الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر
Université Mustapha STAMBOULI Mascara

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

سند بيداغوجي خاص بمقياس فن التمثيل

مستوى: السنة الثانية ليسانس فنون السداسي الثالث

إعداد الدكتور: بن عيسى نورالدين

لجنة القراءة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة
بغالية أحمد	أستاذ محاضر أ	جامعة سعيدة
شويرف مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر

2021/2020

المحور الأول

مفاهيم أولية في فن التمثيل

نبذة تاريخية حول ظهور الممثل:

كما لكل حرفة وتاريخها وظروفها الخاصة التي ساعدت على نشوئها، كذلك مهنة التمثيل، لها ماضيها العريق الذي يمتد إلى آلاف السنين، فقبل أن نعرف شخصية الممثل علينا أن نلقي نظرة تاريخية عن ظهوره.

ولد التمثيل بطقوس دينية قدمت على شكل عروض واحتفالات غنائية راقصة، ويمكن اعتبار كل ذلك أشياء بدائية لمظاهر درامية نمت خلال هذه الطقوس والاحتفالات، وقد ظهرت هذه بصورة واضحة عند اليونان القدماء، وتوضحت أكثر عند ظهور تيسبيس الذي سمي بالممثل الأول، ثم جاء بعده إسخلوس الذي أضاف الممثل الثاني تبعه صفوكليس الذي استخدم الممثل الثالث، وهكذا أخذ الممثل يرتقي وتزداد أهميته.

لم تكن مهمة الممثل قديما تستلزم أكثر من الذاكرة القوية، والقدرة على النطق الواضح السليم، لأن الملقن لم يكن معروفا في المسرح اليوناني، وكان الممثل يتدرب على فنون كثيرة كالرقص والغناء وحتى الألعاب الرياضية، ويزداد هذا التدريب بالنسبة للمسرحية الحركية* التي كانت تحظى كثيرا بتقدير المشاهدين، واختيار الممثلين كان يتم بالقرعة غير أن الشاعر كان يحتفظ عموما بالممثل لمسرحياته.

وفي العصر الروماني "كان الأغنياء يستأجرون الممثلين من الرقيق الذين تدربوا على هذه المهنة على نفقة سادتهم، يقوم هؤلاء الممثلون بعروض مسرحية يتقاضون بها أجورا، واستطاعوا أن يجمعوا أمولا طائلة من الأجور التي كانوا يتناولونها وعلى الرغم من ذلك ظلت مكانة الممثل وضعية لم يلحقها أي تغيير، إذا بقي متأرجحا بين خادم وعبد عند اليونان إلى رجل مهم يكتسب صداقة النبلاء عند الرومان.

وفي بداية العصور الوسطى اقتصرت مهنة التمثيل على رجال الدين الذين كانوا يقومون بتمثيل المسرحيات الدينية التابعة لسلطة الكنيسة التي كانت تسيطر على مختلف الأنشطة الثقافية حينذاك، إضافة إلى ذلك، ظهر ممثلون محترفون اختصوا بتمثيل المسرحيات الصامتة والهزليات وذلك بتنقلاتهم في أسواق المدن ومختلف القرى، لكن الكنيسة حاربت هذا النوع من التمثيل، فذهب البعض من هؤلاء الممثلين إلى تأليف فرق مسرحية تابعة للأغنياء والأمراء وأهل البلاط، ولهذا كان الممثل في العصور الوسطى معدودا

من أصحاب المهن المتجولة، لكن رغم كل تلك العوائق والصعوبات التي عرفها فن الممثل في تلك الفترة إلا أنه ظل يؤكد على استمرارية بقائه.

وفي العصر الإليزابيثي الإنجليزي "أصبح الممثل محتميا بالنبلاء، فمن فرقة أمين الخزانة التي كان شكسبير ينتمي إليها، والفرق الأخرى التي كانت بأسماء النبلاء إلى إطلاق اسم الفرق الملكية إلى الفرق المسرحية التي الطبقة الحاكمة.

أما في عصر النهضة، ومع ظهور التيارات المسرحية وخاصة منها الواقعية والطبيعية، اعتبر بمثابة شخصية إنسانية تقوم بتجسيد نماذج بشرية، وتحاكيها في الأمزجة والأخلاق والعادات، ويعد إبسن وبرنادشو المساهمان الأولان في ظهور هذا النوع من التمثيل.

وبهذا فقد عرفت مهنة التمثيل تطورات كبيرة، شيئا فشيئا وصولا إلى العصر الحديث، حيث ظهرت مدارس خارجية لكل منها أسلوبا معينا في أداء الممثل، وتلك الحركات الإخراجية رغم تباين أرائها إلا أنها تصب في هدف واحد هو خدمة المشاهد.

وتقسم الدكتورة هند قواص الحركات الإخراجية إلى ستة أنواع:

1- **المدرسة التشخيصية:** ويعتقد أنصارها أنه ينبغي على الممثل أن يبقى باردا، دون انفعال أو اندماج في الشخصية وهدفهم من ذلك ألا يتأثر الممثل بمشاعر الدور كي يستطيع التأثير على الجمهور.

2- **المدرسة الصوتية:** وتعتمد أساسا على صوت الممثل فتدربه بصفة مستمرة ليتناسب مع الحركة.

3- **مدرسة الحركة والتمثيل الصامت:** وتركز هذه المدرسة إهتمامها على الحركات التعبيرية الصامتة التي يجب أن يفهم منها المغزى العام.

4- **مدرسة الكليشيهات:** تعمل على استخدام أكبر عدد من نماذج مختلفة يحفظها الممثل ويستخدمها عندما تدعو الحاجة إلى ذلك.

5- **مدرسة ستانسلافسكي:** تساعد الممثل على تقمص الشخصية تقمصا تاما واندماجه في دوره ليصبح الشخصية نفسها.

6- **مدرسة بريخت:** تمنع الممثل من الاندماج في الدور مستخدمة عنصر التغريب، هدفها التعبير عن أفكار سياسية.

وقد وجهنا اهتمامنا بالتحليل والنقد إلى المدرستين الأخيرتين نظرا لتنبوئهما مكانة كبيرة في المسرح العالمي، ويظهر للوهلة الأولى أنهما متعاكستان في الاتجاه، لكنهما تتقاطعان في عوامل مشتركة وهدفهما واحد خدمة المتفرج.

المحاضرة 02

الممثل:

تعددت الآراء حول شخصية الممثل، وتعددت التعريفات إلا أنها تصب كلها في معنى واحد، فقد يعرف الممثل بأنه "الحاكي أو المقلد الذي يحاكي الصوت والحركة وطريقة النطق للشخصية التي يمثلها، أو هو المشخصاتي الذي يشخص أبعاد شخصيته في سلوكها وحركتها وعملها ووظيفتها في الحياة.

ولكي ينجح الممثل في مهمته عليه أن يكون على إطلاع واسع بمختلف العلوم، وانعكاس الأمور والمواقف في عقله ووجدانه لها نتائج تختلف عن النتائج التي يتحصل عليها الناس العاديون، وقد يصبح هذا الانعكاس عبارة عن ذاكرة انفعالية، ونضم إلى رصيده من التجارب.

والممثل أيضا هو "ذاك الشخص الذي يتكون داخله خزين من الانطباعات الحياتية، والتي يشعر بالحاجة الملحة لكشفها وإلى إظهارها لجمهور المتفرجين عن طريق الكلام والحركة، ولديه القدرة على نقل أفكار الآخرين ومشاعرهم وكلماتهم بطريقة منطقية ولديه القدرة أيضا على تقليد الشخصيات والمواقف.

يقوم الممثل بمهمة إيصال أفكار المؤلف وتصورات المخرج إلى جمهور المتفرجين، وقد كان غرض التمثيل وما يزال هو خلق حياة على خشبة المسرح مستوحاة من الواقع، ولكي ينجح الممثل في تجسيد تلك الواقعية يجب أن تتوفر فيه شروط وهي: الموهبة، التقنية والمستوى الثقافي.

I) الموهبة: وهي فطرية، غير مكتسبة، وتتدرج تحتها شروط أهمها:

أ- **مرونة الجسم:** أي أن يكون جسم الممثل ذو طواعية، ولياقة بدنية تجعله متمكنا من أداء أدوار مختلفة، والاستجابة لكل التغيرات التي يتطلبها الدور، سواء من ناحية الهيئة العامة أو من ناحية الأفعال وردود الأفعال التي تظهر أثناء التمثيل بواسطة التعبير الجسماني والإيماءة وتعبير الوجه. ونستشهد هنا بالمقولة الأساسية التي تقوم عليها نظرية الأداء التمثيلي عند الممثل الفرنسي كوكلان الأكبر وهي "ضرورة خضوع الجسد وامتثاله لأوامر الروح والعقل حيث تزداد قيمة الفنان بتعاظم

سيطرة روحه على جسده. فمرونة الجسم اعتبرها أكثر المخرجين من أهم شروط التمثيل على اعتبار أن الحركة تحوي الكلمة. من بين هؤلاء المخرجين نجد:

كروتوفسكي الذي وضع تقنية خاصة لتدريب جسم الممثل على اللياقة والمرونة، وتشتمل هذه التقنية على:

1-<u>تمارين بدنية</u>:وتكون بالمشي والركض، هدفها تسخين عضلات الممثل.

2-<u>تمارين تشكيلية</u>:تركز على القدمين واليدين وكيفية تحريكهما والتحكم.

3-<u>تمارين في التأليف</u>: وهدفها البحث عن رموز وصور بواسطة الإشارة، أي التعبير عن الكلمة بالإشارة.

كما أن كروتوفسكي يشير إلى قضية مهمة فيلفت انتباه الممثل ويعلمه التجسيد السليم للدور إذ " يجب ألا يستعمل الممثل جسمه لتصوير حركة الروح، بل يجب عليه تحقيق هذه الحركة بجسمه.

ب- **مرونة الصوت:** أي أن يحتوي صوت الممثل على طبقات عديدة تجعله يختار الطبقة المناسبة للدور الذي يلعبه، إضافة إلى أن الصوت مرتبط ارتباطا وثيقا بحسن التنفس الذي يساعده على ضبط إيقاع الجمل، لذا على الممثل أن يكون متمكنا من النطق الصحيح وإيصال الكلمات بشكل سليم " فالمسرح ليس غرفة ضيوف، لا يجوز أن نخاطب صالة فيها ألف ونصف ألف من المتفرجين وكأننا نخاطب زميلين اثنين أو ثلاثة من الزملاء ممن نجلس معهم قرب الموقد، وإذا لم نرفع صوتنا، لن يسمع كلماتنا أحد، وإذا لم نعتن بنطقنا فإن كلامنا لن يكون مفهوما، ومن ثم ينبغي معالجة الصوت بحيث يبعث على الرضى وأن يكون طيعا، ملونا، قويا ومؤثرا.

إن تطوير الصوت وتطويعه مسألة تقنية فالجهاز الصوتي مثل الجسم يجب أن يتدرب لا لتستلفت انتباه الجمهور فحسب، ولكن أيضا لتنقل في سهولة ويسر الأفكار والصور والأحاسيس الداخلية .

ج- الذكاء: من البديهي أن كل مهنة لها علاقة بالثقافة والعلوم تتطلب نسبة جديدة من الذكاء، ومن ضمن هذه المهن "مهنة التمثيل" وعليه، يجب أن تتوفر للممثل درجات معينة من الذكاء تمكنه من الاستجابة السريعة لذكرياته وتجاربه لغرض استخدامها في تكوين الشخصية المجسدة، وتكون لديه

القدرة على الاستنتاج والمقارنة " وفي الحقيقة لا بد للممثل، في نهاية المطاف، أن يغلب عليه ذلك النوع من الذكاء المرتبط بفنه.

II) التقنية: بما أن فن التمثيل هو إعادة خلق صور من الحياة اليومية وبشكل منسجم لإظهار صور جديدة مستوحاة من الأصل، فلا بد من توفر وسائل معينة " تساعد على إعادة ترتيب هذه الصور، وهذه الوسائل هي ما يسمى بالتقنية وتتدرج تحتها عناصر.

أ- **الوحدة والتجانس:** وذلك بأن (يخلق) الممثل وحدة بين عناصر دوره شكلا ومضمونا، ووحدة بين الصوت والجسم والتعبير على طول عمله الفني.

ب- **الانتقاء والتركيز:** على الممثل أن يكون دقيقا في انتقاء الصور الحياتية وأن يركز عليها تركيزا تاما في عمله.

ج- **إعادة الترتيب:** إن الفنان يقتطع من الحياة الصور ذات التأثير الأكبر على أحاسيسه، وعندما يصوغها في عمل فني فهو يعيد (خلقها) وترتيبها، ولكن ليس بنفس الحجم أو الحيز أو الوقت كما هي فعلا في الحياة.

III)المستوى الثقافي:

من الممكن للمثل المحترف أن يجسد أية شخصية من الحياة سواء كانت غنية أو فقيرة، خيرة أو شريرة، عالمة أو جاهلة، ومنه، فمن متطلبات الممثل أن يكون على إطلاع واسع بمختلف العلوم النظرية والتطبيقية، فالعلوم الطبيعية تزوده بمفاتيح لعقد بعض المسرحيات، والدراسات التاريخية تقرب له العصور التي عاش بها كتاب الدراما وشخوصهم والإشكالات التي كانت تواجههم، أما العلوم الإنسانية والنفسية فتساعده على فهم إحساسات ومشاعر الشخصيات المسرحية ليتسنى له بعد ذلك تجسيدها بسهولة وبدون أي إشكال ليصبح هو الشخصية نفسها، ولا يتسنى له النجاح في كل ذلك، إلا بالجهد المضني والعمل المستمر الدؤوب.

في رأي كروتوفسكي أن المسرح يستطيع الاستغناء عن الملابس، عن الموسيقى، هن الإنارة، لكنه لا يستطيع أن يحيا من غير الممثل، فالممثل هو العمود الفقري للعرض المسرحي، فالمسرحية تتحرك بتحركه، وتسكن بسكونه، وتنجح بأدائه الجيد وتفشل بأدائه الرديء.

