

ستانسلافسكي بين المعايشة والاستعراض

مؤيد حمزة*

ملخص

لم يكن فن المعايشة ابتكاراً خاصاً بستانسلافسكي، حيث كان هذا الفن معروفاً من قبل - كما نؤكد على ذلك في بحثنا هذا - لكن الفضل يعود له بالتحديد في تأسيس منهج يحدد معالم هذا الفن، وفي التقريب ما بين المعايشة وبين فن الاستعراض، وتأسيس منظومة واضحة المعالم يمكن استخدامها في عملية إعداد الممثل.

إن معرفة الظروف المصاحبة لولادة منهج المعايشة في الأداء التمثيلي - والذي ارتبط باسم ستانسلافسكي، وأصبح العلامة الأبرز المحددة للمدرسة الواقعية الروسية - وكذلك معرفة ما كان سائداً في شكل الأداء التمثيلي المسرحي قبل أن يشرع ستانسلافسكي في التنظير لعملية إعداد الممثل معتمداً منهج المعايشة كأساس لتلك العملية، بالإضافة إلى معرفة ما أثير من نقاط جدلية حول هذا المذهب الفني، وعلاقته بمذهب الاستعراض (أو التقديم)، هذه المعرفة تخدم الممثل بشكل أساسي في التعرف على حدود طاقة هذا المنهج في الأداء التمثيلي سواء في مرحلة الإعداد للدور أو في مرحلة الأداء، كما وتمكن المسرحي، بشكل عام، من استغلال هذه المعرفة في التأثير في العلاقة القائمة بين المسرح والمتلقي، وبالتالي خدمة الهدف الأعلى للفن.

الكلمات الدالة: منهج المعايشة، منهج الاستعراض أو التقديم، منظومة ستانسلافسكي، برتولد بريخت، الهدف الأسمى.

مشكلة البحث والحاجة إليه

ثار الكثير من الجدل حول طبيعة الفن التمثيلي الذي انقسم إلى مدرستين رئيسيتين (المعايشة والاستعراض) واحتدم النقاش حول الأسلوب الأنجع للأداء التمثيلي وتجسيد الشخصية على خشبة المسرح. هل تتجه إلى الدور من الداخل إلى الخارج كما عُرف من خلال منهج المعايشة، أم نجسده من الخارج إلى الداخل كما عرف في مدرسة الاستعراض أو التقديم (presentation) خاصة وإن كلتا المدرستين تعودان في جذورهما إلى حقبات بعيدة من تاريخ المسرح العالمي. فالقضية لم تكن حديثة إلا أن ارتباطها بالهدف الأسمى للمسرح، وبضرورة المحافظة على خصوصية الفن المسرحي في مواجهة الفنون الدرامية الأخرى جعل هذه القضية تحتدم، وتتحول إلى نقطة جدلية مثيرة في تاريخ المسرح في القرن العشرين وحتى الآن، هذا العصر الذي زخر بالكثير من التجارب المسرحية في سبيل الوصول إلى الأسلوب الأنجع لإدارة العملية المسرحية المنطلقة من الخشبة إلى الصالة بواسطة الممثل.

وبما أن فن المعايشة يختلط بالاستعراضية المشهدية في

لحظات المعايشة الحقيقية لدور الممثل، حتى أن ستانسلافسكي نفسه قد استفاد من منهج الاستعراض أحياناً ما يؤكد فكرة أنه لم يرفض ذلك المنهج بشكل قطعي حين كان يدعو للمعايشة، يقول ستانسلافسكي في صدد حديثه عن تجربته في أوبريت "يلي": "ربما كانت الكاركتيرية التي بحثت عنها في ذلك الوقت، خارجية. ولكن أحياناً يمكن من الخارجي الولوج في الداخلي. هذا بالطبع، ليس الأفضل، ولكنه، على الأقل، أحياناً طريق ممكن إلى الإبداع، وهذا الطريق ساعد في مواضع محددة في إحياء الأديوار، كما حدث ذلك سابقاً في عرض مسرحية "السيد العملي" بدور التلميذ"^(١). كما ويكرر ستانسلافسكي الفكرة ذاتها في حديثه عن تجربته في المسرح الدرامي أيضاً وتحديداً في مسرحية عليل لوليام شكسبير: "تكمن فائدة العرض كذلك في أنني وللمرة الأولى أقدر أهمية دور الكاركتيرية في حمايتي من وسائل التمثيل الضارة. فكرت أن الطريق الإبداعي يسير في الكاركتيرية الخارجية إلى الشعور الداخلي. من الجيد، أن تأتي الكاركتيرية من لقاء نفسها، عندها سأستحوذ على الدور فوراً"^(٢)، ومن هنا فإنه لا بد للممثل من أن يعرف بشكل جيد حدود طاقة هذا الاتجاه الفني، ومدى تأثيره على الفن والجمهور، حتى يدرك أي المنهجين أجدى له ومتى، وحتى يتبين لنا بشكل أوضح سبب اعتماد ستانسلافسكي على هذا المنهج (المعايشة) بالتحديد وتفضيله واعتباره له الطريق الأكثر

* قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
تاريخ استلام البحث ٢٠٠٨/٧/٢٠، وتاريخ قبوله ٢٠٠٩/٦/٢٤.

