سیستم استانیسلاوسکی
در اتحاد جماهیر شوروی

ترجمهٔ محسن لاوندی

سیستم استانیسلاوسکی
در اتحادجماهیر شوروی

نوشتهٔ جک‌پوگی

ترجمهٔ محسن لاوندی

www.ketabha.org

ناشر **انجمن تئاتر ایران**
چاپ اول، آذرماه ۱۳۵۳
چاپخانهٔ پیک ایران

www.ketabha.org

جك‌پوگی، Jack Poggy بازیگر و معلم بازیگری یکی از دانشگاههای امریکا است. وی دو کتاب نیز دربارهٔ تئاتر و بازیگری نوشته است.

www.ketabha.org

هنگامیکه درسال ۱۹۶۹ از کلاسهای بازیگری در مسکو دیدن می‌کردم، بزودی دریافتم که تصور من از سیستم استانیسلاوسکی (که مبتنی بود برچند کتاب و کار در چند مدرسهٔ بازیگری در نیویورك) با آنچه که در این کلاسها می‌دیدم، کمتر ارتباطی دارد . من‌درتجربیات خویش بجائی رسیده بودم که دیگر نمی‌توانستم برخی از تئوریهای مورد علاقهٔ استانیسلاوسکی را، حداقل بدون تعدیلهای قابل ملاحظه ، بپذیرم . من با خشنودی شگفت‌آمیزی دریافتم که ایده‌هائی که بیش از همه مورد مخالفت‌من بود، اکثراً درعمل‌نادیده‌گرفته‌شده ، و یابنحوی که می‌توانست مورد موافقت من باشد تعبیر وتفسیرگردیده است . و کار عملا به شیوه‌ای صورت می‌گرفت که ستایش مرا بر می‌انگیخت‌و برای من‌آموزنده بود .

درشوروی «سیستم» به‌مفهوم‌سنتی بکارمی‌رود که در آن‌بازیگران با تجربه دانشجویان رادرگروههای کوچك‌تربیت می کنند. اولین‌روزی کـه بدیـدار مدرسهٔ بازیگـری نمیروویچ دانچنکو ـ Nemirovich Danchenko که متعلق به تئاتر هنر مسکـو است ، رفتم ، پی . وی . ماسالسکی P . V . Massalsky ،دارندهٔعنوان‌هنرمندخلق‌اتحاد شوروی

www.ketabha.org

و بازیگر برجستهٔ تئاتر هنر مسکو را درحال‌کار دیدم . (ماسالسکی در گروهی که در سال ۱۹۶۵ به نیویورك سفر کرد، نقش گایف را در باغ آلبالوو ورشینین را در سه خواهر بازی‌می کرد .) ماسالسکی مدت یك ساعت ونیم با دو دانشجوی نوزده ساله‌کار کـرد. آنگاه بـه اطاق دیگری رفت تا درتمرین نمایشی کـه قرار بود شب بعـد افتتاح شود، شرکت کند .

بیشتر معلمان بازیگری اتـحاد شوروی کـه در مدارس تدریس می کنند ، نظیر ماسالسکی‌مردانی در سنین پنجاه یاشصت سالگی‌هستند که شخصاً با استانیسلاوسکی کار کرده‌اند (معلمان جوان تر شاگـردان شاگردان‌اوهستند). همهٔ این‌معلمان در تئاتر هنر مسکوعضویت دارند . آنهاقسمت عمدهٔ‌کار تدریس خودرا بین ساعت۹تا۱۱صبح، قبل از آغاز تمرین انجام می‌دهند؛ وعصر، در مواقعی که در اجرای نمایشی‌شرکت نداشته باشند ، اغلـب به مدرسه باز می گردنـد وبا دانشجویان بـکار می‌پردازند .

کار در محیطی‌صورت‌می گیرد که‌مطابق معیارهای‌غربیان، سخت و خشك بنظر می‌رسد . معلم یك شخصیت مقتدر است، نه یك‌دوست. شاگردان بدین منظور در کلاس حاضر می‌شوند که‌آنچه راکه به ایشان تعلیم داده می‌شود بپذیرند، نه‌آنکه باتفاق معلم به خودآموزی‌پردازند. لیکن دانشجویان بتدریج به موقعیت خویش‌آگاه می‌شوندوتوانائیهای خویش را بکار می گیرند . در سال اول آنهـاگاهگـاه سؤالاتی‌مطرح می‌سازند ، در سالهای دوم وسوم‌آنها ازمطرح‌ساختن تفسیرهاونظرات خودپروانمی کنند ، ودر سال چهارم‌بامعلم خویش‌به بحث می‌پردازند .

درجهٔ انضباطی که در کلاس سال اول رعایت می‌شود ، بـرای من شگفتی‌آوربود . من پیش‌از معلم واردکلاس شدم، ودانشجویان که

www.ketabha.org

درگوشه و کنار کلاس سرگرم بودند ، ناگهان برجای ماندند و بحالت خبردار ایستادند . بغداً متوجه شدم آنها هربارکه یك معلم یا یك مهمان واردکلاس می‌شود ، به احترام وی ازجا برمی‌خیزند . (بدلائلی کـه کسی نتوانست برای من توضیح دهد ، هربارکه من‌از راهروی‌مدرسه می‌گذشتم ، دانشجویان مصرانه بحالت خبردار می‌ایستادند .) پیش از آغاز درس ، یك دانشجو به علت نقض مقررات در برابر دیگـر دانشجویان توبیخ شد . هرگونه صحبت‌اضافی در جریان‌کار، بادستور آرام معلم متوقف می‌گردید. یکی از معلمین بنام وی . پی . مارکوف V . P . Markov از شیوهٔمؤثری‌برای هشدار دادن به شاگردان‌استفاده می‌کرد : او در جیب‌کت خود یك جیرجیرك فلزی داشت‌که درجریان تمرین‌گاهگاه آنرا فشار می‌داد. هربار که‌صدای جیرجیرك بلندمی‌شد، دانشجویان که سرگـرم تماشا بـودند ، بخود می‌آمدند و راست در صندلیهایشان می‌نشستند. مارکوف‌بمن‌گفت: « من‌ایدهٔ استفاده ازچنین ابزاری را از فیلم **طولانی ترین‌روز** شماگرفته‌ام » .

بنظر می‌رسیدکلاس سال اول ، تنها کلاسی بود، که درآن‌شیوهٔ آموزشی براساس « سیستم استانیسلاوسکی» آنچنانکه من‌می‌شناختم، اجرا می‌شد . دراین‌کلاس من تمرینهای‌آشنا درمورد تمرکز، توجه ، وآرامش (نظیرتمرین «آئینه» که در آن یك دانشجو می‌کوشد تا همهٔ حرکات دانشجوی دیگر را بدقت تقلیدکند) ونیز چند تمرین درمورد حرکات ریتمیك‌گروهی دیدم . همهٔ این «اتودها» بادقت مشقهای‌نظامی اجرا می‌شد. بمن‌گفته شده بودکـه دانشجـویان مبتدی ، درآغـاز به فعالیتهای سادهٔ بدنی می‌پردازند وپس‌از آن روی تکه‌ها و موقعیتهائی که از نمایشنامه‌های مختلف گرفته شده ، بدیهه سازی می‌کنند . لیکن من در روزی که در مدرسهٔ بازیگری نمیروویچ دانچنکو بسر بردم ،

www.ketabha.org

هیچگونه بدیهه‌سازی مشاهده نکردم . بیش از نیمی از وقت کلاس به کار روی چهار سطر از متن **کودکان خورشید** گورکی اختصاص یافت. دراین‌قسمت ازمتن مردی برای‌دیدن دوستش وارد اطاقی‌می‌شد، لیکن‌با روبروشدن با یك زن بیگانه رفتار خود را تغییر می‌داد. هیچیك ازدانشجویانی‌که این صحنه را تمرین می‌کردند ، نتوانستند رضایت دو معلمی راکه باآنها کار می‌کردند ، جلب نمایند . بنظر من یکی از دانشجویان این صحنهٔ‌کوچك را با درایت و جذابیت قابل ملاحظه‌ای اجرا کرد ، لیکن بوی‌گفته شد : «شما نباید چنان بازی‌کنید که انگار درکلاس هستید. شمادرواقع یك‌کلمه‌ازآنچه راکه‌گفته شد نشنیده‌اید، بایدیاد بگیرید که منطقی‌بازی‌کنید، نه شادمانه . باید بازی چارلی‌چاپلین را تماشاکنید. او خیال‌انگیزترین کارها را انجام می‌دهد، لیکن این‌کار را با منطق صحیح وکامل انجام می‌دهد . بخانه بروید و مدت سه هفته در مورد این‌صحنه‌فکر کنید، آنگاه ممکن است‌بتوانیدآنرا اجراکنید.»

