

أسس ومصادر تقنية ميخائيل تشيخوف للأداء الدرامي

نايف محمود حسن الشبول*

ملخص

هدفت هذه الدراسة التعرف إلى أبرز مصادر تقنية ميخائيل تشيخوف للأداء الدرامي، والوقوف على أسس وميزات تلك التقنية، وأثرها في الأداء الدرامي والتمثيل المعاصر في المسرح والسينما. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن أبرز المصادر التي استفاد منها تشيخوف في تطوير تقنيته تضمنت نظام استاذة قسطنطين ستانسلافسكي، بالإضافة إلى طروحات الفيلسوف الألماني رودولف شتاينر. وقد أوصت الدراسة بتفعيل الاستفادة من تقنية تشيخوف في تطوير اتجاهات ورؤى جديدة في تدريس وتطبيق الأداء الدرامي العربي المعاصر، بالإضافة إلى إجراء المزيد من الدراسات التطبيقية التي تبحث تطبيق تلك التقنية في الأعمال الدرامية المختلفة في المسرح، والتلفزيون والسينما.

الكلمات الدالة: تقنية تشيخوف، المقاربة النفسية-الجسدية، الحركة النفسية.

المقدمة

كان ميخائيل تشيخوف (Michael Chekhov) (1891-1955) ممثلاً، ومخرجاً مسرحياً وفيلسوفاً قام بتطوير مقاربة جديدة للتمثيل. وقد عمل مع قسطنطين ستانسلافسكي (Constantine Stanislavsky) وتأثر به، قبل إنشاء استوديو خاص به في موسكو. وقد كرّس حياته لتطبيق وتطوير تقنية جديدة للأداء المسرحي والسينمائي (Solomon, 2002).

ولد ميخائيل تشيخوف في سانت بيترسبيرج في روسيا في العام 1891م، والكاتب المسرحي الشهير انطون تشيخوف هو عمه. خلال حياته، كان ميخائيل تشيخوف ممثلاً شهيراً في موسكو في الفترة ما بين 1913-1928م. ثم بدأ مرحلة من التجوال في فيينا وبرلين وباريس ولاتفيا ولتوانيا ما بين عامي 1928م والعام 1934م. وخلال هذه المرحلة من حياته، ورغم العديد من المشكلات التي واجهها، قام بتطوير تقنيته الجديدة في الأداء المسرحي. وفي الأعوام السبعة التالية من حياته، عمل في التدريس والإخراج المسرحي في نيويورك وإنجلترا. وفي المرحلة الأخيرة من حياته بين عامي 1942 و1955، عمل في هوليوود في التدريس والكتابة والتمثيل في السينما (Kirillov, 2006).

تدرب في الفترة 1912-1918م في مسرح موسكو للفن

(Moscow Art Theatre)، حيث تتلمذ على يدي ستانيسلافسكي وعمل معه ومع مجموعة من أبرز تلاميذه الآخرين كميرهولد (Meyerhold) وبوليسلافسكي (Boleslavsky). وبعد الثورة البلشفية في العام 1917م، وسبعة أعوام من العمل مع ستانيسلافسكي وتقنياته، أصيب تشيخوف باكتئاب عميق. وحصلت زوجته اولغا (Olga) على حكم الطلاق منه، وأخذت معها حين رحلت ابنتهما الصغيرة ادا (Ada). كان ستانيسلافسكي مهتماً بتشيخوف بشكل كبير، وأرسل إليه الأطباء ليشخصوا حالته النفسية ويخرجوه من حالة الاكتئاب التي تعرض لها. وخلال هذه الفترة اهتم تشيخوف بكتابات الفيلسوف رودولف شتاينر، الذي كان له أثر كبير في حياته وعمله (Ashperger, 2008).

تركز تقنية ستانيسلافسكي للأداء الدرامي، التي كانت المصدر الأول لتقنية تشيخوف رغم إختلافه معها، تقوم على التدريب الواعي للحواس، للوصول إلى المصادر والوسائل الإبداعية اللاواعية، حيث يشير ستانيسلافسكي إلى أن الجانب الأهم من التدريب هو استخدام روح الممثل مادة لعمله، وهناك أهمية كبيرة لدراسة الإنفعالات والعواطف الشخصية وتحليل الإحساسات البسيطة والمعقدة (Park, 2009).

وعلى النقيض من تعليمات أستاذه، فالتقنيات التي طورها تشيخوف لا تتطلب اللجوء إلى الخبرات الشخصية للممثل وذكرياته الإنفعالية. على الرغم أن تشيخوف لم يرفض نظام ستانيسلافسكي بالمجمل، حيث تقبل على سبيل المثال، مفاهيم الفعل (Action) والهدف (Objective) من نظام

* قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن. تاريخ استلام البحث 2016/4/19، وتاريخ قبوله 2016/7/4.