صحة للإبداع. وهذا ما نحاول القيام به في هذا البحث.

حدود البحث

من خلال معرفة السبب الذي دفع ستانسلافسكي لمناصرة هذا المنهج والتنظير له، سيسلط البحث الضوء على النقاط التالية:

- ١- معرفة مدى تأثير فن المعاشية على فن الممثل والجمهور.
- ٢- المعاشية وتأثيرها على خصوصية الفن المسرحي في مواجهة الفنون الدرامية الأخرى (السينما والتلفزيون).
- ٣- المعاشية "والهدف الأسمى".

منهجية البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي معتمداً على تحليل ما ورد في كتابات ستانسلافسكي نفسه عن منهجه، حيث يقوم بالاعتماد بشكل رئيس على كتبه التي لما تترجم للغة العربية بعد.

مفهوم وأهمية المعاشية في منظومة ستانسلافسكي

ولدت منظومة ستانسلافسكي كما كان يجب أن يسميها (System) من كرهه الشديد للسطحية والنظرة الخاطئة للفن التمثيلي، منادية بحرية الأداء العقلي والتعبيري المرتبط بقوانين فنية. "من الخطأ الاعتقاد- يقول ستانسلافسكي- أن حرية الفنان في أن يفعل كل ما يخلو له، هذه حرية الطغاة"^(٦). فهو يعتبر أن حرية الإبداع كانت مؤسسة بالاعتماد على قوانين الحياة والطبيعة المادية والروحية للإنسان، هذا وتعود جذور هذه المنظومة إلى بذور واقعية شيبكين وأفضل فناني هذا الاتجاه في المسرح العالمي في زمانه، إلا أنها تطورت وازدادت غنى في مسرح موسكو الفني.

وقد أكد ستانسلافسكي في أكثر من موقع في كتبه أن منظومته مستقاة من مبدعين عالميين أمثال: يرمولوفا، وشاليابن، وروسّي، وسالفيني، ودوتسي وآخرين. حتى أنه ويزيارته للفنان الإيطالي التراجيدي تساكوني في باريس يكتب قائلاً: "في هذه المرة تعلمت - وبدا لي بوضوح شديد - الفرق بين الحقيقي والمزور. إنه الفرق بين أن تعايش وأن تحاكي محاكاة كاريكاتورية. هذه هي الحقيقة! ولاحظت بالفعل بمشاهدة ذلك العبقرى شيئاً غير عادي. أما ذلك الذي يتملص، فالحقيقة أنه رائع وقد وصل إلى تقنية مميزة. أين الفرق؟ إنه كالفرق بين الأبدى الذي لا يقدر بثمن، والسهل الذي عفا عليه الزمن"^(٤). بدراسته الدقيقة للإبداع عباقرة الفن التمثيلي في زمانه،

لاحظ ستانسلافسكي أنهم قد توصلوا لهذه النتائج ليس عندما كانوا يتبعون الأساليب القديمة "الشرطية"، والشتامبات^٥ المسرحية بل عندما رفضوا هذه الأساليب وأدهشوا الجمهور بمعاشية عفوية وعميقة، وأدهشهم ببساطة وإنسانية فنهم.

غالبا ما كان ستانسلافسكي يؤكد على الجذور الروسية لمنظومته وبشكل خاص ما وصل إليه المسرح الروسي في نهاية القرن التاسع عشر. فالأصل في الفن المسرحي أنه عملية تواصل بين الخشبة والصالة بين الفنان والجمهور، بين المرسل والمتلقي. يقول ستانسلافسكي: "حتى نفهم أنفسنا، وبالتالي نفهم الفن الذي نقوم بتأسيسه لا بد من أن نقصد في إبداعنا ونشير إلى الأرض، الطبيعة، البذور التي تنبت منها شجرتنا الوطنية والتي نحن فيها نمثل الأغصان والأوراق. فننا معيق برائحة الأرض، عطرها يستشعر في أعمال فناني روسيا..."^(٦) لم يتسن لستانسلافسكي أن يكتشف جوهر هذه التقاليد الوطنية فحسب، بل وأسس عليها اتجاهاً موافقاً لها في الفن المشهدي، متحرراً من وجهة النظر الشخصية لممثلي المدرسة القديمة الذين يعتقدون أن المسرح يكون أكثر رقياً كلما ابتعد عن التذكير بالحياة.

