دراماتورگی

تعمقی بر بازخوانی به نمایشنامه‌شناسی هنر صحنه

قسمت اول

محسن حسینی

مقدمه:

در قرن بیستم اندیشمندان تئاتر، نه تنها با نگرشی جدید و تلاش گسترده‌تری در امر درام‌نویسی پیشگام بوده‌اند، بلکه نگاه عمیق‌تری هم به وضعیت بازخوانی آثار تراژدیهای یونان باستان و یا آثار کلاسیک ادبیات نمایشی هم معطوف داشته‌اند. همچنان‌که مکان تماشاگر، جابه‌جایی و در یک کلام معماری صحنه هم یکی از دغدغه‌های اصلی بزرگان تئاتر چون گریک، آرتو، گروتفسکی، شکچنر و ... هم به شمار می‌رفت، زیرا دراماتورگی جدید، بازنگری و اصولاً بازخوانی مجدد ادبیات نمایشی گستره‌های تازه‌تری را با نگاهی دیگر به صحنه نمایش هم مطالبه می‌کرد و معماری تئاتر ناخواسته می‌باید به راهیابیهای مکانی دیگری دست می‌یافت. برای مثال اگر به کنسپت (طرح) «کوهستان سیاه» (۱۹۵۴ ـ ۱۹۵۲) در آمریکای شمالی نظری موشکافانه بیندازیم، کالج کنسرواتوار موسیقی، گروه رقص، نقاشی و هنرهای تجسمی، گونه‌ای دیگر از آمیزش هنرهای نمایشی، مکان نمایشی یا معماری صحنه برای تنظیم فضایی دیگر برای ارتباط تماشاگر و نمایش است. این موضوع همانا سرچشمه هنر نمایشی (The Perfotming art) محسوب می‌شود. حتی هنر نیم‌قرن بعد از آن رویداد تا امروز (سال ۲۰۰۴) که شامل «تئاتر پست‌درام» (Postdra-matisches Theater) و یا کنفرانس نمایشی (Lecture Performance) (چه در حیطه عملی و چه در زمینه نظری) می‌شود، را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد.

با نگاهی اجمالی در این مقاله سعی بر این خواهد شد که تاریخچه دراماتورگی که پیشینه‌ای همانند تاریخچه درام دارد به‌طور فشرده از منظر نظریه‌پردازان معتبر تئاتر جهان مورد بررسی قرار گیرد. نگارنده معتقد است که مفهوم دراماتورگی نیازمند تحقیقات و پژوهشهای کلان‌تر و ترجمه کتب معتبرتری در این گستره است.

صحنه تئاتر دهه‌های ۸۰ و ۹۰ در اروپای غربی ـ از دو بلوک سابق غرب و شرق ـ قالبها و به عبارتی شکل گذشته‌تر آن را دگرگون کرد و یا دست کم در کوله‌بار دهه‌های قبل‌تر قرن بیستم مورد بازخوانی دیگری قرار می‌دهد و صحنه تئاتر به‌ویژه متولیان سیستمهای «تئاتر شهر»های اروپا، ضرورت بخشهای مهمی را در دستگاه تئاتری خود احساس کردند.

بدین خاطر امروزه هر تئاتر شهر در شهرهای آلمان بخشی به نام دراماتورگی دارد و مسئول برنامه‌ریزی برای مجموعه نمایشی (رپرتوار) است که از پارامترهای اصلی سیستم تئاتر شهری محسوب می‌شود.

با پرش بزرگ تاریخی به قرن بیستم و به‌ویژه به سرآغاز این قرن، دراماتورگی و نقش ویژه‌اش در قبل، میانه و بعد از دو جنگ جهانی اوّل و دوم از دیدگاه نظریه‌پردازان و کارگردانان فرهیخته تئاتر در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت. پیداست در حد گنجایش این سطور به تعاریف و نقل قولهای مستقیم برای این مفهوم، به زیر بنای فلسفی دراماتورگی نیز بایستی نظری اجمالی انداخت.

بدیهی است به لحاظ عملکردهای کاربردی حتما به سالنهای تمرین تئاتر هم نگاهی خواهیم داشت و از کارگردان اندیشمند تئاتر قرن پیتربروک و تجربیات ارزشمندش درباره دراماتورگی بهره خواهیم جست.

