مجلة جماليات
المجلد: 05 / العـدد: 01 (2019)، ص 409- 428

التجريب المسرحي في روسيا- فسفولد مايرهولد أنموذجا

Theatrical Experimentation in Russia; Case Study: Vsvold Myrhold

د. بوزيدي محمد،
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، m.bouzidi@univ-chlef.dz

تاريخ الاستلام: 2019/10/21 تاريخ القبول: 2019/12/03 تاريخ النشر: 2019/12/27

ملخص:

كانت فترة القرن العشرين مليئة بأهم الوقائع الفنية في تاريخ المسرح حيث ازدهرت العروض المسرحية من خلال تعدد الاتجاهات والمناهج الإخراجية الحديثة التي أسسها مبدعون من روسيا ومختلف أنحاء العالم. كانت البداية الفعلية لتأسيس فن الإخراج المسرحي مع المخرج الروسي **قسطنطين ستانسلافسكي** عندما أسس مسرح موسكو للفن ووضع أسسا خاصة بإعداد الممثل المسرحي من خلال النظرية السيكولوجية. لم تتوقف مسيرة المسرح إلى هذا الحد بل برزت وجوه جديدة أنارت درب المسرح حيث تربع **فسفولد مايرهولد** على عرش المسرح من خلال طرحه لنظرية البيوميكانيك التي اهتمت كثيرا بالشكل والأداء الخارجي للممثل؛ هذه المقالة توضح أهم المحطات الفنية والأفكار والنظريات التي مر بها المسرح الروسي بطروحات المخرج **فسفولد مايرهولد** في الإخراجِ.

كلمات مفتاحية: المسرح الروسي؛ الإخراج المسرحي؛ إعداد الممثل؛ فسفولد مايرهولد.

Abstract:

In the twentieth century a very important events and changes took place in the field of drama and theatre ;where theatrical performances flourished through the multiplicity of trends as well as the different approaches created by creative directors from Russia and others around the world .Thus, theater temporary started a new theatrical production based on deep research led by; Konstantin Stanislavski a Russian director , who focused on performance and developed a psychological theory of acting through *the Moscow Art Theatre* workshops, however these theoretical efforts were the first step on the practical studies in theatre ,followed by a new and creative ideas which changed the way of directing approach ;especially those of Vsevolod Meyerhold , who we aim through this study to highlight his efforts and ideas in order to analyze his approach in directing and its importance while applying it in theatrical and artistic works.

Keywords: Russian theater; Theatrical Direction; Actor Preparation.

1. مقدمة:

بقي منهج الروسي **فسفولد مايرهولد** Vsevolod Meyerhold (1874-1940) في الإخراج المسرحي يؤثر في المسرح العالمي إلى يومنا هذا، حيث يعود هذا الأمر إلى المفاهيم التطبيقية والنظرية التي ارتكز عليها في بحثه عن المسرح الجديد ، فبعد اكتسابه واقتناعه بأساليب وأشكال مختلفة استمدّها من مختلف البلدان، كانت رحلة البحث بمثابة تجريب وتنظير من جهة وتنمية وإثراء للفكر من جهة أخرى، وهذا من أجل تقديم رؤية إخراجية حديثة وملائمة لاحتياجات المشاهد الذي أراد **مايرهولد** أن يدخله كعنصر مشارك في عملية العرض ، كما استفاد كثيرا من تجارب معلمه الرائد **قسطنطين ستانسلافسكي** Constantin Stanislavski (1863-1938) الذي أسس فرقة الفن في موسكو وبذلك اكتسب خبرة عميقة في مجال الإخراج والإعداد المسرحي بكل عناصره في النص والعرض وتكوين الممثلين وتطوير أساليبهم المسرحية.

وعليه، تتوقف هذه الدراسة عند تقنيات الأداء وأهم الأساليب التي ابتكرها الروسي **فسفولد مايرهولد** في الإخراج المسرحي بجميع عناصره، كما توضح عمق التجربة الإخراجية التي أسس مبادئها هذا المخرج وأهم نظرياته التي ارتكزت أساسا على تكوين الممثلين.

2. جوهر التجربة الإخراجية عند فسفولد مايرهولد:

ألحّ **مايرهولد** كثيرا على أن تكون العلاقة بين المخرج والمهندس للمناظر علاقة متوطّدة وقائمة على اتصال دائم وتشارك في الأفكار، وذلك ارتكازا على أنّ تشكيل المنظر المراد توظيفه يعتبر الإطار التشكيلي الذي يوفّر المتعة البصرية للعرض المسرحي، ولا يعتبر لوحة ثابتة من عناصر الديكور بل يشارك المنظر ويؤثر أيضاً في تكامل الملابس وألوانها وبين شكل الإضاءة وطريقة توظيفها وما

