

## آنچه باید یک هنر آموز جوان بداند

دو شماره پیش چهار بخش از فقهه پرورش «شارل دول» را به یادمان محرم مطالعه نمایی عرضه داشتیم و از گوشه و کنار شنیدیم و دریافتیم که مورد توجه بسیار فراگیر است. اینک بقه «نخاعان اوراد» اینجا می آوریم و یکبار دیگر توجه خوانندگان محترم را به همین و شوق گفته های «شارل دول» جلب میکنیم.

### ابداع

ای تو آموز عزیز! اکنون من در باره عوامل ایجادکننده روشی با تو سخن خواهم گفت که در برابر دیگران گفتنی تو و غیر منتظره خواهد گشت. این روش طبق قواعد تسلیم و تربیت منظم شده، بلکه همانست که من از بیست سال پیش با این طرف در مورد شاگردانم چهره می کنم و نتیجه داده است! بسیاری از بازیگران جوان که توانان درامی منافی بوسله همین روش تسلیم یافته اند، ولسی مناسفانه این روش را اغلب بجز نادریست بکار نرند و هدف آنرا که بیشتر آموزش میباشد تغییر داده اند.

تو این روش را با خوشبختی و کار بندگی نباید آنرا چون نرسیدی برای طبیعتی کردن بازی خود و تقویت حضور ذهن به پنداری چون این وسیله ای است برای مطالعه درون سیر چشمه ای است برای پخته کردن در باره مسائلی که بعدها در برار برایش خواهد آمد.

وقتی سخن از «ابداع» بیان می آید بلافاصله اندیشه ها متوجه و گوی «باید آرد» در حالیکه مقصود من از ابداع این نیست که این هنر متروک را دوباره به شکل دیگری زنده کنیم بلکه مقصود روش مذکور است برای تسلیم بازی دراماتیک از لحاظ نظری و عملی و پرورش شخصیت هر یک از شاگردان.

در حال کنونی روش جاری مدارس تاثیر بر اساس پرورش حس تقلید استوار است. شاگرد از استاد خود، از افراد سالخورده تر تقلید میکند و باین ترتیب در گرداب تراز دادها و روش های خشک

Improvisation (۱)

این نرسیدنیاتی که گفتیم بر پایه احساساتی بنا نهاده شده است که از حواس پنجگانه ما ناشی می گردد اینک چند مثال نیز می آوریم:

منظرهای داینگر به.

پرنده ای در حال پرواز در آسمان دنبال کند.

حرکت یک حشره را روی علف ها نگاه کنید.

صدای زنگهای کلیسایی که دور از شماست گوش دهید.

صدای پای کسی که پشاز در یک می شود رفت کنید.

بگفتگوی دو نفر که آهسته سخن میگویند و صدای آنان را با سخنی می شنوید گوش دهید.

عطر مطبوعی را استشمام کنید.

هوای خشک صبح را استشمام کنید.

بوی نامطبوعی را استشمام کنید.

گرمای آبدا بادست خود لمس کنید.

بازچه ضعیف را لمس کنید.

بازچه ابریشمین و نرم را لمس کنید.

میوه ای را که از درخت چیده اید چشید.

شراب خنم های مختلفی را چشید.

مایع ناشی را مزه مزه کنید.

هدف این درس کودکانه مر بوی حواس پنجگانه است که شاگرد با ادبای خارج

آشنا شود و مایتم آنرا برای آسانتر بیان کردن آنچه خواهد آمد، و نهادهای بیرون می گذاریم.

امامسکان است دین آن منظره یکی از خاطرات دوران کودکی را در شما بیدار سازد و با اینکه از شنیدن صدای زنگ های کلیسا بیاد صدای ناقوس ها می افتد که هنگام تشییع جنازه یکی از عزیزان شما می واختمند. شاید وقتی آن عطر مطبوع را استشمام کرده اید این اندیشه در شما راه یابد که آنرا یکی از دوستان خود عهد کنید.

«نداهای بیرون» در شما کیفیاتی غسانی بوجود می آورد و ما باین کیفیات غسانی

«نداهای بیرون» نام می دهیم. از ترکیب «نداهای بیرون» با «ندای بیرون» بیسان پیدا میشود.

بنابر این می بینیم که «ابداع» بر دو پایه قرار دارد و بیسین دلیل در جهت بکار می آید. آنچه فرد در عالم مادی در

دنیا خارج می بیند در درون او احساساتی را بیدار می کند و از اجتماع ایندو با یکدیگر، بیروی «ابداع» بکار می افتد و تجلی می یابد. گاه بیرون دیندو بهم می آمیزد

فرقه خواهد شد.

«ابداع» شاگرد را وادار میسازد که استعدادهای و وسائلی را که خود برای بیان کردن و نمایش چیزی دارد، کشف کند.