في محاولة لتحديد المبادئ الجديدة التي أضافتها الثقافة المسرحية لمسرح موسكو الفني، يكتب نيميروفتش- دانتنسكو: "قبل ثلاثمائة عام، خمسمائة عام قبل الآن وحتى قبل ألفي عام، فهم الفن التمثيلي بطريقة مغايرة. كان هناك سعي دؤوب لتجنب الحقيقة الإنسانية الحية. الجسد المشهدي، (الجست)^(٧) المشهدي، الحركة المشهدية، التعبير المشهدي للمشاعر الإنسانية- ومن أجل هذا كله تأسس شكل ما، أسموه فناً، وتناقولوه من قرن لآخر واعتبروه فناً مسرحياً. قطع هذا النسيج المسرحي البحث المشاعر التمثيلية الإنسانية الحية، وشوش طبيعته"^(٨).

اعتبر ظهور المشاعر الإنسانية العفوية في أداء الممثل، ولوقت طويل من تاريخ المسرح - قبل ستانسلافسكي - نقيضاً لطبيعة الفن المشهدي وخارجاً عن ذوقه العام. أما بالنسبة لستانسلافسكي، فإن الفن المشهدي حتى وقته كان لا يزال حرفة، أو في أحسن الأحوال استعراض (presentation)، وحتى يخرج من هذه المرحلة لا بد له من التعامل مع المشاعر الإنسانية الحقيقية المعاشة من خلال مذهبه الذي أسماه بالمعاشية. حتى تصبح فناً- ممثلاً، وليس مجرد ممثلاً- مجسداً، فلا بد لك من عدم قتل الروح الحية للإبداعك. لكن هذه الدعوة لم تكن محاكاة الطبيعة ولا أن يكون الفنان أداة لمحاكاتها. بل على العكس من ذلك، لا بد أن يبقى شخصاً حياً متحرراً من الشتامبات المشهدية والشروط المسرحية

هذه الخصوصية والتي تضمنها بشكل واضح مدرسة المعايضة في الأداء التمثيلي، التي أسسها ستانيسلافسكي في فترة لم تشكل فيها السينما خطراً حتى في حلمه على المسرح، وهي التي عرفت لأول مرة في عام ١٨٩٥.

أما مدرسة "الاستعراض" فربما تكون أكثر مناسبة للفن التلفزيوني والسينمائي حيث يقوم الممثل بتقديم ما توصلت إليه مشاعره وأفكاره في فترة الإعداد ودراسة الدور مرة واحدة وإلى الأبد، فالدور المسرحي في مدرسة المعايضة ينمو ويتطور من عرض لآخر خاصة إذا ما صمدت المسرحية في الريبورتوار^(٩) المسرحي لعدة سنوات حيث يتأثر الدور بفهم الممثل له وما يستجد من ظروف (اجتماعية- سياسية- اقتصادية) يمكن إسقاطها من قبله على الدور، ما يثير رغبة الجمهور لحضور المسرحية نفسها أكثر من مرة في فترات متباعدة، وفي كل مرة يرى العرض المسرحي يستشعر المشاهد أن هناك شيئاً جديداً يعرض لأول مرة.

هذا الأمر لا يمكن أن يختبره الجمهور إلا في الفن المسرحي، السعي نحو الأصالة، التفرد، عملية الإبداع المباشرة، المؤسسة على عفوية الأداء التمثيلي وعدم التكلف.. كل هذا يعتبر من أهم ميزات فن المعايضة الفرق بين استعراض المشاعر، ومعايشتها - يقول ستانيسلافسكي - كالفرق بين الكلاسيكية الكاذبة (الحماسة، التكلف) والكلاسيكية (الحقيقة)^(١٠). هذين الاتجاهين في الفن التمثيلي ظهرا وتصارعا فيما بينهما طوال تاريخ المسرح العالمي.

