# ملحمة عاشوراء
# طاقة الهام دائمة للمسرح العراقي

عبد العزيز لازم

قوة الحدث وواقعيته الصاعقة مضافا اليهما قدرية الاختيار المصيري وشجاعة الفعل هو ما يجعل تلك الملحمة خزينا ايحائياً لا ينضب لمعاني الموقف الانساني الذي يعيش ابداً في الوجدان في حوار متجدد، حوار مع الواقع والسيرة الحياتية اليومية، يتصاعد في ذروات لا تنتهي.

ونحن اذ نتأمل ما حدث في الطف قبل مئات السنين، ونتأمل تراث الانفعال الشعبي المتراكم الذي حملته أجيال العراقيين حتى بات ظاهراً في تصرفاتهم اليومية، بل وفي طريقة كلامهم ووسائل تعبيرهم والاصوات الصادرة عن حناجرهم، يحق لنا ربط أحداث الملحمة وما تلاها بالبيئة العراقية المميزة وبالوجدان العراقي الخاص، برغم ان الحدث قد تأثر به المسلمون في جميع اقطارهم، بل واستوعبه جميع أهل الاطلاع والمعرفة في العالم، الا ان الاستيعاب العراقي له قد اتخذ ميزته الخاصة وتكوينه الملون داخل المخيلة الشعبية، ولم يقتصر ذلك على جيل واحد بعينه أو جنس وحيد، بل وجد الطفل والمسن وكذا المرأة والرجل طريقهم العفوي للتعايش مع ذلك التكون وصيرورته ومدلولاته وتفاعلاته.

ان عاشوراء، الحدث التاريخي يمتلك سمات ذات قوة استقطابية جمعية وذلك بسبب:

١. ان الدلالات الكبرى التي ينطوي عليها قد تخطت الشخصية الرئيسة التي قادت الحدث (الحسين (ع) ) وان لم تفقد تلك الشخصية ثقلها الخاص في أذهان الناس، أي ان التخطي هنا بمعنى ان هذه الدلالات قد اصبحت مجموعة قيم عليا لا يستطيع أي كائن الا أن يستوعبها ويضمها الى عالمه الوجداني الخاص وكل على طريقته (معنى الظلم القاسي الذي لحق بالشخصية الرئيسة واسرته واخوته. الحب الخالص الذي جمع تلك المجموعة الصغيرة التي بقيت تقاتل حتى الموت بقناعة باتة بما هي مقبلة عليه...).

٢. العقاب المبالغ فيه الذي الحق بالشخصية المحورية و اتباعها يوضح مدى الخطر الذي يستشعره الظالم على مصالحه الأنانية، الخطر المتكون من قوة المبادئ التي يحملها محرك الحدث والمنفذون. ان هذا الخوف من هذه المبادئ ينبئ بما سيتبع من احداث لاحقة، وقد حدثت في الحقب التي تلت. فالحدث اذن منعطف شديد الالتفاف تاريخياً. ان حجم الظلم الذي لحق بالشخصية الرئيسة واتباعها كان من القسوة والشراسة بحيث ادت الى ان يبلغ مديات تخطت حدود التبرير السياسي والاجتماعي الى هوة الوقوع في دائرة الحيف التأريخي العبثي (مقتل طفل رضيع عطشان، تعليق رؤوس الضحايا على أسنة الرماح والتمثيل بها والتشهير بالأرامل السبايا... الخ).

ان صور هذا الحيف قد تلقفتها المخيلة الشعبية واحتضنها الوجدان الانساني في مختلف الحقب التاريخية بحيث تحولت الى أثر يتغذى باستمرار من متون الأحداث اللاحقة ذات الدلالات المماثلة أو المقاربة لها، الامر الذي أدى ولا يزال الى ادامة اضاءة الذاكرة الشعبية التي باتت ترى ان الحدث يحصل كل يوم فتواظب على تسجيل يومياته بتفاصيلها.