نستنتج مما سبق أن الفن الذي يمارسه لا يمكن أنت يكون في متناول جميع الناس، نورد هنا مقولة " لالكسندر تايروف لو سألني أحد: ما هو أصعب أنواع الفنون؟ لقلت له فن الممثل، وإذا سألني أحد آخر: وما هو إذن أسهل أنواع الفنون؟ لأجبته أيضا: فن الممثل، تؤكد مقولة تايروف أن فن الممثل لا يستطيع تحديده أو حفظ قواعده، لكن هذا لا يمنع من دراسته والتعمق فيه بغية اكتشاف أساليب جديدة حول تقنيته، فالرسام فنان، وخامة عمله الألوان، والموسيقى فنان، وخامة عمله الأوتار والنحات فنان وخامة عمله الأحجار، والممثل أيضا فنان ولكن خامة عمله هي جسمه وصوته وذاكرته، فالتمثيل إذن عملية مركبة تعتمد على وسائل عديدة جسدية، صوتية وذهنية، وهو أنماط مختلفة: فهناك التمثيل الصامت أي البانتوميم، والتمثيل الموسيقي أي الموسيقي أي الأوبرا، والتمثيل الحواري أي المسحية، والتمثيل في خيال الظل، والتمثيل بواسطة الدمى.....الخ، كل هذه الأنواع تعتمد على جوهر فني واحد هو الممثل.

المحاضرة 03

أصناف الممثل

يرى كروتوفسكي أن الممثلين ثلاث أصناف:

1- **<u>الممثل التقليدي الأكاديمي:</u>** وهو الذي يلتزم بملاحظات المؤلف والمخرج ولا يمكن له أن يخرج عنها، إذ يطبق التعليمات تطبيقا حرفيا، ويسير تبعا للخطة التي وضعها المؤلف وتصور تجسديها المخرج.

2- **<u>الممثل الصانع:</u>** هو الذي يطبع على الدور جزءا من شخصيته، ويضفي على رؤى المخرج رؤاه الذاتية، وكأنه يحاول أن يعيد صناعة هيكل الشخصية كما يراها هو، لكن دون خروجه عن تعليمات المخرج.

3- **<u>الممثل الطقوسي:</u>** هو النوع الذي يفضله كروتوفسكي ويعمل على تكوينه غاية هذا الممثل هو إعادة تحقيق تأثير المسرح الديني القديم على المتفرج، لكن ليس ذلك التنويم الفكري، وإنما تحقيق درجة ذلك التأثير ليصل بمستوى الكاهن في تأثيره في الناس وسيطرته وتحكمه بعقل المتلقين وإقناعهم بما يقول ويعمل.

عندما يبدع الممثل شخصية دوره فإن عليه أولا أن يتغلغل إلى مقاصد المؤلف عن طريق القراءة المتأنية وأن يتبين أهمية الشخصية ومكانتها، وأن يصورها وفق معطياتها وأخيرا أن يراها كما ينبغي أن تكون،عندئذ يصبح النموذج جاهزا.

يقول كوكلان أن "الممثل يجب أن يكون مزدوجا: أن تتوافر لديه (أنا) خالقة وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة [....] هذا الازدواج هو السمة المميزة لإبداع الممثل، يقصد الكاتب بالأنا الأولى الروح أما الأنا الثانية فهي الجسد، ويمكن القول أن الأنا الأولى هي العقل أو الحاكم الأعلى، والأنا الثانية هي ذلك العبد الذي يجب أن يمتثل للأوامر، وكلما اكتملت سيطرة الأنا الأولى على الثانية نجح الممثل في أداء مهمته بشكل ممتاز.

وإنه لشيء مثالي لو كانت الأنا الثانية أي جسدنا المسكين مجرد شمع لين يسمح بإجراء تغييرات لا حصر لها طبقا للدور"، لكن الجسم الإنساني مهما بلغ حدا من الليونة لن يستطيع الاستجابة لجميع أوامر عقل الممثل ورغباته.

معالجة الممثل للشخصية:

الدور المسرحي هو الشخصية التي يتخيلها المؤلف ويجسد أقوالها وأفعالها في كلمات النص، وتدخل ضمن النسيج العام للبناء الدرامي، ويوصي أرسطو بضرورة الدقة في رسم الشخصية، فقوة العمل تكمن في قوة الشخصيات فيه، التي تكون عبارة عن نموذج حقيقي من الواقع أو نموذج خيالي من صنع المؤلف.

تتوفر الشخصية المسرحية على أبعاد زمنية:

- **البعد الماضي:** ويخص تاريخ الشخصية حتى لحظة بدء المسرحية.
- **البعد الحاضر:** ويخص تطور الشخصية خلال أحداث المسرحية.
- **البعد المستقبلي:** مستقبل الشخصية بعد أحداث المسرحية، ويكون إما بتحديد المؤلف لمستقبلها أو بتكهن المتفرج.

وتحدد الشخصية المسرحية أيضا بأبعاد ثلاث:

- **البعد جسدي أو الفيزيولوجي:** طبيعة الشخصية من الناحية التشريحية والوراثية.
- **البعد الاجتماعي أو السسيولوجي:** مكانتها الاجتماعية وعلاقاتها.

- **البعد النفسي أو السيكولوجي:** صفات الشخصية النفسية.

هذه الأبعاد يستطيع الممثل اكتشافها من خلال ملاحظات المؤلف أو من خلال حوارات الشخصيات وعلاقتها الدرامية.

- وتمر معالجة الممثل للشخصية بمراحل :

1-المرحلة التمهيدية: وتتدرج تحتها خطوات:

أ- **قراءة المسرحية:** يقرأ الممثل المسرحية عدة مرات لفهم المغزى العام لها وإدراك معنى كل كلمة وجملة، واكتشاف ما وراء السطور، كما عليه الاهتمام بملاحظات المؤلف، والتركيز على النقاط التي تساعده على معرفة أبعاد الشخصية، واكتشاف علاقاتها وسلوكاتها.

ب- **قصة المسرحية:** بعد استكمال عملية القراءة، على الممثل أن يكتشف بعض النقاط في قصة المسرحية منها:

- خصوصية القصة والهدف الذي ترمى إليه، أو استنتاج الهدف الذي يريد المؤلف إيصاله إلى الجمهور.

- تحديد أحداث المسحية الرئيسية والثانوية ووحداتها وعنوان كل وحدة وهدفها.

- اكتشاف خط تطور الشخصية والمواقف التي تمر بها والصراعات التي تدخل فيها، ومن ثم يمكن للمثل إيجاد بذرة الشخصية وبذرة المشهد، أي حبل القيادة الذي يوضح الهدف الأساسي للمسرحية ككل، وهذا الهدف يعيش مع الممثل في كل لحظة من لحظات وقوفه على الخشبة إذ "لا بد أن يصنع الممثل الهدف الأخير والنهائي للمسرحية في المقام الأول بالنسبة لتكوين دوره".

بعد المرحلة التمهيدية تأتي المرحلة التنفيذية على مستوى المرحلة يتم تحريك المشاعر والأحاسيس لدى الممثل بالاستعانة بتقنيات معينة ولكل مخرج منهجا يتبعه في طريقة إدماج الممثل في دوره وإثارة انفعاله الفني. فستانسلافسكي مثلا وضع عناصر محددة أسماها عناصر التقنية النفسية، بواسطة إتباع خطواتها يستطيع الممثل الدخول في مشاعر دوره، إذ

يسأل نفسه: " ماذا سأفعل لو أنني تلك الشخصية؟" وذلك وفقا للظروف المعطاة له، ثم يرسم بمخيلته ملامح الشخصية، فتتولد لديه دون وعي عملية الإحساس بدوره والإيمان به.

المرحلة التكميلية: وهي المكملة للمرحلتين السابقتين إذ يبدأ التجسيد بواسطة الحركة والصوت، بعد أن يكون الممثل قد استكمل فهم الدور المنسوب له ورسم صورته في مخيلته.

عملية معالجة الممثل للشخصية هي باختصار فهم الممثل للمسرحية وتقطيعه للجمل ثم استخلاص الهدف من النص بصفة عامة والدور الذي يمثله بصفة خاصة، ويتطلب ذلك من الممثل البداهة الدائمة والحضور

والفطنة والذكاء والجرأة الذاتية والإخلاص في العمل، وخفة الروح وصدق العاطفة والخبرة وقوة النطق والحركة الرشيقة والإتقان الدائم والإحساس السليم والانفعال الحقيقي لا المفتعل والخيال المبدع الخلاق وحب العمل الجماعي فإذا توفرت هذه الشروط في ممثل واحد فسيكون دون شك أفضل من يقدم التفسير الصحيح لأي دور من الأدوار المسرحية.

يقول ستانسلافسكي: "إن مرحلة إعداد الدور شبيهة بمرحلة تكوين الجنين التي يبدأ التي يبدأ بها الخلق البشري... ففترة الحمل بالدور مساوية على الأقل- للفترة اللازمة لنضوج الجنين البشري بل ربما فاقتها طولا في كثير من الأحيان.

إذن فمهمة تحضير الدور ودراسته ليست بالأمر الهين، بل تأخذ وقتا جهدا كبيرين من الممثل، لكن القيمة الحقيقية لعمله هي مقدرته على رؤية وملاحظة ودراسة شخصية دوره بعينيه وأذنيه وعقله وقلبه.

المحاضرة 04

علاقة الممثل بالدور أو كيفية أدائه الشخصية:

اختلفت المناهج حول كيفية أداء الممثل للشخصية أو كيفية تعامله مع الدور المنسوب إليه فلكل مدرسة أسلوبها حسب توجهاتها الفكرية.

يرى المخرج هينج نيلز أن هناك ثلاثة مناهج على الممثل إتباع إحداها وهي: المنهج الموضوعي، المنهج الذاتي والمنهج المشترك

1-المنهج الموضوعي:LA MOTHODE OBJECTIVE

يرى رواده أن أداء الممثل يجب أن يكون موضوعيا وتشخيصا للدور الذي يجب أن يكون سطحيا، إذ يتقمص الشخصية ولا يعيشها، ومن رواد هذا المنهج رانيهارت، مايرخولد وبريخت، يعامل الممثل في هذا المنهج كما تعامل الدمية إذ يحركه المخرج ويجمده حسب إرادته. فلو أراد الممثل أن يتقمص دور عجوز، عليه أن يضبط كل حركات الشيخوخة والأصوات المناسبة لها، أي أن يتخذ ملامح وصفات الشخصية بكل أبعادها، لكن بشكل موضوعي أو دون أن يشعر بشعورها أيحس بأحاسيسها، لأن مهمته هنا هي أن يؤثر ولا يتأثر.

2- المنهج الذاتي:LA MOTHODE SUBJONCTIVE

يهدف هذا المنهج إلى خلق روح للدور المسرحي بتعايش الممثل مع الشخصية والإحساس بمشاعرها، والتفكير بأفكارها، وبالتالي التحرك بحركاتها، وهذا المنهج ذو نمط فطري وليد من داخل نفسي الممثل، الذي يضفي على مشاعر الشخصية مشاعره الخاصة. ويوجه ستانسلافسكي ملاحظة لأحد تلاميذته في شأن ذلك " إن واجبك أن تحيا دورك، وذلك بالتمرس تمرسا حقيقيا بالمشاعر التي تتفق ومشاعر الشخصية، وذلك كلما أعدت عملية خلقه.

وإخلاص الممثل لدوره هو بمثابة خلق منابع روحية صادقة تنشط حماسه الجسماني، وهذا التحريض الروحي والحماس الجسماني لا يتحقق إلا بعد التدريبات والتمارين المطولة إذ يحس بالحركة ثم يخرجها بصدق.

3-المنهج المشترك:

وهو محصله لمزج المنهجين السابقين، أي الجمع بين إيجابيات المنهج الموضوعي (العقلي) والمنهج الذاتي (العاطفي)، ويمكن أن يكون هذا هو المنهج الأنجح للممثل في أدائه و(خلق) الحياة في دوره، فبعد أن يتصور بعقله الشخصية التي ينوي تمثيلها، يبدأ بالتمرن على حركاتها وشيئا فشيئا يتولد لديه الإحساس بالإيمان والصدق بتلك الحركات، وبعد التدريبات تصبح العملية لديه شيئا غير واعي "فالممثل الذي يتعلم أداء بعض

الحركات بطريقة معينة ثم يتعود الإحساس بانفعالات الشخصية التي يمثلها، لا يلب أن يعبر عن هذه الانفعالات تلقائيا عن طريق الحركات التي تعلمها ما دامت تلك الحركات تتناسب مع تلك الانفعالات.

- لكن أهم شرط في الممثل الحقيقي هو الصدق في الأداء وهو ما نادى إليه ستانسلافسكي في منهجه وأكد عليه، وكان ديدرو من مؤيدي هذا الصدق ولكن بطريقة أخرى إذ يرى "أن الممثل أن يظل باردا، خاليا من التأثير، وعليه في قمة انفعاله أن يكون باردا ومتمالكا لنفسه. أي أن صدق الانفعال يصدر من الداخل حتى يطفو على السطح، دون مبالغة من قبل الممثل. وقد أكد الممثل كوكلان الأكبر وبتجربته الشخصية على العلاقة بين الانفعال الصادق والعقل الواعي ورقابته كما ذكرنا سابقا.

حيث أن الممثل على خشبة المسرح يؤدي الشخصية بإحساسه وانفعاله وفي نفس اللحظة يتراءى له ما يعمل بطريقة لا شعورية، وبمراقبة الضابط العقلي.

- وقد انتهت كل المناقشات التي قامت حول "التمثيل الانفعالي" إلى التصريح بأن التمثيل الممتاز في صميمه "تمثيل انفعالي"، بالرغم من لجوء العديد من المسرحيين إلى الطرق العقلية في التمثيل كبريخت وكريج وغيرهم.

إلا أنتهم انتهوا إلى أن يعير الممثل دراسة الانفعال كل الاهتمام، لأن الممثل يعيش على المسرح بواسطة ذكرياته الانفعالية المستمدة من وقائع الحياة وفي كثير من الأحيان ترقى هذه الذكريات إلى درجة من الوهم تجعلها تبدو كالحياة نفسها، وتساعد على استثارة المشاعر والأحاسيس الصادقة "فالممثل يعيش هذا التوازن بين الحياة والتمثيل هو الذي يكون فنه، وقد اعتبر منهج ستانسلافسكي من أفضل طرق التمثيل التي تساعد الممثل للوصول إلى الصدق الفني ومن ثم يستطيع التأثير في الجمهور.

فمادام التمثيل هو إعادة خلق مواهب حياتية واقعية مستمدة من الحياة، لابد من تجسيد هذه المواقف بأصدق المشاعر، كما لو كانت حقيقية، لهذا ينبغي على الفنان تركيز قواه الخلاقة على الهدف الأعلى، وأن يتوفر لديه الإحساس بالمسؤولية اتجاه دوره، ويعيشه بكلب جوارحه

ويتسلل تحت جلد الشخصية وعليه أيضا أن يجد المقدرة على ربط العلاقات الذهنية بين مختلف الإحساسات والقدرة على التحليل النفسي.