وكمثال على ذلك ننظر إلى نص الحوار الوارد على لسان هاملت مع الممثلين ونصائحهم بضرورة الابتعاد عن التكلف والصراخ "وإلا لكان قد أعطى أبياته لمنادي المدينة ليقراها"^(١١) كما ورد في مسرحية هاملت لوليام شكسبير، بالإضافة إلى تهكمه على التصنع في أداء بعض الممثلين في فرق منافسة لفرقة الكاتب (شكسبير). حتى أرسطو قسّم الممثلين في المسرح الإغريقي على أساس أدائهم، ففي كتابه الذي وصل إلينا "فن الشعر" يتحدث بسلبية عن "التكلف في الأداء" وهي السمة التي طبعت أداء معظم الممثلين في عصره. أسلوب الأداء هذا - برأيه - يعيق إظهار الهدف الرئيسي للتراجيديا وهو: (إثارة مشاعر الخوف والشفقة لدى الجمهور) ما اعترف على تسميته بتأثير (الكاثاريسيس) أي التطهير.

أما كوكلين الكبير ورغم تأكيدته على مناصرته لمنهج الاستعراض، إلا أنه كان يعترف أن على الممثل في بعض اللحظات أن يعايش "على الممثل كيما يصبح (طرطوف)^(١٢) فعلاً أن يحمل نفسه على الحركة والسير والإيماء والإصغاء والتفكير مثل طرطوف، أي أن يدخل في روح طرطوف"^(١٣).

المصطنعة وأن يبدع تبعاً لقوانينها، لأن التصنع لم يتفق أبداً مع منهج ستانيسلافسكي، بل وحورب دائماً من قبله.

في المقارنة بين فن المعايضة والاستعراض

أطلق ستانيسلافسكي على اتجاهه الفني في الأداء التمثيلي (فن المعايضة)، وفرّق بينه وبين (فن الاستعراض)، وما كان سائداً في حرفة الأداء التمثيلي. ربط ستانيسلافسكي فن الاستعراض بالمدرسة الفرنسية وجزئياً بالمدرسة الألمانية، ولكن هذا لا يعني على الإطلاق أنه قصد القول أن مدرسة المعايضة تعتبر مدرسة وطنية روسية وأن الاستعراض مدرسة فرنسية وطنية، بل هي السمة الغالبة على ممثلي تلك البلدان وهذا الفن أو ذاك هو خصوصية فنية لكل فنان بالتحديد. وبما أن هذا الاتجاه (فن المعايضة) لا يظهر بشكل خاص ومستقل، ففي لحظات المعايضة الحقيقية للممثل؛ يختلط فن المعايضة بالاستعراضية المشهوية، لهذا السبب كان ستانيسلافسكي يرى أنه لا بد للممثل من أن يعرف بشكل جيد حدود طاقة هذا الاتجاه الفني، ومدى تأثيره على الفن وعلى الجمهور بنفس الوقت. أدرك ستانيسلافسكي أن منهج وتقنية الممثل المحترف تؤدي بالأساس إلى الوصول لوسيلة التجسيد الخارجي للشخصية على خشبة المسرح.

فن الاستعراض يؤدي إلى تثبيت الرسم الخارجي للدور والذي حددته دراسة الممثل للدور، ومشاعره الحية التي انتابته أثناء فترة الإعداد للعرض المسرحي، وفي كل مرة تعرض فيها المسرحية يقوم ممثل هذا الاتجاه بعرض نسخة عن النتيجة التي توصل إليها أثناء إعداده للدور.

فن المعايضة بدوره له متطلبات أخرى. فهو لا يطلب من الممثل إعادة تقديم ما تم التدريب عليه في البروفات بل أن يكون قادراً في كل مرة تعرض فيها المسرحية على تأسيس عملية عفوية حية لخلق حياة الدور تبعاً للظروف المعطاة بالنص، والتي اتفق عليها في مرحلة الإعداد "البروفة". لا أن يكرر ما عرضه بالأمس، بل يتعامل مع الشخصية وكأنه يؤسسها للمرة الأولى. وهذا الاتجاه هو الأقرب لمفهوم المسرح نفسه حيث أنه حدث درامي يؤدي بواسطة مؤدٍ أمام جمهور من الناس. ومن هذا المفهوم بالتحديد ينبثق مفهوم أنية الفن المسرحي، حيث أنه يؤدي تبعاً لقانون: (الآن، هنا، في هذه اللحظة). فهو الفن الوحيد الذي يتم خلقه في نفس لحظة تلقي الجمهور له. هذه الخصوصية المسرحية تميز الفن المسرحي حتى عن فن السينما والتلفزيون، وإذا ما أردنا إبقاء هذا الفن - المسرح - منافساً للسينما والتلفزيون، لا بد لنا من العمل على

