إشكاليات مفهوم المحاكاة والتمثيل : نماذج من مسرح القرن العشرين في أوربا

د. قاسم محمد حسن البياتي
كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل
مدرس مادة التمثيل في قسم المسرح

المقدمة

يتناول البحث إشكاليات مفهوم المحاكاة (mimesis) [١] في أصله باللغة الإغريقية و مشكلة التغيرات التي طرأت عليه عبر التحولات الثقافية في أوربا، منذ أن ترجم من اللغة اللاتينية (imitatio) إلى اللغة الإيطالية (imitazione) بمعنى التقليد، الذي أصبح، ضمن توجه منظور ثقافة عصر النهضة، وكأنه مرادفا له[٢].

ويظهر أن مصطلح المحاكاة (mimesis) قد برز كمصطلح وكمفهوم في الحقل المعرفي منذ أن دخل ضمن مفردات منظور فلسفة أفلاطون المثالية، وأخذ معنى متميز وخاص، واختلف المعنى والمنحى الذي اضطلع به ضمن منطلقات فلسفة أرسطو البرغماتية، واحتل المصطلح موقعه في مجالات معرفية مختلفة في الثقافة الأوربية، مثل الفلسفة و علم النفس والتربية و أنثروبولوجية الثقافة وفن المسرح. وفي كل مجال من هذه المجالات، وكذلك في مجال التمثيل، أخذ المفهوم معناه الخاص ضمن المنطلق الفكري و الظرف الذي استخدم فيه. و ترك ذلك أثره الواضح فيما بعد في الدراسات الخاصة بفن المسرح.

ويتناول البحث بعض العينات من طرق فهم وممارسة تربية وإعداد الممثل وفن التمثيل في المسرح الأوربي لغرض الكشف عن الإجراءات المتبعة فيها، مثل: منهج المعلم المسرحي قسطنطين ستانسلافسكي في إعداد الممثل، وكيفية توظيفه لمفردات المحاكاة في تمثيل الشخصية (المرسومة في النص الدرامي) في الدور المسرحي، وطريقة المعلم فسفولد ميرخولد في إعداد وتكوين الممثل، و كيفية تعامله مع المحاكاة و التباعد (distance) في تمثيل الشخصية (المرسومة في النص) وبناء الشخصية الفنية الموازية، في الدور الذي يلعبه في العرض المسرحي. وقد قام الباحث في اختيار هذه التجارب ليس لأهميتها في مسيرة المسرح الأوربي

فحسب (من بين التجارب الأخرى التي لا تقل أهمية)، بل لتنوع طرق تعاملهم مع الإشكاليات المطروحة في بحثه.

ويستند البحث في تحليلاته على منطلقات المنهج البنيوي، لتفحص تركيبات شبكة من العلاقات المعرفية في مفردات بنية الثقافة الأوربية مثلما جاءت، مثلا، في دراسات المفكر ميشيل فوكو، والتحري في مختلف مستويات العناصر المتبادلة في بناء العرض المسرحي، كما بينها لوران بارث في دراساته حول الفنون المختلفة، للكشف عن العلاقات في البنية الداخلية في رؤية وتطبيق مفهوم المحاكاة في العينات التي يتناولها البحث.

مشكلة البحث

يركز البحث على تناول مشكلة ترجمة مفهوم المحاكاة من اللغة الإغريقية إلى اللغة الإيطالية، ضمن مفاهيم ثقافة عصر النهضة الإيطالية، والإنزلاقات التي حصلت في ذلك، والعواقب الفكرية والثقافية المقلقة التي تركت أثرها على المنطلقات النظرية والتطبيقية في فهم وممارسة فن التمثيل في المسرح الأوربي الحديث.

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من ضرورة تفحص بعض المسلمات التي سادت حول مصطلح المحاكاة والتقليد وعلاقة ذلك بفن الممثل والتمثيل، من أجل توضيح الالتباس الذي حصل في تطبيق المفهوم في مجال فن المسرح الحديث في أوربا. وبما أن المفهوم الذي يكمن خلف مصطلح المحاكاة و التقليد (في النظرية والتطبيق) يشكل أحد المنطلقات الأساسية في دراسة أبعاد مفهوم التمثيل المسرحي، هناك حاجة، إذن، إلى تبيان المشاكل التي واكبته في الثقافة الأوربية الحديثة، وتحديد طريقة توظيفه في فن التمثيل.

هدف البحث

إن الهدف المتوخى من البحث، هو التعرف على جوانب من إشكاليات المحاكاة والتحولات التي واكبت طريقة احتواء المصطلح، وتشخيص العواقب التي تراكمت وتركت أثرها على طريقة فهم وممارسة فن التمثيل و علاقته بالشخصية الدرامية المرسومة في النص الأدبي. ولهذا، يركز البحث على ضرورة التميز بين البنية التحتية والبنية الفوقية في عمل الممثل وعلاقتها بالمحاكاة: أي بين قضية تكوينه الأولي، في التربية الفنية وإعداد نفسه، بهدف ممارسة فن التمثيل (بعد

اكتساب أدواته الفنية) و من ثم أبراز اشكالية محاكاة و تجسيد الشخصية ضمن جماليات العرض المسرحي(٣).

حدود البحث

يتناول البحث مفهوم المحاكاة ضمن حدود المنطلقات الأولية العامة، في منظور فلسفة أفلاطون المثالية وفي منطق فلسفة أرسطو، ضمن حدود علاقة ذلك بالقضايا المتعلقة بالفن، من دون التوسع في تناول المعاني المتعددة للمصطلح في حقول العلوم الأخرى (التي تفوق قدرة الباحث في الإحاطة بسعة أفاقها، ما عدا ذكر بعض الإشارات المفيدة في إسناد طرح موضوع البحث).

ويتطرق البحث إلى طريقة تفسير وتطبيق المفهوم في فن المسرح، في حدود الثقافة التي توطدت في عصر النهضة في إيطاليا، التي انتقلت إلى ثقافة عصر التنوير في فرنسا، وما ترتب من ذلك على تطبيقات المسرح الأوربي الحديث في مجالين منفصلين ومتصلين: مجال التربية و الإعداد الفني للممثل، ومجال التمثيل و إشكالية تجسيد (أو نفي تجسيد) الشخصية الدرامية، والتأكيد على الدور الذي يلعبه الممثل في العرض المسرحي.

ويتطلع البحث إلى تحديد مفهوم المحاكاة وتشخيص الإمكانيات المتعددة في جدلية "إعداد الممثل" في منظور التتطبيقات المختلفة في فن التمثيل "العضوي".من خلال التركيز على الفعل التام (كما جاء في منظور ما طرحه أرسطو)، وطريقة إنجازه في المشهد المسرحي، ومن دون حصر عمل الممثل في توجه واحد فقط، من أجل توسيع رقعة النظر في إمكانيات توظيف بعض المعاير و الإجراءات الفنية والمعرفية في بناء الدور الذي يلعبه في العرض المسرحي، ضمن بنية حبكة النص العرضي(٤).

تعريف بعض المصطلحات المهمة التي وردت في البحث

المحاكاة Mimesis: جاءت مفردة المحاكاة في القاموس العربي بمعنى: حاكى في القول أو الفعل: أوالمماثلة، والمشابهة.،مثل قول وجهه يحاكي الشمس، أي يشبه الشمس، كناية عن إشراق وجهه. وتعني كذلك التقليد، تقليد جماعة لأخرى في تفكيرها وسلوكها من قصد أو من غير قصد (جاء في الانترنيت، ويكيبديا).

ويشير أرسطو إلى أن المحاكاة هي مغروزة في الإنسان ومن خلالها يكتسب المعارف الأولية الجسدية والذهنية وسلوكه الاجتماعي، و" يلجأ لها في حالة محاكاة مختلف الفنون (...) و ما ينتج (من أعمال فنية) عن المحاكاة يكون مبعث تلذذ الجميع."(فن الشعر، ت ايطالية ص ١٩٨). أما حسب مصطلحات علم النفس عند يونغ تكون المحاكاة على نوعين واعية وغير واعية وتتجسد في التشخيصية (أو التماهي) (identification) ويشير ذلك إلى تشخص الشخص نفسه بشخصية ما، أو بتيار فكري ما وتستره وراء سلوك يفقده شخصيته الحقيقية. وتكون نافعة في النمو التربوي لحد بلوغ سن الرشد، أما بعد ذلك تكون مضرة (يونغ، النماذج الإنسانية، ت . ايطالية، ص ٤٥٢).

ويرى الباحث أن المحاكاة في مجال فن المسرح هي محاكاة الفعل المنجز وفحوى حقيقة فكرة ما، وتجسيدها في صورة شعرية فنية تظهر في الأفعال الحقيقية التي ينجزها الممثل في أداءه (أو في التمثيل)، و يختلف ذلك عن مفهوم التقليد (imitation) أو النسخ الخارجي للشيء المادي المحسوس.

الحكاية . فابولا (Fabula): تعني في قاموس اللغة "أمثولة" أو "حكاية قصيرة شعبية". (وتحتوي الحكاية على تنظيم الوقائع والأحداث المتوالية في حبكة النص كما تحدث عنها أرسطو في الفقرة السادسة من فن الشعر). استخدمت المفردة عند ترجمة كتاب أرسطو من اللغة الإغريقية إلى الإيطالية عوضاً عن مصطلح (mythos) أي الأسطورة. و يرى الباحث أن محاكاة فحوى الحكاية (الميثوس) لا يعني محاكاة الحبكة، لأنها تشكل أحد مكوناتها، من بين المكونات الأخرى

الطريقة Metho : جاء في القاموس بمعنى "طريقة عمل شيء" أو "أسلوب". أو طريقة وضع خطة. وقد تم استخدام المفردة كمصطلح في طرائق تربية وإعداد الممثل في مسرح القرن العشرين في أوربا، و أخذت معنى تخطيط أولي للقيام ببعض الإجراءات العملية لتعلم واكتساب المبادئ الأساسية في فن الممثل، كما نجد ذلك في طريقة ميرخولد في توظيف تمارين البيوميكانيكا، أو كما جاء في طريقة الأفعال الفيزيائية عند ستانسلافيسكي (كما نجد ذلك في كتاب عمل الممثل على الدور، ص ٢٢٣).

وتعتمد الطريقة في إجراءاتها على تمارين خاصة ومحددة بكل طريقة، و تختلف ا عن النظام (system) الذي يشمل على منطلقات نظرية و إجراءات عملية مركبة ومنهجية في تصنيفاتها و تبويب فقراتها، مثلما هو في نظام (منهج) ستانسلافسكي كما جاء في كتبه حول إعداد الممثل المسرحي تربوياً وفنياً.

الهواية و التمثيل: تحيلنا مفردة الهواية و الهاوي في اللغة العربية إلى مفردة الهوى، أي نوع من الحب (كما جاء في كتاب ابن حزم طوق الحمام)، حب عابر لأمر ما. أما من حيث الإصطلاح في فن المسرح تشير لذلك الممثل الذي يهوى التمثيل ولكنه يفتقر إلى المعرفة بالتقنيات الداخلة والخارجية التي يوظفها الممثل المحترف في تمثيله. وقد استخدم ستانسلافسكي في لغته الروسية مفردة الهاوي (delittante كما هي في قاموس اللغة الإيطالية، من المصدر اللأتيني، وتعني أمتّع و أسلى) (وجاء ذلك في كتابه إعداد الممثل، الفصل الأول الهواية السطحية، ج ١ ، ص ٤٣ ، ت شريف شاكر) و يستخدم المصطلح في اللغة الفرنسية بنفس المعنى، للإشارة إلى تشخيص المرحلة الأولى في تكوين الممثل قبل التخصص في التمثيل في فن المسرح.

لذا يرى الباحث، من الضروري التميز في الإجراءات البحثية حول المحاكاة والتمثيل، بين مصطلح الهاوي والمحترف، وكذلك بين مصطلح الموهوب (talents) أو الموهبة (vocation) التي تشير إلى نوع من الهبة الربانية أو هبة من قوى ما وراء الطبيعة، لكي يتم تشخيص وتميز المعطيات التطبيقية الدقيقة في فن الممثل المسرحي.

التدريب Training: تعني المفردة لغويا الممارسة المتواصلة في حقل ما، مثل التدريب في الرياضة أو في استخدام الحاسوب، أو التدريب على مهارة ما.

وقد دخلت المفردة في اللغة المسرحية كمصطلح لأول مرة في منظورعمل ستانسلافسكي، الذي وضع بعض التمارين (exercise) الخاصة من أجل التدريب، التي لها بداية واجراءات متسلسلة ولها نهاية، لغرض التدريب المنظم. وقد طالب المعلم بضرورة أن يقوم الممثل بالتدريب اليومي من خلال التمارين الخاصة بعمله من أجل تفعيل قدراته الشخصية وتقنياته الداخلية والخارجية (أ.باربا و نيكولا سافاريز، أسرار فن الممثل، ت د. قاسم بياتلي، ص ١٧٧).

المقطع: تعني المفردة لغوياً قطعة، أو جزء من الكل، ولكنها جاءت في البحث كمصطلح، يشير إلى المقطع (partitura = score) في كتابة النوتات الموسيقية. وقد استعار مايرخولد المصطلح من مفردات التأليف الموسيقى، وقام بتوظيفه في لغة و اجراءات عمله المسرحي (إيوجينيوباربا و سافاريزي، أسرار فن الممثل، ص ١٧٨).

التباعد Distance: لغوياً تعني مسافة، أو البُعد عن شخص أو عن مكان. و قد جاءت المفردة في البحث كمصطلح لتشير إلى مفهوم التباعد بين شخص الممثل كفنان والشخصية التي يمثلها في دوره، كما تم تحديد ذلك في منظور المفكر الفرنسي ديدرو في كتابه مفارقات حول الممثل. وقد تجسد المصطلح عملياً في التطبيق المسرحي، في بداية القرن العشرين، في اجراءات طريقة عمل الممثل في العروض المسرحية التي أخرجها مايرخولد. وقد استخم المصطلح لوران بارث في تحليله لإجراءات التأثير التغريبي في منظور برخت، في كتابه الجلي والمنفرج (ت إيطالية)، إيناودي، ص ٩٣).

الفصل الأول

الإطار النظري للبحث

المبحث الأول : ملابسات بين مفهوم المحاكاة و التقليد

يمكن أن نسأل مباشرة، هل أن ترجمة مصطلح (mimesis) المحاكاةمن اللغة الإغريقية في قواميس بعض اللغات الأوربية (مثل الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والإسبانية) تحدد بالمعنى الدقيق للمفهوم كما جاء في أصله في الثقافة الإغريقية؟ أو هل تم احتواء مفهوم المصطلح كما جاء في منظور فلسفة أفلاطون في كتاب الجمهورية أو كما تناوله أرسطو بتفصيلاته في كتاب فن الشعر؟ لا يزال هناك جدل قائم حول ذلك في بعض الدراسات المختصة في الثقافة والمسرح في أوربا.

ومن الملاحظ أن ترجمة المصطلح في قواميس اللغات التي اشرنا لها (وكذلك في قاموس اللغة العربية) تحيلنا إلى مفهوم التقليد (imitation) أو التمويه (simulation).ويشار كذلك، وفي نفس الوقت، إلى علاقته بمفهوم المماثلة (similar) أو التشبيه (البلاغي similitude) [٥].

يبدو لنا أن هناك بعض الخلط قد حصل بين مفهوم المحاكاة(mimesis) و مفهوم التقليد (imitation) و أصبح من المألوف، في المنحى العام، توظيف أحدهما عوضاً عن الآخر، من دون الإكتراث بالفوارق الجلية بينهما، خصوصا في مجال الكلام عن فن الممثل والتمثيل، بالرغم من التاكيد المستمر على أن الفن والفنان يحاكي ولا يقلد.

نعتقد أن ذلك يحتاج إلى بعض التوضيح والتدقيق.

لننظر، قبل كل شيء، إلى مفهوم المحاكاة في مقولات فلسفة أفلاطون المثالية:نجد أن المحاكاة تندرج ضمن منظور جدلي (ديالكتيكي) في مجاليين: في مجال تربية وتعلم أفراد الجمهورية (لفعل الخير والعدل والشجاعة والرياضة والموسيقى والجدل ...) و في مجال المحاكاة في الفن. واعتبر الفيلسوف أن المحاكاة للعالم المحسوس في كلا الأمرين هو مضر في تربية أفراد جمهوريته المثالية.

وبما أن المحاكاة في الحياة هي فقدان الشخص لفرديته وتشبيه نفسه بالآخر، من خلال محاكاته لصوت أو خلقه الآخر، وبما أن المحاكاة هي نسخة مزيفة من نسخة للشيء المادي، الذي هو نسخة أخرى من الواقع المثالي الحقيقي، عليه ينبغي منع الشعر والشعراء الذين يحاكون من الدخول في جمهوريته، لأن ذلك هو مفسدة لنفوس حماة الجمهورية. وإن كان لابد من اللجوء إلى المحاكاة، "عليهم أن يحاكوا منذ الطفولة نماذج تليق بهم: إن يحاكوا أشخاصاً شجعان، ذي مزاج وأتقياء ومتحررين أو ما يشبه ذلك، وأن يتجنوا القيام بالأفعال غير الحرة أو محاكاتها (...) أفلا ترى إن بدأت المحاكاة منذ الشباب، واستمر الحفاظ بها لفترة طويلة تنطبع في العادات وتقوى، وتشكل بذلك طبيعة ثانية؟ وتأخذ هذه الظاهرة مكانها في الجسم والصوت كما في الفطرة؟"[٦].

وقد أدان أفلاطون (وعلى لسان سقراط في جمهوريته) الفنون التي تحاكي العالم المادي المحسوس، مثل الفنون التشكيلية و التمثيل في المسرح، وخصوصاً التمثيل في التراجيدية بسبب الإنفعال المفرط الذي يمكن أن يترك أثره السلبي على أفراد جمهوريته المثالية.

إذن، من الواضح استنكار أفلاطون للمحاكاة على إعتبارها نسخ من نسخة محسوسة سفلية، أي ذلك الذي ندعوه التقليد للواقع المادي المرئي والملموس، ولكنه لا ينكر ضرورة المحاكاة منذ الطفولة لنماذج من القيم النبيلة و المثل الفكرية الحقيقية. ويشير كذلك إلى تشكيل

الطبيعة الثانية ، عندما تستمر المحاكاة لفترة طويلة وتنطبع في العادات، وسنتوقف عند هذه الإشارة فيما بعد.

ومن جانب آخر، نرى، أن أرسطو قد سار على خطا أفلاطون في تحديد المحاكاة (mimesis) ضمن مجاليين منفصليين: التربية والتعلم و مجال عمل الفنون، ولكن ضمن منطق منظور فلسفته البرغماتية، وحسب ما جاء في كتاب "فن الشعر".و اعتبر المحاكاة فطرة مغروزة في كل إنسان منذ طفولته، بل هي إحدى المميزات التي تجعل الإنسان أن يختلف عن باقي الأحياء، لأنه هو الأكثر من بين كل الكائنات الحية ميولاً للمحاكاة.ومن ثم يشير إلى المحاكاة كضرورة في مجال التربية والتعليم منذ الصغر.

أما في تناوله للفن، يعتبر أن كافة الفنون، بكل أجناسها، هي محاكاة، ولكن لا يكون ذلك بشكل عام، "ولكنها تختلف فيما بينها من حيث الأشياء (أو المواضيع) التي تحاكيها أو من حيث الوسائل التي تستخدمها (كالقول أو اللون أو الصوت أو الحركات أو الإيقاع)، و تختلف من حيث الصيغة أو الكيفية (menner) التي يتم بها تنتظم العمل الفني[٧].

ولا تتم المحاكاة بنفس الطريقة، كما هو الحال مع "المخاطبة الشعرية (التي) يلتمس بها محاكاة الشيء وتخيله بالقول، كما أن صناعة عمل التماثيل – على حد قول الفارابي – تحاكي أنواع من الحيوانات وسائر الأجسام بالأعمال البدنية (...) وكذلك المحاكون بأبدانهم وأعضائهم وأصواتهم يحاكون أشياء كثيرة، وفما يتخيله الشاعر بالأقاويل في الأمور مثلما يتخيله صانع تمثال الإنسان بالإنسان"[٨].

وهكذا تشمل المحاكاة مختلف الفنون وما ينتج (من أعمال) عن المحاكاة يكون مبعث تلذذ الجميع.