٣. ان الموقف البطولي الذي اتخذه اصحاب القضية قد شغل حجماً موازياً لحجم الكارثة، فالحسين (ع) الذي لم يكف عن ترويض خصمه حتى آخر لحظة بضرورة الكف عن ماهم كانوا مقدمين عليه انقاذاً لارواحهم من عقاب الهي سينزل بهم ان هم اقدموا على قتله، كان يعرف بعمق ما ينتظره، وكان يعلم بان نهايته الجسدية هي قدر اراده الله، وكان يعلم ان واجبه هو ان يمضي لتنفيذ ما اراده الله الامر الذي يضفي على الفعل الحسيني بطبيعة الحال الطابع الخارق لحدود البشر الاعتيادي، بل ان حجم هذا الحدث وهذا الفعل يكبر ويكبر في عقول الناس ويدخل افئدتهم بسبب ذلك. ومن اجل ان يكون أميناً لما هو مقدم عليه أو مكلف به اطلق مقولته الجبارة الأثيرة في نفوس محبيه: (لا اعطيكم بيدي اعطاء الذليل ولا اقر لكم اقرار العبيد)، لان هذا (الاقرار) اذا حصل كان يعتبر خروجاً عن مضمون القدر الاعلى فيجرد فعله بالتالي من المعاني العليا للتمرد الانساني ضد الفساد والظلم و احتكار المنافع. ان هذه المقولة الحسينية وغيرها من المقولات تجسد الآن كما كانت في الماضي، المضمون الثوري العملي لأفعال الثوار على مر العصور حتى عصرنا الحالي بمختلف مللهم ونحلهم وطبقاتهم. وهي بذلك تكتسب المضمون الأنساني العالمي المطابق لروح الرفض المشروع للفساد وقواه الطاغية.

٤. ان البطولة الانسانية التي تستمد عنفوانها من طاقة روحية لا تنضب متجسدة في الثورة الحسينية تمثل امتداداً شرعياً لكل بطولات بني البشر ضد معوقات نمو حياتهم. فمنذ فجر تكون المجتمعات، بل وقبل ذلك، كان هناك ظالم ومظلوم. والمظلوم اما ان يقبل بما قرره الظالم فيتجه الى السكون وتمرير نتائج الظلم، أو ان يرفض هذا الظلم، ويرى في سكوته عليه ظلماً اخر، ظلما لنفسه ولغيره فيستجب لما يمليه عليه الواجب الأنساني الكوني، و هذا ما فعله (سيزيف) و (بروميثيوس) وسائر الأبطال الاسطوريين الذين رفضوا ظروف ا نعدام العدالة في حياة البشر وتقبلوا العقاب الذي لحق بهم بعد ذلك.

تأتي شخصية الحسين (ع) لتقدم المعاني الجديدة لنهوض الإنسان المظلوم في ظروف جديدة وتفعل فيها قوى جديدة وتفرز مفاهيمها الجديدة وان لم تختلف في المضمون والاتجاه العام.

