ترجمه: سیروس پرهام

شیوه کار استانیسلاوسکی

نوشته: نیناگورفنیکل

مقاله زیر که توسط یکی از بهترین کارشناسان تئاتر تهیه شده در «مجله تئاتر جهان» که از طرف «یونسکو» منتشر می‌شود طبع گردیده است. ماتوجه خوانندگان گرامی خود را باین مقاله جلب می‌کنیم، زیرا مطالب آن ما را در سنجش دقیق و عمیق طرز عمل یکی از استانیسلاوسکی آشنا می‌سازد و ما را بمعنی کامل «زندگی کردن روی صحنه» آگاه میکند.

در آخرین سالهای زندگی خود، «کنستانتین استانیسلاوسکی» صحنه نمایش را ترک گفت تا وجود خود را وقف جنبه‌های نظری و «تئوریک» هنر تئاتر سازد.

در طی این سالها بود که وی طرح هنر دراماتیک کمال مطلوب خود را ریخت و اگر مرگ قلم او را نشکسته بود استانیسلاوسکی کتابهای متعددی می نوشت که محتوی سنجش دقیق هنر پیشه در تمامی جنبه‌های آن بود. استانیسلاوسکی، علیرغم این که از بزرگترین تهیه کنندگان نمایش در عصر ماست خود را قبل از هر چیز هنر پیشه می‌دانست و بیشتر دلبستگی اش به هنر پیشگی بود.

همچنان که قریحه وی پخته تر میشد، این کاشف پرشور و شور تاثیر را تازه در دراماتیک باین نتیجه رسید که طرز تجسم و نمایش یک نمایشنامه وابسته نیازی است که هنر پیشه احساس می کند.

از این رو در پایان عمر «دیگر برای صحنه ساری تئاتر»، که سالها او را مشغول خود ساخته بود، جز در مواردی که بگفته خودش صحنه سازی «موجب تشدید و تقویت گویائی حرکات نمایش می گردد»، و یا بگفتهٔ دیگر هنر پیشه را ارتقاء می‌دهد ارزشی قائل نبود. این نکته در صحنه سازی که وی برای «اتللو» نوشت (۱۹۳۰) بخصوص در آخرین گفته هایش در بارهٔ هنر ایرا و نمایش «تارتوف» (۱۹۳۸) بخوبی آشکار است.

جای آنست که ابتدا سخنی باختصار درباره راهی که برای ابداع «سیستم» هنر پیشگی و بازیگری خود پیمود بگوئیم زیرا همین سیستم ابداعی اوست که امروز در عده زیادی از تماشاخانه ها و مدارس هنر پیشگی اساس کار هنر پیشگان قرار گرفته و بصورت کتاب مقدس گروهی از بازیگران در آمده است.

«لئوپولد» یکی از شاگردان برجسته و باسابقه استانیسلاوسکی جنبه دوگانه کار استاد خود را چنین تشریح می کند:

«بارها سعی کردم بفهمم کنستانتین سرگیه‌ویچ چطور نقش خود را بازی می کند، ولی این کار بآسانی میسر نمیشد؛ زیرا در بیشتر مواردی در ضمن بازی طرز بروی صحنه آوردن یک نمایشنامه را تعیین میکرد و عبارت دیگر در آن واحد هم کار بازیگر و هم وظیفه تهیه کننده و کارگردان را بعهده می گرفت.

بدیهی است که این طرز کار موجب پیچیدگی شیوه او می شد. گاهی اوقات در ضمن بازی او احساس می کردم که چشمان عقبایی اش بمن دوخته شده است.

با اینهمه می توانستم به بینم که - چگونه نقشهائی که وی بازی می کرد رفته رفته در هر نمایشی تکامل می یافت و عمیق تر و گویاتر می شد»

هر چند که استانیسلاوسکی استعداد و قریحه خود را در نقش شخصیت‌های گوناگونی آزمود (و بهمرفته بیش از صد نقش مختلف بازی کرد) ولی همواره خویشتن را - هنر پیشه‌ای می‌دانست که نقش کسانی را که خصوصیات روحی مشخصی دارند بهتر بازی می کند.