الأكاديمية حولها في الدول الغربية والولايات المتحدة، لم تلق هذه التقنية الاهتمام الملائم في المنطقة العربية، سواء أكان على مستوى التطبيق المسرحي، أم على مستوى الكتابات الأكاديمية المتخصصة. ولذلك جاءت الدراسة الحالية، لتمثل محاولة لتعريف الأكاديميين والمعلمين بتقنيات الأداء الدرامي والمسرح بهذه التقنية الحديثة.

أهداف ومنهجية البحث

تهدف هذه الدراسة التعرف إلى أبرز أسس تقنية تشيخوف للأداء الدرامي، والوقوف على أبرز المصادر التي استفاد منها ميخائيل تشيخوف في تطوير هذه التقنية عبر توظيف المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لتزويد الممثل والمخرج المسرحي، والتلفزيوني، والسينمائي العربي بالمعرفة حول إحدى أبرز التقنيات الحديثة في مجال التمثيل والأداء الدرامي في المسرح والسينما المعاصرين في العالم الغربي.

مصادر تقنية تشيخوف

يعد المصدرين والمؤثرين الأهم على تقنيته هما كونستانتين ستانيسلافسكي (Constantin Stanislavsky) (1863-1938م) ورودف ستاينر (Rudolf Steiner) (1861-1925م). تقوم الأنثروبوسوفيا (Anthroposophy) التي طورها شتاينر وتبناها تشيخوف في تقنيته على محاولة استكشاف العواطف الإنسانية الكامنة داخل كل إنسان. وكان شتاينر يعتقد أن روح الإنسان مدفونة ويتوجب إخراجها إلى السطح والنور لتحقيق الإبداع. كما تأثر تشيخوف بمفهوم شتاينر حول اليورثمي (Eurhythmy) وهو علم الحركة، في تطوير تقنيته المبتكرة ونظريته حول الأداء الدرامي. لم يلتق تشيخوف شتاينر حتى العام 1922م، أثناء جولته في بلدان أوروبا الوسطى، وكان لكتابات وأفكار الفيلسوف أثر كبير في تطوير أفكار تشيخوف حول الأداء المسرحي، حيث جمع تشيخوف بين نظام ستانيسلافسكي وطروحات وأفكار شتاينر في تقنيته، وقد تجلى ذلك الأثر في مقاربه النفسية-المادية (أو الجسدية) (psycho-physical approach) نحو الأداء. وتعرضت مقاربه لنقد حاد في الأوساط الروسية، فاضطر في العام 1928م لمغادرة روسيا ومسرح موسكو للفن لتجنب الاعتقال، بعد هجمات حادة. وبعد هجرته بدأ تدريس وتطوير مقاربه الخاصة نحو الأداء الدرامي. وكان له دور كبير في تطوير أحد أبرز المقاربات الحديثة نحو التمثيل الدرامي (Zinder, 2007).

قام تشيخوف بتوسيع وتحدي ورفض أفكار استاذة الكبير ستانيسلافسكي، كما كان الحال أيضا بالنسبة إلى تلميذه الآخر

ستانيسلافسكي، فإن مقاربه للتمثيل كانت مختلفة بشكل جذري عن مقاربه أستاذه، حيث أكد على الخيال في مقابل التاريخ الشخصي للممثل لدى ستانيسلافسكي، وعلى السمات والنفس (Pitches, 2013).

كانت تقنية تشيخوف مقاربة خارجية وخيالية نحو الأداء، ولم تلق حماسا كبيرا وقبولا خلال حياته. ورغم نجاحه المتوسط كمثل في المسرح والسينما، فإن تقنياته التدريبية للأداء كان ينظر إليها على أنها غير عملية ومبهما. وعندما توفي في تلال هوليوود في كاليفورنيا في العام 1955، تقلص الاهتمام بكتابه حول المسرح والأداء الدرامي. ولكن السنوات الأخيرة منذ أواخر القرن الماضي، شهدت زيادة كبيرة في الاهتمام بتقنية تشيخوف من قبل الممثلين والمخرجين والباحثين المعاصرين. وقد بدأ ذلك الاهتمام خلال سبعينيات القرن الماضي، في لوس انجلوس في ولاية كاليفورنيا من الولايات المتحدة، في استديو حمل اسمه (Michael Chekhov Studio). وقد تم تأسيس ذلك الاستديو من قبل المخرج جاك كولفين (Jack Colvin) والممثلة مالا باورز (Mala Powers)، وكلاهما من طلبته. وتحظى تقنيات تشيخوف حاليا بالاهتمام على المستوى العالمي مع سعي الفنانين المسرحيين إلى تحقيق أداء مبتكر ومميز. وهناك حاليا عشرات الاستديوهات المتخصصة بتطبيق وتدريس تقنية تشيخوف على المستوى العالمي، وقد بدأت التقنية تحظى باهتمام متزايد من الباحثين خلال السنوات الأخيرة (Fleming, 2013; Chekhov, 2013).

