

الممثل وعملية التواصل عند ستان سلافيسكي

The Actor and the Communication when stanslavsky

بن عيسى نورالدين

مؤسسة الانتماء كاملة جامعة مصطفى اسطembولي معسكر، الجزائر،

nouredine.benissa@univ-mascara.dz

تاريخ النشر: 2025/06/02

تاريخ القبول: 2025/05/13

تاريخ الاستلام: 2025/03/08

ملخص

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 الشخصياتي الذي يشخص أبعاد شخصيته في سلوكها وحركتها وعملها ووظيفتها في الحياة، فكيف تكون هذه العملية الإبداعية.

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، وتضم إلى رصيده من التجارب، يقوم الممثل بمهمة إحياء أفكار المؤلف وتصورات المخرج إلى جمهور المتفرجين، وقد كان غرض التمثيل وما يزال هو خلق حياة على خشبة المسرح مستوحاة من الواقع.

كلمات مفتاحية: الشخصية، الممثل، الجمهور، التلقي، المخرج.

Abstract: There are many different opinions about the personality of the actor, and there are many definitions, but they all go to one meaning. The actor may be defined as a mimic or imitator who imitates the voice, the movement and the way of pronunciation of the character he represents, or he is the person who personalizes the dimensions of his character in his behavior, movement, work and function in life, so how is this creative operation.

In addition, the actor's reflection of issues and situations in his mind and conscience has results that differ from the results obtained by ordinary people, and this reflection may become an emotional memory, and add to his credit of experiences, the actor has the mission of communicating the writer's ideas and the director's concepts to the spectators, and the purpose of drama was and still is to create a life on the theater scene inspired by reality.

Keywords: personality; actor; spectator's; reception; director's.

1. مقدمة:

يجب أن تحتوي مقدمة المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث ووضع الفرضيات المناسبة، بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجيته. 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 ثيسبيس الذي سمي بالممثل الأول، ثم جاء بعده إسكيلوس الذي أضاف الممثل الثاني تبعه صوفوكليس 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.

2. العنوان الرئيسي الأول

علاقة الممثل بالشخصية و كيفية أدائه الدور:

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 المشترك¹

1- المنهج الموضوعي:

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 عجز، عليه أن يضبط كل حركات الشيوخة والأصوات المناسبة لها، أي أن يتخذ ملامح وصفات الشخصية بكل أبعادها، لكن بشكل موضوعي أو دون أن يشعر بشعورها أبحس بأحاسيسها، لأن مهمته هنا هي أن يؤثر ولا يتأثر.

2- المنهج الذاتي:

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 يضيف 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"².

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"³

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 بارداً، خالياً من التأثير، وعليه في قمة
انفعاله أن يكون بارداً ومتمالكا لنفسه"⁴. 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 سابقاً.

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 أنهم 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 استشارة المشاعر والأحاسيس الصادقة "فالممثل يعيش هذا التوازن بين الحياة

والتمثيل هو الذي يكون فنه"⁵، 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 بكل 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.

1.2 العنوان الفرعي الأول: 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 المنفرد 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 غروتوفسكي 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 ويشم عرقه، وهذا لأجل حث المشاهد على تحليل النفس، إذ لا بد من مجابهة الممثل للمشاهد"⁶ 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 متقدرا"⁷.

إن 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.

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"⁸ وقبل أن يرتجل الممثل حوارَه فوق خشبة المسرح يكون في ذهنه فكرة مسبقة عما سيفعل إذ يطرح على نفسه أسئلة:

ما هو 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"⁹

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.