- إن الممثل لا ينفرد لوحده في إنتاج العملية الفنية، ذلك أن المسرحية وحدة متكاملة يشترك فيها أكثر من عنصر أو جهة تسبق الممثل أو تلحق به كالمؤلف، المخرج، مصمم الديكور، مسؤول الإضاءة، الجمهور....الخ، كل هذه العناصر بتكاملها وعلاقاتها تكون العرض المسرحي ونحن بصدد دراسة علاقات الممثل بتلك العناصر.
- **علاقة الممثل بالمؤلف:** يعتبر الممثل واسطة تنقل أفكار المؤلف وانطباعاته وفلسفته وأهداف عمله إلى جمهور المتفرجين، فالشخصية المسرحية الذي يعرضه على الناس بالاستعانة بالممثل فمن واجب هذا الأخير إذن أن يقدم تصوير هذا الوجه على أحسن صورة.
- **علاقة الممثل بالمخرج:** الممثل هو أداة في يد المخرج أو عجينة لينة يشكلها حسب معطيات النص وتصوراته الشخصية، ويمر عمل المخرج مع الممثل بمراحل:

أ- **اختيار الممثلين:** حيث يقوم المخرج وفقا لمعطيات النص باختيار الممثلين المناسبين لشخصيات المسرحية على أساس قدراتهم التمثيلية وليس على أساس أكبرهم شبها بالشخصية.

ت- **إجراء التمارين:** يقوم المخرج بتتبع خطوات تدرب الممثلين على التمثيل، بصفة تدريجية، بعد إجراء القراءات الأولى والتفسيرات اللازمة وتحديد أبعاد الشخصيات، ولا ينتهي عمل المخرج مع الممثل إلا بعد انتهاء العرض.

- **علاقة الممثل بالمسرح:** المسرح هو المكان الذي تعرض فيه المسرحية فعلى الممثل أن يتعود على هذا المكان، كيف يمشي، كيف يتنقل على الخشبة، وكيف يتعامل مع الديكور الموجود عليها. وأن يحسن الحيز المكاني المخصص له في دوره دون إهمال أو تجاهل رفقائه فوق الخشبة، فكل شخصية تكمل الأخرى وتساعدها.
- **علاقة الممثل بالجمهور:** الممثل هو المسؤول عن إيصال أفكار المؤلف وتصورات المخرج إلى الجمهور، وهو المسؤول عن التأثير في الجمهور لذا عليه أن يستقطب عواطفه وانفعالاته، وعلاقة الممثل بالجمهور تختلف حسب المدارس الإخراجية، إذ نجد ستانسلافسكي يوصي الممثل بالاندماج في دوره كي يؤمن المتفرج أن ما يشاهده هو

حقيقة فعلا، أما مدرسة بريخت ودعاة التمثيل البارد فإنهم يشركون المتفرج في العرض بمخاطبة الممثل مباشرة للجمهور مباشرة أي هدم الجدار الرابع.

ويقيم كروتوفسكي علاقة متينة بين الممثل والمشاهد أثناء العرض إذ يوصي المخرج بقوله "دع أعنف منظر يحدث وجها لوجه أمام المشاهد، بحيث يكون المشاهد على بعد ذراع من الممثل ويستطيع أن يحس بأنفاسه ويم عرقه، وهذا لأجل حث المشاهد على تحليل النفس، إذ لا بد من مجابهة الممثل للمشاهد هذه المجابهة تولد المتفرج مع الممثل وتوصل الهدف الأعلى لنص المؤلف وتفسير المخرج وهذا هو جوهر العمل الفني، وحسب رأي كوكلان الأكبر فإن "الدليل أن الممثل قد أدى دوره بشكل رائع هو عندما يتذكر المتفرج – لدى قراءته المسرحية أو مشاهدته إياها في أداء ممثل آخر– الممثل الأول، وعندما يقول عنه: لقد كان متفردا.

إذن على الممثل أن يفي على الشخصية المسرحية أحاسيسه وروحه الصادقة ليؤثر على الجمهور، فهو يعمل بدرجة الأولى لأجله ومن أجله، والجمهور هو الذي يحكم على أداء الممثل بالنجاح والفشل.

المحاضرة 05

الارتجال عند الممثل:

إن نص المؤلف هو البذرة الأولى التي تنتج شجرة المسرحية يغذيها تصور المخرج وأداء الممثل. لكن يمكن تجاوز النص ليصبح عمل الممثل عبارة عن ارتجال للكلمات والمواقف والأفعال، ولكي يتمكن من ذلك "يجب أن تكون لديه القدرة على المغامرة والاكتشاف، وهذا يأتي

بالتدريب المستمر وقبل أن يرتجل الممثل حواره فوق خشبة المسرح يكون في ذهنه فكرة مسبقة عما سيفعل إذ يطرح على نفسه أسئلة:

ماهو الحدث الذي سأجسده؟ ما هو الدافع إليه؟ وكم سيستغرق من الزمن؟ وكذلك على الممثل المرتجل أن يستفيد من الأغراض التي في متناوله والظروف المحيطة به لأن "في المسرح الارتجالي ما يحصل بشكل مفاجئ يجب الاستفادة منه واستخدامه... لأن الحدث

المفاجئ يورط الممثل في التعبير عن الأشياء المهم في الارتجال ليس أن يلقي الممثل دوره فقط بل أن ينجح في الرد على ارتجال آخر، لذلك عليه أن يأخذ الوقت اللازم دون كسر الإيقاع.

وكأي تمثيل عادي يعتمد على النص فإن الصلة بين الكلام والحركة مهمة أيضا في الارتجال، لأن المسرح يمتلك لغتين: الأولى مرئية نقرأها مرئية نقرأها عن طريق العين والثانية سمعية نقرأها عن طريق الأذن.

- نذكر هنا أن ستانسلافسكي في أواخر مشواره اعتمد على تقنية الارتجال عند الممثل. من هنا نستنتج أن الارتجال هو مرحلة متقدمة متطورة من مراحل الأداء التمثيلي الجيد.

المحور الثاني

قواعد أساسية في فن الممثل

المحاضرة 06

التعريف بستانسلافسكي ومنهجه:

قسنطنطين ستانسلافسكي واحد من أكبر رجال المسرح العالمي، وهب حياته لفن المسرح واستطاع أن يضع قواعد راسخة، ويخلق مدرسة جديدة امتدت تياراتها في كل بلدان العالم، ودخلت مختلف مسارح من أوسع أبوابها: يقول ستانسلافسكي "آمنت أن الفن يمكن أن تقوم له قائمة وسط الفوضى والعبث... فالفن هو نظام وجمال قائم على التناسب.

ولد ستانسلافسكي في موسكو سنة 1873، كان أبوه وأجداده من كبائر التجار وأصحاب الأعمال في روسيا، كانت جدته ممثلة فرنسية، درس المسرح والتمثيل في فرنسا، فبنى والده مسرحا خاصا، كان يمثل ويخرج فيه مع إخوانه وأخواته، أنفق أكثر من ثلاث ملايين روبل على تجاربه وفرقة واستوديوهاته أنشأ هو وزميله "نيمروفتش دانتشكو" مسرح الفن بموسكو سنة 1898، وهو من أرقى مسارح العالم، انتمى إليهم تشيكوف بكتابته ليشكل طرفا للثالوث فأغلب المسرحيات التي أخرجها ستانسلافسكي هي من مؤلفات تشيكوف. عاش ستانسلافسكي حياة مليئة بالعواطف والهزات الفنية واجتاز طريقا شائكا في البحث واستخلاص النتائج العلمية خلال مسيرته في العمل المسرحي فقد كان يحلم بمسرح ذي مبادئ جديدة لأنه لم يكن مقتنعا بطرق التمثيل الرائجة في ذلك الوقت. طاف بفرقة مسرح الفن أطراف أوربا وأمريكا، فبهر الجماهير وتأثر بتعاليمه جميع الفرق المسرحية في العالم كله، ظل مديرا لمسرح الفن حتى توفي سنة 1938.

أشهر كتبه التي ألفها خلال مسيرته الفنية هي "حياتي في الفن" "إعداد الممثل" و"فن المسرح"، "شهد " ستانسلافسكي خلال حياته أحداثا اجتماعية وسياسية هامة في بلده روسيا، كحركة النهوض الثوري، الحرب العالمية الأولى، ثورة أكتوبر وقيام الاشتراكية. كل تلك الأحداث أثرت في الثقافة الروسية بنشوء ثقافة متعددة القوميات تطورت بفضلها المسارح الأكاديمية، كما ظهر ممثلون حزبيون صوروا الخير والشر الاجتماعي، وكان لهم دور هام في تطوير الفن المسرحي السوفيتي، حيث قال ستانسلافسكي في هذا الصدد أن "على الممثلين أن لا يدركوا عصرهم فحسب، بل أن يصبحوا رجالا لهذا العصر. وأن لا نهزموا أمامه وعليهم أن يتحولوا إلى جزء مكون لهذا العصر.

سار ستانسلافسكي على نسق التيار الاشتراكي الذي ساد بلده، إذ سعى إلى تنوير حياة الطبقة الكادحة وإعطائها نوع من السعادة، كي تنسى بعضا من البؤس الذي تحياه، لأنه تفاعل مع القضايا الاجتماعية التي كانت سائدة.

لقد كان أنطوان تشيكوف الكاتب الذي عكس الحياة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين– أي عايش عصر ستانسلافسكي كان بمثابة الدراما عند ستانسلافسكي الذي وجد فيه كاتبا أصيلا يعبر عن مشاعر أبناء عصره، معطيا له إمكانية عرض الإنسان من مختلف الجوانب الاجتماعية والنفسية المعقدة، كما نجد أيضا المؤلف الروسي غوركي الذي يعتبره ستانسلافسكي أول البادئين والمؤسسين للخط السياسي والاجتماعي في المسرح الروسي.

لقد أراد ستانسلافسكي أ يصل إلى إحياء الدراما عن طريق منهجه وارتباط الدراما بالواقع ليكشف لنفسه ثم للمثلين والمتفرجين عن ذلك الواقع الذي انطلق من المؤلف في كتابته، فقد سعى إلى تقريب المسرح من الحياة، وعرض العلاقات المتبادلة بين الناس وعمل طول حياته من أجل تجسيد حياة الإنسان بصورة مثلى على خشبة المسرح "إن منهج ستانسلافسكي لا يعني المحاكمة المخلصة لقشرة الحياة بل لتلك القشرة القابلة للاختراق، والتي فقدت القدرة على الإمساك بالمتفرج في إطارها الخشن، على هذا الأساس نشأت الحرفية المسرحية لستانسلافسكي.

درس في الوقت نفسه السيكولوجيا الاجتماعية، وقد ساعدته كتابات تشيكوف وغوركي في مسعاه لقد ارتقى إبداعه إلى مستوى الفهم العميق لقوانين التطور في حياتنا الاجتماعية، وقد ساعد ذلك المخرج العظيم على خلق نماذج خالدة للفن الجديد فمنهجه لم يظهر فجأة، بل تطلب جهدا كبيرا من ذلك المخرج الممثل العبقري. لقد تكون عبرة مسيرة حياته الفنية والإبداعية المسرحية.

ظهرت أول تجربة لكتاباته في مطلع عام 1904، لكن الولادة الحقيقية له كانت في عام 1907، في حين مصطلح "المنهج" ظهر لأول مرة سنة 1909 ، أهم أمر كان يشير إليه ستانسلافسكي هو أن الجانبين الروحي والجسدي يترابطان دون فكاك في العمل الفني.

ظهر المنهج عنده بتأثيرات عدة منها:

تأثير تجربته الذاتية، تأثير علم النفس، وعلم وظائف الأعضاء، وساعده هذا الأخير على صياغة طريقة "الأفعال الفيزيولوجية" أي الجانب العملي من جهد الممثل أثناء خلق الدور المسرحي. مع إدراكه الكامل أن الفصل المسرحي يتركب ما بين النفسي والفيزيولوجي.

كان للأحداث السياسية التي عاشتها روسيا تأثر على المنهج، فقد "لعبت ثورة أكتوبر دورا حاسما في إتمام منهج ستانسلافسكي. كما أنها مهدت حياة الفنان بدفق حي، ووضعت أمامه مهمات ثورية نشأت على أرضية الواقع الروسي الجديد"، في ذلك الوقت بدأت تعاليم ستانسلافسكي حول المضمون الفكري للعمل المسرحي.

– اكتمل المنهج عام 1926 وأعطى ثماره في عروض مسرحية منها "القلب الحار" للكاتب الروسي إستروفكي، كان ستانسلافسكي كان يطمح إلى تجسيد الحقيقة على خشبة المسرح والبحث عن وسائل تساعده في خلق الحس الإبداعي لدى الممثل، وتساعد الأداء الطبيعي فوق المنصة، وكان يسعى دائما للوصول إلى الطريق التي تؤدي بالممثل إلى اللاّشعور من خلال الشعور وذلك من أجل تحقيق الواقعية فوق خشبة المسرح، كما أنه يرى أن الواقعية تصبح طبيعية عندما يستطيع الممثل تبريرها من الداخل وحالما تبرر غير ملحوظة لأن الحياة الظاهرية مفعمة بمعناها الباطني.

لم يهتم ستانسلافسكي بالتزيينات الخارجية للعرض المسرحي، وكان يرفض اختفاء الممثل وراء الماكياج والديكور والموسيقى ففي رأيه أنه "إذا ظهر نص مسرحي يتصور بطريقة مبدعة حياة وروح الإنسان ضمن أسلوبية ماء فعلى المخرجين والممثلين* أن يبحثوا عن التجسيد الأكثر سطوعا أجوهر النص الداخلي.

عمل ستانسلافسكي على اكتشاف قوانين العمل الخلاق للمثل نفسيا وبدنيا وهي ما يدعوه بالتقنية النفسية، وهدفها تعليم الممثل كيفية إثارة الطبيعة الخلاقة اللاشعورية في ذاته وصولا إلى العمل الخلاق، كما أن منهجه ينقسم إلى جزئين رئيسين هما:

أ– عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه.

ب– عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يتصل بدوره.