في العام 1980، تم تأسيس استوديو ميخائيل تشيخوف في نيويورك، عبر تلاميذه السابقين بياتريس ستريت (Beatrice Straight) وروبرت كول (Robert Cole). وفي العام 1983، خصصت مجلة (The Drama Review) عددا كاملا مكرسا لتشيخوف وعمله. ولم تتركس المجلة عددا كاملا للكبار من نظري المسرح والدراما مثل ستانيسلافسكي وبريخت (Kindelan, 1977).

ورغم إختلافه مع ستانيسلافسكي، فقد عده الأخير تلميذه الأكثر إبداعاً. وتمكن تقنيته الممثل من العمل بسرعة واستخدام حدسه وحواسه وخياله بالإضافة إلى عقله. في الفقرات التالية تبحث الدراسة أبرز أسس ومبادئ الأداء الدرامي في تقنية تشيخوف ومصادرها، عبر مراجعة الدراسات والأدبيات ذات العلاقة.

مشكلة البحث

رغم الأهمية الكبيرة التي تحظى بها تقنية ميخائيل تشيخوف للأداء الدرامي في المسرح الغربي، والدراسات

لتغير كبير عندما يتحول محوره وأساس القيام به نحو بعد آخر من هذه الأبعاد. ويكون للشخصيات في العمل الدرامي والمسرحي في الغالب محور تنجذب نحوه، وذلك المحور قد يتغير مع سير المسرحية. شخصية الملك ليري على سبيل المثال في بداية المسرحية كان محوراً مرتبطاً بالإرادة (حينما طرد كورديليا وشم جونيريل)، ثم انتقل محوراً إلى العقل (مع العاصفة والجنون)، ليتحول أخيراً إلى الشعور والإحساس بعد مصالحته مع كورديليا (Cornford, 2012).

والشكل الخارجي للشخصية هو الجسد الخيالي، ومن الضروري هنا أن لا يفرض الممثل سلوكه على جسد الشخصية المتخيل، بل يتوجب عليه أن يتمثل ويستعير جسد الشخصية (Bennet, 2013).

وتقوم تقنية ميخائيل تشيخوف للتمثيل والأداء الدرامي على أساسين؛ هما الخيال (imagination)، والحركة (movement)، بدلاً من التركيز على الذكرى الانفعالية (emotional memory)، التي كانت الأساس في تقنية أستاذه ستانيسلافسكي. استفاد تشيخوف من تعاليم أستاذه بشكل كبير في ابتكار تقنيته، ولكن تأكيده على الخيال، والتجسيد البدني (Physicization) كانت مختلفة عن جميع الطروحات والتقنيات في عصره حول الأداء الدرامي (Meerzon, 2005).

شعر تشيخوف أن ستانيسلافسكي لم يقدر أهمية الخيال، الذي قرر منحه الأولوية في تقنيته، فبينما أكد ستانيسلافسكي على استخدام الذكريات الانفعالية الشخصية، كما أكد تشيخوف على ضرورة التخيل. وكان يعتقد أن من الخطأ أن ينحصر الممثل باستخدام ذكرياته الانفعالية الشخصية المرتبطة بحياته الخاصة، ليفهم الدور ويقوم بتقديمه. وكان يرى أن على الممثل استخدام الأحداث والصور المتخيلة في تحفيز الانفعالات. وكما يرى أن استخدام التجارب والخبرات الشخصية يستنفذ المصادر الإنفعالية لدى الممثل بشكل سريع، وأنه بعد فترة قصيرة من الزمن، يبدأ الممثل بتقليد ومحاكاة ذاته. كانت إستجابة ستانيسلافسكي لهذا الموقف أن يقوم الممثل دائماً بمراقبة الآخرين عن كثب، حيث يتوسع ما يمتلكه من مصادر إنفعالية (Gilmer, 2013).