وی که بلندقامت و خوش سیما و آراسته بود و شخصیتی دل پسند داشت و همچنین از تخیلات آتشین شاعرانه و رمانتیک برخوردار بود نخستین بار آرزوی ایفای نقش عشاق جوان را در خاطر پرورانید.

او هر گز فن هنر پیشگی را در سر

استانیسلاوسکی در یکی از نمایشنامه‌های «گوگول»

کلاس درس تئاتر ناموخت (چرچند هفته معدودی که در اوان کار بکلاسی رفت) و تمام رموز این هنر را از طریق تماشای هنرنمائی های هنر پیشگان بزرگ، فراگرفت.

او در نتیجه تعمق در کار بزرگترین هنر پیشگان تئاتر عصر خود یعنی «سچکاین» بنیان گذار مکتب رئالیسم روانی، بسائل کار هنر پیشگی آشنا شد و بخصوص مسئله اساسی در جلد دیگری رفتن را آموخت و سرانجام کلید این معما را یافت.

در ایامی که استانیسلاوسکی هنوز یك هنر پیشه «آماتور» بود گروهی از شخصیت ها و آدم‌های گوناگون را همواره در کنار خود می‌دید.

ـ همان آدمها و شخصیتهائی که وی می‌خواست روی صحنه زنده کند.

چنان که خود می‌گوید: «برای اینکه وجود شخص واقعا با نقش او سرشته شود بایستی که شخص به نقش خود انس بگیرد و آن را دائما تمرین کند.

اگر باین کار دست بزنیم سرانجام روزی خواهد رسید که زندگی ما دیگر از آن خود ما نخواهد بود، بلکه چنان خواهیم زیست که شخصیتهائی که ما نقش آنان را بازی می‌کنیم زیست می‌کنند، و در هر اوضاع و احوالی چنان رفتار خواهیم کرد که آن شخصیتها مطابق جزئیات نمایشنامه رفتار می‌کنند.»

و بعد بهنگام بیان تجربیات خود می‌گوید: «ما لباس‌هائی را که برای اجرای نمایشنامه «ژولیوس سزار» پوشیده بودیم سر تاسر روز بر تن داشتیم تا طرز زندگی کردن در آن لباس‌ها را بیاموزیم» و هنرمندان «تئاتر هنری مسکو» همین روش را در مورد لباس های نظامی قهرمانان نمایشنامه‌های چخوف بکار می‌بستند.

یك «حسن تصادف» استانیسلاوسکی را براهی آورد که می‌بایست برای رسیدن بهدف بپیماید.

یك روز هنگامی که خود را آماده ایفای نقش سوتنویل در نمایشنامه «ژرژ دندین» Georges Dandin مولیر می‌ساخت و سعی می‌کرد همان طور که در پاریس دیده بود از شیوه هنر پیشگانی که سنت اجرای نقش قهرمانان مولیر را بدست نهاده بودند پیروی کند، ناگهان وجود موتنویل را «احساس» کرد.

«حالتی که برحسب تصادف در ضمن «گریم» بچهره خود دادم ناگهان سیمای مرا زنده ساخت و همان حالت کهنه مطلوب در صورت من درخشید. و دگرگونی شگفتی سراپای مرا گرفت.

استانیسلاوسکی در یکی از نمایش نامه‌های «گریبودو»

این دگرگونی بهیجوجه قابل توجیه نبود، ولی با این همه مرا ناگهان در بند کشید».

البته این امر صرفا یك «حسن تصادف» بود. ولی از آن پس استانیسلاوسکی هم خود را بدان مصروف داشت که تعداد این گونه حسن تصادف‌ها را افزایش دهد و حالات و تاثرات مطلوب را باراده خود برانگیزد.

همچنین نکته ای که وی بدان پرداخت مسئله اهمیت و تاثیر ماسك هنر پیشه و به عبارت بهتر جلد و قالب عادتی هنر پیشه بود. «من هنر پیشه ای هستم که وجودش از تار و پود های گوناگون و پیچیده بافته شده است از این گلشته من باین نکته واقف هستم که همه هنر پیشگان بایستی چنین باشند. منظور این است که هنر پیشه از لحاظ خصوصیات درونی و روحی بایستی قادر باشد که در جلدهای مختلف ظاهر شود و آدم‌ها و پرسوناژهای گوناگون را بنمایاند.