میگویم تا باینجه مثال برتری این روش را نشان دهم. این روشی است که باید بتوان وسیله ای جهت تشکیل آموزش شاگردان در نظر گرفته شود.

وقتی شاگردی برای آزمایش روی صحنه بیاید، ما فقط باختمان های او توجه نمی کنیم بلکه می بینیم که او صدایش را چگونه بکار برده، در طرز ادای کلمات و جملات، مطمئن نیست و دست و پا

نبرد و دستها و پیرکانش غیر طبیعی است. او متواضعی، انصافی را که از پیش آموخته تکرار میکند، اظهارات و بیتم کلمات و جملات را رعایت نمی نماید، روی بعضی از کلمات پیورده تکبیر می کند و این همان کلماتی است که او مسلطه می کند.

تجربین زیر آنها را خط سرخ کشیده است. او می گوید تا آنچه را که از پرسوناژ پیدا کند و گرفتار شود نشان دهد ولی مناسفانه بوضع بازی خود توجهی ندارد و اگر در سابق نمایش همان لفظه را دیده باشد سعی دارد همین همان را کرده و شبیه تقلید کند.

با این همه چنین شاگردی تا چندترین یکی از قوانین اساسی هنر دراماتیک که نه انستن آن پایه و اساس کلیه خطاهای پیش گفته میباشد، بی می برد این فاعده عبارت از اینست که بازیگر باید پیش از آنکه مطلبی را بیان دارد یا نشان دهد آن را احساس کند. پیش از نشان دادن آنچه را که دیده دوباره آنرا بشکود و پخته، پیش از آنکه بیخاطب خود جواب گوید سخن او را بشنود و گوش کند.

درد نتیجه این آمیزش و ترکیب میان بوجود می آید .

بنابراین « ابداع » عقلی است که دو مرحله دارد . مرحله اول احساس و ادراک بقدر امکان و مرحله دوم بیان مدركات بلوی ترین وجه . چنانکه گفته آمد چنین عقلی دو پایه دارد زیرا برای انجام آن دو چیز لازم است .

الف - مطالعه درون خویش و کاوش کیفیات نفسانی خود .

بند مواجهه « خود » با دنیای خارج هواملی که این « خود » بر آنها استوار گردیده میارند از استعدادهای غاس ، میزان احساس هنری هر یک از شاگردان و هنس آنچه شخصیت ایشان را میسازد .

در پادی امر همه اینها اغلب در زیر غلب شرم و هراس پنهان است ، باید با موصله بسیار احتیاط شاگرد را جلب کرد و ضنا باو آموخت که کاملاً صادق باشد .

عوامل برونی هم عبادتند از ادراکات ، احساسات بدنی ، تاثرات اخلاقی و هنری و غیره و در یک کلمه : همچنانها .

هر آرد این جا آن مجال و امکان نیست که همه تشریح های ابتدائی و لازم را بر شما دم باین دلیل لفظ بکمال می آورم که موضوعات بسیاری را دور گیرد و ان را بجهان تریب که باید عمل گردد ذکر می کنم .

۱- دور غر عاشق و مشوق و روی صحنه می آید ، هر دو دست در دست هم دارند و آرام و امیر و نده معلوم است که درون هر دو شاد است و بهم اطمینان کامل دارند ، هر چه در اطراف ایشان پاتنه می شود زیباست . روی نمکتی می نشیند و بدبواری که در پشت دارند تکیه می دهند .

۲- در پشت این دیوار فرضی حیاط زندانی قرار دارد . زندانیان در حالیکه نگهبانی مواظب آنان میباشند در این حیاط می گردند .

۳- عاشق و مشوق بی میزند که کجا سه اند .

۴- زندانیان دور حیاط میگردند .  
۵- عاشق روی نمکت می ایستد تا آن طرف دیوار را بنگرد . و از آنچه می بیند آهنگر متاثر میشود که مشوقه نیز می آنگه خود جرئت نگاه کردن را داشته باشد متاثر میگردد .

۶- باز هم زندانیان دور حیاط می گردند .

۷- عاشق و مشوق در نتیجه مشاهده این بدیعی لحظه ای بهم نزدیکتر میشوند .



روشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شارل دولی در نظری آهارسون در نامه ایستگاه «عسین» اثر مولی بر

اموخن حریفه نگاه کردن بیستفا کرد ، آموخن اینک چگونه باید چیزی را نگرست ، چه نحو باید بگفته های دیگری گوش داد تا درشش یا ملایست آنرا بتوان درک کرد و یا چگونه چیزی را چشم کار باغلی است . آیا هر کس از صبح تا شام این کار ها را میکند ، آیا نخواهد توانست آنها را باسانی روی صحنه تاثر نایش دهد . برای درست انجام دادن همین کارهای معمولی باید بیشتر از هنس چیز وقت صرف کرد .