دراماتورگی

dramataurgia/ Dramaturgie

واژه دراماتورگی مانند واژه‌های دیگر هنر صحنه همچون: تئاتر، تراژدی، کمدی، صحنه، حرکت‌نگار، درام و ... ریشه در ادبیات یونان باستان دارد و از لفظ «دراماتورگیا» گرفته شده است و در دیگر زبانهای اروپایی نیز از همین نام استفاده می‌شود. معنی تحت‌الفظی آن به علم فراگیری ساختار و شکل درام، نمایش با قوانین جوهره درون یک درام و به عمل درآوردن آن درام در شکل اجرایی، اطلاق می‌شود. معنی پیشرفته امروزی این واژه به بازنگری، زیرمتن‌خوانی، یا لایه‌خوانی و یا میان خطوط‌خوانی یک درام نمایشی هم گفته می‌شود. همچنان‌که با پیشرفت زبان در هر سرزمین، حتماً ترجمه‌های جدیدتری از سوفوکل، شکسپیر، چخوف و ... برای اجراهای جدید آنها در نظر گرفته می‌شود.

به عبارتی دراماتورگ در حین کاربردی کردن یک اثر نمایشی برای تئاتر شهر به نظریه هنری و تکنیک یک تئاتر برای صحنه امروز در بخش زیبایی‌شناسی (Aesthetik) و شاعرانگی (Poetik) دخالتی مستقیم خواهد داشت.

بدون شک بعد از نام بزرگانی مانند اشیل، سوفوکل، اریپید، آریستوفان و ... می‌باید از ارسطو و بوطیقای ارسطویی ـ پوئتیک ـ نام برد. پوئتیک جزو اولین مانیفست نظری و تحلیلی در درامهای یونان باستان به شمار رفته که درام را از منظرهای گوناگون زبانی، غنایی، ساختاری و ... مورد ارزیابی قرار داده و اصولاً برای پژوهش امروزی نیز کاربردی و از جمله کتب مأخذ است. این مسئله هرچند در قرن بیستم، بنا به پیشرفت درام، نقش رسانه‌ها، چه رسانه‌ای کردن تئاتر و یا نظریاتی همچون نظریاتی برتولت برشت، حتماً مورد تعمق و دوباره‌خوانی قرار می‌گیرد. اما دال بر حذف فیزیکی مبحث بوطیقای ارسطویی نیست و باید آن را مورد مطالعه قرار داد. در سرزمینی مانند هندوستان که پر از جلوه‌های هنرهای نمایشی در حیطهٔ رقص و رقص‌نگاری و به‌ویژه هنر «رقص کاتاکالی» مطمئنا برای درک بیشتر می‌باید به ادبیات سانسکریت ـ بخش هنر رقص و بازیگری ـ مراجعه کرد و اگر به تئاتر «نو» (Noh) ژاپن، نظری عمیق بیندازیم، می‌باید به متون فیلسوف و نظریه‌پرداز ژاپنی تئاتر قرن چهاردهم سه‌آمی (Seami) بازگردیم و تکوین و رشد هنر بازیگری اپرا، رقص و درام دست یابیم. همچنان‌که در اندونزی (بالی و جاوه) و در چین (اپرای پکن) از این‌گونه منابع متون کهن فراوان یافت می‌شود.

امید است که در سرزمین ما هم با توجه به ضرورت علم پژوهش به‌وسیله نگارش کتب جامع و مأخذ، بتوانیم هرچه سریع‌تر منابع نمایشی و ادبیات نمایشی را از بدو پیدایش تا به امروز مکتوب کنیم. زیرا هر پدیده نمایشی در گوشه و کنار این سرزمین پهناور مانند بناهای تاریخی جزو میراث فرهنگ ما برای آیندگان و نسلهای آینده‌تر خواهد بود و ضرورت مرکز تحقیقات علمی ـ پژوهشی، فرهنگستان هنرهای نمایشی و موزه تئاتر از نیازهای اساسی جامعه فرهنگی ما محسوب می‌شود.

