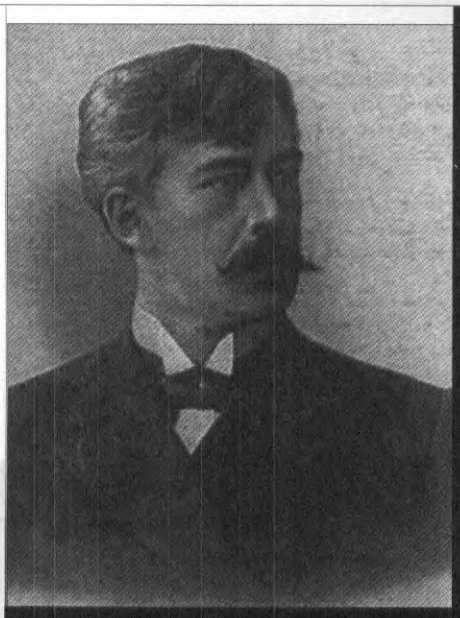
سیستم «استانیسلاوسکی»

فرانکو روفینی[1]

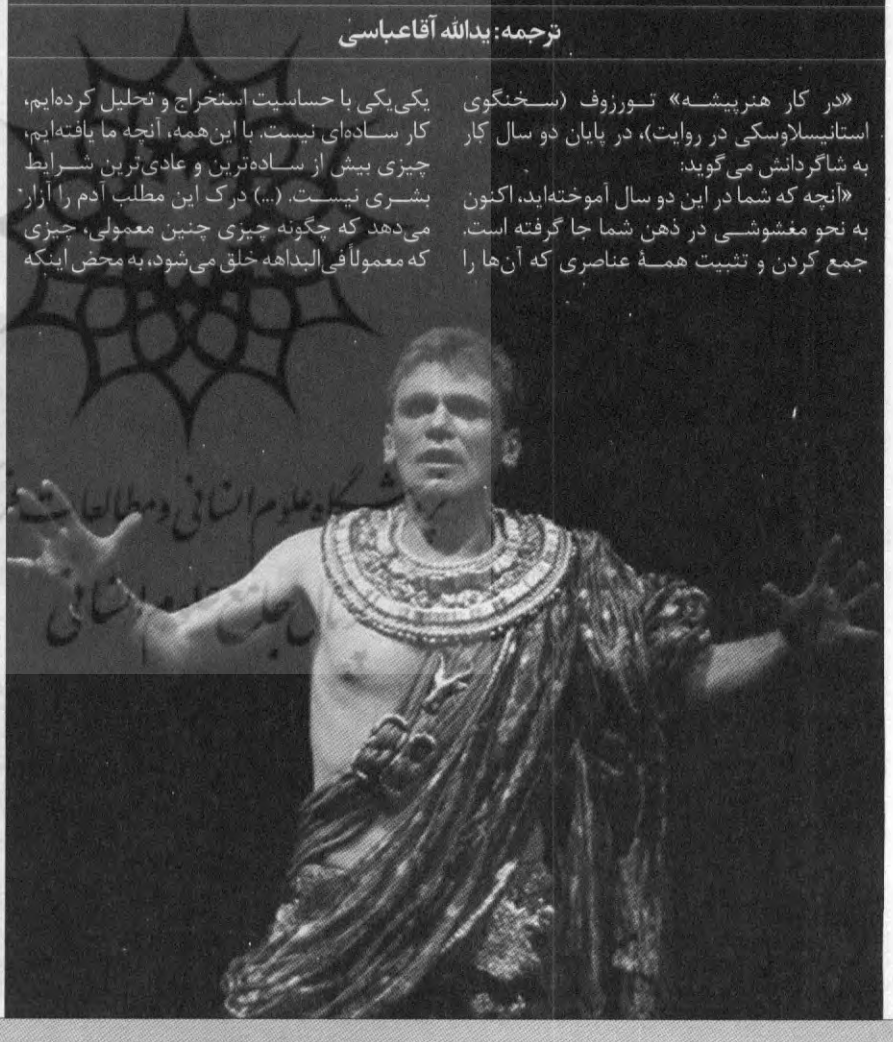
ترجمه: یدالله آقاعباسی



استانیسلاوسکی

«در کار هنرپیشه» تورزوف (سخنگوی استانیسلاوسکی در روایت)، در پایان دو سال کار به شاگردانش می‌گوید:

«آنچه که شما در این دو سال آموخته‌اید، اکنون به نحو مغشوشی در ذهن شما جا گرفته است. جمع کردن و تثبیت همهٔ عناصری که آن‌ها را یکی‌یکی با حساسیت استخراج و تحلیل کرده‌ایم، کار ساده‌ای نیست. با این‌همه، آنچه ما یافته‌ایم، چیزی بیش از ساده‌ترین و عادی‌ترین شرایط بشری نیست. (...) درک این مطلب آدم را آزار می‌دهد که چگونه چیزی چنین معمولی، چیزی که معمولاً فی‌البداهه خلق می‌شود، به محض اینکه بازیگر پا به صحنه می‌گذارد، بی‌اینکه اثری از خود بر جای بگذارد ناپدید می‌شود و برای ایجاد مجدد آن این‌همه کار، مطالعه و تکنیک لازم است. (...) درک صحنه‌ای عمومی به دلیل تک‌تک عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن ساده‌ترین و طبیعی‌ترین حالت انسانی است. روی صحنه، در جهان ساکن آن، در میان زوایا و گوشه‌های آن، در میان رنگ‌ها، لته‌ها و اسباب و لوازم، این درک صحنه‌ای صدای زندگی انسان، صدای واقعیت است.»



در مورد «سیستم» استانیسلاوسکی پیش‌داوری‌های زیادی وجود دارد: اینکه فقط با هم‌ذات‌پنداری با شخصیت سر و کار دارد، اینکه فقط به درد بازیگران طبیعت‌گرا یا واقع‌گرا می‌خورد، اینکه حاصل بوطیقای[2] خاصی است و امثال این حرف‌ها.

اما استانیسلاوسکی، آن‌طور که ما دیده‌ایم، ربطی به چنین عقایدی ندارد. خود او می‌گوید که هدف از سیستم ایجاد «درک صحنه‌ای عمومی» یعنی بازآفرینی ساده‌ترین و معمول‌ترین شرایط انسانی روی صحنه است.

ساده‌ترین شرایط انسانی؛ ذهن/ تن طبیعی

با تغییر دیدگاه ناچار پیش‌داوری در مورد سیستم استانیسلاوسکی به واکنش غیرتعصب‌آلود تبدیل می‌شود، برای شروع بهتر است قبل از اینکه به سراغ مکتب یا ذوق این کارگردان بزرگ روسی برویم، از تعریف چیزی آغاز کنیم که او آن را «ساده‌ترین و طبیعی‌ترین شرایط انسانی» می‌نامند. در واقع این هدف سیستم بود و چنین هدفی هیچ ربطی به زیباشناسی کارگردان و انتخاب‌های عملیاتی او ندارد.

استانیسلاوسکی بعداً در «آفرینش یک نقش» می‌گوید: «هر کارگردانی در کار کردن روی

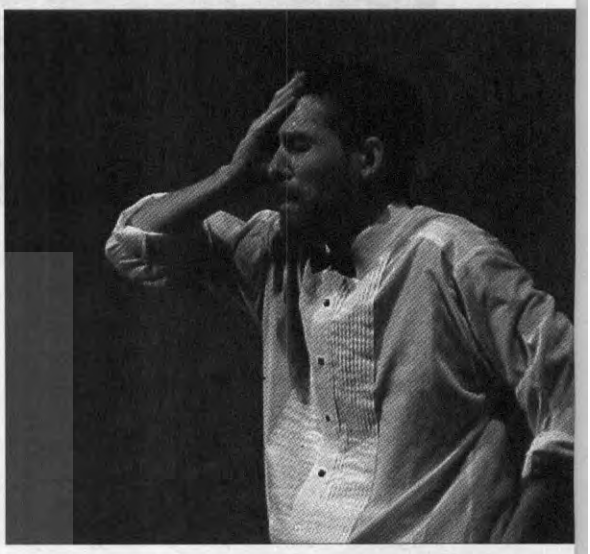
نقش و برنامه خود برای پیشبرد کارش شیوهٔ خاص خودش را دارد: هیچ قانون تثبیت‌شده‌ای وجود ندارد. اما مراحل درونی کار و فرایندهای روان ـ فیزیولوژیکی را که در سرشت ما ریشه دارند، باید دقیقاً رعایت کرد. شرایط انسانی که استانیسلاوسکی از آن سخن می‌گوید بر فرآیندهای روان، فیزیولوژیکی مبتنی است که در سرشت ما ریشه دارند و آن را می‌توان «ذهن ـ بدن طبیعی» تعریف کرد.