خیال میکنند چند نفر بازی گر طرز درست گوش دادن را میدانند در حالیکه این امر بقدر درست سخن گفتن اهمیت دارد و در مورد « نگاه کردن » و « شنیدن کردن » نیز وضیح بجهن میهن فذوال است .

ولی این بدیعی از ششانی آرد و سباسبه غم می انگشغل هر چه در اطراف ایشان یافته میشود ذشت میگردد عاشق و مشوق ساکت و غم زده از آنجا دور میشوند .

چنین تهری باعث میشود که شاگرد بسیار از بر توجه کند ، متبسط ساختن عضلات بره رفتن ، مطالعه وضع خود ، ریتم ، طرز نگاه کردن و بالاخره توجه بکیفیات و حالات نفسانی خویش ولی بازی گر باید روی هر یک از این قسمت ها جدا گانه ، با دقت و نظم بسیار کار کند . در بالا به ریتم و وضع منبسط ساختن عضلات اشاره کردم . در این باره همین اندازه میگویم که هر کدیشی اهمیت این عوامل را بخوبی میداند .

شاید پیش خود بیندیشد که :

راجع بر اودقن هم میتوان مدعی شد که هیچ توأمولی نیست که روی صحنه دست راه برود . باید اودرا اودار ساخت که نظیرترین های اودرا عمل کند .

مثل کسی که در خیابانی مشغول گردش میباشد راه برود .  
فاصله بین دو نقطه را سرعت میسازد .  
درواطان خود راه برود .  
دوی بر فزاد برود .  
دوی شن و ماسه کنار دریا راه برود

دوش و ابداع از آن جهت مزیت دارد که میتوان بتدریج در کار آموزش شاگردان پیشرفت و در هر گام مابین کار آنان را تشخیص داد و آنها را با تئورین های خاص همانند نگاهبانی تصحیح کرد . خلاصه بطور کلی میتوان گفت که دوش شماره یک با بازیگر و اقباش عضلانی است . و اقباش عضلانی حتی فلج بدن بازیگری که هنریشگی را صرفا خود ساخته است بیشتر وقتش ضلالت متفیض میگردد که با اصطلاح «صمیمیت اودا بگیرد» و با نامهای دیگر فکر کند که نظر تماشاگران نسبت باری او چه خواهد بود ؛ ولی همیشه در بازی خود غرق شد و بیروی دوش را بیفایده با تدهای بروی برانگیخت آنگاه ضلالتش منبسط میگردد .

گاه نیز اقباش ضلالت ناشی از اینست که بازیگر واقعا از رفتن روی صحنه شرم میکند . کتابچه بازی بتأثیر خیلی علامته میباشد در تدهای کار خود گرفتار این اقباش عضلانی امتی هستند بطوریکه گاهی آنان را بر سرخی منبسط میکنند . استعمال اولیه غالب در موقع تمرینها برقع این ماسک کمک ثابت میباشد . با تئوسوله میدان واحدی بر شرم غالب آمد شاگرد چنین می پندارد که در پناه است ؛ جرشش زیاد میشود .  
تمرینهایی که بزودگی روزمره مربوط نشود اودرا از این تئوریه دعا میباشد . در اینجا تمرین زود را عنوان مثالی می آوردم و نام آنرا «تلف جهان» میگذارم .

بگوئید تا آنجا که بتوانید جسم و سنگینی بدن خود را فراموش کنید ، روی زمین دراز کشید ، چهره خود را با تئیه غایبی بیوشانید ، ضلالت را نام نپوئید منبسط و آزاد کنید ؛ سپس چهره شمارا لمس میکند و از روی بدن شما میگذرد ؛ چشمانتان را باز میکنید و جهان آسمان و زمین و نباتات را می بینید . شما بنا با فضای خوی خویش ، در

خود احساس خوشحالی پائین و باهرا حس خواهید کرد ؛ بر میغیرید ؛ ایرها در آسمان حرکت میکنند ؛ شما میخواهید با نهدست باید .

چشمه ای در برابر خوش می بینید ، بآن زدیک میشود ، عکس شما در آب می افتد ، می خواهید بتصور خویش چنگ زید ، آب از میان انگشتانتان می نرزد . آفتاب میدرخشد و دیده گلن شمارا خیره میسازد .

خونی که در کپالتان جاری است و اساس زندگی ، شمارا اودار میکند که چنین خود را حرکت آورید ، از زمین بلند میشو ؛ و نفس ابداع میکنید .

دشوا دی های این تئورین بقدری است که بتدریج اجرای صحیح و مطلوب آن امکان دارد با ایتوصف کوشی که شاگرد در موقع تمرین میکند باعث میشود که تئوی دماغی او بیدار شود و سریشتر پیش رود .