عمل ستانسلافسكي على اكتشاف قوانين العمل الخلاق للممثل نفسيا وبدنيا وهي ما يدعوهُ بالتقنية النفسية، وهدفها تعليم الممثل كيفية إثارة الطبيعة الخلاقة اللاشعورية في ذاته وصولاً إلى العمل الخلاق، كما أن منهجه ينقسم إلى جزئين رئيسيين 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، وتساعد على الأداء الطبيعي فوق خشبة المسرح، والتعبير عن أفكار ومشاعر الشخصية التي يجسدها ومن تلك الوسائل:

العمل الفيزيولوجي:

"فالأفعال الفيزيولوجية هي إحدى الوسائل المفتاحية في المنهج"¹⁰، لكن ستانسلافسكي لم يركز عليها كثيرا قدر اهتمامه بالجانب الداخلي النفسي للممثل 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 يستدعي بدوره فعلا محددا"¹¹. 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 ينتضم عمل الممثل الخلاق انتظاما رائعا وبذلك يستطيع الممثل أن يعبر عن طريق جسده بحرية عما تشعر به روحه"¹². ويصبح هيكله الفيزيولوجي أداة طيعة تستجيب للشعور.

2.2 عنوان فرعي ثاني

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"¹³.

فمن أجل التجسيد الواقعي لمسرحيات تشيخوف وإبراز معانيها العميقة، يجب الكشف عن جوهر الفعل الداخلي للنص، والجوهر الشعري 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"¹⁴، لأن الأكثر أهمية في الفن المسرحي هو "الفعل"، فإيجاد خط الفعل بمثابة الوصول إلى فهرس لترجمة المسرحية ككل.

3- ما وراء النص:

لقد رأى ستانسلافسكي أن الكشف عما وراء النص هو اللحظة الأكثر أهمية لإبداع الممثل والمخرج "ففي لحظة الإبداع تأتي الكلمات من المشاعر وفهم ما وراء النص من الممثل"¹⁵، 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.

يملك 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 تتسكب بدون توقف من وراء كلمات النص المسرحي التي ينشطها بشكل دائم، ومن مجموع تصرفات البطل، ومن علاقته بالمحيط وعلاقة المحيط به.

1- الهدف 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"¹⁶، ويجب على الممثل أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه ويدخل ذلك ضمن إبداعه في المسرحية وأهم القوانين التي وضعها ستانسلافسكي هي قوانين التقنية النفسية التي سنتناولها بالتفصيل في المبحث الثالث من الفصل.

عندما سئل ستانسلافسكي من أحد تلامذته: ماذا تعني بالظروف المسرحية التي تثير المشاعر الصادقة؟ فأجاب "... وإليك ما ينبغي لك أن تعمله تطبيقاً لذلك أولاً عليك أن تتخيل بطريقة 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 مؤمناً 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 يسهي بالمشاعر التي تبدو

صادقة، سوف تنمو تلقائية في نفسك... وأجعل كل انتباهك مركز على الظروف المعطاة، لأن هذه الظروف في متناول يدك دائما"¹⁷، يجب أن يكون الممثل على علم تام بالظروف المعطاة إلى الحد الذي يصبح كأنه جزء منها، وإذا نجح فإن عواطفه الحقيقية ستستجيب.

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 شخصه في مائة صفحة أو أكثر ولا يستطيع كذلك أن يعطي تفاصيل 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.

3. عملية الاتصال والمشاركة:

تقصد به إحساس الممثل 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 فالممثل إنسان أولاً و أخيراً، "له شخصيته الواقعية الممتلئة بالأفكار والمشاعر الخاصة والخصائص التي تشغله في حياته اليومية" فعندما نراه على خشبة، من البديهي أن يحمل معه كل تلك الأشياء الراسخة في ذهنه، وهذا أمر لا علاقة له بالشخصية التي يعرضها وبذلك يجد عقبة أثناء العرض، فلا بد عليه إذن أن يتعلم كيف يتجاوزها، وذلك برسم خط اتصال بينه وبين نفسه، أو بينه وبين الشخص الذي يبادلله الحوار» أو بينه وبين الجمهور الذي يستمع إليه، ومن هنا يمكن استنتاج ثلاثة أنواع من الاتصال التي وضعها ستانسلافسكي هي:¹⁸

1- اتصال الممثل مع نفسه.