دراماتورگ (Dramaturg)

این واژه همانند واژه دراماتورگی به لحاظ هم‌خانواده بودن، به وظایف شخصی گفته می‌شود، که در روند تکامل و پیشرفت درام، درام‌نویسی و دراماتیزه کردن، نقش اساسی داشته و در مدیریت هنری و ادبی تئاتر نیز همکاری مستقیم داشته باشد. دراماتورگ در وهله نخست یک مشاوره ادبی و نمایشنامه‌شناس است که به تدریج به اتفاق گروه بخش دراماتورگی به انجام وظیفه زیر می‌پردازد.

۱) انتخاب نمایشنامه‌ها و متونی که برای فصل جدید تئاتر اعلام می‌شود.

۲) انتخاب کارگردان برای هر نمایشنامه انتخابی که بر اساس دیدگاه زیبایی‌شناسی هر کارگردان تعیین می‌شود.

۳) طرح و برنامه‌ریزی برای نمایشنامه انتخابی در ابعاد هنری، اداری، فنی، لجستیکی و غیره... .

۴) مشاور و همکار ادبی در کنار کارگردان در حین انجام دورخوانی با بازیگران.

۵) بازخوانی، دوباره‌خوانی و یا قرائت دیگری از متن، بر اساس آرای تماشاخانه، کارگردان و یا نوع آداپتاسیون زمان حال اثر، طبیعی است دال بر نفی اثر نیست تا فقط نامی از اثر باقی بماند، زیرا حفظ و نگهداری جوهره اثر و کاربرد آن با زمان، به‌عهده دراماتورگ است.

۶) تحلیل و آنالیز اثر نمایشی با کارگردان، گروه اجرایی، گروه فنی و مطبوعات.

۷) حضور مرتب در تمرینات و در کنار کارگردان، آهنگساز، حرکت‌نگار (کرئوگراف) و...

۸) تشکیل هیئت تحریریه برای انتخاب و نگارش، طراحی بروشور کامل برنامه که برای مثال در اپرا به‌صورت کتاب منتشر می‌شود.

۹) انتخاب، اجرا و مدیریت جلسات بحث، بررسی و نقد.

۱۰) گفت‌وگوهای مستقیم با نویسندگان و ناشران آثار برای «کپی رایت» و...

۱۱) برگزاری جلسات ماهانه نظری و فوق تخصصی درباره مفاهیم زیبایی‌شناسی و نمایشنامه‌شناسی روز دنیا.

۱۲) تعادل و میزان زیبایی‌شناسی تئاتر مربوط به مجموعه نمایشی تئاتر و پیوند آن با مطبوعات، تئاترهای دیگر در شهرستان، خارج از کشور، مراکز آکادمیک و غیره.

دراماتورگی شکسپیر

دراماتورگی شکسپیر از آن نظر حائز اهمیت است که صحنه الیزابتی آن با صحنه‌های امروز ما کاملاً متفاوت بود و نمایشنامه‌ها در زمان بعدازظهر به روی صحنه می‌آمد، به عبارتی: با نور طبیعی روز. درواقع صحنه تئاتر الیزابتی از دکوراسیونهای عریض و طویل، مکانیزم مکانی و یا ماشینیزم صحنه‌ای به دور بود. شکسپیر از هنرپیشگی و کارهای پشت صحنه به امر نمایشنامه‌نویسی روی آورد. او آثارش را بر اساس رویدادهای تاریخی و ماتریال رُم باستان جمع‌آوری کرد. به‌عبارتی نمایشنامه‌های شکسپیر در بطن رویدادهای آن دوران به لحاظ تماتیک (اجتماعی و سیاسی) و یا فرمیک (به لحاظ نوع بازیگری که به عبارتی: بازیگران مرد که زن‌پوش می‌شدند) به رشته تحریر درآمد. در گستردگی نمایشنامه‌های شکسپیر به اشراف کامل نمایشنامه‌نویسی و نوع شناخت کامل دراماتیکر شکسپیر از تماشاگر دورانش، آگاهی پیدا می‌کنیم. همچنین به ذهنیتهای بی‌بدیل نمایشنامه‌نویس به تماشاگرانش از طریق عینیت بخشیدن مکان نمایشی و القای آن به تماشاخانه آن عصر پی می‌بریم. به قول خان پروفسور هلگافینتر تماشاگر را می‌توانیم از طریق متن نمایش به فضای ذهنی (The Subject Space) هدایت کنیم.