ذهن ـ بدن را وقتی می‌توانیم طبیعی بنامیم که بدن به خواست‌های ذهن طوری پاسخ بدهد که نه بیهوده و اضافی و نه ناهماهنگ باشد. یعنی هنگامی که:

ـ بدن تنها به خواست‌های ذهن پاسخ بگوید؛

ـ بدن به همهٔ خواست‌های ذهن پاسخ بگوید؛

ـ واکنش به همهٔ خواست‌های ذهن و فقط به آن خواست‌هایی که بدن با آن‌ها سازگار است و تلاش برای ارضای آن‌ها.



هماهنگی ذهن ـ بدن در بدنی آشکار می‌شود که در خلأ عمل نمی‌کند، که از کنش لازم نمی‌پرهیزد، که به نحوی تناقض‌آلود و سترون، واکنش نمی‌کند. ذهن ـ بدن طبیعی عملاً ساده‌ترین و طبیعی‌ترین شرایط انسانی است و کاملاً آزاردهنده است که به «محض اینکه بازیگر پا به صحنه می‌گذارد، بی‌آنکه اثری از خود به جا بگذارد، ناپدید می‌شود.» آزاردهنده است، اما همان‌طور که می‌دانیم، حقیقت دارد، بدن به محض رفتن روی صحنه میل به بیهودگی، اضافه بودن و ناهماهنگی می‌کند. در بیهودگی عمل می‌کند، اصلاً نمی‌خواهد عمل کند، خودش را نقض می‌کند، آن حالت طبیعی را از دست می‌دهد که قبل از آمدن بر صحنه داشت و دوباره بلافاصله پس از ترک صحنه آن را بازخواهد یافت. برای بازآفرینی این سرشت طبیعی، این «صدای زندگی انسانی، این واقعیت» کار، مطالعه و تکنیک لازم است. سیستم این است. ذهن ضرورت‌ها را می‌سازد: پرژیوانی[3] (بازگشت به زندگی)

با فرض اینکه بدن باید به همهٔ ضرورت‌های ذهن، یا بعضی از آن‌ها، واکنش نشان دهد، قبل از هر چیزی لازم می‌آید ذهن بازیگر برای پروردن و ایجاد ضرورت‌ها تربیت شود. ذهن از نظر استانیسلاوسکی معادل است با خرد، ارائه و احساس در ارتباطی متقابل.

در زندگی روزمره این کار لازم نیست، چون ضرورت‌های ذهن برای بدن واقعی هستند، اما روی صحنه ضرورت‌هایی که واقعی نیستند، باید واقعی بشوند. هدف «پرژیوانی» این است: تربیت ذهن بازیگر برای ساختن خواسته‌ها، یعنی انگیزش، چیزی که بدن راهی ندارد جز اینکه در برابر آن واکنشی مناسب نشان دهد.

ضرورت و در عین حال دشواری پرژیوانی در سیستم استانیسلاوسکی از اینجاست. ذهن بازیگر نه‌تنها باید واکنش منطقی و زمینه‌ای انگیزشی و حسی بیافریند، بلکه این زمینهٔ آفریده‌شده باید طوری هم عمل کند که انگار ضرورتی واقعی است و بازیگر باید زمینه‌ای را که آفریده باور کند. اگر، و تنها در صورتی که، بازیگر باور کند، تماشاگر هم باور می‌کند درست همان‌طور که در بیرون از صحنه واکنش آدم‌ها را باور می‌کند.