و يشير أرسطو، إلى ثلاث درجات في المحاكاة: يمكن ان تكون المحاكاة للشيء كما هو، ويمكن محاكاة الشيء كما يمكن أن يظهر، أو كما يمكن أن يكون عليه الشيء.. وذلك يعني أن الشاعر لا يقوم بنقل ونسخ الوقائع كما هي بالتفصيل (فذلك من عمل محاكاة المؤرخ) بل يختار البعض منها، أو يبتدع البعض منهامن خياله في محاكاته لها، ويجعلها في مقاطع متسلسلة محبوكة، لكي يبلغ هدف التراجيدية (في إثارة الشفقة والرهبة والتطهير . كتارسي) [٩].

وفي التفصيلات والتصنيفات التي أدرجها أرسطو في كتابه المذكور، أخذ منحى آخر في فهم المحاكاة، اختلف عما طرحه معلمه أفلاطون.

ويدفعنا ارسطو إلى أن نتسائل: ماذا يحاكي فن المسرح والتمثيل بالتحديد؟ وماهي الأدوات التي يوظفها في المحاكاة؟ وما هي الطرق التي يوظفها؟

لقد تحدث أرسطو عن مفهوم المحاكاة في التراجيدية من خلال تشخيص وتحديد المحاكاة للأفعال (النبيلة أو الرذيلة) التي تتطلب وجود الأشخاص ضمن نظم الأحداث في الحكاية التي تشكل أهم مكون من (ستة) مكونات النص التراجيدي. ويؤكد في الفقرة السادسة من كتابه فن الشعر، وفي أكثر من موقع: على أن التراجيدية هي "محاكاة لفعل جاد وتام، وله إمتداد معين (...)، يقوم به الإنسان في الحياة". ويعطي الأولوية في تكوين التراجيدية للحكاية (ميثوس . التي ينبغي أن تأخذ من بعض الأساطير المحددة) التي يتم فيها نسج حبكة الأفعال التي يقوم بها الأشخاص بالضرورة.

ولذا أن "التراجيدية ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال (يعني الأفعال، كما جاء في ترجمة كتاب أرسطو في اللغات الإنجليزية والإيطالية) والحياة والسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هي في الأعمال (أي في الأفعال) (...) فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق(أي الكركتر، كما جاء في الترجمات المذكورة) ولكنه يتناول الأخلاق (الكركتر) من طريق محاكاة الأفعال. (وضع الخط المائل من عندنا ...)

ثم أنك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل، ولكنك تجد تراجيدية خالية من محاكاة الأخلاق (أي من الكركتر...)" [١٠].

وتستطيع الحكاية (fabula) في التراجيدية، أن تؤثر على المتلقي، من خلال "محاكاة" (mimesi) الأفعال، لتثير الرهبة والشفقة بهدف خلق ما يدعى فعل"التطهير(catharsis)، ويمكن للنص لتراجيدي أن يحقق هدفه (في بلوغ التطهير) من دون الحاجة حتى إلى عمل الممثل أو فنون العرض المسرحي الأخرى. حتى وإن كان ذلك يساهم في زيادة التأثير بالمتلقي (حسب منظور أرسطو) [١١].

من الواضح في كلام أرسطو، أنه يعطي الأهمية و الأولوية في النص الترجيدي، لوجود الحكاية (ميثوس . فابولا) وتوالي وتسلسل الوقائع والأحداث في نسيج حبكة حكاية النص (التي يعتبرها روح التراجيدية)، المؤثرة على المتلقي.

إذن يظهر لنا، أن معنى المحاكاة عند كلا الفيلسوفيين قد ارتبط بالفعل: سواء في مجال التربية والتعلم منذ الصغر، أو في عملية تحقيق العمل الفني:محاكاة الفعل الذي يصبو نحو تحقيق الفكرة المثالية للفضائل العليا (ideal. الميتافيزيقية كما هي عند أفلاطون) في التمثيل الذهني المجرد (الذي يختلف عن النسخ والتقليد الذي أدانه) أو محاكاة الفعل (في حبكة الحكاية) الذي تنبثق منه صورة فيزيقية ملموسة من خلال التشبيه بفكرة الشيء المحسوس والمدرك (كما عند أرسطو).

وفي كلتا الحالتين، يظهر لنا: أن المحاكاة موجهة نحو تجسيد فكرة حقيقية أصيلة، أو محاكاة فعل وفكر وسلوك وقيم نبيلة.

أما التقليد للشيء (النسخ كما هو)في الفن، مرفوض (عند أفلاطون)و مستنكر (عند أرسطو)، ولكنه ضروري في التعلم والإعداد في في مرحلة ما قبل سن الرشد، في منظور كلا الفيلسوفيين، مع إختاف المنحى.

ويبدو أنه حصل إنزلاقاً في مفهوم المحاكاة (mimesis) في فترة عصر النهضة في نقله من أصله في اللغة الإغريقية إلى اللغة اللاتينية،ومن خلال توظيف مصطلح (imitatio) اللاتيني، ليتحول عبر منظور ثقافية عصر النهضة إلى مفردة (imitazione) الإيطالية، ليستخدم (في المسرح) بمعنى التقليدللشيء أو للسلوك أو للواقع. واستمر هذا الخلط والانزلاق بعد ذلك، كما نجده في قواميس اللغات الأوربية من أصل لاتيني (كما ذكرناها) او في الدراسات المسرحية في عصر النهضة (كما سنذكر لاحقاً) وأصبح وكأنه مرادفاً له.

ومن جانب آخر، يظهر من منطلق الدراسات العلمية السيكولوجية (حسب منظور يونغ مثلاً) أن هناك محاكاة واعية وأخرى غير واعية، و يدخل كلاهما في التأثير الإيجابي على مرحلة النمو في الطفولة والصبا (من حيث السلوك الاجتماعي والجسدي و تعلم اللغة) ، أي قبل بلوغ سن الرشد وتكوين الشخصية الخاصة بالفرد. ولكن لو استمرت المحاكاة اللاواعية بعد النضج ستلعب دوراً سلبياً، لأن ذلك سيكون عائقاً للنمو السليم (السوي) للشخصية الخاصة

بالفرد. وسيصبح ذلك نوعاً من المحاكاة غير الواعية فقط وتصبح نوعاَ من التشبيه والتماثل مع شخص أو شيء آخر (identification)، ويكون ذلك من خلال التقليد (imitation)، أي المحاكاة غير الواعية في التأثر بشخص ما والاختباء وراء سيكولوجيته وسلوكه (خصوصاً في داخل العائلة). أو التأثر بتيار فكري أو ثقافي، أو بنشاط مهني وظيفي، ليتستر ويحتفي الشخص وراء ذلك. وعندما يتستر الشخص خلف المميزات (الكركتر) الثانوية (الخارجية) سيبتعد عن صفاته الشخصية الأصلية، من دون أن يعي ذلك، و سينتحل شخصية مزيفة(١٢).

و يؤكد عالم الاجتماع و الأنثروبولوجي الفرنسي مارسيل موس مثلاَ، على أن المحاكاة تكون ضرورية في بث وتوصيل المعارف التقليدية والتقنيات الجسدية المستخدمة في المجتمع، مثل تقنيات الرضاعة والولادة والنوم والأكل،والركض والسباحة، وكذلك تقنيات الجلوس والسير والرقص، ويتم تعلم ذلك في حضن المجتمع والثقافة التي ينتمي لها الفرد، بشكل تدريجي: إما عن طريق تقليد الآخرين، أو تعلمهاعن طريق مباشر بمساعدة من هو أكبر منا ولديه خبرة سابقة في مجال ما، ويصبح ذلك تعوداَ (إعتيادياَ)، ونقوم به من دون تفكير (...)(١٣).

من الواضح إذن، قد تم توظيف مصطلح المحاكاة في الثقافة الأوربية (من منطلق الفلسفة وعلم النفس والتربية وعلم الأنثروبولوجية)،وذلك في مجال تناول عملية تعلم الإنسان لمعارفه الأولية الفردية (السلوكية واللغوية والجسدية والذهنية) منذ الطفولة ليكون ذلك، فيما بعد، وسيلة لمخاطبة الفرد مع الآخرين، وتم، في نفس الوقت، استخدام المفهوم في مجال المحاكاة في مختلف الفنون، من خلال بعض الوسائل المحددة مثل الحركة و الفعل الإيقاع واللحن و اللون واللغة.

إذن: إن كانت المحاكاة، الواعية أو غير الواعية، هي ضرورية في التربية في مرحلة الطفولة والصبا، قبل سن الرشد(حسب يونغ وحسب مارسيل موس، وحسب الدراسات الفلسفية والعلمية التي أشرنا لها)، يمكن أن نفترض، وفي نفس السياق، أنها مهمة في تعلم تقنيات الفن أيضاَ، خصوصا في مرحلة بدايات تعلم وتدريب الكائن . الإنسان . الفنان. وعندما تستمر المحاكاة . التقليد لفترة طويلة ستنطبع في النفس والجسد والذهن وفي السلوك، وستتشكيل "الطبيعة الثانية" الفنية عند الفنان (الممثل) بجانب طبيعته الأولى لتي تشكلت في الحياة وفي حضن المجتمع والثقافة التي ينتمي لها.و لكنها ستكون، من الواضح، مضرة في مرحلة نضجه وتكوين

شخصيته الفنية. وسنتوقف عند هذه الإشكالية في فقرات أخرى من بحثنا عندما سنتناول مشكلة تقليد التقنيات والمبادئ التي تتكرر في فن الممثل، والمحاكاة في التمثيل، في المجال الفني.

المحاكاة والتقليد و التشبيه

لقد قلنا قد حدث نوعاً من الانزلاق في ترجمة مصطلح المحاكاة عندما تمت ترجمته في عصر النهضة الإيطالية، وساد ذلك فيما بعد في اللغات الأوربية الأخرى. ولكن في حقيقة الأمر حدث انزلاقاً آخر أيضاً في طريقة استيعاب المفهوم في التطبيق العملي، ونقصد هنا التطبيق في فن المسرح: حيث أصبحت المحاكاة (ضمن منظور ثقافة الإنسانية . umanisimo. وعصر النهضة) تصبو نحو تقليد وتجسيد الواقع الاجتماعي للمدنية بجوانبها الظاهرية ومشاهدها المحددة، من خلال التشبيه والتماثل، و تجسيد السلوك الاجتماعي (الكركتر) للشخص، بدلا من أن يكون استيعاب المحاكاة لفكرة مثالية حقيقيةعليا (كما جاءت عند أفلاطون)، أو محاكاة الفعل الجاد والتام، الذي يتوالى في حبكة الحكاية (ميثوس)التي تشكل جوهر التراجيدية الحقيقية (كما طرح ذلك أرسطو). وكان ذلك هو الانحراف الثاني الذي ترسخ فيما بعد من خلال الدراسات والتنظير المسرحي في تلك الفترة.

إذن، أن مفهوم المحاكاة قد خضع في عصر النهضة الإيطالية إلى قراءة جديدة وفهم مغاير تمازج مع مفهوم التقليد والتشبيه بالواقع، سواء في ثنايا الكتب التنظيرية أو في تطبيقات المسرح في المحيط الأكاديمي في تلك الفترة.

وقد نشر فرانشسكو روبيرتللو (أأستاذ قي جامعة البندقية) تعليقا في سنة ١٥٤٨ حول كل ما كتب في زمنه عن كتاب أرسطو والمفاهيم التي تضمنها، وأكد في ذلك على أنه يمكن أن تكون دراسة المحاكاة في التراجيدية بطريقتين: "إما أنه مشهد يقوم به ممثلون، أو أنه شيء قد كتبه الشاعر". وأن الطريقة الأولى . حسب قول روبيرتللو . تؤكد على الحدث، أما الثانية تؤكد على الشخصية، وفي كلتا الحالتين سيقتنع المشاهد بالتطور الأخلاقي، فقط عندما يبدو أن ما تعرض له من تجربة له علاقة بالحياة كما يعرفها (...) : "وبشكل عام يكون للمشابهة مع الواقع قوة تأثير و اقتناع بقدر ما فيها من صدق"[١٤].

ومن جانب آخر، نجد أن أحد أهم المنظرين والعاملين في تنسيق وتحقيق (إخراج) العرض المسرحي في عصر النهضة الإيطالية اليهودي ليون دي سومي (مدير فرقة مسرحية في مدينة

مانتوفا الإيطالية) يقوم بنشر كتابه المعروف "أربع حوارات حول العرض التمثيلي"، في المنتصف الثاني من القرن السادس عشر. ليطرح فيه بعض المعطيات والإجراءات المسرحية في تحقيق العرض التمثيلي، التي كانت سائدة في زمنه، والتي عمل هو بموجبها في "إخراجه" للعروض.

و أكد في هذا الكتاب على ضرورة العناية باختيار النصوص الملائمة للواقع الاجتماعي والثقافة لتلك الفترة، والاعتناء، كذلك، في اختيار الممثلين الذي يتناسبون والأدوار التي يقومون بها في تجسيد الشخصيات: مؤكداً على أن يكون الممثل مناسباً للجانب الفيزيقي للشخصيات التي يمثلها (وذلك هو أشبه بما يدعى فيزك رول)، وأن يتميز بالفصاحة وبوضوح النطق. ومن الضروري أن يأخذ فكرة كاملة عن موضوع النص (أي قراءة الطاولة) ومميزات الشخصيات. ويقوم بحفظ الحوار وبعض السلوكيات التي تقوم بها الشخصيات. وأن يستطيع الممثل "محاكاة" (تقليد imitation) سلوك وكلام الشخصيات المرسومة في النص الذي يعكس الواقع الاجتماعي. وقد أوصى، وفي نفس الوقت، أن يكون هناك تقارباً ما بين صفات الممثل والشخصيات التي يمثلها في دوره، أي ينبغي، مثلاً، " أن يكون العاشق شاباً جميلاً، وأن يكون الممثل الذي يقوم بدور العجوز كبير السن، وإن تتطلب ذلك، يمكن أن يوضع قليلاً من اللون الأبيض على شعره أو لحيته. ومن يقوم بدور المرأة أن يتميز بنعومة الجسم والصوت." إضافة إلى أشارته إلى كيفية القيام ببعض السلوكيات لبعض الكركترات، مثل حركات سلوك البخيل، أو الخادمة التي تتغنج في سيرها(١٥).

إضافة إلى النصائح، التي أوردها بصدد باستخدام "الإضاءة السيكولوجية" من خلال المزج بين الشعلات والفوانيس المصنوعة من الزجاج الملون، التي يمكن أن توضع على جدران البنايات المعمولة في المشهد، أو وضعها في أماكن مخفية على خشبة المسرح وتوجيهها نحو المشهد، وذلك لخلق الجو العام الشبيه بالواقع(١٦).

وأصبحت خشبة "المسرح" وكأنها لوحة من الواقع، أو نافذة تعكس حياة وثقافة المدينة الحديثة (في الكوميديا) وحياة المجتمع الريفي (في الدراما الرعوية) و المدينة المثالية (في زمن الإغريق أو الرومان) حسب تخيلات المؤلف.

ومن هنا نرى التوجه الذي ساد حول مفهوم المحاكاة . التقليد في عصر النهضة، والذي ارتبطت بمفهوم التشبيه بالواقع وعكسه على خشبة المسرح، و قد استقرت هذه الرؤية في محاكاة

الواقع الاجتماعي للطبقة البرجوازية في تنظير وتطبيقات المسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر، خصوصاً بعد تنظير المفكر دينيس ديدرو في هذا المضمار، وبعد رسوخ الثقافة التنويرية في فرنسا و انتشارها في أوربا.

واحتلت الدراما الاجتماعية الموقع الأقوى في تحقيق ذلك التشبيه والتماثلبالحالات الاجتماعية في الواقع. وتم سن القوانين والمعايير التي تخص طريقة كتابة تأليف النص الدرامي، وبناء الشخصية ومنطلقات فن التمثيل: كما جاء ذلك في كتابات المفكر الفرنسي ديدرو في التأليف، أو كما تناول المفكر . الدراماتورغ الالماني لسنغ إشكالية المحاكاة عند أرسطو، أو كما واجه المؤلف المسرحي الإيطالي كارلو غولدوني إشكالية الفن والحياة في نصوصه وفي كتاباته النظرية(١٧).

واستمرت هيمنة معايير الدراما البرجوازية ومنطلقات التمثيل (في المحاكاة والتشبه الواقعي) على المشهد المسرحي في أوربا، بالرغم ظهور الرمزية المناهضة لذلك ، وظهور الرومانسية في ألمانيا بمؤلفيها ومنظريها (مثل شيللر و أوغست شلغل)، التي طرحت، وبشدة، منظور المحاكاة " للحقيقة المثالية"(التي حملت صدى فلسفة أفلاطون، بشكل ما)، وتجسيد البطل المثالي، بالضد من المحاكاة للأحداث الاجتماعية والتشبيه بالواقع المحسوس(١٨).

الفصل الثاني

مفهوم الشخص والشخصية في الثقافة الأوربية الحديثة

يؤكد عالم الاجتماع الأنثربولوجي الفرنسي مارسيل موس (ويؤكد معه يونغ) على أن مفردة الشخص (persona) تعني باللغة الإغريقية حصرياً، "القناع" (maschera) الذي كان يرتديه (يحمله) الممثل أثناء أداءه على خشبة المسرح، في الفترة الكلاسيكية الإغريقية. والذي لم يكن فقط لغرض تضخيم الصوت (per – sonare)، بل لإخفاء ملامح وجه الممثل الحقيقي. قد ظهر مفهوم الشخص، في بداية الأمر، في الثقافة والمجتمع الروماني القديم، ولكنه كان مرتبطاً بالحقوق القانونية السائدة في روما، وكان ذلك مقتصراً على حقوق الأحرار فقط وليس العبيد. وارتبط ذلك بالحالة الإجتماعية والمنزلة الطبقية، وأصبح لكل شخص من الأحرار اسم ولقلب وتاريخ ميلاد وله حقوقه في الميراث وأمام القانون. والتصق مفهوم الشخصية بصورة

الشخص وصورة الأجداد (التي كانت تنحت وتوضع في محفل وسجل العائلة والنسب) التي كانت تدعى باللاتينية (vestabolo).

وهناك بعض الوثائق التي تؤكد على وجود بعض الأشخاص (في روما القديمة) الذين لم يكن لهم انتماء لمنزلة طبقية أو لقب نبيل، لكنهم استطاعوا الحصول على اسم ولقب رومانياً مستعاراً لكي ينتمي له (أو يتنكر) خلفه، أي خلف صورة ظاهرية (simnlacro) لها مميزات صورة الشخص كما رسمتها القوانين في روما القديمة(١٩).

ويظهر، بعد ذلك، أن مفهوم "الشخص" قد أخذ بعداً آخر، بعداً معنوياً وأخلاقياً ودينياً، بعد ظهور المسيحية، وأصبح ذلك يشمل كل إنسان من دون التمييز بين الأحرار والعبيد. لحد أن تحول "الشخص" إلى مفهوم خلقة الإنسان الذي يجسد صورة المسيح كخلقة ربانية تجسدت في التثليث المعروف في الديانة المسيحية. وهكذا امتزج البعد القانوني والحق المدني للشخص (كما نشأ في روما القديمة) مع مفهوم "الشخص" ببعده الحميمي والمعنوي والديني، وأصبح ضرباً من ضروب الكنهة الميتافيزيقية لهوية الإنسان (من المنظور الديني) (٢٠).

ولكن بعد التحولات الاجتماعية والثقافية التي حصلت في أوروبا، خصوصاً بعد عصر التنوير كما أشرنا إلى ذلك، أصبح مفهوم الشخص ممزوجاً بمفهوم "الأنا"(كما يؤكد ميشيل فوكو) وأصبح عبارة عن جوهر عقلاني لا يتجزأ عن الفرد، وأخذت "الأنا" تتمحور حول النفس، وخضع ذلك إلى نقاشات كثيرة، إن كانت "الأنا" هي النفس، أو هي جوهر الإنسان، أو أنها تشكل جانباً، أو أنها هي المنبع المطلق لفعل الإنسان أم هي مشروطة بقدرات أخرى(٢١).

وهكذا أصبح مفهوم "الشخص" مرتبطاً "بالأنا" وإنسانية الفرد. وارتبط ذلك بمفهوم الحرية الذاتية للفرد في مخاطبته مع الآخرين (ومع الله). وتشكل بذلك البعد المخفي والمرئي لذات "الأنا" في علاقتها مع العالم الموضوعي، وظهر، في نفس الوقت، مفهوم ما يدعى كوجيتو ، في الفلسفة التي حددت وجود الشخص (الكائن – الإنسان) نسبة إلى خصال التعقل والتفكير :"أنا أفكر إذن أنا موجود"(٢٢).

