند. مثلاً یک عمل ساده ممکن است در شرایط پیشنهادی خاصی به حادثه ای بزرگ و قهرمانی تبدیل شود و البته همه اینها با صوابدید و در نظر گرفتن حقیقت صحنه ای و باور آدمی صورت می گیرد. به همین خاطر است که ما اعمال کوچک و بزرگ جسمانی را به خاطر روشن بودن و قابل لمس بودن حقایق آنها دوست داریم. آنها زندگی جسم ما را می سازند و این خود نصف زندگی نقش است. به عبارت دیگر ما اعمال جسمانی را دوست داریم یکی به خاطر آنکه ما را به آسانی و بدون اینکه کسی متوجه شود به زندگی و نقش و احساس درونی آن منتقل می کند و دیگر به این خاطر که باعث می شود تا هنرپیشه توجه خود را به محیط نمایشنامه و صحنه و نقش معطوف کند و آن را به خط سیر صحیح و محکم تعیین شده نقش هدایت کند.»

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ به من و ونتسلف دستور داد که اتود قبلی «سوزاندن پول» را

روحیه تان طوری است که باعث ایجاد الهام شده فقط در اثر شوق و الهام ذوق به وجود آمده است، به همین دلیل راه مناسستر و هموارتری لازم است. راهی که در تصرف هنرپیشه و تحت فرمان او باشد، نه راه احساس هنرپیشه را تحت تصرف و فرمان خود درآورد. راهی که هنرپیشه به آسانی می تواند آن را در تصرف و تحت فرمان خود داشته باشد و آن را تعیین و مشخص کند راه اعمال جسمانی است.»
(استانیسلاوسکی، «پلان کارگردانی هنری اتللو» صفحه ۲۳۱ - ۲۳۲)

دوباره تکرار کنیم. عجیب بود که من برای این کار آمادگی زیادی داشتم و فوری تمام آن اعمال جسمانی را که در جلسه قبل پیدا کرده بودم مجدداً تکرار کردم و چقدر لذتبخش بود. در حقیقت هنگامی که انسان روی صحنه روحاً و جسماً حقیقت را احساس می کند زمینه محکمی جهت این کارش فراهم می آورد، زمینه ای که هرگز با شك و تردید توأم نخواهد بود. هنگامی که اتود تمام شد، من با شادی فریاد زدم: «چقدر شادیبخش است وقتی آنچه را که روی صحنه انجام می دهی باور می کنی و احساس می کنی که دیگران نیز آن را باور می کنند!»

آرکادی نیکلایویچ سؤال کرد: چه چیزی به شما در پیدا کردن این حقیقت کمک کرد؟
— موضوع تخیلی، آری اشیای تخیلی.

آرکادی نیکلایویچ حرف مرا تصحیح کرد و گفت: «صحیح تر گفته باشیم اعمال جسمانی با اشیای تخیلی — این مسئله خیلی مهمی است و بارها و بارها باید درباره آن صحبت کنیم. فکرش را بکنید، توجهی که ممکن است بنا به دلایل مختلفی در تمام تئاتر پراکنده شود به يك شیء تخیلی و غیر موجود روی صحنه جلب می شود. آن گاه مسلماً در چنین صورتی این توجه به عمیقترین زوایای زندگی نمایشنامه رسوخ می یابد، مانع توجه هنرپیشه به سالن و تماشاچی و یا مسائل دیگر غیر صحنه ای می گردد. اشیای تخیلی ابتدا توجه هنرپیشه را به خود و بعد به اعمال جسمانی جلب می کند و او را وادار می سازد که از موجودیت آنها پیروی کند. به عبارت دیگر این اشیاء به همدیگر در تقسیم اعمال جسمانی بزرگ به قسمتهای کوچک و کوچکتر، و بررسی و مطالعه و تمرین جداگانه به هر يك از آنها کمک می کنند.»

سپس تارتسوف سؤال کرد: «دیگر چه چیزهایی به شما در پیدا کردن حقیقت این اتود کمک کرد؟»

من نتوانستم بلافاصله جواب مسئله را پیدا کنم و بنابراین او خود ادامه داد: «منطق و تسلسل و تداوم اعمال شما. این مسئله حتی از اولی نیز مهمتر است و باید مدت زیادی روی آن کار و مباحثه کرد. زیرا منطق و تداوم عملی در هر عمل جسمانی شرکت دارد و باعث ایجاد نظم و ساختمان و معنای حرکت می شود، مخصوصاً در برانگیختن اعمال متنوع و پرنمر و واقعی به ما کمک می کند. البته طی زندگی واقعی و شخصی خویش به چنین ریزه کاریهایی توجه نمی کنیم. زیرا در زندگی واقعی همه چیز خودبه خود انجام می گیرد. مثلاً وقتی ما از بانك چند بسته اسکناس دریافت می کنیم به هیچ وجه آن طور که نازوانف اول شمرد، شروع به شمردن آنها نمی کنیم، و خودبه خود آن طور که وی سپس موفق شد

بشمرد، می شماریم.»

یکی از هنرجویان گفت: «پس مسئله این است که مادر بانك از ترس اینکه اشتباه شده باشد ممکن است چندین بار بسته‌ها را بشماریم، لیکن در اتود هنگامی که با اسکناسهای تخیلی کار می‌کنیم دیگر از امکان این اشتباه وحشتی نداریم. آیا غیر از این است؟»
— درست همین طور است. در زندگی نیز بر اثر تکرار يك عمل، منطق و تسلسل و تداوم اعمال جسمانی، اجازه بدهید بگوییم اعمال مکانیکی به وجود می‌آید. به عبارت دیگر هشیاری و توجه و کنترل غیر ارادی خود به خود در ما به وجود می‌آید و همچون غریزه به اداره ما می‌پردازد.

اجازه بدهید که درباره معانی اصطلاحاتی نظیر «منطق و تسلسل و تداوم» مکانیکی بودن اعمال و عناوین مشابه دیگر که گاه باعث ترس و وحشت هنرجویان می‌شود توضیحات بیشتری داده شود: اگر قرار باشد که شما نامه‌ای بنویسید، آیا این کار را از چسباندن در پاکت شروع می‌کنید؟ مسلم است که نه. اول کاغذ و قلم آماده می‌کنید، بعد پیش خود فکر می‌کنید که مطالب خود را به چه شکلی باید روی کاغذ بیاورید، و خلاصه پس از يك سلسله اعمال مشابه دیگر آن گاه شما پاکت را بر می‌دارید، کاغذ را درون آن می‌گذارید و سپس آن را می‌چسبانید. چنانکه مشاهده می‌کنید همه این کارها به طور منطقی و متسلسل و مداوم انجام می‌گیرد. ولی آیا شما نامه نوشتن برخی از هنرپیشگان را روی صحنه دیده‌اید؟ خود را به طرف میز پرت می‌کنند. قلم را روی اولین کاغذی که دم دستشان بیاید روی هوا به حرکت درمی‌آورند، به هر نحو شده نامه را به درون پاکت می‌چپانند و بعد آن را به طرف لبهای خود می‌برند، آن را تندتند می‌لیسند که یعنی پاکت حاضر است. هنرپیشگانی چنین رفتار می‌کنند که در اعمال خود منطقی و مستدام نیستند. آیا شما و منتسف این موضوع را می‌فهمید؟

و منتسف با شادی گفت: «بله! می‌فهمم.»

— بسیار خوب، اکنون به مسئله منطق و تداوم مکانیکی اعمال جسمانی می‌پردازیم. در نظر بگیرید که شما معمولاً هیچ‌گاه ضمن خوردن غذا به جزئیات امر توجهی نمی‌کنید. مثلاً به فکر این نیستید که قاشق یا چنگال را چگونه در دست بگیرید، چطور با آنها کار کنید، یا لقمه را به چه نحوی فرود دهید. دلیل این کار تکرار عمل است. زیرا شما در عمرتان هزاران بار غذا خورده‌اید و تمام جریان این کار تا سر حد يك عمل مکانیکی برای شما آشناست و به همین دلیل هم خود به خود صورت می‌گیرد. همچنین شما به خودی خود این موضوع را می‌دانید که بدون منطق و تداوم اعمال موفق به برطرف کردن گرسنگی خود

نیستید. پس چه کسی مراقب منطق و تداوم مکانیکی اعمال شماست؟ پاسخ: توجه و هشیاری غریزی شما و کنترل غیر ارادی شما بر خود شماست. البته فقط در زندگی واقعی وضع بدین منوال است. روی صحنه وضع شکل دیگری به خود می‌گیرد. همان طور که شما خود می‌دانید اعمال روی صحنه به خاطر ضرورت ارگانیک و حیاتی صورت نمی‌پذیرد، بلکه طبق گفته نویسنده و کارگردان است که عملی انجام می‌گیرد. بدین ترتیب روی صحنه ضرورت ارگانیک اعمال جسمانی و به اتفاق آنها منطق و تداوم مکانیکی و در نتیجه هشیاری غریزی و طبیعی و نیز کنترل غیر ارادی انسان بر خود از بین می‌رود. خوب، بدون وجود چنین ابزارهایی چه می‌توان کرد؟ مسلم است که مجبوریم جای مکانیسم غیر ارادی را با شعور و منطق و تداوم و کنترل هر لحظه اعمال جسمانی تعویض کنیم و آن گاه به مرور زمان بر اثر تکرار مکررات خود به خود شکلی از عادت را در خود به وجود می‌آوریم. خصوصاً توجه داشته باشید که عادت کردن هر چه زودتر به احساس منطقی و تداوم اعمال جسمانی، به آن سلسله حقایقی که آنها را با خود به همراه می‌آورد، و به باور کردن واقعیت این حقیقت به مقدار زیاد کمک می‌کند. گذشته از این، احتیاج به منطق و تداوم حقیقت و باوره خود به خود به تمام قسمت‌های دیگر کار نظیر افکار، خواستها، احساسات، کلام و خلاصه به تمام «عناصر» کار ما منتقل می‌شود. منطق و تداوم به آنها به خصوص به عنصر توجه، نظم و ترتیب می‌بخشند. آنها به هنرپیشگان می‌آموزند که چگونه موضوع توجه را روی صحنه و یادرون خود در نظر گیرند، حفظ و نگهداری کنند، و چگونه نه تنها مراقب اجرای اجزای کوچک اعمال جسمانی بلکه مراقب اعمال روانی و درونی خویش باشند.

وقتی حقیقت از درون و برون احساس و باورش، ابتدا خود به خود انگیزه درونی عمل و سپس خود عمل به وجود می‌آید. به عبارت دیگر اگر همه دستگام‌های انسان هنرمند به طریقی طبیعی و منطقی، و متسلسل با حقیقت واقعی و باور ضروری کار کنند، آن گاه احساس کامل خواهد شد.

حال آیا وقتی هنرمندی مناسباتش با آنچه روی صحنه، چه در نمایشنامه و چه در نقش، می‌گذرد، منطقی و مداوم و با حقیقتی واقعی و باوری عمیق توأم باشد، این هدفی بزرگ و عالی نیست؟

متأسفانه به واسطه بیهوش شدن دیمکف درس متوقف شد. مجبور شدیم او را از اتاق ببریم و دکتر را به بالین او احضار کنیم....

سال... ۱۹... ..

آرکادی نیکلایویچ گفت: «از نگاه استفهام آمیز نازوانف می فهمم که منتظر چیست. او می خواهد هر چه زودتر بداند که چطور می شود از طریق اعمال جسمانی طرز تأثیر بر احساس را آموخت، نه؟»

در این قسمت بیشتر از هر چیز تمرین با هیچ می تواند به شما کمک کند. شما خود می دانید که این نوع اتود چه کمک عظیمی می تواند برای شما باشد لیکن باید مسائلی را در نظر گرفت.

به خاطر بیاورید که اعمال نازوانف ابتدا در اجرای اتود تخیلی سوزاندن پول خالی از هر گونه فکر و اندیشه بود، وی بدون فرمان و قطبنا حرکت می کرد، نمی دانست چه می کند و به همین دلیل روی صحنه هشیاری کنترل و مکانیسم منطقی خویش را از دست داده بود. از این رومن نقش شعور نازوانف را به عهده گرفتم، سعی کردم که او را وادار کنم که معنی و ارتباط اجزای مختلف عمل اصلی (شمردن پول) و نیز راه منطقی و تداوم رشد آن را به خاطر بیاورد.

در حقیقت من راه کنترل آگاه اعمال را به نازوانف آموختم. شما خود شاهد نتیجه آن بودید. نازوانف حقیقت و زندگی را در اعمال خود روی صحنه به خاطر آورد، شناخت و احساس نمود و شروع به واقعی و ثمر بخش و مفید ساختن عمل خود کرد. امروز او بدون کوشش خاص آنها را به خاطر آورد. حال اگر نازوانف آن تمرین را، آن گونه که من رهبری و اصلاح کردم، دهها و صدها بار تکرار کند، آن گاه مکانیسم اعمال منطقی و متسلسل او روی صحنه به وجود می آید.»

گاوارکف با طنز و تمسخر گفت: «با اجازه شما ممکن است ما آن قدر در تمرینهای خود با لوازم تخیلی زیاده روی کنیم که بعد وقتی در نمایش با لوازم واقعی سر و کار پیدا کردیم نتوانیم از عهده آنها بر بیاییم!»

یکی از هنرجویان سؤال کرد: «چرا ما از ابتدای کار با لوازم واقعی سر و کار پیدا نمی کنیم؟»

شوستف اشاره کرد: «تخیلات ما به چه مقدار از آن اعمال تخیلی احتیاج دارد؟» آرکادی نیکلایویچ گفت: «اکنون گاوارکف در مثالی زنده آن را برای شما توضیح خواهد داد» و سپس به گاوارکف رو کرد و از او خواست که روی صحنه برود و با آن لوازم حقیقی که روی میز قرار دارد نامه ای بنویسد.

گاوارکف بر روی صحنه رفت و دستور را اجرا کرد. وقتی کار او تمام شد، آرکادی

نیکلایویچ از هنرجویان سؤال کرد: «شما تمام اعمالی را که از او سر می زد مشاهده و باور کردید؟»

تقریباً همه هنرجویان یکصدا گفتند: «نه!»

— خوب، کدام قسمت از کار او به نظر شما درست و واقعی و قابل باور نبود؟

یکی از هنرجویان گفت: «اولاً من نفهمیدم او قلم و کاغذ را از کجا آورد؟»

دیگری گفت: «گمان کنم اگر از گاوارکف پرسید که برای چه کسی نامه می نوشت و

چه می نوشت، نتواند بگوید، زیرا خود نیز به این موضوع نیندیشیده بود.»

دوست دیگری با لحن انتقادآمیز گفت: «در مدتی به این کوتاهی حتی يك یادداشت

ساده نیز نمی توان نوشت.»

آرکادی نیکلایویچ فکری کرد و گفت: «اگرچه اکنون دهها سال از آن زملن گذشته،

لیکن من تمام ریزه کاریهای بازی هنرپیشه معروف دوزه را در نقش مارگریت مادام کاملیا

اثر دوما ضمن نوشتن نامه به آرمان به یاد دارم. آری تمام ریزه کاریهای اعمال جسمانی از

هنگام نوشتن نامه به مردمورد علاقه اش، هم اکنون مثل يك تابلو جلو چشمان من مجسم

می شود.»

سپس او دوباره گاوارکف را مخاطب قرار داد و گفت: «حال همین تمرین را با هیچ

انجام دهید.»

مدت زیادی با گاوارکف سروکله زده شد تا توانستند او را قدم به قدم به طرف اعمال

منطقی و مداوم هدایت کنند.

وقتی گاوارکف تداوم و اعمال منطقی آنها را به خاطر آورد و به طور منظم و مرتب آنها را

اجرا کرد، آرکادی نیکلایویچ روبه هنرجویان نمود و از آنها پرسید: «حال آیا شما باور

می کنید که او نامه می نوشت؟»

— بله، باور کردیم.

— شما دیدید و به خاطرتان ماند که او کاغذ، قلم و جوهر را از کجا آورد؟

— دیدیم و به خاطرم مان ماند.

— شما حس کردید که گاوارکف قبل از نگارش جملات درباره محتوای آنها

می اندیشید و بعد به طور منطقی و با تداوم آنها را روی کاغذ می آورد؟

— بله، حس کردیم.

— خوب حال از این کار چه نتیجه ای می توان گرفت؟

ما سکوت کردیم چون نمی دانستیم چه جوابی باید داد.

آرکادی نیکلایوویچ گفت: «چنین باید نتیجه گرفت که تماشاچی نیز، که ناظر اعمال هنرپیشه بر روی صحنه است، باید مکانیسم آن منطق و تسلسل اعمال مکانیکی را که ما ناخودآگاه در زندگی انجام می‌دهیم احساس کند. در غیر این صورت آنان حقیقت آنچه را که روی صحنه رخ می‌دهد باور نخواهند کرد، و به همین دلیل این منطق و تسلسل را در هر عمل باید به آنان ارائه دهید. به شما توصیه می‌کنم که ابتدا آگاهانه منطق و تسلسل را رعایت کنید و سپس به مرور زمان و با کار زیاد و با آموزش صحیح، اعمال خود را تا سرحد ضرورت به عادت مبدل کنید.»

— در واقع این عمل خود به خود صورت می‌پذیرد.

گاوارکف گفت: «نتیجه دیگری نیز وجود دارد. علاوه بر همه اینها، روی صحنه با لوازم واقعی و طبیعی نیز باید هر يك از این اعمال را تمرین کرد.»

تارتسف در جواب گفت: «حق با شماست، ولی باید بدانید که کار کردن با لوازم و اشیای حقیقی در آغاز کار مشکلتر از اشیای تخیلی است.»

— واقعاً؟

— آری، زیرا بسیاری از اعمال با اشیاء و لوازم حقیقی به طور غریزی و غیر ارادی و طبق مکانیسم زندگی خود به خود با چنان سرعت و تسلسلی صورت می‌گیرد که بازیگر موفق به دنبال کردن منطقی آنها نمی‌شود. در حقیقت کنترل آنها بسیار مشکل است و صرف نظر کردن از آنها نیز در بازی ایجاد خلاء می‌کند و این هر دو باعث نقض خط سیر منطقی و تسلسل اعمال جسمانی می‌شود. آن گاه به نوبه خود نقض منطق باعث نابودی حقیقت می‌شود و بدون حقیقت، باور نمی‌تواند وجود داشته باشد و خود به خود هیجان نیز از هنرپیشه و در نتیجه تماشاچی رخت برمی‌بندد. اما ضمن اتود با هیچ شرایط دیگری به وجود می‌آید. در چنین شرایطی خواه ناخواه توجه بر يك يك اجزای كوچك عمل بزرگ تمرکز می‌یابد. زیرا بدون این عمل، تمام قسمتهای فرعی يك كل را نمی‌توان به خاطر آورد و در نتیجه عمل نیز قابل اجرا نمی‌شود. از آنها گذشته هرگز بدون قسمتهای فرعی يك كل عمل كامل نمی‌تواند احساس شود. به عبارت دیگر در این عمل برخلاف اتود مقدماتی با اشیای حقیقی، ابتدا باید اندیشید و سپس دست به اجرای عمل زد. ضمن این کار با کمک منطق و تسلسل رفتار از راهی حقیقی به حقیقت می‌رسید، از حقیقت به باور و به خود احساس واقعی. در حقیقت عدم موجودیت لوازم، شما را وادار می‌کنند که با دقت بیشتری به طبیعت خود اعمال جسمانی و نه اشیائی که آن اعمال توسط آنها صورت می‌گیرد توجه کنید و آنها را مورد مطالعه و بررسی قرار دهید.

گاوارکف سؤال کرد: «خیلی معذرت می خواهم، ولی آیا می توان اعمال بدون اشیاء را جسمانی و یا حتی ارگانیکی نامید؟»

شوستف نیز تأیید آمیز سر تکان داد. زیرا او معتقد بود که عمل با لوازم واقعی و عمل با لوازم تخیلی را باید دو عمل متفاوت به حساب آورد.

او گفت: «مثلاً توجه بفرمایید، این نوشیدن آب را مثال می زنم. نوشیدن آب خود باعث يك مقدار اعمال واقعی جسمانی می شود، و به طور طبیعی باعث ایجاد يك سلسله جریانه‌های ارگانیکی و طبیعی می شود. مکیدن آن و داخل کردن آن به دهان، احساس مزه، قورت دادن....»

تارتسف حرف او را قطع کرد و گفت: «بله، بله، همین است، تمام ریزه کاریها را باید ضمن اجرای اتود با هیچ رعایت کنید، زیرا در غیر این صورت عمل بلع صورت نخواهد گرفت.»

— ولی البته خواهید بخشید. چگونه می توان آن ریزه کاریها را تکرار کرد در حالی که برای فرودادن چیزی در دهان نداریم؟

آرکادی نیکلایویچ پیشنهاد کرد: «آب دهان و یا هوا را قورت بدهید، مگر فرقی هم می کند؟ البته شما می توانید مرا قانع کنید که این به خوشمزگی يك جرعه نوشیدنی نمی تواند باشد، موافقم. تفاوت وجود دارد ولی در عوض خیلی از لحظات اعمال حقیقی برای ما به جا می ماند و همینها برای اهدافی که در پیش داریم کاملاً کافی است.»

گاوارکف گویا هنوز قانع نشده بود، زیرا بعد از گفته آرکادی نیکلایویچ دوباره چنین گفت: «ولی با اجازه، نوشیدن آب در زندگی خود به خود و بدون هیچ توجه به خصوصی صورت می گیرد.»

آرکادی نیکلایویچ اعتراض کنان گفت: «خیر این طور نیست. وقتی شما از نوشیدن چیزی لذت می برید، در حقیقت توجه درونی شما به آن نوشیدنی جلب شده است. ولی وقتی لذت نبریم، پس نه توجه کرده ایم و نه به توجه کردن احتیاجی بوده است! حال در نظر داشته باشید که ضمن اجرای اتود اعمال بدون لوازم نیز همین طور است. همان طور که قبلاً گفتم صدها بار آنها را تکرار کنید، بفهمید و تمام لحظات فرعی و جداگانه آن را به خاطر بسپارید، آن گاه طبیعت جسمانی شما آن اعمال را می شناسد و آنها را احساس می کند و خود ضمن تکرار به شما کمک خواهد کرد.»

بعد از تمام شدن کلاس، ضمن اینکه هنرجویان مشغول خداحافظی و ترك کلاس بودند، آرکادی نیکلایویچ به ایوان پلاتونویچ بلندبلند دستوراتی بدین سان می داد: «با هنرجویان همانند من رفتار کنید و به خاطر داشته باشید که در ابتدای کار، معلم باید نقش هدایت شعور هنرجو را به عهده بگیرد و اعمال فرعی و کوچکی را که هنرجو سهواً فراموش می کند به او گوشزد نماید. البته هنرجویان نیز به نوبه خود باید بدانند که به خاطر سپردن اعمال كوچك و جزئی و فرعی يك عمل بزرگ و نحوه منطقی و متسلسل رشد آن امری ضروری است. هنرجویان باید پیاموزند که چگونه توجه خود را معطوف کنند، به عبارت دیگر باید کاری کرد که هنرجویان همواره روی صحنه منطبق و تسلسل اعمال جسمانی را حس کنند. و این عمل جزء عادات و احتیاجات و وضع طبیعی آنها روی صحنه شود، تا هنرجویان کلیه اجزای قسمتهای كوچك يك عمل بزرگ را همان طور که يك موسیقیدان نتهای آهنگی را دوست دارد دوست بدارند.

البته تا به امروز شما مراقب این بودید که اعمال هنرجویان روی صحنه واقعی و ثمر بخش و مفید باشند، اما از آنها نخواستید که نقش عمل کننده را نمایش دهند. این رویه خوبی است، این کار را در آینده نیز در ساعات تمرینها و تودها ادامه بدهید. مثل سابق نامه نوشتن، میزچیدن، غذاپختن، چای خوردن و لباس دوختن و خانه ساختن تخیلی را ادامه بدهید. ولی از امروز تمام این کارها را یعنی تمام اعمال جسمانی را بدون لوازم یعنی با هیچ انجام دهید و سعی کنید که هنرجویان متوجه شوند که نیاز ما به این تمرینات به خاطر تأیید حقیقت طبیعی و واقعی در درون هنرپیشه و باور از طریق اعمال جسمانی است. نازوانف اکنون پس از آن اتود کاملاً فهمیده است که چگونه عدم موجودیت اشیاء او را وادار کرد که به هر لحظه از اعمال جسمانی خود با دقت نفوذ کند و منظور عمل را درك نماید. این کار فوق العاده پراهمیت را ما باید به درجه عالی تکامل تکنیکی آن ادامه دهیم. سپس همان اعمال جسمانی را با انواع و اقسام شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسا احاطه کنید. مثلاً وقتی هنرجو جریان جسمانی پوشیدن لباس را به طور کامل به شناخت درآورد، از او سؤال کنید: يك روز تعطیل که دیگر عجله ای برای بیرون رفتن ندارد، چطوری لباس می پوشد؟ آن گاه بگذارید که مطلب را به خاطر بیاورد و مانند يك روز تعطیل خود لباس بپوشد. یا مثلاً از آنها سؤال کنید: در روزهای معمولی هفته هنگامی که صبح زودتر از موعد بیدار شده اید و هنوز وقت زیادی در پیش دارید، چگونه لباس می پوشید؟ یا اینکه وقتی دیر شده است چگونه لباس می پوشید؟

وقتی در خانه خود نیستید و در جایی مهمان هستید و حالات بیشمار دیگر، در چنین مواقعی از لحاظ اعمال جسمانی، طرزلباس پوشیدن شما به طور مرتب یکسان است و در هیچ شرایطی منطق و تسلسل تمام این اعمال عوض نمی شود. از این لحاظ این منطق و تسلسل را می توان یکباره و برای همیشه به طور دقیق آموخت. فقط شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسا و آن شرایط محیطی که عمل در آن رخ می دهد تغییر می کند. به عبارت دیگر شرایط محیط از طریق تجربه طبیعی زندگی، عادت، و خود غریزه بر اعمال ما مؤثر می گردد و نیاز به زحمت مجدد ما را حذف می کند. منتها ما فقط باید به این فکر باشیم که اعمال جسمانی ما در آن شرایط پیشنهادی درست و منطقی و متسلسل صورت پذیرد. پس چنانکه مشاهده می شود، از طریق آن اعمال جسمانی که بدون دخالت اشیای حقیقی انجام می گیرد، می توان به طور کامل به شناخت حقیقت نایل گشت و به همین دلیل است که برای چنین تمرینهایی ارزش فوق العاده ای قائل هستم و از شما خواهش می کنم که توجه مخصوصی نسبت به چنین اتودهایی مبذول دارید.»

ایوان پلاتونویچ گفت: «حتماً...»

سال... ۱۹... ..

حال دیگر منطق و تسلسل اعمال جسمانی شدیداً و به طور استواری در شعور ما رخنه کرده اند و توجه ما ضمن تمرین فقط با همانها سر و کار خواهد داشت. مادر نظر داریم که در کارهای صحنه از تجربیات کلاس و صحنه استفاده کنیم. از این گذشته، سر و کار داشتن با منطق و تسلسل جسمانی وارد زندگی واقعی ما نیز شده است و در زندگی برای ما یک نوع کار تفریحی به وجود آمده که عبارت است از اینکه به طور دائم و خستگی ناپذیری مراقب یکدیگر باشیم و غیر منطقی بودن و عدم تسلسل اعمال یکدیگر را فاش کنیم. مثلاً امروز به دلیل آنکه نظافت صحنه را دیر شروع کرده اند و صحنه به موقع حاضر نبود، ما مجبور شدیم که در راهروی مجاور به انتظار شروع کلاس درس آرکادی نیکلایویچ باشیم، که ناگهان مالالتکووا جیغ کشید: «دوستان عزیز کلید اتاق را گم کردم و هر چه می کردم پیدایش نمی کنم.»

همه شروع به جستجوی کلید گمشده کردیم که ناگهان گاوارکف به مالالتکووا گفت: «منطقی نیست، چون شما اول خم می شوید بعد به این فکر می افتید که کجارا بگردید. از این عمل شما نتیجه می گیریم که اعمال جسمانی شما برای تجسس نیست، بلکه برای دلبری کردن از ما، یا از تماشاچی شماست.»

مالالتکووا با عصبانیت گفت: «اوه، دوستان عزیز، چرا این آدم دست از سر من بر نمی‌دارد؟»

در همین ضمن و نتسف داشت ولیامینوا را اذیت می‌کرد.
و نتسف شروع کرد به ایراد گرفتن که آهان، دیگر تموم شد، بازی در آوردی، تسلسل نبود، باور نکردم، با دستت داشتی روی کاناپه دنبال کلید می‌گشتی ولی نگاهت به من بود. خوب دیگر مچت را گرفتم. تذکرات پوشین و وسه لوفسکی و شوستف و از جمله خود مرا نیز اضافه کنید، آن وقت می‌فهمید که وضع جستجو کنندگان از چه قرار بود.
ناگهان صدای رعد آسای آرکادی نیکلایویچ به گوش رسید: «بچه‌های احمق چرا همدیگر را دست انداخته‌اید؟»

هنر جو یان از تعجب در جای خود خشکشان زد.

— همه، همه بنشینید روی نیمکت.

بعد رو کرد به مالالتکووا و ولیامینوا و به آنها گفت: «و شما شروع کنید که در راه‌رو راه بروید.» این مطلب را آرکادی نیکلایویچ با یک نوع خشونت و سختگیری بی‌سابقه‌ای بیان می‌داشت.

— این نشد، این چه وضع راه رفتن است. مگر این طور هم می‌شود راه رفتن؟ چه کسی موقع راه رفتن پنجه‌های پا را به داخل و پاشنه پا را به خارج می‌گیرد؟ چرا زانوها را خم نمی‌کنید؟ چرا پشتتان را حرکت نمی‌دهید؟ مراقب مرکز ثقل بدن خود باشید. بدون اینها اصلاً حرکت شما بی‌معنی و بدون تسلسل خواهد بود. باور نمی‌کنم، یعنی چه، مگر شما راه رفتن بلد نیستید؟ و باور در کاری که می‌کنید به کجا می‌رود؟...»

لحظه به لحظه به شدت سختگیری و خشونت آرکادی نیکلایویچ افزوده می‌شد و به همان نسبت نیز هنر جو یان دیگر به کلی فراموش کرده بودند که زانو و پنجه و دست و پای آنها کجا قرار دارد.

— ضمن جستجو کاملاً متوجه گروه عضلاتی که ضمن یک حرکت معین باید به حرکت درآیند باشید.

بیچاره دخترها آن قدر گیج و مبهوت شده بودند که گاه اشتباهاً آن گروه عضلاتی را که باید ثابت نگه‌دارند به حرکت درآورده و بر عکس قسمتی را که باید حرکت می‌دادند ثابت نگاه می‌داشتند. خلاصه آنکه سردرگمی عجیبی به وجود آمده بود. و تذکرات و ایرادات آرکادی نیکلایویچ نیز این سردرگمی را افزایش می‌داد. زیرا هر چه آنها گیج‌تر می‌شدند ایرادات آرکادی نیکلایویچ زیادتر می‌شد و هر چه آرکادی نیکلایویچ بیشتر ایراد

می گرفت، به گیجی آنها بیشتر افزوده می گشت. خلاصه کار به جایی رسید که آنها حتی فراموش کردند که پای چپ و راستشان کدام است. بالاخره بیچاره ولیامینو اوسط راهرو با دهان باز و چشمهای پر از اشک خشکش زد و جرئت حرکت را از دست داد. وقتی من چشمم به تارتسف افتاد با کمال تعجب دیدم که آرکادی نیکلایویچ و راخمانف با دستمال جلو دهانشان را گرفته اند و از زور خنده می لرزند. سرانجام به زودی شوخی بر ملا شد. آرکادی نیکلایویچ گفت: «یعنی شماها متوجه نیستید که این بازی احمقانه مفهوم و معنی آن کاری را که من به شما می آموزم از بین می برد؟»

شما تصور می کنید که موضوع بر سر یقین ظاهری منطق و تسلسل قسمتهای جزئی اعمال جسمانی است؟ ما به آنها هیچ احتیاجی نداریم. ما فقط به حقیقت واقعی احساس و باور حقیقی هنرمند خلاق احتیاج داریم. زیرا بدون چنین حقیقت و باوری تمام آنچه هنر پیشه روی صحنه انجام می دهد، تمام منطق و تسلسل اعمال جسمانی، مبدل به کارهایی قراردادی، یعنی پدید آوردن اعمال دروغین که باور آنها ناممکن است می شود. خطرناکترین چیز برای شیوه من، یعنی برای تمام سیستم، برای تکنیک روانی و بالاخره برای تمام کار هنری برخوردار فرمالیستی با کار مشکل و دشوار هنری و درک محدود و سطحی و ابتدایی آن است. آموختن و تقسیم اعمال بزرگ جسمانی به اجزای کوچک و مرتبط ساختن فرمالیستی منطق و تسلسل با آنها، اختراع کردن تمرینهایی حتی نسبتاً مناسب برای آنها، و اجرای آن تمرینات توسط هنرجویان، بدون در نظر گرفتن اهمیت مسئله، یعنی بدون اینکه کششی بشود تا اعمال جسمانی منجر به حقیقت واقعی و باور شود، همه اینها کارهای آسان و پرمنفعتی است که برای استشارکنندگان سیستم و سوسه انگیز است. لیکن اگر خواسته باشید که حقیقت را بدانید، هیچ چیز برای هنر ما به اندازه سیستم به خاطر سیستم زیان آور و مضر نیست. زیرا نباید سیستم را مبدل به یک هدف کرد، زیرا هیچ گاه نباید وسیله را مبدل به ماهیت نمود. این یعنی بزرگترین دروغ، و شما به خصوص امروز وقتی من وارد شدم دست به ساختن چنین دروغی زده بودید. شما در کوچکترین اعمال جسمانی نه به خاطر تجسس واقعی و ایجاد باور واقعی ایراد و بهانه گرفتید؛ شاید این بهانه گیری شما به خاطر اجرای فرمالیستی منطق و تسلسل اعمال جسمانی، که در حال انجام دادن آن به سر می برید، بود. چنین بازی احمقانه و مضر هیچ ارتباطی با هنر نمی تواند داشته باشد. از این گذشته، می خواهم دوستانه به شما توصیه ای بکنم:

هیچ گاه هنر و خلاقیت و تکنیک روانی آن و غیره را به دست انتقاد کنندگانی که فقط

آرزوی تکه پاره کردن آن را دارند ندهید. آنها فقط قادر هستند که اندیشه سالم هنر پیشه را خراب کرده و او را به مرحله فلج شدن برسانند. چرا شما چنین خصوصیتی را با چنین کارهای احمقانه‌ای در خود و دیگران رشد می‌دهید؟ دست از این کارها بردارید، چه در غیر این صورت به زودی احتیاط زیاده از حد و بهانه‌جویی و ترس و دهشت از دروغ به طور کلی شما را فلج خواهد کرد. تا آن حد به دنبال دروغ بگردید که حقیقت را بیابید و در ضمن فراموش نکنید که انتقاد و بهانه‌جویی بیشتر از هر چیزی می‌تواند باعث ایجاد دروغ بشود. زیرا آن کسی که مورد بهانه‌جویی و ایراد قرار گرفته است، بدون اراده دست از اجرای پرتحرک عمل مورد انتخاب برمی‌دارد و به جای آن به بازی با خود حقیقت می‌پردازد. بزرگترین دروغ هم در همین نوع بازی پنهان شده است. ایرادگیران و بهانه‌جویان را چه در درون خود و چه در خارج از خود به دست شیطان بسپارید، یعنی هم در تماشاچی و بیشتر در شخص خود. در نظر داشته باشید که ایرادگیران و بهانه‌جویان با کمال میل همیشه از روان پُرشک و شبهه هنر پیشه مسرور و شاد می‌شوند.

سعی کنید يك منتقد سالم و عاقل و ملایم و فهمیده، یعنی بهترین دوست واقعی خود را در درون خود پرورش دهید. چنین دوستی به جای فلج کردن اعمال باعث تحرك، جنبش و تارگی آنها می‌شود، و به واقعی بودن اعمال کمک می‌کند و جنبه فرمالیستی آن را از بین می‌برد. در نظر داشته باشید که يك منتقد خوب توانایی دیدن زیباییها و خوبیها را نیز دارد. در صورتی که اراذل و اوباش ایرادگیر و بهانه‌جو فقط می‌توانند بدیها را ببینند و خوبیها از چشم آنها دور می‌مانند. همچنین به آن کسانی که در بین شما به کار سایرین نظارت می‌کنند توصیه می‌کنم که باید نقش يك آینه صاف را بازی کنند با صداقت و بدون عیبجویی صراحتاً بگویند که آنچه را که می‌بینند و می‌شنوند برایشان قابل قبول و باور هست یا نه، همچنین آن لحظاتی را که باعث باور می‌شوند گوشزد کنند. اگر تماشاچی تئاتر نسبت به حقیقتی که روی صحنه رخ می‌دهد مثل شما سختگیر و بهانه‌جو بود، آن گاه ما هنرپیشگان بدبخت جرئت روی صحنه رفتن نداشتیم.»

یکی از هنرجویان سؤال کرد: «آیا مگر تماشاچی نسبت به حقیقت سختگیری به خرج نمی‌دهد؟»

— او سختگیر است ولی بهانه‌جو نیست، برعکس، تماشاچی خوب همیشه سعی می‌کند آنچه را که در تئاتر می‌بیند باور کند، مایل است که اندیشه صحنه او را متقاعد نماید، و اغلب این تمایل از لحاظ سادگی و خوش باوری به احساس يك بچه شبیه می‌شود. من اکنون يك حادثه غیر معمولی را که برای خود من رخ داده است، برایتان تعریف

می‌کنم:

شوستف در پکی از شب نشینی‌های دوستانه برای سرگرمی جوانان چشمبندی می‌کرد. او در جلوی چشم همه پیراهن یکی از حضار را بدون اینکه به کت و جلیقه اودست بزند فقط با باز کردن کراوات و دگمه‌های پیراهن از تن او بیرون آورد. من سر این کار را می‌دانستم، چون به‌طور اتفاقی وقتی او مقدمتاً خود را برای این کار حاضر می‌کرد ناظر بودم و شنیدم که شوستف چه قرار و مدارهایی با همکارانش می‌گذاشت. ولی وقتی مشغول تماشای این چشمبندی بودم همه اینها را فراموش کردم و مفتون وی در این نقش جدید شده بودم. بعد از این تجربه همگان با تعجب درباره‌ی روش اجرای آنچه دیده بودند به بحث نشستند، و من نیز مثل اینکه قبلاً ناظر این جریان نبودم، و یا شاید هم مایل نبودم که به یاد بیاورم قبلاً چیزی فهمیده‌ام، در این بحث شرکت کردم. من می‌خواستم فراموش کنم که قبلاً چیزی دیده‌ام تا به این وسیله خود را از باور کردن و به هیجان آمدن و لذت بردن مجدد محروم نکنم. این فراموشی و سادگی را به نحو دیگری نمی‌توانم توجیه کنم. به همین دلیل برای تماشای تئاتر نیز باور کردن حقیقت صحنه لذتبخش‌تر است. او خود نیز مایل است فراموش کند روی صحنه برای اودارند بازی می‌کنند، و شما نیز باید بتوانید حقیقت واقعی و باور را با اعمالی که روی صحنه انجام می‌دهید برای تماشای به‌ارمغان ببرید....

سال... ۱۹... ..

امروز وقتی آرکادی نیکلایویچ وارد کلاس شد گفت: «این ساعت روی قسمت دوم اتود سوزاندن پول تمرین می‌کنیم.»

من ضمن اینکه بر می‌خاستم تا به اتفاق مالالتکوا و ونتسف برای اجرای اتود روی صحنه بروم گفتم: «این قسمت مسئله مشکل‌تر است و فکر نمی‌کنم که از عهده انجام آن بر بیاییم.»

آرکادی نیکلایویچ به من دلداری داد و گفت: «چیزی نیست، این اتود را برای این به شما ندادم که حتماً از عهده اجرای آن بر آید، بلکه قصدم از طرح این اتود این بوده است که شما بتوانید آنچه را که لازم است روی مسائل مشکل بهتر بیاموزید. فعلاً آنچه را که از عهده شما ساخته است انجام دهید. اگر موفق نشوید که تمام اتود را یک بار انجام دهید و به آن تسلط پیدا کنید، هیچ مانعی ندارد. قسمتی از آن را اجرا کنید، یا اینکه فقط خطوط ظاهری اعمال جسمانی آن را طرح‌ریزی کنید. سعی کنید در این خطوط حقیقت حس

شود. مثلاً شما می‌توانید برای مدتی دست از کار بکشید و به اتاق نهارخوری بروید و ببینید که همسرتان چگونه بچه را استحمام می‌کند؟»

من گفتم: «فکر می‌کنم این قسمت کار مشکلی نباشد و برخاستم و به طرف اتاق نهارخوری رفتم.»

— اوه نشد.

آرکادی نیکلایوویچ با گفتن این جمله سعی کرد جلوی کار مرا بگیرد و سپس اضافه کرد: «معلوم می‌شود که شما اتفاقاً همین کار را نمی‌توانید انجام دهید. در واقع نیز باید گفت که از پشت صحنه وارد شدن، و از صحنه به پشت صحنه رفتن کار چندان آسانی هم نیست. پس زیاد جای تعجب نیست اگر شما مرتکب این همه بی‌منطقی و بی‌تسلطی در کار شدید. خودتان بررسی کنید و ببینید که چقدر اعمال جسمانی کوچک و ناچیز و غیر ضروری و حقیقی را شما ندیده گرفتید. مثلاً قبل از اینکه از اتاق خارج شوید مشغول کاری بودید که انجام آن برای شما اهمیت داشت، یعنی مشغول بررسی اسناد دولتی و موجودی صندوق بودید. چرا شما ناگهان بدون هیچ مقدمه‌ای کار خود را ترک کردید و با عجله مثل اینکه از فروریختن سقف اتاق با خبر شده باشید از اتاق خارج شدید؟ اتفاق وحشتناکی که رخ نداده بود. فقط همسرتان شما را صدا کرده بود، همین. از این گذشته، مگر شما در زندگی با سیگاری که گوشه لبهایتان گذارده‌اید و مرتب به آن پک می‌زنید به اتاق نوزاد می‌روید؟ خودتان که می‌دانید نوزاد از دود سیگار به سرفه می‌افتد. از این گذشته حتماً مادر نوزاد شما را با سیگار به داخل اتاق راه نخواهد داد. آن هم موقع استحمام بچه. پس به این ترتیب اول جایی برای سیگار پیدا کنید و آن را در آنجا بگذارید و بعد به آن اتاق بروید. مسلماً اجرای هیچ کدام از این اعمال کار مشکلی نخواهد بود.»

من همان کار را انجام دادم: سیگار را در مهمانخانه گذاشتم و خودم پشت صحنه رفتم. — حالا شما هر کدام از اعمال کوچک را جداگانه انجام دادید و از آنها يك عمل بزرگ تشکیل دادید که عبارت بود از رفتن به اتاق نهارخوری، و به راحتی می‌توان آن را باور کرد. بازگشت به مهمانخانه نیز با همین تصمیمات مواجه گشت، ولی این بار به خاطر این بود که اعمال من سادگی خود را از دست داده بود: جزئیات را کش می‌دادم، اعمال من بیشتر از آنچه لازم بود طول می‌کشید.

آرکادی نیکلایوویچ اظهار داشت: «این کار نیز باعث ایجاد دروغ صحنه‌ای می‌شود.» بالاخره به جالب‌ترین و دراماتیک‌ترین قسمت اتود رسیدیم. موقع مراجعت به مهمانخانه وقتی به طرف میزی که اسکناسها را روی آن گذاشته بودم نزدیک شدم، متوجه

شدم که و نتسف در غیاب من آنها را در بخاری سوزانده و با قیافهٔ احمقانه و کودن و ابلهانهٔ خود از این بازی شاد و مسرور شده است.

به محض اینکه احساس کردم که به لحظهٔ تراژیک موضوع رسیده‌ام، درست مثل یک اسب جنگی که علامت شروع نبرد را شنیده باشد به طرف جلو حمله کردم. هیجان تمام وجودم را گرفته بود و به طرف پرتگاه — زیاده روی — سوقم می‌داد.

ناگهان صدای آرکادی نیکلایویچ همچون رعد برخاست که می‌گفت: «صبر کنید، چه کاری می‌کنید؟ از خط خارج شدید، در خط سیر دروغ افتادید، همین الان خودتان کارتان را بررسی کنید و ببینید که چطور به بیراهه رفتید.»

من اعتراف کردم که تراژدی را به نمایش گذاشته بودم.

— چه کار باید می‌کردید؟

معلوم شد که من باید با سرعت به طرف بخاری می‌رفتم و با عجله بستهٔ اسکناس را از بین شعله‌ها بیرون می‌کشیدم، ولی برای رفتن به طرف بخاری اول باید پسرک نیمه‌دیوانه را از سر راهم به طرفی پرت می‌کردم، و من نیز همین کار را کردم. ولی تارتسف تذکر داد که با چنین برخورد ضعیفی آن حادثهٔ غم‌انگیز و تأسف‌آوری که منجر به مرگ می‌شود نمی‌تواند رخ دهد.

چگونه می‌توان شدت عمل بیشتری به خرج داد و آن را توجیه کرد؟

آرکادی نیکلایویچ گفت: «حالا من به شما نشان می‌دهم که شدت عمل چگونه به وجود می‌آید. این کاغذ را می‌بینید، حال آن را درون این جا سیگاری می‌اندازم، شما عقب‌تر بایستید، به محض اینکه شعلهٔ آتش را دیدید کاری کنید که آن را فوری خاموش کنید تا بقیهٔ کاغذ نسوزد.»

آرکادی نیکلایویچ هنوز موفق به عملی کردن نقشهٔ خود نشده بود که با چنان سرعتی خود را به زیر سیگاری رساندم که متوجه و نتسف که سر راهم قرار گرفته بود نشدم و چنان به او تنه زدم که چیزی نمانده بود دست او را بشکنم.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «دیدید؟ آیا این کاری که اکنون شما انجام دادید هیچ به کاری که قبل از این کردید شباهتی داشت؟ با عمل اخیرتان نزدیک بود که حتی حادثهٔ غم‌انگیز واقعی‌ای نیز رخ دهد. در حالی که عمل قبلی شما فقط یک ادا در آوردن صاف و ساده بود.»

البته از حرفهای من نباید این طور نتیجه بگیرید که روی صحنه باید دست و پای یکدیگر را شکست و به اصطلاح حادثه آفرینی کرد. بلکه باید به این نتیجه برسید که شما

طی انجام اتود خود، موضوع مهم و با اهمیتی را مورد توجه قرار نداده بودید. بسته کاغذ پول ناگهان در يك لحظه آتش می گیرد، پس برای اینکه آن را نجات داد، عمل شما هم باید ناگهانی و در يك لحظه انجام پذیرد. و شما این عمل را انجام ندادید، و به این وسیله حقیقت و باور آن عمل را نقض کردید. خوب حالا ادامه می دهیم.»

من با تعجب پرسیدم: «چطور؟ هیچ اتفاق دیگری رخ نداده است؟»
— چه اتفاقی می خواهید رخ بدهد؟ هرچقدر از پولها را که توانسته اید از آتش بیرون کشیده اید و بقیه هم که سوخته اند.

— ولی قتل؟

— قتلی رخ نداده.

— چطور قتلی رخ نداده؟

— بله برای شما هیچ قتلی رخ نداده، زیرا شما بر اثر این حادثه گیج و مبهوت شده اید، تمام حواس شما متوجه سوختن پولها بود و اصلاً متوجه تنه زدن خود به کودک نبوده اید. یا دلیل بهتری می خواهید؟ اگر شما متوجه عمل خود می شدید که آن گاه دیگر جایی برای تعجب و ناراحتی نبود. با عجله به طرف او می رفتید و به او کمک می کردید.
— بله، خوب درست. ولی با تمام اینها... در این صحنه باید کاری کرد. چون این يك لحظه تراژیک است.

— می فهمم؛ خلاصه کلام شما دلتان می خواهد که بازی تراژیک بکنید. ولی بهتر است که جلوی خودتان را بگیرید. خوب ادامه بدهید.

به قسمتی رسیدیم که برای من هم جدید و هم مشکل بود: در این لحظه من باید خشکم می زد. آن هم طبق گفته آرکادی نیکلایویچ بدون اینکه «تراژیک وار عملی انجام دهم». در این لحظه من خود متوجه شدم که دارم ادا در می آورم.
آرکادی نیکلایویچ گفت: «به اینها عزیز دلم می گویند اشتامپ. اشتامپی که برای پدر بزرگها و مادر بزرگهای ما هم آشناست، و چقدر هم اشتامپهای محکم و ریشه دار و قهار و گیرایی هستند!»

من پرسیدم: «این اشتامپها به چه شکلی بروز می کنند؟»

— از حدقه در آوردن چشم، یعنی دارم وحشت می کنم، تراژیک واریاک کردن پیشانی، فشردن سر با انگشتان دست، فر و کردن پنج انگشت لابه لای موها، فشردن دست روی قلب، و مانند اینها. سیصدسال است که هنر پیشگان این اشتامپها را به خورد مردم می دهند. خوب، آن وقت به کندن این علفهای هرزه می پردازیم.

آرکادی نیکلایویچ بلافاصله چنین فرمان داد: «اشتامپها را دور بریزید، بازی با پیشانی، قلب و مو، همه را از خود دور کنید. به جای تمام اینها کمی عمل واقعی، ثمر بخش، مفید، حقیقی و قابل باور انجام دهید.»

من سؤال کردم: «در این حالت بدون عمل تراژیک من چه عملی می توانم انجام دهم؟»
— شما چه فکر می کنید؟ آیا در حالت بی عمل تراژیک، عملی وجود دارد؟ اگر که هست برای ما شرح دهید.

مجبور شدم به تمام زوایای حافظه ام فشار بیاورم تا به یاد آوردم که در چنین لحظاتی آدم چه می کند.

آرکادی نیکلایویچ به نجات من آمد و حادثهٔ زیر را برایمان تعریف کرد:
«مرگ ناگهانی مردی را باید به اطلاع زن بخت برگشته اش رساند. قاصد بیچاره بعد از چیدن يك سلسله صغرا و کبرا با احتیاط تمام بالاخره تمام قضا و قدر را به کار می برد. زن بیچاره خشکش می زند. ولی در صورت او هیچ چیز غمناکی منعکس نمی شود. برعکس، روی صحنه، اغلب در چنین مواردی هنرپیشگان دوست دارند دست به شدیدترین حرکات بزنند. این حالت بهت بدون اینکه هیچ گونه عکس العملی در صورت و نگاه منعکس شود، خود به خود وحشتناک است. کسی که خبر را آورده است، مجبور می شود حرکتی کند تا باعث پیشگیری از گسترش آن حالت بیرونی زن شود.
آری بالاخره باید کاری کرد. همین حرکت زن را از آن حالت بیرون می آورد و زن از هوش می رود.

پس از اینکه سالها از آن واقعه گذشته بود، از آن زن پرسیدند: در آن لحظه (بی عمل تراژیک) به چه فکر می کرد؟ معلوم شد که پنج دقیقه قبل از اینکه به او خبر مرگ شوهرش را بدهند، قصد داشت که برای خرید مایحتاج شوهرش از خانه خارج شود... ولی وقتی که او دیگر مرده بود... او باید کار دیگری می کرد. خوب چه باید می کرد؟ باید زندگی جدیدی را آغاز می کرد؟ باید با گذشته وداع می کرد؟ آیا تمام گذشته را باید فراموش می کرد و چهره به چهرهٔ آینده می ایستاد؟ فکرش به جایی نرسیده بود. و بین گذشته و حال و آینده نتوانسته بود تعادلی برقرار کند. و بنا بر این از عجز و ناتوانی بیهوش شده بود. می بینید که این چند لحظهٔ تراژیک بدون عمل دز عین حال چقدر پر جنب و جوش و پر عمل بوده است. در واقع ارزیابی تمام گذشته در چند لحظه، آیا پر از تحرك درونی نیست؟ و آیا این عمل به شمار نمی آید.»

من گفتم: «البته، ولی عمل جسمانی نیست، بلکه کاملاً روانی است.»

— من با شما موافقم. ولی هیچ مانعی ندارد، بگذارید عمل جسمانی نباشد، زیادروی اسم و عنوان مطلب فکر نکنید. به خود موضوع توجه کنید. در هر عمل جسمانی عنصری از روان هست و بالعکس در هر عمل روانی چیزی جسمانی موجود است. بیهوده نیست که یکی از علمای معروف چنین گفته است: «اگر انسان قصد کند که احساس خودش را کاملاً به رشته تحریر در آورد، داستانی از اعمال متسلسل جسمانی به وجود می آید.»

دقت کنید که هر چه عمل به جسم نزدیکتر باشد، به همان نسبت نیز زورگویی به احساس کمتر خواهد بود. حتی اگر مسئله بر سر مطالب روانی نیز باشد، همین موضوع صدق می کند. با این تفاوت که به جای سروکار داشتن با جسم، سروکارمان با اعمال درونی است، و به جای منطق و تسلسل اعمال جسمانی با منطق و تسلسل احساس درونی سروکار داریم. البته در این صورت اهمیت کاری که باید انجام بدهیم بیشتر و درک آن مشکلتر خواهد بود. زیرا انجام دادن کاری که خوب درک نشده باشد کار مشکلی است. برای هر قسمت نقش باید یک پلان روشن و واضح و یک خط سیر اعمال درونی داشته باشیم و برای ایجاد چنین خط سیری به شناخت طبیعت، منطق و تسلسل احساس نیازمندیم. تا حال ما با منطق و تسلسل اعمال جسمانی که قابل لمس و رؤیت و در دسترس هستند سروکار داشتیم. لیکن حال با منطق و تسلسل غیر قابل رؤیت و غیر قابل دسترس ناپایدار احساسات درونی برخورد می کنیم و بهتر است فراموش نکنیم که این قسمت و این مسئله جدیدی که در مقابل ما مطرح شده است، به مراتب مشکلتر از مسائل قبل است. گفتن کلمات طبیعت، منطق و تسلسل احساس کار آسانی است، لیکن در عمل تمام اینها مشکلترین مسائل روانی هستند که هنوز از لحاظ علمی کمتر به درستی مورد تحقیق قرار گرفته اند و هنوز هیچ دستورات عملی و اساسی صحیحی در این رشته در اختیار ما قرار نگرفته است. پس هیچ چاره ای نداریم جز اینکه با کمک به اصطلاح لوازم موجود خودمان را از این وضع مشکل برهانیم.

سال .. ۱۹ ..

— اجازه بدهید این ساعت به این مطلب بپردازیم که مشکلترین مسئله «منطق و تسلسل» را، که بدون کمک آن قادر به زنده کردن سکوت «تراژدی بدون عمل» نیستیم، چگونه باید حل کرد؟ در نظر داشته باشید که ما هنرپیشه هستیم نه عالم و دانشمند. حرفه رشته ما فعالیت و عمل است. فقط تجربیات، خاطرات زندگی، تسلسل، منطق، حقیقت و باور آنچه روی صحنه انجام می شود باید ملاک عمل ما را تشکیل دهد..

سپس آرکادی نیکلایویچ چنین ادامه داد: «آن شیوه‌ای که تجربه زندگی به من آموخته است، تا سرحد تمسخر ساده است. از خود سؤال کنید: در زندگی واقعی اگر در شرایط تراژدی بدون عمل قرار می‌گرفتم چه می‌کردم؟ و در مقابل این سؤال فقط يك جواب صادقانه و انسانی بدهید و دیگر هیچ.»

همان‌طور که مشاهده می‌کنید من در قسمت احساس نیز رجوع به اعمال ساده جسمانی را توصیه می‌کنم.»

یکی از هنرجویان گفت: «ولی با اجازه شما من با این گفته آخرتان نمی‌توانم موافقت کنم، چون در قسمت احساس، عمل جسمانی وجود ندارد. در اینجا مسائل روانی مطرح است.»

— خیر، چنین نیست. فکر می‌کنم که شما اشتباه می‌کنید. انسان قبل از اینکه تصمیمی اتخاذ کند، تا سرحد امکان خیلی فعالانه در درون خود و در تخیل خود فعالیت می‌کند. او با دید درونی می‌بیند که چه چیزی، چگونه باید انجام پذیرد و از راه اندیشه، اعمال تعیین شده را انجام می‌دهد. از این گذشته هنرمند همیشه آنچه را که درباره اش می‌اندیشد، جسماً نیز احساس می‌کند و به ندرت می‌تواند جلوی میل درونی خویش را برای انجام عملی که می‌تواند زندگی درونی را تجسم بخشد بگیرد.

پس در این صورت، در نظر داشته باشید که تصورات ذهنی ما از فعالیت درونی، میل و خواست عمل برون‌ی را در انسان به وجود می‌آورد. در ضمن متوجه باشید که کلیه این جریانات در آن قسمتی رخ می‌دهد که فضای خلاقیت طبیعی و واقعی است. زیرا البته فراموش نمی‌کنید که تمام جریان کار هنرپیشه در زندگی قابل لمس، طبیعی و واقعی نیست، بلکه در يك زندگی تخیلی غیر موجود که می‌توانست یا ممکن بود که وجود داشته باشد جریان دارد. و برای ما هنرپیشگان واقعیت حقیقی این مسئله است. به همین سبب است که من تأکید می‌کنم که ما هنرپیشگان وقتی درباره زندگی تخیلی و اعمال صحبت می‌کنیم، حق داریم که نسبت به آنها همان برخوردی را داشته باشیم که نسبت به اعمال زندگی واقعی و طبیعی داریم. به این ترتیب است که طریقه شناخت منطق و تسلسل و احساس از طریق منطق و تسلسل اعمال جسمانی عملاً به طور کامل توجیه می‌شود. این بار نیز مثل همیشه با برخورد با اشکال مسئله همه چیز در مغز من درهم آمیخت. مجبور شدم هر يك از رویدادها و هر يك از شرایط پیشنهادی اتود را به طور جداگانه و تك تك به خاطر آورم و ارزیابی کنم: وضع مالی، شرایط زندگی خانواده، وظایف خانوادگی، و در مقابل، کاری که از لحاظ اجتماعی به من محول شده بود؛ مسئولیت اداری، اهمیت مدارکی که نزد

من بود، عشق، میزان علاقه به همسر و فرزند، مناسبات من با برادرزمن که عمری است در مقابل چشمان من این طرف و آن طرف می رود، بازرسی سالانه ای که درپیش خواهد بود، جلسه عمومی که درپیش خواهم داشت، این حادثه وحشتناک، دیدن منظره دیوانه کننده پولها و مدارك شعله ور، حرکت برق آسا برای نجات آنها از بین آتش بخاری، کوفتگی روحی و ضعف جسمانی و غیره و غیره، تمام اینها در تصورات من به وجود آمد و شکل گرفت و در احساساتم منعکس گردید. پس از اینکه همه این وقایع درنظرم مجسم شد، نوبت به این رسید که فکر کنم، خوب، اکنون عواقب این مسئله چیست؟ چه سرزنشهایی در انتظار من خواهد بود؟ و اساساً آینده من چه خواهد شد؟ چه بهانه هایی بر ضد من به دست افراد خواهد افتاد؟ شاهدهی ندارم تا اتفاقی بودن همه چیز را توضیح دهد. پس مرگ فرزند و پسرک معیوب را چگونه توجیه کنم. حتماً خواهند گفت که من قصد بودن پولها را داشته ام و چون پسرک معیوب دست و پاگیر کار من بوده است او را از بین برده ام. مرگ فرزندم نیز کش پیدا خواهد کرد و به مرحله جُرحه خواهد رسید و پای همسر من نیز در میان خواهد آمد. گذشته از این مرگ برادر او باعث به هم خوردن مناسبات شخصی من و همسر من خواهد شد. به همین دلیل از طرف او نیز نباید انتظار هیچ گونه حمایتی را داشته باشم.

تمام این رویدادها و اگراها و شرایط پیشنهادی به طوری به مغز من هجوم آوردند که من در لحظات اول هیچ راهی به جز فرار در مقابل خویش ندیدم. ولی بعد از لحظاتی چند، شك و تردید در مورد تصمیمی که اتخاذ کرده بودم بر روحم مستولی شد. پیش خود فکر کردم: به کجا فرار کنم؟ آیا زندگی يك فراری بهتر از زندگی يك زندانی است؟ و آیا همین فرار کردن خود بهترین دلیل مقصر بودن من به شمار نخواهد آمد؟ نه، فرار کردن کار صحیحی نیست. بهتر است تمام قضایا را آن طور که اتفاق افتاده است برای دادگاه بیان کنم. و اصولاً چرا باید بترسم؟ من که گناهکار نیستم.

گناهکار نیستی؟ بسیار خوب... ثابت کن که گناهکار نیستی.

وقتی من تمام این افکار و مسائلی را که تردیدآمیز در میان آنها قرار گرفته بودم برای آرکادی نیکلایویچ بیان داشتم او به من چنین گفت: «تمام این افکار و اندیشه ها و نیز مسائل مورد تردید خود را ابتداء روی کاغذ و سپس به ترتیب به عمل درآورید، چون به خصوص همین مسائل هستند که در مورد: اگر من در زندگی واقعی دچار تراژدی بدون عمل می شدم چه می کردم؟ شما را کمک و راهنمایی خواهد کرد.»

یکی از هنر جویمان که متوجه مسئله نشده بود سؤال کرد: «چطور می شود تصورات و تخیلات را به عمل درآورد؟»

— خیلی ساده، مثلاً شما تصور کنید که فهرستی از تخیلات و تصورات شما در مقابل شما قرار گرفته باشد. حال آن را بخوانید: يك آپارتمان مجهز، پولها و مدارك سوخته شده، اجساد و....

وقتی این جملات را می نوشتید، به چه چیزی فکر می کردید و یا چه می کردید؟ مسلماً شما رویدادهایی را که ممکن بود بر ضد شما به کار رود به خاطر می آوردید و انتخاب و ارزیابی می نمودید. بفرمایید این اولین تصوراتی که شما می توانید آن را به عمل در آورید. خوب، ادامه بدهید و یادداشت را بخوانید. وقتی به این نتیجه می رسید که در بن بست قرار گرفته اید، تصمیم به فرار می گیرید، نه؟ خوب عمل شما در اینجا چیست؟

— عوض کردن تصمیم قبلی، طرح پلان جدید.

— خوب پس این شد عمل دوم، خوب ادامه بدهید، البته از روی یادداشت.

— ولی من پلان جدید را مورد انتقاد قرار می دهم و از اجرای آن صرف نظر می کنم.

— خوب این هم شد عمل سوم. ادامه بدهید.

— بعد من تصمیم می گیرم که صادقانه آنچه را که اتفاق افتاده است بیان کنم.

— و این عمل چهارم. خوب اکنون به خوبی می توانید آنچه را که اظهار داشته اید «عمل کنید». حال اگر این اجرا همانند اجراهای فرمالیستی هنرپیشگان سطحی «به طور کلی» نباشد بلکه اجرائی باشد انسانی، واقعی، ثمر بخش و مفید، آن وقت نه فقط در مغز شما بلکه در تمام موجودیت شما یعنی در تمام چهره ای که می خواهید تجسم بخشید به وجود می آید. علاوه بر آن به شما توصیه می کنم که هر بار ضمن تکرار عمل سکوت «تراژدی بدون عمل» در هر لحظه اجرای آن روی صحنه، ملاحظات خود را از نو بررسی کنید، هر روز آنها برای شما بار و زقبل فرق خواهند داشت. بهتر و یا بدتر بودن آنها مهم نیست، بلکه تازگی و امر و زی و از نو بنام شدن آنها مهم است. فقط در چنین شرایطی است که شما مسئله ای را که يك بار آموخته اید هیچ گاه تکرار نخواهید کرد و برای خود اشتامپ به وجود نخواهید آورد. فقط در چنین شرایطی است که می توانید يك مسئله واحد را به شکلهای مختلفی حل کنید بدون اینکه دچار حالت تکرار شده باشید. زیرا هر بار ممکن است راه حل بهتر و حالت جامعتر، متنوعتر، منطقی تر و دارای تسلسل بیشتری را برای انجام آن بیابید. فقط در چنین شرایطی است که شما می توانید روی صحنه موفق به حفظ اعمالی متنوع، مفید، واقعی، قابل باور و زنده شوید. و این خود به شما کمک می کند که مثل يك انسان زنده نه مثل يك هنرپیشه سطحی و نمایشی به طور واقعی به هیجان بیابید.

پس بنا بر این در مقابل این سؤال که اگر در وضع «تراژدی بدون عمل» قرار می گرفتم

چه می‌کردم؟ یعنی در آن حالت مشکل روانی شما نه با يك سری جوابهای فقط علمی، بلکه با يك سری اعمال خیلی منطقی و متسلسل نیز مواجه می‌شدید.

خوب چنانکه می‌بینید ما به طوری محسوس و با کلماتی معمولی عملاً مسئله منطقی و تسلسل احساس را در مقیاسی کوچک، و تا آن اندازه که برای کارمان ضروری است، می‌توانیم حل کنیم. رمز شیوه ما در این است که به علت ناممکن بودن امکان بررسی مسائل مشکل روانی منطقی و احساس به وسیله خودمان، بررسی این مسائل را به حال خود می‌گذاریم. و در عوض به تجسس قابل دسترس منطقی اعمال دست می‌یازیم. به عبارت دیگر ما از لحاظ اجرایی مسئله را نه از راه علمی آن بلکه کاملاً از راه عملی آن و طریقه معیشتی روزمره و با کمک طبیعت انسانی خود، تجربه زندگی خود، اراده خود و قریحه خود و نیز منطقی و تسلسل و تداوم حرکات غریزی خود حل می‌کنیم.

به عبارت دیگر اگر با دقت تمام در ایجاد خط سیر برونی اعمال جسمانی منطقی و تسلسل بکوشیم، خود متوجه می‌شویم که به موازات این خط سیر در درون ما خط سیر دیگری به وجود می‌آید و آن خط سیر منطقی و تسلسل احساس خواهد بود و این امر مسئله‌ای کاملاً روشن است. زیرا در واقع این احساس درونی است که بدون اینکه متوجه باشیم اعمال را به وجود می‌آورد، و به همین دلیل نیز این احساسات به طور ناگسستگی با زندگی اعمال صادره خویش بستگی دارند....

سال... ۱۹... ..

امروز آرکادی نیکلایویچ به من و ونتسف و مالالتکو و دستور داد که اتود «سوزاندن پول» را تکرار کنیم. نمی‌دانم چرا امروز قسمت اول اتود را یعنی قسمت شمردن پول را خراب کردم و آرکادی نیکلایویچ مجبور شد که دوباره مثل دفعه قبل قدم به قدم مرا راهنمایی کند. این بار نیز پس از چند لحظه به محض اینکه حقیقت اعمال جسمانی را احساس و واقعیت آنها را باور کردم، کاملاً گرم شدم: روی صحنه احساس راحتی و آرامش کردم و تخیلاتم به طور مرتب و دقیق به کار افتادند. ضمن شمردن پولها به طور اتفاقی نگاهم به برادرزن نیمه دیوانه‌ام و نتسف افتاد و همانجا بلافاصله برای اولین بار این سؤال برایم مطرح شد که اصلاً او کیست؟ و چرا همیشه جلو چشمان من و ول می‌خورد؟ آن‌گاه تا زمانی که مناسبات خود را با وی بررسی و مشخص نکرده‌ام، نتوانستم به اجرای اتود ادامه بدهم.

هنگامی که مسئله را با تارتسف در میان گذاشتم، وی با شادی کامل اعلام داشت:

«می بینید؟ حقایق کوچک رفته رفته طالب حقایق بزرگ و بزرگتر می شوند. حال سعی کنید که قالب و شکل مسئله را آن طور که می تواند محتوای جواب شما را به درستی در برگیرد بسازید. من به شما کمک خواهم کرد.»

من گفتم: «زیبایی و سلامت همسرم به قیمت زیبایی و سلامت این برادرش تمام شده است. زیرا آنها در اساس دوقلوی چسبان بوده اند و هنگام تولد زندگی و سلامت مادرشان در خطر قرار گرفته بود. پزشکان مجبور می شوند که دست به عمل جراحی بزنند و زندگی یکی از بچه ها به خاطر نجات دیگری و نیز نجات مادر صدمه می بیند. از این رو پس از عمل جراحی اگر چه هر سه زنده می مانند، ولی پسرک صدمه دیده، معیوب و دیوانه از آب درمی آید و افراد فامیل همیشه، خصوصاً مادر و دختر سلامت خود را مدیون اومی پندارند و بدون اینکه خواسته باشند در مقابل او احساس گناه می کنند...»

این اندیشه مناسبات مرا با برادرزمن ناگهان از زمین تا آسمان عوض کرد و جهش در کیفیت آن به وجود آورد. از این پس با چشم دیگری به او نگاه می کردم و احساساتم نسبت به او زنده شده بودند. حس کردم که نسبت به او احساس ترحم و دلسوزی می کنم و تازه احساس می کردم که وجدانم مسبب حادثه ای است که رخ داده و همیشه ناراحت و معذب خواهد بود. کم کم دریافتم که همین صحنه شمردن پول چقدر از وجود این پسرک معیوب که همه هدفش این است که به وسیله سوزاندن پولها و اسناد لحظات شادی برای خویش به وجود بیاورد زنده و گرم خواهد بود. علاوه بر آن رفته رفته احساس می کردم که به هر وسیله ای شده باعث شادی او شوم. مسلماً بعضی وقتها بسته ها را به میز می زدم تا از صدای آنها لذت ببرد. گاهی اوقات نیز انداختن کاغذهای اضافی به داخل بخاری را با ژستهای کمیک و مسخره توأم می کردم تا به خنده اش وادارم. خلاصه از اجرای هر حرکتی که به فکر می رسید ممکن است باعث خنده و شادی او گردد در بیغ نمی ورزیدم.

و نتسف نیز روی تمام حرکات من عکس العمل نشان می داد و در نتیجه رابطه متقابلی بین ما برقرار شد. تیز هوشی و هوشیاری و نتسف مرا تشویق کرد و به کارهای جدید و وسیع تری هدایت کرد. بدین ترتیب صحنه ای به وجود آمد کاملاً گرم و راحت و زنده و شاد که حتی چنانکه گاهی اوقات احساس می کردیم در بین تماشاچیان نیز عکس العمل داشت و این خود باعث دلگرمی بیشتر می شد. ولی بالاخره لحظه رفتن به نهارخوری فرارسید. نزد چه کسی باید بروم؟ نزد همسرم و او کیست؟ خود به خود مسئله جدیدی در مقابل من مطرح شد.

البته این بار نیز تا مناسبات خود را بازنم روشن نکردم ادامه اتود غیر ممکن گشت.

برای روشن شدن مناسبات خود و همسرمان داستانی بسیار احساساتی را در نظر گرفتیم که حتی مایل به نوشتن آن نیز نیستیم.... این اندیشه به قدری مرا به هیجان آورد که واقعاً احساس می‌کردم که در صورت واقعی بودن این تخیلات هیچ کس در دنیا برای من از همسر و فرزندم نمی‌توانست عزیزتر باشد و با گرمی و رضایت کامل حاضر هستم تمام دقایق زندگی را برای آسایش و راحتی آنها کار کنم.... از این لحظه به بعد احساس می‌کردم که آن شیوه بازیگری قبلی که برای زندگی واقعی اتود در نظر گرفته بودم حتی به نظر توهین آمیز جلوه می‌کرد و در واقع نیز دیگر رفتن و سرکشی به استحمام پسر کم چقدر آسان و دلپذیر و خوش آیند جلوه می‌نمود.

این بار احتیاجی به تذکر درباره سیگار نیز نداشتم زیرا مراقبت و دلسوزی پدرانهای که خود به خود در من پدید آمده بود، قبل از رفتن به حمام و ادارم می‌کرد که آن را در زیر سیگاری خاموش کنم.

از این پس دیگر کار کردن من پشت میز برایم کاملاً مفهوم و ضروری گشت. زیرا برای راحتی، آسایش و تأمین زندگی زن و فرزند و پسرک معیوب و محبوب خویش باید کار می‌کردم و تازه هنگامی که بدین شناختهای کامل دست یافتیم، آن گاه از بین رفتن پولهای دولت برایم کاملاً دارای اهمیت تازه گشت. حالا فقط کافی بود که به خود بگویم: اگر تمام این حوادث واقعاً در زندگی واقعی من رخ داده بود چه می‌کردم؟ تا بلافاصله از احساس این بن بست که در آن قرار گرفته بودم تهش قلبم افزایش یابد.... از آن گذشته حالا چه آینده وحشتناکی در انتظار من خواهد بود؟ برای پاسخ به این سؤال مجبور بودم بی حرکت باشم و در اندیشه فرو روم و بدین ترتیب برایم آشکار شد که «تراژدی بدون عمل» در واقع چه عمل فوق العاده پر عملی است و برای متمرکز کردن تمام نیرو و تواناییم در این لحظه چه تخیلات ضروری و پرمنازنی مورد نیاز است. حتی صحنه بعدی آن نیز، که عبارت بود از کوشش برای رهانیدن پسرک معیوب که دیگر مرده بود، خود به خود انجام گرفت و بر اثر مناسبات جدیدی که بین من و آن پسرک معیوب به وجود آمده بود، کاملاً روشن و مفهوم بود. وقتی من حالت خود را برای آرکادی نیکلایوویچ توضیح دادم او چنین گفت: «يك حقیقت منطقی و متسلسل حقایق دیگری را به خودی خود کشف می‌کنند یا پدید می‌آورد. در ابتدا شما در جستجوی حقایق کوچک اعمال شمارش بودید. از این که موفق می‌شدید کوچکترین قسمت‌های جریان جسمانی شمارش پول را همان طور که در زندگی رخ می‌دهد انجام دهید خوشحال می‌شدید. سپس با احساس حقیقت صحنه‌ای شمردن پول، در شما این خواست به وجود آمد که حقیقت زندگی را در قسمت‌های دیگر نیز به دست آورید و

آن گاه ضمن بر خورد با سایر چهره های اتود با همسر و پسرک معیوب نیز خواستار چنین حقیقتی شدید. مجموعه جستجوهای شما درباره همه این مسائل به کمک منطق زندگی و تسلسل رشته افکار صحیح و درستی را به وجود آورد که به آسانی قابل باور بودند و بالاخره نیز همه اینها دست به دست هم دادند و شما را به طبیعت، بازی طبیعی روی صحنه و کشف قوانین طبیعت زندگی راهنما گشتند.»

درواقع از این پس اتود برای من بسیار جالب شده بود و من به چشم دیگری به آن نگاه می کردم زیرا احساس زنده ای در من به وجود آورده بود. نمی شد به عالی بودن شیوه تارتسف اعتراف نکرد. زیرا در هر حالت من به این نتیجه می رسیدم که اگر معجزه آسا و شرایط پیشنهادی باعث پدید آمدن همه این موفقیتها بود.

در حقیقت آنها باعث شدند که عنصر تحرك در وجود من پدیدار شود و به نتیجه مطلوب دست یابم. اما این سؤال برایم پیش آمد که بنا بر این راحت تر و ساده تر نیست که تخیل به جای اعمال جسمانی قرار گیرد و کار را از آن شروع کنیم؟ در واقع چرا وقت را روی اعمال جسمانی تلف کنیم؟

این مطلب را برای آرکادی نیکلایویچ توضیح دادم و او در جواب اظهار داشت: «البته، اگر به خاطر داشته باشید، حتی چند ماه قبل وقتی شما تازه کار اتود را شروع می کردید، من به شما همین موضوع را پیشنهاد کردم، لیکن چنانکه به خاطر دارید، آن زمان بیدار کردن تخیلات شما بسیار مشکل بود و نمی شد چنین انتظاری از شما داشت. بله، و حالا تخیل شما بیدار شده، به همین دلیل نه تنها فکر کردن و اندیشیدن برایتان دیگر کار آسانی شده است بلکه احساس حقایق و باور از درون نیز دیگر برای شما کار مشکلی نیست. حال این سؤال پیش می آید که چرا چنین تحولی به وجود آمد. و جواب صحیح چنین است: زیرا شما قبلا دانه های تخیل خود را در زمین سنگلاخ می افشاندید و به همین دلیل نیز آنها نابود می شدند. شما حقیقت را احساس می کردید ولی آنچه را که انجام می دادید باور نمی کردید. قر و غمزه ظاهری، فشار جسمانی و زندگی غلط بدنی زمینه مناسبی برای ایجاد حقیقت و احساس نیست. درست مثل زمین شن زاری است که برای هیچ نوع کشتی مناسب نیست. ولی شما اکنون هم به اعمال روانی صحیح و هم به زندگی جسمانی صحیح دست یافته اید. تمامی حقیقت مسئله نیز در همین است. به عبارت دیگر شما نه از راه عقل، بلکه به وسیله ارگانسیم و طبیعت جسمانی خویش به این باور نایل شدید. عجیب نیست که در چنین شرایطی تخیل ریشه دواند و بارور گردد.

حال شما مثل سابق اندیشه و تخیلاتتان نه بر يك زمینه سست و بی بنیاد و به طور کلی،

بلکه بر مبنایی اساسی محکم و استوار شده است. حال اندیشه و تخیل شما مفهومی عملی و واقعی دارد نه انتزاعی و تجریدی و بدین ترتیب شما می توانید از درون، اعمال برونی خود را توجیه نمایید. پس اگر چه نتیجه کلی این مبحث آن است که حقیقت اعمال جسمانی و باور آنها باعث برانگیختن زندگی روان ما می شود، لیکن مهمترین چیزی که آموختید عبارت از آن است که شما روی صحنه و در آپارتمان مالالتکوا بازی نمی کردید بلکه به طور واقعی موجودیت داشتید.

شما آنجا به طور واقعی در خانواده تخیلی خود زندگی می کردید و از لحاظ تناثری چنین حالتی را روی صحنه ما به زبان خود من هستم می گوئیم.

سرکار در این است که منطق و تسلسل اعمال جسمانی و احساس شما را به حقیقت رساند و حقیقت باور را در شما به وجود آورد، همه اینها با هم من هستم را باعث شدند. من هستم یعنی چه؟ یعنی اینکه: من وجود دارم، من زندگی می کنم، من احساس می کنم و همانند نقش می اندیشم. به عبارت دیگر من هستم هنرپیشه را به هیجان و احساس و تأثر می رساند.

یکی دیگر از محسنات کار اجرایی امر و زدر این بود که به طور آشکار خصلت جدید و مهم حقیقت را به نمایش گذاشت. و این خصلت در این است که حقایق کوچک حقایق بزرگ را به وجود می آورند و حقایق بزرگ حقایق بزرگتر را و حقایق بزرگتر بزرگترین را و غیره و غیره.

فقط کافی بود که شما اعمال کوچک جسمانی را تصحیح کنید و حقیقت واقعی را در آنها احساس کنید تا متوجه شوید که فقط شمردن صحیح و درست پولها برایتان کافی نیست، زیرا شما دیگر می خواستید بدانید و بفهمید که برای چه کسی کار می کنید و در ضمن کار کردن چه کسی را سرگرم می کنید الخ.

ایجاد حالت من هستم روی صحنه نتیجه خصلت تمایل به دست یافتن حقایق بیشتر تا سرحد مطلق است. در جایی که حقیقت وجود داشته باشد، باور و من هستم نیز وجود دارد، و در چنین جایی تأثرات واقعی انسانی و نه تأثر به اصطلاح هنرپیشگی ضرورت می یابد. و این خود بزرگترین خوراک برای احساس است.»

سال ۱۹۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰

آرکادی نیکلایویچ به محض اینکه وارد کلاس شد اعلام داشت: «حالا دیگر شما می دانید که حقیقت و باور روی صحنه یعنی چه. حال باقی مانده که امتحان کنیم و ببینیم که

آیا چنین پدیده‌ای در يك يك شما موجود است یا نه. به همین دلیل نیز اکنون احساس حقیقت و باور آن را در همه به نمایش می‌گذاریم....»

گاوآرکف اولین نفری بود که روی صحنه فرستاده شد. آرکادی نیکلایویچ به او گفت که هر چه دلش می‌خواهد بازی کند. نمایشگر شهیر کلاس برای ارائه کار خود به پارتنر هنری خویش ولیامینوا احتیاج داشت.

ولیامینوا روی صحنه رفت و آنها هر دو با هم طبق معمول بدون اینکه به سلامتی خودشان رحم کنند با فشار هر چه بیشتر با يك بازی مزخرف صحنه را به افتضاح کشیدند. وقتی کار آنها تمام شد آرکادی نیکلایویچ گفت: «فقط تکنیک ظاهری نمایش صحنه‌ای شما جالب بود و نشان می‌داد که اجرای درست و به اصطلاح مو به موی نقش، شما را شیفته مهارت خودتان ساخته است. ولی من با شما موافق نیستم، زیرا من در هنر به دنبال حقیقت و خلاقیت باطنی خود طبیعت، حقیقتی که ایجادگر خود سیما و باعث به وجود آمدن هیجان است می‌گردم، در حالی که حقیقتی که شما در جستجوی آن هستید، حقیقت و خلاقیتی که به زندگی واقعی انسانی نقش جان می‌بخشد عبارت از نمایش سیما و هیجان نقش است. به عبارت دیگر بین هنرمند و هنر شما همان قدر تفاوت است که بین کلمات به نظر آمدن و بودن تفاوت وجود دارد.

برای من حقیقت واقعی مطرح است. برای شما شبه حقیقت. برای من باور نقش توسط تماشاچی مهم است و برای شما جلب اطمینان تماشاچی نسبت به خود شما. در حقیقت برای شما همین کافی است که وقتی تماشاچی از داخل سالن به شما نگاه می‌کند، خیالش آسوده باشد که همه چیز دقیق و درست طبق يك شیوه قراردادی و عامه‌پسند که البته زمانی برای بازی روی صحنه تعیین شده، بازی خواهد شد. یعنی اینکه تماشاچی به مهارت شما اطمینان دارد، همان طور که به مهارت يك بندباز اطمینان دارد و می‌داند که از روی بند نخواهد افتاد. پس در هنر شما، تماشاچی همواره تماشاچی است. در حالی که در هنر من او خود به يك شاهد عینی و شرکت‌کننده خلاق مسائل صحنه‌ای تبدیل می‌شود و به تعمق زندگی که روی صحنه در جریان است جلب می‌گردد و نه ظاهر، بلکه محتوای آن را باور می‌کند.»

گاوآرکف در مقابل توضیحات آرکادی نیکلایویچ در مقام دفاع برآمد و گفت که نظر پوشکین درباره حقیقت در هنر بانظر تارتسف مغایرت دارد. گاوآرکف برای تأیید نظر خود، متوسل به این قطعه از پوشکین شد:

«...سایه‌های حقایق کوچک پر بهاتر از فریبهای رفعت بخش....»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «من با شما موافق هستم... و همین طور با پوشکین. لیکن اشعاری که شما خواندید ثابت کننده نظر من است نه نظر شما، زیرا فریبی که شاعر در مورد آن سخن گفته، از نوع فریبی است که ما آن را باور می کنیم. و به خصوص بر اثر همین باور است که فریب، ارتقاء دهنده به شمار می آید. مثلاً نزد خود تصور کنید که روز اول آوریل که مرسوم است که همه به هم دروغ بگویند، کسی نزد شما می آید و می گوید که دولت تصمیم گرفته است به پاداش کارهای هنری که شما تا به حال انجام داده اید، مجسمه شما را بنا کند. آیا شما از چنین فریبی شاد می شوید؟»

گاوارکف در جواب گفت: «من که احمق نیستم تا این شوخیهای ابلهانه را باور کنم.» آرکادی نیکلایویچ که مچ گاوارکف را گرفته بود، لبخند زنان گفت: «پس بنا بر این برای اینکه شما احساس رفعت کنید، حتماً باید این شوخی ابلهانه را باور کنید و پوشکین در اشعار دیگرش نیز تقریباً چنین نظریه ای را تأیید می کند، توجه کنید: اشکهایم را برتخیلاتم می افشانم!»

مسلماروی چیزی که باورش ندارید نمی توانید اشک بیفشانید. پس زنده باد فریبی که می توانیم باورش داریم، زیرا با کمک آن می توانیم هم هنرپیشه را به ارتقاء برسانیم و هم تماشاچی را، چنین فریبی برای آن کسی که باورش کند به حقیقت مبدل می شود. این موجب تأیید بیشتر این مسئله می شود که روی صحنه همه چیز باید از طریق زندگی تخیلی هنرپیشه مبدل به حقیقت واقعی گردد. همین مسئله مهم به خصوص در بازی شما مشاهده نمی شود.»

سپس آرکادی نیکلایویچ نیمه دوم درس امروز را وقف تصحیح اتود گاوارکف و ولیامینوا کرد. وی ابتدا بازی آنها را به قطعات کوچک اعمال جسمانی تقسیم کرد و سپس آنها را تک تک مورد بررسی قرارداد. ولی ضمن کار قضیه ای رخ داد که باید برایتان شرح دهم. همچنین باعث جواب دندان شکنی شد که تارتسف به گاوارکف داد و برای من نیز بسیار آموزنده بود. قضیه از این قرار بود: در اواسط کار گاوارکف ناگهان بدون هیچ مقدمه ای، در حالی که صورتش از عصبانیت قرمز شده بود و دستها و لبهایش می لرزید، دست از کار کشید. لیکن پس از چند دقیقه ضمن اینکه می کوشید جلو عصبانیت و هیجان خود را بگیرد گفت: «دیگر نمی توانم سکوت کنم، من باید تمام حرفهایم را برایتان

۵. استانیسلاوسکی در اینجا از اشعار پوشکین، «قهرمان» و «مرثیه»، شاهد می آورد: «سالهای بیهوده و تهی خاموش کننده شادی هستند.»

بگویم، یا اینکه واقعاً من هیچ چیز سرم نمی شود و بنا بر این باید اینجا را یعنی تئاتر را به طور کلی ترك كنم، یا اینکه با عرض معذرت باید بگویم آنچه را که در اینجا به ما می آموزند مسموم کننده است و ما باید بر ضد آن قیام کنیم.... بفرمایید اکنون شش ماه است که ما را وادار به جابه جا کردن صندلی و بستن در و آتش کردن بخاری می کنند و لابد به زودی به ما خواهند گفت که برای دست یافتن به رئالیسم صحنه ای و اعمال كوچك و بزرگ حقیقی جسمانی باید توی دماغمان را هم بخار کنیم. ولی با عرض معذرت باید بگویم که جابه جا کردن صندلی روی صحنه هنر نیست، یعنی اینکه باید خدمتتان عرض کنم که حقیقت در نشان دادن هر کثافتی به شکل ناتورالیستی آن نیست. گوریدر چنین حقیقتی که فقط باعث تهوع انسان می تواند بشود. علاوه بر آن می فرمایید اعمال جسمانی؟ من که با عرض معذرت باید بگویم با شما موافق نیستم، تئاتر که سیرك نیست. اعمال جسمانی به درد سیرك می خورد چون در آنجا باید اشکال ذوزنقه ای را با مهارت در هوا گرفت و یا با چستی و چالاکی بر روی اسبی که به تاخت در حرکت است نشست و بر آن انواع و اقسام حرکات را پا نرمی و چالاکی انجام داد. آخر همه می دانیم که زندگی هنرمند سیرك به چست و چالاکی اعمال جسمانی او بستگی دارد. ولی با عرض معذرت باید بگویم که نویسندگان بزرگ جهان شاهکارهای خود را بدین جهت به وجود نیاورده اند که قهرمانان آنها با تمرین اعمال جسمانی سر خود را گرم کنند. ولی ما دیگر از این همه اعمال و حرکات نفسمان بند آمده است.

ما را به زمین ندوزید، بالهای ما را نبندید، بگذارید پرواز کنیم، اوج بگیریم، به ابدیت نزدیک شویم... از زمین فاصله بگیریم... بالا برویم، به سوی فضای لایتناهی؛ هنر آزاد است— و برای گسترش به فضای وسیعی احتیاج دارد نه به این حقایق كوچك: در حقیقت وسعت، لازمه پروازهای بلند است، نه لازمه این لبه خزیدن که شما به ما می آموزید. حشرات كوچك روی زمین می خزند، ما طالب زیبایی و شکوه و جلال هستیم، آسمان را به روی ما نبندید.»

ولی در تمام این مدت پیش خود فکر کردم که حق با آرکادی نیکلایویچ است. زیرا او [گاوارکف] قادر به احساس و انجام شعارهایی که می دهد نیست. آخر چگونه ممکن است گاوارکفی که اعمالش تماماً از بایگانی اعمال نمایشی منشاء می گیرد بتواند به آسمان پرواز کند؟ و به جای تمرین، هنر درست کند؟ اظهارات تارتسلف نیز نظر مرا تأیید کرد، وی گفت: «اعتراض شما سخت باعث تعجب من شد. زیرا تاکنون من شما را هنرپیشه ای می دانستم که فقط تکنیکی ظاهری دارد و به همین قانع است، چون این را البته خود شما

ضمن خودنمایی هایتان نمایش داده بودید. ولی ناگهان اکنون متوجه می شوم که تمایل واقعی شما حتی نه به ارائه تکنیک ظاهری بلکه به سیر و سلوک فضای بالای ابرهاست. يك چیز ابدی و جهانی می خواهید... چیزهایی را طالبید که هنوز برای رسیدن به آنها گمان نکنم که حتی به خودتان هم نگاهی کرده باشید یا استعدادی به دیگران نشان داده باشید. اما بیایید واقعی تر فکر کنیم. هدف کوشش هنری شما کجاست؟ به سالن تماشاچی که برای همیشه برای آن نمایش می دهید؟ یا اینکه به آن سوی لامپها؟ خود صحنه‌ها، مؤلف یا هنرپیشگان؟ هدفتان آیا هنری است که می خواهید به آن خدمت کنید یا به طرف زندگی روانی-انسانی نقش است که آن را احساس می کنید؟

اجازه بدهید که از گفتار شما این طور استنباط کنم که هدف شما را مسئله دوم تشکیل می دهد و چه بهتر، پس در این صورت هر چه زودتر ماهیت روانی خود را آشکار سازید و با سرعت هر چه تمامتر آن شیوه دوست داشتنی به اصطلاح استیل آسمانی خودتان را که مختص تماشاچیان کج سلیقه است دور بریزید. در اینجا شما از پرواز سخن گفتید، فراموش نکنید که قرار و مدارهای ظاهری صحنه‌ای و دروغهای شاخدار تکنیکی بال ندارند. علاوه بر آن چه تصویری از لغت پرواز دارید؟ به جسم ما که نعمت پرواز داده نشده است. طبیعت ارگانسیم ما طوری است که بدون وسیله، اگر خیلی همت کنیم، تا حدود يك متر یا کمی بیشتر از آن می توانیم جست بزنیم. ولی این تخیلات و احساس و اندیشه ما هستند که در واقع قادر به پرواز در جهانهای ناشناخته و فضاهای لایتناهی اند. فقط آنها هستند که از نعمت داشتن بالهای نامرئی برای همه نوع پرواز برخوردارند. به عبارت دیگر وقتی درباره پرواز صحبت می کنیم، فقط باید درباره این مسائل صحبت کنیم. پروازی که خاطرات حافظه و زندگی روانی-انسانی آرزوهای مادر محتوای آنها نهفته است. اینها هستند آن جریانات درونی که نه فقط در فضاهای مرئی و نامرئی طبیعت قادر به نفوذ هستند، بلکه حتی بالاتر از آن، قادرند که به آن جهانهای اسرار آمیزی که هنوز در طبیعت موجودیت نیافته اند ولی تخیلات بی حد و حدود هنرپیشه می تواند آنها را تصور کند دست یابند.

ولی متأسفانه باید بگویم که درست همین احساسات و اندیشه و تخیل شما هستند که نمی توانند بالاتر از آن مردم تماشاچی که شما این همه برده آنها هستید به پرواز درآیند. در حقیقت این آنها هستند که باید با همین کلماتی که شما به کار بردید فریاد بر آورند که: ما را به زمین ندوزید، آزادمان بگذارید، بالهای ما را نبندید و بگذارید تا به قتل ناشناخته ابدیت و فضای لایتناهی پرواز کنیم. به جای اشتامپهای کهنه و فرسوده، مسائل الهام بخش را به ما

نشان دهید.» و ناگهان آرکادی نیکلایو بیچ کاری کرد که تاکنون نکرده بود و با حرکاتی سریع و ثمر بخش ابتدا آن شور و هیجان به اصطلاح هنرپیشگی و طرز دکلامه گاوآرکف را باکپی کردن حرکات وی برای همه مامجسم ساخت: «اگر توفان الهام، بالهای تخیل شما را طرد می کند و شما را به آسمانها نمی برد، درست آنوقت است که باید گفت که شما بیشتر از هر کس دیگر به اعمال کوچک جسمانی حقیقی و باور آنها احتیاج دارید. ولی شما گاوآرکف عزیز، از تکرار آنها می ترسید و ضرورت انجام این گونه تمرینها را برای هنرپیشه محقر جلوه می دهید. چرا شما می خواهید از یک قاعده کلی خود را مستثنا کنید؟ یک بالرین صبحها (قبل از آن زیبایی که شبانگاه روی پنجه های پای خود می آفریند) از تمرینهای لازمی که می کند، به نفس نفس و عرق کردن می افتد. هر خواننده صبحها با فریادنتها را می کشد، روی آنها تمرین می کند، دیافراگم صوتی خود را تقویت می کند و توسعه می دهد، و خلاصه در تمام اجزای دستگاه تنفسی و نیز اندیشه خود به دنبال ریزه کاریهای اصوات مختلف می گردد تا شب هنگام اجرا بتواند روح و اندیشه خود را در گوش تماشاچی جاری سازد. آری، هنرمندان تمام رشته های هنری از دستگاههای جسمانی و تمرینهای جسمانی که لازمه تکنیک کارشان است دریغ نمی ورزند. چرا شما می خواهید مستثنا باشید؟ در حالی که همه کوشش ما در آن است که در به وجود آوردن نزدیکترین ارتباط بین طبیعت جسمانی و ماهیت روانی نقش توفیق یا بیم، تا قادر شویم که به وسیله هر یک بر آن دیگری تأثیر بگذاریم. ولی شما چه می کنید؟ شما می کوشید که آنها را از یکدیگر جدا کنید و حتی کار را تا آنجا می کشانید که (البته با کلمات خود) از نصف

۶. در ضمیمه «پلان کارگردانی هنری اتللو» تحت عنوان «اعمال جسمانی» می توان به رشد و تعیین افکاری که در اینجا آمده است پی برد: «پرواز هواپیما را به خاطر بیاورید: قبل از اینکه از زمین بلند شود مدتی در زمین راه می پیماید، حرکت هوا به وجود می آید، حرکتی که بالهای هواپیما را در بر می گیرد و به وسیله آن ماشین را از زمین بلند می کند. هنرپیشه نیز به اصطلاح روی اعمال جسمانی حرکت می کند و نیرو ذخیره می نماید و در همین موقع با کمک شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسا بالهای غیر قابل رؤیت باور هنرپیشه گسترده می شود. بالهایی که او را به اوج می برند، به حیطه تخیلی که او صادقانه باورش داشت، ولی حالا اگر زمین محکم و یا فرودگاهی نباشد که هواپیما بتواند روی آن راه برود و سرعت بگیرد، آن وقت هواپیما می تواند از روی زمین بلند شود و به هوا پرواز کند؟ البته که نه. به همین دلیل ما نیز در وهله اول باید به این فکر باشیم و در این راه بکوشیم که فرودگاهی را آماده کنیم. بکوشیم با اعمال جسمانی منظم و مرتب و تسلسل وار زمینه را برای پروازی هنری آماده سازیم.»

(کنستانتین سرگیو بیچ استانیسلاوسکی، «پلان کارگردانی هنری اتللو»، صفحه ۲۳۳)

طبیعت خویش یعنی از جسم خود صرف نظر می کنید. ولی ببینید که چگونه ارگانسیم شما را رسوا می کند و آنچه را که برای شما البته خیلی هم ارزش دارد یعنی احساسات الهام بخش و تأثیر انگیز خویش را در اختیار شما نمی گذارد. آن گاه شما مجبور می شوید به جای ارائه آنها فقط تکنیک جسمانی خود و خودنمایی خویش را روی صحنه به نمایش بگذارید. آری شما بیشتر از هر چیز از شیوه های حرفه ای گری ظاهری، هیجان ظاهری، دکلامه کردن ظاهری، و همه گونه اشتماپهای کهنه و فرسوده سرمست می شوید. و درست به همین دلیل است که طبیعت خلاء و نه موجودیت هنر خود را به شما ارزانی می دارد. از آن گذشته بیا باید شریف باشید. آیا اعمال کدام يك از ما به خلاقیت و الهام نزدیکتر است؟ شما که روی پنجه های پایتان جست و خیز می کنید و در حالی که تمام وجود و حواستان متوجه سالن و تماشاچی است می خواهید به آسمانها پرواز کنید؟ یا ما که به وسیله تکنیک سالم هنر پیشگی و انجام مکرر اعمال جسمانی می کوشیم تا به وسیله باور و حقیقت، مشکلترین تأثرات انسانی را به مردم منتقل کنیم؟ خودتان قضاوت کنید: کدام يك از ما بیشتر به زمین میخکوب شده ایم؟»

سکوت سنگینی بر فضای کلاس مستولی شد و تا مدتی همچنان دوام یافت و بالاخره بعد از مدتی تارتسف گفت: «واقعاً عجیب است و کمتر به عقل می گنجد. همیشه کسانی درباره الهامات عالی سخن می گویند که برای این کار امکانات کمتری دارند. کسانی که فاقد بالهای نامرئی روح برای رسیدن به آن هستند. آن چنان که دیده ام چنین افرادی غالباً درباره هنر و مسئله خلاقیت با هیجانی دروغین و غیر مفهوم و اغلب پیچیده صحبت می کنند. در حالی که هنرمندان واقعی بر عکس درباره این مسائل خیلی ساده و مفهوم صحبت می کنند، آیا شما جزو دسته اول هستید؟ من خواهش می کنم که در این باره خوب بیندیشید و همچنین در این مورد که از لحاظ اجرای نقش می باید در نقشهایی که خود طبیعت برای شما تعیین کرده است حرکت کنید و بتوانید يك هنر پیشه عالی و يك انسان فعال و هنرمندی مفید و سازنده باشید.»

پس از گاوآرکف نوبت ولیامینو رسید. با کمال تعجب باید بگویم تمرینهای ساده ای که این باروی انجام داده بود آن قدرها هم بد نبود و به طریقی می شده همه آنها را توجیه کرد. آرکادی نیکلایو بیچ از کار او تعریف کرد و بعد به او پیشنهاد کرد که آن پاکت بازکن را از روی میز بردارد و با آن خودکشی کند. ولیامینو ابتدا لبخند زد، مثل اینکه از خودش خیلی مطمئن است، لیکن به محض اینکه کار به مرحله تراژیک آن نزدیک شد، ناگهان انفصالات متعددی در حرکاتش راه یافت و مبدل به دقتی شد که گویی با چو بدستی راه می رود، در

حقیقت به «تکه و پاره کردن هیجان خود» پرداخته بود و نه شکل دادن. وقتی به نقطهٔ اوج تراژدی رسید، ناگهان به طرز نا مترقبه‌ای به فریاد کشیدن و «کولی بازی» درآوردن پرداخت. تراژدی آن قدر مسخره بود که ما با وجود کوششی که کردیم نتوانستیم جلوی خویش را بگیریم و وحشتناک به خنده درآمدیم.

تارتسف گفت: «من خاله‌ای داشتم که با یک آریستوکرات ازدواج کرده بود و درست و حسابی مبدل به یک خانم اشراف زادهٔ به تمام معنی شده بود. وی معمولاً با هنرمندی خارق العاده‌ای و با مهارتی تمام، درست مثل اینکه خواسته باشد تعادلش را روی لبهٔ تیز چاقویی نگه دارد، سیاست و اشرافیت عالی خودش را به کار می‌برد، و اکثر اوقات تمام موارد فاتح از آب درمی‌آمد. خلاصه همه باور کرده بودند که او یک اشراف زادهٔ واقعی است. ولی سرانجام طبیعت کار خود را کرد. روزی طی تشریفات رسمی که بعد از مرگ یکی از اقوام شوهرش در کلیسا برگزار می‌شد، وقتی به کنار تابوت می‌رسد، بدون توجه به اطراف ژست اپرایی به خود می‌گیرد، نگاهی به صورت مرده می‌اندازد و حالتی مبالغه آمیز را در چهرهٔ خود ظاهر می‌سازد و بعد بلندبلند طوری که صدایش در تمام کلیسا پیچیده می‌شود شروع به دکلامه کردن این جملات می‌کند: بدرود دوست عزیز، به خاطر همه چیز از تو تشکر می‌کنم. ولی احساس حقیقی مدتهاست که از او فرار کرده است و در نتیجه هیچ کس سخنانش را باور نمی‌کند ... خود می‌توانید حدس بزنید که چه منظره‌ای در کلیسا پدید می‌آید. برای شما نیز تقریباً همین وضع پیش آمد.