پرژیوانی فقط هنگامی تمام می‌شود که زمینه توجیهات منطقی، ارادی و حسی تبدیل به ضرورتی واقعی می‌شوند در اینجا، واکنشی که هنوز در حرکت تجلی نکرده، تقریباً فعال شده است. برای استانیسلاوسکی، پرژیوانی تقریباً «میل به عمل» یا «عمل در تمایل» است، حتی اگر هنوز عملی روی نداده باشد.

بدن پاسخ مناسب می‌دهد: تجسم[4]

فنون تجسم تبدیل عمل در تمایل را به «عمل در عمل» امکان‌پذیر می‌کنند. در اینجا نوعی ناسازگاری آشکار وجود دارد. هر چه پرژیوانی برای سیستم استانیسلاوسکی بیشتر ضروری و اساسی است، تجسم بی‌دلیل‌تر به نظر می‌رسد. در واقع اگر ذهن در خلق یک ضرورت واقعی موفق شود، بدن می‌تواند کاری جز واکنشی مناسب انجام ندهد. پس فایدهٔ آموزش چیست؟

نباید فراموش کرد که پرژیوانی ضرورتی واقعی نیست، بلکه فقط طوری عمل می‌کند که انگار هست. نکته در اینجاست. پرژیوانی برای اینکه به مثابه یک نیاز واقعی عمل کند، نمی‌تواند ساده و خطی باشد، بلکه باید پیچیده و پویا باشد و تضادها را دربربگیرد. باید با موقعیت‌های استثنایی، یا بهتر بگوییم با موقعیت‌های افراطی در زندگی روزمره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سازگار شود.

در بخش مشهوری از کتاب، استانیسلاوسکی به بازیگر توصیهٔ اکید می‌کند که خوب را در بد، حمایت را در دانایی و غم را در شادی جست‌وجو کند. ذکر نتیجه‌ای که خود استانیسلاوسکی گرفته خالی از لطف نیست: «این دقیقاً یکی از شیوه‌های بسط شور انسانی است.» (L. A.PP.62)

این امر به طور کلی در مورد شخصیت، معتبر است، درست همان‌طور که برای همهٔ عناصر پرژیوانی صدق می‌کند. اما انتخابی بیانی نیست. بر عکس، روی صحنه، شور برای آنکه بتواند تختهٔ پرشی برای عمل باشد، باید با پیچیدگی بسط یابد، تقویت شود و نیرو بگیرد.

بنابراین انسان می‌تواند ضرورت و اهمیت فنون تجسم را در سیستم استانیسلاوسکی دریابد. در واقع ضرورتی که ذهن ایجاد می‌کند، برای اینکه کار ضرورت واقعی را بکند، باید از پیچیدگی نیرو بگیرد و پس از آن واکنش مناسب بدن نیز تقویت گردد.

بدن بازیگر باید تربیت شود تا بتواند به کوچک‌ترین انگیزش ذهن پاسخ بدهد، درست مثل واکنش‌های «استرادیواریوس»۵ به ملایم‌ترین تماس دست هنرمند. در واقع استانیسلاوسکی بارها بدن بازیگر را با این ابزار موسیقی ارزشمند، قیاس می‌کند.

البته در زندگی روزمره هم ضرورت‌های پیچیده‌ای وجود دارد که بدن باید به طور خود به خودی و به نحوی مناسب به آن‌ها پاسخ بدهد. اما این امر در موقعیت‌های استثنایی و افراطی صورت می‌گیرد. برعکس در زندگی روی صحنه هر موقعیتی افراطی است، چون اگر نباشد نمی‌تواند «موقعیت واقعی» باشد یا به جای موقعیتی واقعی عمل کند. آنچه برای ذهن ـ بدن روی صحنه معیاری عادی است، در زندگی روزمره استثنایی است.

طبیعی بودن روی صحنه، نوع تقویت‌شده‌ای از طبیعی بودن روزمره است. بنابراین باید آن را به وسیلهٔ سیستم از نو ایجاد کرد. درک صحنهٔ درونی با استفاده از تکنیک پرژیوانی شکل می‌گیرد و درک صحنهٔ بیرونی که با استفاده از تکنیک تجسم ساخته می‌شود، باید به درک صحنهٔ کلی که سرشت ثانویهٔ طبیعی بازیگر است بپیوندد و در آن ادغام شود.