وتم حصر وجود الكائن – الإنسان ضمن رؤية فلسفية عقلانية محددة المعالم، وتشكل الخطاب الفكري من خلال الأنا المفكرة. ولهذا نجد أن يونغ يميز ما بين "الأنا (التي هو موضوع الوعي) "والأنا العليا" التي هي موضوع كلية السيكولوجية بوعيها ولا وعيها. وهكذا لا

يمكن الحديث عن "الذات العليا" لا للحصان ولا للنخلة، بل يمكن أن نشخص خصوصياتهم الخارجية – الظاهرية فقط، والخاص بهم وبكل كائن – إنسان، وذلك لا ينحصر "بالأنا" ولا "بالشخص" الذي يكتسب مميزاته في داخل مجتمع وثقافة محددة[٢٣].

مفهوم الشخصية الدرامية

من الواضح أن هيمنة مفهوم "الشخص" و "الأنا" في الثقافة الأوربية إنعكس في الأدب الروائي و في النص المسرحي في القرن الثامن والتاسع عشر، وتم رسم هالة حول "الأنا" وصورة "الشخص" في الحياة، واحتل مفهوم الشخص مكانه في محاكاة . أو تقليد الواقع الاجتماعي في كتابة النص الدرامي.

وقد تم رسم بعض المقاييس والمعايير في عصر التنوير من خلال تنظيرات الفيلسوف الفرنسي ديدرو (والمفكر الألماني لسنغ والكاتب المسرحي الإيطالي غولدوني) لتحديد عناصر "التكوين"(composition) للنص الدرامي، وذلك من خلال تأليف النصوص النموذجية وطرح الأبعاد النظرية المتعلقة بالنص. ويقول ديدرو بهذا الصدد: "لا أدري إن كانت طريقة كتابتي جيدة ولكني أطرحها عليكم. إن مكتبي هو مكان المشهد والجدران والنوافذ هي الصالة حيث أوجد أنا. وفي العمق هناك المشهد. أضع البيوت على اليمين واليسار والوسط. أفتح الباب التي أحتاجها وأدع الشخصيات أن تدخل، وإن دخلت شخصية ما أفهم أحاسيسها وحالاتها وأهتماماتها ونفسيتها وأرى حركاتها مباشرة وكذلك ملامحها وهي تتحدث أو تصمت، تسير أو تتوقف، تجلس أو تقف منتصبة، أو تظهر وجهاً لوجه أو بجانب من الوجه (بروفايل). وأنا أتابعها بنظراتي وأشعر بها وأكتب"[٢٤]."

ومن خلال هذا المقطع المقتطف من الرؤية التنظيرية لديدرو في التأليف تظهر بعض العناصر التي طرحها حول "تكوين" النص الدرامي: أي التفكير بالمشهد وكأنه "لوحة" (tablu) تتحرك فيها الشخصيات وهي في حالة معينة، ومن ثم يتم رسم ملامح الشخصيات ومشاعرها وأفكارها، وبعد ذلك يتم تثبيت حالاتها النفسية وحركاتها من خلال "إرشادات توضيحية" (stage instruction) يضعها المؤلف في النص قبل أن تتكلم الشخصية أو أثناء كلامها. إضافة إلى التأكيد على المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات (أي الصالون البرجوازي – المغلوق– بالجدران والنوافذ والأبواب) على شرط أن يتم طرح مواضيع واقعية "إجتماعية" من المحيط الحميمي للعائلة

(الصراع بين أفراد العائلة) أو الصراع بين ما هو "خاص" بالشخص وما هو "عام" (للمحيط الإجتماعي).

وهكذا أصبح النص الدرامي يحيلنا إلى الظروف المعطاة والشخصية وحواراتها (مع اختلاف أسلوب نص عن آخر)، وأصبح وكأن ذلك هو الذي يقوم بتقديم النص، وليس على اعتباره وليداً للأحداث والوقائع والأفعال المنظومة في حبكة النص (كما شخصها أرسطو)، وأصبح اسم الشخصية وكأنه هو بمثابة الشخص، كما هو في الواقع الاجتماعي بحضوره الفيزيقي وبجوارحه ومشاعره، وليس كإشارة له. و أصبح الحوار (الكلام) الذي تقوله الشخصية وكأنه هو الذي يمثل العناصر المختلفة التي تدخل في تشكيل نسيج وحبكة النص الأدبي. وأصبح النص الدرامي وكأنه هو المستودع لمسرح الحياة (كما كان يتصوره ديدرو وكارلو غولدوني)، نوع من المسرح الافتراضي والتجريدي، الذي يحدد كل محاولة إخراجية ممكنة له في المستقبل.

وأصبح من المسلمات في المسرح الأوربي التقليدي وكأن النص الدرامي وشخصياته بحواراتها وسلوكها هو الذي يحتوي على فن المسرح، بكل معطياته الفنية، وليس بالعكس.

ولكن ماهية الشخصية المرسومة في الأدب الدرامي، التي ينبغي أن يجسدها الممثل في دوره؟ إنها "ذلك الشبح الذي لا نرى منه جوارحه ولا حتى جسده، ويراد به أن يعني شيئاً ضرورياً لمن يعتبره فكرة (لشخص) مرسوم من خلال الكلام المكتوب على الورقة، كنوع من التماهي وراء صورة ظاهرية (Simulacro) للإنسان وما يعرفه الإنسان عن نفسه"[٢٥].

ومن الواضح أن الشخصية الدرامية هي من خلق المؤلف، وتظهر في النص ببعدها الاجتماعي والسيكولوجي وحواراتها الادبية، ولكنها تأخذ ملامحا بالتدريج من خلال الإشارات والعلامات والأثر المتناثر في خيوط نسيج النص. ولكن، يظهر في المفاهيم المألوفة السائدة في تفسير النص الدرامي، وكأن الشخصية هي التي تمثل نواة ومركزية النص ،وذلك من خلال إستدعاء (تقليد) الواقع الاجتماعي المألوف في الحياة المعتادة. ومن ثم أصبح من المألوف أن يتم "التفكير بالممثل" فقط على أنه ذلك الذي يقوم بتمثيل الشخصية: أي يقوم ب"المماثلة" و "التشبيه" و"التشخيص" بسلوكها كما هي في الحياة والتستر خلفها في المشهد، ليكون الممثل

بذلك عبارة عن وسيط "وظيفي" (fuctionale) ما بين أفكار وتصورات نص المؤلف (بشخصياته وحواراته) والجمهور .

ومن خلال تراكم نصوص"الدراما الإجتماعية"، التي تمثيل القيم "المثالية"(ideal) "المطلقة" للبرجوازية الأوربية، كما ظهرت في نصوص ديدرو نفسه وكذلك في نصوص تلميذه بومارشيه وفي نصوص غولدوني. ومن ثم تم سن القوانين حول كيفية كتابة النص الدرامي و حول المفاهيم المتعلقة بتفسيرات الممثل لشخصيات نص المؤلف. و تمركزت هذه المفاهيم في فترة كتابة النصوص في القرن التاسع عشر، وكتابات المؤلفين الكبار في نهاية القرن التاسع عشر (مثل أبسن وبرناندشو وهوفمان وفدكنك ومترلنك وستندبرغ و تشخوف...) كل حسب خصوصيات وتنوع أسلوبه (في الواقعية و الطبيعية و الرمزية...)، ثم تم سن قوانين . أو سن دستور. لصيغ ومعايير كتابة النص الدرامي وبشكل نهائي.

لحد أن دخلت الثقافة البرجوازية في أزمة فكرية خانقة دخلت ضمن إشكاليات فن المسرح (إشكاليات علاقة الممثل بالشخصية و بالقناع، وطريقة بناء النص الدرامي (كما نرى ذلك في نصوص الفريد جرري) وبروز إشكاليات النص و الشخصية والممثل الإرتجال كموضيع للعديد من النصوص الدرامية (كما نجد ذلك في أعمال براندللو). ومن ثم جاءت محاولات السريالية والمستقبلية لتقوم بخلخلة أبعاد النص وتغير دستور معايير وصيغ تكويناته. لحد أن أصبح من الممكن أن يكون النص الأدبي في المسرح عبارة عن بضعة صفحات (كما نجد ذلك في نصوص مارينتتي والمستقبلين) ليكون ذلك عبارة عن محفز للعرض أو ليكون جزءً من مكوناته.

ولم يعد هناك تقيداً بوحدة الزمان أو المكان أو الفعل. وتفتت مطلقية وحدة تلاحم أبعاد نفسية الشخصية وثرثرة الصالون البرجوازي.

وترك كل ذلك أثره على الفترة الطليعية. وفقدت الشخصية الدرامية أبعادها السيكولوجية . الإجتماعية المشروطة بمطلقية الثقافة الواحدة للبرجوازية المهيمنة.

خلاصة المبحث النظري

تناول البحث مفهوم المحاكاة مع كل إنزلاقاته التي دخلت بقوة في ثنايا ثقافة كتابة النص الأدبي الدرامي وتكوين الشخصية الدرامية، وطريقة فهم وممارسة فن التمثيل في المسرح الأوربي.

وقام البحث بتوضيح أبعاد مفهوم الشخصية الذي تشكل وتمظهر في االفكر والمعرفة عبر تحولات مركبة في الثقافة والمجتمع الأوربي. وشخص البحث تأثيرات مفهوم المحاكاة (والتقليد)على النص الدرامي، وانعكاس ذلك على مفهوم الشخصية الدرامية، وتفسير الممثل لها. و قد وضح البحث ابعاد هذه المسلمات في المسرح التقليدي في أوروبا، وشخص مشكلة احتواء النص على إستدعاء (تقليد) الواقع الاجتماعي بشخصياته وكركتراته المألوفة في الحياة المعتادة، والتركيز على البعد السيكولوجي والاجتماعي للشخصيات في العرض المسرحي: التي هي من نتاج نص المؤلف الكاتب.

و بين البحث أن الشخصية الدرامية تظهر وتأخذ بنيتها في النص الدرامي بالتدريج، ولا تأتي مرة واحدة أو بشكل جاهز بكمال وجودها. ويحدث ذلك من خلال صيرورة التداخل والتفاعل للأفعال ردود الأفعال في ظرف معين، وفي نسيج يدخل حبكة وبنية النص. وبما أن الشخصية تظهر بالتدريج، وليس بشكل جاهز في النص، فأن الممثل (المتلقي) يستوعبها ويتفاعل معها بالتدريج، خطوة بعد أخرى. ويقوم بذلك من خلال اختراق نسيج وبنية النص. ومن هنا تنمو الأبعاد النفسية والملامح والسمات التي تتميز بها "الشخصية" الأدبية الدرامية في "الدور" الذي يقوم به الممثل في العرض المسرحي.

و قد اشار البحث إلى خلخلة مفهوم النص المألوف والشخصية المرسومة في الدرامة البرجوازية في أوربا، خصوصا في التحولات التي حصلت في ثقافة فهم وممارسة المسرح الأوربي في القرن العشرين.

و من جانب آخر، طرح الباحث اشكاليات عمل الممثل في مجال إعداده الفني وفي مجال تمثيله للشخصية في الدور، وقام بتشخيص جانبين منفصلين ومتصلين من العمل في آن واحد: في مجال إعداد الممثل لنفسه (خارج وداخل المشهد) في عمله المستمر على تنمية قدراته الفردية و الفنية، و مجال عمله المحدد في إطار تمثيل الشخصية في الدور (في داخل المشهد) في عرض مسرحي محدد.

و يظهر في البحث، أن الصيغ والأصول التي تم سن قوانينها منذ القرن الثامن والتاسع عشر، قد حددت مفاهيم النص والشخصية، على المستوى النظري والتطبيقي، من جانب، وحصرت عمل الممثل بمفهوم المحاكاة (والتقليد) وتفسير الشخصية التي رسمها المؤلف في

نصه، وأصبح من المألوف" أن يتم التفكير بالممثل فقط على أنه ذلك الذي يقوم بتمثيل الشخصية المرسومة في النص، في الدور الذي يؤديه في العرض: أي يقوم ب"المماثلة" و "التشبيه" و"التشخيص" بسلوكها كما هي في الحياة والتستر خلفها في المشهد، ليكون الممثل بذلك عبارة عن وسيط "وظيفي" (fuctionale) ما بين أفكار وتصورات نص المؤلف (بشخصياته وحواراته)، أو وسيطاً بين رؤية المخرج (الذي يجسد فيها محتويات النص) والجمهور.

الفصل الثالث

عينات تطبيقية

الممثل والمحاكاة المزدوجة: في منظور عمل الممثل عند ستانسلافسكي

كل الخطوط النظرية التي تم مناقشتها في البحث وكل الأسئلة التي طرحت فيه تتدرج في ثنايا الخطوات الإجرائية في تحليل نماذج العينات التي يتناولها البحث من مسرح القرن العشرين في أوربا، من أجل إبراز معالم مادية فن المسرح الملموس، والتركيز على أحد أهم المدارات في فن المسرح: مدار عمل الممثل، في بعدين منفصليين و متصليين بينهما: بعد عمله على نفسه، في مرحلة إعداده وتكوينه الفني، وبعد عمله على تجسيد (أو عدم تجسيد) الشخصية في الدور الذي يلعبه في مشهد العرض المسرحي.

ومن هذا المنطلق النظري يتناول الباحث تحليل تجربة المخرج المعلم ستانيسلافسكي وتجربة المخرج المعلم مايرخولد، من خلال التمحيص في ثنايا هيكلية التطبيق العملي في مجال التربية الفنية، و مجال التمثيل في العروض المسرحية التي اخرجوها، كل حسب منظوره الفني والمعرفي. للكشف، قدرالإمكان، عن معطيات المحاكاة (في الإعداد والتمثيل) في الممارسة العملية ضمن إطار فن المسرح الملموس.

عمل ستانيسلافسكي المسرحي

لقد أدرك ستانسلافسكي، في مرحلة نضجه الفني، ضرورة التركيز على تربية (بداغوجية) واعدادالممثل و إنماء قدراته وتقنياته في عمله، قبل أن يبدأ التفكير بزجه في عملية تجسيد الشخصية (في دور) ما و في عرض مسرحي ما:لذلك عمد على إنشاء العديد من ستوديوهات الممثل منذ سنة ١٩٠٥ . ويبدو أنه، كان يفكر، ومنذ البداية، في وضع كتاب يحتوي على

التمارين الخاصة لإعداد الممثل (بكل عناصره التي جاءت في كتاب عمل الممثل على نفسه وعلى العملية الإبداعية . في جزئيين) والمنفصلة عن فن التمثيل في المشهد المسرحي. وقام بطرح طريقة عمله الشخصية في التمثيل (والإخراج) في كتاب ضخم تحت عنوان حياتي قي الفن (نشر سنة ١٩٢٤ . ١٩٢٦)، و كان ينصح تلاميذه غالباً بالرجوع إليه لغرض استيعاب ما كان يقصده في بعض تمارين الإعداد البداغوجي(٢٦).

المحاكاة في مرحلة الاعداد الفني

إن الكائن – الإنسان، الممثل يلد وينشا في مجتمع ينتمي إلى ثقافته (أو تراثه)، و يخضع إلى نوع من التربية والنمو في المجتمع ذاته، وذلك من خلال محاكاة أفعال وسلوك يراها أمامه أو يقوم بها مع الآخرين، وذلك هو ما يسمى في مصطلحات الانثروبولوجيا "ثقافة المنشأ": تلك الثقافة التي تنطبع في جسد وذهن وسلوك الشخص، في مرحلة تكوينه الأولى، لحد أن يبلغ سن الرشد ليقوم بتكوين شخصية المستقلة(٢٧).

ويظهر أن التربية والإعداد الفني للممثل في طريقة ستانسلافسكي قد استندت على ترسيخ محاكاة " ثقافة المنشأ. وتشكل "ثقافة المنشأ" الطبيعة الأولى للفرد، أي الأساس الذي يستند عليه في نموه الكائن – الإنسان ـ الممثل.

ولكن، كان المعلم ستانسلافسكي يتحدث عن ثقافة أخرى يدعوها "الطبيعة الثانية" (كما كان يشير لذلك أفلاطون في جمهوريته)، التي يتم اكتسابها عملياً في مرحلة التكوين:من خلال نوع من التربية والإعداد الأولي، والتدريب الخاص،والمثابرة في التعلم،و الفعل المباشر مع الأخرين، مع من سبقه في التجربة الفنية، بهدف اكتساب المعارف العملية والتقنيات "الجسدية والذهنية والسلوكية " الخاصة بفنه، لحد أن ينطبع ذلك في نفسه وسلوكه، من خلال التكرار العملي المتواصل،حتى بلوغه مستوى النضج. لينتقل من مستوى الهاوي إلى مستوى المحترف، ليقوم بعد ذلك بتكوين شخصية فنية خاصة بفرديته التي لا تتكرر.

ويتطلب ذلك تربية خاصة لتنمية القدرات والطاقات الفنية الملائمة للمجال الفني الذي يختاره الممثل. ويحتاج، بطبيعة الحال، إلى فترة زمنية من التدريبات الجهد العملي المتوصل. ويتم ذلك، في أغلبه، من خلال التماس المباشر مع الآخرين (المعلم أو الفرقة المسرحية). وذلك هو ما يسمح له بممارسة فنه في المجتمع الفني المصغر وبيئة المشهد المسرحي.

وتشكل مرحلة تكوين "الطبيعة الثانية" للممثل، الأرضية والمرجعية التي يستند عليها في عمله الفني، والتي تشكل ما يدعى (في منظور أنثروبولوجية المسرح) "التقنيات الخارجة عن السلوك اليومي المعتاد"، أو التي تسمى، "مستوى "ما قبل . التعبير" (الذي شخصه باربا في عمل كل ممثل محترف في تاريخ المسرح الغربي أو الشرقي)

ولهذا كان ستانسلافسكي يؤكد على ضرورة أن يتعلم الممثل، منذ البداية، كل شيء: "كيف يمشي وكيف يجلسوكيف يتكلم وكيف ينظر (في المشهد)(... الخ)ونحن نعرف . يقول المعلم . كيف نقوم بكل هذه الأشياء في حياتنا العادية ولكن الغالبية العظمى منا لسوء الحظ يؤديها أداءً سيئاً "[٢٨].

ويظهر أن هناك نوعين من "المحاكاة" يقوم بها الكائن – الإنسان – الممثل، عندما يختار العمل على طريقة ستانسلافسكي: محاكاة (تقليد) ممن سبقوه في مجال التطبيق العملي لتعلم تقنيات الحرفة، في مرحلة الإعداد والتكوين الأولي، ومحاكاة أخرى، فنية، يقوم بها في مرحلة نضجه، عندما يقوم بتمثيله للشخصية – في الدور، في المشهد المسرحي.

وفي الحالة الأولى يتعلم بعض المبادئ والتقنيات الأساسية التي تتكرر في الحرفة،لحد أن تنطبع في بدنه وذهنه (وتصبح طبيعة ثانية)، وفي المرحلة الثانة، يقوم بشكل متوازي (حسب منظور ستانسلافسكي) بإعادة إنتاج فني "لثقافة المنشأ"، وتجربته الحياتية الشخصية، التي يستقي منها أفعاله وسلوكه عندما يقوم بتجسيد الشخصية (المرسومة في النص مسبقاَ) في الدور المسرحي في العرض.

وتساعد المرحلة الأولى الممثل في الإنتقال من مستوى الهاوي (amateur) إلى مستوى اكتساب مفردات وعناصر فنه الملموسة عملياَ. و قد زود المعلم الروسي الممثل بوسائل وطرق إجرائية للعمل على كيفية التحول في إعداد نفسه، وذلك من خلال دراسة "الفعل" و"إذا السحرية" و "الظروف المقترحة" و "الخيال" و "التركيز والانتباه" " و الاسترخاء" وعناصر أخرى تتعلق بالتعبير البدني الحقيقي كما جاءت في منهجه العملي، وذلك لغرض معرفة الأسس الأولية في فن الممثل.

المحاكاة الفنية

عندما نتفحص مفردات المنهج نجد أن عملية التربية الفنية لا تصبو إلى تعليم الممثل على نقل السلوك المعتاد كما هو في الواقع، بل كما يمكن أن تكون (كما يشير أرسطو للدرجة الثالث في المحاكاة) في حياة المشهد الفني المسرحي، حيث ينبغي أن يقوم الممثل بنوع من تفكيك سلوك الشخصية بحيثياته و تفاصيله الفعلية، و يقترب من ذلك خطوة بعد خطوة، ومن خلال إجراءات دقيقة ملائمة، ومن ثم يقوم بإعادة بناءه أفعاله فنياً، حسب الدور الذي يؤديه في المسرحية.