یان‌کات (Jan Kott) شکسپیرشناس شهیر لهستانی درباره روند درام‌نویسی شکسپیر و رویکرد وی به ماتریالهای تاریخی ـ رومی می‌گوید: «کافی است که لیست اشخاص و به عبارتی پرسوناژهای ریچارد سوم (Richard III) را به دقت بررسی کنیم تا به نحوه انتخاب ماتریال تاریخی شکسپیر پی ببریم که چگونه او از این مواد خام استفاده کرد و جهان دوران خود را ترسیم ساخت و به عبارتی صحنه را با واقعیت انطباق می‌دهد. این نمایشنامه (ریچارد سوم) به کارهای اولیه دراماتیکر عصر الیزابتی تعلق و با مواد خام تاریخی پیوند تنگاتنگ دارد و بدون شک تراژدیهای بزرگ شکسپیر را مانند «هملت»، «مکبث» و «شاه‌لیر» تشکیل می‌دهد. اگر بخواهیم جهان شکسپیر را جهان واقعی بدانیم، می‌باید با درامهای شاهانه (با تیترشاه ـ شاهزاده‌ها) آغاز کنیم و از همه مهم‌تر با دو نمایشنامه ریچارد دوم و یا ریچارد سوم.»

برشت هم فرزند خلف شکسپیر به حساب می‌آید و ماتریالهای تاریخی خود را مطمئناً از این‌سوی و آن‌سوی تاریخ ادبیات سرزمین خود (ژرمنهای قدیم) و یا از کشورهای اسکاندیناوی و ... جمع‌آوری می‌کرد و بر اساس رویدادهای زمانه‌اش (پیدایش فاشیسم، جنگ جهانی دوم، حضور کمونیسم) در پیوند با ذوق شاعرانگی‌اش برای صحنه و تفکر فلسفی دراماتیکر، سی‌وهفت اثر نمایش و آرای بلامنازعش را به جهان تئاتر قرن بیستم عرضه کرد.

شیللر ده سال از نمایشنامه‌نویسی به دور بود و آلمان را به قصد ایتالیا ترک کرد تا تاریخ را بیشتر مورد مطالعه قرار دهد و پس از بازگشت و ده سال دوری‌اش از وطن خود (آلمان) شاهکارهای نمایشی‌اش را با نامهای «ویلهم تل»، «راهزنان»

بهرام بیضایی، نمایشنامه‌نویس و اندیشمند هنر صحنه ایران، کلیه آثار نمایشی‌اش را بر اساس فاکتورهای تاریخی ـ ادبی از متون کهن این

سرزمین تألیف، اقتباس و با قلم سحرانگیزش بر اساس شاهکارهای ادبیات نمایشی این مرز و بوم نوشته است.

نمایشنامه‌های بهرام بیضایی از ماتریالهای زبانی ـ ادبی ارزشمندی است که زمینه‌های تحقیقی، تطبیقی و تبیینی را برای علم پژوهشگری در حیطهٔ ادبیات نمایشی می‌گشاید و نگارندهٔ این سطور بر این اعتقاد است که ادبیات نمایشی هر سرزمینی هنگامی جاودان می‌شود که با علوم پژوهش و پژوهشگری سیستماتیک بتوان در حفظ ارزشهای آثار کوشید و از این نظر آثار بهرام بیضایی از منظرهای مختلف نشانه‌شناسی (Semi-ologie) تئاتر مردم‌شناسی (Theater Anthropol-ogy) و نمایشنامه‌شناسی (Dramaturgie) قابل بررسی، پژوهش و تحقیق است.

درباره آثار برتولت برشت، ویلیام شکسپیر، ساموئل بکت کتابهای بسیاری ـ در حیطه تحلیل و آنالیز آثار این بزرگان ـ نوشته شده است. از این رو نیازمند کتابخانه‌های بزرگ‌تری هستیم. برای مثال تا سال ۱۹۷۶، پیش از ده هزار مطالب علمی، تحلیلی درباره ساموئل بکت و «در انتظار گودو» نوشته شده است.