منتهی از لحاظ صورت ظاهر و وضع خارجی و جسمانی نیز هنرمند باید تا آن جا که می‌تواند از وجود خویشتن جدا شود و در لباس دیگران احساس ناراحتی نکند.

پیش از آنکه من باین نکته پی ببرم در حقیقت نقش‌هائی را که بازی می‌کردم دوست نمی داشتم بلکه خود را در آن نقش‌ها دوست میداشتم ... اکنون پی می‌برم که ارزش م دراماتیك من در شخصیت خود من نهفته نیست، بلکه آن را در صورتهائی که من پرداخته ا بایدجست.»

لئونیدوف، که در بالا از او عبارتی نقل کردیم، سیر این کار را چنین تشریح می کند:

«استانیسلاوسکی کار خود را با نمایش و تجسم صورت ظاهر و حالت برونی قهرمانان آغاز می کرد. وی که طبیعت از زیبائی و دلپذیری جسمانی بر خوردارش ساخته بود.

ترجیح می‌داد که در روی صحنه نقش زشترویان و یا آدمهای بدقواره را بازی کند. او در عوض این که کار خود را در جلد فرشته شروع کند در پوست دیوودد فرو میرفت.

در وهله اول پرسوناژهای خود را غول و کاریکاتوری می پنداشت. همین تامل و تعمق در خصوصیات جسمانی و ظاهری به

وی کمک می کرد که صورتی را که مطلوب او بود بیافریند .

سپس رفته رفته «ماسک» در وجود او مستحیل می شد و احساس عمیق تری جنبه های خارجی را در سایه خود می گرفت »

عمق روحی هنر بازیگر، را استانیسلاوسکی از این پس وهم و پنهان و مخوف فرا گرفت که کمتر به بازیگر فرصت می دهند به تجسم وضع ظاهر قهرمانان بپردازد .

بگفته خود او در هنگام اجرای نمایشنامه های ایبسن وهم و پنهان و مخوف، هنر پیشه باید تجزیه و تحلیل قهرمانان مختلف را براساس دنیای درونی و زندگی باطنی آنان بنا کند و از هر گونه ظاهر سازی خودداری نماید»

همین امر باعث شد که ماسک هائی که وی بر چهره میگذاشت بتدریج حالتی خشک و جدی پیدا کند ولی در عین حال گویائی و قدرت تجسم آن ها دو چندان شود .

استانیسلاوسکی هنگامیکه نقش «کرامر» هوپتمان را ایفا میکرد حالت پیرمردی عبوس و مانده ، گرفته و خشگی را داشت که لبخند هرگز بر لبانش دیده نمیشود .

با اینهمه، همچنانکه یکی از نقادان میگوید، وی کرامر را سرشار از موسیقی مرموزی ساخت که بتدریج بگوش تماشاچی میرسد ولی هنگامیکه در کنار تابوت پسر خود زانو زد این موسیقی بناگهان با تمام قدرت خود شنیده شد.

در آن هنگام بود که این هیکل استخوانی سیاه پوش، با دستهای دراز یک جمله را پشت سر هم تکرار میکرد بی آنکه بازای تمام کردن آنرا داشته باشد.

«دکتر استاکمن» ایبسن را یکی از بهترین نقش هائی دانسته اند که استانیسلاوسکی بازی کرده است.

در مورد «کرامر» وی توجه خود را در وهله اول به دستهای دراز و گردن شق و شانه های چهارگوش او معطوف داشت. ولی در مورد «استاکمن» کار خود را با تامل در نزدیک بینی او، گفتارهای تردید آمیز او، راه رفتن ملایم او که توام با خمیدگی از کمر به بالا است و حالت مخصوص دو انگشت کشیده دست راست او، آغاز کرد .

استانیسلاوسکی با استفاده از این نشانه های جسمانی به دنیای درونی این پرسوناژ راه یافت .

ولی سیر تکاملی هنر او و همواره وی را بسوی تقدم خصوصیات روحی آدم ها می کشانید ؛ تا آنجا که «الوبورگ» او (در نمایشنامه Hedda Gabler) دیگر عاری از هر گونه خصوصیت ظاهری مشخص بود .