و لكن من أجل أن يقوم الممثل ببناء دوره، كما يطالب المنهج، من الضروري أن يلجأ الإنسان – الممثل إلى تجربته الحياتية لكي يستقي منها الأفعال الحية، لكي يعطي الحياة لتلك الشخصية المرسومة على الورق (من خيال المؤلف . التي لا نرى جسدها و لاجوارحها ولا ملامح وجهها) في الدور الذي سيمثله. ويندرج ذلك ضمن عملية إجرائية يدعوها "إحياء الشخصية" في الدور. ويتم هنا، حسب أصول المنهج، وفي نفس الوقت، تفعيل كل المعارف التقنية (الداخلية والخارجية) "الجسدية والصوتية والذهنية" التي اكتسبها في مرحلة إعداده الفني ("لطبيعته الثانية") أو تلك التي عثر عليها واكتسبها على مدى مسيرة تجربته الفنية.

ويبدو هنا عملياَ (في منظور المنهج) أن الممثل يقوم بعمله إحياء الشخصية، في المرحلة الأولى، من خلال نوع من "المحاكاة الواعية" لأفعالها وسلوكها، واللجوء في ذلك إلى تحليل أبعاد الشخصية المرسومة مسبقا، ومن خلال استخراج الأفعال الملائمة للدور من تجربته الحياتية ،ويقوم، في مرحلة متقدمة بعد إحياء الشخصية ومعايشتها ، بنوع من " التشبيه "و "التماثل"، ومن خلال ربط ذلك الفعل الواعي بالظروف المقترحة في المشهد، من أجل التوجه نحو ما يدعى "اللاوعي"، " الوعي الباطني" الذي تكمن فيه بذور الإبداع، وهكذا يتخلى الممثل، بقدر الإمكان، عن ميزاته الشخصية المعتاد عليها في حياته الاجتماعية (وليس من كينونته وتجربته الوجودية) ليقوم، كما يقال "بالاندماج" بالشخصية (أو التماهي وراء الشخصية). في الدور الذي يقوم به.

ومن الواضح إن عملية الاندماج تدخل ضمن المفهوم السيكولوجي والذهني، ويمكن أن يكون الاندماج نوع من التقمص لمميزات شخص آخر، ومحاكاة طريقة سلوكه ومنطقه الذهني

وملامح من أبعاده الجسدية والصوتية، من خلال عملية "التشبيه" و"التماثل" أو "التشخيص" (identification) أو "التمويه".

ومن جانب آخر، عندما نرى شخصاً في الواقع اليومي المعتاد وهو يتظاهر بما هو ليس على حقيقته، مثل أن يتظاهر بالفقر وهو غني، أو بالعكس، أو يتظاهر بسلوكيات ملفقة لا تتطابق ولا تعكس مشاعره الداخلية الحقيقية، ينتابنا نوعاً من الاستياء أو السخط، ولكن، يبدو أن تظاهر الممثل بسلوك شخصية هي ليست شخصية الحقيقية (كما في المشهد الذي يصبو إلى عكس الواقع وتفسيره) هو من الأمور المقبولة في المسرح التقليدي، بل أن هناك بعض التوجهات المسرحية التي لا ترى سوى هذه الإمكانية في عمل الممثل المسرحي.

ولكن، كيف يمكن للممثل أن يظهر في المشهد بشكل حقيقي من دون التصنع؟

كان ستانسلافسكي يوصي الممثل، وعلى الدوام، بعدم التظاهر بالفعل، وأن يقوم بانجازه بشكل حقيقي (reale) وصادق، وقابل للتصديق، ومن دون تصنع، فمثلاً، يمكن أن يدخل الممثل في المشهد ويمشي، ويجلس، وينهض، أو يأخذ شيئاً ما و ينظر ويرى شيئاً أو يسمح صوتاً، من دون أن يتظاهر بهذه الأفعال البسيطة. ولكن، غالباً ما نجد الممثل مجرد أن يدخل المشهد على خشبة المسرح، ويقوم بنفس هذه الأفعال، سرعان ما يظهر عليه التصنع أو التظاهر أو المبالغة.

إذن، من الواضح أن هناك أفعال يقوم بها الممثل في المشهد تحدث هنا والآن، وتظهر حقيقة، من دون أن يكون في ذلك تصنع أو تظاهر، وهناك أفعالاً قد يتظاهر بها الممثل في المشهد، ويحدث ذلك لأسباب عديدة: ربما أنه يريد التعبير بشكل مباشر عن الانفعالات (التي هي حصيلة لسلسلة من الأفعال الصغيرة)، أو يفكر مباشرة بسلوك الشخصية التي يريد تمثيلها (من دون أن ينطلق من الأفعال التي عاشها في تجربته الحياتية) أو لأنه يقوم بالفعل من دون اندفاع أو مقصد واضحة ، أو ربما، في بعض الأحيان، لأنه يفكر أو يشعر وجود من يراقبه من الخارج، ويخشى الأحكام الصادرة على ما يقوم به في المشهد.

ولكن، من أي فعل ينطلق الممثل في تمثيله لدوره في المشهد، لكي يكون حقيقياً؟ هل ينطلق من "خياله"، أم من نسخ الواقع؟ هل يتوجه نحو " أفعال الشخصية "مباشرة، أم يلجأ إلى الفعل الذي عاشه في "تجربته الحياتية" والذي يكن شبيهاً بسلوك الشخصية التي يمثلها ؟

ويوصي ستانسلافسكي الممثل قائلاً: "لا تنسى نفسك أبداً وأنت على منصة المسرح. ولتكن أفعالك منبثقة دائماً من شخصيتك أنت بوصفك فناناً، إذ أنك لا تستطيع أن تهرب من نفسك أبداً. واللحظة التي تفقد فيها نفسك على المنصة هي اللحظة التي تحيد فيها عن الحياة في دورك عن الحياة الحقة، وعندها يبدأ التمثيل المصطنع المبالغ فيه. ولذلك فمهما مثلت ومهما أسند إليك من أدوار، فلا ينبغي أبداً أن تسمح لنفسك بأي استثناء للقاعدة التي تقضي باستخدامك مشاعرك أنت، إذ مخالفة هذه القاعدة عمل يعادل قتل الشخصية التي تم بتصويرها لأنك تحرمها روحاً إنسانية نابضة هي المنبع الحقيقي لحياة الدور"[٢٩].

إذن ينبغي أن يلجأ الممثل إلى تجربته الحياتية (في ثقافة المنشأ)، ولكن عندما ننظر إلى الممثل، في المشهد، لا ننظر إلى شخصه كما هو في الحياة الإجتماعية، بل إلى "الأفعال" التي ينجزها بشكل فني في المشهد، وتلك الأفعال هي التي تجعلنا أن نرى و نشعر إن كانت حقيقة، أو إن كانت أفعالاً مفتعلة فيها تظاهر وتصنع، ويمكن أن نصدق أو لا نصدق به. و إن كان الممثل يظهر في المشهد بشخصية ليست هي شخصه كما هو معتاد في الواقع اليوم، ذلك لا يعني أنه يتخلى عن كينونته، وعن ذاته الحقيقة : على اعتباره كائن – إنسان – ممثل يقوم بفعل عضوي حقيقي في المشهد، وبغض النظر عن الشخصية التي يمثلها.

ويدخل ذلك ضمن إشكالية التظاهر والظهور، أو مشكلة الحقيقة والوهم، أو ضمن إشكاليات فلسفية اجتماعية سيكولوجية تتعلق بمشكلة القناع والوجه الحقيقي أو المزيف للإنسان، ولا علاقة لذلك ب "الفعل البدني العضوي الذي يقع حقاً(reale)، الذي يشمل على ثلاثة أبعاد متداخلة: حيوية وديناميكية الفعل، والاندفاعات (الداخلية والمشاركة الوجدانية في انجاز الفعل)، والمقصد الفكري (والهدف).

فالتمثيل لا يعني تغير كينونة الفرد، ولا يعني بالضرورة التركيز عل سيكولوجية أنا الشخصية، بل يعني (من المحتمل أن يعني) تغير سلوك الممثل الشخصي المعتاد (في ثقافة المنشأ) وتجسيد الحقيقة.

محاكاة الشخصية الدرامية في الدور

تجدر الإشارة هنا إلى التغيرات التي طرأت في طريقة ستانسلافسكي في مجال إعداد الممثل والتمثيل، خصوصاً بعد سنة ١٩٣٠، عندما جمع حوله بعض مريديه من الممثلين

والمخرجين (أغلبهم من المحترفين والمشاهير في روسيا) ليعمل معهم على تعميق رؤيته في فهم وممارسة التمثيل. وعمل معهم من خلال توظيف نصعطيل و نص المفتش العام و طرطوف، ليس لغرض إخراج عرض مسرحي ما، بل من أجل فهم واستيعاب فيما يكمن "التمثيل"، وليس تمثيل هذه أو تلك "الشخصية"، بل ما هو "الجوهري في فن التمثيل".

وفي هذه المرحلة استجدت بعض الأمور لديه و اقترح طريقته عمل جديدة، سميت "طريقة الأفعال البدنية"، وقد ابتكر في هذه المرحلة الأخيرة من حياته (ما بين سنة ١٩٣٠ – ١٩٣٨) إستراتيجية جديدة تساعد الممثل على الانطلاق من الخارج نحو الداخل، أي من "الأفعال البدنية"، من حقيقة الأفعال الجسدية ومنطق تسلسلها، ليتوجه نحو الاقتراب من منطق أفعال الشخصية و استيعابها في الدور الذي يقوم به(٣٠).

وبعد أن زود ستانسلافسكي الممثل بوسائل وطرق إجرائية للعمل على كيفية "إحياء الشخصية"، من خلال "الفعل" و "الظروف المقترحة"، وعناصر أخرى كما جاءت في منهجه، شرع في تنمية طريقته الجديدة، وقد جاء ذلك – بتفاصيله – أثناء عمله مع الممثلين (المحترفين)، على مسرحية المفتش العام (في سنة ١٩٣٧...).

وقد تحدث ستانسلافسكي عن "طريقة الأفعال البدنية" في رسالة بعثها إلى ولده في سنة ١٩٣٥، قائلاً: "لقد انتهيت للتو من وضع اللمسات الأخيرة حول طريقة جديدة، طريقة جديدة لمعالجة الشخصية (يعني عمل الممثل على الشخصية في الدور). ويكمن ذلك فيما يلي: اليوم يتم قراءة النص، وفي الغد تبدأ البروفات على خشبة المسرح. وما الذي يمكن العمل عليه في البروفة؟ الكثير، يدخل الممثل، يلقي التحية، يجلس ويروي الأحداث لتي جرت، ويعبر عن سلسلة من الأفكار. ينبغي على كل ممثل أن يمثل بموقع الشخص الأول، وأن يدع التجربة الحياتية الشخصية أن تقوده. المهم أن يمثل. ينبغي أن يتم تجزئة النص إلى أفعال بدنية، وعندما يتم تحقيق ذلك بدقة وبشكل حقيقي أصيل، وبطريقة يمكن أن تحفز ثقة الممثل الذي يوجد في المشهد، يمكن القول أننا قد وصلنا إلى تحقيق خط الحياة البدنية. وذلك هو ليس بحماقة: إنه نصف العمل على الشخصية. ولكن هل يمكن تحقيق الخط البدني من دون الخط الروحاني؟ كلا. ذلك يعني أننا عندما نرسم الخط البدني، نقوم أيضاً برسم الخط المتعلق بالإحياء، وهذا هو مغزى البحث الحديد، بشكل ما"(٣١).

وفي الواقع العملي، عندما يتحدث عن ذلك مع الممثلين العاملين معه في مسرحية المفتش، عن معالجته الجديدة، المختلفة عن السابق، يستغربون من ذلك. ولكنه يطلب من كل واحد منهم أن يقوم بأبسط الأفعال الجسمانية. وأن ينطلق منها: مثل الدخول إلى المشهد فقط، والتوجه نحو شخص فقط. ويعبر بكلمات من عنده. ويقوم بذلك مع سلسلة من الأفعال الجسمانية للكشف عن الخط العام والمتعلق، الذي يقود الأفعال. وهكذا يدعو الممثل للقيام بأبسط الأفعال وتنفيذها بصدق انطلاقاً من شخصه، من معرفته بتلك الأفعال كما في الحياة، وليس من ملاحظات المؤلف، مؤكداً: "لهذا السبب، أحجبت عن الممثل في البداية نسخة المسرحية و الشخصية المسرحية، وأرجوكم رجاءاً حاراً ألا تعودوا إليها في البيت فتفسدون علي خطتي"[٣٢].

ولو تفحصنا التخطيط الذي وضعه ستانسلافسكي لعمل الممثل على الشخصية – في الدور سنجد هناك ٢٤ نقطة، أو مرحلة، تشكل تسلسلاً ومنطقاً خاصاً لغرض الاقتراب التدريجي من بناء الدور: إطلاقاً من السرد العام، وليس التفصيلي، للأفعال البدنية للمسرحية، والقيام بالفعل الحياتي في المشهد، هنا والآن، في ظرف مشابهة لظرف الدور. ومن ثم يجري العمل على التفاصيل الدقيقة لتلك الأفعال الكبيرة، ومن بعد يتم تحديد خط الفعل المتصل، ويتم دراسة طبيعة الأفعال البدنية، مع استخدام بعض الأشياء المتخيلة. ويتم القيام بذلك لمرات عديدة. وبعد الوصول إلى النقطة الرابعة عشر، يدعو إلى قراءة أولية للنص، ثم قراءة ثانية، لغرض تلقف بعض الكلمات من النص لإضافتها على كلماتهم التي كانوا ينطقونها من عندهم بشكل عفوي. وهكذا يجري العمل بالتدريج، بناءً على خطوط الأفعال المنطقية والمترابطة، ومن خلال موقع الشخص الأول، "أنا موجود"، "هنا والآن". ويمكن من خلال ذلك أن تتولد تبريرات للأفعال واقتراحات للظروف المعطاة و بدقة أكثر.

وهكذا يتم، بالتدريج، تبرير خط الأفعال البدنية واقتراح ظروف سينوغرافية جديدة، وتحديد ميزانسين أولية، والقيام بالأفعال وتقويتها ثراءها بظروف سيكولوجية من خلال تحديد المهمة العليا. وفي النقطة الأخيرة (نقطة ٢٤) يدعو الممثلين إلى الجلوس حول الطاولة لغرض فتح النقاش والحديث عن الخطوط الأدبية والسياسية والفنية المتعلقة بالمسرحية[٣٣].

ومن هنا، نجد في هذه الطريقة الجديدة، "طريقة الأفعال الفيزيائية"، توجه نحو نوع من المحاكاة للفعل البدني، وليس الشخصية، فالشخصية هي من خلق المؤلف الأديب، وينبغي

التوجه نحوها، الاقتراب منها (كما يؤكد المعلم نفسه) بالتدريج ومن خلال بناء سلسلة من الأفعال البدنية، والظروف المعطاة (تخطيط الممثل والمخرج وكل ما يلزم من متطلبات لخلق المشهد) وذلك لغرض مساعدة الممثل على الاقتراب من الشخصية في خلق الدور.

وفي هذه الطريقة الجديدة أصبح محاكاة الفعل الجاد ضمن حبكة حكاية النص الدرامي (كما كان ذلك في منظورأرسطو في كلامه عن التراجيدية) هي المحفز الأول لعمل الممثل على إستخرااج الأفعال منها (ومن تجربته الحياتية) لغرض بناء دوره الذي يقوم به في العرض، وليس حوارات الشخصية في النص.

وقد فكر ستانسلافسكي ب "طريقة الأفعال الفيزيائية" لتكون طريقة لمساعدة الممثل في التوجه نحو تجسيد الشخصية . في الدور الذي يلعبه في العرض المسرحي: لأن "التمثيل" حسب المنهج يعتمد في الأساس على ضرورة وجود ثلاثة مكونات أساسية: وجود الشخصية الدرامية (التي هي من خلق نص المؤلف)، و التجربة الحياتية للممثل (التي ينبغي أن يستقي منها أفعاله البدنية التي عاشها شخصياً لكي يمنح الحياة للشخصية ـ الدور و لكي لا تبقى غريبة عنه)، و من ثم التقنيات الفنية (الداخلية والخارجية) التي اكتسبها الممثل في مرحلة إعداده الفني أو تلك التي نمت لديه من تجربته الفنية.

ويبدو، عند النظر لعمل الممثل من الخارج (من نظر المتفرج والناقد وليس من منظور الممثل) على المستوى التطبيقي، لا يمكن التميز بين الشخصية (التي هي من خلق المؤلف) والدور (الذي هو من تكوين الممثل)الذي يتم بناءه بعد عملية التفكيك والتركيب للخطوط التي تخترق حبكة الحكاية ، والعمل على تداخل وتفاعل أفعال الحكاية مع تجربة الممثل الحياتية والفنية " عضوياً" في عملية التمثيل.

محاكاة للحقيقة أم نسخ للواقع؟

يظهر لنا، أن المحاكاة في عمل الممثل في طريقة سستانسلافسكي ، تتحقق في منحى ثنائي مزدوج، وفي تتداخل عضوي: بين طريقة المحاكاة . التقليدفي مرحلة تكوين وإعداد الممثل، و فن المحاكاة للفعل في مرحلة عمل الممثل على تجسيد الشخصية . في الدور، أثناء تمثيله في المشهد.

نسخ الواقع أم محاكاة الحقيقة المخفية وراء الظاهر؟

لقد رسمت صورة نسخ الحياة كما هي في الواقع اليومي على عروض ستانسلافسكي جزافاً، وتم الحديث عن عروض خط التاريخية – الواقعية، التي تميزت بنقل التفاصيل الوقائع التاريخية في أحداث المسرحية، كما برز ذلك في مسرحية يوليوس قيصر و تاجر البندقيةالتي أخرجها نميروفج (وقام بتنفيذ السينوغرافيا فلاديمير سيموف) و في العروض التي كانت من إخراج نميروفج سوية مع ستانسلافسكي، مثل مسرحية الموت الرهيب لتولستوي ومسرحيات أخرى.

وقد اعتبر ستانسلافسكي ذلك الخط نوعا من المحاولات الأولى (في فرقة مسرح الفن في موسكو) نوعا من البحث عن الخطى المستقبلية التي تميزت بتحولات مهمة . ويقول بصدد هذه الفترة: "إن الأخطاء التي وقعنا فيها في تلك المرحلة، ربما من دون وعي، كانت تخفي ورائها أحد المبادئ الأساسية والمهمة في كل فن: أي طموح الوصول إلى الحقيقة والأصالة الفنية. حتى وأن كانت تلك الحقيقة، في تلك الفترة، متمثلة بالجانب الخارجي: حقيقة الأشياء والأثاث والأزياء والإكسسوارات والإضاءة والأصوات، والماكياج وحركات الممثلين. وقد استطعنا إظهار هذه الحقيقة والأصالة في المشهد، حتى وإن كانت خارجية فقط، لأن الزيف المسرحي، في ذلك الوقت، كان يهيمن على المشهد المسرحي. وقد فتح لنا ذلك أفقاً مستقبلية"[٣٤].

ويبدو أن أغلب المحللين لأعمال ستانسلافسكي الإخراجية) في فترته و بعد وفاته) قد اكتفوا بالنظر (أو بنقص النظر) إلى تلك الفترة التي تحدث عنها هو نفسه التي حددها بتسمية "خط التاريخية – الواقعية"، ولم يتم تفحص تحولات "عمله الإخراجي بشموليته" وفي الخطوط الأخرى: "خط الفنطازيا" و "خط الرمزية والانطباعية" وخط "االحدس والمشاعر" لتي ذكرها وشرح أبعاداً منها ،في صفحات كتابه "حياتي في الفن".

وقد استمر ستانسلافسكي في بحثه وتجديد تجربته الإخراجية من خلال عمله على نصوص تنوعت في انتماءها للمدارس الأدبية الدرامية. كما نجد ذلك في حديثه عن "خط الرمزية والانطباعية"، مؤكداً على "أن المدارس المرهفة في الفن، كما هو الحال مع الرمزية والانطباعية يتطلب مساهمة ما هو فوق الوعي (super– consceous)، ويبدأ ذلك حيث تنتهي الطبيعية.