بالنسبة إلى تشيخوف، فإن تخيل الإحساس أفضل من استخدام الذاكرة. فطبقاً إلى ستانيسلافسكي، فكلما زاد ما عرفه ولاحظه الممثل، كلما زادت خبراته، ومخزونه من الانطباعات الحية والذكريات، وكلما زاد خياله. ولدى ستانيسلافسكي، فلا بد أن يكون لدى الممثل بعض الخبرات، ليكون قادراً على التخيل. وهذا ما اختلف معه تشيخوف. حيث كان يرى إمكانية أن يلجأ الممثل إلى خياله ليقوم بإنشاء بيئات واقعية دون الحاجة إلى

ميرهولد. وتحول تشيخوف خلال السنوات العشرة التالية في أوروبا، مروراً بكل من النمسا والمانيا وفرنسا ولاتفيا ولتوانيا، وصولاً إلى إنجلترا. وقد أسس أول أكاديمية له لتدريب الممثلين باللغة الإنجليزية بمساعدة تلميذته الممثلة بياتريس ستريت وأسرة المهيرست (Elmhirst) الثرية، التي كانت تمتلك قاعة دارلنجتون في ديفونشاير (Devonshire) في إنجلترا (Cornford, 2012).

في العام 1938م، اتفق تشيخوف وأسرة المهيرست على نقل المسرح إلى ريدجفيلد (Ridgefield) في ولاية كونيتيكت (Connecticut) في الولايات المتحدة. وبدأ تشيخوف في العام 1941 تقديم دورات في الأداء الدرامي في استديو مسرحه الجديد، لينتقل بعدها في العام 1942 إلى هوليوود حيث قام بالتمثيل في تسعة أفلام في الفترة ما بين 1943-1954، وحصل في العام 1945 على ترشيح جائزة الأكاديمية (Academy Award) عن دوره في فلم للمخرج الشهير الفريد هتشوك. واستمر تشيخوف بتعليم تقنيته في التمثيل لممثلين كان حققوا شهرة كبيرة في السنوات التالية كان من أبرزهم جاك بالانس (Jack Palance)، وكلينت إيستود (Clint Eastwood)، وانطوني كوين (Anthony Quinn)، ومارلين مونرو وغيرهم حتى وفاته في العام 1955 (Pitches, 2007).

وكانت مدرسته في تقنيات التمثيل، تتطلب أن يعيش الممثل الدور الذي سيؤديه. كما كان ستانيسلافسكي يجبر طلابه على استكشاف شخصية البطل خطوة بخطوة، ويحفزهم على إيجاد أوجه الشبه بين مشاعر البطل ومشاعرهم الشخصية لتجسيدها لاحقاً على خشبة المسرح. ولا زالت طرائقه تدرس حتى يومنا هذا في معاهد التمثيل لأكثر من مئة عام. ولكن تلميذه الأبرز تشيخوف اختلف معه في المبادئ الأساسية لتقنيته كما سنوضح في مناقشتنا لمبادئ وأسس تلك التقنية في الفقرات التالية.

أسس الأداء الدرامي في تقنية تشيخوف

بالنسبة إلى تشيخوف فمن الضروري لأي إنتاج فني أن يتضمن الاكتمال الجمالي (Aesthetic Wholeness)، والذي يتم التعبير عنه من خلال فكرة موجهة تمثل إحساساً بالإيقاع والتوازن، وتعد العمود الفقري للمسرحية. وبعد تحقيق الشعور بالاكتمال، يبدأ الاهتمام بالشكل. ويرى تشيخوف أن كل فعل داخلي أو خارجي، لا بد أن يكون له شكل. والشكل الداخلي العضوي وفق تشيخوف هو المحور الخيالي للشخصية (Large, 2015).

ويشير تشيخوف إلى وجود ثلاثة أبعاد للإنسان والشخصية المسرحية؛ هي الأفكار، والمشاعر، والإرادة. وكل فعل يتعرض

خوض تجربتها بشكل فعلي (Large, 2015).

رأى تشيخوف أن ستانيسلافسكي قد ركز على الذاكرة في حين يتوجب التركيز على الخيال، إذ لا سبب يمنع الممثل من البحث عن التحفيز لخياله من خلال الأشياء التي لم تحدث أبداً له أو لأي شخص آخر، أو حتى الأحداث المستحيلة. إذ يكن للممثل أن يتخيل أنه يقوم بالسير على القمر دون ضرورة أن يقوم بذلك فعلياً، لأداء دور درامي يتطلب مثل ذلك التخيل (Daboo, 2007).

شعر تشيخوف أن الخيال أداة ممتازة يتوجب التدريب على استخدامها، وذلك أسهل من اللجوء إلى استخدام الذكرى الانفعالية. واشترك مع ستانيسلافسكي على ضرورة تعزيز المصادر الإستلهامية للممثل الدرامي، وكان يرى ضرورة إمكانية أن تكون تلك المصادر من خارج الحياة الشخصية للفنان. وكان يرى أنه بتطبيق تقنية ستانيسلافسكي، فالممثل الذي يقوم بالتحضير لأداء دور دون كيخوتة في عمل درامي مستوحى من رواية سيرفانتس على سبيل المثال، يتوجب عليه أن يشاهد شخصية شبيهة بدون كيخوتة يقائل طواحين الهواء ليقوم بأداء الدور (Brennan, 2013).