در قسمتهای کم‌دی شما توانستید طرح اولیهٔ نقش را بیافرینید. من هم باور کردم، ولی در قسمت خطرناک و مشکل تراژیک کار ناگهان ترسیدید. از قرار معلوم احساس حقیقی شما یکطرفه بود، در قسمتهای کم‌دی درست کار می‌کرد ولی در نقاط تراژدی یکمرتبه استواری خود را ازدست می‌داد. شما نیز مانند گاوارکف باید جای واقعی خود و نه مکان موضوع خود را در تئاتر پیدا کنید.»^۷

۷. استانیسلاوسکی همیشه بر ضد تصمیم قبلی که برای تقسیم بندی قراردادی نقش گرفته شده بود مبارزه می‌کرد، بر ضد «آمه‌لوآ» (یعنی یکی همیشه فقط نقش جوان اول را بازی می‌کرد با فرم لباسی مشخص و معین، دیگری نقش نوکر، سومی نقش دکتر و غیره و غیره)، و این نوع کار را فقط از خصوصیات مختص تئاترهای حرفه‌ای گری می‌دانست.

در کتاب کار هنر پیشه روی خود در جریان تجسم (فصل «منش داشتن») و همچنین در مقاله‌ای دربارهٔ آمه‌لوآی هنرپیشگی، استانیسلاوسکی تأکید می‌کند که تمام نقشها بدون استثنا باید دارای کاراکتر باشند، و دیگر اینکه «نقش بدون کاراکتر وجود ندارد». وقتی استانیسلاوسکی در اینجا در مورد

سال... ۱۹... ..

امروز نیز آرکادی نیکلایویچ کار را روی بررسی حقیقی و باور آن ادامه داد و اولین کسی را که صدا کرد و نتسف بود.

من به اتفاق او و مالالتکووا اتود «سوزاندن پول» را اجرا کردیم.

من تأیید می‌کنم که قسمت اول را و نتسف خیلی خوب احساس می‌کرد، حتی هیچ وقت به این خوبی نبود. او مرا از لحاظ احساس بی اندازه به تعجب واداشت و من یک بار دیگر در دل اعتراف کردم که دارای استعداد زیادی است.

آرکادی نیکلایویچ نیز ابتدا کار او را تحسین می‌کرد، ولی رفته رفته لحن گفتار خود را تغییر داد، سرانجام چنین گفت: «... ولی چرا شما در صحنه مرگ خود دست به بازی غلو آمیز «حقیقت» زدید؟ هدفتان از حرکاتی که می‌کردید چه بود؟ دل پیچه، تهوع، آروغ زدن، گریماس وحشتناک و لرزش تمام بدن؟...»

فکر می‌کنم که در این قسمت تسلیم ناتورالیسم شده بودید. برای شما مرگ حقیقی به خاطر مرگ حقیقی لازم بود نه به خاطر انتقال احساس مرگ به مردم دیگر.

شما با خاطراتی درباره آخرین دقایق زندگی روانی-انسان زندگی نمی‌کردید، بلکه خاطرات ظاهری و به چشم خود مرگ جسمانی و به اصطلاح جان‌کندن آدمی را به نمایش می‌گذاشتید و این درست نیست.

البته در نمایشنامه هائل نیز از ناتورالیسم استفاده شده بود، ولی این بدان منظور بود که ماهیت اصلی تمام نمایشنامه عمیقتر نشان داده شود. ولی چرا وقتی که احتیاجی نیست چیزهایی را از زندگی واقعی مورد استفاده قرار دهیم که باید به عنوان آشغال هنری دور بریزیم؟

یک چنین هدفی و یک چنین حقیقتی صد درصد ضد هنری است. فراموش نکنید آنچه تهوع آور است هرگز نمی‌تواند به جود آورنده زیبایی باشد. همان طور که از کلاغ کبوتر به وجود نمی‌آید، خاربن گل سرخ نمی‌دهد. پس بنابراین تمام آن حقایق روزمره و شامخی که مادر زندگی با آنها برخورد می‌کنیم نمی‌توانند در صحنه منعکس گردند. البته

اینکه هنر پیشه حتماً باید «آمه‌لو آی» خود را بداند صحبت می‌کند، منظورش آن نقشهایی هستند که از لحاظ خصوصیات درونی و جسمانی باید با خصوصیات جسمانی و روانی آن هنر پیشگان منطبق باشد. در صفحه ۲۶۸ همان کتاب [چاپ روسی] استانیسلاوسکی می‌نویسد: «از روی آمه‌لو آ نباید هنر پیشگان را طبقه بندی کرد بلکه از روی ماهیت درونی آنها باید بین آنها فرق گذاشت.»

حقایق صحنه‌ای باید واقعی و رنگ و روغن نخورده باشند.

در حقیقت ما موظفیم که حقایق رئالیستی، هنری و الهام بخش را روی صحنه بیافرینیم نه ابتذالات وحشت آور یا متعجب کننده زندگی معیشتی و روزمره را.»
گاوآرکف کنایه آمیز سؤال کرد: «معذرت می‌خواهم، ممکن است بفرمایید این حقیقت هنری در چه چیزی خلاصه می‌شود؟»

— من می‌دانم منظور شما چیست: شما می‌خواهید درباره ماده خام هنر عالی صحبت کنید. مثلاً می‌خواهید بگویید که بین حقایق هنری و حقایق غیر هنری همان قدر اختلاف وجود دارد که بین تابلوی نقاشی و عکس وجود دارد. نه؟ پس توجه داشته باشید که دومی (عکاس) اگر چه همه چیز را نشان می‌دهد ولی اولی (نقاش) فقط ماهیت را نشان می‌دهد، ماهیتی که عکاس هرگز قادر به نشان دادن آن نیست. ولی برای انتقال این ماهیت درونی بر روی کرباس، استعداد هنری مورد نیاز است یا مثلاً در مورد بازی و نتسلف در اتود «سوزاندن پول».

باید گفت که برای تماشاچی مسئله علت مرگ پسرک قوزی مهم است نه تسلسل آن. پدیده‌های فیزیولوژیکی که هنگام مرگ به ایشان دست می‌دهد، عکسبرداری است که برای یک اثر هنری فوق العاده مضر است. فقط یک علامت اصلی و کلی که نشان‌دهنده کاراکتر مرگ باشد کافی است و دیگر رفتن دنبال علامات درجه دوم و سوم که فقط در لحظاتی ممکن است که تماشاچی باید نسبت به انگیزه مرگ حساس شود، بی‌مورد و زیان آور است.

نسبت به چگونگی آن بیندیشید. یک موضوع دیگر را فراموش نکنید، برای من کاملاً روشن است که در چنین مواقعی چه گفته می‌شود. ولی البته چیزی نمی‌گویم، چرا؟ زیرا در این صورت خیال بعضی از افراد کم تجسس آسوده و راحت می‌شود. زیرا آنها معمولاً چنین می‌اندیشند که بعد از یک توضیح مختصر و کوتاه دیگر همه چیز را درباره هنر خلاق می‌دانند. ولی من صراحتاً تأکید می‌کنم که چنین آگاهی مضر و زیان بخش است. از چنین آگاهی هیچ چیز مفیدی عاید کسی نمی‌شود. بلکه برعکس چنین امری باعث از بین رفتن چنین کنجکاوی و پژوهندگی انسانی که فوق العاده برای هنر مند لازم است می‌گردد. من به تجربه می‌دانم که اگر به شما جواب «نه» بدهم آن گاه همین باعث بیداری، کنجکاوی و جلب شدن شما به موضوع می‌شود و شما را وادار به تجسس، بررسی، نظارت و بالاخره پیدا کردن جواب برای مسئله حل نشده می‌کند. به همین دلیل من به شما اعلام می‌کنم که من تعیین خلاقیت را در هنر با کلمات و عناوین به عهده نمی‌گیرم، من آدمی هستم که نه با

حرف بلکه با عمل می توانم به آگاهی شما کمک کنم، یعنی شما را وادار کنم که خودتان عملاً احساس کنید که حقیقت هنری یعنی چه. ولی برای این منظور شما باید طاقت و تحمل زیادی داشته باشید، زیرا من در تمام طول دوره دانشکده می توانم عملاً شما را به چنین شناختهایی برسانم، یا صحیح تر گفته باشم، در این مدت، یعنی در مدتی که شما با سیستم آشنایی پیدا می کنید، خود به خود این مسائل برایتان روشن می شود و به ماهیت و حقیقت خلاقیت نیز پی می برید؛ فقط تنها چیزی که می توانم به شما توصیه کنم آن است که هم اکنون مراقب راههای پیدایش، تصفیه، تبلور و ساده کردن حقایق معیشتی و روزمره انسانی در جریان خلاقیت خود باشید و به خاطر داشته باشید که ناگهانی و یکمرتبه به وجود نمی آید، بلکه در طول تمام جریان شکل گرفتن و رشد یافتن نقش برایتان میسر می شود. شما می توانید پس از کشف ماهیت اصلی نقش در خود، به آن شکل زیبای بیان و حرکت صحنه ای منطبق با آن را ببخشید و مسائل اضافی را دیگر دور بریزید.

آری با کمک غریزه، استعداد، سلیقه، قریحه و هوشیاری نقش را شاعرانه و زیبا، هماهنگ، و ساده و مفهوم گردانید، آن را به منزله اسلحه ای برای ارشاد و تزکیه تماشاچی به کار برید. کلیه این خصایص به هر فعال صحنه ای کمک می کند که نه فقط خیلی ساده بتواند يك مجری صادق حقایق اساسی زندگی باشد، بلکه همچنین بتواند هنرمندی حقیقی، آزاد و انسان باشد.

سعی نکنید که احساسات خیلی مهم زیبایی و هنری را با فرمهای خشک و بیجان، تثبیت و تعیین کنید. زیرا فقط تجربه و عمل مداوم و کنجکاوی شخصی فراوان و در نظر گرفتن زمان و احساس لازمه دست یافتن به مرز خلاقیت است.

بعد از و نوسف، مالالتکوا و اتودی اجرا کرد، داستان اتود از این قرار بود: مالالتکوا وقتی به خانه برمی گردد مشاهده می کند که بچه ای در کنار در خانه آنها گذاشته اند و رفته اند و وضع چنان است که به زودی این بچه نحیف و ضعیف روی دستهای او می میرد. مالالتکوا از همان ابتدا واقعاً خیلی صادقانه از دیدن بچه به وجد و شادی در آمد، و مناسباتش با وی درست مثل مناسبات صمیمی يك بچه نسبت به يك عروسك زنده بود. گاهی بچه را بغل می کرد و بالا و پایین می پراند و گاهی او را تنگ در آغوش می کشید و می بوسید، یا مثل يك مادر با او بازی می کرد و قربان و صدقه او می رفت. مناسبات آن قدر زنده بود که به نظر می رسید وی اصولاً فراموش کرده است سروکارش با قطعه چوبی است که بین مقداری پارچه پیچیده اند. وی مجسم ساخت که بچه به طور ناگهانی دیگر در مقابل بازیها عکس العملی نشان نمی دهد و در نتیجه مدتی با دقت شروع به نگاه کردن بچه کرد تا علت

آن را پیدا کند، بر اثر این نگاه نافذ و گویا چهره او کاملاً عوض شده بود و هر چقدر تعجب و وحشت بر چهره او بیشتر نمایان می شد، دقت و توجه او نیز بیشتر می شد. با احتیاط بچه را روی کاناپه گذاشت و آهسته آهسته از وی فاصله گرفت. وقتی بین او و بچه فاصله ایجاد شد، مالالتکو و ادریک بلا تکلیفی محض خشکش زد... همین... ولی در همین اتود چقدر حقیقت، باور، سادگی، روانی و شیفتگی، ولطافت زنانگی واقعی و دراماتیک وجود داشت. وی در حقیقت توانسته بود که عطش زندگی یک دختر بالغ را به نحو بسیار زیبایی در مقابل مرگ نوزاد قرار دهد و همین موضوع به بهترین وضعی اولین برخورد ما را با مرگ این موجود کوچک، که می توانست سرشار از زندگی باشد، با ظرافتی قابل احساس، خصوصاً هنگامی که اولین بار به آن نقطه که دیگر اثری از زندگی وجود نداشت نگاه می کرد، به بهترین وجهی می نمایاند.

هنگامی که مالالتکو و اتود خود را تمام کرد و از صحنه خارج شد، تارتسف با صدایی که سرشار از هیجان بود گفت: «این است حقیقت هنری، چه همه چیز را در آن می توان باور کرد، همه اینها از زندگی زنده و واقعی گرفته شده، و نه به طور اتفاقی، بلکه با یک انتخاب هنری، درست به اندازه، نه کم و نه زیاد به وجود آمده است. مالالتکو و توانایی نگاه کردن و دیدن زیبایی را دارد، اندازه را هم می داند. این حقیقت مهمی است. شاید برخی از هنرجویان کوتاه فکر در حیرت باشند، ولی من به آنها توضیح می دهم که: یک هنرجوی جوان تازه کار از کجا به چنین تکاملی رسیده؟ از استعداد طبیعی و مهمتر از آن از احساس فوق العاده عالی حقیقت. آنچه ظریف و دقیق و حقیقی است حتماً عالی است و اصولاً آیا چه چیزی ممکن است از حقایق طبیعی رنگ و روغن نشده و یا فاسد نشده بهتر باشد.»

پس از پایان اتود آرکادی نیکلایویچ اضافه کرد: «به نظرم آنچه فعلاً در ظرفیت شما بود که درباره احساس حقیقت و دروغ و باور صحنه ای بشنوید برایتان گفته ام. فراموش نکنید زمان فکر و بحث درباره چگونگی رشد و تحقیق این مسئله به طور طبیعی برای شما منظماً فرامی رسد. مثلاً شما می توانید فرصت این کار، یعنی فرصت احساس حقیقت را در هر قدم و در تمام دقایق خلاقیت آشکار سازید، حتی تکامل آن در خانه، یا در صحنه یا در هنگام تمرین و یا موقع نمایش نیز صورت می گیرد. فقط فراموش نکنید که کلیه اعمالی که هنرپیشه انجام می دهد و تماشاچی نظارت می کند باید با احساس حقیقت توأم باشد.

تمام تمرینها حتی پیش پا افتاده ترین آنها، که هم با خطوط ظاهری و هم با خطوط درونی اعمال بستگی دارند، همه به بررسی و تجویز احساس حقیقت نیاز دارند.

از تمام این گفتار چنین مشهود می شود که تمام دقایق این کلاس، تمام دقایقی که در

تاثیر و یاد در خانه هستید می‌توانید در خدمت رشد این مسئله قرار بگیرید. فقط باید مواظب بود که این دقایق به نفع هنر کار کنند نه به ضرر آن، و به رشد و استواری خود احساس حقیقت کمک کنند نه به دروغ و غلط و ادا و اطوار و مسائل من در آوردی. این خود مسئله مهمی است. زیرا دروغ و غلط و ادا و اطوار به مراتب راحت‌تر و ساده‌تر از حرف زدن و عمل کردن صحیح است و استادان باید به‌طور دائم و مرتب با توجه و تمرکز زیاد هنرجویان را کنترل کنند تا احساس حقیقی به‌طور صحیح در آنها رشد کند و استوار شود. این‌طور نیندیشید که حتی هم‌اکنون نیز تشخیص و اجرای این اعمال در قدرت شما نیست. یا آنکه مشابهاً آنها منطبق با طبیعت شما و منطق و فکر سالم شما نیست. تمام اینها باعث لغزش و انحراف و تعدی و فشار و ادا و اطوار و دروغ می‌شود. توجه داشته باشید که هر چقدر به خودنمایی روی صحنه امکان بیشتری بدهید به همان نسبت به احساس حقیقی خود زیان وارد ساخته‌اید، زیرا درست این دروغ است که باعث اختلال و لغزندگی از مسیر حقیقت هنری می‌شود.

از عادت کردن به دروغ و کارهای غلط و ادا و اطوار روی صحنه باید خیلی ترسید و به چنین بذره‌های مضر نباید اجازه ریشه دواندن در سلامت فکر خود را داد. نسبت به ریشه‌کن کردن آنها ترحم به خرج ندهید، در غیر این صورت علفهای هرزه، به علت رشد زیادی که دارند، جلوی رشد تمام حقایق ضروری و ذی‌قیمتی را که در وجود شما ریشه گرفته‌اند، خواهند گرفت.»

حافظه هیجانی

سال ۱۹۰۰۰۰۰۰۰۰ ..

درس جدید از اینجا شروع شد که تارتسلف پیشنهاد کرد که برگردیم و دوباره به اتوهای دیوانه و روشن کردن بخاری، که مدتی بود به آن نپرداخته بودیم، بپردازیم. این پیشنهاد از طرف هنرجویان با مسرت زیادی مورد استقبال قرار گرفت، زیرا در هر حالت تکرار آنچه مورد اطمینان و باعث موفقیت بوده لذتبخش است و به همین دلیل نیز ما با تازگی خیلی بیشتری آنها را اجرا کردیم. این عجیب نیست، چون هر يك از ما می دانستیم که هر کار را چطور باید انجام دهیم. حتی از اطمینان زیاد يك نوع لودگی در کار ما پیدا شده بود. این بار نیز مثل دفعه قبل از وحشت ناگهانی ای که به و نتسلف دست داد، هر يك از ما به طرفی پرید و کوشش کرد خود را مخفی کند.

لیکن البته باید اضافه کنم که امروز این وحشت برای ما غیر مترقبه نبود، زیرا ما به قدر کافی وقت داشتیم که خود را برای آن کار آماده کنیم و هر يك از ما از قبل در این فکر بود که به کدام گوشه باید فرار کرد و در نتیجه این اغتشاش جمعی با نظمی تمرین شده انجام گرفت و به همین دلیل به مراتب از اجراهای قبلی قویتر بود. ما حتی به طور جمعی با صدای بلند فریاد کشیدیم. در مورد خودم باید بگویم که من مثل سابق زیر میز قرار گرفتم، ولی این بار البته به جای زیر سیگاری بلوری که آن را پیدا نکردم، آلبوم بزرگی را که دم دستم بود برای دفاع برداشتم. درباره دیگران نیز این موضوع کم و بیش صدق می کرد. مثلاً ولیامینووا دفعه اول وقتی در بین راه با دیمکف برخورد کرد، بالشت به طور اتفاقی از دست او افتاد، ولی امر وز بر خوردی بین آنها به وجود نیامد ولی او بالشت را از دست خودرها کرد که مثل دفعه قبل آن را دوباره از روی زمین بردارد. اما چقدر باعث تعجب ما شد وقتی بعد از اجرای اتود، تارتسلف و راخمانف اظهار داشتند که بازی ما قبلاً خیلی ساده تر، طبیعی تر،

صادقانه‌تر، تازه‌تر و حقیقی‌تر بوده است، در صورتی که امر و زخیلی ساختگی و غیر طبیعی بود. ما جز اینکه دستهایمان را به اطراف باز کنیم کار دیگری بر ایمان نمانده بود. هنرجویان تقریباً همه یکصدا گفتند: «ولی ما احساس می‌کردیم که به هیجان آمده‌ایم.»

تارتسف در جواب گفت: «هر انسانی در هر دقیقه زندگی خود ناگزیر چیزی حس می‌کند و متأثر می‌شود، زیرا اگر چیزی حس نکند و از چیزی متأثر نشود، باید گفت که او دیگر زنده نیست بلکه موجودی است بیجان و به عبارت دیگر مرده. تمام مسئله در همین جاست که شما روی صحنه در دقایق خلایق، به خصوص، احساس می‌کردید و متأثر می‌شدید، خوب حالا بیایید آنچه را که شما امروز انجام دادید بررسی و با کاری که در گذشته روی این اتود انجام می‌دادید مقایسه کنیم. شکی نیست که تمام میزانشها، رفت و آمدها، اعمال برونی، تسلسل آنها و اجزای ریزه کاریها، گروه بندی و بادقت خارق العاده حفظ شده بود. کافی است فقط شما به طرز قرار گرفتن این مبل، که به عنوان سنگر پشت در گذاشته‌اند، نگاه کنید. با مقایسه نسبت به گذشته می‌توان فکر کرد که شما از صحنه قبل عکس گرفته‌اید و یا اینکه پلان استقرار اشیا را نقاشی کرده‌اید و بعد درست از روی این پلان دوباره اشیا را در جای قبلی خود قرار داده‌اید. پس بدین ترتیب عملاً کلیه جهات برونی اتود بادقت زیادی تکرار شد و واقعاً جای تعجب است که شما برای حفظ میزانشن، گروه بندی، اعمال جسمانی، حرکت، رفت و برگشتها و غیره و غیره چقدر از حافظه قوی خود استفاده کرده‌اید. ولی آیا مسئله مهم در این است که شما چطور ایستاده بودید و یا چطور عبور می‌کردید و امثال اینها؟ در حالی که برای من به عنوان یک تماشاچی این مسئله به مراتب مهمتر است که بدانم شما چگونه از درون عمل می‌کردید و هنگام عمل چه احساسی داشتید. زیرا تأثرات شخصی خود ما، که از واقعیات گرفته شده و در نقش منتقل شده است، زندگی روی صحنه را به وجود می‌آورد نه حرکات برونی و ظاهری ما، و اتفاقاً در این کار شما به هیچ وجه از چنین احساساتی خبری نبود. آن اعمال برونی و میزانشهایی که از درون توجیه نشده باشند ساختگی و خشکند و از لحاظ صحنه‌ای به هیچ دردی نمی‌خورند. و اتفاقاً فرق بین اجرای اتود امروزی و قبلی از نظر من در همین خلاصه می‌شود.

بار اول وقتی طرح اتود دیوانه را برایتان ریختم و به شما پیشنهاد کردم، همه شما همانند یک انسان زنده افکار خود را متمرکز کردید و به فکر نجات جان خود افتادید. همه شروع کردید به ارزیابی و عکس العمل حادثه رخ داده و این البته بر خورد منطقی و صحیحی بود،

در آن هیجان و تجسم واقعی به چشم می خورد. ولی کار امر و ز شما کاملاً بر عکس بود. شما از بازی مورد علاقه تان شاد شدید و بلافاصله بدون هیچ تعمقی و بدون اینکه شرایط پیشنهادی خود را در نظر بگیرید شروع به کپی اعمال برونی دفعه قبلتان کردید که خیلی برای شما آشنا بود، و این البته کار صحیحی نیست.

دفعه قبل به محض اینکه شرایط پیشنهادی را گرفتید، سکوت مرگ آوری حکمفرما شد ولی امر و ز شادی و شغف حکمفرما بود و مثل اینکه در یک بالماسکه شرکت کرده باشید به طرف اشیای مختلف حمله کردید: ولیامینوا به طرف بالشت، و نتسف به طرف آباژور، نازوانف هم به جای زیرسیگاری به طرف آلبوم... و غیره.»

من به قصد تبرئه خود گفتم: «منشی صحنه فراموش کرده بود آن را در جای قبلی خود قرار دهد.»

— مگر دفعه قبل شما آن را از پیش ذخیره کرده بودید و یا آن را در جای معینی قرار داده بودید؟ و آیا شما می دانستید که و نتسف برای ترساندن شما جیغ خواهد کشید؟... علاوه بر آن شما امروز چطور توانستید از قبل به این فکر بیفتید که آلبوم مورد احتیاج شما خواهد بود؟ این طور به نظر می آید که این آلبوم باید به طور اتفاقی دم دست شما قرار می گرفت. حیف که در اتود شما این قبیل حوادث اتفاقی و ناگهانی امروز تکرار نشد! دیگر اینکه بار اول شما همه مرتب و بدون اینکه دقیقه ای از جریان جدا شوید، چشم به در دوخته بودید، به دردی که دیوانه تخیلی در پشت آن قرار داشت. ولی امر و ز شما اساساً به آن در توجه نداشتید، بلکه توجه واقعی شما فقط به ما معطوف شده بود، یعنی به طرف کسانی که مشغول تماشای شما بودند: به طرف من و ایوان پلاتونویچ.

شما امروز متوجه ما بودید تا ببینید که بازی شما در ما چه عکس العملی به وجود می آورد. به عبارت دیگر به جای اینکه خودتان را از دیوانه پنهان کنید، خودتان را به نمایش گذاشته بودید. در حقیقت اگر بار اول شما تحت فرمان احساس، هیجان درونی و تجربه زندگی خود دست به عملی می زدید، امر و ز کورکورانه و مکانیکی جاده ای را که قبلاً هموار شده بود می پیمودید. شما سعی می کردید اولین تمرین را، که البته دفعه قبل خیلی هم موفقیت آمیز بود، تکرار کنید ولی شکل جدیدی از زندگی واقعی نتوانستید به وجود آورید. شما سعی نکردید که از زندگی امر و ز اتود شکل جدیدی کسب کنید، بلکه دنبال خاطرات هنر پیشگی و تئاتری گذشته خود می گشتید، به همین دلیل نیز آنچه بار اول خود به خود در درون شما به وجود آمد و به طور خیلی طبیعی در عمل منعکس شد، امر و ز ساختگی شد برای اینکه تأثیر بیشتری در تماشاچی بگذارد، و هیجان شما بیشتر حالت تورم و آماس

داشت تا حالت طبیعی.

در اینجا آرکادی نیکلایویچ اظهار داشت: «اتود امر و زشما مرا به یاد اتفاقی انداخت که زمانی برای جوانی خجول رخ داده بود که جهت مشورت نزد واسیلی واسیلویچ سامویلف^۱ رفت تا ببیند آیا به صلاح او هست که روی صحنه برود یا نه. هنر پیشه معرف به آن جوان گفته بود: خارج شوید و دوباره وارد شوید و همین جمله را که به من گفتید تکرار کنید.

آن جوان در حالی که تعجب هم کرده بود، همین عمل را تکرار کرده بود. ولی البته هیجانی را که بار اول ضمن وارد شدن به دفتر به او دست داده بود، نتوانسته بود همراه بیاورد، به عبارت دیگر او نتوانسته بود از درون، اعمال برونی خود را توجیه و زنده کند. و در نتیجه نتوانسته بود پاسخی را که واقعاً هم بدان احتیاج داشت به دست آورد. با این همه، نه این مقایسه و نه عدم موفقیت شما در اجرای دوم اتود، نباید باعث دلسردی شما شود، همه اینها البته دلیلی دارد که اکنون من سعی می‌کنم آن را برای شما بیشتر توضیح دهم. مسئله این است که اغلب بهترین عامل برانگیختن خلاقیت، موضوعات جدید و ناگهانی اند. در اجرای اولیه این اتود، این ناگهانی بودن کاملاً آشکار بود. پیشنهاد من راجع به اینکه دیوانه‌ای با چنین مشخصاتی پشت در قرار گرفته است، خود به خود به طور خیلی واقعی شما را به هیجان آورد.

امروز این ناگهانی بودن موضوع دیگر از بین رفته بود، زیرا شما همه به خوبی نسبت به موضوع مطرح شده آگاهی داشتید و به همین دلیل نیز مطالب به خوبی و روشنی حتی به اضافه شکل ظاهری آن، که اعمال شما باید از آن تراوش کند، برایتان به صورت دودوتا چهارتا درآمده بود. بدبختی اینجاست که شکل حاضر و آماده ظاهری برای تنبلی هنر پیشه همیشه و سوسه‌انگیز است. ولی آنچه برای من بیشتر تعجب آور است، این است: شما که دومین باری است که برای اجرای این اتود روی صحنه می‌روید، چرا اسیر روش بازی قبلی خود شدید و به جای کار حافظه، اعمال ظاهری خود را به نمایش گذاردید؟ پس بگذارید صراحتاً بپرسم که چرا آنچه را که به حافظه احساسی ایشان

۱. واسیلی واسیلویچ سامویلف (۱۸۱۲ - ۱۸۸۷) یکی از بزرگترین هنرپیشگان تئاتر آلکساندراف شهر پترزبورگ بوده است. از لحاظ تجسم هنری و خلق شخصیت‌های متفاوت استعداد خارق العاده داشت و بر هنر گریم به طور کامل تسلط داشت. سیماهایی که خلق کرده است از لحاظ تصویر صحنه‌ای کامل است.

مر بوط می شود امروز آشکار نکردید.»

من سؤال کردم: «منظورتان حافظه حسی است؟»

— بله و اجازه دهید که من آن را از هم اکنون حافظه هیجانی بنامم. این همان چیزی است که ما قبلاً طبق گفته ریبو «حافظه افه‌دار» می خواندیم.^۲ لیکن چنانکه می دانیم اکنون دیگر این عنوان را به کار نمی برند، ولی البته نام جدیدی نیز جایگزین آن نکرده اند. اما در هر حالت برای رساندن مفهوم آن، ما به کلمه ای احتیاج داریم. بنابراین، ما حافظه احساس را «حافظه هیجانی» می نامیم.

هنر جویان برای روشنتر شدن این مسئله توضیحات بیشتری خواستند، و آرکادی نیکلایویچ در جواب ایشان اظهار داشت: «شما از مثالی که ریبو زده است و من اکنون برای شما خواهم گفت این مسئله را خواهید فهمید:

دو جهانگرد ضمن گردش در یک جزیره روی صخره ای دچار مد دریا شدند. پس از نجات از این مخمصه آنها خاطرات گردش خود را به دو نحو متفاوت برای دوستانشان تعریف کردند. یکی از آنها جزئیات را به خاطر سپرده بود: چطور، چرا و از کجا وی گردش خود را آغاز کرده بود، کجا از کوه سر ا زیر شده بود، چگونه قدم برداشته بود و غیره. در حالی که دیگری به هیچ وجه مطالبی از این قبیل را به خاطر نداشت، در عوض فقط

۲. استانیسلاوسکی در مورد مسئله روانشناسی از آثار دانشمند معروف فرانسوی، نماینده روانشناسی تجربی، ت. ریبو (۱۸۳۹ - ۱۹۱۶) استفاده کرده است. در کتابخانه استانیسلاوسکی این آثار ریبو حفظ شده است: اراده در حالات بیمارگونه و طبیعی، حافظه در حالات بیمارگونه و طبیعی، تکامل تدریجی ایده کلی و منطق احساس. در بسیاری از صفحات این کتابها یادداشتهایی از استانیسلاوسکی به چشم می خورد.

استانیسلاوسکی، متکی بر نتایجی که ریبو از وجود حافظه عصبی در انسان به دست آورده است، مسئله اهمیت نقشی را که حافظه عصبی در خلاقیت هنری بازی می کند بررسی کرده است. استانیسلاوسکی با عمیق کردن و بسط دادن نظریه ریبو عنوان «حافظه عصبی» را با «حافظه هیجانی»، که مفهوم دقیقتر و بیشتری دارد، عوض کرده است. مثال دو مسافر که در متن آمده است برای شیوه کار هنری استانیسلاوسکی که هیچ وقت حافظه ماشینی را با حافظه هیجانی قابل قیاس نمی داند نمونه وار نیست - کاری که ریبو انجام می دهد. استانیسلاوسکی به درستی همیشه از برخورد مستقیم با هیجان گریزان بوده است و هیچ وقت برای برانگیختن آن در حافظه خود از راه مستقیم استفاده نمی کرد. او همیشه از راه غیر مستقیم، یعنی از راه وارد کردن هنر پیشه به منطق و رفتار سیما، حافظه هیجانی را بر می انگیخت. ضمناً خاطرات مر بوط به هیجانان گذشته مبنی بر ارتباط ناگستنی روانی جسمانی در جریان خلاقیت به صورت بازتاب برانگیخته می شود.

هیجاناتی که از این گردش به اودست داده بود به خاطرش مانده بود: نظیر وجد و شادی آغاز گردش، هشیاری و احتیاط ضمن آن، اضطراب و تشویش روی صخره، تمهید، شك و تردید و بالاخره حالت آشفتگی ناگهانی انتهایی....

و از نظر ما همین احساسات هستند که در حافظه هیجانی حفظ می شوند. حال بیابید سعی کنیم که این مسئله را روی اتود امروز شما پیاده کنیم:

اگر امروز، هنگامی که دوباره به اتود دیوانه می اندیشید، به شما نیز همانند جهانگرد دوم، تمام احساساتی که دفعه اول بدان دچار شده بودید دست می داد و اگر حرکات شما به وسیله آنها دوباره زنده می شد و شروع می کردید که به طرزی جدید و واقعی و ثمر بخش و مفید عمل کنید، و اگر تمام اینها خود به خود و جدا از اراده شما به وجود می آمد، آن گاه من می توانستم بگویم که شما مسلماً دارای حافظه هیجانی درجه اول و استثنائی هستید. ولی متأسفانه باید بگویم که چنین چیزی به ندرت اتفاق می افتد و به همین دلیل نیز من از توقع خود می کاهم و صریح می گویم: هیچ مانعی ندارد که شما در آغاز کار روی اتود فقط میزانشهای ظاهری را ملاک عمل قرار دهید، ولی آنها باید احساسات اولیه را به خاطر شما بیاورند و آن گاه شما می توانید به این طریق تحت تأثیر خاطرات هیجانی، اتود را زنده و تحت حمایت آنها آن را بررسی کنید. آن گاه در چنین شرایطی من می توانستم بگویم که حافظه شما استثنائی و فوق العاده نیست، ولی البته حافظه هیجانی خوبی دارید.

من حتی حاضر م سطح توقع خود را پایین تر از این هم بیاورم و فرض کنم که اجرای بازی را فقط از لحاظ شکل ظاهری و ساختگی آن شروع کردید، و فرض می کنم که میزانشها و اعمال جسمانی آشنا، احساسات مربوط به آنها را در شما زنده نکنند، یا آنکه فرض کنیم که در شما نیاز به ارزیابی شرایط پیشنهادی ایجاد شده است، با در نظر گرفتن آنها مانند بار اول باید دست به عملی بزنید که به وجود نیامده باشد. می خواهم بگویم که حتی در چنین مواقعی نیز می توان با تکنیک روانی به خود کمک کرد. یعنی باید اگر جدید و شرایط پیشنهادی جدیدی را به کار گرفت و از نو به ارزیابی آن پرداخت و از این طریق توجه، دقت، تخیل، احساس، حقیقت و باور، و اندیشه را بیدار کرد و از طریق آنها احساس را برانگیخت. حال اگر ضمن اجرای این اتود شما موفق به انجام تمام اینها می شدید، آن گاه من می توانستم اعتراف کنم که در شما حافظه هیجانی وجود دارد. در حالی که در کاری که امروز شما ارائه دادید، هیچ يك از این مسائلی که بدان اشاره کردم وجود نداشت. در حقیقت کار امروز شما مانند همان سخن گفتن جهانگرد اول بود که با آن دقت خارق العاده خود فقط اعمال برونی را بیان می کرد، آن هم بدون اینکه آنها را با هیجان

درونی خود گرم کرده باشد، که مسلماً هنگام عمل به آن دچار شده بوده است. به عبارت دیگر می‌خواهم بگویم که شما امروز فقط برای دست یافتن به نتایج کار تلاش می‌کردید و درست به همین دلیل است که نتوانستید حافظه هیجانی خود را بیدار و آشکار کنید.»

من با ناامیدی پرسیدم: «یعنی ما فاقد آن هستیم؟»

— البته چنین نیست. شما از گفتار من به غلط نتیجه‌گیری می‌کنید و امیدوارم که بتوانیم در جلسه آینده راجع به این مسئله صحبت کنیم.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ کلاس را با بررسی حافظه هیجانی من به عنوان يك موضوع شروع کرد. وی در ابتدای سخن رو کرد به من و گفت: «آیا به خاطر تان هست که در سالن استراحت هنرپیشگان درباره تأثیر زیادی که بازی مسکویین روی شما گذاشته بود صحبت می‌کردید؟ چرا؟ آیا اکنون نیز که حدود شش سال از آن نمایش گذشته است، جزئیات مطالب آن قدر دقیق به خاطر تان مانده است که فقط بالاحظه‌ای تفکر دوباره همان حالت هیجانی که به شما دست داده بود، در شما زنده شود؟»

من گفتم: «البته، شاید هم در تکرار، شدت هیجان به آن شدت بار اول نباشد، ولی در هر صورت از به خاطر آوردن آن خیلی زنده و شاد می‌شوم.»

— آیا این هیجان به آن شدت هست که وقتی آن را به خاطر می‌آورید و درباره آن می‌اندیشید، تپش قلبتان کم و زیاد شود؟

— البته وقتی خیلی غرق آن بشوم، گمان کنم که تپش قلبم کم و زیاد می‌شود.

— بسیار خوب، حال به این سؤال جواب دهید: وقتی شما مرگ تراژیک دوستتان را به خاطر می‌آورید، که همان جلسه در سالن استراحت هنرپیشگان برایم تعریف کردید، از لحاظ روانی و جسمانی چه حس می‌کنید؟

— من همواره از این خاطره دردناک و دشوار می‌گریزم، زیرا هنوز هم وقتی به یاد آن می‌افتم، حالم خیلی بد می‌شود.

— آهان، همین حافظه‌ای را که به شما کمک می‌کند تا تمام آنچه برای شما آشنا بوده و قبلاً به سرتان آمده و احساس کرده‌اید، یعنی لذت و هیجانی که از بازی مسکویین به شما دست داده و حالتی که موقع مرگ دوستتان به شما دست داده است، بعد از گذشت زمان به یاد آورید، حافظه هیجانی می‌گویند.

در حقیقت به همان نحو که در حافظه دید شما و در مقابل دید درونی شما منظره یا صحنه و

یا قیافه‌ای که سالها قبل دیده‌اید دوباره از نو زنده می‌شود، درست همان طور هم در حافظه هیجانی شما احساسی که قبلا به شما دست داده بود زنده می‌شود. چنین به نظر می‌آید که مسائلی که مدتها قبل فراموش شده بود، ناگهان و با يك اشاره، یا با يك فکر و یا به وسیله يك چهره آشنا از نو در ما حادث می‌شود و ما را دچار هیجان می‌کند. حتی این هیجان گاهی اوقات آن چنان شدید است که همان انعکاسات بار نخست را باعث می‌گردد. لیکن شدت آن بعضی وقتها ضعیف‌تر است و عکس العمل کمتر را باعث می‌گردد. همچنین ممکن است که گاهی اوقات انعکاسات شدیدتر باشند و شکل‌های متفاوتی به خود بگیرند....

بسیار خوب، هنگامی که شما استعداد این کار را دارید که به یاد هیجانانی که زمانی بر اثر مثلا يك حادثه یا جریانی به شما دست داده است بیفتید، و هنگامی که حتی این هیجان‌ات آن قدر شدید هستند که می‌توانند هنوز هم بر شما اثر بگذارند، وقتی شما با به خاطر آوردن بدبختی‌ای که سالها پیش برایتان رخ داده هنوز هم دچار وحشت می‌شوید، آیا معنای همه اینها آن نیست که شما حافظه‌ای برای احساسات گذشته و یا حافظه هیجانی دارید؟ البته متوجه باشید که به خودی خود ممکن است چنین حافظه‌ای در شما آن قدر رشد نیافته باشد که بتواند مستقلا با مشکلات و شرایط خلاقیت مبارزه کند. پس از اتمام این سخنان، آرکادی نیکلایوویچ با شوستف وارد گفتگو شد: «خوب حالا به من بگویید ببینم که عطر لاله را دوست دارید؟»

پاشا جواب داد: «بله دوست دارم.»

— طعم خردل را چطور؟

— خردل را تنها دوست ندارم، ولی با گوشت گوساله، چرا دوست دارم.

— دوست دارید موی پر پشت گر به و یا پارچه مخمل را دست بکشید؟

— بله.

— تمام این حالات را خوب به یاد دارید؟

— بله، به یاد دارم.

— شما موسیقی را دوست دارید؟

— موسیقی را هم دوست دارم.

— آهنگی مورد علاقه‌تان هست؟

— البته.

— چه آهنگی؟

- رمانسهای چایکوفسکی، گریگ، موسورسکی....
- شما آنها را به یاد دارید؟
- آری، زیرا من قوه شنواییم بد نیست.
- تارتسلف گفت: «شنوایی و یا اینکه حافظه شنوایی؟... مثل اینکه شما نقاشی را نیز دوست دارید؟»
- خیلی.
- پس تابلوهایی هم هستند که مورد علاقه شما باشند.
- بله.
- آنها را نیز به خاطر دارید؟
- خیلی هم خوب.
- طبیعت را چگونه؟ آن را هم دوست دارید؟
- چه کسی آن را دوست ندارد؟
- آیا شما شکلها را خوب به خاطر می سپارید؟ شکل اتاق و فرم اشیاء را؟
- بله.
- صورت اشخاص را چگونه؟
- بله آنها را نیز به خاطر می آورم. البته آن چهره‌هایی را که در من تأثیر بخشیده‌اند.
- مثلاً کدام چهره به خوبی در خاطرتان مانده است؟
- مثلاً چهره کالجف، من او را از نزدیک دیده‌ام و خیلی در من تأثیر بخشید.
- پس شما حافظه دید نیز دارید... ولی توجه داشته باشید که اگر چه همه اینها تکرار یک حالت به شمار می آیند، لیکن آنها اغلب احساس حافظه هر پنج حس را بر می انگیزند.
- در حقیقت آنها مربوط به تأثرات، که تلقین کننده حافظه هیجانی هستند، نمی شوند و از لحاظ بررسی جایی جداگانه دارند. با وجود تمام اینها بعضی وقتها من درباره حواس پنجگانه به موازات حافظه هیجانی صحبت خواهم کرد و این، هم بهتر و هم راحت تر است.
- حال اجازه بدهید که مسئله را این طور مطرح کنیم:
- آیا برای هنرپیشگانی که روی صحنه مشغول کار هستند، خاطرات و تأثرات توأم با حواس پنجگانه در کنار یکدیگر ضروری است؟ و اگر ضروری است، شدت هر یک به چه مقدار باید باشد؟
- برای پاسخ به این سؤال سعی می کنیم که تک تک آنها را به طور جداگانه بررسی کنیم.
- به طور مقدمه باید بگویم که در بین این پنج حس، حس باصره هنگام انتقال تأثیر خاطرات

بیش از همه کارآمد، دلسوز و مهربان است. علاوه بر آن حس شنوایی نیز خیلی دقیق و حساس است و به همین دلیل است که با شیوه‌های توأم سمعی و بصری خیلی راحت‌تر می‌توان روی احساس تأثیر گذاشت و آن را بهتر منتقل ساخت.

معروف است که بعضی از نقاشان دید درویشان به قدری قوی است که می‌توانند حتی تصویر شخصی را که حضور ندارد با شباهت کامل بکشند.

بعضی از موسیقیدانها نیز به قدری شنوایی درویشان قوی است که می‌توانند به یک سمفونی که مدتها قبل در حضور آنها اجرا شده است فکر کنند و با به یاد آوردن تمام ریزه کاریهای اجرایی آن، جزئی‌ترین انحرافات آن را بشناسند. هنرمندان هنر صحنه‌ای نیز مانند نقاشان و آهنگسازان دارای حافظه دید و شنوایی درونی هستند و با کمک آنها می‌توانند خاطره اشیاء و یا اشخاصی را که دیده یا شنیده‌اند ضبط کنند و سپس ظاهر سازند؛ مانند چهره‌ها، حالت چهره‌ها، اندام و خطوط اندام، راه رفتن، رفتار، حرکات، صدا، طرز حرف زدن، شکل لباس پوشیدن، جزئیات معیشتی، چگونگی وضع طبیعت و مناظر و غیره و غیره. از اینها گذشته حتی انسان معمولی و یا هنرپیشه — که دیگر جای خود دارد — قادر است که نه فقط آنچه را که در زندگی واقعی می‌بیند و می‌شنود به خاطر بسپارد و از نو در پیش خود تصور کند، بلکه آنچه را نیز که حتی هرگز قابل رؤیت و شنیدن نبوده است در تخیلات خود به وجود آورد. البته در چنین موردی تقسیم‌بندی نیز موجود است.

برخی از هنرپیشگان صحنه مایلند که آنچه را که از آنها توقع دارند و یا می‌خواهند، در عمل نشان بدهند. فقط در این صورت است که آنها به آسانی می‌توانند آنچه را که درباره اش صحبت می‌شود حس کنند. اینها بیشتر هنرپیشگان بصری خوانده می‌شوند. در مقابل هنرمندان سمعی نیز هستند که بیشتر مایلند تن صدا و بیان و آواز آن چهره را که می‌خواهند نشان بدهند بشنوند. در اینها اولین ضربه برای بیدار شدن احساس از خاطرات سمعی شروع می‌شود.

من که فوق العاده به این مسئله علاقه‌مند شده بودم پرسیدم: «حواسهای دیگر چه؟ آیا آنها نیز برای کار صحنه‌ای لازمند؟»

آرکادی نیکلایو بیچ گفت: «تصور کنید که شما صحنه اول پرده سوم نمایشنامه *ایوانف* اثر چخوف را دارید بازی می‌کنید. یا اینکه تصور کنید که یکی از شما مشغول بازی نقش شوالیه ریپافات از نمایشنامه *صاحبه مهمانخانه* اثر گالدونی است. وی موظف است که از خوردن راگویی که با مقوا و رنگ و روغن درست شده است آن قدر لذت ببرد که بتواند

میراندولینا را به خاطر مهارت در پختن آن ستایش کند.^۳ در حقیقت این صحنه را باید طوری بازی کرد که نه فقط آب دهان شما بلکه آب دهان تماشاچی نیز سرازیر شود. و برای این منظور، در همان لحظه اجرا اقلای نزدیکترین تصور را از مزه آن خوراک باید داشته باشید. البته ممکن است آن مزه ای که شما تصور می کنید، مزه را گو نباشد، ولی حتماً باید مزه لذیذترین غذایی باشد که شما دوست دارید و باید بتوانید مزه آن را مجسم کنید. در غیر این صورت شما کاری جز ادا درآوردن نخواهید داشت.»

کسی پرسید: «حس لامسه چطور؟ در کدام نمایشنامه ممکن است به آن احتیاج پیدا کرد؟»

— در ادیپ، در صحنه ای که در کنار بچه هاست. آنجا که ادیپ با چشمهای از حدقه در آمده آنها را لمس می کند. در صحنه های بسیار دیگری از نمایشنامه های دیگر در چنین مواقعی شما به حس لامسه رشد یافته نیازمندید.

گاوارکف گفت: «خیلی معذرت می خواهم، ولی یک هنرپیشه خوب در چنین مواقعی به تکنیک احتیاج دارد نه به احساس.»

— چنین تأکیدهای پر از ادعا را هرگز باور نکنید، هرگز کاملترین تکنیک هنرپیشگی نیز قادر نخواهد بود که با ظریفترین و غیر قابل درک ترین و دست نیافتنی ترین تکنیک خود طبیعت، که هنر واقعی از آن سرچشمه می گیرد، مقابله شود. من در عمر خود بسیاری از هنرپیشگان مشهور و کسانی را که تکنیک عالی داشته اند، از هر گونه مکتب و ملتی دیده ام و با وجود این تأکید می کنم که هیچ کدام از آنها نمی توانند به آن اوجی برسند که هنرپیشه تحت تسلط سوفلور نامرئی طبیعت بدون دخالت اراده و فقط از طریق به کار گرفتن شعور هنری خود می تواند بدان دست یابد. البته نباید فراموش کرد که حتی از بسیاری جهات نیز بخشهای مهم و مشکل طبیعت ما تسلیم دستگاہ رهبری صحیح شعور و اراده نمی شوند. فقط خود طبیعت است که می تواند به این نقاط غیر قابل دسترس فرمانروایی کند و در حقیقت بدون کمک خود طبیعت ما فقط می توانیم به قسمتی — آن هم نه به طور کامل بلکه تا

۳. استانیسلاوسکی نقش شوالیه ریپرافرات را در نمایشنامه صاحبۀ مهمانخانه، اثر گالدونی، نویسنده شهر ایتالیایی، در سالهای ۱۸۹۸ و ۱۹۱۴ در تئاتر مخات بازی می کرده است. وی صحنه ای را که میراندولینا برای او راگوی مخصوص درست می کند و می خواهد از راه شکم با او دوست شود، با مهارت کامل و در اوج خلاقیت بازی می کند. از اینجا دیگر تحول نمایشنامه رخ می دهد و ریپرافرات دیگر نمی تواند در مقابل میراندولینا مقاومت کند.

اندازه‌ای — ازدستگاه مشکل هنری هیجان و تجسم تسلط یابیم. علاوه بر آن هر چند که احساس خاطرات چشایی، بویایی، لامسه و شنوایی ممکن است زیاد در رشته ما به کار گرفته نشود، لیکن همینها نیز ممکن است گاهی اوقات اهمیت خارق العاده‌ای پیدا کنند. من با کنجکاوی تمام سؤال کردم: «این اهمیت در چه چیزی ممکن است خلاصه شود؟» تارتسف در جواب گفت: «سعی می‌کنم با مثالی مسئله را برای شما روشن کنم. حادثه‌ای را شرح می‌دهم که چند وقت پیش خود ناظر آن بودم: دو جوان بعد از عیاشی شبانه آهنگ يك پولکای پیش پا افتاده را به یاد آوردند که نمی‌دانستند در کجا آن را شنیده‌اند:

— این آهنگ را... کجا شنیدیم؟...

یکی از آنها می‌کوشید تا به یاد آورد:

—... کنار ستون نشسته بودیم یا کنار...

دیگری با عصبانیت گفت: کدام ستون، ستون نبود....

— تو طرف چپ نشسته بودی و من طرف راست، ولی راستی طرف راست من کی نشسته بود؟

اولی سعی می‌کرد که از نوار خاطره دید خود کمک بگیرد.

— نه هیچ ستونی آنجا نبود و هیچ کس هم طرف راست نشسته بود. ولی یادم هست

که ما داشتیم ماهی می‌خوردیم که به طریقه یهودیها آن را درست کرده بودند.

دیگری گفت: چه بوی بدی هم می‌آمد، یادت هست؟

— آره، آره. يك بوی زننده‌ای می‌آمد که با بوی ماهی قاطی شده بود و حال آدم را

به هم می‌زد.

تسلسل این خاطرات باعث شد که آنها خانمی را که بر سر آن میز نشسته بود و

خرچنگ می‌خورد به یاد آورند. بعد میز و طرز چیدن سرویس، بعد هم ستون را به خاطر

آوردند و بالاخره شروع به دیدن اعضای ارکستر کردند و ناگهان آهنگ به یادشان آمد.

بدین ترتیب به تدریج در حافظه آنها خاطرات چشایی و بویایی و غیره و غیره زنده شد و از

طریق آنها خاطرات شنوایی و بینایی بیدار شد و سرانجام آهنگ به یادشان آمد.

از این مثال ارتباط نزدیک و عمل متقابل حواس پنجگانه روی یکدیگر کاملاً مشهود

است. همچنین تأثیرات آنها بر خاطرات هیجانی نیز به خوبی آشکار می‌شود. بدین

ترتیب همان طور که می‌بینید برای ما هنرپیشگان فقط حافظه هیجانی ضروری نیست،

بلکه درست به همین دلیل حافظه پنجگانه نیز ضرورت دارد.»

چون تارتسف برای اجرای چند نمایشنامه به شهر ستانها رفته، مدتی دروس ما متوقف شده است. فعلا ما مشغول تمرینهای رقص و نرمش و شمشیر بازی، تعلیم صدا و بیان و خلاصه نظریه‌های علمی هستیم. چون دروس تارتسف متوقف شده بود، برای مدتی نیز یادداشتهای من متوقف شد. مع هذا توقف دروس برداشت و استنباطهای مرا متوقف ساخت و این اواخر در زندگی شخصی من اتفاقاتی رخ داد که باعث شد من به درك خیلی از مسائلی که برای هنر ما، از جمله برای حافظه هیجانی هنری اهمیت زیادی دارد، نایل شوم. جریان از این قرار بود: چند وقت پیش هنگامی که به اتفاق شوستف به خانه بر می‌گشتیم، متوجه شدیم در خیابان آربات جمعیت زیادی جمع شده و راه بند آمده است. من صحنه‌های خیابانی را خیلی دوست دارم، به همین جهت جمعیت را شکافتم و خود را به ردیف جلورساندم. صحنه وحشتناکی در مقابل چشمانم قرار داشت. درست جلوی پای من گدای پیری با آرواره خرد شده در حالی که هر دو دست و قسمتی از پاهایش قطع شده بود، غرق در خون افتاده بود. آرواره خرد شده وی با دندانهای کرم خورده و سیاه از دهانش بیرون زده بود و منظره وحشتناکی به چهره وی می‌داد، دستها که از بدن جدا شده بود، به نظر می‌آمد که برای گرفتن صدقه از عابران زیاده از حد دراز شده و کش آمده بود. یکی از انگشتهایش که استخوان آن شکسته بود به طرف بالا برگشته و چنان می‌نمود که کسی را تهدید می‌کند. جوراب و کفش پاره پوره وی با استخوان و گوشت پاهایش به گوشه‌ای افتاده بود. تراموایی که در مقابل قربانی خود متوقف شده بود، به نظر خیلی عظیم و وحشتناک می‌آمد؛ مثل حیوان درنده‌ای که برای طعمه خود دندان تیز کرده باشد. راننده که سخت قیافه‌اش درهم رفته بود به و رفتن با موتور ماشین مشغول بود و به این ترتیب به طرزی نمایشی می‌خواست از خود سلب مسئولیت کند و علت حادثه را خرابی موتور جلوه دهد، يك نفر نیز روی جسد خم شده بود و خیلی عمیق و متفکر به چهره وی خیره شده بود. کمی آن طرف تر پسر بچه‌ها با آب و خون مشغول بازی بودند. آنها از اینکه رشته‌های باریک آب که از ذوب شدن برف تشکیل می‌شد و در مسیر خود به خون آغشته شده و به رنگهای جدیدی در می‌آمد، لذت می‌بردند. زنی مشغول گریستن بود و عده‌ای با کنجکاو و ترحم و عده‌ای هم با اشمئزاز مشغول تماشا بودند و مخصوصاً ایستاده بودند ببینند که بعد چه چیزی پیش خواهد آمد. این تابلوی واقعی ناتورالیستی تأثیر شدید و تضاد زیادی با آن روز گرم و آفتابی و آسمان آبی و شفاف داشت. من به سرعت از محل آن حادثه دلخراش دور شدم و تا مدتی نمی‌توانستم از تأثیر آن رهایی یابم و خاطرات آن صحنه

با تمام ریزه کاریهایش تمام مدت در جلوی چشمهایم جلوه می کرد، به طوری که همان شب از خواب پریدم و دوباره آن منظره جلوی چشمم مجسم شد و به طرز عجیبی مرا به وحشت انداخت. وضعیت به صورتی درآمد بود که برای من حادثه مزبور وحشتناکتر از خود حادثه شده بود. من این حالت را به حساب حافظه هیجانی خود گذاشتم که البته تحت تأثیر شدید حادثه قرار گرفته بود. این وحشت باعث خرسندی من شد، زیرا ثابت می کرد که در من حافظه خوبی برای احساس وجود دارد. یکی دو روز بعد از آن حادثه، هنگامی که دوباره از خیابان آربات عبور می کردم، به آن نقطه ای که آن حادثه رخ داده بود رسیدم. ایستادم و به فکر حادثه افتادم. از وحشت و اضطراب خبری نبود، همه چیز با زندگی يك فرد از بین رفته بود. رفتگر با آرامش کامل مشغول نظافت خیابان بود؛ درست مثل اینکه آخرین آثار این حادثه را می روفت. ترامواها با شادی از نقطه فاجعه عبور می کردند، و از محلی که خون انسانی ریخته شده بود، با شتاب می گذشتند. عجیب بود که آنها دیگر مثل حیوان درنده به نظر نمی آمدند. رسیدن به این نقطه افکار مرا درباره آن خاطره وحشتناک دوباره زنده کرد، ولی البته این بار تأثیر دیگری داشت. هر چند تمام آن صحنه ناتورالیستی یعنی آرواره خرد شده با آن دندانهای کرم خورده و سیبیلهای آغشته به خون و دست قطع شده و انگشت خشک شده به طرف آسمان و بازی بچه ها با آب و خون باعث ناراحتی شدیدی شد، ولی این ناراحتی با ناراحتی قبلی تفاوت داشت. احساس اشمزاز از بین رفته بود و جای آن را خشم و نفرت گرفته بود. من این تحول را که در روح و حافظه من به وجود آمد، چنین بیان می کنم: در روز حادثه من می توانستم تحت تأثیر آنچه دیده بودم يك گزارش تند و تیز بنویسم، ولی این بار می توانستم يك داستان کوتاه درباره بیرحمی مثلاً نوع بشر بنویسم. البته همان طور که گفتم خاطره آن حادثه غم انگیز اکنون با وجود ریزه کاریهای ناتورالیستی آن باعث ناراحتی من نمی شود، زیرا ترحم و تأسف و دلسوزی نسبت به آن پیرمرد باعث هیجان و ناراحتی من شده بود. امروز با يك حرارت و گرمی به خصوصی چهره آن زنی که داشت می گریست به خاطر آمد.

عجیب است که زمان چه تأثیر زیادی می تواند داشته باشد. از لحاظ تغییر خاطرات هیجانی، امروز صبح، یعنی يك هفته بعد از آن حادثه، وقتی می خواستم به تئاتر بروم، دوباره از همان نقطه شوم گذشتم و دوباره حادثه آن روز را به یاد آوردم. به خاطر آمد که برف آن روز نیز مثل برف امروز سفید بود، این البته یعنی زندگی؛ ولی پر واز سایه يك هیكل سیاه به فضا، این یعنی مرگ؛ جاری شدن خون، این یعنی خارج شدن هیجان از جسم انسان؛ و اطراف دوباره آسمان، خورشید، برف، و طبیعت، این یعنی زندگی. چه تضاد

عمیقی! این یعنی ابدیت؛ ترامواها که پر از جمعیت از کنارم رد می شدند، به نظرم همانند نسلهای انسانی می آمدند که رهسپار ابدیت هستند و آن گاه تمام تابلوهایی که چندی پیش اول مشتمز کننده و بعد ترحم انگیز بودند، حالا برایم به صورت عظیمی پهناور شده بودند. اگر روز اول دلم می خواست فقط گزارش يك حادثه خیابانی را بنویسم و بعد می خواستم به نوشتن يك داستان کوتاه بپردازم، امر وزدیگر به سوی سرودن اشعار با شکوه کشیده شده بودم.

تحت تأثیر تغییر احساس و حافظه هیجانی به فکر حادثه ای افتادم که برای پوشین رخ داده بود، در حقیقت يك بار پوشین ساده و مهر بان با يك دختر دهاتی رابطه برقرار می کند. آنها به خوشی و خوبی باهم زندگی می کردند، ولی این دخترك عیوب سه گانه بزرگی داشت: اولاً به طرز طاقت فرسایی زیاد حرف می زد، و البته چون معلومات زیادی نداشت و راجی او هم خیلی احمقانه بود، ثانیاً دندانهایش را هیچ وقت نمی شست و همیشه دهانش بوی بسیار بدی می داد، و ثالثاً شبها هنگام خواب خیلی خرخر می کرد. پوشین ناگزیر پس از مدتی زندگی، از وی جدا می شود و سعی می کند که به دیدن او نرود.

مدتی می گذرد و کم کم پوشین مهر بان دوباره هوای دخترك را می کند. در حقیقت جنبه های منفی آن دخترك حالا دیگر برای پوشین اهمیتی ندارد و با گذشت زمان شدت آنها از بین رفته است، ولی جهات مثبت او بیشتر خودنمایی می کند. بعد از مدتی دوباره آنها تصادفاً یکدیگر را می بینند و دوباره رابطه برقرار می شود. ولی به زودی به دلیل آنکه همه چیز مثل سابق است و واقعیت جایگزین خاطرات هیجانی شده است، اختلافات از سر گرفته می شود و دوباره پوشین به فکر جدایی می افتد....

سال .. ۱۹

چیز عجیبی است، اکنون پس از مدتی که دیگر گذشته است، وقتی به یاد حادثه خیابان آریات می افتم، قبل از همه چیز تراموایی در حافظه دید من نقش می بندد. البته نه آن تراموای متصادم، بلکه تراموای دیگری که به نظرم می آید در حادثه ای، که خیلی قبل از حادثه خیابان آریات برای من رخ داده، در حافظه من باقی مانده است. در حقیقت پاییز امسال، دیرگاه، يك شب داشتم با آخرین واگن تراموایی از استرشنو^۴

۴. استانیسلاوسکی دقیقاً اسم شهرهایی را که وقایع در آنها رخ می دهد و حتی خیابانهای مسکو و دوستان نزدیک مخاتی خود را نمی برد. استرشنو در اطراف مسکو واقع است. استانیسلاوسکی در سال

به مسکو بر می گشتم. هنوز کاملاً به محل کم جمعیت اطراف شهر نرسیده بودیم که واگن از خط خارج شد. چند مسافری که در واگن بودند مجبور شدند که خودشان واگن را روی خط بگذارند. آن شب چقدر آن واگن به نظر من عظیم و در مقایسه با آن، چقدر آدمها ضعیف و حقیر جلوه کردند!

بدین ترتیب نتیجه می گیریم که این احساس بسیار قویتر و عمیقتر از حادثه خیابان آربات در حافظه هیجانی من ثبت شده است و حالا يك حادثه عجیب دیگر: وقتی به یاد مرد بیچاره ای که با تراوای تصادف کرده بود و مرد ناشناسی که به روی او خم شده بود می افتم، به فکر حادثه خیابان آربات نیستم، بلکه حادثه دیگری به یادم می آید: چندی پیش در خیابان به آدمی برخوردی که در پیاده روی میمونی که در حال مرگ بود خم شده بود. بیچاره با چشمانی پر از اشک ته مانده يك آبنبات کثیف را در دهان آن میمون می کرد. از قرار معلوم این صحنه نیز بیش از مرگ آن مرد فقیر در من تأثیر بخشیده است. زیرا عمیقتر در حافظه من نفوذ داشت. به همین دلیل است که وقتی به یاد حادثه خیابان آربات می افتم، به جای پیر مرد گدا و ناشناسی که به روی او خم شده بود، میمون مشرف به مرگ و مرد آبنبات به دست در نظر مجسم می شوند. حال اگر قرار باشد که من حادثه خیابان آربات را روی صحنه بیاورم، ناچار نیستم که در حافظه خود به دنبال هیجان منطبق با خود آن حادثه بگردم، بلکه می توانم هیجان شدیدتری را، که از حادثه دیگری در شرایط دیگر با اشخاص دیگر در حافظه هیجانی خود ثبت کرده ام به کار گیرم.

سال .. ۱۹

تارتسلف از سفر برگشته بود و امروز کار ما با او ادامه یافت. من تحولاتی را که پس از آن حادثه در من به وجود آمده بود، برای او شرح دادم. آرکادی نیکلایویچ به خاطر این دقت و توجه مرا ستایش کرد و گفت: «حادثه ای که برای شما رخ داده، به شکل بارزی جریان تبلور خاطرات و احساسی را که از آن در حافظه هیجانی شما به وجود آمده است، تصویر می کند. هر انسانی در طول زندگی خود با حوادث بیشماری برخورد می کند و خاطرات آن حوادث در حافظه او البته نه با تمام ریزه کاریها، بلکه فقط خطوط درشت و مشخص و جداگانه آن حوادث و بیشتر خطوط مؤثر آن، نقش می بندد. در حقیقت مجموعه اثراتی که

۱۹۳۵ در آسایشگاه آن مشغول معالجه بوده است و با پشتکار زیادی روی آخرین واریانت کتاب حاضر کار می کرد.

چنین حوادثی در ما باقی می‌گذارند، خاطراتی عمیق، بزرگ، غنی و شدید از يك سری احساسات ممکن است. در این خاطرات هیچ‌گونه چیز اضافی وجود ندارد، بلکه فقط خودماهیت آنهاست که به جامی ماند. این در واقع ترکیب تمام احساسات همسان و همانند است. این دیگر فقط به حوادث جداگانه مربوط نیست، بلکه به تمام حوادث مشابه گذشته مربوط می‌شود. در حقیقت این خاطرات از يك مقیاس بسیار وسیعی به دست آمده‌اند، و به همین سبب از اثر هر واقعیتی شدیدتر، خالص‌تر و مجتمع‌ترند و دارای محتوای بیشتری نسبت به واقعیات هستند، مثلاً در مورد خودم، با مقایسه خاطرات سفر اخیر با سفرهای قبلی، متوجه می‌شوم که از سفر تمام شده هنری خاطرات خوشی در من باقی نمانده و حافظه هیجانی من خاطر اتم را در کوره زمان تصفیه کرده است. می‌بینید که این امر به نحو اجتناب‌ناپذیری ضروری است زیرا اگر این کار صورت نمی‌گرفت، آن گاه فشار تفصیلات حوادث می‌توانستند باعث خفگی مسائل مهم در حافظه من گردند. آری، زمان صافی بسیار خوب و عالی است و همواره به عنوان يك دستگاه تصفیه عالی برای پالایش خاطرات و احساسات گذشته به کار می‌آید. چه از این گذشته، زمان خودهنرمندی عالی است، از این رونه تنها به تصفیه بلکه به شاعرانه کردن خاطرات نیز می‌پردازد. در پرتو همین خصوصیات است که حتی خاطرات هیجانی غم‌انگیز و واقعی و شدیداً طبیعی با گذشت زمان زیبا و هنری می‌شوند. البته در اینجا ممکن است گفته شود که شاعران و هنرمندان بزرگ فقط واقعیات را ترسیم می‌کنند. لیکن این صحیح نیست، زیرا آنها از واقعیات عکسبرداری نمی‌کنند، بلکه فقط از آنها الهام می‌گیرند. در حقیقت آنها مسئله را از درون ذهن خود می‌گذرانند و با مصالح زنده حافظه هیجانی خود تکمیل می‌سازند.»

آرکادی نیکلایوویچ در جواب، در مورد چگونگی تعویض و جایگزینی خاطره‌ای با خاطره‌ای ماقبل خود، نظیر آنچه در مورد تراواها و میمون پیش آمده بود، گفت: «هیچ جای تعجب نیست، با استفاده از يك مقایسه خیلی متداول باید بگویم که ما از خاطرات و احساسات خود نمی‌توانیم، همانند کتابهایی که در کتابخانه خود داریم، استفاده کنیم. آیا شما ماهیتاً می‌دانید که حافظه هیجانی چیست؟ تعداد زیادی خانه را در نظر بگیرید، و در هر خانه تعداد خیلی زیادی اتاق، و در اتاقها گنج‌ها و قفسه‌های بیشماری را فرض کنید، نیز فرض کنید که هر گنج‌ه و قفسه نیز تعداد بیشماری کشو و طبقه دارد و در هر کدام از آنها مقدار زیادی جعبه و قوطی و بالاخره داخل یکی از کوچکترین قوطیها يك ساچمه وجود دارد. البته به آسانی می‌توان خانه و اتاق و کمد و قفسه را پیدا کرد و پیدا کردن قوطی و جعبه اگر چه مشکلتر است، ولی احتیاج به دقت فوق العاده‌ای ندارد. ولی کجاست آن چشمان

نافذی که بتواند آن ساچمه را که زیر پرتو نور چراغ جستجوگر يك لحظه می درخشد و بعد برای همیشه محو می شود پیدا کند؟ فقط يك تصادف است که می تواند در بر خورد با آن به شما کمک کند. حال در بایگانی حافظه مانیز وضع به همین منوال است. آنجا نیز قفسه ها و کمد ها و قوطیها و جعبه های مخصوص به خود را دارد. و آن نیز یکی بیشتر و دیگری کمتر قابل دسترس است. حال چگونه می توان آن «ساچمه ها» یعنی خاطرات هیجانی را که برای اولین بار به چشم خورده اند و بعد مانند شهاب در فضای خاطره ما پدیدار شده اند، در آن قفسه ها و قوطیها پیدا کرد؟ (مانند سیمای مرد آبنبات به دست و میمون.) از آپولون که این دید را برای شما بازنگرداند ممنون باشید، ولی در آرزوی برگرداندن احساسی که برای همیشه محو شده است نباشید. فردا چیز دیگری جای مرد آبنبات به دست را خواهد گرفت. منتظر دیر و زنباشید و به خاطره امر و زراضی بشوید. فقط سعی کنید که بتوانید خوب خاطرات جدید احیا شده را بپذیرید. آن گاه روح شما با انرژی جدیدی روی آن چیزی که دیگر در اثر تکرار شما را در نمایشنامه به هیجان نمی آورد، تأثیر خواهد گذارد. شما شعله ورمی شوید و فقط آن گاه ممکن است که الهام در شما به وجود بیاید. به فکر دنبال کردن آن ساچمه کهنه نباشید، زیرا آن نیز مانند دیر و ز، مانند شادی کودکانه، و مانند اولین عشق برگشتنی نیست. سعی کنید که هر بار در شما الهام جدیدی به وجود بیاید، الهامی تازه تر برای آنچه امر و ز تعیین شده است. در نظر بگیرید که این یکی ممکن است از این مخفیگاه بیرون جهد و خلاقیت شما را برافروزد. از این گذشته چه کسی می تواند تعیین کند که کدام يك از این جرقه ها برای الهام واقعی بهتر و یا مناسبترند. در حقیقت آنها هر يك برای خود زیبا هستند و می توانند حقیقت الهام را در هنگام ضرورت در ما برانگیزند.»

سال .. ۱۹

امروز در آغاز کلاس از آرکادی نیکلایویچ خواستم که در چند مورد توضیحاتی بدهد. مثلاً در این مورد که آیا ذرات الهام — ساچمه ها — در وجود ما قرار دارند، یا اینکه از خارج، از آن بالاها، از طرف الهه زیبایی، آپولون، به درون ما رخنه می کنند؟ به عبارت دیگر آیا آنها بر اثر تکرار عادت می شوند یا آنکه از قبل و به اصطلاح از «ازل» در ما وجود دارند. آرکادی نیکلایویچ از دادن جواب طفره رفت و گفت: «درست نمی دانم، مسائل مربوط به غریزه در حد کار من نیست. از این گذشته قصد کشف اسراری را که ما عادت کرده ایم لحظات الهام را با آنها احاطه کنیم نداشته باشید. زیرا اصولاً اسرار آمیز بودن عامل زیبایی و برانگیختن خلاقیت است....»

ولی من دست بردار نبودم و سؤال کردم: «ولی تمام آن چیزهایی را که ما روی صحنه احساس می‌کنیم از حوادث پیدایش گرفته تکراری که نیستند؟ زیرا حداقل هنگام نخستین مرتبه پیدایش قابلیت احساس دارند. نه؟ من در حل این مسائل درمانده‌ام. مثلاً نمی‌دانم وقتی که روی صحنه برای اولین بار همین احساسی به ما دست می‌دهد که آن را قبلاً هیچ‌گاه در زندگی واقعی آزمایش نکرده‌ام، آیا این امر از لحاظ هنر بازیگری شایسته است یا نه؟»

تارتسف در جواب گفت: «این بستگی به چگونگی آن دارد. مثلاً فرض کنیم که شما نقش هاملت را بازی می‌کنید و در پرده آخر با شمشیر به دوست خودتان شوستف، که نقش شاه را بازی می‌کند، حمله‌ور می‌شوید. در این حالت شما برای نخستین بار در زندگی آتش انتقام را که هیچ‌وقت قبلاً حس نکرده بودید، حس می‌کنید. اما البته می‌دانیم که شمشیر نه تنها بُرنده نیست بلکه حتی مقوایی و ساختگی است و انتقام در واقع بدون خونریزی پایان می‌گیرد. ولی ممکن است مثلاً شما که به اوج هیجان رسیده‌اید، از نقش خارج شوید و واقعاً افتضاحی راه بیندازید و به همین دلیل هم مجبور شوند که پرده را قبل از موقع بکشند و صورت مجلسی ترتیب دهند. حال آیا اگر هنر پیشه‌ای به چنین احساس احمقانه‌ای تسلیم شود و به اصطلاح به چنین الهامی دست یابد، عملی صحیح انجام داده است؟»

من برای اینکه بهتر فهمیده باشم، سؤال کردم: «پس بنا بر این احساس ابتدایی مفید نیست؟»

آرکادی نیکلایویچ در جواب من گفت: «برعکس خیلی هم مفید است. زیرا این احساس بسیار قوی، متنوع، بدون واسطه و طبیعی است، ولی البته به وجود آمدن آن روی صحنه بدان گونه که شما تصور می‌کنید نمی‌تواند باشد. یعنی مدت آن نمی‌تواند طولانی بوده و در تمام پرده جریان داشته باشد. احساسهای اولیه لحظاتی مشتعل می‌شوند و در قسمتهای جداگانه‌ای از نقش نفوذ می‌کنند. در چنین شکلی وجود آنها روی صحنه بسیار لازم و ضروری است، با تمام وجود باید به آنها خیر مقدم گفت. چه بهتر که آنها با پیدایش مکرر خود آن هیجان واقعی را که مادر هنر خود برای آن ارزش فوق العاده‌ای قائل هستیم شدیدتر کنند. در واقع آن حالت غیر مترقبه و ناگهانی که در احساسات اولیه ما نهفته است برای برانگیختن هنر پیشه به منزله نیروی نه تنها فوق العاده، بلکه تهییج کننده نیز به شمار می‌آید. لیکن یک موضوع باعث تأسف است: ما بر لحظات هیجانات اولیه مسلط نیستیم، و این آنها هستند که بر ما تسلط دارند. به همین دلیل نیز، ما کاری نداریم جز اینکه مسئله آنها

را به خود طبیعت واگذار کنیم و به خود بگوییم که اگر احساسات اولیه می‌توانند خود به خود به وجود آیند، بگذار هر وقت که ضروری می‌دانند به وجود بیایند، فقط مواظبیم که این احساسات جدا از نمایشنامه و نقش نباشند و مزاحمتی برای خط سیر منطقی نقش نداشته باشند.»

من با تأسف گفتم: «پس بنا بر این مادر حل مسائل مربوط به غریزه و الهام ناتوانیم؟» ولی تارتسف اعتراض کنان گفت: «مگر هنر ما و تکنیک مربوط به آن فقط در احساس اولیه خلاصه می‌شود؟»

آخر توجه داشته باشید که تکرار چنین احساساتی نه تنها روی صحنه، بلکه در خود زندگی نیز نادرند و معمولاً این حافظه هیجانی است که تکرار آن را به عهده می‌گیرد. قبل از هر چیز سعی کنید از آنها استفاده کنید، آنها برای ما بیشتر قابل دسترس هستند. البته، غیر مترقبه و ناگهانی و غریزی «پیدا شدن» و سوسه‌انگیز است، و واقعاً هم چنین احساسهایی، آرزوها و خلاقیت کار ما هستند. لیکن از اینجا نباید نتیجه گرفت که اگر واقعاً چنین احساسهایی دارای اهمیت درجه اول هستند، پس اهمیت و نقش شعور و تکرار خاطره هیجانی در مرحله دوم قرار دارد، زیرا درست بر عکس، فقط از طریق این دوا بزار بزرگ است که ما می‌توانیم تا حدودی بر الهام، مؤثر واقع شویم، شدت و ضعف آن را کنترل کنیم. فراموش نکنید که همواره گفته‌ایم: غریزه از طریق شعور، و این همیشه فرمول اساسی کار ما را تشکیل داده است. از طرف دیگر به مسئله ضرورت حافظه هیجانی نیز باید تأکید کنیم، زیرا هنرپیشه هر خاطره‌ای را که به اصطلاح دم دست ببیند برای برانگیختن نقش به کار نمی‌برد، بلکه بر عکس برای این کار آن خاطرات انتخابی و دوست داشتنی و عزیز و قابل توجه و زنده‌ای که توسط آنها احساس واقعی نقش می‌تواند پیدا شود را به کار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر زندگی تصویر شده‌ی سیما که توسط ماتریال از زندگی معمولی و معیشتی و روزمره انسانی تواناتر و ارزشمندتر است. آیا این خودزمینه بسیار وسیعی برای جستجوی الهام نیست؟

در حقیقت هنرپیشه منتخبات شخص خود را با دقت بیشتر و به شیوه‌ای بهتر روی صحنه می‌برد. در ضمن شکل و محیط طبق ضرورت نمایشنامه تغییر می‌کند، ولی احساس انسانی هنرمند مشابه با احساس نقش باید زنده بماند، آنها را نه می‌توان جعل کرد و نه باید با ادا و اطوارهای معیوب هنرپیشگی معاوضه نمود.»

گاوارکف که درست نفهمیده بود، گفت: «چطور؟ یعنی منظور شما این است که در تمام نقشها، خواه هاملت و خواه نان و قند در نمایشنامه پرنده آبی، ما باید از همان احساسات

شخصی خودمان استفاده کنیم؟»

آرکادی نیکلایویچ نیز که از سؤالهای گاوارکف سخت به تعجب آمده بود، پرسید: «مگر می‌توان غیر از این کار دیگری کرد؟ آخر در نظر بگیرید که هنرمند فقط می‌تواند با هیجان خویشتن متأثر شود. مگر اینکه شما بخواهید هنرپیشه مرتب احساساتی بیگانه با خویش را برای هر يك از نقشهایی که اجرا می‌کند از جای دیگری قرض کند. آیا این امر امکانپذیر است؟ در واقع آیا می‌توان که روح خود را از بدن خارج کرد و روح دیگری را که بیشتر مناسب آن نقش است به عاریت گرفت؟ علاوه بر آن، این چنین روح عاریتی را از کجا باید گرفت؟ از نقشی که به نوبه خود هنوز جان نگرفته و منتظر است که به او روح ببخشند؟» سپس وی لبخند زنان افزود: «لباس و ساعت را ممکن است از کسی عاریت گرفت، ولی احساس را هرگز نمی‌توان از شخص دیگری یا نقش دیگری به امانت گرفت. در غیر این صورت برای من شرح دهید که چنین کاری چگونه ممکن است امکانپذیر شود؟

کاملاً واضح است که احساس من از من جدا نشدنی است، و به همین نحو نیز احساس شما از شما؛ احساس من به خود من تعلق دارد و احساس شما به خود شما. نقش را می‌توان فهمید و احساس کرد، و خود را به جای آن گذارد، به جای چهره تصویر شده شروع به عمل کرد، و همین اعمال هنری است که در خود هنرپیشه احساس مشابه با نقش را به وجود می‌آورد. ولی این نیز واضح است که احساس دیگر متعلق به آن چهره‌ای نیست که تصویر می‌شود، به آن چهره‌ای که شاعر یا نویسنده ساخته و پرداخته‌اند، بلکه متعلق به خود هنرپیشه است.

در واقع شما در زندگی واقعی و یا تخیلی خود هر آرزو یا هر احساسی که داشته باشید، همیشه خودتان هستید. درست به همین نحو نیز باید روی صحنه عمل کرد. شما همیشه از طرف چهره خودتان، منتها به عنوان يك انسان هنرمند عمل می‌کنید و هرگز هیچ‌گاه نمی‌توانید از خود فرار کنید. در حقیقت اگر از من غافل بشوید، زمینه را از دست داده‌اید و این برای هنرپیشه بسیار وحشتناک است، زیرا گم کردن خویش روی صحنه مساوی با قطع احساس و آغاز بازی ساختگی به شمار می‌آید. بنابراین همیشه بدون استثناء، هر چقدر که بخواهید بازی بکنید و هر چیزی را که بخواهید مجسم کنید، مجبورید و باید که از احساس شخصی خود مایه بگذارید، نقض این قانون بدون استثناء به منزله مرگ آن سیمایی است که توسط هنرمندی که آن را اجرا می‌کند در حال خلق شدن است. زیرا این عمل باعث می‌شود که تپش زنده روح انسانی از نقش دریغ داشته شده، نقش به صورت

بیجان متولد شود.»

گاوارکف با تعجب گفت: «یعنی برای تمام عمر انسان مجبور است که خودش را روی صحنه بازی کند؟»

تارتسلف در جواب او گفت: «بله، درست همین است، همیشه فقط باید خود را روی صحنه بازی کرد، ولی البته در رنگ آمیزیهای مختلف، ترکیب هدفها در آن شرایط پیشنهادی که ما خود برای نقش زمینه سازی کرده ایم و در کوره خاطرات هیجانی خویش گذاخته ایم. اینها برای خلاقیت درونی بهترین و تنها ماتیالها هستند، بنابراین همواره از همانها استفاده کنید و از تقلید بپرهیزید.»

گاوارکف که گویا مسئله را درست نفهمیده بود، گفت: «خیلی معذرت می خواهم من که نمی توانم احساس تمام نقشهای رپر تو ارهای جهانی را در خود مخلوط کنم، می توانم؟» آرکادی نیکلایویچ در جواب گفت: «شما هیچ گاه نمی توانید آن نقشهایی را که در شما جا نمی گیرند خوب بازی کنید. آنها رپر تو ار شما نیستند. در نظر داشته باشید که هنر پیشه را نه از روی نقشی که ایفا می کند، بلکه از روی ماهیت درونی خود او باید شناخت.» کسی سؤال کرد: «معذرت می خواهم ولی مگر یک هنر پیشه می تواند هم نقش هاملت را بازی کند و هم نقش آرکاش نمایشنامه گوگول را؟»

تارتسلف پاسخ داد: «قبل از هر چیز، هنر پیشه نه آن است و نه این او برای خودش انسانی است با خصوصیات پررنگ و کم رنگ درونی و برونی خود. البته ممکن است در طبیعت يك هنر پیشه، آن دله دزدیها و دغل بازیهای آرکاش و بلند همتیهای هاملت وجود نداشته باشد. ولی کاملاً مسلم است که مایه ها و یا زمینه های تقریباً تمام صفات و عیوبات انسانی در او هست. لیکن از لحاظ هنری، هنر و تکنیک روانی هنر پیشه باید به آن جهت هدایت شوند که هنر پیشه بتواند از راه طبیعی در خود زمینه ها و مایه های صفات و عیوبات طبیعی انسانی را پیدا کند و سپس آن را برای هر کدام از نقشهایی که باید اجرا شود آماده سازد. بدین ترتیب نتیجه می گیریم که روح سیمایی که در روی صحنه تجسم می یابد، به وسیله هنر پیشه، از عناصر زنده انسانی روح خود او، یعنی از خاطرات هیجانی شخص هنر پیشه، ترکیب و تشکیل می شود.»

من اعتراف کردم که نمی توانم آنچه را که آرکادی نیکلایویچ توضیح داده است خوب درک کنم، و سعی کردم که این مطلب را آن چنان که بود با وی در میان بگذارم.

بعد آرکادی نیکلایویچ در جواب من سؤال کرد: «چند نت در موسیقی وجود دارد؟ مسلم است که هفت عدد. در صورتی که حالاتی که ممکن است از این هفت نت به دست

بباید بی نهایت است. حال عناصر روانی انسان نظیر حوصله، حالت، و احساس چه شماری ممکن است باشند؟

من شخصاً آنها را نشمرده‌ام، ولی شك ندارم که شمار آنها مسلماً از نتهای موسیقی بیشتر هستند، و بنابراین شما می‌توانید آسوده خاطر باشید که تعداد آنها برای تمام مدت زندگی هنری شما کافی است. لذا شما فقط باید در این فکر باشید که ایندوسایل و راههای جلب مصالح هیجانی نقش و منشها و احساسات و هیجانات مربوطه را بیاموزید.»
 من دوباره سؤال کردم: «این راهها و وسایل در چه چیزهایی خلاصه می‌شوند؟»
 تارتسلف پاسخ داد: «قبل از هر چیز در آموختن اینکه چگونه باید حافظه هیجانی را زنده کرد.»

من مجدداً سؤال کردم: «چگونه می‌توان آن را زنده کرد؟»
 — این کار با کمک خیلی از وسایل و انگیزه‌های درونی صورت می‌گیرد.

سال .. ۱۹

امروز درس مجدداً در مقابل پرده بسته، یعنی به اصطلاح خودمان در «آپارتمان مالالتکوا» جریان یافت، ولی ما نتوانستیم آن را بشناسیم. جایی که قبلاً مهمانخانه بود حالا نهارخوری شده بود و نهارخوری به اتاق خواب مبدل شده بود. از سالن چند اتاق کوچک درست شده بود که به وسیله قفسه‌ها از هم مجزا می‌شدند. همه جا اثاثیه اسقاط و ارزانقیمت به چشم می‌خورد. به نظر می‌آمد که يك زن حسابگر در اینجا ساکن شده و آپارتمان زیبای قبلی را به اتاقهای مبله کرده ارزانقیمت برای اجاره تبدیل کرده است.
 ایوان پلاتونویچ چشمک زنان گفت: «خانه جدید مبارك!»
 وقتی هنرجویان از حدوث این حادثه غیر مترقبه به خود آمدند، همه یکصدا تقاضا کردند که دوباره آپارتمان راحت و قشنگ مالالتکوا را به آنها برگردانند و استدلال کردند که در این آپارتمان احساس ناراحتی می‌کنند و ممکن است همین موضوع مانع کار آنها بشود.

آرکادی نیکلایویچ امتناع کرد و گفت: «کاری نمی‌توان کرد. اثاث و مبلمان قبلی برای نمایش لازم بود، آنها را بردند و به جای آنها، آنچه را که می‌بینید در اختیار ما گذاشتند. شما فقط می‌توانید اگر خوشتان نمی‌آید، آنها را هر طور که مایلید و بیشتر احساس راحتی می‌کنید، قرار بدهید.»

همه با سر و صدای فراوان مشغول کار شدند و به زودی بی‌نظمی عجیبی به وجود آمد.

آرکادی نیکلایویچ فریاد کشید: «صبر کنید! بلافاصله توضیح بدهید که این جنجال و بی‌نظمی شدید، کدام خاطره حافظه هیجانی و کدام احساس تکراری را به یاد شما می‌آورد؟»

اومنف بریده بریده چیزهایی گفت: «در شهر... موقعی که... آره... زلزله که شده بود... میله‌ها... از جاشون... حرکت می‌کردند...»

ولیامینوا سعی کرد به یاد بیاورد: «نمی‌دونم... چطور بگویم. وقتی قبل از عید... کف اتاقها را شمع می‌کشند... و...»

مالالتکووا شروع کرد به مرثیه خواندن: «دوستان عزیز، این طوری حیفه، حال آدم به هم می‌خوره، دیگر مرتب کردن و چیدن اثاثیه به اختلاف نظر و بحث احتیاج نداره.» در حقیقت بر اثر يك حالت درونی و در ضمن آن خاطرات هیجانی که ضمن دیدن طرح چیدن مبلمان در يك يك ما زنده می‌شد، هر کدام در صدد جستجوی يك فرم و شکلی جداگانه بودیم. تا اینکه سرانجام اثاث و مبلمان به طرز خوبی چیده شد. ما آن وضع را پذیرفتیم، ولی خواهش کردیم که نور بیشتری به ما بدهند. در اینجا نمایش و نمود افه نور و صدا شروع شد.

اول نور شدید خورشید داده شد که روح ما را مملو از شادی کرد. درست همان موقع پشت صحنه سر و صدا شروع شد: صدای اتومبیل، زنگ تراموای، سوت کارخانه و سوت کشتی. اینها همه گویای جنب و جوش کار روزانه بودند. بعد به تدریج نور کم شد، به طوری که در آن سایه روشن تاریک احساس آرامش و راحتی به انسان دست می‌داد که کمی هم دل‌تنگ کننده بود، زیرا گاهی اوقات احساس می‌کردیم که چشمانمان سنگینی می‌کند. بعد باد شدیدی تقریباً همانند يك توفان شروع به وزیدن کرد، شیشه‌ها در قاب پنجره‌ها شروع به لرزیدن کردند، باد سوت می‌زدومی غرید، معلوم نبود کولاک برف است یا باران. و بالاخره با خاموش شدن نور همه چیز از رعد و برق گرفته تا سر و صدای خیابان قطع شد. آن‌گاه ابتدا ساعت اتاق همسایه شروع به نواختن کرد و بعد از آن از نزدیک صدای نواختن پیانو بلند شد. اول خیلی بلند بود، بعد به تدریج آهسته و غم‌انگیز شد. مثل این بود که توی لوله‌های پشت بام صدا پیچیده بود. دل‌تنگی شدیدی به آدم دست می‌داد. شب در اتاق خزیده بود. چراغ روشن کردند و صدای پیانو خاموش شد. بعد از دور، از پشت پنجره، صدای نواختن دوازده ضرب ساعت برج به گوش رسید. تصویر نصف شب بود و سکوت محض حکمفرما گردید. صدای جویدن موش از کف اتاق به گوش رسید. سپس هر چند گاه يك بار صدای بوق اتومبیل و سوت کشتی به گوش رسید و بالاخره تمام سر و صداها

قطع شد و سکوتی مرگ آور و تاریکی مطلق حکمفرما گردید. پس از مدتی کم کم نور خاکستری سحر پدیدار شد.

وقتی اولین اشعه خورشید به داخل اتاق تابید، به نظر آمد که از نو به دنیا آمده‌ام. از همه بیشتر و نتسف به وجد و شعف آمده بود و گفتم: «باور کنید بهتر از خود زندگی است.» وی حالت خویش را بیان کرد و گفتم: «در زندگی در عرض بیست و چهار ساعت تأثیر نور را حس نمی‌کنی، ولی وقتی در عرض چند دقیقه، مثل همین حالا، تمام بافت‌های نور شبانه روز از پیش چشمانت می‌گذرد، آن گاه نیرو و تأثیر آنها را بهتر احساس می‌کنی.»

من در جستجوی نظر خود بودم، احساس با نور و صدا تغییر می‌کند: غم، وحشت، دلهره و شادی....

لحظه‌ای انسان خیال می‌کند که بیماری در خانه بستری است و تقاضا دارد که آهسته صحبت کنند، لحظه‌ای به نظر می‌آید که همه در صلح و صفا زندگی می‌کنند و هرگز از جنگ خبری نیست. به نظر می‌آید که زندگی کردن در روی زمین چندان هم بد نیست، آن گاه ناگهان انسان احساس وجد و شعف کرده، تمایل پیدا می‌کند که بلند و رسا صحبت کند....

آرکادی نیکلایوویچ سروصداها را قطع کرد و گفت: «همان طور که ملاحظه می‌فرمایید، شرایطی که ما را احاطه کرده است در احساس ما تأثیر می‌بخشد و این تنها مختص زندگی واقعی نیست، بلکه روی صحنه نیز چنین است. ما در اینجا، یعنی در تئاتر و روی صحنه، مردمی هستیم که زندگی خاص خویش را داریم. جنگل، کوه، دریا، شهر، ده، قصر و زاغه، که با وجود مجسم شدنشان روی پارچه‌های مخصوص طراحی و نقاشی، از زندگی حقیقی برخوردارند.

کلیه وسایل نمایشی و جلوه‌های تئاتری، اگر در دست کارگردانی با استعداد قرار بگیرند، آن گاه نه تنها به نظر ساختگی نمی‌آیند، بلکه به آثاری هنری مبدل می‌شوند. در حقیقت هنگامی که آنها از درون با زندگی روانی چهره عمل‌کننده نمایشنامه ارتباط داشته باشند، آن گاه شرایط برونی اغلب حتی بیشتر از خود زندگی واقعی، روی صحنه اهمیت پیدا می‌کنند. «حوصله» و فضایی که او روی صحنه به وجود می‌آورد، اگر جوابگوی مسائلی باشد که نمایشنامه مطرح می‌کند، در آن صورت به طرز عالی توجه را به زندگی درونی نقش رهبری می‌کند، و روی درون و احساس اجراکننده تأثیر زیادی می‌بخشد.

به این ترتیب، شرایط ظاهری صحنه و حوصله‌ای که به وسیله آن ایجاد شده است عامل برانگیختن احساس می‌شود. به همین دلیل برای هنرپیشه‌ای که مارگریت را تجسم می‌کند و ضمن دعا توسط مفیستوفل اغوا می‌شود، کارگردان باید حوصله‌ای مناسب با

کلیسا را به وجود بیاورد. این فضا به هنرپیشه در احساس نقش کمک می کند. همچنین رژیسور باید حوصله مناسب تنهایی اجباری را برای هنرپیشه ای که نقش اگمنت را در صحنه زندان بازی می کند به وجود بیاورد.^۵ و هنرپیشه باید ممنون چنین کارهای کارگردان باشد، زیرا که حوصله احساس را هدایت می کند. دیگر خالقین پشت صحنه نمایش نیز باید با وسایل صحنه ای، که در اختیار دارند، به ما کمک کنند. در امکانات آنها و در هنر آنها نیز عواملی هست که حافظه هیجانی و تکرار احساس را در ما برانگیزد.»

شوستف سؤال کرد: «اگر کارگردان شرایطی زیبا و عالی برای هنرپیشه به وجود بیاورد، ولی این شرایط زیبا و عالی کمتر مناسب ماهیت درونی نمایشنامه باشد، آن گاه چه می شود؟»

— متأسفانه چنین چیزی اغلب اتفاق می افتد و خیلی هم اثر بدی دارد، زیرا اشتباه کارگردان اجراکننده را به سوی چنین غلطی سوق می دهد و مانعی بین او و نقشی که اجرا می کند به وجود می آورد.

یکی دیگر از هنرجویان پرسید: «اگر اصلاً شرایط ظاهری انتخاب شده به وسیله کارگردان بد باشد، آن گاه چه می شود؟»

— خوب معلوم است، وضع بدتری به وجود می آید. کاربرد کارگردان و خالقین پشت صحنه نمایش منجر به يك نتیجه کاملاً متضادی می شود: به جای اینکه توجه اجراکننده را به صحنه و نقش جلب کند، او را از آنچه روی صحنه رخ می دهد دور می کند و در اختیار هزاران نفر تماشاچی در آن طرف صحنه قرار می دهد.

من سؤال کردم: «اگر رژیسور در نمایش ظاهری نمایشنامه ما با کمال بی سلیقه‌گی دست به کارهای زشت و رذیلانه و سرگرم کننده بزند، مثل نمایشی که دیر و زدرت‌ترن... دیدم، چه می شود؟»

— در چنین شرایطی باید گفت که آن اعمال زشت و رذیلانه هنرپیشه را با زهر درونی خود مسموم می کند و هنرپیشه نیز دنباله روی همان کارگردان می شود و «پا» جای پای او می گذارد، تعجب نکنید، برای برخی هنرپیشگان در رذالت و زشتی صحنه ای، يك «انگیزه»

۵. استانیسلاوسکی در اینجا نام قهرمانان نمایشنامه‌های گونه، فاوست و اگمنت را می برد. در چهره اگمنت نویسنده سیمای قهرمانانه مبارزی در راه آزادی را تصویر می کند. صحنه زندان لحظه اوج درام است.

قوی وجود دارد. بدین ترتیب همان طور که می بینید شرایط ظاهری نمایش شمشیر دولبه است. به همان نسبت که می تواند مفید واقع شود، به همان نسبت نیز ممکن است زیان آور باشد.

بگذار که خود هنر پیشه نیز به نوبه خود نگاه کردن و دیدن، و درك آنچه که روی صحنه او را احاطه کرده است، بیاموزد تا مستقیماً بتواند تسلیم آن حوصله‌ای بشود که تخیلات ضروری صحنه‌ای را به وجود آورده‌اند.

هنر پیشه‌ای که دارای چنین استعداد و توانایی باشد، قادر است از تمام انگیزه‌هایی که در شرایط ظاهری صحنه نهفته است به نفع خویشتن استفاده کند.

سپس تارتسف در ادامه سخنان خود گفت: «اکنون اجازه بدهید که من سؤالی بکنم: آیا تمام دکورهای قشنگ و زیبا قادرند که در برانگیختن حافظه هیجانی به هنر پیشه کمک کنند؟»

تابلوی بسیار زیبایی را که نقاشی هنرمند با چیره دستی و شناخت عجیب رنگها و درك ظریف پرسپکتیو و عمق موضوع کشیده است، در نظر بگیرید. از سالن که به این تابلو نگاه می کنید، به صحنه کشیده می شوید. وقتی روی صحنه می روید، مایوس می شوید و می خواهید آنجا را ترك کنید. خوب مسئله چیست؟ مسئله اینجاست که اگر دکور فقط به صورت يك منظره کشیده شده باشد، نظیر آنچه در نقاشی پیش می آید، و خواست هنرمند صحنه‌ای در آن رعایت نشده باشد، به درد صحنه نمی خورد. در حقیقت در چنین دکورهایی، درست مثل تابلو، نقاش فقط با دو بُعد سر و کار دارد نه با سه بُعد. به عبارت دیگر در چنین دکورهایی، فضای تئاتری به فراموشی سپرده می شود.

لازم به تذکر نیست که شما از روی تجربه می دانید که يك فضای صاف و عریان و تهی برای هنر پیشه چه معنایی دارد. در واقع تمرکز یافتن در آن و پیدا کردن خود حتی در کوچکترین تمرین و یا ساده ترین اتودها نیز بی نهایت مشکل است. این موضوع را خود نیز می توانید آزمایش کنید. روی يك چنین صحنه‌ای درست مثل صحنه‌هایی که برای کنسرت آماده می کنند، وارد شوید و نزدیک آوانسن روید، تمام ریزه کاریهای زندگی روانی-انسانی نقشهایی مانند هاملت، اتللو و مکبث را منتقل نمایید. مسلماً به زودی متوجه می شوید که چنین کاری بدون کمک کارگردان و بدون میزانشن، بدون اشیاء و مبلهایی که بتوان به آنها تکیه کرد، نشست، خم شد، در اطراف آن چرخید، و یا به بعضی از آنها چشم دوخت کار بسیار مشکلی است. زیرا همین اشیاء مختلف هستند که به ایجاد زندگی روی صحنه کمک می کنند. به عبارت دیگر در چنین شرایطی است که شما از طریق

نرمش و حرکات و روابط با اشیاء حوصله درونی خود را آشکار می سازید. مسلم است که چنین کاری با میزانشهای گویا و کامل نسبت به هنر پیشه‌ای که مثل تکه چوب زیر چراغهای صحنه در گوشه‌ای ایستاده باشد، خیلی بیشتر میسر است. بدین ترتیب سومین بُعد صحنه، یعنی عرصه آن، که ما می توانیم روی آن حرکت و زندگی کنیم از ضروریات اصلی کار است، و در حقیقت در این رشته هنری عمق از دو بُعد دیگر ضروری تر است.

پس در پاسخ این سؤال که آیا اگر پشت سر هنر پیشه‌ای يك دکور عالی، که آفرینش دست نقاش زبردستی است، قرار داشته باشد چه نفعی به حال هنر پیشه متوجه خواهد شد، باید اظهار داشت که چنین دکوری فقط او را موظف می کند که خوب بازی کند و شایستگی «عمقی» داشته باشد و بر عکس بعضی دکورها از عهده همین مهم هم نمی توانند بر آیند، زیرا نقاش ضمن ایجاد آنها فقط به خود آن دکورها و نشان دادن منظورهای خود توسط آنها فکر می کرده است و هنر پیشه به هیچ وجه مد نظر وی نبوده است.

فراموش نکتید که هرگز هیچ هنر پیشه نابغه‌ای هر چقدر هم از نبوغ و آفری برخوردار باشد، نمی تواند بدون کمک جنبی، نظیر میزانش، کارگردان، طراح و غیره، مثلا جلوی حفره سوفلور بایستد و تمام ماهیت درونی نمایشنامه و نقش را منتقل کند. در حقیقت، تا زمانی که هنر ما از نظر تکنیک روانی به بالاترین نقطه کمال خود نرسیده است که بتواند هنر پیشه را به چنان امکاناتی نایل سازد که بدون کمکهای جنبی بتواند از عهده مسائل خلاقیت خویش بر آید ما نیازمند خلاقیت کارگردان و سایر خالقین پشت صحنه نمایش هستیم، یعنی نیازمند کسانی که ترکیب مسائلی نظیر دکور، پلان بندی، نور، صدا و موسیقی و سایر چیزهای الهام انگیز در دست آنهاست.»

سال .. ۱۹ ..

آرکادی نیکلایویچ امروز به مالالتکو و او رو کرد و گفت: «چرا آن گوشه رفته اید؟» مالالتکو و ناراحت شد و به گوشه‌ای که در آن قرار داشت خزید تا خودش را پنهان کند.

بعد تارتسوف از من سؤال کرد: «شما چرا با شوستف قدم می زنید؟»

من در جواب گفتم: «در باره بعضی چیزها فکر می کنیم.»

آرکادی نیکلایویچ نتیجه گرفت که: «خلاصه هر کدام از شما طبق حوصله و هیجان و

کاری که داشتید، مناسبترین محل را برای خود انتخاب کردید، میزانشن مناسبی ایجاد کردید و از آنجا برای هدف خود استفاده می کردید، ولی شاید هم موضوع برعکس باشد، و میزانشن، کار و هدف را به شما گوشزد می کرده است؟»

سپس تارتسف کنار بخاری و ما رو به روی او نشستیم. بعضیها صندلی خود را جلوتر کشیدند تا نزدیکتر باشند و بهتر بشنوند. من کنار میزی که چراغ رومیزی روی آن بود نشستم تا بهتر بتوانم بنویسم.

گاوارکف هم با ولیامینوا دوتایی عقب نشستند.

آرکادی نیکلایوچ دوباره سؤال کرد: «چرا شما اینجا نشسته اید و شما آنجا و شما هم [به من اشاره کرد] کنار میز؟».

ما دوباره جوابگوی اعمال خود شدیم و از جواب ما باز آرکادی نیکلایوچ چنین نتیجه گرفت که ما هر يك به دلخواه خود و طبق کار و حوصله و هیجانی که داشتیم، دست به انتخاب میزانشنهایی زده ایم.

بعد آرکادی نیکلایوچ دست يك يك ما را گرفت و به اطراف برد. به هر گوشه که می رسیدیم، وی از ما می خواست که بگوییم: این وضع و شرایط چه خاطراتی را در درون ما زنده می کند؟ ما باید معلوم می کردیم که در چه شرایطی و چگونه از میزانشن موجود استفاده می کردیم.