ويمكن أن ينبثق ما هو فوق الوعي فقط من الحياة الروحانية والبدنية للممثل في المشهد. وبطريقة طبيعية واعتيادية وبسيطة (...) ولم تكن لدينا، حينها، القدرة على أن نجعل تلك الحالة النفسية الداخلية أن تلد فينا في لمشهد، بطريقة طبيعية واعتيادية وبسيطة (..) وكانت هناك بعض اللحظات من الإلهام الأصيل، وكان ذلك يحدث بالصدفة، ولأسباب كنا نجهلها (...) ولكن، لا يمكن أن تكون الصدفة، بالتأكيد، أساساً للفن"[٣٥].

ولكي نستطيع أن نستوعب جوانب من محاكاة خيال الفنان الذي كان يبحث عن الحقيقة خلف ما هو ظاهري، وعما هو أصيل وصادق في التعبير الفني ولا ينحصر في نسخ الواقع، علينا أن نتوقف قليلا، ولو بشكل مختصر، للإشارة إلى بعض العروض التي أخرجها ستانسلافسكي والتي أصبحت علامة بارزة في مسرح القرن العشرين.

فلو تفحصنا ملاحظات ستانسلافسكي في الإخراج لنصوص تشخوف، مثل مسرحية طائر البحر، سنجد البعد الخيالي الخصب الذي كان ينطلق منه في تعامله مع ميزانسين شبكة من الأفعال والإيماءات والحركات الديناميكية المتواصلة في عمل الممثلين، وتوظيف سلسلة من الأصوات المتنوعة (صوت الممثلين والموسيقى الحية و أصوات الأشياء المستخدمة في المشهد والتأثيرات الصوتية الآتية من خلف الكواليس، أصوات حيوانات وظواهر طبيعية ونواقيس كنسية وغناء)المتداخلة مع الصمت المشحون.

وفي تتبعنا لمئات الصفحات من الملاحظات والإشارات التي وضعها ستانسلافسكي، سنرى، وبوضوح، ليس فقط في عدم نسخ إرشادات المؤلف في النص الأصلي كما هي، بل كذلك سعة الخيال والإحساس برسم دينامكية الصور الفنية – البصرية – الصوتية التي تجري في خطوط متعددة، التي تنم عن قدرة المخرج على تنسيق (هارموني) لكافة خطوط الأفعال والإيماءات وكل ما يدخل ضمن عناصر العرض: وذلك من أجل خلق "الظروف المقترحة" و "الجو العام" وتحقيق ميزانسين ملائم لمشاهد العرض، التي تساعد الممثل على معايشة المشاعر والحالات الانفعالية في المشهد[٣٦].

ولو نظرنا لملخص نص طائر البحرنجد حكاية شابة تدعى نينا، تطمع بأن تصبح ممثلة معروفة، وشاب يحبها يدعى تريليف يطمح أن يكون كاتباً درامياً مجدداً. ويخطط كلاهما لتحضير مشهد من النص الذي يكتبه الشاب الطموح، لتقديمه أمام جمهور مصغر يتكون من أم

تريليف، الممثلة المسرحية المشهورة في روسيا، وعشيقها ترغورين، الكاتب المشهور بكتابته للنصوص الدرامية الواقعية، مع عدد من الأصدقاء.

ويروي النص، طوال الفصل الأول، محاولات الممثلة الشابة والطموحة، و محاولات الشاب (الذي يحبها) الذي يصبوا إلى كتابة نص درامي رمزي جديد وبعيد عما هو مألوف.

ويتم تقديم مقطع (مونولوج) من النص، تمثله نينا أمام ذلك الجمهور المصغر. ولكن، يظهر أن ذلك لا يثير اهتمام ذلك الجمهور، ولا أحد من أولئك المشاهير من المسرح الروسي يستمع إلى المونولوج الذي تقدمه الممثلة الشابة في المشهد.

وفي مجرى سرد وقائع وأحداث الحكاية تقع نينا في حب الكاتب الواقعي المشهور ترغورين. وتصبح، فيما بعد، ممثلة مشهورة، وتدخل في معمعة إنتاج العروض وشرك الحياة المسرحية بجوانبها الوضيعة.

وبعد أن ينتهي الشاب تريليف من كتابه نصه الدرامي الرمزي المزعوم، يصبح هو أيضاً كاتباً مشهوراً، ولكنه يتوجه نحو الانتحار.

وفي الواقع، يصعب وصف مئات الصفحات التي وضعها ستانسلافسكي في خطة عمله الإخراجي لمسرحية طائر البحر. وقد أكد هو نفسه على صعوبة ذلك قائلاً: "لا أريد هنا أن أصف العروض التشيخوفية: فذلك هو من المستحل. إن سحر هذه العروض يكمن في شيء لا يمكن أن يترجم إلى كلمات. فهو مخفي وراء الكلمات والوقفات، وخلف نظرات الممثلين وتعبيرهم عن الأحاسيس الداخلية. وذلك هو سحر قد نشأ أيضاً من الأشياء الميتة التي أخذت تحيى في المشهد، وكذلك من الأصوات والسينوغرافيا ومن الشخصيات نفسها، ومن الجو العام. وكان ذلك يتعلق بالحدس الإبداعي والإحساس الفني (...)

إن دراما تشخوف تحتاج إلى أن تكون فيها، أي أن تعيش وتحيى فيها انطلاقاً من الحياة الداخلية. وقد عبر تشخوف عن قوته في ذلك من خلال طرق مختلفة، وغالباً ما كان ذلك من دون إدراك، فهناك في نصوصه بعض النقاط التي يكون فيها انطباعياً، وفي نقاط أخرى يكون فيها رمزياً، وحيث يتطلب الأمر يكون واقعياً، بل وحتى يكون، أحياناً، طبيعياً"[٣٧].

ويظهر من كل الملاحظات التي وضعها المخرج الدقة في تكوين ديناميكية الحركات والأفعال و الأصوات، التي تعبر عن مقاصد خفية و عن تلميحات شفافة(allusion) خلف صور الأحداث المتدفقة.

وفي ملاحظة وضعها المخرج حول المشهد الأول من الفصل الأول لمسرحية طائر البحر يشير إلى: "فتح الستارة. ظلام، الوقت ليل، في شهر آب (أغوستوس) . يبدأ الفعل في ضوء خافت. يسمع صوت مغني ثمل. يسمح نباح كلاب ونقيق ضفادع. صوت طائر السمان. ضربات ناقوس منقطعة آتية من بعيد. كل ذلك يساعد المتفرج على استيعاب رتابة وسوداوية حياة الشخصيات، بصيص ضوء. دوي رعد من بعيد. تمر عشرة ثواني بعد فتح الستارة.

وبعدها يبدأ ياكوف بدق مسمار بالمطرقة على الخشبة (خشبة منصة مسرح صغير تم بناءه في داخل المشهد لتقديم مونولوج نينا): بعد أن ينتهي من ذلك، يواصل انشغاله بترتيب الستارة للمسرح الصغير وهو يدندن بأغنية"[٣٨].

وعلى حد قول الناقد الروسي نيكولاي ايفروس: "تظهر الخشبة، في البداية، في ظلام دامس. هناك موسيقى خفيفة في تلك الليلة الصيفية الكسولة (....) وقد وضع تريليف ستارة صغيرة أمام المنصة ليخفي ورائها القمر المشع على البحيرة "[٣٩].

وفي نهاية الفصل الأول، من نفس المسرحية، نجد، ضمن الملاحظات الإخراجية، استخداماً فنياً للصوت من خلال التلميح للحالات النفسية: في اللحظة التي نجد فيها ماشا محطمة، جراء لا مبالاة تريليف وعدم اهتمامه بها: تسقط على ركبتها وهي تنحب، وتتكأ برأسها على ساق دورن. ويسمع صوت موسيقى فالس مبتذلة. مع ضربات متتالية لناقوس.ثم أغنية قروية، ونقيق ضفادع. وطرقات حارس ليلي، وأصوات أخرى ليلية.

وفي الفصل الرابع، في اللحظة التي تقوم بها ماشا بتعداد أرقام لعبة الدومبلا وبصوتها الرتيب، يسمع صوت صفير الريح وصوت ارتجافات زجاجية، مع موسيقى فالس لشوبان يعزفها تريليف على الكمان في الغرفة الجانبية. ويصاحب كلام نينا صوت زخات المطر وصفير الريح. ويعقب هروبها سلسلة من الأصوات الآتية من خارج المشهد، والتي تتصاعد بالتدريج: صوت صفقات باب، ثم باب أخرى. صوت خطوات قوية على الشرفة. صفير الريح وضربات ناقوس، وصوت ضربات قضيب حديدي (على القيزة)، وقهقهات الضحك الآتية من غرفة الطعام"[٤٠].

إذن، لم يكن استخدام الأصوات لمجرد خلق "الجو العام" في المشهد، لمساعدة الممثل على تجسيد دوره، بل يتم كذلك التلميح من خلالها إلى حالات نفسية والإشارة إلى بعض المقاصد.

وظهرت حالات التلميح والمقاصد في توظيف الصوت بوضوح أكثر، أيضاً، في مسرحية الأخوات الثلاثة (في الفصل الثاني) : حيث نسمع صوت فأر يقرض تحت الكنبة أثناء المحاورة الدائرة بين ميشا وفرشنين، بينما يسمع صوت لحن كمان آت من غرفة أندرية. ومن ثم يسمع صوت نخر منشار على الخشب. ونجد نفس الحالة السوداوية للفأر ترجع في اللحظة التي نجد فيها إيرينافي حالة خيبة أمل، وهي تنطق بحوارها : "العمل بلا شعر و لا تفكير" (..).

وفي اللحظة التي تحلم بها ايرينا موسكو، يحرك فرشنين لعبة أطفال عبارة عن لعبة أرلاكينو يعزف على الصنوج المعدنية، وكأنه يعزف ساخراً من حلمها. و يسمع صوت نباح كلب، بنفس الطريقة، في اللحظة التي يقوم بها توز بالتعليق على تفلسف حوارات الشخصيات الأخرى، ويصاحب ذلك صوت حسرات لحن صادر من أورغن صغير من العاب الأطفال.

فهل يمكن أن نعتبر كل هذه التلميحات إقتراباً من الرمزية التي تكمن في ثنايا نص طائر البحر؟

في الواقع عملية التلميح والترميز من خلال الأصوات المتنوعة والإيماءات كم نجدها في تخطيط المخرج قد برزت في مشاهد عديدة ، ونذكر، على سبيل المثال وليس الحصر، صوت الفأر الصادر من خلف الكواليس وكأنه يقرض تحت الكنبة في الفصل الثاني. وقد تم تحقيق ذلك من خلال تقنيات بسيطة تم فيها استخدام سطل مملوء بريش البط وحك غضروف الريش.

وكان توظيف تلك التأثيرات الصوتية محسوبة بدقة، في الزمن المحدد وفي الحالة المحددة، وفي اختيار طبيعة وحدة الأصوات التي يتم تنسيقها (تحت إشراف المخرج) وكأنها مقاطع موسيقية حقيقية من تأليف فنان موسيقي..

ولم يكن كل ذلك هو عبارة عن "استنساخ" الواقع كما هو في الحياة اليومية المعتادة، ولا هو محاكاة ميكانيكية لما هو خارجي. بل كان عبارة عن إعادة خلق واقع فني في حياة المشهد المسرحي. وكان ستانسلافسكي على حق عندما رفض تحديد طابع عمله (في أتكيت) في قالب

واحد يدعى"أسلوب الطبيعية"الذي يستنسخ الواقع، والذي حاول رسمه المحللون والنقاد في تصوراتهم وفهمهم (أو عدم فهمهم) لطريقة إخراجه سواء لأعمال تشخوف، أو في أعمال أخرى .

ويؤكد المعلم المخرج الكبير ميرخولد (الذي عمل بجنب ستانسلافسكي في فرقة مسرح الفن في موسكو) قائلاً: "إن سر جمالية الجو العام التشيخوفي كان مخفياً في داخل إيقاع اللغة، وقد انجذب ممثلو مسرح الفن، أثناء البروفات، من هذا الإيقاع، وكانوا يشعرون به أثناء تقديم أولى أعمال تشخوف، لأنهم كانوا يحبون مؤلف طائر البحر.

وكان ذلك هو الوجه الحقيقي لمسرح الفن، وليس قناعاً آخر تم استعارته من مسرح الدوق ميننغن.

وكان مفتاح التمثيل في أعمال تشخوف بيد مجموعة من الممثلين الذين قاموا بخلق ذلك الإيقاع الشيخوفي في المشهد.

وفي كل مرة أتذكر فيها تلك المساهمة الفاعلة للممثلين في مسرح الفن، وأتذكر تلك الصور (للخلقة) التي أبدعوها، وذلك الجو العام الذي تم انجازه في طائر البحر، أفهم عندها، كيف نشأة في داخلي تلك الثقة بالممثل، ولماذا اعتبره هو العنصر الرئيسي في المشهد المسرحي.

ومن قام بخلق الجو العام في المشهد لم يكن لا الميزانسين ولا أصوات الصراصير ولا صوت حوافر الحصان، بل كانت تلك الموسيقية الخارقة للعادة التي تميز بها عمل الممثلين، والذين استطاعوا أن يتلقفوا الإيقاع الشعري لتشخوف، وعرفوا كيف يعطوا ذلك التدرج لإبداعاتهم، وقد أحاطوا ذلك بهالة القمر"[٤١].

و من جانب آخر، لو تفحصنا الخطط الإخراجية التي وضعها ستانسلافسكي لمسرحيات أدرجها ضمن الخط الخيالي (الفنطازي) التي أخرجها في سنة ١٩٠٧ مثل مسرحية الطائر الأزرقالرمزية (من تأليف الشاعر المسرحي البلجيكي مترلينك) ومسرحية سيغورجوكاالحكاية الخيالية (للمؤلف الروسي أوستروفسكي) سنجد وبوضوح التفاصيل الفنية،في تلك الصور المبدعة التي تنم عن الخيال الواسع للمخرج، في إعادة خلق الحياة فنياً في "ميزانسين" و "سينوغرافية" المشهد، وكأنه يضع سيناريو لمشهد سينمائي، بطريقة سرد "تسيج حبكة" الحكايات الشعبية

(الروسية التي سمعها تروى في طفولته)، في إنتقالاته الخيالية من جو إلى آخر، وفي توظيف الأصوات المتنوعة، للريح وأصوت خشخشة الأغصان اليابسة،

وعويل ونحيب مخلوقات غريبة، الشكل. و كان كل ذلك يعطي انطباعاً غير متوقعاً لدى الجمهور،حتى أنه (حسب قول ستانسلافسكي) قد أفزعت السيدات الأنيقات الجالسات في الخط الأول من مقاعد الصالة.

سمفونية من الأصوات الآتية من خلق الكواليس تعزفها أوركسترا من ستين عازف تقريباً. "اشترك في تنفيذها (على حد قول ستانسلافسكي) المخرج والممثلين وجوقة من المغنيين والموسيقيين وبعض عمال المسرح وبعض الموظفين والإداريين العاملين في الفرقة. كل واحد منهم كان يعزف ثلاثة أو أربع آلات موسيقية، من الجلاجيل والصفارات والناي والصفقات الخشبية، وبعض الآلات التي كانت من اختراعنا لخلق أصوات غير محددة. ومن كانت له مهارة متميزة كان يستخدم قدميه، أيضاً، في ضرب خشبتين، ليصدر منهما صوت خاص لطقطقة تلك الأشجار اليابسة القديمة (...) و كانت النتيجة هي سمفونية لأصوات أرواح الغابة(...)

إن الخيال (الفنطازيا) هو شئ جميل." [٤٢].

وقد تكررت محاولاته في التجديد، خصوصاً في مجال تصوير ميزانسين العرض المسرحي، كما نجد ذلك في إخراج نص درامي لعبة الحياة (من الرومانسية الجديدة . تأليف النرويجي كنوت هامسون ـ ١٨٥٩ – ١٩٥٢). وقد حاول فيهذا العمل الاقتراب من التيارات التي ظهرت في مناخ الحركة الفنية الطليعية في روسيا.

وقد "بلغ العرض –حسب قوله – ذروته في مجال الميزانسين. والأهم من ذلك كنا من الأوائل في تلك الطليعة الجديدة، ولكن، كما هو معتاد، لا يتم تثمين مكتسبات المجددين مباشرة. فقد وصل الآخرون ليستحوذوا على تلك المكتسبات الجديدة، وطرحوها في أشكال شعبية لتكون في متناول الجميع. وذلك هو ما حدث معنا.

وقد أثار العمل فضيحة. كان نصف الجمهور، ممن يدعم الطليعية، يصفق وبحماسة وطاقته المعهودة، وكان يصرخ بغضب: الموت للواقعية! يسقط البق والصراصير! (في إشارتهم للمؤثرات الصوتية في دراما تشخوف). يعيش المسرح الطليعي! يعيش اليسار!

وكان النصف الآخر من الجمهور، من المحافظين، يصفرون، وفي نفس الوقت، يهتفون: العار لمسرح الفن! يسقط الإنحطاطيون! تسقط حيل الطليعية! بعيش المسرح القديم "[٤٣].

و في الخلاصة، كان المعلم . المخرج الروسي يبحث من دون كلل ولا ملل، وبروح عصامية، من أجل كسر "القوالب الجاهزة" القديمة والمصطنعة : سواء في تربية الممثل أو في فن التمثيل في العروض المسرحية التي أخرجها. وكان يرفض كل أنواع استنساخ الحياة اليومية (byt كما يشير لذلك) وكان بالضد من المحاكاة "الفوتوغرافية" للواقع ولحياة الإنسان: وكان يستند في ذلك على الخيال الخصب التوغل فيأعماق النفس، و إظهار الحقيقة المخفية خلف ماهو ظاهري في حياة المشهد المسرحي.

وكان يبحث دوماً عما هو "حقيقي" (real) وصادق والكشف عن "الهدف الأعلى" (أو الواجب الأعلى) المضمر في عمق نواة وفحوى المسرحية.

أن المحاكاة التي تبعها ستانسلافسكي (سواء في طريقة إعداد الممثل أو في طريقة التمثيل . والإخراج) لم تكن عبارة عن نسخ فوتوغرافي ولا عملية ميكانيكية مصطنعة، بل قد توجهت في مجال التربية نحو مساعدة الممثل قي تكوين نفسه بشكل تربوي فني حقيقي، ليتمكن الممثل العمل على محاكاة الفعل الحقيقي والأصيل والمثمر في المشهد. وركز المعلم على ضرورة التمثيل بصدق، والإيمان بحقيقة الحياة التي يتم خلقها في المشهد، من خلال توظيف الخيال الخصب. ورفض النسخ والزيف المفتعل، من أجل محاكاة الفكرة الحقيقية في فحوى النص، والمخفية تحت السطور، في منظور تحقيق "الهدف الأعلى فيه" (وكأنه يبحث عن تجسيد الفكرة الحقيقة العليا حسب منظور فلسفة أفلاطون).

وبذلك، نرى أن مفهوم المحاكاة عنده هو أقرب إلى منظور أفلاطون الفلسفي في البحث عن الحقيقة العليا،الحقيقة المخفية وراء ما هو ملموس ومنطوق ومرئي، ولكنها قد مالت نحو التركيز على الفعل الحقيقي المحسوس والمنجز (خصوصا في مرحلة طريقة الأفعال الفيزيائية) في المشهد، ضمن انجاز خط الأفعال في الأحداث المتوالية في حبكة حكاية النص الدرامي (التي اعتبرها ارسطو روح التراجيدية)، ليكون بذلك قد كون لنفسه توجهاَ فنيا عضويا (بين منظور الظاهر والباطن، بين المثل العليا والحقيقة المحسوسة) في فهم المحاكاة، وطرح طريقته بين التربية الفنية للممثل و فن التمثيل، في بيئة مسرح القرن العشرين

الفصل الرابع

عمل المخرج مايرخولد : مفارقات في المحاكاة

لنتناول إشكاليات المحاكاة في منظور المعلم المسرحي ميرخولد سواء في التربية الفنية للممثل أو في طريقة التمثيل المسرحي.

مرحلة الإعداد

عمل ميرخولد في المسرح وهو في السابعة من عمره وقام بالتمثيل في المسرح المدرسي. ثم درس الحقوق، ومن بعد ذلك توجه نحو المسرح. ويقول في حديثه عن حياته:" تعلمت منذ طفولتي العزف على البيانو، ومن ثم درست آلة الكمان لسنوات طويلة. وفي البداية كنت أفكر الشروع بنشاطي الأول في مجال الموسيقى، ولكنني تركت هذه الفكرة فيما بعد، وكرست نفسي للعمل في المسرح"(٤٤).