البديل الذي استخدمه تشيخوف للذكرى الانفعالية هو انشاء الأجواء (atmospheres) والسمات (qualities)، وهي التعبيرات الخارجية مع الحركة، التي تحفز وتثير المشاعر التي تحاكيها. فبدلاً من أن يطلب من الممثل أن يكون سعيداً في مشهد ما (وطلب انفعال معين هو الطريقة الأسهل لإزالته وإخفائه وفق تشيخوف)، يطلب من الممثل إضافة سمة السعادة إلى المشهد (Carracciolo, 2008).

ولإضافة سمة اليأس إلى الشخصية، يُطلب من الممثل إضافة هذه السمة لا البحث عن دافع داخلي لليأس. وقد وصفت مالا باورز تلميذه تشيخوف السابقة الحادثة التالية التي رواها تشيخوف للدلالة على ما يقصده هنا: في درس التمثيل لدى ستانيسلافسكي في موسكو، روى تشيخوف حكاية موت والده بشكل مليء بالانفعال والصدق حتى أبكى غالبية من كانوا في المكان، بمن فيهم استاذ ستانيسلافسكي، وبدأ الجميع يقترب منه ويعانقه ويحاول مواساته، ليفاجئ الجميع بإخبارهم أن والده حي لم يتوفى وأن الحكاية التي رواها حول موته كانت من صنع خياله. وغضب الأستاذ بشكل كبير وطرده من القاعة لأسبوعين (Petit, 2009).

ويرى تشيخوف بأن الاستعانة بالخبرات الشخصية والذكريات الانفعالية أمر مرهق، وخطير جداً، إذ قد يكون سبباً للقلق والاكتئاب لدى الممثل. وقد عانى تشيخوف ذاته وكذلك استاذ ستانيسلافسكي من الإكتئاب في مراحل مختلفة من

حياتها. وقد أقر ستانيسلافسكي في مرحلة لاحقة من حياته بخطورة الاستعانة بالذكريات الانفعالية في الأداء الدرامي (Hall et al, 2015).

كما يتضح من العرض السابق، فقد تضمنت تقنية تشيخوف عناصر من نظام ستانيسلافسكي، قام بدمجها مع عناصر من نظريات رودولف شتاينر (Rudolf Steiner)، بالإضافة إلى بعض أفكاره الخاصة التي كونها بناءً على خبراته ليقدّم ما بات يدعى بالتقنية النفسية-الجسدية (Psycho-physical Technique): التي تقوم بالأساس على العمل من خلال الجسد المُتخيل (imaginary body)، ليتمكن الممثل من خلاله من إحداث تغيرات جسدية ونفسية. ولا تعد تلك مقارنة جسدية نحو التمثيل، ولا نفسية فقط، بل مزيجاً بين المقاربتين (White, 2010).

الايماة النفسية (Psychological gesture) في نظام تشيخوف

كان تطوير الایماة أو الحركة النفسية لدى تشيخوف أحد أبرز ابتكاراته في تقنيات الأداء الدرامي. وتشير الایماة النفسية إلى حركة تجسد الحالة النفسية لدى الشخصية وغايتها، التي يتم تنفيذها داخلياً خلال الأداء الدرامي. وهي طريقة خارجية لتحقيق حالة داخلية من الفهم وتطوير الشخصية. وقد كان تشيخوف يعتقد أن أساس نجاح الممثل هو القدرة على التعامل مع هذه الحركة. كما كان يعتقد بأن هذه الحركة هي الأقرب إلى الفردية الإبداعية للممثل، وأنها تتضمن القوة الروحية وتخلص الممثل من التظاهر والسطحية في أدائه. وعبر العمل المتكرر على تلك الحركات، يتوصل الممثل إلى تيار ثري من الالهام مصدره اللاوعي: فهذه الحركة لدى تشيخوف تقوم على الإحساس بالانفعال بشكل حدسي (Maxwell, 2006).

وقد قدم تشيخوف خمسة مبادئ لاكتساب وتطوير تقنيته، وهو يرى ضرورة التدريب لتملك التقنية العامة، ثم تطبيق تقنيات محددة خاصة بالدور الدرامي. وتتضمن تلك التقنيات ما يلي:

أولاً: أن التقنية النفسية - جسدية (Psycho-physical): فالجسد والحالة النفسية شيء واحد، ويتم تطوير الجسد وتدريبه حيث يصبح حساساً للارتباط. والحركة ليست جسدية، بل نفسية، من حيث أنها تزودنا بالخبرة حول حالات وشروط الوجود. ويجب أن يكون الجسد حسب كلمات تشيخوف، كالإسفنجة، يقوم بامتصاص القيم أو السمات النفسية من الحركات. وتعمل التمرينات التي طورها تشيخوف على تطوير

رابعاً: التجسيد (incorporation) يتوجب إدخال الصور في الجسد، والتجسيد هو النتيجة المباشرة للتركيز (Ashperger, 2008).