بعد خود تارتسف طبق نظر خود برای ما تعدادی میزانشن در نظر گرفت و از ما خواست که به خاطر بیاوریم و تعیین کنیم که در چه حالتی، با چه حوصله ای و یا در چه شرایط پیشنهادی، نشستن را آن طور که او پیشنهاد می کرد مناسب می دانستیم. مطلب را بدین سان می توان توضیح داد که اگر قبلا ما خود طبق حوصله و احساس هدفهای اعمالمان، میزانشن را انتخاب می کردیم، حال آرکادی نیکلایوچ به جای ما آن کار انجام می داد و بنا بر این ما موظف بودیم که طبق نظر خویش میزانشن دیگری را «توجیه» کنیم؛ یعنی چه بکنیم تا بتوانیم هیجان و اعمال مناسب و منطقی با آن پیدا کنیم و حوصله مناسب آن را بیابیم.

تارتسف اظهار داشت که در هر دو مورد، یعنی هم در ایجاد میزانشن شخصی و هم در مورد میزانشن دیگران، عنصر «توجیه» دائم در کار عملی هنرپیشه به چشم می خورد. به همین دلیل هم تسلط هنرپیشه بر هر دوی آنها ضروری است.

پس از این بحث مقدماتی، تاجر به کردن «اثبات عکس قضایا» آغاز شد. بدین ترتیب که آرکادی نیکلایوچ و ایوان پلاتونویچ طوری نشستند که گویا می خواهند کلاس درس را

آغاز کنند. ولی ما هنرجویان طبق «کار و حوصله‌ای» که داشتیم، هر کس جایی را برای نشستن انتخاب کرد. بعد تارتسف میزانشهای انتخابی ما را به کلی عوض کرد. تارتسف مخصوصاً هنرجویان را طوری می‌نشانده که آنها احساس ناراحتی کنند، و کاملاً مخالف آن حوصله و کاری که داشتند برای آنها جا تعیین می‌کرد؛ بعضیها را خیلی دور نشانده، بعضیها را هم هر چند نزدیک محلی که استادان نشسته بودند نشانده، ولی کاملاً پشت به خویش قرارشان داد. در نتیجه، اختلاف میزانشن با حالت روانی و کاری که هر یک داشتیم، باعث گمراه شدن احساس و برانگیختن انحراف درونی ما شد.

این تجربه به‌طور آشکاری ثابت کرد که ارتباط بین میزانشن و حالت درونی هنرپیشه تاچه اندازه ضروری است و عدم رعایت آن چه لطمه و خیمی به کار هنرپیشه می‌زند. بعد آرکادی نیکلایویچ دستور داد که تمام لوازم را کنار اتاق قرار دهند و هنرجویان نیز در کنار آنها بنشینند. بدین ترتیب وسط اتاق خالی شد و آنجا فقط یک صندلی قرار دادند. سپس یک هنرجویان را صدا کرد و از آنها خواست سعی کنند تا آنجا که تخیلشان اجازه می‌دهد، وضع این صندلی را طبق شرایطی روشن تعیین نمایند. البته تمام این شرایط بایستی از درون نیز توجیه بشوند. به عبارت دیگر تمام این شرایط بایستی از درون اندیشه تخیل و شرایط پیشنهادی و خود احساس توجیه شود. ما هر کدام به نوبت بدین کار پرداختیم، ضمن اجرای تمرین تعیین می‌کردیم که هر یک از میزانشنها و شرایط به صورت یک مجموعه ما را به کدام هیجان می‌کشاند، و یا اینکه برعکس ضمن کدام حالت درونی حرکات خود به وجود می‌آیند. تمام این تمرینها باعث شدند که هر یک از ما میزانشهای غنی و راحت را، البته نه به خاطر خود میزانشنها بلکه به خاطر احساساتی که می‌توانستند برانگیزند و مشخص کنند، بهتر و بیشتر ارزیابی کنیم و نتایج جالبتری برای خود به دست آوریم.

درباره این تمرین آرکادی نیکلایویچ چنین نتیجه‌گیری کرد: «خوب، بنابراین هنرپیشگان با در نظر گرفتن هیجان‌ات و حوصله منطبق با اجرای کار و هدف، میزانشن را برای خود جستجو می‌کنند. آن‌گاه به نوبه خود حوصله، هدف و کار میزانشن را برای وی به وجود می‌آورد، در حقیقت اینها نیز از عواملی هستند که حافظه هیجانی را در او برمی‌انگیزند.

متأسفانه معمولاً چنین پنداشته شده است که ما باریزه کاریهای رئالیستی صحنه نظیر نور، صدا و سایر تکنیکهای رژیسوری می‌خواهیم تماشاچی را سخت تحت تأثیر قرار دهیم. ولی باید بگوییم که خیر، چنین نیست. ما نه به خاطر تماشاچی، بلکه به خاطر شخص

هنرپیشه است که به این وسایل تخیل برانگیز متوسل می شویم^۶ در واقع ما کوشش می کنیم به او کمک کنیم که تمام توجه و دقت خود را به آنچه در روی صحنه هست معطوف دارد و به آنچه در خارج از صحنه هست بی توجه باشد. اگر حوصله این سمت چراغها، یعنی طرفی که هنرپیشه قرار دارد، منطبق با نمایشنامه باشد، آن وقت فضای مساعدی برای خلاقیت به وجود می آید، فضایی که به درستی حافظه هیجانی و احساس را در هنرپیشه بر می انگیزد.

بدین ترتیب پس از تجربیات و نمایشها شما می توانید باور کنید که کلیه لوازم و ریزه کاریهای صحنه از قبیل دکور، نور، صدا و سایر افه‌های نمایشی که باعث ایجاد حوصله روی صحنه می گردند، انگیزه‌هایی بسیار عالی برای برانگیختن احساسات هنرپیشه هستند.»

تمام هنرجویان به غیر از گاوارکف به این مسئله اعتراف کردند. بعد آرکادی نیکلایویچ ادامه داد و گفت: «ولی باید بگویم که هنرپیشگان زیادی وجود

۶. تأیید این اندیشه در محتوای کتاب زندگی من در هنر (فصل «خط سیر هیجان و احساس») نیز به چشم می خورد. استانیسلاوسکی می نویسد:

«چگونه می توان خود را از همه چیز، همه چیزهایی که در درون ما می گذرد و چیزهایی که در خارج از ما رخ می دهد، اصوات و اشیائی که ما را احاطه کرده اند و چیزهایی که به شدت در مسائل روانی ما تأثیر می گذراند جدا کرد؟»

بعضی از یادداشتهای استانیسلاوسکی در کتاب صورت مجلس نمایشهای مخات معرف این هستند که استانیسلاوسکی تاچه حد نسبت به مسائلی که در اطراف او رخ می داده دقیق و تیزبین بوده است. این یکی از خصوصیات متد هنری اوست، با وجود این استانیسلاوسکی معترف بوده است که در نمایشهای اولیه مخات از افه‌های صحنه‌ای بسیار زیاد استفاده می کرده، ولی اغلب ضرورت هنری چنین ایجاب می کرده است. استانیسلاوسکی در کتاب زندگی من در هنر چنین می نویسد:

«ما هنوز راههای سری ورود به عمق نمایشنامه را دقیقاً تعیین نکرده ایم.

برای اینکه به هنرپیشگان در به تجسس در آوردن حافظه تصنعی شان کمک کرده باشیم و در روح آنها دید هنری به وجود آوریم، ما سعی کردیم با توهام دکوری، نور و اصوات را برایشان ایجاد کنیم. بعضی وقتها این چیزها کمک می کرد من عادت کردم که از نور و اصوات و سایر وسایل صحنه زیاد از حد استفاده کنم.»

ولی باگذشت زمان وقتی که استانیسلاوسکی راههای مطمئن تر و امیدوار کننده تر دیگری برای خود احساس گری هنرپیشه پیدا کرده بود، روی بعضی از شیوه‌های رژیسوری خود تجدید نظر کرد و دیگر از ریزه کاریهای معیشتی صرف نظر نمود.

دارند که قادر به نگاه کردن و دیدن صحیح خود صحنه نیستند. چنین هنرپیشگانی اگر در بهترین ورنالیستی ترین و جالبترین دکورها نیز قرار بگیرند، اگر بهترین صداها و نور و موسیقی و سایر ریزه کاریهای هنری، که باعث ایجاد حوصله دقیق می شوند، آنها را احاطه کنند، اگر از تمام افدهای هنری برای برانگیختن هیجانات آنها استفاده کنند، مع هذا متأسفانه آنچه در سالن رخ می دهد برای آنها جالبتر از زندگی روی صحنه است. در حقیقت توجه آنها با این وسایل هنری، و نه حتی با خود نمایشنامه و ماهیت آن نیز، به خود صحنه جلب نمی شود. در واقع آنها از خودشان انگیزه های خیلی مهم ظاهری صحنه ای را دریغ می کنند، انگیزه هایی که به وسیله آنها رژیسور و سایر خالقین پشت صحنه نمایش می توانند در خلاقیت صحنه ای به آنها کمک کنند. برای همین دچار شدن به این مصایب است که من معتقدم هنرپیشه باید نگاه کردن و دیدن را روی صحنه از نو بیاموزد، و سعی کند که نسبت به آنچه او را احاطه کرده است، حالت تأثیر ناپذیری و تأثیر بخشی داشته باشد و به طور خلاصه از هر چیزی برای گرفتن الهام استفاده کند.»

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ چنین آغاز سخن کرد: «تاکنون ما از انگیزه به احساس می رسیدیم، لیکن کاری پیش می آید که باید بر عکس حرکت کنیم و از احساس به انگیزه دست یابیم. مثلاً زمانی که باید يك هیجان اتفاقی درونی را ثبت کنیم، چنین عمل می کنیم. اجازه بدهید در این مورد مثالی بزنیم: این جریان در یکی از اولین شبهای نمایش در اعماق گورکی که من در آن عهده دار نقش ساتین بودم اتفاق افتاد. لازم است تذکر بدهم که از لحاظ هنری تقریباً از عهده این نقش به آسانی برمی آمدم و تنها استثناء در این مورد، آن مونولوگ مربوط به «انسان» در پرده آخر بود. در مقابل من يك مسئله خیلی مهم و مشکلی قرار گرفته بود. زیرا از من خواسته بودند که طی این مونولوگ اهمیت بی اندازه عمیق و جهانی مطلب را، آن چنان که بتواند نقطه مرکزی و مسئله کلی نمایشنامه را تشکیل بدهد، بگنجانم. به همین دلیل نیز هنگام اجرا با نزدیک شدن به این نقطه خطرناک و مشکل، ترمزهای درونی من خود به خود به کار می افتاد. سوت آماده باش در درون من صفیر می کشید، درست مثل اسبی که با بار سنگینی که دارد به قسمت سر بالایی و سنگلاخ کوهی برسد، تمام نیروی من در من به طور ناگهانی به جریان می افتاد. در حقیقت طی بازی، این کوه مزاحم آزادی حرکت و سرعت من می شد و شادی خلاقیت مرا از بین می برد. به طوری که پس از پایان این قسمت درست حالت خوانندگانی را پیدا می کردم که در

قسمت اوج آهنگ خود از لحاظ تحریر به ناتوانی می‌رسند و در نتیجه مجبور می‌شوند که به صدای خود فشار بیاورند و آن قسمت را به زور اجرا کنند. ولی با کمال تعجب و بدون اینکه من کوشش جدیدی به کار برده باشم در شب پنجم یا ششم نمایش بود که این قسمت مشکل و سخت به خوشی و خوبی و راحتی حل شد. برای اینکه به علت این موفقیت اتفاقی بهتر پی ببرم، شروع به بررسی جریانات روز قبل از اجرای موفقیت آمیز آن شب کردم. ابتدا از صبح آن روز شروع کردم. به یاد آمد که صبح اول وقت، خیاط يك صورت حساب بلندبالا برایم فرستاده بود و این صورت حساب که با موجودی من جور در نمی‌آمد، اوقات مرا بسیار تلخ کرده بود. بعد هم متوجه شدم که کلید کشوی میز تحریرم را گم کرده‌ام. خودتان خوب می‌دانید که این مسئله چقدر ناراحت کننده است. با این حالت در هم روحی مقاله‌ای نیز درباره در اعماق خواندم که در آن از چیزهایی که نا موفق بود تعریف کرده و اتفاقاً از قسمتهای موفق نمایشنامه هم انتقاد کرده بودند.

این مقاله مرا به حد انفجار رسانید، به طوری که تمام روز درباره نمایشنامه فکر می‌کردم، شاید برای صدمین بار از نو شروع می‌کردم و به تجزیه و تحلیل نمایشنامه می‌پرداختم و در جستجوی ماهیت اصلی و درونی آن می‌اندیشیدم. تمام لحظات هیجانی نقشم را به یاد می‌آوردم و چنان غرق در این کار شده بودم که اصلاً به فکر تماشاچی و متوجه جریان نقش خودم نبودم. در حقیقت آن شب من اصلاً بازی نمی‌کردم بلکه به طور منطقی و متسلسل با کلمات و اعمال و رفتار، مسائل نقش را حل می‌کردم.

پس منطق و تسلسل مرا به راه درست و صحیح رهنمون شده بودند و نقش خود به خود بازی می‌شد و در نتیجه آن نقطه مشکل و سخت طوری گذشت که من اصلاً متوجه عبور آن نشدم. در نتیجه، اجرای من اگر چه به آن اهمیت جهانی نرسید، لیکن اقبالاً به اهمیتی که برای نمایشنامه داشت، رسیده بود. در صورتی که من خود شخصاً در این مورد فکری نکرده بودم.

خوب موضوع از چه قرار بود؟ چه چیزی باعث شده بود که من آن مسیری را که مانع بود به راه درست و مستقیم دست یابم ترك و مسیر صحیح را پیدا کنم؟ چه چیزی باعث شده بود که من به این مسیر رو کنم؟ مسیری که مرا به هدف اصلی می‌برد. واضح است که موضوع اصلی صورت حساب خیاط و خواندن آن مقاله سرپا جعل و تزویر و یا گم کردن کلید به طور جدا جدا نبود، بلکه موضوع اساساً عبارت از آن بود که همه اینها به طور مجموع و سرهم شرایط زندگی آن روز و اتفاقات درونی را تشکیل دادند و چنان حالتی در من به وجود آوردند که مخصوصاً آن مقاله پیش از آنچه باید باشد، شد. در نتیجه مجموعه

این عوامل، اعتبار کلی نظریه‌ای را که در مورد نقش خویش داشتیم از بین برده، و مرا وادار کرده بود که از نو آن را بررسی کنم، و همین بررسی دقیق و کامل مجدد مرا به موفقیت رسانده بود.

بعد از این جریان به يك هنرپیشه با تجربه و روانشناس خوب رجوع کردم و از او خواستم به من کمک کند، تا بتوانم آن هیجانی را که آن شب به طور اتفاقی بر من تسلط یافته بود برای همیشه در خودم ثبت کنم. او به من گفت: چنین فکری را به خود راه ندهید، زیرا تکرار احساس اتفاقی که روی صحنه به هنرپیشه دست می‌دهد مشابه با کوششی است که برای تازه کردن گلی که دیگر پژمرده شده است انجام می‌گیرد، و آیا بهتر نیست که این کوشش در راه دیگری به کار برده شود؟ در راه رویاندن گلی تازه که بتواند از نو شکوفان شود و فضای اطراف خود را معطر کند؟ اما برای این منظور چه باید کرد؟ مسلم است که قبل از هر چیز نباید درباره گل فکر کرد، زیرا گل جنبه ظاهری قضیه است، ریشه‌های آن را باید آبیاری کرد، و یا اینکه تخم جدیدی باید کاشت و گل جدیدی پرورش داد. ولی اغلب هنرپیشگان در چنین مواردی کاری غیر از این می‌کنند. اینان هنگامی که به طور اتفاقی در اجرای قسمتی از نقش موفق می‌شوند، برای تکرار آن مستقیماً به خود احساس رجوع می‌کنند و سعی می‌کنند دوباره آن را تکرار کنند، و این یعنی پروراندن گل بدون دخالت طبیعت و محیط. به همین دلیل است که اینان سرانجام به گلهای مصنوعی احساس دست می‌یابند و نه به حالات طبیعی آن. بنابراین هنگام کار درباره خود احساس، نباید فکر کرد، بلکه باید درباره آنچه باعث به وجود آمدن آن می‌شود اندیشید، درباره آن شرایطی که باعث به وجود آمدن آن هیجان می‌توانند بشوند. آنها زمینه‌هایی هستند که باید آبیاری شوند تا گل احساس از آن برآید. در همین موقع خود طبیعت احساس جدیدی را به وجود می‌آورد، احساسی مشابه همان احساسی که قبلاً داشته‌اید. همین طور هم شما هیچ وقت از نتیجه شروع نکنید. نتیجه هیچ وقت خود به خود به وجود نمی‌آید بلکه از اثرات منطقی قبلی ناشی می‌شود.

من طبق گفتار مشاور عاقل و فهمیده خود رفتار کردم و به این منظور مجبور شدم از «گل» ابتدا به «شاخه» و سپس به «ریشه» آن بپردازم و خلاصه کلام مسیر منو لوگ خویش را درباره «انسان» بگیرم و تا ایده اصلی نمایشنامه، یعنی به خاطر آنچه نمایشنامه نوشته شده است، پیش بروم. این ایده را چه باید نامید؟ آزادی؟ آگاهی انسان؟ در واقع تمام مدت از آغاز نمایشنامه، لوکای پیر درباره این مسائل صحبت می‌کند. فقط حالا که به ریشه اصلی مسئله رسیدم، متوجه شدم که قبلاً ایده در زیر هدفهای بیقرار، غیر ضروری و مضر

هنرپیشگی من کپک زده بود. تازه فهمیدم که یک‌گویی من با «اهمیت جهانی اش» هیچ ربطی با یک‌گویی «درباره انسان»، یعنی آنچه گورکی درباره آن نوشته است، ندارد. به عبارت دیگر در مرحله اول من به لحظه اوج ادا در آوردن هنرپیشگی خود می‌رسیدم. در صورتی که در این مرحله جدید، من به نقطه اوج ایده‌های وسیع و لحظات مهم هیجانی خلاقیت نویسنده و در نتیجه هنرپیشه نزدیک می‌شدم.

قبلا من فقط در این فکر بودم که به چه طریقی می‌شود کلمات بیگانه نقش را هرچه چشمگیرتر دکلامه کرد و به هیچ وجه درباره اینکه چگونه می‌توان هیجان‌ات مشابه با نقش را هرچه روشنتر و مفهوم‌تر و رنگین‌تر به طرف بازی منتقل کرد، نمی‌اندیشیدم.

من به جای اینکه منطقی و متسلسل عمل کنم تا بتوانم خودم را به طور منطقی به آن نتیجه نهایی یعنی به فایده اصلی نمایشنامه و خلاقیت هنری خویش برسانم، نتیجه را بازی می‌کردم. در حقیقت اشتباهاتی که از من سر زده بود، درست مثل یک دیوار سنگی مرا از اندیشه اصلی نمایشنامه جدا کرده بود. ولی آیا چه چیزی در از بین بردن این دیوار به من کمک کرده بود؟ مجموعه حوادثی که آن روز برای من پیش آمده بود: از عصبانیت شدید ناشی از گم کردن کلید گرفته تا جلوه بی اعتبار پلان نقش در آن مقاله.

بدین ترتیب چنانکه ملاحظه کردید شرایطی هست که طی آن هنرپیشه با بروز احساسی که گذشته است به انگیزه آن که هنوز هم موجود است دست می‌یابد. با شناخت این راه هنرمند همیشه می‌تواند با اراده خودش هیجان لازم تکراری را به وجود آورد و بدین ترتیب می‌توانیم از ایجاد هیجان اتفاقی به انگیزه و سپس از نو، از انگیزه به احساس و هیجان برسیم.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امروز گفت: «هرچقدر حافظه هیجانی وسیع‌تر باشد، به همان نسبت هم نیروی خلاقیت درونی در آن بیشتر بوده، باز به همان نسبت خلاقیت هنرمند غنی‌تر و کاملتر است. من فکر می‌کنم که این مسئله دیگر خود به خود روشن است و احتیاج به توضیحات اضافی ندارد، ولی غیر از حافظه هیجانی باید بتوان بین نیرو و مقاومت درونی و کیفیت نیرویی که در حافظه هیجانی جمع شده است تمیز و تشخیص قائل شد.

در حقیقت نیرومندی حافظه هیجانی در کار ما اهمیت بسزایی دارد. یعنی هرچقدر نیروی متمرکز درونی آن دقیقتر و شدیدتر باشد، به همان نسبت هیجان خلاقه کاملتر و

درخشانتر خواهد بود. و بر عکس حافظه هیجانی ضعیف می تواند باعث ایجاد احساسی شفاف و مؤثر شود، و اصولاً به درد هنر صحنه ای نمی خورد، زیرا از لحاظ مشاهده و سرایت ضعیف است و قدرت کافی برای انتقال به تماشاچی را ندارد....

در حقیقت میزان نیروی حافظه هیجانی و تداوم و تأثیر آن متفاوت است. اجازه بدهید چند مثال بزنیم و نتیجه گیری کنیم. تصور کنید که به شما در حضور عده ای توهین می شود، مثلاً در حضور جمعی سیلی به گوش شما می زنند و شما شاید در تمام مدت عمرتان حس می کنید که هنوز هم گونه شما شرمناک و سوزان است.

اضطرابی که از این صحنه در درون شما به وجود آمده به قدری شدید بوده است که دیگر تمام جزئیات برونی آن صحنه و حشمتناک را تحت الشعاع قرار داده، یا جزئی ترین دلیل و حتی گاهی اوقات بدون هیچ علتی رنجش و ناراحتی گذشته در حافظه هیجانی شما جرقه می زند و با نیروی دوچندان زنده می شود. آن گاه چهره شما را سرخی و یارنگ پدیدگی می پوشاند و قلبتان فشرده می شود و نفرت آلود به تپش در می آید.

خوب با در اختیار داشتن يك چنین نیروی مؤثر و شدیدی که به آسانی هیجان برانگیز است به تکنیک احتیاجی نیست، زیرا همه چیز به خودی خود به وجود می آید و همچنین خود طبیعت به هنر پیشه کمک می کند.

این یکی از انواع قویترین، شدیدترین و دقیقترین نوع خاطرات هیجانی و احساس تکراری است که قابلیت زیست آن زیاد است.

مثال دیگری می زنم: دوستی داشتم که آدم فوق العاده گیج و فراموشکاری بود، يك روز بعد از تعطیلات سالیانه به منزل یکی از دوستانش به نهار دعوت شد. او سر میز جام خویش را به سلامتی پسر كوچك و نازنین صاحبخانه که زیاده از حد هم مورد علاقه والدینش بود، نوشید. لیکن در عمل این کار با سکوتی مرگبار مواجه شد و به از هوش رفتن کدبانوی خانه منجر گشت. از قرار معلوم دوست من نمی دانست که این نهار به خاطر سالروز مرگ آن پسر كك که وی جام خود را به سلامتی وی نوشیده بود ترتیب داده شده بود. بعدها دوستم نزد من اعتراف کرد و گفت: آنچه آن روز به سر من آمد و احساسی که از آن حالت به من دست داد نمی توانم برای تمام عمر فراموش کنم.

ملاحظه می فرمایید که این بار احساس، آنچه را در اطراف خود بود تحت الشعاع قرار نداد. یعنی مثل صحنه سیلی خوردن نبود. به همین دلیل هم در حافظه دوست من نه فقط احساس بود، بلکه لحظات برجسته و روشن شرایط گذشته نیز نقش بسته بود. او خیلی درست و دقیق چهره و حشمت زده مهمانانی را که در طرف مقابلش نشسته بودند به خاطر

داشت. چشمهای هاج و واج شخصی را که در صندلی مجاور نشسته بود نیز فراموش نکرده بود. حتی صداهایی را هم که از ته میز بر خاسته بود به خاطر داشت.

اکنون نیز بعد از مدتهای مدیدی که گذشته است، گاهی اوقات، ناگهان آن احساسی که بعد از آن فاجعه به وی دست داده بود به سراغش می آید. ولی البته این احساس ناگهانی به وجود نمی آید؛ بعد از اینکه آن شرایطی را که آن فاجعه در آن اتفاق افتاد در نظر مجسم می کند، و وقتی که صحنه کاملاً در مقابلش زنده می شود، آن گاه به همان احساس دست می یابد.

چنانکه ملاحظه می کنید در این مورد، که میزان و درجه قابل زیست احساس متوسط است، تولید نیروی خاطرات هیجانی از نو اغلب به کمک تکنیک روانی نیازمند است. اکنون در همان زمینه، سومین حادثه را برای شما تعریف می کنم: این حادثه نیز برای همان دوست دستپاچه و گیج رخ داد، ولی این بار در حضور دیگران نبود، بلکه چشم در چشم در یک بحث دوستانه رخ داده است. موضوع عبارت از این است که دختر خاله دوست من بعد از مرگ مادرش پیش او آمده بود تا از حلقه گلی که آنها موقع مراسم کفن و دفن به گورستان برده بودند تشکر کند. ولی هنوز دهان باز نکرده، دوست گیج و فراموشکار من با دلسوزی و مهر بانی زیاده از حد حال خاله عزیز و دوست داشتیش را می پرسد.

البته خجالتی هم که آن روز دوست ما کشید، در حافظه او نقش بسته است. ولی به مراتب نیرو و شدت آن از واقعه قبلی یعنی نوشیدن به سلامتی یک شخص در سالروز مرگ وی کمتر است. به همین دلیل اگر دوست من می خواست از این نیروی هیجانی برای هدفهای هنری استفاده کند، مجبور بود که به طور مقدمه مقدار زیادی کار درونی انجام دهد. زیرا اثر آن خاطره در حافظه هیجانی وی چندان عمیق و شدید نبود و بدون کمکهای جنبی به طور مستقل نمی توانست زنده شود. پس ایجاد مجدد آن خاطرات هیجانی که هنگام تشکیل از نیروی ضعیف تری برخوردار بوده اند به تکنیکهای روانی مشکل و زیاد محتاج خواهد بود....»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایوویچ بررسی انواع مختلف کیفیت و نیروی حافظه هیجانی را ادامه داد و گفت: «بعضی از خاطرات هیجانی و احساسی به طور ضعیفی در ما به جامی ماند و بعضی هم ممکن است به ندرت به یادمان بیاید، ولی شدید و نیرومند هستند. اغلب اثراتی که در ما — در حافظه ما — به جا مانده است، به زندگی و رشد و عمق خود در آنجا ادامه می دهند؛ آنها

انگیزه جریانهای جدیدی می شوند که از طرفی ریزه کاریهای گذشته، که زنده نمانده اند، به خاطر بیابند و از طرفی تخیلاتی را که ریزه کاریها را به وجود می آورند بر می انگیزند. این پدیده اغلب بین ما هنرپیشگان به وجود می آید.

شما می توانید مثلاً آن هنرپیشه ایتالیایی را که پیش من آمده بود به خاطر بیاورید، یا مثلاً همین حادثه را که برای خواهر من رخ داد. این خیلی به قول معروف دم دست تر است. خواهر من موقع برگشتن از شهر به ده، نامه شوهر مرحومش را که خیلی هم مورد علاقه و محبتش بود در کیفش گذاشته بود. موقعی که قطار می خواست به ایستگاه نزدیک بشود، او برای پیاده شدن عجله داشت و پایش را گذاشت روی آخرین پله که در اثر یخبندان لیز شده بود. پای او لیز می خورد و در حضور همه پرت می شود روی سکوی ایستگاه و مابین مسئول سکو و واگنهایی که با سرعت از جلویش می گذشتند گیر می کند. زن بیچاره از روی ناامیدی فریادی کشید، البته نه اینکه به خاطر خودش ترسیده باشد، بلکه از وحشت اینکه کیف پر ارزشش که حاوی نامه های شوهر مرحومش بوده است، بیفتد زیر قطار و از بین برود. جنجالی در ایستگاه برپا شد و همه با وحشت به یکدیگر می گفتند که زن بیچاره زیر قطار افتاد. ولی بلیط فروش به جای اینکه به او کمک کند، با کمال وقاحت در حضور همه او را به باد ناسزا گرفت.

صحنه خیلی زننده و دلخراشی به وجود آمده بود. زن بیچاره تمام روز تحت تأثیر این صحنه قرار گرفته بود و عصبانیتی را که از دست بلیط فروش داشت به سراطرافیانش خالی می کرد و مسئله افتادن و فاجعه ای را که نزدیک بود به کشتن او منجر بشود کاملاً فراموش کرده بود. شب فرامی رسد. در تاریکی زن تمام حوادث گذشته را به یاد می آورد، و در نتیجه حمله عصبی به او دست می دهد. بعد از این حادثه دیگر جرئت رفتن به آن ایستگاه را نداشت، و مجبور بود برای فرار از آن خاطره پنج کیلومتر اضافی با کالسکه راه بپیماید تا برای سوار شدن به قطار به ایستگاه دیگری برسد. بدین ترتیب انسان در لحظه وقوع حادثه آرامش خود را حفظ می کند، ولی در لحظه ای که آن حادثه را به خاطر می آورد دچار حمله عصبی می شود.

آیا این مثال روشن کننده این نیست که نیروی حافظه هیجانی و هیجان تکراری اغلب می توانند قویتر از هیجان اولیه باشند، چون در حافظه ما شروع به رشد می کنند؟ خوب شما، غیر از نیرو و شدت حافظه هیجانی، باید فرق بین کیفیت و مختصات آنها را نیز بدانید. مثلاً تصور کنید که شما نقش آفرین حوادثی که من برایتان تعریف کردم، یعنی حادثه سیلی خوردن و به سلامتی نوشیدن و فاجعه قطار نبودید، بلکه فقط يك شاهد ساده

قضایا بودید. چون آدم وقتی خودش مستقیماً مورد اهانت و یا شرمندگی قرار می‌گیرد يك مسئله است و ناظر چنین صحنه‌هایی بودن و از آنها ناراحت شدن و بدون هیچ مسئولیتی از رفتار گناهکار انتقاد کردن مسئله‌ای دیگر. البته امکان این هست که ناظر نیز شدیداً تحت تأثیر قرار بگیرد و به هیجان بیاید. چه مانعی دارد که گاهی شدت هیجان در ناظر بیشتر از خود شخصی باشد که حادثه برایش رخ داده است؟ ولی اکنون مسئله مورد توجه من این نیست. من اکنون فقط به این مسئله اشاره می‌کنم که کیفیت به خاطر آوردن هیجان گذشته ناظر و شخصی که حادثه برایش رخ داده بود یکی نیست و با هم فرق دارد.

ولی ممکن است آدم نه ناظر قضایا بوده باشد، و نه کسی که آن قضایا برایش رخ داده، بلکه فقط شنونده و یا خواننده این قضایا بوده باشد؛ در این صورت نیز، مانع نیروی تأثیر عمیق خاطرات هیجانی نمی‌شود. این به دلایل قانع‌کننده نویسنده و گوینده و به حساسیت شنونده و خواننده بستگی دارد. هیچ وقت داستان غرق شدن قایق آموزشی تیم نوجوانان را که کاپیتانش ناگهان در يك توفان مرده بود فراموش نمی‌کنم. فقط يك آدم خوشبخت از این حادثه نجات پیدا کرده بود، و او به قدری این تراژدی دریا را گویا و تصویری و با ریزه کاریهای آن به من منتقل کرد که چنان به هیجان آمدم که هنوز هم با به خاطر آوردن آن منقلب و هیجان زده می‌شوم. البته خاطرات هیجانی شخصی که حادثه برایش رخ داده است با ناظر حادثه و شنونده و خواننده از لحاظ کیفیت با هم فرق می‌کنند. هنر پیشگان با انواع و اقسام هیجان‌ات سر و کار دارند. مثلاً تصور کنید شخصی که در آن حادثه سیلی خورده بود شما نبودید، بلکه شما فقط ناظر آن صحنه ناراحت کننده بودید. و همچنین تصور می‌کنیم که تأثیر آن صحنه که از مقابل چشمان شما گذشت به قدری شدید بوده که عمیقاً در حافظه هیجانی شما ضبط شده است و حالا برای شما تکرار آن هیجان در هیجان مشابه نقشی که روی صحنه بازی می‌کنید خیلی آسان است. مثلاً فرض کنید که چنین اتفاقی افتاده است، ولی شما در آن حادثه نباید فقط نقش شاهد را بازی کنید، بلکه باید نقش خود شخصی را که سیلی خورده بازی کنید. چطور باید حافظه هیجانی شاهد ماجرا را در خود مبدل به هیجان شخص سیلی خورده کرد؟ شخص سیلی خورده حس می‌کند، ولی شاهد آن صحنه با شخص سیلی خورده همحسی دارد.

مثلاً فرض می‌کنیم که شما به دیدار دوستی می‌روید و او را در وضع بسیار بدی می‌بینید: دوست شما زیر لب چیزهایی می‌گوید، به خود می‌پیچد، می‌گرید، خلاصه حرکات نومیدانه‌ای از او سر می‌زند و شما هنوز نتوانسته‌اید به علت ناراحتی او پی ببرید، چون قادر نیست برایتان شرح دهد، ولی کاملاً تحت تأثیر حالت‌های او قرار گرفته و ناراحت شده‌اید،

یعنی از ناراحتی او شما هم ناراحت شده‌اید. شما در این دقایق چه احساسی دارید؟ هم- احساسی. بعد، آن دوست شما را به اتاق پهلویی می‌برد، در آنجا همسر او را غرق در خون می‌بینید، با مشاهده چنین منظره‌ای، دوباره دوست شما شروع به شیون و زاری و بی‌تابی می‌کند و کلمات نامفهومی ادا می‌کند، و به سر و صورت خود می‌زند. شما با وجود اینکه متوجه گفته‌های او نمی‌شوید، ولی ماهیت تراژیک و غم‌انگیز آن را احساس می‌کنید. شما در این لحظه چه حالی دارید؟

هم احساسی و همدردی شما نسبت به دوستان شدیدتر می‌شود. خلاصه بعد از مدتی، شما موفق به آرام کردن او می‌شوید و کلمات بعدی او برای شما قابل فهم‌تر می‌شود. آن وقت تازه شما می‌فهمید که دوست شما همسرش را از روی حسادت مجروح کرده... حسادت به شما....

بعد از شنیدن چنین مطلبی، درون شما دچار تحول شدیدی می‌شود. احساس قبلی شما که احساس یک شاهد و ناظر، و همدردی و هم احساسی بود، فوراً تبدیل به احساس شخصی می‌شود که در حادثه دخالت داشته است.

در هنر ما ضمن کار روی نقش یک چنین تحولاتی نیز رخ می‌دهد. به طور کلی از لحظه‌ای که در درون هنر پیشه نقل و انتقالات مشابه انجام می‌گیرد، او خود را عضو فعال زندگی نمایشنامه حس می‌کند و در آن لحظه احساس حقیقی انسان در او زاییده می‌شود و اغلب این نقل و انتقالات، یعنی هم احساسی انسان - هنرمند به احساس چهره فعال نمایشنامه، خود به خود صورت می‌گیرد.

اولی (یعنی انسان - هنرمند) ممکن است به قدری شدید در شرایط دومی (یعنی در چهره نقش) قرار بگیرد، و چنان به او جواب می‌دهد که خود را به جای او حس می‌کند.^۷ در چنین شرایطی او ناخودآگاه جریان را از دیده سیلی خورنده می‌نگرد. در او تمایل به فعالیت، درگیری و اعتراض به شخصی زده است پیدا می‌شود و چنان به هیجان

۷. راهی که در اینجا برای کار روی نقش تعیین شده است، «از هم احساس‌گری به احساس واقعی»، با رسیدن تدریجی هنرپیشه از نقش شاهد به نقش چهره عمل‌کننده در نمایشنامه، شیوه کار نمونه‌وار استانیسلاوسکی تا سال ۱۹۲۰ برای ایجاد سیمای صحنه‌ای بوده است. بعد از آن استانیسلاوسکی در جستجوی راهی مستقیم و کاملتر برای نقش بود، راهی که از طریق آن هنرپیشه زودتر در شرایط مثبت چهره عمل‌کننده قرار گیرد، شرایطی که در نمایشنامه وجود دارد. (به کار هنرپیشه روی نقش و به مطالب مربوط به اتللو و «احساس واقعی زندگی نمایشنامه و نقش» در مجموعه مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه‌ها رجوع شود.)



ك. س. استانیسلاوسکی، سال ۱۹۳۴.

119-5

..... 19... г.

сегодня был у нас Гурьев и мы рассказали ему о "чуде".

Прежде всего Армяк Николай Иванович рассказал нам, что Вл.К.Немирович-Донченко говорил о другом чуде, которое создается при помощи в основе творчестве всех представителей творцов спектакля, начиная с поэта и кончая электротехниками и рабочими. Однако происхождение в современном смысле слова созданы на сцене то чудо, о котором говорил знаменитый режиссер.

- Что же касается того чуда, над которым мы его пытались, - переставили, прочитавшей с нами на последнем уроке, мы им обоим знаем другом чуда - НАГЛЕЧЕСКОМУ ИСАИ Б. -

Вечером я...

Идея... Александр Сергеевич Пушкин и оном замечательном времени, который является, после приятия "ДЕЯТЕЛЬНОСТИ" второй важной основой, на которой базируется наша коммунистическая система Станиславского. Этот знаменитый афоризм гласит:

Армяк Николай Иванович не успел проинспектировать карьеру режиссера поэта, так как в этот момент, - неожиданно для всех открылись обе двери правой двери и в притолоку вошел человек с сумкой. Впереди шел (с сумкой) человек в каком-то виде Иван Платонович. А за ним двое из аудитории вошли странным образом А.С.Пушкина, в школьной рамке. Его ухватили за судорожной будки и долго прижимали одежонку.

Вот это спешка и приготовления означали оном же моменте, она санитарного и всем хотелось пойти вперед. Пошел же наступил, готовый как-то минуте режиссера на новой выдумке много Иван Платоновича. Но его перепугали, его притянули отговаривая и портрату, точно в... и удерживать нас.

Дружбу всех позать, *[подпись]*

می‌آید که گویا در واقع مسئله سر‌حیثیت و شرافت شخص او مطرح است. در چنین مواقعی هیجان شاهد خود به خود هم‌حسی را به حس اولیه برمی‌گرداند. یعنی دارای همان کیفیت و نیروی چهره خود نمایشنامه می‌شود. خوب، حالا اگر چنین جریانی ضمن کار هنری به وجود نیاید، چه باید کرد؟ آن وقت است که باید از تکنیک روانی با شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسا و دیگر انگیزه‌هایی که در حافظه هیجانی ما عکس‌العمل به وجود می‌آورند کمک خواست. بنابراین ضمن جستجوی مسائل درونی، نباید فقط از چیزهایی که در زندگی به سرمان آمده است استفاده کنیم، بلکه باید چیزهایی را که در دیگران شناختیم و احساس کردیم نیز مورد استفاده قرار دهیم. چنین جریان مشابهی شامل خاطرات نیز می‌شود، خاطراتی که در اثر خواندن اثری و یا حکایاتی که دیگران بر ایمان تعریف کرده‌اند به جا مانده است. این تأثیرات را باید در خود نیز به وجود آورد، یعنی هم احساس‌گری خواننده یا شنونده را باید در خود به احساس واقعی خود مبدل کرد، یعنی به احساس مشابه چهره داستان و حکایت.

مگر جریان تبدیل هم‌احساس‌گری خواننده به احساس و چهره عمل‌کننده برای شما آشنا نیست؟ مگر ما چنین کاری را در هر نقش جدیدی که باید بازی کنیم انجام نمی‌دهیم؟ ما با هر نقشی از طریق خواندن نمایشنامه که خود حکایت وقایع از طرف نویسنده است، آشنا می‌شویم. وقایعی که ما نقش آفرینان آینده نه شاهدش بودیم و نه چهره‌های آن وقایع، بلکه فقط از طریق خواندن نمایشنامه به آن وقایع پی بردیم. وقتی برای اولین بار اثری را می‌خوانیم و یا گوش می‌کنیم، جز موارد استثنائی، در درون ما فقط نسبت به چهره‌های آن وقایع احساسی پیدا می‌شود. در جریان کارهای مقدماتی روی نمایشنامه باید این احساس را مبدل به احساس واقعی خود، احساس انسان هنرمند کنیم.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایو بیچ امروز با این سؤال درس را شروع کرد: «آیا اتود دیوانه و یا هواپیما را به خاطر دارید؟ آیا اگرهای شرایط پیشنهادی آنها و اندیشه تخیل و انگیزه‌های دیگری را که به کمک آنها در حافظه شما نیروی روانی برای خلاقیت پیدا شد، به یاد دارید؟ شما با کمک انگیزه‌های برونی به آن نتایج رسیده بودید. صحنه براند و تقسیم آن را به قطعات و هدفها که باعث بحث پرشوری بین دختران و پسران شد، به یاد بیاورید. این نوع جدیدی از انگیزه درونی است. موضوع توجه را که با لامپهای برقی مختلفی تصویر شده بود که گاه روی صحنه، پشت صحنه، جلوی صحنه، در سالن تماشاچی و در نقاط مختلف روشن و

خاموش می‌شد، به یاد آورید. حالا دیگر می‌دانید که هر گونه مطلبی می‌تواند انگیزه باشد. اعمال جسمانی و منطق تسلسل آنها و حقیقت و باور واقعی آنها را به یاد بیاورید. در آینده شمار زیاد و جدیدی از انگیزه‌های درونی را خواهید شناخت. شدیدترین و قویترین آنها در کلمات و اندیشه‌های نمایشنامه، در احساسات آنها، که در ماورای کلام نمایشنامه نهاده شده و در روابط متقابل چهره‌های نمایشنامه نهفته است. شما هم اکنون به شناخت شمار زیادی انگیزه برونی دیگر موفق شدید، انگیزه‌هایی که شامل دکور، وسایل صحنه، نور، اصوات و سایر ارفه‌ها و میزانشها است که خود اینها نشان‌دهنده حال و هوای واقعی زندگی و رفتار و حوصله زنده روی صحنه می‌گردند.

اگر تمام انگیزه‌هایی را که شما تاکنون شناختید در یک مجموعه بیاوریم و سایر انگیزه‌هایی را هم که در آینده باید سعی در شناخت آنها بکنید به آنها اضافه کنیم، آن وقت باید گفت که شمارش آنها از حد بیرون خواهد بود. این مجموعه انگیزه‌ها ثروت تکنیک روانی شماست که باید راه استفاده از آنها را دانست و بعد از دانستن، کوشش در به کار بردن آنها نیز نمود»

سعی کردم به تارتسلف بقبولانم که من با شوق و ذوق و هیجان هر چه بیشتر کوشش می‌کنم تا بر انگیزختن احساسات تکراری و حافظه هیجانی را طبق درخواست و سفارش پیاموزم، یعنی پیاموزم که چگونه هر زمانی که به آنها احتیاج پیدا می‌کنم بتوانم آنها را برانگیزم! ولی چطور؟ چگونه؟

آرکادی نیکلایویچ توضیح داد که: «سعی کنید رفتار شما با حافظه هیجانی و تکرار احساسات درست همانند رفتار شکارچی با صید باشد. اگر پرنده در دایره دید او به پرواز در نیاید، آن وقت به هیچ وسیله نمی‌توان در انبوه جنگل به جستجوی او پرداخت. فقط یک راه برای شکارچی باقی می‌ماند و آن راه، راه دام گذاشتن است. دام انواع و اقسام دارد، از جمله برای پرندگان دام صوتی می‌گسترانند.

احساسات مانیز چون پرندگان جنگلی زود می‌هراسند و فرارند و در نگاههای روح ما مخفی می‌شوند. اگر احساس از آنجا به شما جواب ندهد به هیچ وسیله نمی‌توانید آن را در کمینگاهش پیدا کنید، فقط باید به وسیله یکی از راههای انگیزه آن را وسوسه کرد، همین و بس. وسوسه‌ها همان انگیزه‌هایی هستند که حافظه هیجانی را به کار می‌اندازند و احساس تکراری را زنده می‌کنند، مسائلی که ما مرتب به عناوین مختلف در مورد آنها صحبت و عمل می‌کنیم.

هر يك از مراحل طی شده برنامه هنرپیشگی برای خود دام جدیدی است. انگیزه‌ای

است برای حافظه هیجانی و احساسات تکراری. در واقع اگر معجزه آسا، شرایط پیشنهادی، اندیشه تخیلات، قطعات، هدفها، موضوع توجه، و حقیقت و باور درونی و برونی اعمال سرانجام دامی منطبق با خود را در اختیار انگیزه گذاشته اند. بدین ترتیب تمام کارهای درسی که انجام می دهیم، ما را به وسوسه می کشانند، و این وسوسه ها برای بیدار کردن حافظه هیجانی و تکرار احساس لازمند. وسوسه در ضمیمه تکنیک روانی مهمترین وسیله کار ماست به خصوص که این کار طبیعی و منطقی هم هست.

هنرمند باید بتواند به طور غیر مستقیم در مقابل وسوسه ها (انگیزه ها) واکنش نشان دهد و به آنها تسلط داشته باشد. مانند پیانیست ماهری که به شستیه های پیانو تسلط دارد. فکر جالبی به مغزتان می رسد، درباره دیوانه، یا هواپیما و یا سوزاندن پول، و بلافاصله در همان لحظه در درون شما احساسی شعله ور می شود. فکر دیگری به مغزتان می رسد که یکمربته و به طور کلی هیجان دیگری را در شما به وجود می آورد. باید دانست که چه باعث به وجود آمدن چه می شود، باید برای کدام ماهی طعمه به قلاب گذاشت. به اصطلاح باید گفت که باغبان درون خود باشید، باغبانی که می داند از هر تخمی که می کارد چه چیزی می روید. نسبت به هیچ چیز و هیچ انگیزه حافظه هیجانی نباید بی اعتنا بود.»

بقیه ساعات درس صرف ثابت کردن این شد که تمام کارهایی که تا به حال انجام دادیم، تمام مراحل طی شده، قبل از هر چیز برای بیداری حافظه هیجانی و تکرار هیجان بوده است.

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایوویچ امروز چنین آغاز سخن کرد: «از تمام مطالبی که تا به حال درباره حافظه هیجانی و تکرار احساس بیان شد، مشهود است که نقش آنها در جریان خلاقیت تا چه حد بزرگ و عظیم است.

و حالا دیگر نوبت به مسئله ذخیره حافظه هیجانی می رسد: این ذخایر تمام مدت باید بدون هیچ وقفه ای در حال تکمیل باشند. خوب، راه عملی کردن آن چگونه است؟ مصالح هنری را در کجا باید جستجو کرد؟ همان طور که می دانید چنین مصالحی قبل از هر چیز تأثیرات، احساسات و هیجانان شخصی خودمان است و آنها از واقعیات، تخیلات زندگی، خاطرات، کتاب، هنر، علم، دانش، سفر، موزه و خلاصه از برخورد و معاشرت با مردم به دست می آید. خصوصیات مصالحی که هنرمند از زندگی کسب کرده بر حسب اهمیت هنری که تئاتر دارد و وظایف هنری که در مقابل تماشاچی می خواهد

مطرح کند و نقشی که برای این وظایف در نظر می‌گیرد، تغییر می‌یابد. زمانی تئاتر فقط وسیله سرگرمی و تفریح عده مخصوصی بود، و می‌کوشید که خواست آنها را برآورده کند و نمایشنامه‌هایی روی صحنه بیاورد که خوشایند آنها باشد. زمانی نیز فرارسید که مصالح خلاقیت هنرپیشه را مشاهدات زندگی و محیط پر جوش و خروشش تشکیل می‌داد. در مراحل گوناگون، انواع مختلف مصالح وارد خلاقیت تئاتری می‌شدند. برای اجرای وود ویل نظارت سطحی به زندگی کافی بود. برای اجرای تراژدیهای قراردادی ازرف مقداری هیجان و تکنیک ظاهری در حدود فرمها و شکلها و سلیقه یونانی کافی بوده است.^۸ برای زنده کردن روانی نمایشنامه‌های متوسط روسی سالهای ۶۰-۹۰ قرن نوزده (البته اگر نمایشنامه‌های آستروفسکی را کنار بگذاریم)، هنرمندان می‌توانستند به تجربیات محیط اطراف خود و قشرهای نزدیک به خود اکتفا کنند.

ولی وقتی چخوف نمایشنامه مرغ دریایی را، که تأثیرات شرایط جدید در آن نفوذ داشت، نوشت، دیگر اندوخته مصالح قبل برای اجرای آنها کافی نبود، و آن گاه نفوذ عمیق و همه‌جانبه اجتماعی و انسانی شدیداً احساس می‌شد. هرچقدر زندگی انسانها و افراد به‌طور فردی و اجتماعی رشد می‌کرد و بر مشکلات آن افزوده می‌شد به همان نسبت نیز هنرمند بایست سعی می‌کرد که در این پدیده‌های مشکل، بغرنج و پیچیده زندگی نفوذ کند. برای این نوع کار باید افق دید را در زندگی وسیع‌تر کرد. این افق دید زمانی که حوادث بزرگ جهانی به‌وقوع می‌پیوندند وسیع‌تر می‌شود تا به‌بی‌نهایت می‌رسد.

ولی باید گفت که تنها گسترش افق دید، و دربرگرفتن جنبه‌های مختلف زندگی و نظاره‌بر آنها کافی نیست، بلکه باید به عمق آنچه نظاره می‌کنی، پی‌بری و معنی واقعی آن را درک کنی. باید احساساتی را که در شما به‌وجود آمده و در حافظه هیجانی شما ضبط گردیده است، پرداخت کرد و نیز باید به اندیشه حقیقی حوادثی که در اطراف رخ می‌دهد نفوذ کرد. برای اینکه روی صحنه دست به خلاقیت زندگی روانی انسانی زد و آن را مجسم ساخت،

۸. ولادیسلاو الکساندروویچ ازرف (۱۷۶۹ - ۱۸۱۶)، نمایشنامه‌نویس. تراژدیهای او ادیب در آن، دیمتری دانسکوی و پولیکسانا. خصوصیات سانتی مانتالیزم ادبیات روسیه قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم و سنتهای کلاسیسیزم در آثار او مشهود است. به عقیده استانیسلاوسکی نمایشنامه‌نویسی که طبق قوانین کلاسیسیزم بار آمده است، هنر پیشگان را به بازی قراردادی و نمایش صحنه سوق می‌دهد.

تنها مطالعه زندگی کافی نیست، بلکه باید هر کجا و هر وقت که ممکن است مستقیماً با زندگی و پدیده‌های آن در تماس باشید. بدون این شیوه هنر ما می‌خشکد و مبدل به اشتامپ می‌شود.^۹

هنرمندی که ناظر زندگی محیط خود است، از پدیده‌های شاد و غم‌انگیز محیط خود خرسند و غمزده می‌شود، کوشش می‌کند که به عوامل مشکل و بغرنج آن پی ببرد، و یا اینکه متوجه حوادث عظیمی که در پس زندگی نهفته است، و بزرگترین مسائل دراماتیکی در آن نفوذ کرده و قهرمانیها در خود دارد، بشود. چنین هنرمندی برای خلاقیت واقعی شایستگی ندارد و برای چنین خلاقیتی بیجان است.

هنرمند برای زنده بودن در موقع آفرینش هنری باید سعی کند به هر قیمتی که شده به عمق اندیشه زندگی محیط نفوذ یابد، عقل و شعور خود را جمع کند، با معلومات کافی آنها را تکمیل کند و افق دید خود را بررسی کند.

اگر هنرمند به زنده ماندن خلاقیت خود علاقه‌مند است، نباید به زندگی سطحی نگاه کند. آدم سطحی نمی‌تواند هنرمند باشد. او شایستگی چنین عنوانی را ندارد، ولی متأسفانه اکثر بازیگران آدمهایی سطحی‌اند که از صحنه فقط برای به دست آوردن موقعیتی استفاده می‌کنند.

ضمن تجسس، مصالح هیجانی را باید در نظر داشته باشید که اغلب انسانها عادت

۹. استانیسلاوسکی این وضع را اساس تمام کارهای خود قرار داده است که از لحاظ اهمیت در درجه اول قرار دارد و ارتباط مستقیمی بین سطح هنری هنرمند و میزان شناخت زندگی محیط او برقرار می‌کند.

در سال ۱۸۸۹ استانیسلاوسکی در دفتر یادداشتهای روزانه خود چنین می‌نویسد:

البته آن راهی که مستقیماً شما را به حقیقت رهنمون می‌شود. بهترین و درست‌ترین راه است، برای رسیدن به آن اول باید بدانی که حقیقت یعنی چه و زندگی کدام است. این است هدف اصلی من: شناخت این و آن.

(ک. س. استانیسلاوسکی، «یادداشتهای هنری ۱۸۷۷ - ۱۸۹۲»، هنر، مسکو، ۱۹۳۹، ص ۶۰ -

(۶۱)

استانیسلاوسکی در تمام مدت فعالیت هنری و اجتماعی خود ارتباط محکم و استواری با زندگی معاصر داشته است و به ضروریات آن خوب گوش فرا می‌داد و از آنها برای فنی کردن هنر خود استفاده می‌کرد. و همین مسئله بوده است که همواره چراغ راه هنری او واقع شد و باعث گردید که هنرمندی پیشرو باشد.

دارند که هم در خود و هم در دیگران چیزهای بد را ببینند. به همین دلیل حافظه هیجانی از لحاظ احساسات و خاطرات منفی بسیار غنی است.^{۱۰}

البته از لحاظ جنبه‌های منفی، تپه‌های هنری زیادی وجود دارد، از قبیل خلستا کف، گارودنی چی، یاگو و از لحاظ خصوصیات خشن و تیره و تاریک نیز هیجان‌ات سرکشی وجود دارد، مانند ایوان مخوف. ولی ماهیت هنر ما فقط در اینها خلاصه نشده است، بلکه باید در زوایای روشن و صاف دنیای درونی به جستجوی آنها پردازید. سعی کنید که حافظه هیجانی شما از هیجان‌ات پر شکوه و غرور آمیز و زندگی بخش لبریز شود.

آیا حالا خوب متوجه شدید؟

هنرمند برای اینکه قادر به انجام کلیه کارهایی که وظیفه یک هنرمند واقعی است بشود، حتماً باید زندگی پر محتوا، جالب، زیبا، متنوع، پرهیجان و الهام بخشی داشته باشد. او نه تنها باید در جریان زندگی شهرهای بزرگ قرار داشته باشد، بلکه باید در جریان زندگی شهرهای کوچک و دهها و کارخانه‌ها و خلاصه در جریان فرهنگی مرکز جهان قرار بگیرد. هنرمند باید شاهد و ناظر زندگی روانی تمام مردم جهان باشد و آن را به مطالعه بگیرد. هنرمند باید افق دید وسیعی داشته باشد، زیرا او به طور کلی با روحیه انسان سروکار دارد.

گذشته از این، هنرمند روی صحنه علاوه بر زندگی معاصر خود و سایر کشورها با زندگی گذشتگان و آیندگان نیز سروکار دارد. پس هدف بفرنج تر و مشکلتر می شود. ضمن ایجاد زندگی معاصر، هنرمند می تواند ناظر وقایعی باشد که در اطراف او در زمان او رخ می دهد. ولی ضمن ایجاد وقایع گذشته یا آینده و یا وقایع تخیلی، قبل از هر چیز باید به نوسازی پردازد و از نو آنها را در تخیل خود خلق کند و همان طور که ضمن کار متوجه شدید، این خود کار مشکلی است. چیزی است ابدی که هیچ وقت در هنر نمی میرد و در تمام دوران برای خلاقیت ایده آل است. من درباره اوج افتخارات هنری صحبت می کنم که نمونه های کلاسیک برای ما به جا گذاردند، نمونه های ایده آل، نمونه هایی که همیشه باید به آنها رجوع کنیم. این نمونه ها را باید بررسی و مطالعه کرد و برای انتقال زنده آنها نیز باید

۱۰. استانیسلاوسکی در چرکنویس مقاله ای که به مناسبت چهلمین سال تأسیس تئاتر مخات نوشته، این اندیشه را بسط و توسعه داده است و می نویسد:

«برای تجسم سیماهای مثبت زمان خود باید خیلی چیزها بیاموزیم و این کار چندان آسانی نیست و به این زودبها نیز کاملاً از عهده این وظیفه مهم بر نخواهیم آمد.»

دست به تجسس مصالح هیجانی هنری زد. تمام تأثرات و هیجانات و لذات، و تمام آن چیزهایی که دیگران برای زندگی کردن خودشان از آنها استفاده می کنند، در هنرمند مبدل به مصالحی برای اخلاقیت می شود.

هنرمند با مشاهده زندگی شخصی و زندگی دیگران دست به ایجاد يك دنیای شاعرانه، دنیایی پراز سیماهای روشن و تاریک و خوب و بد، با ایده‌هایی که برای همه جاودانی است، می زند.»

آرکادی نیکلایوویچ در خاتمه درس امروز گفت: «من فعلاً آنچه برای هنرمندان تازه کار درباره حافظه هیجانی لازم بود شرح دادم. بقیه را شما طبق بر نامه درسی طرح ریزی شده، در آینده خواهید آموخت.»

ارتباط

سال .. ۱۹

بر لوحه‌ای که در سالن تماشاگران آویخته بود، نوشته بودند: ارتباط.
 آرکادی نیکلایویچ با حضورش در کلاس مرحله‌ی درس جدیدمان را تبریک گفت، بعد
 روبه‌وسه لوفسکی کرد و پرسید: «هم اکنون شما با چه چیزی و یا با چه کسی در ارتباط
 هستید؟»

نخست‌وسه لوفسکی، که در افکار خود غرق بود، منظور آرکادی نیکلایویچ را
 دریافت، اما پس از کمی درنگ شتابزده پاسخ داد: «من؟ من با هیچ چیز؛ من با هیچ کس!»
 آرکادی نیکلایویچ با شوخ‌طبعی گفت: «آه ... پس شما از معجزات طبیعت اید؛
 بایستی شما را با عنوان «آدمی که با هیچ چیز و هیچ کس ارتباطی ندارد» درموزه بگذاریم!»
 وسه لوفسکی به عذرخواهی پرداخت و می‌خواست به آرکادی نیکلایویچ بقبولاند
 چون هیچ کسی نگاهش نمی‌کرده و به او چیزی نمی‌گفته، طبیعتاً او هم نمی‌توانسته است
 با کسی ارتباطی داشته باشد.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «برای ارتباط مگر بایستی حتماً نگاهتان کنند و یا با شما
 حرفی بزنند؟ هم اینک شما چشمهایتان را ببندید و گوشهایتان را با دست بگیرید! وساکت
 بمانید تا ببینید با چه کسی و یا چه چیزی در ارتباطید یا اینکه لحظات بی‌ارتباطی را
 دریابید.»

من نیز دست به کار شدم: چشمهایم را بستم و گوشهایم را گرفتم، به واریسی و دیدن
 هر آنچه در درونم می‌گذشت پرداختم؛ می‌خواستم بدانم با کی و یا چی در ارتباطم و یا
 لحظه‌های بی‌ارتباط را صید کنم. یکباره همان ویولون نواز مشهور که در کنسرت دیشب
 هنر آفرینی می‌کرد در خاطر من پدیدار شد و من گام به گام و لحظه به لحظه کنسرت را به یاد

می آوردم و دنبال می کردم. نخست به تالار آمدم، با دوستان و آشنایانم حال و احوال کردم، راهی سالن شدم، در میان ردیف صندلیها به تماشای نوازندگانی که در کارکوک سازهایشان بودند نشستم. پس از این، آنان به نواختن موسیقی پرداختند و من می شنیدم، اما نه آن طور که شاید و باید. نمی توانستم عمق و ژرفای آهنگ را به درستی دریابم و آن را حس کنم. با خود می گفتم: لحظه های خالی و بی ارتباط لابد همین لحظه ها هستند. چگونگی این لحظات و نتیجه گیری خود را به آرکادی نیکلایویچ گفتم.

آرکادی نیکلایویچ با تعجب گفت: «چطور؟! شنیدن و تأثیر کار هنری را شما لحظه های خالی و بی ارتباط می پندارید؟»

من در تأیید نظرم گفتم: «آری، آخر من گوش می دهم اما نمی شنوم. می کوشم تا به عمق موسیقی نفوذ کنم اما هنوز نمی توانم. خوب فکر می کنم لحظات خالی و بی ارتباط همینها هستند.»

— این برای آن است که ارتباط شما با مسائل قبلی هنوز ادامه داشته است و توجه شما هنوز به آنها بوده است. یعنی شما با موضوعی ارتباط داشته اید و از این روی موسیقی بر شما بی تأثیر ماند. همین که جریانات دیگر قطع شود، دریافت و تأثیر موسیقی بر شما آغاز خواهد شد و به سادگی در ژرفای آن نفوذ می کنید و ارتباط برقرار می شود. در جریان ارتباط هیچ گاه توقفی روی نمی دهد.

— بسیار خوب. این طور باشد.

نظر تارتسف را پذیرفتم و کارم را دنبال کردم. وقتی گیج و سردرگم می شدم، به تك و تاب می افتادم و خش و خش من توجه و تمرکز سایرین را می شکست و مزاحم آنها می شدم. ناچار چندی خاموش و بی حرکت می ماندم تا وانمود کنم دارم به موسیقی گوش می دهم و همین سعی و تظاهر من به شنیدن خود سبب نشنیدنم می شد. زیرا من به کاری دیگر جز موسیقی شنیدن می پرداختم. گوش و هوشم همه متوجه پیرامونم بود نه موسیقی. یکباره بی آنکه خودم بخواهم نگاهم به سمت تارتسف لغزید. اما او به من توجه نداشت. چشم گرداندم تا شوستف را ببینم. اما پیدایش نکردم. سایر هنرمندان را نیز ندیدم. بعد به نوبت به تماشای همگان پرداختم و نگاهم مدام به دور و برم می پرید. دیگر نتوانستم از پراکندگی اندیشه ام جلوگیری کنم و به موضوعی مشخص مهارش کنم. چه اندیشه ها و چه چیزها در این لحظه ها به یادم آمد! مسائل خانوادگی، خویشاوندانی که در شهرهای دیگر زندگی می کردند، دوست در گذشته ام، همه یکباره به مغزم تاختند و موسیقی هم به پرواز و بیقراری افکارم دامن می زد. درباره اینها آرکادی نیکلایویچ توضیح داد: «این تصاویر در خاطرتان

بیخود پدیدار نشده اند. شما نیازمند بودید تا موضوعی معین بیابید که همه توجه و حواس و اندیشه‌تان را به آن معطوف سازید و نیز افکار و احساس آن را دریافت و درک کنید.»

سرانجام چراغ و لامپا و حبابهاشان توجه را به خود جلب کردند. حواس همه متوجه آنها شد و مدت زیادی مجذوب طرح و شکل و ساختمان پیچیده آنها شدم و واریسی شان کردم و... و سرانجام: آهان، اینهاش، یافتم! یافتم! لحظه‌های خالی و بی ارتباط را، یافتم! بفرمایید! نگاه کردن ساده و بی معنی به یک چراغ و حباب بی اهمیت را که نمی توان گفت ارتباط!

وقتی آرکادی نیکلایو بیچ را از این کشف تازه ام خبردار کردم کژنگاهی به من انداخت و گفت: «شما سعی کردید بفهمید آن لامپا و حبابها از چی و چگونه ساخته شده اند. طرح و ساخت و اجزای گوناگون شکل دهنده اش را دریافتید، همه این یافتنها و تأثیرات را در خودتان فراهم آوردید، در حافظه‌تان ثبت و ضبط کردید، و در باره شان اندیشیدید. بسیار خوب، اینها همان است که به زبان ما لازمه جریان ارتباط گفته می شود. شاید دودلی شما از این است که این حبابها و لامپا اشیائی بی جانند؟ اما فراموش نکنید، تابلوهای نقاشی، تندیسها و تمام آثار و اشیاء و اسبابهایی که در موزه‌ها جای دارند و حتی تصویری از دوستان شما نیز همه اشیائی بی جانند. اما به یاد بیاورید که جان و زندگی آفریدگارشان با این آثار در آمیخته و یگانه شده است.

با چنین نگاه کردن و دیدنی است که همین چراغ و حباب ساده نیز می توانند در برابرمان جان بگیرند، زنده شوند و با ما ارتباط برقرار کنند.»

— آیا این به آن معنی است که ما با هر چه که در تیررس نگاهمان باشد می توانیم ارتباط برقرار کنیم؟

— نه مشکل بتوانید به یک نظر با هر چه در پیرامونتان هست تأثیر و روابط متقابل فراهم کنید. یعنی از آن تأثیر بپذیرید و بر آن تأثیر کنید؛ نگاه کردن تنها کافی نیست. روی صحنه بدون این لحظه‌های تأثیر و تأثر هیچ گونه ارتباطی پدید نمی آید. اما اگر توفیق بیابید، با هر چیزی، گیریم که اندک بده و بستانی داشته باشید، دست کم لحظات کوتاهی از ارتباط رخ می دهد.

بارها به شما گفته‌ام: روی صحنه که هستیم گاه نگاه می کنیم و می بینیم و چه بسا که نگاه می کنیم اما چیزی نمی بینیم. به بیان دیگر روی صحنه هر چیز را هم می توانید نگاه کنید و ببینید، مجذوبش بشوید و احساسش کنید و هم اینجا روی صحنه باشید اما هر آنچه در سالن تماشاگران یا بیرون از آنجا می گذرد ببینید و احساسش کنید. می توانید روی صحنه

با همه رخ داده‌ها ارتباط و تأثیرات متقابل داشته باشید و نیز با هر آنچه اینجا و اکنون می‌گذرد بی‌تأثیر و بیگانه بمانید. به زبان صحنه رسم است که می‌گویند: روی صحنه دوجور نگاه کردن داریم، یکی نگاهی است درونی و حقیقی، و دیگری نگاهی ظاهری و یا «صورت مجلسی». اما حرفه‌ای‌گرها برای پوشانیدن و نقاب کشیدن بر درون خالی خود همیشه از شگردوشیوه‌ای کهنه و قدیمی سود می‌برند و این همان دریدن و از حدقه جهان‌ندن هرچه بیشتر چشم‌هایشان است که آن راه به جایی نمی‌برد. به یاد بیاورید که چشم آینه روح است و نگاه تهی آینه‌داری است که درون تهی را بازمی‌تاباند. آیا ضرورتی دارد تا باز درباره اهمیت ویژه‌ای که نگاه کردن و دیدن روی صحنه دارد سخنی گفته آید. چشم و نگاه بازیگر باید خود بیان‌کننده ژرفای ماهیت و بینش درونی آفرینشکار باشد و درون‌نامه عمیق او را پدیدار کند. برای این مقصود ضروری است که بازیگر خود را از چنان مضمونی که همساز و همذات با محتوای زندگی روانی نقش است ذره‌ذره بارور کند. با چنین باورو درون‌مایگی و حضور کاملی است که نقش آفرین باید با شخصیت مقابل ارتباط بیابد. اما انسان نقش آفرین تمایلات ضعیف هم دارد. هنگامی که در تئاتر حضور می‌یابد، خط سیر زندگی همیشگی و روزمره هنوز با اوست. بر روی صحنه نیز اندیشه و احساسات زندگی شخصی او که به واسطه رخداده‌های واقعی زندگی پدید آمده‌اند با او همراه و در کمین‌اند تا در فرصتی بیدرنگ هیجانات و احساسات سیمای تصویر را با خود بیامیزند. اما هنرمند زمانی با نقش همذات و همزاد می‌شود که از آن کاملاً متأثر شده باشد. او با چهره تصویر می‌آمیزد و هنرمندانه به سیمایی دیگر مبدل می‌شود. اما همین که دمی از نقش غافل و دچار سیر زندگی انسانی و فردی خود شود، ناچار بیرون از صحنه میان تماشاگران و یا به جایی بیرون از تئاتر می‌رود. و در همان جاست که در ذهنش برای برقراری ارتباط پی‌موضوعی می‌گردد. در چنین دقایقی، نقش صورت ظاهری، بیگانه و نا آشنا به خود می‌گیرد. مشی سراسری زندگی صحنه‌ای و ارتباط هر دم قطع می‌شود و جاهای خالی با پاره‌هایی از زندگی خود بازیگر که با سیمای تصویر شده نقش کمترین ارتباط را دارد پر می‌شود. زنجیری که بعضی حلقه‌های آن از طلا و برخی آلومینیوم و تکه‌هایی از ریسمان به هم بسته شده است در نظر آورید! این زنجیر به چه کاری می‌آید؟ چنین خط سیر تکه پاره‌ای و این ارتباط وصله‌ای به درد چه کسی می‌خورد؟ قطع و وصل پیوسته خط سیر زندگی نقش، سیما را معیوب می‌کند و سبب مرگ آن می‌شود. همچنین اگر جریان ارتباط صحیح و تسلسل‌وار و مداوم در زندگی واقعی ضروری است، روی صحنه دهها بار بیشتر ضروری است، که این به خاطر هنر تئاتر و طبیعت خلاقه آن است، هنری که سرتاسر بر ارتباط

تصویرهای فعال صحنه سامان یافته است. ارتباط با شخصیت مقابل از یک سو و ارتباط با خود از سوی دیگر. راستی فکر کنید که درام نویسی خیال دارد شخصیت‌های درامش را در حال خواب یا مدهوشی به تماشاگران عرضه کند، یعنی لحظه‌هایی که زندگی روانی چهره‌های درامش به هیچ روی جلوه گر نمی شوند. او عمر وزیدی را روی صحنه آورده که نه همدیگر را می شناسند و نه تمایلی به آشنایی و نیازی به ارتباط فکری-حس، باهم دارند. و حتی احساسات و افکارشان را از هم پنهان می کنند. هر یک به گنجی در صحنه می نشیند ساکت! بسیار خوب. حالا تماشاگر چه کاری دارد که در سالن بماند؟ او که نه به احساس این دو خواب آلود مدهوش پی برده و نه از اندیشه‌شان چیزی دستگیرش شده است؟ اما اگر این یکی به صحنه که می آید حضور آن یکی را حس نماید وجد کند با اندیشه و عواطف خود آشنایش کند و آن دیگری هم بخواهد به احساس و خواستهای این یکی راه بیابد، به ناگاه وضعیت جا به جا می شود و در این میانه تماشاگر هم از چیزهایی خبردار می شود.

حضور در چنین جریان بده بستانی، احساس و اندیشه میان دو یا چند تن است که تماشاگر بی آنکه خود بخواهد به منزله شاهد و ناظر اتفاقی بحث و گفت و شنود به کلمات و اعمالشان پی می برد و بی سخن در این ارتباط سهیم می شود. نگاه می کند، می بیند، می فهمد و عواطف آنها بر او تأثیر می گذارد.

از این گفته‌ها در می یابیم که تماشاگر در تئاتر نشسته تنها زمانی به ادراک موضوع و مضمون نایل می آید و غیر مستقیم در رویدادهایی که بر صحنه رخ می نماید سهیم می شود که میان شخصیت‌های نمایشنامه ارتباطی راستین و خلاقه سامان بگیرد.

هنرمندان، هنگامی که بر صحنه آید، اگر مایلید که توجه کامل هزاران تماشاگر بر شما معطوف باشد، بکوشید تارشته احساس و اندیشه و اعمال نقشی که تجسم بخشیده آید در ارتباط با سیمای مقابل گسیخته نشود، و خاصه که مصالح و سرگذشت درونی این ارتباط برای تماشاگر جاذب و دل انگیز باشد.

پویه ارتباط صحنه‌ای به لحاظ اهمیت فوق العاده‌ای که دارد ما را وامی دارد تا توجه خاصی به آن نماییم و در آینده به بررسی دقیق و کامل انواع ارتباط که روی صحنه مدام با آن سروکار داریم همت کنیم.

سال .. ۱۹

امروز همین که آرکادی نیکلایویچ به کلاس وارد شد گفت: «با ارتباط فردی یا ارتباط

با خود آغاز می‌کنیم:

چه اوقاتی است در زندگی که در ارتباط با خودمان به صدای رسا سخن می‌گوییم؟ هنگامی که بسیار خشمگینیم و از شدت هیجان و کژخلقی نمی‌توانیم بکاهیم، یا وقتی می‌خواهیم از موضوعی بفرنج سرد آوریم، یا برای از بردن مطلبی، و یا وقتی که تنها می‌باشیم و احساسی که سبب نیکبختی و یا شوربختی ما می‌شود روی می‌آورد. در زندگی به ندرت اتفاق می‌افتد که به صدای بلند با خودمان گفتگو کنیم. اما همین کار روی صحنه زیاد روی می‌دهد.

روی صحنه اگر اتفاق بیفتد که در سکوتی کامل با خودم ارتباط بگیرم، احساس بسیار دلپذیری دارم و می‌توانم بگویم حتی این نوع ارتباط برایم خوشایند و دوست داشتنی است. زیرا این گونه ارتباط بسیار واقعی است و طبیعتاً از عهده‌اش برمی‌آیم. اما به عکس صحنه‌هایی پیش می‌آید که ناگزیر رو در روی خود می‌ایستم و چشم در چشم خودم می‌دوزم؛ قطعه شعر بلندی را بیان می‌کنم، یکباره خودم را گم می‌کنم، دست‌چاه می‌شوم و نمی‌دانم چه کنم. آخر چطور می‌شود کاری را که برای توجیهش نمی‌توانم نمونه‌ای در زندگی پیدا کنم درک و احساسش نمایم—«درک و احساس نمونه واقعی». در چنین هنگامی در ارتباط با خودم در کجا باید پی این «من» خود بگردم و با آن من خود ارتباط بیابم. انسان عظیم است... به کجا رو کنیم؟ به مغز، به قلب، به تخیل، به عقل، به دست، به پا؟ از کجا به کجا باید پویه این ارتباط را در درون خود هدایت کنیم؟ برای چنین جریانی تشخیص و تعیین فاعل و سوژه و یا موضوع ضروری است. آنها در کدام نقطه و در کجای درون ما جای دارند؟ با نشناختن این دو نقطه درونی ارتباط نمی‌توانم از پراکندگی توجه گریزانم جلوگیری کنم. و گریز دائم آن به جایی بیرون از صحنه است. همان جایی که موضوع اجتناب ناپذیر، یعنی تماشاگر، مدام در کمین ماست. اما با خوشوقتی می‌گویم که راه‌هایی و گریز از این تنگنا و مهلکه را به ما آموخته‌اند.

مطلب از این قرار است: غیر از مرکز معمول زندگانی روانی و عصبی ما یعنی مغز، مرکز دیگری را نیز به من نشانی داده‌اند. مرکزی که کنار قلب جای دارد و مرکز سلسله التهابات نامیده می‌شود. من سعی کردم تا برای محاوره میان این دو مرکز پیوند برقرار کنم. احساس کردم آنها نه تنها در درونم تعیین شدند بلکه به گفت و شنود نیز پرداختند. حس کردم مرکز اصلی یعنی مغز جایگاه شعور و مرکز قلب جای التهاب و عاطفه یا شور است. به شهادت احساسی که من داشتم، عقل و عاطفه رابطه برقرار کرده بودند. با خود گفتم خوب چه عیب دارد، بگذار آنچه باید بکنند.

بدین ترتیب آن فاعل و موضوعی که در من نبود پدید آمد. از این پس دیگر روی صحنه ضمن رابطه با خود نه تنها در سکوت احساس آرامش دارم بلکه در رابطه لفظی نیز به همان آرامش دست یافته‌ام. من اکنون پروای آن ندارم تا به درستی و یا نادرستی این مسئله بپردازم؛ یا آنکه بخواهم بدانم آن را که من حس کرده‌ام با شناخت علمی درست می‌آید یا نه. متر و محک من، احساس من است. حال گیریم که این احساس شخصی است و ثمره تخیل من. به هر حال یار راه من است و من از آن سود می‌برم. اگر این شیوه حسی و تجربی بگیرم غیر علمی من شمارا به کار می‌آید و یاری می‌کند چه بهتر از این! من هم جد و جهدی برای اثباتش به طریق علمی ندارم.»

آرکادی نیکلایوویچ بعد از کمی درنگ ادامه داد: «روی صحنه، ارتباط با شخصیت مقابل از رابطه با خود آسانتر است. اما در این نوع ارتباط هم دشواریهایی هست. باید آنها را شناخت و راه چاره‌شان را یافت. به طور مثال، من و شماروی صحنه ایم و یک راست با هم روبه‌رو می‌شویم. من اما از اندامهای گونه‌گون شکل گرفته‌ام. می‌بینید؟ بینی دارم، دهان دارم، پاهم دارم، دستهایم — فراموش نکنید دوتا هستند — انگشت ناخن و غیره و غیره. آیا شما می‌توانید در آن واحد با تمامی اندامهای من که اندامگان یعنی وجود جسمانی مرا می‌سازند ارتباط برقرار کنید؟ بسیار خوب، اگر بر قراری ارتباط با تمامی اندامهای من یکباره برایتان سخت است، اندامی را برگزینید تا از آن طریق با تمامی من ارتباط داشته باشید.»

یکی از هنرجویان فریاد زد: «چشم! چشم را انتخاب کن! چشم آینه روان است.» — هان، خوب، پس هم اکنون باید فهمیده باشید که در جریان ارتباط پیش از هر چیز شما در جستجوی دنیای درون طرف مقابلتان هستید. دنیای درون است که برایتان اهمیت دارد. پس روان زنده مرا بجوید. من زنده را جستجو کنید. خوب این زنده در هر جا هست. هنرجویان به درستی متوجه مسئله نشدند، پس پرسیدند: «این کار چگونه صورت می‌گیرد؟»

آرکادی نیکلایوویچ در جوابشان گفت: «عجب! یعنی خود زندگی راه عملی آن را به شما نیاموخته است؟ هیچ گاه شما به درون کسی راه نیافته‌اید؟ هیچ گاه نشده که با احساسات روان کسی را لمس کنید؟ این کار یاد داده نمی‌شود. با دقت هر چه بیشتر به من نگاه کنید سعی کنید حالت درونی مرا دریابید! هسان، بلی درست همین طور. خوب، به نظر شما هم اکنون من چه حالی دارم؟»

من کوشیدم حالت درونی آرکادی نیکلایوویچ را به درستی بفهمم. پس گفتم: «شما

مهربان، آماده یاری کردن، سرزنده و با نشاط، علاقه‌مند... بعد...»

بعد از این آرکادی نیکلایویچ پرسید: «و حالا چی؟»

من آماده جواب دادن می شدم که ناگاه به جای آرکادی نیکلایویچ فاموسف را دیدم که با تمام خصوصیات بارز خودش، با همان چشمان ساده لوح و دهان چرب، دستان تپل و حرکات نرم و چابک پیرمردی لوس و نتر در برابرم جان گرفته است.

بعد تارتسف با صدای فاموسف، با همان لحن تردیدآمیز، همان گونه که در نمایشنامه با مالچالین گفتگو می کند، روبه من پرسید: «شما با چه کسی در ارتباط هستید؟»

خندان گفتم: «البته با فاموسف!»

آرکادی نیکلایویچ باز پرسید: «پس تارتسف در اینجا چه می شود؟»

من خاموش ماندم.

— اگر شما نه با دستها و بینی و نیز سایر اندامهای من، که با کارروی منش توانسته‌اند چهره فاموسف را مجسم کنند، بلکه باروان زنده من تماس و ارتباط بگیرد، آن گاه باید بگویم که روان زنده من که در وجود من است عوض نشده و نمی شود. من که نمی توانم روان خودم را از تنم بیرون بکشم و روان دیگری را به عاریت بگیرم! پس شما این بار اشتباه کردید و باروان زنده من ارتباط نداشتید، با چیز دیگری رابطه داشتید. با چه چیزی؟ به راستی من با چی در ارتباط بوده‌ام؟ خوب به یاد دارم که با تغییر تارتسف به فاموسف، یعنی در واقع با تغییر موضوع، احساس من نیز تغییر کرد: احساس احترامی را که همیشه به آرکادی نیکلایویچ داشتم در اثر اجرای نقش فاموسف توسط تارتسف به احساسی طنزآمیز و شوخ و مسخره از روی خوش خلقی بدل شد. و اما بالاخره هم نتوانستم بفهمم من با چه چیز یا با چه کسی در ارتباط بوده‌ام. این موضوع را نزد آرکادی نیکلایویچ اعتراف کردم،^۲ و او در جوابم گفت: «شما با موجودی تازه در ارتباط بودید، با فاموسف.

۱. فاموسف یکی از شخصیت‌های نمایشنامه بیچاره آنکه گرفتار عقل شد نوشته گریبایدف است. - م.
۲. خیلی از معاصرین به خاطر دارند زمانی که استانیسلاوسکی نقشهای منفی از جمله فاموسف و غیره را بازی می کرد، هنر پیشه‌ها سعی می کردند که برای حل مشکلات و یا سوالات نزد او نروند. چون زمانی که استانیسلاوسکی خود را برای اجرای نقش آماده می کرد، خصوصیات شخصی آن پرسناژ را نسبت به اطرافیان حفظ می کرد. و یا بر عکس نقشهایی بودند مثل آستروف یا اشتو کمان، که در چنین روزهایی بر خورد با او آسانتر بود.

در اثبات این مسئله به گفتار و یا خاطرات ل. یا. گوروویچ که در مجموعه‌ای به نام درباره استانیسلاوسکی (صفحه ۱۲۶) [کتاب روسی] به چاپ رسیده است می توان رجوع کرد.

تارتسلف یا با تارتسلف - فاموسف. در جای خود شما این استحاله معجزه وار را که هنرمند خالق آن است خواهید شناخت. فعلا این را بدانید که انسان می کوشد تا با روح زنده در ارتباط باشد، نه بینی و دستها و دگمه ها و غیره و غیره که اغلب هنر پیشگان به غلط با آنها ارتباط دارند - رابطه باروان زنده شخصیت مقابل. همین طور که می بینید، به محض آنکه میان دو چهره ملاقاتی روی می دهد، طبیعتاً میانشان رابطه و تماس متقابل آغاز می شود. مثلاً همین حالا که رویاروی یکدیگر قرار داریم، میانمان چنین ارتباطی برقرار شده است. من می کوشم که افکار و نظریات و احساسم را به شما القا کنم و شما نیز به سخنانم گوش فرا داده اید تا دانش و تجربیات مرا دریابید.

گاوارکف چنین اظهار نظر کرد: «اما در اینجا نمی توان گفت ارتباط متقابل، زیرا که جریان انتقال احساس تنها از طرف شما صورت می گیرد. یعنی از طرف فاعل، گوینده، و تنها جریان پذیرش احساس و افکار از جانب ما یعنی شنونده ها انجام می شود. در این صورت با عرض معذرت می پرسم ارتباط متقابل چه معنایی دارد و چه می شود؟ نقطه برخورد جریان احساس در کجاست؟»

تارتسلف از او پرسید: «شما در همین لحظه چه می کنید؟ با من مخالفت می کنید. می خواهید مرا مجاب کنید. یعنی در حال القای شك و تردیدتان به من هستید و من هم مشغول دریافت آن از شما هستم. خوب این همان جریان برخوردی است که شما درباره اش صحبت کردید.»

گاوارکف که باز پپله کرده بود، پرسید: «هم در این لحظه و هم در آن وقت که شما به تنهایی سخن می گفتید؟»

آرکادی نیکلایویچ پاسخ داد: «من میان این دو تفاوتی نمی بینم، هم در آن وقت و هم در این لحظات به ارتباط خود ادامه داده ایم. البته ضمن ارتباط جریان دریافت و دهش به نوبت جابه جا شده اند، اما در همان لحظاتی هم که من به تنهایی سخن می گفتم و شما به حرفهایم گوش می دادید، شك و تردیدی را که در شما فراهم می آمد من احساس و درك می کردم. و حتی کم حوصلگی و بیتابی و هیجان حیرت شما به من القای شدند. چرا من در آن لحظات این تنگ حوصلگی و هیجان شما را درمی یافتم؟ زیرا شما خود نمی توانستید از آن جلوگیری کنید و همان وقت نیز بی آنکه متوجه باشید جریان داد و گرفت در شما صورت می پذیرفت. پس همان گاه که شما ساکت نشسته بودید و هیچ نمی گفتید همان برخورد جریان که درباره اش بحث است وجود داشته است. و سرانجام در همین لحظات پیش ضمن اعتراضی که کردید آشکار شد. آیا این خود نمی تواند شاهدی روشن برای



۹. س. استانیلاوسکی همراه هنرجویان استودیوی انستیتوی دولتی هنرهای تئاتری تاجیکستان، سال ۱۹۳۷.



ا.ق.س.، استانیسلاوسکی و م.ن. کوزوف سر کلاس استودیوی ایرادمانیک، سال ۱۹۳۷.

ارتباط متقابل بدون قطع باشد؟!

چنین پویه ارتباط متقابل به ویژه در کارثباتری ضروری است. اثر درام نویس و بازی هنرپیشگان عمدتاً بدون استثناء از محاوره‌ای که ارتباط متقابل دو یا چند چهره فعال صحنه‌ای شکل می‌دهند فراهم می‌آید. با تأسف باید بگویم که در تئاتر امروز چنین ارتباط رویاروی و بدون قطعی کمتر دیده می‌شود، و اگر هم باشد تنها در همان لحظاتی است که هر کس خود کلماتی را بیان می‌کند و همین که سکوت می‌کند و طرف مقابلش سخن می‌گوید دیگر خود او نه گوش می‌دهد و نه اینکه افکار و احساس طرف مقابل را دریافت می‌کند. موجودیتشان تا وقتی نوبت بیان خودشان بشود از میان می‌رود. این بازیگران با چنین رفتاری سبب ثابودی ارتباط رویاروی و بده و بستان احساساتشان می‌شوند. بده بستانی که نه تنها هنگام سخن گفتن و سخن شنیدن و پاسخ گفتن بلکه در حین سکوت و خاموشی یعنی در لحظاتی که چشم سخن می‌گوید هم ضروری است.

ارتباطی که مدام قطع و وصل شود به کار نمی‌آید و درست نیست. یادگیری زمانی که می‌خواهید اندیشه و احساسات را از طریق کلام القا کنید، مراقب باشید تا آماج شعور و احساس طرف مقابلتان باشد. برای این منظور به درنگ گاه کوچکی نیاز دارید. همین که مطمئن شدید آنچه در سخن نمی‌گنجد با نگاهتان القا کرده‌اید به انتقال مطلب بعدی پردازید. در جای خود بایستی بتوانید که افکار و احساسات شخصیت مقابل را که به واسطه کلام بیان می‌کند، و شما نیز هم در جریان تمرین و هم در وقت نمایش بارها آن را شنیده‌اید و برایتان آشنا هستند هر بار با شکل و محتوای تازه‌ای بشنوید و درک کنید. پویه خلاقیت در جریان داد و گرفت متقابل احساس بایستی تکرار شود. این کار با توجه و تمرکز دقیق و کامل و تکنیک و نظام هنری بازیگر بر آورده می‌شود.»

وقت کلاس به پایان رسید و آرکادی نیکلایو بیچ پیش از این نتوانست به سخنانش ادامه

دهد.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایو بیچ شرح انواع گوناگون ارتباط و خصوصیات را که در جلسه پیش آغاز کرده بود ادامه داد و گفت: «حالا نوع تازه‌ای از ارتباط را برایتان بررسی و ارزشیابی می‌کنم. ارتباط با موضوع غیر موجود و غیر واقعی — تخیلی — مانند ارتباط با روح. مثل ارتباط با روح پدرها ملت که نه هنرپیشه و نه تماشاگر هیچ يك او را نمی‌بینند. هنرپیشگان کم تجربه و تازه کار در چنین وضعیتی در برابر چنین موضوعی، یعنی دیدن

چیزی که وجود مادی ندارد، به توهمات می پردازند و با این کار تمام نیر و توجه و دقت خود را روی صحنه هدر می دهند. اما هنرمندان کار آزموده و مجرب می دانند مطلب بر سر خود شبیح یا روح و دیدن و باور آن نیست. عمده ارتباط درونی با روح است. هم اینان به جای موضوع نامرئی یعنی روح، اگر معجزه گر و سحر آسا را به کار می گیرند و با صداقت کامل جد دارند تا پاسخی درست برای پرسش خود بیابند که اگر در فضایی خالی، روح یا شبیحی آشنا در برابرشان نمودار شود آنها چه خواهند کرد. به عکس برخی از هنرمندان به ویژه هنر جو یان مبتدی به موضوع غیر موجود و نامرئی روی می آورند و در ذهن خود باز چیزی غیر واقعی در برابرشان قرار می دهند و سعی دارند در جای خالی با چیزی ناموجود ارتباط بگیرند. و نیر و توجه آنها صرف مسائل غیر ضروری و هدفهای غیر درونی می شود و خود را به زور و امی دارند تا چیزی را که وجود ندارد ببینند. اینان به این گونه ارتباط نادرست و غیر منطقی خو می کنند و روی صحنه نیز به همین شیوه عمل می کنند و سر آخر ارتباط با موضوعهای زنده را از یاد می برند. همیشه موضوعی مرده و خیالی را میان خود و شخصیت مقابلشان حائل می کنند. این عادت خطرناک و مهلك چنان در اینان ریشه می بندد که تا پایان زندگی بازیگریشان از آنها دست نمی کشد.

بازی کردن با چنین هنرپیشه ای که رودر رویتان می ایستد و نگاهتان می کند اما شمارا نمی بیند و به جای شما به واسطه شما با کس دیگری ارتباط می گیرد چه رنج و عذابی است!

مجسم کن برابر دیواری ایستاده ای که نه کلمات و حالات و افکار و عواطف شما را درک و احساس می کند و نه با هیچ لم و خمی می توانی با او ارتباط داشته باشی. از این عادت و آداب مرگ آور هنرپیشه مآبی بپرهیزید که به آسانی ریشه می گیرد و به سختی کنده می شود.»

من پرسیدم: «خوب پس هنگامی که برای جریان ارتباط، موضوعی زنده و واقعی وجود ندارد، چه باید کرد؟»

تارتسلف پاسخ داد: «خیلی ساده، تازمانی که چنین موضوعی را پیدا نکرده اید ابدأً ارتباط نگیرید و برای همین هم برایتان ساعات تمرین گذاشته ایم تا شما بتوانید در جریان کار، با اشخاص و موضوع زنده ارتباط داشته باشید. و من با جد و تأکید از شما می خواهم بیخود در هوا با چیزی که وجود ندارد تماس نگیرید، جز با موضوعهای زنده آن هم با نظارت چشمهای مجرب ارتباط برقرار کنید.

و حالا نوع دیگری از ارتباط را برایتان می گویم. ارتباط با موضوع جمعی که کار

دشواری است. ارتباط با هزاران سر که در سالن تماشاگران به شما چشم دوخته اند.»
 و نتسف شتابان گفت: «نه، با تماشاگران که نمی توانیم ارتباط برقرار کنیم. نه، ابداً.»
 — بلی حق با شماست. ارتباط مستقیم نمی شود؛ اما ارتباط غیر مستقیم حتمی است.
 دشواریهای ویژه ارتباط صحنه‌ای همینهاست. ارتباطی که در آن واحد هم با شخصیت
 مقابل و هم با تماشاگر برقرار می شود. جالب اینکه هر دو ارتباط در يك زمان و متقابلاً
 صورت می گیرد. بده و بستان به واسطه شخصیت بازی با تماشاگران.

شوستف گفت: «رابطه بازیگران را با هم در روی صحنه می توان ارتباط متقابل
 بگوئیم، اما ارتباط متقابل بازیگر و تماشاگر چطور توجیه می شود. برای این منظور
 تماشاگر هم به موقع باید چیزی از سوی خود به روی صحنه بفرستد. اما ما چه چیزی از
 تماشاگر دریافت می کنیم. کف زدن! آن هم نه در جریان اجرا بلکه وقتی که پرده می افتد
 صدایش را می شنویم.»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «پس خنده و گریه‌ها، هیجانات و عواطف و سایر واکنشهای
 تماشاگرچی؟ اینها را چه می گوئید؟ اینها را به حساب نمی آورید؟»

آرکادی نیکلایویچ در تأیید گفته‌هایش افزود: «اکنون پیشامدی را که خود شاهدهی
 گویا برای ارتباط متقابل تماشاگر و بازیگر است برایتان شرح می دهم:

در یکی از اجراهای روزانه نمایشی (پرنده آبی)^۳ که برای کودکان اجرا می شد، حین
 اجرای صحنه محاکمه پسر بچه‌ها به دست درختها و حیوانها، احساس کردم که در تاریکی
 کسی به پشتم ضربه‌ای نواخت؛ برگشتم و نگاه کردم، دیدم پسر بچه‌ای ده ساله است. او با
 هیجان می گفت: به آنها بگو گر به کمین کرده و حرفهایشان را می شنود. منظور او تی تیل و
 می تیل^۴ بود. او پیش من نماند تا قانعش کنم، خودش را جلوی صحنه رساند و از آن کنج
 آوانسن به هنرپیشگانی که نقش تی تیل و می تیل را بازی می کردند به نجوا هشدار داد
 مواظب خودشان باشند که خطر تهدیدشان می کند. آیا این واکنش متقابل تماشاگر
 نیست؟

برای آنکه اعتبار و ارزش بیشتری برای آنچه از طرف تماشاگر به روی صحنه و به
 نشانی شما بازیگران ارسال می شود قائل شوید، خود تجربه کنید و بدون تماشاگر

۳. پرنده آبی نوشته درام پرداز نامدار بلژیکی موریس مترلینک است. استانیسلاوسکی دیدار فرخنده
 خود را با این نویسنده در کتاب زندگی من در هنر به تفصیل شرح می دهد. - م.

۴. تی تیل و می تیل پسر بچه‌های قهرمان نمایشنامه پرنده آبی - م.

نمایشی را بازی کنید.»

من برای يك لحظه مجسم کردم که در سالتی بی تماشاگر به بازی پرداخته‌ام و حس کردم چنین نمایشی را نمی‌توانم تا به آخر بازی کنم و این را پیش تارتسلف اعتراف کردم. آرکادی نیکلایو بیچ پرسید: «چرا؟» و خود پاسخ داد: «در چنین شرایطی ارتباط متقابل بازیگر و تماشاگر از میان می‌رود و بی آن هم خلاقیت در حضور جمع ممکن نیست. بازی در سالن خالی و بی تماشاگر مثل آواز خواندن در اتاقی است که از مبل و فرش و سایر اثاث خانه پر شده باشد. چنین جایی صد را در خود دفن می‌کند. به عکس بازی در سالن پر از تماشاگر مثل آواز خواندن در فضایی است که دارای وسایل انعکاس و بازتاب خوب صداست. تماشاگر سازنده و بازتابنده انعکاس درونی است. او از ما متأثر می‌شود و مثل دستگاه صدا سنج احساس زنده انسانی اش را به بازیگر بازمی‌تاباند. در هنر نمایشی و قراردادهای حرفه‌ای چیها ارتباط با موضوع جمعی بسیار ساده و آسان صورت می‌گیرد. استیل نمایشنامه در چگونگی اجرا و نمایش سربه‌سر خلاصه می‌شود. مثل نمایشنامه‌های خنده‌آور قدیمی فرانسوی و «وود ویل‌ها» که بازیگران مدام با تماشاگران نشان‌گفت و شنود می‌کنند. آدمهای نمایش جلوی صحنه می‌آیند و خیلی ساده و راحت با تماشاگر رویا روی می‌شوند و پاره‌هایی از یکه‌گویی خود را برای آنها می‌گویند، و حتی رخدادها را برایشان حکایت و چاره‌جویی می‌کنند و نظر می‌خواهند. این کار را با اطمینان و شجاعت بسیار انجام می‌دهند و در حقیقت بایستی چنین هم باشد! بازیگر اگر بخواهد با تماشاگر ارتباط مستقیم بگیرد باید این کار را با شجاعت و اطمینان کامل انجام دهد و بر سالن پر از تماشاگر چیرگی کامل داشته باشد. در ارتباط جمعی در صحنه‌های مردمی ما با انبوه جمعیت در رابطه‌ایم، اما نه مردمی که تماشاگرند و در سالن نشسته‌اند بلکه با مردمی که در صحنه‌اند ارتباط مستقیم داریم. آنها بر ایمان موضوعی عمومی هستند. همچنین موردی پیش می‌آید که با موضوعی جدا و مشخص از میان انبوه مردم ارتباط می‌گیریم، لحظه‌ای دیگر پیش می‌آید که همه انبوه جمعیت را زیر نگاه‌داری، یعنی که ارتباط متقابل و مستقیم گسترده است.»

تارتسلف به نوع دیگری از ارتباط که باب حرفه‌ای چیهاست پرداخت: «در این ارتباط روی صحنه بی‌آنکه شخصیت بازی را در نظر داشته باشند یکسره متوجه تماشاگران هستند و این سهل‌ترین نوع ارتباط و تا آنجا که من می‌دانم رایج‌ترین شکل خودنمایی و ادا و اطوار هنر پیشه‌مآبی است و در باره‌اش بیش از این به خود زحمت نمی‌دهیم. در درسهای پیش به قدر کافی در مورد حرفه‌ای چیها گفت و شنود کرده‌ایم. من یقین کامل دارم

که شما هنر جویان خودنمایی ساده هنر پیشگی را با جد و جهد راستین برای انتقال هیجان و افکار و عواطف زنده انسانی خود بر طرف مقابل بازی و درک و دریافت هیجانات زنده انسانی او اشتباه نخواهید کرد. میان این دو کار توفیر بسیار است. این دو نوع ارتباط رویاروی و هم ستیزند.

هنر ما همه نوع ارتباط درست و زنده انسانی را جز آنکه درباره اش صحبت کردیم می پذیرد. اما ناگزیریم این نوع ارتباط را هم بشناسیم تا بر علیه آن مبارزه کنیم. در پایان این درس می خواهیم درباره فعالیت و مثبت بودن جریان ارتباط کمی با شما سخن بگویم. بسیاری می پندارند که حرکات ظاهری و ماشین واردست و پا و گردن و کمر که قابل دیدنند از گونه اعمال و فعالیت مثبت و ثمر بخش صحنه است، چنانچه اعمال و ارتباط درونی که قابل رؤیت نیستند عمل مدلل به حساب نمی آیند. این اشتباه محض است و بیشتر جای تأسف. زیرا در هنر، زندگی روانی انسان به جود آورنده نقش است. به ویژه آشکار کردن و تجسم اعمال و ارتباط درونی است که نقش بارز و بسزا دارد. روابط و دنیای درونی را پر بها و مغتنم بدانید. این ارتباط درونی یکی از عمده ترین اعمال ارزشمند صحنه و خلاقیت است که در پویه ایجاد و انتقال زندگی روانی-انسانی نقش اهمیت مهم و اساسی دارد.»

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایوویچ چنین آغاز کرد: «روی صحنه در جریان ارتباط با اشیاء و امور بایستی دارای احساس و اندیشه ای تجربی باشیم، یعنی احساس واقعیات و رویدادهایی که زندگی خود به وجودشان می آورد.

در زندگی واقعی آنچه ضروری جریان ارتباط است از شرایط و وضعیتی که احاطه مان کرده اند پدید می آیند. اما در تئاتر آن طور نیست و این خود دشواری تازه ای است. اندیشه و احساس بیگانه نقش را در تئاتر به ما پیشنهاد می کنند. احساس و اندیشه ای که به واسطه درام نویس خلق شده، اندیشه و عواطفی که با کلمات بیجان در متن درام نوشته شده است. زندگانی با چنین مصالح روانی کار آسانی نیست و البته بازی و ادا و اطوار و اجرا و نتایج ظاهری هیجانات ناموجود نقش به مراتب آسان است و ارتباط واقعی با طرف مقابل دشوار. اغلب هنر پیشگان این آسانگیری را دوست می دارند و با تمایل زیاد جریان واقعی ارتباط را در روی صحنه با ادا و اطوار ساده عوض می کنند.

پیگیری و مراقبت و پژوهش شورانگیزی است که در چنین پویه ای چه مطالب و

رویدادی برای بده بستان با تماشاگر تدارك دیده‌ایم. این قابل تأمل است و برای من اهمیت دارد که شما نه تنها از راه شعور و احساس آن رادرك کنید بلکه با چشمهای خودتان ببینید که چه چیزهایی برای ارتباط با تماشاگر به وسیله ما روی صحنه می‌آید.

حال برای آنکه شما شاهد چنین شرایطی باشید خوب است که من خود روی صحنه بروم و با نمونه‌وارهای سیمایی آنچه را که باید بدانید و ببینید و احساس کنید، تصویر کنم.»

آرکادی نیکلایوویچ برخاست و به صحنه رفت و برایمان نمایش کاملی را بازی کرد که نشان‌دهنده استعداد و مهارت و تکنیک بازیگری ناب و فوق‌العاده‌ای بود. او شعری را با ریتم و سرعتی هر چه بیشتر و افه‌هایی هر چه جذابتر و درخشان بیان کرد. اما چنان مبهم که ما هیچ کدام هیچ چیز از آن اشعار دستگیرمان نشد، اما به راحتی بسیار زیبا و تماشایی بود. بعد از آن وی از ما پرسید: «خوب هم اکنون من با چه وسیله و مضمونی با شما ارتباط داشتم؟»

با شرمندگی، هیچ يك از ما هنرجویان نتوانستیم پاسخی در خور بدهیم.

آرکادی نیکلایوویچ خود به جای ما پاسخ داد: «به هیچ وسیله. من فقط کلماتی را، همان طور که يك بار نخود را از کیسه خالی کنند، از دهان بیرون می‌ریختم بی آنکه خود بدانم و بفهمم منظورم چیست و مقصودم کیست. بفرمایید این نوعی مواد و مصالح بی معنا است که اغلب هنرپیشگان برای ارتباط با تماشاگر به کارش می‌گیرند! کلمات نقش را وراجی می‌کنند و به هیچ روی قصد القای اندیشه و منظور کلمات را ندارند، بلکه تنها به قشنگی و عشوه کلمات فکر می‌کنند.»