شیوهٔ‌کار در سه سال‌آخرآموزش برای من‌کاملاتازه نبود، لیکن این مدرسه‌آخرین جائی‌بود که‌من انتظار دیدن چنین شیوه‌ای راداشتم. دانشجویان فقط روی متن نمایشنامه‌هاکار می‌کردند . (درسال دوم‌روی صحنه‌هـای دو شخصیتی ، در سال سوم روی یك پرده ، و در سال چهارم روی نمایشنامهٔ‌کامل) در هرکلاس ، کار عبارت بود ازنظارت و سرپرستی براجرای دقیق سطر به سطـر متن ، بمنظور روشن ساختن معنای‌آن . من هیچگونه بدیهه‌سازی مشاهده نکردم ، وهیچگونه‌بحث در مورد «هدفها» یا «اکسیون‌ها» نشنیدم . درآغازکلاس صحنهٔ‌کوتاهی که قرار بود روی آن تمرین شود ، سریعاً مرور می‌شد ، و پس‌از آن هرگز به‌دانشجویان اجازه داده نمی‌شد بیش‌از چند ثانیه بـطور مداوم بازی‌کنند وکارشان بوسیلهٔ معلم قطع می‌شد . دانشجویان مجبوربودند

www.ketabha.org

تقریباً همهٔ عبارات وحرکات را آنقدر تکرار کنند تا معلم از کار آنها رضایت حاصل کند . معلمین توضیح می‌دادند ، تصویر می کردند ، شوخی می کردند، تشویق می کردند، سرزنش می کردند ، و یا نمایش می‌دادند . (معمولا آنجاکه معلمین خود به نمایش آنچه‌که از دانشجو خواسته‌می‌شد ، برمی‌خاستند ، کلمات متن را عیناً بکارنمی‌بردند). بنظر می‌رسید که‌معلمین در هرلحظه‌دقیقاًمی‌دانند چه می‌خواهند ، وتا بمقصود نمی‌رسیدند، دست از سر دانشجو بر نمی‌داشتند . بدین ترتیب‌کار در تمام‌وقت کلاس ادامه می‌یافت. معمولا یك جلسهٔ دوساعت و نیمه برای کاربر روی حدود ده سطر از نمایشنامه صرف می‌شد .

ماسالسکی توضیح داد: «دراینجا ماکار را از مغز آغازمی کنیم، سپس به قلب می‌پردازیم . ما می کوشیم منطق صحنه را دنبال کنیم . فقط پس‌از توفیق دراین مرحله است که احساس امکان پذیر می‌شود» .

کلاس ماسالسکی ، اولین کلاسی بود که دیدم ، و مدتی تصور می کردم که احتمالا سبك تدریس بسیار دقیق وی تا حدی جنبهٔ شخصی دارد . روز بعد هنگامی که همین شیوهٔ تدریس را درکلاس سال سوم مشاهده کردم ، از وی، مانی‌یوخوف V . Manyukhov معلم‌این کلاس سؤال کردم که آیااین روش‌سبك جدیدی است که در مدرسهٔ وی‌بوجود آمده . مانی‌یوخوف پاسخ داد: « البته که نه. استانیسلاوسکی همیشه با این روش‌کار می کرد » .

« من می‌دانم که وی در تمرینها همین روش را بکار می‌برد ، لیکن تصور می کردم که او ، حداقل در کلاسها ، به شاگردانش امکان می‌داد تا روی تکه‌های بزرگتری ازنمایشنامه‌کار کنند ، ومثلا « هدف » یك صحنهٔ‌کامل یا قسمتی از یك صحنه را جستجو نمایند. حال آنکه‌شما دراینجا روی تکه‌های بسیار کوچك‌کار می کنید » .

www.ketabha.org

« ما بحث در مورد هدفها و مفهوم نمایشنامه‌را در آغاز کار انجام داده‌ایم، و اینك دوماه است که این پرده را تمرین می کنیم . آنچه که اکنون شما می بینید مهمترین مرحلهٔ کار است، یعنی یافتن هراکسیون، هرچند کوچك . در «سیستم» مهمترین چیز آنست که در هر لحظه کاملا برهمه چیز آگاه باشیم . علاوه براین ، شما باید بخاطر داشته باشید که قطعات و تکه‌های کوچك در ذهن من با یکدیگر ترکیب می‌شوند و یك قطعهٔ کامل بوجود می آورند ».

من ازمانی‌یوخوف سؤال کردم که آیا هیچوقت هنگام کار روی متن نمایشنامه از روش بدیهه سازی استفاده می کند؟

« هنگامی که کار روی این پرده را آغاز نمودیم ، چند بار از روش بدیهه سازی استفاده کردیم، اما البته نه چندان زیاد . بدیهه‌سازی روی چنین نمایشنامه‌ای بسیار مشکل است ، زیرا موضوع آن برای دانشجویان بسیار ناآشناست . نمایشنامه مربوط است به‌زندگی چریکهای یك شهر کوچك در جریان جنگ دوم جهانی. همهٔ دانشجویان کلاس من بعداز جنگ بدنیا آمده‌اند ، همهٔ آنها ، بجز یك نفر ، اهل شهرهای بزرگ هستند. آنها زندگی‌ای را که درنمایشنامه توصیف‌شده نمی‌شناسند، بنابراین چگونه می‌توانند روی آن بدیهه سازی کنند ؟ درعوض ، من می کوشم تا آنها را دربارهٔ نحوهٔ زندگی مردم در زمانها و مکانهای دیگر آگاه‌سازم . . . اجازه بدهید مورد جالبی رابرای شما تعریف کنم. چهار سال پیش ما روی نمایشنامهٔ پس‌از سقوط نوشتهٔ آرتورمیلر کار می کردیم . دانشجویان این نمایشنامهٔ معاصر امریکائی را بهتر از نمایشنامه‌های بیست سال پیش اتحاد شوروی می‌فهمیدند. لیکن آنها به دانستن اینکه زندگی در روزهای دشوار تاریخ کشورشان چگونه‌بوده است ، علاقهٔ بسیار دارند ».

www.ketabha.org

من این سؤال را مطرح کردم که چگونه می‌توان از خود انگیختگی‌ای که از طریق بدیهه‌سازی حاصل می‌شود، در اجرای متن استفاده کرد.

مانی یوخوف پذیرفت که چنین کاری فوق‌العاده مشکل است.