این تئورین هم بتوسط کردن ضلالت کمک میسازد و هم اینکه موجب می گردد که شاگرد به «دریتم» و بازیگری حرکت توجه کند . هنگامی که آموذ بیک نقطه ترازوی بازیگری را می خواند بیشتر از حافظه خویش بازی میبندد و سایر تئوریهای دماغی را کنار می اندازد . در دوش و ابداع او خود دماغ و متغیلات بالای او تسخیر می کند و بنا بر این با دستها متوجه «دریتم» باشد او وقتی اهمیت «دریتم» را حس کرد خیلی زود می تواند آنرا بکار بندد ، اود بگرد درون خویش خلاص احساس میکند و اضایش را بی حرکت و متعجب نمی بیند و چون بیشتر بازیگران این تئوریه گوید که «در زمانه مان چه بکنم ؟» تو آموذ فقط این را حسمی کنه که اگر کسی در طریقی تئوریه متفرق نگردد که اولی در فطرت بیرون نازد و اود بکار خویش درمی ماند .

او باین نکته می خواهد برسد که «دریتم» حتی بسکون هم حیات خواهد بخشید ؛ میتوان «دریتم» را در حرکت بدن و در پیش هاد حرکت بیک واقعا مشاهده کرد . تو آموذ درمی باید که در ضمن و درست هم باید «دریتم» را مراعات نمود .

برای بیشتر درک کردن «دریتم» خیلی از تمرین هامفیدست منتهی بشرطی که تمرین از این نظرا انجام گیرد . با ایتوصف خوشت که نوع تمرین هارا تغییر داد و شاگرد را عادت داد که در آنچه می کند به «دریتم» توجه داشته باشد . این یک تئورین ؛ با دلی خوشحالی راه می روید .

می ایستید ، می نشینید . دو باره براه می افتید (تئیر وضع شما نباید موجب بهم خوردن «دریتم» بشود) این با دلی حسگین راه بروید . بایستید . بنشینید . دو باره براه افتید .

تدهای درون است که «دریتم» را منظم می کند و شمارا از حرکت بیپرده بازمی دارد . در طرز راه رفتن حیوانات مثال های دوشانی یافت می شود ؛

گره ای که در کین موش بسته است . و ناگهان روی آن می جهد (بگذارید که شاگرد حرکات گره را تقلید کند )

در طبیعت و در زندگی روزمره نیز می توان مثالهایی یافت از قبیل حرکت یک شاخه گی را اثر وزیدن باد

مشغول خواندن کتاب هستید و شنیدنا منتظرید کسی به پن شما آید . پس از لحظه درعزیزت . و شما با شنیدن می روید دروا باز کنید .

این تئورینها باعث خواهد شد که هنر آموذ به «مفهوم درمان» که بدون شک به «دریتم» بستگی تام دارد ، توجه کند . مقدار زمانی که در تئاتر برای نشان دادن امری بکار می آید یا آنچه در زندگی برای انجام آن صرف می شود تفاوت دارد .

بنابراین در یافتن زمانی که در تئاتر برای نشان دادن امری لازم میباشد بسیار دشوار میباشد بعنوان مثال ؛ نامهای برای تعلق رابطه با یکی از آشنا یا تان بنگارید . این نامها درجهان نسو که ممکن است در زندگی پیش آید بنویسید .

همین نامها در مدت زمانی که در تئاتر امکان دارد بنویسید .

.....

دوش و ابداع بهترین دوشی است که بوسله آن می توان حرکت بدن زیبایی بخشید ، و این زیبایی است که نه تنها با هنر تئاتر بیگانه نیست بلکه با ذات او بستگی و پیوند دارد .

حرکت شاگردانی که تمرین و کشف جهان را اجرامی کنند همه همین حرکت فرادادی و معسولی است ؛ و اگر در میان آنان کسانی یافته شوند که از ذوق و استعداد و تقصیر بی بهره نباشند با استفاده از استعداد خود و وزن نفس بجرکاشان لطف و زیبایی مبدعه ، منتهی این لطف

وزیای از تکنیک رقص یادیت گرفته شده و یا زیبایی حرکات در هنر تئاتر شباهتی ندارد

حرکات رقص باید یا حرکات بازیگر فری داشته باشد همانطور که یک خواننده بطرز غیروابسته گویی، از صدای خود استفاده میکند

بازیگران سبک و موزیک هال از سنن و فلکان و بدیهه گویند که می یادل آرتیست با ژست همی برده اند، ولی حرکات بازیگران تئاتر اغشزنده نیست

او بدلیل این که به همانگونه که در زندگی هست باید روی صحنه بیاید، حرکت و جسات این را که در صحنه کارهای دیگری (همراه آچهره زندگی شخصی انجام بدهند) بکنند - ندارد

همه کردن بروش «با بدیع» بازیگر را وادار می سازد که نخست آنست و پوری که در دل و ذهنش نقش می بندد با حرکات در خارج نشان دهد