پس از لحظه‌ای تأمل او اعلام کرد که همین الان یکه‌گویی فیگارو از پرده آخر نمایشنامه عروسی فیگارو را اجرا خواهد کرد.

این بار بازی او آشنایی از بیان و حرکت و رفتار و خنده و تلفظ و چابکی و فرزی در ادای کلمات با شکل جنبانی فوق‌العاده با شکوه و حیرت آور بود که بر سر و روی ما فرو پاشید. زیرا که بسیار جذاب و چشمگیر و صحنه‌ای بود. او این تکه را آن قدر جالب و قشنگ بازی کرد که ما به دشواری توانستیم از کف زدن برای او خودداری کنیم. اما هر چه که به درونمایه و مضمون و منظور کار مربوط می‌شود باید بگویم باز چیزی عایدمان نشد و در نیافتیم که در این یکه‌گویی درباره چه مطلبی سخن رفته است.

تارتسف باز رو به ما پرسید: «حالا با چه وسیله‌ای با شما رابطه داشتم؟»

این بار هم ما نتوانستیم به پرسش او پاسخی بگوییم. اما سکوت و بی‌جوابی این دفعه ما برای این بود که او آن قدر چیزهای جالب و حیرت‌آور نشانمان داده بود که نمی‌دانستیم

کدام يك را از میانشان انتخاب و درباره اش گفتگو کنیم.

و باز آرکادی نیکلایویچ خودش در این باره گفت: «من می خواستم خودم را در نقش نمایش دهم و برای این کار از یک گویی فیگارو استفاده کردم، از کلمات، صحنه سازیهای آن، نمایش، حرکات اعمال و غیره و غیره. اما نه برای نمایش نقش بلکه برای نمایش خودم. می خواستم خود را در نقش به تماشا بگذارم یعنی ویژگیهای بارز و برجسته خودم را: اندام، چهره، حرکات، دستها، رفتار، جنبش، راه رفتن، صدا، بیان، تلفظ، گرما، تمپ^۵ و تکنیک. سخن کوتاه به جز احساس و هیجان می خواستم باقی ویژگیهای بارز و برجسته خودم را به رخ شما بکشم؛ برای کسانی که اندامگان گویا و برازنده ای دارند این کار دشواری نیست، فقط بایستی کمی زحمت بکشند تا صدایی قشنگ و مخملی از حنجره شان بیرون بیاید. زبانشان در حین بیان کلمات دشوار نگیرد، حروف مشابه همصدا در کنار هم ردیف و به روشنی تلفظ شوند، حرکات و رفتار گویای نرمش اندامها باشند، سخن کوتاه، کاری کنند تا تمامی حرکاتشان برای تماشاگر جالب و قشنگ باشد. گذشته از مراقبت خود باید کسانی را هم که در آن سوی پرده در سالن نشسته اند در نظر داشته باشند و من آنچه را در توان داشتم یکجا جلوی چشم شما به تماشا گذاشتم. خود را کالا و شما را مشتری و خریدار فرض کردم. و این هم شاید مثالی بود تا بدانید که با وجود کامیابی زیادی که ممکن است در میان تماشاگران به دست آید، يك بازیگر هنرمند حق خودنمایی و عرضه کردن خود را روی صحنه ندارد و حالا نوبت به سومین تجربه می رسد. پیش از این من «خودم» را در «نقش» به تماشا گذاشتم و اکنون می خواهم «نقش» را در «خودم» نمایش بدهم. البته گیریم که نقش توسط درام نویس نوشته شده و به وسیله من کار و اجرا شده است، این به آن معنی نیست که من آن را هر بار احساس خواهم کرده! مقصود احساس نقش نیست بلکه نمایش خطوط ظاهری، بیان موضوع، میمیک چهره، صورت ظاهر سیما و اعمال در میزانشن، و غیره و غیره منظور اصلی من است. من دیگر خالق سیما نیستم بلکه به طور ساده گزارشگر آنم.»

پس از این توضیحات آرکادی نیکلایویچ صحنه ای از نمایشنامه مشهوری را برایمان اجرا کرد، صحنه ای که ژنرالی برحسب اتفاق در خانه اش تنها مانده است و نمی داند چه کند. از تنهایی و تنگ حوصلگی می کوشد تا برای خود سرگرمی فراهم کند. صندلیهای خانه را می آورد و جمع می کند و جوری می چیندشان که گویا سر بازها هستند و

حالا در برابرش صف بسته اند تا ژنرال آنها را سان ببیند. بعد از آن می کوشد که لوازم روی میز را جمع و جور کند. و بعد درباره چیز جالب و خنده آوری فکر می کند. با چشمانی حیرت زده نامه های اداری را ورنه از می کند و بی آنکه بخواندشان چندتایی را امضا می کند. و سپس خمیازه می کشد و برای رفع خستگی خود را کش و قوس می دهد و دوباره همان کارهای بی معنی را از اول آغاز می کند. تارتسف حین اجرای این اعمال، کلمات متن یکه گویی را که درباره بلندهمتی مردان عالیجاه، و بی ادبی و بی نزاکتی بقیه انسانها بود بسیار دقیق و درست و کامل بیان کرد. خطوط میزانسن را درست ترسیم کرد و نمایش داد. با خون سردی و بدون هیجان صورت کلمات متن تصویر را بیان کرد. بی آنکه برای زنده و زندگی کردن و تعمیق آنها اندک کوششی کند. درپاره ای جاها با تکنیک خود جملات متن را به هم گره می زد، در قسمت دیگر به حرکاتش شدت و قوت می داد، گاهی حرکات و پزهایش سرعت می گرفتند و درپاره های بعد با مهارت بازیگری اش از سرعت آنها می کاست و فراز و فرودی ماهرانه به آنها می داد. در برخی جاها نیز ویژگی نقش را برجسته می کرد و برای آنکه مطمئن باشد که تماشاگران این را دریافته اند، گهگاه زیر چشمی می پاییدشان. جاهایی که لازم می دید با مهارت کامل سکوت می کرد. این طرز بازی مخصوص بازیگرانی است که از نقش خود خسته و بیزار شده اند، گیریم روی آن زحمت بسیار کشیده اند. در پنجاهمین شب اجرا احساسشان حال گر اما فونی را دارد که صفحه ای را برای پنجاهمین بار می چرخاند و یا آن آپاراتچی که حلقه فیلمی را برای پنجاهمین دفعه روی آپارات سوار می کند. اما با تأسف باید بگویم حتی این چنین نمایش صورت ظاهر اعمال، که خطوط اصلی نقشهای آن به خوبی و درستی کار شده باشد، در اغلب تئاترها دیده نمی شود. سطح کار خیلی پایین تر از این است.»

آرکادی نیکلایویچ ادامه داد و گفت: «حالا می ماند که به شما نشان بدهم که از چه طریق و چگونه می توان روی صحنه ارتباط صحیح داشت، احساسی زنده و پرتپش که همساز و سازگار با نقش باشد، احساسی که خوب اداری شده و وسیله بازیگر به تصویر در آمده باشد. خوب شما بارها و بارها شاهد چنین بازی بر روی صحنه بوده اید، گیرم گاهی وقتها بهتر و گاه کمتر توانسته ام موفق به برقراری ارتباط شوم. شما خوب دیده اید که در چنین نمایشهایی من کوشیده ام تا فقط با شخصیت مقابلم سروکار داشته باشم. من خواسته ام احساسات انسانی خودم را که مشابه با احساسات نقش است و به واسطه من به تجسم درآمده به او القا کنم. من خود را همیشه در شرایط پیشنهادی نمایشنامه، کارگردان، خودم و همه آفرینشکاران نمایش احساس می کنم. مابقی چیزها که با نقش در می آمیزد

موجودی تازه یعنی بازیگر-نقش می آفریند که غریزی و غیر ارادی صورت می گیرد. با تأسف این نوع کمیاب ارتباطات صحنه‌ای خیلی کم به چشم می خورد.»
 بعد تارتسف شمرده و با اطمینان گفت: «آیا نیازی هست که در باره نوع آخر، یعنی ارتباط کامل با شخصیت مقابل، یعنی ارتباطی که از طریق احساس تأثرات شخص پدید می آید، باز گفت و گو کنیم؟

خوب، اکنون ببینیم شما خودتان به چه وسیله و چگونه روی صحنه ارتباط می گیرید. حالا نوبت شماست که روی صحنه بروید و بازی کنید و من هم در اینجا با نواختن این زنگ دقیق نادرست ارتباط را خبر می دهم. چنین لحظاتی قطع رابطه با موضوع یا هدف خواهد بود؛ قطع رابطه با شخصیت بازی. نمایش خود در نقش، نمایش نقش در خود، گزارش ساده نقش، اینها اگر در بازیتان خودنمایی کنند با صدای زنگ خبردارتان می کنم. تنها برای سه نوع ارتباط زنگ به صدا در نمی آید:

۱. ارتباط مستقیم با موضوعی که روی صحنه است و به واسطه او غیر مستقیم به تماشاگر مربوط می شود.

۲. ارتباط با خود.

۳. ارتباط با موضوع تخیلی و ناموجود.»

پس از این کار آغاز شد. شوستف و من کارمان بدنبود، حتی خوب هم بازی کردیم؛ با وجود این چندبار زنگ بر ایمان به صدا درآمد. چنین آزمونی برای همه هنرجویان انجام شد. گاوارکف و ولیامینوا در آخرین نوبت به صحنه رفتند. ما انتظار داشتیم که آرکادی نیکلایویچ بارها و بارها بر ایشان زنگ را به صدا در آورد، اما با کمال تعجب در بازی آنها کمتر از همه صدای زنگ در آمد..

— خوب این یعنی چی؟ چرا این طور شد؟ از این تجربه چه نتیجه‌ای بگیریم؟
 تارتسف حرفهای تردیدآمیز ما را که شنید به طور چکیده گفت: «غالب کسانی که در

۶. استانیسلاوسکی در تجربه‌های کارگردانی آخرین سالهای زندگی از شیوه «ارتباط با خود»، که در قسمت «محاورة عقل و احساس» در آن مورد سخن رانده است، منصرف شد و در جستجوی راه دقیقتری برای «یکه گویی» بود.

استانیسلاوسکی همواره هنرپیشگان را از «خودارتباطی و یا ارتباط با خود» که منجر به «برگرداندن حدقه چشم به درون» می شود، بر حذر می داشت و همیشه سعی می کرد که یکه گویی را در مسیر عمل دقیق و مشخص هنرپیشه قرار دهد. منظور او از این عمل، عمل متقابل سوژکت هنرپیشه با ابژکتها (واقعی و یا تخیلی) بود.

برقراری ارتباط صحیح و منطقی به خود می‌بالند، در تجربه بیشتر اشتباه می‌کنند. به عکس همانهایی را که برای اشتباهشان سرزنش می‌کنیم در ایجاد ارتباط درست و زنده استعداد شایانی دارند. ملاک ما در صد درستی و نادرستی لحظات ارتباط است. برخی لحظات نادرست و بعضی دقایق درست ارتباطشان زیادتر است. از این تجربه درمی‌یابیم که ملاک مطلق برای سنجش نداریم.

زندگی بازیگر بر روی صحنه پر از همین لحظات درست و نادرست است. این گونه ارتباطات از پی هم می‌آیند. اگر جریان ارتباطی را سر به سر بسنجیم و ارزیابی کنیم خواهیم گفت:

الف. درصد ارتباط با شخصیت مقابل.

ب. درصد ارتباط با تماشاگر.

ج. درصد نمایش طرح خطوط ظاهری سیما.

د. درصد گزارش ساده نقش.

هـ. درصد خودنمایی در نقش.

و. درصد نقش‌نمایی در خود.

جمع این درصدها تبیین‌گر میزان کمال ارتباط صحنه‌ای خواهد شد. البته آنها که در صد ارتباطشان با شخصیت مقابل و یا موضوع تخیلی بیشتر است به ایده‌آل نزدیکترند، و کسانی که در کارشان این لحظه‌ها کمتر باشد از ارتباط درست و زنده دورند.

با این مراتب خطی از ترکیب ارتباطها فراهم می‌آید که نظارت دائم آنها آسان نیست. هدف بازیگر زندگی صحیح و پرهیز از زرق و برق و رنگ و لعاب جریان ارتباط باید باشد. روی صحنه چگونه باید با موضوع یعنی شخصیت مقابل ارتباط بگیریم و کنش او را تأیید و باور کنیم؟ از یک سو شناخت موضوع و هدفهای باورنکردنی و نارسا و نیز ارتباط غیر منطقی و غیر عملی و نادرست با آنها و شیوه برخورد و خلاصی از آن، و از سوی دیگر توجه به مصالح و مواد درونی و کیفیت آنها. و این مطمئن‌ترین راه برای نیل به کمال مطلوب است.»

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ اعلام کرد که مصمم است تا ابزار و اندام برونی ارتباط ما را ارزشیابی کند. وی گفت: «برای من بسیار ضروری است بدانم شما به قدر کافی ارج و بهای آنها را می‌دانید یا نه. خوب الان همگی بروید روی صحنه و دوبه‌دور و به‌روی هم

بنشینید و دربارهٔ مطلبی گفت و شنود کنید.»

با خود گفتم: بهتر است که من با جدل کار کلاسمان گاوارکف بنشینم، و نشستم. لحظاتی بعد به خواسته‌ام رسیدم. آرکادی نیکلایویچ که دیده بود در جریان القای افکار و احساساتم به گاوارکف با شدت تمام از دستها و انگشتانم استفاده می‌کنم، بیدرنگ دستور داد که با دستمال آنها را به هم ببند نشان.

به درستی منظور او را از این کار نیافتم و پرسیدم: «برای چه این کار را می‌کنید؟» — می‌خواهم خلافتش را به شما بفهمانم. برای آنکه شما هر چه دقیقتر و بهتر دریابید که ما برای هر چه که داریم ارزش و اعتباری نمی‌شناسیم. تنها هنگامی که از دست می‌روند گریه سر می‌دهیم.

تارتسف در همان حال که دستهایم را می‌بستند، افزود: «برای آنکه قدر مسئله را دریابید. می‌گویم که اگر چشمها آینهٔ دروندند، دستها و انگشتان چشمهای اندام و بدن ما هستند.»

وقتی دستها و انگشتانم را از دست دادم، ناچار به گفتار و بیانم شدت دادم. اما تارتسف تذکر داد که هیاهو نکنم و آرام و متین باشم و به صدا و گلو و بیانم فشار نیاورم و ساده حرف بزنم.

حالا احساس کردم به یاری و اشارات چشمها و ابروها و حرکات گردن و سر و شانهم نیاز دارم و آنها با شدت تمام کوشیدند تا جای چیزهایی را که از دست داده‌ام بگیرند. دستها و پاها و شانهم و گردنم را نیز به صندلی بستند. حالا فقط دهان و گوش و چشم و میمیک برایم مانده‌اند. دمی بعد صورتم را هم با دستمالی پوشاندند و من به تقلا و تک و تاب افتادم ولی بی‌ثمر. دنیای برونی ارتباط دیگر وجود نداشت. تنها دید و شنوایی درونی و تخیل — زندگی روانی انسانی — برایم مانده بود. مدتی به همین حال گذاشتند. آخر سروصدایی از بیرون به گوشم آمد. انگار از دنیایی دیگر صدا می‌آمد: «می‌خواهی یکی از اندامهای بیرونی ارتباط را به تو بازگردانیم؟ انتخاب کن! کدام يك؟»

این آرکادی نیکلایویچ بود که با شدت فریاد می‌کرد و من سعی کردم با اشارات و حرکاتی که معنی آن «بسیار خوب، فکر می‌کنم» بود جوابش را بدهم. حال در درونم چه می‌گذشت بماند به کنار.

کدام يك از اندامهای برونی ارتباط برایم بیشتر اهمیت دارند؟ فوراً دو عنصر در من گزیده شد و به جدال پرداختند: دید و بیان. اولی بیان‌کننده و القاکنندهٔ احساس و دومی روشن‌کنندهٔ افکار و اندیشه. خوب اگر این است حالا همکارانشان کدام اندامهای این

پرسش باعث بحث وجدل ودعوا و قیام درونی من شد. احساس فریادمی کرد که دستگاه صدا و گفتار مال اویند، می گفت که کلمه خود مهم نیست، بلکه سخن و مضمون بیان اهمیت دارد که روشن کننده کیفیت ارتباط است. از شنوایی نیز صدایی شنیدم. احساس جد داشت بقبولاند که انگیزه های عمده در اوست، اما بیان مصر بود که برای انتقال اندیشه وسیله ضروری خود اوست و بی اورابطه ای پدید نمی آید. سپس بر سر میمیک وانگشتان دست بحث در گرفت. نه آنها را به هیچ روی نمی توانم جزء دستگاه گفتار بیان به حساب آورم. از این روی که آنها واژه ای را بیان نمی کنند. بسیار خوب پس آنها از کدام عناصرند؟ پا و پشت چه می شود؟

بر شیطان لعنت! گیج شدم و دست و پایم را گم کرده بودم. خشمگین فکر کردم: آخر بازیگر که جزء معلولین نیست. من به اندامگانم یعنی به همه اندامهایم سر به سر نیاز دارم و هیچ يك را نخواهم بخشید. همه و همه را لازمشان دارم. بعد از این بحث و جدال درونی (آشوبگرانه) رو به تارتسلف فریاد زدم: «یا همه یا هیچ يك را.» وی در سنایش من گفت: «آفرین! بالاخره شما مثل يك هنرمند اظهار نظر کردید! هنرمند قدر و ارزش يك يك اعضای اندامگانش را به منزله دستگاه بیان کننده عواطف و اندیشه هایش می داند، باشد تا تجربه امر و ما به شناخت و ارزشیابی و درك اهمیت یکایک اندامهای بدنمان یاری کرده باشد.

امید که چشمهای بی نفوذ ناگویا و بره وار، چهره های بیرمق، صداها ی نارسا و بیان یکنواخت، اندام کژ و مژ، گردن و سینه و پشت مجسمه وار و بی جنبش، دستهای چوبی با انگشتان مفرغی، پاهای مصنوعی که هیچ حرکتی از شان سر نمی زند، رفتار و کردار خشک و بی خون صحنه ای برای همیشه از صحنه دور و نابود باد! نابود! نابود!

بگذار هنرپیشگان به دستگاههای خلاقه و صوتی خود توجه کنند، همان گونه که موسیقی نوازان نابغه ای چون آماتی و استرادی واریوس به ازار کارشان عشق می ورزند.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایو بیچ امروز چنین آغاز کرد: «تا به امروز ما به نوع جسمانی و وسیله بیرونی و قابل رؤیت ارتباط در روی صحنه پرداخته ایم. اما بدانید نوع دیگر و در عین حال عمده تری از ارتباط هست که همانا ارتباط درونی و روحی و غیر قابل رؤیت است، و امروز درباره اش بحث و گفتگو خواهیم کرد. مشکل این بحثی که در پیش دارم همین است که من ناچارم درباره مطلبی سخن بگویم که فقط احساسش می کنم اما به طور مشخص چیزی از

آن نمی دانم؛ یعنی چیزی که تنها در زندگی تجربه کرده ام و هیچ تعریف و نظر و کلمات روشن و آماده ای در موردش ندارم، تنها با اشارات و گمان می توانم برایتان نمونه بیاورم و خودتان را وادارم که به آن احساس برسید:

از گفتار افیلیا در پرده^۷ دوم:

افیلیا: مچ دستم را گرفت و سخت فشار داد. سپس به اندازه دست و بازوی خود دور شد. دست دیگرش را این طور بالای ابروانش نگهداشت و در چهره ام چنان نگاه دقیقی دوخت که گویی می خواهد تصویرم را بکشد. يك چند او به این حال ماند و سرانجام بازوانم را کمی تکان داد و سه بار بدین گونه سرجنباند و آهی چنان عمیق و چنان رقت انگیز سرداد که گویی می باید پیکرش از آن از هم بپاشد و زندگانش به پایان برسد. آن گاه رهایم کرد و همچنان که سرش از فراز شانه به سوی من بود و گویی بی کمک چشمها راه خود را می جست، به همان حال از در بیرون رفت و تا به آخر پرتو چشمانش را بر من تاباند.^۸

آیا شما احساس نمی کنید که در این سطرها از ارتباط بی کلام میان هملت و افیلیا سخن گفته می شود؟ آیا شما خود در زندگی و یا روی صحنه توجه نکرده اید که در جریان ارتباط رویاروی، احساسی که از اراده مان می جوشد مانند آن است که از چشمها و از سرانگشتان گویی از اعماق و از ته تن سرچشمه می گیرد و جاری می شود؟ این پویه نامرئی و این ارتباط درونی را چه باید نامید؟ پرتوافکنی و پرتوگیری. و ما چون واژه و اصطلاح دیگری نداریم همینها را بر می گزینیم. دست کم این نامها جریان ارتباطی را که من برایتان شرح می دهم به شکل سیمایی تصویر می کنند.^۹

آن روز و زمان که علم به پویش غیر قابل رؤیت که اکنون مورد توجه ماست پردازد

۷. استانیسلاوسکی در اینجا به داستان افیلیا از پرده دوم تراژدی هملت، اثر شکسپیر، استناد می کند.

۸. ویلیام شکسپیر، هملت، ترجمه م. ا. به آذین، (تهران: نیل)، ص ۷۶.

۹. استانیسلاوسکی عنوان «پرتوافکنی» را از کتاب روانشناسی توجه نوشته ریو گرفته است. یادداشتهای استانیسلاوسکی از این کتاب در آرشو ادبی استانیسلاوسکی محفوظ است. استانیسلاوسکی این عنوان را قراردادی می دانست. در مرحله معینی از رشد «سیستم» ضمن برقراری ارتباط، «پرتوافکنی» و «پرتوگیری» دارای کارایی و مفهوم مشخصی بودند و باعث دقت و توجه بیشتر طرفین بازی نسبت به یکدیگر می شدند و اعمال متقابل آنها را استحکام می بخشیدند. ولی کوشش در جهت وارد کردن تمرینها و کارهای تعلیماتی، که مستقیماً بر «نفوذ در روان طرف بازی» استوار شده بود، بدون يك عمل مشخص و معین، به نتایج مثبتی منجر نگردید.

زیاد دور نیست. تاروژی که کلمات مناسبتری برای روشنگری مفاهیم مورد نظر و کارما ساخته شود، اکنون به همین عناوین که در روند کارمان پدید می آیند بسنده می کنیم. حالا کوشاییم که به مدد احساس شخص به جستار راهها و شیوه های ارتباط نادیدنی که درباره شان کمی گفتیم پردازیم و آن را در وجود خود پیدا و تبیین کنیم. البته در حالت های آرام و بی هیجان، پرتو افکنی و پرتوگیری به سختی به چشم می آید. اما در لحظه هایی که هیجان و التهاب و احساسات شدت می گیرند، پرتو افکنی و پرتوگیری برای هر دوسوی ارتباط چشمگیرتر بروز می کنند. شاید هر کدامتان در لحظات موفق نمایشی این را احساس کرده باشید. شما خانم مالالتکو و شاید وقتی روی صحنه پدید و فریاد کردید که کمک! کمک کنید! این پرتو را دریافته باشید! یا شما نازوانف که در نقش اتللو می گفتید خون! خون! یا گو خون! خون! یا هنگام اجرای اتود «دیوانه»، و یا در خود زندگی در لحظاتی این پرتو افکنی و پرتوگیری را که درباره اش صحبت کردیم در وجودمان احساس کرده ایم.

همین دیر و زرد خانه یکی از اقوام ناظر صحنه ای شدم که بین زن و شوهری که تازه باهم ازدواج کرده بودند رخ داد. آنها پس از یک بر خورد و بگو و مگو با هم قهر کردند و بی آنکه با هم کلمه ای بگویند، رفتند هر کدام در کنجی ساکت نشستند. زن طوری قیافه گرفته و نشسته بود که گویی ابداً مرد را نمی شناسد و او هم سرش نیست. اما چنان رفتار می کرد تا هر چه بیشتر توجه مرد را به سوی خود بکشاند - قطع ارتباط برای برقراری ارتباط - این نیز شیوه ای است برای ایجاد رابطه. اما مرد با چشم و نگاه معصومانه اش ملتسمانه به زن خیره شده بود و دمی نگاه از او بر نمی داشت. از همان دور چشمهای زن را می پایید و می خواست از نگاههای او آنچه را که در قلبش می گذرد بخواند. مرد زن را چنان آماج گرفته بود که گویی می خواست با نگاهش روان او را بکاود و درون غیر قابل رؤیت او را لمس کند. اما زن خشمگین از این ارتباط تن می زد و فرار می کرد. سر انجام، آهان! مرد موفق شد پرتوی از نگاه زن را که دمی بر رویش درخشید صید کند، اما جوان شوربخت از این پرتو نگاه خشنود نشد که هیچ، غمگین تر نیز شد. سپس برای آنکه زن را بهتر زیر نگاه داشته باشد، جایش را تغییر داد اما این کار را اتفاقی و انمود کرد! او آرزو می کرد که دست زن را در دستهایش بگیرد تا همه احساسات و عواطفش را از طریق آنها به وی القا کند. مرد ناکام ماند، چه زن به هیچ ارتباطی تن نمی داد. نه سخنی در کار بود و نه اشارتی، نه آهی و مویه ای، نه اشاره چشم و ابروی و نه جنبش عمل برونی. به جای این همه فقط نگاه بود و نگاه. یعنی ارتباط خالص و ناب و مستقیم و بی واسطه. ارتباط روح

با روح. از نگاه به نگاه. از چشم به چشم. ارتباطی از انتهای دستها و انگشتان، از ته تن غیر قابل لمس. این دیگر به عهده عالمان است تا ماهیت و طبیعت این جریان نامرئی را روشن کنند. من تنها در باره احساس شخصی خودم و کیفیت آن احساس در خودم می توانم توضیح دهم و بگویم از این عواطف در کارهای هنری چطور سود می برم.»

با تأسف باز تارتسلف را خیلی فوری از تئاتر خواستند، اورفت و درس امر و زمان در همین جا پایان یافت.

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امر و زپیشنهاد کرد که از راه تجربه مفاهیم پرتوافکنی و پرتوگیری را با بازشناسی کنیم. برای این منظور آرکادی نیکلایویچ دستور داد که دوبه دو بنشینیم. من و گاوارکف باز رو به روی هم نشستیم و همه بیدرنگ بی هیچ فکر و پنداری در همان حال که نشسته بودیم ماشین وارد دست به کار پرتوافکنی و پرتوگیری شدیم. تارتسلف دردم ما را متوقف کرد: «در پویش ظریف و حساس پرتوافکنی و پرتوگیری به ویژه باید از توسل به زور پرهیز کنید. وقتی اندامهای شما زیر این همه فشار باشند از پرتوافکنی و پرتوگیری نمی توان سخنی گفت. دیمکف و او منف آن قدر به هم نزدیک و در چشمان هم خیره شده بودند که انگاری قصدشان پرتوافکنی و پرتوگیری نیست.»

تارتسلف همگی را بازداشت و گفت: «دوستان، بیایید از مبارزه با هر گونه فشاری که بر هر یک از اندامهای شما وارد می آید آغاز کنیم. حالا تکیه بدهید و راحت بنشینید. راحت تر! باز هم! باز هم. خیلی بیشتر از این. بیشتر تا آنجا که برایتان ممکن است آزاد و راحت بنشینید. کافی نیست. این کم است. طوری بنشینید که به راحتی در حال استراحت باشید. حالا یکدیگر را نگاه کنید. آیا می توان اسم این کار شما را عمل نگاه کردن بگذاریم؟ نزدیک است چشمهایتان از زور فشار اضافی از حدقه به بیرون بیرون بیرون بیرون! آزادتر! آزادتر! کمترین فشاری نباید در چشمهایتان احساس کنید.»

سپس آرکادی نیکلایویچ رو به گاوارکف پرسید: «چه چیز را پرتوافشان می کنی؟»

— من؟ می دانید؟ می خواهم بحث و گفتگویم را درباره هنر ادامه بدهم.

— خیال دارید با چشمانتان اندیشه و کلمات را پرتوافشان کنید؟ اما کامیاب نخواهید شد. اندیشه هایتان را با صدا و کلمات منتقل کنید و بگذارید آنچه را که با واژه و صوت نمی شود منتقل کرد چشمهایتان بیان کنند. شاید جریان پرتوافکنی و پرتوگیری را که در هر ارتباط پدید می آید ضمن بحث احساس کنید.

ما دوباره گفت و شنود را آغاز کردیم.

— همین الان در سکوتی که میان شما پدید آمد، من جریان پرتوافکنی را به روشنی دیدم. خوب به یاد بیاورید که در این سکوت انتظار آمیز چه چیزی وجود داشت. تیرم به هدف نخورد. مثالی که برای اثبات اندیشه آوردم حریفم را مجاب نکرد. از این روی چیز تازه‌ای تدارک دیدم و نشانه رفتم. سپس تارتسلف با شتاب رو به وونتسلف پرسید: «شما چی؟ آخرین نگاه مالالتکوا را احساس کردید؟ این پرتوافکنی حقیقی بود.»

— آخ، چه جور هم! آه خداوندگارا!

سپس تارتسلف رو به من گفت: «الان شما نه تنها به سخنان طرف مقابلتان گوش می‌دهید بلکه می‌کوشید به آنچه هم که در درونش می‌گذرد پی ببرید. آیا حس نمی‌کنید که اکنون به جز بحث و تبادل افکار به واسطه کلمات، جریان متقابل دیگری نیز در میان شما ایجاد شده یعنی جریان تماس درونی. القای پرتو درونی از راه پرتو افکنی چشمها! این ارتباط نامرئی پرتو افکنی و پرتوگیری به جریان آبهای زیرزمینی می‌مانند که مدام در ژرفای جو بیارولا به‌های زمین در عبورند، در جریان صحبت و سکوت در جنبش و حرکتند، و موجد آن چنان رابطه نادیدنی میان دو شخصیت می‌شود که انگار آن دوتن را از درون می‌پیوندند. و من این را قلاب درون می‌گویم.

به یادتان می‌آمد من در یکی از کلاسهای پیش برای شما گفتم در جریان نگاه کردن و دیدن ممکن است که هیچ بده و بستانی نباشد یعنی که پرتو افکنی و پرتوگیری صورت نپذیرد، و نیز ممکن است این جریان مدام در کار باشد؟

برای برقراری جریان پرتو افکنی و پرتوگیری دست به کوشش تازه‌ای می‌زنم. آرکادی نیکلایویچ وقتی سر جای گاوارکف می‌نشست گفت: «حالا شما با من ارتباط بگیرید! خیلی راحت و آرام بی‌هیچ فشاری بر اندامهایتان آسوده و بی‌شتاب بنشینید. پیش از آنکه در صدد باشید که چیزی یعنی فکر یا احساسی را به کسی القا کنید، لازم است که خودتان در پی شناختن و اندوختن آن باشید! هرگز نمی‌توانید چیزی را که خود فاقد آنید به دیگری القا کنید.»

بعد آرکادی نیکلایویچ به همگی پیشنهاد کرد: «اکنون برای برقراری ارتباط درونی اندوخته و مواد و مصالح درونی را تدارک می‌بینیم.»

در حالی که ما مشغول جابه‌جا شدن و کش و قوس رفتن بودیم، آرکادی نیکلایویچ گفت: «مگر نه آن اوایل کار روی خود و تکنیک روانی به نظرتان بسیار سخت می‌آمد و اکنون به راحتی از عهده‌اش برمی‌آید؟ دیری نمی‌گذرد که همین جریان پرتو افکنی و

پرتوگیری نیز برایتان آسان خواهد شد.»

سپس آرکادی نیکلایویچ روبه من گفت: «احساسات خود را، بی آنکه کلمه‌ای بر زبان آورید، با چشمهایتان منتقل کنید!»

— تمام ریزه کاریهای زیر و بم احساسات را نمی توان تنها با چشمها القا کرد.

— خوب مهم نیست، کاریش نمی شود کرد، دربند ریزه کاریها نباشید.

من که درست منظور او را در نیافتم گفتم: «پس آن وقت چه چیزی باقی می ماند؟»

— احساس احترام و خوش آمدن. آنها را می شود در سکوت القا کرد. اما بی کلام

نمی توانید به طرف متقابل حالی کنید و به او بفهمانید به خاطر اینکه شخص خردمند و

زیرک و پرکار و با استعداد و فروتنی است دوستش می دارید و از او خوشتان می آید.

من همچنان که چشمهایم را به آرکادی نیکلایویچ دوخته بودم پرسیدم: «چه چیزی را

من می خواهم به شما القا کنم؟»

— نمی دانم و برایم جالب هم نیست که بدانم.

با تعجب پرسیدم: «چرا؟»

— چون شما همین طور به من زل زده اید، برای آنکه من مضمون کلی احساسی را که

شما دارید حس کنم، خودتان باید حتماً آن را احساس کنید.

— و حالا! حالا متوجه هستید که من چه احساسی دارم؟ من روشن تر از این نمی توانم

آنچه را که احساس می کنم القا کنم.

— شما به خاطر چیزی از من رنجیده اید. اما به خاطر چی؟ بی کلمات نمی توان فهمید.

اما مطلب این نیست. مسئله عمده این است: آیا احساسی را که از اراده شما سر چشمه

گرفته احساس می کنید یا نه؟

من در جواب گفتم: «در چشمهایم بله، این عمل صورت گرفت.» دوباره به واریسی و تحلیل

احساسی که تصورش را می کردم پرداختم.

— نشد. شما الان در این فکر بودید که چگونه با زور از خودتان پرتو بیفشانید. شما به

اندامتان فشار آوردید. عضلات چانه و گردن شما زیر فشار زیاد از حد قرار داشت.

چشمهایتان از حدقه بیرون زده بود.

اما آنچه را که از شما انتظار دارم به مراتب آسانتر و راحت تر و طبیعتی تر از این می توان

القا کرد. برای پرتو افکنی و سایر خواستها و تمایلات ابداً به کارهای عضلانی نیاز نیست.

احساس جسمانی که از جریان پرتو افشانی سرچشمه می گیرد به ندرت قابل لمس و

رویت است. اما از فشاری که اکنون به خودتان آوردید، کم مانده بود که قلبتان بترکد!

من که دیگر طاقتم تمام شده بود گفتم: «پس در این صورت من شما را نمی فهمم.»
— حالا شما کمی استراحت کنید. و تا شما مشغول آرام کردن اندامهای بینوایتان
هستید که آن قدر بر آنها فشار آوردید، من سعی می کنم همان احساسی را که مادر زندگانی
در جستجوی آن هستیم و خودتان خوب می شناسید به یادتان بیاورم.

یکی از هنرجویان گفت: «به گل (رایحه گل) می ماند.» دیگری گفت: «درخشش و
تلاؤی که از برلیان می تراود باید همین احساس پرتو افشانی را داشته باشد.»
— آیا شما می توانید احساس گلی را که رایحه ای خوش می پراکند و یا درخشش و
تلاؤی برلیانی را پیش خود مجسم کنید؟

تارتسف ادامه داد: «من خود احساسی را که از پرتو افشانی نیر و مند و اراده ای استوار
سر چشمه می گیرد به خاطر می آورم. وقتی که در تاریکی شب به فانوس سحر آسایی که
بر سینه سیلاب اشعه پرنگش را می افشاند نگاه می کنم، یا زمانی که کنار کوهی آتشفشان
که تف و نفس گدازانش برابر من می دمید ایستاده بودم، و در آن دم که گرمای تفته و سوزانی
که از نهان و نهفت زمین شعله و زبانه می کشید، شعله هایی را احساس می کردم که از
احساس درونی ما، در دمام ارتباط جوشان و پرتپش، سر چشمه می گیرند. آیا این قیاس
شما را به سمت آن احساساتی که ما در جستجویش هستیم رهنمون نمی شود؟»

من با لجبازی گفتم: «نه. این مثالها چیزی را برای احساس من روشن نکردند!»
آرکادی نیکلایوویچ با شکیبایی حیرت انگیزی ادامه داد: «بسیار خوب. در این صورت
من جهد می کنم تا از راه دیگری مسئله را برای شما روشن کنم. وقتی در کنسرتی که
موسیقی آن خوشایندم نباشد و آهنگ بر من اثری نمی گذارد حضور دارم، برای رهایی از
دلتنگی و کم حوصلگی در پی سر گرمی می گردم. برای مثال یکی از حاضرین را انتخاب
می کنم و می کوشم تا او را با نگاهم هیپنوتیزم کنم. اگر این چهره ای زیبا باشد سعی می کنم
که تحسین و اعجابم را به او القا کنم. به عکس اگر آن چهره ای نازیبا و وبدمنظر باشد،
حس ناخوشایندیم را به او منتقل می کنم. در این لحظات من با قربانیانم ارتباط برقرار
می کنم و پرتوی را که از اشعه درونی من سر چشمه گیرد روی آنها می تابانم. در جریان این
سر گرمی که شاید برای شما هم رخ داده باشد، من به ویژه آن احساس جسمانی را که هم
اکنون به اتفاق در پی آن هستیم احساس می کنم.»

شوستف پرسید: «وقتی ما مشغول هیپنوتیزم کسی هستیم همین احساس را داریم؟»
آرکادی نیکلایوویچ از این پرسش خشنود شد و گفت: «آری. البته. اگر شما مشغول
هیپنوتیزم کسی باشید، آن گاه آنچه را که مادر جستجو و احساس آن هستیم خیلی خوب در

می‌یابید.»

من با خوشدلی گفتم: «پس این کار خیلی برای من ساده است. احساس کاملاً شناخته‌ای است.»

تارتسلف با تعجب گفت: «مگر من گفتم که این کار غیر معمول و دشواری است؟»
 — اما من خودم در جستجوی کاری غیر عادی و مخصوص بودم.
 تارتسلف اظهار داشت که همیشه همین طور است، اما کافی است که دربارهٔ هنر به صحبت بنشینیم تا دریابیم که همه چیز ساده و معمولی و طبیعی است، و هیچ چیز خارق العاده‌ای در میان نیست.

من پرسیدم: «الان من چه چیزی را پرتوافکنی می‌کنم؟»

— باز هم شك و تردید.

— و حالا؟

— آن احساس بدی نبود اما کمی طنز همراهش داشت.

— تقریباً درست است.

از اینکه مرا خوب درك کرده بود خوشحال شدم.

— حالا فهمیدید که دربارهٔ چگونه احساسی که در جریان پرتودرونی سرچشمه

می‌گیرد صحبت می‌کنیم.

من با لبخند گفتم: «مثل اینکه آری.»

— این جریان را به زبان هنری پرتوافکنی می‌گوییم.

این عبارت خود به خوبی مضمون احساس را تبیین می‌کند.

آرکادی نیکلایویچ با رضایت خاطر گفت: «به راستی و حقیقت! احساسات درونی و

خواستها و تمایلات ما از درون اشعه‌ای می‌تابانند که از راه چشم و تمام اندامگان ما

به دیگران پرتو می‌افشانند.

اما پرتوگیری جریان معکوس است. معنی‌اش دریافت پرتو احساس و هیجانات

دیگران است. مفهوم این عبارت را خود جریانی که هم اکنون درباره‌اش صحبت می‌کنیم

تبیین می‌کند. خودتان آن را بیازمایید!»

در اینجا من و آرکادی نیکلایویچ نقشه‌ایمان را عوض کردیم. او به افشاندن پرتو

احساساتش نشست و من با موفقیت به روشن کردن و تحلیل آنها پرداختم.

در پایان این تجربه و آزمون آرکادی نیکلایویچ گفت: «حالا سعی کنید که با کلمات

احساس پرتوگیری را تعریف کنید.»

— من با همان مثالی که شما برای آن هنرجوی خود تعریف کردید آن را بیان می‌کنم: مغناطیسی که آهن را به سوی خود می‌کشد می‌تواند احساس پرتوگیری را برساند. تارتسلف در تأیید نظرم گفت: «آری، می‌فهمم.»

ساعت تمرین شمشیر بازی رسیده بود و تارتسلف درس به آن دل‌انگیزی را پایان داد!

سال .. ۱۹ ..

امروز آرکادی نیکلایویچ بحثی را که نیمه‌تمام مانده بود ادامه داد و گفت: «امیدوارم که شما ارتباط درونی را که در جریان محاوره یا سکوت میان شخصیت‌های متقابل به بار می‌آیند خوب احساس کرده باشید.»

من گفتم: «به نظرم احساس کرده باشم.»

او گفت: «تازه این قلاب درونی بود که در لحظه‌های جدا و اتفاقی فراهم می‌آید. اما اگر از صفی طویل از روابط منطقی و بدون قطع و پیوسته احساس و هیجان بهره‌مند شویم، آن‌گاه انسجام این قلاب افزون می‌شود و بالاخره به مرتبه‌ای از رشدش می‌رسد که ما آن را «قاییدن» می‌گوییم. و در این تکاپو جریان پرتوافکنی و پرتوگیری شدت و حدت می‌گیرد و بیشتر ادراک می‌شود.»

کنجکاوی و هیجان هنرجویان بالا گرفت و پرسیدند: «قاییدن؟ یعنی چگونه؟ چه جور قایدنی؟»

— مثل سگ، همان‌طور که سگ چیزی را می‌قاید. سگ‌های شکاری را ندیده‌اید چطور چیزی را به دندان می‌گیرند؟

تارتسلف گفت: «ما هم باید روی صحنه با چشم و گوش، با تمام اندامگان خود، با حواس پنجگانه خود همه‌چیز را بقاییم و به همه‌چیز از درون قلاب شویم. اگر گوش می‌دهیم، به حقیقت گوش دهیم و بشنویم. اگر می‌بوییم، به راستی بوییم. اگر چیزی را نگاه می‌کنیم، حقیقتاً آن را ببینیم، نه آنکه با نظری رؤیایی هر چه را که در پیرامون داریم و رانداز کنیم و بی‌آنکه آنها را ببینیم بگذریم. نگاهتان باید به اشیاء و امور قلاب شوند. اما این نه به آن معنی است که زیاد به اندام خود فشار بیاوریم.»

من به واریسی و پرس و جوی احساساتم در قسمتی از اتللو که بازی می‌کردم پرداختم. — آیا در کار من همین لحظات حمله و قاییدن بود؟

— چرا بود، یکی دو مورد. اما این خیلی کم است. نقش اتللو سر به سر پر از همین قاییدن‌هاست. از اینکه بگذریم، اگر در نمایشنامه‌های دیگر همین قاییدن کافی باشد، برای

تراژدیهای شکسپیر این قاپیدن و یورشهای مرگ‌زا و مطلق ضروری است. این حمله و فاپیدنها در کار شما نبود. در زندگانی واقعی و معیشتی این قاپیدن و یورش لزومی ندارد که باشد. اما در زندگانی صحنه‌ای به‌ویژه تراژدی بودن آنها ضروری است.

به راستی زندگی روزمره چطور می‌گذرد؟ قسمت عمده آن خرج مسائل جزئی هر روزه می‌شود: برخاستن، خوابیدن، خوردن و نوشیدن. انجام وظایف جورا جور همیشه‌گی. این امور نیازی به یورش و قاپیدن ندارد، خود به‌خود و ماشین وار صورت می‌گیرد. اما اینها به درد صحنه نمی‌خورند. اما پاره‌های دیگری از زندگانی وجود دارند که ورای زمینه مسائل و کارهای روزمره قرار می‌گیرند. هول و وحشتها، شادیهای فوق العاده، اوج عواطف، هیجانان و احساسات پر بهای دیگر که شور مبارزه را برای آرا، ایده‌ها، موجودیت و حقانیت برمی‌انگیزند. چنین خلق و خویی را ما روی صحنه می‌خواهیم و برای تجسم آنها یورشها و قاپیدنهای برونی و درونی ضرورت دارند.

بدین ترتیب بایستی نودوپنج درصد یورشها و قاپیدنهای غیر لازم زندگانی روزمره را به دور افکنیم و تنها پنج درصد را که ضرورت صحنه است برگزینیم.

در زندگانی واقعی هر چند روز که بخواهیم بی این حمله‌ها و قاپیدنها سرکنیم اما برای زندگانی صحنه‌ای آنها ضرورت حیاتی دارند و بایستی در تمام لحظه‌ها، اوج هنری این یورشهای درونی و برونی حضور داشته باشند.

اما نباید فراموش کنیم که معنای این یورش و قاپیدن، فشار بیش از حد بر روی اندام نیست. بلکه اعمال بزرگ و مثبت و ثمر بخش درونی را شامل می‌شوند.

شرایط کار بازیگر یعنی بازی در حضور تماشاگر کار بس دشواری است. برای مقابله با این دشواری به نیرو و مواظبت دائم نیاز است. در حقیقت در زندگانی واقعی سالن تماشاگر یعنی آن حفره سیاه و پرده و نورافکنهای قوی و هزاران تماشاگر و کف‌زدنها، و کوشش برای مورد توجه قرار گرفتن وجود ندارد و لازم نیست، و همه اینها برای مردم عادی غیر طبیعی می‌نماید. اما بازیگر صحنه جد و جهد می‌کند و باید بر آنها چیره شود و تنها به کارش و هدف هنری جاذب بیندیشد تا تمام آنها را از یاد ببرد.

وقتی به این مسائل می‌اندیشم، این داستان را به یاد می‌آورم:

یکی از مر بیان و رام‌کننده حیوانات برای به دست آوردن جانورانی که برای سیرک به آنها نیاز داشت رهسپار آفریقا شد. در آنجا انواع حیوانات را جهت انتخاب و خریدن برایش ردیف می‌کردند. حالا ببینیم جناب مربی برای انتخاب مناسبترین و بهترین حیواناتی که به درد کارش بخورند به چه تمهید و شگردی دست می‌زد. در مورد میمونها

هر يك را با چیزی سرگرم می کرد. جلوی چشم یکی دستمال قرمز روشنی می گرفت و تکان می داد، سر آن یکی را با افزاری که صدا از آن در می آمد گرم می ساخت، و غیره و غیره. پس از آنکه میمونها خوب سرگرم و جذب آن اشیاء می شدند، آن وقت مربی پیدایش می شد و چیز دیگری مثلا سیگاری یا گردویی نشان میمونها می داد و می خواست توجه آنها را از اشیای اولی بردارد و جذب اشیای جدید کند. اگر موفق می شد و میمونها به آسانی از دستمال قرمز و جفجفه دست می کشیدند و به سیگار و گردو می پرداختند، مربی بیدرنگ از این میمونها چشم می پوشید و دیگر آنها را انتخاب نمی کرد و نمی خرید، اما اگر میمون نظری به سیگار یا گردو می انداخت و باز به دستمال و شیء صدا دار سرگرم می شد و همه توجهش به آن معطوف می شد، این میمون را برای خریدن بر می گزید. او دلیل انتخاب و خرید این میمونها را چنین بیان می کرد: «این حیوان موضوع را خوب می قاید، خوب به شیء مورد توجهش حمله می کند، دقتش زیاد است.»

ما نیز درباره میزان دقت هنرجویان در مورد ارتباطشان و تسلسل یورش و قاپیدنشان قضاوت می کنیم. جد و جهد کنید این صفات را در خودتان قوت و شدت بخشید.

سپس آرکادی نیکلایویچ ادامه داد و گفت: «در کتاب خوانده ام که گویا چهره قاتل به هنگام قتل در صورت مقتول نقش می بندد، و البته من جوابگوی این عقیده از نظر علمی نیستم. اما اگر این مطلب صحت داشته باشد، می توان سنجید و قضاوت کرد که قدرت گرفتن و ضبط کردن تا چه حد می تواند باشد (پرتوگیری).

اگر وسیله سنجشی بود تا با آن بتوانیم جریان پرتو افکنی و پرتوگیری را که در نهایت هیجان هنری در روی صحنه با شخصیت مقابل به ویژه با تماشاگران بده بستان می شود اندازه بگیریم، آن گاه از قدرت و تاب و طاقت اعصاب و اندامگان خود که فشارهای شدیدی را در اثر پرتو افکنی بر تماشاگران و پرتوگیری از سوی آنها تا به این حد می توانند تحمل کنند حیرت می کردیم. چقدر ما باید نیر و مند باشیم تا سالن بررگی را مثل تئاتر بالشوی از لحاظ پرتو افکنی و پرتوگیری تأمین کنیم. و این شگفت انگیز است. بیچاره بازیگر بایستی آن را زیر چتر جریان نامرئی احساس شخصی خود بگیرد. چرا بازی کردن در يك سالن بزرگ کاردشواری است. آیا فشار آوردن بر گلو و حنجره به خاطر رسایی و سروصداست یا شدت و درستی اعمال؟ نه به خاطر این نیست، نه اینها چیزی نیست. هنرپیشگانی که بیان صحنه دارند از سالن بزرگ هر اسی ندارند. پرتو افکنی و پرتوگیری کاردشواری است.»

گمان می‌کنم دیروز که از کلاس به‌خانه برمی‌گشتم. کسانی که در راه به من برمی‌خوردند حتماً مرا آدمی غیر طبیعی می‌پنداشتند. چون در تمام طول راه تا خانه من سرگرم پرتو افکنی و پرتوگیری بودم. البته من جرئت نداشتم با اشخاصی که سر راهم بودند به چنین تجربه‌ای دست بزنم، از این رو من روی اشیای بیجان تجربه می‌کردم: عروسک‌هایی که از پوست ساخته شده بودند و پشت و پشته‌ترین مغازه بزرگی جای داشتند. جانوران پوستی دیگری هم آنجا بودند؛ خرس بسیار بزرگی که یک سینی نقره‌ای را روی دستهایش می‌برد. روباه، گرگ و سنجاب هم بودند، و من با تمام آنها آشنایی نزدیک و صمیمیتی پیدا کردم و کوشیدم تا از روی پوستشان به روح آنان نفوذ کنم و با سعی بسیار چیزی هم از آنها بگیرم و باهاشان ارتباط برقرار کنم.

برای چنین کاری اهمیت و بیهوده‌ای چنان جدی‌تر می‌کردم که گردنم به عقب افتاده بود و جلو و کله و پشتم حالتی غیر عادی پیدا کرده بودند و حتی نزدیک بود با آدم بیکاری که پشت سرم ایستاده بود تصادف کنم؛ اما بلافاصله به یاد حرف آرکادی نیکلایو بیچ افتادم که توصیه می‌کرد برای این کار سعی و جهد زیاد از حد لزومی ندارد. سپس مانند رام‌کننده حیوانات دست به کار هیپنوتیزم حیوانات پشت و پشته‌ترین شدم و ضمن این کار با خود می‌گفتم: اگر یک چنین خرسی با همین پنجه‌های تیز و قوی که بلند کرده به من حمله و رشود، آیا می‌توانم او را با پرتو افکنی اراده‌ام از راه چشم‌هایم می‌خکوب کنم و نقش زمین نمایم؟

در حین پرتو افکنی چنان به سمت موضوع خم شدم که بینی‌ام به شیشه و پشته‌ترین مغازه خورد. از جد و جهد زیاد از حدی که برای نفوذ بر موضوع به خرج دادم چنان احساسی به من دست داد که شبیه احساس دردناک مبتلایان به مرض دریا بود. چشمانم درست مثل موافقی که انسان به چنین مرض مهلکی دچار می‌شود نزدیک بود از حدقه بیرون بیفتد. با حالتی انتقادی به خود گفتم: نه. این کار درست نیست. چنین کار خستگی‌آور بیشتر به تهوع و بالا آوردن شبیه است تا به پرتو افکنی و پرتوگیری! اما وقتی کمی آرام‌تر و ضعیف‌تر پرتو افکنی و پرتوگیری کردم تمام آن احساس درد جسمانی که انگار چیزی از درون من خارج و یا چیزی را در من داخل می‌کرد از بین رفت و به زودی ناچار شدم دست از تجربه بردارم، چون تماشاچی زیادی دور و برم جمع کرده بودم. پنج نفر هم در داخل مغازه که گمانم خریدار و فروشنده بودند با لبخند تمسخر به من زل زده بودند. آنها مبهوت تجربه‌هایی که در نظرشان بسیار خنده‌آور بودند شدند.

اما با آن نگاه‌ها و خنده‌های تمسخر بار من از کارم ابداً دست برداشتم. رفتم و چند قدم بالاتر جلوی مغازه دیگری دوباره تجربه را از سر گرفتم و این مجسمه نیم‌تنه لئو تولستوی

بود که روی آن تجربه می کردم. در برابر مجسمه یادبود نیکلای گوگول نشستم و دست به کار آزمودن نیروی قاپیدن و یورش شدم. می خواستم که با چشمانم مجسمه برنزی را سخت در آغوش بگیرم و با نگاههای خود چنان مجذوبش کنم که گوگول از روی صندلی اش برخیزد و در آغوش من فشرده شود. اما چشمهایم زود از فرط فشاری که بر آنها وارد آمده بود به سوزش افتادند و از آن گذشته در حساس ترین لحظه چشمم به آشنایی که از آنجای گذشت افتاد که با نگرانی و دلسوزانه پرسید: «حالتان خوش نیست دوست عزیز!»

از شرم مثل شاتوبت سرخ شدم. نمی دانستم چطور خود را خلاص کنم و ناچار گفتم: «آه! آخ! بلی سردرد شدیدی دارم.» و با خود عهد کردم که دیگر هیچ گاه تا به این حد به عضلاتم فشار نیاورم.

سال .. ۱۹ ..

امروز آرکادی نیکلایویچ چنین آغاز سخن کرد: «خوب، اکنون که مسئله پرتوافکنی و پرتوگیری چنین نقش عمده ای در ارتباط صحنه ای دارند آن وقت برای ما این پرسش مطرح می شود که آیا به طریق فنی می شود بر آنها دست یافت؟ آیا می شود بازورگویی آنها را واداریم که خودنمایی کنند؟ آیا هیچ گونه راه روشی یا ایما و اشاره ای هست که بتواند جریان غیر قابل رؤیت پرتوافکنی و پرتوگیری را در ما پدید آورد تا به واسطه آن خود هیجان شدت بگیرد؟

خوب اگر از درون به برون نمی توان دست یافت، پس از برون به درون رفتن را برمی گزینیم. در چنین موقعی از ارتباط طبیعی تن و روان سود می بریم. نیروی این ارتباط آن چنان سترگ است که می تواند مرده را زنده کند! غریقی را مجسم کن که هیچ نشانه ای از زندگانی در او نمانده، نبضش ابداً نمی زند و تنفسش مختل شده است. حال بیاییم با حرکاتی که علم و تجربه، صحت کارآیی آن را ثابت کرده دستگاه تنفسی غریق را به طور مصنوعی به کار اندازیم و وادار به گرفتن هوای بیرون و خارج کردن هوا از داخل کنیم (دم و بازدم). به واسطه همین حرکت خون دوباره به چرخش می افتد و در نتیجه تمام اندامهایش زنده می شوند و جنبش و رفتار عادی خود را از سر می گیرند و با همین حرکات ماشینی وار خود زندگانی (زندگی روانی-انسانی) که در ارتباط مستقیم با زندگی جسمانی است در وجود این غریق نیمه جان زنده می شود.

انگیختن مصنوعی جریان پرتوافکنی و پرتوگیری نیز از همین اصل پیروی می کند.»

تارتسلف شرح داد: «اگر ارتباط درونی خود به خود برقرار نشود، ناگزیر باید از راه برون با آن ارتباط گرفت. از برون کمک خواستن کم و بیش همان ایما و اشاره‌ای است که نخست موجد جریان خون در رگ و پرتوافکنی و پرتوگیری می‌شود. پس از این، هیجان و عاطفه خود نیز از پی آن زندگانی را آغاز می‌کنند و یا ادامه می‌دهند.

خوشبختانه زود شاهد خواهید بود که این ایما و اشاره با کارروی اصول تکنیکی آن کاملاً میسر است و من اکنون به شما نشان می‌دهم که چطور از آن می‌توانید استفاده کنید.» کار از اینجا آغاز شد که آرکادی نیکلایویچ روبه روی من نشست و مرا واداشت تا مسئله‌ای را طرح کنم و با تمام وجودم با آن ارتباط بگیرم. و نیز اجازه داد که از کلام، حرکت، میمیک و تمام عناصری که در برقراری ارتباط می‌توانند مرا یاری کنند استفاده کنم. در ضمن آرکادی نیکلایویچ از هنر جویان خواست که بر کارکردهای تنانی که جریان ورود و خروج آنها از روند پرتوافکنی و پرتوگیری سرچشمه می‌گیرند خوب توجه کنند.

کار مقدماتی زیاد طول کشید؛ زیرا من نمی‌توانستم مقصود آرکادی نیکلایویچ را خوب درک کنم و هنگامی که این مسئله برایم حل شد ارتباط هم برقرار شد. آرکادی نیکلایویچ مرا واداشت تا سعی کنم به وسیله کلمات و اعمال ارتباط بگیرم و در جریان کار به احساس جسمانی خود نیز نظارت داشته باشم. پس از اینکه راه افتادم، او دیگر کلام و اعمال را از من گرفت و خواست که فقط با پرتوافکنی و پرتوگیری ارتباط بگیرم. در هر حال پیش از آنکه از عهده پرتوافکنی و پرتوگیری برآیم و آنها خود به خود بده بستان کنند مجبور شدم خیلی کارها انجام بدهم.

هنگامی که از عهده این کار برآمدم، آن گاه تارتسلف پرسید: «چه احساسی داشتی؟» و من با شوخی گفتم: «حال تلمبه‌ای را داشتیم که از چاهی بی‌آب فقط هوا بالا می‌کشد و بس. البته جریان پرتوافکنی و پرتوگیری را از چشم یا شاید در آن بخش از بدن که متوجه شما بود احساس می‌کردم.»

آرکادی نیکلایویچ دستور داد که تا آنجا که از عهده‌اش برمی‌آیم به پرتوافکنی از راه برونی و ماشین وار خود ادامه دهیم. من این امکان را در خود ندیدم و به گفته خود تارتسلف از این عمل بی‌معنی دست کشیدم.

آرکادی نیکلایویچ پرسید: «مگر شما نمی‌خواستید به این کارتان معنایی بدهید؟ مگر احساس درونی نمی‌خواست به یاری شما بیاید؟ مگر حافظه هیجانی شما کوشش و فعالیتی نداشت تا هیجانی اتفاقی و دم دست را سرراحتان بگذارد تا بتوانید برای ایجاد جریان پرتوافکنی برون استفاده کنید؟»

— اگر بخواهند و دارم کنند تا با زور به پرتو افکنی ماشین وار برونی ادامه دهم، آن وقت نمی توانم بدون یاری کارهایی که به اعمال معنایی می دهند کاری بکنم، و سخن کوتاه برای پرتو افکنی و پرتوگیری من نیاز به مصالح و مواد دارم اما از کجا این مواد را فراهم کنم؟ خودم نمی دانم.

تارتسلف پیشنهاد کرد که دست کم همین حالتی که الان دارم و نمی دانم که چکار باید بکنم و از کجا باید مواد و مصالح تدارک ببینم یعنی همین حال بلا تکلیفی را به او القا کنم، و من نیز همین کار را کردم. و وقتی دیگر تاب و طاقتم تمام شد و نتوانستم پرتو افشانی برونی و بی معنا را ادامه دهم، کوشیدم تأسف و تنفر خود را از ناتوانی این کار به او القا کنم. چشمهایم دقیقاً به او می گفتند «دست از سرم بردار! چرا راحت نمی گذاری؟ چرا مرا شکنجه می دهی؟»

تارتسلف باز پرسید: «خوب حالا چه احساسی داشتی؟»
 و من باز در پاسخ او به طنز گفتم: «تلمبه ای که به آن يك سطل آب آویخته اند تا به جای هوا بالا بکشد.»

آرکادی نیکلایویچ اشاره کرد: «پس حالا پرتو افکنی برونی بی معنی شما بامعنی شد.»

پس از تکرار این تمرینها، همین سلسله مراتب برای پرتوگیری هم انجام شد. این تمرینها نیز همان پویش را طی کرد اما در مسیر برگشت و درونی، برای همین هم جزئیات آن را دیگر تحریر نمی کنم. تنها به مسئله جدیدی که در جریان تجربه من واقع شد اشاره می کنم. مطلب از این قرار است که پیش از پرتوگیری در خود، بایستی من روان تارتسلف را با شاخکهای نامرئی چشمهایم لمس کنم و در آن چیزی پیدا کنم تا به واسطه آن پرتوگیری کنم. برای این کار باید با دقت تمام به او نگاه می کردم و حالت او را احساس و جهد کنم تا با او از درون قلاب شوم.

آرکادی نیکلایویچ چنین گفت: «همان طور که می بینید تدارک تکنیکی پرتو افکنی و پرتوگیری در روی صحنه آسان نیست. این باید به واسطه حس درون، یعنی همان گونه که در زندگانی رخ می دهد، خود به خود پدیدار شود و گرنه از طریق فنی دشوار می شود. اما می توانم کمی به شما دلداری و دلگرمی بدهم و بگویم که روی صحنه حین اجرای نقش این جریان پرتو افکنی و پرتوگیری به مراتب آسانتر از مواقع تمرین و درس در کلاس است. و علت آن است که در تمرینها ناچارید جابه جایی احساسی اتفاقی بگردید تا به واسطه آن جریان پرتو افکنی و پرتوگیری را هدایت کنید، اما روی صحنه این پویش

آسانتر انجام می‌گیرد. آنجا در حضور تماشاگر، شرایط پیشنهادی و هدفها به‌تمامی مشخص، و احساسهای نقش پخته و قوام آمده‌اند. حال فرصتی را انتظار می‌کشند تا آشکارا بروز کنند و حالا يك اشاره‌اندك کافی است تا احساساتی که برای نقش تدارك و آماده کرده‌اید خودبه‌خود فوران کنند و جریان بیابند و مسائل روشن شوند.

هنگامی که به كمك لوله‌ای قابل انعطاف آب حوضچه یا اکواریومی را می‌خواهند خالی کنند شلنگ را می‌مکند تا هوای داخل آن خالی شود، و بیدرنگ آب خودبه‌خود جاری می‌شود. پرتوافکنی و پرتوگیری نیز جریانش همین‌گونه است. يك ضربه راه را برای عبور پرتو احساس می‌گشاید. آن‌گاه خود احساس از درون شما می‌جوشد و جاری می‌شود.»

هنر جویان پرسیدند: «چه تمرینهایی برای پرتوافکنی و پرتوگیری مناسب است.» — همان دو تمرینی که شما انجام دادید. تمرین اول خلاصه مثل این است که با ایما و اشاره‌ای هیجان و عاطفه‌ای را در خود پدید می‌آورید و آن را به سیمای مقابل القامی کنید و در جریان این کار بایستی بر احساس جسمانی خود نظارت داشته باشید. و با تکرار و ممارست با احساس پرتوگیری آموخته می‌شوید. در رویارویی و ارتباط با اشخاص این احساس را در خود برانگیزید و بر آن نظارت کنید. در تمرین دوم بی‌هیچ احساسات و هیجانی سعی کنید تنها حس برونی پرتوافکنی و پرتوگیری را در خودتان برانگیزید. در این کار به تمرکز توجه زیاد و دقیق نیاز داریم و گرنه ممکن است که فشار بر اندامها را با احساس پرتوافکنی و پرتوگیری یکی پنداریم.

وقتی جریان جسمانی به‌درستی برقرار شد، آنگاه برای پرتوافکنی و پرتوگیری احساسی را در درون خود جای دهید. تکرار می‌کنم که از زورگویی و فشار زیاد بر اندامگان خود حذر کنید. از پویش پرتوافکنی و پرتوگیری بسیار ساده و آزاد، راحت و طبیعی بی‌هیچ انرژی زاید آغاز کنید.

حال شیوه تازه‌ای ارائه می‌کنم که توجه و تمرکز شما را به موضوع محکم و استوار می‌کند. بدون موضوع و هدفی مشخص و پا برجا پرتوافکنی ممکن نیست. اما نباید این تمرینها را بدون مربی به تنهایی با خود یا با چهره‌های خیالی و تصوری انجام دهید. تنها با موضوع و هدفهای زنده یا همانها که در زندگی واقعاً موجودند و در پیرامون ما می‌گردند و می‌خواهند تا احساسات شما را درك کنند، کار کنید.

ارتباط بایستی متقابل باشد. این تمرینها را هرگز بی‌حضور ایوان پلاتونویچ انجام ندهید. چشمان مجرب بی‌باید نظاره‌گر کارهای شما باشد تا گمراه نشوید و فشار ساده

عضلانی را به جای پرتوافکنی و پرتوگیری نگیرید. این مانند سایر انحرافات کار خطرناکی است.

من فریاد کشیدم: «چه کارهای دشواری! خدای من!»

آرکادی نیکلایوویچ با تعجب گفت: «کاری که برای طبیعت خلاقه ما طبیعی و واقعی است دشوار می‌پندارید؟ نه اشتباه می‌کنید. امور طبیعی آسان انجام می‌شود. اما کژروی طبیعت کار را به مراتب دشوار می‌کند. به شما توصیه می‌کنم تا قوانین طبیعت را بشناسید و آن‌گاه هر چیز را از او انتظار داشته باشید جز آن چیزهایی که برایش غیر طبیعی باشد. زمانی فرا خواهد رسید که شما بی آن جریان درونی ارتباط، یعنی بی آن قلاب درونی و بی آن یورشهایی که اکنون در نظرتان سخت و دشوار می‌آید و بدون یگانگی تمامی اینها پای بر صحنه نخواهید گذاشت تا با شخصیت مقابل خود کلمه‌ای بده بستان کنید. رهایی عضلات، دقت، توجه، شرایط پیشنهادی و سایر عناصر نیز در ابتدای کار به نظرتان سخت و ناشدنی می‌نمود اما اکنون جزو ضروریات کار خلاقه‌تان شده‌اند. پس شما بایستی از اینکه به تکنیک خلاقه روانی‌تان عنصر تازه‌ای افزوده می‌شود— آن هم عنصری بسیار مهم و عمده— و نیز با پرتوافکنی و پرتوگیری تکنیک خود را غنی می‌کنید بسیار خوشنود باشید.»

سازگاری و سایر عناصر: خصلت، استعداد و قریحه هنرمند

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ با حضور در کلاس لوخه‌ای را که راخمانف به دیوار آویخته بود به صدای بلند خواند: «سازگاری» و روبه‌همهٔ مادرش جدیدمان را تبریک گفت. آن‌گاه ونتسف را صدا زد و این اتود را برای او طرح کرد:

«شما قصد دارید بیرون شهر به خانهٔ دوستان به مهمانی بروید، جایی که یقین دارید شاد و خوش خواهد گذشت. قطار ساعت دو بعد از ظهر حرکت می‌کند و الان یک است. چه عذر و بهانه‌ای می‌تراشید تا زودتر از ساعت همیشگی از کلاس فرار کنید؟ ناچارید هم به من و هم به رفقایتان دروغ بگویید، و گولمان بزنید. خوب این را چگونه انجام می‌دهید؟»
من پیشنهاد دادم که چطور است خودش را به ناخوشی بزند. خسته و غمناک و گرفته بنماید تا همه از او بپرسند: چت شده؟ بیماری؟ و او داستانی سرهم کند و چنان با آب و رنگ تعریف کند که همه آن را باور کنند. آن وقت دیگر ناگزیریم این همشاگردی ناخوش را هرچه زودتر روانهٔ خانه‌اش کنیم.

ونتسف شاد و شنگول از ته دل جیغ کشید: «اوه بله می‌فهمم!» و از خوشحالی چنان کج و کوله به راه افتاد که قلم قادر به توصیف آن نیست. اما یکی دوگامی که جلو رفت. ناگاه سر جایش می‌خکوب شد و دادش به هوا رفت و همچنان که یک پایش را هوا کرده بود دیگر نمی‌توانست از جایش تکان بخورد، چهره‌اش از زور درد درهم می‌پیچید.

نخست ما گمان کردیم با ادا و اطوار دارد گولمان می‌زند؛ اما نه به راستی او داشت درد می‌کشید. و من حقیقتاً باور کردم و برخاستم تا صمیمانه کمکش کنم، اما باز دودل بودم. باقی بچه‌ها از صحنه بالا آمدند. اما ونتسف نمی‌گذاشت به پای معیوبش نزدیک شویم و سعی داشت خود را روی پای سالمش نگهدارد، اما چنان هوار می‌کشید که من و آرکادی



ک. س. استانیسلاوسکی با خانم ز. س. ساکالوا، سال ۱۹۳۷.

نیکلایویچ نگاهی پُرسا به هم انداختیم که آیا آنچه اینجا و اکنون روی صحنه نمایان می‌شود حقیقت دارد یا نه، آیا اینها همه حقه و نیرنگ و تردستی است؟

او با ترس و لرز پای سالمش را روی زمین می‌کشید و بچه‌ها با احتیاط و مواظبت تمام او را به طرف در بیرون می‌بردند. دونفر از بچه‌ها زیر کتفهای و نتسف را چسبیده بودند و این راهپیمایی در سکوت و ملایمت مطلق انجام می‌گرفت که ناگاه و نتسف مشایعین را کنار زد و شادی کنان و قهقهه زنان به بالا و پایین و چپ و راست پرید و با خنده‌های شاداب و سرخوشانه گفت: «عالی بود، آفرین، معرکه بود! دیدید! مو نمی‌زد، باور کردید. تشخیص ندادید! خیلی خوب احساسش کردم.» و ما مبهوت و شادمان، به پاداش هنر نمایی و نتسف، برایش کف می‌زدیم. و من بار دیگر به قریحه و استعداد او یقین کردم.

آرکادی نیکلایویچ رو به همگی پرسید: «دانستید به خاطر چی برایش کف زدید؟»

و همان دم خود پاسخ داد: «به خاطر سازگاری او. و نتسف سازگاری خوب و مناسبی پیدا کرد و با موفقیت آن را اجرا کرد. در آینده این واژه سازگاری یا انطباق و سلوک و همساز

شدن را ما حيله و مکر و دروغ آرایي برونی و درونی می خوانیم و با کمک همین تطابق و سازگاری است که انسانها با هم همساز و هماهنگ می شوند و در تأثیر بر موضوعها از آن سود می برند.»

بچه‌ها پرسیدند: «تطابق به چه معناست؟»

— یعنی همین کاری که هم اکنون و نتسف کرد. برای آنکه زودتر از همیشه مرخصش کنیم دست به مکر و فریب ما زد.

یکی از هنرجویان با انتقاد گفت: «به نظر من او با تظاهر به ناخوشی ما را فریب داد.»

— مگر بدون این تظاهر شما باور و به خانه روانه‌اش می کردید؟

آرکادی نیکلایویچ ادامه داد و گفت: «هدف و نتسف زودتر رفتن از کلاس به خاطر مهمانی بود. او خود را با شرایط پیشنهادی و عمومی کلاس که مانع زودتر رفتنش از وقت مقرر و همیشگی کلاس بود تطابق داد. و از روی ضرورت با مکر و دروغ آرایي و سلوک درونی و برونی به سازگاری پرداخت.»

گاوارکف با سماجت گفت: «پس سازگاری یا تطابق و همانند شدن یعنی فریب دادن و تزویر؟»

— بله پاره‌ای وقتها سازگاری و یا منطبق شدن یعنی فریب. اما گاهی هم یعنی تصاویر آشکار و نمایان احساسات درونی یا اندیشه.

در جذب توجه کسی که قصد ارتباط با او را دارید، یا برای القای چیزی به دیگران که قابل رؤیت نیست و فقط احساسش می شود کرد و نمی توانید باواژه آن را بیان کنید، و بسیاری چیزهای دیگر، سازگاری یاریتان می کند. با شرحی که دادم لابد متوجه شده اید که امکانات و کاربردها و ارزش سازگاری به رنگارنگی و تنوع بسیار فراوان آن است.

اکنون برای روشن کردن مسئله مثالی می آورم.

تارتسف روبه من گفت: «تصور کنیم شما مقام مهمی هستید و من هم جویای کار. کمک و مساعدت شما برای من ضرورتی حیاتی دارد. اما شما ابداً مرا نمی شناسید و من برای رسیدن به هدفم که همانا گرفتن کار است، می خواهم در میان همه کسانی که مانند من برای کار به شما رجوع کرده اند انتخاب شوم و توجهتان را به خودم برانگیزم.

خوب اکنون چه باید بکنم تا نگاه شما را به خودم معطوف کنم. چطور در شما تأثیر کنم و ارتباطی را که در یک دم میان ما پدید آمده محکم کنم تا نظری مناسب و نیکو نسبت به من بیابید، با چه وسیله و با چه تمهیدی بر ذهن و اندیشه و احساس و توجه و تخیل شما تأثیر بگذارم؟ چگونه روح آدمی با نفوذ و با شخصیت را متأثر کنم؟

اگر این شخص با نگاه درونی خود شرایط زندگی حقیر و نکبت بار مرا ببیند و در تخیل خود تصویر و چشم اندازی که تا حدی به زندگی واقعی من نزدیک باشد تصویر کند، توجهش به من جلب می شود و دریچه قلبش را برای ارتباط با من می گشاید و دیگر من نجات یافته ام.

اما برای نفوذ و رخنه در روح و جسم دیگری و برای درک اندیشه و احساس او احتمالاً به سازگاری نیاز است. به مدد همین سازگاری است که سعی داریم تا احساسات درونی و حالت کلی خود را با موجها و ارتعاشات موج تر آشکار سازیم. در مواقع دیگر نیز به یاری همان سازگاری، احساساتمان را پنهان و پرده پوشی می کنیم. انسان خودخواه و مغرور می کوشد همیشه خود را مهربان و آدابدان بنماید تا زودرنجی و کبر خود را بپوشاند. باز پرس با تردستی و نیرنگ به همت همین سازگاری مناسبات واقعی خود را با متهم در بازجویی پرده پوشی می کند.

سازگاری از عمده ترین عناصر هر گونه ارتباط است، حتی در ارتباط فردی — ارتباط مشخص با خودش. انسان در ارتباط با حالت درونی خود حتماً باید سازگاری داشته باشد تا بتواند در انگیزش و خودداری احساساتش خود را مجاب کند.

هر قدر احساسات و هدفی که باید ابقا شود بغرنج تر و پیچیده تر باشد، به همان اندازه هم سازگاری ظریفتر و دقیقتر و پر آب و رنگتر لزوم می یابد و طبیعتاً شکل و صورت آن نیز متنوع تر خواهد بود.»

گاوارکف با عذرخواهی پرسید: «برای بیان تمام این مفاهیم و مقولات، آیا واژگان و عباراتی وجود دارد؟»

— شما خیال می کنید ظرایف و لطایف احساس به طور کلی به واسطه واژگان و عبارات بیان می شوند؟

— نه، در برقراری ارتباط، کلمات کافی نیستند.

— واژگان و جملات بیش از اندازه رسمی و بیجانند. برای جان دمیدن و زنده کردن آنها احساس لازم است. برای بیان و آشکار شدن احساس و القای آن به شخص و موضوع، ارتباط و سازگاری ضروری است. به واسطه سازگاری است که کلمات کامل و ناگفتنیها بازگو می شوند.

هنرجویی پرسید: «پس هر چه سازگاری بیشتر باشد همان قدر هم ارتباط پرمایه تر و کاملتر خواهد شد؟»

— صحبت بر سر کمیت نیست. عمده کیفیت سازگاری است.

— سازگاری روی صحنه چه کیفیتی باید داشته باشد؟

— سازگاری انواع و اشکال گوناگونی دارد. هر بازیگری سازگاری مخصوص به خودش را می‌یابد. سازگاری هر بازیگر درخشش و ارزش و شایستگی خاص خود را داراست. در زندگی واقعی نیز روال همین گونه است: مرد وزن، سالخورده و بیچه، نامدار و فروتن، خشمگین و عصبی، مهر بان و ناخوددار، خوددار و پر طاقت و آرام، و غیره و غیره هر کدام به نوعی در زندگانشان سازگاری و خصوصیت‌های خاص خود را دارند. که این سازگاری را شرایط تازه زندگی، وضع و حالت، حادثه، زمان و مکان و دیگر گونی خاص همساز و همراه با آن پدید می‌آورد.

شب هنگام که همه در خوابند، وضع و حالت ما با روز روشن در حضور مردم فرق می‌کند. وقتی وارد کشوری بیگانه می‌شوی، در پی شرایط و سازگاری مناسبی که با خلق و خو و وضع و حالت آن شهر وفق داشته باشد، می‌گردی. هر احساسی که در شما برانگیخته می‌شود به خصوصیت نامرئی سازگاری نیازمند است.

در سازگاری هر جور ارتباط، چه رویاروی و جمعی، چه با موضوعی تخیلی، چه حاضر و نامرئی و غیره خصوصیت‌های همساز با آن را می‌طلبد.

انسان به یاری اندامگان با حواس پنجگانه خود به مدد راه‌های مرئی یا نامرئی ارتباط، یعنی چشمها، صدا، میمیک، حرکات دستها و انگشتان و بدن و نیز به واسطهٔ پرتوافکنی و پرتوگیری رابطه برقرار می‌کند و برای هدف این ارتباط به سازگاری همساز و برابر با آن رویداد نیازمند است.

برخی بازیگران سازگاریشان در عرصهٔ هیجان‌ات دراماتیک بسیار پیرنگ و ناب است، اما در جایگیری و سمت یا بیهای نقش‌های کم‌دی سازگار نمی‌شوند.

هنرپیشگانی را می‌شناسیم که در تمام عرصات و احساسات و هیجان‌ات بشری مناسبی کامل و ممتاز دارند و به درستی با این عواطف سازگار می‌شوند، اما همین هنرمندان تنها هنگامی که در حضور کارگردان و تماشاگران آشنا به تمرین می‌پردازند، قادرند تأثیرات نیکو و سازگاری درخشان به جا بگذارند و در روی صحنه که به درخشش بیشتر و نمونه وار نیاز است آن سازگاری که در تمرین داشتند پریده رنگ می‌شود و خیلی که باشد تاردیف اول و دوم نفوذ می‌کند و گیریم که پرواز بیشتری هم که بکند، شکل و صورت و کمال درخشندگی صحنه‌ای را ندارد. هنرپیشگانی نیز هستند که در کارشان سازگاری پیرنگ و درخشنده‌ای وجود دارد اما تنوع شکل و رنگارنگی چندانی ندارند. این دسته به زودی نیر و وقدرت و ثروتشان را از دست می‌دهند و کارشان به سستی می‌گراید

و بیدرنگ بیرمق می شود.

بازیگرانی که از سرنوشت خود رنجیده خاطرند، با وجود داشتن سازگاری صحیح کارشان یکنواخت و بی رنگ و بی جذبه می شود و هیچ گاه آنها در صف اول فعالین هنر تئاتر جا نمی گیرند.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ بحثی را که در درس پیش ناتمام مانده بود دنبال کرد و گفت: «اگر در زندگانی، انسانها به سازگاری بیشماری نیاز دارند، روی صحنه بر این کمیت به مراتب افزوده می شود. مادر صحنه دمی از ارتباط با اشیاء و امور اشخاص با زنی مانیم و برای همین هم دمام به سازگاری می گراییم، کیفیت سازگاری نقش عمده را دارد: درخشش، رنگ آمیزی، تهور و چالاکی، آب و رنگ، تمایز و زیبایی، نفیس بودن. در جلسه پیش سازگاری و تنسف درخشش و تهوری تمام داشت، اما این، طور دیگر هم می تواند باشد.»

آن گاه تارتسف به ولیامینوا، گاوارکف و وسه لوفسکی دستور داد روی صحنه بروند و اتود «آتش زدن پول» را بازی کنند. ولیامینوا با تنبلی و بیحوصلگی از صندلی برخاست و با چهره ای گرفته و غمناک منتظر ماند تا آن دو نفر دیگر از او پیروی کنند و برای اجرای اتود از جایشان برخیزند، اما آنها همچنان سر جایشان ماندند.

سکوت نامنتظره ای به وجود آمد. ولیامینوا که تاب این سکوت و ناراحتی را نداشت به سخن درآمد. چشمهایش را به زیر انداخت و با دقت و سعی کامل برای پوشاندن حالت درونی اش با نمره پشت صندلی تئاتر به بازی پرداخت. چهره اش سرخ شده بود و دستمالی را که در دست داشت حجاب صورتش کرد. برای شکستن سکوت و وضعیت ناخواسته، ولیامینوا کوشید که به زور بخندد و شوخ طبعی کند، اما این خنده و شوخی به هیچ روی شادی آور و فرح انگیز نبود.

— برایمان یکنواخت و کسل کننده شده! راست می گویم، خیلی بیرنگ و یکنواخت. و می کوشید ما را نیز قانع و تشجیع کند: «نمی دانم چطور مقصودم را بیان کنم. راستش خوب است خواهش کنم اتود تازه ای به ما بدهید، آن وقت سعی می کنیم چنان بازی کنیم که... آن قدر خوب بازی می کنیم تا... خلاصه نمی دانید چقدر خوب بازی خواهیم کرد...!» آرکادی نیکلایویچ ناگه گفت: «آفرین! مرحبا! عالی! عالی بود! دیگر نیازی به اجرای اتود آتش زدن پول نداریم. بدون آن هم آنچه لازم بود انجام دادید.»

ما پرسیدیم: «مگر ولیامینوا چه کار بخصوصی انجام داد؟»

— اکنون خواهم گفت: اگر و نتسف با سازگاری روشن و درخشان و تهور آمیز برونی به هدف رسید، ولیامینوا به آشکارسازی ظریف و نفیس و ممتاز درونی پرداخت. او با شکیبایی و ملایمت کوشید تا مرا قانع کند، به من بقبولاند، و عواطفم را برانگیزد. او از ملالت خود برای نیل به هدف و حل مسئله‌ای که رویارویش بود بسیار نیک استفاده کرد. برای موفقیت شیوه سازگاری را تغییر داد، فریبکاری کرد، حتی اشک هم ریخت؛ به امیدی که تمام احساساتش را به قلب من تزریق کند و مرا وادار به درک تمام سایه‌روشنها و رنگ آمیزی احساساتی که در او برانگیخته شده بود کند. تادرمی یافت سازگاری که پیش گرفته کارآ و کارساز نیست یکی دیگر را برمی‌گزید و بعد سومی و چهارمی تا آنکه همسازترین سازگاری را که بتواند در جسم و روح موضوعش رخنه کند یافت: «سازگار آمدن با شرایط و زمان و مکان و شخص را یکجا و تک تک بیاموزیم.»

اگر سر و کارت با ناقص عقل و مجنونی افتاد، بایستی خود را با طرز فکر و خلق و خوی او سازگار کنی و در جستجوی شکل و صورت ساده‌ای بر آیی و بیان سازگاری را عقل و درک و شعور آن دیوانه انتخاب کنی. به عکس اگر موضوع ارتباط شما شخصی تیزهوش و بافراست و زیرک باشد، آن گاه شرط احتیاط است که سازگاری دقیق و ظریفی پیش بگیریم تا آن هوشمند متوجه مکر و دستان حيله‌مان نشود و از برقراری ارتباط با ما تن نزند. در اینجا به اهمیت نقش سازگاری در هنر صحنه‌ای پی می‌بریم. بسیاری از بازیگران صحنه با سازگاری درخشان و پررنگ و بوی خود، با توانایی و شناخت متوسط هیجانانگیز و عواطف بیشتر می‌توانند شمارا به درک و احساس (زندگی روانی-انسانی) نقشی که روی صحنه تصویر می‌کنند وادارند تا هنر پیشگانی که احساساتی عمیق و نیرومند دارند، اما سازگاریشان نحیف و بی‌آب و رنگ است.

از همه سازگاریها بهتر و درخشانتر سازگاری بچه‌هاست که خیلی بیشتر و پرمایه‌تر از بزرگترها رخ می‌دهد. برای روشن کردن و تأکید این نظر از دو پسر ادرزاده‌های خود برایتان شاهد می‌آورم:

دومی، یعنی آنکه کوچکتر است، بسیار پر حرارت و پر جوش و خروش و حتی جسورتر از خواهر بزرگتر است. مثلاً برای آنکه شادمانی و خوشایندی اش را از کسی یا چیزی نشان بدهد بوسیدن کافی نیست، نه، این کار نمی‌تواند شادکامی و نشاط او را به کمال القا کند. برای شدت و بارز بودن هیجانش حتماً باید طرف را گاز بگیرد. شیوه سازگاری دخترک همین است و خودش هم متوجه این کارش نمی‌شود و این سپاسگزاری غیر ارادی

و ناآگاه از او سر می زند، و وقتی قربانی شادی آفرین او از درد نیش دندانهای او داد می کشد دخترک حقیقتاً مبهوت می شود و از خودش می پرسد: من کی او را گاز گرفتم؟! بفرمایید! این نمونه ای از سازگاری غریزی و غیر ارادی بود که برایتان مثال آوردم. اما خواهر بزرگتر به عکس سازگاری اش را بسیار آگاهانه و ارادی و از روی اندیشه و شعور بر می گزیند. احترام و خوشایندی و خوشآمدگویی و تعظیم و تکریمش به اشخاص به اندازه اهمیت و قدربهایی است که برای او قائل می شوند و نیز ارزش کار و خدمتی که برایش می کنند.

من در پویش کنایی سازگاری دو مرحله را خاطر نشان می کنم:

۱. گزینش سازگاری.

۲. کارکرد سازگاری.

اینکه خواهرزاده بزرگتر من سازگاری خود را آگاهانه بر می گزیند موافقم، اما مثل اکثر مردم کاربرد سازگاری او تا حد زیادی غیر آگاهانه است. این نوع سازگاری را نیمه آگاه می نامیم.

من که موضوع برایم جاذبه یافته بود پرسیدم: «آیا سازگاری کاملاً آگاهانه وجود دارد؟»

— البته، امکان دارد. اما... تصورش را بکنید که در زندگی واقعی نمی توانید سازگاری را انتخاب و اجرا کنید و در چنین اوقاتی می تواند کاملاً آگاهانه باشد. من تنها روی صحنه، جایی که به نظر می رسد برای ارتباط و سازگاری ناآگاهانه میدان گسترده وجود دارد، در هر آن با سازگاریهای آگاهانه روبرو می شوم. و اینها اشتامپ هنرپیشگی هستند.

من که مشتاق بودم تا مسئله برایم روشن شود با کنجکاوی پرسیدم: «چرا شما می گوید برای ارتباط و سازگاری، صحنه میدان گسترده ای است؟»

— زیرا که در پویه خلاقیت حضوری به شیوه های مؤثر انکارناپذیر نیازمندیم، و سازگاریهای ناآگاهانه و غیر ارادی ارگانیک (عضوی) به این گونه ارتباطات خلاقه تعلق دارند. این سازگاریها رخسنده، باورکردنی، قانع کننده، مستقیم و مؤثرند. و فقط با همین سازگاریهای ارگانیک (عضوی) است که در روی صحنه می توانیم احساسات ظریف و دقیق ناپسودنی را به هزاران تماشاگر در تئاتر القا کنیم. این نوع سازگاریهای ارگانیک در زندگی سیماهای بزرگ کلاسیک، با پیچیدگی روانشناختی که آنها دارند، در درجه اول اهمیت جای دارند. ایجاد و انتقال آنها نیز فقط از عهده طبیعت خلاقه و ارگانیک و غریزه ما ساخته است. چنین سازگاریهایی نه به واسطه عقل، و نه با تکنیک بازیگری، با هیچ یک از

اینها سامان نمی‌گیرد. آنها خود در لمح‌های غریزی و غیر ارادی، در مدام خود احساسی پدیدار می‌شوند.

چه رخشانند این سازگاریهای غریزی و غیر ارادی روی صحنه! چه زیبا پویه ارتباط را در بر می‌گیرند! و چه ناب و سالم در جوهر قلب و روح و حافظه تماشاگر نفوذ ورخنه می‌کنند! نیروی جاذبه آنها در ناگهان یابی و شجاعت و چالاکی و تهورشان است. پیش می‌آید هنگامی که زندگانی و بازی بازیگری را روی صحنه پی می‌گیری! اعمال و رفتار و گفتار او را روی صحنه مدام می‌پایی و انتظار می‌کشی تا او در یک فراز و لمحّه پرهیجان و مهم نقش، عبارتی از گفتار خود را بلند و شمرده و جدی بیان می‌کند، اما یکباره خلاف انتظار تو، او از روی همان جمله فراز با شوخ طبعی با صدایی پست و تند می‌گذرد و احساسات ویژه اش را بیان می‌کند، این کنش ناگاه چنان شمارا تحت تأثیر می‌گیرد و واله و مبهوتان می‌کند که با خود می‌گویند: آه بله، همین درست‌ترین و منطقی‌ترین شکل و بیان این بخش بود.

تماشاگر با شگفتی در حالی که از این سازگاری و همسازی نامنتظر شیفته و دگرگون شده، با خود می‌گوید: چطور من توجه نداشتم که در اینجا چنان مفهومی نهفته بوده است. چنین سازگاریهای ناگاه و نامنتظر را ما فقط در استعداد های بزرگ می‌توانیم ببینیم. اما همین استعداد های بزرگ و استثنائی هم همیشه در خلق چنین سازگاریهایی توانا نیستند. فقط در لحظه های الهام بخش این چنین سازگاریهایی رخ می‌دهند.

اما سازگاریهای نیمه آگاهانه و نیمه غریزی روی صحنه به مراتب افزون تر مشاهده می‌شوند. در اینجا من قصد ندارم که میزان غریزی بودن هر یک از سازگاریها را جداگانه تجزیه و تحلیل کنم. اما تنها این را متذکر می‌شوم که حتی اندک سهمی از این غریزه در جریان تجسم و بیان احساس در روی صحنه دل زندگانی را گرم و به آن دم و تپش می‌بخشد. من که در پی نتیجه گیری بودم، پرسیدم: «پس شما سازگاریهای آگاهانه را روی صحنه اصلاً قبول ندارید؟»

— وقتی سازگاریهای آگاهانه از طرف کارگردان، دوستان بازیگر، مشاورین ناخوانده و خوانده توصیه و پیشنهاد می‌شوند من می‌پذیرم. اما از چنین سازگاریهای آگاهانه و سفارشی باید خیلی با احتیاط و عاقلانه استفاده کنیم. هیچ‌گاه مَصْر نباشید که این سازگاریها را به شکلی که به شما توصیه می‌شود به کار گیرید. به خودتان فرصت تقلید هیچ کاری را ندهید. باید توانایی دریافت و از خود کردن سازگاری را داشته باشید. آنها را به خودتان نزدیک و مال خودتان کنید. این به کار زیاد نیاز دارد و شرایط پیشنهادی تازه و

تازه تری می طلبد. همین ممارست و اتود و کارروی خود را واقعی که بازیگر به زندگی واقعی چشم می دوزد تا سازگاریهای نمونه را برای نقش برگزیند و می خواهد که آنها را به خود و سیمایی که می آفریند پیوند زند و تزریق کند نیز باید انجام دهد.

از تقلید و برداشتهای سطحی که بازیگر را به ادا و اطوار حرفه‌ای گری سوق می دهند بپرهیزید! هر آینه خودتان سازگاریها را آگاهانه انتخاب کردید، آنها را با تکنیک و راه اندازهای روانی که کمک می کنند تا اندازه‌ای با غریزه بیامیزند، زنده و تازه شان کنید!

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ رو به ونتسف گفت: «خوب حالا به اتفاق روی صحنه می رویم و همان اتودی را که شما اجرا کردید، گیریم به نوعی دیگر، بازی می کنیم.» جوان چالاک ماروی صحنه پرید و تارتسف در پی او آهسته راه افتاد و بانجوا به ما گفت: «الان ونتسف را کلافه می کنم.» و بعد رو به ونتسف گفت: «خوب حالا شما به هر قیمتی که شده می خواهید زودتر از ساعت معمول از کلاس بروید و این «هدف مهم و اصلی شماست»، اجرایش کنید!»

تارتسف پشت میز نشست و به کار خود پرداخت. نامه‌ای از جیبش بیرون آورد و غرق مطالعه شد. طرف مقابل او ونتسف خیلی متمرکز در کنارش ایستاد و در صدد یافتن سازگاری بود تا با آن وسیله در آرکادی نیکلایویچ تأثیر کند و او را بفریبد. او به انواع حيله‌ها و نیرنگهای جورا جور متوسل شد. اما تارتسف — گویا از روی عمد — ابدأ به او توجهی نمی کرد. چه کارها که این جوان پرتحرک و چالاک ما برای فرار از کلاس نکرد! چندی با شمایل پر از درد ورنج رو در روی تارتسف نشست — شاید اگر تارتسف نگاهی به او می انداخت دلش به حال این جوان می سوخت — و سپس از جا برخاست و با شتاب پشت کولیس رفت و چند دقیقه‌ای آنجا ماند و بعد با حالی نزار و ناخوش و رفتاری بیرمق، همچنان که مثلا عرق سرد را که بر پیشانی اش نشسته بود پاک می کرد، پای کشان آمد و خودش را روی صندلی کنار آرکادی نیکلایویچ پرت کرد. اما تارتسف بی اعتنا به کار خود ادامه می داد. اما ونتسف خیلی صادقانه بازی می کرد و ماهه از سالن تأییدش می کردیم. او دیگر از خستگی داشت می مرد. تمام بدنش متشنج بود و می لرزید. حتی از روی صندلی بر کف صحنه غلتید و این را چنان با زیاده کاری کرد که همگی به خنده و قهقهه افتادیم. اما آرکادی نیکلایویچ کمتر توجهی به او نداشت.

ونتسف دست به سازگاری جدیدی زد که خنده بچه‌ها بیشتر شد و این بار هم تارتسف

توجه نکرد و به سکوت و بی‌اعتنایی ادامه داد و اصلاً نگاهش نکرد.

و نتسف زیاده روی می‌کرد و صدای خنده و ولوله بچه‌ها بالا می‌گرفت و همین خنده سبب می‌شد که و نتسف دست به سازگایهای تازه تر و تازه تر و نیز خنده آورتر بزند. و نتسف زیاده کاریها را به جایی رساند و چنان شدت و حدت داد که کارهایش به کار دلکهای سیرك شبیه بود و صدای قهقهه بچه‌ها هم مرتب شدیدتر می‌شد. تارتسف هم همین را انتظار می‌کشید. هنگامی که همه ساکت شدیم رو به ما پرسید: «توجه کردید که چه عملی رخ داد؟ هدف اصلی و مهم و نتسف چه بود؟ فرار از کلاس و زودتر از ساعت معمول به خانه رفتن. همه اعمال و واژه‌های او می‌کوشیدند تا وانمود کنند که او ناخوش است تا توجه دلسوزی مرا به خود جلب کنند که او را روانه خانه‌اش کنم. اینها همه فقط سازگاری و همسازی بودند تا او هدف اصلی خود را عملی سازد. نخست و نتسف آن طور که باید و شاید دست به فعالیت زد و اعمالش هم متنوع و پر آب و رنگ بود. اما شور بختی و کژراهی او از کجا آغاز شد؟ از همان جا که صدای خنده‌ها از سالن برخاست و و نتسف بیدرنگ موضوع و هدف را تغییر داد و از سازگاری با من که به او بی‌توجه بودم و نیز شرایط پیشنهادی دست کشید و به شماها که با خنده‌هایتان پاداشش می‌دادید و دلگرمش می‌کردید روی کرد. برای و نتسف هدف کاملاً تازه‌ای پیش آمد: سرگرم کردن تماشاگر. اما چگونه باید این کار را توجیه کند. شرایط پیشنهادی را در کجا باید می‌یافت؟ چگونه آنها را باور و احساس کند، و همه اینها تنها از طریق بازی در آوردنهای صحنه‌ای (ادا و اطوار)، یعنی همان کارها که به زعم و نتسف امکانپذیر بود. علت خنده‌ها هم همین بود. به محض آنکه این بازیها گرم می‌شد، هیجانان واقعی و انسانی از میان می‌رفت و حرفه‌ای‌گری جایش را می‌گرفت.

هدف اصلی به تکه پاره‌های خرد و مشغول کننده‌ای بدل شد که بسیار هم خوشایند و نتسف‌اند. در این میان سازگاریها هدف اصلی شدند و نقش کمک را وا گذاشتند و نقش اصلی را به عهده گرفتند (سازگاری به خاطر سازگاری). چنین کژرویی اغلب روی صحنه رخ می‌دهد.

من بازیگران بسیاری می‌شناسم که سازگاریهایشان درخشان و عالی است اما از آنها برای سرگرم کردن تماشاگر استفاده می‌کنند نه برای کمک به جریان ارتباط صحنه‌ای. آنها نیز مانند و نتسف سازگاریها را به تکه‌های جدا و مستقل و سرگرم کننده بدل می‌کنند و این تکه پاره‌های جدا و چشمگیر که موفقیت هم دارند سبب سرگیجه و کژراهی چنین هنرپیشگانی می‌شود. آنها خود سیما و نقش را فدای خنده‌ها و کف زدن‌ها و توفیق دورهای

جداگانه‌ای از کلام و عمل خود می‌کنند و اغلب این واژه‌ها و رفتارها کمتر ارتباطی با خود نمایشنامه دارند.

درمواقع چنین سازگاریهایی، اندیشه آنها رنگ می‌بازد و چیزی حشو و بیهوده حاصل می‌شود. می‌بینید که سازگاریها چه خوب می‌توانند برای بازیگر خطرناک و وسوسه‌گر باشند. بهانه‌های بسیاری برای کژروی وجود دارند و نقشهای زیادی هستند که مدام هنرپیشه را وسوسه می‌کنند. به‌طور مثال در نمایشنامه سادگی زینت بخش خردمندان است، نوشته آستر و فسکی، پیرمردی به اسم مامایو از بیکاری دست به آموزش همگان می‌زند. کار این مرد پیر در این نمایشنامه سر به سرپند و اندرز و نصیحت است. هر کس که دم چنگش بیاید از آموختن گریز ندارد و پیرمرد آموزشش می‌دهد. پیگیری تنها یک هدف، در سرتاسر نمایش، کار آسانی نیست. آموزش و آموزش و آموزش و باز هم آموزش. تمام روز و ساعت با یک هیجان و عاطفه و یک اندیشه سر کردن و با اشخاص ارتباط گرفتن دشوار است. در چنین شرایطی یکنواختی بازی بازیگر را تهدید می‌کند. بازیگران نقش مامایو برای خلاصی از این یکنواختی توجه اصلی خود را به سازگاری معطوف می‌کنند و ضمن اجرای همان هدف سازگاریهای خود را تغییر می‌دهند. تغییر مدام خود سبب تنوع در کار می‌شود و البته این کار خوبی است، اما بدی آن این است که سازگاری—بی آنکه بازیگر خود متوجه باشد—اصلی‌ترین و تنها هدف بازیگر می‌شود. اگر بادقت بسیار لحظات درونی کارچنین بازیگرانی را برآورد و تجزیه و تحلیل کنیم، آن‌گاه درمی‌یابیم که ساختمان نقش آنان را اهداف زیر می‌سازند:

— می‌خواهم سختکوش باشم. (به‌جای اینکه بگویند می‌خواهم با کمک سازگاری سختگیرانه به هدف برسم.) و یا:

— می‌خواهم مهر بان، قاطع و خشن باشم. (درجایی که باید بگویند برای رسیدن به هدف و حل مسئله‌ای که در برابرم قرار گرفته است باید از سازگاریهای توأمان مهر بانی و قاطعیت و خشونت سود ببرم.)

شما می‌دانید که نمی‌توان به خاطر خشن بودن خشن شد و یا به خاطر قاطع بودن قاطع شد و یا مهر بانی به خاطر مهر بانی درست نیست (بلکه باید از سازگاریهای ملاحظت آمیز، و قاطعیت و خشونت و مهر بانی برای به‌هدف رسیدن سود ببریم). در غیر این صورت، سازگاری سر به سر در نقش مامایو به هدفهای مستقل و جدا از هم بدل می‌شود و به هدف اصلی آن راه نمی‌برد و فقط آموختن و آموختن بر جای می‌ماند.

سازگاریهای زیبا و رنگ به رنگ و ممتاز به ادا و اطوارهای سطحی تغییر شکل می‌دهند

و از هدفهای والا و از خود موضوع شمارا دور می کنند. در نتیجه، احساس زنده انسانی و اعمال حقیقی جایش را به اداهای هنر پیشه مآبی می دهد. خصوصیت بارز و نمودار رفتار هنر پیشه مآبی بیش از هر چیز نداشتن هیچ گونه ارتباط با شخصیت‌های مقابل و موضوعهای زنده و فراوان روی صحنه و رابطه با موضوع و هدفهای بیرون از صحنه و در میان تماشاگران است. اینها را بازیگر پیش چشم دارد و با آنها سازگاری می کند. چنین ارتباط صورت مجلسی و ظاهری با يك موضوع و سازگاری با دیگری کار را به بیهودگی و هرج و مرج می کشاند.

با آنکه در شرایط نمایشنامه هنر پیشگان شانه به شانه طرف مقابل قرار گرفته اند، صدا و میمیک، رفتار و اعمال، و سازگاری آنها به حساب اشخاصی نیست که روی صحنه اند و بایستی با آنان ارتباط داشته باشند. بازیگر فاصله میان خود و ردیف آخر سالن را در نظر دارد. او در کنار شخصیت صحنه ایستاده و به جای او با تماشاگرانی که در سالن نشسته اند سازگاری می کند. از همین جا غیر حقیقی بودن کار آغاز می شود و تماشاگر و بازیگر هیچ چیز را باور نمی کنند.»

گاوآرکف با اعتراض گفت: «معذرت می خواهم اما من، می دانید، آخر من باید در فکر آن تماشاگرانی نیز باشم که وسیع خریدن بلیط لژ را ندارند و در آخرین ردیف سالن نشسته اند و از آنجا همه چیز خوب شنیده و دیده نمی شود.»