ذهن ـ بدن طبیعی، شخصیت، نقش

ذهن ـ بدن طبیعی سرشت ثانویهٔ بازیگر است. اگر کسی با تحلیل گام به گام به این نتیجه برسد که این هدف اعلام‌شدهٔ سیستم استانیسلاوسکی است، آن‌وقت باید از خود بپرسد که کارکرد ذهن ـ بدن در خط مشی بازیگر به طور کلی چیست.

در واقع خط مشی بازیگر از سیستم فراتر می‌رود و آن تحلیل نقش است (یعنی تحلیل واژگان و کنش‌هایی که متن نوشتاری برای شخصیت در نظر گرفته است.)

وظیفهٔ ذهن ـ بدن طبیعی در تحلیل نقش چیست؟ تا آنجا که به استانیسلاوسکی مربوط است، می‌توانیم پاسخ‌های زیر را به این پرسش بدهیم:

ذهن ـ بدن طبیعی مشخص‌کنندهٔ معنا برای شخصیت است.

ـ شخصیت تعیین‌کنندهٔ مفهوم نقش است.

تحلیل نقش به شیوه استانیسلاوسکی سه مرحله دارد:

۱. تشکیل ذهن ـ بدن طبیعی

۲. تشکیل شخصیت که از نقش (نوشته‌شده) شروع می‌شود.

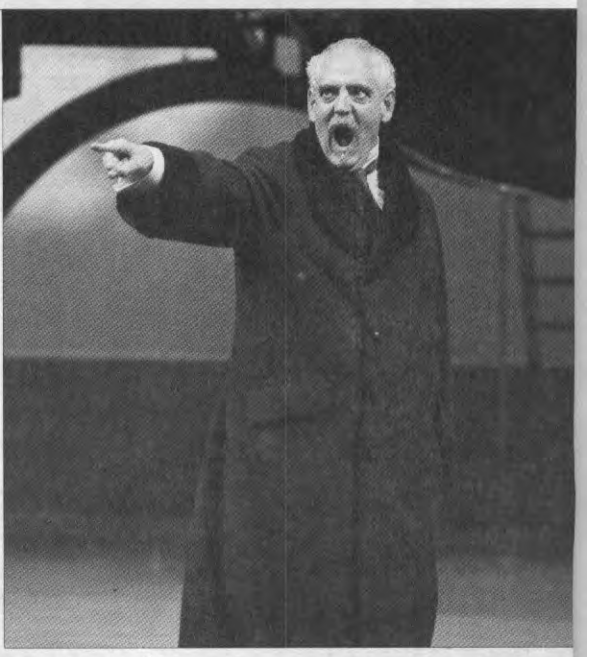
۳. تشکیل نقش (در بازی) که از شخصیت آغاز می‌شود.

این سه مرحله به طور نظری و از حیث روش‌شناسی مجزّا هستند، اما عملاً در هم بافته‌اند.

شخصیت از نظر استانیسلاوسکی چیست؟ شخصیت ذهن ـ بدن طبیعی بازیگر در «شرایط داده‌شدهٔ» نقش (نوشته‌شده) است.

نقش (بازی‌شده) چیست؟ نقش شخصیتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



است که به سوی «فراعینی شدن» جهت یافته و می‌توان گفت که «از طریق خطی از عمل» به این مسیر افتاده است.

شخصیت همچنین باید در گذشته و آیندهٔ نقش وجود داشته باشد، یعنی حتی در جایی که نقش موقتاً حضور ندارد، شخصیت باید در اعمالی هم که به وسیلهٔ نقش پیش‌بینی نشده، وجود داشته باشد، یعنی حتی در جایی که نقش حضور جسمانی ندارد. توصیه‌های استانیسلاوسکی در این مورد فراوان و صریح است.