وقد توجه نحو فن المسرح، ودرس التمثيل في المدرسة التي كان يديرها المخرج نمروفج دانجنكو.وبعد أن أنهى مدرسة التمثيل دعاه معلمه نمروفيج (الذي أسس فرقة مسرح الفن سوية مع ستانسلافسي) إلى العمل كممثل في افرقة ١٨٩٨.

ويمكن القول، أن ميرخولد قام بتكوين نفسه كممثل في محيط مسرح الفن في موسكو. وبعد ذلك ترك الفرقة ليقوم بتأسيس فرقة مسرحية خاصة به في الضاحية، في سنة ١٩٠٢. وأخرج معها عشرات العروض المسرحية لحد سنة ١٩٠٦.

وقد تأثر، في بداية عمله الإخراجي، بطريقة "إخراج" ستانسلافسكي – كما يؤكد هو على ذلك – بل قام في البداية بتقليد(imitation) معلمه في الإخراج وذلك على المستوى التقنيات التطبيقية، بالرغم من تحفظه على تنظير المعلم في الفترة الأولى. وكانت تلك فترة قصيرة للتعلم، واعتبر ذلك ميرخولد "مدرسة رائعة لبدايات عمله الإخراجي"(٤٥).

ولكنه، في الواقع، عمل مع ستانسلافسكي، منذ البداية،على تربية و إعداد الممثل، عندما دعاه المعلم إلى تأسيس أول ستديو المسرح في سنة ١٩٠٥، وتحت إشرافه الفني، بهدف تكوين الممثل الجديد. وتم العمل في تلك التجربة الأولى (التي سميت فيما بعد "ظاهرة ستوديو المسرح" في روسيا) على ضرورة تكوين الممثل في إعداد نفسه، و فصل ذلك العمل عن فن التمثيل في المشهد المسرحي في عرض ما

وعلى طوال مسيرة ميرخولد الإبداعية (في التربية الفنية . البداخوجية. والتمثيل والإخراج) تكونت لديه طريقة خاصة في إعداد الممثل وفي فهم وممارسة فن التمثيل في العروض المسرحية الكثيرة التي أخرجها. وكان في نفس الوقت يبحث من أجل خلق أرضية جديدة للممثل، من أجل تطوير الأسس التقنية في فن التمثيل (والإخراج) التي تلائم المنظور الفني في المسرح الجديد.

العضوي والمصطنع في إعداد الممثل

اشتهر ميرخولد في مجال التربية الفنية بطريقته المعروفة بيوميكانيكا، التي لم تكن منهجا مركبا كما نعرفه عند ستانسلافسكي. وفي كلامه بصدد البيو ميكانيكا ومنهجه،يؤكد على: "أن هذا المنهج هو ليس ذلك الذي تعرفونه، ليس هو ذلك الذي تتحدثون عنه. (إن البيوميكانيكا) بالنسبة لنا عبارة عن قاعدة منهج. ولا يمكن أن يتم نقله إلى المشهد، فهو عبارة عن تدريبات تمت صياغتها على أساس تجربتي الكبيرة في العمل مع الممثل. وعندما كنت أنظر إلى الممثل، كنت أقول لنفسي ذلك هو ضرورة وذلك ضروري وهكذا. هناك أثنتان أو ثلاثة عشر نقطة لا يمكن أن يستغني عنها الممثل، لكي يعرف كيف يستغل كل وسائله التي يمتلكها، ويقوم بتوجيهها نحو المتفرج، بطريقة معينة يمكن إيصال تلك الأفكار التي يعتمد عليها العرض"[٤٦].

ومن الواضح، أن البيوميكانيكا جاءت منفصلة عن التمثيل في إخراج العرض المسرحي، وهي عبارة عن تمارين وضعها ميرخولد مع أهم الممثلين المبدعين الذين عملوا معه بعد سنة ١٩٢٠، مثل ايغور ايلسنكي والممثلة بابانوفا. وأصبحت هذه التمارين أساسية في تربية (بداغوجية) الممثل، في فرقة ميرخولد المسرحية. ومن ثم تشكلت منها طريقة (method)(وليس منهج) لإعداد الممثل، تستند على بعض المبادئ الأساسية في التطبيق. و يمكن القول، أن المبدأ الأساسي الذي تستند عليه هو: "لو تم تحريك أصغر جزء من الجسم، حتى في حالة تحريك أصبع (الخنصر) يشترك الجسد بأكمله".٤٩

وذلك يعني، قبل كل شيء، ضرورة العثور على استقرار وتوازن الجسم، أو تفعيل ديناميكيته في مواجهة أصغر الحركات والإيماءات التي يقوم بها الممثل، أو في حالة قيامه

بأصغر ردود الأفعال في مواجهة المحفزات الخارجية. وكل حركة في البيوميكانيكا تتكون من ثلاث شرائح: المقصد والتوازن والأداء.

ويذكر المخرج السينمائي أزنشتاين، في ملاحظاته حول المواد التي درسها مع معلمه ميرخولد (في المختبرات العليا للدولة للمسرح والإخراج) قائلاً: "أن المقصد هو عبارة عن الاستيعاب الفكري للمهمة التي يستقبلها الممثل من الخارج (من المؤلف أو من المخرج أو من مبادراته الشخصية)، ومن ثم تأتي سلسلة من الانعكاسات الإرادية، تنبثق من أطراف الجسم، ثم تأتي ردود الأفعال، ومن ردود الأفعال تنبثق مقاصد أخرى يتم تحقيقها "[٤٧].

و لكن يظهر لنا، لكي يستطيع الممثل أن يقوم بتمارين البيوميكانيكا: ينبغي عليه أن يكون في غاية الإحساس بالزمن، وينبغي أن يسيطر على كل جزء من أجزاء جسمه، ويقوم بتوظيفه بشكل تعبيري: العيون، الفم، الرأس، اليد والأصابع، والذراع والقدم والجذع. ويقوم بتفعيل العلاقات الداخلية بين كافة الأعضاء وبين جسده والأجسام الأخرى المحيطة به. وأن يعي بالضبط موقعه في الفضاء في المشهد. وينبغي، أثناء ذلك، التوغل في "قانون التوازن" وتنظيم حركات جسده بشكل خاطف، والقدرة على التنويع في كل ذلك.

وتلك هي بعض المبادئ التي تدخل ضمن " مستوى ما قبل . التعبير". ولكن نجد هنا بعض المبادئ والمنطلقات المهمة في إعداد وتربية الممثل، التي لم تعد تهتم بما يدعى محاكاة "ثقافة المنشأ" لسلوك الكائن . الإنسان الممثل (كما كان يصبو لذلك ستانسلافسكي)، بل توجهت نحو تفكيك و إعادة تركيب جسد وذهن الممثل من أجل خلق أرضية جديدة ومغايرة في طريقة التمثيل.

إن منظور ميرخولد التربوي يهتم بحضور الممثل وجسده في المشهد، ليس بجسده كوحدة واحدة (مثل بلوك واحد)، بل بحضور "جسده الحي" الذي يقوم بتفعيل إمكانيات أعضاءه العضوية المتعددة والمختلفة، والقادرة (كل واحدة منها على انفراد) على التعبير بشكل مستقل". وذلك هو الذي جعل الممثل عنده أن يبتعد عن توظيف حركات السلوك اليومي المعتاد في المشهد، وإبراز "وضعياته البلاستيكية"(النحتية) و"حركاته الإيقاعية" في الزمن والفضاء، و"التنسيق بينها"، كعناصر تعبيرية متميزة.

وقد سمح ذلك للممثل أن يمتلك أدواته الفنية المتميزة التي يمكن أن يوظفها في بناء ما يدعى "الشخصية الفنية" الموازية لشخصية المؤلف الكاتب: وذلك يعني عدم محاكاة الشخصية الدرامية المرسومة في النص مسبقا.

ويكون الممثل، بهذه الطريقة على حد قول مايرخولد . "هو المادة الفنية وهو منظم لهذه المادة". ويقوم بردود أفعاله مع المحفزات المحيطة به بوعي وجاهزية: وذلك يعني مشاركة "الجسم والذهن" وتحفيز جانباً من البعد "الانفعالي" الحيوي (ليس السيكولوجي) كرد فعل مباشر مع الآخر ومع الأشياء في المشهد.

ومن هذا المنطلق أصبح من الضروري أن يعي الممثل عملياَ كيف يقوم بفعله وحركاته و إيماءته، و كيف ينظم وضعياته الجسدية في الفضاء المشهد، وكيف يسيطرعلى تنظيم وتوجيه كل المفردات اللازمة لفنه، وذلك أثناء مرحلة إعداده الفني.

ومع تغيير طريقة إعداد الممثل، تغيرت كذلك طريقة عمله في التمثيل في المشهد المسرحي في العرض: من خلال التوجه نحو خلق العلاقات بين مفردات عمل الممثل الواحد (الجسدية والصوتية) وعمل الممثل مع زميله الممثل الآخر، وفي رسم تخطيط العلاقة بين وضعياتهم في المشهد، وطريقة تعاملهم مع الأزياء والأشياء (الإكسسوارات)، التي يتم توظيفها في المشهد. وتغيرت طريقة التعامل مع السينوغرافيا والإضاءة أيضاَ (ولم تعد تصبو لمحاكاة الواقع ولا خلق الوهم أو الجو العام في المشهد).

وأصبحت مبادئ الفضاء و الزمن و الإيقاع والديناميكية و البلاستيكية من المتطلبات الضرورية، والمنطلقات الأساسية في عمل الممثل و إجراءات المخرج الإبداعية .

مفهوم المحاكاة وفن التمثيل

ينبهنا ميرخولد على الاختلاف القائم بين طريقته في التعامل مع المفاهيم السائدة في التمثيل في المسرح القديم، مثل مفهوم البلاستيكية، قائلا:" إن بلاستيكية المسرح القديم تتطابق مع الكلام، أما بلاستيكية المسرح الجديد لا تتطابق مع الكلام، بل قد تكون أحياناً بالضد منه"(٤٨).

وذلك يعني أن وضعيات الجسد وحركات الممثل لا تأتي لتصاحب ما يقول الكلام، أو لكي تدعم المعني لما ينطق به الممثل، ولا تشكل البلاستيكية حصيلة، ولا هدفاً لتجسيد لسلوك

اليومي المعتاد، بل تشكل الأساس، نقطة الانطلاق، من أجل تحقيق الأفكار و المقاصد الفنية في المشهد.

وقد جاء ذلك، بالتأكيد، بالضد مما كان سائداً في عمل الممثل في مشهد "المسرح القديم"، الذي كان يصبوا إلى تحقيق "ثقافة المنشأ" للممثل في حالة إعادة بناء الواقع، ومن الواضح هنا قد تم تجاوز عملية ما يدعى التشبيه بالواقع، وخلق نوع من التباعد بين الشخصية المرسومة في نص المؤلف والشخصية التي يقوم بتكوينها الممثل بشكل فني،ويعني ذلك الابتعاد عما يدعى بالاندماج بالشخصية. ولكن ذلك لا يعني عدم مشاركة الممثل الحيوية بالفعل، بل عليه أن ينخرط بالفعل الذي ينجزه، ويتفاعل معه انفعالياَ من خلال رد الفعل على المحفزات الخارجية في المشهد. أو لنقل أنه يقوم بفعل جسدي ذهني حقيقي (real) ينجزه حقيقة ولا يتظاهر كما " لو" كان بل كما يمكن أن يكون فنيا، من خلا ما يكافئ (equivalence)الواقع الحقيقي و يظهر من خلال ذلك فنه المتميز ومقاصده المجازية.

وفي الواقع أن هذه الطريقة في التمثيل كانت إحدى معطيات ما يدعى المسرح الشرطي: الذي عمل بموجبه ميرخولد منذ بداية نضج عمله المسرحي حيث أكد على ذلك في مقالة كتبها بعنوان "أولى محاولات المسرح الشرطي" (convention)، وتبعها بمقالة أخرى بعنوان "مسرح الشرطية" (في سنة ١٩٠٧) وطرح فيها نقاطاً عديد لتوضيح معالم ومعطيات ما كان يقصد من ذلك، وما هي الإجراءات التي تدخل ضمن هذا النوع من المسرح.

و أكد على أن أولى محاولات "المسرح الشرطي" قد تمت من خلال العمل داخل ستديو المسرح (مع ستانسلافسكي سنة ١٩٠٥)، وأثناء العمل على مسرحية موت تيننااليسو مسرحية بيليه وميلندا (من تأليف ماوريس مترلنك). التي تميزت بالبساطة، والتركيز على إيقاع اللغة الشعرية، والجمل القصيرة، وخلوها من نمو البعد السيكولوجي للشخصيات. وكانت هذه التقنية الجديدة محفزاً للمحاولات الأولى للمسرح الشرطي. ويؤكد مايرخولد بصدد عمله على نصوص ميترلنك قائلاً: "في كل عمل درامي هناك حوران، حوار ضروري خارجي يصاحب الكلام ويفسر الفعل – وحوار آخر داخلي ينبغي أن يتلقفه المتفرج، ليس من خلال الكلمات بل من خلال الوقفات، ليس من خلال الصراخ بل من خلال الصمت، ليس في المونولوجات بل في موسيقية الحركة البلاسيتيكية[٤٩].

ويشير في مقالاته إلى استقلالية فن المخرج عن عمل وإبداع المؤلف، واستقلالية عمل الممثل عن كلاهما، ولكنه يؤكد على ضرورة أن يتم خلق التناسق (الهارموني) بين كافة عناصر العرض لخلق وحدة عضوية للإبداع الجماعي للعرض.

و يطرح كذلك، من جانب آخر، أهمية "علاقة" الممثل بالمتفرج، ويعتبر التماس بين إبداع الممثل وخيال وردود أفعال المتفرج جوهرياً، من أجل خلق ذلك التوقد الحيوي لفن المسرح.

يؤكد على أن المسرح الشرطي لا يصبوا إلى خلق ما يدعى الجو العام (حميمي)، ولا يدعو على خلق الوهم (illusone) في المشهد، بل يهدف إلى جعل المتفرج أن يكون يقضاً ومشاركاً في العملية المسرحية. ولهذا تمت إزالة الستارة، أو ما يدعي بالجدار الرابع، وجعل المنصة قريبة من الصالة، بل جعل الممثلين أن يتحركوا ويمثلوا في الصالة بين الجمهور.

وعلى حد قوله: "إن المسرح الشرطي هو ذلك المسرح الذي لا ينسى المتفرج فيه، ولا للحظة واحدة، أنه أمام ممثل يمثل، ولا ينسى الممثل أنه أمام صالة (الجمهور) و أن تحت قدميه خشبة مسرح، وتحيط به السينوغرافيا من حوله"(٥٠).

تجاوز المألوف

لقد توجه ميرخولد في بحثه المتواصل في التمثيل والإخراج نحو خلخلة القيم المسرحية القديمة وتقويض لغة المسرح من أجل خلق توجه فني جديد. وقام بذلك من خلال إعادة النظر والتمحيص في معطيات المسارح القديمة في أوربا (المسرح الإغريقي ومسرح القرون الوسطى والإزبيثي و الإسباني في عصر الذهبي وكوميديا يللارته والبانتومايم ...) بهدف دراسة ومعرفة بعض قوانين جذب انتباه المتفرج المسرحي. وحضور مركزية عمل الممثل في المشهد و العرض المسرحي.

وقد لجأ إلى مفهوم "الغروتيسك" الذي يوجد في الأدب والموسيقى و الفنون البلاستيكية. وحدد بعض ملامحه من منظور عمله وبحثه الفني مؤكداً على: "أن العزوتيسك هو الاقتراب من الحياة اليومية بطريقة غير مألوفة، فهو يقوم بتعميق الحياة اليومية من أجل أن تقلع عن الظهور بما هو مألوف فقط. إضافة إلى مانراه في الحياة هناك قطاعات هائلة لم يتم التحري فيها. ومن خلال بحث الغروتيسك عما يفوق الطبيعية يقوم بربط تركيبي بين جوهر المتناقضات، و يخلق لوحة من الظاهرة، ومن ثم يدعو المتفرج إلى أن يحاول حل لغز ما هو غير مفهوم. (...)

إن العزوتيسيك لا يقتصر فقط على ما هو علوي وما هو سفلي، بل يقوم بمزج المتناقضات، وخلق المتضادات بشكل واعي وحذق، ويقوم من خلال لعبه على أصالته بعرض شيء فضيع وغريب"(٥١).

وقد طبق مفهوم الغروتيسك في العديد من أعماله المسرحية، ولكنه برز بشكل ملفت للنظر في مسرحية التيس الرائع في سنة ١٩٢٢. وجسد من خلاله تفعيل عمل الممثل وتفعيل رؤية المخرج (مع إبراز دور كل العناصر الأخرى المساهمة في تكوين العرض).

وتوجه في هذا العرض نحو إظهار المتناقضات في الواقع المألوف، وقلب الشكل الظاهري للكشف عن الجوهر المخفي: ليتسنى للممثل أن يفصح عن موقفه الشخصي فنياً وفكرياً، من الشخصية التي في النص، وتكوين الشخصية الفنية في الدور الذي يلعبه في العرض، وذلك من خلال توظيف كل ما اكتسبه من تقنيات في إعداده الفني (وتوظيف معارفه الحياتية) من أجل تكوين مقاطع فنية لبناء الدور، وتكون الشخصية مشروطة بوجود بناء تلك المقاطع.

التباعد بين الممثل والشخصية

لقد عمل ميرخولد على مسرحيات ونصوص أدبية متباينة من الأدب الدرامي المعاصر أو الأدب الكلاسيكي الروسي. وكان يصبو إلى خوض التجارب المختلفة على خشبة المسرح ومن هنا كان اختياره لنص الكاتب الفرنسي غروملوتيك التيس الرائع ("كوكو منفيك"الذي كتبه المؤلف بلغة شعرية في سنة ١٩٢٠، وترجم إلى الروسية و أخرجه مايرخولد في سنة ١٩٢٢). وفي رأي بعض النقاد أن نص مسرحية "التيس الرائع" يمكن أن يعتبر شبيها بنصوص الكوميدية الشعبية الخفيفة أو مسرحيات الفارس، والتي كانت تتناسب مع ما كان ينادي به مايرخولد في المزج بين الجدي والهزلي، و التراجيدي والكوميدي، بين ما هو شعبي وما هو شعري مرهف.

ويتطرق النص إلى موظف كاتب يدعى برونو، له ميول منحرفة وغريبة، فهو يتمتع بالحديث مع الآخرين عن جمال زوجته.. ويصل في ذلك حتى النشوة الجنسية، بل يتمتع كذلك بعرض زوجته لرجال المدينة والقرية. ويعرض زوجته، في البداية لأبن عمه من خلال عرض مفاتنها. وتتوالى الأحداث والحالات المسرحية وتصبح الزوجة مومس يضاجعها طابور من الشباب، وتبرز في ذلك انحرافات الزوج برونو نحو الشذوذ الجنسي، وتكشف اللعبة المسرحية

أخلاقيات الطبقة البرجوازية المنحلة، وزيف الرجال أمام مروءة الفلاح الذي يرتبط بالزوجة لينقذها من أنياب ذلك المجتمع الفاسد(٥٢).

ويبدو، أن موضوع النص كان بعيداً عما كان يدور في المجتمع الروسي الجديد والاضطرابات السياسية الدائرة فيه، ولكن كان يرى المخرج في النص إمكانيات لمعالجة إشكاليات اجتماعية وإبراز المتناقضات فيها. إضافة إلى إمكانية اللعب على مفردات النص، خصوصاً بوجود التشابه بين شخصية أيستروغو وشخصية الزوج برونو. وهذه الشخصية لا تنطق بكلمة، بل تخاطب الآخرين بالإشارات والإيماءات، ومن يفسر أفكارها، ويتحدث عوضاً عنها، هو الزوج برونو. ومن الواضح، يبدو أن ديناميكية الحركات الإيمائية لهذه الشخصية قد حفزت مايرخولد على إدراج لعبة حيوية لفن البانتومايم.

وهناك حالات أخرى في النص تحفز اللعب والخيال المسرحي، مثل دخول الزوجة إلى المشهد بشكل غير متوقع و تنزلق من فوق الجسر وتهبط من خلال مزلق، لتجد نفسها جالسة على مقعدها على خشبة المسرح. أو وقوف طابور من الشباب ينتظر دخوله إلى غرفة الزوجة المومس في حالة من الإثارة. ليتحول في خيال المخرج إلى مشهد رقصة "تيب تاب" يقوم بها الشباب بضرب الأرض بأحذيتهم على صوت إيقاع الخطوات، وهم في حالة انتظار الدخول إلى الغرفة(٥٣).