آرکادی نیکلایویچ در پاسخ گاوآرکف گفت: «اما پیش از هر چیز شما باید به فکر طرف مقابلتان باشید و خود را با او سازگار و همساز کنید! و اما آنچه به ردیفهای آخر سالن مربوط می شود، باید بگویم که طرز بیان به خصوص و ویژه ای برای صحنه پرداخته اند. بیانی که خوب کار شده باشد، بیانی که به وضوح و روشنی بتواند حروف صدا دار و بیصدا را با تکنیک صحیح و کار آ تلفظ کند. با چنین بیان و تلفظی شما می توانید آرام و آهسته سخن بگویید، درست مانند مواقعی که در اوقاتان صحبت می کنید. آن گاه به حرفهای شما بیشتر از هنگامی که داد می زنید گوش فرامی دهند. به خصوص اگر شما تماشاگر را به درونمایه واژه و عباراتی که بیان می کنید برانگیزید و او را وادارید تا خود به درون کلمات شما نفوذ نماید. با فریاد و صدا به راه انداختن هنر پیشه مآبانه، جملات و گفت و شنودهای خصوصی و خودمانی، که مستلزم صدایی آرام و آهسته و پایین است، اندیشه و احساس درونی خود را از دست می دهند و تماشاگر را مجذوب خود نمی کنند.»

گاوآرکف که قانع نشده بود گفت: «خیلی معذرت می خواهم، اما تماشاگر باید رخدادهای صحنه را به درستی ببیند.»

— برای این رویدادها هم اعمال منطقی، دقیق، مدلل، ثمر بخش و نیز خوددارانه‌ای وجود دارند. به خصوص اگر بتوانید به واسطه آن اعمال، توجه تماشاگر را به خود معطوف کنید و آنها را وادارید که خود در آن نفوذ کنند و در کارهایی که روی صحنه انجام می‌دهید کاملاً دقت کنند.

اما اگر هنرپیشه جدا از اندیشه‌های درونی، بی هدف و مفهوم، همچنان دستهایش را به هر طرف حرکت دهد، شمایل و ژست بگیرد و ادا و اطوار در بیاورد، گیریم که همه بسیار قشنگ اجرا شوند، هیچ کس زیاد نگاهشان نمی‌کند. اولاً برای آنکه این اعمال نه به درد تماشاگر می‌خورد و نه آن سیمایی که در نمایشنامه آمده و بازیگر برای تجسم و تصویر آن می‌کوشد، ثانیاً این ژستها و حرکات زیاد و زاید با تکرارشان موجب بی‌زاری و خستگی می‌شود، تماشای چیزی که دائماً در شکل و صورت ثابتی تکرار می‌شود سبب دلزدگی و تنگ حوصلگی خواهد شد. اینها را تمامی و مکرر برایتان شرح می‌دهم تا شما به درستی دریابید که صحنه و بازی در حضور تماشاگر تا چه اندازه می‌تواند شما را از حقیقت و خصوصیت‌های انسانی دور کند و به سمت سازگاریهای قرار دادی و غیر منطقی و هنرپیشه‌مآبی براند. باید همه این قراردادهای بی حساب و کتاب را که با طبیعت خلاقه انسانی پیوندی ندارند، هر جا و به هر وسیله با بیرحمی و سنگدلی تمام از روی صحنه و عرصه مقدس تئاتر روید و به دور ریخت.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایو بیچ همین که وارد کلاس شد گفت: «و حالا نوبت طریق تکنیکی پدید آمدن و پنهان نمودن سازگاری رسیده است. با سازگاری غریزی آغاز می‌کنیم. اما با تأسف، ما برای سازگاریهای غریزی راههای مستقیمی جهت رسیدن و برخورد با آن نداریم. لاجرم باید از راههای غیر مستقیم استفاده کنیم.

برای نیل و دستیابی به آنها، ایما و اشارات و افسونگریهایی داریم که خود جریان هیجان را برمی‌انگیزانند، و هر جا که هیجان و عواطف باشند لزوماً و ضرورتاً ارتباط و سازگاریهای غریزی و غیر آن پدید می‌آیند. در عرصه‌ای که شعور و آگاهی ما نمی‌توانند نقش و نفوذی داشته باشند، چه کارهایی را قادریم که انجام دهیم؟ چه کارهایی که مزاحم انگیزه‌های طبیعی هیجان نباشند و بر طبیعت خلاقه زورگویی نکنند؟ هر آینه توفیق یا بیم خود را به سرحد حالت و خلق و خوی طبیعی انسانی برسانیم، آن گاه ظریفترین و عمیقترین احساساتی که در وجود ما نهفته‌اند بیدار و آشکار می‌شوند و پویش زندگانی

هنری به خودی خود اجرا می‌گردد. در این لمحہ‌های الهام‌آفرین که سازگاریهای غریزی پدیدار می‌شوند، همان‌دم به سطح راه می‌یابند و نفوذ می‌کنند و با درخشش خود تماشاگر را خیره می‌سازند. در این باره همین قدر می‌توانم برایتان بگویم. اما در سازگاریهای نیمه غریزی در شرایط دیگری قرار می‌گیریم. در این دایره با کمک تکنیک روانی کارهایی را می‌توانیم انجام دهیم. دقت کنید که گفتم يك کارهایی را چون اینجا هم امکانات ما زیاد نیستند.

تکنیک ایجاد سازگاری از لحاظ کارکرد غنای چندانی ندارد. اما من يك راه عملی برای چنین سازگاری و کیفیت آن می‌شناسم که آن را در مثالی عینی راحت تر می‌توان دریافت و شناخت.» بعد وی ولیامینو را صدا زد و گفت: «شما یادتان هست که چند روز پیش در کلاس التماس می‌کردید و از من می‌خواستید که اتود «آتش زدن پول» را کنار بگذارم و اتود تازه‌ای به شما بدهم. و جمله‌ای را حین سازگاریهای جورواجور و متنوع تکرار می‌کردید. حالا سعی کنید تا همان صحنه را به منزله اتود بازی کنید اما سازگاریهایی را که به کار برده‌اید و حالا دیگر قدرتی ندارند کنار بگذارید. سعی کنید آگاهانه یا غریزی سازگاریهای تازه‌ای پیدا کنید.»

ولیامینو از عهده کار امروز بر نیامد و اگر یکی دو مورد را کنار بگذاریم، بقیه سازگاریهای تکراری و همانهایی بودند که دفعه پیش از آنها استفاده کرده بود. وقتی تارتسف ولیامینو را به خاطر یکنواختی کارش سرزنش کرد، ما با تعجب پرسیدیم: «از کجا باید مرتب سازگاریهای جدید و تازه‌ای پیدا کنیم؟»

و تارتسف به جای پاسخ به این پرسش رو به من گفت: «شما تندنویس و تمرین نگار ما هستید. پس هر چه را که الانه به شما دیکته می‌کنم بنویسید: آرامش، هیجان، ملاحظت، ملایمت، طنز، تمسخر، کنجکاوی، سرزنش، بهانه‌جویی، شك و تردید، یأس، امید، تهدید، شادی، مناعت طبع، دودلی، تعجب، گوشزد... خوش خلقی...»

آرکادی نیکلایویچ آن قدر از احساسات و احوالات و خلق و خوی و حوصله و وضع انسانی و غیره نام برد که فهرست بلندی به دست آمد. سپس رو به ولیامینو دستور داد: «حال انگشت خود را روی یکی از این کلمات که در فهرست نوشته شده بگذارید و همان کلمه را که انگشت شما بر حسب اتفاق نشان می‌دهد بلند بخوانید! همان حس و حالتی که کلمه به شما می‌نماید سازگاری جدید شما خواهد بود.»

ولیامینو دستور آرکادی نیکلایویچ را اجرا کرد و با صدای بلند خواند: «خوش خلقی.» بعد تارتسف به او پیشنهاد کرد: «حالا از این رنگ تازه به جای سازگاریهایی که قبلا

به کار برده اید استفاده کنید و این تغییر را توجیه کنید! همین خود به کار و بازی شما تازگی می بخشد.»

وليامینوا خیلی راحت توانست توجیه کند و لحن مناسبی برای خوش قلبی خود بجوید. در این میان پوشین چنان قهقهه‌ای، که درست به صدای شیپور روغن کاری شده و کار آمدی می مانست، سرداد که کار موفق و لیامینوا را متوقف کرد. او چنان می خندید که از شدت هیجان اندام فر به و صورت گوستالویش از خوش قلبی می لرزیدند و همگان به خنده و قهقهه افتادند.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «بفرمایید. این هم دلیل مناسب و ثمر بخش بودن رنگ تازه‌ای که برای رسیدن به هدف خود که قانع کردن من بود انتخاب کردید.»
وليامینوا دوباره انگشت خود را روی فهرست گرداند و با صدای بلند خواند: «بهانه جویی.» و با سماجت زنانه خود دست به کار شد. اما این بار هم گاوارکف مانع کار موفق او شد.

— در بهانه جویی او همتا ندارد. هیچ کس به گرد او نمی رسد.

تارتسف مختصر گفت: «بفرمایید، این هم دلیل تازه‌ای بر حقیقت شیوه من.» و پس از آن همین تمرین با بقیه بچه‌ها تکرار شد. هر نوع احساس و حالت و حوصله انسانی را که به این فهرست می افزودیم برای سایه روشنهای جدید سازگاری کارآ بودند. البته بایستی همگی از درون توجیه می شدند.

تارتسف در ادامه گفت: «تناقضات شدید و نامنتظر در سازگاری تنها در جریان انتقال حالات درونی و تأثیر بردیگران مؤثرند. مجسم کنید که شما از نمایشی که بسیار هم بر شما تأثیر گذاشته است به خانه برمی گردید و می گوید: خوب بود. عالی بود! خلاقه بود! چنین و چنان بود! هیچ يك از صفاتی که نام بردید، نمی توانند آنچه را که شما دیده‌اید و احساس کرده‌اید بیان کنند. شما برای ابراز منتهای درجه رضامندی و شادی و عواطف به نزدیکانتان، از آنچه دیده‌اید، به سایه روشنهای غیر مترقبه سازگاری دست می زنید و می نمایید که تحت تأثیر چنان نمایش زیبایی خود را کوفته و ناتوان کرده و از حال رفته‌اید که به منتهای درجه ناامیدی رسیده‌اید. شما با خودتان می گوید: ناقلها چه عالی بازی می کردند! نه؟ یا: اصلاً قابل وصف نیست.

این شیوه در درام و تراژدی نیز معتبر است. حقیقتاً هم برای شدت رنگها در سازگاری می توانید در تراژیک ترین لحظه‌ها به طور ناگه و نامنتظر به خنده بیفتید و با خود بگوئید:

خیلی خنده آور است. چطور سرنوشت دنبالم می‌کند و چوبم می‌زند! ویا: در این حالات ناامیدی گریه سودی ندارد فقط باید خندید!

حالا خودتان قضاوت کنید که نرمش، برجستگی، ظرافت، حساسیت برونی و روانی و صورت، و دستگاه بازتاب صدا تاچه میزان باید منظم و کارآ باشند تا در برابر تمام احساسات و ظرافتهای زندگانی غریزی هنرمند در روی صحنه بتوانند واکنش نشان دهند.

سازگاری حین برقراری ارتباط ماهرانه‌ترین شیوه و گویاترین شکل را از هنرمند انتظار دارد. و این شمارا موظف می‌کند تا خود را تنانی و روانی هماهنگ و همساز با سیما گردانید.

اکنون که در بخش ارتباط و جنبه‌های سازگاری کار می‌کنیم، به همین قدر توضیح در خصوص مهارت و نظم و کارآیی تن و روان بسند می‌کنم. باشد که فراگیری و تمرینهای ورزش صحنه‌ای، (رقص)، شمشیر بازی و کار روی صدا و بیان و غیره شمارا در جریانات ارتباط و سازگاری محکم و استوار کنند.»



ساعت درس به پایان رسید و آرکادی نیکلایویچ از کلاس بیرون می‌رفت که یکباره نامنتظره پرده کنار رفت و اتاق مهمانخانه خاطره انگیز و دوست داشتنی خانه مالالتکوا، که گویی برای جشن و سرور آذین شده بود، در برابرمان نمایان شد. در تمام گوشه و کناره‌های مهمانخانه لوحه‌هایی آویخته شده بود که بر رویشان عنوانهایی نوشته بودند:

۱. تمپ و ریتم درونی.
۲. کاراکتر درونی.
۳. خودداری و کمال.
۴. اخلاق و نظم و ترتیب درونی.
۵. جاذبه و کشش صحنه (برازندگی).
۶. منطق و تسلسل.

آرکادی نیکلایویچ به کار تازه ایوان پلاتونویچ عزیز نگاه می‌انداخت و گفت «عنوانها زیادند و ما فعلا درباره‌شان بحث نمی‌کنیم. مطلب از این قرار است که ما هنوز تمامی عناصر، استعدادها، قریحه‌ها و آمار اندامگان هنرمند را که برای جریان درونی خلاقیت ضروری اند واری و شناسایی نکرده‌ایم و برخی از آنها هنوز باقی مانده‌اند. من

نمی توانم روش خود را نقض کنم و دربارهٔ عنوانهای جدید بحث کنم. ما از راه تجربه به کاری مبادرت می کنیم و از نمونه وارهای عینی و احساسهای شخصی به تعریف و تئوری و قوانین هنری آن می رسیم. بنابراین دربارهٔ تمپ و ریتم درونی غیر قابل رؤیت و یا در مورد کاراکتر درونی نامرئی چگونه می توانیم سخنی بگوییم و چطور به روشنی و وضوح جنبه های عملی را تصویر کنیم؟ آیا ساده تر نیست به انتظار مرحله ای از کار، یعنی زمانی که به جنبه های مرئی و حسی یعنی تمپ و ریتم برونی و آنچه چشمهای ما می بیند یعنی کاراکتر برونی و بررسی آنها می رسیم، بمانیم؟ آن گاه آنها را از لحاظ اعمال برونی مطالعه و نیز دنیای درویشان را احساس کنیم. از اینها که بگذریم، آیا من می توانم اکنون که هنوز نمایشنامه ای در دست نداریم و هیچ کدامتان نقش مشخصی ندارید که نیاز به «خودداری» حین ارتباط و انتقال صحنه ای داشته باشید، دربارهٔ کاربرد و کارکرد خودداری سخن بگوییم؟ آیا می توانم دربارهٔ کمال مطلبی بگویم جایی که چیزی نداریم تا به کمال برسد؟ چگونه می شود دربارهٔ اخلاق هنرمند و نظم و ترتیب صحنه ای سخن بگوییم در حالی که اکثر شما تنها یک بار به صحنه رفته اید؟ و سرانجام چطور در مورد جاذبه و کشش صحنه ای حرفی بزنیم، اگر شما هنوز قدرت و تأثیر آن را بر تماشاگر شخصاً تجربه نکرده اید؟ حال می ماند منطق و تسلسل.

تصور می کنم در تمام مدتی که در کلاسهایمان با شماها کار کرده ام به قدری دربارهٔ منطق و تسلسل صحبت کرده ام که توانستم به حد کافی حوصله تان را سر ببرم. مدام حین گفتگوهای جداگانه، همیشه و هر وقت ممکن بوده است، توضیحات کافی در موردشان داده ام و در آینده باز هم در هر فرصتی تذکرات بسیار درباره شان خواهم داد.»

و تنسف پرسید: «شما کی دربارهٔ منطق و تسلسل صحبت کردید؟»

آرکادی نیکلایوویچ با تعجب پرسید: «چطور کی؟ همیشه. در هر فرصت مناسبی که دست می داد در موردشان صحبت شده است. یادتان نیست زمانی که ما سرگرم مطالعه و بررسی اگر معجزه گر و شرایط پیشنهادی بودیم من از همه تان می خواستم که تسلسل و منطق را در اندیشه ها و تخیل، حین اعمال جسمانی فراموش نکنید؟ چطور یادتان نیست؟ در شمردن پولها بی آنکه اسکناسی یا سکه ای در دستتان باشد، شمردن با هیچ، همین طور در اندیشه و تخیل از شماها مصرأ منطق و تسلسل اعمال را می خواستم؛ حین تغییر بلاانقطاع موضوع توجه، و در بخش بندی صحنه های نمایشنامه براند ایسن به قطعات و هدفها، حین کوشش برای یافتن هدف هر قطعه و نامگذاری هر یک، من با تأکید از شما رعایت منطق و تسلسل را می خواستم. من در تمام مدت چه مستقیم و چه غیر مستقیم از شما

می خواستم تا این مهم را همواره به یاد داشته باشید، یادتان نیست؟
 خوب، حال حس می کنم هر چه را که در مرحله اول منطق و تسلسل لازم بوده با شما
 گفتم، مابقی را هم حین بررسی بخشهای دیگر تا اندازه ای که در برنامه درسی شما
 ضرورت داشته باشد بیان می کنم. اکنون پس از آن همه گفته ها و کرده ها باز هم ضرورت
 دارد مرحله جداگانه ای را در برنامه درسی به منطق و تسلسل اختصاص بدهیم؟
 من بیم دارم که از تجربه و عمل گریزان شویم و به تئوری خشک و کم مایه روی آوریم.
 اینهاست که جد و جهد مراد بر بررسی عناصری مانند استعداد و قریحه و سایر نمادهایی که
 برای خلاقیت ضروری است حین کار روی خود مصر می کند. ایوان پلاتونویچ عناصر
 خلاقیت و دسته گلی را که از آن درست می شود به یادمان آورد. کار روی خود ما را به
 عناصری که ناگفته ماند خواهد رساند. نخست ما آنها را در عمل آزمون و احساس می کنیم
 و سپس از جنبه تئوری به شناخت یکایک عناصری که از قلم انداخته ایم خواهیم رسید.
 ما می توانیم به کار طولانی و پیگیر خود بر روی مطالعه و پژوهش عناصر درونی:
 استعداد، قریحه، و جاذبه های هنری که برای کارمان بایسته اند پایان دهیم.»^۱

۱. در آرشیو ادبی استانیسلاوسکی دستخطهایی وجود دارد که در آنها کم و بیش محتوا و اهمیت هر شش
 عنصری که در اینجا نام برده می شود، به خوبی شکافته و بررسی می شود و در مجله های بعدی آثار علمی
 استانیسلاوسکی چاپ خواهد شد.

راه‌اندازهای زندگی روانی

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایوچ گفت: «حال که عناصر استعداد، خوی و خصلت، و راه‌های تکنیکی کارکردهای روانی را بررسی کرده‌ایم، باید نظام درونی خلاقیت ما مهیا شده باشد. اکنون با این سپاه می‌توانیم رهسپار جنگ شویم. اما به سپاه آریانی هم نیازمندیم تا سپاه را به میدان بکشاند. این سپاه آریان کدامند؟»

هنرجویان در جواب گفتند: «خود ما.»

— «خود ما» کیست. این موجود نادیدنی کجاست؟

بچه‌ها به ترتیب شمردند: «تخیل ما، توجه ما، احساس....»

— احساس!

ونتسف مصمم گفت: «خودش، خودش است!»

— با شما موافقم. کافی است شما نقش را احساس کنید، آن گاه است که بلادرنگ تمام

نیروهای درونی آرایه می‌گیرند.

— بنابراین اولین و عمده‌ترین سپاه آرا، نوآور و موتور خلاقیت پیدا شد و آن احساس

است.

و آرکادی نیکلایوچ خود بیدرنگ گفت: «اما بیچارگی اینجاست که احساس نه حرف-

شنوی دارد، و نه تاب عتاب دارد، نه زور شنیدن؛ و شما با تجربیات خود این حقیقت را

دریافته‌اید. از این روی اگر احساس در جریان خلاقیت خود به خود پدید نیاید کار ابداع

نمی‌شود؛ آن گاه است که باید دست یاری خواهی به سوی سپاه ارای دیگری دراز کنیم.

خوب این سردار (دیگر) کیست؟»

ونتسف گفت: «تصور و تخیل. بی‌اوهیچ کاری از ما ساخته نیست.»

— پس چیزی را تصور کنید که تمام دستگاه هنری ما را راه بیندازد.

— خوب چه چیزی را باید تصور کنیم؟

— نمی دانم.

ونتسف گفت: «هدف لازم است، اگر معجزه گر، چنان اگری... که...»

— از کجا بیاوریم؟

گاوارکف گفت: «عقل! می فهمید؟ عقل! خودش راهنمایی می کند.»

— اگر عقل راهنمایی مان می کند، لابد خودش همان سپاه آرای نوآور و راه انداز

دیگری است که در جستجویش هستیم. کار را اوشروع می کند و خلاقیت را هم اورهنمون می شود.

من مصرأ پرسیدم: «پس تصور، لایق سردار شدن نیست؟»

— خودتان ملاحظه می کنید، تصور خودش به يك مبتکر و راهبر نیاز دارد.

ونتسف با تأکید گفت: «توجه.»

— توجه را هم بررسی می کنیم تا ببینیم وظایف او چیست؟

هنر جویان باز شمر دند: «توجه به احساس، عقل، تصور، تخیل و اراده، به همه اینها،

سمت می دهد.»

من ابراز داشتم: «توجه درست مثل نور افکن بر تو خود را به موضوعی که انتخاب شده

می تاباند و آن را به سوی تفکر و احساس و انگیزه جذب و هدایت می کند.»

تارتسف پرسید: «چه عنصری این موضوع را بر می گزیند؟»

و ما یکایک را به یاد آوردیم:

— عقل

— تخیل

— شرایط پیشنهادی

— هدفها.

— بنابراین آن همه فرماندهان، مبتکران و موتورهای هستند که آغاز می کنند. آنها

موضوع را تعیین می نمایند. و توجه اگر به تنهایی قادر به انجام کار اصلی نباشد نقش کمک

را ایفا می کند.

من که می خواستم هر چه دقیقتر پژوهش کنم، پرسیدم: «بسیار خوب، اگر توجه نتواند

سردار باشد پس چه کس دیگری می تواند باشد؟»

— اتود دیوانه را باز اجرا کنید، بعد خودتان خواهید فهمید نوآور و راه انداز و سپاه آرا

کیست. هنرجویان ساکت شدند، به هم نگاه کردند و هیچ کدام از جا بر نخاستند. سر آخر، یکی یکی، با بی میلی بلند شدند و روی صحنه رفتند. آرکادی نیکلایویچ همه را نگاه داشت: «این... خوب سرانجام بر خودتان فائق شدید. این می‌رساند که در شما اراده‌ای وجود دارد، اما...»

و نتسف فوراً اظهار نظر کرد: «اراده! این همان سردار است!»

— اما... شماها مثل محکومین به مرگ روی صحنه رفتید نه با اراده. برخلاف اراده‌تان از جا برخاستید و این هیچ گاه سبب خلاقیت نمی‌شود، سرمای درونی گرمای احساس را مانع می‌شود و بی‌احساس هم نه شور و عاطفه‌ای پدید می‌آید و نه هنری.

اما اگر شما همه با شور و شوق هنری خود چون يك تن به سوی صحنه یورش می‌بردید، آن گاه می‌شد درباره اراده، اراده هنری، سخن بگوییم.

گاوارکف بی‌حوصله گفت: «با این اتود دیوانه که برای ما کهنه و مانده و یکنواخت شده است شما هیچ گاه نمی‌توانید به مقصود برسید.»

— با همه اینها من این کار را می‌کنم.

او اتود را این طور برای ما طرح و پیشنهاد کرد: «در حالی که شما همه انتظار می‌کشیدید تا دیوانه از در اصلی خانه به درون بیاید، او خود را به پشت ساختمان رسانده و می‌خواهد از آنجا به داخل حمله کند. عقب این بنا در کهنه و فرسوده‌ای دارد که چفت و بست درست و محکمی هم ندارد و با کمترین فشار از جا کنده می‌شود و دیوانه به آسانی می‌آید تو. آن وقت شما کاملاً در خطر می‌افتید. خوب حالا در این شرایط پیشنهادی تازه شما تصمیم به چه کاری می‌گیرید؟»

بچه‌ها در فکر شدند، توجهشان متمرکز شد تا چاره‌جویی کنند. همگان گویی به چیزی قلاب و مهار شدند و بالاخره تصمیم گرفتند که دومین سنگ را بسازند.

هیا هو و ولوله‌ای در گرفت. آتش درونی جوانان شعله‌ور شد، چشم‌هایشان می‌درخشید، تپش قلب‌هایشان شدت گرفت و سخن کوتاه، اتود کهنه و مانده و دل‌آزار با همان تازگی و دل‌انگیزی و گرمای اول اجرا شد.

— خوب من به شما پیشنهاد کردم تا اتود دیوانه را تکرار کنید، و شما جد داشتید تا خلاف اراده‌تان خود را به زور روانه صحنه کنید، و اراده انسانی را که در شما وجود نداشت برانگیزید. اما این زورگویی کمکی نکرد. آن گاه من به شما اگر و شرایط پیشنهادی جدیدی پیشنهاد کردم و شما نیز بر همین مبنای هدف‌های تازه‌ای طرح کردید و در خودتان خواست جدید (اراده) پدید آوردید. همگان با شور و نشاط به کار پرداختید و این بار نه چیزی

بی‌مایه و پیش‌پا افتاده که کاری کاملاً هنری بود.

اکنون از شما می‌پرسم: سپاه آرایتان کی بود؟ چه کسی اول یورش برد و سپاه را به دنبال خود کشید؟

هنرجویان گفتند: «خود شما.»

آرکادی نیکلایویچ گفته ما را تصحیح کرد و گفت: «بهتر است بگوییم عقل من. اما عقل خود شما هم می‌توانست همین کار را بکند و در این خلاقیت هنری سردار باشد. پس دومین سردار هم پیدا شد: عقل. و این عقل نیروی ادراکِ ذهن و شعور است. حالا جستجو کنیم و ببینیم سردار سوم می‌داریم یا نه؟ یکایک عناصر را از جلوی چشم می‌گذرانیم. شاید آن سردار احساس حقیقت و باور آن باشد. پس باور کنید تا بیدرنگ دستگاه خلاقه هنری شما، همان طور که در جریان برانگیختن احساس این کار صورت می‌گیرد، به کار بیفتد.»

هنرجویان پرسیدند: «چه چیزی را باور کنیم؟»

— من از کجا می‌دانم، این به خودتان مربوط می‌شود.

پاشا اظهار نظر کرد: «باید اول زندگی روانی-انسانی را پدید بیاوریم و بعد آن را باور کنیم.»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «بنا بر این احساس حقیقت و باور کردن آن، که ما در جستجویش هستیم سردار نیستند، پس شاید ارتباط و سازگاری باشد؟»

— برای برقراری ارتباط باید قبلاً احساس و اندیشه‌ای را که می‌خواهیم به دیگران القا کنیم پدید آوریم.

— صحیح است. پس آن سردار نیست.

— قطعات و هدفها؟!

آرکادی نیکلایویچ توضیح داد: «حرف ما بر سر آنها نیست بلکه خواستها و انگیزه‌های زنده و کوشش ارادی است که هدف را بر آورده می‌کنند. اگر این خواست و انگیزه‌های ارادی بتوانند کاملاً مکانیسم هنری را برانگیزند و به واسطه آن زندگی درونی را روی صحنه هدایت....»

— البته، می‌توانند....

— اگر چنین باشد، پس سومین سردار هم پیدا شد: اراده.

— پس سپاه آرایان سه‌گانه ما معین شدند.

سهس آرکادی نیکلایویچ بر لوحه‌ای که روی دیوار آویخته بود نگاه کرد و خواند:

«عقل، اراده، احساس. اینها راه اندازهای زندگی روانی ما هستند.»

* * *

ساعت درس پایان گرفته بود و هنرجویان پراکنده می شدند، اما گاوآرکف دست بردار نبود: «خیلی عذر می خواهم، پس چرا تا به حال از عقل و اراده و اهمیت آن در هنر چیزی نمی گفتید و به جای آنها گوش ما را از احساس پُر می کردید.»

— به عقیده شما بایست درباره هر يك از موتورهای زندگی روانی همیشه يك چیز را به تمامی تکرار می کردم؟ این طور می خواستید؟

گاوآرکف گفت: «نه، چرا همیشه يك چیز را تکرار کنید؟»

— در غیر این صورت چه باید می کردم؟ فرض کنیم من درباره هدفهای هنری صحبت می کنم؛ تقسیم آنها، انتخاب کردن آنها، عناوین آنها و چیزهای دیگر، آیا در چنین جریانی احساس دخالت ندارد؟

بقیه هنرجویان که با گاوآرکف مانده بودند در تأیید نظر او گفتند: «البته دخالت دارد.»
— مگر اراده با هدف بیگانه است؟

ما همه مصمم گفتیم: «نه بیگانه نیست، مستقیماً با آن ارتباط دارد.»

— خوب اگر این طور است پس حین بحث درباره هدفها، هر آنچه را که درباره احساس گفتم ناچار باید در اراده تکرار می کردم.

— مگر عقل در فرآورد و یا سامان هدف دخالتی ندارد؟

بچه ها گفتند: «چرا، و در بخش بندی و گزینش عناوین هم دخیل است.»

— اگر این طور باشد، پس من درباره هدفها هم يك مطلب را سه بار تکرار کرده ام و شما باید از اینکه وقتتان را هدر ندم و بیهوده در انتظاران نگذاشتم سپاسگزار باشید! با این همه در گفته های گاوآرکف هم حقیقتی است. درست است، من در هنر احساس و احساس هنری اغراق گویی می کنم و این را آگاهانه انجام می دهم، زیرا اکنون سایر دست اندرکاران هنری (هنرهای صورت گرا) این روزها زیاده از حد احساس را از یاد برده اند، و شمار بازیگران حسابگر و محافظه کار و دیگر موجودات صحنه ای که مدام از نظریه و عقل و فلسفه سخنوری می کنند از حد گذشته است؛ مهارت و خبرگی را دست کم گرفته اند و دارد از میان می رود و هنر پیشگان حقیقی و هیجان و احساس زنده هنری که قلب و روح تماشاگر را بتوانند تحت تأثیر بگیرند بسیار کمیاب شده اند. بی سبب نیست که من از سهم عقل کم می کنم و به سهم احساس چندین برابر می افزایم....

زمان مدیدی است که از کار هنری تئاتر ما می گذرد و ما هنر پیشگان به عقل و اراده و

احساس خو کرده ایم و آنها را راه اندازهای زندگی روانی می شناسیم. این مفاهیم در شعور و آگاهی ما نفوذ کرده و جایگزین شده اند و شیوه تکنیکی فعالیت روانی ما با آن متجانس شده است.

اما در این دوران علم پیشرفت نموده و نوآوریهای عمده ای بروز کرده است و نیز دگرگونیهای اساسی در تعیین موتور زندگی روانی رخ داده است. حال مناسبات ما هنرپیشگان صحنه با آن چگونه باید باشد؟ این مسئله در تکنیک روانی ما چه تغییراتی خواهد داد؟ امروز فرصت توضیح در این باب را نداریم، می ماند برای درس آینده.

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ درباره عنوان جدید و علمی موتور زندگی روانی سخن گفت:

«نمایش و بحث و گفتگو، اراده - احساس.»^۱

این دومین جمله بود که آرکادی نیکلایویچ از روی پلاکارد بر ایمان خواند.

— ماهیت درونی این عبارت و مفاهیم مانند همان عبارت اول است، یعنی همان عقل و اراده و احساس که پیش از این آنها را موتورهای زندگی روانی خواندیم. مفاهیم جدید تأیید مسئله قبلی است. از مقایسه آنها بیش از هر چیز شما در می یابید که نمایش، بحث و گفتگو بر روی هم همان ماهیت و ارزشیابی درونی را دارند و کارکردشان همان است که در عنوان «عقل، نیروی ادراک و ذهن» بود. با دقت و تعمق بیشتر در تعیین و تبیین تازه موتور

۱. استانیسلاوسکی با تفکیک مفهوم عقل (قوه مدرکه - ذهن) برای بحث و بررسی، در تعیین و مشخص نمودن موتورهای زندگی روانی انسان (عقل، اراده و احساس)، به نکات دقیقتری اشاره کرده است که خود جریان تفکر را می شکافد و در آن می توان این قسمتها را مجزا کرد:

۱. پیدایش کلی کم و بیش «سیمایی» تصورات در مورد هر چیز (مسئله ای که به خصوص برای اندیشه های هنری ویژگی دارد).

۲. قضاوت در مورد آن، که منجر به تعیین و تصویب مناسبات نسبت به مورد اندیشه می شود.

و در ادامه پیشنهاد می کند که اراده و احساس را در شکل ترکیبی آنها مورد بررسی قرار دهند. استانیسلاوسکی از طریق تارتسلف به هنرجویان می گوید: «سعی کنید با فراغت کامل، سرفرصت، خوب فکر کنید و در صدد باشید لحظه ای پیدا کنید که اراده و احساس جدا از یکدیگرند. کوشش نمایید مرز بین آن دو یعنی اراده و احساس را پیدا کنید و مشخص نمایید در کدام نقطه یکی تمام می شود و در کدام نقطه دیگری آشکار می گردد. فکر می کنم شما هم مثل من موفق به پیدا کردن این مرز نشوید. روانشناسی معاصر در مورد تفکیک ناپذیری اراده و احساس نیز همین نظر را دارد.»

زندگی روانی، درمی یابید که کلمات «اراده» و «احساس» با هم ترکیب و آمیخته شده اند و عبارت اراده - احساس را ساخته اند و گوهر هر يك از اینها را من با مثال برایتان روشن می کنم:

خیال کنید که امروز روز تعطیل شماست و آزاد هستید و قصد دارید این روز را هر چه بهتر و شادتر بگذرانید. برای این تمایل خود به چه کارهایی می پردازید؟

اگر احساس و اراده شما هر دو منفعل و خاموشند مجبورید به عقل روی کنید، بگذارید او خودش توصیه کند که در چنین حالی چه باید بکنید؟ نقش عقل شما را من به عهده می گیرم و به شما پیشنهاد می کنم: مایلید که در کوچه و خیابان یا بیرون شهر گشت و گذاری بکنید تا نفسی تازه کنید و حرکت و جنبشی نمایید و هوای تازه ای استشمام کنید؟

حساس ترین و توانا ترین اندام حواس پنجگانه، یعنی نگاه ما، به یاری تخیل و دید درونی، هر چه را که در این گردش و راهپیمایی می تواند ما را به خود بخواند و انتظارمان را می کشد، به تصویر و ترسیم می کشند و شما دیگر هم اکنون بر پرده درونی خود نوار بلند این فیلم را دارید می بینید، فیلمی که مناظر ممکن را به تصویر کشیده اند: خیابانها و کوچه های آشنا، سبزه کنار گوشه های خرم و خاطره انگیز بیرون شهر تمامی از پیش دیدگان شما می گذرند. بدین قرار نمایشی از گردش که خواهید داشت تجسم می یابد.

حال شما با خود به مذاکره و بحث و گفتگو می پردازید و سپس: «نه، گردش در بیرون بر ایم خواستنی نیست. طبیعت در هوای سرد و پر سوز کششی ندارد، خیابانگردی هم کار جالبی نیست و گذشته از اینها من خسته ام.» و بدین نحو در مورد این نمایش اظهار نظر می کنید.

... هیجان قسمت مثبت (فعال) نیاز را منعکس می سازد، با در نظر گرفتن این خصوصیت که برای احساس جلب کننده است، همان طور که میل و رغبت و تمایل همیشه کم و بیش هیجانی هستند. سرچشمه اراده و هیجان (عصب و شوق) کلی در نیاز است، چون ما از هر چیز شناختی داریم؛ چیزی که نیاز ما را بر آورده می کند، تمایلی نسبت به آن در ما پیدا می شود، و چون ما این خشنودی و یا ناخشنودی را در خود حس می کنیم، که باعث آن همان چیزی است که ما در باره اش شناختی داریم، در ما نسبت به آن چیز مناسباتی پیدا می شود و در اثر چگونگی مناسبات چگونگی احساس نیز پیدا می شود که تفکیک ناپذیری آنها کاملاً آشکار است.

(س. ل. رو بنشتین، اساس کلی روانشناسی، مسکو، ۱۹۴۶، صفحه ۴۶۰.)

بنابر این باید به حقانیت استانیسلاوسکی اشاره کرد که می گوید: «وقتی راجع به یکی از عناصر صحبت می کنی، نمی توانی بقیه عناصر را در نظر نگیری، چون اهمیت آنها در کار هنری به يك میزان است.»

و باز عقل توصیه می کند: پس در این صورت چطور است امشب به تئاتر بروی؟ به محض این پیشنهاد عقل، تخیل شما به تصویر سازی می پردازد و بلادرنگ دید درونی شما با دقت فوق العاده و ریزه کاری، تئاتر هایی را که پیش از این دیده اید به تجسم در می آورند. با نگاه درونی از گیشه تا سالن تماشاگران را طی می کنید. قسمت هایی از بازیها را می بینید و برای خود نمایشی در ذهن ترتیب می دهید و بعد درباره برنامه جدید به قضاوت می نشینید. این بار هم احساس و عاطفه شما از پیشنهاد عقل جرعه می زند و ندا سر می دهد. آری نمایش و قضاوت (نمایش، بحث و گفتگو و قضاوت)، شما به اتفاق آنها صدایی بلند سر می دهید و عناصر درونی دیگر را بیدار می کنید. به این صورت با کاری که با عقل ابداع کردید (نمایش و مقایسه و قضاوت) هم اراده را فرا خوانده اید و هم احساس و عاطفه را. تارتسف پس از مکتبی طولانی چنین ادامه داد: «بسیار خوب این تجسسات ما به کجا می انجامند؟ کار عقل را بر ایمان عیان می کنند، دولمحه مهم را تعیین و تبیین می کنند: اولین ضربه که جریان نمایش را موجب می شود. لمحۀ دوم که از اولی سر چشمه می گیرد: قضاوت.

توضیحات من ماهیت و گوهر نیمه اول عنوان موتور زندگی روانی را برای شما آشکار می کند، حال می رسیم به کار نیمه دوم. پیش از این گفتم که در این عنوان جدید، اراده و احساس به هم جوش خورده اند، دوروی يك سکه اند، و يك عبارت را می سازند: «اراده - احساس» یا «احساس - اراده».

منظور چیست؟ چگونه؟ و باز با مثال به شما پاسخ می دهم. يك تشابه نامنتظر را پیش خود مجسم کنید. شما دلباخته همسر تان هستید که دور از شما زندگی می کند و بی اودر اینجا دلتنگ هستید، از وضع و حال او بیخبر و نگرانید. ناگاه نامه ای از او می رسد! او نیز بیخبر و دلتنگ و نگران شماست و می خواهد هر چه زودتر به دیدارش بر وید. با خواندن نامه و فراخوان همسر تان احساس و عواطف شما می جوشد و چه تصادف هیجان انگیزی! در همین حال و خلق و خویی که شما دارید، نقش جدیدی به شما سپرده اند: رُمثو. به لطف تشابه احساسات شما با نقش تازه ای که گرفته اید، بسیاری از قسمت های شخصیت صحنه ای به آسانی و بلادرنگ در شما جرعه می زند.

آرکادی نیکلایویچ پرسید: «در چنین وضعی سردار و رهنمون هنر شما چه کسی است؟»

من در جواب گفتم: «البته احساس.»

— اراده چیه؟ همزمان و همراه با احساسات شما به تکاپو نیفتاد و نمی خواست و

نمی‌کوشید که در زندگانی به محبوب برسد و در روی صحنه به ژولیت؟
و من اعتراف کردم: «چرا! چرا! کوشش می‌کردم».

— در این صورت به خصوص در این حالت، هر دو سردار و موتور زندگی روانی بودند که در یک کار و احساسات یگانه با هم در آمیختند. حال آزمایش کنید و آن دورا جدا از هم مجسم کنید. لحظاتی که احساس و اراده بی هم زندگی می‌کنند بیا بید. بین آنها خط حریم و مرز رسم کنید و نشانه گذاری کنید که حریم هر یک از کجا آغاز می‌شود و در کجا پایان می‌گیرد. نه، گمان ندارم که موفق به این کار شوید، همچنان که من نشدم. از همین روی، علم در آخرین مفهوم هر دورا با هم عنوان کرده و از این دو یک عبارت ساخته است: «اراده - احساس و یا احساس - اراده».

ما فعالان هنر صحنه‌ای به حقیقت و صحت این عنوان و مفهوم اعتراف می‌کنیم و ارزش و بهره‌وری از آن را در کار تجربی آینده‌مان پیش بینی می‌کنیم؛ اما توانایی نزدیک شدن کامل با آن را هنوز نداریم. برای این کار فرصت می‌خواهیم. از این عنوان جدید (اراده - احساس) در بعضی مواقع استفاده خواهیم کرد، همان جا که در تجربه به آن رسیده‌ایم. در بقیه موارد موقتاً با همان عناصر و عنوان قدیم کار می‌کنیم، زیرا که از بوتهٔ آزمون و تجربه خوب درآمده‌اند.

در این وضعیت راه دیگری به نظر نمی‌رسد. بنابراین مجبوریم که از هر دوی این عناوین موتور زندگی روانی استفاده کنیم. هم از عنوان قدیم و هم جدید. باید ببینیم در چه شرایط و وضعیت کدام یک از این عناوین بهتر ما را کارساز می‌افتند و به همان نسبت از آنها بهره می‌گیریم. در موردی ممکن است آنها را جدا از هم و در جای دیگر در یگانگی و پیوند با هم به کار بگیریم. بگذار علما این خودسری را بر من نبخشایند، فقط می‌توانم بگویم که این عمل من صرفاً به ملاحظات تجربه در کار تدریس علمی - هنری که با شما دارم توجیه پذیر است.

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امروز چنین آغاز سخن کرد: «بنابر این عقل، اراده و احساس، یا به عبارت تازه، نمایش و بحث و گفتگو، «اراده - احساس». در پویش خلاقیت هنری نقش اصلی و عمده را به عهده گرفته‌اند. افزون بر این هر کدامشان، یعنی هر یک از موتورهای زندگی روانی در مدار کشش و جذبۀ یکدیگر قرار می‌گیرند. کشش و جذبۀ ای که سایر عناصر را به خلاقیت می‌خوانند. گذشته از اینها، عقل، اراده و احساس نمی‌توانند

جداگانه بدون ارتباط با هم و بی مدد و پشتواری هم موجودیت داشته باشند. از همین روی آنها همیشه جمعی و یگانه و یک کاسه عمل می کنند و در ارتباط مستقیم و ارگانیک (عضوی) دست به کار می شوند.

«عقل - اراده - احساس» یا «احساس - اراده - عقل» نیز اهمیت و نقش اصلی موتور زندگی روانی را بالا می برند. هنگامی که عقل را به کار می گیریم، در همین حال، اراده و احساس را به خلاقیت فرامی خوانیم. به عبارت دیگر نمایش، بحث و گفتگو و طبیعتاً قضاوت را بر می انگیزد و موجب می شود و هر دوی آنها اراده و احساس را به کار می کشند. فقط هنگامی که تمامی موتورهای زندگی روانی ما دوستانه و هماهنگ به کار می افتند می توانیم آزادانه به شکلی واقعی و مستقل و ارگانیک، نه از جانب چهره ای بیگانه بلکه سیمای خود، با آسودگی وجدان و آرامش خاطر در شرایط پیشنهادی زندگی نقش دست به خلاقیت بزنیم.

وقتی هنرمندی بیکه گویی «بودن یا نبودن» هملت را بیان می کند، در چنین وضعیتی آیا او فقط گزارشگر اندیشه بیگانه و آرزوهای نویسنده است؟ آیا او تنها نمایش دهنده دستورالعملهای کارگردان و اجرا کننده اعمال برونی نقش است؟ نه، چنین نیست. رنج و ریاضت و زحمت هنر پیشه بیش از اینهاست. اعمال و واژه ها از شخصیت او در این نقش مایه ورمی شوند. او از شناخت و بینش شخص خود درباره زندگی، از تن و روح خود، از احساسات و عواطف زنده خود، و از اراده خود مایه می گذارد. در چنین لحظاتی، هنرمند به طور حقیقی از خاطرات زندگی شخصی که شکل گرفته و مشابه با افکار و احساسات زندگی نقش است به هیجان می آید.

چنین هنرمندی روی صحنه نه از تصویر و سیمای هملتی که موجودیت ندارد بلکه از چهره شخص خود که در شرایط پیشنهادی نمایشنامه قرار گرفته است سخن می راند. اندیشه و احساس، نمایش و بحث و قضاوت بیگانه به اندیشه و احساس و بحث و قضاوت شخص خود او بدل می شود.

او این کلمات را برای اینکه به متن و گفته های نقش گوش فرادهند و آن را بشنوند بیان نمی کند. برای هنرمند حقیقی ضرورت دارد که تماشاگران مناسبات درونی او را نسبت به واژه ها و عبارات احساس کنند و طالب همان باشند که اراده و خرد هنری شخص او می خواهد.

در چنین لحظه هایی موتورهای زندگی روانی با هم یگانه و از هم برهم و با هم جاری می شوند. این ارتباط و واکنش و هموندی در کار ما ضرورت حیاتی دارد، و اگر در راه

هدفهای عملی از آنها استفاده نکنیم جبران ناپذیر است.

از همین جاست که ما به تکنیک روانی یگانه و هموند دست می‌یابیم. و اساس و مبنای آن در این خلاصه می‌شود که به وساطت کنش و واکنش طبیعی، این عناصر سه‌گانه جدا از هم و نیز در ارتباط ارگانیک (عضوی) عناصر خلاقیت هنرمند را به اعمال حقیقی وامی‌دارند. موتورهای زندگی روانی برخی اوقات بی‌اراده، یکباره با هم، به خودی خود و ناگهانی و غریزی به کار می‌افتند. در چنین جریان مناسب و اتفاقی باید تسلیم کنش طبیعی خلاقیت و موتورهای زندگی روانی شویم. اما هنگامی که عقل، اراده و احساس به ندای خلاقیت هنرمند پاسخ نمی‌دهند چه باید کرد؟

در چنین هنگامی باید از نیروی جاذبه استفاده کنیم. این ویژگی و خاصیت نه تنها در یکایک این عناصر بلکه در هر کدام از موتورهای زندگی روانی وجود دارد. در اینجا لازم نیست تا همه این عناصر یا موتورها را با هم وادار به کار کنیم. کافی است یکی از آنها مثلاً عقل را انتخاب کنیم. عقل از سایر موتورهای روانی ما حرف شنوتر است. او با کمال میل به خواست و مقصود شما گوش می‌دهد. در چنین وقتی هنرپیشه از اندیشه و احساس قراردادی متن نمایشنامه به نمایش تصاویر منطبق با آن می‌رسد و دیدن را با آنچه که کلمات توصیف و تصویر می‌کنند آغاز می‌نماید. نمایش به نوبه خود موجب قضاوت شخص می‌شود و به جای تفکر خشک و قراردادی، نمایش زنده اندیشه که طبیعتاً اراده - احساس را بر می‌انگیزند به وجود می‌آید. مثالهایی که بتوانند این پویا را برایتان تصویر کنند، در این تجربه کوتاه و کم که شما دارید، زیادند. کافی است اتود دیوانه را به یاد بیاورید که برایتان دیگر تازگی و جذبه نداشته چگونه دوباره آن را آنی زنده کردید و تازگی بخشیدید؟

عقل شما را به این عمل واداشت. اگر معجزه‌گر و شرایط پیشنهادی، نمایش جدید و هیجان‌انگیز بحث و قضاوت و البته همه با هم اراده - احساس را برانگیختند و شما هم در نتیجه اتود را به طرز شایسته‌ای اجرا کردید. این خود مثال و شاهد گویایی است از کار مثبت عقل در جریان برانگیختن طبیعت خلاقه. اما اسلوبهای دیگری هم برای برخورد با نمایشنامه و اتود و نقش وجود دارند و آن احساس است، در حالی که احساس بهانه جو و ناستوار است.

این نهایت و کمال خوشبختی است اگر هیجان بلادرنگ به ندای هنرپیشه پاسخ بدهد. در چنین مواردی همه چیز به خودی خود و طبیعی نظم می‌گیرد. نمایش نمایان می‌شود، قضاوت درباره آن شکل می‌گیرد و همه به اتفاق اراده را می‌انگیزاند. به عبارت دیگر از

طریق احساس یکباره موتورهای زندگی روانی به کار می افتند. اما اگر این اتفاق خود به خود رخ ننماید، یعنی اگر احساس به ندای ما پاسخ نگوید و خاموش بماند چه باید کرد؟ آن گاه باید به نزدیکترین عناصر سه گانه یعنی اراده روی کنیم.

برای بیدار کردن هیجان از کدام جاذبه باید بهره مند شویم. در جای خود شما در خواهید یافت این چنین جاذبه و انگیزه ای همانا تمپ و ریتم است. حال می ماند حل این مسئله یعنی بیدار کردن اراده چرت زن برای خلاقیت. چگونه باید آن را برای اعمال خلاقه بیدار کنیم؟»

من هدف به خاطر آمد و گفتم: «هدف.»

— هدف مستقیماً بر خواسته های هنری تأثیر می گذارد — یعنی بر اراده — و این البته بستگی دارد که بدانیم هدف چه جور هدفی است. هدفی که جالب و جاذب نباشد بر اراده تأثیر نمی بخشد. چنین هدفی را باید از راه های ساختگی به روح هنرمند کشانید. باید آن را تند و تیز و زنده و جالب و هیجان انگیز کنیم. هدف های زنده خود حاوی نیروی مستقیم و واکنش مستقیم هستند. اما در مورد اراده چنین کار کردی ندارند. جالب و جاذب بودن بیش از همه به هیجان مربوط می شود و نه خواستن. به همین دلیل هم مستقیماً بر احساس تأثیر می گذارد. در هنر اول باید جلب شد و احساس کرد و آن گاه به خواستن رسید. و باید بپذیریم که کنش هدف بر اراده غیر مستقیم است نه مستقیم.

گاوارکف باز می گیری کرد و گفت: «شما مگر نمی گفتید طبق عنوان جدید اراده و احساس جدایی ناپذیرند؟ پس اگر هدف در دومی یعنی احساس تأثیر می گذارد طبیعتاً باید همزمان با احساس بر اولی یعنی اراده هم تأثیر گذارد.»

— همین طور است. اراده — احساس دور و یعنی دو صورت دارند. در بعضی موارد هیجان بر خواست پیشی می گیرد و می چربد و در برخی مواقع — گیریم اجباراً — خواست بر هیجان. به دلیلی قسمی از هدفها بیشتر بر اراده مؤثرند تا بر احساس. برخی هم به عکس، به حساب اراده، احساس را شدت می بخشند. اما در هر دو مورد، مستقیم و یا غیر مستقیم هدفها بر اراده ما تأثیر می گذارند و این خود جاذبه ای ممتاز و دوست داشتنی است. بنابراین ما همچون گذشته برای تأثیر غیر مستقیم بر اراده — احساس از اهداف استفاده خواهیم کرد.

پس از اندکی سکوت آرکادی نیکلایو بیچ ادامه داد: «درستی این باور را، که موتورهای زندگی روانی ما را عقل (نمایش - قضاوت)، اراده و احساس سامان می دهند، طبیعت آفرینشکار خود با خلق شخصیت های هنری، که استعداد و توان فکری و هیجانان و

عواطف ویژه‌ای دارند، به‌طور نمونه‌وار ثابت می‌کند.

هنرمندان ردهٔ اول، که احساسات بر عقل و اراده‌شان می‌چربد، یعنی آنان که سیماهای اتللو و رمنو را بازی می‌کنند، جانب شور و هیجان را می‌گیرند.

هنرمندان نوع دوم که اراده بر احساس و عقلشان چیره می‌شود، هنگامی که نقشهای مکبث یا براندر را خلق می‌کنند بر خودخواهی و عواطف و تعصبات مذهبی تأکید می‌کنند.

هنرمندان شق سوم با تفوق طبیعت هنرمندانهٔ عقل بر احساس و ارادهٔ آنها، وقتی نقش هملت و یا ناتان مودری^۲ را اجرا می‌کنند، بی‌اراده سایه‌روشنهای عقلانی و اندیشمندی را پیش از آنچه لزوم می‌یابد به‌ها می‌دهند.

سخن کوتاه، تفوق هر عنصری از موتورهای زندگی روانی بر دیگری هیچ‌گاه نباید سایر عناصر سه‌گانه را محو و بیرمق کند. مناسبات هماهنگ میان کارکردهای موتورهای زندگی روانی ما ضروری است. همان‌گونه که دریا بیم هنر صحنه‌ای هم آفرینش عقلانی، هم هیجانی و نیز ارادی را تأیید می‌کند و احساس و اراده یا عقل نقش رهبری را به‌جای خود بر عهده دارند. ما فقط اعمالی را که از محاسبهٔ خشک و بیروح هنر پیشگی برآورده می‌شود قبول نداریم، چنین بازی را ما حسابگرانه و محافظه‌کارانه می‌دانیم.»

آرکادی نیکلایوویچ پس از سکوت شکوهمندانه‌ای با کلماتی این چنین درس را پایان داد: «شما اکنون غنی شده‌اید و گروه بزرگی از عناصر را در اختیار دارید، عناصری که به مدد و همت آنها می‌توانید «زندگی روح انسانی» نقش را احساس کنید و این کارکرد مکانیسم درونی شما را سامان می‌دهد، و این سپاه رزمجوی شما برای یورشهای هنری است. گذشته از آن عناصر، در شما سپاه آرایان سه‌گانه‌ای جا گرفته‌اند که هر کدام می‌توانند به‌جای خود گردان خود را به کارزار رهبری کنند، و این توفیق و پیروزی بزرگی است. به‌خاطر آن به همگی شما تبریک می‌گویم.»

۲. ناتان مودری، نام شخصیت اصلی درامی به همین نام، اثر نویسندهٔ شهیر و نامدار آلمانی گ. ا. لیسینگ در قرن هجدهم است.

خط سیر تلاش راه اندازهای زندگی روانی

سال .. ۱۹

— گردانها! آماده باش! سرداران سرپستهایشان! آماده حمله!
حمله را چگونه آغاز کنیم؟

تصور کنید ما تصمیم داریم نمایشنامه خوب و دلخواهی را به صحنه ببریم.
نمایشنامه ای که در آن هر کدامتان نقش خوب و دلخواهتان را به عهده خواهید داشت. پس
از روخوانی دور اول نمایشنامه، وقتی به خانه تان برمی گردید چه می کنید؟
— و نتسف گفت: «بازی.»

پوشین گفت که سعی می کند روی نقش خود خوب فکر کند.
مالالتکووا در کنجی می نشیند و می کوشد که «احساس» کند. با تجربه تلخی که از
اولین نمایش خود آموخته است، حال می کوشد تا از چنان وسوسه های خطرناک بپرهیزد.
با اگر معجزه گرواگرهای دیگر و نیز با شرایط پیشنهادی و سایر عناصر کارش را آغاز
می کند.

پاشا به تقسیم نقش به قطعات مجزا می پردازد.
تارتسف گفت: «سخن کوتاه، هر کدامتان می کوشد تا در قلب و مغز نقش به هر راهی که
می داند رخنه کند و به خواست و مضمون سیما آگاه شود و در حافظه هیجانی شخص خود
خاطرات و یادهای مشابه با اندیشه های نقش را برانگیزد، نمایشی با تصاویر گونه گون از
سیمایی که دریافته در ذهن خود ترتیب دهد و قضاوتی شخصی بنماید و اراده و احساس را
فراخواند.

همه تان می کوشید تا با شاخکهای درونی، روان نقش را لمس و بر آن نفوذ کنید و با
راه اندازهای زندگی روانی خود به آن نزدیک شوید.

در بعضی مواقع کمیاب، عقل و اراده و احساس هنرمند ماهیت و گوهر اصلی اثر جدید را یکباره درمی یابد، می قاید، و با انگیزه نقل و شور و جذبه هنری همان حالت درونی را که ضرورت خلاقیت است ایجاد می کند. کلام و لفظ اثر فقط تا اندازه ای محدود به وساطت نیروی ادراک (عقل) تحلیل می شوند، و مقداری تحت شور و هیجان (احساس) در می آید و تکه پاره هایی از خواسته های (اراده) نامشخص را برمی انگیزاند.

در مرحله اول آشنایی با اثر نویسنده، تصاویری مبهم و مه آلود و قضاوتی سطحی پدیدار می شود. اراده و احساس نیز آوا و ندایی نامطمئن سر می دهند، و احساسی (به طور کلی) از زندگی روانی نقش رخ می نماید. اندیشه و هدف و مضمون نقش را هنرمند اگر (به طور کلی) درک کند، انتظار نتیجه گیری از آن عبث و بیهوده است.

عمق و ماهیت و گوهر اساسی و درونی اثر با کار و تلاش مدام و طولانی و مطالعه دقیق آن و طی همان راهی که نویسنده خود پیموده نمودار می شود. همچنین ممکن است با یک بار خواندن نمایشنامه، عقل و ادراک بازیگر از کلمات و لفظ متن اثر چیزی را به خوبی درک نکند و لزوماً هیچ واکنشی از احساس و اراده در او سر نزنند، لاجرم هیچ نگاره و نمایشی تصویر نشود و قضاوتی از خواندن نمایشنامه به وجود نیاید. و این عمداً در روخوانی نمایشنامه های سمبولیک و امپرسیونیست صادق است.^۱

دشواریها که بدین جا می کشد، قضاوت کسان دیگر را ملاک و مبدأ می گیریم و بارهنمون ایشان به مضمون نمایشنامه وجد و جهد خود به ژرفای آن نفوذ می کنیم. پس از چندی کار یکریز و جدی، تصوراتی ضعیف و قضاوتی غیر مستقل و غیر شخصی فراهم

۱. متدپیشنهادی استانیسلاوسکی برای نفوذ عمیق در زندگی نقش از راه تمایل و رغبت در کار هنری از طریق قوه مدرکه. هیجان و اراده هنرپیشه فقط زمانی نتایج مثبت و مفیدی خواهد داشت که روی مطالب رئالیستی کار شود که منعکس کننده زندگی واقعی باشد و منطق زندگی در آنها رعایت شده باشد. بی دلیل نیست که استانیسلاوسکی در اینجا از آثار امپرسیونیسم و سمبولیسم صحبت می کند، آثاری که به هیچ وجه با عقل هنرپیشه جور در نمی آید، و اراده و احساس هنرپیشه واکنشی در مقابل آنها نشان نمی دهند.

جهان بینی رئالیستی استانیسلاوسکی و «سیستم» او که بر قوانین خود طبیعت استوار می باشند، طبیعتاً با آثاری که ضد رئالیستی هستند در تضادند، و همین تضاد در کوششی که استانیسلاوسکی جهت کاربرد «سیستم» روی آثاری چون نمایشنامه های سمبولیک درام زندگی اثرک. گامسون و زندگی انسان اثر ل. آندریف برای روی صحنه بردن آنها در تئاتر مخات در سال ۱۹۰۷ کشید، مشهود است. استانیسلاوسکی در اولین مجلد مجموعه آثار خود یعنی کتاب زندگی من در هنر می نویسد:

می شود که به تدریج رشد و گسترش می یابد و تا اندازه ای اراده - احساس و نیز راه اندازه های سه گانه زندگی روانی کار می افتند.

هنوز هدف روشن نیست و جریان تلاش و کوشش حالت جنینی دارد. پاره هایی مجزا از زندگی نقش، که در دقایق اولین آشنایی با نمایشنامه هنر پیشه را در بر می گیرند و به کار وامی دارند، خود یکباره موتورهای زندگی روانی را به کار شدیدتر وامی دارند.

اندیشه خواست (اراده) اخگر وار پر توی می زند، می درخشد و محو می شود؛ باز پیدا و باز پنهان می شود. اگر برای سیر و مشی موتور زندگی روانی نمودار رسم کنیم، آشکارا قطع و پیوند این خط را مشاهده می کنیم. خط در جایی نقطه می شود و در جای دیگر خطی کوتاه و باز یک پاره خط بلند؛ خط جایی به فراز می رود و جایی فرود می آید و دوباره به اوج می رود و باز افت می کند.

به نسبت آشنایی و شناخت نقش به منزله درک و احساس ژرف گوهر و ماهیت مبادی آن، خط تلاش و کوشایی به تدریج سراسری و هماهنگ می شود. آن گاه از آغاز و هدایت خلاقیت می توان سخن بگوییم.»

— چرا این طور است؟

آرکادی نیکلایوویچ به جای پاسخ به این پرسش ناگاه با دستهایش و سروپای و تمام اندامش شروع به شکلک در آوردن و اشارات نامفهوم کرد و بعد پرسید: «می شود آیا به این حرکات و ادا اطوار من گفت رقصیدن؟!»
همگی جوابمان منفی بود.

و باز آرکادی نیکلایوویچ همان طور که سر جایش نشسته بود، حرکات و اطواری که

بعد از روی صحنه آمدن درام زندگی حالتی ناامیدانه به من دست داده بود. معلوم شد که کار آزمایشگاهی که قبلاً آن قدر روی آن زحمت کشیده و امیدوار بودم که مرا به راه درست و حقیقی هنر جدید رهنمون گردد، بدون نتیجه بوده است و من دوباره به بن بست برخورددم.

در مورد زندگی انسان می نویسد:

با وجود موفقیت بزرگی که این نمایشنامه به دست آورده است، من از نتایج حاصله راضی و خشنود نیستم، چون به خوبی متوجه شدم که هیچ چیز جدید و مفیدی دستگیر هنرمندان ما نشده است.

برخلاف این تجربیات ناموفق «سیستم» بر روی کارهای سمبولیک، کاربرد «سیستم» روی آثار نمایشنامه نویسان کلاسیک روس چون گوگول، تدرلینف، آستر و فسکی و تولستوی نتایج بسیار مثبت و امیدوارکننده ای داشت.

با هم هماهنگ بودند و یکی از دیگری سر چشمه می گرفت و با دیگری می آمیخت و کنش و جنبشهای زیبای او خطی سراسری می نمودند، آفرید.

— آیا از کنشهای اندامهای من می توان رقصی ابداع کنیم؟

ما یکصدا پاسخ دادیم: «آری، می شود.»

باز هم او نتهایی را مجزا، با سکوت و مکثهای کشدار، شروع کرد به خواندن و

پرسید: «اسم این را می گذارید آواز خواندن؟»

همگی یکصدا: «نه، به هیچ وجه.»

سپس با همان نتها ولی با نغمه (ملودی) های هماهنگ و درنگهای منطقی و بجا آوازی

دلنشین خواند.

همگی یکصدا و بیدرنگ گفتند: «آری، آری، این اسمش آواز خوانی است.»

بعد از این آرکادی نیکلایویچ روی ورق کاغذی خطهای مجزا و کژ و معوجی که هیچ

ارتباطی به هم نداشتند و بین آنها نقطه های ریز و درشت و اتفاقی درهم و بی هیچ هدف

معلومی بود، کشید و پرسید: «به این نمی گویند نقاشی؟»

— نه. ابدأ.

— و حالا به خطوطی که خواهم کشید حتماً خواهید گفت نقاشی.

و به ترسیم خطهایی موزون با انحنای تند و ملایم و خمیده و بلند و کوتاه پرداخت.

— بلی این يك نقاشی است.

— به این ترتیب مشاهده می کنید که برای هنرها پیش از هر چیز خط و مشی سرتاسری

و هماهنگ ضروری است.

— بلی می فهمیم.

— هنر ما نیز نیازمند این خط سرتاسری است. آن روز که می گفتم هنگامی که خط

کوشش موتورهای زندگی، هماهنگ و موزون یعنی منطقی و متسلسل شوند، آن وقت

می توانیم گفتگو درباره خلاقیت هنری را آغاز کنیم، برای همین بود.

گاوارکف عذرخواهانه گفت: «اما مگر در زندگی به خصوص در روی صحنه می توانیم

خط لاینقطعی داشته باشیم که حتی دمی هم قطع نشود؟»

تارتسلف شرح داد: «چرا! چنین خطی البته وجود دارد، اما نه برای انسانهای سالم و

طبیعی، بلکه برای کسانی که بیماری روانی دارند و بیماری آنها را «ایده فیکس^۲»

می گویند. انسانهای طبیعی و سالم در جریان و سیر این تسلسل به مکث و تنفسهایی نیاز ضروری دارند. دست کم به نظر ما این طور است. در جریان تنفس نیز واضح است که انسان به زندگانش ادامه می دهد، پس خطی درهستی و بودن او جریان دارد و قطع نمی شود.»

— این چه خطی می تواند باشد؟

— این را از دانشمندان بپرسید! از این پس ما خطی را برای انسانها طبیعی و لاینقطع می شماریم که تنفس و درنگهایی حیاتی و کوتاه در آن جریان داشته باشد. درس داشت پایان می گرفت که آرکادی نیکلایویچ بر ایمان شرح داد که: «برای ما تنها همین يك خط کافی نیست. ما به چند خط سراسری نیاز داریم: خط اندیشه های تخیل، توجه، موضوعها (ایزکتها)، منطق و تسلسل، قطعات و هدفها، خواست (اراده)، کنش و کوشش، لحظه های لاینقطع حقیقت و باور، خاطرات هیجانی، ارتباط، سازگاری، و دیگر عناصری که در پویش آفرینش ضروری اند.

اگر خط سیر عمل روی صحنه قطع شود، معنی اش این است که زندگانی نقش، نمایشنامه و نمایش متوقف شده است، و اگر همین اتفاق برای خط سیر یکی از راه-اندازهای زندگانی روانی رخ نماید— فی المثل برای تفکر (عقل)— آن گاه دیگر از عهده انسان هنرپیشه بیرون است تا از کلمات متن و مضمون نمایشنامه برای خود نمایش و قضاوتی سامان بدهد، و هیچ يك از حرفهایی که زده و کارهایی که کرده است برای خودش معنا و مفهومی ندارد. هر آینه خط سیر اراده— احساس قطع شود، خواست و هیجان انسان— هنرپیشه و نقش گسیخته می گردد، زندگانی نقش متوقف و سیما چیزی جامد و بیروح می شود. اما هنگامی که کارکردهای خط و مشی سراسری زندگانی نقش برقرار می شوند، سیما نفس تازه می کند و دم و بازدمش را از سر می گیرد، اما این نفس بریدگی و تنفس دوباره طبیعی زندگی نقش نیست. نقش به زندگی سراسری و متصل نیاز دارد.»

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ گفت: «خوب، پس شما پذیرفته اید که در هنر دراماتیک و نیز سایر هنرها پیش از هر چیز ما به خط و مشی سراسری نیازمندیم، و این را به سان ضرورتی در کار هنر می شناسیم. حال مایلید چگونگی ایجاد این خط سراسری را نشانتان بدهم؟» همه یکصدا گفتیم: «آری، البته که می خواهیم!»

پس آرکادی نیکلایویچ روبه و نتسف گفت: «خوب، حالا شما بر ایمان بگویند امروز

وقتتان را از همان دمی که صبح از خواب بیدار شده اید تا هم اکنون که اینجا در کلاس با ما نشسته اید چطور گذرانیده اید؟»

برای پاسخ به این پرسش جوان سخت کوشِ خستگی شناس به فکر فرورفت و به شکل خنده آوری خود را مهیا می کرد، اما موفق نمی شد توجه خود را بر سرگذشت زندگی امروزش متمرکز کند و آن را به یاد بیاورد. آرکادی نیکلایویچ به یاری او آمد و توصیه کرد: «برای یادآوری گذشته نزدیک لازم نیست که حتماً از ابتدا به انتها پردازید، بلکه بهتر است از حال به گذشته برگردید. از هم اکنون به سمت صبح. این طور آسانتر است؛ به خصوص اگر موضوع، مسائل و گذران جدید و تازه ای باشد و زمان زیادی از آن نگذشته باشد.»

ونتسف نتوانست مقصود آرکادی نیکلایویچ را فوراً دریابد. ناچار آرکادی نیکلایویچ گفت: «شما هم اکنون اینجا در کلاس نشسته اید. پیش از این چکار می کردید؟»
— رخت عوض می کردم.

— این رخت پوشیدن خود قطعاً مستقلى است، و در جریان این قطعۀ كوچك مجزا، خواستن و كوشیدن، كنش و غيره نهفته است كه بی آنها نمی شود هدفی را كه — نوبه به نوبه — در برابر شما قرار می گیرد، انجام داد. همین لباس عوض كردن خاطره ای با خطی کوتاه از زندگانی امروز شما در حافظه تان رسم كرد. و چه بسیار از این اهداف و اجرای آنها و چه بی شمار از آن خط و طرحهای کوتاه و خاطره ها در زندگانی نقش وجود دارد. خوب پیش از تعویض لباس چه روی داد؟

— سردرس شمشیر بازی و ورزش بودم.

— پیش از آن؟

— در چایخانه سیگار دود می کردم.

— قبل از این؟

— سردرس آواز و صدا بودم.

آرکادی نیکلایویچ شرح داد که: «این قطعات و خطوط کوتاه از زندگانی شما در حافظه تان به شکل یاد و خاطره اثر گذاشته اند.» او گام به گام و لحظه به لحظه و نتسف را به گذشته امروزش برد تا به صبحدمی که از خواب بیدار شده بود رساند. بدین ترتیب رشته نمایشی از خطوط کوتاه زندگانی او — تا نیمه نخست — برایش پدیدار شد، از بیدار شدن تا هم اکنون که در کلاس حضور دارد.

— حال خوب است این روند و یادآوری را به همین شیوه باز هم مرور کنید.

پس از اینکه ونتسف دستور آرکادی نیکلایویچ را اجرا کرد، تارتسف گفت: «ونتسف گذشته امروزش را — تا نیمه اول — نه تنها مرور و باز احساس بلکه آن را «فیکسه» نیز کرد. حال بیاید همین مرور گذشته را چندین بار هم مستقیم و به طور طبیعی به یاد بیاورید، یعنی از بیدار شدن صبح تا حالا که در کلاس نشستاید.»

ونتسف این دستور را نیز چندبار اجرا کرد.

آن گاه آرکادی نیکلایویچ از او پرسید: «بگوید بدانم حالا احساس می کنید این یادها و خاطرات و این کارها که امروز انجام داده اید، نمودگاری به مثابه احساس و اندیشه و یا نمایشی از رشته ای — نسبتاً دراز — از زندگانی در وجودتان به جا گذاشته اند؟ این رشته سراسری نه تنها از خاطرات اعمال و کنشهای مجزا و منفرد و گذشته نزدیک شما به هم برآمده اند بلکه احساس و اندیشه ای و چند و چونی که درباره شان کریدید و غیره و غیره در این بافت دخیل بوده اند.»

ونتسف هنوز متوجه نبود درباره چه از او سؤال شده است. من و سایر هنرجویان به اتفاق برایش گفتیم: «چطور متوجه نمی شوی؟ اگر به گذشته نگاه بیندازی، رشته ای آشنا و خوب که هر روزه و همیشگی اند، و از کارهایی که به نوبت انجام می شوند و تسلسل و لاینقطع بودنشان عادت شده اند به یاد می آیند. و اگر با دقت و تمرکز کافی به گذشته نزدیک بنگری، آن گاه غیر از رشته برونی، سیردرونی زندگی امروز را نیز به خاطر می آوری.»

ونتسف ساکت بود، گویا کاملاً گیج شده بود. آرکادی نیکلایویچ او را به حال خود گذاشت و روبه من گفت: «شما که متوجه شده اید نیمه اول زندگی امروز را چگونه باید زنده کنیم؟ خوب، حالا شما با همین شیوه نیمه دوم زندگی امروز را که هنوز سپری نشده است تصویر کنید.»

من مراد تارتسف را در نیافتم و پرسیدم: «از کجا بدانم که در آینده خیلی نزدیک بر من چه خواهد گذشت؟»

— چطور؟ شما نمی دانید که پس از کلاس من چه درس دیگری دارید؟ و بعد به خانه می روید و در منزل غذا خواهید خورد؟ یعنی ماهیچ آینده نگری و پیش بینی از زندگانی بعد از ظهرمان نداریم؟ دیدار دوستان و آشنایان، تماشای تئاتر و سینما، شنیدن سخنرانی، و خواست و تمایلات شما بر آورده می شود یا نه؟ خوب، این را دقیقاً نمی دانید، اما پیش بینی که می توانید بکنید.

— من با تأیید گفتیم: «بله، البته. می توانیم.»

— اگر این طور است، پس برای نیمهٔ دوم زندگی امروز هم دید و تصویری دارید. آیا احساس می‌کنید که سیر آینده با تمام نارواییها، درگیریها، مسئولیتها، شادکامیها و نامرادیهایش شما را به سمت خود می‌کشاند؟ تحلیل و اندیشیدن به نیک و بد نیمهٔ آیندهٔ زندگی امروز، خلق و خوی و حوصلهٔ حال شما را بر آور می‌کند. در همین پیش‌بینی و آینده‌نگری هم کشتش و کنشی نهفته است. و در هر جا که اعمالی صورت می‌گیرد رشتهٔ زندگانی هم روند خود را طی می‌کند. آیا وقتی در خصوص مسئله‌ای که در آینده با آن روبه‌رو و مواجه خواهید شد می‌اندیشید، احساسش می‌کنید؟

— بلی البته، من آنچه را که شما درباره‌اش می‌گویید، دقیقاً احساس می‌کنم.
— خوب، حالا با دقت این دو خط سیر گذشته و آینده — یعنی نیمهٔ اول و دوم — زندگانی امروز را با هم پیوند بدهید. وضع و حوصلهٔ «حال» را در نظر آورید و احساس کنید. آن گاه شما دارای خط و مشیی سراسری از زندگانی گذشته و حال و آینده و امروزتان خواهید شد. رشته‌ای که از لحظهٔ بیداری امروز شما تا دمی که به خواب می‌روید لاینقطع جریان می‌یابد.

— حالا دانستید که چطور خط و مشی سراسری و بزرگ زندگانی از خطوط کوتاه و کوچک مجزا و منفرد، که شبانه روز ما را طی می‌کنند، فراهم می‌آید.
سهس آرکادی نیکلایویچ به سخنانش ادامه داد و گفت: «حالا تصور کنید به شما فقط يك هفته فرصت داده‌اند تا نقش اتلورا برای اجرا آماده کنید. به محض آنکه اجرای این نقش به شما واگذار می‌شود، همهٔ زندگی شبانه‌روز شما را فقط همین يك فکر احاطه می‌کند. هفت روز تمام این آرزو و خواست و خیال دست از سر شما بر نمی‌دارد. از عهدهٔ اجرای نمایش بر آمدن و خوب بازی کردن نقش اتلورا.»
من با تأیید اعتراف کردم: «البته.»

— گمان ندارید خط سیری که برای زندگی این يك هفته در نظر می‌آوریم، و یا مشی سراسری و لاینقطعی که هفت روز از زندگی را برای آمادگی نقش اتلورا طلب می‌کند، به مراتب طویل‌تر از نمونه‌وار قبلی است؟

خوب اگر يك روز از زندگی مرسوم ما دارای چنان خط سراسری است — که دیدیم — پس چرا هفت روز یا يك ماه و نیز يك سال و سرانجام سراسر عمر ما دارای چنین خطی نباشد؟

در نمایشنامه و نقش نیز همین قاعده و قانون فرمانرواست. این خط مشی سراسری در روی صحنه زمانهای کم یا زیاد را تمامی شامل می‌شود، روز و هفته و ماه و سال و تمامی

زندگی را.

در زندگی واقعی ساخت و بافت این خط بر عهده خود زندگی است، اما در نمایشنامه و نمایش اندیشه هنری و تخیل درام پرداز که به حقیقت شباهت دارد آفریننده و مؤلف این خط است. اما سراسری شدن این خط تنها به وساطت نویسنده نیست، این رشته تسلسل و لاینقطع برای سراسر نقش پدید نمی آید بلکه با فاصله‌های بلند و کوتاه زمانی و تاریخی ساخته و پرداخته می شود.

من که به درستی مسئله را در نیافته بودم، پرسیدم: «چطور؟ چرا؟»

— ما درباره این صحبت کرده ایم که درام نویس زندگانی نقش و سراسر زندگی نمایشنامه را به تمامی آشکار نمی کند. او فقط دقایقی از آنچه را که بر صحنه می برند ورخ می دهد می نویسد. نویسنده در باب هر چه بیرون از چارچوب دکور است، یعنی همان جا که صحنه محل واقعه نمایشنامه را نمودار می کند، هیچ نمی نویسد. در مورد رویدادهای آن سوی پرده سکوت می کند، از توضیحاتی که موجد کشش و کنش بازیگر باشد خودداری می کند و خاموش می ماند. و این ما هستیم که به همت و مدد اندیشه تخیلاتمان با نویسنده هم نگاری می کنیم و هر چه را که او در گفتنش امساک کرده و در متن نمایشنامه اش نیاورده است، خودمان می نگاریم و کامل می کنیم.^۳ بدون اینها که گفتیم، هرگز نمی توانید روی صحنه موفق به طی زندگی درونی کامل و سراسری انسان-هنرمند در آفرینش سیما شوید و با پاره‌هایی مجزا و پراکنده و نامرتبط از زندگی سر و کار خواهید داشت. احساس بازیگر تابع خط سراسری نقش و نمایشنامه است. قطع پیوند و انحراف از خط سراسری نه روی صحنه و نه بیرون از آن هنرمندانه نیست. این غفلت سبب گسیختن زندگی سیما و ایجاد خلاء درونی و بیرونی بازیگر می شود و این جا خالیها را افکار و احساسات پراکنده و مفشوش خود هنرپیشه پر می کند که هیچ پیوند و مناسباتی با زندگانی نقش که به وساطت بازیگر تصویر می شود ندارد. این سرسری گرفتن و خطا بازیگر را از حقیقت و زیبایی دور می کند و به سمت دروغ و وانمودسازی و به طرف زندگی معیشتی می راند. برای روشن کردن گفته‌هایم مثالی می آورم:

تصور کنید که شما دارید اتود آتش زدن پول را اجرا می کنید و خط سراسری را تا به حال بسیار عالی طی کرده اید که همسران صدایتان می زند تا به اتاق پشتی بروید و از تماشای حمام کردن بچه‌تان لذت ببرید. از صحنه بیرون می روید و در پشت صحنه با

۳. کارگردان و هنرپیشه پس از پذیرش نمایشنامه از درام نویس آن را به یک رمان مبدل می کنند. - م.

دوستی که تازه از سفری طولانی بازگشته است و حالا به اینجا آمده ملاقات می‌کنید. او داستانی بسیار خنده‌آور را که در طول این سفر برایش رخ داده است برایتان حکایت می‌کند و شما که به سختی جلوی خنده‌تان را گرفته‌اید برای ادامه بازی آتش‌زدن پول و اجرای تراژدی بدون عمل دوباره روانه صحنه می‌شوید.

شما بسیار نیک می‌فهمید که وصله کردن این تکه‌های ناهم‌رنگ و ناجور به زندگانی نقش کاری بسیار خطا و زیان بار است. بنابراین لزوم جریان و تداوم خط سراسری زندگی نقش در پشت صحنه نیز برایتان بسیار طبیعی و روشن است. بسیاری از هنرپیشگان حوصله ندارند در پشت «صحنه» نیز نقش را نزد خود و برای خود ادامه دهند و بازی کنند. بسیار خوب، بازی نکنند، اما دست کم باید در این فکر باشند که اگر در شرایط چهره تصویر شده قرار گیرند چه می‌کنند؟

حل این مسئله به‌سان سایر مسائلی که به نقش و هنرپیشه مربوط می‌شود، برای همه هنرمندان و در هر نمایشی به‌منزله ضرورتی است. و به اتکای همین غورو کاوش‌هاست که هنرمند پا به عرصه تئاتر می‌گذارد و روی صحنه به پیشگاه مردم می‌رود. اگر هنرمند بدون کشف و تحلیل مسائلی که امروز برایش ضروری است از تئاتر پا به بیرون بگذارد، وظایفش را انجام نداده است.

سال .. ۱۹

امروز همین که آرکادی نیکلایوویچ وارد کلاس شد، فرمان داد که همگی روی صحنه برویم و در مهمانخانه مالالتکوا هر چه راحت‌تر و تن‌آسوتر بنشینیم و از هر چه دلخواه‌مان است حرف بزنیم.

هنرجویان دورمیزگردی که زیرش چراغی نصب کرده بودند نشستند. راخمانف پیش از همه تب و تاب داشت و ما دریافتیم که ابتکار تازه‌ای را می‌خواهد رو کند. ضمن بحث و گفتگوی ما، چراغهایی در اطراف صحنه — اینجا و آنجا — خاموش و روشن می‌شدند. ما متوجه شدیم که هر کس حرف می‌زند کنارش چراغی روشن می‌شود و نیز از هر که حرف می‌زنند چراغی می‌درخشد؛ مثلاً همین که راخمانف کلمه‌ای بر زبان می‌آورد، چراغش روشن می‌شد. و باز تا به چیزهایی در روی میز اشاره می‌کردند، در آنجا چراغهایی روشن می‌شدند و غیره و غیره. اما یک چیز برای ما روشن نبود: خاموش و روشن شدن چراغهایی که بیرون از اتاق مهمانخانه‌ای که ما در آن نشسته بودیم وجود داشت — مثلاً چراغ اتاق نهارخوری، چراغ سالن و حتی چراغ‌هایی بیرون از آنجا که ما بودیم. از قرار معلوم

این روشناییها هر موضوعی را که بیرون از اتاق مهمانخانه بود نمایان می کرد. برای مثال وقتی از گذشته حرف می شد چراغ توی راهرو روشن می شد، هر گاه از زمان حال صحبت می کردند چراغ نهارخوری، و اگر به آینده فکر می کردیم و حرفش را می زدیم چراغ سالن (مهمانخانه مالالتکووا). همچنین من دریافتم که چراغها بدون هیچ مکث و فاصله ای روشن و خاموش می شوند، اگر اینجا خاموش می شد، چراغی دیگر آنجا بیدرنگ نور می داد.

تارتسف شرح داد که این عمل روشنایی و خاموشی موضوعات و حوادثی را تصویر می کنند که لاینقطع و مسلسل و منطقی و یا اتفاقی در زندگی ما روی می دهند. و او افزود که همین کشاکش و کنش باید روی صحنه نیز ضمن اجرای نقش رخ دهد.

— کنش و واکنش موضوعها روی صحنه بی هیچ توقفی متناوباً در رشته ای سراسری و پیگیر روی می دهند. همچنین این خط سراسری اینجا و اکنون می گذرد نه بیرون از قلمروی صحنه در سالن تماشاگران. زندگی کردن انسان — بازیگر در نقش خود روی صحنه از تغییر دائمی کنش و واکنش موضوع در دایره توجه زندگانی واقعی که ما را احاطه کرده است پدیدار می شود، و نیز با واقعیتهای تخیلی، خاطرات گذشته و آرزوها و پیش بینی آینده.

من هم اکنون باروشنایی و پرتو چراغها به شما نشان می دهم که رشته زندگانی بازیگر در جریان اجرای نقش، سر به سر، چگونه سیر و ترسیم می شود. و حالا همه تان از صحنه پایین بیایید، و شما ایوان پلاتونویچ به اتاق نور بروید و از آنجا کمک کنید. موضوع نمایش ما «حراج» است. امر وزدوتابلو از نقاشیهای رامبراند را در این حراج می فروشیم. ما حالا دور میزگردی با یک کارشناس هنر نقاشی منتظر خریداران تابلو می نشینیم و سر قیمت گفتگو می کنیم و از روی این تابلو، به آن یک چشم می گردانیم. [در اینجا دو چراغ روشنی که در دستهای تارتسف بودند خاموش شدند و لامپ دیگر که در اطراف اتاق بود به نوبت روشن و بعد خاموش شد.]

— حال در خیالمان آثار رامبراند را که در موزه هاینده با سایر تابلوهای او که خارج از کشورمان هستند مقایسه می کنیم. [لامپ جلوی صحنه، که تصویر کننده کارهای موزه ای رامبراند بود، با لامپهای دیواری، که تصویر کننده تابلوهای تخیلی که در مهمانخانه قرار داشتند بودند، به نوبت خاموش و روشن می شدند.]

— هان! دیدید! چراغهای کوچک کنار در ورودی ناگاه روشن شدند. [اینها خریداران خرده پا هستند که جلب توجه می کنند. و من بی هیچ شوق و ذوقی به استقبالشان می روم و با

خودم می گویم: اگر خریداران ما همه از این قماش باشند، می خواهند تابلوها را مفت بخرند. و چنان در این خیال غرقم که حواسم پیش هیچ چیز و هیچ کس نیست. [حالا لامپها همه خاموش شده اند و از بالای یک نور رونده که «دایره کوچک توجه» را نمودار می کرد روی تارتسف تابید و او را که در هیجان و کلافگی تمام بود دنبال کرد.]

— نگاه کنید! نگاه کنید! نور! پرتو نوری که از چراغهای تازه می تابد تمام صحنه و اتاقهای پشتی را پر کرده است. لامپهای بزرگ — اینها فرستادگان و کارشناسان هنری موزه های کشورهای دیگرند و روشن است که من با احترام و خوشایندی و وجد به خصوص به پیشبازشان می روم.

حالا آرکادی نیکلایویچ به تجسم شور و شوقش از به راه افتادن حراج می پردازد. مبارزه ای تمام عیار میان خریداران پولدار و عالی مقام در گرفته است و سر قیمت تابلوها رو دست هم می زنند. ولوله و هیاهو تماشایی است. و اینها همه با پرتو پهنآورِ پروژکتور نمودار می شود — شور و وجد و التهاب تارتسف بالا گرفته است — لامپهای بزرگ، یکباره همه با هم، به اشکال گونه گون اینجا و آنجا روشن و خاموش می شوند، چشمها می درخشند و به اطراف دود می زنند. چراغها، که تابلوی قشنگی به منزله کمانه جرقه ها در شب آتشبازی همراه با آوای طنین انداز خوش باش و های و هوی جمعیت می سازند، نمایش حراج را پایان می دهند.

آرکادی نیکلایویچ رو به ما پرسید: «آیا موفق شده ام تا به وساطت این چراغها و لامپها بافت و ساخت خط سراسری و لاینقطع زندگی صحنه ای را برایتان تصویر کنم؟»
گاوارکف درآمد که نه! تارتسف موفق نشد آنچه را که می خواست بنمایاند.

— اجازه دهید بگویم کاملا عکس آن را نشانمان دادید. می دانید، این نورپردازی از خط سراسری و لاینقطع بودنش چیزی را تصویر نکرده، تنها پرش و جستهای پیاپی نمودند. من چیزی را که می گفتید ندیدم!

— توجه هنرمندی بی هیچ مکثی از چیزی به چیز دیگری می گراید. این تغییر دائم «موضوع توجه» مشی سراسری را می سازد. هنرمند اگر تنها به یک موضوع بگراید و در نمایشنامه و در هر پرده نمایش بی هیچ تنفس و مکثی با همان یک نمود محسوس باشد، جایی برای خط کنش و واکنش باقی نمی گذارد. اگر چیزی بماند همانا خط سیر روان بیماری است که «ایده فیکس» گفته اند.

هنرجویان به دفاع از آرکادی نیکلایویچ گفتند: «او توانست به شایستگی ودقت و وضوح ابتکار و نظریه خود را نمودار کند.»

تارتسف در جوابشان گفت: «چه بهتر! و من خلاف این جریان را که برای اغلب هنرپیشگان عادت شده و نباید روی صحنه رخ دهد، در جای خود به وساطت همین لامپها برایتان نمایش دادم. لامپها در سالن تماشاگران همیشه روشن بودند، اما روی صحنه گاهی سوسویی می زدند و خاموش می شدند. نظرتان چیست؟ این طبیعی است که توجه بازیگر دقیقی جان بگیرد و به زندگی صحنه ای رو کند و ناگاه جان و روح او به سمت سالن تماشاگران و یا به جایی بیرون از تئاتر هجرت کند و دوباره لحظاتی به صحنه برگردد تا باز مدت مدیدی با نقش و زندگی وداع کند. این احساسات و روابط تکه پاره به درد هنر نمی خورد. پیاموزید که در روی صحنه برای هر يك از موتورهای سه گانه زندگی روانی و نیز یکایک عناصر خلاقیت صحنه ای خطی سراسری و لاینقطع پدید آورید.»^۴



۴. در کارهای عملی سالهای آخر زندگی استانیسلاوسکی و در واریانتهای آخری کار هنرپیشه روی نقش («احساس واقعی زندگی نمایشنامه و نقش») شیوه کار هنرپیشه رشد و تکامل بیشتری یافته است. به جای ایجاد شماری خطوط منطقی برای هر يك از عناصر، توجه کلی هنرپیشه بر روی يك خط اساسی و کلی و نهایی (خط سیر منطق اعمال) معطوف می شود و کلیه خط سیرهای منطقی عناصر به این خط منتهی می شود (خط سیر منطق اعمال).

منطق اعمال در شرایط صحیح خط سراسری نمایشنامه، که با کوشش به طرف مافوق هدف پیش می رود، کلیه عناصر و موتورهای زندگی روانی را در بردارد.

خود احساس گری درونی صحنه‌ای یا خلق و خوی صحنه‌ای

سال .. ۱۹

درس امروزمان ساده نیست، باشعار مصوری همراه است. آرکادی نیکلایویچ می‌گوید: «موتورهای سه‌گانه زندگی روانی به کدام سمت سیر و کوشش می‌کنند؟ در چنین هنگام، که احساس خلاقیت به اوج می‌رسد، پیانونواز به کدام سمت کشش و کوشش دارد تا شور و عواطف آفرینشکارش را در گستره بازتری روان سازد؟ بی‌گمان به طرف ابزار هنرش! پیانو.

در چنان دقایقی هنرمند نقاش به کدام سمت؟ او به کجاری می‌آورد؟ همان‌جا که ابزار و اسباب خلاقیتش انتظار او را می‌کشند؛ به طرف بوم و تخته رنگ، قلم‌موها و رنگها. بازیگران به کدام سمت می‌شتابند یا صحیح‌تر بگوییم موتورهای زندگی روانی به کدام عرصه می‌تازند؟ آنجا که ابزار فعالیت او حاضرند. یعنی به سوی طبیعت خلاقه روانی و تنانی هنرمند، به طرف عناصر درونی او. عقل-اراده-احساس، زنگ‌هشیارباش را به صدا می‌آورند و با توانهای خاص خود با گرمای اطمینان بخش نیروهای خلاقیت را به تمامی فراهم می‌کنند.

اردوگاهی را مجسم کنید که غرق در خواب است که ناگاه با صدای آژیر آماده‌باش و یورش بیدار می‌شود. نیروهای روانی هنر آفرین ما نیز یکسره برپا می‌شوند و شتابان برای یورشهای هنری فراهم می‌شوند. اندیشه و تخیلات بیکرانه، موضوع توجه، ارتباط، هدفها، خواست، اراده و کنش، دقایق حقیقت، باور، خاطره‌ها و حافظه حساس و هیجانی، انطباق و سازگاری صف طویل خلاقیت را سامان می‌دهند. راه اندازهای زندگی روانی از میان این صف می‌گذرند و یکایک این عناصر را هشدار می‌دهند، و خود از این کشاکش، وجد، شوق و شور، و تحرك آفرینشکارشان افزون می‌شوند. موتورهای

زندگی روانی از خوی و جوهر طبیعی این عنصرها، ذره‌هایی را جذب می‌کنند و بر تحرك خود می‌افزایند. اندیشه‌های تخیلی که نمایشنامه و نمایش را به حریم حقیقت رهنمون می‌سازند و هدفها را مدلل و موجه می‌کنند، عقل و اراده و احساس را انگیزه‌تر می‌نمایند.

این کشاکش و تدارك كمك می‌کند تا راه اندازه‌ها و عناصر، حقیقت زندگی نقشها را بیشتر احساس کنند و امکان حقیقی بودن واقعیت رخدادهای صحنه‌ای را باور نمایند. این فراهم آمده احساس را می‌انگیزد و خواستار ارتباط سیماهای فعال صحنه و سازگاری و انطباق ضروری و بارز می‌شود.

موتورهای زندگی روانی از میان عناصر و نمادهایی که گفته آمد عبور می‌کنند و از ماهیت و گوهر، رنگ آمیزها و سایه‌روشنها و منش و حوصله آنها متأثر می‌گردند و از محتوای درونی آن عناصر اشباع می‌شوند.

راه اندازه‌های زندگی روانی، به نوبه خود، نه تنها با انرژی و نیروی اراده و هیجان و اندیشه خود رشته عناصر خلاقیت را تحت تأثیر می‌گیرند، بلکه جنبه‌هایی از نقش و نمایشنامه را، که در برخورد اول آشنایی با اثر درام پرداز جذب شده و به واسطه آنها به حریم خلاقیت راه برده‌اند، بدانها القای کنند و روح نمو و رشد اولیه نقش را به این عناصر تزریق می‌کنند. از این رشد و پرورش ابتدایی به تدریج احساس هنرپیشه - نقش نمودار می‌شود.

بدین نحو عناصر خلاقیت به سان سپاهی منظم با رهبری موتورهای سه‌گانه زندگی روانی پیش می‌تازند.»

هنرجویان پرسیدند: «به کجا رهسپار می‌شوند؟»

— به افقهای دور دست، جایی که ایما و اشارات درخشان اندیشه تخیل، شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسای نمایشنامه آنها را فرامی‌خواند رهسپار می‌شوند. کوشش و کوشش آنها همه به سمتی است که اهداف خلاقه و جود دارند، به همان جا که تمایلات درونی کوشش و اعمال نقش آنها را سوق می‌دهد می‌شتابند.

هر موضوع و نمودی حقیقی آنها را به سوی خود می‌کشد — چهره‌های فعال درام — آنها مجذوب حقایق هنری اثر می‌شوند، همان چیزهایی که باور کرد نشان روی صحنه سهل و ساده و زیبا صورت می‌پذیرد.

جاذبه این عناصر، این سمت چراغها یعنی درست روی صحنه قرار دارد و نه آن طرف صحنه، نه در سالن تماشاگران. به تئ عناصر هر قدر فراتر می‌رود به همان نسبت خط

کوشش آنها به هم فشرده تر و موجزتر می شود، تاجایی که به گره ای یگانه و درونی می ماند.^۱ آمیزش عناصر خلاقیت صحنه ای، هنرمند - نقش، به منزله کنش و کشاکش کلی، حال و حوصله درونی، بارزی را برای بازیگر در روی صحنه سبب می شود که جریان صحنه ای می گوئیم.»

آرکادی نیکلایویچ لوحه ای را که داخل صحنه بود نشان داد:

حال و احوال درونی صحنه ای

ونتسف با التهاب و هراس پرسید: «یعنی چطور؟»

من نیز برای آنکه خود را محک زده باشم مشروحاً گفتم: «موتورهای زندگی درونی به اتفاق عناصر خلاقیت در هدفی کلی - هنرمند - نقش - یگانه می شوند، این طور نیست؟» - چرا همین طور است، اما باد و اصلاح کوچک. اول اینکه هدف کلی و اصلی هنوز در دوردست است. آنها به خاطر کوششهای آتی نیروهایشان را بسیج می کنند. اصلاح دوم به عنوان و اسم گذاری مربوط می شود. مطلب از این قرار است:

ما به اقتضای شرایط آموزش، قریحه بازیگری، خوی و خصلت، قابلیت، مشخصات طبیعی، و حتی برخی از شیوه های تکنیک درونی را تاکنون خیلی ساده می گفتیم «عناصر». و اینها فقط عناوین موقتی بوده اند. همچنین از آن روی که گفتگو درباره خود - احساس گری هنوز زود بود این عنوان را بیان نمی کردیم، اما اکنون این عبارت را با سرافرازی به زبان می آوریم، و اسامی حقیقی و اصلی آن را اعلام می داریم: عناصر خود احساس گری درونی صحنه ای.

ونتسف کلمات عالمانه و حکیمانه عناصر ... صحنه ای ... خود احساس گری ... درونی ... صحنه ای ... خود احساس گری را در ذهنش مرور و جا به جا می کرد، و سرانجام آهی عمیق بر کشید، دستهایش را به اطراف باز کرد، بعد در موهایش چنگ زد و گفت: «هیچ سردر نمی آرم!»

— سردر آوردنی نیست. نباید سردر آری. خود احساس گری درونی صحنه ای تقریباً و عمدتاً یک حالت طبیعی انسانی است.

۱. در بین واریانتهای مختلف کتاب موجود، در بین چرکنویسها، چند طرح اولیه به چشم می خورد که استانیسلاوسکی در آنها می خواسته است جریان ایجاد خود احساس گری صحنه ای هنرپیشه را جدول بندی شده طرح ریزی نماید. در مجله های بعدی چند نمونه از آنها با توضیحات خود استانیسلاوسکی به چاپ خواهد رسید.

— تقریباً؟! —

— بله از حالت طبیعی بهتر و در عین حال بدتر از آن است.

— چرا بدتر؟

— زیرا خود احساس گری صحنه‌ای به علت شرایط غیرمرسوم خلاقیت حضوری اش تا اندازه‌ای سلیقه و سلوک و قرار و مدارهای تئاتر و صحنه را با خود دارد — یعنی شکل و شمای نمایشی آن را. این چیزها در خود احساس گری طبیعی انسانی وجود ندارد. با توجه به همین مسئله به این خوی و حالت بازیگر در صحنه خود احساس گری درونی نمی‌گوییم، بلکه بر آن واژه دیگر می‌افزاییم و می‌گوییم: خود احساس گری درونی صحنه‌ای.

— خوب، بهتر بودن خود احساس گری درونی صحنه‌ای از خود احساس گری طبیعی و واقعی در چیست؟

— در احساس تنهایی در جمع، احساسی که در زندگی مرسوم و واقعی نیست. و این احساسی ناب و ممتاز است. به یاد می‌آورید زمانی را که گلایه می‌کردید بازی کردن مکرر در سالن بی تماشاگر یا کار روی خود در خانه و تمرین فقط با طرف بازی برایتان یکنواخت و کسالت بار شده است؟ چنین بازی را با آواز خواندن در اتاقی که از فرش و مبل و سایر لوازم خانه انباشته شده است، و بازتاب صدای بلعدودر خود مدفون می‌کند، مقایسه کردیم. اما بازی در سالن تئاتری که پر از تماشاگرانی است که قلبهایشان هماوای قلب بازیگر می‌تپد، به بازتابنده ناب صدا و پژواک احساسات بازیگر می‌ماند. هزاران تماشاگری که برای هر «آن» از احساسات حقیقی و خلاقیت ما بر روی صحنه به هیجان آمده اند و پژواک آن را به منزله جریانی غیر قابل رؤیت به گوش و هوش جانمان می‌شنویم. تماشاگر هم قادر است بازیگر را بترساند و خوارماید و زیون کند، هم می‌تواند توان حقیقی و خلاقه هنر را در او بیدار و زنده و جاری کند. او گرمای درونی به بازیگر می‌بخشد، ایمان و اطمینان به خود را در عرصه خلاقیت در او بیدار می‌کند.

احساس واکنش تاب و تب درونی صدها انسان که در سالن برای تماشا گرد آمده اند، تابناکترین شادکامی و شایسته‌ترین پاداش گرانباز است. این همان ارمغانی است که فقط انسانها شایستگی آن را دارند. بر این سیاق، خلاقیت حضوری از یک سو جلوگیری و از سوی دیگر یاری دهنده بازیگرند. و چنین خود احساس گری حقیقی و انسانی و کامل در روی صحنه کمیاب است و ناگاه و خود به خود پدید می‌آید.

در مواردی استثنایی، هنگامی که نمایش با پیروزی اجرا و یا پاره‌هایی از آن با موفقیت

بازی می‌شود و بازیگر از صحنه به رختکن یا اتاق گریم بازمی‌گردد، با خود می‌گوید: «امشب حال بازی کردن دارم.» معنی‌اش این است که او امروز «اتفاقاً» در روی صحنه به حال طبیعی انسانی دست یافته است. در این دقایق استثنائی دستگاه خلاقیت هنرمند به‌تمامی، و اندامهای مجزا، به‌تعبیر دیگر فنرها، شستیه‌ها و پدالهای درونی او ناب عمل می‌کنند. می‌توانیم بگوییم حتی بهتر و روان‌تر از زندگی مرسوم و واقعی کارآیی دارند. چنین خوداحساس‌گری درونی صحنه‌ای تانهایت امکان برای هنرپیشه اهمیت می‌آفرین دارد، زیرا خلاقیت حقیقی فقط در این عرصه‌ها روی نشان می‌دهد.

خوداحساس‌گری درونی صحنه قدر و ارجی بس سترگ برای ما دارد، و عناصر جداگانه و مجزای ما به خاطر کارآیی و اهمیت اصلی این مفاهیم مطالعه و بررسی کرده‌ایم. ما از تکنیک روانی مجهز — از اقبال بلندمان — نصیب برده‌ایم. تکنیکی که با اراده و طلب و توصیه خلاق ما می‌تواند حال و حوصله، خلق و خوی و یا خوداحساسی درونی صحنه‌ای را بیافریند. خلق و خوی و حوصله‌ای که پیشترها فقط به‌طور اتفاقی ممکن بود به منزله «پیشکشی از سوی آپولون» به ما دست دهد. علت اینکه من درس امروز را با تبریک به شما پایان می‌برم این است که شما امروز با مرحله‌ای از کار روی خود که در مکتب ما جایی سترگ دارد آشنا شده‌اید: خوداحساس‌گری و یا خلق و خوی درونی صحنه.^۲

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امروز گفت: «متأسفانه در اغلب مواقع هنگامی که در روی صحنه خلق و خوی درونی صحنه‌ای به‌درستی جلوه نمی‌کند و بازیگر به اتاق گریم یا به پشت صحنه بازمی‌گردد، دهان به شکوه و گلایه می‌گشاید که امشب حال و حوصله بازی ندارم. معنایش این است که دستگاههای خلاقه روانی بازیگر یا به‌درستی کار نمی‌کنند و یا اصلاً

۲. استانیسلاوسکی در آثار نظری و در تجربه‌های عملی سالهای آخر زندگی خود بی‌میل نبود که خود احساس‌گری درونی صحنه‌ای را جدا از خوداحساس‌گری جسمانی و برونی هنرپیشه، با تأکید بر ارتباط مستقیم آنها با هم و یگانگی کامل آنها، بررسی کند. نتیجه‌گیری او از بررسیهای جداگانه خوداحساس‌گری درونی صحنه‌ای هنرپیشه، خوداحساس‌گری روانی هنرپیشه و خوداحساس‌گری جسمانی او باعث ایجاد رشد قانونی نهایی این اندیشه در این مجلد می‌شود که ارتباط ارگانیکی روانی و جسمانی آغاز جریان هنری است.