إلى ذلك [1]. وتتضح أهمية مصمم الديكور عند **مايرهولد** عندما يوفّر للجمهور الذي يعدّ أساس العملية المسرحية المناظر المبهجة التي تحمل مميّزات ممتعة للبصر، إضافة إلى أن القيمة الجمالية للمنظر مرتبطة بموضوع المسرحية، لذلك يرى **مايرهولد** أنه «بإمكان المخرج أن يشير بسرعة إلى عمله باستخدام رسوم تخطيطية وبعض الصور لكن هذه الرسوم والصور سوف تصبح مختلفة تماما عن ذلك الشيء الذي يقدمه الفنان عندما يتقن عمله»[2]. ومن خلال ما سبق، يظهر أن هذه المفاهيم الإخراجية التي طبقها **مايرهولد** هي التي قادته إلى تقديم علامة جديدة في المسرح، والتي تمثلت في "التيترالية" أي الأسلبة stylisation؛ هذه العلامة أو التوجّه الحديث الثائر على النماذج التقليدية لأنّ **مايرهولد** قطع أثر الأشكال المنظرية التقليدية واقترح الابتعاد عن الماضي بواقعيته الطبيعية وسطّر بداية جديدة للتجريب المسرحي في أساليب الإخراج وتكوين ممثلين مسرحيين مدرّبين بشكل متميّز وخاضعين لقوانين وقواعد في حركة أجسادهم وفق تقنيات آلية، كما يصرّ **مايرهولد** كثيرا على أهمية اختيار الشخص للدور المناسب له، الذي يمكنه من فهم عمله ودوره المنوط إليه فوق خشبة المسرح منطلقا من فكرة أن الممثل أهم عنصر في العرض المسرحي، والوحيد الذي يتطور ويتغير منهجه من عرض لآخر.

2.1. قدسية حركة الممثل عند مايرهولد :

لقد فهم **مايرهولد** مكانة الحركة الجسدية للممثل فوق خشبة المسرح وما تقتضيه من دلالات وتطرحه من علامات ومعانٍ، ووظيفتها مقدسة في نظره لأنّها السبيل الوحيد الذي يقوم على إيصال المعنى الدرامي إلى الجمهور، وإذا لم تكن متقنة ومدروسة بكل دقة حتما سيكون مآلها الفشل والتشتت وغموض دلالاتها. وعلى هذا الأساس، اعتمد **مايرهولد** على مناهج خاصة لتدريب ممثليه تمثلت في تلقينهم الحركة أولا ثم تأتي الفكرة ثم الكلمة آخرا،

إضافة إلى أن هذه المواقف هي التي تصنع تلك الدلالات والمعاني التي تسبح في الفضاء المسرحي ومعبرة عن حكاية المسرحية[3]. وممّا لا شك فيه فقد بنى **مايرهولد** منهجه الإبداعي لعمله الإخراجي، مرتكزاً على عنصر الممثل وطريقة توظيفه للحركة الجسدية بالدرجة الأولى، والممثل الناجح عنده هو الذي يسعى بدوره إلى الاجتهاد في الإتقان من خلال التمارين والبحث الدؤوب إلى اكتشاف الحركات التي تحتاجها شخصيته في كل أداء أو موقف من مواقف دور الشخصية لكي يتمكن من تحقيقه بتكامل وانسجام ،حيث يتساءل في ذلك **مايرهولد:** «هل المطلوب منا كممثلين أن نقوم بالتمثيل فقط؟ بالتأكيد لابد أننا مطالبون أيضا أن نفكر ، نحن بحاجة لأن نعرف لماذا نمثل ، وماذا نمثل ، ومن هم الذين نمثل من أجلهم ونعلمهم أو نهاجمهم من خلال العرض المسرحي ... » [4].

كان الممثل يقوم بتأدية أدوار ومهمات صعبة تتمثل في إيصال مجموعة من المفاهيم إلى المتلقي عبر الحركات الجسدية، وفي غياب وعي الممثل وتركيزه لا يستطيع المتلقي استيعاب ذلك الكم الهائل من الحركات التي لم تكن مترتبة ومتسلسلة وذلك لغياب فكرتها الأصلية، لذلك كان **مايرهولد** يحث ممثليه على أن تكون الحركة شاملة لجميع أعضاء الجسم كأن تتكلم الأعين ويفتح الفم جيداً وتتحرك الأيدي على نحو سليم ، فكان يطلب منهم أن تسبق الحركة الكلمة معتقداً أن الكلمة تنشأ قبل الحركة استنادا إلى قوله: «لنتعلم كيف نبني جهاز التفكير عندنا حيث نطلق الكلمة فتتبعها الفكرة على مسافة خطوتين ...»[5]. ومن خلال هذه الفكرة، يتضح أن **مايرهولد** قد ابتكر منهجا جديدا في عمله الإخراجي عندما أراد أن يجرّد الممثل من نفسه ويبقي على الآلة المختفية داخل جسده والتي تطبق وتؤدي ما يقال لها حرفيا فوق خشبة المسرح، كما يترك للحركات التشكيلية فرصة للتكلم لأن **مايرهولد** يراها ترغم المشاهد على الاهتمام أيضا بالحوار الداخلي من خلال

الحركات التشكيلية التي تكون غير مطابقة للكلمات، لكي تكون مثل الجسر بين الممثل والمشاهد.

وانطلاقا من فكرة أنّ حركة جسد الممثل هي أساس العمل المسرحي الذي يقوم بترجمته فنيا فوق خشبة المسرح؛ وبما أنّ المناهج الإخراجية المعاصرة قد أولت عناية كبيرة بأداء الممثل على حساب كل العناصر الأخرى، فقد سار **مايرهولد** على هذا النّهج أيضا بل فاق اهتمامه بجسد الممثل كثيرا وراح يطبّق عليه تقنيات وقوانين خاصة استمدها من كل الثقافات المسرحية في المشرق، إضافة إلى قوانين الحركة وفيزيائيتها خاصة تلك التي تبعث الصور التعبيرية المخاطبة للأذهان والتي تفتح الفجوة الواسعة لخيال المشاهد، كما أراد **مايرهولد** أن يعطي الممثل قيمته الحقيقية بين عناصر العرض المسرحي ويضفي عليها جمالية الأداء الفني برمزية لا كما أراد **ستانسلافسكي** في واقعيته.