يحقق الحدث التاريخي ذاته ويحدد هويته ويؤكد خطورته في مدى تأثيره على الناس وتغلغله في عالمهم الداخلي وفي مدى إدامة هذا التأثير في عواطف ومواقف الأجيال المستمرة. ان انسان الوطن العراقي الذي دأب على رؤية مسيرة حياته، مراراتها ومسراتها، عبر سلسلة لا تنتهي من الاحداث والمواقف الصارمة التي تخلف وراءها سلسلة اخرى من المنعطفات، قد استقبل الحدث الحسيني بطريقته الخاصة وأسكنه في بيئته النفسية، بل ان دلالات الحدث قد جرى طبخها وصهرها في النار الصادرة عن الأرض والنفس العراقية التاريخية، فجاء حافلاً بالاضافات الطوعية ومفعماً بالمعاني التي تدفع الشحن الدرامي الى مديات متجددة عبر الأجيال. فبعد ان تشرب هذا الأنسان بمبادئ الثورة الحسينية وآفاقها العليا راح يحيي معانيها بأشكال مختلفة من التعبير. لقد مارس الحكاية الشفاهية والشعر والبكاء وضرب الصدور واقامة المجالس الثقافية بالثورة وقادتها ومعانيها، الا انه لم يكتف بذلك فلجأ الى التمثيل ايضا. ان التمثيل العراقي الحسيني جاء امتداداً لنزوع الإنسان الصادق نحو تكوين صوره مجسمة تتعامل مع حاسة البصر للحدث، فالعراقي الذي يرى ويشعر ان مأساة الحسين واصحابه قد اصبحت مأساته الشخصية تشتعل في نفسه رغبة جارفة في أن يرى هذه المأساة مجسدة عيانياً لكي يعيد تمثلها في روحه مرة اخرى. وهنا نعيد الى الأذهان ان الأمام الحسين (ع) نفسه كان يمارس ثورته تنفيذاً لأرادة الهية مقدسة، أي انه يعرف ماهو مطلوب منه ويعرف ان الله قد اختاره دون غيره كي يعطي الأمثولة الموحية والتي ستبقى مضيئة في طريق بني الإنسان، فهو هنا يقوم بتنفيذ ما رسمه الله الى نهايته. ان هذه الحقائق قد الهمت الإنسان العراقي كي يسعى للاقتراب من مدلولات الحدث الحسيني عبر ملكة المحاكاة. فالحكاية والشعر باتا عاجزين عن تجسيد الحدث بما يشبع وجدان الناس وبما يؤدي الى استكمال الانفعال الدرامي بالحدث ودفعه الى الذروة الممكنة. فالاشكال التعبيرية الاخرى لم تعد وحدها قادرة على اقامة هيكل الطقوس التعبيرية الكاملة، لان التمثيل عبر الحركات والملابس والمكان المصنوع اضافة الى التعبير الشفاهي هي وحدها القادرة على اشغال الفضاء التعبيري للمخيلة بما يمتلكه من خاصية تحقيق التجسيد العياني رغم ارتباطه بالوهم الطبيعي. بل ان التمثيل الحسيني قد حقق انتقالا حثيثا للحدث بعيداً عن الوهم بسبب ما يعتري الممثل من فيض جارف صادق من العواطف والانفعالات التي تنقل الممثل نفسه الى درجة عليا من التمثل والاستيعاب الشخصي لطبيعة دوره لأن قرارة نفسه تختزن موقفاً طوعياً لصالح القضية السامية التي من اجلها تفجرت الاحداث على ساحة الحقيقة. وقد شهدنا وسمعنا ان جمهور النظارة الذي غالباً ما يتجمع في الهواء الطلق يعبر عما اختزنه من انفعال تجاه الممثلين بعد انتهاء العروض كل حسب دوره. ان هذا الأنفعال قد تكون بفعل العمل التشبيهي (التمثيلي) نفسه، فيتطوع الكثير من النظارة ليعبروا عن احتجاجهم الشفوي واحياناً بالايدي ضد الممثلين الذين أدوا أدواراً شريرة ضد الحسين (ع) وبالعكس نراهم يقدمون على التودد الى اولئك الممثلين الذين أدوا أدوار شخصيات من معسكر الحسين بل ويقبلون أيديهم بسبب ما رسمه هؤلاء الممثلون العفويون اثناء حركات التمثيل في أذهان الناس من تجسيد للشخصيات الحقيقية.

ان ما يلفت النظر في هذه الافعال المسرحية هي طوعيتها وجماعيتها، فالجميع، حتى اولئك الذين لا يمكن تصورهم قاصدين احدى دور العرض المسرحي الحديثة لمشاهدة مسرحية حديثة، يرون في التشبيه الحسيني ارضاءً روحياً لنفوسهم العطشى لرؤية ما حدث على الطبيعة ومشاهدته مجسداً، يعينهم خيالهم على استكمال الصورة الحقيقية. فتكفي جملة أو هتاف أو أرجوزة يطلقها الممثل حسب موقعه لتثير ذلك التجاوب الفوري من قبل الجمهور في وحدة لا مثيل لها بين الممثل والمتفرج، بل ان الجمهور نفسه يجد نفسه منجرفاً في استكمال حركات الممثل بحركات اخرى مشاركاً بالتمثيل نفسه، وتطلق عبارات نقدية سريعة هنا وهناك من قبلهم تقويماً لما يجب ان يكون عليه الدور الواقعي للممثل.