شخصیت موجودی فراتر و بالاتر از اعمالی است که به عنوان پاره‌ای از نقش انجام می‌دهد. حتی اگرچه با «شرایط داده‌شدهٔ» یک نقش هماهنگ است، می‌توانست نقش‌های دیگر را هم بازی کند. در تاریخ تئاتر نمونه‌های متعددی وجود دارد که یک بازیگر ـ شخصیت نقش‌های متفاوتی بازی می‌کند و تجربهٔ مشترک ما به عنوان تماشاگر می‌پذیرد که در یک نقش (نوشته‌شده) می‌تواند شخصیت‌های مختلفی وجود داشته باشد. هزاران هاملت وجود دارد که هر یک را بازیگری است: این امری معمول و حقیقتی بنیادین است. پس شخصیت با توجه به نقش چه معنایی دارد؟ شخصیت با نقش هم‌ذات نمی‌شود، آن را دربرنمی‌گیرد، در آن حل نمی‌شود. شخصیت فقط شرایط نقش برای معناست.[۶] اگر بازیگر شخصیت را گم کند (یا پیدا نکرده باشد) ـ بر اساس نظر استانیسلاوسکی ـ نقش معنایش را از دست می‌دهد. اگر بازیگر یک شخصیت ساخته باشد، نقش یک معنا به خود می‌گیرد، اگر بازیگر شخصیت دیگری ساخته باشد، نقش می‌تواند معنای دیگری داشته باشد، اما می‌تواند هم همان معنای قبلی را نگه دارد.

اما همان‌طور که نقش می‌تواند بدون شخصیت، معنایی نداشته باشد، شخصیت هم می‌تواند بدون طبیعی بودن (سازمندی) بدن ـ ذهن بازیگر معنایی نداشته باشد. اگر ذهن ـ بدن بازیگر غیرطبیعی باشد، کنش‌های شخصیت حتی اگر از شرایط داده‌شدهٔ «نقش پیروی کند، نمی‌تواند به ضرورت‌ها یا تقاضاها واکنش مناسب نشان دهد. در این صورت واکنش‌ها صرفاً اجرای مکانیکی دستورهای خارجی است.

اگر یک‌پارچگی ذهن ـ بدن از هم بپاشد، شخصیت نیز متلاشی می‌گردد، دیگر شخصیت نیست و بنابراین نمی‌تواند تضمینی بر معنای نقش باشد. برای استانیسلاوسکی ذهن ـ بدن یکپارچه و طبیعی زیربنای معنای نقش است، خشت اولی است که خشت پایان، یعنی شخصیت، می‌تواند بر آن بنا گردد.

شرایط برای معنا و سطح پیش‌بیانگری

ساختن ذهن ـ بدن طبیعی و ساختن شخصیت بر مبنای نقش (نوشته‌شده) دو مرحله از کار هنرپیشه در تحلی نقش است که قبل از بروز معنا روی می‌دهد. این دو مرحله شرایط اساسی برای بروز معنا را تشکیل نقش (بازی‌شده) با شروع از شخصیت مهیا می‌کنند.

در عمل جدا کردن دو مرحله اوّل از مرحله آخر (اگر نگوییم غیرممکن) دشوار است؛ حتی دشوارتر از جدا کردن مرحله اوّل از مرحله دوم است.

این امر باعث طرد نظریه و روش در کار بازیگر استانیسلاوسکی از سطحی که قبل از بروز معنا روی می‌دهد، نمی‌شود؛ سطحی که قبل از بیان وجود دارد و یک شرط بیان است.

این سطح، سطح پیش‌بیانی است که مردم‌شناسی تئاتر با آن سر و کار دارد. متقابلاً، سطح پیش‌بیانی را می‌شد به طور کلی سطحی تعریف کرد که شرایط برای معنا در آن شکل می‌گیرد.

کار بازیگر در سیستم استانیسلاوسکی کار بر سطح پیش‌بیانی است و از بوطیقا با گزینه‌های هنری کارگردان مستقل است.

استانیسلاوسکی این مطلب را بی چون و چرا تأیید می‌کند. استانیسلاوسکی واقع‌گرا، طبیعت‌گرا، بنیان‌گذار یک شیوهٔ بازیگری، دربارهٔ سیستم چنین می‌گوید: «سیستم هیچ ربطی به واقع‌گرایی یا طبیعت‌گرایی ندارد؛ بلکه پرسشی در مورد فرآیندی اساسی در سرشت خلاقهٔ ماست.» درست است که هیچ قانون ثابتی برای تجلی معنی وجود ندارد، مگر اینکه، البته، شرایط بروز معنا وجود داشته باشد.