در هنر رقص زیبایی حرکات فقط بخاطر زیبایی حرکات مطلوب است - در حالی که در روم زیبا ساختن همه حرکات معمولی و عادی در عالم تئاتر باعث می شود که بازیگر بدنیال بافتن حرکات باشد که بهترین تئاتر

اغشاص دارد، حرکاتی که وقتی بازیگر نمایشنامه را میگوید بی فایده و هت سطر نیاید بلکه بگفتار قدرت و روشنی بیشتری دهد

برای اینکه نوآموزان بتوانند راه خود و ایابا بد با یاد آ ناز را با حرکات تشرین های ساده (تظیر تشرین ذیر) که نیروی تصور را بیازاید وادار کرد

فرض کنید ساعت پنج صبح است - هر یک از شاگردان باید چهره یکی از اغشاص را که در این ساعت میتوان در کوچه ملاقات نمود، بنمایاند

حالا فرض کنید این کوچه در یکی از شهرهای مناطق گرم قرار دارد و یکی از روزهای گرم تابستان است و باز همان کوچه را در ساعت شش عصر هنگام تعطیل کار در نظر بگیرید

حالت افراد زیر را تقلید کنید: حالت کسی که گوشش سنگین است و میکوشد تا سخن دیگری را بشنود - حالت کسی که چشمش ضعیف است حرز را در فن شخص متکبر

حرز را در فن یک «مانکن» غیاطعانه های درجه اول

سپس بشاید حرکات حیوانات بپردازید و این سرچشمه ای است با این نا پذیر - روزی از «نومالای» بود که پرسیدند تو در چه مکتبی این چابکی حرکات را آموخته ای؟ او پاسخ داد بازی کردن گربه ها دلت کردم

چهره را، هنگام تشرین، با یک تپه قاب بیوشاید، میگویم تپه غلاب برای آنکه چهره قدرت نشان دادن حالات مختلف را از دست ندهد - حالا بوسیله دوش و ابداع حرکات یک نو با پرواز چلچله، با عقاب را که برگرفته با حرکات بوقلمون یا مرغابی را تقلید کنید

توفین و بیروزی من در نمایش «برندگان» ۱ «پلوتوس» ۲ در نمایشنامه «آنتی» ۳ نتیجه همین تشرین ها بود و نیز همین تشرین ها موجب گردید که من بتوانم در دست های که در نمایشنامه های «آدیستوفان» بوسیله

۱ نمایشنامه برندگان یکی از بهترین آثار آدیستوفان میباشد - ۲ پلوتوس نام یکی از نمایشنامه های دیگر آدیستوفان است که در آن اجتماع را انتقاد میکند - ۳ Atelier



پلکسونه از نمایش «تیسس» که از طرف شارل دولر صحنه سازی شده است

فرودستان اجرا میگردد. همه ارزش ادبی لازم را تجلی دهد .  
برای تقویت نیروی تصویر شاگردان آثار را وادار کنید که بین تشریح حافظه ای از حکایات با اشعار لاوتن را بخوانند و برای اینکه ایشان بتوانند رایحه بین حرکات و احساسات در امانتک بهتر بی برسد، اجرای تشریح هائی را از نوع زیرین بآنان پیشنهاد کنید .

زمستان است ، و برف زمین را فرا گرفته است . نوچه را می که از پنجره خانه ای به بیرون می تابد ، جندی را بخورد جلب میکند ، نوچه چشم بر ندارد غیره می سازد و ناگهان خاموش میشود . چند در تارتکی مینهد و پس از لحظه ای پخال روح می افتد و میبندد البته ما در اینجا با هنر پانتومیم بر میخیزیم ولی باید سعی خود که از دایره هنر تارت کام بیرون نگذاریم و انواع مختلف تجلیات در امانتک را با هم اختیاب نکتیم . پانتومیم خود دارای قوانین و قواعد خاصی است . در این هنر باید همه چیز را بوسیله ژست بیان داشت . در پانتومیم چون در هنر حرکات اهدب خاصی دارند . در تارت باید ابتدا درام را در ددون حس کرد و سپس احساسی و ادراک خود را بوسیله سخن و حرکات بیان داشت . و برای اینکه هنر آموز بتواند بدین خود آماده سازد باید حتماً هر روز که وهم با اجرای پانتومیم ، در کلاسک ششیر بازی بپردازد . فایده این تشریح ها - است که بدین هنر آموز ترمیمی شود ولی طبعی است که این چون بوسیله ای بیش نیست و هدف نهائی نباشد .