وهكذا تجد ان هذه القصص المحكية عن هذه الاحداث وتشخيصاتها أو تشبيهاتها تدخل جميع البيوت وتتغلغل في النفوس، بل وتتحول الى هوى يرافق الشخصية العراقية اينما حلت، كما ان الاصرار عليها كان دائماً عصياً على جميع اساليب المنع والقمع. وقد شهدنا حكاما في بلادنا في الحقب السابقة يطرحون انفسهم باعتبارهم من سلالة الحسين (ع) رغم انهم نفذوا سياسات تعكس انتماءهم وبشكل مشوه الى معكسر خصوم الشهيد، لكنه الهوى الذي خلقه الحدث التأريخي بمعسكريه المتخاصمين الذي تلقفته مخيلة هؤلاء الناس (وما تطلبته خططهم السياسية ايضا). غير ان الممثل العراقي المعاصر ابن المسرح والاذاعة والتلفزيون في عصرها الحديث يجد نفسه أمام مصدر خلاب ونشيط صار تراثاً متراكماً في المتناول الواسع اليسير وصار خزيناً لمعاني الفكر العراقي والروح العراقية بغض النظر عما يفرز من اجتهادات ومواقف قد تسير في طرق ومناهج مستقلة عن بعضها البعض حول الحدث الحسيني ذي الوهج المتواصل.

# الحزن الجارف في المسرح

أ.د. عقيل مهدي يوسف

يسوق المرء كثيراً من الذرائع للدفاع عن نزوعه الى الحزن!! سواء تعلق الأمر (اسطوريا) بغياب اله الخير بعد انقضاء فترة طويلة على ايام الحصاد. أم بانتهاك حرمة اجتماعية مثل فعلة (اوديب) بزواجه الشائن من امه. أم بعذاب المخلص (بروميثيوس) لسرقته نار المعرفة وتقديمها للناس. بتمرده هذا، جعل الالهة تسلط عليه نسوراً تفترس احشاءه. هذا ما انعكس مسرحياً في بلاد الاغريق القدامى.

لكن الحزن ينزع منزعاً اجتماعياً، رغم تلك الهالة الاسطورية، ويتعلق بقوت الناس وأرزاقهم وخوفهم من فوضى تنتهك حقوقهم في العيش. كان البابلي والفرعوني يصد تلك الفواجع والنكبات والنازلات بأطار من المراثي الاسطورية والملحمية، وقد تدفع أخيه الإنسان للتحالف مع طغيان الطبيعة ومواسم الجماعة والقحط لاقتراف جرائم لا تقل مأساوية عن تلك فتزيد بذلك من احساسه بالمرارة من قسوة الإنسان الضارية حين يندفع بعيداً عن حدود العقل والضمير.

وبتقادم السنين، استحالت الموضوعات الاسطورية الى انفعالات بشرية ملموسة، بيّنة، بامكان المسرح تشخيصها بيسر، فالحياة المعاصرة حافلة الى جانب الفرح، بالنكد والتنغيص والبلوى ما يجعلنا نرحب. احياناً. بمشاطرة اخوتنا في الانسانية الدموع والعبرات والزفرات. وقد يتوهم البعض أن للحزن رتبة أعلى من الفرح، ثمة وقار هناك وتحلل هنا!

ولكن كلاهما يفرغان همومنا وكربنا النفسي من محمولات بغيضة، لنستشعر بعدها بخفة الكائن من تلك الرواسي الاخلاقية وتحريماتها القاطعة الثقيلة.

يبقى فن المسرح الأكثر تشخيصية من سواه في نقل مصائر الناس من الحياة الى الخشبة، فانت قبالة زوجة يقتلها زوجها مسرحياً، بذريعة الخيانة، أو ترى الى صديق يسمم صديقه لشعوره بالخيبة والضعة مقارنة بنجاحه وتفوقه وابداعه. أو تشاهد أمرأة تقود زوجها الى الجنون بتأجيج نيران غيرته.. وسوى ذلك من مشكلات يومية متراكمة يؤطرها المسرح بفنونة أجمل تأطير، فتثير عند المتفرج نوازع التعاطف (الدامع) والتراحم المشجي.