هذا الفن "المعاشة" - برأي ستانسلافسكي - يعتبر الأكثر مناسبة للتأثير على مشاعر الجمهور وتنفيذ الأهداف الأسمى للفن، وهو الأمر الأكثر أهمية في منظومته والذي عبر عنه بما يسمى بالهدف الأسمى. لهذا السبب، يولي ستانسلافسكي أهمية كبرى لتربية الممثل صاحب المثل العليا. فقد كان يطالب الكتاب، وكل العاملين في المسرح أن يقدموا: "ليس أداء مدهشاً، ولا حماسة وحركة خارجية، بل مشاعر داخلية عميقة وأفكاراً عظيمة"، لهذا السبب على الممثل، كما يضيف ستانسلافسكي: "أن يقدم فناً أكثر عفوية وبساطة، ولكنه عميق بتأثيره"^(١٧) وعند مقارنة هذه الأفكار مع ما جاء به بريخت فسوف يتقلص الفارق السائد خطأ فيما بينهما حول الهدف الأسمى عند كل منهما - هذا إن وجد أصلاً.

فالهدف الأسمى ليس نفسه الفكرة، بل المثل العليا التي يريد الفنان من خلال زرعها في أذهان الناس أن يُغيّر المجتمع نحو الأفضل.

يشرح بوريس زخافا - المخرج الروسي والمربي المسرحي وأحد أبرز تلاميذ الرائد المسرحي فاختانغوف - ماهية الهدف الأعلى تبعاً لمنهج ستانسلافسكي: "إن الهدف الأعلى في منهج ستانسلافسكي لا يعني مطالبة الممثل بفكرية الفن فحسب، ولكن يعني كذلك مطالبته بالنشاط العقائدي الذي يكمن في أهمية الفن كعنصر من عناصر التغيير الاجتماعي"^(١٨).

الهدف الأسمى الذي طالب به ستانسلافسكي واتفق معه بريخت عليه لا يطالب بأن يكون الفن حاوياً لأفكار فحسب، بل يطالب الفنان بنشاط عقائدي كامل يؤدي بجله إلى جعل الفن عنصراً من عناصر التغيير الاجتماعي.

ففي رد بريخت على سؤال حول ما إذا كان يعتقد أن ستانسلافسكي لا يفهمه الآخرون بشكل صحيح؟ يقول بريخت: "إذا أردت الصراحة، فإني لا أجروء على البت في ذلك. إن أعمال ستانسلافسكي لم تطبع على نطاق واسع، ثم يضيف بريخت: على الأقل فإن القسم الهام من نظريته، هذا القسم الذي يطلق عليه اسم "الواجب الأعلى" يشير كما يبدو أنه وعى تلك المشكلة التي يعالجها "الأورغانون الصغير"^(١٩) ويضيف أيضاً: الممثل حتى عند ستانسلافسكي، يصور بشكل موضوعي علاقة المجتمع بهذه الشخصية وذلك عندما يقوم (الممثل) بتنفيذ ما يدعى (بالواجب الأعلى)^(٢٠)، (مع الأخذ بعين الاعتبار أن الواجب الأعلى هو نفس الهدف الأسمى، ولكن اختلفت الترجمة).

بالطبع هذه الآراء تعارض الكثير من آراء بريخت التي انتقد فيها منهج ستانسلافسكي في العشرينات والثلاثينات من

لاحظ ستانسلافسكي أنه وطوال عمر المسرح ظهرت نزعة لإيجاد اتجاه جديد في التمثيل قريب من مبادئ مسرح الفن في موسكو. حظت مسألة الاتجاهات المسرحية لأول مرة على إضاءة واضحة في دراسات ستانسلافسكي، راجعا بذلك إلى ما سلفه من فنانيين عظام وهو بهذه الدراسات لم يتم بتحديد الاتجاهين الكلاسيكيين في المسرح: فن المعاشة وفن الاستعراض فحسب، بل قام، وتعمق شديد باستكشاف ما يتعلق بكل منها من مواضيع عامة، وأفكار جمالية (Concept)، ومناهج فنية (Method).

يعتبر أنصار مدرسة الاستعراض أن المعاشة وتجسيدها واقعياً على خشبة المسرح تعتبر عملية "غير مشهديه" أو ضعيفة من الناحية المشهديه أو الفرجوية، وأنها لا ترتفع عن مستوى الطبيعية المبتذلة والعادية.

وحتى يصبح التجسيد المسرحي واضحاً وملاحظاً على مستوى كبير ومن مسافات بعيدة ويقدم بشكل يفرق بين الفنانين على خشبة المسرحية والجمهور في الصالة، "لا بد من إظهار الأساليب المشهديه بشكل مصطنع (شُرطي) لا بد من توضيحها وتجسيدها من أجل أن تلاحظ بشكل قوي. بكلمات أوضح. لا بد من تقديمها بشكل خاص، يختلف عن الحياتي الواقعي - بشكل شرطي"^(١٤). هكذا ينقل لنا ستانسلافسكي رأي أنصار مدرسة الاستعراض.