به قول یان کات در کتاب معروف خود «شکسپیر امروز»، آثاری که درباره «هملت» نوشته شده به بیش از دویست جلد کتاب قطور است. پیتر بروک کارگردان معتبر انگلیسی معتقد است که شکسپیر و خاصه دراماتورگی آثارش همیشه «نبض زمان» است. بروک در آخرین کتاب خود «راز گشاده» (که به زودی از این قلم ترجمه خواهد شد) اشاره می‌کند که شکسپیر آثارش را مانند فیلمنامه، صحنه به صحنه، سکانس به سکانس و یا پلان به پلان نوشته است.

دراماتورگی لسینگ

Lessings Dramaturgie

اولین کشوری که به‌طور رسمی برای اولین‌بار واژه دراماتورگ یک حرفه عنوان کرد، کشور آلمان در قرن هیجدهم بود. نام دو تن از اندیشمندان، فیلسوفان و درام‌نویسان بیانگر و مصداق این موضوع است. یوهانس الیاس اشگلگل (Schlegel) ۱۷۴۹ ـ ۱۷۱۹ و گوتهلد اپراهیم لسینگ (G.E. lessing)، ۱۸۷۱ ـ ۱۷۲۹ که در مانیفست معروف خود به نام دراماتورگی هامبورگ (Hamburgische Dramaturgie) رئوس برنامه دراماتورگی، دراماتیزه کردن آثار کلاسیک و یا وظایف دراماتورگ را در آن عصر به رشته تحریر درآورده است.

لسینگ نه تنها یک دراماتورگ ورزیده بود بلکه در وهله نخست یک دراماتیکر اجتماعی ـ سیاسی هم بود و معروف‌ترین اثرش به نام «ناتان دانا» از نگینهای انگشتری درام درباره گفت‌وگوی ادیان به عبارتی میان مسلمانان، مسیحیان و یهودیان را ترسیم کرد.

این نمایشنامه بر اساس تمثیل و یا حلقه نمایش آموزشی، (Ring Parabel) ادیان را به دور از هر اختلاف قومی، دینی، جغرافیایی به یک نوع وحدانیت که محور یک حلقه ناگسستنی است دعوت می‌کند که می‌توانند در کنار هم به‌طور صلح‌آمیز قرار بگیرند.

شخصیت اصلی نمایش یعنی ناتان با هوشمندی و درایت مذهبی خود سعی بر آشتی و برقراری یک‌نوع مودت دینی ـ سیاسی میان ادیان مختلف دارد. با وجود اینکه بیش از ۲۵۰ سال از نگارش این نمایشنامه می‌گذرد، نمایشنامه‌ای به دور از هرگونه تعصب با گفت‌وگوهایی شفاف و روشنگرانه به رشته تحریر درآمده است.

برای مثال هنگام جنگ بالکان، دهه ۹۰ در اروپا یکی از پرطرفدارترین نمایشهای اجرای آلمان این نمایشنامه است تا به امروز این نمایشنامه را به‌صورت دروس نمایشنامه‌شناسی در دبیرستانهای کشور آلمان تدریس می‌کنند.

در «درماتورگی هامبورگ»، لسینگ نقش یک دراماتورگ در تئاتر را همانا درگیر شدن با درامهای جهان، تعامل با ادبیات نمایشی و تئوریهای زیبایی‌شناسانه عصر و دوران تئاتری می‌داند که دراماتورگ در آن جامعه زندگی می‌کند. درواقع وظیفه دراماتورگ ورزیده تئاتر، سمت‌وسوی صحیح قرار دادن «تئاتر زمان» و یا ارتزاق فکری برای ثبت زیبایی‌شناسانه صحنه تئاتر برای کارگردانان، مدیریت و سیاستگذاری در تئاتر، تماشاگران و یا منتقدین آثار نمایشی و دراماتیزه کردن آنان در هر عصر و زمان است.