به همین ترتیب برای تشکیل شرایط برای معنا، در مورد کار در سطح پیش‌بیانی، هیچ نظام تثبیت‌شده‌ای وجود ندارد. سیستم استانیسلاوسکی یک نظام است، نه همهٔ نظام‌ها.

هر کسی می‌تواند این نظام را نپذیرد، درست همان‌طور که می‌تواند راه و رسم او را بپذیرد، به شرط اینکه ذهن ـ بدن بازیگر بتواند به نحوی طبیعی بودن خود را پیدا کند.

استانیسلاوسکی در اواخر عمر خودش را از تئاتر جدا و تمرین‌های به ظاهر بیهوده‌ای را با گروهی از بازیگران آغاز کرد. آن‌ها روی نمایشنامه تارتوف مولیر کار می‌کردند، اما تلاش نمی‌کردند که آن را به اجرا برسانند. هدف آن‌ها جست‌وجوی حتی‌الامکان عمیق «قوانین طبیعی» تئاتر بود. یکی از هنرجویان به نام توپورکف، دفتر یادداشتی به یادماندنی از آن روزهای کار و پژوهش برای ما به جا گذاشت.

از همان شروع تجربه، استانیسلاوسکی روشن کرد که قصد او فراهم کردن ابزاری برای بازیگر است که یاد بگیرد وقتی که فقط یک نقش را بازی می‌کند، بر همهٔ نقش‌های ممکن دیگر هم کار کند: «هنر زمانی آغاز می‌شود که هیچ نقشی وجود ندارد، وقتی که فقط "من" در شرایط داده‌شدهٔ نمایشنامه وجود دارد.»[۷]

قبل از نقش، شخصیت وجود دارد و قبل از شخصیت چه؟ شرایط اساسی برای «حقیقت» بر روی صحنه چیست؟

استانیسلاوسکی، البته بدون اینکه اصطلاح «ذهن ـ بدن طبیعی» را به کار ببرد، به این سؤال با قیاس زیر پاسخ داد:

«هر چقدر هم که نقاش تصویری از مدل را با ظرافت و حساسیت نقاشی کند، اگر حالت مدل برخلاف قوانین فیزیکی باشد، اگر در آن حقیقتی وجود نداشته باشد، اگر مثلاً ارائه یک وضعیت نشسته واقعی نباشد هیچ‌چیز آن نقاشی را باورکردنی جلوه نمی‌دهد. بنابراین نقاش قبل از اینکه به نشان دادن نقاشی خود با ظرفیت‌ترین و پیچیده‌ترین حالت‌های روانشناختی بیندیشد، باید مدلش را طوری بنشاند، یا بایستاند، یا بخواباند که ما باور کنیم مدل واقعاً نشسته یا ایستاده یا خوابیده است.»[۸]

این هدف سیستم، با همهٔ تنوعش بود: ایجاد راهی برای بازیگر قبل از اجرا و برای معنا بخشیدن به اجرای خود بود، برای اینکه واقعاً و حقیقتاً نشسته یا ایستاده و به طور طبیعی روی صحنه حاضر باشد.

پی‌نوشت

1. Franco Ruffini.
2. Poetics.
۳. این اصطلاح روسی را به انگلیسی چیزی شبیه Per-ezhivanie «بازگشت به زندگی» ترجمه کرده‌اند.
4. Personification.
5. Stradivarius(ویلن ارزشمند ساخت استرادیواری).
۶. «شرایط برای معنا» یعنی همهٔ عناصر جسمانی و روانی که کلیت و ارتباط آن‌ها با یکدیگر به بازیگر امکان می‌دهد تا شخصیت (و سپس نقش) را به نحوی منسجم و معنادار بسازد.
7. V. Toporkor, Stanislavsky in Rehearsal Theatre Art Book, Newyork, 1979
8. Ibid=,P.161