« بدیهه سازی روی متن اغلب باعث کار مضاعف می‌شود. اول، باید دانشجویان را آزاد بگذارید تا بدیهه سازی کنند، آنگاه آنها را در اجرای کلمات نویسنده آزاد بگذارید. من ترجیح می‌دهم کار را با آزاد گذاشتن دانشجویان در چهار چوب متن آغاز کنم . . . گذشته از این ، شما چگونه می‌توانید برروی نمایشنامه‌ای که به نظم نوشته شده بدیهه سازی کنید ؟ »

البته در اینجا مسألهٔ یادآوری عاطفی را پیش کشیدم و هنگامی که مانی یوخوف بمن جواب داد که در امریکا برروی این مسألهٔ بیش از حد تأکید می‌شود ، متعجب نشدم . « یادآوری عاطفی ممکن است برای یك مرد چهل و پنج ساله مفید باشد ، لیکن برای یك پسر هفده‌ساله ــ او چه چیز دارد که بخاطر بیاورد ؟ »

متوجه شده بودم که مانی یوخوف تعداد زیادی از کار را صرف فعالیتهای بدنی می‌کرد . مثلا او وقت زیادی صرف می‌کرد تا نشان دهد که یك دختر روستائی چگونه می‌تواند ضمن جارو کردن به گفته‌های دوستش نیز توجه کند ، چرا که به جارو کردن عادت دارد . به مانی یوخوف گفتم از خواندن آنچه که استانیسلاوسکی در اواخر عمر خود دربارهٔ حرکات بدنی نوشت سردر نمی‌آورم : چگونه میتوان روشی را که وی پیشنهاد می‌کند بکار بریم ، بی‌آنکه صحنه را از اشیاء غیرضروری پر نکنیم ؟

« شما نمی‌فهمید ، حرکات بدنی فعالیتهای روزمره نیستند، بلکه بیان خارجی روح‌اند . مثلا ، در این لحظه شما در صندلی خود به جلو

www.ketabha.org

خم شده و می‌خواهید آنچه را که من می‌گویم دنبال کنید . اکنون‌دارید سردستی دردفترچهٔ خودتندتند یادداشت می‌کنید، ومی‌کوشیدهیچیك‌از کلمات را از دست ندهید . اینك به پشتی صندلی تکیه می‌دهید و ازکار خویش راضی هستید . ما پی برده‌ایم که کار از طریق این نشانه‌های خارجی راهی است برای رسیدن به روح ».

کلمهٔ «اکسیون» درهمهٔ کلاسها به‌کرات بگوش می‌رسید، لیکن در اغلب موارد به مفهومی کلی بکار می‌رفت. بیشترهنگامی‌این کلمه‌را بکار می‌بردند که می‌خواستند دانشجو «فعالانه» بازی‌کند و یا بجای اینکه توجه خود را برخویشتن متمرکز سازد ، به همبازی خود توجه داشته باشد . من به ندرت شنیدم که معلمی این عبارت راکه « اکسیون شما دراین جا اینست‌که چنین وچنان بکنید» بکاربرد . و هرگز سؤال «اکسیون من چیست ؟» بگوشم نخورد ــ سؤالی‌که در میان بازیگران امریکائی که‌باسیستم‌استانیسلاوسکی تربیت می‌شوند، بصورت‌کلاسیك درآمده و انگار انتظار دارند معلم با ذکریك مصدر در پاسخ این‌سؤال همهٔ مشکلات آنها را حل‌کند . معلمان ، بمنظور تعریف یك‌اکسیون، بجای استفاده از افعال ، اغلب می‌کوشیدند تا با زنده ساختن حالتی که نمایشنامه طلب می‌کرد ، دانشجو را به اکسیون صحیح رهنمون سازند . دراینجا به ذکر دو نمونه می‌پردازیم :

ــ به زنی‌که به عاشق خود می‌گوید دیگر هرگزنزد شوهرش باز نخواهدگشت : «درصدای شما نشانه‌هائی‌ازغم وجود داشت . خیر. شما زنی قوی هستید ، و می‌توانید آنچه راکه می‌خواهید انجام دهید. هنگامی‌که‌می‌گوئید «اینطورنخواهد شد» می‌دانید که‌اینطور نخواهدشد، شمامی‌دانید

www.ketabha.org

که ترسهای عاشقان بی‌اساس است. بنابراین باید با شور و حرارت در بارهٔ آیندهٔ خود صحبت کنید . » (ماسالسکی ، کلاس دوم)

ـ به‌دانشمندی که اولین نسخهٔ کتاب خود را به یکی از دوستانش نشان می‌دهد : « پشت عبارت «بله ، این کتاب من است» هفت سال کار باید وجود داشته باشد . هرچیز این کتاب مهم است ـ کاغذ، چاپ، تصویرها . شما باید کتاب‌را واقعاً به اونشان بدهید. اما شما، فقط‌شادی ضعیفی رانمایش‌می‌دهید.» (در اینجا معلم، آلکساندرکارف A . Karev که مردخیل هفتادساله‌ای است وبا قدرت وخشونت کلاس سال‌چهارم را اداره‌می‌کند، بروی صحنه پرید ، کتاب را از دست دانشجو گرفت وخود این صحنه را نمایش داد .)

نقل قول‌گفته‌های معلمان‌تصویربسیار ناقصی‌از آنچه که در کلاس صورت می‌گیرد بدست می‌دهد . معلمان هنگام توصیف موقعیتها و حالتهای نمایشنامه‌گاه می‌خندند یاگریه می‌کنند ، و یا بنظرمی‌رسد که بشدت خشمگین می‌شوند . اگرچه هنگام‌کار هیچکس نمی‌کوشد تا چیزی را احساس کند ، لیکن احساس فراوانی از معلم به شاگرد ونیز از شاگرد به معلم منتقل‌می‌شود. دربهترین کلاسها، فضا همواره‌سرشار است ازهیجان ناشی از کشف .

علاوه بر «اکسیون» عبارت‌دیگری که‌بسیار شنیده می‌شد، «متن ضمنی» Subtext بود . ماسالسکی برای من تعریف کرد ، که چگونه زمانی که بازیگر جوانی بوده و در بازی یك صحنهٔ عاشقانه با اشکال روبرو شده است ، استانیسلاوسکی او را وادار ساخته است تا « متن ضمنی » را با صدای ضعیف و متن‌اصلی‌را باصدای‌بلند بگوید. « این

www.ketabha.org

آزمایشی بود برای آنکه روشن شود آیا من واقعاً این صحنه را می‌فهمم یا نه». مانی یوخوف نیز از این شیوه به عنوان یك تمرین مفید نام برد.

اما کسی که با شور و حرارتی بیش از دیگران دربارهٔ متن ضمنی سخن می‌گفت کارف بود، گو اینکه او، حتی یك بار این کلمه را بکار نبرد. او، درعوض دربارهٔ «محتوای» کلمات صحبت می‌کرد. اغلب، در وسط یك صحنه او بسوی تانیا Tanya (مترجم من) بر می‌گشت و فریاد می‌زد Pervedite (این را ترجمه کن) آنگاه تانیا را فراموش می‌کرد و با مخلوطی از انگلیسی و روسی که من بطور کامل آنرا می‌فهمیدم، مستقیماً برای من توضیح می‌داد. در اینجا قسمتی از گفته‌های اورا نقل می‌کنم:

ـ «من روی کلمات کار نمی‌کنم، من از دانشجویان نمی‌خواهم که مراقب لحن خویش باشند، من درپی محتوای آنچه که آنها می‌گویند، هستم.»

ـ «شما نمی‌توانید عبارت «من مادرم را دوست دارم» و «من لنین را دوست دارم» را بهمان طریق بگوئید که عبارت «من ودکا را دوست دارم»، زیرا محتوای آنها متفاوت است».

ـ «من درپی «سخن ناب» هستم. بازیگر باید بسادگی صحبت کند. لیکن ساده صحبت کردن دربارهٔ چیزهای پیچیده چگونه امکان دارد؟ برای رسیدن به این منظور باید محتوا را دریافت».

ـ «دریافتن زندگی کلمات ـ اینست گوهر سیستم».

بعداز خاتمهٔ کلاس من در راهرو مجدداً بسراغ کارف رفتم. اگر چه قرار بود درجلسهٔ تمرین یك نمایشنامه حاضر شود، لیکن مرا در

www.ketabha.org

گوشه‌ای نشاند و تئوری‌اش را در بارهٔ «محتوا» برای من توضیح داد:

« امشب هنگامی که به‌خانه می‌روم، به‌زنم خواهم گفت: «امروز با یك کارگردان نیویورکی ملاقات کردم» . لیکن اکنون که دارم به شما نگاه می‌کنم، می‌کوشم تا بفهم که شما چگونه آدمی هستید. من هرگز نمی‌توانم شما را بیش از آن مقداری که نسبت به داستانهای ارنست همینگوی شناسائی دارم، بشناسم، زیرا زندگی شما با زندگی من تفاوت داشته‌است. اما من از پیش به‌گردآوری وشکل دادن به همهٔ تداعی‌های مربوط به شما آغاز کرده‌ام . و این همه در ورای جمله‌ای قرار خواهند گرفت که امشب به زن خود خواهم گفت . درست است که بازیگر نمی‌تواند هنگامی که دربارهٔ چیزی صحبت می‌کند کلیهٔ تداعی‌های مربوط به آنرا در نظر آورد ، لیکن تعدادی از آنها در ذهن وی خواهد ماند ».