حاول **مايرهولد** أن يكتشف الممثل الفنان والآلة المجسدة التي تدخل ضمن قائمة العناصر الواجب توافرها في المسرح الشرطي، الذي تكون حركته الأصغر هي الحركة المتجلية والمتميزة في فضاء المسرح إضافة إلى إيحاءها وحقيقتها وفي الوقت نفسه هي ساكنة وهادئة[6]. وبهذا يكون قد فرض على ممثليه منهجا فريدا ومتميزاً جمع فيه بين القوة الفكرية والعضلية من أجل إبراز الملكة التعبيرية لأداء الممثل وتشكيل حركة تؤدي دورها الفنّي وتتماشى مع التجربة الإخراجية التي أسسها **مايرهولد**.

2.2. ممثل المسرح الشرطي وتقنيات الأداء:

لقد أولى **مايرهولد** أهمية كبيرة لدور الممثل فوق خشبة المسرح وما يترتب عليه من أساليب يستخدمها وقواعد يطبّقها حتّى يصل على مثالية الدور وإنجاح عملية العرض كاملة، لذلك ركّز أيضا على كل التفاصيل الدقيقة للجسد وما قد تفعله أصغر حركة أو رمز مما يقوم

به الممثل: فملامح وجهه وجميع أعضائه تعطي كثيرا من المعاني والدلالات إذا كان متحكّما فيها ومتقنا لإشاراتها، كما تعتبر بمثابة اللغة الثانية التي تترجم للمشاهد هذه الدلالات وتقحمه في صلب موضوع المسرحية، لأنّ المشاهد يحاول أن يتمتع بما يشاهده من عروض كما يحاول فهم المغزى والقضايا المطروحة أمامه، ولا ننسى أنّ أساس العرض المسرحي كله قائم على محاولة مراودة المشاهدين وتمرير الموضوعات المختلفة بين ثنايا العرض، وقد جعل **مايرهولد** لهذه الفكرة أيضا نصيبا من تجاربه المسرحية : « ممثلي **مايرهولد** كانوا فريدين من نوعهم لأنهم كانوا قادرين على الأداء والتفكير بشكل متزامن، هناك خطوة صغيرة بين الممثل المفكر والمشاهد المفكر ولكنها صعبة...»[7]. وبناء عليه، يكون الممثل الذي كوّنه وصمّمه **مايرهولد** ظاهرةً فنيةً خاصة، لأنه ممثل جمع بين أشكال وأساليب مختلفة مستوحاة من أماكن وبلدان شتى: إنه ممثل جمع بين مهارات السيرك والبهلوان والرقص من جهة وبين حمولة من الطاقة الداخلية الهائلة التي تجعله يكمل مهمته بدون إظهار ما يدور في وجدان الممثل من حالات الفرح والبهجة أو التشاؤم من جهة أخرى، واستنادا إلى هذا يقول **مايرهولد:**« إن الممثل عندما يصعد فوق خشبة المسرح يكون قد خاض نضالا هائلا في ميدان منهج الأداء (الداخل) والمنهج الذي يطلق عليه (المعاناة)... إن الممثل يأتي إلى خشبة المسرح منظما لهذه المادة على مرأى من الجمهور»[8].

الممثل إذًا بمفهوم **مايرهولد**، هو ذلك الفنان الذي يكون حضوره فوق خشبة المسرح كاملا وساحرا للجمهور بفنية أدائه، يقدم نوعا من الجاذبية لدى المشاهد بمجرد وقوفه على الركح حيث يكون مسلحا بجميع أدوات الجسد الخارجية وفي الوقت نفسه مخزنا لجملة من الانفعالات التي تعمل على الإقناع والإغواء إذا ما كانت هناك مواقف ارتجالية خاصة،

حيث صفقة واحدة بالكفين يمكنها أن تمنح تعبيرا عن أكثر "آهات" عمقا، تلك "الآهات" التي يحاول "المعانون" عبثا اعتصارها من أنفسهم[9].

إنّ حركة الممثل عند **مايرهولد** هي التي تترجم الأحاسيس وتبرز العواطف وتأخذ مكان العديد من عناصر العرض لأهميتها، وهو ما جعله يبحث في تجارب ثقافات البلدان الأخرى ويعمل على اكتساب أكبر عدد من الأساليب الأدائية. ولعلّ ذلك ما جعله يستخدم الممثل البهلوان والراقص والمهرج ورياضة الجمباز، ويجمع رؤى متعددة من الإبداعات المختلفة والمتفاوتة فيما بينها لتشكل في آخر الأمر منهجا جديدا كان أساسه القدرات الجسدية التي إذا كانت ذات دقة عالية ومهارة متقنة شكلت رؤية بصرية معبّرة تكون قد منحت محتواها الجمالي الفني ودلالاتها الموضوعية. لذلك رأى **مايرهولد** في الممثل الذي يطبق المنهج المبتكر (البيوميكانيك) أن يتمتع:

أولا: بقدرة طبيعية على التحفز الانعكاسي حيث يرشح الشخص الذي تتوافر فيه هذه القدرة إلى هذا الدور أو غيره تبعا لمعطياته الفيزيولوجية.

ثانيا: يجب أن يكون الممثل في توازن فيزيولوجي، أي أن يتمتع بتقدير بصري سليم وبالثبات وبالقدرة على إيجاد مركز ثقل جسمه في كل مرة"[10].