در بالا سخن از تیه نقاب بیان آمدیم کفتم که بکار بردن تیه نقاب دارای این فوائد است ،

- 1- هنر آموز با بکار بردن این وسیله کمتر خجالت می کشد و در نتیجه صفتانش منبسطتر و آماده تر میگردد .
  - 2- با او امکان میدهد که برای بیان و نمایش آنچه بر می خیزد اوست ، از همه بدین خود استفاده کند .
- اکنون بحث در باره موضوع بکار بردن نقاب در تئاتر می پردازیم .  
هر نقابی برای بازی خود زندگی خاصی دارد و این زندگی اغلب ، با آنکه سازنده نقاب خواسته است به آفریده خویش
- 1- این لغت ظاهرا یعنی Choeur است و در هر آن فاعلی چنین آمده ، خوانندگی و گویندگی را که چند کس آواز را با هم بکنی کنته و کوک سازند .

بهد ، یکی لیست . نقاب خوش ساختی را برگزیند ، آرازیجات مختلف بنگرید و مطالعه نمایند ، با آن زندگی کنید ، آنرا چون یاد خویش بیاگرید و دادار او باشید .

بنظر من هیچ چیز غم انگیز تر از این نیست که شاگردی به نقاب توجه نکند و آنرا چون صورت کلهائی بنگرد که در کار ناول بپوشد میزند اینکار بکفر و زنده میماند . نقاب مقدس است ، قدر نقاب را عدای مردم لهیبه میداند . برای تاشاگران معمولی نقاب بوسیله مسخره و تمسخر است . کسانی که تجارب مکتبهای قدیمی تئاتر را نتوانند بکار بسته اند ، ایشان کوشیده اند که شکل هائی از هنر ، و منجمله طرز بکار بردن نقاب را در تئاتر بالا بیاورد . چه اشتباه بزرگی .

طرز بکار بردن ماسک در تئاتر نو ، باز یافتنی نیست بلکه باید نحوه استعمال آنرا از نو آفرید . برای بکار بردن نقاب ، ما پیشنامه ای مخصوص لازم است و در زمان ما بوسیله چنین نمایش نامعانی پیدا نمیشود . گنگو ها ، سخن و در تشریح از دید هائی مایه ای بکار بردن نقاب سازگار نیست .

اما در روش و ابداً ما نقاب را بیشتر از جنبه روانشناسی بکار می بریم نه از جنبه مسلی . نقاب باعث خواهد شد که بازیگر ، بدور و در ، بد شخصیت دیگری نیاید .  
تا اینجا ما همه وقت در باره مسائل تجلی بیشتر شخصیت بازیگر سخن می گفتیم . اکنون بی آنکه بخوانیم باین شخصیت لفظه و آواز آید . بازیگر میگوید که لفظه ای آنچه را که نسبت به خود می انگارد و همه جانیت او را با او آواز بپردازد این آواز اموشی خود او آواز تیه هنر و وی مهمترین آماده خواهد ساخت .

تشریح نقاب  
نقابی برگزیند و آنرا بیکی از هنر - آموزان بدهد تا آن را در خارج از ساعات درس ، مورد مطالعه قرار دهد . از او بخواهد که بییند طرز راه رفتن بآن نقاب مناسب است و چگونه با همسر خود را بآن حرکت داد . وقتی شاگرد آماده شد از او بخواهد که آنچه را اندیشیده باهل نشان دهد و دستاورد تیه او را با هفتی کار صفتان شکم جلب کند .

اگر در دو سه (۱) هائی از این وقت کنید مشاهده خواهید کرد که بیشتر حالات بدن ، تکیه بر روی صفتان قلم است .

و من بیشتر در موافقی که با شاگرد نامشغول کار و تشریح مینماید یاد صاحب آن بازیگر و ملودرام می افتد که می گفت ، تو تونتی که توانی روی صفتان شکم تکیه کنی ، بازی تونتا بر لازم را نخواهد یافت . مسلماً این بازیگر از تئاتر خاور دور کوچکترین اطلاعی نداشت ولی در نتیجه مهارت بسیار ، این قاعده مهم را که خون تریه از دور ترین اعصار تئاتر وجود داشته یافته است .

تشریح و ابداً ما نقاب  
و مجبورید که از سیل آب تندی بگذرید علی جریان کام بر میدارید و چون نیروی بسیار بکار برده اید پائتان سست می شود دیگر نتوانید در برابر جریان بایستید . از روی تومیمی میکوشید . بالاخره آب شنار از جای می کند و فرق مینماید .  
در دفتر مدرسه یاد داشت کرده ام که آنتونین آرتاود Antonin Artaud و مارجریته جاموای Marguerite Jamois این تشریح را اجرا کرده اند .

هنگام بکار بردن نقاب هنر آموز باید از آنچه می بیند تجربه آموزد و بیسالی از قبیل جهت نگاه و اهدبیتی که ممکن است هر ژستی پیدا کند توجه نماید . هنر آموز در خواهد یافت که طرز و جهت کار تغییر می یابد . خیلی کم اتفاق می افتد که شاگرد ولوایتک کم استعداد هم باشد چنین تشریح ها در غایت بسیار شان ندهد چینه مقدس نقاب در هنر آموز موثر خواهد افتاد غایت (جادوی و اسرار آمل آنرا را جلب خواهد کرد و موجب خواهد شد که او باین هنر ، که متأسفانه در بسیاری نوشته های بعضی بعضی مورخین ارزش واقعی و عظمتش دست خوش پیورده گویی ها قرار گرفته ، بیشتر دل بندد .