من مدتها براین عقیده بودم که عبارت «متن ضمنی» را می‌توان بدو معنی مختلف بکار برد : اول بمعنای بازی بازیگر بجای کلمات (یا بازی بازیگر «میان» کلمات ، و یا « در برابر » کلمات) ، و دوم بمعنای آنچه که بازیگر بدان نیازمند است تا بتواند جمله‌های متن را بصورتی زنده بیان کند . معنی اول ، مفهوم متداول متن ضمنی است . اگر چه کارف تفاوتی میان مفهوم‌های متن ضمنی قائل نبود، لیکن اغلب بنظر می‌رسید که مرادش از این کلمه معنای دوم آنست . (یکبار من از وی پرسیدم آیا درست است که بگوئیم آنگاه که محتوا دریافته شود ، اکسیون صحیح نیز بطور خود بخود بدنبال می‌آید ؟ کارف با این نظر موافقت کرد .) دراین مفهوم ، همهٔ تئوری «متن ضمنی» به این نکته خلاصه می‌شود که بازیگر باید بداند دربارهٔ چه چیز صحبت می‌کند .

* * *

www.ketabha.org

سیستم دقیق و پیچیده‌ای که استانیسلاوسکی طرح ریزی و در کتابهای خود تشریح کرده است باستنی که برای معلمان مدرسهٔ بازیگری نمیروویچ دانچنکو برجای گذاشته، تفاوت بسیاردارد . دراین مدرسه ، در عمل «سیستمی» وجودندارد. معلمان دانشجویان‌را تربیت‌می کنند ــ و این همهٔ آنچیزی است که صورت می گیرد. همه چیز به درك شخصی معلم بستگی دارد ، و به اینکه تا چه حد می‌تواند زندگی درون متن را ببیند و آنرا به دانشجویان خود ابلاغ کند .

چنین درکی را نمی‌توان آموخت . بیشترین چیزی کـه شخص می‌تواند بدست آورد ، یك زاویهٔ دید مشخص است ، یعنی‌دانش اینکه در نمایشنامه چه چیز را جستجو کند. انسان می‌تواند به کار در چهارـ چوب یك‌سنت مشاهده ، واضح‌تر ببیند. البته در چهارچوب هرسنت، دید انسان محدود می‌شود ، وقسمت بزرگی از دنیا در خارج ازحوزهٔ دید او می‌ماند. لیکن بنظر من اینگونه دیدن، برنگاههای گذرای خالی از دقت ، که در تئاتر غرب بسیار رایج است و هدف‌ازآن دیدن همهٔ جهان در یك لحظه، وبا تعویض بی وقفهٔ موضوع دیدن است، برتری دارد .

من این همه را می‌فهمیدم، لیکن دربرابر کارف سؤالی رامطرح کردم که می‌دانستم جوابی برای آن ندارد . منظورم ازطرح این‌سؤال تنها دیدن‌واکنش اوبود. «شما به من گفتید که‌می کوشید تازندگی‌درون کلمات را به‌دانشجویان خود ابلاغ کنید . اما شما خود چگونه قادرید که این زندگی را دریابید؟» کارف شانه بالا انداخت وگفت «بیا و تمام عمر باما کارکن .»

* * *

www.ketabha.org

دومین مدرسهٔ بازیگری مهم مسکو مدرسهٔ شچوکین Shchukin در تئاتر واختانگف Vakhtangov است . بیشتر روزهائی که من در مسکو اقامت داشتم گروه واختانگف در سفر بودند ، واز آنجا که همهٔ معلمان بازیگری عضو گروه هستند، من نتوانستم ازهیچیك از کلاسهای مدرسهٔ شچوکین دیدن کنم . بااستفاده ازفرصت بدیدار بوریس زاخاوا Boris Zakhava رئیس مدرسه رفتم . درانتظار ملاقات با زاخاوا به شدت به‌هیجان آمده بودم ، زیرا هنگامی که کارگردان جوانی بودم خواندن یکی ازمقالات‌وی بنام «کار با بازیگر» تأثیرعظیمی برمن نهاده بود . اخیراً نیز بازی زاخاوا را در فیلم جنگ وصلح درنقش ژنرال کوتوزوف Kutuzov دیده بودم که به‌شدت تحسین‌مرا برانگیخته بود. باری ، زاخاوا را مردی محجوب‌و متواضع یافتم که ازاینکه قرار بود باوی «مصاحبه» شود، کمی ناراحت بود . تانیا نیز که مثل‌من ازدیدار وی به‌هیجان آمده بود ، بعداً خاطرنشان کرد که « او بهیچوجه بیك بازیگرشباهت ندارد» .

بنا به‌گفته‌های زاخاوا شیوهٔ کار درمدرسهٔ شچوکین ، با آنچه که من درتئاتر هنرمسکو دیدم ازدوجنبهٔ مهم تفاوت دارد : یکی درصرف زمان بیشتر برای بدیهه‌سازی (البته بدون سخن‌گفتن) پیش‌از آغاز کار روی متن ودیگر درتأکید بیشتر برنظارهٔ چگونگی رفتاردیگران .

زاخاوا برای من توضیح داد که «دانشجویان مدرسهٔ بازیگری شچوکین درهمهٔ کارهای اولین‌ترم خود، حتی یك کلمه بزبان‌نمی‌آورند. دراینجا ما معتقدیم که امکان زاده‌شدن یك کلمه درسکوت فراهم‌می‌آید. ما کار را باتمرین‌هائی در مورد توجه ، یادآوری ، تخیل ، و آرامش آغاز می‌کنیم . آنگاه دانشجویان را به بدیهه سازی روی داستانهائی وامی‌داریم که درآنها گفتگو وجود ندارد ، و البته این امر بوسیلهٔ خود

www.ketabha.org

داستان توجیه می‌شود ـ مثل رابطهٔ دو آدم که بایکدیگر مجادله کرده و اینك با هم حرف نمی‌زنند . چنین داستانی آنجا به پایان می‌رسد که گفتگو آغاز میشود ـ یعنی هنگامی که یکی ازاین دو دستش را بلند می‌کند ومی‌خواهد بگوید «بیا آشتی کنیم» . این حرکات صامت زمینهٔ سکوت‌های صحنه‌ای آیندهٔ دانشجویان را فراهم می‌آورد» .

در ترم دوم دانشجویان به‌بدیهه سازی روی موقعیتهائی که از نمایشنامه‌ها گرفته‌شده می‌پردازند، این‌موقعیتهامتضمن‌برخی‌پیچیدگی‌های روانشناختی‌اند. لیکن حداقل گفتگو را طلب می‌کنند. اینگونه طرحها (که در آنها ازکلمات نویسندهٔ نمایشنامه استفاده نمی‌شود) در پایان ترم نشان داده می‌شوند .

البته‌درتمام‌این‌مدت‌دانشجویان‌تمرینهای‌مربوط‌به‌رقص، حرکت، بیان ، و دیگر درسهای تکنیکی را نیز انجام می‌دهند .