کار نمی‌کنند؛ حال عاداتهای خودکار و بازیهای قراردادی و قالبی و حرفه‌ای‌گری فرصت خودنمایی دارند. چه روی داده است؟

شاید از سالن تماشاگران (آن حفره سیاه) ترس برش داشته، و همین هراس عناصر خلق و خوی صحنه‌ای بازیگر را مغشوش و سردرگم کرده است و یا شاید از آن رو که او چندان آماده نبوده و نقش هنوز ناپخته و نارس مانده و به باور عمل و بیان نرسیده او جلوی تماشاگر ظاهر شده، و این تزلزل و بی‌ایمانی و عدم اطمینان به خود، اختلال و نامتعادل بودن را در خلق و خوی بازیگر پدید آورده است.

شاید هم رك و راست هنر پیشه دیگر آن گونه که شاید و باید خود را مهبای خلاقیت نمی‌کند و پایبند نوعی تنبلی و تن‌آسایی شده و دیگر قادر به تازه نگهداشتن و تازه‌سازی نقشی که بازی می‌کند نیست. این تازگی و طراوت و بدیهه‌سازی در هر شب نمایش ضروری است. اغلب هنرپیشگان به جای کار مقدماتی، پیش از شروع نمایش، با تنبلی و رخوت روی مبلمان می‌لمند و یا جلوی پیشخوان رستوران با فنجان چای و قهوه در دست به پر حرفی و بی‌پرده‌گویی سرگرمند. و به وقت خلاقیت تنها برای نمایش ظاهری سیمایی که به عهده گرفته‌اند روی صحنه می‌روند. اما این بی‌حوصلگی و تنبلی و خلاقه نبودن اجرا، هر آینه با شکل و شمایل مشخص و تکنیک کارآمد هنر نمایشی بازی شود، باز هم می‌توانیم به این نوع نمایش کار هنری بگوییم؛ گیریم چنین هنری با کیفیت و اسلوبی که مادر هنر برگزیده‌ایم مرتبط نیست.

شاید هم بازیگر به دلیل کسالت و بیماری و مسائل خانوادگی یا کم‌دقتی و یا پیش‌آمدهای نامنتظر از کار روی خود چشمپوشی می‌کند، و یا شاید از جمله هنرپیشگانی باشد که عادت به حرفی در نقش و ادا و اطوار در آوردن در مقابل تماشاچی دارد، و چون کار دیگری جز این بلد نیست، در تمام مواردی که نام بردیم، انتخاب و کیفیت عناصر مربوط به حال و احوال به اشکال مختلفی نادرست هستند.

ضرورتی ندارد که هر کدام از این عناوین و شکلها، و کیفیت و انتخاب عناصر خود احساس‌گری نادرست را جداگانه بررسی کنیم. شما نیک دریافته‌اید هنگامی که هنرمندی در برابر صدها تماشاگر، که چشم و گوش به او دوخته‌اند، از هراس یا خجلت و کمرویی یا در مسئولیتی که به عهده دارد و سخن کوتاه از دشواریهای کار هنری سرآسیمه و آشفته می‌شود، دیگر تسلطی بر خلق و خوی خود ندارد. او دیگر به سان يك انسان طبیعی نمی‌تواند راه برود، سخن بگوید، نگاه کند، بشنود، بیندیشد، بخواهد، و احساس نماید. او اکنون دچار نیازی عصبی است. به هر قیمت

می‌کوشد تا تماشاگر قبولش کند. حال پشت نقاب ادا و اطوار پنهان می‌شود و روی صحنه به‌وانمودن و خودنمایی روی می‌کند.

بر این سیاق عناصر خلاقیت هنر پیشه از هم می‌پاشند و هر يك جدا از هم سر می‌کنند؛ توجه برای توجه، موضوع برای موضوع، احساس به خاطر احساس، سازگاری به خاطر سازگاری و غیره. چنین فعالیت‌هایی البته طبیعی نیست. طبیعی این است که در عناصری که موجد خلق و خوی و احوال انسانی اند، در زندگانی انسان - هنرمند به‌سان زیستن واقعی به اتفاق هم زندگی کنند.

از اقبال بد، خلق و خوی صحنه‌ای به دلیل شرایط نامأنوس و غیر مألوف خلاقیت نامتعادل است. بومحض آنکه تعادل و پیوستگی اش از میان رفت، ارتباط عناصر هم از هم می‌گسلد و هر کدام جدا جدا و پراکنده برای خود سر می‌کنند. و گیریم اگر بازیگر به تکاپو افتد و به فعالیت‌های روی صحنه دست زند، مشی و منطق آن صحیح نیست، و نقش را نه به‌سان ضرورتی برای سازگاری و انطباق با شرایط و شخصیت نقش و نمایشنامه ارائه می‌دهد، و نه از آن روی که احساس و اندیشه‌اش مشابه با نقش را به شخصیت مرتبط القا کند، بلکه از آنکه با شگردها و چشمه‌های هنر پیشگی اش بدرخشد.

همچنین انسان‌هایی که به‌وساطت بازیگر تصویر می‌شوند، بی‌هیچ هدف و مقصودی و فاقد اندیشه منطبق با نمایشنامه، بی‌هیچ گونه تکاپو و تاب و تب درونی، که ضرورت حیاتی انسان - نقش است، روی صحنه این سو و آن سو می‌دوند. این افراد نارس نه دارای احساس حقیقی اند و نه هر چه می‌کنند باور دارند. این افراد ناقص انگار هیچ نیازی به شنیدن گفته‌ها ندارند، ارتباطشان با موضوعها و نمودها عاری از هر اندیشه واقعی و مناسب، و گفتار و کردارشان روی صحنه بیروح و مرده‌وار می‌نماید، و اندک تجسم زنده‌وار و حقیقی و انسانی را در اعمالشان نمی‌توان سراغ و احساس کرد. هر گونه بینش درونی را فاقدند. کشش و کوشش و خواستی در اینان احساس نمی‌شود، در حالی که بدون این تمایلات هیچ اراده و احساسی در روان هنرمند جلوه نمی‌کند.

هر آینه کمبودها و نواقص این گونه هنر پیشگان - عینی و جسمانی - یکایک قابل رؤیت می‌شدند، چه می‌شد. مثلاً چهره‌ای روی صحنه می‌دید که بی‌گوش، بی‌دست و انگشت، و بدون دندان راه می‌رود. گمان ندارم چنین آدم معیوب و معلول را به‌سان انسانی سالم با تن و روانی بی‌نقص بپذیریم. اما عیوب و نواقص درونی به چشم تماشاگر نمی‌آیند، و تنها غریزی احساس می‌شوند. اینها فقط برای کارشناسان ظریف و تیزبین و کهنه‌کار قابل درک و شناخت هستند.

تماشاگر ساده پس از تماشای این نمایشها می گوید: همه چیز که سر جایش درست بود، اما آدم را نمی گرفت. بر همین سیاق او واکنشی در برابر نمایش ندارد و بازیگران را تمجید نمی کند، و هرگز راضی نیست این چنین نمایشی را دوباره ببیند.

این کژتابیها و کژیهای ناروا تر از اینها که گفتیم، بازیگر را پیوسته و دم ریزه آشفتنگی و عدم تعادلِ خود احساسی صحنه‌ای تهدید می کند. از اینها که بگذریم، خطر آنجا بالا می گیرد که خود احساس گریهای نادرست سهل و آسان بی هیچ حساب و کتابی رخ نمایند. کافی است در مسیر خود احساس گری صحیح درونی صحنه‌ای تنها یک عنصر ناباب و بی قاعده عمل کند تا بیدرنگ سایر عناصر را نیز به حوزه نادرستی و کژتابیهای صحنه هدایت کند.

برای آزمایش صحت گفته‌های من، آن حالت صحیح و خوشایندی را که تمام عناصر خود احساسی به اتفاق روی صحنه عمل می کنند ایجاد کنید! آنها به ارکستری که بادقت، هماهنگ، دوستانه، و هنرورانه می نوازند می مانند. حال بیابید یکی از عناصر صحیح را با عنصری نادرست و کژ و جابه‌جا کنید، آن گاه خود به وضوح در می یابید که همین تغییر اندک چه ناهماهنگی و ناهماوایی به بار می آورد.

پیش خود مجسم کنید که ایفاکننده نقشی آن چنان اندیشه تخیلی را به تصور آورده که خود باورش ندارد، و این نوعی خود فریبی است. همین ناباوری خود احساسی صحیح را مانع می شود، و عناصر دیگر هم به همین روال. بسی اوقات بازیگری را می بینی که روی صحنه بر موضوعی چشم خیره کرده، اما آن را نمی بیند! این تمرکز توجیهی نیست که طبق نمایش و نمایشنامه ضروری است. او به زودی از این موضوع صحنه‌ای که ناگزیر بر آن خیره شده می بُرد و به نمودی نابه‌جا، گیریم در ظاهری جالبتر و هیجانی تر، یعنی به سالن تماشاگران و یا زندگی ذهنی بیرون در صحنه و سالن پناه می برد، خود احساس هنر پیشه را وداع می گوید، و نگاه کردن ماشین وار و ادا اطوار در او به جا می ماند. حال هدف زنده انسان - نقش را بردارید و به جایش هدفی بی روح بگذارید و برای تماشاگر خودتان را به تماشا بگذارید. یا آنکه نقش را بهانه کنید تا جلوه بفروشید، قدرت نمایی کنید، و گرما و هیجان نمایش بدهید. همان دم که قصد دارید یکی از عناصر ناباب را با حالتی شریف و هنرمندانه جا بزنید، مابقی عناصر یکایک و بیدرنگ تغییر خوی و منش می دهند، حقیقت به قراردادهای بی حساب و بی قاعده شگردهای هنر پیشگی بدل می شود. باور و احساس حقیقی و اعمال مؤثر به ایمانهای نازل و حرکاتی ماشینی وار، اهداف انسانی و خواست و کششهای والا به تمایلات و زودباییهای حرفه ای گر و هنر پیشه مآب تبدیل می شوند؛

اندیشه و تخیل هنری محو و بی‌رنگ می‌شوند و به روابط و امور واقعی و روزمره یعنی همان قراردادهای و شگردها و شیوه‌های بازی تماشاخانه‌ای میدان و مجال می‌دهند.

با عناصر و خلق و خوی صحنه‌ای از این دست، احساس و خلاقیت ممکن نیست. فقط ادا و اطوار و سرگرمی و تفریح و تفنن و نقش‌بازی را به تماشاگر می‌شود وعده داد. در موسیقی نیز قاعده بر همین روال است. يك نت نابجا هارمونی يك ارکستر بزرگ را برهم می‌زند. نت اشتباه را اصلاح کنید تا هماهنگی آغاز شود.

بازیگران و هنرجویان مبتدی تازه کار و کم‌تجربه که فاقد تکنیک کارآمد و صحیح‌اند، به روی صحنه بیشتر به چنین حالت‌های نادرست درونی دچار می‌آیند و این خود موجوده برون از شماری از شگرد و شیوه‌ها برایشان می‌شود. خود احساس‌سپهای صحیح و طبیعی انسان غیر ارادی، خودزا و خودآ روی صحنه پدید می‌آیند.»

من و سایر هنرجویان با اعتراض پرسیدیم: «ما از کجا به حرفه کاری رسیده‌ایم. ما که فقط يك بار روی صحنه رفته‌ایم؟!»

تارتسف رو به ما پاسخ داد: «جواب سؤالتان را با حرف‌هایی که خودتان گفته‌اید خواهم داد. یادتان می‌آید در اولین جلسه وقتی از شما خواستم که روی صحنه بروید و صاف و ساده برابر دوستان هم‌کلاستان بنشینید، شما به جای نشستن ناراحت بودید و ادا و اطوار در می‌آوردید و چنان ژست گرفته بودید که انگار جلوی دوربین عکاسی نشسته‌اید؛ دست و پا و سر و گردن و تمام اندام‌های بدنتان برخلاف میل و اراده‌تان به حرکات اضافی و نمایشی می‌پرداختند و تقریباً چنین کلماتی را به‌زبان آوردید: خیلی عجیبه! من که فقط يك بار روی صحنه رفته‌ام و بقیه عمرم را در يك زندگی واقعی و طبیعی گذرانده‌ام، پس به چه دلیل اکنون روی صحنه غیرطبیعی نشستن برایم به مراتب آسانتر از طبیعی نشستن است؟^۲ حل معما در اینجا است که روی صحنه، در شرایط خلاقیت هنری، دروغی نهفته است که آشتی‌ناپذیر می‌نماید و باید دائم با آن ستیزه کنیم، باید از عهده آن برآمد و توجهی بدان نداشت. روی صحنه دروغ و حقیقت همواره در ستیزند. حال چگونه از اولی بهره‌زیم و دومی را در خود محکم و استوار کنیم، این موضوع عمده را در درس آینده بررسی می‌کنیم.»

آرکادی نیکلایو بیچ درس امروزمان را این طور شرح داد: «خوب حالا بیاییم مسائلی را که به نوبت در برابرمان قرار گرفته اند حل کنیم. نخست ببینیم از شر خود احساس گریهای نادرست و حرفه‌ای‌گری و نیز از گزند هنر پیشه‌مآبی که فقط ادا و اطوار و نقش بازی از شان برمی‌آید چگونه باید خود را خلاص کنیم، و از سوی دیگر چطور خود احساسی درونی صحیح و صمیمانه - یعنی خصوصیت‌هایی که خلاقیت حقیقی را امکانپذیر می‌سازند - در خود پیرور کنیم. هر دو جنبه را می‌توانیم با هم حل و فصل کنیم و با اتکا و تمرکز و انضباط دقیق و پرداختن به وجه دوم، خلاصی امکان می‌یابد.

خود احساسی صحیح، خود احساس‌گری ناصحیح را از میان می‌برد و بر عکس. مسئله اولی مهمتر است و به همین دلیل نیز ما از آن شروع می‌کنیم و درباره آن به بحث و بررسی می‌پردازیم.

در زندگی حال و احوال روانی از راه طبیعی و خود به خود به وجود می‌آید. اگر شرایط درونی و برونی زندگی را در نظر بگیریم، این حال و احوال همیشه خود به خود درست و صحیح است، ولی در صحنه کاملاً برعکس است؛ تقریباً همیشه خود احساس‌گری هنر پیشه تحت تأثیر شرایط غیر طبیعی خلاقیت حضوری نادرست از آب درمی‌آید. حتی به ندرت و اتفاقی روی صحنه حال و احوال طبیعی نزدیک به حال و احوال طبیعی و انسانی به وجود می‌آید.

چه کار باید کرد وقتی که خود احساس‌گری درست و صحیح خود به خود روی صحنه ایجاد نمی‌شود؟

آن وقت باید اجباراً حال و احوال طبیعی و انسانی را، یعنی تقریباً همان حال و احوالی را که دائماً در زندگی طبیعی داریم، به طور مصنوعی ایجاد کنیم. برای این کار ضروری است که به تکنیک روانی مجهز شویم. تکنیک روانی به ما در نابودی خود احساس‌گری نادرست کمک و به برقراری خود احساس‌گری صحیح کمک می‌کند. تکنیک روانی به نگهداشتن هنر پیشه در فضای نقش کمک می‌کند و از حفره سیاه او را بر حذر می‌دارد و مانع کشش او به سالن تماشاچی می‌شود.

این جریان چگونه انجام می‌شود؟

هنر پیشگان همیشه قبل از شروع نمایش چهره خود را گریم می‌کنند و به جسم خود لباسی منطبق می‌پوشانند تا ظاهر خود را به نقشی که تجسم می‌بخشند، نزدیک سازند. ولی آنها مسئله مهم را فراموش می‌کنند و آن آماده کردن و به اصطلاح «گریم کردن و تغییر دادن

لباس» روان خود است که برای ایجاد زندگی روانی-انسانی نقش باید در هر نمایشی قبل از هر چیز احساسش کنند.

چرا این هنرپیشگان فقط نسبت به جسم خود چنین توجه فوق العاده‌ای را مبذول می‌دارند؟ آیا این جسم آنهاست که خالق اصلی روی صحنه است؟ چرا روان هنرپیشه «گریم» نمی‌کند و یا «تغییر لباس» نمی‌دهد؟

هنرجویان سؤال کردند: «چگونه می‌شود آن را گریم کرد؟»

— آرایش روان و آمادگی درونی برای اجرای نقش چنین صورت می‌پذیرد: هنرپیشه وقتی وارد اتاق گریم می‌شود— البته نه در آخرین دقایق قبل از شروع نمایش، کاری که اکثر هنرپیشگان غیر اصیل انجام می‌دهند، بلکه دو ساعت قبل از شروع نمایش— باید خود را برای ورود به صحنه آماده کند؛ چگونه؟^۴

مجسمه‌ساز قبل از آغاز کار گِلش را آماده می‌سازد؛ آوازه‌خوان قبل از اینکه شروع به خواندن کند، نت‌های بالا و پایین را تکرار می‌کند؛ ما نیز به اصطلاح برای کوك کردن تارهای روانی خود باید به تمرین پردازیم تا ببینیم که «دگمه‌ها» و «پدالها» و «سیمها» و «شستیهای» ما روبه راه هستند یا نه؛ کلید عناصر خود را باید آزمایش کنیم تا عناصری که کلیه دستگاههای خلاقیت ما را به عمل وادار می‌سازند قبلاً آزمایش شوند.

۴. «توالیت هنرپیشه» (خودآرایی). این عنوان به‌طور استواری در کارهای عملی استانیسلاوسکی و همچنین در کارهای تعلیماتی اورعایت می‌شود و در استودیوی اپرا دراماتیک در سالهای ۱۹۳۵-۱۹۳۸ نیز به وسیله استانیسلاوسکی این شیوه در کارهای آنان رعایت می‌شد. در متنهای بعدی، برنامه‌ای که در مورد «توالیت هنرپیشه» آمده گویای این است که در کلاس استانیسلاوسکی یکی از واحدهای درسی مربوط به همین مسئله می‌شده است.

استانیسلاوسکی «توالیت هنرپیشه» و همچنین «تمرینهای هم‌روزه» را در زندگی تئاتری هنرپیشه، وسعت همه‌جانبه و تعمیم بخشید، و برای آن اهمیت فوق العاده‌ای قائل بود و معتقد بود که رشد مهارت هنرپیشگی به این چیزها بستگی دارد.

تنوری «سیستم»، این شرایط آموزش و مطالعه کار هنرپیشه روی خود، فقط به حفظ کردن مقداری فورمولهای تنوری «سیستم» منجر می‌گردد، که طبیعتاً نمی‌تواند عملاً هیچ کمک مفیدی به هنرپیشه نماید. استانیسلاوسکی همواره تأکید می‌کرد: «فقط دانستن «سیستم» کافی نیست.» و در سطرهای آخر همین کتاب نیز می‌نویسد: «تنها دانستن «سیستم» کافی نیست، باید توانایی و قدرت داشت و برای این منظور در تمام دوران فعالیت هنری باید هر روز به‌طور مداوم و پیگیر بدون هیچ وقفه‌ای تمرین داشت.» متأسفانه این مهمترین وصیت استانیسلاوسکی در کارهای تجربی و عملی و آموزشی کمتر رعایت می‌شود. «سیستم» را باید روی صحنه آموخت نه در پشت میز.

طبق دروسی که شما در کلاس «تمرین» دیدید این کار برای شما کاملاً آشناست، تمرین بارهایی عضلات آغاز می‌شود، چون ادامه کار بدون این عمل غیر ممکن است. و بعد... به خاطر دارید که موضوع (ابژکت) یعنی تابلو نشان‌دهنده چیست؟ اندازه؟ رنگها؟...

موضوع دوری انتخاب کنید! يك دایره كوچك. از پاهای شما فراتر نباشد و یا اینکه در حدود قفسه سینه خودتان باشد.

يك هدف جسمانی برای خود در نظر بگیرید! اول با يك و بعد با چند اندیشه تخیلی آن را توضیح دهید و زنده کنید! عمل را تا مرحله باور و حقیقت ادامه دهید. برای خود در فکر يك اگر معجزه آسا، شرایط پیشنهادی و غیره و غیره و باشید. بعد از آنکه تجمع عناصر آماده گشت به یکی از آنها رجوع کنید.

— به کدام يك از آنها؟

— به هر کدام از آنها که در لحظه خلایقیت برای شما جالبتر است و کشش بیشتری دارد رجوع کنید. به هدف، به اگر معجزه آسا و یا به اندیشه تخیل، به موضوع توجه، به عمل، به کمی حقیقت و باور و غیره و غیره.

اگر موفق شدید که یکی از آنها را به کار بکشانید (ولی این کار به هیچ وجه نباید سرسری و «به طور کلی» و یا تقریبی و به طور فرمالیته باشد، بلکه باید به طور کامل و واقعی و تمام باشد)، آن وقت بقیه عناصر به دنبال آن عنصری که زنده شده کشیده می‌شوند. و این کار بستگی به قدرت کشش موتورهای زندگی روانی و عناصر برای يك کار دسته جمعی دارد. این هم درست مثل همان خود احساس گری هنرپیشه است که يك عنصر نادرست بقیه عناصر را به دنبال خود می‌کشد و منحرف می‌گرداند. در اینجا نیز همین طور است: یکی از عناصر وقتی به طور کامل زنده شد و به فعالیت پرداخت، بقیه عناصر را نیز دنبال خود به طور صحیح به کار می‌اندازد و همه با هم خود احساس گری درونی صحنه‌ای صحیحی را با کار صحیح مقدماتی به وجود می‌آورند.

هر کدام از حلقه‌های يك زنجیر را که به دست بگیرید، بقیه حلقه‌های آن زنجیر به دنبال آن به حرکت در می‌آیند. کار عناصر خود احساس گری نیز به همین منوال است.

این طبیعت خلاقه ما عجب چیز عالی است! اگر به آن زورگویی نشود، اجزای آن چه آمیزشی با هم دارند و چه طور به هم مربوط هستند!

حتی با احتیاط و دقت کامل باید از آنها استفاده کرد. به همین دلیل موقع ورود در خود احساس گری صحیح صحنه‌ای ضروری است که هر بار، ضمن تکرار کار خلاقه، هم در

مواقع تمرین و هم ضمن اجرای هر بار نمایش، و خود به خود معلوم است که در مواقع نمایش شدیدتر هم باید باشد، باید با دقت و بسیار خوب و عمیق و اصولی خود را آماده ساخت، عناصر را مجتمع کرد و از آنها خود احساس گری درست و صحیحی به وجود آورد. و نتسف با تعجب سؤال کرد: «هر بار؟»

هنر جویان از و نتسف پشتیبانی کردند و گفتند: «این کار مشکلی است.»
 — به نظر شما با زورگویی به عناصر بهتر می شود کار کرد؟ بدون قطعات، هدفها، موضوعات (ابژکتها)، بدون احساس حقیقی و باور؟ یعنی می خواهید بگویید که خواست صحیح و درست، کوشش برای هدفی جالب و روشن با اگر معجزه آسا و توجیه کننده و شرایط پیشنهادی قانع کننده مانع کار شما می شوند و اشتامپها، ادا و دروغ بر عکس به شما کمک می کنند و شما از جدایی با آنها افسوس می خورید؟
 نه، راحت و طبیعی تر می شد اگر همه عناصر را یکباره با هم یکی می کردیم؛ به خصوص که طبیعت نیز آنها را نسبت به این کار راغب می سازد.

ما این طور خلق شده ایم که در آن واحد به دست و پا و سر و سینه و قلب و کلیه و معده و... احتیاج داریم. ما حتی ناراحت می شویم وقتی که یکی از اعضای بدنمان را از ما می گیرند و به جای آن یک عضو مصنوعی جایش می گذارند، مثلا به جای چشم واقعی و طبیعی یک چشم شیشه ای بر ایمان بگذارند، یا یک بینی و گوش و یا دست و پا و دندان مصنوعی. خوب پس چرا شما چنین چیزی را برای طبیعت درونی خلاقه هنر مند و یا نقشی که او به عهده گرفته قائل نمی شوید؟ آنها نیز به کلیه ترکیبات عناصر ارگانیک نیازمندند و اجزای مصنوعی عاریتی یعنی اشتامپها مزاحم آنها هستند.

پس امکان کار دسته جمعی دوستانه را ضمن اعمال کاملا متقابل به کلیه اعضائی که ایجاد کننده خود احساس گری صحیح و واقعی می شوند، بدهید. موضوع توجه جداگانه و خود به خود به درد چه کسی و چه کاری می خورد؟ آن فقط می تواند در بین اندیشه تخیل جلب کننده زندگی کند. در جایی که زندگی وجود داشته باشد، اجزای مرکب و قسمتهای مختلف آن نیز وجود دارد، در جایی که آنها باشند هدف نیز وجود دارد. هدف پرکشش و جالب نیز طبیعتاً خواست و کوششی را که منجر به اعمال زندگی است بر می انگیزد. اعمال دروغ و ناصحیح به درد هیچ کس نمی خورد، پس حقیقت و راستی ضروری است، در جایی که حقیقت و راستی وجود دارد باور نیز وجودش حتمی است. کلیه عناصر، که باهم باشند، حافظه هیجانی را برای ایجاد احساس آزاد و ایجاد «هیجان واقعی» بر می انگیزند.

آیا این چیزها بدون موضوع توجه، بدون اندیشه تخیل، بدون قطعات و هدفها، بدون

خواست، کوشش، عمل، حقیقت و باور و غیره و غیره امکانپذیر است؟ پس دوباره همه چیز از نو آغاز می‌گردد و اینها نیز دوباره آغاز می‌شوند. آنچه را که طبیعت به هم وصل کرده شما نمی‌توانید از هم جدایشان سازید. برخلاف طبیعت عمل نکنید تا خود را ناقص سازید. طبیعت دارای قوانین و شرایط و خواسته‌های خودش است که آنها را نمی‌توان نقض کرد، بلکه باید آنها را به خوبی شناخت و بررسی و درک کرد و در حفظ آنها کوشید.

پس بنابراین فراموش نکنید که هر بار ضمن تکرار کار خلاقه کلیه این تمرینها را عملی سازید.

گاوارکف ضمن معذرت خواهی گفت: «پس در این صورت هر شب بایستی که به جای يك باره دوبار نمایشنامه را بازی کرد! طبق گفتار شما نمایش اولی باید برای خود ضمن آماده شدن در اتاق گرم باشد و دومی روی صحنه برای تماشاچی.»

تارتسلف خیال او را آسوده کرد و گفت: «نه، شما مجبور نیستید چنین کاری را انجام دهید. ضمن آماده ساختن خود برای نمایش کافی است که شما فقط به دقایق اصلی و جداگانه نقش یا اتود و یا مراحل عمده نمایشنامه، بدون اینکه کلیه عناصر در هر قسمت و کلیه هدفها یا اتودها و یا قطعات نمایشنامه را تا آخر برسانید، بپردازید. فقط برای امتحان از خودتان سؤال کنید که: آیا من امروز، همین الان می‌توانم مناسبات خودم را نسبت به مثلا این قسمت نقش باور کنم؟ آیا مثلا این قسمت را احساس می‌کنم؟ آیا احتیاجی هست که قسمتی ناچیز را در اندیشه تخیل خود معتبر و یا تکمیل کنم؟»

کلیه این کارهای تمرینی و آمادگی برای نمایش فقط بررسی کردن گویایی دستگاههای درونی ما هستند، آماده سازی و بررسی ابزار و آلات خلاقه درونی ما هستند، بررسی ترکیبات عناصر روانی هنرمند هستند؛ اگر نقش تا حدی رسیده و آماده شده باشد که کلیه کارهایی را که گفتیم بشود درباره آن اجرا کرد، آن وقت جریان آماده ساختن مقدماتی هنرپیشه در هر بار آسان و به مراتب زودتر انجام می‌پذیرد.

ولی بدبختی اینجاست که هیچ وقت کلیه نقشهای رپر تو آرک هنرپیشه به این حد تکمیلی نمی‌رسد، به حد و مرزی که دیگر هنرپیشه مسلط و حاکم بر همه چیز یعنی استاد تکنیک روانی و خالق هنر خود باشد. در يك چنین شرایطی جریان کار مقدماتی برای نمایش سخت و مشکل می‌شود. و آن وقت است که ضرورت آن بیشتر و هر بار دقت و دقت بیشتری را موجب می‌شود. آن وقت هنرپیشه مجبور می‌شود نه فقط ضمن خلاقیت بلکه تا قبل از آن یعنی در زمان تمرین و کار در منزل و بازی روی صحنه به طور مرتب برای

برقراری خود احساس گری صحیح و درست در تلاش و کوشش باشد؛ خود احساس گری صحیح و درست درونی صحنه نااستوار است، هم در مراحل اولیه که هنوز نقش قرص و محکم نگشته و هم در مراحل بعدی، یعنی زمانی که دیگر نقش کهنه گشته و تندی و تیزی خود را از دست داده است.

خود احساس گری صحیح و درست درونی صحنه دائماً در حال نوسان است و رضع و شرایط يك هواپیما را در هوا دارد که دائماً محتاج هدایت کردن است. ضمن تجربه زیاد، کار این هوا نورد خود به خود به طور خود کار صورت می گیرد و دیگر احتیاج به آن دقت و توجه زیاد اولیه ندارد.

در کار ما نیز مسئله چنین شکلی به خود می گیرد. عناصر خود احساس گری به تنظیم دائمی احتیاج دارند ولی در اثر تمرین درست و دائمی سرانجام آموخته می شوی که آن را به طور خود کار درست و صحیح انجام دهی. این جریان را با مثال برای شما به تصویر می کشم.

مثلاً فرض می کنیم که هنر پیشه ضمن خلاقیت روی صحنه، احساس بسیار خوب و عالی دارد. او به قدری بر خود تسلط دارد که بدون خارج شدن از نقش می تواند خود احساس گری خود را کنترل کرده و عناصر عمده آن را تقسیم و ردیف کند. و همه آنها در صحنه درست و صحیح در حالی که به هم کمک می کنند به کار می پردازند. ولی ناگهان يك انحراف كوچك و ناچیز به وقوع می پیوندد، و بلافاصله هنر پیشه «بادید درونی به روح خود می نگرد» که ببیند کدام يك از عناصر خود احساس گری نادرست عمل کرده اند. با شناخت آن در صدد بر طرف کردنش بر می آید. ضمن این کار دوگانگی برای او چندان مشکل نیست و به او ضرری نمی رساند، یعنی از يك سو بر طرف کردن آن چیزی که نادرست و ناصحیح بوده و از طرفی ادامه زندگی نقش.

هنر پیشه در حال زندگی کردن روی صحنه می خندد و می گرید، ولی ضمن خنده و گریه مراقب خندیدن و گریستن خود نیز هست. و در این زندگی دوگانه، در این تعادل بین زندگی و بازی، هنر قرار دارد.^۵

۵. مطالبی که در اینجا از سالوینی نقل قول شده است، ممکن است که دقیقاً همان مطالبی که این هنر پیشه گفته است نباشد، ولی معنی آن همان است. (اگر می خواهید متن اصلی را نیز بدانید به مجله آرتیست، مسکو، ۱۸۹۱، شماره ۱۴ رجوع کنید.)

استانیسلاوسکی در مورد دوگانگی هنرمند ضمن خلاقیت در فصل «دورنمای نقش و هنرمند» در جلد سوم [روسی] توضیح داده است.

— خوب حالا دیگر شما می دانید که خود احساس گری درونی صحنه‌ای یعنی چه و چگونه از عناصر و موتورهای روانی زندگی تشکیل می شود. سعی می کنیم در روح هنرپیشه در يك چنین لحظاتی که چنین حالتی به وجود می آید نفوذ کنیم. می کوشیم که ببینیم در جریان ایجاد نقش چه جریاناتی در آن رخ می دهد.

تصور می کنیم که شما کار روی مشکلترین و سخت ترین سیما، یعنی نقش هاملت شکسپیر را آغاز کردید. با چه باید آن را مقایسه کرد؟ يك کوه عظیم. برای اینکه ثروت درونی آن را بتوانیم ارزیابی کنیم، مجبوریم که فلزات قیمتی، سنگها و مرمري را که در درون آن نهفته است بررسی نماییم. باید ترکیبات آبهای معدنی را مورد مطالعه قرار داد، باید طبیعت زیبای آن را تحسین کرد. اجرای يك چنین برنامه‌ای از عهده يك نفر خارج است؛ به کمک سایر افراد نیازمندیم، به يك سازمان درست و صحیح نیاز است و نیز پول و زمان و سایر چیزها. ابتدا از پایین به کوه غیر قابل دسترس نگاه می کنند، به امکاناتی که بتوان از آن بالا رفت. اطراف آن را دور می زنند و مورد مطالعه قرار می دهند. از مطالعه جنبه‌های ظاهری آن آغاز می کنند. بعد روی صخره‌ها پله‌هایی جهت بالا رفتن از آن ایجاد می کنند. بعد به احداث راه می پردازند و تونل می زنند. بعد می پردازند به حفر چاههای آزمایشی. بعد درون آن محوطه‌هایی ایجاد می کنند؛ تجهیزات نصب می شود، گروهای کارگری ایجاد می کنند، و بعد از بررسی طبق علائم مشخصه مختلفی مطمئن می شوند که در درون این کوه غیر قابل دسترس و صعب العبور ثروت بی حسابی نهفته است. هر چه بیشتر در درون آن پیشروی می کنند، استخراج آن نیز بیشتر می شود. هر چه بیشتر از این کوه عظیم الجثه بالا می روند، به همان نسبت هم از وسعت افق و زیبایی طبیعت آن به شگفتی می افتند.

در حالی که لبه پرتگاه ایستاده‌ای و به دره‌ای بی انتها چشم دوخته‌ای، به سختی می توانی گل‌هایی را که دشت وسیع را مفروش کرده‌اند و بارنگهای مختلف خود تابلویی هماهنگ و الوان تشکیل داده‌اند تمیز بدهی. از آن بالا جوی مارپیچی به طرف پایین در جریان است که روی دشت و در نور آفتاب می درخشد. آن طرف تر کوههای جنگلی با دامنه‌های سبز و رنگین و پشت آنها صخره‌های نقره‌ای به چشم می خورد. اشعه خورشید روی آنها مشغول شیطنت و جست و خیز و پرتوافکنی است، و گاه گاهی سایه‌های تیز پای ابرها با آنها به قایم باشک بازی می پردازند.

کوههای نقره‌ای از دور به نظاره ایستاده‌اند، ابرهای بالای سر آنها گویا همیشه به

پایداری ایستاده‌اند، معلوم نیست آن طرف در آن فضای دور دست و مفروش از برف چه می‌گذرد.

ناگهان انسانها روی کوه به جنب و جوش می‌افتند. همه ناگهان به سمتی هجوم بردند. آنها با شادی و شغف فریاد می‌زنند: «طلا! طلا! طلا!» همه به طرف آن رگه حمله‌ور می‌شوند. کار و فعالیت باعث جوش و خروش می‌شود. همه شروع می‌کنند به کندن صخره....

مدت زمانی می‌گذرد، ضربات قطع می‌گردد و سروصدا خاموش می‌شود. کارگران در سکوت مطلق متفرق می‌گردند، همه سر به زیر و افسرده و غمگین به محل دیگری رهسپار می‌شوند، به نقاطی دور دست....

از قرار معلوم آن رگه گم شده و این همه کار و زحمت بیهوده بوده است. انتظار بی‌نتیجه بوده است و این همه بیرو و انرژی بیهوده تلف شده است. کارشناسان و محققین سراسیمه گشته‌اند و نمی‌دانند در آینده چه باید کنند.

زمانی می‌گذرد و از نو فریادها و صداها و شغف انگیز از بالای کوه به گوش می‌خورد، همه به طرف بالا می‌خزند، صدای کلنگها بار دیگر به گوش می‌رسد و شادی و صدای آواز دوباره بلند می‌شود. ولی هیجان انسانی این بار نیز بیهوده بود. طلا پیدا نشد.

از اعماق زمین نیز، مثل اینکه زمین به غرش درآمد، صدای ضربات و مهمه فریاد شادی به گوش رسید ولی آنها نیز بعد از مدتی به سکوت گراییدند، ولی کوه سرانجام موفق نشد ثروت درونی خود را از انسانهای کنجکاو و مقاوم پنهان نگهدارد. زحمات انسانی موفقیت را در آغوش گرفت: رگه پیدا شد.

دوباره دست انسان به کار افتاد و صدای فریاد و شغف و هلله و مهمه از درون و برون کوه بلند شد. آن قدری نمانده که دیگر انسان با زحماتی که می‌کشد به پر بهاترین فلزاتی که در شکم کوه نهان شده است دست یابد.

بعد از سکوت کوتاهی آرکادی نیکلایو بیچ ادامه داد: «در اثر بزرگ و با شکوه شکسپیر، هاملت نیز درست مثل آن کوهی که طلا در شکم نهفته دارد، عده برون از شماری از این گونه ثروتها (عناصر روانی) و فلز مخصوص به خودش یعنی ایده اثر را در نهان دارد. این ثروتها زیاده از حد ظریف و مشکل و غیر قابل رؤیت هستند. استخراج آنها از درون انسانها مشکلتر از استخراج مواد معدنی از شکم زمین است. در ابتدا نیز از اثر يك نویسنده، مانند کوهی که در شکم طلا نهفته دارد، از جلب شدن به ظواهر آن شروع می‌شود، شکل و فرم آن را مورد بررسی قرار می‌دهند.

بعد در صدد جستجوی راهی بر می آیند که به وسیله آن بتوانند به درون نقب بزنند، و به ثروت‌های درونی آن یعنی ثروت‌های روانی آن دست یابند. برای این کار نیز به دستگاه‌های حفاری، چاه‌های آزمایشی، تونل‌ها و معدنها (هدفها، خواستها، منطق، تسلسل و غیره و غیره) احتیاج است. به کارگر نیز احتیاج است (نیروهای خلاقه عناصر)؛ به مهندسی (موتورهای زندگی روانی)، حال و حوصله و منطق نیز (خود احساس گری درونی صحنه) احتیاج است.

جریان هنری خلاقه سال‌های سال، شب و روز، در روح هنرمند در حال جوشش است. در خانه ضمن تمرین و در مواقع نمایش، مختصات این گونه کارها را این کلمات بهتر معنی می‌کنند: شادی و درد و رنج خلاقیت.

در روح هنرمندان ما نیز وقتی در نقش و یا در شخص خودمان به رگه طلایی و معدنی دست پیدا می‌کنیم، «هلهله و شادی» بزرگی سر می‌گیرد.

ضمن هر دقیقه کاری که روی نقش صورت می‌پذیرد، در تمام وجود خالق يك خود احساس گری درونی صحنه‌ای عمیق، مشکل، محکم، تسلسل وار و استوار ایجاد می‌شود. فقط در يك چنین حالتی امکان حرف زدن درباره هنر واقعی و خلاقیت میسر است ولی متأسفانه يك چنین خود احساس گری عمیقی به ندرت پیدا می‌شود و فقط در وجود هنرمندانی بزرگ یافت می‌شود.

شمار هنر پیشگانی که با حالتی غیر عمیق و سطحی و جزئی و روانی دست به خلاقیت می‌زنند به مراتب بیشتر است؛ این هنرمندان فقط در سطح نقش پیشروی می‌کنند و این کار مثل این است که خالق در مسیر نمایشنامه به قدم زدن پردازد، درست مانند کسی که در بالای کوه گردش می‌کند و به هیچ وجه محتوای درونی و ثروت نهفته کوه برایش جالب نیست.

با داشتن يك چنین احساس سطحی و ناچیز، هیچ وقت موفق به شکافتن عمق روانی اثر نویسنده نخواهید شد، بلکه فقط به شناخت زندگی ظاهری او دست می‌یابید. متأسفانه ما اغلب با چنین احساسات سطحی و ناچیز روی صحنه مواجه می‌شویم. اگر من از شما بخواهم که بروید روی صحنه و در جستجوی نامه‌ای باشید که در آنجا نیست، آن وقت شما مجبور هستید که شرایط پیشنهادی، اگر، اندیشه تخیل و کلیه عناصر درونی خود احساس گری صحنه‌ای را در خود بیدار کنید.

فقط با کمک همین عناصر است که شما می‌توانید از نو به خاطر بیاورید و از نو بشناسید و احساس کنید که در زندگی چگونه هدف ساده جستجوی نامه صورت می‌پذیرد.

يك چنین هدف کوچکی مستلزم خود احساس گری صحنه‌ای كوچك و سطحی و غیر مدام هم می‌تواند باشد. در اثر يك تكنيك خوب و كامل، آنی این جریان به وجود می‌آید و از لحاظ اجرایی نیز فوراً متوقف می‌گردد. هدف و عمل هر طور که باشد، خود احساس گری درونی صحنه‌ای نیز همان طور خواهد بود.

از اینجاست که به يك نتیجه‌گیری طبیعی می‌رسیم که کیفیت، نیرو، استحکام، استواری، عمق، تداوم، نفوذ، ترکیبات و نوع خود احساس گری درونی صحنه‌ای بسیار متنوع است. اگر این مسئله را نیز مورد توجه قرار دهیم که برتری این عناصر به موتورهای زندگی روانی و طبیعت انفرادی خالقین بستگی دارد، آن وقت است که تنوع خود احساس گری درونی صحنه حدومرزی نخواهد داشت.

در بعضی موارد، خود به خود، به طور اتفاقی خود احساس گری درونی صحنه‌ای به وجود آمده برای اعمال خلاقه به دنبال مطلب می‌گردد ولی برعکس آن نیز وجود دارد: هدف جالب، نقش و نمایشنامه هنرپیشه را برای خلاقیت برمی‌انگیزاند و در او خود احساس گری درونی صحیح صحنه‌ای را به وجود می‌آورد. اینهاست فعل و انفعالاتی که در روح هنرپیشه ضمن خلاقیت و آمادگی برای خلاقیت به وقوع می‌پیوندد.»

ما فوق هدف، عمل سرتاسری

سال .. ۱۹

— خود احساس گری درونی صحنه‌ای هنرمند- نقش ایجاد گشت! نمایشنامه نه فقط با قوهٔ مدرک خشک (عقل) بلکه با خواست (اراده) و هیجان (احساس) و کلیهٔ عناصر دیگر مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است! هنگ هنری آمادگی و رزمندگی بیشتری پیدا کرده است! حالا می‌شود حمله را شروع کرد! به کجا باید حمله کرد؟ به مرکز اصلی، به پایتخت، به قلب نمایشنامه، به هدف اصلی، به آن چیزهایی که نویسنده اثر خودش را به خاطر آنها به وجود آورده و هنرپیشه یکی از نقشهای آن را خلق کرده است.

ونتسف که نفهمیده بود سؤال کرد: «این هدف را در کجا باید جستجو کرد؟»

— در اثر نویسنده و در روح هنرپیشه - نقش.

— چگونه این کار عملی می‌شود؟

— قبل از اینکه به این سؤال جواب داده شود، ضروری است که دربارهٔ بعضی از لحظات

مهم در جریان خلاقه صحبت بشود. حال بشنوید:

همان طور که از يك دانه گیاه می‌روید، همان طور هم از تفکرات جداگانه و احساس

نویسنده اثر او به وجود می‌آید.

این تفکرات، احساسات و آرزوهای نویسنده بانخ قرمزی از تمام زندگی او عبور می‌کند و در زمان خلاقیت او را رهبری می‌کند. او آنها را اساس نمایشنامهٔ خود قرار می‌دهد، و از همین دانه است که اثر ادبی خود را برداشت می‌کند. کلیهٔ این تفکرات، احساسات، آرزوهای زندگی، درد و عذابها و یا شادیهای دائمی نویسنده اساس نمایشنامه را تشکیل می‌دهند. به خاطر آنهاست که او دست به قلم می‌برد. انتقال احساس و تفکر نویسنده، آرزوهای او، درد و رنج و شادیهای او روی صحنه هدف اصلی نمایش است.

قرار می‌گذاریم که این هدف اصلی و کلی را که شامل کلیه مسائل می‌شود، و همه چیز را در بر می‌گیرد، و کوشش خلاقهٔ موتورهای زندگی روانی و عناصر خود احساس‌گری هنرپیشه را برمی‌انگیزد در آینده این طور بنامیم: [بعد نوشته روی تابلو را این طور برای ما خواند.]

ما فوق اثر نویسنده

ونتسف با چهره‌ای تراژیک فکرش را بر زبان آورد: «ما فوق هدف اثر نویسنده؟!» تارتسف به کمک او شتافت و گفت: «برای شما توضیح خواهم داد: داستایوسکی در تمام مدت زندگی خدا و شیطان را در انسانها جستجو می‌کرد. همین مسئله باعث شد که او رمان برادران کارامازوف را بنویسد. و علت اینکه ما فوق هدف این اثر جستجوی خداست نیز همین است.

لونیکلایویچ تولستوی در سرتاسر زندگی برای خود تکامل یافتن انسان می‌کوشید و بسیاری از آثار او نیز از همین دانه که ما فوق هدف آنها را تشکیل می‌دهد، رویدند.

آنتون پاونوویچ چخوف در تمام طول زندگی بارذالت و پستی و دونمایگی و صفات کاسبکارانه مبارزه می‌کرد و در آرزوی زندگی بهتر بود. مبارزه به خاطر زندگی بهتر و کوشش برای رسیدن به آن نیز ما فوق هدف بسیاری از آثار او گشتند. آیا احساس نمی‌کنید که یک چنین هدفهای بزرگ و عالی، که در زندگی این نابغه نهفته بود، مستعدند که هدفهای جالب و هیجان‌انگیزی باشند برای خلاقیت هنرپیشه؛ و احساس نمی‌کنید که آنها قادرند کلیه قطعات جداگانه نمایشنامه و نقش را به طرف خود بکشانند؟

کلیه مسائلی که در نمایشنامه رخ می‌دهد، کلیه هدفهای کوچک و بزرگ نمایشنامه، کلیه اعمال و تفکرات هنری، مشابه با نقش، برای اجرای ما فوق هدف نمایشنامه در تلاش و کوشش هستند. و ارتباط کلی با آن و آنچه به طور کلی به آن مربوط می‌شود و در صحنه انجام می‌گیرد آن قدر بزرگ و پر اهمیت هستند که حتی کوچکترین چیزی که ربطی به ما فوق هدف نداشته باشد، چیزی مضر و اضافی می‌شود که توجه را از مسئله کلی اثر منحرف می‌کند.

سعی و کوشش به طرف ما فوق هدف باید به طور دائمی، بدون توقف از سراسر نمایشنامه و نقش بگذرد، گذشته از مسئله دائمی بودن باید توانست کیفیت و سرمنشأ این سعی و کوشش را تشخیص داد.

ممکن است از طریق هنرپیشه به طور فرمالیستی تا حدودی هم درست جهت کلی را

نمایان ساخت. يك چنین سعی و کوششی قادر نیست تمامی نمایشنامه را احیا کند و اعمالی متنوع، واقعی، پرثمر و مثبت برانگیزد. يك چنین سعی و کوششی اصلاً لازمهٔ صحنه نیست. ولی کوشش دیگری نیز داریم که آن کوشش واقعی و انسانی و پرجنب و جوش است که به خاطر رسیدن به هدف اصلی نمایشنامه انجام می‌گیرد. چنین کوشش مداومی همانند يك شاه‌رگ اصلی کلیهٔ ارگان‌های هنرپیشه و چهرهٔ تجسم یافته را تغذیه می‌کند، هم به‌اوزندگی می‌بخشد و هم به کل نمایشنامه. يك چنین کوشش واقعی و زنده‌ای از کیفیت جالب مافوق هدف برانگیخته می‌شود.

کوشش در مقابل مافوق هدفی عالی و انسانی قوی، و در مقابل مافوق هدف ضعیف بی‌قدرت است.»

و نتسلف سؤال کرد: «در مقابل بد چطور؟»

— در مقابل مافوق هدف بد، خود هنرپیشه مجبور است در بارهٔ تیز و تند و عمیق کردن آن بکوشد.

من برای اینکه مسئله را به‌طور کامل و به خوبی فهمیده باشم سؤال کردم: «مافوق هدف چه کیفیتی باید داشته باشد؟»

تارتسلف سؤال کرد: «آیا مافوق هدفی نادرست، که مطابقتی با اندیشهٔ هنری نویسندهٔ نمایشنامه نداشته باشد، هر چند که خود به‌خود برای هنرپیشه جالب باشد، به‌درد می‌خورد؟»

تارتسلف خود در جواب گفت: «نه. چنین هدفی به‌درد ما نمی‌خورد. از این گذشته خطرناک هم هست. هرچقدر مافوق هدف نادرست، جالب نیز باشد، هنرپیشه را بیشتر به‌سوی خود می‌کشاند و او را از نویسنده و نمایشنامه و نقش دورتر می‌کند.

آیا مافوق هدفی حسابگرانه به‌درد ما می‌خورد؟

مافوق هدفی خشک و حسابگرانه نیز به‌درد کار ما نمی‌خورد. ولی مافوق هدفی که از روی شعور باشد، از عقل سرچشمه گرفته باشد، از اندیشهٔ هنری جالبی برخاسته باشد برای ما ضروری است.

آیا مافوق هدفی هیجان‌انگیز، که تمام طبیعت ما را برانگیزد، به‌درد ما می‌خورد؟

البته بسیار بسیار، همانند هوا و نور به آن نیازمندیم.

مافوق هدفی قوی که تمام وجود جسمانی و روانی ما را به‌طرف خود بکشاند

چطور؟

خیلی هم زیاد به‌درد کار ما می‌خورد.

ما فوق هدفی که تخیل هنری را برانگیزد، و تمام توجه را به طور کلی به خود جلب کند، جوابگوی احساس حقیقی بوده و برانگیزندهٔ باور و دیگر عناصر خود احساس‌گری هنرپیشه باشد چطور؟

همه گونه مافوق هدفی که برانگیزندهٔ موتورهای زندگی روانی، برانگیزندهٔ عناصر خودهنرپیشه باشد برای ما همانند آب و نان ضروری است.

پس بنا بر این از قرار معلوم، مافوق هدفی که مشابه با تفکرات و اندیشه‌های نویسنده بوده ولی حتماً در روح انسانی خود هنرپیشه خالق برانگیزندهٔ عکس‌العمل باشد برای ما ضروری است. با کلماتی دیگر می‌شود گفت که مافوق هدف را نه فقط در نقش بلکه در روح خود هنرپیشه نیز باید جستجو کرد. ممکن است مافوق هدفی واحد مربوط به نقشی واحد، که برای هر اجراکننده حتمی و ضروری است، در روح هر هنرپیشه به طور متفاوت صدا کند. مسئله در صحنه یکی است ولی هدف یکی نیست. مثلاً همین کوشش طبیعی انسانی را در نظر می‌گیریم: می‌خواهم شاد زندگی کنم.

در همین خواست ساده چقدر سایه‌روشناییهای ممنوع و غیر قابل رؤیت و چه راههای مختلفی برای رسیدن به آن خواست و چه تصورات مختلفی از این شادزیستنها وجود دارد. چقدر مسائل شخصی و انفرادی در آن وجود دارد که به هیچ وجه تحت ارزیابی شعور در نمی‌آید. اگر مافوق هدف مشکلتری را انتخاب کنید، آن وقت شخصیت مخصوص هر يك از انسانها هویت خودش را شدیدتر نشان می‌دهد.

این سایه‌روشناییهای انفرادی در روح هر يك از اجراکنندگان برای مافوق هدف اهمیت بسزایی دارند. بدون هیجان ذهنی خالق این مافوق هدف خشک و مرده است. مهم اینجاست که هنرپیشه مناسباتش را با نقش از دست ندهد، یعنی مناسبات احساسات انفرادی، و در عین حال از تفکرات نویسنده هم جدا نشود. اگر اجراکنندهٔ نقشی طبیعت انسانی خودش را در آن نقش نشان ندهد، چیزی که خلق خواهد کرد بیجان و مرده خواهد بود.

هنرپیشه خودش باید مافوق هدف را پیدا کند و به آن عشق بورزد. اگر دیگران او را به مافوق هدفی راهنمایی کردند، باید مافوق هدف را از خود عبور دهد و از لحاظ هیجانی آن را احساس کند یعنی از چهره و احساس شخصی خود. با کلماتی دیگر باید گفت که هر هنرپیشه این توانایی را باید داشته باشد که هر مافوق هدفی را از آن خود سازد. این بدان معنی است که به ماهیت درونی آن به گونه‌ای دست یابید که باروان شخصی شما مطابقت داشته باشد. حال شما متوجه شدید که چقدر باید برای يك مافوق هدف جالب و

هیجان انگیز و عمیق و بزرگ وقت صرف کنید. حال متوجه شدید که از چه مقدار زیاد مافوق هدفها باید صرف نظر کنید و از نو مافوق هدفی جالب برویانید، و قبل از اینکه به هدف برسید چه زحماتی را باید متقبل شوید!'

سال ۱۹۰۰

آرکادی نیکلایویچ امروز گفت: «انتخاب اسم در جریان سخت و دشوار تجسس و تأیید مافوق هدف نقش مهمی بازی می کند. شما می دانید که انتخاب اسم چه قدرت و نیرویی به قطعات و هدفها می داد. به موقعش در این مورد نیز صحبت کردیم که اگر جای اسماء را با افعال عوض کنیم به مراتب بر فعالیت و جهش و کوشش هنری افزوده می شود. این شرایط باشدت بیشتری در اسم گذاری بر روی مافوق هدف به خودنمایی می پردازند. نامطالعین می گویند: چه فرقی می کند که اسم آنها چه باشد! ولی معلوم می شود که دقیق بودن عنوان و اینکه چه جنبش و حرکتی در بطن این عنوان نهفته است اغلب به جهت و تفسیر و تعبیر نمایشنامه مربوط می شود. مثلاً تصور می کنیم که ما مشغول بازی نمایشنامه بیچاره آنکه گرفتار عقل شد اثر گریبایدف هستیم و مافوق هدف نمایشنامه نیز با این

۱. شرح حال هنری استانیسلاوسکی نمونه های زیادی در مورد تحسین عمیق مافوق هدف نمایشنامه در اختیار ما قرار می دهد.

در بعضی موارد مافوق هدف نمایشنامه طی چند سال به وسیله استانیسلاوسکی عمیقتر می شود و این خود در مشخص کردن نقش و در نتیجه در کلیه طرحهای درونی و برونی و تجسم چهره سیما تأثیر بسزایی داشت. برای نمونه می توان به رشد تدریجی سیمای فاموسف (یکی از شخصیتهای نمایشنامه بیچاره آنکه گرفتار عقل شد اثر گریبایدف) اشاره کرد که استانیسلاوسکی آن را در سالهای ۱۹۰۶، ۱۹۱۴ و ۱۹۲۵ به طور کاملاً متفاوت بازی کرده است.

استانیسلاوسکی به طور خستگی ناپذیری با کارگردانانی که نسبت به تعیین مافوق هدف اثر سبکسرانه یا قراردادی و ملاحظه کارانه برخورد می کردند - که خود به خود این کارشان باعث ناچیز شدن ایده و اندیشه نمایش می شد - مبارزه سرسختانه می کرد.

استانیسلاوسکی همچنین تعیین مافوق هدف نمایشنامه را تنها از طریق مطالعه متن آن، بدون در نظر گرفتن خصوصیات شخصی هنرمندانی که وظیفه دارند محتوای ذهنی نمایشنامه را در سیماهای عینی و هنری صحنه تجسم بخشند، نادرست می دانست.

هنوز به اندازه کافی خواستها و مسائل مطرح شده توسط استانیسلاوسکی را نتوانسته اند ارزیابی کنند: پیدا کردن مافوق هدفی که نه تنها مشابه با اندیشه و تفکر نویسنده باشد، بلکه در روح انسان هنرمند خالق ایجاد واکنش حتمی کند.

کلمات تعیین شده است: می خواهم کوشش کنم که به سوفیا برسم. درنمایشنامه اعمال و مطالب زیادی هست که بتواند توجیه کننده این مافوق هدف باشد، فقط بدی کار اینجاست که با چنین تفسیری قسمت اجتماعی و رسوا کننده و افشاگرانه نمایشنامه اهمیتی اتفاقی و قطعه ای می یابد. ولی امکان این نیز هست که مافوق هدف نمایشنامه بیچاره آنکه گرفتار عقل شد را با همان کلمات «می خواهم کوشش کنم» ولی به جای رسیدن به سوفیا کلمات به میهنم، به وطنم را بگذاریم. در این صورت، در مرحله اول عشق آتشین چاتسکی نسبت به روسیه، نسبت به وطن و میهن قرار می گیرد. و ضمن این کار جهت اجتماعی و رسوا کنندگی نمایشنامه نیز جای بزرگتری را اشغال می کند و تفکرات و اندیشه های درونی خود اثر نیز بیشتر شکافته می شود. ولی برای اینکه به نمایشنامه عمق بیشتری بدهیم باید مافوق هدف آن را با این کلمات مشخص کرد: «می خواهم بکوشم که به آزادی برسم.»

ضمن يك چنین تلاش و کوشش، فعالیت و اعمال افراد نمایشنامه مشکلتر و بغرنج تر می شود. نمایشنامه به جای ارزش و اهمیت شخصی که عشق به سوفیا بود، يك ارزش وسیع انسانی پیدا خواهد کرد، ارزش و اهمیت بزرگ و کلی و اجتماعی خارج از چارچوب محدود ناسیونالیستی که در واریانت دوم پیدا کرده بود.

يك چنین دگرگونی ضمن تغییر کلمات مافوق هدف شامل تراژدی هاملت نیز می شود. اگر مافوق هدف آن را با کلمات «می خواهم به خاطرۀ پدرم احترام بگذارم» معنی کنم، آن وقت کشش آن به طرف يك درام خانوادگی بیشتر خواهد شد.

اگر با کلمات «می خواهم به اسرار زندگی، واقف شوم» مافوق هدف آن را معنی کنیم، آن وقت اهمیت این تراژدی عرفانی می شود. اگر با کلمات «می خواهم انسانیت را نجات بدهم» مافوق هدف نمایشنامه را معنی کنیم، آن وقت تراژدی وسعت و عمق بیشتری پیدا می کند.

بعضی از حوادثی که در زندگی معنوی من رخ داده است بیشتر از مثالهایی که در بالا به آن اشاره کردم می توانند اهمیت و ارزش کلماتی را که برای معنی مافوق هدف به کار می بریم برای شما روشن کنند.

من نقش آرگون را در نمایشنامه مریض خیالی مولیر بازی می کردم. ابتدا ما خیلی سطحی با نمایشنامه برخورد کردیم و مافوق هدف آن را چنین معنی نمودیم: «می خواهم مریض باشم.» هر چه من بیشتر کوشش می کردم برای اینکه خودم را مریض نشان بدهم، به همان نسبت موفق می شدم و به همان نسبت هم این اثر کمدی و شاد و طنزآمیز به يك تراژدی پاتولوژی (امراض شناسی) مبدل می شد، ولی به زودی متوجه اشتباه خود شدیم

و با این کلمات مافوق هدف را معنی کردیم: «می خواهم که تصور کنند من مریض هستم.» ضمن این تعهد بلافاصله جنبه کمدی بودن نمایشنامه زنده شد و زمینه برای استعمار احمقها به وسیله شیادان دنیای طب، که مولیر در نمایشنامه خود قصد رسوا کردن و خندیدن به آنها را داشت، آماده گشت و فوراً تراژدی به یک کمدی شاد و کاسبکارانه مبدل شد. در یک نمایشنامه دیگر یعنی در صاحبۀ مهمانخانه اثر گالدونی مافوق هدف را با این کلمات معنی کردیم: «می خواهم که از آنها فرار کنم» (تنفر از زن)، ولی با یک چنین مافوق هدفی طنز و جنب و جوش نمایشنامه شکافته نشد؛ بعد از آنکه من متوجه شدم نقش قهرمان نمایشنامه را یکی از دوستان اران زن به عهده دارد ولی می خواهد جریان را معکوس جلوه دهد و خود را با عنوان مردی که از آنها متنفر است غالب کند، مافوق هدف چنین معنی شد: «می خواهم در خفا رابطه برقرار کنم.» با کوشش تنفر از زن، نمایشنامه یکمرتبه جان گرفت ولی یک چنین هدفی به من و نقش من بیشتر مربوط می شد تا به تمام نمایشنامه. آن وقت بعد از مدت زیادی که کار کردیم، فهمیدم که صاحبۀ مهمانخانه، یا با کلماتی دیگر، صاحبۀ زندگی مازنی است به نام میراندولینا و مطابق با همین نیز مافوق هدف یعنی ماهیت درونی نمایشنامه خود به خود روشن و آشکار شد.

مثالهای من گویای این هستند که در کار هنری ما و در تکنیک اسم گذاری مافوق هدف یک چنین لحظه پر اهمیتی است که به کلیه جهات کارمان فکر و اندیشه می بخشد. اغلب بعد از آنکه نمایشنامه ای بازی شد مافوق هدف آن معنی می شود. اغلب خود تماشاچیان به هنر پیشه کمک می کنند که اسم درستی برای مافوق هدف بگذارند.^۲

۲. این نظریه در مورد تماشاچی، به عنوان شرکت کننده در کار هنری و خلاقه جمعی، از ماهیت نظریه زیبایی شناسی استانیسلاوسکی سرچشمه می گیرد، همچنین از نظریه او در مورد تئاتر و نقش اجتماعی و تربیتی آن.

نظریه هنرمندان پیر و مکتب هنر نمایشی کاملاً با نظریه استانیسلاوسکی مغایرت دارد؛ نظریه آنها معطوف به این است که تماشاچی هیچ گاه جنبه ناظر بودن خود را از دست ندهد و همیشه نظاره گر باشد، برعکس نظریه استانیسلاوسکی که می گوید باید مداخله گر و مطرح کننده باشد.

اگر... شما تماشاچی را وادار سازید که فراموش کند در تئاتر قرار گرفته است، آن وقت تماشاچی لذت نخواهد برد، به جای اینکه تماشاچی باشد بازیگر خواهد بود. (کوکلن، هنر بازیگر، ص ۱۱۴.)

به عنوان مناقشه با کوکلن استانیسلاوسکی می گوید:

در هنر شما تماشاچی، تماشاچی است، ولی در هنر من تماشاچی ناخودآگاه شاهد و ناظر و

حالا برای شما روشن شد که ارتباط ناگسستنی نمایشنامه با مافوق هدف طبیعی است. حالا متوجه شدید که مافوق هدف از عمق و از مهمترین اسرار نهفته نمایشنامه گرفته می شود و هر هنرپیشه باید در طول نمایشنامه مافوق هدف را در نظر داشته باشد و هیچ گاه آن را فراموش نکند. فراموش کردن مافوق هدف یعنی پاره کردن خط سراسری زندگی نمایشنامه. این هم برای هنرپیشه هم برای نقش و هم برای تمامی نمایشنامه افتضاح به بار می آورد. در چنین مواقعی توجه هنرپیشه فوراً متوجه مسائل نادرست می شود و همین باعث ایجاد خلاء در روح نقش می گردد و زندگی آن قطع می شود. همیشه این مطلب را به خاطر داشته باشید که اثر نویسنده از مافوق هدف زاییده شده است و خلاقیت هنرمند باید دائم به آن معطوف باشد.»

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ گفت: «خوب، پس بنا بر این خط تلاش و کوشش موتور زندگی روانی که از قوه مدرک (عقل)، خواست (اراده) و هیجان (احساس) هنرپیشه زاییده شده، با جذب ذرات نقش به خود، با تغذیه عناصر درونی هنری انسان - هنرپیشه متحد می شوند، و با بافت خود خطوط مرکب و بفرنجی را به وجود می آورند، مانند رگه های فتیله به هم بافته شده که گره محکمی را به وجود می آورد. کلیه این خطوط کوشش خود احساس گری درونی صحنه ای را به وجود می آورد که فقط با وجود آنهاست که می شود بررسی کلیه قسمتها را آغاز کرد، کلیه زیر و فرارفتهای بفرنج و مشکل زندگی نقش را.

شرکت کننده خلاقیت است. او به بجهت زندگی که در روی صحنه می گذرد کشیده می شود و آن را باور می کند.

اندیشه استانیسلاوسکی در این مورد که تماشاچی گاهی به هنرپیشه دریافتن صحیح و درست مافوق هدف کمک می کند، یعنی اینکه ایده اندیشه هنرمند را تصحیح می کند و تعبیر و تفسیر عمیقتری از نقش را به او توصیه می نماید، به وسیله نمونه هایی از تجربیات زندگی عملی هنری خود استانیسلاوسکی تأیید می شود.

وقتی در مورد اجرای نقش دکتر اشتو کمان بحث می شد (در نمایشنامه ای به همین نام اثر ایسن)، در مرحله اوج گیری جنبش انقلابی در روسیه در ۱۹۰۱، استانیسلاوسکی به این نتیجه گیری می رسد که نقش هیجان و احساس در اثر نفوذ حوصله و رفتار انقلابی تماشاچی يك مفهوم کاملاً انقلابی و اجتماعی به خود گرفته بود که قبلاً کارگردان و هنرپیشگان به آن دست نیافته بودند (رجوع شود به کتاب زندگی من در هنر، فصل «خط سیر اجتماعی - سیاسی»).

ضمن يك چنین بررسی و مطالعه همه جانبه نقش، مافوق هدف آشکار می شود، چیزی که به خاطرش نمایشنامه و کلیه چهره های آن به وجود آمده اند و به زبان ما به آن می گوئیم...» بعد رو کرد به تابلویی که آویخته شده بود و نوشته روی آن را چنین خواند: «اعمال سرتاسری هنرپیشه نقش. بدین ترتیب برای خود هنرپیشه عمل سرتاسری ادامه مستقیم خط کوشش موتور زندگی روانی است که آغاز خود را از عقل، اراده و احساس هنرمند خلاق گرفته است. اگر عمل سرتاسری نباشد، کلیه قطعات و هدفهای نمایشنامه، کلیه شرایط پیشنهادی، ارتباط، سازگاری، لحظات حقیقت و باور و غیره و غیره جدا از یکدیگر بدون هیچ گونه ایده ای برای زنده شدن از سردی منجمد می شوند. ولی عمل سرتاسری همه را به هم وصل می کند، درست مثل نخ که دانه های متلاشی شده گردنبندی را به ردیف می کشد، آنها را، کلیه عناصر را، ردیف می کند و به طرف مافوق هدف رهنمون می شود. و از این لحظه همه چیز در خدمت آن خواهد بود.

چطور اهمیت فوق العاده این عمل سرتاسری و مافوق هدف را در هنر خودمان برای شما بیان کنم؟

فکر می کنم بیان کلی حوادثی که در زندگی واقعی رخ داده بهتر از همه اهمیت آن را برای شما روشن سازد. یکی از آنها را برای شما تعریف می کنم:

یکی از هنرپیشگان زن که اول اسمش باز شروع می شود از شهرت و محبوبیتی فوق العاده برخوردار بود. توجه این هنرپیشه به «سیستم» جلب شده بود، تصمیم گرفت که از نو به آموزش بپردازد و به این قصد موقتاً صحنه را ترک کرد. در عرض چند سال این خانم طبق متد جدید در نزد چند استاد به آموختن پرداخت، يك دوره کامل را دید و بعد دوباره به صحنه برگشت و باعث تعجب است که این بار موفقیتی نداشت. کشف شد که این هنرپیشه، که قبلاً مورد توجه بوده، پرارزشترین چیزهایی را که در وجودش بوده از دست داده است: مقید نبودن، شدت هیجان و لحظات الهام. و جای آنها را خشکی تیره کاریهای ناتورالیستی، شیوه های فرمالیستی بازی و عیب و نقصهای دیگر گرفته است. به راحتی می شود وضع این هنرپیشه بدبخت را مجسم کرد.

هر بار که وی به روی صحنه می رفته گویا رهسپار امتحان دادن می شد. همین خودمانع بازی کردن و باعث سرآسیمگی بیشتر او می شد، و این ناتوانی باعث ناامیدی او می گردید. سعی کرد برای بازی به شهرهای دیگر برود، چون فکر می کرد که در پایتخت دشمنان «سیستم» يك نظر قبلی نسبت به این متد دارند. ولی در شهرهای دیگر وضع به همین منوال بود. هنرپیشه بخت برگشته دیگر شروع کرده بود به «سیستم» ناسزاگفتن و سعی

کرد از آن دوری کند و به شیوه‌های قبلی رجوع کند، ولی متأسفانه این کار نیز از عهده او خارج بود.

این هنر پیشه با دست کشیدن از متد قدیمی محکم به متد جدید بستگی پیدا نکرد و بین دو صندلی قرار گرفته بود. می‌گفتند که این هنر پیشه تصمیم گرفت صحنه را برای همیشه کنار بگذارد و شوهر کند، بعد شایع شده بود این بیچاره دست به خودکشی هم زده است. در همین زمان بود که من این هنر پیشه را روی صحنه دیدم. وقتی نمایش تمام شد، طبق درخواست او برای دیدنش به پشت صحنه رفتم، به اتاق گریم او. این هنر پیشه مثل شاگردی که در مقابل استادش مقصر بوده باشد با من برخورد کرد. برنامه مدتها بود که تمام شده بود و کلیه هنر پیشگان و کارمندان تئاتر متفرق شده بودند ولی او هنوز در حالی که نه گریمش را پاک کرده و نه لباسش را تعویض کرده باشد مرا در اتاقش نگهداشته بود و با هیچ‌کس از حد و ناامیدی، که در اثر وقایع گذشته به آن دچار شده بود، سعی می‌کرد علت تغییراتی را که در او حاصل شده بود از من جو یا شود. ما به اتفاق تمام لحظات نقش و طریقه کار او را روی نقش بررسی کردیم. من سعی کردم کلیه شیوه‌ها و طرز برخورد او را با «سیستم» بررسی کنم. همه کاملاً درست بود. این هنر پیشه هر کدام از آنها را به‌طور جداگانه به خوبی فهمیده بود ولی در کل اساس خلاقیت «سیستم» را نفهمیده بود. من از او سؤال کردم: خوب، عمل سرتاسری و مافوق هدف چطور؟

معلوم شد که این هنر پیشه چیزهایی درباره اینها شنیده و یک چیزهای کلی درباره آنها می‌داند ولی اینها فقط تئوری بوده و در عمل به کار برده نشده‌اند.

اگر شما بدون رعایت عمل سرتاسری بازی می‌کنید، بدان معنی است که شما روی صحنه در شرایط پیشنهادی و اگر معجزه آسا عمل نمی‌کنید، یعنی شما خود طبیعت و غریزه را در خلاقیت به کار نمی‌گیرید؛ شما زندگی روانی-انسانی نقش را ایجاد نمی‌کنید، چیزی که هدف اصلی و اساس هنر ماست. بدون اینها «سیستم» نمی‌تواند وجود داشته باشد. پس شما در روی صحنه دست به خلاقیت نمی‌زنید، بلکه خیلی ساده تمرینهایی از «سیستم» را به‌طور جداگانه، بدون اینکه ارتباطی بین آنها باشد، انجام می‌دهید. این کارها برای دوران اولیه آموزش دیدن «سیستم» به درد می‌خورد ولی برای نمایش نه. شما فراموش کردید که این تمرینها و کلیه نمونه‌هایی که در «سیستم» وجود دارد، در مرحله اول برای عمل سرتاسری و مافوق هدف لازم است. به همین دلیل هم قسمتهای جداگانه‌ای از نقش، که شما هم به خوبی بازی می‌کنید، در مجموع تأثیری ندارند و قانع کننده نیستند. مجسمه زیبایی آپولون را بشکنید و آن وقت قسمتهایی از آن را به‌طور جداگانه نشان

بدهید. فکر نمی‌کنم این قطعات تأثیری در تماشاچی به جا بگذارد.

قرار گذاشتیم روز بعد در منزل تمرین کنیم.

من برای هنرپیشه ز توضیح دادم که چگونه به وسیله عمل سرتاسری در قطعات و هدفهایی که به وسیله او کار و آماده شده بود نفوذ کند و چگونه آنها را به طرف مافوق هدف رهبری کند.

هنرپیشه ز با هیجان دنبال این کار را گرفت و از من چند روزی برای تسلط در این کار وقت خواست. من برای بررسی آنچه او در غیاب من با جدیت هر چه تمامتر کار می‌کرد به خانه اومی رفتم و سرانجام شبی برای دیدن نمایش، که در شکل جدید تصحیح شده بازی می‌شد، به تئاتر رفتم. آنچه را که آن شب من در آن نمایش دیدم نمی‌شود به رشته تحریر درآورد.

این هنرپیشه با استعداد آن شب پاداش آن همه درد ورنج و زحماتش را می‌گرفت، موفقیت زیاده از حدی نصیبش شده بود، می‌بینید نیروی زندگی که عمل سرتاسری و مافوق هدف به نقش می‌بخشد تا چه اندازه است؟ آیا این مثالی قانع‌کننده نمی‌تواند باشد بر اینکه اهمیت و ارزش عمل سرتاسری و یا فوق هدف در هنر چه می‌تواند باشد؟»
بعد از سکوتی کوتاه آرکادی نیکلایویچ گفت: «پا از این هم فراتر می‌نهم. انسان - هنرپیشه ایده‌آلی را در نظر بگیرد که تمام وجودش را وقف يك هدف عالی حیاتی نموده است: با هنر عالی خود انسانها را به اعتدال و شادی رساندن؛ بیان کردن زیباییهای روانی، باطنی و پنهانی آثار نویسندگان شهیر.

يك چنین انسان - هنرپیشه‌ای برای این روی صحنه می‌رود که به تماشاچیان که در سالن تئاتر گرد آمده اند تفسیر جدیدی را از نمایشنامه و نقش آن نویسنده شهیر را نشان بدهد و بیان کند، تفسیری که با نظر آن هنرمند خالق بهتر می‌تواند ماهیت آن اثر را بیان کند. يك چنین انسان - هنرپیشه‌ای قادر است که زندگی خود را وقف مأموریت عالی و فرهنگی کند که هدفش آموزش و آگاهی معاصرین خودش باشد. او با کمک موفقیت شخص خود می‌تواند ایده و احساسی را که نزدیک به عقل و احساس و... اوست به انبوه تماشاچیان منتقل کند.

چه می‌دانید که آدمهای بزرگ دارای چه هدفهای عالی هستند!

قرار بگذاریم که در آینده يك چنین هدفهای حیاتی انسان - هنرپیشه را مافوق مافوق

هدف و مافوق اعمال سرتاسری بنامیم.»

— یعنی چه؟

— سعی می‌کنم به جای جواب به این سؤال اتفاقی را که در زندگی من رخ داد و به من در فهمیدن (یعنی احساس کردن) آنچه الان درباره اش صحبت می‌کنیم کمک کرد برای شما تعریف کنم:

مدتها پیش در یکی از سفرهایی که تئاتر ما به پترزبورگ کرده بود، در آستانه آغاز کار در یکی از تمرینهایی که خیلی بد صورت گرفت معطل شدم و من خسته و کوفته، عصبانی و ناراحت از تئاتر آدمم بیرون. ناگهان يك تابلوی غیرمنتظره در مقابل چشمان من نمایان شد: آدمهایی را دیدم که در مقابل محوطه بزرگ جلوی تئاتر بساط خود را پهن کرده بودند. شعله‌های آتشی که برافروخته بودند زبانه می‌کشید، هزاران نفر زن و مرد روی چهارپایه‌هایی که با خود آورده بودند روی برف در حال نشستن و خوابیدن و چرت زدن بودند. این انبوه جمعیت به انتظار صبح بودند که گیشه باز شود تا بتوانند موفق شوند بلیطهای ردیفهای جلوتر و بهتر را به دست بیاورند.

من سخت شگفت زده شدم. برای ارزیابی عمل قهرمانانه این آدمها از خود چنین سؤال کردم: چه حادثه‌ای! چه دورنمای فریبنده‌ای! کدام پدیده غیر معمولی، کدام نابغه جهانی می‌توانست مرا نه فقط يك شب، که شبهای متمادی روی برفها در حال لرزیدن به انتظار وادارد؟ این از خود گذشتگی فقط به خاطر این است که تکه کاغذی دریافت شود که حق ورود به تئاتر به وسیله آن داده می‌شود.

من موفق نشدم این مسئله را حل کنم و نتوانستم برای خودم حادثه‌ای را که به خاطرش بتوانم این سرما را تحمل کنم و بعد سلامتی و شاید زندگیم را به خاطرش به خطر بیندازم در مقابل خود تصور کنم. مردم برای تئاتر چه اهمیت زیادی قائل هستند! چقدر عمیق باید به این مسئله اعتراف داشته باشم. چقدر افتخارآمیز و چقدر جای خوشبختی است شادی بخشیدن به هزاران تماشاچی که حاضرند به خاطر آن زندگیشان را نیز به خطر بیندازند. دلم می‌خواست برای خودم چنان هدفی را این طور معنی کنم که آن را مافوق مافوق هدف بنامیم و اجرای آن را مافوق عمل سرتاسری.

بعد از سکوتی کوتاه آرکادی نیکلایویچ ادامه داد: «ولی بدبختی است اگر ضمن طی کردن راهی برای رسیدن به هدفی بزرگ و انسانی — حال می‌خواهد مافوق هدف نمایشنامه، یا نقش و یا تمام زندگی هنرپیشه باشد — خالق بیشتر از آنچه باید، توجه خود را به چیزهای کوچک و ناچیز و هدفهای شخصی معطوف بدارد. آن وقت چه اتفاقی رخ خواهد داد؟ حالا خواهید فهمید.

به خاطر بیاورید بچه‌هایی را که ضمن بازی سنگی و یا شینی سنگین را که به سر نخ‌ی یا

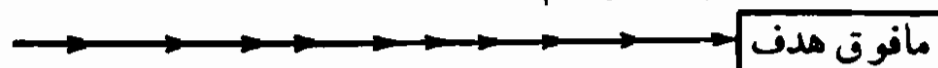
طنابی بسته شده اند بالای سر خود به گردش در می آورند. ضمن این چرخش طناب به دور چوب می پیچید، چوبی که به آن طناب وصل شده و باعث حرکت آن می شد؛ در حال چرخیدن، این طناب با سنگی که به انتهای آن بسته شده دوایری را تشکیل می دهد و در ضمن طناب نیز مرتب به دور چوبی که سرش به دست آن پسر بچه است می پیچد. سر انجام آن وزنه نزدیکتر و نزدیکتر می شود تا جایی که به چوب وصل می شود و می خورد به آن. حال تصورش را بکنید که هنگامی که بازی در اوج خود دارد صورت می گیرد يك نفر تر که ای وارد این دایره ها می کند، آن وقت این طناب که وزنه ای نیز در انتهایش بسته شده است دیگر به دور آن چوبی که باعث حرکت آن طناب شده نمی پیچد، بلکه شروع می کند به دور آن تر که پیچیدن و در نتیجه آن وزنه به طرف صاحب اصلی خود یعنی آن پسر بچه نمی افتد بلکه به طرف آن رهگذری که تر که خود را وارد این دایره ها کرده می افتد و در این صورت، طبیعی است که آن پسر بچه دیگر امکان رهبری کردن بازی خودش را از دست می دهد و به گوشه ای می رود و آن رهگذر طناب را به طرف خودش می کشاند و بازی را در دست می گیرد.

در کار ما نیز چیزی شبه همین اتفاق رخ می دهد. و اغلب ضمن کوشش و تلاش به طرف مافوق هدف، در سر راه با يك هدف كوچك و ناچیز هنر پیشگی بر خورد می کنی و بعد تمام نیروی خلاقه هنر پیشه صرف آن می شود و آیا دیگر لازم به این توضیح است که چنین چیزی چقدر به کار خلاقه هنرمند ضرر می زند و نقصان وارد می کند؟»

سال .. ۱۹ ..

امروز آرکادی نیکلایویچ به محض اینکه وارد کلاس شد، رفت به طرف تخته سیاه و گچی را در دست گرفت و رو کرد به ما و چنین آغاز کرد: «برای اینکه شما را وادار به درك و فهم بیشتری بکنم از لحاظ ارزش مافوق هدف و عمل سراسری مجبورم از ترسیم نمودار کمک بگیرم.

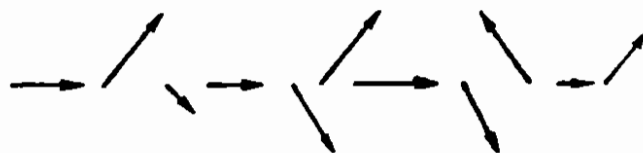
طبیعی است که کلیه هدفها بدون استثنا با خطوط کوتاه زندگی نقش به يك طرف در حرکت باشند، جهتی که برای همه ثابت و روشن باشد، یعنی به طرف مافوق هدف رهسپار باشند این طور [بعد روی تخته سیاه چنین ترسیم کرد:]



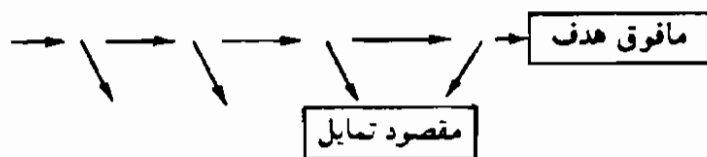
شمار زیادی خطوط بلند و کوتاه، كوچك و بزرگ يك خط کلی را تشکیل می دهند که به يك طرف کشیده شده است — به طرف مافوق هدف.

خطوط کوتاه زندگی نقش به اتفاق هدفها، به طور منطقی و متسلسل، پشت سر هم قرار گرفته اند و یکی بردیگری زنجیر شده است. و به لطف همین، يك خط سراسری مداوم تشکیل می یابد که از سراسر نمایشنامه عبور می کند.

حالا برای يك دقیقه تصورش را بکنید که هنرپیشه فاقد مافوق هدف است و هر کدام از این خطوط کوتاه که زندگی نقش را مجسم می کند به قسمتهای مختلفی رهسپارند. [آرکادی نیکلایویچ دوباره سعی کرد که افکار خودش را با گچ روی تخته سیاه به تصویر کشد: خطوط بریده که هر کدام به طرفی رهسپار شدند.]



بفرمایید، رد بعضی از خطوط بزرگ و کوچک با هدفهای کوچک و متوسط و قسمتهایی از زندگی نقش که به اطراف رهسپارند. آیا آنها قادرند هر طور شده يك خط سیر مداوم و متسلسل در يك جهت به وجود بیاورند؟» همه اقرار کردیم که نه نمی توانند. — در چنین صورتی عمل سرتاسری نابود شده، نمایشنامه به قسمتهایی پاره شده و هر تکه به طرفی افتاده و هر کدام از این قسمتها مجبورند که خود به خود به موجودیت خود ادامه بدهند؛ هر چقدر هم که زیبا و عالی و خوب و عمیق باشند، وقتی موجودیت آنها خود به خودی است به درد کل نمایشنامه نمی خورند. «حالا سومین شکل مسئله را در نظر می گیریم. در هر نمایشنامه خوبی مافوق هدف و عمل سرتاسری آن به طور طبیعی از خود طبیعت اثر سرچشمه می گیرد. تصورش را بکنید که يك هدفی و یا مقصودی را که اصلا به این نمایشنامه مربوط نیست می خواهند به زور به آن تحمیل و یا در آن وارد کنند.

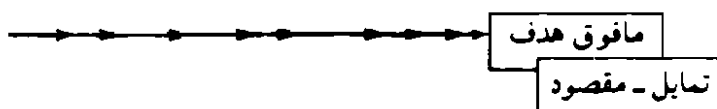


چنین نمایشنامه ای با ستون فقراتی از هم گسیخته و دررفته نمی تواند زنده بماند. گاوارکف با تمام حرارت و هیجان تناثری خود با این یکی مخالفت ورزید و گفت: «معذرت می خواهم، پس بدین ترتیب شما هر گونه مقصود و فرض شخصی را از رژیسور می گیرید، خلاقیت شخصی و باطنی او را از اومی گیرید و امکان احیای هنر کهنه و نزدیکتر کردن آن را به مسائل امروزی از بین می برید.»

آرکادی نیکلایویچ به آرامی برای او توضیح داد: «شما و خیلی از همفکران شما بعضی

وقتها سه کلمه را با هم مخلوط می کنید و یا معنای آنها را درست نمی فهمید: ابدی، معاصر، و چیزهای ساده روزمره. مسائل امروزی و معاصر می توانند ابدی شوند اگر با خود مسائل بزرگ و ایده های انسانی به همراه داشته باشند. با چنین مسائل معاصر، اگر لازمه اثر نویسنده باشد، من مخالفتی ندارم.

کاملاً برخلاف این مسئله، باید گفت که مسائل روزمره معیشتی هیچ وقت ابدی نمی شوند. فقط برای امروز چنین مسائلی زنده هستند، فردا دیگر فراموش می شوند. اینجاست که می فهمیم برای چه يك اثر ابدی هنری هیچ وقت به طور طبیعی با مسائل ساده روزمره هماهنگی و نزدیکی پیدا نمی کند، حالا هر حيله و مكری هم که ما کارگردانان و هنرپیشگان و از جمله خود شما به کار ببریم باز هم بیفایده است. وقتی بنا باشد که به يك اثر خوب کلاسیک و یکپارچه به زور بخواهیم مسائل کوچک و ناچیز روزمره را تزریق کنیم، یا هدفی را که برای این نمایشنامه بیگانه است به زور به آن تزریق کنیم، آن وقت همانند پیوند گوشت حیوان وحشی به بدن انسان عالی می شود که تا حدی آن را ناقص می کند که نمی شود آن را شناخت. مافوق هدفی ناقص و علیل و وصله پاره هیچ کششی نمی تواند داشته باشد و جز ضرر چیز دیگری برای يك اثر خوب ندارد. تجاوز و زورگویی وسیله بدی است برای هنر و به همین دلیل هم «احیا شدن» با کمک مقاصد و تمایلات روزمره و معیشتی برای مافوق هدف، نمایشنامه و نقشها نابودی به همراه دارد نه دمش نفسی تازه. و بس اتفاق هم می افتد که تمایل و مقصدی با مافوق هدف نمایشنامه قوم و خویش از آب در می آید. به خوبی می دانیم که شاخه درخت لیمو را می شود به درخت یرتقال پیوند زد و یا برعکس، آن وقت يك میوه جدیدی به دست می آید که در امریکا به آن می گویند «گریپ فروت». يك چنین پیوندی در نمایشنامه هم ممکن است. بعضی وقتها يك ایده معاصر را به يك اثر خوب و کلاسیک پیوند می زنند. این عمل ضرری که به نمایشنامه نمی زند هیچ، بلکه باعث جوان شدن آن نیز می شود، ولی در يك چنین مواقعی این تمایلات و مقصودها به طور مستقل و خود به خود موجودیت پیدا نمی کنند بلکه در مافوق هدف تولد می یابند. اگر بخواهیم در نمودار آن را نشان بدهیم تقریباً چنین شکلی پیدا می کند: خط عمل سرتاسری که به طرف مافوق هدف و مقصود و تمایل کشیده شده است:



در چنین حالتی جریان هنری و خلاقه به طور طبیعی عملی می شود و ارگانیک و طبیعت اثر ناقص و علیل نمی شود.

نتیجه‌گیری از تمام مطالب گفته شده: حتماً مراقب مافوق هدف و عمل سرتاسری باشید، با احتیاط باشید که هیچ وقت نیرو و مقصد و یا تمایلی را به‌اثر پیوند نکنید. ضمن این کار باید خیلی دقیق و با مطالعه و آگاهانه از روی شناخت عمل کرد. اگر امروز موفق شده باشم که شمارا وادار کرده باشم متوجه نقش پراهمیت و استثنائی مافوق هدف و عمل سرتاسری در کار هنری شده باشید، خوشبخت خواهم بود و خیالم آسوده خواهد شد، از این نظر که مشکلترین و مهمترین مسائل «سیستم» را برای شما توضیح داده‌ام.»

بعد از سکوتی تقریباً طولانی آرکادی نیکلایویچ به سخنان خود چنین ادامه داد:

«هر عملی با ضد عمل برخورد می‌کند، و در ضمن دومی اولی را برمی‌انگیزد و تشدید می‌کند. به همین دلیل در هر نمایشنامه‌ای در کنار عمل سرتاسری، در مسیر برگشت، اعمال ضد سرتاسری و خصمانه در سر راه آن کمین کرده است. این خوب است و ما باید از این مسئله شاد باشیم و به چنین پدیده‌ای درود بفرستیم، چون ضد عمل به‌طور طبیعی باعث مبارزه، بحث، تعداد زیادی هدفهای منطبق و مسائل مربوط به حل و فصل آنها می‌شود. این خود باعث فعالیت و جنب و جوش می‌شود که خود اساس هنر ما را تشکیل می‌دهد. اگر در نمایشنامه‌ای ضد عمل سرتاسری وجود نداشته باشد و همه چیز خود به‌خود درست شود، آن وقت اجرا کننده‌ها، که نقشهایی را مجسم می‌کنند، روی صحنه کاری ندارند که انجام بدهند؛ آن وقت نمایشنامه نیز بدون عمل و غیر صحنه‌ای خواهد شد. در واقع اگر یاگو دسیسه‌جویی نمی‌کرد، آن وقت اتللو به دزد مونا حسادت نمی‌کرد و در نتیجه دزد مونا به دست اتللو کشته نمی‌شد. ولی چون این سیاه‌افریقای با تمام وجودش به دزد مونا عشق می‌ورزد و به طرف او کشیده می‌شود و یاگو نیز با اعمال سرتاسری ضد خود مابین آنها قرار گرفته، در نتیجه يك تراژدی پنج پرده‌ای با آن پایان نافرجامش درست می‌شود.

مثلاً فرض کنیم که ما مافوق هدف نمایشنامه براندر را شعار براند قرار بدهیم: «همه چیز یا هیچ چیز» (به درستی و نادرستی این مسئله کاری نداریم و برای این مثال ما نیز چندان نقش بازی نمی‌کند.) يك چنین اصولی خیلی متعصبانه است. ضمن اجرای هدف، ایده زندگی هیچ‌گونه سازش و عقب‌نشینی و چیز دیگری را جایز نمی‌داند، همین و همین. حالا سعی کنید که نظیر قطعات و قسمت‌های این نمایشنامه را به مافوق هدف وصل کنید، قسمت «کهنه‌های بچه»، همان قسمتی که ما برای اتود انتخاب کردیم و روی آن کار کردیم.»

من سعی کردم که در فکر خود از کهنه‌های بچه به طرف مافوق هدف نشانه‌گیری کنم:

«همه چیز یا هیچ چیز.» البته به کمک تخیل، اندیشه و تفکر می شود آنها را به هم ربط داد، ولی این کار با فشار و زورگویی زیاده از حدی که باعث ناقص شدن نمایشنامه می شود صورت می گیرد.

حتی طبیعی تر است که از طرف مادر، ضد عمل به جای همگامی سر بزند، به همین دلیل در این قسمت آگنس در خط سراسری گام بر نمی دارد، بلکه در ضد عمل سرتاسری حرکت می کند، به طرف مافوق هدف نمی رود، بر عکس از آن بر می گردد.

وقتی من شروع کردم به انجام کار مشابهی برای نقش خود برانند و در جستجوی ارتباط بودم بین مسئله ای که برای او مطرح بود - قانع کردن همسرش برای دادن کهنه ها به خاطر تکامل فداکاری - و مافوق هدف تمام نمایشنامه - همه چیز یا هیچ چیز، آن گاه بلافاصله توانستم آن را پیدا کنم.

طبیعی است که این آدم متعصب همه چیز را به خاطر ایده زندگی می خواست. ضد اعمال آگنس باعث شدت عمل خود برانند شد. و از اینجا مبارزه بین دو آغاز مختلف به وجود می آید. وظیفه برانند قرار گرفتن در مبارزه با عشق مادر است. ایده او مبارزه با احساس است، مبارزه آدمی متعصب با مادری رنج کشیده، آغاز مردانه با آغازی زنانه. پس بنابراین در این صحنه ای که درباره اش گفتگو می کنیم خط عمل سرتاسری در دستهای برانند قرار دارد و ضد عمل سرتاسری را آگنس هدایت می کند.»

در آخر ساعت درس آرکادی نیکلایویچ خیلی خلاصه در چند کلمه به طور شمایی آنچه را که مادر عرض سال در این دوره آموخته بودیم مرور کرد. این بررسی کوتاه به من کمک کرد آنچه را که در سال اول خوانده بودم در جاهای خود قرار دهم. بعد آرکادی نیکلایویچ با صدای بلند گفت: «حالا از همه شما می خواهم که با دقت به آنچه الانه برای شما خواهم گفت گوش فرادهید چون این مطالب خیلی مهم هستند. کلیه مراحل طی شده برنامه درسی امسال، تمام بررسیهای جداگانه عناصر که در این سال کار شده اند، فقط به خاطر خود احساس گری درونی صحنه ای بوده است. به همین خاطر هم بود که تمام زمستان را روی این مسائل کار کردیم. ولی در این مرحله از رشد هنوز خود احساس گری درونی صحنه ای برای کارهای ظریف و کوششهای نفوذناپذیر مافوق هدف و عمل سرتاسری آماده نشده است. خود احساس گری، که در این مرحله آماده شد، به اضافاتی احتیاج دارد. اسرار مهم «سیستم» توجیه کننده مهمترین مسئله ای است که در جهت هنری ما نهفته است: غریزه از طریق شعور. جلسه آینده را با آموزش همین مسئله مهم

هنری آغاز می‌کنیم.»

* * *

دوره اول «سیستم» در اینجا به پایان رسید ولی در روح من، همان طور که گوگول می‌نویسد، «آن قدر تاریک است، آن قدر عجیب است.»^۳ من حساب می‌کردم که کار تقریباً یک ساله ما را به «الهام» می‌رساند، ولی متأسفانه از این لحاظ «سیستم» انتظارات مرا برآورده نکرد. با همین فکر در کنار تئاتر ایستاده بودم و به‌طور غیرارادی پالتوی خود را پوشیدم و شال گردن را به دور گردنم پیچیدم. ناگهان با صدای یکی به عقب برگشتم و آرکادی نیکلایویچ را دیدم. او که متوجه حالت من شده بود مایل بود بفهمد علت تغییر حالت من چیست.

من طفره می‌رفتم، او با سماجت از من سؤال می‌کرد: «شما در حالی که روی صحنه ایستاده‌اید چه احساسی دارید؟» با این سؤالها از من، می‌خواست بفهمد که چه چیزهایی را در «سیستم» خوب نفهمیدم و چه چیزهایی در آن باعث نگرانی من شد. — موضوع همین جاست که من چیز بخصوصی احساس نمی‌کنم. من الان روی صحنه راحت هستم، می‌دانم که چه کاری باید بکنم، بیهوده روی صحنه نمی‌ایستم، همه چیز را باور می‌کنم، به حقانیت اینکه می‌توانم روی صحنه بروم واقف شده‌ام. — خوب دیگر از این بیشتر چه می‌خواهید؟ مگر دروغ نگفتن روی صحنه بد است؟ همه چیز را باور کردن بد چیزی است؟ آدم احساس کند که در خانه خودش است، بد چیزی است؟ این خودش خیلی است!

تارتسف سعی می‌کرد که مرا قانع کند.

من در مورد الهام پیش او اقرار کردم.

— که این طور! در این مورد به من نباید رجوع کنید، «سیستم» الهام را به‌طور ماشینی نمی‌سازد، سیستم فقط زمینه مساعد و آماده‌ای برایش تهیه می‌کند. ولی آنچه مربوط می‌شود به آمدن و یا نیامدن آن، در این مورد باید از آپولون سؤال کنید، یا اینکه از طبیعت

۳. قسمتی از نامه‌ای که نویسنده بعد از تماشای نمایشنامه بازرس به یکی از ادبا می‌نویسد چنین است: «... بعد از تماشای نمایشنامه بازرس چنان احساس خلق تنگی، و چنان احساس عجیبی پیدا کردم...» (رجوع کنید به: گوگول، «گوگول و تئاتر»، هنر، مسکو، ۱۹۵۲، صفحه ۳۷۴).

خودتان. من جادوگر نیستم، فقط می توانم شیوه های مختلف بر آگهی احساس و هیجان را به شما پیاموزم. به شما توصیه می کنم که در آینده دیگر به دنبال اشباح الهام نباشید. این موضوع را به طبیعت سحرآمیز واگذار کنید و خودتان مشغول آن چیزهایی بشوید که انسان را به آنها دسترسی هست.

میخائیل سیمونوویچ شپکین به یکی از شاگردان خود سرگنی واسیلنویچ شومسکی چنین نوشت: «تو بعضی وقتها ممکن است ضعیف بازی کنی، بعضی وقتها تا اندازه ای قانع کننده (این بیشتر به وضع و حال شما بستگی دارد)، ولی درست بازی می کنی.»

کوشش هنری و تلاش خلاقه شما باید به این نکته معطوف باشد. نقشی که در مسیر صحیح قرار گرفته باشد، هر چه بیشتر به جلو برود به هدف نزدیکتر می شود، عمق و وسعت بیشتری پیدا می کند، و سرانجام منجر به الهام می شود. تا زمانی که در این مسیر صحیح قرار نگرفته اید، مطمئن باشید که از دروغ، ادا و اطوار، و اشتامپ هیچ وقت الهام به وجود نمی آید. پس بنا بر این سعی و کوشش شما باید به طرف درست و صحیح آموختن باشد و فقط به همین وسیله است که شما می توانید زمینه را برای الهام آماده و مهیا سازید. در هر صورت جلسه آینده درباره الهام نیز گفتگو خواهیم کرد.

ضمن اینکه از من جدا می شد، گفت: «آن را نیز بررسی می کنیم.»

«بررسی کردن الهام؟!» مگر می شود درباره آن بحث و گفتگو و فلسفه بافی کرد؟ آیا این امکانپذیر است؟ آیا زمانی که من روی صحنه فریاد می زدم «خون! خون! یاگو، خون!» بررسی و بحثی و گفتگویی در میان بود؟ مگر وقتی مالالتکو و فریاد معروف خودش را می کشید «کمک! کمک!» بحث و بررسی در میان بود؟

یعنی مثل اعمال جسمانی با لحظات باور، الهام را نیز به قسمتهای کوچک و بزرگ و بزرگتر و کوچکتر تقسیم خواهیم کرد؟! از تئاتر با همین فکرها خارج شدم.

غریزه در خود احساس گری صحنه‌ای هنرپیشه

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ امروز به محض اینکه وارد کلاس شد رو کرد به من و منتسف و نازوانف و گفت: «بروید روی صحنه و صحنه اول اتود سوزاندن پول را بازی کنید. شما به خوبی می‌دانید که کار خلاقه را همیشه باید از رهایی عضلات شروع کرد، پس بنابراین اول سعی کنید به راحتی درست مثل اینکه در خانه خود هستید، بنشینید.» ما رفتیم به روی صحنه و شروع کردیم به اجرای دستور آرکادی نیکلایویچ.

یه — کافی نیست. آزادتر، راحت تر....

صدای آرکادی نیکلایویچ از توی سالن باز هم بلندتر شد که می‌گفت: «نودوپنج درصد فشار زیادی است. شاید شما تصور می‌کنید که من در گفتن این ارقام زیاده روی می‌کنم؟ نه، چنین نیست، تلاش و کوشش هنرپیشه وقتی در مقابل هزاران تماشاچی قرار گیرد به سرحد مبالغه آمیزی می‌رسد. و از همه بدتر اینکه، این تلاش و کوشش بدون اینکه ضرورتی داشته باشد، به طور نامحسوسی، بدون اراده و اندیشه سالم خود هنرپیشه به وجود می‌آید. پس بنابراین با شهامت هر چه بیشتر تا آنجایی که در قدرت خود می‌بینید اضافات آن را دور بریزید. سعی کنید روی صحنه بیشتر از خانه خود آزاد باشید. روی صحنه باید از مواقعی که در زندگی واقعی هستیم خود را راحت تر و بهتر احساس کنیم، چون در تئاتر سر و کار ما با موضوع ساده‌ای نیست بلکه با «تنهایی در جمع» سر و کار داریم.» این وضع لذت فوق العاده‌ای دارد. از قرار معلوم من خیلی زیاده روی کردم، و به زور آن قدر از حرکات خود کاستم که تقریباً به انجماد رسیدم. این نیز یکی از بدترین اشکال فشار آوردن بر عضلات است. مجبور شدم با آن به مبارزه بپردازم. به همین منظور فرم خودم را عوض کردم، شروع کردم به حرکت کردن، با کمک حرکت، بیحرکتی را از بین بردم

وسر انجام در اثر این تلاشها به سمت دیگری افتادم — به سمت سر آسیمگی و سردرگمی. روی صحنه دچار حالت ناراحت کننده‌ای شدم. برای رهایی از این مخصصه، مجبور شدم ریتم تند و عصبی خودم را عوض کنم و تقریباً یک ریتم آرام و تنبلی را برگزینم. آرکادی نیکلایویچ گذشته از اینکه متوجه این تغییر وضع من شد، بلکه آن را تأیید نیز کرد: «هنر پیشه‌نگامی که زیاده از حد به تلاش می‌افتد، اگر در مناسباتش نسبت به کار مسامحه به خرج دهد حتی مفید هم خواهد بود. این پادزهر خوبی است برای فشار و تلاش و بازی در آوردن زیاده از حد.»