وربما كان (هوراس) الروماني أكثر البلاغيين القدامى تعبيراً عن الاحساس الحزين حينما يطلب من الشاعر المسرحي ان يكابد قبل ابطاله، المعاناة والهموم والاحزان و ان يبكي معهم، حتى يفلح في جعل متفرجه يبكي ويتنهد.

في فترات لاحقة، تباينت الدواعي الفلسفية للمبكي، مثلاً في الفترة (التنويرية) خلال القرن الثامن عشر، بات المتفرج يسخر من رجل يبكي، مثل امرأة مفجوعة، وطرح بديلاً عن هذا بتحمل العذاب والمعاناة والتاسي بالصبر الجميل.

مثل هذه الفروسية النادرة، شديدة الاعتزاز بكرامتها الشخصية تخصبت نواتها فيما بعد بالتورية التي تحمي البطل من هذا الوهن والعجز المذل، ودفعته ليدافع عن قضيته الكفاحية في الحياة وكينونته الفردية من الانتهاك، سواء كان عدوه طبقياً، أم غازياً، أم فكراً ايديولوجياً مفتقد المبررات وجوده التآريخي.

ساد هذا النمط الجديد من الحزن الشفيف مقترناً بوعي المثقف والعامل والجندي الثوري في ادب الواقعية الاشتراكية بشكل خاص، وبات انموذجاً اعتبارياً للذين يجدون في موتهم مأثرة للآخرين، ودرساً باسلاً للارتفاع فوق حدود القدر الذاتي، وتعبيراً عن التضامن والانصهار مع قوى تأريخية تمسك بزمام المستقبل بيديها، وقادرة على الافلات من الفاشية وان كانت ضحيتها، بفقدانها ملذاتها اليومية وسعادتها الاسرية الصغيرة لكنها باحلامها ترسم افقاً انسانياً تقدميا، مختلفاً عن السقوط في وهدة (ميلودرامية) بائسة، تفقد الإنسان مغزاه الاخلاقي والفكري في دوامة (التقنية) المتضخمة هذه، اذ تختل لدى البطل الميلودرامي ضوابط الموازنة بين الانفعالات البشرية السوية، فيجنح الى منطقة استثنائية من الهياج البكائي يفوق حشرجات الخنساء على صخر الندى!!

وبذلك يتضبب معنى الحياة وينحدر الى نوع درامي تنفر منه الطباع المتزنة بذوقها المرهف، لان الميلودراما تنسج رصيداً قدرياً يحدق بالإنسان ويقوده الى التهلكة، وتوثقه بوثائق من العقد الهجينة، فيصبح "الحزن" وسيلة و غاية في آن واحد، في خطة مغلقة مكرورة.

بهذا الارتباك الفني المسرحي، يحول الغلو ما بين الفنان وجمهوره لان المتفرج الذواقة يبحث عن انموذج جدير بانسانيته المتحضرة، وهو غير ملوم حينما يغادر كرسيه ويترك خلفه في صالة المسرح آلهة الدموع السخية، تستشيط أكثر من هيكوبا على بلواها الشخصية!!

## الممثل مع نفسه..

# مقدمة اعداد الممثل لستانسلافسكي

ك. كريستي

ترجمة : د.فاضل خليل

في مقدمة كتاب (عمل الممثل مع نفسه) لستانسلافسكي الصادر لأول مرة عام ١٩٣٨ ، وضح الكاتب بأن العمل وفق المنهج (النظام ( Systemكان قد بدأ بعد العام ١٩٠٧، وهذا يعني أن العمل على إنجازه كان مع سنوات البحث فيه. لكن واقع الحال يقول ، أن الفترة التي حددها الكتاب لم تكن لتغطي كامل الفترة التي تم تدوينها فيه ذلك لأن الكاتب –ستانسلافسكي –أيامها كان منشغلا في البحث بالمراحل المكونة للعرض المسرحي والى ما يتطلبه عمل الممثل على الخصوص فيها من متطلبات والتي حددت بالآتي : الدراسة ، المعايشة ، التجسيد . مستفيداً بذلك من مراقبته للفنانين الذين زامنوه والذين عملوا معه، وقد ثبت في دفاتره الأولى ومفكراته اليومية عن أعمالهم أثناء التمرين وبعده وخلال البحث فيها الملاحظات التي اراد دراستها. وبذلك نستطيع القول ان (النظام) كان قد عبّر عن أهداف مشروعه تدريجيا فيما حققته دراسة تلك التجارب من استمرارية لمراحل العمل وأهدافها . أن ستانسلافسكي و منذ طفولته كان يقود عمليات التنفيذ على مسرحه الخاص ومن خلالها أدرك – و في وقت مبكر- ما كان يصاحب تلك الأعمال من ضعف وخلل في المشاعر –ربما –و في ما يصاحب التخطيط والتجسد من سرعة تؤدي في الكثير من الأحيان إلى عدم الدقة . لقد وقف ستانسلافسكي بوعي أمام تلك الملاحظات وأمام ما شخصه من خلل فيها فاقترح له المعالجات وعزز مواطن القوة فيها وثبتها .