بگفته یکی از منقدین «گوئی که وی از درون گریم شده بود» این «درون پردازی» در مورد پرسوناژهای تورگینیف بیش از بیش بمنصه ظهور رسید، زیرا در داستان های تورگینیف جنبه روحی زندگی آدمها بقدری دامنه دار و وسیع است و نویسنده چنان در باطن آفریدگان خود موشکافی میکند که تجسم آنها در روی صحنه نمایش کاری بسیار دشوار است .

در این جاست که «ماسک» و «گریم» بیشتر از وجود در خود هنر پیشه متجلی می گردد و به وجود خود او محدود می شود بگفته دیگر، «ماسک» و «گریم» خود هنر پیشه است .

چنانکه یکی از تماشاچیان در باره بازی استانیسلاوسکی نوشته است:

«حالت های غیرعادی و فوق العاده گوناگون پر حرکتی که چهره و بدن وی بخود می گرفت معجونی از خصوصیات جسمانی خود او و شخصیت آدمی بود که وی نقش او را بازی میکرد»

استانیسلاوسکی در تابستان سال ۱۹۰۶، هنگامیکه در اوج موفقیت بود، دستخوش بحران شک و تردید گردید. از کار هنر پیشگی خود واقعی نبودم . درباره تکنیک و جزئیات طرز کار روی صحنه تجربیات و اطلاعات فراوانی اندوخته بودم، ولی این نیاز هردم احساس می شد که برای اینکه بتوانم قدمی به پیش بردارم بایستی این تجربیات و اطلاعات پراکنده را تنظیم کنم . از همه اینها گذشته میخواستم بدانم چه شده است که دیگر از کار خلاقه لذت نمی برم »

این هنر پیشه آزموده با یک مسأله اساسی روبرو شده بود، و آن این بود که «چگونه می توان با «خودکاری» تماشائی از تکرار حرکات در روی صحنه، مبارزه کرد. «چگونه می توان نقشی را که بازی می کنم از این انحطاط (تنزل به خودکاری) محفوظ داشت. این انحطاط یکنوع مرگ معنوی بود! و من میخواستم هنر خود را در برابر سلطه جبارانه عادت و بلای مهارت و کار کشتگی ظاهری و سطحی مصون سازم » بعبارت دیگر، مسأله این بود که چگونه هنر پیشه می تواند علیرغم تکرار مکررات و یک کار را هزار بار کردن قدرت خلاقه خود را همچنان حفظ کند؟

این همان مسأله ای بود که «دیدرو» بدان پرداخته بود و پس از او استانیسلاوسکی از دیدگاه دیگری به تعمق و تامل در آن دست زد . دیدرو گفته بود که «در روی صحنه هیچ چیز عینا بهمان حالتی که در طبیعت روی می دهد ، اتفاق نمی افتد» ، و نتیجه گرفته بود که بازیگر همینکه پا بروی صحنه می گذارد باید حرکات و اطوار خود را بنحوی تنظیم کند که حتی الامکان به نحوهٔ رفتار طبیعی و روزمره او بستگی نداشته باشد . استانیسلاوسکی نیز این نکته را دریافت که بازیگر هنگامیکه در برابر هزاران چشم کنجکاو و در پرتو چراغهای صحنه می ایستد ، در موقعیتی قرار می گیرد که برخلاف طبیعت است. منتهی وی به نتیجه دیگری رسید : «جای گفتگو نیست که هنر پیشه هنگامیکه بر صحنه می آید وجود و هستی اش تجزیه می گردد و ازهم می پراکند، زیرا تن او ناچار احساسات و هیجاناتی را بیان می کند که نمایشنامه براو تحمیل کرده است ، حال آنکه روح و جان او حیات روزمرهٔ خود را ادامه می دهد. با اینهمه، معنای این نکته این نیست که جدائی میان روح و تن را بایستی امری اجتناب ناپذیر دانست و بنابراین بدان گردن نهاد. (نتیجه ای که دیدرو گرفته بود) «برعکس، در نزد هنر پیشه پرسوناژ نباید «کس دیگری» باشد؛ وی باید جهد کند که خود را با پرسوناژ یکی سازد ، و این کار از طریق همان حساسیتی میسر است که دیدرو بر آن بدیده تحقیر می نگریست

در اوج انتشار «مشاجره» در باره کمدین» اثر «دیدرو» (۱۸۳۰) تئاتر مانند سایر هنرها و ادبیات روسیه رفته رفته رنگ ملی بخود می گرفت ، و این پیشرفت مرهون مکتب «رئالیسم روانی» بود .