ستانسلافسكي بدوره كان يعتبر الشرطية تزويراً، قائلاً: "الشرطية تزور، تكذب، وهي تخدم التشكيل الحقيقي لتجسيد المشاعر، وهي تصنع شرخاً بين الروح والجسد، لكن الممثل لا يعرف هذا الشيء... المطلوب أن يصنع من الشرطية - بالتعود والتدريب المستمر - الطبيعة الثانية للممثل"^(١٥). على الرغم من ذلك لم يكن ستانسلافسكي يعتبر فن الاستعراض مرفوضاً في الفن المسرحي بل كان يؤكد أكثر من مرة أن هذا الطريق ممكن ولكنه ليس الطريق الأكثر صحة يقول في ذلك: "ربما كانت الكاركتيرية التي بحثت عنها في ذلك الوقت خارجية، ولكن أحياناً يمكن من الخارجي الولوج في الداخلي. هذا بالطبع، ليس الأفضل، ولكنه على الأقل، أحياناً طريق ممكن إلى الإبداع، وهذا الطريق ساعد في مواضيع محددة في إحياء الأدوار"^(١٦). كان ستانسلافسكي يعترف بالاستعراض الذي تبرره عملية المعاشة في المرحلة الإعدادية للدور، وكان مثل أسلافه من مثل شيبكين، وبوشكين، وغوغول، وبيلينسكي، وأستروفسكي يفضل فن المعاشة ويعتبره أكثر عمقاً في التجسيد الواقعي للمبادئ المشهديه الواقعية.

المعاشة والهدف الأسمى

بعواطفه مع أثر ما يقدم من أحداث على خشبة المسرح، فنقوده عملية المشاركة في معايشة هذه العواطف إلى أن يقرر ضرورة تغيير واقعه الاجتماعي.

الخلاصة

كان ستانسلافسكي يسعى لفن "يجيب عن كل الأسئلة العقلية، التي تخطر ببال الإنسان"^(٢٢) وكان دائما يردد أن وظيفة المسرح: تربية الجمهور، وفتح عيونه على أفكار مثالية أسسها التراث الإنساني للشعب نفسه الذي ينتمي الفنان إليه، يأتي الفنان والأديب فيشذب هذه الأفكار من الشوائب ويصيغها في قالب فني ويعيدها إلى الشعب الذي كان قد أسسها، وبهذه الطريقة تفهم هذه المبادئ وتستوعب بشكل أفضل من قبل الشعب، ومن أجل أن تتجز هذه المهمة - يقول ستانسلافسكي: "لا بد من امتلاك المقدرة على التمعن في قلب المشاهد العصري، وفي روح الدور، وروح أولئك الفنانين الذين سيجسدون تلك الأدوار"^(٢٣) وكان يستغرب ويستهن أن يفهم الفن المسرحي على أنه لعبة جمالية بحتة، بل يؤكد أن الجهد الإبداعي لا يجلب للممثل السعادة إلا عندما يرى أنه ويتجسده للدور سيحلب الفائدة للمشاهد.

من وجهة نظر ستانسلافسكي فإن الفكرة الحقيقية والعميقة لا تصل للمشاهد عندما يفهمها فحسب، بل لا بد للمشاهد من معايشتها، ومعايشة كل ما يدور من أحداث على خشبة المسرح. وهنا تكمن أهمية فن المعايشة بالنسبة لستانسلافسكي، فهو ليس خلافا حول شكل الأداء وأسلوبه بل في النتيجة النهائية والتأثير النهائي المرجو من العمل الفني - الهدف الأسمى - ورسالة الفن على المتلقي، والمشاهد. بدون هذا الشيء ينحط دور الفن إلى مجرد فرجة بسيطة - تبعاً لستانسلافسكي.

القرن العشرين، ما يؤكد تطور فهم بريخت لمنهج ستانسلافسكي، وتغير وجهة نظره تجاه هذا المنهج، من السلبية والرفض الكامل إلى الإيجابية والقبول إلى حد ما.

فقد زار بريخت الاتحاد السوفيتي لكن لم يزر مسرح الفن. يقول المؤرخ فلاديمير بروكوفيف: "في صيف ١٩٣٢ وخريف ١٩٣٥ زار بريخت الاتحاد السوفيتي بدعوة من "فوكس" للتعرف على مسارح العمال في موسكو إلا أنه لم يغتنم الفرصة للتقرب من مسرح الفن أو من القائمين عليه"^(٢١).