خامساً: الإشعاع (radiation): في النهاية، يجب أن يخرج العمل الداخلي للممثل، ومعرفته، وانفعالاته إلى الجمهور. والإشعاع هو النشاط الذي يرافق الممثل الملهم، وقد يتحقق من خلال الإرادة، وهو سبب للسعادة لدى كل من الممثل الذي يقوم بالأداء والجمهور الذي يقوم بالمشاهدة. ويتمثل ببساطة بإرسال ما هو داخل الفنان نحو الخارج (White, 2015; White, 2010).

سادساً: مثلث التفكير والشعور والإرادة (thinking/feeling/ willing): الذي ناقشه الباحث في الفقرات السابقة، بالإشارة إلى شخصية الملك لير في مسرحية شكسبير (Cornford, 2012).

سابعاً: القطبية (polarity): كما أسلفنا، يرى تشيخوف أن كل عمل لا يتضمن التضاد يبقى باهتاً. والتضاد والقطبية توجد بين بداية ونهاية العمل المسرحي. وكلما زادت القطبيات التي يجدها الممثل والمخرج الدرامي، كلما أصبح الأداء الدرامي والعمل المسرحي أقوى. وهناك مبدآن أساسيان في تقنية تشيخوف؛ هما القطبية (Polarity)، والثلاثية (triblicity)، وتشير القطبية إلى أي قوى متعارضة متضادة ومرتبطة ببعضها البعض في الوقت ذاته. والعمود الفقري للأداء المسرحي يتمثل بقطبية ممتدة في الاتجاهين، ومن أمثلة ذلك، شخصية الملك لير في مسرحية ويليام شكسبير الشهيرة، حيث يمكننا أن نرى في شخصيته قطبية "جسد فارغ بلا روح، وروح بلا جسد في الوقت ذاته". ويعني التركيب الثلاثي أن كل شيء في المسرحية وبما يتضمن حركات الجسد، له ثلاثة مراحل: هي المرحلة الافتتاحية (opening phase)، والتطور أو التحول (development/ transition)، والخاتمة (conclusion) أخيراً (Cornford, 2012).

تقنية تشيخوف في الأداء الدرامي المعاصر

ازداد الاهتمام بتقنية تشيخوف خلال السنوات الماضية، ويشكل خاص خلال العقدين الأخيرين.

في العام 1985، افتتح استديو تشيخوف للتمثيل (Chekhov Acting Studio) في نيويورك، وكان في البداية تحت إدارة تلميذته بياتريس ستريت (Beatrice Straight)، ويديره حالياً المخرج ليونارد بيتيت (Leonard Petit). وفي العام 1991، نجحت مالا باورز (Mala Powers) في إعادة نشر كتاب تشيخوف والذي كان بعنوان "إلى الممثل" (To the Actor). وقد أعادت باورز تنظيم الكتاب بطريقة تجعله أكثر

كل من الخيال والتركيز بشكل متزامن (Meerzon, 2005).
ثانياً: الوسائل غير المادية للتعبير (intangible means of expression): تشير طروحات تشيخوف إلى أن أهم الوسائل التعبيرية التي يمتلكها غير مادية، وتكون حاضرة فقط عندما يكون التركيز فعالاً. وتتضمن هذه الوسائل الإشعاع (radiation)، والحركة الداخلية (inner movement)، والجسد الخيالي (imaginary body)، والمركز الخيالي (imaginary centre) (White, 2015).

ثالثاً: الروح المبدعة والعقل الأسمى (creative spirit and the higher intellect): يرى تشيخوف أن هناك عنصراً روحياً في العمل المسرحي يتوجب الإقرار به، وهو الروح الإبداعية القائمة على الخيال. التفكير العقلاني يعمل من خلال التحليل، والتحليل يفصل ويُقسم، بينما التركيب يجمع الأجزاء لتشكيل الكل (الدور). والعمل هنا حدسي بالأساس (Powers & Chekhov, 1992).

رابعاً: وظيفة التقنية إيقاظ الحالة الإبداعية: يتعلم الممثل التمييز بين مكونات التقنية، وتقوم الروح الإبداعية بإعادة دمجها وجمعها، وكل مكون يفتح الباب للإبداع والإلهام. وعبر التركيز يمكن للممثل تفعيل أحد تلك المكونات، ويعمل ذلك المكون على تفعيل بقية المكونات (Daboo, 2012).