سنچیکاین ، که استانیسلاوسکی مکرر به وی اشاره می کند ، تئوری تقلید کامل (La Singerie Sublime) را یکسره مردود دانست . وی در مقابل بازیگر فرانسوی که بکمک «(مغز)» خود بازی میکند، هنر پیشه روسی را قرار داد که یاری «(جان)» خود نقش خود را ایفا می نماید. استانیسلاوسکی آن چه را سنچیکاین اندیشیده بود بعنوان شالوده بنای تکنیک هنر پیشگی خود بکار برد . وی علیرغم کلیه سنت های تئاتر، اداها و حرکات و سکنات اسانی را روی صحنه زنده نگاه داشت

کلیه پیروان مکتب رئالیسم در تئاتر از این لحاظ از استانیسلاوسکی پیروی می کنند.

استانیسلاوسکی در یکی از نمایشنامه‌های «ولستوی»

ولی باید گفت در نظریه «دیدرو» تضادی وجود دارد زیرا اگر او لازم می‌داند که هنرپیشه احساسات را بدون احساس آن بیان کند؛ روش هنرپیشگی مکتب «رئالیسم حتی از این هم دقیق‌تر است چونکه: بازی گر بایستی احساسات را احساس کند، بی آنکه تسلط خود را بر آنها یکدم از دست بدهد.

شیوه کار استانیسلاوسکی هنرپیشه را در موقعیتی قرار می‌دهد که در آن امکان این نوع تجزیه وجدائی وجود دارد، زیرا استانیسلاوسکی بدون این که به الهام و مکاشفه آزادی مطلق بدهد، می‌خواهد که الهام و مکاشفه را در سلطه نظم و انضباط قرار دهد و مانع شود که صرفا جنبه «حسن تصادف» پیدا کند.

برای این منظور استانیسلاوسکی هنرپیشه را مجهز بوسائل برانگیختن الهام می‌سازد و او را قادر می‌کند که «هم آهنگی را بوسیله جبر اثبات کند.»

استانیسلاوسکی می‌گوید که هنرپیشه نمی‌تواند احساساتی سوای احساسات خود احساس کند وی قادر نیست شخصیت دیگری بمارت بگیرد.

بازیگر چون بصحنه می‌آید شخصیت خود را همچنان حفظ می‌نماید و هرگز کسی جز خودش نیست. منتهی هنر و فریحه او اینست که می‌تواند آن چه را مجسم و نمایان میسازد احساس کند.

بنابراین هنر او اینست که می‌تواند همانگونه که پرسوناژهای اوزیسته اند زندگی کند. پوشکین گفته است: «آن چه ما از یک نمایشنامه نویس می‌خواهیم حقیقت هیجانات و تجلیات مختلف احساسات در اوضاع و احوال متفاوت است.»

استانیسلاوسکی این نظریه پوشکین را بکار هنرپیشه بسط می‌دهد زیرا در اندیشه او نویسنده و هنرپیشه هردو بهم پیوستگی دارند.

حقیقت مطلق و قاطع در «استانیک» بنحو مقاومت ناپذیری در لحظات الهام بوسیله هنرپیشه تحصیل می‌گردد. ولی الهام هنرپیشه چیزی جز آن لحظات نهایت وجد و آسودگی که وی در روی صحنه احساس می‌کند نیست.