در بالا کفتم که بکار بردن نقاب باعث خواهد شد که شخصیت بازیگر تغییر یابد . آری ، باین دلیل که بازیگر با بکار بردن نقاب دیگر میتواند احساسات خویش را نمایش دهد بلکه مجبور است که آنچه را با غایب سازگار مینماید بنماید . بنابر این شخصیتی که با بکار بردن نقاب می یابد ، جای شخصیت واقعی او را میگیرد .  
بازیگر به این وسیله بهتر خود مسلط میگردد ، عادات و اطوار او که شاید در زندگی خالی از اعلف هم نبود ، کم کم فراموش میشود و تا هنگامیکه مقتضیات بازی ایجاب نکند روی صحنه نمایانده نخواهد شد .

در بالا دیدیم که چگونه ممکن است بازیگری خود را بشناسد و از آن به جهت عین خویش آگاهی یابد، و نیز دیدیم که چگونه میتوان از استادیار و دوستان خود اطلاع حاصل کرد.

بازیگر از کنگره‌های پیشین آموخته است که در بنای خارجی و محسوس‌ها که محیط (نده پدایش و رشد هنر می‌باشد، نباید ترک گوید، باید هر آنچه صرفاً تقلیدی (و بنابراین کهنه و مسولی) است بر باد دهد. بازیگر، اکنون با مفاهیمی آشنایی یافته که می‌تواند بوسیله آن‌ها تا آن جا که شخصیت ذاتی‌اش یاری کند پیش‌رود و همه وجودش را برای شناختن دنیای و درام بدنیال کند.

آن هنگام است که ادواتی این‌ها می‌یابد که با قدرت درک بیشتر و باروشن بینی بکهنه‌ها، مطالعه درام‌های بزرگ شکسپیر، آثار تئاتر قدیم یونان، تئاتر اسپانیا (تئاتر فرن طلایی) و آثاری را که ما خود داریم می‌شناسیم، با همه جنبه‌ها و انواع گوناگونش، آغاز کند.

اینک سخن را دربارهٔ تعلیمات عملی کوتاه می‌کنیم و راجع به مطالب کلی و عمومی بحث می‌پردازیم و یاد آور می‌شویم که این روش (دایاج) تباروشی است که بوسیله آن می‌توان عمده‌ای بازیگر را از برای هنری که جنبه‌ی دسته‌جمعی دارد آماده ساخت و تربیت کرد.

این نکته را در پیش‌هم گوشه‌گرد کردیم که منظور از روش (دایاج) و دربارهٔ آغاز کردن تباریب کمدین‌های ایتالیایی نیست. تئاتر هنری است که در حدود کامل می‌باشد و در آن باید انواع گوناگون را بسامع مخلوط ساخت.

همین جهت من اکنون دربارهٔ منابع مهمی که در کارهای دراماتیک خود از آن‌ها الهام گرفته‌ام و بطور غیر مستقیم روی تمام کارهایم تأثیر گذاشته‌اند گفتگو می‌کنم.

این منابع عبارتند از: کمدی‌های آرتور تانتارخاوردور و سینما.

بدینست این نکته را تذکر دهم که ولئی در بکونیستی «Rico Bini» می‌خواست مقدان را از صحنه تئاتر ایتالیایی براند، با اصول کمدی‌های آرتور تانتارخاوردور و ولئی این امر را مندرک می‌شد که بکار بردن روش (دایاج) برای تربیت کمدین‌های واقعی لازم و ضروری است.

شاید بتوان گفت که لوئیجی دیکونیستی من داشته است که در آن زمان چنان نبرد

سخنی را علیه مقدان کمدی‌ها را در آرتور آغاز کند، چون تجلی این هنر است و درام بازیگر بستگی داشت و این گونه نبود که کودکی و سپس دوران شباب بر حرارت و بهت همه‌پدیری و بی‌تکنی را حل کند

عمده‌ای در گفتگو با بازیگر که «سبب‌های قدیم و آداب آن‌ها» را با بارت رده بودند دور یکدیگر گرد می‌آیند، گروهی تشکیل می‌دهند و شکل هنری خاصی بوجود می‌آورند که در آن پایه کار بدوش هنرسانی هر یک از افراد گروه است.

این بازیگران که هر یک اهل ولایتی بودند اغلب بابت لجه نرسختگی نمی‌کردند، کم‌کم در کار خود پیش‌رفتند و تکامل یافتند و بر اساس نمایشنامه‌ها و اپا اسامه‌هایی که میان مردم وجود داشت بیدیه‌سازی برداشتند.