خامساً: الحرية الفنية (Artistic Freedom): يرى تشيخوف أن تقنيته بمكوناتها المختلفة، تمنح الممثل ما يصفه بالحرية الفنية (Petit, 2009).

وبالإضافة إلى المبادئ السابقة، تتضمن تقنية تشيخوف مجموعة من المبادئ الديناميكية، من أبرزها:

أولاً: الطاقة (energy) -الطاقة لا تُستنفذ، بل إن كل مقدار من الطاقة يولد المزيد من الطاقة. كل شيء يتضمن إشعاعاً يحتوي على الطاقة. والطاقة مليئة بالحياة، وتدعم الحياة وتحركها. والطاقة الخام لا شكل لها. ولالأعضاء المختلفة من الجسد أقسام طاقة مقابلة، وشكل الطاقة في داخلنا يتخذ نفس شكل جسدنا (Kindelan, 1977).

ثانياً: الخيال (imagination) الخيال هو الرابط بيننا وبين الطاقة الصافية. عندما يبدأ الممثل العمل كفنان، فالخيال أول شيء يلجأ إليه. يقول تشيخوف أن على الممثل مخاطبة نفسه بالقول "أنا فنان مبدع، وأمتلك القدرة على الإشعاع" (Carracciolo, 2008).

ثالثاً: التركيز (concentration) وهو النشاط الأساسي لتحقيق أداء ذو قيمة، وعندما نركز لا يعني ذلك التفكير بشكل أكبر حول شيء ما، وإنما إرسال ذاتنا نحو ذلك الشيء (Petit, 2009).

وضوحاً وقابلية للاستفادة من خلال الفنانين (Petit, 2009). كما كان هناك اهتمام بتقنية تشيخوف في أوروبا. ففي بيرمنجهام (Birmingham) من المملكة المتحدة، تم إنشاء كلية تدريب احترافي تقدم دورات قصيرة ودروس مسائية وورش عمل توظف تقنية تشيخوف (Solomon, 2002).

أما الاهتمام الأكاديمي بتقنية تشيخوف، فقد شهد أيضاً زيادة كبيرة خلال السنوات الأخيرة، حيث تم نشر عشرات الدراسات والكتب التي تناولت جوانب مختلفة من تقنية تشيخوف، ولكن ذلك الاهتمام يكاد يكون غائبا عن المنطقة العربية، التي لم تشهد دراسات حول تقنية تشيخوف وفق علم الباحث.

النتائج والتوصيات

كان ميخائيل تشيخوف أحد تلامذة وأتباع ستانيسلافسكي، ولكن تقنيته ونظريته دخلت في كثير من الأحيان في تعارض مع تعاليم أستاذه، حيث افترض تشيخوف، أن الأداء الجيد يتطلب الحياد. فبدلاً من الاندماج الكلي مع شخصية البطل ينبغي على الممثل أثناء لعب الدور أن يستنسخ أحاسيس وعواطف الشخصية بعناية شديدة، ويراقب بحياد ودقة أداءه للدور ويختبر نفسه على مدى المصادقية.

ويتم تقديم مساقات وورش عمل في التمثيل قائمة على تقنيته حالياً في العديد من الجامعات الأمريكية والأوروبية. تقوم الممثلة جونا ميرلين (Joanna Merlin) بتدريس تقنيته في جامعة نيويورك حالياً. كما يقدم بروفيسور جامعة بيركلي ميل جوردون (Mel Gordon) مساقات قائمة على تقنيته، وكذلك الأستاذ الدكتور ويل كيلروي (Wil Kilroy) في جامعة مين الجنوبية (Maine Southern University). وهناك برنامج صيفي متخصص بالتدريب على تقنية تشيخوف يقوم على تدريسه كل من كيلروي ومالا باورز وليزا دولتون (Liza Daulton). واليوم، تتفوق مدرسة تشيخوف في بعض الأحيان من حيث شعبيتها، على مدرسة ستانيسلافسكي. ومن بين أتباع مدرسته على سبيل المثال، كلينت استوود (Clint Eastwood) وجاك نيكلسون (Jack Nicholson)، وانطوني هويكنز

وقد أظهرت نتائج الدراسة الحالية أن أبرز مصادر تقنية تشيخوف تتمثل بنظام قسطنطين ستانيسلافسكي، وطروحات الفيلسوف الألماني رودولف شتاينر. كما أظهرت النتائج غياب تقنية تشيخوف عن تدريس ودراسات الأكاديمية في مجال الأداء الدرامي، على النقيض من الوضع في الغرب، والولايات المتحدة بشكل خاص.

بناءً على نتائج الدراسة، يوصي الباحث بتوظيف نظرية وتقنية تشيخوف في أقسام الدراما في الجامعات العربية، وإجراء دراسات تطبيقية تبحث إمكانيات تلك التقنية في مجالات المسرح والتلفزيون والسينما.