وبضيف هذا المؤرخ أن أول تعرف - وبشهادة صديق لبريخت "ريوليكي فايلر" - كان بعد كتابته للأورغانون الصغير بزمن حيث وقعت بيده ترجمة لكتاب "دروس ستانسلافسكي في الإخراج" وهو لأحد تلاميذ ستانسلافسكي يدعى المخرج غورتشاكوف. إلا أن هذا كان كافياً بالنسبة لبريخت لإعادة النظر في الكثير من آرائه السابقة حول ستانسلافسكي كما رأينا في الحوار السابق الذي يرد في كتاب نظرية المسرح الملحمي وهو الذي لا يحتوي على الأورغانون الصغير فحسب بل وعلى مقابلات صحفية، ومقالات كتبها بريخت قبل وبعد كتاب الأورغانون الصغير. هنا نلاحظ بأن بريخت وستانسلافسكي قد اتفقا فيما يختص بمفهوم الهدف الأسمى وأهميته، إلا أن الخلاف ظهر في المنهج اللازم انتهاجه للوصول إلى هذا الهدف، ونحن نعتقد أن طبيعة الجمهور وثقافته هي التي تقود الفنان للاختيار بين هذين المنهجين (المعايشة والاستعراض) للوصول إلى هدفه الأسمى، ونعتقد أن هذا الأمر بالتحديد هو الذي قاد كلا الفنانين (ستانسلافسكي وبريخت) على اختيار منهجه للوصول إلى الهدف الأسمى.

بريخت يريد لجمهوره أن يفكر بعقله ليدرك مدى سوء وضعه (الاجتماعي والإقتصادي والسياسي)، فيبدأ بالتفكير لتغيير واقعه.

ستانسلافسكي بدوره يريد لجمهوره أن يشعر ، ويشترك

الهوامش

- томах. Т.6. Ст146-147. М. Искусство 1858.
- (٦) ستانسلافسكي، الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء "الجزء (٦) المعايشة والاستعراض، ص ١٤٦-١٤٧، عن اللغة الروسية.
- (٥) الثناب: مصطلح فني مسرحي يقصد به القوالب التمثيلية الجاهزة والكلمة هنا من أصل ألماني يقصد بها "طابع"، وهو مصطلح مرادف للكليشية والكلمة هنا من أصل فرنسي.
- (٦) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.
- (٧) يقصد بالجست لغة الإشارة وهي اللغة الإيمائية التي يعتمد عليها الممثل في أدائه.
- (٨) نيميروفتش، مقالات-خطابات، حوارات، رسائل، ص ١٧١،

- (١) ستانسلافسكي، حياتي في الفن، ص ١٠٨.
- (٢) المصدر نفسه، ص ٢١٦.
- (٣) К. С. Станиславский. Сопрание сочинение и 8- ми томах. Т.5. Ст 460. М. Искусство 1858.
- ستانسلافسكي، الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء-الجزء (٥) - المقالات-الخطابات-الملاحظات-اليوميات- ١٨٧٧- (١٩١٧)، ص ٤٦٠، عن اللغة الروسية.
- (٤) К. С. Станиславский. Сопрание сочинение и 8- ми

- دار "الفن"، موسكو (١٩٥٢)
- В л. И. Немирович- Данченко, Статьи, Речи, Беседи, Письма, М., " Искусство"1952, стр. 171
- يقصد بالريبرتوار: برنامج العروض المسرحية الجاهزة للعرض، والتي تقدمها الفرقة المسرحية طوال فترة الموسم المسرحي، وهذا ويعتبر الريبرتوار عصب الحركة المسرحية.
- (٩) ستانسلافسكي، دفتر ملاحظات ستانسلافسكي ١٨٧٧ - ١٨٩٢، متحف مسرح الفن، وثيقة رقم ٦٧٤، (نشرت في كتيب بنفس العنوان عن دار الفن) - موسكو ١٩٣٩.
- (١٠) К. С. Станиславский. ХУДОЖЕСТВЕН ЗАПИСИ 1877-1892, М., Искусство, 1939.
- (١١) شكسبير، مسرحية هاملت (من مجلد المآسي الكبرى)، ص١١٣-١١٤.
- (١٢) طرطوف هو الشخصية الريسة لمسرحية طرطوف للكاتب الفرنسي موليير، وتجسد الشخصية شخصية كاهن يدعي الورع وهو داعر.
- (١٣) زاخافا، إعداد الممثل، ص٣٦.
- (١٤) ستانسلافسكي، الجزء (٦)، ص٦٤.
- (١٥) المصدر نفسه، ص٦٥.
- (١٦) ستانسلافسكي، حياتي في الفن، ص٦٨.
- (١٧) ستانسلافسكي، ج٥، ص٤٩٧.
- (١٨) زاخافا، ص٩٠.
- (١٩) كتاب بريخت الرئيسي الذي يشرح فيه نظريته حول المسرح الملحمي، أما الكتاب المعروف باسم نظرية المسرح الملحمي من ترجمة جميل نصيف، فقد أضاف المترجم إليه مجموعة من مقالات ومقابلات مشهورة أجريت مع بريخت.
- (٢٠) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٧٩.
- (٢١) Вл. П рокофьев. В СПОРАХ О СТАНИСЛАВСКОМ. Изд. 2-е. Ст 266. М. Искусство 1976.
- بروكوفيف، في الجدل حول ستانسلافسكي، ص٢٦٦، عن اللغة الروسية.
- (٢٢) المصدر نفسه، ص٥٦.
- (٢٣) ستانسلافسكي، الجزء (٦)، ص٢٥٢.