در این لحظات است که اندیشه آفریننده او بپرواز در می‌آید و سبب می‌شود که وی قادر به یکی ساختن خود و پرسوناژ گردد. الهام را نمی‌توان فرمان داد «هیچگونه وسیله ای برای آفریدن الهام نیست، همچنانکه دستور العملی برای اینکه شخص بتواند ارغنون را بخوبی نابغه ای بنوازد و یا همچون «شالیاپین» آواز بخواند وجود ندارد. نمی‌توان دستگاهی پرداخت که الهام بسازد. الهام را باید از طریق آماده کردن کشتزارهای مساعدی که به آن امکان رشد می‌دهد بدست آورد. اما آیا جز اینکه طرقی وجود دارد که هنرپیشه می‌تواند به قصد و اراده و با عقل و شعور خود را به این کشتزارها برساند؟

و اما جز این است که وی بدون آن که نابغه شود قادر است که از طریق تجربه و عمل، عناصری را که لازمه خلاقیت است و بارادهٔ می‌توان آنها را تعدیل ساخت، در درون خویشتن بپروراند؟

استانیسلاوسکی می‌گوید که: «هر هنرمندی که در چنگ الهام اسیر شده باشد قادر به آفریدن است ولی آنچه خاص بازیگر است اینستکه وی الهام را در چنگ خود دارد و می‌تواند در همان ساعتی که بصحنه می‌آید آنرا برانگیزد. این راز بزرگ هنر اوست ـ رازی که بی وجود آن عالیترین و کامل‌ترین تکنیک‌ها و شیوه‌ها و کیماب‌ترین استعداد ها بی ثمر است ـ»

بنا براین استانیسلاوسکی در طلب یک تکنیک و شیوه درونی است.

او در جستجوی «راههائیست که از اقلیم هوشیاری و خودآگاهی به دنیای ناخود آگاهی منتهی میگردد، زیرا نود در صد از سیر خلاقیت در دنیای ناخود آگاهی جریان می‌یابد.»

برای آنکه هنرپیشه بتواند در روی صحنه الهام بگیرد باید راحت باشد. بنابراین وی بایستی خود را از قید تشنجات عضلانی که قسمت عمده نیروی او را تحلیل می‌برد آزاد سازد. پس از آنکه هنرپیشه آسودگی و آرامش طبیعی را باز یافت باید تمامی توجه خود را به آنچه در روی صحنه با آن سروکار دارد معطوف دارد.

وی باید تمامی حواس خود را در وجود اشیاء گرداگرد خود و در سایر بازیگران متمرکز سازد، و تا آنجا که ممکنست با آنان هم بسته گردد و هرچه بیشتر توجه خود را از تماشاچیان منفک سازد. «اینکه وی می‌تواند تماشاچیان را فراموش کند؛ نه، هنرپیشه محالست بتواند پیوند خود را یکسره با تماشاچیان قطع کند. نکته اینجاست که هنرپیشه بایستی حتی‌القدور خویشتن را از زیر بار حضور تماشاچیها رها کند تا فرصت یابد که خود بخود و آزادانه کار خود را انجام دهد وی باید نوعی تنهائی اجتماعی و عمومی بدست آورد. «هم تداوم یک نقش و هم ایفای مکرر آن، تمرکز کامل

کلیه نیروهای جسمانی وروحی هنرپیشه و بکارافتادن تمامی عوامل جسمانی وروانی او را ایجاب می کند».

بگفته دیگر، تمامی حساسیت بازیگر بکار گرفته می شود. اگر احساسات را نمی توان فرمان داد، آیا نمی توان آنها را مانند الهام برانگیخت و وادار ساخت که از طریق تخیل خلاقه ای که از خاطره مایه می گیرد، بحرکت در آیند؟ «تخیل خلاقه» توام با الهام ــ موهبت اساسی هنرپیشه است. بازیگر دشوار است بدون این موهبت کاری از پیش ببرد.»

این موهبت هنرپیشه را قادر می سازد که دنیائی را که نویسنده نمایشنامه ساخته و پرداخته است باور دارد و بپوندی که هر دم استوارتر می گردد میان احساسات خود و آن دنیای غیر واقعی احساس کند. مفهوم این امر این نیست که هنرپیشه بایستی ذهن خود را از واقعیت ها تهی کند و همواره در عالمی خیالی و موهوم بسر برد. «برعکس، شعور وحواس او نباید یکسره محور نمایشنامه گردد، بلکه مقدار معینی از آن بایستی آزاد بماند تا آنچه راوی، بعنوان هنرپیشه ای که نقشی را بازی می کند، احساس می نماید و انجام می دهد در تحت تسلط خود داشته باشد.»