استانیسلاوسکی و دانچنکو

بزرگ‌ترین همکاری یک کارگردان و بازیگر بزرگ با یک نمایشنامه‌نویس و مشاور ادبی در سرآغاز قرن بیستم همیشه نظر جامعه تئاتر را به خود جلب کرده است. همکاری متبحرانه و استمرار دو هنرمند بزرگ روسیه «تئاتر مالی مسکو» یعنی کنستانتین سرگیوویچ استانیسلاوسکی در مقام سرپرست تئاتر، کارگردان و بازیگر با همکارش ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو در مقام مشاور ادبی، نمایشنامه‌شناس و به زبان امروز یک دراماتورگ برجسته (که در سال ۱۸۹۸ دست به تأسیس «تئاتر هنری مسکو» زدند و حاصل این همکاری به روی صحنه آوردن نمایشنامه‌های فراوان بود که در رپرتوار آن زمان وجود داشت) قریب به ۴۰ سال به طور انجامید. در این بخش به‌طور فشرده فقط به دو مورد کوتاه در برخورد با دو نویسنده بزرگ قرن نوزدهم و بیستم روسیه به عبارتی آنتون پائوولویچ چخوف و ماکسیم گورکی اشاره خواهم کرد.

«زندگی من در هنر» اثر استانیسلاوسکی یکی از مهم‌ترین کتب ـ به اعتقاد من ـ برای کارگردانان، بازیگران، دراماتورگها به‌ویژه برای دانشجویان رشته هنر نمایش است که قدمتی ۸۰ ساله دارد و آخرین نوشته‌های این هنرمند بزرگ تا سال ۱۹۲۵ است.

این کتاب از آن نظر مهم است که از همکاری مستقیم استانیسلاوسکی و دانچنکو برای انتخاب نمایش، نوع نگاه به نمایش، مراحل پیش‌تولید یک اجرای نمایش که همانا دوباره‌خوانی متون نمایشی، آداپتاسیون احتمالی و ملاقات با نویسندگان و حضور حتی مستقیم آنها در تمرینات و دور میزخوانی متن نمایش برخوردار بوده است. نام دسته‌ای از آنها همان‌طور که اشاره شد، عبارت است از: چخوف، گورکی، مترلینگ، لئون تولستوی و... .

این کتاب در بخش کارگردانی آثار چخوف حائز اهمیت است. زیرا چخوف برای این گروه تئاتری (تئاتر هنری مسکو) می‌نوشت و در اکثر تمرینات حضور داشت و آرای استانیسلاوسکی و تحلیل وی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

را به‌عنوان کارگردان و بازیگر و خالق «سیستم» مطرح می‌کرد. مجموعه کتبی که این هنرمند قرن برای تربیت بازیگری ارائه داد «سیستم» نام گرفت و هنوز در عرصه هنر بازیگری در مراکزی آکادمیک هنرهای نمایشی و مدارس عالی بازیگری در جهان به‌ویژه «اکتور استودیو» در نیویورک و یا اروپا تدریس می‌شود و دوره اصلی

این سیستم در مسکو هفت سال به‌طور می‌انجامد. این کتاب برای اهل تئاتر و علم هنرهای نمایشی جذاب و از درجه اعتبار معتنابهی برخوردار است.

استانیسلاوسکی در کتاب «زندگی من در هنر» می‌نویسد: «برای اجرای نمایش چخوف، پیش از هر چیز لازم است که رگه طلایی او را پیدا کنیم، به احساس حقیقت و افسون او تسلیم شویم، به او ایمان بیاوریم و به همراه شاعر، در مسیر معنوی نمایشنامه سیر کنیم و به درهای مخفی ناخودآگاهی هنری انسان دست یابیم. در این ژرفناهای روح است که «خلق و خوی چخوف» آفریده می‌شود و این خلق‌وخو، ظرفی است که تمامی پرمایگیها و ارزشهای روح چخوف را که نامریی وغالباً درک‌ناشدنی به‌شمار می‌رود، دربردارد.»