المصادر والمراجع

المراجع المترجمة

- بريخت، برتولد، د.ت. نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت.
- زاخافا، بوريس. إعداد الممثل، ترجمة توفيق المؤذن، ١٩٩٨، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- ستانسلافسكي، قسطنطين. حياتي في الفن، ترجمة مؤيد حمزة، ٢٠٠٦، دار حور للنشر، القاهرة.
- شكسبير، ويليام. مسرحية هاملت (من مجلد المآسي الكبرى)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ٢٠٠٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المراجع الروسية

- T.5. M. Искусство 1858.
- ستانسلافسكي، قسطنطين، ١٩٣٩، - الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء-الجزء (٥) - المقالات-الخطابات-الملاحظات-اليوميات- (١٨٧٧-١٩١٧) - دار الفن - موسكو، عن اللغة الروسية.
- К. С. Станиславский. Сопрание сочинение и 8- ми томах. T.6. . М. Искусство 1858.
- ستانسلافسكي، قسطنطين، ١٩٥٨، الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء، الجزء (٦) المعايشة والاستعراض، دار الفن، موسكو، عن اللغة الروسية.
- К. С. Станиславский. ХУДОЖЕСТВЕН ЗАПИСИ, 1877-1892, М., Искусство, 1939.
- ستانسلافسكي، قسطنطين، ١٩٣٩، دفتر ملاحظات ستانسلافسكي ١٨٧٧ - ١٨٩٢. متحف مسرح الفن، وثيقة رقم ٦٧٤، (نشرت في كتيب بنفس العنوان عن دار الفن)، موسكو.
- В л. И. Немирович- Данченко, Статьи, Речи, Беседи, Письма, М., " Искусство"1952, стр. 171
- نيميروفتش، دانتشكو، ١٩٥٢، مقالات-خطابات، حوارات، رسائل، دار "الفن"، موسكو.

- Вл. П рокофьев. В СПОРАХ О СТАНИСЛАВСКОМ. Изд. e. М. Искусство 1976.
- بروكوفيف، فلاديمير، ١٩٧٦، في الجدل حول ستانسلافسكي، الطبعة الثانية، دار الفن، موسكو، عن اللغة الروسية.
- К. С. Станиславский. Сопрание сочинение и 8- ми томах.

Staneslavski between the Embodiment and the Presentation Method of Acting

*Moayyad Hamza**

ABSTRACT

The art of embodiment was not a special creation made by Staneslavski. however, this art was not known before – as we emphasize on our research- but the favor is ascribed to him particularly in setting up a method which specifies the characteristic this art and differentiating between the embodiment and the art of presentation, as well as setting up an obvious system that can be used in the process of preparing the actor. Knowing the circumstances related to the birth of the embodiment method in the performance of acting- which its name was related to Staneslavski, and has become the most distinguished mark for the Russian school of realism- in addition of knowing what was common in the shape of theatre performing acting before Staneslavski commenced the theorizing the process of preparing the actor depending on the method of embodiment as a base for that process, in addition of knowing what was considered as a controversial issue about this artistic ideology, and how it is related to the ideology of presentation. This perception basically benefits the actor in acknowledging the energy limits of this method in the performing acting either in the phase of actor's preparation or the phase of performance, in general, it enables theatre actor to benefit this perception to influence the relationship between theatre and spectator, consequently serving the higher objective of art.

Keywords: The Embodiment Method, The Presentation Method, Stanislavski System, Bertold Bricht, The Higher Objective Of Art.

*Department of Theater Arts, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan. Received on 20/7/2008 and Accepted for Publication on 24/6/2009.