يذكّر ستانسلافسكي في مذكراته ، بأن (النظام) الطريقة ستعطي يوماً ما خطط لها لتكون منهجا يهدي الطريق أمام رجالات المسرح في محاولاتهم الإبداعية لخلق الشكل الفني والأسلوبي بوجهات نظر جمالية نقية نابعة من حياة المجتمع ووفق أُسس قوانين التطور الاجتماعية وهي لا تخلو من صعوبات لكنها سهلة بسبب قوانين العمل التي ثبتها النظام .

ومنذ العام ١٨٨٩ كان ستانسلافسكي يؤكد على ضرورة أن تكون لكل فنان أبجديته الواضحة ، المعززة بالقواعد الفنية الثابتة التي تقبل الجدل لأغراض التغير . لأنه لم يكن في السابق يمتلك الشروط الثابتة في عطائه الفني ، لا في المسرح ولا في الحياة . بل لم يكن يمتلك حتى التصور الواضح لقواعد فن المسرح تلك التي حققت معرفةً لقوانين الإبداع على مستوى التنظير على الخشبة التي رصدها ستانسلافسكي ووثقها ، بل ووقف أمامها طويلاً في تجاربه على مستوى الشكل المبسط للحالات ، وكذلك في رغبته الهادفة إلى إعطائها الأُسس الفنية والمعرفية في الإبداع . فنظر لها في مؤلفاته التي لم تغب أهميتها والإستفادة منها لديالمتخصصين وطلاب الفن والجمهور(ربما).لأن ( ستانسلافسكي) و( النظام ) ، مصطلحان ظلا يلازمان الباحث في مهنة التمثيل وفي فن إعداد الممثل ، ليتعرفوا من خلالهما بالمراحل التي انتعش فيها المسرح الروسي ومن ثم المسرح السوفيتي ، بل ظل ملازماً لهما حتى حاضر و مستقبل المسرح بشكل عام .

ففي كتابه (حياتي في الفن) ، قارن ستانسلافسكي ما أكتشفه من أسس في اختيار الفنان المبدع ، بعد نفض الغبار عن موهبته وفسح الطريق أمامها مستفيداً بذلك من تجربته الراسخة لسنوات طويلة ممثلا ومخرجا ومربيا، فقدم نفسه في الكتاب من خلال نظريته –المنهج – (النظام) باعتباره المحصلة الكاملة لموروثه الثقافي الذي اكتسبه من طول تجربته في المسرح إلى جيل المستقبل العامل في المسرح، فكانت بحق خلاصة جهد تميزت بصدقها ودقة تعاملها مع التجربة المهمة لحياته الإبداعية . في كتابه(حياتي في الفن)ألقى ستانسلافسكي الضوء على تاريخ البداية الكاملة لنشوء نظريته فكان في كل فصل من كتابه يهدي القارئ إلى مداخل فيها جوانب من نظريته في الإخراج والتمثيل ، توضح له كيفية التعامل مع أدق الحالات والممارسات في المعايشة و التجسيد .