بدیهی است که استانسیلاوسکی در عصر خودش تا حدودی یک چخوف‌شناس به‌شمار می‌رفت و کسی که لااقل با اطمینان و با وجود شعف خاصی نمایشنامه‌هایش را به وی می‌سپرد و بالطبع شخص سومی که پل ارتباطی بود و یا به تحلیل و ارزیابی از دریچه نویسنده نزدیک‌تر می‌شد، همانا ولادیمیر نمیروویچ دانچکنو بوده است. استانیسلاوسکی درباره رسیدن به «ژرفای روح» آثار نویسنده چخوف و همکاری با دراماتورگ دانچکنو در کتاب «زندگی من در هنر» اعتراف می‌کند: «تکنیکهای این‌کار درونی پیچیده و راههای آفرینش ناخودآگاهی انسان بسیار زیاد و گوناگون است.

نمیروویچ دانچکنو و من هر کدام از راه ویژه خویش به چخوف و درونمایه مخفی او نزدیک شدیم: ولادیمیرایوانوویچ از راه هنری ـ ادبی نویسنده و من از راه بازیگری، یعنی راه تصویرها، اما نخست، این راهها و برداشتهای متفاوت از نمایشنامه، سبک کندی کار بود. بحثهای دراز داشتیم، این راهها و برداشتهای متفاوت از نمایشنامه، سبک کندی کار بود. بحثهای دراز داشتیم، از جزئیات گرفته تا اصول، از نقش گرفته تا نمایشنامه و هنر به‌طور کلی همه را مورد بحث قرار دادیم. حتی مشاجره‌هایی نیز داشتیم، اما این مشاجره‌ها همیشه ریشه هنری داشت به همین دلیل بیشتر از اینکه خطرناک و زیان‌آور باشد، سودمند بود. زیرا به ما می‌آموخت که چگونه به ژرفا و جوهر هنری دست یابیم. با این‌همه اختلاف در برداشتها و شیوه‌های کار تئاتری ما ـ ادبی و هنری ـ به زودی پایان یافت و متقاعد شدیم که محال است بتوان شکل را از

دراماتورگ؛ این واژه همانند واژهٔ دراماتورگی به لحاظ همخانواده بودن، به وظایف شخصی گفته می‌شود که در روند تکامل و پیشرفت درام، درام‌نویسی و دراماتیزه کردن، نقش اساسی و در مدیریت هنری و ادبی تئاتر نیز همکاری مستقیم داشته باشد.

محتوا، جنبه روانشناسی، جامعه‌شناسی، ادبی و نمایشنامه را از تصویرها، میزانسن و آرایش صحنه که همگی صنعت تهیه نمایش را تشکیل می‌دهد، جدا کرد.»

هنگامی که «مرغ دریایی» به روی صحنه رفت، استانیسلاوسکی توانست ادای احترامش را به چخوف در نقش تریگورین ایفا کند.

آشنایی گورکی با «تئاترهای هنری مسکو» و ارائه نمایشنامه‌هایش مانند «خرده بورژواها» و یا «در اعماق» از دوران طلایی همکاری کارگردان و نویسنده و دراماتورگ گروه یعنی ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو بود. استانیسلاوسکی درباره نمایش «در اعماق» گفته بود: «همان‌طور که معمول بود، نمیروویچ دانچنکو و من هر کداممان نمایشنامه تازه را با روش مشخص خود مورد بررسی قرار دادیم.

ولادیمیر ایوانوویچ تحلیل استادانه‌ای از نمایشنامه ارائه داد او نویسنده‌ای بود که همه راههای کوتاهی را که به خلاقیت می‌رسید، می‌شناخت. من به‌طور معمول و همیشگی ابتدا در سرگردانی و سردرگمی ناامیدکننده‌ای غرق بودم و با شتاب از زمینه طبیعی و واقعیت عینی به احساس و از احساس به تصویر و از تصویر به جسم می‌اندیشیدم. برای پیدا کردن ماده خلاقه نمایشنامه، گورکی را کلافه کرده بودم. او به من گفت که چگونه نمایشنامه را نوشته، در کجا تیپها را یافته و چگونه خود، در جوانی آواره و دربه‌در بوده و چطور با کاراکترهای اصلی، به‌ویژه ساتین (Satin) که قرار بوده نقشش را بازی کنم ملاقات کرده است.»

ادامه دارد.