3. منهج البيوميكانيك:

أو ممثل المستقبل كما وصفه **مايرهولد**، هذا الأسلوب الجديد الذي يؤسس لنظرية هامة قامت عليها أغلب وجهات النظر والتغييرات التي ناقشت وعالجت جهود **مايرهولد** في المسرح الروسي؛ وبهدف تجريب وتحقيق البيوميكانيك كان الممثلون يقيمون حلقات دراسية بأنفسهم في غير حضرة المخرج في جو من النقاش بغية التوصل إلى

الصورة التطبيقية الملائمة لتنفيذ الأسلوب الجديد وأما بالنسبة لمفهوم البيوميكانيك والأصل الذي قامت عليه فسيوضح كالآتي:

"**البيوميكانيك:** التي معناها الميكانيكا الحيوية أو علم حركة الجسم وهي مشتقة من كلمتين:

1- **Bio:** يعني حياة أو إحياء (العضو الحيوي).

2- Mechanica: وتعني البراعة اليدوية وقد تكون الميكانيكا ذات علاقة بالآلات، أو العامل الماهر الذي يقوم بصناعة الآلات"[11]. ومنه، يتضح أن البيوميكانيك قد تعلقت بالآلة والهندسة الميكانيكية، فمن خلال الآلية الحيوية أراد **مايرهولد** أن يطبق قوانين ميكانيكية على الأجسام الحية أي الجهاز الحركي لجسد الإنسان الكلي من أجل غرض الوصول بالأداء إلى أعلى مستوى.

وبما أن المعنى السابق للبيوميكانيك هو العامل الماهر أو المحترف الذي يصون الآلة، فإنها تحمل المعنى نفسه عند **مايرهولد،** لأنه يعتبر الممثل وجسده الآلة حيث يكون الممثل هو العامل الماهر الذي يعرف كيف يتحكم بجسده ويتكيّف مع هذه الآلة في جميع الظروف، فهو الممثل الذي يستوعب فكرة النص المطروحة أو المراد معالجتها والتعليمات اللازمة لأدائها وهو نفسه الذي يقوم بتنفيذ وتجسيد الدور، وهنا يظهر مفهوم مايرهولد الذي يترك للممثل الحرية وعدم التقيّد الحرفي بكلمات النص، أي محاولة الابتعاد عن النص الدرامي[12].

4. **أصول البيوميكانيك:** بنى **مايرهولد** نظريته الآلية الحيوية على أساس سيكولوجي استمدّها من فكرة الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي **وليام جيمس** William James (1842-1910) حيث يتخلَّص مفهوم التجربة عنده: أن هناك تيارا من الشعور السيّال والمتصل لا ترابط فيه، تتداخل فيه الأشياء مع بعضها البعض في الزمان والمكان، لتبرز محتويات

شعور واحد إرادي وحسي معا فهو لا يحسُّ فقط بل يؤثر ببعض ما يحس على بعض[13] . ويتلخص مفهوم النظرية على أن الانعكاس اللاإرادي يسبق الشعور أي الإحساس ثم لا يتبعه وفي الوقت نفسه يكون نتيجة له.

أما المصدر الثاني الذي اعتمده **مايرهولد** في انتهاجه للآلية الحيوية فهو المنعكس الشرطي، وبالتحديد من تجارب **إيفان بافلوف**[14*] Ivan Petrovith Pavlov (1849–1936)، الذي خاض تجاربه الشهيرة على مجموعة من الكلاب، حيث قدم لهم الطعام لعدة أسابيع وتزامنا مع قرع الجرس، ثم بعد فترة قام **بافلوف** بقرع الجرس دون تقديم الطعام للكلاب وكانت الملاحظة أن الكلاب توجهت إلى المكان السابق نفسه ولعابها يسيل وقد سمي هذا بالانفعال الشرطي... فقد وجد **مايرهولد** أن المسرح ومنذ نشأته الأولى، كان يعتمد على الانفعالات الشرطية لدى المشاهد، وبالتالي واعتمادا على هذه الانفعالات تنشأ حالة التواصل بين المتلقي والمرسل في المسرح[15].

يتبين أن نظام البيوميكانيك يقوم كرد فعل منعكس لفعل آخر، واستنادا إلى ذلك يستشهد **مايرهولد** بمثال **ويليام جيمس:**«عندما نرى دبا، نبدأ أولا بالركض، وبعد ذلك نصبح خائفين بسبب هروبنا»[16]. وانطلاقًا من هذه الأفكار، وضع **مايرهولد** خطة جديدة لتدريب الممثلين على كل الحركات حيث كان يطلب منهم هضمها جيدا داخليا وخارجيا قبل التمثيل، وهنا تظهر خصوصية أداء الممثل عند **مايرهولد** التي تتناقض مع **ستانسلافسكي** الذي يحث ممثليه على أن تكون الأحاسيس والمشاعر هي الأداة الباعثة للحركة؛ لكن الذي يقوم عليه نظام **مايرهولد** هو عبارة عن صورة تعبيرية شكلية عن الانفعالات والعواطف، حيث الذي يقود هذه الصورة أو الفكرة هو الحركة.