ولی متأسفانه این نیز نتوانست آن آرامش و بی‌قیدی را که انسان در زندگی واقعی در خانه و یا در روی کاناپه دارد به من بدهد. معلوم شد که من سه لحظه را در این جریان فراموش کردم: ۱. فشار ۲. رهایی ۳. توجیه. باید اشتباهات را بر طرف کرد. وقتی این عمل صورت گرفت، احساس کردم از وزنه‌ای که در درون من به تمام ارگان‌های من آویخته شده بود رهایی یافتم، درست مثل اینکه درونم از باری سنگین رهایی یابد جذب شدن جسمم را بر زمین حس می‌کردم. گویا این وزنه با این فشار بار سنگین به درون مبل چرمی‌ای که رویش لمیده بودم فرورفته بود و مرا رها ساخته بود. خوب، قسمت زیادی از فشار عضلانی از بین رفته بود، ولی با وجود این من به احساس آزادی که در زندگی واقعی داشتم نرسیده بودم. موضوع چیست؟ وقتی حالت خودم را بررسی کردم، متوجه شدم که حالا فشاری را که از روی عضلاتم برداشتم متوجه دقتم نموده‌ام. این دقت و توجه مراقب جسم من بوده و مزاحم بودند که من به آرامی استراحت کنم. این مسئله را با آرکادی نیکلایویچ در میان گذاشتم.

— حق با شماست. در قسمت عناصر درونی نیز فشار زیاد و زیادی وجود دارد، ولی باید با آنها طوری دیگر برخورد کرد و یا به شکل دیگری علیه آنها مبارزه نمود. مبارزه با آنها باید با دقت و ظرافت بیشتری توأم باشد؛ عناصر درونی در مقایسه با عضلات جسمانی مانند کارتنگی در مقابل طناب ضخیم و کلفت است. هر کدام از تارهای کارتنگ را جدا جدا خیلی راحت می‌شود پاره کرد، ولی اگر آنها را به هم بپا باند و از آن طنابی با بافت‌های محکم و فشرده درست کنند، آن وقت با تبر نیز نمی‌شود به آسانی آن را دو نیمه کرد. ولی در همان ابتدای به وجود آمدن آنها باید با احتیاط رفتار کرد.

هنر جوینان سؤال کردند: «خوب با تارهای کارتنگی چه برخوردی باید داشت؟»

— ضمن مبارزه با فشار درونی باید این سه موضوع را نیز به خوبی در نظر داشت: یعنی

فشار، رهایی و توجیه کردن.

در مورد اولی و دومی در جستجوی فشار درونی هستی، به علت پیدایش آن پی می بری و در صدد برطرف کردن آن برمی آیی. در مورد سومی در صدد برمی آیی که حالت جدید درونی خود را منطبق با شرایط پیشنهادی توجیه کنی.

ضمن بررسی این موارد، سعی کنید یکی از مهمترین عناصر شما یعنی توجه در تمام فضای صحنه و سالن تماشاچی پراکنده نشود، بلکه باید در وجود شما بر روی احساس عضلانی شما متمرکز گردد.

به توجه تمرکز یافته خود یک موضوع جالبتر و لازمتری جهت اتود بدهید. آن را به طرف یک هدف جالب و پرکشش و پر عملی که باعث زنده کردن کار شما و جلب شدن خودتان می شود رهسپار سازید.

من شروع کردم هدفها و شرایط پیشنهادی اتود را به خاطر آوردن، کلا تمام خانه را طی کردم. ضمن این کار در زندگی تخیلی من یک وضع غیر منتظره رخ داد: من به اتاقی وارد شدم که تا به حال برای من وجود نداشت. در آنجا با پیرزن و پیرمردی برخورد کردم که والدین همسرم بودند و در سن و سال بازنشستگی پیش ما زندگی می کردند. این اکتشاف غیر منتظره مرا بیشتر متأثر و در ضمن متوحش ساخت، چون در اثر زیاد شدن اعضای خانواده مسئولیت من در مقابل آنها از لحاظ تأمین زندگی بیشتر می شد. برای سیر کردن پنج نفر به اضافه شخص خود، خیلی باید کار کرد و زحمت کشید.

در چنین شرایطی، کار و شغل من، بازرسی فردا، جلسه عمومی، کار فعلی که عبارت بود از تنظیم و بررسی و حساب و کتاب مدارک و اسناد و وجوهات صندوق، اهمیت فوق العاده ای در زندگی آن لحظه صحنه ای من پیدا کردند.

من روی مبل نشستم و ریسمانی را که به طور اتفاقی پیدا کرده بودم، با عصبانیت دور انگشت خود پیچیدم.

آرکادی نیکلایویچ، که در سالن نشسته بود، در تأیید من گفت: «آفرین! این است رهایی واقعی عضلات. حالا من همه چیز را باور می کنم: هم کاری را که شما می کنید، و هم آنچه را که درباره آن فکر می کنید. در صورتی که من الان نمی دانم فکر شما در این لحظه متوجه چه چیزی است.»

وقتی به بررسی جسم خود پرداختم، معلوم شد که عضلات من کاملاً راحت و آسوده هستند، بدون اینکه از طرف من هیچ سعی و کوششی برای رهایی و آزادی شده باشد. از قرار معلوم مورد سوم، یعنی توجیه کردن بدون اینکه در فکرش بوده باشم، خود به خود به وجود آمده بود.

آرکادی نیکلایویچ آهسته به من گفت: «فقط عجله نکنید، با نگاه درونی خود همه چیز را به خوبی بررسی کنید و اگر دیدید که ضروری است يك اگر دیگری نیز وارد کنید.» خوب، يك اشتباه بزرگ در کار صندوقداری چگونه معلوم می شود؟ باید کتابها، مدارك و همه چیز چندین بار از نو و از نو بررسی شود.

چه وحشتناك! مگر از عهده همچو کاری يك شبه بر می آیی؟!

به طور ماشینی به ساعت نگاه کردم. ساعت چهار بود. چی؟ روز یا شب؟ برای يك آن فکر کردم که دومی است، از اینکه وقت خیلی کمی مانده بود به وحشت و هیجان افتادم. با شتابزدگی تمام به طرف میز هجوم بردم، همه چیز را فراموش کردم و با تمام دقت شروع به کار کردم.

گویا صدای آرکادی نیکلایویچ بود که از سالن به گوش خورد: «آفرین!» ولی من دیگر توجهی به این کلمات تشویق آمیز نداشتم. آنها دیگر به درد من نمی خوردند. من دیگر مشغول زندگی کردن بودم. روی صحنه موجودیت یافته بودم و دیگر این حق را یافته بودم که دست به هر کاری که به مغزم خطور می کند بزنم.

ولی اینها برای من کافی نبودند. دلم می خواست که وضع خود را از این هم مشکلتر و هیجان خود را از این هم زیادتر کنم. برای این منظور مجبور بودم که شرایط پیشنهادی جدیدی را وارد کنم، و این می توانست مقدار زیادی پول باشد که در صندوق کم آمده است. من با هیجان زیاده از حد از خودم سؤال کردم: «خوب حالا چه باید کرد؟ باید به دفتر رفت.»

ضمن این سؤال و جواب رفتم به طرف در، ولی ناگهان به خاطر آمد که دفتر الان بسته است. بعد دوباره برگشتم به اتاق پذیرایی و مدتی مشغول قدم زدن شدم، سیگار کشیدم و بعد در گوشه تاريك اتاق در مبل فرورفتم تا بتوانم بهتر راه چاره ای پیدا کنم. بعد آدمهای سختگیر و مقرراتی جلوی چشمم مجسم شدند. آنها مشغول بررسی دفاتر و اسناد و مدارك شدند، از من شروع به سؤال کردند و من سرآسیمه شده بودم و نمی دانستم به آنها چه جوابی بدهم. سماجت و ناامیدی مانع از این می شد که من از ته دل به اشتباهات خود اعتراف کنم. بعد آنها يك گزارش جبران ناپذیری برای من نوشتند. در هر گوشه عده ای ایستاده بودند و درباره من پیچ پیچ می کردند، و من بدنام شده در گوشه ای به تنهایی ایستاده بودم. بعد بازجویی، محاکمه، اخراج از کار، صورت برداری از اموال، و بیرون کردن از آپارتمان.

صدای آرکادی نیکلایویچ از سالن به گوش رسید که آهسته به بچه ها می گفت: «نگاه

کنید، نازوانف هیچ کاری نمی‌کند، ولی ما حس می‌کنیم که در درون او چه توفانی برپاست!»

در این لحظه دیگر سر من به دوران افتاده بود. دیگر خودم را در نقش گم کرده بودم و نمی‌فهمیدم که کجا و کی هستم. دستهایم دیگر از ادامه حرکت آن طناب باز ایستاده بود و در یک حالت خشک و یخ‌زده، بدون اینکه بدانم چه تدبیری باید اندیشید، بی‌حرکت مانده بودم. به یاد ندارم که دیگر بعد چه اتفاقی رخ داد. فقط به خاطر هست که اجرای هر بدیهه‌ای برای من آسان و راحت و لذتبخش شده بود. در یک لحظه تصمیم گرفتم که نزد دادستان بروم و به همین منظور پریدم در راهرو، لحظه‌ای تصمیم گرفتم تمام گنجه‌ها را برای یافتن مدرکی که بتواند مرا تبرئه کند بگردم و غیره و غیره. کارهایی که خودم حتی باورم نبود و درباره آنها بعد بچه‌ها برآیم شرح دادند. در وجود من، مثل داستانها، تغییرات معجزه آسا و سحر آمیزی به وجود آمده بود. قبلاً گویا چشمهای درونی من به زندگی اتود بسته بود ولی حالا درست مثل این بود که «چشمهای روح من» باز شده بود، و من تا نهایت امر متوجه مسائل شده و آنها را می‌دیدم. تمام جزئیات صحنه و نقش برای من دارای اهمیت، شکل و فرم دیگری شدند. من هم احساس و تصور و قضاوت و رؤیت و دید خود نقش را می‌فهمیدم و حس می‌کردم و هم مال خودم را. به نظر می‌آمد که مشغول بازی یک نمایشنامه جدید و تازه و جالبی هستم. وقتی کلیه حالت‌هایی را که به من دست داده بود برای تارتسف تعریف کردم، او رو به من کرد و گفت: «این بدان معنی است که شما خودتان را در نقش و نقش را در خود پیدا کردید.»

— این بار من طور دیگری می‌دیدم و می‌شنیدم و می‌فهمیدم. آن وقت «احساس شبیه به حقیقت» داشتم ولی این بار «هیجان واقعی» در من به وجود آمده بود. قبلاً یک فانتزی ضعیف و ساده و حالا سادگی یک فانتزی غنی در من به وجود آمده بود. قبلاً آزادی من روی صحنه با مرزهای تعیین شده بود، مرزهایی که با قرارداد تعیین شده بودند، ولی آزادی این بار من آزادانه و گستاخانه شده بود.

احساس می‌کنم که از امروز به بعد خلاقیت من در اتود «سوزاندن پول» هر بار که تکرار شود به شکل تازه‌ای تکمیل خواهد شد. این همان چیزی است که ارزش دارد به خاطرش زندگی کرد و به خاطرش انسان هنر پیشگی را انتخاب کند، مگر این طور نیست؟ این الهام است؟

— نمی‌دانم. از روانشناسان بپرسید. علم فلسفه رشته تخصصی من نیست. من آدمی عملی هستم و فقط می‌توانم توضیح بدهم که در یک چنین لحظاتی کار خلاقه را در خود

چگونه احساس می‌کنم.

هنرجویان سؤال کردند: «چگونه شما آن را حس می‌کنید؟»

— با کمال میل برای شما خواهم گفت، ولی امروز نه، چون ساعت کلاس به پایان رسیده و دروس دیگری در انتظار شما هستند.

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ وعده‌ای را که داده بود فراموش نکرد و درس را امروز با این کلمات آغاز کرد: «مدتها قبل دریکی از شب‌نشینهایی که در منزل یکی از دوستان ترتیب داده شده بود، به شوخی مرا تحت عمل جراحی قرار دادند.

چند میز بزرگ آوردند. گویاروی یکی از آنها مثلاً لوازم جراحی قرار داشت؛ دیگری خالی بود مثلاً تخت جراحی بود، با ملحفه‌های سفیدروی آن را پوشاندند؛ نوار و گاسه و بشقاب آماده شد. پزشکان روپوشهای سفید به تن کردند، به من هم يك پیراهن پوشاندند. مرا روی میز جراحی بردند و خواباندند و خلاصه خیلی ساده چشمهای مرا بستند، یعنی مرا برای عمل آماده کردند. از همه بیشتر این موضوع باعث ناراحتی من شده بود که پزشکان خیلی با مهر بانی و ملایمت با من حرف می‌زدند، درست مثل اینکه با بیماری که امیدی به زنده بودنش نیست، صحبت می‌کنند. خلاصه مناسباتشان با کلیه افراد و مسائلی که ما را احاطه کرده بودند خیلی جدی بود.

این رفتار به قدری باعث ناراحتی من شده بود که نمی‌دانستم چکار باید کرد: باید خندید؟ یا اینکه گریه کرد؟ حتی فکر احمقانه‌ای به مغزم خطور کرد: نکند یکمرتبه راستی راستی شروع کنند به پاره کردن؟ بلا تکلیفی و انتظار مرا بیشتر به هیجان آورده بود. سروصداها بیشتر شد؛ من سعی می‌کردم کوچکترین صدارا بشنوم و بفهمم در چه موردی حرف می‌زنند. عده آنها زیاد بود: همین طور در اطراف من پیچ‌پیچ می‌کردند، آب در ظرفی ریختند، صدای برهم خوردن لوازم و ابزار و ظروف جراحی به گوش می‌رسید.

صدای یکی که می‌گفت «خوب، شروع کنیم»، به گوشم رسید. يك دست قوی و محکم پوست بدن مرا جمع کرد. اول دردگنگی احساس کردم، بعد احساس کردم که سه تا آمپول به من زدند... نتوانستم جلوی خودم را بگیرم و از جا پریدم... با يك چیزهایی که چندش آور بود روی دستم می‌کشیدند، دستم را باندپیچی کردند، همین طور در اطراف من در رفت و آمد بودند، صدای به زمین افتادن بعضی چیزها به گوشم می‌رسید. خلاصه بعد از تك سكوت ممتدی شروع کردند به بلند صحبت کردن و خندیدن و همین طور که چشمهای مرا باز

می کردند همه به من تبریک گفتند... وقتی چشمانم باز شد دیدم که يك بچه شیر خواره که از دست راست من درست کرده بودند، روی دست چپم خوابیده است: در قسمت بالای دستم چهره بچه‌ای را نقاشی کرده بودند. حال این سؤال مطرح می‌شود: آیا هیجانانی که آن وقت داشتم واقعاً حقیقی بود؟ همراه با باور کردن واقعی بود؟ یا صحیح‌تر بود بگویم که آنچه من آن وقت احساس می‌کردم «شبيه به احساس» بود؟ البته حقیقت واقعی و باور کردن واقعی آن نبود، جریان تبدیل و تناوب صورت می‌گرفت: «باور می‌کنم» با «باور نمی‌کنم»، هیجانان واقعی با وهم و خیال آن، «حقیقت» با «شبيه به حقیقت».

در ضمن متوجه شدم که اگر واقعاً مرا تحت عمل جراحی قرار می‌دادند، در واقع همان هیجانانی را داشتم که در لحظاتی معین ضمن این جراحی شوخی وار به من دست داده بود. این وهم تا حد کافی شبیه به حقیقت بود.

در آن موقع، وقتی که احساسم درست مثل احساساتی بود که در زندگی واقعی داشتم، لحظاتی وجود داشت که هیجانانم کاملاً واقعی بودند. البته برای لحظاتی هم احساس می‌کردم که يك حالت یخزدگی به من دست داده است.

این حالتها به همان سرعتی که به وجود می‌آمدند به همان سرعت هم از بین می‌رفتند. با وجود این، اثر خودش را به جا می‌گذاشت. الان نیز فکر می‌کنم حالتی که من آن وقت داشتم در زندگی واقعی نیز می‌توانست رخ دهد.»

آرکادی نیکلایویچ داستان خودش را با این جملات به پایان رساند: «بدین ترتیب برای اولین بار اشاراتی از حالتی احساس کردم که در آن غریزه خیلی چیزها وجود داشت، چیزی که حالا در روی صحنه برای من خیلی آشناست.

— بله، ولی این خط سیر زندگی نیست، بلکه قطعه‌ها و تکه‌هایی از آن است.

— شاید شما تصور می‌کنید که خط سیر خلاقیت غریزه یکسره است، و یا اینکه هنر پیشه روی صحنه همه چیز را همان طور که در واقعیات رخ می‌دهد احساس می‌کند؟ اگر چنین بود، آن وقت ارگانسیم روانی و جسمانی انسان از عهده آن همه کاری که هنر از آن متوقع است بر نمی‌آید.

همان طور که شما الان به خوبی می‌دانید، ما روی صحنه با خاطرات هیجانی، که درباره واقعیت‌های حقیقی زندگی است، زندگی می‌کنیم. هر چند که فراموش کردن کامل و مداوم خود در نقش و باور کردن مطلق و استوار آنچه در صحنه رخ می‌دهد، روی صحنه به ندرت به وجود می‌آید. ما با دوران جداگانه و کم و بیش طولانی این حالت روی صحنه آشنا هستیم. در بقیه مدت زمان، تجسم زندگی نقش با قید حقیقت و شبه حقیقت و باور و احتمال

در نوبت است.

هم من، ضمن آن جراحی شوخی وار و هم نازوانف ضمن اجرای آخرین اتود «سوزاندن پول» دچار لحظات سرگیجه آوری شده بودیم. ضمن اجرای آنها، زندگی انسانی ما و خاطرات هیجانی آنها چنان دقیق به هم بافته شده بودند که نمی شد تشخیص داد آغاز یکی از کجا و الهام دیگری کجاست.»

من اصرار می ورزیدم که این همان الهام است!

تارتسف گفته مرا تصحیح کرد و گفت: «بله، در این جریان غریزه خیلی دخالت دارد.»

— در جایی که غریزه وجود دارد، الهام نیز هست.

تارتسف با تعجب گفت: «چرا شما این طور فکر می کنید؟»

بعد رو کرد به پوشین، که در نزدیکی او نشسته بود، و گفت: «خیلی زود، فوراً، يك شیء را

که در اینجا نیست، نام ببرید!»

— دهانه اسب!

— چرا به خصوص این کلمه را انتخاب کردید؟

— نمی دانم.

— من نیز نمی دانم، و هیچ کس دیگر هم این را نخواهد دانست. فقط این غریزه است

که می داند چرا این تصویر را در مقابل شما ظاهر کرد. حال، شما وسه لوفسکی، فوراً يك

میوه را نام ببرید.

— آناناس!

— چرا آناناس؟!

معلوم شد که چند وقت پیش وسه لوفسکی شب که داشت در خیابان می رفت، بدون هیچ

مقدمه ای، بدون هیچ بهانه ای، به فکر آناناس افتاده بود. برای لحظه ای خیال کرد که این

میوه درخت نخل است، زیرا شباهت به درخت نخل دارد. در واقع نیز بر گهای آناناس نخل

مینیا توری زینتی را به نظر می آورد، و پوست عاج دار آن شبیه بدنه نخل است.

آرکادی نیکلایویچ سعی می کرد علت این را که وسه لوفسکی کلمه آناناس را به زبان

آورد پیدا کند، زیرا بدون علت نبود که ناگهان تصویر آناناس در مقابل او ظاهر گشت.

— شاید شما چندی قبل آناناس خوردید؟

وسه لوفسکی در جواب گفت: «نه.»

— شاید درباره آن فکر می کردید؟

— نه.

— پس فقط يك راه باقی است و آن هم جستجوی راه حل این معما در غریزه است. آرکادی نیکلایو پیچ رو کرد به وِنتسِف و پرسید: «درباره چه چیزی به فکر فرورفته اید؟» این آدم خوشمزه و شوخ طبع، قبل از اینکه به سؤال آرکادی نیکلایو پیچ جواب گوید، شدیداً به فکر فرورفت. ضمن اینکه داشت خودش را برای پاسخگویی آماده می کرد، بدون اینکه متوجه باشد، به طور خودکار شلوارش را با دستش پاك کرد. بعد همین طور که به فکر فرورفته بود، کاغذی را از جیبش بیرون آورد و شروع کرد به باز و بسته کردن آن. آرکادی نیکلایو پیچ قهقهه زد و گفت: «حالا سعی کنید آگاهانه تمام اعمالی را که وِنتسِف قبل از پاسخگویی به من انجام داد، به عمل در آورید، چرا این اعمال را انجام داد؟ فقط غریزه است که می داند مفهوم این اعمال متفکرانه چیست.»

بعد آرکادی نیکلایو پیچ روبه من کرد و گفت: «دیدید؟ تمام حرفهایی که پوشین و سه لوفسکی گفتند، تمام کارهایی که وِنتسِف انجام داد، بدون هیچ گونه الهامی انجام گرفت، ولی با وجود این در کلمات و اعمال آنها لحظاتی از غریزه وجود داشت. پس بنا بر این غریزه نه فقط در جریان خلاقیت می تواند وجود داشته باشد، بلکه در ساده ترین دقایق خواستن، ارتباط، سازگاری، اعمال و غیره نیز وجود دارد. ما با غریزه دوستی محکم و استواری داریم. در زندگی واقعی در هر قدم با آن برخورد می کنیم، هر تصویری که در ذهن ما به وجود می آید، هر گونه دید درونی کم و بیش به غریزه احتیاج دارد؛ همگی این اعمال از غریزه سرچشمه می گیرند.»

وِنتسِف با ناراحتی گفت: «هیچ نمی شود سردر آورد!»

— در صورتی که مطلب خیلی ساده ای است. چه کسی کلمه «دهانه اسب» را در دهان پوشین گذاشت؟ چه کسی این تصویر را برای او کشید؟ چه کسی به سه لوفسکی دستور داد که با دست چهره و حرکات خود آن کارها را بکند؟ خلاصه کلیه سازگاریهایی که ضمن ناتوانی از بیان علت کلمه آناناس از خود بروز داد، چه کسی به او فرمان داده بود؟ علت اینکه من همیشه تأکید دارم که در زندگی با غریزه دوستی محکمی ایجاد کنیم به همین دلیل است. خیلی باعث ناراحتی است که در جایی که به وجود آن بیشتر احتیاج است، یعنی در تئاتر، در صحنه، کمتر به چشم می خورد. شما در نمایشی که همه چیز از قبل، از کوچکترین حرکت و جنبش بیانی، در فرم و شکل قالبی معینی ریخته شده، نمی توانید به غریزه برخورد کنید. همه چیز در آن طبق محاسبه قبلی هنرپیشه از روی حساب بازی می شود. خلاقیت بدون غریزه و خالی از هر گونه غریزه برای ارگانیک طبیعی بازی هنرمند حسابگرانه، ساختگی، قراردادی، خشک، خالی از زندگی، و فرمالیستی است.

سعی کنید که در روی صحنه به خلاقیت غریزه میدان بدهید. آنچه مانع بروز آن می شود، از سر راه بردارید و به آنچه به ایجاد آن کمک می کند، میدان دهید. هدف اصلی تکنیک روانی از همین جا سرچشمه می گیرد: هنر پیشه باید به چنان مرحله ای از خود احساس گری برسد که ضمن آن در هنر پیشه خلاقیت غریزه به وجود بیاید.

چطور می شود با آنچه از قرار معلوم از لحاظ طبیعی تحت فرمان شعور در نمی آید — یعنی غریزه — آگاهانه برخورد کرد؟ خوشبختانه برای ما بین هیجانات آگاهانه و غریزه مرز سخت و غیر قابل عبوری وجود ندارد. از این گذشته، اغلب شعور جهتی را تعیین می کند که طبق آن فعالیت غریزه به کار ادامه می دهد. از این خصوصیت طبیعی مادر تکنیک روانی خود بسیار استفاده می کنیم. این خود امکان می دهد که یکی از اصول کلی هنری خود را اجرا کنیم: از طریق تکنیک روانی آگاهانه، خلاقیت غریزه هنرمند را ایجاد کردن. پس بنا بر این نوبت می رسد به مسئله تکنیک روانی هنرمند، که خلاقیت غریزه را برمی انگیزد و با خود طبیعت روانی ارگانیک انسان را. خوب، جلسه آینده در این مورد صحبت خواهیم کرد.

سال .. ۱۹

— خوب، امروز در باره اینکه چگونه می شود از طریق تکنیک روانی، آگاهانه، خلاقیت غریزه طبیعی ارگانیک را برانگیخت، صحبت می کنم. در این مورد نازوانف، که این موضوع در آخرین تمرین اتود «سوزاندن پول» روی خودش آزمایش شده، می تواند برای شما صحبت کند.

— من فقط می توانم بگویم که ناگهان نمی دانم از کجا «الهام» به طرف من پرواز کرد، و خودم هم متوجه نشدم که چطور بازی کردم.

— ارزیابی شما در مورد دروسی که می گذرانید درست و صحیح نیست. مسئله ای که برای شما رخ داد، خیلی بیش از این چیزهایی است که می گوئید. پیدایش «الهام»، که محاسبه شما همیشه بر روی آن استوار است، یک تصادف ساده است. امید بستن به آن کار صحیح و درستی نیست. در مورد دروسی که امروز صحبت راجع به آن جریان دارد، چیزهایی رخ داد که می شود به آنها تکیه کرد و امیدوار بود. در آن وقت الهام بیهوده و اتفاقی به سراغ شما نیامد، بلکه شما خودتان زمینه لازم و ضروری را برای آن آماده کرده بودید. من در جواب گفتم: «من هیچ زمینه قبلی برای آن آماده نکرده بودم و بلد هم نیستم این کار را انجام دهم.»

— پس در این صورت، من بدون دخالت شعور شما آن زمینه را در شما آماده کردم.
 — چطور؟ چه وقت؟ همه چیز مرتب انجام گرفت، مثل همیشه.
 — کاملاً درست است. عضلات شما از فشاری که بر آنها وارد می‌شده‌هایی یافتند، شرایط پیشنهادی بررسی شد، مسائل زیادی مطرح و حل گردید و غیره و غیره. در این قسمت چیز جدید و نویی وجود نداشت، ولی شما متوجه برخی جزئیات کوچک ولی بسیار پراهمیت نشدید. مسائلی که خود می‌توانند تأثیر بسیار بزرگ و بسزایی داشته باشند؛ یعنی من شما را وادار کردم که کلیه اعمال هنری را تا به آخر با تمام جزئیاتش انجام دهید، همین و نتسّف سؤال کرد: «چطوری؟»

— خیلی ساده. کار کلیه عناصر درونی خود احساس گری و موتورهای زندگی روانی و خود عمل سرتاسری را باید به سرحد اعمال واقعی و طبیعی انسانی برسانید، نه شرایط ساختگی و قراردادی هنرپیشگی. آن وقت شما روی صحنه به شناخت نقش و زندگی واقعی طبیعت روانی ارگانسیم خود نیز می‌رسید. همچنین شما در خود به شناخت حقیقی و واقعی زندگی چهره‌ای که مجسم می‌کنید، می‌رسید. حقیقت را نمی‌توان باور نکرد. در جایی که حقیقت و باور باشد، در آنجا خود به خود روی صحنه نسبت به سیما مرحله «من هستم» به وجود می‌آید.

آیا متوجه شدید هر بار که آنها خود به خود جدا از اراده هنرپیشه در درون شما به وجود می‌آیند، آن وقت طبیعت ارگانسیم و غریزه آن شروع به کار می‌کنند؟
 دفعه قبل، وضع نازوانف نیز از این قرار بود؛ صحنه «سوزاندن پول» را در جلسه قبلی که به خاطر دارید، وضع اوضمن آخرین اجرا به همین ترتیب بوده پس، از طریق تکنیک روانی آگاهانه هنرپیشه، که به منتهای درجه تکامل رسیده باشد، زمینه برای جریان خلاقیت غریزی طبیعت ارگانسیم ما به وجود می‌آید. چقدر خوب بود اگر شما به میزان اهمیت این مسئله جدید پی می‌بردید!

این طور مر سوم است که هر لحظه خلاقیت را حتماً باید یک چیز خیلی بزرگ و مشکل و عالی به حساب آورد. ولی شما در جلسات قبلی درس فهمیده‌اید که چطور کوچکترین عمل یا کوچکترین احساس و کوچکترین شیوه تکنیکی، زمانی ارزش کامل پیدا می‌کنند که ضمن پیدایش خود در لحظات خلاقیت به نقطه نهایت تکامل برسند، یعنی به آنجایی که حقیقت انسانی زندگی، باور و «من هستم» آغاز می‌شود. وقتی به این مرحله برسند، آن وقت دستگاه روانی و جسمانی هنرپیشه روی صحنه به طور طبیعی کار خواهد کرد. یعنی با وجود شرایط غیر طبیعی خلاقیت حضوری، اما مطابق با کلیه قوانین طبیعت انسانی،

درست همان طور که در زندگی رخ می‌دهد، عمل خواهد کرد. آنچه در زندگی واقعی به‌طور طبیعی خودبه‌خود انجام می‌شود، در روی صحنه با کمک تکنیک روانی آماده می‌شود. فقط فکرش را بکنید: کوچکترین و ناچیزترین اعمال جسمانی و روانی، که لحظات حقیقت واقعی و باور را به وجود می‌آورند و تا سرحد «من هستم» رشد یافته‌اند، قادرند که طبیعت روانی و جسمانی هنرپیشه را با غریزه او به کار کشند! آیا این چیز جدیدی نیست؟ و آیا این مطلب مهمی نیست که به دانستنیهای شما اضافه شده است؟! کاملاً برخلاف برخی از استادان هنری، من معتقدم باید سعی کرد هنرجویان تازه کار را، که مثل شما اولین قدمهای هنری را برمی‌دارند، تا حد امکان بلافاصله به طرف غریزه برد. باید در همان قدمهای اولیه این را از آنها خواست، در همان مراحل اولیه کار روی عناصر، کار روی خوداحساس گری درونی صحنه‌ای، در تمام تمرینها و کار روی اتود باید آنها را با این مسئله مهم آشنا کرد و به آنها این شناخت را داد.^۱ بگذار آنها با این حالت نه فقط از طریق اسم و عناوین خشک و خالی و مرده، که در آغاز کار فقط باعث ترس و وحشت تازه کار می‌شود، آشنا شوند، بلکه با احساس شخصی خود به این شناخت برسند. بگذار آنها ضمن کار دوستدار این حالت هنری شوند و به‌طور دائم روی صحنه به طرف آن بکوشند.

من به آرکادی نیکلایویچ گفتم: «من اهمیت این مسئله را که شما امروز به دروس ما اضافه کردید می‌فهمم، ولی این برای ما کافی نیست. ما باید با شیوه‌های منطبق با تکنیک روانی آن نیز آشنا شویم و طرز استفاده از آنها را نیز یاد بگیریم. بنابراین شما باید تکنیک روانی مربوط به آنها را نیز به ما بیاموزید، راه معین و مشخص آن را به ما بیاموزید.» — با کمال میل، ولی هیچ چیز تازه‌ای شما از من نخواهید شنید. من فقط باید آنچه را که شما می‌دانید برایتان توضیح دهم. بفرمایید، اولین توصیه: شما فقط در خود، «خوداحساس گری درونی صحیح صحنه‌ای» را ایجاد کنید، آن وقت احساس خواهید کرد که با کمک تکنیک روانی همه چیز در روح شما به طرف خلاقیت درست و صحیح تنظیم

۱. استانیسلاوسکی به‌خصوص همین دستیابی به حقیقت و تکامل یابی را از هنرجویان خود در کلیه تمرینها و اتودها انتظار داشت و طلب می‌کرد. و در ضمن می‌گفت که تفاوت بین دوره اول و دوره چهارم فقط در میزان مسائل است، مسائلی که برای هنرجویان مطرح می‌شود؛ ولی اجرا و انجام کلیه مسائل بایستی در نهایت درستی و تکامل یافتگی صورت پذیرد و به قول استانیسلاوسکی همینها خودضامن این هستند که در رشته‌های هنری استادان واقعی تربیت شوند.

می شود و طبیعت شما فقط و فقط منتظر يك ضربه است که به طرف کار حمله ور شود؛ معطل چی هستید؟ ضربه را وارد کنید!

— چطوری باید وارد کرد؟

— در شیمی، ضمن واکنش آهسته و ضعیف دو ماده مقدار خیلی ناچیزی از مادهٔ ثالثی را به نام «کاتالیزور» به محلول اضافه می کنند، که این عمل باعث تشدید و سرعت واکنش می شود. شما نیز چنین کاتالیزوری، از نوع بدیههٔ غیر منتظره، جزئی از يك عمل یا کل عمل، يك لحظه حقیقت واقعی — فرقی نمی کند که چی باشد — خلاصه روانی و یا جسمانی وارد کنید. غیر منتظره بودن چنین لحظه ای شما را به هیجان می آورد و به طور طبیعی حمله را آغاز می کنید. ضمن آخرین اجرای اتود «سوزاندن پول» همین اتفاق رخ داد. نازوانف دز خود به احساس صحیح خود احساس گری رسیده بود، و همان طور که بعداً توضیح داد، برای تند و تیز کردن حالت خلاقیت خود بلافاصله در همان لحظه دست به بدیهه سازی زد. یعنی با يك اشتباه بزرگ در محاسبه، شرایط پیشنهادی بحرانی برای خود به وجود آورد. همین اندیشه برای او نقش «کاتالیزور» را بازی کرد (اضافه نمودن مادهٔ سوم). بلافاصله واکنش به سرحد لزوم رسید، یعنی به طبیعت ارگانیکی و روانی خلاقیت غریزه.

هنر جویان با کنجکاوی سؤال کردند: «در کجا باید به جستجوی کاتالیزور پرداخت؟»
— در همه جا؛ در تصورات، دیدها، قضاوتها، احساسات و خواستها، در جزئیات اعمال روانی و جسمانی، در تفکرات و اندیشه های جزئی و ناقابل، در تخیلات، در موضوعاتی که با آنها ارتباط برقرار می کنید، در ریزه کاریهای غیر قابل صید، در شرایطی که روی صحنه ما را احاطه کرده است، در میزانشها و....

مگر جا برای پیدا کردن يك حقیقت كوچك و واقعی زندگی انسانی که باعث به وجود آمدن باور و ایجاد حالت «من هستم» می گردد، کم است؟
— خوب، آن وقت چه می شود؟

— آن وقت چیزی رخ می دهد که سرتان از چند لحظهٔ غیر منتظره و آمیزش کامل زندگی چهرهٔ تجسم یافته با زندگی شخصی خود شما روی صحنه گیج می خورد. اتفاقی رخ می دهد که شما قسمتهایی از خود را در نقش و نقش را در خود احساس خواهید کرد.
— بعد چه می شود؟

— چیزی که برای شما گفته ام: حقیقت، باور و «من هستم» شما را تحت اختیار طبیعت ارگانیسم و غریزهٔ آن قرار می دهد. کاری که مشابه آن را نازوانف در درس ماقبل آخر انجام

чину, почему случилось такъ, а не иначе: это никак
 нельзя завтѣнить тебѣ всю теорію, которая въ основаніи
 лежитъ въ нашемъ искусствѣ до сихъ поръ итѣ. Пото-
 му всматривайся во все слою общества безъ всякаго
 предубижденія къ тому или другому, и увидишь, что
 вездѣ есть и хорошее и дурное, — и это даетъ воз-
 можность при игрѣ каждому обществу отдать свое,
 то есть: крестьянину ты не будешь умиль сохра-
 нить свѣтскаго приличія при полной радости, а бари-
 ному во гнѣвѣ не раскричишься и не размахнешься,
 какъ крестьянинъ. Не пренебрегай отдѣлкой сцениче-
 скихъ положеній и разныхъ мелочей, подмѣченныхъ
 въ жизни; но помни, чтобъ это было вспомогаельнымъ
 средствомъ, а не главнымъ предметомъ: первое хоро-
 шо, когда уже изучено и понято совершенно второе. Ну,
 я думаю, что я ужъ наскучилъ тебѣ своиіи совѣтани —
 тѣмъ болѣе, что часть ихъ тебѣ уже известна; да что
 за беда? и повторить не худо. Я по себѣ знаю: я
 знаю роль, а все повторяю, и почти каждый разъ не
 даромъ, что-нибудь да замѣтишь усомнѣвшееся пре-
 жде; а иногда замѣтишь и то, что поумничалъ прежде,
 а дѣло гораздо проще. Итакъ я считаю всю эту бол-
 товню, на которую старяки вообще не скупы, и особ-
 ливо когда дойдетъ до совѣтовъ, не лишней. Надобно
 же было чѣмъ-нибудь исполнить письмо; сообщить те-
 бѣ что-нибудь объ здѣшнемъ — ничего интереснаго
 нѣтъ: все старое, все также пошло плугуемъ, также
 глупо умничаетъ; все также молодость смотритъ на

неужели
 можно
 забыть
 это?

это 7-е письмо к тебе

неужели забыть?

да, но не забыть, а
 повторить, если забуду

неужели забыть?

Значит, не забывай

магический

проблема

проблема
проблема
проблема
проблема

апр
проблема
проблема
проблема

без труда? Пользуясь слушает, трудясь, разработа-
вай данные Богом способности по крайнему своему
разумению; не отвергай замечаний, а выкапывай из них
глубже, и для проверки себя и советов, всегда имей
в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу дей-
ствующего лица, изучай хорошенько его обществен-
ный быт, его образование, его особенные идеи, если
они есть, и даже не упускай из виду общество его
прошедшей жизни. Когда все это будет изучено, тогда
какия бы положения ни были взяты из жизни — ты
непременно выразишь верно: ты можешь сыграть или
да слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно
(это часто зависит от душевного расположения), но
сыграешь верно. Помни, что совершенство не дано
человку; но, занимаясь добросовестно, ты будешь
к нему приближаться на столько, на сколько придела
даст тебе средств. Ради Бога, только никогда не ду-
май смущать публику: вѣдь и смѣшное и серьезное
вытекает все-таки из верного взгляда на предмет,
и вѣрь мнѣ, что чрезъ два-три года ты увидишь въ
своихъ роляхъ равницу; съ каждымъ разомъ роль бу-
детъ выходить круглее, естественнее. Следи неуспы-
но за собой; пусть публика тобой довольна, но самъ
къ себѣ будь строже ея — и вѣрь, что внутренняя
награда выше всѣхъ аплодисментовъ. Старайся быть
въ обществѣ — сколько позволитъ время, изучай че-
ловка въ массѣ, не оставляй ни одного анекдота
безъ вниманія, и всегда найдешь предшествующую при-

проблема
проблема

проблема
проблема

داد، می شود تکرار کرد، به شرطی که آغاز خلاقیت با یکی از عناصر خود احساس گری صحنه‌ای باشد.

فراموش نکنید مسئله مهم اینجاست که در تمام موارد، تا سر حد امکان، زندگی اولین عنصری را که به وجود می آید و حیات آغاز می کند توسعه دهید و به تکامل برسانید. شما حالا دیگر به خوبی می دانید که اگر روی یکی از عناصر کار هنری را به درستی و خوبی و بادقت و توجه زیاد انجام دهید، بقیه عناصر، که ارتباط ناگسستی بین آنها وجود دارد، خود به خود به همان درستی و خوبی به دنبال اولی زندگی آغاز می کنند. این طریقه آگاهانه که هم اکنون برای شما توضیح دادم و باعث برانگیختن طبیعت ارگانیک هنری غریزه ما می شود، یگانه راه و تنها طریقه منحصر به فرد نیست. طریقه دیگری نیز وجود دارد، ولی امر و زدیگر وقت به اندازه کافی برای مطرح کردن آن نداریم، پس باشد برای جلسه آینده.

سال .. ۱۹

امروز وقتی آرکادی نیکلایویچ وارد کلاس شد، رو کرد به ما و گفت: «شوستف و نازوانف صحنه اول یاگو و اتللو را بازی کنند! فقط اولین جملات را بگویید.»
ما خود را آماده و بازی را شروع کردیم. به نظر می آمد که بازی سرسری نبود، بلکه با دقت و تمرکز و خود احساس گری صحیح درونی صحنه‌ای توأم بود.
تارتسف از ما سؤال کرد: «خوب شما هم اکنون فکر تان به چه چیزی مشغول بود؟»
پاشا در جواب گفت: «به نزدیکترین هدفها، یعنی به کاری که با آن توجه نازوانف را به خود جلب کنم.»

من توضیح دادم: «من سعی می کردم به حرفهایی که پاشا می زند نفوذ یابم، تا حدی که بتوانم با دید درونی آنچه را که پاشا می گوید ببینم.»
— پس بدین ترتیب یکی از شما توجه دیگری را به خود جلب می کرد، برای اینکه توجه او را جلب کرده باشد؛ و دومی سعی می کرد نفوذ کند و آنچه را که دیگری برای او می گفت ببیند، برای اینکه نفوذ کند و آنچه را که برایش می گویند ببیند.
ما با اعتراض گفتیم: «نه، آخه برای چی؟»

— چون وقتی که عمل سرتاسری و مافوق هدف نمایشنامه و نقش وجود نداشته باشد، فقط همین اعمال می تواند وجود داشته باشد. بدون آنها فقط می شود توجه را جلب کرد، به خاطر جلب کردن توجه؛ و یا اینکه فقط به خاطر نفوذ کردن و دیدن، نفوذ کرد و دید.

حالا همان کاری را که کردید تکرار کنید و آن صحنه‌ای را نیز که اتللو با یاگو شوخی می‌کند اضافه کنید.

وقتی بازی تمام شد، آرکادی نیکلایویچ سؤال کرد: «هدف شما چه بود؟»
من در جواب گفتم: «dolce far niente».^۲

— هدف قبلی چطور شد؟ کوشش برای فهمیدن طرف مقابل؟

— در هدف جدید، جدید و مهمتر، وارد و در آن حل شد.

آرکادی نیکلایویچ به ما پیشنهاد کرد که کلماتی را که در هر دو اتود ضمن بازی به زبان آوردیم، به خاطر آوریم.

— کلمات و حرکات قسمت اول را به خاطر دارم ولی قسمت دوم را فراموش کرده‌ام.

تارتسف گفت: «معنی اش این است که آن خود به خود اجرا شد و کلمات نیز همین

طور.»

— از قرار معلوم بله.

— خوب، حالا همان قسمتی را که هم اکنون بازی کردید تکرار کنید و قسمت بعدی را

نیز به آن اضافه کنید، یعنی اولین دقایق شك و تردید و دودلی آدمی را که بعداً دچار حسادت می‌شود.

ما دستور را با دست و پاچلفتگی اجرا کردیم و با این کلمات هدفمان را چنین معنی

کردیم: «خندیدن به تهمتهای بی اساس یاگو.»

— پس هدفهای قبلی چطور شدند؟ فهمیدن حرفهای طرف مقابل و «dolce far

«niente?»

من می‌خواستم بگویم که توسط هدف بزرگتری بلعیده شدند، ولی بعد منصرف شدم و

هیچ نگفتم.

— موضوع چیست؟ چه چیزی باعث ناراحتی شما شده است؟

— اینکه در این قسمت خط سیر نقش، یعنی خط سیر خوشبختی، پاره می‌شود و خط

سیر جدیدی آغاز می‌گردد، خط سیر حسادت.

تارتسف حرف مرا تصحیح کرد و گفت: «این خط سیر پاره نمی‌شود، بلکه با عوض

شدن شرایط پیشنهادی شروع می‌کند به تغییر موجودیت دادن. ابتدا خط از يك مرحله

تازه داماد خوشبخت — اتللو — عبور می‌کند، شوخی او با یاگو، بعد تعجب و حیرت،

دودلی، شك، به عقب راندن بدبختی ای که حمله ور شده، بعد خود آدم حسود شروع می کند به آرام کردن خویش و دوباره برمی گردد به همان حالت نیکبختی و سعادت مندانه. يك چنین تغییر حالتی را مادر زندگی واقعی نیز خوب می شناسیم. در زندگی واقعی نیز نیکبختی و خوشحالی در جریان است، بعد ناگهان شك و تردید بر آن سایه افکن می شود، و یکمرتبه ناامیدی و یأس و غم بر ما حکمفرما می شود و بعد ناگهان همه چیز روشن می شود. از این تغییرات نترسید، بلکه برعکس این تضادها را باید دوست بدارید و در تند و تیز کردن و توجیه آنها بکوشید. در مثال قبلی انجام این کارچندان مشکل نیست. فقط کافی است که گذشته را به خاطر آورید، آغاز عشق اتللو و دزد مونا. کافی است که به عبورتان از خط سیر ادامه دهید و آن را با وحشت و جهنمی که یاگو برای اتللو تهیه و تدارك دیده است مقایسه کنید.»

ونتسف که دوباره گیج شده بود، سؤال کرد: «از گذشته چه چیزی باید به خاطر آورد؟»
— اولین ملاقاتِ عالمی دودلداده در خانهٔ برابانسیو، داستانهای زیبای اتللو، ازدواج، جدایی در شب زفاف، ملاقات در قبرس زیر آفتاب جنوب، ماه عسل فراموش نشدنی... و بعد آنچه در آینده در کمین است... دوباره اینکه در آینده در چیزهایی در انتظار اتللو خوشبخت است. دیگر خود بیندیشید.

— مگر در آینده چه چیزهایی در انتظار اوست؟

— همهٔ آن چیزهایی که طبق دسیسهٔ جهنمی یاگو در پردهٔ پنجم اتفاق می افتد. با در مقابل هم قرار دادن این دو جناح کاملاً متضاد، گذشته و آیندهٔ احساسات لطیف قبلی و احساساتی که بعداً در کمین اتللوست کاملاً برای شماروشن می شود. مناسبات هنرپیشهٔ خالق نیز نسبت به سرنوشت انسانی که به وسیلهٔ او تجسم می یابد روشن می شود. هرچقدر مرحلهٔ سعادت آمیز و پر عشق و محبت زندگی اتللو شدیدتر و غنی تر نشان داده شود، به همان نسبت هم پایان غم انگیز آن پررنگ تر خواهد شد.

بعد تارتسلف دستور داد: «ادامه دهید!»

ما تمام صحنه را بازی کردیم، حتی صحنهٔ معروف سوگند خوردن یاگو. آرکادی نیکلایویچ شروع کرد به توضیح دادن و گفت: «اگر روی تمام نقش به همین ترتیب کار کنید، آن وقت هدفهای کوچک درهم ادغام می شود و هدفهای بزرگی به وجود می آید. آن وقت دیگر تعداد آنها زیاد نخواهد بود. آن وقت اگر این هدفها را در طول نمایشنامه قرار دهید، درست مثل فانوسهای دریایی، خط سیر عمل سرتاسری نمایشنامه

را مشخص خواهند کرد. حالا برای ما مهم است که بفهمیم، یعنی حس کنیم که جریان جذب کردن هدفهای کوچک به وسیله هدفهای بزرگ غریزی صورت می‌پذیرد.»

بعد در مورد نامگذاری اولین هدف بزرگ بحث در گرفت. هیچ کدام از ما، از جمله خود آرکادی نیکلایویچ، نتوانستیم بلافاصله موضوع را حل کنیم. در ضمن تعجب آورهم نیست، چون هدف صحیح و زنده و جالب که به طور حسابگرانه و فرمالیته (رسمی و ظاهری) یکمرتبه و خودبه‌خود به وجود نمی‌آید. با زندگی هنری روی صحنه، در طول زمان کار روی نقش به وجود می‌آید. ما هنوز این زندگی را نشناختیم و به همین دلیل هم موفق نشدیم که ماهیت درونی آن را به طور صحیح تعیین کنیم. با وجود این یکی از هنرجویان يك اسم ناموزون و بی‌سروتهی را برای آن پیشنهاد کرد که ما هم به علت نداشتن چیز بهتری آن را قبول کردیم:

«می‌خواهم دزدمونا را، که زن ایده‌آلی است، بپرستم. می‌خواهم به او خدمت کنم و تمام زندگیم را به خاطر او بدهم.»

وقتی در مورد این هدف بزرگ اندیشیدم و طبق طریقه خودم آن را زنده کردم، آن وقت فهمیدم که این هدف به من کمک کرده است تا تمام صحنه و قسمت‌هایی از نقش را از درون توجیه کنم. وقتی در لحظه‌ای از بازی شروع به این هدف‌گیری نهایی کردم - پرستیدن دزدمونا، زن ایده‌آل - متوجه این موضوع شدم. وقتی شروع کردم از هدفهای کوچک قبلی خود به طرف هدف نهایی رفتن، احساس کردم که چطور اسامی‌ای که برای آنها تعیین کرده بودم ارزش و اهمیت خود را از دست دادند. مثلاً، اولین هدف را می‌گویم: «سعی کردن برای فهمیدن آنچه یاگو می‌گوید.» این هدف به چه درد می‌خورد؟ معلوم نیست. وقتی همه چیز روشن است، دیگر سعی کردن برای چه؟ اتللو عاشق است، فقط درباره دزدمونا می‌اندیشد، می‌خواهد فقط درباره او صحبت کند. به همین دلیل هرگونه سؤال و هرگونه خاطرات شخصی که مربوط به آن عزیزش می‌شود، برای او خوشایندند و شادی آفرینند. چرا؟ برای اینکه «او دزدمونا، زن ایده‌آل را می‌پرستد»، زیرا «او می‌خواهد به دزدمونا خدمت کرده و تمام زندگیش را وقف او کند».

هدف دوم را می‌گیریم: «dolc far niente». این هدف نیز لازم نیست. از این گذشته درست هم نیست: ضمن صحبت درباره دلدارش، مرد آفریقایی دست به کاری که برای او خیلی اهمیت دارد و ضروری است می‌زند. چرا؟ خوب برای اینکه «او دزدمونا، زن ایده‌آل را می‌پرستد»، زیرا «او می‌خواهد به دزدمونا خدمت کرده و زندگیش را وقف او کند». بعد از اولین تهمت یاگو، اتلوی من، آن طور که من او را می‌شناسم، قهقهه می‌زند.

برای اودرك این مسئله که هیچ آلودگی قادر نیست پاکیزگی درخشان بُت او را لکه دار کند، لذتبخش و فرح انگیز است. این اعتقاد مرد آفریقایی را به حالت زیبایی می رساند و به زانو در آمدن در مقابل او را شدت می بخشد. چرا؟ زیرا که «اودزدمونا، زن ایده آل را می پرستد» و غیره. من فهمیدم چگونه به تدریج در مرد آفریقایی حسادت نطفه می گیرد، چگونه اعتقاد او نسبت به ایده آلش سست و ضعیف می شود، و چگونه درك و فهم آگاهی او در مورد خدعه و نیرنگ و فساد در وجود خوش خط و خال ماری فرشته نما توسعه می یابد و مستحکم تر می شود.

آرکادی نیکلایویچ سؤال کرد: «خوب پس هدفهای قبلی چطور شدند؟»

— آنها جذب تشویش و نگرانی در مورد نابودی ایده آل شدند.

بعد آرکادی نیکلایویچ پرسید: «خوب از تجربه امر و زی چه نتیجه گیری می توانیم

بکنیم؟ نتیجه درس چیست؟»

نتیجه این است که من اجرا کنندگان صحنه اتللو و یاگورا و اوارا کردم که عملاً جریان جذب هدفهای کوچک را در هدفهای بزرگتر حس کنند. هیچ چیز جدیدی در آن وجود نداشت. من فقط آنچه را که قبلاً درباره قطعات و هدفها و یا در مورد مافوق هدف و عمل سرتاسری گفته بودم، تکرار کردم.

چیز دیگری در اینجا تازه و دارای اهمیت است و آن مسئله مهم و جدید به خصوص در این خلاصه می شود که نازوانف و شوستف شخصاً با آزمایش بر روی خود به این شناخت رسیدند که چگونه هدف نهایی و مهم خلاقیت، توجه را از چیزهای نزدیک منحرف می کند، و چگونه هدفهای کوچک از سطح توجه محو می شوند. معلوم می شود. که این هدفها مبدل به غریزه می شوند و خود به خود از وجه مستقل به کمکی و فرعی مبدل می شوند که ما را به هدف بزرگ می رساند. نازوانف و شوستف حالا دیگر می دانند که هر چه هدف نهایی عمیقتر و وسیعتر و پر اهمیت تر تعیین شده باشد، به همان نسبت بیشتر توجه را نسبت به خودش جلب می کند و به همان نسبت هم امکان اینکه تسلیم نزدیکترین هدفهای کوچک و کمکی و فرعی بشویم، کمتر است. این هدفهای کوچک که اختیارشان با خودشان است، طبیعتاً تحت کنترل طبیعت ارگانسیم و غریزه درمی آیند.

ونتسف که ناگهان به تشویش افتاده بود، سؤال کرد: «چی گفتید؟»

— می گویم وقتی هنر پیشه تسلیم هدف بزرگ تعیین شده می شود، تمام وجودش در آن

متفرق می شود. دز چنین مواردی هیچ چیز مانع فعالیت آزادانه طبیعت ارگانسیم نمی تواند بشود. طبیعت کلیه هدفهای کوچکی را که بی سرپرست مانده اند در اختیار می گیرد، و با

كمك آنها در رسیدن به هدف بزرگ و نهایی که تمام توجه و شعور خالق صرف آن شده، یاری می‌رساند.

نتیجه‌گیری از درس امروز در این خلاصه می‌شود که هدفهای بزرگ یکی از بهترین وسایل تکنیک روانی است که ما برای تأثیر بر طبیعت روانی و ارگانسیم و غریزه در جستجویش هستیم.

بعد از تقریباً يك سكوت طولانی، آرکادی نیکلایویچ متفکرانه چنین ادامه داد: «چنین تغییر و تبدیلی، که در هدفهای کوچک مشاهده کردید، در مورد هدفهای بزرگ نیز به‌طور کامل صورت می‌گیرد. منتها در رأس آنها مافوق هدف همه جانبه‌نمایشنامه قرار دارد که ضمن خدمت به آن، هدفهای بزرگ نیز به فرعی و کمکی مبدل می‌شوند. آنها نیز به نوبه خود پله‌هایی می‌شوند که ما را به هدف نهایی و اساسی و همه جانبه رهنمون می‌شوند. وقتی توجه هنرپیشه کاملاً به مافوق هدف معطوف شود، آن وقت هدفهای بزرگ نیز تا حدود زیادی غریزی صورت می‌پذیرد. همان‌طور که شما می‌دانید، عمل سرتاسری از صفوف طویل هدفهای بزرگ تشکیل شده است. در هر کدام از آنها شمار زیادی هدفهای کوچک وجود دارند که به‌طور غریزی عملی می‌شوند.

حالا این سؤال مطرح می‌شود که چه مقدار دقایق خلاقیت غریزی در تمام طول عمل سرتاسری که از اول تا آخر نمایشنامه کشیده شده، نهفته شده است؟ شمار آنها از قرار معلوم خیلی زیاد است. عمل سرتاسری يك وسیله برانگیزنده قویی است که ما برای تأثیر بر غریزه به دنبال آن هستیم.»

بعد از کمی فکر، تارتسف ادامه داد: «ولی عمل سرتاسری خود به‌خود به‌وجود نمی‌آید. قدرت کوشش خلاقیت آن مستقیماً به مافوق هدفی جالب مربوط می‌شود که در خود انگیزه‌هایی برای به‌وجود آمدن لحظات خلاقیت غریزی نهفته دارد. آنها را نیز به آن چیزهایی که در عمل سرتاسری نهفته شده‌اند و یا به‌وجود آمده‌اند اضافه کنید، آن وقت متوجه می‌شوید که قویترین و پرکشش‌ترین جاذبه‌ها برای برانگیختن طبیعت ارگانسیم خلاقیت غریزه همانا مافوق هدف و عمل سرتاسری است. فقط در چنین صورتی است که هر بار تکرار حقیقی، واقعی و از همه مهمتر دارای تنوع غیر قابل انتظاری خواهد بود. آن وقت است که می‌توان از شر حرفه‌ای‌گری، اشتامپ، حقه و نیرنگ و تردستیهای تهوع‌آمیز هنرپیشه‌مآبی نجات یافت. و در چنین شرایطی است که زندگی واقعی روی صحنه جان می‌گیرد، و آدمهای زنده در آن فارغ از هر گونه آلودگی هنری به زندگی کردن

می پردازند.^۳

این زندگی تقریباً در هر بار تکرار هنری از نو به وجود می آید. برای من فقط باقی می ماند که به شما نصیحت کنم: از مافوق هدف دائماً به عنوان يك قطب نما استفاده کنید. آن وقت عمل سرتاسری نمایشنامه و نقش هم به طور طبیعی و واقعی و تا حدود زیادی غریزی انجام می شود.»

بعد از يك سکوت دیگر تارتسف چنین ادامه داد: «همان طور که فوق هدف و عمل سرتاسری تمام هدفهای بزرگ را به خود جذب می کنند و آنها را مبدل به فرعی و کمکی می کنند، همان طور هم مافوق هدف و مافوق عمل سرتاسری تمام زندگی انسان - هنر پیشه و مافوق هدف نمایشنامه و نقش ورپر تو ار او را جذب خود می کنند. و آنها ضمن اجرای هدف مهم زندگی به وسایل فرعی و کمکی و نردبان مبدل می شوند.»
شوستف که دچار شك و تردید شده بود، سؤال کرد: «این تغییرات برای نمایش خوب است یا نه؟»

— اگر جنبه حسابگرانه کار را زیاد کند، البته بد است، ولی اگر این تأثیر پذیری با کمک وسایل هنری انجام بگیرد، خوب است. خوب حالا شما فهمیدید که تکنیک روانی از راه شعور یعنی چه؟ این می تواند شیوه ها و شرایط خوب و مناسبی برای طبیعت کارهای هنری و غریزه آماده کند. درباره آنچه موتور زندگی روانی ما را برمی انگیزد بیندیشید، درباره خود احساس گری درونی صحنه ای بیندیشید، در فکر مافوق هدف و عمل سرتاسری باشید، خلاصه در مورد آنچه شعور را به آن دسترسی است بیندیشید، و پیاموزید که با کمک آنها زمینه مساعدی برای کارهای غریزی طبیعت هنری ما فراهم

۳. برای استانیسلاوسکی، هنرمند معتقد و پیر و مکتب رئالیستی اساس کل جریان خلاقیت و ایده عمیق همه جانبه (مافوق هدف) اثر است که همواره بایستی با هدف زندگی و جهان بینی شخص هنرمند خالق مطابقت داشته باشد، یعنی مافوق هدف اصل است.

به عقیده استانیسلاوسکی شناخت روشن و واضح اندیشه ایده اثر با «احاطه کامل» آن، به معنای تمام و کمال کلمه، اساس مستحکم و استواری است برای به وجود آوردن يك انسان زنده تمام و کمال روی صحنه، و این خود تنها راه نجات از حرفه ای گری و بیراهه روی به طرف فرومایگی و هرزگی هنری بدون داشتن هر گونه ایده و اندیشه است.

در آثار دیگر استانیسلاوسکی، همچنین در بحث و گفتگوهایی که با هنر جو یان و هنرمندان تئاتر مخات می شد، اهمیت فوق العاده و استثنائی مافوق هدف و خط سرتاسری در خلاقیت هنرمند منعکس شده است. (ر. ک. مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه ها.)

آورید. ولی هیچ وقت به این فکر نکنید که از راه ساده و راحت به الهام برسید: «الهام برای الهام.» از این راه فقط به نتیجه معکوس خواهید رسید.

سال .. ۱۹

— به غیر از تکنیک روانی آگاهانه که آماده کننده زمینه برای خلاقیت غریزه است، اغلب ما ضمن برآوردهای صحنه‌ای با تصادفات ساده‌ای برخورد می‌کنیم. باید دانست که از آنها نیز چگونه استفاده کرد. ولی برای آنها نیز تکنیک روانی منطبق ضروری است. برای نمونه، شما، مالالتکووا، لحظه‌ای را که ضمن اولین بازی روی صحنه فریاد کشیدید «کمک کنید» به خاطر آورید و برای ما بگویید که در آن چند لحظه اوج هیجانی چه احساسی می‌کردید؟

مالالتکووا نتوانست جوابی بدهد، چون حتماً از اولین بازی خاطرات بی‌سروتهی در او باقی مانده بود.

آرکادی نیکلایویچ به کمک او شتافت و گفت: «سعی می‌کنم به جای شما من به خاطر بیاورم که در آن چند لحظه چه رخ داد: دختر یتیمی را که شما مجسم می‌کردید انداخته بودند توی خیابان، و در عین حال شما، یعنی هنر جو مالالتکووا را تک و تنها روی محوطه وسیع و پهناور صحنه در مقابل آن حفره عمیق و سیاه رها کردند. وحشت از آن خلاء، تنهایی آن دخترک یتیم، و هنر جویی که برای اولین بار دست به هنر نمایی زده است، از لحاظ تشابه و نزدیکی با هم مخلوط شدند. خالی بودن صحنه را به جای خلوتی خیابان، و تک و تنهایی شخص خود را به جای عزلت دخترک یتیمی که از خانه بیرون کرده‌اند گرفتید، و فریاد زدید: «کمک! کمک!» و چنان واقعی و حقیقی به وحشت افتاده بودید که مشابه آن فقط در زندگی واقعی می‌تواند رخ دهد.

هنر پیشه با تجربه می‌توانست با تکنیک روانی منطبق خود از این تصادف خوب به نفع هنرش استفاده کند. چنین هنر پیشه‌ای می‌توانست وحشت انسان - هنر پیشه را به وسیله تکنیک روانی منطبق به وحشت انسان - نقش کند. ولی در وجود شما، در اثر نداشتن تجربه کافی و عدم آشنایی با تکنیک روانی، انسان - هنر پیشه پیروز گشت. شما به هنر خیانت کردید، بازی را قطع نمودید و در پشت پرده‌های آویخته شده در اطراف صحنه خود را پنهان کردید.»

بعد آرکادی نیکلایویچ رو به من کرد و چنین گفت: «آیا شما نیز همان حالتی را که هم اکنون ما درباره‌اش بحث کردیم، نداشتید؟ آیا در روی صحنه برای شما همان تصادف

خوب و مشابه و نزدیک با نقش رخ نداده بود؟»

— به نظرم در صحنه «یاگو! خون! خون!» بله، رخ داده بود.

تارتسلف در تأیید من گفت: «بله، خوب حالا آنچه را که آن وقت رخ داده بود به خاطر

بیاوریم.»

من شروع کردم جریان را به خاطر آوردن: در ابتدای کار، من کلمات نقش را از طرف خودم فریادمی کشیدم نه از طرف اتللو. ولی این فریاد، فریاد هنرپیشه‌ای بود که از ناامید شدن در موفقیت و مفتضح شدن آن را برمی کشید. من به خاطر خودم شیون و فغان سرداده بودم، ولی این رنج و عذاب مرا وادار کرد که به یاد اتللو بیفتم، به یاد داستان متأثرکننده پوشین، به یاد عشق آن آفریقایی نسبت به دزد مونا. من ناامیدی خودم انسان-هنرپیشه را به جای ناامیدی انسان-نقش گرفتم، یعنی به جای ناامیدی و درد و رنج اتللو. در تصورات من آنها با هم مخلوط شدند و من کلمات متن را بدون اینکه خودم بدانم از طرف چه کسی بیان می شود بر زبان می آوردم. تارتسلف گفت: «به عبارت دیگر این بار نیز چیزی از لحاظ شباهت و نزدیکی با نقش تطابق پیدا کرد.»

بعد از یک سکوت کوتاه آرکادی نیکلایویچ ادامه داد: «مادر کار عملی فقط با یک نوع تصادف سروکار پیدا می کنیم. اغلب یک چیزی درست از زندگی واقعی و حقیقی، یک تصادف ساده و ظاهری که هیچ گونه ارتباطی با کل نمایشنامه و نقش و نمایش ندارد، داخل زندگی قراردادی که روی صحنه در جریان است می شود.»

هنرجویان سؤال کردند: «این تصادف ظاهری چگونه است؟»

— مثلاً افتادن تصادفی همان دستمال و یا صندلی را بگیریم که من در موردش برایتان شرح دادم. اگر هنرپیشه‌ای که روی صحنه قرار گرفته هوشیار و حساس باشد و از تصادفی که ناگهان رخ می دهد به وحشت نیفتد و دست و پای خودش را گم نکند، بلکه بر عکس آن تصادف ناگهانی را وارد نمایشنامه کند، آن وقت آن تصادف اتفاقی برای نمایشنامه مانند یک دیابازون عمل می کند.

این تصادف اتفاقی باعث ایجاد یک نت صحیح و زنده در بین دروغ هنرپیشگی و شرایط قراردادی صحنه‌ای می شود، این نت باعث به یاد آوردن حقایق واقعی می شود و همه خطوط نمایشنامه را به دنبال خود می کشاند و باعث می شود آنچه را که ما به آن «من هستم» می گوئیم، باور و احساس کنیم. همه اینها با هم هنرپیشه را به طرف طبیعت خلاقیت غریزه می رساند.

هم از تطابق و هم از تصادفات روی صحنه باید عاقلانه و هوشیارانه استفاده کرد. نباید

از آنها چشم‌پوشی کرد، بلکه باید آنها را دوست داشت، ولی نه اینکه آنها را مبنای محاسبات هنری خود قرار دهیم.

این بود کلیه مطالبی که من می‌توانستم درباره تکنیک روانی آگاهانه و تصادفاتی که بر انگیزنده خلاقیت غریزه است برای شما بگویم. همان طور که می‌بینید، فعلاً ما از لحاظ راههای منطبق آگاهانه غنی نیستیم. از این لحاظ در آینده هنوز کارهای زیاد و تجسسی در انتظارمان است. باید به آنچه یافته‌ایم بیشتر ارج نهیم.

سال .. ۱۹

در سر درس امروز دیگر کاملاً چشمهای من باز شده بود و همه چیز را به خوبی می‌فهمیدم و یکی از طرفداران دو آتشه «سیستم» شده بودم. من دیدم که چگونه تکنیک آگاهانه، خلاقیت غریزه را، که خود الهام بخش است، به وجود می‌آورد. موضوع از این قرار بود:

خانم دیمکف امروز اتود «سراهی» را که زمانی مالالتکو و بسیار خوب اجرا کرده بود بازی کرد. باید دانست که چرا دیمکف چنین میل و رغبتی نسبت به صحنه‌هایی که به بچه‌ها مربوط می‌شود، از قبیل «صحنه کهنه‌ها» از نمایشنامه براند و اتود جدید نشان می‌دهد. از قرار معلوم همین چند وقت پیش تنها پسرک عزیز و دوست داشتنی خود را از دست داده بود. این راز به عنوان شایعه به گوش من رسید. ولی امروز وقتی به اجرای اتودی که بازی می‌کرد نگاه کردم، فهمیدم که این شایعه حقیقت دارد.

ضمن بازی از چشمان او اشک مثل ابر بهاری سرازیر شده بود. ظرافت و لطافت مادرانه دیمکف چنان در ما مؤثر واقع شد که در مقابل چشمان ما آن دستمال بقچه‌ای که به جای بچه به روی صحنه برده بودند، طفل جاننداری می‌آمد. ما در میان آن رومیزی مجاله شده وجود طفلی را حس می‌کردیم؛ وقتی اتود به لحظه مرگ بچه رسید، برای اینکه از بروز يك حادثه ناراحت کننده جلوگیری شده باشد، اتود را متوقف کردند. زیرا جریان هیجان دیمکف توفان‌زا پیش می‌رفت. همه شدیداً تحت تأثیر قرار گرفته بودیم. آرکادی نیکلایویچ گریه می‌کرد، ایوان پلاتونویچ و همه ما به گریه افتاده بودیم: «وقتی صحبت از چهره واقعی زندگی است، دیگر درباره کشش و خطوط و قطعات و هدفها و اعمال جسمانی چه می‌شود گفت.» «بفرمایید این هم مثالی بود از چگونگی خلاقیت، طبیعت و غریزه! خلاقیت طبیعی شدیداً تحت قوانین هنری ما صورت می‌پذیرد، چون این قوانین را ما اختراع نکردیم، بلکه خود طبیعت آنها را به ما داده است. ولی چنین پیدایشها و

پیش بینی‌هایی هر روزه نیستند. ممکن هم هست که اصلاً رخ ندهد، آن وقت...»
 دیمکف که تصادفاً صحبت ما را شنیده بود گفت: «نه، این طور نیست، خواهد آمد!» و
 انگار از اینکه الهام او را ترک کند ترسیده باشد، با عجله شروع کرد به تکرار اتودی که چند
 لحظه پیش بازی کرده بود. آرکادی نیکلایویچ که دلش به حال اعصاب او می‌سوخت،
 می‌خواست او را از این کار بازدارد، ولی دیگر نیازی به این کار نبود، چون خود دیمکف
 به زودی دست از کار کشید، چون کار پیش نمی‌رفت.

تارتسف از او سؤال کرد: «خوب چه باید کرد؟ در آینده از شما می‌خواهند که تمام شبها
 را خوب بازی کنید، نه فقط شب اول را. در غیر این صورت، نمایشنامه‌ای که در شب اول
 موفقیت داشت، در شبهای بعدی تماشاچیان خود را از دست می‌دهد و ضرر هنگفتی متوجه
 تئاتر خواهد شد.»

دیمکف برای تبرئه خود گفت: «نه، به محض اینکه احساس کنم، بازی خواهم کرد.»
 تارتسف که خنده اش گرفته بود گفته او را تکرار کرد: «به محض اینکه احساس کنم،
 بازی خواهم کرد. درست مثل این است که بگوییم: وقتی شنا کردن را یاد بگیرم، آن وقت
 آب تنی خواهم کرد. من می‌فهمم که شما می‌خواهید بلافاصله به احساس برسید. البته
 این خوب است. چقدر خوب می‌شد اگر يك بار و برای همیشه می‌توانستیم به تکنیک
 منطقی برای تکرار هیجان رخ داده‌ای دست یابیم. ولی احساس را نمی‌توان ثبت کرد.
 احساس مانند مشتی آب از لای انگشتها خارج می‌شود. به همین دلیل خواه ناخواه باید در
 جهت تأثیر و تأکید روی آن در جستجوی طریقه استواری بود. هر کدام را که می‌خواهید
 انتخاب کنید؛ آسانترین و عملی‌ترین آنها اعمال جسمانی، کمی حقیقت و چند لحظه باور
 است. ولی ای بسن شناسهای ما با کراهت و اشمئزاز از هر نوع عمل جسمانی در هنر
 روگردانند.»^۴

يك راه‌هایی را که در مقابل هنر پیشه قرار دارد، طی کردیم: قطعات و هدفهای درونی
 و اندیشه‌های تخیل. ولی هیچ کدام آنها به اندازه کافی جالب و استوار و مناسب به نظر

۴. با مطرح کردن نقطه نظر دیمکف که با وسواس عجیبی با هر گونه اعمال جسمانی در هنر مخالفت
 می‌ورزد، استانیسلاوسکی در واقع به طور کلی می‌خواهد نظریه ایده‌آلیستها را در مورد هنر به عنوان يك
 جریان کاملاً روانی که فقط بر پیدایش روان و «من» هنرمند متکی است طرد کند.

چنین نظریه‌ای در مورد خلاقیت هنرمندان پیر و مکتب الهام و یا روان وجود دارد که نقش تعقل و
 شناخت هنرمند را ندیده می‌گیرد و توجهی به جنبه جسمانی آن ضمن ایجاد خود احساس گری صحنه‌ای
 ندارند.

نمی‌رسیدند. هر کاری که دیمکف می‌کرد، به هر عمل جسمانی که دست می‌زد، سرانجام مجبور می‌شد نیمه‌کاره دست از کار بکشد، چون هیچ چیز بهتری به عقلش نمی‌رسید. تارتسلف خیلی زود او را از این مخمصه نجات داد. او در ضمن در جستجوی هیچ عمل جسمانی جدیدی هم نبود. تارتسلف فقط او را وادار کرد آنچه را که همین چند دقیقه پیش آن قدر عالی و با احساس درونی بازی کرده بود، تکرار کند.

دیمکف خوب و با حقیقت و باور بازی کرد. ولی به هیچ وجه این اجرا را با اجرای اولی نمی‌شد مقایسه کرد. آرکادی نیکلایو بیچ به او چنین گفت: «شما خیلی خوب بازی کردید، ولی آن اتودی را که برای شما تعیین کرده بودند. بازی نکردید. شما موضوع را عوض کردید. من از شما خواستم صحنه «بچه سر راهی» را بازی کنید، بچه سر راهی که زنده است، ولی شما کننده مرده در رومیزی را به من ارائه دادید. اعمال جسمانی شما هماهنگ با آن بود: شما با دستهایی ورزیده و با مهارت کننده را در رومیزی پیچیدید. ولی مواظبت از بچه زنده مستلزم ریزه کاریهای زیادی است که شما آنها را رعایت نکردید. مثلاً بار اول، قبل از اینکه بچه تخیلی را قنناق کنید، دست و پای او را صاف کردید؛ شما آن را حس می‌کردید، شما با عشق و علاقه مادری آن را نوازش کردید و بوسیدید و آهسته چیزی زیر گوش او لبخند برب و اشک در چشم نجوا کردید. خیلی متأثر کننده بود. ولی این بار این جزئیات رعایت نشده بود. خوب، معلوم است، کنده که دست و پا ندارد. دفعه اول وقتی سر بچه تخیلی را می‌پیچیدید، خیلی دقت می‌کردید و مواظب بودید که به گونه بچه فشار وارد نیاید و با مهر بانی و دلسوزی این کار را می‌کردید. بچه را که قنناق کردید، مدتها بالای سرش ایستادید و از شادی و غرور مادرانه اشک همانند سه رشته مر و ارید از چشمان شما جاری شده بود. حالا بیایید و اشتباهات را بر طرف کنیم. اتود با بچه را برای من تکرار کنید، نه با تنه درخت.»

بعد از مدتی کار طولانی به اتفاق تارتسلف روی اعمال کوچک جسمانی، سرانجام دیمکف آگاهانه آنچه را به طور غریزی ضمن اجرای اتود اولی انجام می‌داد، فهمید و به خاطر آورد. او وجود بچه را احساس کرد، و اشک خود به خود از چشمانش جاری شد. وقتی بازی دیمکف به پایان رسید، آرکادی نیکلایو بیچ با شادی و شغف فریاد کشید: «بفرمایید این هم نمونه تأثیر تکنیک روانی و اعمال جسمانی بر احساس!»

من ناامیدانه گفتم: «خوب، بله، این درست. ولی این بار نیز بازی دیمکف اوج هیجان بازی اول را نداشت، به همین دلیل هم، نه من و نه شما هیچ کدام به گریه نیفتادیم.» تارتسلف در جواب گفت: «مهم نیست. وقتی زمینه آماده شده و به هنرپیشه احساس

دست داده است، هیجان نیز به وجود خواهد آمد، فقط کافی است که راهی به عنوان هدف آتش افزا پیدا کنید، یا اگر معجزه آسا و یا يك کاتالیزور دیگر. من فقط مایل نیستم که اعصاب جوان دیمکف ناراحت شود. هر چند...»

این کلمه را گفت و بعد از مکثی طولانی رو کرد به دیمکف و گفت: «می خواهم بدانم که شما با کنده پیچیده شده در رومیزی، با این اگر جدید که الساعة من برایتان می گویم چه می کردید؟ تصور کنید که شما کودکی را به دنیا می آورید، يك پسرک خیلی قشنگ و دوست داشتنی. شما به طرز عجیبی نسبت به این بچه وابستگی عاطفی پیدا می کنید... ولی... او بعد از چند ماه ناگهان از بین می رود. شما دیگر نمی دانید که چه باید بکنید، جایی برای خود در روی زمین نمی یابید... ولی سر نوشت دلش به حال شما می سوزد و يك بچه سرراهی، آن هم يك پسر، خیلی زیباتر و قشنگتر از مال خودتان سرراه شما قرار می دهد...»

درست به هدف خورده بود! هنوز آرکادی نیکلایویچ حرفش را تمام نکرده بود که دیمکف سرش را گذاشت روی کنده پیچیده در رومیزی و شروع کرد به زار زار گریه کردن، و این دفعه هیجانی که به ما دست داد بیشتر از اولی بود.

من خودم را فوری به آرکادی نیکلایویچ رساندم تا جریانی را که برای دیمکف اتفاق افتاده بود برای او تعریف کنم. آخه او واقعاً به درام زندگی دیمکف پی برده بود. به محض اینکه من موضوع را برای او گفتم، آرکادی نیکلایویچ با دو دست سرش را گرفت و پرید به طرف صحنه که مادر بخت برگشته را تسلی دهد، که ناگهان در چند قدمی او متوقف شد و محو تماشای کار دیمکف شد و دلش نیامد که بازی او را قطع کند.

بعد از اتمام بازی دیمکف، وقتی همه نفس راحتی کشیدند و اشکهایشان را پاک کردند، من رفتم پیش آرکادی نیکلایویچ و به او گفتم: «آیا شما فکر نمی کنید که هم اکنون اندیشه تخیل نبود که دیمکف را به هیجان آورد بلکه واقعیت، یعنی غم شخصی و انسانی زندگی خود او بود؟ به همین دلیل اتفاقی را که الساعة روی صحنه رخ داد، به نظر من، باید نتیجه يك تصادف و يك تطابق دانست، نه پیروزی تکنیک هنرپیشگی، نه پیروزی خلاقیت، نه پیروزی هنری.»

تارتسف از من سؤال کرد: «کاری که او اولین بار انجام داد، هنر بود؟»

من اعتراف کردم و گفتم: «بله، آن وقت کار او هنر بود.»

— چرا؟

— چون او خودش، به طور غریزی، غمش را به یاد آورد و از آن جرقه روشن شد.

— یعنی اشکال کار در اینجا است که این بار من باعث شدم آنچه در حافظه هیجانی او ثبت شده بود، به خاطرش بیاید، بر عکس بار اول که خود شخصاً آن را به خاطر آورده بود. من تفاوتی بین اینکه هنرپیشه شخصاً خودش خاطرات زندگی‌اش را به یاد بیاورد و یا اینکه به کمک شخص ثالثی به یاد خاطرات گذشته‌اش بیفتد، نمی‌بینم. مهم این است که حافظه جریانات را ثبت کرده باشد و با کمک يك اشاره و یا يك ضربه از خارج دوباره محفوظات خودش را زنده کند. نمی‌شود آنچه را در حافظه شخص محفوظ است، باطناً و با تمام وجود باور نداشت.

— بسیار خوب، فرض می‌کنم که این طور باشد. ولی شما باید قبول داشته باشید که این بار دیمکف از هدف جسمانی به هیجان نیامد و هیجان او از حقیقت و باور آنها نبوده است، بلکه از اگر معجزه آسایی که شما وی را به طرف آن راهنمایی کردید، بوده است....

آرکادی نیکلایوویچ حرف مرا قطع کرد و گفت: «مگر من منکر يك چنین چیزی هستم که شما می‌گویید؟ همواره همه چیز بستگی دارد به اندیشه تخیل و اگر معجزه آسا. ولی فقط موضوع اینجا است که همیشه باید دانست و توانست که به موقع از کاتالیزور استفاده کرد. و آن را به موقع وارد مایه کار کرد.»

— چه موقعی؟

— حالا چه موقعی! خوب حالا بروید و از خانم دیمکف سؤال کنید. اگر من زودتر از موقعی که ضرورت داشت اگر معجزه آسا را برای او مطرح می‌کردم، یعنی مثلاً در دومین بازی که او، خیلی خونسردانه، ضمن اینکه مشغول پیچیدن يك کنده درخت در رومیزی بود، بدون اینکه دست و پا و گونه‌های بچه‌ها را لمس کند، برای او مطرح می‌کردم، آیا این اگر می‌توانست به او کمکی کند؟ آیا قبل از اینکه او احساس کند به جای این کنده درخت يك موجود زنده را، که دارای دست و پای ظریف و کودکانه است، دارد در این قنناق می‌پیچد، این اگر را برای او مطرح می‌کردم، می‌توانست مفید واقع شود؟ من فکر می‌کنم اگر قبل از اینکه او به این حالت برسد، این مسئله را برایش مطرح می‌کردم، حتی شاید مشمژ کننده و برخوردی بود که فرزند ظریف و لطیف و گرم و نرم او را با يك تکه کثیف و نمدار يك درخت مقایسه کنم و البته ممکن بود از این تشابه تصادفی فکر من با اندوه خودش که در زندگی احساسش کرده بود به گریه بیفتد. این به طور زنده‌ای مرگ پسرش را به خاطرش می‌آورد. خوب این گریه، گریه‌ای است درباره خاطرۀ فرزندی که مرده، ولی گریه‌ای که برای این صحنه لازم است، گریه‌ای است که از یاد آن فرزند گذشته با شادی این طفل زنده توأم شده باشد. از این گذشته، من مطمئن هستم که دیمکف قبل از اینکه از لحاظ

فکری به این نتیجه رسیده باشد که این تکه چوب بیجان برایش به موجود جاننداری مبدل شده با تنفر و انزجار این کننده را از خود دور می کرد و آن را به طرفی می انداخت، و در گوشه تنهایی با خاطرات عزیز و گرانبهای خود شروع می کرد به اشک ریختن و گریستن. ولی این اشکها نیز اشکهایی بودند که به خاطر عزیز از دست رفته ریخته می شدند، نه اشکهایی که به درد این کار مورد بحث بخورند، اشکهایی نبودند که در اجرای اولی اتود ریخته می شدند. ولی بعد از اینکه دیمکف دوباره دستها و پاهاى بچه را دید و روحاً آنها را لمس کرد، و بعد از اینکه برای آنها اشک ریخت، آن طوری گریست که برای اتود ضروری بود، همان کاری که اولین بار کرد، یعنی اشکهای شادی از دیدن موجودی زنده.

من آن لحظه را حدس زدم و به موقع جرعه را فرستادم، و اگر معجزه آساراً که درست با عمق خاطرات عزیز و گرانبهای او مصادف شده بود، برایش گفتم. و همین جا بود که هیجان واقعی، که امیدوارم کاملاً برای شما قانع کننده بوده باشد، به وجود آمد.

— آیا تمام اینها به معنی این نیست که دیمکف ضمن بازی دست به توهّمات زده است؟ تارتسف دستهایش را به اطراف تکان داد و گفت: «نه. نه. چنین نیست. سِرّ قضیه فقط در این است که دیمکف خود عمل تبدیل شدن کننده درخت را به موجودی زنده باور نکرده، بلکه او اتفاقی را که در اتود رخ داده بود قبول کرده بود، که ممکن است در زندگی واقعی برای او رخ دهد و تسکینی باشد برای رهایی او از این شدت درد و رنج و ناراحتی. دیمکف واقعی بودن، تسلسل، منطق و حقیقت اعمال خود را روی صحنه باور کرده بود، و در اثر همینها «من هستم» به وجود آمده بود و باعث بروز طبیعت خلاقه و غریزه آن شد.

همان طور که می بینید، طریقه برخورد با احساس از طریقه اعمال جسمانی حقیقی و باور کردن آنها و «من هستم»، نه فقط در مرحله ایجاد نقش بلکه برای تازه نگه داشتن و یا تازه کردن آنچه ایجاد شده است به درد من می خورد. این خوشبختی بزرگی است که برای برانگیختن احساساتی که قبلاً ایجاد شده شیوه‌هایی وجود دارد. در غیر این صورت الهامی که به هنرمند دست می داد فقط برای این بود که يك بار بدرخشد و بعد ناپدید شود.» بعد از پایان وقت کلاس من رفتم پیش دیمکف و از او تشکر کردم که برای تعیین يك مسئله مهم، که من هنوز هم به خوبی و تا آخر نفهمیدم، به من کمک کرده است.

سال... ۱۹...

آرکادی نیکلایو بیچ امروز وقتی وارد کلاس شد رو کرد به همه و گفت: «خوب بیاید تا امروز يك بررسی کلی بکنیم.»

هنرجویان که مقصود آرکادی نیکلایویچ را به خوبی نفهمیده بودند، سؤال کردند: «چگونه بررسی؟»

— اکنون بعد از تقریباً کاریک ساله‌ای که شده، دریک یک شما در مورد جریان سازندگی صحنه‌ای نظریاتی شکل گرفته است. خوب حالا سعی می‌کنم این نظریات جدید را با نظریات قبلی، یعنی با نظریاتی در مورد ادا و اطوار تئاتری که خاطراتش از بازیهای آماتوری و یا برنامه‌هایی که در مدارس ترتیب می‌دادید در حافظه شما باقی مانده است، مقایسه کنیم. بفرمایید، مثلاً مالالتکووا، به خاطر دارید که در جلسات اولیه کلاس چطور در لابه‌لای چینهای پرده دنبال سنجاق قفلی می‌گشتید که سر نوشت آتی شما مربوط به ادامه تحصیل در اینجا و یا رفتن از اینجا بستگی به پیدا کردن آن داشت؟ به خاطر دارید که در آن روز چقدر خودتان را گم کرده بودید و با سر آسیمگی روی صحنه از این طرف به آن طرف می‌دویدید و سعی می‌کردید که هر چه شدیدتر ناامیدی را بازی کنید و موقعیت هنری خود را نیز در شدت بیشتر آن می‌دیدید؟ آیا اکنون «چنان بازی» و چنان حالتی روی صحنه برای شما قانع کننده است؟

مالالتکووا، بعد از اینکه چنین سؤال‌ی را در مقابلش مطرح کردند، به فکر فرو رفت و به یاد گذشته افتاد؛ صورت او به تدریج تغییر حالت می‌داد و لبخند تمسخر آمیزی لبهای او را از هم می‌شکافت. بالاخره به علامت نفی سر خود را حرکتی داد و خنده بیصدایی کرد. از قرار معلوم به ادا و اطوارهایی که آن وقتها ضمن بازی از خودش در می‌آورد می‌خندید. — خوب، می‌بینید، شما می‌خندید؛ به چه می‌خندید؟ به اینکه قبلاً «به‌طور کلی» چطور بازی می‌کردید؟ یکبار از راه مستقیم چطور سعی می‌کردید به نتیجه برسید؟ خوب، تعجب آور نیست که در چنین صورتی انحرافات زیادی به وجود می‌آید، ادای سیما را در آوردن، هیجان و التهابات نقش را نشان دادن و....

خوب، حالا به خاطر بیاورید که ضمن اجرای اتود «بچه سرراهی» چه هیجانی داشتید، رفتارتان و احساساتان با آن کنده درخت که به جای موجودی زنده با آن ارتباط برقرار کرده بودید چگونه بود و آن وقت این زندگی واقعی روی صحنه را با آن احساسی که قبلاً ضمن اجرای اتود داشتید مقایسه کنید و ببینید که آیا چیزهایی که در این مدت فرا گرفتید و شناختهایی که به دست آوردید، برای شما قانع کننده‌اند یا نه.

مالالتکووا به فکر فرو رفت، حالت چهره او بسیار جدی و دقیق شده بود. بعد این حالت مبدل به یک حالت غمگینی شد و در چشمان او دلهره و اضطراب نمایان گشت و بدون اینکه کلمه‌ای بر زبان بیاورد سر خود را به علامت تأیید تکان داد.

بعد تارتسلف گفت: «می بینید؟ شما حالا دیگر نمی خندید، به یاد آوردن آن خاطره کافی است که شما به گریه بیفتید، چون برای بنیاد نهادن اتود کاملاً راه دیگری را پیمودید؛ کوشش شما برای نتیجه گیری نهایی، یعنی هر چه قویتر بازی کردن اتود جهت هر چه بیشتر متأثر کردن و به هیجان آوردن تماشاچی نبود. این بار شما دانه را در خود کاشتید و ضمن طی کردن مسیر از ریشه، به تدریج ثمره آن را پرورش دادید. شما طبق قوانین خلاقیت خود طبیعت ارگانیک عمل کردید. همواره این دوره را که یکی به حرفه ای گری و دیگری به خلاقیت واقعی و هنر منجر می شود، به خاطر خود بسپارید.»

هنر جویان برای اینکه مورد تمجید قرار بگیرند، سؤال کردند: «ما نیز در اتود دیوانه به شناخت چنین حالتی رسیدیم.»

تارتسلف گفت: «بله، موافقم. و شما هم، دیمکف، در اتود عالی خود به شناخت چنین حالتی رسیدید. ولی آنچه مربوط می شود به ویتسلف، باید گفت که او با وانمود کردن اینکه ضمن رقص پایش شکست ما را فریب داد و خود صادقانه سازگاری ابداعی خود را باور کرد و برای يك دقیقه تحت توهمات خود قرار گرفت. اکنون دیگر همه شما فهمیده اید که هنر عبارت از يك سری تکنیکهای خاص و تردستیهای هنرپیشگی نیست، هنر بازی ظواهر سیما نیست، هنر بازی با هیجان آن طور که در آغاز فکر می کردید نیست.

هنر، در چیست؟

در باور کردن و به ثمر رساندن موجود زنده جدید - نقش - انسان - است. این يك کردار خلاقیت واقعی است که به خاطر آورنده زایش انسانی است.

اگر با کنجکاوی تمام آنچه را در درون هنرپیشه ضمن جان گرفتنش در نقش می گذشت، دنبال می کردیم، آن وقت صحت مقایسه من برای شما ثابت می شد.

هر کدام از سیماهای هنری صحنه ای همانند تمام طبیعت يك موجود واحد و غیر قابل تکرارند. درست مانند به وجود آمدن يك انسان که برای شکل گرفتن باید مراحل مختلفی را طی کند. در جریان خلاقیت، مذکری، یعنی مردی (نویسنده) و مؤنثی، یعنی زنی (اجرا کننده) که آبستن نقش است، کسی که نطفه را از نویسنده گرفته، یعنی نطفه اثر را) وجود دارند. ثمره آن نیز، یعنی بچه (نقشی که ایجاد شده است)، وجود دارد.

مانند دوران حاملگی، جریان هنری مراحل مختلفی را می گذراند که خوب یا بد آن در زندگی شخصی هنرمند تأثیر می گذارد. برای مثال، برای همه روشن است که مادران در زمان بارداری در مراحل مختلف مدت بارداری دچار «ویار» و هوسهای عجیب و غریبی می شوند، بهانه گیر و عصبی می شوند. هنرمند - انسان خلاقه نیز دچار يك چنین حالتی

می شود. مراحل مختلف رشد نقش درمنش و حالت و حوصله زندگی شخصی نقش آفرین تأثیرات مختلفی می گذارد. من تصور می کنم که برای رشد جسمانی نقش مدت زمان بیشتری لازم است تا برای ایجاد و پرورش انسان زنده؛ در تمام این مدت کارگردان به عنوان يك طبيب متخصص باید مراقب سلامتی و رشد صحیح طفل باشد. اگر جریان حاملگی و زایمان طبیعی صورت گیرد، وجود درونی هنرمند خود به خود از لحاظ جسمانی طبیعی شکل می گیرد، یعنی «مادر» در او پرورش می یابد و تربیت می شود (هنرمند خلاق). ولی در کار ما نیز زایمان زودرس، سقط جنین و ضایعات دیگری نیز وجود دارد. آن وقت است که موجودات ناقص و نارس و معیوب صحنه ای به وجود می آیند. آنالیز این جریان، قانونی را در ما تأیید می کند که طبق آن طبیعت جسمانی وارد عمل می شود. آن وقت پدیده جدیدی در دنیا به وجود می آید، خواه بیولوژیکی باشد و خواه ساخته تخیل انسانی. خلاصه زایش موجود زنده صحنه ای (نقش) يك عملکرد واقعی خلاقیت ارگانیک طبیعت هنرپیشه است.^۵ چقدر گمراهند کسانی که این حقیقت را نمی فهمند، و دست به اعمال من در آوردی برای خودشان می زنند و اصل و بنیان و هنر جدیدی می تراشند و طبیعت خلاقه را باور ندارند.

چرا قوانینی بتراشیم که يك بار و برای همیشه توسط طبیعت به وجود آمده اند. قوانین طبیعت برای همه آفرینشگران صحنه ای بدون استثنا ضروری است، و بدا به حال کسانی که آنها را نقض کنند. چنین هنرپیشگان متجاوزی نمی توانند هنرمند خلاق باشند، بلکه نقض کننده، کپی کننده و مقلد هستند.

بعد از اینکه شما عمیقاً تمام قوانین طبیعی خلاقه را آموختید و در آن نفوذ کردید، آن وقت نه تنها در زندگی، بلکه در صحنه نیز همیشه عادت به رعایت آن قوانین می کنید و آن را

۵. بر اساس نظریه مطرح شده در اینجا، در مورد طبیعت خلاقه هنرمند، استانیسلاوسکی نسبت به هنر کارگردانی نیز نظریه کاملاً مشخص و معینی دارد.

استانیسلاوسکی کارگردانانی را که می کوشند یکمربیه روی صحنه نتیجه گیری هنری کنند و توجهی به جریان رشد نقش در روح هنرپیشه ندارند، کارگردانان نتیجه طلب و یا کارگردانان «حرفه چمی» می نامد. «ما به کارگردانان ریشه ای احتیاج داریم.» منظور استانیسلاوسکی از بیان کارگردان ریشه ای، کارگردانانی است که همچون باغبانان پیرو مکتب میچورین قادرند طبق کلیه قوانین طبیعت جنین زنده ای را پرورش دهند و یا گلهای (سیمای خلاقه) صحنه ای را از کلیه مراحل ضروری عبور دهند و از ریشه یا دانه نقش آینده آغاز کنند. (رجوع شود به مقالات، سخنرانیها، بحثها و نامه ها، صفحه ۶۵۴ - تحت عنوان «بحث با استادان مخات». [متن روسی])

به کار می‌بندید. در آن زمان دست به خلاقیت، به هر صورتی که شعورتان به شما اجازه می‌دهد، بزنید — البته فقط با يك شرط حتمی: رعایت کامل بدون هیچ گونه استثنای قوانین خلاقه طبیعت ارگانیکی خود.

فکر می‌کنم که هنوز هیچ نابغه و یا هنر کارماهری به دنیا نیامده است که بتواند بر مبنای طبیعت ما، من در آوردهای ساختگی و متضادی که از مد پیروی می‌کنند، نوآوریهای من در آوردی ردیف شده و «ایسم»های مختلف را عملی سازد.

— می‌بخشید، پس شما در این صورت مخالف نوآوری در هنر هستید؟

— بر عکس، من فکر می‌کنم که زندگی بشر به قدری ظریف، مشکل، و دارای ابعاد گوناگون است که برای تجسم بخشی کامل خود احتیاج به عده برون از شماری «ابداع» و نوآوریهای ضروری دارد، که هنوز توسط هیچ گونه ایسمی شناخته نشده است. ولی با وجود این، با تأسف باید اظهار کنم که تکنیک ما ضعیف و ابتدایی است، در قدرت ما نیست که به این زودیاها بتوانیم خواستههای جدی و منطقی نوآوریهای جدی را بر آوریم. بعضیها مرتکب اشتباه بزرگی می‌شوند: آنها فراموش می‌کنند که بین ایده، اصل، و بنیان جدید، هر چقدر هم که آنها درست و صحیح باشند، با به اجرا در آوردن آنها فاصله زیادی وجود دارد. برای نزدیک کردن و از بین بردن این فاصله باید روی تکنیکهای هنری ما در مدتی طولانی کار زیادی صورت گیرد، که هنوز در مرحله ابتدایی خود قرار دارد. تا زمانی که تکنیک روانی ما به تکامل کافی نرسیده است، باید هر چه بیشتر از زورگویی به طبیعت خلاقه ارگانیک خود و قوانین طبیعی و غیر قابل نقض آن بهره‌بریم.

همان طور که می‌بینید، همه چیز در هنر ما امرانه از ما می‌خواهد که: يك هنر جویانی که مایلند هنرمند شوند، در مرحله اول باید تمام ریزه کاریهای قوانین طبیعت خلاقه ارگانیک را نه فقط از لحاظ تئوری بلکه عملاً با دقت هر چه بیشتر بیاموزند. و همچنین موظفند که کلیه شیوه‌های تکنیک روانی ما را مطالعه کنند و عملاً به همه آنها تسلط یابند. بدون اینها هیچ کس حق رفتن روی صحنه را ندارد در غیر این صورت ما در هنر خود دارای استادانی نخواهیم شد بلکه صفوفی از دستداران ناآموخته خواهیم داشت. آن وقت تئاتر در برابر چنین ناآموختگانی نه رشد می‌کند و نه شکوفا می‌شود، بر عکس محکوم به انحطاط و زوال می‌شود.

* * *

ساعت آخر امروز کلاس صرف خدا حافظی و الوداع گفتن شد، چون امروز آخرین

روز درس «سیستم» در این فصل تحصیلی بود.

آرکادی نیکلایویچ با این کلمات پیامش را برای هنرجویان خاتمه داد: «اکنون دیگر شما دارای تکنیک روانی هستید. با کمک آن می‌توانید هیجان‌ات و احساسات خود را برانگیزید. حالا توانایی پرورش احساساتی را که باید مجسم کنید، دارید. ولی برای اینکه بتوان از لحاظ برونی ظریفترین اعمال و به‌طور کلی زندگی غریزی طبیعت خلاقه خود را آشکار ساخت، ضروری است که به دستگاه‌های بیانی و جسمانی مجهز باشیم که از لحاظ گویایی فوق‌العاده استثنائی باشند. آنها باید چنان ورزیده و ماهر باشند که با ظرافتی فوق‌تصور و به‌طور مستقل در یک آن هیجان‌ات درونی بسیار ظریف و غیر قابل رؤیت را صحیح و دقیق منتقل کنند. به عبارت دیگر، وابستگی زندگی جسمانی هنرپیشه در روی صحنه نسبت به زندگی روانی او، به خصوص در جهت هنری که ما داریم، فوق‌العاده اهمیت دارد. به همین دلیل هنرپیشه‌ای که مقصود ماست باید به مراتب بیشتر از هنرپیشگان سایر رشته‌های هنری، نه فقط به فکر تکامل دستگاه‌های درونی خود که ایجاد کننده جریان‌ات احساس و هیجان هستند باشد، بلکه باید در تلاش تکامل دستگاه‌های جسمانی خود نیز باشد، که منتقل کننده راستین نتایج کارهای خلاقه احساس به وسیله شکل ظاهری تجسم آن هستند. جریان تجسم طبیعتاً حالا نوبتش فرا می‌رسد. قسمت عمده کار سال آینده ما مربوط به آن می‌شود. از این گذشته، شما چیزهایی نیز برای کارهای بعدی، یعنی «کارروی نقش» اندوخته‌اید. شما آموختید که چگونه آن خود احساس‌گری درونی را که فقط به وسیله آن می‌شود به جریان نقش نزدیک شد ایجاد کنید. اینها ذخایری هستند که وقتی به مرحله آموختن «کارروی نقش» می‌رسند، فوق‌العاده به شما کمک خواهند کرد.

خوب، دیگر خدا حافظ! استراحت کنید. بعد از چند ماه دیگر ما دوباره برای ادامه آموزش و کارروی خود در جریان تجسم دورهم جمع خواهیم شد.»

* * *

من آدم خوشبختی هستم، من بال‌درآورده‌ام، من تا به آخر در عمل و تجربه معنی این کلمه را فهمیدم:

«از طریق تکنیک روانی آگاهانه هنرپیشه می‌توان به خلاقیت غریزه طبیعت ارگانسیم

رسید!»

برای من این بدان معنی است که حالا باید سالهای سال روی تکنیک روانی کارکنم، آن

وقت خواهم آموخت که چگونه زمینه را برای الهام آماده سازم. آن وقت است که دیگر الهام خودش به سراغم خواهد آمد.

چه دورنمای زیبایی! خوشبختی بزرگی! حالا می دانم برای چه باید زندگی و کار کنم! ضمن اینکه شال گردن را کنار در ورودی به دور گردنم می پیچیدم با خودم این حرفها را می زدم.

ناگهان، مثل همان دفعه، نمی دانم از کجا سر و کله آرکادی نیکلایویچ پیدا شد، ولی این بار من خود را به طرف او پرتاب کردم و دستان خود را به دور گردنش پیچیدم و شروع کردم او را بوسیدن. او متعجب شده بود و علت این همه شوق و ذوق را از من جویا شد.

من به او گفتم: «شما مرا وادار به فهمیدن این کردید که سر هنر ما در رعایت کردن دقیق قوانین طبیعت خلاصه است، و من با شکوه هر چه تمامتر به شما قول می دهم که با دقت و پشتکار خستگی ناپذیری آنها را بیاموزم. من قول می دهم که سر سخنان مطیع آنها باشم، چون فقط آنها هستند که می توانند راهگشای صحیح و درست من به طرف خلاقیت و هنر باشند. من قول می دهم که تکنیک روانی را با حوصله و پشتکار و به طور منظم و خستگی ناپذیر در خود بپرورانم. خلاصه کلام، من حاضرم همه کار بکنم تا اینکه بتوانم آماده سازی زمینه را برای غریزه بیاموزم، فقط برای اینکه الهام به سراغم بیاید.»