لقد بحث ستانسلافسكي عن وسائل تساعد على خلق الحس الإبداعي لدى الممثل، وتساعده على الأداء الطبيعي فوق خشبة المسرح، والتعبير عن أفكار ومشاعر الشخصية التي يجسدها ومن تلك الوسائل:

العمل الفيزيولوجي:

الأفعال الفيزيولوجية هي إحدى الوسائل المفتاحية في المنهج، لكن ستانسلافسكي لم يرتكز عليها كثيرا قدر اهتمامه بالجانب الداخلي النفسي للمثل لأنه يعتبر أن التعبير الخارجي للمشاعر الخارجية– سيأتي من ذاته، فلو سعى الممثل إلى التكتيك الداخلي الرفيع المستوى، لوصل حتما إلى التعبير فيزيولوجيا بطريقة صحيحة، ومن هنا توصل ستانسلافسكي إلى الاستنتاج بأن الأفعال الفيزيولوجية يمكن أن تكون مفتاحا للحالة التي يحتاجها الممثل، ويمكن أن تصبح أداة لتبيين المشاعر كما أنها تستطيع أن توصل إلى نقل منطق الشعور إلى الشغل الحركي حيث يرى "أن كل لحظة فعل ترتبط بشعور محدد، وكل شعور يستدعى بدوره فعلا محددا. وقد دعى ستانسلافسكي إلى ضرورة بناء الدور المسرحي على أساس ينطبق وتتابع الأفعال الفيزيولوجية التي تصاحبها حرية كاملة في حركة الجسم واسترخاء العضلات "وبفضل الارتباط ينتظم عمل الممثل الخلاق انتظاما رائعا وبذلك يستطيع الممثل أن يعبر عن طريق جسده بحرية عما تشعر به روحه. ويصبح هيكله الفيزيولوجي أداة طيعة تستجيب للشعور.

القراءة الدرامية

الفعل الداخلي للنص:

إن دراسة البيئة التي تجري فيها أحداث مسرحية وتتبع حياة الشخصيات هي مقدمة للبحث عن الوسائل الصحيحة لعملية الكشف عن مضمون الفعل الداخلي لنص المسرحية، والأمر الهام الذي رآه ستانسلافسكي في مسرحيات تشيخوف "هو أنها تتحدث عما هو إنساني بأحرف كبيرة، لا عما هو زائد وشخصي.

فمن أجل التجسيد الواقعي لمسرحيات تشيخوف وإبراز معانيها العميقة، يجب الكشف عن جوهر الفعل الداخلي للنص، والجوهر الشاعري للمسرحية الذي يتمثل في الكشف عن بذرة الفعل الحقيقي، والذي يتحقق بتشريح النص تشريحا مفصلا مجزءا، لكل جزء منه جوهر وهدف معين.

وقد وجد ستانسلافسكي في إحدى المراحل أن الصورة الخارجية تنشأ كمحصلة طبيعية لما هو داخلي "فالكشف عن دوافع الأفعال والرغبات والتصرفات والعلاقات المتناقضة هي التي توضح العلاقة

المعقدة بين المظهر والجوهر، لأن الأكثر أهمية في الفن المسرحي هو "الفعل"، فإيجاد خط الفعل بمثابة الوصول إلى فهرس لترجمة المسرحية ككل.

ما وراء النص:

لقد رأى ستانسلافسكي أن الكشف عما وراء النص هو اللحظة الأكثر أهمية إبداع الممثل والمخرج "ففي لحظة الإبداع تأتي الكلمات من المشاعر وفهم ما وراء النص من الممثل، يساعد فهم ما وراء النص في الكشف على طباع الشخصيات وأفكارها وعلاقاتها بتصرفات الآخرين ويساعد أيضا في الكشف عن موقف الكاتب والممثل إزاء أحداث وشخصيات المسرحية.

يمتلك ما وراء النص شكلا خاصا يعبر عن العلاقة بين الكاتب والمخرج والممثل بالشخصية المسرحية، كما أنه لا يرتبط بقضية الحوار المسرحي فحسب، وإنما بمجمل الفعل الداخلي الكامن خلف النص "إنه الإحساس الداخلي بحياة الروح الإنسانية للدور، والتي تنسكب بدون توقف من وراء كلمات النص المسرحي التي ينشطها بشكل دائم، ومن مجموع تصرفات البطل، ومن علاقته بالمحيط وعلاقة المحيط به.

الواجب الأعلى:

هو مصطلح اقترحه ستانسلافسكي ويعني به فكرة العرض المسرحي أو الهدف الرئيسي للدور، فهو يدعو الممثل أن يعايش الدور بعمق، فكلما كان فهمه أعمق أبرز قيمته الاجتماعية بشكل أفضل، وأبرز هدفه الأعلى، وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمى إليه عقدة المسرحية، ويجب على الممثل أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه ويدخل ذلك ضمن إبداعه في المسرحية وأهم القوانين التي وضعها ستانسلافسكي هي قوانين التقنية النفسية.

المحاضرة 07

الممثل عند ستانسلافسكي.

إن أعظم انجاز حققته الدراما الرئيسية هو خلقها للشخصيات المسرحية العظيمة بجوانبها المتعددة والمعقدة، ويعود الفضل الأكبر في تجسيدها على خشبة مسرح موسكو الفني إلى ستانسلافسكي ودانشنكو، اللذان كانا العمودان الأساسيان في تأسيس مدرسة التمثيل الروسية التي ازدهرت بشكل لم يسبق له مثيل.

لقد استطاع " ستانسلافسكي" مستفيدا من تقاليد المسرح الروسي في التمثيل، تجسيد شخصيات تتميز بالبساطة الحياتية، والرهافة النفسية، والصدق الكامل، وذلك شيء لم يسبق له مثيل، لا في المسرح الروسي ولا في المسرح العالمي.

لقد أحسن ستانسلافسكي إقامة العلاقات بين الشخصيات، وجمعها في وحدة متكاملة، حيث أن كل ممثل يكمل رفيقه فوق الخشبة، "إن الفن الذي أبدعه كان قريبا من تصوير شكسبير الفني لشخصياته، ومن تقليب وغوص تشيكوف في الروح الإنسانية، بغية الكشف عن جدليتها، ومن وصف غوركي للشخصية، ذلك الوصف الاجتماعي الشديد الوضوح، وهدف ستانسلافسكي من كل ذلك الوصول إلى الحقيقة الفنية، وقد أكد على أنه لا يكفي للمثل أداء الدور بشكل جيد، بل عليه أن يخلق تلك الشخصية بذهنه أولا ثم بجسده، لقد كان للشخصيات التي ابتدعها ستانسلافسكي عمق نفسي وتكامل فني، تعبر عن غنى الحياة الاجتماعية والتاريخية فالفن المسرحي الذي عاصره ستانسلافسكي في التسعينيات من القرن 19 كانت تسوده أساليب الزيف والتصنع، والقوالب الجاهزة إذ كان الممثلون يعتمدون على " الصوت الجهوي، وعلى الحركة المبالغ فيها والإيقاع السريع والنبرة المشبعة لا بالأحاسيس والمشاعر، بل بالمبالغة الصوتية والحركات القاسية.

وقد حارب ميخائيل شبكين* هذا الاصطناع في التمثيل والأسلوب الخطاب والصوت الجمهوري، قبل أن يولد ستانسلافسكي، وقد سمي بأبي الواقعية لأنه كان أول من أدخل التمثيل الواقعي والصادق في المسرح الروسي، ولقد تأثر ستانسلافسكي بواقعيته وتعاليمه، وكان هذا الأخير يطمح إلى عرض الطبيعة الإنسانية وتصوير ما آلت إليه، بغض النظر عن مكانة الإنسان في المجتمع.

إن الملاحظة المهمة التي جلبت انتباه ستانسلافسكي فيما يخص الممثل هي مدى تأثيره في الجمهور، فالممثل يستطيع جلب انتباه المتفرج بالأداء الانفرادي على خشبة المسرح، دون عون من غيره من الممثلين وهو يعترف أن التجربة التمثيلية علمته "أن الممثل يستطيع جلب انتباه الجمهور بمفرده لمدة سبع دقائق على أقصى تقدير أثناء مشهد درامي بالغ الأهمية (وهو أقصى حد مستطاع). أما في مشهد هادئ، فأقصى حد لا يتجاوز الدقيقة الواحدة.

وعلى هذا يجب أن يتحكم في حركات جسمه ويحسن التلاعب بها، وأن لا يتجاوز المدة التي حددها ستانسلافسكي، فإن تجاوزها سيتضاءل انتباه الجمهور، وبالتالي يفقد الاتصال بين (الممثل والجمهور).

والممثل عند ستانسلافسكي أن يهيئ نفسه داخليا قبل تهيئة جسده وذلك قبل موعد العرض بساعات، وصولا منه لتسهيل عملية استحضار العمل الخلاق (الإلهام) التي سينتج عنها دون وعي منه- الدخول في مشاعر الشخصية التي سيعرفها- إذن فهو يرى أن على الممثل تنشيط مشاعره وأحاسيسه مثله مثل الرياضي الذي يسخن عضلاته قبل البدء في عملية الرياضة.

وعلى الممثل أن يؤمن بكل شيء كما ينبغي له أن يكون، وأن يبحث عن كيفية للعثور على الصدق الفني، ونقصد به صدق مشاعر الممثل وأحاسيسه بصدق الدافع الإبداعي الداخلي، أو صدق مواقفه اتجاه هذا المشهد أو ذاك على خشبة المسرح وحيال مختلف الأشياء على الخشبة، وحيال زملائه الذين يقومون بالأدوار الأخرى سواء كانت شخصيات حقيقية أو خيالية (أشباح مثلا).

وقد شبه ستانسلافسكي الممثل " بالفتاة الصغيرة التي تؤمن بأن دميتها كائن حي قدر إيمانها بالحياة التي تحيط بها، إذن فالمسرح كما يراه ستانسلافسكي هو الصدق الذي يؤمن به الممثل في نفسه، فحتى الكذب عليه أن يتحول إلى شيء صادق من أجل أن يرقى إلى درجة الفن، ولكي يصبح هذا الأمر ممكنا لا بد أن يمتلك الممثل مخيلة متطورة، وسذاجة كسذاجة الأطفال، وقابلية للتصديق، وتقبل كل ما يطرح عليه من مواقف وأحداث.

هدف ستانسلافسكي هو العثور على قوانين الفن الخلاق والتي تسمح بإثارة الواقعية على المسرح، وهذه القوانين تساعد الممثلين مهما كانوا على إدراك الفن الحقيقي وتحولهم إلى ممثلين عباقرة يستطيعون تحريك قواهم الخلاقة اللاشعورية، هذه القوانين التي تكشف عن مجاهل اللاشعور هي ما أسماها ستانسلافسكي "بقوانين التقنية النفسية".

يرى أن طبيعة الانفعالات متناقضة، لذا يجب أن تعرض الطبيعة الإنسانية بتطورها وتعدد وجوهها "فالممثل عندما يؤدي دور الإنسان الطيب، عليه أولا أن يبحث عن مكامن الشر فيه، وبالعكس عندما يريد أن يؤدي دور الإنسان العاقل عليه أن يبحث عن مكامن غبائه، وعند تأديته لدور الإنسان المرح فيجب البحث عن مكامن جديته، في الحقيقة يمكننا أن نرى هذه الأشياء أيضا، لذلك يجب تصوير هذه الحقيقة الإنسانية بما فيها من صراعات متضادة، والعبء الأول والأخير يقع على عاتق الممثل إذ "يستطيع المخرج فعل الشيء الكثير لكنه لا يستطيع فعل كل شيء بكل وسيلة، ذلك أن الأمر المهم بيد الممثل، الذي ينبغي مساعدته وإرشاده قبل كل شيء.

ستانسلافسكي لم يقبل التمثيل ذي البعد الواحد، ودعا إلى دراسة مختلف مراحل تطور ونمو الانفعالات الإنسانية وذلك للحصول على طباع مختلفة ومتعددة الجوانب كما اهتم بطبيعة روح الشخصية، أي التصرفات النوعية للدور، وكيف يتم تجسيد كل ذلك على خشبة المسرح.

إن نظرية ستانسلافسكي ومنهجه مركزان نحو بناء الوحدة النفسية والجسدية لفن التمثيل والتوازن بينهما، فهو يهتم بالجانب الخارجي للعرض المسرحي، لكنه يبحث عن طرق لمعالجته من الداخل، لأنه يرى أن الصورة الخارجية تنشأ كمحصلة طبيعية لما هو داخلي، لهذا ركز في منهجه على عمل الممثل من الداخل وصولا إلى الخارج، فعلى الممثل أولا القيام بإعداد نفسه إعدادا روحيا، وقبل هذا الإعداد يجب عليه أن يعرف كيف يدخل في ذلك الجو الروحي اللاشعوري وصولا إلى الشعور.

فهو يرى أن هذه العملية هي إحدى العقبات الرئيسية التي تواجه الممثل، إن لم يستطع تجاوزها سيقتصر عمله على المحاكاة والتظاهر بالدخول في مشاعر الشخصية المسرحية ويفترض أنه يمكن إيجاد بعض الشروط الملائمة لانبثاق الإلهام عند الممثل، لكن ذلك لا يكون فوريا، بل على نحو تدريجي عن طريق سلسلة من التمارين، وبعد دورة تدريبية طويلة وشاقة، وهذه التدريبات تخص الجسم بحركاته، والعضلات واسترخائها، لأنه يرى الشيء الوحيد الذي يمكن للمثل أن يتحكم به هو حركاته الجسمانية بحيث يستطيع التعبير عن طريق جسده– بحرية– عما تشعر به روحه.

المحاضرة 08

دور الممثل في العملية المسرحية

قسم ستانسلافسكي عمل الممثل عند الدخول في الدور المسرحي إلى أربع مراحل:

التعرف– المعانات– التقمص– التأثير–

– التعرف:

ويقصد بها ستانسلافسكي التعرف على الشخصية التي كتبها المؤلف، وعلى أبعادها وعلاقاتها، وكل ما يتعلق بالخطوات التمهيدية لخلق الشخصية.

– المعاناة:

هي حياة الدور المسرحي التي يظهر فيها فكر ومشاعر الممثل، ويقصد بها ستانسلافسكي المعاناة الانفعالية اللاشعورية الروحية، وهي التي تقود الممثل إلى خلق الاندماج بينه وبين مشاعر الدور المسرحي.

– التقمص:

يكون دائما على أساس المعاناة، ويعني به الاندماج الكلي في الشخصية المسرحية، فكلما دخل الممثل في الدور أكثر وعايشه، كان فهمه أعمق، وكان صدقه حقيقيا ويرى ستانسلافسكي أن الممثل في أثناء معايشته للشخصية وتقمصها يبقى طول الوقت مسيطر على ذاته، متواصلا مع زميله على الخشبة دون أن ينسى وجود المتفرج حتى يتحقق الانسجام بين كل الأطراف.

– التأثير:

هو مدى تأثير الممثل على الجمهور، وهذه النقطة لم يركز ستانسلافسكي عليها كثيرا في منهجه، ولكنه كان يتطرق إليها كثيرا في محاضراته، فعلى الممثل أن يبقى طيلة العرض المسرحي مندمجا في الشخصية التي يعرضها كي لا يعطى مجالا للمتفرج للخروج من خط الاتصال الذي أوصل بينهما كما أن ستانسلافسكي قد أوصى الممثل أن لا يفقد السيطرة على ذاته عندما يعرض دورا به مشاعر فياضة "لأنه يخلق الشخصية المسرحية عبر العقل والمشاعر والإرادة وعبر معرفة العصر الذي يصوره العمل الأدبي.