5. أهداف ومبادئ البيوميكانيك:

إن كل ما عمله **مايرهولد** في رحلته الفنية المسرحية من اكتشافات خلاّقة وتطورات حديثة محتكا بتجارب الآخرين ونظرياتهم، كل هذا يصب في مفهوم واحد وهو إنتاج صورة بصرية مبدعة معاصرة من خلال العرض والتي بدورها تعطي معاني ودلالات جديدة للواقع، هذا الواقع الذي يلاحظه المشاهد أمام عينيه بصورة مختلفة حيث يتركه في حالة من التساؤل مع ذاته. من أجل ذلك، ابتكر **مايرهولد** أسلوب البيوميكانيك لدى الممثل، من خلال علاقة الممثل بالسينوغرافيا وفضاء العرض؛ لكن هذا لا يحدث بسهولة، حيث لابد من تحميل كل الطاقة الهائلة وإمكانات الجسد الإبداعية، حيث إنّ « البيوميكانيك تكوّن المبادئ الأساسية للأداء التحليلي الدقيق لكل حركة، والتفريق بين الحركات بهدف الوصول على أكبر قدر ممكن من الدقة والنموذجية...»[17].

ولذلك كان لزاما على ممثل البيوميكانيك أن يكون ملما بجميع قواعد التدريب وعناصره وأشكال الحركات الآلية، والتنقل عبر مخطط هندسي، وفي الوقت نفسه مطبقا لنظرية **تايلور** التي تجعله يقتصد في الزمن والحركة، كما طلب **مايرهولد** من ممثليه بتطبيق الانتقالات والتقسيمات فوق خشبة المسرح حيث إذا قام الممثل بالخطوة الأولى، اضطر للقيام بالثانية والثالثة وحتى المدى الأخير فهو يرى أن «المسرح الجديد الناجح لا يمكن أن يظهر للوجود ما لم تتم عملية التدريب للممثلين فكريا وجسديا وذلك لإنجاز وتحقيق أفكار المخرج...»[18]. وبناءً على ما سبق، يبدو أن تقنية البيوميكانيك هو أسلوب صعب المنال ولا يتحقّق إلا بتمارين دقيقة، لأنه يعتبر عرضا رئيسا في عملية العرض، حيث يتطلب تهيئة شاملة وتدريبا فيزيقيا وعضويا وإعدادا جسديا شاقا يتحوّل إلى حركات وظيفية آلية بلاستيكية تؤدي في الأخير إلى تدفق المعاني والدلالات والرموز التعبيرية المختلفة.

ومن أجل تعبير الممثل عن الحركة الجسدية المعبرة والهادفة قسم **مايرهولد** نظرية البيونيكانيك من حيث بناؤها التعبيري إلى ثلاثة:

1- الاستعداد للفعل- ثم توقف.

2- الفعل نفسه- ثم توقف.

3- رد الفعل الموازي.

وبناءً على النظرة الجديدة لممثلي البيوميكانيك، عليهم أن ينسوا الأحاسيس والمشاعر الذاتية لتحل محلها الرياضة البدنية عن طريق الملاكمة والألعاب البهلوانية والقفز والرقص لكي يكتسب الممثل الجديد اليقظة والرشاقة والفعالية. وضع **مايرهولد** هذه القوانين ليصور السمات الخارجية والداخلية بجميع الوسائل الممكنة، وأمر ممثليه بأهمية جوهر البيوميكانيك الذي يقوم على السيطرة الكلية للجسد فوق الخشبة مهما كانت قوة مشاعره فلا بد من كبتها، حيث هو ينكر وجود الإحساس الفني أثناء الأداء لكن يعتقد أن الإحساس منبعه الفعل الجسدي الذي لا يتحقق إلا إذا كان غاية في الدقة ؛ ومن أجل ذلك يؤكد **مايرهولد** على أنه «إذا كان شكل أداء الأول دقيقا فإن المضمون، والنبرات والأحاسيس ستكون كذلك» [19].

يصلُ منهج البيوميكانيك إلى شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل، فيتحقق الغرض الجمالي من العملية المسرحية كلية من خلال عمل الممثل ووظيفة المتلقي في إخضاع كل ما على المسرح إلى قوانين اللعب المسرحي، لأن المسرحية قائمة على الشرطية التي تفرض المبدع الرابع وهو الجمهور [20]. ومن بين السّمات والمبادئ الهامة التي اختص بها **مايرهولد** منهج البيوميكانيك ما يلي:

أ) الدقة إلى أقصى درجاتها حيث تكون قدرة الممثل على إعادة تمثيل الفعل عند الحاجة إليه.

ب) التوازن والتناسق الجسدي للممثل لأن الممثل المتوازن عند **مايرهولد** هو الممثل المؤسلب.

ج) التعاون الذي يعتبر المهارة الأساسية في العرض المسرحي أي التحكم بأعضاء الممثل الحركية الفردية إضافة إلى أن تعمل الحركة الفردية بانسجام مع بقية أعضاء الفرقة وفي الوقت نفسه التجاوب مع متطلبات الفضاء المسرحي.

د) الإيقاع وهو عند **مايرهولد** المادة التي تجمع باقي مهارات الممثل معا ويتكوّن من ثلاثة أجزاء: الاستعداد، الفعل، ونقطة النهاية، والتعبير الذي يعد الوسيلة التي يتواصل بها الممثل مع الجمهور والذي يكون ذا علاقة متينة بالسينوغرافيا، لأن الأسلبة رمز من رموز المسرح الشرطي، التجاوب لأي حادث حياتي مفاجئ والممثل المفضل عند **مايرهولد** هو الذي تكون استجابته سريعة ومبررة في اللحظة نفسها [21].