در تعطیلات میان سال اول و دوم به‌دانشجویان پروژه‌ای داده می‌شود که بموجب آن باید به‌مشاهده وبررسی رفتار مردم دریك‌محیط خاص ، مثلا دریك استراحتگاه ساحلی ، بپردازند . آنها باید دراولین روز بازگشت به‌مدرسه نتیجهٔ مشاهدات خودرا نمایش دهند. درجریان ماه اول همین ترم استعداد دانشجویان برای مشاهده مورد آزمایش بیشتری قرار می‌گیرد: آنها باید نشان دهند که اشخاص مختلف اعمال ساده‌ای نظیر قدم زدن، روشن کردن پیپ ویاروزنامه‌خواندن راچگونه انجام‌می‌دهند. دانشجویان‌درروزهای فراغت‌خود بایدبه‌تماشای‌کارهای گوناگون نظیر ، آرایشگری یاپیشخدمتی بپردازند، و دراجرای‌چنین کارهائی مهارت‌پیدا کنند. (دراینجا زاخاوا به‌بدیهه‌سازی برروی‌کاریك سلمانی عجول پرداخت ، وبرای این منظور تانیای هراسان را نیزبکار گرفت .) هیچیك ازاین تمرینها تقلید یامضحکه Parody صرف نیست.

www.ketabha.org

«هدف‌ازاین تمرینها رسیدن به‌وحدت میان نظم درونی و بیرونی بازیگر است . مهارت دراجرای فعالیتها و کارهای پیچیده تنها آغازکار است . بقیهٔ‌کار به‌هنر بازیگر ارتباط دارد» .

بعداً ، درهمین ترم دانشجویان یك داستان ازنویسندگان معاصر شوروی را برای کار انتخاب می‌کنند که با نحوهٔ زندگی‌ای که درآن توصیف شده ، آشنا هستند . دانشجویان برروی موقعیتهائی که از این داستان‌گرفته شده، ولی درآن‌وجود ندارد ، بدیهه‌سازی می‌کنند. برای مثال، اگرداستان‌دربارهٔ یك‌زوج است، دانشجویان‌به‌بدیهه‌سازی‌برروی اولین ملاقات آنها، خواستگاری، و یا اولین روز پس از ازدواجشان می‌پردازند.درپایان‌این‌ترم‌دانشجویان‌صحنه‌های کوتاه‌ازاین‌قبیل‌داستانها راکه درآنها گفتگو نیز وجـود دارد ، بازی می‌کنند . دراین‌حال ، یك سال‌ونیم ازآغاز کاردانشجو درمدرسهٔ بازیگری می‌گذرد ، وبرای اولین‌باراست‌که به‌وی اجازه داده می‌شود، کلمات‌متن را بگوید.

«چنین است شیوهٔ ما بـرای پل‌زدن بین بدیهـه سازی و اجرای متن . ما به‌این نتیجه رسیده‌ایم که اگر بدیهه‌سازی بفراوانی و درستی صورت‌گیرد درك متن به‌آسانی ممکن خواهد شد» .

دانشجویان کار برروی صحنه‌هائی ازنمایشنامه را درترم چهارم آغازمی‌کنند ــ برای این منظور معمولا ازنمایشنامه‌های معاصر استفاده می‌شود تا دانشجویان بتوانند دراجرای آنها تجربیات خویش را بکار بندند. کار روی آثارکلاسیك ــ چه روسی وچه غربی ــ در ترم پنجم آغازمی‌گردد. درترم بعد دانشجویان به‌کار روی قسمتهائی ازنمایشنامه‌های مختلف می‌پردازند، وهمین قسمتها به عنوان کاری‌که برای‌گرفتن «دیپلم» ارائه می‌دهند ، مورد استفاده قرار خواهدگرفت. سراسر سال چهارم وقف‌کار بر روی نمایشی‌خواهد شدکه دانشجو برای اخذ دیپلم

www.ketabha.org

باید اجرا کند.

دانشجویان مدرسهٔ بازیگری شچوکین، هنگام کار روی متن، هرگز برروی موقعیتهائی که در نمایشنامه آمده بدیهه سازی نمی‌کنند، گو اینکه ممکن است به بدیهه‌سازی روی قسمتهائی از داستان که در نمایشنامه نیامده، دست بزنند. «ما دانشجویان مدرسهٔ شچوکین، برخلاف دوستانمان در تئاتر هنر مسکو، عادت نداریم روی متن بدیهه سازی کنیم. (عجیب آنکه بنظر می‌رسید زاخاوا نمی‌داند درمدرسهٔ بازیگری تئاتر هنر مسکو، دانشجویان، بعداز سال اول، کمتر به‌چنین بدیهه‌سازیهائی مبادرت می‌کنند.) چرا باید ما از کلمات حقیر خود استفاده کنیم، درحالیکه کلمات نویسنده را دراختیار داریم؟»

من به زاخاوا گفتم که درمدرسهٔ بازیگری تئاتر هنر مسکو چگونه معلم سطر به سطر و به تفصیل با دانشجو کار می‌کند و از وی سؤال کردم آیا او نیز هنگام آموزش روی تکه‌های کوچك کار می‌کند؟

«خیر. ما بر روی هرسطر توقف نمی‌کنیم. ما متن را تا آنجا ادامه می‌دهیم که به یك قطعهٔ کامل رسیده باشیم».

به‌زاخاوا گفتم: می‌دانم که تشریح نحوهٔ کار برروی متن غیرممکن است، لیکن خواهش کردم نحوهٔ کارخویش را برای من توضیح دهد.

«بهترین چیز متن ضمنی است». لیکن مثالی که زاخاوا دراین مورد ذکر کرد نشان می‌داد که منظور او از اصطلاح متن ضمنی همان چیزی است که کارف از «محتوا» مراد می‌کرد: «کلمات اهمیت ندارند، آنچه که اهمیت دارد، منظور گویندهٔ کلمات است. کلمهٔ «عزیز» را می‌توان برای سرزنش بکار برد، و کلمه «احمق» می‌تواند برای ابراز محبت بکار رود.»

از زاخاوا سؤال کردم، آیا اصطلاح «اکسیون» درکار شما زیاد

www.ketabha.org

استعمال می‌شود.

«بیش ازهر کلمهٔ دیگر، اکسیون مهمترین عاملی‌است که‌احساس را الهام می‌کند. اکسیون مهمترین عنصر تئاتر است».

برای زاخاوا توضیح دادم که در امریکا برسر اصطلاح deistuie که بوسیلهٔ استانیسلاوسکی بکار رفته، و به اشکال گوناگون ترجمه شده، اختلاف‌نظر بسیاری هست، ومعلمان بازیگری معانی مختلفی رااز آن مرادمی کنند. از زاخاوا خواهش کردم چنانچه می‌تواند دراین‌مورد مثالی ذکر کند.

«درهر زبان افعالی هست که به احساس دلالت دارند وافعالی که به عمل (اکسیون) . «دوست داشتن» یك احساس است ، و «درپی دوستی دوجانبه بودن» یك عمل. «متأسف بودن» یك احساس است، و «تسلی دادن» یك‌عمل. اعمال همواره بسوی یك هدف معین متوجه‌اند. استانیسلاوسکی می‌گفت «منتظر احساس نباشید، عمل کنید و احساس خود خواهد آمد» . اوهمواره می‌پرسید «چه می کنید؟» نه آنکه «چه احساسی دارید؟»

البته، تفاوتی که دراین دوعبارت وجود دارد، درنوشته‌های استانیسلاوسکی آشکاراست. ومن‌تردید دارم که معلمان مدرسهٔ‌بازیگری تئاتر هنر مسکو بااین نظر مخالف باشند. با اینحال، بنظر من مثالی که زاخاوا آورد درعمل چندان مفید بنظر نمی‌رسد* ، و من قبلا اشاره

* اگر بازیگر موقعیت وشرایطی را که مثلاً دریك صحنه آمده، درك نکرده باشد، راهنمائی وی بااستفاده ازفعل کمکی به‌اونخواهد کرد. اگر موقعیت وشرایط را درك کرده باشد، دیگر نیازی به فعل ندارد. من‌باور دارم که افعال، گاه برای مشخص کردن یك عمل از اعمال دیگر دریك لحظهٔ معین مفید هستند، لیکن بیشتر افعال بسیار کلی هستند. بازیگران میکوشند تا ازیك فعل برای مشخص ساختن یك قسمت ازگفتگو ویا حتی یك صحنهٔ‌کامل استفاده کنند . نتیجهٔ ←

www.ketabha.org

کردم که معلمان تئاتر هنر مسکو برای تعریف اکسیون ازطریق افعال، وقت زیادی صرف‌نمی‌کنند. تصور می‌کنم که معلمان مدرسهٔ شچوکین نیز بهمین شیوه عمل می‌کنند. بنظر می‌رسد که درهر دومدرسه آنچه که مورد تأکید است یافتن شالوده‌ای است که باید پیش از زندگی یافتن کلمات بوجود آید (این شالوده را می‌توانید «شرایط مفروض»، «متن ضمنی»، «محتوا» ویا هرچیز دیگر بنامید).