ويتحدث ميرخولد عن إخراجه لمسرحية التيس الرائع مؤكداً على "أن الهدف من هذا العمل، جوهرياً، كان البحث عن إدراج تجربة الإعداد البداغوجي (البيوميكانيكا) للممثل، ضمن إخراج العرض المسرحي: وقد تم، ولأول مرة، الجمع بين تجارب وقوانين مسرحية سوية في عرض مسرحي، مثل الكوميديا ديللارتة، ومقاطع مسرحية (سكيجات (schech)، وحبكة نسيج للأفعال المسرحية، مع بعضها البعض. ولكن، طرحنا المشكلة على أنفسنا من حيث منطق الرؤية الإخراجية. ومن خلال تحررنا من الماكياج والأزياء، توجهنا نحو التركيز على الوسائل التعبيرية لجسدنا، وهنا قمنا بدراسة قوانين اللقطة القريبة، ومن ثم الأفعال السريعة الخاطفة وديناميكية الحوار، وجاذبية الأفعال (ربما هنا إشارة إلى مونتاج الجذب الذي أبدعه وأشتهر به تلميذه المخرج السينمائي أزنشتاين) وحبك مختلف الأفعال. وقد تم تحقيق كل ذلك فقط من خلال جسد الممثل. من دون سينوغرافيا، بل من خلال الجسد فقط (...) ومن خلال تجهيز المعدات

اللازمة (tool – stages) التي تسمح بظهور الجسد هنا وهناك وفي آن واحد، وقد تم الدفع بالشرطية إلى بلوغ أقصى حد لها، بلوغ ذروتها (...)[٥٤].

ويظهر من كلام ميرخولد أن هناك تعرية كاملة لخشبة المسرح، وفعلاً تم إزالة الستارة والكواليس وظهرت جدران عمق خشبة المسرح برطوبتها. ولكن، في الواقع، دخل على خط اللعبة المسرحية مصمم السينوغرافيا ومصممة الأزياء، أخذ العرض سياقات أخرى في تركيباته.

وقد تم هنا إزالة "السينوغرافيا" كما كانت مألوفة في المسرح التقليدي، ليستعاض عنها ب سينوغرافيا بنائية مركبة استند العرض على تجهيزات و معدات لازمة ، وأشياء (بدل الأكسسوار) تتفاعل مع عمل الممثلين في المشهد وتساعده على القيام بحركات وأفعال تكاد أن تصل لح البهلوانية.

وقد قامت مصممة السينوغرافيا (بابوفا) ببناء هيكلية مركبة من عناصر وقطع"وظيفية" (functionale) تساعد الممثلين على القيام بحركات وأفعال حيوية ضمن لوحات العرض: مثل جسر طويل مرتفع من الخشب، وسلم يصعد منه الممثلين لأداء فعلهم على الجسر، ومزالق ينزلقون منها نحو أرضية الخشبة، ومصاطب خشبية، وبابان متحركان حول محور ثابت، وشبابيك تفتح وتغلق. ثلاث عجلات بأحجام مختلفة (صغيرة متوسطة كبيرة) وبألوان مختلفة (بيضاء وحمراء وسوداء) تدور بسرعات مختلفة حسب سرعان فعل الممثلين. وأجنحة طاحونة[٥٥].

وقد تناسبت ديناميكية السينوغرافيا البنائية (constructuvism) مع ديناميكية الحركات الأكروباتيكية، أو لنقل مع حركات "تمارين البيوميكانيكا"، أو الحركات الشبيهة بألعاب السرك، كما يبدو ذلك في إحدى الصور من العرض. ويظهر في ذلك، بشكل ما، تأثير الحركة المستقبلية في الفن، والتي تغلغلت في ثقافة المجتمع الروسي بعد الثورة (أو تأثير ما يدعى "بالمسرح التركيبي" في الحركة المستقبلية في إيطاليا، في دعواتها للحركة المستمر والحيوية المفعمة).

إذن، من الواضح، أن ميرخولد أراد، في هذا العرض، أن يوظف تمارين "البيوميكانيكا"، وقد استطاع الممثلين ليس فقط أن يدرجوا تمارينهم (البداغوجية) في العرض، بل وحققوا أيضاً، ذلك "التباعد" (distance) بين الممثل والشخصية التي يمثلها في دوره: وذلك من خلال التأكيد

على مواقفهم الشخصية من أفعال الشخصية التي يمثلونها في دورهم، من خلال التوجه نحو الجمهور القريب منهم، ومن خلال الغمز واللمز معه، ومن خلال السخرية وإبراز التناقضات، والمفارقات من خلال طريقة "الغروتيسك" (grottesco).

و في الخلاصة، أن هذه الطريقة في التمثيل، في هذا العرض، ربما قد شكلت نوعا من التمهيد العملي لما جاء في تنظير برخت حول عملية رسم التباعد (distance) بين الممثل والشخصية، من أجل خلق نوع من " تأثير التغريب"، وكسر الوهم والإندماج.

وقد ركز ميرخولد على ضرورة أن لا يقوم الممثل لا بمحاكاة الشخصية كما هي في نص المؤلف، ولا كما هي في الحياة، بل كما يراها ويتصورها، أو كما يمكن أن تكون (كما أشار أرسطو إلى درجات المحاكاة) وكما يقوم بخلقها في دوره، ويظهر ذلك في تكوين "الشخصية الفنية" التي يظهر من خلالها فن وحيوية الممثل الجسدية ومزاجه الشخصي، و "لا ينبغي . حد قول مايرهولد . أن تحجب الشخصية (يعني في نص المؤلف) فردية الممثل"، فهو لا يقتصر على الدخول في عالم الشخصية بل يكشف، كذلك، عن المتناقضات والمفارقات في الشخصية التي يقدمها للجمهور. ويصبح ذلك جزءاً مهماً في العرض المسرحي. وهكذا يعيش الممثل، في المشهد في "عالم مضاعف"، في عالمين مزدوجين: عالم الشخصية في نص المؤلف وعالم تجربته الحياتية والفنية للشخصية التي يقوم بتكوينها في دوره المسرحي، ويكون قادراً على تنظيم ذلك وإدارته في المشهد من أجل بلوغ التأثير المطلوب على انتباه المتفرج[٥٦].

لقد تجاوز ميرهولد محاكاة فعل "ثقافة المنشأ" في مجال التربية الفنية للممثل، ولم يهتم في ذلك بمحاكاة الحقيقة للمثل العليا، كما جاءت في منظور فلسفة أفلاطون المثالية. ولم يبحث عن "تقليد" الواقع، وتبع محاكاة الشخصية بدرجة كما يمكن أن تكون، كما يمكن أن يقوم الممثل بتكوينها فنياَ في دوره (من دون الإهتمام بطريقة التمثيل في العرض المسرحي بقصد التأثير الانفعالي والنفسي على المتلقي (كرد فعل تطهير . كتارسي . كما جاء عند أرسطو)، ولكنه تجاوب مع منظور الفيلسوف الفرنسي التنويري دينس ديدرو، كما طرحه في كتابه ملابسات حول الممثل: الذي أكد فيه على ضرورة أن يتوخى الممثل الدقة والذكاء في تعلم صنعته (بالمعنى النبيل للمفردة) من نماذج سبقوه في تجربة الحرفة.

وأن يستطيع السيطرة على أدواته الفنية ليرتقي في محاكاة الشخصية المرسومة في النص إلى مستوى المؤلف، من خلال مهاراته الفائقة في أداء دوره في المشهد.

وعليه أن يعي دوره ولا ينجر وراء تمثيل انفعالاته المفتعلة، ولا وراء تقلبات مزاجه وعواطفه، وأن يحاكي أحاسيس شخصية أخرى (وليس شخصه) من دون أن ينفعل هو نفسه.

وأن يستطيع إعادة إنتاج عمله الفني في كل مرة من جديد بشكل فني دقيق. ليكون خالقا لدوره في المشهدوليس مقلدا.

وذلك يتطلب، عملياً، نوع من التباعد بين أحاسيس الممثل و أحاسيس الشخصية التي يحاكيها، ويدفع الممثل أن يعيش في المشهد ويؤدي دوره كممثل وكشخصية في ازدواجية مركبة. وهنا يكمن الالتباس والمفارقة في التمثيل حسب منظور الفيلسوف الفرنسي، وفي طرح مفهوم مختلف في التمثيل عما كان سائدا في القرن الثامن والتاسع عشر في فرنسا.

وهنا تكمن المفارقة في طريقة ميرخولد التجديدية، وكذلك الاختلاف،في فهم وممارسة فن الممثل والتمثيل (و فن الإخراج)المسرحي الجديد، عن الطرق التي كانت رائجة في المسرح الروسي في بدايات القرن العشرين.

الفصل الخامس

استنتاجات البحث والخاتمة

في خلاصة البحث، يؤكد الباحث أن المحاكاة هي أمر طبيعي في مجال فن المسرح، ولكن ينبغي تفحص ومعاجة الخلط الذي حصل في ترجمة و فهم مصطلح المحاكاة (mimesis) بمعناها الاصلي في اللغة والثقافة الإغريقية والعواقب التي تركها ذلك في الثقافة المسرحية في أوربا. ومن الضروري أن يتم فك خيوط اللبس الحاصل في جعلها مرادفاً لمصطلح التقليد (imitation).

ويرى الباحث من المألوف أن يتم تعريف الفن على أنه "تقلد" أو "محاكاة" للطبيعة، من دون الإكتراث بالفوارق بين المصطلحين (مثلما نرى ذلك في ملازم الدراسات المعدة لطلبة المرحلة الأولى في كليات ومعاهد الفن المسرحي في العراق). ولكن ماهي الطبيعة التي يحاكيها الفن؟ هل هي النار والريح والمطر ونمو النباتات الزهور، أم هي طبيعة الحيوانات أو طبيعة القرد؟ أم أنها محاكاة طبيعة الإنسان في ميول طباعه نحو الشجاعة أو الكسل أو العفة أو

الخداع والمكر (...)؟ أم أنها "محاكاة وتقليد الواقع، أم أنها محاكاة "الفعل التام" الذي يقوم به الإنسان (ضمن حبكة الحكاية، كما يشير أرسطو في كلامه عن التراجيدية)؟

لقد حاول البحث أن يجيب عن البعض من هذه الأسئلة، و بقى السؤال عن أشكالية ما هي الطبيعة التي يحاكيها الفن مفتوحة.

وقد توصل البحث إلى تشخيص وتوضيح بعض المفاهيم والمعطيات المتعلقة بتوظيف مصطلح المحاكاة :

أ- توصل البحث إلى إزالة اللبس الحاصل في توظيف مصطلح المحاكاة:

ب- التأكيد على أن المحاكاة هي فعل يقوم به الإنسان بوعي (أو غير وعي)، ويقوم به الممثل المسرحي من خلال تجسيد الأفكار الحقيقية والمقاصد التلميحية والقيم المعنوية التي تظهر في سلوكه في المشهد، وقد تبين في البحث اختلافه عن مصطلح التقليد، بمعنى النقل الحفري للتقنيات الأولية التي تتكرر في التربية (من شخص لشخص، أو من ممثل . معلم إلى ممثل آخر) أو بمعنى النسخ الخارجي للشيء المادي المحسوس (المرفوض في مجال جمايات الفن المسرحي).

ت- تم تشخيص الفرق بين تقنيات البنية التحتية في فن الممثل التي تتكرر في في مبادئها (والتي ينبغي أن يتعلمها الممثل في بداية مسيرته، لينتقل من مستوى الهاوي إلى مستوى الإحتراف)، و تقنيات البنية الفوقية في فن التمثيلالتي تصبو إلى تجسيد الممثل للدور المسرحي في العرض (حسب جمايات فنية خاصة به أو بالطريقة التي يختارها في عمله الفني).

ث- تم التميز بين مفهوم "الهواية" (hobby)، الذي يشير إلى الهوى، و بين الإعداد الفني المدروس، ومفهوم "الموهبة" التي يتم ربطها، غالبا، بقوى علوية ربانية أو طبيعية.

ج- توصل البحث إلى تشخيص طريقة تحقيق تربية و إعداد الممثل العضوي: الذي ينبغي أن يقوم بتفعيل ثلاثة مدارات رئيسية في تربيته:

يتعلق المدار الأول بتراثه وثقافته التي يلد وينشأ في كنفها في الأصل، والتي يتغذى منها من خلال قنوات معارف شاملة متعددة (مثل الطقوس ومختلف أنواع الفنون ...) لحد بلوغ نضجه وبناء فرديته التي لا تتكرر.

ويشمل المدار الثاني الابعاد الإنسانية التي تتشكل في المحيط الإجتماعي والثقافي في الزمن الذي يعيش فيه.

أما المدار الثلث يخص طريقة تربيته الفنية التي يختارها لغرض إعداد نفسه فنياً حسب ميوله الطبيعية.

ويرى الباحث أن المدار الأول مرتبط بتغذية مختلف مراكز الطاقة (الجسمانية والفكرية والانفعالية) التي تكمن في الكائن . الإنسان، وذلك يخص نوع من النمو الفردي، يظهر بشكل عضوي في إنجاز الفعل التام سواءً في الحياة أو في المشهد.

أما المدار الثاني يتعلق بالتجربة الحياتية الشخصية والاجتماعية للفرد، التي يخاطب من خلالها الآخرين في مجتمعه، والتي يستقي منها أفعاله في عمله الفني في التمثيل..

والمدار الثالث يخص إختيارات الفرد مسيرة طريق تربوي فني، ليكتسب التقنيات (الداخلية والخارجية) التي تتتلائم مع ميوله الشخصية وتصوراته الجمالية الخاصة به.

وفي الواقع العملي تتداخل هذه المدارات الثلاثة، وتتفاعل بعضها مع البعض الآخر، ولا يمكن فرزنتها أثناء القيام بالفعل العضوي الحقيقي في سيرورة العملية الإبداعية، ويحدث ذلك من خلال عملية تربوية مركبة ونمو معقدة، تخضع لتحولات عديدة، وتختلف من مجتمع إلى آخر، ومن شخص إلى آخر.

الخاتمة

يرى الباحث في خاتمة بحثه من الضروري أن يتم دراسة مشكلة المحاكاة والتمثيل ضمن تشخيص منظور الكائن . الإنسان . الممثل، الذي يقوم بفعله العضوي التام، ضمن الثقافة التي ينتمي لها. وضمن امكانية نقل المباديء والأسس التقنية في "مستوى ما قبل التعبير" من ممثل إلى آخر، من جيل إلى آخر، حسب منطلقات ومعايير أنثروبولوجية المسرح. وتلك هي من الأمور المتبعة في مسرح القرن العشرين.

ويوصي البحث، بضرورة أن يدرك ويستوعب الممثل العضوي أبعاد التراث الذي ينتمي له باعتباره كائن– إنسان– ممثل، وأن يقوم بتفعيل مراكز طاقاته الأساسية وتنسيق نشاطاتها وتوجيهها عملياً، أثناء انجاز فعلة التام، في الحياة و في المشهد المسرحي.

وهكذا يمكن للممثل، في الواقع العملي، أن يقوم بتفعيل تجربته الحياتية ومعارفه وتقنياته ومواده الفنية، ليبدع، مثلما يقوم الشاعر بتوظيف تجربته الحياتية وثقافته وتقنيات لغة "ملته" التي ينتمي لها في أصله، ليوظفها في اختيار مفرداته و مجازاته و استعاراته المناسبة، و ليقوم بتركيب العلاقات المنتظمة ما بينها من خلال خياله، في نظم أبيات شعره ،حسب صور شعرية وإيقاع شعري موزون بقياسات الزمن الموسيقي ...

و يمكن للممثل ـ العضوي، بهذا السياق أيضاً، أن ينطلق من تراثه أو ذاكرته الجمعية، ومن تقنياته الفنية، وأن يحاكي"الفعل التام" والمنجز حسب المباديء والأصول التي تتحكم بالحركة، ليقوم بخلق صوره الفنية من خلال تنظيم وترتيب سلسلة من الأفعال المتصلة ، في بناء الدور الذي يمثله، ضمن تكوين حبكة نصية لمقاطع عمله الفني، الذي ينجزه في مشاهد العرض المسرحي.

الهوامش

١. المحاكاة في القاموس العربي تشير إلى : حاكى في القول أو الفعل: المماثلة، المشابهة، التقليد، أو تقليد جماعة لأخرى في تفكيرها وسلوكها من قصد أو من غير قصد. كما جاء في الغنترنيت، ويكيبديا. ويشير أرسطو إلى أن المحاكاة هي مغروزة في الإنسان ومن خلالها يكتسب معارفه الأولية في سلوكه الاجتماعي بشكل عام، ويلجأ لها في حالة محاكاة مختلف الفنون، ومن وسائل المحاكاة، حسب قول أرسطو " الإيقاع واللغة والهارموني" (فن الشعر . ت ايطالية ص ١٩٨) . أما حسب مصطلحات علم النفس عند يونغ تكون المحاكاة على نوعين واعية وغير واعية التي تدعى التشخيصية (أو التماهي) (identification)، (يونغ، النماذج الإنسانية، ت ايطالية، ص ٤٥٢). المصطلح في الأصل إلى محاكاة الفكرة الحقيقية (في التمثيل الذهني) التي أشار لها أفلاطون في كتابه (الجمهورية، ت ايطالية، ص ١٧٨) والتي أدانها من منظور فلسفته..

٢. تم اعتماد مصطلح المحاكاة في عصر النهضة الإيطالية تحديدا بمعنى التقليد والتشبيه والمماثلة، خصوصاً بعد أن تمت دراسة ومحاكاة "نموذج المسرح الروماني"، الذي جاء في كتب المهندس المعماري اللاتيني فيتروفيو، وقد تزامن ذلك ، أيضاً مع قراءة كتاب أرسطو "فن الشعر"، وكتاب هوراس "حول فن الشعر وتصوره حسب معطيات جديدة، وبعد ابتداع مفهوم *بعد المنظور* (Prospettiva). ومن ثم تبلور تصميم المشاهد المرسومة والمجسمة في المشهد على خشبة لمسرح، كنموذج لمكان المشهد (والممثلين) وتصور الأحداث (والشخصيات). جاء في كتاب فابريتزيو كروجاني، فضاء المسرح، لا تيرزا، روما . باري ١٩٩٧، ص٠ ٢ و ٣٧

٣. يقصد الباحث بالبنية التحتية في فن الممثل كل ما يتلق بالبعد العضوي للبدن والصوت، التي ينبغي أن يقوم الممثل (أثناء إعداده الفني) بتطوير الإمكانيات المتعددة في توظيفها في عمله. أما البنية الفوقية، فهي تخص كل ما يتعلق بعمل الممثل في بناء الدور الذي يقوم بتمثيله في عرض مسرحي ما.

٤. لم يكن مفهوم الشخصية سائداً على مدى تاريخ المسرح الأوربي أو الهندي أو الصيني ومسرح كوميدية ديللارته، بل أستخدم مفهوم آخر يدعى النموذج (تيب): للإشارة الى "سليقة الفرد في ميوله الطبيعية"، مثل الميل الطبيعي نحو الشجاعة أو الغرور أو الكسل أو البخل...

ويختلف في ذلك عن مفهوم "الشخص" (person) الذي ارتبط في أصله بالثقافة الإغريقية وتم تشخيصه في الثقافة الرومانية "بالقناع" (maschera) الاجتماعي: و ارتبط بالسيرة الذاتية وبالحقوق القانونية واستدعاء صورة الأجداد في الحسب والنسب قانونيا (مارسيل موس،علم النفس والاجتماع، ت إيطالية، ص ٣٨٩)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المسارح المتنوعة في المسرح الصيني والياباني والهندي لم تعتمد على مفهوم تجسيد "الشخصية" لا في أدبها المسرحي ولا في فن التمثيل، بل استندت على مفهوم "النموذج"(تيب) والدور (مثلما نجد ذلك في تنظير . وشرح . الكاتب المسرحي والممثل . المعلم الياباني زيامي، حول مسرح النو في كتابه أسرار مسرح النو الذي ألفه في القرن الخامس عشر).