إن الممثل قبل أن يقوم بفعل أو بحركة معينة، فإنه أولا يحس بها داخليا ثم يتشجع لإخراجها، ويكون ذلك بمثابة منبه للعقل، الذي يصدر هو الأخر الأمر بالقيام بتلك الحركة، فكل هذه القوى يسميها ستانسلافسكي القوى المحركة لحياة الممثل الباطنية، وقوى إظهار المشاعر الداخلية ويسميها كذلك محركات الحياة الداخلية (الروحية) إذ يقول "هناك ثلاثة أوتار يعزفون على أوتار أرواحنا ألا وهم الشعور العقل والإرادة.

- الشعور(الإحساس):

هو أول الطريق للحركة حيث يسأل الممثل نفسه كيف أعمل لأصل إلى تأدية الدور، فبسؤاله هذا يتولد له الشعور عما يفعل، إذ يقول ستانسلافسكي "أشعر بدورك، وعندئذ تتسق في الحال جميع أوتارك الداخلية، ويبدأ كل جهازك الجسماني في العمل، وبهذا تكون قد وجدت أول وأهم أستاذ لك.

العقل:

يعين الممثل على استعمال التكنيك بذكاء، إنه يساعده على الحكم على المسرحية وعلى الحوار وعلى كل ما يراه ويعمله في دوره، وذلك عندما يسأل الممثل نفسه ماذا تريد هذه الشخصية؟ وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي "إذن فالعقل هو الأستاذ الثاني الذي نبحث عنه، إنه ينشط الإبداع وهو الذي يوجهه.

الإرادة:

تحفزه على تنفيذ أغراضه، وتعطيه الدافع لذلك، إذ تجعله يقوم بالعمل عن رغبة منه، وذلك بسؤال نفسه: ماذا يجب أن أعمل لأصل إلى ما تريد هذه الشخصية؟ وفي هذا المعنى يقول ستانسلافسكي " وكانت هذه الرغبة أو الرغبات الجديدة ذات طابع فني، ومن ثم أشاعت الحماسة في العمل إذن هي الأستاذ الثالث الذي يقوم بالعزف على آلة الإبداع. إن سلطان هذه القوى المحركة يزداد ويتوسع أكثر عندما تبدأ كلها بالعمل المشترك المتبادل في وحدة منسجمة تجعل الممثل ينطلق في الخلق والإبداع في حرية واستقرار تام.

المحاضرة 09

التقنية النفسية.

يرى ستانسلافسكي أن " على الممثل أن يعرف بأنه من اليسير جدا أن يمثل ومن العسير أيضا أشد العسر أن يمثل كذلك، فإن حرم الممثل من المقدرة على التمثيل فلا يجب أن يرى المسرح وجهه أبداء، ولذا فقد كان يطمح إلى تحطيم السخف في التمثيل القديم، والتمثيل المصطنع والمتكلف، وقد حارب هذه القواعد العقيمة في التمثيل، واهتم بكل صغيرة قبل كل كبيرة، كما "بحث عن المزاج الخلاق، وهو الجو الهادئ الذي ينفتح عن أزاهير الفن الصحيح، حيث فيه يجمع الممثل بين آيات الروح وآيات الجسم معا.

إن دراسة ستانسلافسكي لمناهج الممثلين العظام هي التي دعته للتخلي عن طريقة الإخراج المستبدة، ودفعته للبحث عن قوانين التمثيل الأساسية النفسية والفيزيولوجية التي يستطيع الممثل من خلالها إثارة الروح الداخلية للدور المسرحي أي تحريك قدراته اللاشعورية، بتأسيسه لقواعد هامة تتجلى في عناصر التقنية النفسية التي هدفها خلق الحس الإبداعي لدى الممثل، وإثارة الإلهام الذي نجده في اللاشعور الباطني للإنسان (الممثل).

تتألف عناصر التقنية النفسية من لو السحرية، الظروف المعطاة، المخيلة، الانتباه، استرخاء العضلات، الدور ومشكلاته، الذاكرة العاطفية.

بإتباع هذه العناصر يستطيع الممثل تبرير فعله باطنيا، لكي يصبح منطقيا متماسكا مقبولا في الحياة الحقيقية. أقوى عنصر من هذه العناصر هو:

<u>لو السحرية:</u>

إذ يتم خلق الفعل عندما يسأل الممثل نفسه: ماذا سأفعل لو كنت ممثلا؟ ملكا أو فلاحا أو طبيبا أو....، ماذا سأفعل لو أن ظروف معينة كانت حقيقية، فإن "لو" كما يسميها ستانسلافسكي هي بمثابة رافعة تخرج الممثل من عالم الواقع إلى عالم الخيال أين ينشط في عمله الخلاق وحده.

لأنها تملك نوعا من القوة تنبعث سريعا لتنشيط المشاعر والأحاسيس الداخلية فكما يوضح ستانسلافسكي أن سر تأثير كلمة "لو" إنما يكمن أولا وقبل كل شيء في أنها لا تستخدم معنى الخوف والإرغام، وأنها لا تجعل الفنان يصنع شيئا بل هي على العكس من ذلك، تسانده بما فيها من صدق وصراحة وتشجعه على الشعور بالثقة في أي موقف يقف فيه.

إن "لو" لا تتناول ما هو قائم فعليا، بل ما كان يمكن أن يحدث "لو..."، هي لا تأكد شيئا ما بل تفرضه مجرد افتراض، إنها تقدم مشكلة بحاجة إلى حل، وعلى الممثل العثور على ذلك الحل، وفضلا عن ذلك فهي تثير في الممثل نشاطها داخليا وخارجيا بشكل طبيعي" إنها تطور الظروف المقترحة وتحفز الخيال الفني.

بواسطة "لو" السحرية يستطيع الممثل الدخول في الشخصية المسرحية مبدئيا فهي البداية، وبدونها لا يمكن الاندماج الذي سعى إليه ستانسلافسكي "إن الممثل في لحظة ظهور "لو" نراه ينتقل من الحياة الواقعية إلى الحياة الخيالية، حياة خلقها هو نفسه في مخيلته، إنه ما إن يؤمن بها حتى يجد نفسه مستعدا للشروع في عمله الخلاق، هناك عدة أشكال من "لو" منها لو الفورية، وهي التي تحقق نفسها فورا، وبعضها تتحق فعاليتها بالتدريج، إذ تساعد على تحفيز التطور المنطقي للفعل وتبعث نشاطا آخر، داخليا وحقيقيا بوسائل طبيعية فهي ذلك تثير النشاط للإبداع الفني.

إذن فلو هي أهم وسيلة فعالة تحرك أجهزة الممثل للعمل وتساعد الفعل الجسماني ليكون صادقا ومبسطا، فهي تفترض البداية من الدماغ، ثم الوصول إلى الشعور فمثلا في مسرحية الدب لتشيخوف، لو كنت بوبوفا وجاء رجل مثل سمير نوف يطالبني بديني لزوجي، فماذا أقول له، وكيف أتصرف معه، وهل ما قله صحيح، ومن أين أوفي دين زوجي، كل هذه التساؤلات تصنع الحركة الدراماتيكية.

إذن فلو بالإيجاز هي حافز ودافع لفعالية الممثل الخلاقة، إنها إشارة البداية لعمله ومحركه لتطوير العملية البنائية في دوره.

أما العنصر الثاني من التقنية النفسية هو: الظروف المغطاة: فماذا نقصد بها؟

الظروف المعطاة هي الأمور المتعلقة بالشخصية والأشياء المحيطة بها، كما رسمها لنا المؤلف، وهي الحكاية أو العقدة، وكل ما يتعلق بها، وهي تفسير الممثل والمخرج للمسرحية، وإضافاتهما عليها، وهي في الواقع تتضمن كل ما يساعد الممثل في عمله، فمثلا في مسرحية عطيل فإن ظرف المنديل هو جوهر أحداث المسرحية، فلا نستطيع الاستغناء عنه، لأنه دليل إدانه ديدمونه المزعومة، فلولا المنديل لما وجدت المشكلة، ولولاه لما كانت المأساة أصلا.

عندما سئل ستانسلافسكي عن معنى الظروف المعطاة قال إنها تعني قصة التمثيلية، حقائقها، أحداثها، عصرها، زمان ومكان تمثيلها، وتفسير المخرج لها وأوضاع وحركات الممثلين في المسرح، الإخراج،

المناظر، الملابس، الأثاث، الإضاءة، المؤثرات الصوتية، وكل الظروف المعطاة للمثل، والتي يدخلها في حسابه عندما يخلق دوره.

فإذا كانت الظروف المعطاة نفسها تشير المشاعر والإبداع اللاشعوري، فما علاقتها بلو السحرية الخلاقة؟

إن العلاقة بينهما وثيقة، فالظروف المعطاة تغذي لو لأن كلمة لو هي افتراض أي هي نقطة البداية، أما الظروف المعطاة فهي إضافة إلى ذلك الافتراض فهي التطور ولا يستطيع الواحد منهما أن يعيش دون الآخر، طالما كل منهما يملك صفة الإثارة الضرورية، ومع ذلك فإن وظائفها تختلف، فكلمة لو تبعث الحركة في الخيال الساكن بينما تبني الظروف المسرحية أساسا لكلمة "لو" نفسها، وهما معا بالاشتراك والاتصال يساعدان في خلق عنصر الإثارة الداخلي، فلو هي التي تحرك الفعل الخلاق بينما الظروف المعطاة تطوره، لأن "لو" تمد المخيلة الساكنة بالحركة، والظروف المعطاة تمد وجود "لو" بالتبرير.

عندما سئل ستانسلافسكي من أحد تلامذته: ماذا تعني بالظروف المسرحية التي تثير المشاعر الصادقة؟ فأجاب "... وإليك ما ينبغي لك أن تعمله تطبيقا لذلك أولا عليك أن تتخيل بطريقتك الخاصة والظروف المعطاة لك من المسرحية، خطة المخرج في إخراجه لها، وتصورك الفني الخاص، هذه المواد جميعها سوف تمدك بتخطيط عام لحياة الشخصية التي عليك أن تؤديها، وبجميع الظروف المحيطة بها ومن الضروري أن تكون مؤمنا حقيقة بالاحتمالات العامة لحياة مثل الشخصية ثم تعتاد عليها حتى تشعر وثيق الصلة بها، فإذا نجحت في هذا فلسوف تجد أن الانفعالات صادقة، أما ما يسهى بالمشاعر التي تبدو صادقة، سوف تنمو تلقائية في نفسك... وأجعل كل انتباهك مركز على الظروف المعطاة، لأن هذه الظروف في متناول يدك دائما، يجب أن يكون الممثل على علم تام بالظروف المعطاة إلى الحد الذي يصبح كأنه جزء منها، وإذا نجح فإن عواطفه الحقيقية ستستجيب.

المحاضرة 10

الممثل والخيال الدرامي

إن الفن المسرحي نتاج خيال، لأنه يقوم على خيال المؤلف والمخرج، الممثل، فماذا نقصد بالخيال الدرامي؟

الخيال الدرامي يقصد به مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة، والشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة، فالمخيلة تلعب دورا مهما في عملية التحويل، إذ هي التي تساعد الممثل في الخلق والإبداع وعليه التأكد إذن من أنها تعمل بصورة صحيحة إذ يجب أن تتطور وتكبر، وأن تكون متيقظة، فعالة ونشيطة، على الممثل أن يتعلم كيف يفكر بكل وضوح، وكيف يلاحظ كل ما يحيط به، ويركز عليه، وأن يتعلم ذلك يقارن ويفسر، وكيف يحلم ويخلق صورا داخلية للمشاهد التي يشارك بهاء لان الكاتب المسرحي لا يمد الممثلين كافة ما يحتاجون إلى معرفته، فهو لا يستطيع الكشف عن حياة كل شخوصه في مائة صفحة أو أكثر ولا يستطيع كذلك أن يعطي تفصيلات كافية عن الأحداث التي وقعت قبل ابتداء المسرحية.

إذ على الممثل أن يكمل كل هذا النقص في ذهنه، فهو الذي يضيف ويوسع ويخلق كل ما يحتاج إليه دورة لأن المخيلة تمد الممثل العون الكثير في تحريك نشاطه الداخلي ومشاعره، وبالتالي توجهه للقيام بالأفعال المناسبة.

الخيال أخلص صديق للممثل في عمله،لأنه يساعده على تفسير ما وراء الكلمة، وما وراء الشخصية، ومعرفة التأثيرات التي أثرت على تصرفاتها، إننا مملك الملكة التي تجعلنا نرى الأشياء غير الموجودة. وذلك بان فنخلق منها صورة ذهنية هكذا قال ستانسلافسكي موضحا أن الخيال هو شيء ممتلك لدى الإنسان ونامي لدى الممثل، كما لابد أن يكون خياله إيجابيا لا سلبيا.

إن كل اختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله. وأن يبنى على أساس من الحقائق، بحيث يستطيع الممثل أن يجيب على جميع الأسئلة التي يوجهها لنفسه بواسطة "لو" لكي يتمكن من إثارة قدراته الإبداعية حتى تصنع صورة للهيكل الخيالي الذي توهمه.

الممثل بحاجة إلى خياله ليس من أجل الخلق فحسبه بل من أجل نفخ حياة جديدة في الشيء الذي تخيله (خلقه في ذهنه)، وليكون هذا الخلق صحيحا وجديرا بان يبرز إلى الوجود لابدّ أن يكون ذلك الخيال حيّاء

نشطاء متجاوبا متطورا ملائما ليساعده في تحريك نشاطه الداخلي وتحريك مشاعره وبالتالي توجيهه للقيام بالأفعال المناسبة وإعطائه ردودا تتناسب مع أفعال وحركات الشخصية التي يمثلها.