وعلى هذا الأساس لم تكن محاولات **مايرهولد** في جمع التقنيات والأساليب الأدائية من مختلف أنحاء العالم إلا لتنظير وتأسيس قواعد رئيسة يرتكز عليها منهج البيوميكانيك وتكون إمكانية تطبيقه لدى ممثليه على الشكل الصحيح، فجعل من مؤدي أسلوب الآلية الحيوية الفنان الراقص الذي يكون قادر على إعطاء أكبر عدد من الحركات المعبرة الصحيحة حيث يرى **مايرهولد** أن: «ذراعي راقصة البالية، عندما تنزلق فوق خشبة المسرح تبدو مثل أجنحة فخطاها في كل لحظة تعبر عن رغبتها في الطيران، فهل باستطاعتنا القول بأنها تركض؟»[22]، إذا فكل حركات الرقص والفنون الأدائية الأخرى يراها **مايرهولد** من المصادر التي يعتمدها لتطوير أساليب الأداء عند ممثليه، لذلك وضع مجموعة خاصة من التمارين البدنية تخضع لمبدأ الآلية الحيوية من حيث تشريح الحركة الجسدية، حيث يصبح الأداء لموقف من المواقف هو مجموعة من الحركات المتسلسلة والمترابطة والمتناسقة.

6. تمارين البيوميكانيك:

لقد وضع **مايرهولد** نظاما خاصا لممثليه في ورشة التدريب حيث اعتبر هذه التدريبات ضرورية وأساسية لممثل المستقبل، ومن خلال هذه التمارين الابتدائية قبل العرض يتعلّم الممثل كيفية التحكم في الجسد، حيث يمتحن سيطرته على إشاراته وحركاته وقد تحرر من قيود التوتر النفسية والاجتماعية التي تطغى على جسده، لذلك كان **مايرهولد** يعطي الأولوية لجسد الممثل الشعري الذي يتناقض ويتعارض مع مقومات الجسد العادي المستعمل كل يوم، لأن في نظره هذا الممثل المختلف هو الذي يمكنه تقديم وخلق اللحظات الإبداعية فوق الخشبة: فإذا وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيولوجية سيبلغ حتما الاستشارة المطلوبة التي ستنتقل بدورها إلى المتفرجين جاذبة إيّاهم إلى أداء الممثل الذي يؤلف جوهر فن الأداء عند الممثل»[23].

ويتضح من هذا القول إن التمارين الجسدية التي طبقها **مايرهولد** تحتل جزءا كبيرا من العناصر المكملة والمكوّنة للبيوميكانيك، ولا شك يحتاج الممثل إلى هذه المهارات التي لا بد له أن يكتبها ويجهزها أثناء التمارين.

إن أهداف التدريبات الشاقة التي رسمها **مايرهولد** من أجل التوصل إلى تحقيق المنهج الجديد كانت شاملة ولم تقتصر على الشكل الخارجي فقط، بل لا بد من العمل الذي يُعلم التفكير بواسطة الجسد، أي أن يكون استخدامه للشكل الخارجي الذي يعد ردة الفعل للسلوك الذهني، وهذا هو اللُّبُ الذي يقوم عليه مبدأ البيوميكانيك، وهو ما يؤدي إلى وصف الحدث المراد معالجته بدقة كبيرة وبدون حركات عشوائية فتكون الصورة متكاملة وواضحة لدى الملتقي ولا تخلو من الذوق الفني والجمالي.

كان **مايرهولد** يعلم الممثلين– وذلك قبل بدء التمارين– على بعض الأساليب الأدائية التي تعدّ بمثابة إشارات لتهيئة الجسد لأنه مقبل على مهارات عالية وثقيلة، ويظهر

تخصيص **مايرهولد** لتدريبات معينة في قوله :«إذا لم توضع البيوميكانيكية في دائرة الألعاب الجمبازية، ولم يتوفر كل من التزلج على الجليد، والرمي بالقرص والرمح، وألعاب الهوكي، وكرة القدم والملاكمة والمصارعة والفرنسية...، فإن الجمباز السيركي، وألعاب الهواة سوف تتحول إلى ألعاب مسلية"[24] .

1.7. **الجمباز السيركي** :

لقد تأثر **مايرهولد** واضحا بالألعاب والفقرات التي تعرض في الهواء الطلق داخل السيرك والتي تستعرض مهارات مختلفة، ويدخل هذا التأثر في نطاق التجريب المستوحى من الشرق ومن أواسط آسيا التي عرفت هذه التقاليد منذ القدم. ولأهميته المتمثلة في تنمية القوة العضلية، وتحسين الكفاءة الحيوية لأجهزة الجسم رأى **مايرهولد** بضرورة تطبيقه في منهجه الإخراجي الجديد حيث يقول :«...علم البيوميكانيك الذي لا بد منه للممثل، هو الذي جعل النتائج التي توصل إليها الممثلون بمواظبتهم على التدريب في صالات المبارزة والجمباز السيركي وفن الحواة نتائج غير متوقعة»[25] . وفي ضوء هذا القول أعتقد أن رياضة الجمباز السيركي، من بين الأساليب الأدائية الخاصة والتي يكتب منها الممثل قدرة كبيرة للتحكم في وضعية الجسد سواء على الأرض أو في الفراغ، لأن مايرهولد أراد أن يملأ الفضاء المسرحي بمختلف الحركات المؤسلبة، إضافة إلى ذلك أن حركاتهم تشبه نوعا ما حركات الدمى، وأعتقد أن **مايرهولد** كان متأثرا بنظريات **جوردن كريج** Edward Gordon Craig التي تدعو إلى استبدال الممثلين بدمى كبيرة ولذلك جعل **مايرهولد** الجمباز السيركي من أهم التدريبات الواجب للممثل إتباع مناهجها وممارستها في أغلب الأحيان.