2- اتصال الممثل مع شخصية حقيقية أو متخيلة موجودة على خشبة السرح.

3- اتصاله مع الجمهور.

هو اتصال باطني وجداني. بين الممثل ومشاعره.. ويكون ذلك في صمت، كأن يسأل نفسه: هل أنا على صواب؟ هل أمثل جيداً؟ 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 الأمر كله من صنع خيالي، بيد أن ذلك لا أهمية له ما دمت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدفي»¹⁹.

اتصال الممثل مع ذاته وشخصيات أخرى :

لكي يتحقق اتصال الممثل بشخصية أخرى لا بد عليه أولاً أن يكون مدركاً لوجودها، وأن يتأكد من أنها تسمع وتفهّم ما يقول كما يسمع هو ويفهّم ما تقول (تلك الشخصية) فالاتصال يتم إذا استطاع الممثل أن يقتنع بالعبارات الموجهة إليه ويستوعبها، ويفهّم 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 الممثلون 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 مثلاً في مسرحية "هملت" لشكسبير، ليس على الممثل أن يتصور الشبح على الخشبة، وإنما يحس به وذلك بمساعدة خياله و "لو" السحرية حين يخاطب نفسه بصدق ففي رأي ستانسلافسكي «أن الممثلين المجربين يعرفون أن الوهم ليس (الشبح) بل موقفهم الداخلي اتجاهه»²⁰ فيحاولون أن يعرضوا الشيء المتخيل بسؤال:

ما الذي مكن أي أفعله لو أن شبحاً ظهر أمامي. وبهذا يتم رسم خط وهمي يصل الممثل بالشبح.

2.3 العنوان الفرعي الثاني: الاتصال مع الجمهور:

يتصل الممثل مع زميله فوق خشبة 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، أما إذا كان الاتصال مباشرا فإن ذلك «لا يعز أن يكون استعراضا»²¹ ومن ثم فإذا أراد الممثلون أن يمسكوا بزمام انتباه الجمهور، عليهم أن يكونوا حريصين على توصيل أفكارهم ومشاعرهم وأفعالهم فيما بينهم دون انقطاع.

4. خاتمة:

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 تقلب 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 للممثل 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.

5. قائمة المراجع:

- 1 هينج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: كامل يوسف، تقديم: زكي طليماتي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة 1961، ص219.
- 2 قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي/ محمود مرسي أحمد، ص34.
- 3 هينج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة: أمين سلامة، م س، ص221.
- 4 هند قواص، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص25.
- 5 قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي/ محمود مرسي أحمد، دار النهضة العربية، لبنان، 1987، ص352.

- 6 جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت ، ص40.
- 7 كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1986، ص50
- 8 حنان قصاب حسن، ماري إلياس، تمارين في القراءة الدراماتورية والارتجال (جاك لاسال وآلان كتاب في محترف مسرحي) منشورات المعهد للفنون المسرحية، دمشق 1988، ص75.
- 9 حنان قصاب حسن، ماري إلياس، تمارين في القراءة الدراماتورية والارتجال، م س، ص 65.
- 10 حنان قصاب حسن، ماري إلياس، تمارين في القراءة الدراماتورية والارتجال، م س، ص43.
- 11 حنان قصاب حسن، ماري إلياس، تمارين في القراءة الدراماتورية والارتجال، م س، ص35.
- 12 إريك بنتلي- نظرية المسرح الحديث تر: يوسف عبد المسيح ثروت، منشور بوزارة الإعلام العراق 1975، ص219.
- 13 تمار سورسنا، ستانسلافسكي وبرشت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا 1994، ص65.
- 14 تمار سورسنا، ستانسلافسكي وبرشت، م س، ص298.
- 15 تمار سورسنا، ستانسلافسكي وبرشت، م.ن، ص66.
- 16 قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص357.
- 17 قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص80.
- 18 قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص275.
- 19 قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص263.
- 20 إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، م س، ص255.
- 21 إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، م س، ص271.