تا بر این چهارچوب محدود کار ایشان معلوم بود و اینان با توجه به همین حدود نیروی تصور و تجلی خوش میدان می‌دادند تا بهر گونه که بخواهد تجلی یابد. اکنون کسی نام بازیگران را که در قدیم بر اساس نمایشنامه‌ها بازی می‌کردند، یاد کرده‌اند و سالیته زندگی همهٔ بسیاری از این بیدیه‌سازان پیش از دوران با تاریخ تئاتر آمیخته است.

هنگامیکه روایت این هنر شکوته می‌کند ما با جلوه‌گری‌های درخشان هنرمندانی چون آندره آندرهینی Andreini در نقش ایزابل سیلویو کالفرو روی Silvio Calderoni در نقش ماشو و برو می‌شویم باین نحو کمدی‌های آرتور تانتارخاوردور و یاید لیا سها آراسته‌تر می‌گردد، بازیگران این نوع سالیته‌ها در کشور های مختلف از بواسمارت می‌کنند تا بیات این هنر را بگوش همه برسانند. رسیدن به جمع این بازیگران از راه هم نمی‌تواند، گماشاگران از دین این نمایش‌ها شست می‌شوند، کمدی‌های آرتور تانتارخاوردور می‌آیند چه هر مولی بر پدید می‌شود. کارلین Carlini در گفتگو پیرو فرسوده شده در سال ۱۷۷۷ در بالتهای و تری بالون، نمایش‌های بی‌اهمیتی می‌دهد.

زمان می‌گذرد و نظیر همان مجریه هنر دسته‌جمعی در دنیای سینما بوجود می‌آید نخستین گروهی را که چارلز چاپلین تشکیل داد می‌توان با یکی از گروه‌های کمدی‌های آرتور تانتارخاوردور مقایسه کرد. بین این دو شعبات بسیار وجود دارد.

ولئی سینما هنری‌است نو خالی از سنن و هر چه بگذرد بیشتر جنبه هنر دسته

جمعی را خواهد یافت. قدمت آرتور در همین است. در سینما، سازه‌گان فیلم و بازیگران، مکانسان و متصه‌بان برق، دکور سازان هر یک جانی مفصوم بخود دارند و در نظر و صحنه‌سازی کار می‌کنند و خود بنظر من سینما این «کمدی‌های آرتور» و تئاتر خاور دور و قرارداد داد، (بر این تئاتر نیز هنری است که جنبه دسته‌جمعی دارد.

اگر بخواهیم قواعد تئاتر را که سن بسیار در دسترس دارد و کنگره‌های آن زبان سیلویو کالفرو می‌کند، به تئاتر مغرب زمین تبدیل کنیم کاری نا درست انجام داده‌ایم ولی استفاده نکردن از این ویژگی‌های آن بی‌عقلانه و اشتباه است.

دو دنیای هنر هر کسی از هر چه که بخواهد می‌تواند استفاده کند، منتی در هنگام انتخاب وسایل و بکار بردن آنهاست که هنرمند واقعی خود را نشان می‌دهد. آنچه برای ما اهمیت دارد و باید یاد بگیریم بگوئیم اینست که همه شکل‌های هنری که در بالا گفتیم هر یک متعلق به صورت و در آن خاص است و هر سه جنبه دسته‌جمعی دارند.

تئاتر فردا هم اگر خواهد اصالت نیروی لازم را بازیابد باید جنبه دسته‌جمعی داشته باشد.

ما دائماً از فقدان انواع دنیای دردمند می‌کنیم و هر سال منتظر ظهور و مسیح هستیم ولی آب‌فشان کنونی سینما مانع تجلی این نوع نیست.

لازمه «دایاج» قبول انضباط دسته‌جمعی و داشتن دانش و سواد است و این دو عوامل بسیار مهمی برای توسعه تئاتر می‌باشند.

اگر افرادی که دور یکدیگر گرد آمده‌اند بخواهند کار هنری کنند باید هر یک از آنان با اندازه‌کافی دانا و آموخته باشد تا بتواند نقش و سبب را که بجهت او کار کرده‌اند بشناسد و کمال دهد و اگر آنکه منظور ما این نیست که بازیگر باید نویسنده باشد ولی فرض اینست که او بتواند مشکل زندگی تباریبی اثر نویسنده را روی صحنه آورد...

اگر تئاتر بخواهد مقام خود را حفظ کند نباید به‌سبب فرمول‌های جدید برود. و در میان خصائل و صفاتی که (دایاج) در کمدین بوجود می‌آورد تجلی کوشش فردی در یک کار دسته‌جمعی بیشک مهمترین آنهاست که من در این فصل فقط توانستم آرتور تانتارخاوردور و سینما امیر جوانی کنم.