الانتباه والتركيز

يحتل مكانا هاما ضمن عناصر التقنية النفسية، فالتركيز والانتباه مطلوبان عند الممثل ولا يستغني عنهما«الانتباه كالفعل. يمكن أن يكون باطنيا وفي هذه الحالة تصبح وظيفته الرئيسية إمداد الممثل بالأداة الخلاقة التي تغرز حياله، أو يكون خارجيا فيعينه على تركيز ذهنه في الذي يحدث على المسرح، لذلك فقد قام ستانسلافسكي بعدة تمارين من أجل تعليم ممثليه كيفية التركيز، الذي هو جوهر الاندماج في الدور، لأن الممثل هو الذي يستحوذ على انتباه المتفرجين، فكلما التفت إلى شيء ما التفت معه الجمهور لذا عليه أن يحرص على تركيز نظرته في كامل العرض المسرحي وعلى طوله، وقد وضع ستانسلافسكي نظرية (دائرة الانتباه) لمساعدة الممثل على التركيز وجسّدها في تمرين الضوء حين ظلم قاعة المسرح كلها، وبعد ثوان ظهر ضوء على الطاولة التي بجوار طلابه، وعند تفسيره لهذه الظاهرة قال: إن الضوء الصغير الذي يسطع في الظلمة هو مثال لأقرب الأشياء منّا، ونحن تستخدم أقرب الأشياء منَا في اللحظات التي تحتاج إلى أقصى درجات الانتباه المركز عندما يكون من الضروري أن نجمع كلّ انتباهنا وأن تحفظه من أن يتشتت إلى أشياء بعيدة، ففي هذه الدائرة الضوئية الصغيرة ممكن لنا فحص أدق التفاصيل، والتعايش مع أعمق المشاعر والرغبات،وتنفيذ أعقد الأفعال، وحل أصعب المشكلات، في تلك الفترة من التركيز يكون الممثل في حالة ذهنية يصفها ستانسلافسكي بالعزلة وسط الجمهور، فهو وسط الجمهور وفي الوقت نفسه منعزل عنه، وقد اقترح ستانسلافسكي نظرية محيطات أو دوائر التركيز الخارجية وقسمها إلى ثلاثة أقسام:

1- دائرة التركيز الصغيرة:وممكن أن تكون بحجم دبوس أو رأس إبرة أو طاولة أو شخص.

2- دائرة التركيز المتوسطة:يمكن أن تكون بحجم طاولة مع كراسي وشخص.

3- دائرة التركيز الكبيرة:وهي بحجم قاعة أو بناية تكون على محيط قاعة العرض بما فيها الخشبة كذلك.

فكلما اتسعت دائرة الانتباه ضعف التركيز، وكلما ضاقت اشتد التركيز إلى جانب هذا الانتباه الخارجي الموجه إلى الأشياء الموجودة على خشبة المسرح هداك أيضا انتباه داخلي، وبكهن في ذكريات الممثل

المتعلقة بحياته الخاصة والأشياء التي يراها ويسمعها ويلمسها في ظروف متخيلة وذلك بواسطة كل حواسه حيث يقول ستانسلافسكي إن الأشياء التي يشملها انتباهكم الداخلي موزعة على جميع حواسكم الخمس.

ويصر ستانسلافسكي على أن الأمر الجوهري في هذه النقدية هو ضرورة تعلم الممثل كيفية تركيز انتباهه على المسرح لتجنب النباهة في القامة وذلك من خلال سلسلة من التمارين التي وضعها ستانسلافسكي لأن نظرة الممثل الفارغة تشتت انتباه المتفرجين وعندما ينجع المثل في التركيز على: الجانب الداخلي والخارجي فإن دواخله تستجيب وبالتالي فإن عواطفه ستظهر لأن الممثل وهو على خشبة المسرح يعيش حياة واقعية وأخرى متخيلة وهنا يأخذ تركيزه بعدين، بعد مادي ملموس بعينه الظاهرية، وبعد آخر معنوي داخلي يقوم به بعينه الباطنية.

إن التركيز لم يخترعه ستانسلافسكي، وإنما هو جزء من حياتنا وكل ما فعله هو إظهار تأثيره على حياتنا فوق خشبة المسرح واستعمله كوسيلة للوصول إلى اللاشعور وبالتالي إثارة الطبيعة الخلاقة التي ينتج عنها الاندماج.

الاسترخاء العضلي:

سيعاني الممثل بوصفه كائنا إنسانيا من التوتر العصبي دائما عند أدائه المسرحي في مواجهة الجمهور فلو أرخى عضلات رقبته ظهر التوتر في الحجاب الحاجز إن هذا العيب الجسماني يمكن مقاومته بتوفيق ونجاح، لو استطاع الممثل تطوير نوع من المراقبة والرصد في ذهنه لهذا الغرض، وتكثيف مجهوداته لإقصاء التوتر وبما أن كل شيء يتقن بالممارسة فإن العضلات يمكن أن تسترخي آليا غير واع بالممارسة أيضا. إذ يمكن أن تتحول كما في الواقع إلى عادة جارية وضرورة طبيعية كما يرى ستانسلافسكي أنه لا ينبغي على الممثل ألا يؤثر عضلاته فقط بل ينبغي أن يبذل مجهودا أكبر لإرخائها وبهذا يصبح قادرا على التحرك على خشبة المسرح بشكل عادي طبيعي.

واسترخاء العضلات يكون بواسطة الضابط العضلي الذي يتحكم في التوتر الجسدي، وبكون ذلك عن طريق الدماغ إذ يقول ستانسلافسكي في هذا الصدد إن الرقيب على عضلاتنا لايجب أن يصبح جزءا من كياننا الجسماني، بل يجب أن يصنع طبيعة ثانية لنا فعندئذ يكف عن التدّخل في أثناء قيامنا بأعمالنا الإبداعية.

فكل حركة على المسرح وكل وضع لا يكون تحت مراقبة الضابط فقط بل يجب أن يبرر عن طريق المخيلة والظروف المعطاة و "لو" السحرية، وبذلك يصبح الفعل عاديا، لان التوتر العضلي يصطحب معه التوتر النفسي العصبي الذي يتدخل في عمل الفنان الباطني وحتى في مشاعر دور هو بفضل هذه التقنيات يستطيع الممثل إرخاء عضلاته وجهازه النفساني العصبي.

كل وضع للجسم على المسرح له ثلاث مراحل:

1- توتر غير ضروري: بسبب حالة الاهتياج التي تصيب الممثل عند مواجهته الجمهور.

2- عملية الاسترخاءالميكانيكية: التي تخفف التوتر بمساعدة الضابط العضلي.

3- تبرير الوضع في حالة عدم إيمان الممثل بذلك الوضع ومن ثم:توتر-استرخاء- تبرير.

إن المسرح يعرض الحياة الإنسانية كصورة مصغرة، لكن الناس يشاهدونها بنظارات مكبّرة لذلك على الممثل أن يذكر دائما أن أتفه توتّر في أدائه يلفت انتباه المتفرجين، ويبعده عن الاندماجفي الشخصية إذلابد عليه أن يجلس في وضع مريح وأن يحافظ على هدوئه وأت يوفر لنفسه الطمأنينة الكاملة، كما لو كان في بيته لا على المسرح، ففي هذه الحالة يستطيع أن يستلهم اللاشعور وأن يكون في كل تصرفاته طبيعيا (صادقا) وأصيلا (مجددا) كما لو كان وحده وليس أمام الجمهور.

- إن تقسيم الممثّل لدوره إلى أجزاء ضروري حسب رأي ستانسلافسكي لآنه يساعده في تحليله ودراسته فعصر أجزاء **الدور ومشكلاته**هو العنصر التالي في التكنيك السيكولوجي الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بأساليب المثل التي يجب أن يطبقها في معالجة دوره، لأن كل جزء من أجزاء الدور يتضمن مشكلة إبداعية خاصة به وعلى الممثّل حل هذه المشكلة ليتمكن من معرفة هدف كل جزء ووحدة من وحدات وأجزاء دورة.

جميع تلك الأجزاء والمشكلات تشكل المراحل الأساسية للدور» والتي ينبغي على الممثل أن يأخذ كل واحدة منها بعين الاعتبار، لكن ليس بالضرورة أن تكون كلها لازمة ومفيدة، لذلك يتوجب على الممثل أن يكون قادرا على التمييز بين ما هو مفيد وبين ما هو غير مفيد إذ يجب أن يتقدم في طريقه غير حافل بالتفاصيل العديدة إنما يكون احتفاله بتلك الوحدات الهامَّة التي تعين خط سيره وكأنها الإشارات، وتجعله لا يحيد عن الاتجاه الإبداعي الصحيح لكن ستانسلافسكى بين لطلابه في الوقت نفسه أن ذلك التقسيم هو إجراء مؤقت، إذلا يجب أن يبقى الدور المسرحي منقسما إلى أجزاء متناثرة كما يقول لأحد طلابه أنت تعلم

أن التمثال المحطم مثله في ذلك مثل اللوحة الممزّقة ليس عملا فنيا مهما بلغت أجزاؤه من جمال، فبعد أن يقسم الممثل دوره إلى أجزاء ويضع هدف معين لكل وحدة من وحدات دوره يستطيع بهذه العملية إبراز الهدف النهائي بشكل منطقي وتام كما تتبدى له المشكلات المفيدة لدوره والتي هي:

1- مشكلات تعالج خشبة المسرح والجانب الذي يقف فيه الممثل بعيدا عن القاعة.

2- مشكلات الممثل نفسه بصفته كائنا إنسانيا، وهي تتماثل مع مشكلات دوره.

3- مشكلات إبداعية فنية، أي تلك التي تساهم في تحقيق الهدف الرئيسي من المسرح، أي خلق حياة الروح الإنسانية للدور وتوصيلها الفني.

4- مشكلات إنسانية فعالة، حية،حقيقية نحافظ على الدور في حالة حركة مستمرة في مقابل المشكلات الميتة المتكلفة التي لا صلة لها بالشخصية التي يمثلها الممثل وليس الغرض منها غير تسلية المشاهدين.

5- مشكلات ممكن أن يؤمن بها الممثل نفسه وشريكه في الأداء والشاهد.

6- مشكلات مهمة ومثيرة قادرة على تحفيز عملية الدخول في مشاعر الدور.

7- مشكلات نموذجية للدور ليس ارتباطها متينا بالفكرة الرئيسية للعمل الدرامي، بل هي محددة للارتباط بها.

وأخيرا مشكلات تتماثل مع الطبيعة الباطنية للدور دون أن تتفق معها سطحيا بمعرفة المثل لكل هذه المشكلات، وحلها ممكن له أن يصل الى حد الإبداع في عمله، لان استجابته لها تولد له الرغبة في حلها وبذلك تجذب إرادته المبدعة يدعو ستانسلافسكي هذه المشكلات بالمشكلات الخلاقة، مشيرا إلى أن كلا منها يجب أن يكون في تطاق قدرة الممثل على حلها.

إن مشكلات الدور يجب تحديدها بفعل معين مناسب للغرض وهو فعل أريد وفى الواقع يكتسب فعل أريد تقريبا الخاصية السحرية نفسها التي تكسبها كلمة "لو" في منهج ستانسلافسكي فإذا أعطى الممثل اسم الحرية،كعنوان لوحدته، يستطيع أن يجعله أريد الحرية، وبالتالي يتوضح له عنوان الهدف لدوره وهذا يوضح عنوان الهدف النهائي للمسرحية ككل.

المحور الثالث

مناهج فن التمثيل في المسرح الحديث

المحاضرة 11

مناهج فن التمثيل

يعتبر الممثل من أبرز وأهم عناصر العرض المسرحي، فهو الذي يختزل في أدائه جهود كل صناع العرض الذين يسخرون كل أدواتهم وتقنياتهم من أجل تسهيل مهمته في إبراز ملامح الشخصية التي يؤديها، لذلك يرتبط نجاح العرض أو فشله بمدى قدرة هذا الممثل على تجسيد رؤية المؤلف والمخرج معا.

ويعتمد الأداء التمثيلي على النشاط الجسدي والانفعالي ما يجعله أقرب إلى اللعب باعتباره نشاطا مقصودا وتلقائي في الوقت نفسه، فالأداء الحركي والاستجابة الانفعالية إزاء المواقف والمثيرات تتم عن طريق قيم وتقاليد مسرحية تشكل بدورها أجهزة للتعبير والتواصل سواء كانت لفظية أو حركية أو انفعالية.

يتفق كل من ستانسلافسكي وأرتو وغروتوفسكي على " أن المسرح هو ذلك الفن الذي يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل والمتلقي، فرغم اختلاف التوجهات الفنية لهؤلاء المخرجين إلا أنهم يتفقون جميعهم على أهمية الممثل كوسيط لا غنى عنه في العملية المسرحية، لأن الحي والمباشر للشخصيات يجعل المسرح يحوز على صفة التميز عن باقي الفنون الأخرى، فالممثل هو الذي يقوم بالتجسيد الحسي والمعنوي للشخصية، ومن خلاله يستطيع المتلقي استكشاف جميع جوانبها وأبعادها، إضافة إلى دوره في إعطاء معنى متجدد للفضاء ولجميع العناصر الأخرى الموجودة فوق الركح.

إن من أهم عناصر التباين بين المدارس الإخراجية الحديثة هي تقنيات لأداء التمثيلي حيث تبنت كل مدرسة منهجا خاصا في عملية إعداد الممثل وهي كالتالي.

أ- **المدرسة التشخيصية:** التمثيل من وجهة نظر هذه المدرسة ليس تقمصا لكنه تشخيص، أي استحضار صورة من شخصية الدور، وتبعا لذلك يجوز للممثل أن ينفعل كما يشاء وذلك أثناء ممارسة الدور وتخيل صورة منه، وكذلك يكون أثناء فترات التدريب، على أن يتبين الممثل كل التبيين لما يجب أن يتطلبه هذا الدور من انفعالات وصفات من غير زيادة أو نقصان كما خططه له مؤلف المسرحية، على أن يظل محتفظا بهدوئه ويقظته ووعيه، وهو يراقب أدائه أثناء تشخيص صورة من هذا الدور وبذلك يصبح الممثل سيد الدور وسيد نفسه.

ب-**المدرسة الصوتية:** تجعل هذه المدرسة القدرة الصوتية للممثل الأداة الرئيسة في أداء الدور، لكن رغم أهمية الصوت عند الممثل الذي هو الجزء الأقرب إلى أسماع وأذهان المتفرجين، إلا أنه

غير كافي في عملية الأداء ما لم يتلاءم مع مواهب الخلق الفني (القيم، الإحساس، الانفعال، التصور، والتخيل).

ج-**مدرسة الطريقة:** تبدو تقنيات هذه الطريقة أكثر كمالا، لأنها تعتمد على العمل المتكامل للممثل، حيث تركز على تنمية قدرات الممثل ظاهريا وباطنيا، فبخلاف المدارس الأخرى، تستدعي هذه التقنية ضرورة معايشة الممثل للدور من خلال تجسيد الحالة النفسية الفزيولوجية للشخصية، دون أن يكون هذا الاندماج هدفا في حد ذاته. والملاحظ على هذه المدرسة أنها حاولت عدم الفصل بين جسم ومشاعر الممثل إزاء الدور كي يكون صادقا ومقنعا، لأن الحالة الفزيولوجية غالبا ما تكون ترجمة للحالة النفسية.