* * *

سنتی که استانیسلاوسکی برجای نهاده بصورت بخش جدائی‌ناپذیری ازسیستم تئاتری اتحاد شوروی درآمده است. دومدرسهٔ بازیگری که من ازآنها دیدن کردم، ازجمله پنج مدرسه‌ای هستند که بازیگران تئاترهای روسی زبان را تربیت می‌کنند. (درسراسر اتحاد شوروی مجموعاً هجده مدرسهٔ تئاتر وجود دارد، لیکن بیشتر آنها دانشجویان خود را برای کار درتئاترهای جمهوری‌های مختلف، که در آنها به‌زبان محلی گفتگو می‌شود، تربیت می‌کنند.) البته تئاترهای مهم درمسکو ولنینگراد هستند، واین تئاترها تنها بازیگرانی را می‌پذیرند که درمدارس روسی زبان آموزش دیده باشند. دومدرسه‌ای که مورد مشاهدهٔ من قرارگرفت اسلوب کار همهٔ مدارس دیگر شوروی را تعیین

→

این کارفقدان تنوع وتحریف متن‌است. ازاین بدتر آنست که‌بازی کردن را تعقیب یك «هدف» بدانیم. چنین نظری کاملا غیرواقع‌گرایانه است؛ در زندگی چنان نیست که ماهموازه درحال تعقیب هدفهائی باشیم، وهنگامی که چنین می‌کنیم، کمتی خواهان آنیم که این هدفهارا بر دیگران آشکار سازیم. بهمین دلیل،من دیگر تئوری Spine یا Superobjective استانیسلاوسکی را قبول ندارم. اندیشه‌های من دراین‌موردعمدتاً تحت تأثیرکارهای میرا روستوا Mira Rostova درنیویورك بوده است. (به یادداشت آخر مقاله نگاه کنید. م.)

www.ketabha.org

می‌کنند. تنها راه یافتن شغل دریکی ازتئاترها، فارغ‌التحصیل شدن‌از یکی ازمدارس بازیگری‌است، که وارد شدن به‌آنها کارآسانی نیست.

س.ف.نی‌کیش‌کین S. F. Nikishkin درمدرسهٔ بازیگری نمیروویچ دانچنکو بمن‌گفت : «ما هرسال دوهزارتا دوهزار و هفتصد درخواست ورود دریافت می‌کنیم ، لیکن بیش از بیست و پنج نفررا نمیپذیریم» . (مدرسهٔ شچوکین ازمیان دوهزار داوطلب ، سی نفررا می‌پذیرد.)تعداددختران‌داوطلب‌دوبرابرپسران است، لیکن‌نی‌کیش‌کین توضیح داد که به‌علت‌آنکه درتئاتر امکان و فرصت کمتری برای‌دختران وجود دارد، مدرسه۱۶ پسر و۸ یا۹ دختر می‌پذیرد. محدودیتهای سنی نیز برای ورود به‌مدرسه وجود دارد که برای دختران نوزده یا بیست و برای پسران بیست وسه سالگی است .

بیشتر داوطلبان درحدود ۱۷ یا۱۸ سال دارند و دبیرستان‌راتمام کرده‌اند . داوطلبانی که قبلا آموزش قابل ملاحظه‌ای دیده باشند در اولین‌آزمایش از آزمایشهای‌سه‌گانهٔ ورودی مدرسهٔ‌نمیروویچ دانچنکو، از امتیازاتی‌برخوردار می‌شوند. درهریك ازاین سه آزمایش داوطلب باید دربرابر اعضای مدرسه یك‌قطعه شعر، یك داستان‌کوتاه، یا تکه‌ای ازیك داستان را ازبر بخواند. درآزمایش آخر داوطلبان باید استعداد خود را در زمینهٔ حرکات بدنی وموسیقی نیز نشان دهند. درآزمایش نهائی همهٔ‌اعضای مدرسه در داوری‌آزمایش داوطلب شرکت می‌کنند.

داوطلبانی‌که پذیرفته می‌شوند، چهار سال، شش روز درهفته ، ازساعت ۹ صبح تا ۱۱ شب درمدرسه کار می‌کنند . نی‌کیش‌کین بمن اطمینان داد که «البته ما ضمن‌کار وقفه‌هائی‌نیز برای استراحت داریم». دانشجویان علاوه برآموزش مواد تخصصی خویش ، مواد عمومی‌ای راکه درهمهٔ آموزشگاههای عالی‌اتحادشوروی تدریس می‌شود، فرا-

www.ketabha.org

می‌گیرند. برنامهٔ آموزشی مدرسهٔ نمیرو ویچ دانچنکو (که تقریباً شبیه برنامهٔ مدرسهٔ شچوکین است) به سه بخش تقسیم می‌شود: علوم اجتماعی وسیاسی (تاریخ حزب کمونیست، اقتصاد سیاسی، فلسفه، زیبائی شناسی، علم کمونیسم واخلاق)، ادبیات (تاریخ تئاتر، تاریخ ادبیات، یك زبان خارجی وهنرهای زیبا)، هنر بازیگری (بازیگری، بیان صحنه‌ای، حرکات صحنه‌ای، نبرد صحنه‌ای، رقص وموسیقی). در حدود ۱۰۰۰ تا ۱۵۰۰ ساعت به آموزش مواد بخش‌های اول و دوم و حدود ۱۲۰۰۰ ساعت به آموزش مواد بخش سوم اختصاص داده می‌شود.

درپایان هر ترم از دانشجویان آزمایش می‌شود ــ البته آزمایش درسهای اجرائی، بصورت عملی صورت می‌گیرد. قبل از پایان سال دوم، عده‌ای از دانشجویان ازمدرسه اخراج می‌شوند. «حتی با وجود آزمایشهای ورودی بسیار دقیق، گاه درانتخاب داوطلبان دچار اشتباه می‌شویم».

در هر دو مدرسه، دانشجویان سال آخر را صرف تمرین نمایشهائی می‌کنند که باید برای گرفتن دیپلم اجرا نمایند. کوشش می‌شود تا به‌همهٔ دانشجویان فرصت بازی در انواع مختلف نمایشنامه‌ها داده شود. آثار کلاسیك روسی و نمایشنامه‌های معاصر شوروی بیش ازدیگر انواع نمایشنامه‌ها اجرا می‌شود، لیکن دانشجو باید حداقل در یك اثر کلاسیك غربی (اغلب از شکسپیر) ویك نمایشنامهٔ معاصرغربی بازی کند.

نمایشهائی که برای اخذ دیپلم آماده شده‌اند، دربرابر یك کمیسیون دولتی ازوزارت فرهنگ اجرا می‌شود، که به‌همهٔ بازیگران نمره می‌دهد. یك کمیسیون دولتی دیگر که «کمیتهٔ توزیع» نام دارد، دانشجویان فارغ‌التحصیل را برای کار به‌تئاترهای مختلف می‌فرستد.

www.ketabha.org

به‌همهٔ فـارغ‌التحصیلان شغل داده می‌شود . لیکن اغلب آنها می‌خواهند دریکی ازتئاترهای مهم مسکو یا لنینگراد کار کنند. اگر آنها به‌شهرستانها فرستاده شوند، ممکن است برای تمام عمردر آنجابمانند. بازیگران می‌توانند از طریق مذاکره با کارگردان تئاتر خویش تقاضا کنندکه به‌تئاتر دیگری منتقل شوند ، لیکن نی کیش کین بمن گفت تنها بازیگـران «متوسط» به‌نقل مکان از جائی به‌جای دیگـر علاقه دارند . «بازیگر اگر درتئاتر خوبی بکارمشغول باشد بصلاح خویش می‌داندکه همانجا بماند ، درغیراینصورت زندگی خودرا به‌ازاین تئاتر به‌آن تئاتر رفتن می‌گذراند ومی کوشد خودرا بهتر سازد» .