آنچه وی بخود می گوید اینست: «من میدانم که تمامی آنچه روی این صحنه و گرداگرد منست صرفا تقلید واقعیت است؛ ولی اگر همه اینها درست و واقعی باشد من باید چنین و چنان کنم...» استانیسلاوسکی درضمن تمرین نمایشنامه ها هرگز از تکرار این عبارت خودداری نمی کرد: «بازیگر هنگامیکه روی صحنه است هرگز نباید چنین احساس کند که کوئی کس دیگری است که درجای دیگر و درزمان دیگری بسر می برده است، بلکه وی همیشه باید احساس کند که او خودش هست که هم اکنون و همین جا زندگی می کند.»

بنابراین، از لحاظی نظریات استانیسلاوسکی با نظریات دیدرو پیوندی پیدا می کند (بخصوص اگر دقت و تامل دیدرو را در بکاربردن کلمه «حساسیت» در نظر بگیریم) حقیقت اینستکه، استانیسلاوسکی بهمان هدفی رسید که دیدرو رسیده بود، منتهی وی راه دیگری را پیمود.

تفاوت میان دیدرو و استانیسلاوسکی در این است که استانیسلاوسکی فشار آوردن به نیروهای ناخودآگاه را وظیفه نیروهای خودآگاه میداند.

البته نباید فراموش کرد که در طی چندسالی که میان تاریخ تدوین این دو نظریه فاصله شده، علم روانشناسی بکلی دگرگون گردید و تکامل فوق العاده یافت.

برای این که هنرپیشه بتواند نقش خود را چنانکه بایدوشاید انجام دهد، مهارت روحی و باطنی وی «تکنیک درونی» بایستی توام با تسلط و فرمانروائی مطلق بر جسم او باشد.

وی بایستی با ظرافت و هوشیاری تمام تسلط مغز خود را بر تن خود حفظ کند و او هوشیارانه و خودآگاهانه یک یک گروه های مختلف عضلاتی را تحت فرمان خویش میآورد؛ و می داند که چگونه نیروی او از یک گروه به گروه دیگر منتقل میشود.»

این موضوع شامل قوه ناطقه و عضلات صوتی او نیز می گردد «این سیر خلاقه لازمه هر نقشی است که هنرپیشه ایفا می کند. بگفته دیگر، بکار افتادن کلیه نیروهای جسمانی و روانی هنرپیشه لازمه زندگی او در روی صحنه است.»

همه این ها ممارست و سخت کاری مداومی را ایجاب میکند که بازیگر برای پرورش خود بایستی متحمل گردد. استانیسلاوسکی بارها به این گفته چایکوفسکی اشاره میکرد که:

«الهام علاقه ای به تنبلها ندارد»

وی کار هنرپیشه را با کار یک خطیب مقایسه میکند. هنرپیشه، بمدد نیروی تخیل و اندیشه، در مسیر الهام «پرواز درمیآید» و درضمن پرواز صحنه می تواند یکلی خالی بماند.

درسی که استاد از یک زندگی سراسر تجربه و عملی فرا میگیرد اینست: «از هر راهی رفته ام و به هر وسیله ای دست برده ام.»

دلبستگی خود را به همه شیوه های تهیه نمایشنامه، از سبک های رئالیستی و تاریخی گرفته تا سبک های سمبولیک و ایده تولوژیک، نشان داده ام.

نظریه های هنری متفاوت رئالیسم و ناتورالیسم و فوتوریسم و سبک های معماری و مجسمه سازی و غیره را آزموده ام. اما باین نتیجه رسیده ام که هیچیک از این شیوه ها آنچه را مایه اساسی هنر اوست به هنرپیشه ارزانی نمیدارد.

یگانه حکمران صحنه، بازیگر صاحب قریحه است» و او مادر مورد تهیه کننده نمایش، استانیسلاوسکی کار او را به کار فابله ای تشبیه میکند که به هنرپیشه کمک مینماید تا موجود زنده ای را بدنیا آورد.

از مجله «تئاتر جهان»

استانیسلاوسکی در یکی از نمایشنامه های تورگینف