2.7. **الجمناستيك** (gymnastics) :

لم يقتصر **مايرهولد** في تدريباته وتطبيقاته على نوع واحد ينتمي إلى مجموعة الرياضات الجسدية، بل طلب من ممثليه على تمارين الجمناستيك التي انقسمت على ثلاثة أنواع :الجمناستيك الإيقاعي (gymnastics rhythmic) والجمناستيك الأكروباتي (acrobatic gymnastics) وجمناستيك الترامبولين (gymnastics trampoline)، حيث هذا النوع من الرياضة المسرحية يساعد على تشكيل الليونة البلاستكية التي يراها **مايرهولد** الأساس عند فن الممثل. كانت نقطة الانطلاق والتأثر ل**مايرهولد** لهذا الفن من العالم الايطالي **ليوناردو دافنتشي** Léonard de Vinci (1452–1519) الذي اهتم بدراسة حركة الإنسان من زاوية القواعد الميكانيكية حيث رأى أن الجسم تحكمه القواعد الميكانيكية نفسها للأجسام الصلبة[26]. يبدو أن **مايرهولد** أراد أن يصل بأداء البيوميكانك إلى معناه الحقيقي، والذي لا يتحقق إلا بدراسة شاملة وتدريبات مكثفة التي تدفع تذليل جسد الممثل فيتمكن من إنتاج وتقديم ما يطلب منه من المواقف ذات الصلة بنص المؤلف وإرشادات المخرج.

ومن بين أشكال تدريب **مايرهولد** للممثلين أسلوب الجمناستيك :

7-2-1 وضع الجسم، الانحناء والاعتدال بسرعة وببطء في كل الاتجاهات، ثم انحناء الركبتين مع الحفاظ على صورة الجسد الأفقية للجذع. كذلك العمل على تقوية عضلات البطن والحجاب الحاجز وتمارين خاصة للكتفين.

7-2-2 وضع الرأس والذراعين والساقين، تمارين العنق والتوازن بواسطة كرة الالتفات السريع والبطيء، تمارين وألعاب بواسطة العصا ومد الساقين وتنظيم المجامع بصورة سريعة ثم انحناء الساقين بشدة[27]. ومن خلال هذا يتضح أن **مايرهولد** وضع برنامجا متكاملا للتهيئة الجسدية التي تؤدي إلى توسيع المنهج البيوميكانيكي حيث يصبح الجسم في

الأخير لا يقدم إلا الإشارات والحركات الصحيحة ولا وجود للحركات غير النفعية أو الإشارات الزائدة.

7.3. الألعاب البهلوانية:

يعتبرُ **مايرهولد** أن الممثل بهلوان يجمع في ذاته عنصرين الأول الذي يطرح المهمة أو الغرض المقصود والثاني هو الذي يبدي موافقته على ما اقترحه العنصر الأول، كما اعتبره قوة عاملة وآلة واعية متمكنة من ذاتها حيث تنفذ كل ما يطلب منها أيضا [28] .

يرى **مايرهولد** في علاقة ألعاب البهلوان والسيرك مع البيوميكانيك علاقة تداخل وتكامل ، بل تعتبر هذه الرياضات واللعب هي اللبنات الأساسية أو الهيكل الذي تبنى عليه البيومكانيك، من أجل تحقيق صفات كثيرة والمتمثلة في السرعة والذوق الرفيع واللياقة وعدم الإفراط في المبالغة في جميع الأحوال، وفي النهاية يتم التوصل إلى الصورة التعبيرية المبتكرة التي تكون مغايرة وهو السحر الذي يجب أن يتوفر فوق خشبة المسرح؛ إضافة إلى ما سبق نجد أن **مايرهولد** قد رسم تقنيات خاصة للتدريب والتي تصب جميعها في البؤرة نفسها التي تبني منهج البيوميكانيك[29]وهي:

- رمي الحجر.
- رمي السهم.
- القفز على الصدر.
- رمي الرمح.
- الطعن بالخنجر.

8. الخاتمة:

يعدّ **مايرهولـد** من أعلام المسرح البارزين في روسيا والعالم، وذلك من خلال ما قدّموه للفن وللمسرح من تجارب وقواعد حداثية معاصرة أصبحت محطّ أنظار الكثير من المخرجين المسرحيين لما فيها من مبادئ وأسس جمالية ترتقي بفن المسرح كما تثري عملية العرض من خلال مختلف الأساليب والدلالات الفنية المستمدّة من رياضات وثقافات وفنون مختلفة، ومن يتابع تجاربه التي مارسها في الفن يرى أنها كانت شاملة إلى أكثر من المسرح ؛ غير أن هاجس الإبداع والتجديد والابتكار جعله يكتشف مسرحا فريدا وجديدا يقوم على قواعد وأسس خاصة بتدريب وتكوين الممثلين، يكون له دور كبير في تطوير تقنيات الأداء وأساليب التمثيل التي استمدها من عدة ثقافات من مختلف البلدان ، حيث ظهرت ثمرة نبوغه المسرحي في ظاهرة البيوميكانيك التي تحث الممثل على ضرورة التكوين الجسدي والتعامل مع الدور المسرحي انطلاقا من الخارج للتعبير عن الداخل.