آرکادی نیکلایویچ سخت تحت تأثیر هیجانانگیز من قرار گرفته بود، او مرا به کناری کشید و دستهای مرا در دستش گرفت و به من گفت: «من خیلی خوشحالم ولی شنیدن این تعهدات و قولها برای من وحشتناک هستند.»

من که درست متوجه حرف او نشده بودم، پرسیدم: «چرا وحشتناک؟»

— موارد ناامید کننده در زندگی من زیاد بوده است. من مدتهاست که در تئاتر کار می کنم، صدها هنرجو از زیر دست من بیرون آمده اند، ولی می توانم بگویم که فقط چند نفر آنها ادامه دهنده کار من بوده اند. کسانی که ماهیت آنچه من زندگی را وقف آن کرده ام درست فهمیده باشند، انگشت شمارند.

— چرا این قدر کم؟

— چون همه دارای آن اراده و استقامت مکفی که برای پروراندن هنر اصیل و واقعی ضروری است، نیستند.

فقط دانستن «سیستم» بسنده نیست. قدرت و توانایی لازم است و برای این کار در تمام دوران زندگی نباید هیچ گاه دست از تمرین مداوم هر روزی کشید.

اگر شدت حُواس شما زیاد است، چنین برنامه ای را در زندگی خود وارد کنید! طبیعت

خود را بشناسید و آن را تحت نظم و مقررات درآورید! آن وقت با وجود استعداد، شما می‌توانید هنرمند کبیری شوید!

ضمیمه فصل «اعمال»^۱

— عدم موفقیت تکرار اجرای اتود دیوانه در جلسه قبل تنها به این دلیل نبود که اهداف نو و تازه‌ای برای اجرای آن نداشتید و یا همان اعمال دفعه پیش را تکرار می‌کردید، نه اشتباه دیگری مرتکب شده بودید. خطای شما ناپیگیری و عدم منطق اعمال بود. حال برای آنکه مطلب را خوب دریابید، سنگر بندیی را که در اتود بار اول داشتید به یاد بیاورید: قفسه بزرگ و سنگین کتاب را با کمک هم برداشتید و بردید محکم پشت در ورودی اتاق گذاشتید و چنان آن را به در چسبانده بودید که کمترین فاصله‌ای باقی نماند که حتی چوب نازک یا چیز دیگری لای درزش رود مگر اینکه گنجه را با فشار کنار ببرند. اما اجرای امروز را نگاه کنید. گنجه ابدأً به در نچسبیده است و دیوانه می‌توانست بی‌هیچ مانعی با اندک فشاری از فاصله زیاد میان در و قفسه کتاب به اتاق وارد شود. میان مبلمان هم همین طور، هیچ یک همدیگر را سد نکرده‌اند و بین آنها فاصله زیادی

۱. متمم مربوط به فصل اعمال برای اولین بار از نسخه اصلی که در موزه مخات (ك.س. استانیسلاوسکی، شماره ۱/۱۳۶) نگهداری می‌شود به چاپ رسیده است. استانیسلاوسکی این عنوان را برای ضمیمه انتخاب کرد: «تصمیمات و اضافات برای چاپ بعدی کتاب و مربوط به فصل اعمال.»

ضمیمه مربوط به فصل اعمال بر مبنای بررسی تکرار ناموفق اتود «دیوانه»، که شرح آن در فصل «حافظه هیجانی» آمده است، از قرار معلوم باید به آغاز فصل «حافظه هیجانی» منتقل می‌شده است، بر مبنای اشاره‌ای که استانیسلاوسکی در صفحه هفتم نسخه اصلی کرده است: «تا آخر این صفحه چیزی ننویسید. صحنه شمارش پول به اینجا منتقل می‌شود....»

در این متمم قسمتی از متن فصل «احساس حقیقت و باور» ذکر گردیده است. در جایی که اتودهای نامبرده شده شرح داده می‌شود، متنهای وارده را در بین گروه قرار داده‌ایم، چون استانیسلاوسکی حدود مطالب وارده را ذکر نکرده است.

است، بنابراین سنگر شما سست و نامطمئن بود. در چنین شرایطی خودتان نیز به تأثیر و منطقی بودن اعمالتان ایمان و باور نداشتید.

کارهای ولیامینو خود نمونه دیگری از ناپیگیری و عدم منطق رفتار است. ولیامینو آیا ژور را از روی لامپا برداشت، از این کار چه منظور و هدفی داشت؟ نکند برای دفاع از خود در رویارویی با دیوانه به آن نیاز داشت؟ آن آیا ژور مفلوک را چرا زمین انداخت و باز برای برداشتنش آن همه به آن اهمیت داد؟

و شما نازوانف آن آلبوم مخملی نرم و سبک به چه کارتان می آمد؟ این آلبوم، این شیء نمی توانست حر به و ابزار مطمئنی برای دفاع در برابر دیوانه باشد.

پس بپذیرید که اعمالتان فاقد اهداف منطقی و پیگیری و باورکردنی و مانع احساس حقیقی بودند. همچنین می توانم موارد زیادی از ناپیگیری اعمال باور نکردنی شما در اجرای مجدد اتو دیوانه نمونه بیاورم که نمی توانستند موجب احساس حقیقی و منطقی در بازی شما باشند.

ونتسف آهی کشید و گفت: «مسئله بسیار مشکلی است.»

— بر عکس قضیه بسیار آسان است. تصور کنید که شما تشنه هستید و میل دارید که آب بنوشید و می روید تا لیوانی را از آب سرد و گوارا پُر کنید. تنگ پر آب را بر می دارید و به لیوان سرازیر می کنید اما سرپوش سنگین بلورین تنگ، که از سرش بر نداشته بودید، به شدت به لیوان می خورد و آن را می شکند و آب خنک به جای آنکه به دهان و گلوی خشک و تشنه شما بریزد و رفع عطش کند به روی میز می پاشد و آن را سراسر خیس می کند و این هم نتیجه: «عدم اعمال پیگیرانه.»

ونتسف مبهوت گفت: «عجب!»

— و اکنون باز نمونه ای دیگر. به قصد آستی نزد حر یفتان می روید! اما گفت و شنود و بحثی را آغاز می کنید که دوباره سبب کتک کاری و مضروب شدنتان می شود. و این باز نتیجه: «اعمال غیر منطقی.»

ونتسف با خوشحالی فریاد کشید: «آهان! حالا فهمیدم! خیلی خوب فهمیدم!»

— و بدین سان به نقش و اهمیت منطق و پیگیری و تسلسل در پویش اعمال روانی و جسمانی می رسیم. عمده این است که «منطق و تسلسل در جریان خلاقیت عناصری مستقل و مجرد نیستند»، این دو با سایر عناصر پیوسته و مبرم بوطند و این مرا و می دارد تا تجربه و آزمون و تأثیر منطق و پیگیری رفتار را روی هر یک از عناصر خلاقه در تمام طول کارهای تجربی و تجزیه و تحلیل روح خلاقه هنر پیشه بررسی و مطالعه کنم.

این اولین بار است که به منطق و پیگیری بر روی اعمال برخورد می‌کنیم. و روی این مسئله تأکید و آن را عمده می‌کنم تا با دقت هر چه بیشتر آن عناصر را بررسی و مطالعه کنیم.

در زندگی روزمره و واقعی، انسان آگاهانه بنا به عادت و شیوه همیشه اعمال تنانی و روانی خود را پی می‌گیرد و با منطق خاص به انجام می‌رساند. در زندگی اهداف خود مطابق نیازهای انسان به سان ضرورتی ما را رهبری می‌کنند. اما در زندگی صحنه‌ای، نقشها از رویدادهای واقعی و روزانه سامان نمی‌گیرند، بلکه اندیشه‌های تصور و تخیلات آنها را می‌آفریند. ضروریات و اهداف زندگی نقش ناگهان و یکباره خلق نمی‌شوند. این با کار طولانی و پیوسته و مدام به ثمر می‌رسد. زیرا که در آغاز آفرینش سیما، در تصورات هنر پیشه هنوز تصویری از ضرورت و اهداف زندگی شخصی که مشابه با اهداف زنده زندگی چهره‌های تجسم یافته باشد یافت نمی‌شود. باید اهداف تصویری و تخیلی را به اهداف مبرم همچون از آن خودتان در آورید و نقش را به سان ضرورتی برای انطباق و سازگاری با شرایط عرضه دارید.

هنر پیشگانی که تکنیک روانی کم مایه‌ای دارند، در شرایط و لحظات دشوار نقش به سان مبتدیان رفتار می‌کنند. آنها تنها وانمود می‌کنند که با تمام توانشان می‌کوشند تا به درونمایه والای نمایشنامه دست یابند. آنها فقط «ادای هیجانانگیز نقش را در می‌آورند». چنین اشخاص خود فریب هیچ‌گاه نمی‌توانند به اعمال حقیقی برسند و احساس و باور واقعی داشته باشند. هنگامی که اعمال و رفتار و جنبشهای زندگی صحنه‌ای با ناباوری انجام گیرد، هنر پیشه نقش رهبری و سلوک زندگی و تجربیات زندگی انسانی خود را نیز از یاد می‌برد، و جای شناخت فعالیت غریزی، طبیعت عضوی و منطقی، خواستها و کوشش، و اعمال پیگیر را حالات و حرکات هنر پیشه مآبانه تصاحب می‌کند که هیچ شباهت و اشتراکی با زندگی حقیقی و نیازهای ضروری انسانی ندارد. خوشبختانه بخت با ما یار بوده و تکنیک روانی چراغ راهمان است که به یاری آن می‌توانیم با هر نوع آسیبی که هنر ما را از مشی و مسیر حقیقی و عضوی آن منحرف کند مبارزه کنیم. بخشی از این شیوه تکنیک روانی بر مبادی منطق و پیگیری اعمال تنانی و روانی استوار است. شناخت و تسلط بر طبیعت این اعمال در خود و دیگران ضروری است.

گاوارکف با سماجت گفت: «خیلی معذرت می‌خواهم، با اجازه شما این طور که پیدا است خوب است بگوییم که هنر پیشگان باید همیشه دفترچه و قلمی همراه داشته باشند و مدام اعمال پیگیر و منطقی خود و سایرین را یادداشت کنند؟!»

آرکادی نیکلایویچ پاسخ داد: «نه، نیازی به این کار نداریم. به جای آن من راهی عملی و ساده به شما نشان می‌دهم تا بتوانید با دقت هر چه بیشتر به منطق و پیگیری رفتار خود و دیگران توجه کنید.»

ونتسف نگران پرسید: «چه راهی؟ چطور؟»

آرکادی نیکلایویچ گفت: «صبر کنید! هم اکنون من نمونه زنده‌ای به شما نشان خواهم داد.» و سپس رو به ونتسف و من گفت: «حالا شما دو نفر روی صحنه بروید و کاری انجام دهید!»

من که متوجه نبودم پرسیدم: «چه کاری؟»

— پولها را بشمرید. مدارک و اوراق را بازبینی کنید. آنهایی را که لازم و ضروری اند نگهدارید و مابقی را که به دردتان نمی‌خورد، توی بخاری بریزید و بسوزانید.

ونتسف پرسید: «خوب من چه کاری بکنم؟»

تارتسف توضیح داد که او با کنجکاوی مراقب کارهای من باشد و تا حدودی بکوشد تا در آن کارها دخالت کند.

ما هر دوروی صحنه رفتیم و پشت میز کنار بخاری نشستیم.

[من رو به یکی از کارگران پشت صحنه کردم و از او خواستم دسته‌ای از پولهای ساختگی برایمان بیاورد.

آرکادی نیکلایویچ مانع شد و گفت: «پولها لازم نیستند، بدون آنها کارتتان را آغاز کنید!» تازه دست برده بودم تا اسکناسهای تصوری را برای شمردن بردارم که تارتسف مرا متوقف کرد و گفت: «باور نمی‌کنم.»

— چه چیزی را باور نمی‌کنید؟

— شما حتی نگاهی هم به چیزی که می‌خواستید بردارید نینداختید!

من به جایی که بسته‌های اسکناس تصوری را گذاشته بودم نگاه کردم اما چیزی ندیدم. دوباره دستم را دراز کردم و از نو بسته‌ای را برداشتم.

— خوب دست کم زحمت می‌کشیدید و اندکی انگشتهایتان را به داخل خم می‌کردید تا بسته اسکناس از دستتان نیفتد. فقط يك ثانیه وقت برای چنین کاری کافی بود. آن قدر خسیس نباشید. برای توجیه و باور کاری که می‌کنید باید کمی فکر و وقت و دقت صرف کنید. آخر چه کسی بسته اسکناس را این طور باز می‌کند. سعی کنید سرنخ را پیدا کنید، سرنخی که بسته را با آن بسته‌اند. نه‌نه! نه! این طور نه! این کار یکبار و راحت انجام نمی‌شود. اغلب انتهای نخ را می‌تابانند و زیر می‌برند که بسته باز نشود. به این آسانی و

زودی نمی‌تابد و زیر نمی‌رود. کمی حوصله کنید! دقت کافی لازم است تا باز شود!
 حالا آرکادی نیکلایویچ با تأکید گفت: «بلی حالا بد نبود. حال بسته‌ها را بشمارید.»
 — آه! با چه سرعتی این همه اسکناس را شمردید! هیچ حسابدار خبره‌ای نمی‌تواند
 اسکناسهای کهنه را با چنین سرعتی بشمارد!

حال توجه کردید که برای آنکه طبیعت جسمانی ما کاری را که روی صحنه می‌کنیم
 باور کند چه ریزه‌کاریهایی بایستی انجام دهیم و چه حقایق خردی را باید رعایت کنیم؟!
 عمل از پی عمل. لحظه از پی لحظه.

تارتسف می‌کوشید تا اعمال مرا پی بگیرد و منطق آن را روشن کند. کار جسمانی مرا
 پیوسته و مدام نظارت و به‌راه‌درست‌هدایت می‌کرد. حین شمارش اسکناسهای تخیلی به
 تدریج متوجه شدم چطور و به چه ترتیب در زندگی جریان این عمل تحقق می‌پذیرد. حالا
 دیگر نسبت به جزئیات اعمال مناسبات تازه‌ای پیدا می‌کردم. اسکناسهای تصویری از
 ذهنم بیرون نمی‌رفتند. به عبارت دیگر، گویی برای چیزهای غیر موجود و تصویری در ذهنم
 قلبی پدید آمده بود. من فقط به حقیقت اعمال پی برده بودم و حالا روی صحنه احساس
 آرامش می‌کردم. اکنون دیگر بودن یا نبودن پولهای کتیف و مندرس برایم اهمیت و
 توفیری نداشت. من با انگشتانم آنها را در ذهنم می‌شمردم. بی‌اراده بدیهه‌کاری من آغاز
 شد و من به‌دور اسکناسهایی که در تصورم می‌شمردم با انگشتانم نخ می‌بستم و روی میز
 می‌گذاشتم.

همین کارهای جزئی با حقایق کوچکشان درون مرا گرم می‌کرد و پیوسته حرکات و
 رفتار تازه‌ای پدید می‌آورد. برای نمونه پیش از آنکه اسکناسها را بشمارم، چندین بار آنها
 را روی میز می‌زدم تا مرتب و ردیف و همقد شوند. و نتسف که در کنارم ایستاده و مراقب
 اعمالم بود یکباره خنده‌اش گرفت. پرسیدم: «به‌چی می‌خندی؟» او گفت: «آخه دیگه
 خیلی شبیه حقیقت شده بود.»

آرکادی نیکلایویچ از سالن با صدای رسا گفت: «بلی اینها را ما اعمال تنانی و حقیقی
 می‌گوییم. اعمالی که هنرپیشه خود آنها را به‌طور عضوی باور می‌کند.»

آرکادی نیکلایویچ نتیجه گرفت که: «بنابر این شما با ادا و اطوار محض آغاز کردید و
 برای گریز از آن ناچار با دقت و توجه و حوصله و صرف وقت مناسب اعمال تنانی را
 پیگیری کردید. و هنگامی که با نظم و ترتیب چندین بار تکرارشان کردید، احساس حقیقی
 زندگی را نیز به یاد آوردید و این احساسها برایتان آشنا و شناخته بودند. آنها را باور داشتید
 و سپس حقیقی بودن اعمال صحنه‌ای خود را نیز باور کردید. در زندگی واقعی تمام این

احساسها بر ایمان طبیعی و حقیقی اند؛ ساده، دسترس و آشنا هستند. اما روی صحنه در شرایط حضوری و عام بایستی از نو آفریده شوند و برای همین است که نا آشنا و نادسترس و سخت و مشکل به نظر می آیند. حتی عادی ترین منطق و پیگیری پیش پا افتاده ترین اعمال جسمانی انسان در روی صحنه با ما بیگانه می شوند و از ما می گریزند. هنرپیشه در روی صحنه پیوسته دچار چنین حالت اجتناب ناپذیری می شود و ناگزیر بایستی با آن مبارزه کنیم. و لزوماً به تکنیک روانی و نیز برخی از قوانین شناخت طبیعت جسمانی خود و سایر اعمال نیازمندیم.

هنگامی که اعمال پیگیر خود به خود پدید نمی آیند و گرما و زندگی ندارند، ما روشن از بیرون به درون رسیدن را بر می گزینیم، ما لحظات کوتاه و جزئی و منطقی اعمال را پیگیری می کنیم و منظم و پیاپی قرارشان می دهیم و از همه شان یک عمل کلی می سازیم. پیگیری و نظم و منطق قطعات حقیقت زندگی را به یادمان می آورد. احساسات آشنای گرما بخش موجد انسجام این حقیقت می شود و از پی آن باورها اعمالی روی می دهد و پدیدار می شود.

همین جریان و روند بود که حین اجرای اتود امر و زنان (شمردن پولها) به شما فرصت داد تا پیوسته بر اعمالتان ناظر باشید.

روش تکنیک برونی و منطق و پیگیری که از نظم و ترتیب اجرا و بخشهای پیاپی، که سازنده اعمال کاملند، فراهم می شود و در رسیدن به حقیقت زنده زندگی، نقش اساسی را ایفا می کنند تأکید می شود و در درس آتی متناوباً از آن استفاده خواهیم کرد.»
ونتسف با دلواپسی پرسید: «چگونه باید آنها را آموخت؟»

— بسیار آسان و ساده. شرایط ضروری را برای چنین «آموزشی» فراهم کنید.

من با کنجکاوی پرسیدم: «این شرایط چگونه می تواند باشد؟»

— همان شرایطی که امروز خودتان حین کار روی اتود «شمردن اسکناسها» با آن سازگار شدید. این شرایط را کار روی جزئیات اعمال فراهم آورد. کار با اشیای تصویری که به زبان تئاتر اعمال با هیچ یا بدون اشیاء می گوئیم.

حال برای آنکه آشنایی شما با این شیوه کار کاملاً آگاهانه و عینی باشد، می کوشم تا با آزمونی روشن راز اندیشه عملی را برایتان آشکار کنم. برای این منظور بر خلاف آن عمل می کنیم.

سهس آرکادی نیکلایویچ گفت که من و ونتسف اتود «شمردن اسکناسها» را تکرار کنیم. اما نه با پولهای تصویری بلکه با اسکناسهای واقعی که برای صحنه ساخته اند. و ما

اتود را با پولهای ساختگی تکرار کردیم.

پس از پایان اجرای اتود، آرکادی نیکلایویچ رو به هنرجویان که در سالن اتود ما را تماشا می کردند پرسید: «آیا شما دیدید و متوجه شدید که نازوانف هم اکنون بسته های اسکناس را یکی یکی از روی میز برمی داشت و بازمی کرد و می شمرد و بعد آنها را روی میز می گذاشت و غیره و غیره؟»

هنرجویان من و من کنان و شل و ول جواب دادند: «بلی تقریباً متوجه شدیم.»

— خوب پس شما «تقریباً» متوجه شدید و خیلی چیزها را فراموش کردید؟...

تارتسف پیاپی سؤال می کرد و برخی در جواب گفتند: «نه که فراموش کرده باشیم باید

سعی کنیم تا یادمان بیاید.» بعضی هم گفتند: «خوب ندیدیم. یعنی خوب توجه نکردیم.»

سپس آرکادی نیکلایویچ از من و ونتسف پرسید: «شما خودتان که بازی می کردید، آیا

تمام دقایق اعمالی را که هم اکنون با اشیای موجود انجام گرفت به یاد دارید؟»

و ما ناچار اعتراف کردیم که درباره هیچ يك از اعمال خود فکر نمی کردیم و آنها

خود به خود و ماشین وار انجام می شدند.

آرکادی نیکلایویچ رو به هنرجویان که در سالن بودند گفت: «حالا خوب به خاطر

بیاورید و جواب بدهید از این اتود، یعنی «شمردن اسکناسها»، زمانی که بدون اشیای

موجود و یا «اشیای تصویری» و یا بدون وسیله و یا هیچ اجرا شد چه خاطره ای در حافظه تان

باقی ماند؟»

یقین شد که «اعمال بی اشیاء» خیلی بهتر از با اشیای موجود به تماشاچیان القا

می شود و خاطرات روشن و دقیقتری در حافظه شان به جا می گذارد.

آرکادی نیکلایویچ دوباره از من و ونتسف پرسید: «خوب شما خودتان چه نظری

دارید؟ از اجرای اتود «شمردن اسکناس» با اشیای غیر موجود چه خاطره ای در

حافظه تان نقش گرفته است؟»

یقین شد که حین اتود «با هیچ» خاطرات «تعیین خط سیر توجه» در دقایق اعمال

جسمانی و منطق و پیگیری مربوط به آن با درستی و وضوح بیشتری در خاطرات ما حفظ

شده است. سپس آرکادی نیکلایویچ پرسید: «خوب از این آزمون چه تجربه ای به دست

آمد؟ اعمال با اشیای موجود یا اشیای تصویری؟ کدام يك مورد نظر تان است؟»

ما نمی دانستیم چه پاسخی باید بدهیم؟

آرکادی نیکلایویچ خود چنین توضیح داد: «حین کار یا اشیای موجود، بسیاری از

دقایق که خود اعمال را نمودار می کنند، از دایره خط و سیر توجه هنر پیشه دور می شوند و

اینها همان جزئیاتی اند که ماشین وار بنا به عادت بی آنکه خودتان بخواهید صورت می گیرند. همین لحظات خود مانع شناخت اعمالی که در تکاپوی آن هستید خواهند بود؛ شمارا از منطق و پیگیری و نظم و ترکیب اجزای اعمال بازمی دارند؛ و نیز ساخت خط سیر توجه و دقت که هنر پیشه بایستی بدون درنگ آن را پی گیرد و هنر مندوار راهنما باشد مختل می شود. همچنین در جریان اعمال بدون اشیاء مسائل تازه ای مورد توجه هنر پیشه قرار می گیرد و جایی که توجه مجذب پیگیری و منطق کوچکترین عمل شود لحظه ای وجود نخواهد داشت که در زندگی از نظر دور بماند.»

— عجیب است چطور ممکن است؟

— زیرا با کنار رفتن اشیای موجود، ناگزیر اعمال ماشین وار و عادات رفتار مربوط به آنها نیز از میان می روند. رفتاری که بی اراده سبب گسیختگی در خط سیر توجه می شود. با پرهیز از این گسسته ها خط سیری پیوسته و پیگیر و منطقی و کامل، و لحظات و دقایق به یاد ماندنی که خود اعمال از آنها فراهم می آید در خاطره باقی می ماند، و سخن کوتاه عکار با اشیای هیچ و تصویری هنر پیشه را به شناخت دقایق اعمالی که در زندگی واقعی ماشین وار صورت می گیرند رهنمون می شود. ناگزیر باید راز شیوه «اعمال بدون اشیاء» را دریابیم که از چیست. این اسرار در منطق و پیگیری لحظات پیوسته اعمال نهفته است. زیرا که با به یاد آوردن آنها و درست و منطقی قرار گرفتنشان در کنار هم اعمال صحیحی انجام می گیرد و طبیعتاً احساس آشنا و خوش و زنده ای بر وزمی کند که قانع کننده و با حقیقت همبر و سازگار است. این احساسهای آشنای تنانی را با یادآوری نمونه های زندگی می شناسید و اینها همه اعمال کاملی را که از پاره های بسیاری فراهم آمده اند زنده و جاندار می کنند.

در آخرین دقایق پایانی درس، آرکادی نیکلایویچ با جد و جهد تمام می کوشید تا ما را بر اینگیزد که با دقت و توجه و پشتکار دم افزون روی اعمال بی اشیاء کار و ممارست کنیم و از ایوان پلاتونویچ خواست که این کار را مراقبت کند و پیوسته او را در جریان رشد و چگونگی آن بگذارد.

آرکادی نیکلایویچ گفت: «باید بدانید که این تمرینها برای هنر پیشه دراماتیک همانند تمرین آواز و صوت برای خواننده اپراست. خواننده با تمرین می کوشد تا آهنگ و آوای درست را بیاموزد و اعمال بدون اشیاء توجه هنر پیشه را متمرکز می کند.

من خود سالهای بسیاری است که روی صحنه می روم و تا امروز هم پیوسته روزانه پانزده تا بیست دقیقه روی اعمال بی اشیاء کار کرده ام و اکنون دیگر با طبیعت اشیاء

آشنایم و اعمال را می‌شناسم و دقیقاً می‌دانم از چه پاره‌هایی فراهم شده‌اند و نیز این اعمال را در شرایط پیشنهادی گوناگون و متفاوتی اجرا می‌کنم. حال دیگر قضاوت دربارهٔ تکنیک من در این مدت زمان کار طولانی، که به چه حد از رشد و کارآیی رسیده باشم است. اما ای کاش به زودی دریابید که این شیوه تا چه میزان برای هنرپیشه ضروری و تا چه حدی یار اوست! اما هنوز زمان آن نرسیده است که فایدهٔ این شیوه را برایتان شرح بدهم. شما هم اکنون این مطالب را از راه ذهنتان درک می‌کنید و سزانیست که من بار مغزی شما را سنگین کنم، و تا زمانی که شما گفته‌های مرا با تمام روح و تن و موجودیت ارگانیکم خود جذب و درک کنید صبر می‌کنم.

و حالا مطالب و توصیه‌ها را چون ورق‌های بهادر بپذیرید و با جد و جهد تمام روی «اعمال بی‌اشیاء» کار کنید اما حتماً با نظر مستقیم ایوان پلاتونویچ.»

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایویچ گفت: «در تجربیاتی که در جریان اجرای اتود با اشیای موجود و غیر موجود و تصویری به دست آمد، شما خود در یافتید که اعمال با اشیای تصویری بسیار کاملتر و با منطق و پیگیری دقیقتری انجام می‌گیرد تا اعمال با اشیای موجود. در زندگی واقعی اغلب برخی از پاره‌های يك عمل درهم و برهم و یا ناقص صورت می‌گیرد. آیا نمی‌توانیم نتیجه بگیریم: دقتی که مورد نظر و خواست ماست و دربارهٔ آن به هر بهانه گفتگو و بسیار بحث می‌شود با آنچه در زندگی معیشتی روی می‌دهد ماهیتاً

۲. استانیسلاوسکی در فعالیت‌های تعلیماتی خود برای تمرین اتودهای بدون اشیاء اهمیت فوق‌العاده‌ای قائل بود و معتقد بود که هنرپیشه از این طریق باید به مهارت کامل برسد.

در این تمرینها هنرجویان بایستی از نو به شناخت منطق و تسلسل ساده‌ترین اعمال برسند، اعمالی که در زندگی برای ما بسیار سهل و آسان هستند و در اثر تکرار زیاد مانند ماشین آنها را انجام می‌دهیم. در ضمن در این تمرینها همزمان کلیهٔ عناصر «سیستم» به وسیلهٔ هنرجویان تکرار و مرور می‌شود.

تمرین با اشیای تصویری مستلزم دقت و توجه زیاد و به خاطر آوردن هیجانات و یا احساساتی است که زمانی ضمن يك عمل به ما دست می‌داده و غیره و غیره. این نوع تمرینها جای پراهمیتی را در «سیستم» استانیسلاوسکی در قسمت مربوط به «توالی (آرایش) هنرپیشه» کسب کرده است.

استانیسلاوسکی ارتباط مستقیمی بین مهارت در متد اعمال جسمانی و تکنیک «اعمال بدون اشیاء» برقرار کرده که ضمن آن هنرمند مجبور است از نو به شناخت و درک منطق و تسلسل ساده‌ترین اعمال جسمانی برسد.

تفاوت دارد؟ حال به جای پاسخ به این مسئله می‌خواهم یکی از عزیزترین و ارجمندترین یادگارهای زیبایی شناسانه‌ام را که با نهایت حوصله چهل سال تمام یاد آن را در خاطره‌ام نگهداشته‌ام با شما در میان گذارم.

اولین باری که هنرمند مشهور فرانسه الئونورادوزه به مسکو آمد، من بازی او را در نقش مادام کاملیا دیدم. او روی صحنه در یک سکوت طولانی به آرماند نامه می‌نوشت. من این صحنه را نه تنها به‌طور کامل به‌خاطر سپرده‌ام، بلکه جزئیات آن نامه‌نویسی با دقت و ریزه کاریهای وصف ناشدنی آن صحنه تمام و کمال به‌یادم مانده است و من بارها و بارها با به‌خاطر آوردن آن صحنه و جزئیاتش لذت برده‌ام، درست همانند لذتی که می‌توانم از کار ظریف روی یک جواهر ببرم یا از آثار بزرگ هنری که چنان لذتی می‌بریم. البته خواهید گفت: از آثار عالی هنری می‌توان همواره چنین لذتی ببریم. اما در زندگی واقعی نمی‌توانیم.

نه چنین نیست. در زندگی هم می‌شود اما به ندرت. من همیشه از دقت و نظم و پیگیری کاریک کشاوردر مزرعه لذت برده‌ام. من از نظم و دقت کاریک کارگردر کارخانه حظ برده‌ام. از کار مستخدمه‌ای سیاه‌پوست در کار نظافت و مرتب کردن اتاق مجذوب شده‌ام...»^۲

ضمیمهٔ فصل «ارتباط»^۱

سال .. ۱۹

آرکادی نیکلایویچ گفت: «سگ، وقتی وارد اتاق می‌شود، حضار را خوب تماشا می‌کند، می‌خواهد بفهمد آنها چه حوصله‌ای دارند. با بو کشیدن، موضوع خود را برای برقراری ارتباط تعیین می‌کند. به این موضوع نزدیک می‌شود و خود را به پای او می‌مالد و یا اینکه پنجه‌های خودش را روی زانوهای او قرار می‌دهد. تمام این کارها را برای اینکه جلب توجه کند انجام می‌دهد. به مقصود خود که رسید روی پاهای عقب خود در مقابل موضوع انتخاب شده می‌نشیند و چشم در چشم او می‌دوزد و سعی می‌کند که با او ارتباط برقرار کند.

فضای دیگری را برای مثال انتخاب می‌کنم. دنیای جانوران دریایی و حشرات را مثال می‌زنم که جریان مشابهی در آنها مشاهده می‌شود. در آنجا نیز جانداران وقتی از حفره‌های خود بیرون می‌آیند برای مدتی دنیای اطراف خود را بررسی می‌کنند. با ویژگی‌های مخصوص خود اشیاء و جاندارانی را که در مسیر دنیای اطراف آنها قرار گرفته‌اند لمس می‌کنند و یا به وسیلهٔ استشمام یا از راه‌های دیگر می‌فهمند و بررسی می‌کنند، و فقط بعد از بررسی دقیق و کامل آن وقت شروع به عمل می‌کنند. مگر انسان نیز بدین گونه عمل نمی‌کند؟! او نیز وقتی وارد اتاق می‌شود، افرادی را که در آن هستند مورد

۱. ضمیمهٔ مربوط به «ارتباط» از روی نسخهٔ ماشین شده‌ای که بالای آن استانیسلاوسکی عنوان «ضمیمه و تصحیحات برای چاپ بعدی» نوشته، چاپ شده است (موزهٔ مخات، ک. س. استانیسلاوسکی، شماره ۱/۲۴۷). تاریخ آن توسط شخصی ناشناس اکتبر سال ۱۹۳۷ نوشته شده است. از قرار معلوم استانیسلاوسکی قصد داشته است که این متن را به فصل «ارتباط» اضافه کند.

بررسی قرار می دهد و سعی می کند که از آنها شناختی حتی خیلی جزئی به دست آورد. و او نیز موضوع را انتخاب می کند، به او نزدیک می شود، توجه او را به خود جلب می کند، وسایل لمس کننده غیر قابل رؤیت چشم خود را به کار می اندازد تا وضعیت موضوع انتخابی را بفهمد. از طریق پرتو افشانی و پرتوگیری با موضوع باطنی یا موضوع عینی انتخابی ارتباط برقرار می کند.

در مواردی دیگر همان موجودات جاندار، مثلا سگ یا جانوران دریایی و انسان به طور ناگهانی یکمرتبه توجه دیگران را جلب و با آنها ارتباطات گوناگونی برقرار می کنند. همان طور که می بینید، در این جریان مراحل مختلفی وجود دارد، مراحلی که برای هر حیوان جاندار حتمی است. این مراحل از لحظات مشابهی برخوردارند، لحظاتی که همواره از يك مسیر منطقی و منظم و مداوم عبور می کنند. فقط هنرپیشگان روی صحنه موارد استثنائی به وجود می آورند، آنها نمی خواهند قوانین ارگانیکی طبیعی موجودات زنده را بدانند. برای آنها حال و حوصله اطرافیانشان در موقع ورود به صحنه جالب نیست، آنها موضوع را برای برقراری ارتباط خودشان انتخاب نمی کنند، آنها در جستجوی چشمها و احساسات درونی و نزدیکی آنها نیستند.

هنرمندان حرفه چي يك بار و برای همیشه تصمیم گرفتند که موضوع آنها تماشاگر است، تماشاگری که در سالن نشسته. آنها از قبل می دانند که روی صحنه کجا باید بایستند و چکار باید بکنند و چه باید بگویند. تمام اینها به وسیله هنرمندان حرفه چي طبق دستور و از روی اجبار بنا به گفته کارگردان و یا نوشته نویسنده باید انجام گیرد نه طبق نیاز انسانی. آنها توانایی این را ندارند که احساسات، کلمات، اعتقادات، افکار و اعمال دیگران را مبدل به کلمات، افکار، اعمال و احساسات خود سازند. به همین دلیل است که هنرمندان حرفه چي همواره وارد صحنه می شوند نه وارد محلی که ضرورت حوادث و اعمال آنها را به آنجا کشانده است. آنها وارد محل زندگی خود نمی شوند، بلکه روی صحنه در مقابل صدها تماشاچی ظاهر می شوند.

چگونه می توان از تحریف طبیعت انسانی که در بالا به آن اشاره شد و این قدر در تئاترهای دنیا شیوع یافته است دوری جست؟! چگونه می توان از این تصنع چشمگیر جلوگیری کرد؟ چگونه می توان قالب سازی و حرفه ای گری را از تئاتر ریشه کن کرد؟ چیزهایی که می خواهند به جای غریزه، که طبق قوانین طبیعت خود به خود عمل می کند، روی صحنه به طور مصنوعی به خورد مردم بدهند! برای ریشه کن کردن این بیماری ما فقط يك وسیله در اختیار داریم و آن تکنیک روانی است. آنچه در زندگی خود به خود صورت

می‌پذیرد، روی صحنه اغلب به کمک تکنیک روانی انجام می‌گیرد. و کمک می‌کند که آگاهانه و منطقی و مداوم تمام لحظه‌ها و مراحل جریان ارگانیکی از جمله جریان ارتباط را انجام دهیم.

در مواردی که این جریان خود به خود یعنی به طور غریزی به وجود نیاید، مجبوریم که آگاهانه آنها را جداگانه، به طور منطقی و مداوم، ترتیب دهیم. طبق قوانین طبیعت اگر این کار به شکل فرمالیستی یعنی فقط از لحاظ برونی انجام نگیرد، بلکه با کمک درون و از طریق پرتوافکنی و پرتوگیری صورت گیرد، آن گاه هنرپیشه خود به طرف حقیقت سوق داده می‌شود. ولی اگر برخلاف قوانین طبیعی عمل کنید، بدا به حالتان! آن وقت است که ناگزیر به راه غلط و دروغ قدم گذاشته‌اید، به راه ادا و اطوار درآوردن. پس بنابراین به آموزش و شناخت قوانین طبیعت ادامه می‌دهیم و سعی می‌کنیم که دقیقاً آنها را در عمل رعایت کنیم. این جریان به زمانی که ارتباط خود به خود به طور غریزی برقرار نمی‌شود نیز مربوط می‌شود.

تا کنون ما کارهای مربوط به جریان آموزش لحظات جداگانه ارتباط را آموخته‌ایم. حال باید مراقب باشیم و ببینیم که چگونه از این لحظات جداگانه يك مرحله کامل و بعد خود جریان طبیعی ارتباط به وجود می‌آید.

ورود هنرمند به اتاق، اتاقی که روی صحنه تجسم یافته است، بررسی کلیه حضار در آن اتاق، سمت یابی در شرایطی که ما را احاطه کرده و انتخاب موضوع، اینها تشکیل دهنده مرحله اول جریان طبیعی ارتباط هستند.

لحظه بر خورد با موضوع، جلب توجه موضوع به طرف خود به کمک اعمال، اعمالی که بسیار چشمگیر باشد و توجه موضوع را جلب کند، با کمک تغییر ناگهانی شیوه بیان و غیره و غیره سازنده مرحله دوم جریان طبیعی ارتباط مورد نظر ماست.

لحظه شناسایی روح موضوع به وسیله نگاه نافذ چشم، آماده سازی روح و روان این بیگانه برای پذیرش ساده و راحت افکار و احساس و دید موضوع درونی مرحله سوم جریان طبیعی ارتباط است.

لحظه انتقال دید خود به موضوع به کمک پرتوافشانی، صدا، کلام، بیان، نشانه‌گیری‌هایی دیگر، کوشش و تلاش برای وادار کردن موضوع نه فقط به اینکه به چگونگی کلام ما گوش فرا دهد و حرف ما را بفهمد، بلکه چگونه با دید درونی مسائل درونی را ببیند چهارمین مرحله جریان ارتباط است.

لحظه واکنش موضوع و داد و ستد متقابل پرتوافکنی و پرتوگیری جریانات روانی

سازندهٔ مرحلهٔ پنجم جریان طبیعی ارتباط است. تمام این پنج مرحله بایستی ضمن برقراری ارتباط صحنه‌ای توسط هنرپیشه رعایت شود.»

من بی اراده گفتم: «خیلی مشکل است.»

— من به شما ثابت می‌کنم که هیچ هم مشکل نیست. از آنجایی شروع کنید که جریان طبیعی قبل از برقراری ارتباط قرار گرفته است. این جریان بسیار منطقی و مداوم است. و تا آنجا که شما می‌دانید منطق و تسلسل؛ انسان را به حقیقت رهنمون می‌کند و حقیقت هم انسان را به باور می‌رساند و همهٔ اینها با هم «من هستم» را به وجود می‌آورند، که این خود خلاقیت و طبیعت ارگانیک و غریزه را بر می‌انگیزد.

هنرجویان گفتند: «گفتن این حرفها آسان است: پنج مرحلهٔ جریان طبیعی. حالا بیا و بر تمام اینها تسلط پیدا کن.»

آرکادی نیکلایویچ پیشنهاد کرد: «آزمایش آن ضرری ندارد.» بعد رو کرد به من و گفت: «شما بفرمایید توی راهرو و بعد از چند لحظه وارد شوید و آن وقت حدس بزنید که ما در چه وضع و حالی قرار داریم.»

بعدها به من گفتند که به محض خارج شدنم از کلاس، تارتسف محرمانه به همه اطلاع داد: «طفلك نازوانف! هنوز خبر ندارد که باید این دوره را ترك گوید، چون به او مأموریتی داده شده است و ناگزیر باید این کلاس را ترك گوید.»

— چطور؟!

هنرجویان آرکادی نیکلایویچ را سؤال پیچ کردند: «چطور نازوانف از دانشکده می‌رود؟»

او هنوز موفق به جواب دادن سؤالات آنها نشده بود که من وارد سالن شدم. سکوت ناراحت کننده‌ای برقرار شده بود، بعضی از هنرجویان که گویا مسئلهٔ مطرح شده را باور کرده بودند از نگاه کردن به من فرار می‌کردند. سایرین که قصد آرکادی نیکلایویچ را فهمیده بودند از خوش باوری بقیه خنده‌شان گرفته بود، ولی می‌خواستند که جریان را دنبال کنند و به طرز معنی داری به من نظر افکنده بودند.

— بر شیطان لعنت! چه اتفاقی افتاده؟ معلوم نیست.

من پیش خودم فکرهای مختلفی می‌کردم و با نگاه به يك يك هنرجویان سعی می‌کردم به جریان پی ببرم.

— آفرین! لحظهٔ سمت یایی، جستجوی موضوع برای برقراری ارتباط، اینها خود به خود به وجود آمدند و مرحلهٔ اول جریان را برقرار ساختند. شما با دقت و کوشش هر چه

تمامتر با نفوذ نگاه خود همه حاضرین را بررسی کردید، به این امید که از وضع و حال آنها به مطلب پی ببرید. این مهم نیست که شما به مطلب پی بردید یا نه، مهم این است که شما با تمام سعی و کوشش خود می‌خواستید به مسئله‌ای که رخ داده پی ببرید و نکته مهم نیز در همین جاست.

من در آنچه مربوط می‌شود به مرحله دوم، یعنی جلب توجه موضوع به طرف خود، به شما کمک خواهم کرد. من موضوع شما هستم و توجه شما به طرف من جلب شده است، بنابراین بیایید جلو، روبه‌روی من.

بعد آرکادی نیکلایویچ، وقتی روبه‌رویش قرار گرفتم، گفت: «خوب، من در چه حالی هستم؟»^۲

من به راحتی به حرفهای آرکادی نیکلایویچ عمل می‌کردم. آرکادی نیکلایویچ، وقتی من در چشمهایش خیره شدم، فریاد کشید: «آفرین! این هم سومین مرحله! نفوذ در درون موضوع نیز صورت پذیرفت!»

من گفتم: «کاملاً صورت پذیرفته است، چون من نتوانستم پی به درون شما ببرم.» — این مهم نیست، مهم این است که شما با اراده خودتان و با نگاهتان به درون من قلاب انداختید و زمینه را برای برقراری ارتباط آماده ساختید.

از قرار معلوم این مراحل آن قدرها هم که در آغاز به نظر می‌آمد، مشکل نبودند. زمینه‌سازی اولیه برای برقراری ارتباط کارچندان مشکلی نیست.

تارتسف نتیجه‌گیری کرد و گفت: «پس این جریانات خارج از قدرت شما نبود!» — روی صحنه، در مقابل آن حفره بی‌انتهای و در مقابل چشم هزاران تماشاچی، این جریانات از قدرت من خارج است.

— این دیگر مربوط به تجربه و زمان و توجه و دقت است. آنها به شما کمک می‌کنند که از عهده این کار در شرایط خلاقیت حضوری نیز برآیید. بنابراین باید گفت که به این ترتیب برانگیختن مصنوعی جریان طبیعی و ضروری ارگانیکی ارتباط با کمک تکنیک روانی امکانپذیر است.

من آرکادی نیکلایویچ را متوقف ساختم و پرسیدم: «اجازه بفرمایید، پس جریان چهارم و پنجم چه می‌شود؟»

۲. در نسخه دستی در مقابل این سطرها — که مرحله دوم ارتباط بررسی می‌شود — استانیسلاوسکی بامداد یادداشت کرده است: «قانع‌کننده نیست.»

— در جلسه آینده درباره آنچه مربوط به انتقال دید خود به موضوع و ایجاد ارتباط متقابل می شود صحبت خواهیم کرد.

سال .. ۱۹

امروز نیز کلاس با کنجکاوی همیشگی گاوآرکف آغاز شد، ولی با کمال تعجب این بار کنجکاوی او خیلی به موقع بود، زیرا همان کنجکاوی او ما را به موضوع اصلی امروز هدایت کرد.

گاوآرکف با لحنی انتقادآمیز گفت: «خیلی ببخشید، شما همواره گفته اید که بایستی از طریق مراحل منطقی و مداوم ارتباط با نقش مواجه شد. ولی اجازه بفرمایید! قبل از برقراری ارتباط، باید چیزی برای برقرارسازی ارتباط با آن داشت! چون با اجازه شما باید بگویم که نمی شود ابتدا این جریان را شروع کرد و بعد در خود مصالح روانی برای انتقال به دیگران به وجود آورد.»

— شاید این کار امکانپذیر باشد. بیایید مسئله را در عمل بررسی کنیم. برای این کار همگی بروید روی صحنه، داخل مهمانخانه مالالتکووا. ما دستور را اجرا کردیم و همگی روی صحنه رفتیم. — چه اتودی را باید اجرا کنیم؟

— بهتر است که در مهمانخانه مالالتکووا یکی از دروس هنری خود را به طور عادی (انگار که در زندگی واقعی و همیشگی خود هستیم) اجرا کنیم، با این تفاوت که در این درس ناگهان مستنطق وارد می شود. این نقش را برای ما گاوآرکف اجرا خواهد کرد. خوب، گاوآرکف برود پشت صحنه، بقیه مشغول اجرای اتوهای دلخواه خود شوند. بعد مستنطق وارد شود.

اجرا کنندگان نقشها مستقیماً از اجرای کلیه مراحل ارتباط طبق تمام قوانین طبیعی شروع کنند، بدون در نظر داشتن اهدافی مشخص و معین، بدون هیچ گونه ذخیره مصالحی برای آماده سازی ارتباط!

گاوآرکف به پشت صحنه رفت. آرکادی نیکلایویچ بدون اینکه کسی متوجه شود از صحنه پایین رفت و در سالن در گوشه تاریکی پنهان شد. ما هنرجویان تمرین مربوط به رهایی عضلات را شروع کردیم.

بعد از يك فاصله نسبتاً طولانی گاوآرکف به عنوان مستنطق وارد شد. او، همان طور که قوانین طبیعی حکم فرماست، کنار در ایستاد و نگاهی به همه انداخت (سمت یابی کرد). با

چشمهای خود دنبال آرکادی نیکلایویچ می گشت، وقتی او را نیافت، پیش خود سبک و سنگین کرد که با کدام يك از هنرجویان حرف بزند. مدتی وقت صرف انتخاب کرد، سرانجام به طرف ونتسف رفت (انتخاب موضوع).

گاوارکف به او گفت: «من می خواهم با مدیر دانشکده صحبت کنم.»

— به هیچ وجه ممکن نیست! او وقت ندارد! اصلاً او نیست!

گاوارکف برای لحظه‌ای از لحن خشن و غیر مؤدبانه و نتسف ناراحت شد، ولی بلافاصله خود را مهار کرد و از این طریق ونتسف را وادار کرد که نسبت به او توجه بیشتری معطوف دارد (جلب توجه موضوع به خود — مرحله دوم).

این بار ونتسف لحن خود را عوض کرد. يك سکوت تقریباً طولانی به وجود آمد، در این مدت هر دو خیره خیره به هم، مستقیماً توی چشم هم، نگاه می کردند. (نفوذ به روان موضوع — مرحله سوم).

گاوارکف مؤدبانه گفت: «زحمت کشیده این پیغام را به مدیر برسانید که من آمدم، توجه بفرمایید که طبق دستور جلسه‌ای که هم اکنون تشکیل شد، اطلاع دادند که در دانشکده شما بی نظمی وجود دارد.»

مستنطق می کوشید تا سر حد امکان تصویر سیمایی را مجسم کند که در جلسه تصویری ترسیم کرده بود و گویا در آنجا آرکادی نیکلایویچ را به خاطر متد تعلیماتی اش مورد سرزنش قرار داده بودند که نظریات خودش را به هنرجویان تحمیل می کرده است. (انتقال دید — مرحله چهارم).

ونتسف تسلیم نشد و به مقاومت ادامه داد. برخوردی به وجود آمد (جریان ارتباط متقابل — مرحله پنجم).

رفتار هنرجویان باعث عصبانیت مستنطق شد و او شروع به بازجویی از ونتسف کرد: «تو که هستی؟ چطور به دانشکده راه یافتی؟ به چه حقی با شخصی مثل من این طور گستاخانه حرف می زنی؟ والدین تو که هستند؟»

در این لحظه آرکادی نیکلایویچ با صدای بلند گاوارکف را صدا کرد: «ونتسف پسر شماست. در سنین جوانی از شدت سختگیری پدر به پرورشگاه پناه برد.»

بعد از کمی تفکر، گاوارکف بازجویی را ادامه داد و در ضمن خود را برای موضوع جدیدی که به او گوشزد شده بود، آماده می ساخت.

او بسیار خوب از عهده این کار برآمد. با محاسبات تجربی — هنری خود در مورد برخورد پدر و فرزند، مناسبات خیلی دلسوزانه و مهربانی نسبت به جوانان در پیش گرفت

و طرز حرف زدن او نیز خیلی آمرانه و پدرا نه شد. در مورد وظایف والدین با جوش و خروش فوق العاده ای شروع به سخنرانی کرد. هر چه سخنرانی او بیشتر اوج می گرفت، جوش و خروشش افزایش می یافت. به همان نسبت، وقتی مشخص شد که او پدر یکی از جوانانی است که دچار قضاوت نادرست شده و مورد بیرحمی پدر قرار گرفته و به پرورشگاه پناه برده است، وضع او احمقانه تر و تضاد حالت او بیشتر شد. بله او پدری دیکتاتور و خودخواه بود، و منتسف پسری محروم از مهر و محبت پدری و آواره و سرگردان.

برای نجات از وضع خنده آوری که پیش آمده بود، مستنطق با زحمت بسیار خود را به سرعت از آن محل نجات داد و پا به فرار گذاشت، در حالی که تمام بچه ها به او می خندیدند. او از فرزند دلبنده خود گریخت، از فرزنددی که تا چند لحظه پیش توصیه می کرد که پدران باید دلسوزانه و با مهر و محبت از آنها مراقبت کنند.

بعد از اینکه اتود به پایان رسید، آرکادی نیکلایویچ چنین نتیجه گیری کرد: «شما همگی باید اذعان داشته باشید که جریان ایجاد ارتباط طبق تمام قوانین ارگانیکی طبیعت توسط گاوآرکف و همکاران او درست و دقیق اجرا شد و این کار بدون آمادگی قبلی درونی و بدون مصالح درونی که برای ارتباط ضروری است عملی شد. گاوآرکف در انتها، بعد از اینکه جریان کاملاً رشد یافته بود، شروع به جستجوی این مصالح کرد. خوب حقیقتاً هم حالا به خاطر بیاورید: اجرا کننده نقش مستنطق وارد صحنه شد، تنها با این هدف که بایکی از حاضرین روی صحنه ارتباط برقرار کند. هیچ موضوعی و مطلبی به او گفته نشده بود، جز اینکه با کمک اگر اجرای نقش مستنطق را به عهده او گذاشته بودند، یعنی اینکه فقط عنوان و مأموریت مستنطق به او گفته شده بود. گاوآرکف با انتخاب و منتسف به عنوان موضوع سعی کرد با او ارتباط برقرار کند. به طور طبیعی برای ادامه جریان ایجاد شده به محض افتادن قلاب به ماده درونی و سایر مصالح، نیاز به وجود آمد.

من روی این لحظه حساس و پراهمیت توقف می کنم، تا بفهمم در درون هنرمند چه گذشته است.

آیا شما می دانید که ایجاد جریان ارتباط باعث ایجاد حرکت سریع و یکپارچه طبیعت هنری هنرپیشه می شود؟ از عناصر درونی خود کمک می گیرید و یک آنها و یا یکم تبه همه را با هم به فعالیت وامی دارد؟»

و منتسف با هیجان پرسید: «چرا؟»

— چون بدون فعالیت کلیه عناصر، ارتباط نمی تواند برقرار شود. در واقع، آیا بدون عمل برونی و درونی می شود با موجود زنده ای ارتباط برقرار کرد؟ بدون اندیشه تخیل و

شرایط پیشنهادی، بدون دید، بدون توجه کافی و دقیق و درست، بدون موضوع روی صحنه، بدون منطق و تسلسل، بدون احساس حقیقت، بدون باور کردن آن، بدون وضع و حوصله «من هستم»، بدون خاطرات هیجانی و غیره و غیره. آیا بدون یکی از آنها می شود با انسان زنده ای ارتباط برقرار کرد؟

ارتباط صحنه ای قلاب و یازنجیری است که کلیه عناصر حلقه های به هم پیوسته آن را تشکیل می دهند. کلیه دستگاههای درونی و برونی خلاقه هنرمند به وسیله این قلاب به حلقه های یک زنجیر متصل می شوند. برای گاوآرکف نیز همین موضوع اتفاق افتاد. دستگاه خلاقه او، که به وسیله جریان ارتباط برانگیخته شده بود، خود به خود، به طور طبیعی به کار افتاد؛ تخیل مصالح جدیدی به او گوشزد کرد، شرایط پیشنهادی جدیدی را در اختیار او گذاشت، هدفی را در مقابل او قرارداد، خاطرات هیجانی او را برانگیخت و خود به خود باعث ایجاد اعمال شد. تمام اینها به طور منطقی و مسلسل انجام گرفت. همین طور خود به خود صحنه بازجویی و نتسف توسط مستنطق باعث ایجاد موضوع اصلی داستان بعدی شد.

آیا این به شما ثابت نمی کند که هنر پیشه کار خود را از برقراری ارتباط باید شروع کند؟ اگر هنرمند موفق شود که به طور منطقی و تسلسل وار کلیه لحظات آماده شده ارتباط را اجرا کند، اگر این کار طبق کلیه قوانین خلاقه ارگانیکی طبیعت توسط هنرمند اجرا شود، اگر هنرمند حقیقت آنچه در جستجویش است احساس کند، یعنی اینکه چه حالی دارد و چه کاری می کند، و واقعیت آنچه عمل می کند باور نماید، و اگر بتواند در خود حال و حوصله «من هستم» را به وجود بیاورد، آن وقت طبیعت خلاقه هنرمند خود به خود به طور غریزی به کار می افتد. طبق غریزه خلاقیت و منطق و تسلسل شرایط پیشنهادی و مسائل جدید، اعمال گوناگون به وجود می آید، و از کلیه آنها خود موضوع داستان اتود تخیلی تشکیل می شود.^۳ اضافه بر اینها، این آزمایش به ما ثابت کرد که وقتی خلاقیت را، بدون

۳. استانیسلاوسکی در کارهای تعلیماتی و کاردر استودیوی اپرادر ماتیک (که از لحاظ زمان با نوشتن متن مطابقت دارد) برای ساختن اتودهای دانشجویی به خصوص این شیوه را در پیش گرفته بود. داستان اتود از لحاظ ریزه کاری قبلا ساخته و پرداخته نمی شد، بلکه ضمن کار از طریق بدیهه سرایی ساخته می شد. در جریان عمل و عکس العمل زنده طرف بازی، طرح کامل اتود ریخته می شد. چنین آزمایشهایی از این طریق با همین شیوه در کارروی تراژدیهای شکسپیر نیز انجام می شد. مثلاً در یکی از تمرینهای نمایشنامه رومئو و ژولیت اثر شکسپیر او اشاره کرد که مهمترین مرحله کار از نظر دورمانده است و آن برقراری ارتباط ارگانیکی بین افراد است، که از همان جا باید آموزش منطق اعمال هنر پیشه را در نقش آغاز کرد.

موضوع مشخص و معینی، با ارتباط آغاز می‌کنیم، نه تنها خود ما می‌توانیم به ساختن موضوع موفق شویم، بلکه موضوعی را هم که دیگران به ما گوشزد می‌کنند قابل توجیه و زنده کردن است. همین جریان بر گاوآرکف نیز رخ داد: در بحبوحهٔ ایجاد خلاقیت، زمانی که گاوآرکف برای برقراری ارتباط به فکرش رسیده بود که بازجویی از و نتسف را آغاز کند، من خط سیر دیگری برای رشد و توسعهٔ داستان به او پیشنهاد کردم. او با خرسندی توصیهٔ مرا در مورد پسر فراری و پدر سختگیر و خشن پذیرفت. اندیشهٔ من به گاوآرکف کمک کرد که داستان خود را رشد و توسعهٔ بیشتری دهد. در مقام مؤلف من واریانت خود را به او گوشزد کردم و درست موقعی من این توصیه را نمودم که دستگاه خلاقهٔ درونی او به خصوص نسبت به هر گونه مسئله و یا موضوعی و یا هر گونه شرایط پیشنهادی حساس شده بود، زیرا کلیهٔ عناصر درونی او به کار افتاده بودند. این نیز خود دلیلی است برای اثبات اینکه می‌توان خلاقیت را از جریان ارتباط آغاز کرد و بعد در درون خود دست به ایجاد مصالح درونی جهت انتقال به دیگران زد.

سال .. ۱۹

سؤال امروزی گاوآرکف نیز مانند جلسهٔ قبل باعث شد که آرکادی نیکلایویچ مسائل مهمی را مطرح کند. موضوع از این قرار بود:

گاوآرکف آرام نداشت و مرتباً کنجکاوی می‌کرد. او مطالب خود را چنین بیان کرد: «به عقیدهٔ من خود مؤلف نیز در متن اثرش اغلب جایی برای آماده کردن جریان ارتباط نمی‌گذارد و یکمرتبه به مرحلهٔ آخر آن می‌پردازد.»

— از قرار معلوم شما در مورد مؤلفین بد صحبت می‌کنید و کار آنها نیز ارزش وقت صرف کردن ندارد.

— نه، این طور نیست؛ مثلاً گریبایدوف نویسندهٔ بدی نیست، اما او نیز مرتکب چنین اشتباهاتی شده است. برای مثال، اولین ورود چاتسکی در پردهٔ اول بیچاره آنکه گرفتار عقل شد، الکساندر آندریویچ ناگهان می‌پرد توی صحنه، بدون سمت یابی مقدماتی

استانیسلاوسکی ثابت نمود که میزان اتکاء یا برقراری ارتباط با موضوع، بعضی وقتها سرتاسر يك عمل و یا قسمت عمدهٔ يك دیالوگ را در برمی‌گیرد. در صورتی که ضمن بررسی اولیهٔ نمایشنامه، هنرپیشه‌ها برای خودشان تعدادی عمل در همان قسمت و یا در همان دیالوگ، بدون در نظر گرفتن جریان مقدماتی و ضروری سازماندهی ارتباط با طرف بازی، در نظر گرفته‌اند.

شروع می‌کند به برقراری ارتباط.

— بله، ولی این کار هنرمند ناوارد و بازیگر بد است. او چنان وارد صحنه می‌شود که گویا گاو بازی وارد میدان شده باشد، بدون اینکه نگاهی به بازیگر مقابل بیندازد، باله وار در مقابل او زانو می‌زند و به شکل متداول تئاتری شروع به دکلامه می‌کند:

«پیش از آفتاب صبح برخاستم!

و کنون در پای شما هستم.»

ولی هنرمند خوب نوع دیگری عمل می‌کند. او در مرکز صحنه توقفی می‌کند، بلافاصله سمت یابی می‌کند، و فوراً موضوع را انتخاب می‌کند، با سرعت به طرف وی می‌رود و برای اینکه توجه دختر دوست داشتنی را بیشتر به طرف خود معطوف سازد، در مقابل او زانو می‌زند، و بعد با نگاه نافذ خود چشم در چشم او می‌دوزد. بعد از اینها کلیه مراحل ارتباط نمایش اجرا و انجام و در ضمن هر یک از مراحل به وسیله متن توجیه می‌شود، مثلاً:

«خوشحال شدید؟ نه؟

به چهره من نگاه کنید.

متعجب شدید؟ فقط همین؟

چه برخوردی!

هنوز هفته‌ای سهری نشده،

گویا، دیروز بود که ملاقات داشتیم...»

این کلمات دید درونی چاتسکی را به تصویر می‌کشد. بعد طبق متن نمایشنامه جریان ارتباط آغاز می‌شود. بنابراین شما بی‌لطفی می‌فرمایید وقتی نویسنده به این خوبی را به عدم رعایت زمینه‌سازی برای برقراری ارتباط متهم می‌کنید. همه شعرا و نویسندگان و ادبای بزرگ چون گریبایدوف، به شدت طبیعت ارگانیکی انسان را رعایت کرده‌اند.

گاوارکف سکوت را شکست و گفت: «با عرض معذرت باید به شما بگویم که می‌توانم نمایشنامه‌هایی را به شما معرفی کنم که در آنها موقع بالا رفتن پرده جریان ارتباط نه تنها در مرحله آماده شدن نیست، بلکه در لحظه اوج کامل خود است.»

تارتسف در جواب او گفت: «برای اینکه مرحله مقدماتی، پشت پرده، یعنی زمانی که هنوز پرده بالا نرفته، آماده شده است.»

— در این مورد نویسنده در نوشته‌های خود اشاره‌ای نکرده است.

— ولی طبیعت ارگانیکی انسان— هنرمند و قوانین و منطق و تسلسل و تکنیک روانی این نیاز را بر آورده می کنند. بدون آمادگی جریان مقدماتی نمی شود پرده را باز کرد و هنرمندان نیز بدون این آمادگی نمی توانند شروع به زندگی هنری نمایند.

گاوارکف که دست بردار نبود، گفت: «خوب، پس با بسیاری از نمایشنامه‌هایی مثل بهای زندگی اثر نمیر وویچ دانچنکو که از آخر شروع می شود، یعنی با خودکشی، چگونه باید عمل کرد؟»^۴

— در چنین نمایشنامه‌هایی هنرمندان تا قبل از بالا رفتن پرده نه فقط جریان ارتباط را می بایست آماده سازند، بلکه شخصاً باید يك نمایشنامه کامل بنویسند و آن را احساس کنند.

مجبور شدیم زودتر از موعد مقرر کلاس را به پایان برسانیم چون آرکادی نیکلایویچ امشب در تئاتر بازی دارد.

عمل متقابل هنرپیشه با تماشاچی^۵

۱. آنتراکت، در اتاق گریم

هنرپیشه: این کار چه معنی دارد؟ من گریه کردم، ولی تماشاچی همین طور خونسرد

نشسته بود؟

۴. بهای زندگی از لحاظ ارزش هنری یکی از پرارزش ترین نمایشنامه‌های ولادیمیر نمیر وویچ دانچنکو است. (دانچنکو یکی از همکاران استانیسلاوسکی است که دوستی و همکاری آنها سالهای متمادی ادامه داشت.) این نمایشنامه در سال ۱۸۹۶ نوشته شده است و به اتفاق نمایشنامه دیگر او تحت عنوان کارجدید، به افتخار کسب جایزه گریبایدوف نایل شدند و عنوان بهترین نمایشنامه‌های فصل را کسب کردند.

نمایشنامه با شلیک تیری برای خودکشی شروع می شود و بقیه داستان در اطراف همین موضوع دور می زند. نمایشنامه بهای زندگی با موفقیت کامل با شرکت هنرمندانی چون آ. پ. لانسکی، م. ن. یرمولف، ی. ک. لشکوفسکی، سادوفسکی و یوزین روی صحنه تئاتر مالی (تئاتر کوچک) اجرا شد.

۵. به ترتیب دومین که کامل کننده یکدیگرند چاپ شده است که هر دو مر بوط به يك مسئله هستند. عنوان متن اولی «در آنتراکت» است که متن آن ماشین شده است. استانیسلاوسکی در آن خط زدگیهایی وارد کرده و ضمیمه آخر «منش داشتن» شده که تاریخ آن ۱۹۳۳ است. (موزه مخات، ک. س. استانیسلاوسکی، شماره ۲۵۱، صفحه ۵۱-۵۲).

کارگردان: سایر هنرپیشگانی که در روی صحنه کنار شما قرار گرفته بودند، چی؟ آنها نیز گریستند؟

هنرپیشه: یادم نیست، متوجه نشدم.

کارگردان: یعنی شما متوجه نمی شدید که احساسات شما را آنها درک می کنند یا نه؟ هنرپیشه: من آن قدر به هیجان آمده بودم و آن قدر مراقب تماشاچی بودم که متوجه سایر هنرمندان نشدم. من که دارم به شما میگویم، چنان با هیجان بازی می کردم که متوجه هیچ چیز و هیچ کس جز خودم و تماشاچی نبودم.

کارگردان: و متوجه آن چیزی که به خاطرش روی صحنه رفتید، نشدید؟ پس اصلاً چرا روی صحنه رفتید؟

هنرپیشه: منظور تو نو نمی فهمم. یعنی چه برای چه روی صحنه رفتم؟

کارگردان: شما روی صحنه رفتید، برای اینکه با سایر شخصیت‌های نمایشنامه ارتباط برقرار کنید، ارتباطی که نویسنده به آن اشاره کرده است. هنرپیشه غیر از

این چه هدفی برای رفتن روی صحنه می تواند داشته باشد؟

هنرپیشه: پس تماشاچی چه می شود؟

کارگردان: اگر احساسات شما به طرف مقابلتان یعنی بازیکنان دیگر منتقل شود و آنها را به هیجان بیاورد، آن وقت می توانید آسوده و مطمئن باشید که تماشاچی کوچکترین و ظریفترین هیجانات شما را درک خواهد کرد و لحظه‌ای از تأثیر پذیری شما غافل نخواهد بود. ولی اگر احساسات شما به نزدیکترین افرادی که در اطراف شما هستند تأثیری نکند، افرادی که در کنار شما ایستاده‌اند، آن وقت چگونه توقع دارید که انبوه تماشاچی با آن سروصداها و مهمه‌ها در آن فاصله دور در ردیف بیستم به احساسات شما پی ببرد و تحت تأثیر شما قرار بگیرد؟ کمتر درباره تماشاچی فکر کنید و بیشتر به اطرافیان خود توجه کنید، یعنی هنرمندانی که در کنار و یا مقابل شما ایستاده‌اند و حوادثی که در کنار شما رخ می دهد.

در چرکنویس این متن استانیسلاوسکی یادداشت کرده است: «در کدام قسمت باید قرار گیرد؟» متن دوم که عنوان آن «موضوع زنده» و نسخه اصلی است، استانیسلاوسکی روی آن یادداشت کرده: «حقیقت یا ارتباط.» (موزه مخات، ك. س. استانیسلاوسکی، شماره ۲۴۶، صفحه ۴ - ۶).

هر دو متن برای اولین مرتبه چاپ می شوند.

هنرپیشه: به نظر من هنرپیشه قبل از هر چیز برای تماشاچی است که می رود روی صحنه و بازی می کند، نه برای دوستانی که او را در روی صحنه احاطه کرده اند، دوستانی که در مواقع تمرین به اندازه کافی از دستشان به ستوه آمده است. نویسندگان نمایشنامه های خود را به ما می سپارند که ما آن را به توده های مردم منتقل سازیم.

کارگردان: این قدر هنر ما را تحقیر نکنید. ما مگر دلال و یا واسطه هستیم؟ نقش هنرمند را تا سر حد يك واسطه چی ساده پایین نیاورید. ما خود آفرینشگر هستیم. مگر آفرینش در این است که نقش را برای تماشاچی دکلامه کنید و یا با او حرف بزنید؟ ما قبل از هر چیز برای خودمان روی صحنه زندگی می کنیم، زیرا ما توانایی زندگی کردن و احساس کردن نقش را روی صحنه داریم و می توانیم این احساسات را به کسانی که با ما روی صحنه زندگی می کنند منتقل کنیم. و تماشاچی اینجا يك شاهد اتفاقی است.

بلند حرف بزنید تا او نیز صدای شما را برای قضاوت کردن بشنود، و جاهای مناسبی را روی صحنه انتخاب کنید که او بتواند شاهد اعمال شما نیز باشد. در سایر موارد، کل تماشاچی را فراموش کنید و فقط به یاد اشخاصی باشید که در مقابل و یا در کنار شما روی صحنه و یا پشت صحنه قرار گرفته اند. ارتباط با آنها را هرگز فراموش نکنید. هنرپیشه ها نباید به فکر تماشاچیان باشند، این تماشاچیان هستند که باید به فکر و مراقب اعمال و گفتار هنرپیشگان باشند. بهترین راه برقراری ارتباط با تماشاچی، ارتباط با شخصیت های نمایشنامه است.

۲. موضوع زنده

گاوآرکف با اعتراض گفت: «خیلی معذرت می خواهم ولی این هم درست نیست که همین طور تماشاچی را به حال خودش رها سازیم و ابتدا به فکر او نباشیم، فکر نمی کنم که این کار درستی باشد.»

تارتسف: «می بخشید، به چه دلیل شما به يك چنین نتیجه گیری رسیدید که من می گویم اصلاً به فکر تماشاچی نباشید و او را به خودش رها کنید؟»

— آخه شما به ما دستور می دهید که نه او را ببینیم و نه بشنویم و اصلاً به فکر او نباشیم، فقط به فکر افراد روی صحنه باشیم. این طور که نمی شود، اگر بنا باشد که تماشاچی را

فراموش کنیم، کم کم هنرپیشه اصلا فراموش می کند که روی صحنه قرار گرفته است، شاید اصلا کلمات دیگری نیز ادا کند، منظورم را می فهمید؟ مثلا حرفهایی بزند که اصلا ربطی به نمایشنامه نداشته باشد و شاید دست به اعمالی بزند که به هیچ وجه شایسته نباشد، چنان کند که انگار به تنهایی در اتاق و یا خانه خودش هست. با عرض معذرت باید بگویم این کار درست نیست.

به جای جواب، تارتسف از او سؤال کرد: «شما فکر می کنید که امکان چنین چیزی هست؟»

— امکان چی؟

آرکادی نیکلایوویچ در مقام توضیح گفت: «اینکه در مقابل چشم هزاران تماشاچی انسان خیال کند که در خانه خودش است و اصلا تماشاچی را فراموش کند! آخه چنین چیزی در داستانهای مربوط به حیوانات می آید یا از عهده نظر به پردازان بدون مسئولیت ساخته است. بیهوده نگران نباشید، هزاران تماشاچی را نمی شود فراموش کرد. آن مغناطیس بسیار شدید نیر و مند است. قدرت کشش آن بیش از این است که شما بتوانید به کل آن را فراموش کنید، و هر چقدر هم که من در این مورد بکوشم و اصرار ورزم، شما هرگز نخواهید توانست آن را فراموش کنید. خیلی بیشتر از آنچه باید، به فکر او هستید. می دانید این دل نگرانی شما مرا به یاد چه کسی می اندازد؟ خواهرزاده هشت ساله ام که تصور می کرد مادریك خانواده بزرگ عروسکی است. این دختر بچه می ترسید که نکند درس خواندن با معلم سرخانه مانع از رسیدن او به عروسکهایش بشود. همچنین به یاد داستان دیگری نیز افتادم که برایم تعریف کرده اند: گویا يك نفر از این فکر که ممکن است به هوا پرواز کند، دیوانه شده و خود را با طناب به زمین بسته بود.

بفرمایید، شما نیز می ترسید که آن قدر غرق در نقش بشوید و چنان در فضای هنری پرواز کنید که بخواهید خود را با طناب به تماشاچی متصل سازید، نکند فضای هنری شما را بر باید. نترسید، بدون طناب این اتصال بسیار محکم است. قانون جاذبه نمی گذارد که شما به فضا پرواز کنید، شما را به طرف زمین می کشد و روی آن ننگه می دارد. تماشاچی نیز شما را رها نخواهد کرد و همیشه می کوشد که شما را متوجه خود گرداند، هر چقدر هم شما بکوشید که او را فراموش کنید و غرق نقش شوید، او باز دست از سر شما بر نمی دارد. چرا این قدر در مورد چیزی که وجودش حتمی است فکر می کنید و همچنین در مورد چیزی که غیر ممکن است نگران هستید. بهتر است از هنرمندان و یا آکروبات بازان سرمشق بگیرید. آنها از پرواز کردن به هوا ترسی ندارند، بر عکس با اینکه قانون جاذبه

زمین را به خوبی می‌دانند، با وجود این باز همواره سعی در پرواز کردن دارند و در تمام زندگی می‌کوشند که در هنر خود جدا شدن از زمین را بیاموزند، جدا شدن از زمین حتی برای چند لحظه هم که شده و تا آنجایی که ممکن است مسافتی را در فضا به پرواز درآیند؛ و شما نیز می‌کوشید برای لحظاتی هم که شده بیاموزید که چگونه تماشاچی را باید فراموش کرد. بعد از کار مداوم و پیگیر و طولانی، ممکن است که موفق شوید غرق نقش گردید، ولی تکرار می‌کنم: فقط برای لحظاتی و آن هم خیلی کوتاه.^۶

۶. برای اینکه بتوان بر تماشاچی تسلط داشت و توجه او را به خود جلب کرد استانیسلاوسکی در کتاب خود تحت عنوان زندگی من در هنر شیوه‌های کاملاً متفاوتی ارائه می‌کند. او می‌گوید:

هرچه هنر پیشه کمتر به تماشاچی توجه داشته باشد، تماشاچی بیشتر به او توجه می‌کند و بر عکس هرچه هنر پیشه سعی کند که تماشاچی را سرگرم کند، تماشاچی کمتر روی او حساب می‌کند.

هرچه توجه نکردن به تماشاچی برای زندگی نقش بیشتر باشد، کشش و توجه تماشاچی به او و به صحنه بیشتر خواهد بود.

سادگی هنرپیشه^۷

سال .. ۱۹

امروز آرکادی نیکلایوویچ شوستف را صدا زد و از او خواست برود روی صحنه و اتودی را اجرا کند.

پاشا خیلی مایل بود که سادگی خود را بیازماید و به همین دلیل خواست تا به او اجازه دهند صحنه «با نوزاد» را که دخترکی در یکی از نمایشهای تارتسف بازی کرده بود، اجرا کند.

تارتسف اجازه داد و از شهامت پاشا برای اجرای این صحنه ستایش کرد. پاشا پرید روی صحنه و فوری رومیزی را که پر از خاک بود برداشت، سپس دور و بر خود را گشت و یک تکه چوب پیدا کرد. رومیزی را دور آن پیچید و شروع به لالایی خواندن و تکان دادن بچه خیالی کرد.

آرکادی نیکلایوویچ سؤال کرد: «چرا او را نگهداشتی و به خودت نمی چسبانی؟»

۷. برای اولین بار از روی نسخه ماشین شده ای که توسط استانیسلاوسکی در آن تصحیحاتی مهم شده است به چاپ می رسد. از قرار معلوم (طبق تاریخ گذاری در بالای صفحه) باید مربوط به سال ۱۹۳۳ باشد. متن چاپ شده قسمتی از نسخه دستنویس است که عنوان آن «فصل نهم - حقیقت صحنه ای، باور، سادگی» می باشد، که واریانت اولیه فصلی بوده که بعدها تحت عنوان «احساس، حقیقت و باور» تعیین شده است (موزه مخات، ک. س. استانیسلاوسکی، شماره ۲۱۱، صفحه ۷۹-۹۳). در قسمتی از نسخه دستنویس که توسط ما در ضمیمه به چاپ رسیده و مربوط به سادگی هنرپیشه است، استانیسلاوسکی چنین یادداشت کرده: «یا باید حذف کرد و یا اینکه به قسمت دیگری منتقل نمود. کدام قسمت؟» خاطرات مربوط به دخترکی است که صحنه «با نوزاد» را بازی می کند و شرح آن صحنه به فصل «احساس، حقیقت و باور» منتقل می شود.

— برای اینکه رومی‌زی چر وک نشود، از این گذشته خیلی خاک دارد و ممکن است لباسم را خاکی کند!

تارتسف با تعجب گفت: «عجب! سادگی شما خیلی حسابگرانه است.»
 آرکادی نیکلایویچ به این نتیجه رسید که: «شما به اندازه کافی «احمق» نیستید که در لحظه خلایقیت مثل یک بچه ساده باشید.»

ما که خوب متوجه قضیه نشده بودیم، سؤال کردیم: «احمق؟ مگر هنر پیشه باید احمق باشد.»

— اگر شما خیال می‌کنید که بچه و یا ایوان نابغه و افسانه‌ای در سادگی و بزرگ منشی خود احمق و دیوانه است؛ بله، چنین بزرگ منشی، یا اعتماد، با هوش و ذکاوت، با گذشت و بی‌اعتنا نسبت به مادیات، چنین شجاع، و چنین احمق از جان گذشته‌ای، که در افسانه ایوان می‌بینیم کم چیزی نیست و کار بزرگی است. او به خاطر بی‌عقلیش معروف نشده است، بلکه به خاطر سادگی و خوش باوریش معروف گشته است. شما نیز چنین باشید، حال اگر در زندگی میسر نیست، اقل در روی صحنه این طور باشید. چنین خصوصیتی برای هنرمند از جواهرات نیز گرانباتر است. بیخود نیست که الکساندر پوشکین گفته است: «یک شاعر، خدایا مرا ببخش، باید تا اندازه‌ای احمق باشد.»^۸

من که متوجه نشده بودم سؤال کردم: «پس چگونه می‌توان سادگی را بازی کرد؟»
 — سادگی را نمی‌شود بازی کرد، چون آن وقت دچار بدترین صفت بازیگری می‌شوید، یعنی «لودگی». پس تا آنجایی که باورتان می‌شود، ساده باشید. هر هنرمندی تا حدودی سادگی دارد، ولی در زندگی او از این کمبود شرمنده می‌شود و به همین دلیل آن را پنهان می‌کند. در صورتی که این یکی از خصوصیات طبیعی هر انسانی است. اقل سعی کنید که این کار را در روی صحنه انجام ندهید. یعنی سادگی خود را پنهان نکنید.

شوستف شروع کرد به گله و شکایت: «من از سادگی خجالت نمی‌کشم، برعکس هر طوری شده می‌خواهم از آن استفاده کنم، ولی نمی‌دانم چطور باید این کار را کرد.»
 — برای اینکه سادگی شما خودش را ظاهر کند، نباید در مورد خود سادگی فکر کرد، بلکه باید اندیشید که چه چیزی مانع سادگی می‌شود و چه چیزی به آن کمک می‌کند.

۸. استانیسلاوسکی به نامه آ.س. پوشکین به پ.آ. و یازمسکی که در تاریخ نیمه دوم ماه مه سال ۱۸۲۶ نوشته شده است استناد می‌کند (رجوع شود به مجموعه پوشکین، منتقد، انتشارات ادبی دولتی مسکو، ۱۹۵۰، صفحه ۱۱۷)، نامه‌ای که پوشکین در آن اشعار و یازمسکی را بیشتر عاقلانه می‌داند تا شاعرانه.

بدترین دشمنی که در وجود خودما قرار دارد و دائماً اسباب مزاحمت برای آن فراهم می‌کند، «انتقاد کننده» است. برای ساده بودن و خوش باوری نباید در اندیشه‌های تخیلی زیاد نکته بین و زیاده از حد باریک بین و موشکاف بود. بهترین دوستان و کمک‌رسانِ سادگی و خوش باوری، حقیقت و باور است. به همین دلیل در مرحله اول عامل ایرادگیر و انتقاد کننده را از وجود خود برانید. بعد به کمک اندیشه جالب، حقیقت و باور را بسازید. دیگر اینکه نباید خودتان را از این بترسانید که شما در آینده باید خلاقیت داشته باشید، چیزی را مجسم کنید و به چیزی تجسم بخشید. نه، مسئله را کلاً به شکل دیگری در مقابل خود قرار دهید: شما هیچ چیز نباید خلق کنید، فقط بایستی که با صداقت کامل تصمیم بگیرید و به خود جواب دهید: چکار می‌کردیم اگر اندیشه تخیلی ما در واقع رخ داده بود؟ وقتی شما تصمیمی می‌گیرید و آن را باور می‌کنید، سادگی خود به خود به وجود می‌آید. پس بنابراین قبل از هر چیز در پی مسئله‌ای باشید که آن را بتوانید باور کنید. از چیزهایی که نمی‌توانید باور کنید بپرهیزید و آن قدر هم موشکاف و وسواسی نباشید، آن گونه که نسبت به رومیزی موشکافی کردید. به جای این چیزها به فکر مسائلی باشید که کمکتان کند نه اینکه مزاحمتان باشد.

شوستف مسئله را چنین طرح کرد: «اگر من اصلاً طبیعتی ساده اندیش نداشته باشم چی؟»

— انسانهایی که در زندگی ساده نیستند، روی صحنه در جریان خلاقیت ساده می‌شوند. بایستی توانایی تشخیص سادگی در زندگی و در روی صحنه را داشت. هر چند آنها به راحتی در کنار هم نیز می‌توانند وجود داشته باشند.

بعد از کمی مکث، آرکادی نیکلایویچ رو به شوستف کرد و چنین گفت: «شعاع نورانی توجه خود را به درون وجود خود بیندازید و آن را خوب بررسی کنید، آن وقت ببینید از صحنه‌ای که بازی کردید کدام لحظات آن را کاملاً باور نمودید.»

پاشا بدون درنگ گفت: «نه چیزی را باور و نه چیزی را احساس می‌نمودم، فقط ادا در می‌آوردم.»

آرکادی نیکلایویچ به او توصیه کرد: «پس اگر این طور است، آنچه را انجام دهید که می‌توانید توجیه کنید، آن کاری را بکنید که امکان باور کردنش هست. آنچه از قدرت شما ساخته است و پیدا کردن حقیقت در آن آسانتر است انجام دهید. کاری را انجام دهید که به مراتب از ادا در آوردن آسانتر ولی مستلزم اندیشه و تفکر است.»

پاشا که هدف را دنبال می‌کرد گفت: «نمی‌دانم از کجا شروع کنم؟»

تارتسف بلافاصله در جواب او گفت: «البته، از همه بهتر این است که از درون شروع کنید. اگر از راه مستقیم نمی‌توانید به احساس برسید، از راه غیرمستقیم شروع کنید. برای این کار قلابهای زیادی نیز از قبیل اندیشه تخیل، اهداف و موضوعها در اختیار شماست که از آنها برای پیدا کردن و برانگیختن احساس می‌توانید استفاده کنید. احساس هیچ‌گاه خود به خود بدون انگیزه از نهانگاه خود بر نمی‌خیزد، باید کلید آن را توسط اندیشه تخیل زد. از اینجا است که معتقدیم و می‌گوییم که هنرمند پیر و مکتب احساس، هنرمند اندیشمند و متفکری است.»

پاشا شروع به کاویدن درون خود کرد، و به نظر من می‌خواست چیزی را هدف گیری کند که برای خودش مشخص و معین نبود. در نتیجه همین خود باعث ایجاد فشار بر عضلات و زورگویی به ارگانها و در پی آن دروغ و ادا در آوردن می‌شد.

تارتسف او را متوقف ساخت و گفت: «حال که با این شیوه، یعنی از طریق انداختن قلابها، نمی‌توانید احساس درونی خود را برانگیزید و به نتیجه‌گیری مثبتی برسید، متوسل به زورگویی به خودتان نشوید. حال که از این راه موفقیتی حاصل نگردید باید از راه دیگری وارد شد. حالا سعی می‌کنیم به اتفاق راه جدید را آزمایش کنیم: سعی کنید با توجه و دقت هر چه تمامتر اطراف خود را بررسی کنید و خوب بفهمید، یعنی احساس کنید که چه چیزهایی را در اطراف خود می‌توانید باور کنید و چه چیزهایی امکان باور کردنش برای شما مشکل است، چه چیزی ارزش توجه کردن را دارد و چه چیزی را اصلاً نباید در نظر گرفت و به آن توجهی داشت، و ندیده گرفتن آن بهتر است یا دیدن آن.»

آرکادی نیکلایویچ بعد از گفتن این مطالب از پاشا سؤال کرد: «خوب مثلاً حالا بگویند ببینیم شما می‌توانید باور کنید که صحنه «آپارتمان مالالتکووا» خانه شماست؟» پاشا بیدرنگ در جواب گفت: «اوه، بله، چه جور هم! البته، البته که می‌توانم، چون ما تقریباً مثل خانه خودمان در آنجا زندگی کرده‌ایم.»

تارتسف در تأیید او گفت: «بسیار خوب. چه بهتر! پس ادامه می‌دهیم. خوب حالا بگویند ببینیم این قطعه چوب ارزش این را دارد که به خودتان بیاورانید که يك نوزاد است؟ امکان و ارزش این را دارد که خودتان را تا به این حد توهمات برسانید؟»

پاشا بیدرنگ جواب داد: «نه، به هیچ وجه، البته که نمی‌توانم!»

تارتسف در تأیید او گفت: «بسیار خوب، پس حالا که این قطعه چوب چنین ارزشی ندارد، اگر معجزه آسا را درون رومیزی بپیچید. ضمن این کار پیش خودتان بگویند: اگر درون این رومیزی به جای يك قطعه چوب نوزادی قرار داشت، من چه می‌کردم؟»

— ادامه می‌دهیم. می‌توانید باور کنید که این رومیزی يك پتو است؟ می‌توانید نوزادی را در پتویی چنان بپیچید که سرما نخورد؟ و یا اینکه اصلاً می‌توانید نوزاد را درون آن بپیچید؟

پاشا در جواب گفت: «البته که این کار را می‌توانم انجام دهم.»

— بسیار خوب در این صورت باور می‌کنید. خوب حالا بارومیزی که مبدل به پتو شده است می‌توان يك عمل سرتاسری، قنداق کردن بچه را، انجام داد— این عمل در واقع حقیقت دارد و می‌شود آن را باور کرد.

پاشا شروع به پیچیدن قطعه چوب در رومیزی کرد، ولی موفقیتی به چشم نمی‌خورد. تارتسلف به او گفت: «نه، باور نمی‌کنم! اگر به جای این قطعه چوب نوزادی را می‌خواستید درون این پتو بپیچید، آیا باز هم همین طوری رفتار می‌کردید و پتو را این طوری دور نوزاد می‌پیچیدید که از هر طرف به او باد بخورد و نور چراغها درست بیفتد توی چشمهای نوزاد و نگذارد راحت و آرام بخوابد؟ آیا در زندگی این جنبه‌های کار را در نظر نمی‌گرفتید؟»

پاشا مدت‌ها با آن رومیزی کلنجار رفت و در نتیجه بعد از مدتی يك بچه‌بندی قلمبه سلمبه گره خورده درست کرد. در ضمن آرکادی نیکلایویچ همان طور که در مورد من عمل می‌کرد، در مورد او نیز کوچکترین عمل اشتباهش را گوشزد می‌نمود و سعی می‌کرد که با کوشش و راهنمایی او را به حقیقت ارگانیکی و باور برساند.

بعد از تذکرات و راهنماییهای زیادی که آرکادی نیکلایویچ کرد، پاشا عمل خواباندن نوزاد را شروع کرد.

آرکادی نیکلایویچ از او سؤال کرد: «چرا با این دقت و این طور آهسته و با ملاحظه سعی دارید با گوشه رومیزی صورت نوزاد را بپوشانید؟»

پاشا در جواب گفت: «از طرفی برای اینکه قطعه چوب را درون رومیزی که باعث انحراف من از توهم و تصور است نبینم و از طرفی دیگر می‌خواهم که مثلاً نور چراغ توی چشمهای نوزاد نیفتد!»

— بسیار خوب، شما با پرده حقیقت روی دروغ را می‌پوشانید. توجه به نیفتادن نور چراغ به چشم نوزاد باعث شد که شما متوجه آن چیزی که نباید نشوید. و یا با کلمات دیگر می‌توان گفت: شما توجه خود را از چیزی که مزاحمتان می‌شد بر گرفتید و به چیزی که کمکتان می‌کرد معطوف داشتید. این کار بسیار درست و خوب است. بعد از چند لحظه آرکادی نیکلایویچ ادامه داد: «ولی در اینجا يك مطلب برای من روشن نیست، شما چنان با

صدای بلند لالایی می گوید و چنان با شدت بچه را تکان می دهید که من فکر نمی کنم از این حرکات و صداها نوزاد خوابش ببرد. این کار شما باعث خواباندن نوزاد که نمی شود هیچ، اصلاً او را بدتر از خواب بیدار می کند.

در کلیه اعمال واقعی همواره تداوم با تسلسل، منطق و معنی باید وجود داشته باشد. همواره سعی نمایید که بدین گونه عمل کنید، یعنی تداوم را در نظر بگیرید و بفهمید که چه کاری اول و چه کاری دوم و سوم و... صورت می پذیرد. آیا این اعمال با منطق جور در می آید؟ معنی این کاری که می کنید چیست؟ وقتی مشغول بررسی این چیزها شدید با ورو پشت سر آن احساس منطبق با آن برانگیخته خواهد شد. در صورتی که کارهای غیر منطقی و نامنظم و بی معنی شما را از باور و احساس هر چه بیشتر دور می سازد. خوب حالا که بچه خوابید، شما، یا باید او را آهسته، به طوری که بعد از این همه زحمتی که برای خواباندن او کشیدید بیدار نشود روی کاناپه و یا تخت خواب بخوابانید و یا اینکه اگر می ترسید در اثر کوچکتزین حرکت زحمات شما به هدر رود و نوزاد از خواب بیدار شود باید همین طور آرام و ساکت و بی حرکت در جایی که نشسته اید بنشینید و کوچکتزین حرکتی هم نکنید. حال فکر کنید و بسنجید که کدام يك از این دو عمل با موقعیت شما بیشتر منطبق است.»

پاشا چنان جدی و بی حرکت روی کاناپه نشست و چوب پیچیده شده در رومیزی را با احتیاط در بغل گرفته بود که این عمل او به جای اینکه هنر جوانان را به خنده بیندازد بر عکس همه را وادار کرده بود که حرکتی نکنند تا زحمات پاشا به هدر نرود و نوزاد از خواب بیدار نشود.

تارتسف پرسید: «چرا قیافه شما آن قدر ناراضی است؟ خیال می کنید کاری که کردید کوچک و بی اهمیت بود؟ بیخود چنین خیالی می کنید! از کم بودن عمل ناراحت نباشید، عمل کم و درست بهتر از يك ساعت اعمال نادرست و غیر منطقی است. يك عمل درست می شود دو عمل درست، دو عمل درست می شود سه عمل درست، سه عمل درست می شود چهار عمل درست، و به همین ترتیب شما به انجام اعمال درست و مداوم و منطقی عادت می کنید.

وقتی یکی از شماها عمل کوچکی را با در نظر گرفتن تمام قوانین درست آن انجام می دهد و آن عمل را باور می کند، وجد و شادی به انسان دست می دهد.»
و واقعاً هم همین طور بود. کوچکتزین پیشرفت ما به طرف اعمال صحیح و باور او را به وجد می آورد، زیرا از اعمال نادرست منزجر بود.

— اگر شما می خواهید باعث خشنودی من و پیشرفت خودتان بشوید، همواره سعی نمایید کوچکترین عمل جسمانی را با در نظر گرفتن قوانین ذکر شده انجام دهید. بازهم تکرار می کنم: وقتی تداوم و منطق و معنی را رعایت کنید، باور و پشت سر آن احساس برانگیخته خواهد شد. وقتی هم که شما روی صحنه به باور و احساس برسید، تماشاچی نیز باور می کند و احساس خواهد نمود. اما چطور ممکن است وقتی شما گفته های خود را، که بیان می کنید و کارهایی را که انجام می دهید باور ندارید انتظار داشته باشید تماشاچی که ناظر بر اعمال و گفتار شماست حرفهای شما را باور و اعمال شما را قبول نماید. چطور وقتی شما روی صحنه سردتان نیست انتظار دارید که تماشاچی باور کند که شما سردتان است. چطور وقتی شما کلافه نشده اید انتظار دارید که تماشاچی باور کند که شما کلافه شده اید. چطور وقتی شما قبول ندارید که درون این جام زهر است و یا این جعبه پر از جواهر است و یا این قطعه چوب خنجری بر است می خواهید که تماشاچی تمام اینها را باور کند. هیچ وقت متوسل به زور نشوید، تداوم و منطق و باور و توجه و بقیه عناصر را در نظر بگیرید و آنها را آن قدر تمرین کنید که دیگر جزو غریزه صحنه شما بشود.

من از اینجا، از توی سالن، متوجه شدم که شما هم اکنون روی صحنه احساس راحتی می کنید، یعنی شما خط سیر زندگی جسمانی و خط سیر زندگی روان انسانی را رعایت می کنید. برای آغازه دیگر بیشتر از این نمی توان انتظار داشت.

پاشا بهانه جویی کرد و گفت: «با شما موافق هستم، ولی این نوع کارها مرا به هیجان نمی آورند.»

تارتسلف در جواب گفت: «خوب معلوم است که شما نباید به هیجان بیایید، این عجیب نیست چون شما هنوز نمی دانید که نوزاد چه کسی را درون پتو و یا رو میزی پیچیدید و چرا می خواهید او را بخوابانید. حالا بیایید همین طور که بچه به بغل روی کاناپه آرام نشسته اید خیلی آهسته به طوری که نوزاد از خواب بیدار نشود برای ما شرح دهید که این نوزاد متعلق به کیست؟ چرا شما این طور دلسوزانه او را در پتو پیچیدید؟ و چرا اصرار داشتید که بخوابد؟

خوب، ما آماده شنیدن داستان شما هستیم. بدون این، اندیشه تخیل و اعمال جسمانی شما بدون محتوا و فاقد زندگی خواهد بود و به همین دلیل هم شما به هیجان نمی آید.»

پاشا فوراً گفت: «این بچه سرراهی است. همین چند دقیقه پیش او را کنار خانه مالالتکوا پیدا کردم.»

آرکادی نیکلایو بیچ با رضایت خاطر گفت: «بسیار خوب، خیلی عالی است، چیزی که

قبلا درباره آن فکر نکرده بودید خودبه خود دارد به وجود می آید. قبل از این شما نمی توانستید اندیشه تخیل را ابداع نمایید، ولی حالا برای شما دیگر توجیه موجودیت و احساس «زندگی جسم انسانی» ایجاد شده نقش آسان است.

بدین ترتیب شما دوتا اگر معجزه آسا برقرار ساختید:

اگر اول: به جای قطعه چوب يك نوزاد.

اگر دوم: اگر این بچه را سرراه شما گذاشته بودند.

آرکادی نیکلایویچ متوجه نارضایتی پاشا شد و از او سؤال کرد: «شاید مواردی هست و یا شرایطی وجود دارد که مشکلاتی برای شما ایجاد می کند.»

پاشا بیدرنگ گفت: «بله، مشکلاتی دارم. چون الان زنم در خانه نیست و من بدون او نمی توانم در مورد این نوزاد تصمیم بگیرم. در واقع به فکر رسید که شاید بهتر باشد که این نوزاد را به طوری که کسی متوجه نشود سر راه همسایه قرار دهم، ولی مثل اینکه دلم نمیاد و از طرفی اصلا مثل اینکه از تصمیم گیری وحشت دارم. چون می ترسم مراد حین انجام این عمل ببینند و خیال کنند که پدر بچه من هستم و می خواهم او را سر راه بگذارم حالا بیا و ثابت کن که تو اصلا بیگانه ای و این بچه را پیدا کردی، و ممکن است که حرفهای مرا باور نکنند و تصور کنند که مقصر اصلی من هستم. بیچاره این نوزاد! چه سر نوشتی پیدا خواهد کرد؟!»

تارتسف او را همراهی کرد و گفت: «بله، بله، هیچ بعید نیست که چنین وضعی پیش بیاید و تمام این شرایط مشکل و پیچیده را شما فقط با این اگر معجزه آسا برای خودتان به وجود آوردید. خوب مشکلات دیگر ندارید؟»

به همین ترتیب آرکادی نیکلایویچ قدم به قدم او را راهنمایی می کرد.

— چطور ندارم، دارم، مشکل بزرگی هم دارم....

و به همین ترتیب پاشا آهسته آهسته شروع کرد به ساختن شرایط پیشنهادی و توضیح داد: «مطلب اینجاست که من هیچ وقت تا به امروز نوزادی را در بغل نگرفته ام و از این بابت دچار دلهره و نگرانی شده ام. و اصولا از بچه نوزادمی ترسم، وحشت دارم به اودست بزنم، چون آن قدر ظریف و نحیف است که می ترسم مثل ماهی از دستم سر بخورد. در برخورد اول از روی کنجکاوی و دلسوزی او را از زمین برداشتم ولی الان همین طور می لرزم، چون می ترسم که با کوچکترین حرکت من و یا سر و صدایی او از خواب بلند شود و دوباره شروع کند به گریه کردن. همسایه ها چه خیال خواهند کرد؟ چه شایعه سازیهایی که حالا در مورد این نوزادی که در خانه ما پیدا شده سر زبانها خواهد افتاد؟ ولی بدتر از همه اینکه،

اگر الان همین طور که معمول همه نوزادان است او خودش را کثیف کند من از کجا کهنه پیدا کنم، آمدم و پیدا هم کردم، چطوری او را تمیز کنم؟ من که در عمرم کهنه نوزادی را عوض نکرده‌ام! چه مصیبتی! اصلاً چرا فکر نکرده و نسنجیده دست به چنین عملی زدم؟»
 — بله، بله، اینها تمام شرایطی است که شما باید در مورد تمام آنها خوب فکر کنید و راه چاره بیابید. حالا اینها تمام چیزهای جزئی و پیش پا افتاده است. اگر مشکلات بزرگتری سر راهتان قرار می‌گرفت آن وقت چی می‌شد؟
 پاشا با وحشت سؤال کرد: «مثلاً چی؟!»

تارتسلف خیلی جدی و رسمی اعلام داشت: «هیچ می‌دانید ضمن اینکه می‌خواستید پتو را بکشید روی صورت بچه که نور به چشمهای او نیفتد تا بتواند آسوده بخوابد و در این مدتی که خیال می‌کردید او در بغل شما آرام گرفته و خوابیده، در اثر بی‌توجهی و عدم دقت کافی شما پتو روی دهان بچه افتاده و او در بغل شما جان کنده و مرده است؟!»

حتی من که گوشه سالن نشسته و فقط ناظر جریان کار بودم ناگهان چیزی در قلبم ریزش کرد و لرزه شدیدی وجودم را تکان داد. و عجیب بود اگر پاشا که خود روی صحنه قرار داشت و تمام این اعمال از او سر زده بود ناگهان به هیجان نیاید. خود به خود صحنه متأثر کننده و دراماتیکی به وجود آمد. چون وضع انسانی که جسد نوزاد غریبه‌ای را در آغوش دارد خود به خود به وجود آورنده درام است. این شرایط ممکن است باعث شود که او را به جرم قتل بازداشت کنند. بازداشت، بازجویی، زندان، محاکمه، آبروریزی و... در صورتی که او از روی دلسوزی و ترحم نوزاد را از روی زمین بلند کرده بود و از روی دلسوزی و ترحم... چه حادثه تأثر انگیزی! چه باید کرد؟ عجب مصیبتی!

آرکادی نیکلایویچ به موقع گفت: «آهان! رنگتان پرید، دگرگون شدید، به هیجان آمدید وقتی که فهمیدید قطعه چوب درون رومیزی خاک گرفته مرده است؟ شما این مزخرفات و این دروغها را باور کردید؟ خوب حالا شما سادگی از این بیشتر سراغ دارید؟ سراغ دارید که يك آدم عاقل و بالغ به این سادگی پیدا شود که خیال کند قطعه چوب درون رومیزی خاک گرفته نوزادی است که در آغوش او خفه شده و از این جریان رنگ و رو ببازد و به وحشت بیفتد و هیجان زده شود؟! سادگی تا این حد دیده بودید؟»

حقیقتاً هم من پیش خودم می‌اندیشیدم که آیا سادگی نیست که يك انسان بالغ با چنین دقت و کوششی دلسوزانه قطعه چوبی را در کهنه بپیچد و این چنین با دقت و دلسوزی سعی کند که نور چراغ مزاحم قطعه چوب نشود و آن طور بیحرکت روی کاناپه بنشیند و سعی نماید کوچکترین حرکتی نکند که مبادا قطعه چوب از خواب بیدار شود و ایجاد مزاحمت

کندو... واقعاً که خیلی سادگی می خواهد.

آرکادی نیکلایویچ در ادامه و برای نتیجه گیری گفت: «خوب بدین ترتیب در مقابل چشمهای شما اتود جدیدی طرح ریزی و ساخته شد تحت عنوان «مجرم بیگناه» و یا اینکه «نوزاد سر راهی»، و در ضمن، دیگر به اثبات سادگی هنرپیشه نیز نیازی نیست و از اینها گذشته شما امروز عملاً به چشم خود دیدید و متوجه شدید که اگر به تدریج و به طور مداوم نتوانستید به سادگی برسید، با قراردادن قطعات کنار هم و مثل بقیه کار امر وزی می توان به آن رسید. وقتی که دانه های اندیشه تخیل روی زمینه آماده «زندگی جسمانی انسان» بریزد، آن وقت این کار به مراتب آسانتر خواهد بود.»

بعد در پایان تارتسف اضافه کرد: «در جلسه قبلی نازوانف زمینه خوب و مناسبی از لحاظ درونی و بیرونی برای کاشت دانه مهیا ساخته بود. ولی فراموش کرده بود که دانه های اگر معجزه آسا و شرایط پیشنهادی را ذخیره و تهیه کند. شما امر وزنه تنها زمین را شخم زده و دانه را آماده ساخته بودید، بلکه با اعمال جزئی و حقیقت و باور، زمین را برای کاشت دانه آماده ساختید و کود دادید و دانه های پر ثمر خلایق هیجانی نیز یکمرتبه در این زمینه کاملاً آماده جوانه زد و رشد کرد.»



AN ACTOR PREPARES

Translated from Russian into Persian by
Mahin Oskuyi

K.S. Stanislavski: Collected Works (1)

ISBN:978-964-12-0066-6(Set)

ISBN:978-964-12-0067-3(Vol.1)

Soroush Press-Tehran 2011



انتشارات سورا و سیمای جمهوری اسلامی ایران



9 789641 200666

دوره سه جلدی ۲۱۰,۰۰۰ ریال