دراتحاد شوروی بازیگر بیکار وجود ندارد . مدارس بازیگری تنها تعدادی داوطلب می‌پذیرندکه بتوان به‌همهٔ آنهاپس‌ازفراغ‌ازتحصیل شغل داد . یك بارمن‌به مانی‌یوخوف گفتم که دانشجویان‌وی‌رابسیار با استعداد می‌دانم . در پـاسخ گفت در امریکا نیز دانشجویان بسیار با استعدادی‌هستند. «لیکن چند سال پیش که من در نیویورك ازیك مدرسهٔ بازیگری دیدن کردم ، بمن گفته شدکه هرداوطلبی کـه بتواند شهریهٔ تعیین شده را بپردازد، پذیرفته می‌شود . دراینجا ما درقبال دانشجویان خویش مسئولیت کامل احساس می کنیم .»

سنت‌آموزشی استانیسلاوسکی چه نوع‌بازیگری‌تربیت‌می کند؟ من مجموعاً درحدود یك ماه درلنینگراد و مسکو بسر بردم ، و در این مدت تقریباً هرشب به‌تئاتر می‌رفتم . همچنانکه می‌توان درهر کشوری انتظار داشت ، درشوروی هم بازیگران بد، هم‌بازیگران خوب ، و هم بازیگران عالی دیدم . بازیگران بد شوروی ، از بازیگران بدکشور - های دیگر بهتر نیستند، لیکن تعدادشان کمتر است . بازیگران استثنائی نیز ، از بازیگران کشورهای دیگـر بهتر نیستند ، تنها تعدادشان بیشتر

www.ketabha.org

است . اما مهمترین حاصل سیستم آموزشی شوروی شمارهٔ بزرگ بازیگران تواناست ، بازیگرانی که اگرچه عنوان «بزرگ» بدانها تعلق می‌گیرد، لیکن می‌توانند نقشهای خودرا بامهارت واطمینان بازی کنند.

یکی ازخصائل بازیگران شوروی که بیش ازهرچیز دیگرستایش مرا برانگیخته ، و بنظر میرسد که مستقیماً ناشی ازسیستم تربیت آنها است ، صراحت و آگاهی آنهاست . بنظر میرسد که آنها تقریباً همیشه دقیقاً می‌دانند که چه می‌خواهند ، گواینکه ، البته من گاه باخواستهٔ آنها موافق نبودم . به‌علت آنکه آنها هرلحظه را بخاطرخود آن لحظه بازی می‌کنند ، بازی آنها سرشار ازشگفتیهای عالی است .

ممکن است برای شخص این تصورپیش آید که توجه بازیگران شوروی به‌وضوح و صراحت ، باعث خشکی و بیروحی بازی آنها شود . درواقع بنظر می‌رسد که حاصل کار عکس چنین تصوری است. بازیگران شوروی ، هم ازلحاظ بدنی و هم ازلحاظ عاطفی فوق‌العاده آزاد هستند ، درکار آنها حتی عنصری وحشی‌گونه وجود دارد، نوعی آزادی ولاقیدی که تماشای آن لذت بخش است . البته امکان دارد که آزادی بازیگران شوروی بهمان‌اندازه که حاصل آموزش است، نتیجهٔ خلق و خوی ملی باشد . (روسها مردمی سریع التأثیر و پر تحرک‌اند ، حتی یك دانشجوی هفده یا هجده سالهٔ روسی در مقابل ناچیزترین انگیزه‌ها با شدت واکنش‌نشان می‌دهد.) با این همه، من تصور می‌کنم آزادی عاطفی بازیگران شوروی با این کشف استانیسلاوسکی ارتباط داردکه بموجب آن، احساس آنگاه به آسان‌ترین شکل فرا می‌رسد ، که بازیگر تنها متوجه اعمال خود باشد. بنظر می‌رسد که دربازیگران شوروی احساس بدون هیچگونه تلاش ارادی دست می‌دهد، وگاه نیز برخلاف ارادهٔ بازیگر (واینگونه موارد مهیج‌ترین لحظات بازی

www.ketabha.org

محسوب می‌شوند.)

در کار بازیگران شوروی نارسائیهائی نیز وجود دارد. بیشتر این نارسائیها، ظاهراً نتیجهٔ تمایلی است که من تنها می‌توانم ملودراماتیك بخوانمش. گاه لحظات «بزرگ» کمی بیش از حد «بزرگ» اجرا می‌شوند واندکی کش داده می‌شوند. گاه، طنزی که برای سبکبال کردن یك لحظهٔ جدی ضروری است، نادیده گرفته می‌شود، واین، تأثیریك خشونت عمدی را برشخص می‌گذارد. دربسیاری موارد هنگامی که موقعیت ایجاب می‌کند بازیگران رو در روی همبازی خویش بازی کنند، رو به سالن دارند («فریب» یکی ازسنتهای قدیمی تئاتری است که استانیسلاوسکی به علت توجه فراوانش به «ارتباط وصمیمیت بین صحنه وتماشاگر» یا متوجه آن نشد و یا برای ازمیان برداشتن آن اهمیتی قائل نگردید، چراکه من این سنت را بیشتر دراجراهای قدیمی‌تر و درتئاترهای قدیمی‌تر، ازجمله تئاتر هنر مسکو دیدم.) گاه بازیگران می‌کوشند چیزی «درونی» را بازی کنند که با آنچه که بوسیلهٔ کلمات متن بیان می‌شود تضاد دارد ـ انگار آنها می‌خواهند چیزی را برتماشاگر فاش سازند که مایل نیستند بر دیگر شخصیتهای روی صحنه آشکار شود. بنظرمی‌رسد که این عیب ناشی ازناتوانی در درك تفاوت دومعنی «متن ضمنی» باشد که من قبلاً مطرح کردم.

البته بزرگترین خطر سنت استانیسلاوسکی آنست که بازیگر را تنها برای بازی به سبك واقع‌گرایانه، که مطلوب وی بود، مجهز می‌کند. شاید با پیش‌بینی همین اشکال بود که استانیسلاوسکی خود هوشیارانه برخی ازبازیگران جوان خویش را به تشکیل مدارس بازی‌گری تشویق می‌کرد وحتی به برخی ازاین مدارس اجازه داد تا یکسر از وی جدا شوند. یکی از همین مدارس سرانجام به تئاتر واختانگف

www.ketabha.org

تبدیل شد، درهمین تئاتر بود که من نمایش **جنتلمن بورژوا** را دیدم. دراین نمایش «سبك»هیچگونه مشکلی را تشکیل نمی‌داد: بازیگران بنحوی باور کردنی وطبیعی بازی می کردند، لیکن دربازی آنها حالتی ازشوخی ومسخرگی وجود داشت که با این اثر مولیر متناسب بود. در کار این بازیگران هیچگونه تفصیل‌ناتورالیستی، که برخی از اجراهای کلاسیك استانیسلاوسکی را درقید و بندهای زائد قرار می‌داد، دیده نمی‌شد.