المصادر والمراجع

- Cornford, T. (2012) The Importance of How: Directing Shakespeare with Michael Chekhov's Technique. *Shakespeare Bulletin*, 30(4), 485-504.
- Daboo, J. (2007) Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27(3), 261-273.
- Daboo, J. (2012) Michael Chekhov and the Studio in Dartington: The Remembering of a Tradition. *Russians in Britain: British Theatre and the Russian Tradition of Actor Training*, 62-85.
- Fleming, C. (2013) A genealogy of the embodied theatre practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: the use of play in actor training. A Thesis, De Montfort University.
- Gilmer, J. (2013) Michael Chekhov's Imagination of the Creative Word and the question of its integration into his

- Ashperger, C. (2008) *The Rhythm of Space and the Sound of Time: Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Bennett, L. (2013) Inspired states: adapting the Michael Chekhov Technique for the singing actor. *Theatre, Dance and Performance Training*, 4(2), 146-161.
- Brennan, A. (2013) Working with the intangible: Radiation, a twenty-first century interpretation. *Theatre, Dance and Performance Training*, 4(2), 176-188.
- Caracciolo, D. (2008) Strengthening the Imagination through Theater: The Contributions of Michael Chekhov. *Encounter*, 21(3), 8-15.
- Chekhov, M. (2013) *To the actor: On the technique of acting*. Routledge.

- Petit, L. (2009) *The Michael Chekhov handbook: for the actor*. Routledge.
- Pitches, J. (2007) Towards a Platonic paradigm of performer training: Michael Chekhov and Anatoly Vasiliev. *Contemporary Theatre Review*, 17(1), 28-40.
- Pitches, J. (2013) The Technique in microcosm: Michael Chekhov's work on the Fishers' scene. *Theatre, Dance and Performance Training*, 4(2), 219-236.
- Powers, M., & Chekhov, M. (1992) *Michael Chekhov on Theatre and the Art of Acting: The Six-hour Master Class: a Guide to Discovery with Exercises*. Applause Theatre Books.
- Solomon, R. (2002) *Michael Chekhov and His Approach to Acting in Contemporary Performance Training*. a Thesis, University of Maine.
- White, R. (2010) *Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov*. *Performance and Spirituality*, 1(1), 24-46.
- White, R. (2015) Chekhov's notion of radiating. *The Routledge Companion to Michael Chekhov*.
- Zinder, D. (2007) 'The actor imagines with his body'—Michael Chekhov: An examination of the phenomenon. *Contemporary Theatre Review*, 17(1), 7-14.
- future theatre. *Theatre, Dance and Performance Training*, 4(2), 204-218.
- Hall, J., Barbour, A., Chamberlain, F., O'Brien, B., & Harradine, D. (2015) Training and... Image/Imagination. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6(1), 105-107.
- Kindelan, N. (1977) *The theatre of inspiration: an analysis of the acting theories of Michael Chekhov*. University of Wisconsin--Madison.
- Kirillov, A. (2006) Michael Chekhov and the Search for the 'Ideal' Theatre. *New Theatre Quarterly*, 22(03), 227-234.
- Large, G. (2015) Theatrical Physicality, the Gross-out Zombie, and Michael Chekhov Technique: Creating a Bridge from the Actor's Body to the Character's Body via the Zombie-Body. *Theatre Topics*, 25(3), 295-303.
- Maxwell, I. (2006) The Path of the Actor. *Australasian Drama Studies*, (49), 132-134.
- Meerzon, Y. (2005) Body and space: Michael Chekhov's notion of atmosphere as the means of creating space in theatre. *Semiotica*, 2005(155), 259-279.
- Park, H. (2009) Boundary between Stanislavsky's and Chekhov's Acting Method. *The Journal of the Korea Contents Association*, 9(10), 168-175.

Bases and Sources of Michael Chekhov for Dramatic Performance

*Nayef Mahmood Hasan Alshboul**

ABSTRACT

This study aimed to explore the main sources of the Michael Chekhov's Acting technique, and it also aimed to identify the bases and features of that technique, and to examine its impact on contemporary dramatic performance and acting in both drama and cinema. Results of the study showed that the main sources, employed by Chekhov for the development of his technique included the system of his teacher Constantin Stanislavsky, as well as the philosophical propositions of the German philosopher Rudolf Steiner. The study recommended using Chekhov technique in developing new visions and orientations in contemporary Arab dramatic performance, and conducting applied studies which examine the application of Chekhov's technique in drama, TV, and cinema.

Keywords: Chekhov Technique, Psycho-Physical Approach, Psychological Gesture.

* Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan. Received on 19/4/2016 and Accepted for Publication on 4/7/2016.