٥. وذلك هو ما جعل أن يتم استخدام مصطلح التقليد كمرادف للمحاكاة، من دون الإكترث بالفوارق بينهما، وقد إنتقل ذلك إلى اللغة العربية، وتم الخلط بينهما، كم نجد ذلك، على سبيل المثال، فيما نقله سامي عبدالحميد عن أرسطو في ذكره أن "الفن تقليد الطبيعة"، وجاء في الجملة التي بعدها مباشرة قول ألكسندر دين

"الفن محاكاة للطبيعة" (جاء ذلط في ملزمة اسس التمثيل، من اعداد الدكتور سامي عبدالحميد، لطلبة كلية الفنون في جامعة بغداد، ص ١)

٦. أفلاطون ، الجمهورية (ت إيطالية . فرانكو سارتوري)، لاتيرزا، روما اري ١٩٧٩، ص ١٧٨

٧. أرسطو ، فن الشعر، (ت الإيطالية . مايتولي)، روتزولي، ميلانو، ١٩٥٦، ص ١٩٨

٨. الفارابي، المنطق (تحقيق محسن مهدي، ج ١)، بيروت ١٩٦٨، ص ٥٧

٩. أرسطو، مصدر مذكور، ص ٢٠٧

١٠. نفس المصدر، ص ٢٠٤

١١. من الملاحظ أن أرسطو قد أشار إلى الممثل بشكل خاطف في الفصل ٢٦ من كتابه "فن الشعر"، عندما تحدث عن الأفضلية بين المحاكاة في التراجيدية والمحاكاة في الملحمية. و اقتصر في ذلك على ذكر إدء الحركات الزائدة عن اللزوم التي يقوم بعض الممثلين بإضافتها على نص الشاعر، مشيراً إلى الممثل مينيسكوس (الممثل المفضل لدى اسخلوس) الذي كان ينتقد ممثل آخر لحركاته الزائدة عن اللزوم ويدعوه ب "القرد". ويؤكد أرسطو هنا على أن الحركات السافلة للممثلين لا تؤثر على جوهر التراجيدية، لأنها قادرة على بلوغ هدفها من دون التمثيل، ويكفي قراءتها لنرى إن كانت جيدة أو رديئة. وهكذا ذكر مثالاً عابراً وربطه بمشكلة تقيم نوعية وجوهر التراجيدية بذاتها، ولم يكن هدفه في كتابه هو الحديث عن الممثل ولا عن لمحاكاة في عمله.

١٢. غوستاف يونغ، النماذج الإنسانية (ت إيطالية)، بورينغيري، تورينو ١٩٧٧، ص ٤٥٢

١٣. مارسيل موس، تقنيات الجسد، في إيوجينيو باربا و نيكولا سافاريزي، أسرار فن الممثل . معجم أنثوبولوجية المسرح، باجينة، باري ٢٠١١، ص ٢٦١

١٤. مارفن كارلسون، نظريات المسرح. عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر (ت عربية)، القاهرة ١٩٧٧، ص ٧٥

١٥. جوفاني أنتوليتي، المسرح والعرض في عصر النهضة،لا تيرزا، روما . باري ١٩٨٨، من ص ٢١٢ لحد ص ٢٢٤

يهوذا ليون دي سومي عمل كمنظم للعروض المسرحية في بلاط الدوق غونزاغا (Gon zaga) في مدينة مانتوفا، ما بين سنة ١٥٧٩ – ١٥٨٧. وكان يدير فرقة الجالية اليهودية في ذات المدينة .

يعتبر أول منظر في مجال فن المسرح في عصر النهضة – وطرح في كتابه المعروف "أربعة حوارات حول مادة العروض التمثيلية في المشهد" (Quattro dialoghi in materia delle rappresentazioni sceniche)، معايير ومقاس جديدة حول "الميزانسيين" وعمل الممثل المسرحي

١٦. نفس المصدر، ص ٢١٣

١٧. استجدت بعض المقاييس والمعايير في عصر التنوير من خلال تنظير الفيلسوف الفرنسي ديدرو حول كيفية التأليف و طريقة التمثيل (في كتاب مفارقات حول الممثل)، و تناول المفكر الدراماتورغ الألماني لسنغ (في كتاب دراماتورجية هامبورغ، في ستينات القرن الثامن عشر) إشكالتات المحاكاة عند أرسطو واستيعابها في المسرح الأوربي. إضافة إلى الكاتب المسرحي الإيطالي غولدوني، الذي نشر نصوصه المسرحية وطرح رويته حول فن التمثيل والمسرح (في كتاب الحياة والمسرح).، وتم تحديد عناصر"التكوين"(composition) *للنص الدرامي*، وملامح طريقة التمثيل في المسرح في أوربا.

١٨.تشكل الرومانسية في ألمانيا تحولاً في فهم وممارسة كتابة النص، وأعطت أهمية للخيال وفردية البطل المثالي، و الأسلوب المتميز في الإبداع بالضد من محاكاة الواقعية الكلاسيكية الفرنسية

١٩.مارسيل موس، علم النفس وعلم الاجتماع،جورنال السيكولوجي؟، باريس ١٩٣٤ ، ص ٣٨٩

٢٠.نفس لمصدر، ص ٣٩٠

٢١.ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، (ت إيطالية)، إيزيدلي سوبر ساجد، ميلانو ١٩٧٨، ص ١٣٥. تناول ميشيل فوكو إشكاليات تاريخ تحولات مفاهيم المعرفة في أوربا، من منطلق نقدي بنيوي، وركز على التضاربات الفعلية بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي ، وعلاقة ذلك التحول بالأنا وبالشخص وبذات الإنسان، خصوصا في عصر التنوير

٢٢.أن جملة ديكارت (Descartes – 1596 ـ ١٦٥٠) المشهورة "أنا أفكر أنا موجود"، التي جاءت في مبادئه الفلسفية (سنة ١٦٣٧) ، برزت"من الشك المنهجي ضمن تأملاته الفلسفية ،كحقيقة لا يمكن دحضها ، مما جعلها أن تكون عبارة عن حدس محض، وليس كخلاصة تفكير. .تعريف ب ديكارت، حياته وأعماله، اعداد جوفاني كرابوللي، لاتيرتزا، ١٩٨٨، ص ١٢٨

٢٣.يونغ، مصدر مذكور، ص ٤٥٦

٢٤.دينيز ديدرو، مسرح وكتابات حول المسرح (إعداد ماريا لويزا غريللي)، لا نوفا إيطاليا، فلورنسة ١٩٨٠، ص ٢٢٣

٢٥.ذكر كلام نيتشة في كتاب فابيو فينوريني، النص السردي، كاروجي، روما ٢٠٠٧، ص ١٠٣

٢٦.ستانسلافسكي، حياتي في الفن (ترجمة رافائيلا فاسيني، وإعداد فاوستو مالكوفاتي)، دار النشر أوتر، فلورنس ٢٠٠٩.

اعتمدنا على النسخة المترجمة من الروسية إلى الإيطالية، وتشمل على ملحق في بعض كتابات وملاحظات ستانسلافسكي التي لم تنشر من قبل. وجاء نشرها في "المجلد الأول" من الأعمال الكاملة (١٢ مجلد) الصادرة في موسكو سنة ١٩٨٨.

ومن المعروف، أن هناك النسخة الأولى لكتاب "حياتي في الفن" منشورة في بوسطن بالإنجليزية (My Lif In Art) في سنة ١٩٢٤، وهناك نسخة أولى باللغة الروسية صدرت في موسكو سنة ١٩٢٦. وهذه النسخة الأخيرة هي التي اعتمدها ستانسلافسكي لكي تترجم إلى اللغات الأخرى. والتي خضعت لتدقيق وتحقيق وإضافات قام بها ا لمؤلف نفسه.

يقسم ستانسلافسكي مسيرة تجربته الحياتية والفية في كتاب "حياتي في الفن" إلى ثلاث مراحل: مرحلة إعداده وتكوينه الفني في طفولته وشبابه، ومرحلة ثانية في نضجه الفني وتأسيس فرقة مسرح الفن في موسكو مع رفيق دربه الأديب – المخرج نمروفيج دانجنكو، و يحددها مابين سنة ١٨٩٨ وسنة ١٩٠٥ (الثورة الشعبية في روسيا). أما المرحلة الثالثة، يحددها من سنة ١٩٠٦ (الفترة التي بدأ يتأمل فيها طريقة تمثيله لشخصية الدكتور ستوكمان، على ساحل الخليج الفنلندي، وبحثه عن أسباب موت الشخصية في دوره) ولحد الثورة الروسية البولشفية في سنة ١٩١٧(وقد حدثت الكثير من التحولات بعد ذلك صاحبت الثورة، بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية) ولحد تاريخ تأليف الكتاب سنة ١٩٢٤.

في اللإشارة إلى هذه الكتب وتواريخها ومكان نشرها اعتمدنا على دراسة البروفسور الباحث الإيطالي فرانكو رروفيني، حول كتب ستانسلافسكي وحول الملابسات في انتشار "منهجه" و"طريقته" (في الأفعال الفيزياوية) في

العالم، التي قام بنشرها في كتاب بعنوان ستانسلافسكي. من عمل الممثل إلى العمل على االذات، لاتبرزا، روما – باري ٢٠٠٣.

٢٧.مارسيل موس، علم النفس وعلم الاجتماع، ،مصدر مذكور، ص ٣٧٣

٢٨.سططين ستانسلافسكي، اعداد الممثل (ت د. عشماوي)، القاهرة، ص ١٤٠

٢٩.ستانسلافسكي، اعداد الدور المسرحي (ت د .شريف شاكر)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١١. ص ١٣٥

٣٠.جاء الحديث المفصل عن طريقة الأفعال الفيزيائية في كتاب إعداد الدور، نفس المصدر السابق، الذي يحتوى على عمل ستانسلافسكي مع مريديه أثناء البروفات على مسرحية المفتش العام . وجاء فيه مخطط الأفعال الفيزيائية من ص ٣٣١ إلى ص ٣٣٦

٣١. جاءت الرسالة منشورة في مقدمة كتاب ستانسلافسكي، عمل الممثل على الشخصية (ت ايطالية، اعداد فاوستو مالكوفاتي)، لاتيرزا، روما ـ باري ١٩٨٨، صxii

٣٢.ستانيسلافسكي، عمل الممثل على الشخصية،مصدر مذكور، ص ٢٧٦

٣٣.نفس المصدر، ص ٣٣٦

٣٤.ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص ٢٣٦

٣٥.حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص ٢٣٨.

٣٦.ستانسلافسكي، إخراجي (ج٣ – إعداد فاوستو مالكرفاتي ت إيطالية) طائر البحر، أوبوليبري، ميلانو ٢٠٠٢، ص ٣٩.

و قد جاء حديث ستانسلافسكي، حول بعض أعماله التي أخرجها، في فقرات كتاب "حياتي في الفن". ولكن تم نشر ملاحظاته الإخراجية بالتفصيل في كتاب دفاتر الإخراج صدر باللغة الروسية في خمس كتب منفصلة. ولها ترجمة باللغة الإيطالية، والتي اعتمدنا على البعض منها:

الكتاب الأول يشمل: على مسرحية "القيصر فيدور ايفانوفج" ومسرحية "موت ايفان الرهيب"، تأليف الكسي تولستوي (صدر في سنة ١٩٨٠).

الكتاب الثاني يشمل على: مسرحية "ميخائيل كرمر"، تأليف هوتيمان، ومسرحية "طائر البحر"، تأليف تشخوف (الطبعة الأولى موسكو ١٩٣٨ – الطبعة الأخيرة موسكو ١٩٨٨).

الكتاب الثالث يشمل على: مسرحية "الأخوات الثلاث" و"بستان الكرز" تأليف تشخوف (صدر ١٩٨٣).

والرابع يشمل على: مسرحية "البورجوازية الصغيرة" و"أبناء الشمس والحضيض"، تأليف مكسيم غوركي (صدر ١٩٨٣).

يضاف إلى ذلك، نسبة إلى دفاتر الإخراج: تخطيط إخراج "عطيل"، صدر في موسكو سنة ١٩٤٥، ودفاتر إخراج مسرحية "الخال فانيا – موسكو – سان بطرس بيرغ ١٩٩٤.

٣٧.حياتي في الفن، مصدر مذكور،٢٣٨

٣٨.انجلو ماريا ريبلينو، الزينة والنفس، معلمو الإخراج المسرحي في روسيا، أيناودي، تورينو ١٩٦٢، ص ١٦ ويعتبر هذا الكتاب من أوائل الكتب المهمة التي كتبت عن تجربة ستانسلافسكي باللغة الإيطالية، و أصبح من المرجعيات الضرورية في الكثير من الدراسات حول ستانسلافسكي باللغة الإيطالية. وفيه

تفاصيل كثيرة عن حيثيات عمل الإخراج الذي قام به ستانسلافسكي. وقد اعتمدنا عليه في العديد من الاستادات التي أدرجناها في كتابة موضوعنا

٣٩.نفس المصدر،– انجلو ماريا ريبلينو، ص ٦٠

٤٠.نفس المصدر السابق، ص ٦١

٤١.مايرخولد، الثورة المسرحية (ترجمة جوفاني كرينو وإيرينا ماليفج واليليانا بيرسانتي)، دار النشر ايديتوري أونيتي، روما ١٩٧٥، ص ٢٧

٤٢.ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص ٢٣٠

٤٣.نفس المصدر، ص ٣٢٢

٤٤.فسفولد ميرخولد، أوكتوبر المسرحي ـ ١٩١٨ – ١٩٣٨ (ترجمة سليفانا دي فيدوج – إعداد وتقديم فاوستو مالكوفاتي)، إصدار فليترتللي، ميلانو ١٩٨٨، ص ١٥٤

٤٥.مايرخول، ، الثورة المسرحية (ترجمة جوفاني كرينو وإيرينا ماليفج واليليانا بيرسانتي)، دار النشر ايديتوري أونيتي، روما ١٩٧٥، ص ٢٣٧

٤٦.ميرخولد، أوكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص ٨٦

٤٧.ميرخولد، ممثل البيوميكانيكا (نصوص جمعها نيكولاي بيسوجنسكي، إعداد فاوستو مالكوفاني، ترجمة ماريا روزاريا فازتيللي)، اوبو ليبري، ميلانو ١٩٩٣، ص ٣٤

٤٨.نفس المصدر السابق، ص ٣٥

٤٩.الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص ١٩

٥٠.نفس المصدر، ص ٣١

٥١.نفس المصدر، ص ٥١

٥٢.ميرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص ص ١٢١ – ١٢٢.

وقد جاءت في هذا الكتاب مقالات الناقد فاليري بي بوفوف حول العديد من عرض ميرخولد نشرها منذ سنة ١٩٢٠ لحد سنة ١٩٢٦: من ضمنها، "مسرحية مستر بوفو" و "القواد الرائع" و "الغابة" و "الفجر" و "المبعوث" و "المفتش العام" و"المعلم بويوس"، وعروض أخرى جاء ذكرها ونقدها من ص ٢٨٤ إلى حد ص ٣٢٧

٥٣.روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، لاتيرزا، روما – باري، ص ٩٠

٥٤.نفس المصدر، ص ٩٥

٥٥.انجلو ماريا ريبلينو، الزينة والنفس، معلمو الإخراج المسرحي في روسيا، مصدر مذكور.، ص ٢٩٣

٥٦.فسفولد ميرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص ٢٧

المصادر

(أ) قائمة الكتب باللغة الإيطالية حسب الأبجدية :

1. Alongi, Roberto, Il teatro dei registi, La terza, Roma - Bari 2007 .
2. Aristotele, La poetica, trad. di A. Mattioli, Rizzoli, Milano 1956.
3. Attolini, Giovanni, Teatro e spettacolo nel Rinascimemto, Laterza, Roma-Bari 1988.
4. Barba, Alla ricerca del teatro perduto, Mursia, Padova 1965.
5. Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, Il segreto dell'attore. Un dizionario dell'antropologia teatrale,Pagina, Bari 2011.
6. Barthes, Roland, L'ovvio e l'ottuso, trad. di C. Benincasa, G. Battirol (ed altri), Enaudi, Torino 1985.
7. Bayatly, Kassim, La struttura dei corpi sottili, Ubulibri, Milano 2006...
8. Brecht, Bertolt. Scritti teatrali ."L'acquisto dell'ottone-"Breviario di estetica teatrali (1937-1956), trad di Carlo Penelli, Enaudi. Torino 1975..
9. Cechov, Michail, All'attore, trad. di Roberto Mantovani e Luciano Schiuti, La casa Usher, Firenze 1984.
10. Cruciani, Fabrizio, Lo spazio del teatro, Laterza, Roma-Bari 1997.
11. Cruciani, Fabrizio - Serognoli, Daniele, Il teatro nel Rinascimento, Il Mulino, Bologna 1987.
12. dè Sommi, Leone, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche, a cura di Ferruccio Marotti, Il Profilo, Milano 1968..
13. Foucau, Michel, L'archeologia del sapere,trad. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971.
14. Goldoni, Carlo, Il teatro comico, a cura di O. Castellani, Principato, Torino 1957. 35 - M emorie italiane, a cura di F. Beccaro, Mondadori, Milano 1965

15. Grotowski, Jierzy, Verso un teatro povero, trad. di P. Pestrelli, Bulzoni, Roma 1971...
16. Lessing, Gotthold Ephraim, Drammaturgia D'Amburgo, trad. di P. Chiarini, Laterza, Roma – Bari 1956..
17. Lukacs, Gyorgy, Il dramma moderno, trad. di Luisa Goeta, Sugarco, Milano 1967.
18. La genesi della tragedia Borghese da Lessing a Ibsen, trad. di Luisa Goeta, Sugarco, Milano 1967.
19. Majerchol'd, Vesvold, L'ottobre teatrad (1918/ 1938), trad. a cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977.
20. L'attore biomeccanico, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.
21. Lezioni di teatro, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1994.
22. Meldolesi, Claudio, Pensare l'attore, a cura di Laura Mariani (ed altri), Bulzoni, Roma 2013.
23. Mollica, Fabio, Il teatro possibile. Stanislavski e il primo studio al teatro d'arte a Mosca, La casa User, Firenze 1989..
24. Platone, La repubblica, la terza, Roma – Bari 1979.
25. Ripellino,Angelo maria, Il trucco e l’anima. I maestri nel teatro russo del Novecento, Enaudi, Torino 1963.
26. Schechner, Richard, La teoria della performance (1970-1983), trad. a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984.
27. Schino, Mirella, La nascita della regia teatrale, Laterza, Roma-Bari 2003.
28. Stanislavkij, Kostantin S., Il lavoro dell'attore su se stesso, trad. Elina Povoledo, a cura di G. Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1991 (1956).

29. Il lavoro dell'attore sul personaggio, trad. di Anna Morpurgo e M. Rosaria Fasanelli, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 1988
30. La mia vita nell'arte, trad. di Raffaella Vassena, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 2009.
31. L'attore creativo. Conversazioni al teatro Bolsoij (1918-1922). Etica, trad. di Cecilia Falletti, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, La casa Usher, Firenze 1980
32. Le mie regie (3). Il gabbiano, Ubilibri, Milano 1986. .
33. Szondi, Peter, Teoria del dramma (1880-1950), trad. di, Enaudi, Torino 1962.
34. Thomas, Richards, Al lavoro con Grotoviski sulle azioni fisiche, Ubulibri, Milano 1993.
35. Toporkov, Vassili, Stanislaviskij alle prove - Gli ultimi anni, trad. Ubulibri, Milano 1991
36. Schechner, Richard, teoria della performance, Blzoni, Roma 1986
37. Vittorini, Fabio, Il testo narrativo, Carocci, Roma 2005.

(ب) الكتب باللغة العربية

١. الفارابي، أبو نصر محمد، منطق الفارابي (الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق محسن مهدي، ج١)، بيروت، ١٩٦٨.
٢. باربا، أيوجينيو، زورق من الورق . عرض لمباديء أنثروبولوجية المسرح (ت د. قاسم بياتلي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦.
٣. بياتلي قاسم، غروتوفسكي والمسرح. دراسات ونصوص، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٣ .
٤. .....غروتوفسكى بين الفعل العضوي و الطقوسية، ترجمة نصوص و إعداد، د. قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢.

٥. غروتوفسكي يرزي، نحو مسرح فقير (ت د. كمال نادر)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد ١٩٨٦.
٦. ستانسلافسكي قسطنطين، إعداد الدور المسرحي (ت د .شريف شاكر)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١١.
٧. ستانسلافسكي قسطنطين، اعداد الممثل (ت د. عشماوي)، القاهرة.
٨. مارفن كارلسون، نظريات المسرح. عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، (ت عربية)، القاهرة ١٩٧٧.