روش‌مختارگذاشتن دست اندرکاران جوان درایجاد تئاتر خاص خویش، این امکان را فراهم آورده است که بررغم تلاش حکومت به منظور وادارکردن همهٔ تئاترها به پیروی ازیك روش محافظه‌کارانه، همواره تازگیهائی درتئاتر شوروی وجود داشته باشد. درسال ۱۹۵۸ دانشجویان سال آخر مدرسهٔ بازیگری نمیروویچ دانچنکو«تئاتر سووره مه‌نیك» Sovremennik (معاصر) راتشکیل دادند. کارگردانی این تئاتر را او.ن.یفره‌موف O.N. Yefremof ،یکی از دانشجویان‌همین کلاس به عهده‌گرفت. تئاتر سووره مه‌نیك، بویژه با دست زدن به اجرای نمایشنامه‌های‌معاصر غربی، گروهی تماشاگر جوان وپرشور را به‌خود جذب کرد. درسال ۱۹۶۴ دانشجویان سال آخر مدرسهٔ شچوکین **زن نیك‌سچوآن** اثر برشت را بکارگردانی یوری لی‌یوبی‌موف Yuri Lyubimov، یکی از معلمان مدرسه، بروی صحنه آوردند. این نمایش با چنان اقبالی روبرو شد که به لی‌یوبی‌موف و دانشجویانش اجازه داده شد تا تئاتر تاگانکا Taganka را تشکیل دهند و «زن نیك» را به عنوان اولین برنامهٔ خود به اجرا بگذارند. لی یوبی‌موف که به میزان قابل ملاحظه‌ای تحت تأثیر مه‌یر هولد Meyer hold وبرشت است، جسارت‌آمیزترین و اصیل‌ترین کارهائی را که من درشوروی

www.ketabha.org

دیـدم ، بروی صحنه آورده است . تئاتـر وی ازمحبوبیت بسیاری برخوردار است، لیکن نمایشهای او ازجانب منتقدان محافظه‌کار شدیداً مورد حمله قرار می‌گیرد.

بازیگران‌شوروی ازتأثیر تئوریهای بازیگری که اخیراً درامریکا بسیار رایج‌شده مصون مانده‌اند وبیشتر دست اندرکاران‌تئاتر درشوروی ازگروتوفسکی فقط نام‌وی را شنیده‌اند. هنگامی که ازسه معلم‌بازیگری تئاتر هنر مسکو سؤال کردم که آیا عقـاید آرتو Artaud هیچگونه تأثیری برکارشان داشته یا نه ، پاسخ دادند : «ما تا بحال چنین تأثیری را مشاهده نکرده‌ایم». هنگامی که نظرشان را دربارهٔ برشت پرسیدم، با اندکی کج خلقی بمن گفته شد که این «یك سؤال کلاسیك امریکائی است»، آنها تصدیق می کردند که برشت به عنوان یك نمایشنامه‌نویس در شوروی بسیار محبوب است. لیکن صراحتاً گفتند «ما با تئوریهای وی موافق نیستیم».

درهرحال من معتقدم که تربیت‌بازیگران شوروی براساس سنتی که استانیسلاوسکی برجای نهاده ، مانعی برای ورود آنها به یك نوع جدیـد ازتئاتر محسوب نمی‌شود. (دراین مـورد البته موانع دیگری وجود دارد.) در واقع، من تصورمی کنم که این سنت پایهٔ خوبی برای بنای یك نوع جدید تئاتر بشمار می‌رود . عادت بازیگران شوروی به کار جمعی وآمادگی آنها برای انتخاب دقیق نقطه نظرها و برداشتهای مناسب‌آنها رابخوبی برای اجرای‌آثار برشت آماده می‌سازد . (بنظر من تفاوت‌برشت و استانیسلاوسکی، عمدتاً در نوع انتخاب‌هائی است که اولی از بازیگران خویش طلب‌می کرد.) و بسیار تماشائی وجالب خواهـد بود اگر به بازیگرانی که اینقدر ازنظر بدنی وعاطفی آزاد هستند، اجازه داده شود تا دریك «تئاتر جدید» شرکت کنند.

www.ketabha.org

***

هنگامی که شوروی را ترك کردم، اطمینان یافته بودم که وجود یك سنت آموزشی بازیگری، حتی یك سنت خشك جزمی، بهتر از نبود آنست. و درامریکا، البته، ما هیچگونه سنتی نداریم. درسالهای ۱۹۳۰ کوششی برای ایجاد یك «روش» امریکائی آغاز گردید، لیکن این جنبش بزودی بـه چند شاخه تقسیم شد، وعلت عمدهٔ این وضع آن بود کـه معلمان بازیگری ازیکدیگر جدا ماندند و کار خود را به تنهائی وبدون ارتباط با یك تئاتر مخصوص دنبال کردند. درسالهـای اخیر، برخی گروههای تجربی کوشیده‌انـد تا شیوه‌های کار خویش را پیشرفت و گسترش دهند، وکم وبیش موفق نیز بوده‌اند، لیکن هیچیك از این گروهها برای نمایشهای کلاسیك ویا نمایشهای رئالیستی جدید بازیگـر تربیت نمی کنند. چنین آموزشی، نه فقط بـرای بهبود سطح عمومی بازیگری در امریکا، بلکه همچنین بمنظور ایجاد یك شالودهٔ محکم‌تر برای تجربه ضرورت دارد.

شوروی‌ها در تئوری خشك، در عمل بسیار آزاد فکرند ـ آنها مایلند تنها آن چیزی را بکار گیرند که بدرد عمل می‌خورد. در امریکا، اغلب عکس این تمایل بچشم می‌خورد. ما افتخارمی کنیم که ذهن خود را بروی عقاید بـرشت، گروتوفسکی ومیشل سن دنیس Michel St.. Denis بازگذاشته‌ایم، لیکن فراموش می کنیم که این اشخاص اسلوب کار خود را از طـریق تمرین طولانی وسخت باگـروهی ازشاگردان خویش گسترش بخشیدند. ما می کوشیم تئوریهای آنها را بدقت بکار بندیم، بی آنکه واقعاً تمرینهای آنها رابدانیم. البته‌مانیز سالهاپیش‌همین کار را درمورد سیستم‌استانیسلاوسکی‌نیزانجام دادیم، ما چنان مشتاقانه

www.ketabha.org

عقایدجدید را می‌پذیریم که بندرت چیزی‌را به‌آخر می‌رسانیم. ما هنوز کار جذب و تلفیق عناصر مفید سیستم استانیسلاوسکی را در فرهنگ خویش تمام نکرده‌ایم. دراین زمینه چند تن معلم بازیگری عالی هستند که دقیقاً می‌دانند چه می‌کنند و بسوی چه هدفی پیش می‌روند. لیکن بهترین آنها، تا آنجاکه من می‌دانم، یا بطور شخصی کار می‌کنند ویا درمدارس بازیگری نیویورك. هنوز هیچیك از آنها بصورت رهبر و راهنمای یك برنامهٔ کامل آموزشی درنیامده است.

تا زمانی که ما مدارسی با روشی قاطع و مشخص، نظیر روش استانیسلاوسکی، نداشته‌باشیم، ویژگی‌بازیگری‌امریکائی عبارت‌خواهد بود از جرقه‌هائی ازهوش واستعداد دریك تاریکی عمومی.

توضیح دربارهٔ «فوق‌هدف»

استانیسلاوسکی در کتاب An Actor Prepares (چاپ انگلستان ۱۹۷۳) در بخش «فوق هدف» می‌نویسد: «همهٔ عناصر یك نمایش از قبیل فرد، هدف‌های کوچك، اندیشه‌ها، احساس‌ها، و اعمال بازیگر، باید برای اجرای «فوق هدف» Super-objective نمایشنامه یك‌کاسه شوند. رشته‌ای‌که این همه‌را بهم می‌پیوندد باید چنان نیرومند باشد که حتی کم‌اهمیت‌ترین جزئیات را نیز در برگیرد. واگر این جزئیات فاقد ارتباط با «فوق‌هدف» باشند، بایدبه‌عنوان چیزهائی اضافی و غلط کنار گذاشته شوند.

همچنین حرکت بسوی «فوق‌هدف» بایددرسراسر نمایش ادامه‌داشته‌باشد.»

استانیسلاوسکی درهمین‌بحث با کشیدن دیاگرامی هدف‌های کوچك وفرعی نمایش را بصورت خطهای کوتاهی نمایش می‌دهدکه همگی به یك خط مستقیم ـ ستون فقرات Spine ـ می‌پیوندند؛ و«فوق هدف» درانتهای این‌خط قرار دارد.

www.ketabha.org

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۲۷۸-۵۲/۹/۱۸

انجمن تئاتر ایران

مرکز پخش: انتشارات شبگیر شاه‌آباد. پاساژ سعوی ۲۰ ریال

www.ketabha.org