9. الهوامش:

[1] – ينظر: مصطفى سلطان، تشكيل المناظر في مسرح الهواة ، أكاديمية، الفنون، د.ط، مصر، 2006 ، ص.41.

[2] – فسفولد مايرهولد ، محاضرات مايرهولد في الإخراج ، تر: مؤيد حمزة ، الهيئة العربية للمسرح، ط.1 ، الشارقة، 2011، ص.72.

[3] – ينظر: كاترين بليزايتون ، مسرح مايرهولد وبريخت ، تر: فايز قزق، منشورات وزارة الثقافة، 1997، ص.54 .

[4] – إدوارد براون ، مايرهولد ثورة في المسرح ، تر: أمين حسين الرباط، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2004، ص.19.

[5] – فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج.2، بيروت، دار الفارابي، ط.1، 1979، ص. 145.

[6] – ينظر : إبراهيم عبد الله غلوم، عوني كرومي، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2002، بيروت، ص.2011.

[7] – كاترين بليزايتون، مسرح ميرخولد وبريخت، مرجع سابق، ص. 14.

[8] – فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج2، مرجع سابق، ص.119.

[9] – ينظر: المرجع نفسه، ص.9.

[10] – المرجع نفسه، ص. 31.

[11] – شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2002، ص. 88.

[12] – ينظر: مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، الأردن، مطبعة السفير، ط.1، 2009، ص.89.

[13]– ينظر: كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، سان بيتر للطباعة، الجزء الأول، 2002، ص.151.

* **إيفان بتروفتش بافلوف** Ivan Petrovith Pavlov عالم فيزيولوجي ولد في ريازان Riazan، وانتسب إلى جامعة سان بطرسبورغ Saint-Petersbourg، وحصل عام 1884م على الدكتوراه في مجال فيزيولوجية الأعصاب، شغل بعدها كرسي الأستاذية ورئاسة مخبر الفيزيولوجية في المعهد العالي الطبي في الجامعة نفسها.

حاز **إيفان بافلوف** جائزة نوبل عام 1904م، وذلك اعترافاً بإنجازاته العلمية في ميدان علم وظائف الأعضاء (الفيزيولوجية) في مجال الغدد الهضمية والدورة الدموية خاصة. ونال

تقدير القيادة الثورية في الاتحاد السوفييتي سابقاً. ويأخذ **بافلوف** مكانة الأب الحقيقي لعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس الحديث.

[15] – ينظر: مؤيد حمزة، العنصر البصري في المسرح، مجلة المسرح العربي، الهيئة العربية العامة للمسرح، الأردن، نوفمبر 2011، العدد 06، ص.08.

[16] – كاترين بلزايتون، مسرح مايرهولد وبريخت، مرجع سابق، ص.98.

[17] – فاضل الجاف، فيزياء الجسد، ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع الهدى للنشر والثقافة، بيروت، ط.1، 2012، ص. 112.

[18] – كاترين بليزايتون، مسرح ميرخولد وبريخت، مرجع سابق، ص. 97.

[19]–V. MEYERHOLD, le théâtre théâtrale , Paris, Ed. Gallimard, 1963, p.256.

[20] –ينظر: فاضل الجاف، فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، مرجع سابق، ص. 114.

[21] – ينظر: مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مرجع سابق، ص. 88.

[22] – فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، مرجع سابق، ص.22.

[23] – المرجع نفسه، ص.32

[24] – المرجع نفسه، ص.22.

[25] – المرجع نفسه، ص.21.

[26] – عصام الدين متولي، علم الحركة والميكانيكا الحيوية، الإسكندرية، دار الرفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط.1، 2011، ص.15.

[27] – ينظر: فاضل الجاف، ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، مرجع سابق، ص154.

[28] – ينظر: فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، الإسكندرية، ص.20.

[29] – فاضل الجاف، فيزياء الجسد ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، مرجع سابق، ص.15.

10. قائمة المصادر والمراجع:

1- براون (إدوارد)، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين، الرباط، أكاديمية الفنون، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، 2004.

2- بليزايتون (كاترين)، مسرح مايرهولد وبريخت، تر: فايز قزق، منشورات وزارة الثقافة، 1977 .

3- الجاف (فاضل)، فيزياء الجسد، ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، بيروت، دار الهدى للنشر والثقافة، ط.1، 2012.

4- سلطان (مصطفى)، تشكيل المناظر في مسرح الهواة: رؤيتي، مصر، أكاديمية الفنون، دط، 2006.

5- عبد الوهاب (شكري)، الإخراج المسرحي، الإسكندرية، ملتقى الفكر، ط.1، 2002.

6- غلوم (إبراهيم عبد الله)، كرومي (عوني)، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 2002.

7- القصص (مجد)، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، الأردن، مطبعة السفير، ط.1، 2009.

8- مايرهولد (فسفولد)، في الفن المسرحي، ج.2، بيروت، دار الفارابي، ط.1، 1979

9- مايرهولد (فسفولد)، محاضرات مايرهولد في الإخراج، تر: مؤيد حمزة، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، ط.1، 2011 .

10-متولي (عصام الدين)، علم الحركة والميكانيكا الحيوية، الإسكندرية، دار الرفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط.1، 2011

الدوريات:

11 حمزة (مؤيد)، العنصر البصري في المسرح، مجلة المسرح العربي(الأردن، الهيئة العربية العامة للمسرح، نوفمبر 2011، العدد: 06.

المراجع الأجنبيّة:

1- MEYERHOLD V., Le théâtre théâtrale , Paris, Ed. Gallimard, 1963.