د- **مدرسة التغريب:** جاءت مدرسة التغريب كمحاولة لتجاوز مفاهيم المسرح التقليدي والذي يقوم على أساس الإيهام والاندماج والتعاطف لذلك اتجهت إلى تحرير الركح وصالة المشاهدين من كل ما هو سحري وإيهامي، كما عملت على إلغاء أسلوب تخذير المشاهدين لذلك سميت بتقنية التغريب، وجوهر التغريب عند بريخت سواء على مستوى النص أو العرض هو العمل على جعل الشيء المألوف غير مألوف، لإثارة حب الاستطلاع والمعرفة عند المشاهد، وذلك من خلال الاستعانة بالرواة والأقنعة، وتكسير الجدار الرابع، ويطلب من الممثل أداء دوره من الخارج دون الاندماج مع الشخصية كي لا يثير التعاطف بينها وبين الجمهور لأن هدف مدرسة التغريب هو التغيير وليس التطهير.

رغم الاختلافات التي تبدو واضحة في مناهج هذه المدارس في عملية الأداء التمثيلي إلا أنها تجمع على أن قوة الخلق والإبداع في التمثيل مرهونة بقوة الممثل في تجسيد أدواره وبناء عليه عمد الدارسون إلى تحديد الخصائص العامة لفن التمثيل وهي كالأتي:

أ- **الاستجابة العاطفية:** وتتمثل في دواخل الممثل المرتبطة بأحاسيسه وانفعالاته وعاداته ويشكل هذا الجانب عامل من عوامل التأثير على المتلقي.

ب- **الاستجابة الجسدية:** وترتبط بحركات الممثل وإشارته وإيماءاته وحضوره الجسماني من خلال تفاعله مع الفضاء الذي يتحرك فيه.

ج- **الوعي بمقتضيات الدور**: وهو القدرة على التحكم في الحركات والانفعالات التي يقوم بها الممثل، وذلك من خلال رسم خط فاصل بين مقتضيات الدور وبين المزاج الشخصي؛ حيث يتحقق التوازن بين حرية الأداء وبين الالتزام بمسؤوليات الدور وهذا يحتم على الممثل الالتزام بمقتضيات النص ومتطلبات العرض وتوقعات الجمهور ورغباته في الوقت نفسه.

هذه الخصائص العامة التي يتميز بها الأداء التمثيلي لا تقتصر على المسرح الموجه للكبار، بل تنطبق كذلك على المسرح الموجه للمتلقي الصغير، على اعتبار أنهما يخضعان لنفس التقنيات والأصول، فمن الضروري التأكيد أنه ليس هناك اختلاف بين التمثيل للكبار والصغار إلا من ناحيتين، خصائص الجمهور، والفرصة المتاحة للممثل فكلاهما يخضعان لنفس التقنيات والأساليب في خلق الدور، لكن مسرح الطفل يتطلب جهدا مضاعفا من طرف الممثل، فهو مطالب بتجسيد الخلق المادي للكاتب المسرحي إلى درجة تفوق ما يفعلون في مسرح الكبار.

ليس من السهل الوصل إلى تحقيق الاستجابة الفعلية للأطفال، وهذا ما يعكس صعوبة الأداء التمثيلي في مسرح الطفل، لأنه يقوم على تحقيق المردود المعنوي والاستجابة العاطفية عند الأطفال، هذه المهمة المنوطة بالممثل تجعله مطالب بتجسيد الشخصية ليس في طبائعها فحسب، بل في صوتها الخاص ومشيتها والجسم الذي يحملها؛ فالتفاصيل المادية للشخصية الممثل هو الذي يخلقها، غير معتمد على مساعدة الكاتب أو حتى المخرج.

من الأشياء التي لا غنى عنها أن يكون الممثل قادرا على إقناع الأطفال بصدق ما يفعله وأفضع ما يمكن أن يسقط فيه الممثل هو النزول إلى مستوى الأطفال معتقدا أنه يبذل جهدا وتضحية من أجل إسعاد الأطفال ومساعدتهم على الفهم، لكن في الحقيقة أنه يحكم على نفسه بالفشل، وفي المقابل لو لعب دوره متحديا الصغار لأعجبوا به ولكان حظه من النجاح أكبر وعلى هذا الأساس يكون الأداء التمثيلي في مسرح الطفل أكثر حرفية من غيره.

المحاضرة 12

الإيمان بالحقيقة والشعور بها

إن الصدق في الحياة يمكن أن نجده في الواقع، أمَا الصدق على خشبة المسرح فهو غير موجود في الواقع، لكنه يمكن أن يخلق بواسطة "لو" السحرية والظروف المعطاة.

فالصدق هو كل ما ممكن أن يؤمن به الممثل إيمانا حقيقيا من أفعال وأقوال تصدر عنه أو عن غيره من المحاضرين فوق خشبة المسرح فالصدق على المسرح هوما يؤمن الممثل بوجوده في نفسه، وفى أذهان وقلوب غيره من أعضاء الفرقة، فالصدق والإيمان متلازمان في الوجود، وبدونهما لا وجود للعمل الخلاق في المسرح فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ولا وجود للأول دون الثاني إن كل ما يحدث على الخشبة يجب أن يكون الممثل مقتنعا به، مؤمنا بوجوده، ومقتنعا بكل ما يعانيه من انفعالات ومشاعر. لكن يجب أن يضع في حسبانه عدم المبالغة في الصدق لآن المبالغة القصوى تؤدي إلى الزيف والتصنع، إذ لا بد أن يكون (الممثل) متزنا في إيمانه، وأن يعرف أنه يحتاج إلى الصدق على المنصة بالقدر الذي يتيح له الإيمان بما يفعل فقط، لذلك فأحسن وسيلة لإثارة الإحساس والإيمان هي التركيز على الأفعال الجسمانية البسيطة، لآن الممثل إذا وجد صعوبة في استيعاب حقيقة كبيرة فإنه يقسمها إلى أجزاء صغيرة كما يفعل بدوره نفسه، ثم يحاول الإيمان بأصغر تلك الأجزاء،حتى يصل إلى الإيمان بكل ما يفعله.

وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي «...هذا ما نقصده عندما نتحدث عنحركة الجسم الصادرة عن أسباب معقولة، إنّها الحركة التي يمكن أن يسترجع إليها الفنان وتطمئن إليها أعضاؤه،اطمئنانا كاملا.

فالأفعال الجسمانية إذن ذات أهمية كبيرة للممثل في إحساسه بالصدق والإيمان،أنها تخلق الحياة لجسم الممثل وتساعده على خلق فعل هادف حقيقي لأنه، إذا لم يؤمن بأصغر الأفعال. فلا يستطيع الإيمان بأكبرها، حيث يقول ستانسلافسكي«فعندما لاتستطيعون الإيمان بفعل كبير، فإنّه يجب عليكم أن تقتسموه إلى أجزاء أصغر، وذلك إلى أن تتمكنوا من الإيمان به... لم تدركوا بعد أنّ الممثل يستطيع إذا آمن بصدق فعل صغير أن يتقمص دوره وأن يؤمن بحقيقة المسرحية كلها.

إنّ النتيجة المنطقية للأفعال الجسمانية والأحاسيس ستؤديان بالمثل إلى الصدق والصدق سيثير الإيمان، والصّدق والإيمان سيخلقان عبارة (أنا كائن) بمعنى أن يكون في ذهن الممثل جمل مثل: أنا موجود، أنا

أحيا كالشخصية، أنا أفكر كما تفكر الشخصية التي أمثلها على خشبة المسرح، وبكلمات أخرى فإن (أنا) تستحضر العاطفة والإحساس، وتساعد الممثل على الدخول في مشاعر دوره.

على الممثل أن يتجنب كل شيء ليس في قدرته التعبير عنه، كل شيء يعارض طبيعته ومنطقه، لآنّ ذلك يؤدي إلى التشويه والزيف والمبالغة في التمثيل وإذا ما ابتعد الممثل عن المبالغة سيكون حتما مقنعا في تصويره للشخصية التي مثلها على خشبة المسرح، وعندما يصل الممثل بكل ما يفعله إلى الحد الأقصى من الصدق ويشعر كما لو أنه في الحياة الحقيقية يستطيع الاندماج في الشخصية يعيش دوره يعتني به لأن الإيمان محفز قوي لإثارة العواطف.

المحاضرة 13

لغة الجسد وحركة الممثلين

الحركة اصطلاحا، هي عبارة عن تعاون مجموعة من الأعضاء لأداء تغير في وضع الجسم خدمة لهدف معين ، وتنتج نوعين من الحركة: الأولى (الإرادية) وهي التي يتحكم ويحس بها الجسم والثانية (لا إدارية) وهي إما أن تكون انعكاسية Réflexe والتي لا يتحكم فيها الجسم، وتعتبر نوعا من ميكانيكية دفاع أو استجابة لمحفز خارجي. أما في المسرح فالحركة نوعان: حركة فطرية هي التي نجدها أصلا في نص المؤلف (السيناريو) والضرورية لتقدم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة في تعليمات الكاتب "Didascalie "، وإذا لم تذكر فإنها مؤكدة في بعض الأمور ، كدخول شخصية وخروجها وعبورها الركح؛ وليس للمخرج إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيار، إلا في حالة معالجته للنص أثناء عملية الحذف سابقة الذكر، فقد يغير اتجاهها أو موضعها.

والحركة الثانية هي الاختيارية Mouvement non imposé، فهي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة. إذا فالحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر، وبهذا فهي تغير في المكان ؛والتغيير يعني تغير الشكل والحالة ، ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية (بنائيا) إنها لا تعني الانتقال فحسب بل التغير ، فالحدث المسرحي باعتباره تغيرا مكانيا لابد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلاُ وتغيراً في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغير إلى الشخصيات الأخرى.

تتخذ هذه الحركة أسمى أهداف المسرح وهو الفعل "Action " الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل ،ولكي تكتسب الحركة إقناعا لدى المشاهد، على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حتى يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علماً قائماً بذاته في الدراسات الحديثة " Kinésiologie " لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة، فتتشكل في ذهنه خلفية النص المنطوق وما وراء المنطوق وإخراج كل المدلولات العاطفية القابعة في عمق الشخصية، وتنشأ هذه المدلولات في المنطقة التي تقع فيها الحركة واتجاهها بالنسبة للمشاهدين لجذب انتباههم إلى شيء أو فعل أو وضعية مسرحية ما، وأن تترك انطباعا متكاملا وموحدا؛ فالحركة شأنها شأن الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع .

فمثلا عندما يتحرك ممثل إلى منطقة مزدحمة بممثلين آخرين ، يصبح من الضروري لهم أن يقابلوا حركته هذه بخطوة أو اثنتين كي يظهر لأعين المشاهدين، ويعرف هذا الإجراء باسم " تنظيم المنصة « redressement de la scène » أو إذا كان المشهد سيمثل في المنطقة الأمامية الوسطى*، وهناك ممثل على وشك الدخول إلى المنطقة الخلفية الوسطى، يصير من الضروري تحريك الأشخاص الموجودين في المنطقة الأمامية الوسطى كي يفسحوا الباب لدخول شخص جديد .

خلال السنوات الأخيرة هجر ستانسلافسكي تماما وسائله في إثارة عواطف الممثل من خلال ذكريات المجربين» وقد أقنعه المران، أنّ الممثل لوحده واعتمادا على ذكرياته الخاصة يستطيع إثارة مشاعره، بواسطة تقنية جديدة تمكنه من استحضار تجاربه اليومية للعثور على حالة مشابهة للحالة التي تمر بها الشخصية التي يمثلها وهذه التقنية سمّاها ستانسلافسكي:

الذاكرة العاطفية:

وهي الذاكرة المستقرّة في مشاعر الممثل. والتي يستطيع إثارتها بواسطة حواسه الخمس فبواسطة الذكرى البصرية تستطيع أن نرى شخصا نسيانه أو مكانا أوشينا ماء وبواسطة الذكرى الصوتية يمكننا سمع صوت إنسان التقيناه مرة، وهكذا فإنا لحواس لها تأثير كبير على الذاكرة العاطفية وهي التي تعيد للممثل سلسلة من التجارب العاطفية التي لها صلة بشخص معين يشبه الشخصية التي يصورها على خشبة المسرح.

عندما يريد ستانسلافسكي توضيح معنى الذاكرة العاطفية يطلب من الممثل أن"يتخيل عددا كبيرا من البيوت، في كل منها عدد كبير من الغرف وفي كلغرفة عدد كبير من الخزانات وفى كل خزانة أدراج وفي كلّ درج صناديق كبيرة وصغيرة وبين الصناديق صندوق صغيرا جدا مليء بالخرز، إن من السهولة العثور

على البيت. الغرفة. الخزانة. الدرج الصناديق، إلا أن أحدّ باصرة وحدها تستطيع العثور على الخرزة الصغيرة التي وقعت من الصندوق... إنها إذا تم العثور عليها فبالمصادفة. هذا المثال يطبعه ستانسلافسكي على مخزن ذاكرة الممثل إذ به الخزانات والصناديق، بعضها يسهل الوصول إليه كما يصعب الوصول إلى أشياء أخرى.

إذن على الممثّل أن يبحث في خزينة ذكرياته على الذكرى الملائمة لظرفه فيوقت معين من الدور، والتي يستطيع تحريك مشاعره ويعينه على الاندماج، وتولد لديه الإلهام، ولا يكون ذلك إلا بالعمل الجاد والمثابرة إذ يقول ستانسلافسكي«أن الإلهام كالضيّف الذي لا يحب زيارة الكسالى»

إذا أراد الممثل تجسيد دور مجنون مثلا عليه أولا أن يبحث في ذاكرته عن مجنون رآه في أحد الأيام، إذن فحاسة البصر تلعب دورا كبيرا في الذاكرة العاطفية ولاسيما الحواس الأخرى، فإضافة إلى الحواس الخمس نجد بعض عناصر التقنية النفسية(كـ"لو" السحرية، الظروف المعطاة، الخيال... إلخ) التي يستطيع الممثل من خلالها أن يماثل بين عواطفه، وعواطف الشخصية التي يصورها، ولكي يحدث ذلك عليه أن يبحث في ذاكرته عن جذور هذه المشاعر وأصلها وعليه أن يكتشف الدافع الذي يوقظ العاطفة ويحركها والمتمثل في الأعمال الخارجية والداخلية الصادقة والمنطقية التي تعمل بواسطة الحواس الخمس وكذا عناصر التقنية التي ذكرناها فإذا اكتشف الممثل كيفية استخدام هذه الوسائل فإنها ستصبح دفعا لإثارة عواطفه كما يقول الممثل الروسي شييكن«العاطفة كالزهرة إذا ذبلت لا ممكن إحياؤها أبداء ولكن سقي الجذور يؤدي إلى الحصول على زهرة جديدة وقد بين ستانسلافسكي لممثليه أنه كلما ازدادت ذاكرتهم الانفعالية اتساعا،ازدادت المادة التي يستخدمونه للإبداع نموا وخصوبة.