وضح ستانسلافسكي في نظامه ، الأسس النظرية لدراسة فن التمثيل وعمل الممثل مع نفسه ومع الدور ، فأذا أمعنا النظر في تلك الأسس سنجد أن ستانسلافسكي لم يستند إلى تجربته الخاصة وحسب، بل اعتمد كامل الإرث المسرحي الذي عاشه لنفسه وللآخرين ودرسه على امتداد واقع امتد إلى عشرات السنين . وعليه فأن (النظام) لم يكن حصيلة تجربته الخاصة فقط بل كان كلاً متكاملاً لمجمل تقاليد المسرح الواقعي اعتمد فيه على دراسة الأسلاف الذين سبقوه والمعاصرين الذين زامنوه أيضا . كان يشير دائماً إلى نظريته التي بدأت من تجارب (شجبكن) ، وآخرين غيره من أعلام المسرح الواقعي الروسي ، الذين تناولهم بالدراسة كما تناول بالدراسة أيضا تجارب الكثير من زملائه و تلامذته ، الذين لم يهمل أعمالهم المتميزة والتي تركت أثرا في مسيرة المسرح العالمي ، كما أكد على تجارب (مسرح مالي –في لينينغراد) واعتبرها من أهم التجارب . وبهذا يكون قد تناول بالاعتزاز المؤثرات الثقافية الفاعلة التي عاشها، بل لقد ناضل ضد سقوط الثقافة الواقعية وتناولها بالدراسة في كافة مراحل تطورها ، كما تناول بالدراسة أيضا تجارب بعض الممثلين الألمان والفرنسيين، إضافة إلى دراسته تاريخ المسرح الأوربي بشكل عام في القرن الرابع عشر . لقد تعمق بمعرفة البساطة والفخامة معا في تراجيديات شكسبير وكوميديات موليير . وفي أعمال لمقنني وواضعي أسس ودراسات في الدراما عظام .

إن ( نظام) ستانسلافسكي أكد على كل البدايات المؤثرة على ا لثقافة المسرحية الديمقراطية في روسيا ، لأن(النظام) لم يظهر ليؤكد الإبداع العالي في أعمال (مسرح موسكو الفني) فقط، بل أكد على كل التجارب الإبداعية المؤثرة أينما كان . لقد كان لعملية التنافس المستمرة في أعمال الفنانين الكبار أثرها لأن يكون المسرح السوفيتي في المقدمة، كما كان لتجارب المؤلفين الكبار أمثال (تشيخوف) و(غوركي) و(شيفنسكي) وغيرهم أثرها هي الأخرى في ترصين كامل التجربة المسرحية في العالم .

ومن تجاربه في (مسرح موسكو الفني) والتجارب الأخرى التي أشرنا إليها ، مضافا إليها تجارب رفيق دربه في المسرح مخرجا ومربيا ومنظرا (نيمروفيتش دانجنكو)، مع جهود الكثيرين ممن زامنوه من جيل الشباب والجيل الأوسط أمثال: (مايرخولد)، و(فاختانكوف) ، و (مرجانوف).. وغيرهم ، الذين ساهموا معه في إرساء قواعد النظام حتى تكامل وأصبح المنهج الأهم في إعداد الممثل والمخرج معا . ولأجل أن يمتلك ستانسلافسكي ناصية المجابهة التقليدية لمسرح واضح قادر على امتلاك زمام المبادرة في المسرح كظاهرة حضارية من شأنها خلق مسرح روسي متقدم يسير على خطى منهجه الإبداعي (النظام) كنظرية جمالية في تنظيم عمل المخرج والممثل معاً ، كانت أهم ركائزها واقعية المبادئ الطبيعية في ألفن . و التعبير عن ذلك الواقع البساطة المعمقة في فهم الحياة . فلقد حدد النظام الأسس الصحيحة للعمل في المسرح الواقعي . أما القيمة التي اعتمدها فهي معرفة القوانين الاجتماعية الموضوعية للإبداع الفني ، والتي أكد على احتوائها الشروط والمتطلبات التي يتصف بها الفنان . يضاف إلى ذلك الفائدة التي يكتسبها الفنان من المحيط الذي يعيش فيه . لأن الطبيعة وحدها لاتمده بالخبرة بعيدا عن القيمة التعبيرية التي تميز الفنان عن غيره ، كأن يكون : جذابا ، ذا حضور ، يترك انطباعا حيويا عند الجمهور . و فروع المثابرة من أهم المزايا التي على الفنان أن يتمتع بها في حضوره على المسرح ، وفي امتلاكه الخيال الخلاق المتجدد ، والثقافة الموسوعية التي تمكنه من أدراك حاجات المجتمع . هذه السمات تساعد الممثل في إعداد دوره ويطلق عليها ستانسلافسكي (العناصر ELE-MENTS)التي تساعد الممثل في إعداد دوره أملا في الوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي .

في النظام امتحان لمختلف العناصر الطبيعية والنفسية والعضلية والفنية للممثل . امتحان لنوع العلاقة بينه وبين زملائه ، و للجدل المثمر الذي يوصل إلى نتائج تساعده على الإبداع والنجاح للدور الذي يلعبه . ومن خلال التحليل وإعادة البناء و التركيب و من معرفة الأشياء الساندة لدوره واستيعابها ومن المعايشة اليومية لحركة الناس والمجتمع يتمكن الممثل من نقل أفكاره الحية إلى ألخشبة يساعده في ذلك فهمه المبدع لمحتويات (النظام) . إن العملية الإبداعية في هذا النظام تعتمد على ضبط النفس في الوصول إلى قوانين التكامل الفني للعرض المسرحي ، والتي يعتبرها ستانسلافسكي مادة الخلق والإبداع في نظامه ، لا يمكن تجاوزها بأي حال من الأحوال . إذن من الخطأ اعتبار العمل على طريقة ستانسلافسكي –طريقة شكلانية –عاجز عن خلق الجديد الذي يدحض الشكل المتحفي الحرفي للطبيعة ، إنما الصحيح هو ( أن الطبيعة تؤطرالحياة على المسرح بالشكل الفني ) . وعليه فأن ، عمل الممثل يكون عملا حيا نموذجيا بوسائله الإبداعية في فن (ألخشبة الحية) لأنه يجسد بعمق محتويات الفكرة و" هكذا هي دعوتي " : كما يقول ستانسلافسكي . هذا القو ل المشهور لم يأت اعتباطا وانما جاء بعد ثمرة جهده في أ لبحث عن (طريقة عمل جديدة للممثل) لكي يعطي ( شكلا جديدا للدور ) ، يكتشف من خلاله أهمية تجاربه الحياتية التي تضفي ، من روحه إلى روح الشخصية (الدور) ، من دون أي افتعال أو مؤثرات خارجية مقحمة وانما بشكل تلقائي جذاب يستطيع التحكم به وبالشخصية على المسرح .

يحدد ستانسلافسكي مسبقا هدف البحث في المضامين وأفعالها من خلال التمرين مع الممثل قبل صعوده على الخشبة، وكيف عليه أن يكون مقنعا مقبولا متلائما مع نفسه ودوره شكلا ومضمونا و بمنطق لا يقبل الشك ، يحتم عليه أن يعيش الواقع على المسرح لا أن يمثله ، هذه الحتمية تلزمه أن يكون حيا ، حيويا ، يتنفس الحياة بصدق ويضفي على الخشبة حضورا حيا ، ذا نظام يستند إلى القوانين الطبيعية في الحياة ، شرط امتلاكه التلقائية المطلوبة على المسرح، التي تجعل من الصعوبة عادة ، وعادة سهلة تمتزج مع شروط التمثيل في ، المزاج ، الضبط ، العدالة، الابتعاد عن الميكانيكية . وهنا يكمن الإبداع في مفهوم ستانسلافسكي: (أن تكون طبيعيا) ذا موهبة للوصول إلى شخصية الممثل الناجح الذي يمتلك الشروط التي حددها ستانسلافسكي والتي يعتبرها مهمة جدا في فن التمثيل.

حدد ستانسلافسكي في نظامه ( الطريقة ) مراحل عمل الممثل في الأداء وهي :

عمل الممثل مع نفسه .

عمل الممثل على الدور .

ففي الأولى رسم الطريق في بناء الشخصية من خلال التكنيك الخارجي للصورة التمثيلية التي يطمح الممثل في الوصول إليها عبر عمله الإبداعي الذي يؤدي في النتيجة إلى الشكل النهائي للشخصية على المسرح.

ستانسلافسكي