وخلاصة القول إن الممثّل الحقيقي هو الذي يكون على دراية بمختلف الأشياء الحياتية ويحيط بأغلب العلوم» عالما بما يجري في المدن الكبرى والصغرى» بالأرياف وبالقرى النائية، في المصانع وفي مراكز الثقافة، وهو الذي يدرس نفسية من يعيشون حوله، ومن يعيشون بعيدا عنه، ويفهم تصرفات الناس وسلوكهم وحالاتهم وأخلاقهم،ويخزن كل هذا وذاك في ذاكرته ويسترجعها لخدمة دوره، بغية خلق الإلهام الذي يصور صدق الحياة المسرحية.

بما أن الدراما هي الفن الذي يتمكن بواسطته عدة أشخاص من إعادة خلق (حياة الروح الإنسانية) على المسرح، إذن لابد من التواصل بين هؤلاء الأشخاص وهو عنصر من عناصر التقنية النفسية.

المحاضرة 14

الاتصال والمشاركة:

تقصد به إحساس الممثّل بوجود الطرف الآخر الذي يتشارك معه إما في الحديث أو الحركة أو حتى في المشاعر كاتصاله بشخصيته وبالأشخاص الآخرين وبالجمهور كذلك، فعلى الممثل أن يكون على صلة بكل ما هو موجود على المسرح من مواد ديكورية وشخصيات متحركة فالمثل إنسان –أولا و أخيرا– "له شخصيته الواقعية الممتلئة بالأفكار والمشاعر الخاصة والخصائص التي تشغله في حياته اليومية» فعندما شف على الخشبة، من البديهي أن يحمل معه كل تلك الأشياء الراسخة في ذهنه، وهذا أمر لا علاقة له بالشخصية التي يعرضها وبذلك يجد عقبة أثناء العرض، فلابد عليه إذن أن يتعلم كيف يتجاوزها، وذلك برسم خط اتصال بينه وبين نفسه، أو بينه وبين الشخص الذي يبادله الحوار أو بينه وبين الجمهور الذي يستمع إليه، ومن هنا يمكن استنتاج ثلاثة أنواع من الاتصال التي وضعها ستانسلافسكي هي:

1– اتصال الممثل مع نفسه.

2– اتصال الممثل مع شخصية حقيقية أو متخيلة موجودة على خشبة السرج.

3– اتصاله مع الجمهور.

اتصال الممثل مع نفسه:

هو اتصال باطني وجداني. بين الممثّل ومشاعره.، ويكون ذلك في صمت، كأن يسأل نفسه: هل أنا على صواب؟ هل أمثل جيدا؟ لكن عليه أن يجد طريقة يخاطب بها نفسه، دون كسر الإيهام أو الإخلال بالدور «وقد أوجد ستانسلافسكي طريقة الفاعل والمفعول والذي يقصد بهم: العقل والوجدان فبعد الدراسة والتحليل توصل إلى أن المخ هو مقر الوعي وأن مركز الأعصاب هو مقر الوجدان (العاطفة والانفعال) وهذان المقران متصلان، لا يمكن فصلهما، إذ أن أحدهما يكمل الآخر، وبذلك فإن الممثل يشعر أن عقله على صلة بوجدانه، أي الاتصال بذاته على خشبة المسرح، حيث يقول ستانسلافسكي«... ولست أرغب في البرهنة على ما إذا كانت البرانا موجودة بالفعل أم لا فقد تكون مشاعري ذاتية خالصة، وقد يكون الآمر كله من صنع خيالي، بيد أن ذلك لا أهمية له مادمت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدفي.

اتصال الممثل مع شخصية أخرى:

لكي يتحقق اتصال الممثل بشخصية أخرى لا بذ عليه أولا أن يكون مدركا لوجودها، وأن يتأكد من أنها تسمع وتفهم ما يقول كما يسمع هو ويفهم ما تقول (تلك الشخصية) فالاتصال يتم إذا استطاع الممثل أن يقتنع بالعبارات الموجهة إليه ويستوعبها، ويفهم أفكارها، وبالتالي تكون ردود أفعاله صحيحة وصادقة. فالمشاهدون لن يفهموا الفعل المسرحي إلا حين تكون عملية التوصيل بين الممثلين جارية على خشبة المسرح، ومن ثم إذا أراد الممثّلون أن يمسكوا بزمام انتباه الجمهور، عليهم أن يكونوا حرصين على توصيل أفكارهم ومشاعرهم وأفعالهم فيما بينهم بصورة فعالة وحيوية.إلى جانب الاتصال بأشخاص حقيقيين، هناك اتصال آخر بأشياء متخيلة غير موجودة كالشبح مثلا في مسرحية "هملت' لشكسبير، ليس على الممثل أن يتصور الشبح على الخشبة، وإنّما يحس به وذلك بمساعدة خياله و "لو" السحرية حين يخاطب نفسه بصدق ففي رأي ستانسلافسكي «أن الممثلين المجربين يعرفون أن الهم ليس (الشبح)بل موقفهم الداخلي اتجاهه فيحاولون أن يعرضوا الشيء المتخيل بسؤال:

ماالذي مكن أي أفعله لو أن شبحا ظهر أمامي. وبهذا يتم رسم خط وهمي يصل الممثل بالشبح.

المحاضرة 15

الاتصال مع الجمهور:

يتصل الممثل مع زميله فوق الخشبة بطريقة مباشرة واعية، لكن اتصاله مع الجمهور يكون بطريقة غير مباشرة لا واعية، لقد أوجد ستانسلافسكى طريقة الحساب المدوي في جميع أنواع الاتصال حيث يقول «إذا أردت أن تخلق الانسجام والتوازن بين اتصالك مع زميلك ومع الجمهور في الوقت نفسه،عليك أن تقدر كل اتصال بنسبة مئوية، حيث تعطي نسبة مئوية على اتصالك الوجداني بنفسك، ونسبة أخرى على اتصالك بزميلك. ونسبة أخرى على اتصالك مع الجمهور وأن تجد العلاقة التي تكشف عنها النتائج النهائية بين هذه النسب بعضها ببعض هي التي تحدد مدى الدقة التي استطعت بها تحقيق عملية الاتصال الوجداني، وهنا تكون أقرب، إلى الكمال.

فاتصال الممثل بالجمهور يأتي كمحصلة لاتصالاته مع نفسه ومع زملائه،وهي كما قلنا عملية غير مباشرة، أمّا إذا كان الاتصال مباشرا فإنّ ذلك«لا يعذ أن يكون استعراضا ومن ثم فإذا أراد الممثلون أن يمسكوا بزمام انتباه الجمهور، عليهم أن يكونوا حريصين على توصيل أفكارهم ومشاعرهم وأفعالهم فيما بينهم دون انقطاع.

الاندماج.

لقد رفض ستانسلافسكي كل أشكال الزيف الفني، وسعى إلى تطبيق الواقعية والطبيعية على خشبة المسرح، وذلك من خلال منهجه الرامي إلى اندماج الممثل في الشخصية المسرحية التي يؤديها «فعلى الممثل الخلاق أن يدخل في مشاعر دوره، أي أن يجرب المشاعر المتماثلة كل التماثل مع مشاعر الشخصية التي يصورها على المسرح»، لأن الدخول في مشاعر الدور يعين الممثل على تنفيذ هدف المسرح الستانسلافسكي وهو الطبيعة فوق الخشبة، عن طريق معايشة الشخصية«فالممثل وهو يحيى الدور يجب أن يعيش في مجتمعه(مجتمع الدور) بإحساس ومعقولية، وأن يحاول دائما الوصول إلى درجة أكبر من الإتقان، فليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها، بل لابدّ أن يلاءم بين طباعه وطباعها، وأن يصب فيها من روحه قبل جسده لتتشبّع بالمشاعر والأحاسيس الحقيقية الملائمة للدور«إن الهدف الذي يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية ثم التعبير عنها بصورة فنية عندما يؤكد ستانسلافسكي على اندماج الممثل في إعراب شخصية ما فهذا لا يعني محاولته لخلق الحياة اليومية فوق خشبة المسرح وإلا لأخرج فنه عن السبيل الحقيقي الواقعي وانتمى إلى الطبيعة في اتجاهه، فمدرسة ستانسلافسكي تبحث في أغوار الحياة وأسسها وبواطنها وأبعد اتجاهاتها، وتعرضها على المتفرج بتفاصيلها الدقيقة لخلق حياة حقيقية جديدة فوق الخشبة.

فمن أجل تحقيق الاندماج، يجب على الممثّل أن يحيا دوره بمشاعر تتفق ومشاعر الشخصية بمساعدة عقله الواعي الفني، وهنا يشعر أنّ هذه المشاعر تتدفق بطريقة طبيعية، وعادية، فهو يعي بأن عقله الباطن ينفتح ويصدر أصدق الأحاسيس المعبّرة من الدور والمخالفة لأحاسيسه هو.

يتوجب على الممثل أن يجد الطريق للمرور إلى شعور الشخصية، وذلك مساعدة التقنية النفسية التي تعمل على صياغة ذهنه وتولد له الصدق والإيمان، فلو السحرية تنقله من واقعه الخاص إلى واقع الدور، والظروف المغطاة تساعده على العيش وسط بيئة الشخصية بالإضافة إلى العناصر الأخرى من التقنية النفسية، وهذه العناصر كلها مجتمعة تحقق له الاندماج في الدور وتخلق الحياة فوق خشبة المسرح.«لقد كان ممثلو مسرح موسكو الفني على الخشبة أناسا أحياء. لكأنهم هم أنفسهم الشخصيات التي تقدمها المسرحية... كانوا يتألمون». ويفرحون بأحاسيس صادقة. وكانوا إلى ذلك قريبين من أحاسيس المتفرجين ومشاعرهم، كان هذا يدهش المتفرجين، ويجبرهم على تصديق ما يعرض عليهم.

على الممثل أن يدرس أحوال الشخصية المجسدة، بيئتها، أحوالها النفسية،طريقة حياتها مركزها الاجتماعي، وعليه فوق كل ذلك أن يدرس عاداتها وسلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وكل ما تتسم به، لكي يتسنى له الاندماج الحقيقي بالدور «حيث يقول الممثّل المشهور كوكلان الأكبر: «إن الممثل يغلق نموذجه في خياله. وبعد هذا يصنع ما يصنعه المصور الذي يأخذ كل لمحة من هذا النموذج وينقلها إلى لوحته، فينقلها هو إلى نفسه... يجعل وجهه مشابها لها ويتكلم بنفس صوتها.

إذن فالاندماج هو خلق حياة جديدة، بتداخل حياة الفنان الخاصة في حياة الشخصية المسرحية وبالتجسيد الجيد يصدق المتفرج أن ما يشاهده هو مشاهد حقيقية نابضة بالحياة. كما يقول ستانسلافسكي «فننا وحده دون غيره من الفنون وبصورته التي يندمج بها في صميم التجارب الحية التي تمارسه االكائنات البشرية هو الفن الذي يمكنه استعادة الحياة بكل ما تشمل عليه من الدرجات والأعماق التي لا يمكن إدراكها بالطرق المادية الملموسة وذلك بواسطة وسائل تقوم على المهارات الفنية. لا يستطيع مثل هذا الفن استرجاع انتباه المتفرج استرجاعا تاما وجعله يفهم ويتمرس تمرسا داخليا أيضا بالحوادث الجارية فوق المنصة، ويزيد في ثروة حياته الباطنية ويترك في نفسه أثار لا يمكن أن تمحى بمرور الأيام وهكذا جاءت طريقة ستانسلافسكي لتعكس على المسرح الحقيقية الواقعية، فالمسرح لا يمنحنا الثقة لإعطاء الشعور الحقيقي لأنه محيط مصطنع بينما الحياة تعطي للممثل القوة للشعور الحقيقي، الذي يستطيع بالاستعانة بخياله أن يأخذ القوة التي تحركه وتقربه من الحياة هذه القوة التي تهيج مشاعره هي التي يطلق عليها ستانسلافسكي الطبيعة الخلاقة اللاشعور التي توصل الممثل إلى الاندماج وصدق التعبير. فإن خلق حياة للروح الإنسانية والتعبير عن هذه الروح بأعمق مصادر العقل الباطني وبطريقة طبيعية وعادية وبأصدق الأحاسيس وفي صورة جميلة وفنية هنا يكمن جوهر المنهج الستانسلافسكي الذي يتخلص في تحليل الإرادة الواعية والعلاقة التي تقرر الإحساس المتمثل في وعي الممثل بالواقع.

فالممثل يجب أن يفكر وما يفكر فيه هو بيئته، ومعرفته لحاجته بطريقة سيكولوجية أي معرفة روح الممثل –عالمه الداخلي– نفسيته تجاربه وباستعماله وساد لنفسية عناصر التقنية النفسية يكتشف نقطة اللقاء بين شعوره الداخلي وبين خبرته المتطورة وهكذا بواسطة هذا المنهج يستطيع تطوير تكنيكه السيكولوجي الطبيعي واكتشاف الجوهر الروحي للطبيعة الإنسانية التي بواسطتها يعكس جوهر الحقيقة الواقعية.

المراجع

أحمد عبد الرزاق وعوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، العراق، دت.

أشيلي ديوكس، الدراما،ترجمة: محمد خيري، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، عالم المعرفة، بيروت، دت.

أحمد عبد الرزاق وعوني كرومي، طرق تدريس التمثيل.

هند قواص، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.

أسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، مطبعة جامعة بغداد 1979.

كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1986.

جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت.

الكسندرين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي/ محمود مرسى أحمد.

هينج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: كامل يوسف، تقديم: زكي طليماتي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة 1961.

هينج نيلمز، الإخراج المسرحي، أمين سلامة.

حنان قصاب حسن ود، ماري إلياس، تمارين في القراءة الدراماتورجية والارتجال (جاك لاسال وألان كتاب في محترف مسرحي) منشورات المعهد للفنون المسرحية، دمشق1988.

تمار سورسنا، ستانسلافسكي وبرشت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا 1994.

ايريك بنتلي- نظرية المسرح الحديث تر: يوسف عبد المسيح ثروت، منشور بوزارة الإعلام العراق 1975.

أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا،

شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، منشورات ملتقى الفكر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، مصر، 2002

شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، دراسة في إبداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر – ط الأولى – الإسكندرية مصر 2002

جوليان هلتون –نظرية العرض المسرحي ، تر –نهاد صليحة –هلا للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر-2000