جامعة تكريت

كلية التربية للعلوم الانسانية

قسم التربية الفنية

المرحلة الثالثة

المادة: الاخراج المسرحي

محاضرة بعنوان

الاتجاه الشكلاني أو الاتجاه المضاد للواقعية (مدرسة فيسفولد مايرهولد)

للتدريسي

استاذ مساعد

عدنان حسين علي العيساوي

للعام الدراسي

2025/ 2024

مدرسة فيسفولد مايرهولد[1].

ناصب (مايرهولد) الدراما الطبيعية والواقعية العداء، فمنذ أن ترك مسرح موسكو الفني عام 1902 ليبدأ نشاطه المستقل، راح يبحث عن وسائل جديدة من الأشكال المسرحية التي تتجنب مطابقة الواقع، حتى أسس عام 1905 الاستديو التجريبي بمساعدة المخرج ستانسلافسكي، والذي أطلق عليه (استديو بوفارسكايا).

وقد طمح (مايرهولد) من كل ذلك إلى خلق مسرح يكون بديلاً عن المسرح الواقعي، ويهيء المناخ المناسب للمتفرج لإطلاق قدراته التخيلية، فسار العمل فيه على مبدأ (الأسبلة)، والأسبلة تعني .."أن نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة، وتصوير سماتها الداخلية المميزة"[2].

وهذا المبدأ يرفض مبادئ مدرسة (الدوق ساك ماينغن) وبالتالي مبادئ (مسرح موسكو الفني) الذي سار على نهجه، فأوجد (مايرهولد) وسائل تغيير جديدة، أدخلها على مسرحه محطماً بذلك نهج الواقعية والطبيعية، فأدخل الآليات المتحركة والسينما والراديو، واستعاض بالتكوينات العارية بديلاً عن المنظر المسرحي المألوف.

ودعا (مايرهولد) إلى المسرح الشرطي الذي ميزه بالسمات الآتية:

1- ألغى الأضواء الأمامية واستغنى عن المناظر المسرحية بشكلها المألوف وحول الكلمة إلى صرخة ملحنة أو صمت موسيقي.

2- نزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة.

3- خلق عرضاً اضطر فيه المتفرج أن يكمل إبداعياً رسم التلميحات التي تقدم من على خشبة المسرح، وقد جاءت نظرة مايرهولد هذه من فلسفته في أن لايدع المتفرج متأملاً للعرض فقط وإنما مبدعاً أيضاً، في اشتراك خياله في رسم الصورة التي يفسرها المتفرج نفسه.

---

(1) فيسفولد مايرهولد (1874 -1940): مخرج مسرحي روسي، ولد في مدينة (بنزا) الروسية، في أسرة رجل أعمال ألماني الأصل، انهى دراسته الثانوية عام 1895، التحقق بكلية الحقوق في جامعة موسكو ثم تركها، انتسب إلى معهد الفيلهارمونيا الذي كان يترأسه (دانتشنكو)، انضم إلى فرقة مسرح موسكو الفني فور تأسيسها عام 1898، ساعد استاذه (ستانسلافسكي) في أعمال الإخراج ترك المسرح الفني عام 1902 ليترأس جمعية الدراما الجديدة، وليبدأ حياته الفنية مخرجاً مسرحيا.

(2) فيسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ج1، ترجمة: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص8.

4- حرر الممثل من الديكورات، وهيأ له فراغاً ذا أبعاد ثلاث ووضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية.

5- المسرح الشرطي لايبحث عن التنوع في (الميزانسين) كما يحدث في المسرح الواقعي والطبيعي.

6- يطمح المسرح الشرطي في التمكن من رشاقة الخط، وتكوين المجموعات وتلوين الأزياء يعطي حركة أكبر ألف مرة من المسرح الطبيعي.

7- المخرج في المسرح الشرطي يحصر مهمته في توجيه الممثل فقط وليس إدارته، على الضد من مسرح (ماينغن).

8- المسرح الشرطي يجعل المتفرج لاينسى أنه أمام ممثلين يؤدون أدوارهم طيلة فترة العرض[3].

ويرى (مايرهولد) أن (المخرج) هو منظم للعمل المسرحي قبل أي شيء آخر. وعليه أن يتسلح بالمعرفة والثقافة التي تعزز شخصيته كمخرج، منها، أن يكون ذا إطلاع بالتكنولوجيا للاستفادة منها في شتى المجالات، وأن يولي اهتماماً كبيراً بالمتفرج، لأنه الهدف الأساسي من العرض المسرحي.

وعن إعداد (الخطة الإخراجية) يرى مايرهولد أنه ليس من حق المخرج إعداد خطته بكل تفاصيلها وبوقت يسبق فيه التمارين مع الممثلين "فالعرض المسرحي لايولد إلا عندما نقبل على الفرقة المسرحية، ونواجه مبادرات الممثلين العديدة"[4].

وقد عد الممثل العنصر الرئيس على خشبة المسرح، ونادى بأن تكون جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى في خدمته ليستحوذ على اهتمام الجمهور كلياً، وليكشف عن روحه المندمجة بروح المؤلف المسرحي عبر روح المخرج، يقول مايرهولد: "الممثل هو العنصر الرئيس على خشبة المسرح، وكل ماهو خارج عنه هام بقدر ماهو ضروري له في العمل"[5]. ويقول أيضاً "يجب أن تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل، وعلى الممثل أن يستحوذ على الجمهور كلياً، ذلك أن عملية التمثيل تحتل واحداً من أماكن الصدارة في الفن المسرحي"[6].

كما أكد على أهمية (التكنيك) للممثل، ليتسنى له تنفيذ الخطة الإخراجية التي وضعها المخرج، من أجل ذلك أوجد طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم (البايوميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم)، والتي

---

(3) المرجع السابق، ص 85-88.

(4) فيسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ج2، ص 226- 227.

(5) المرجع السابق، ج2، ص180.

(6) المرجع السابق، ج1، ص66.

تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية، من خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات، ويفسره (مايرهولد) "بأن الحوار للسمع، وحركات الممثل البلاستيكية للبصر، ويتأثر هذا الخيال بالجانب البصري أكثر، لأن فن الممثل من وجهة نظره يعني بخلق الأشكال البلاستيكية على خشبة المسرح[7]. وهذا ما يبرر حاجة الممثل إلى دراسة (البايوميكانيك).

ويرى (مايرهولد) في (البايوميكانيك)، استعادة الممثل للتشكيل البيولوجي الذي افتقده، إذ لابد له أن يكون مرتاحاً جسدياً، وأن يشعر بالتوازن الجسماني باستمرار، وهذا ما يوفره له (البايوميكانيك) الذي استوحاه من حركات العامل الماهر التي تتصف بأنها حركات راقصة وسريعة واقتصادية في ذلك الجهد، لذا فإن الممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يتقن فيه الدقة في الحركة، والقدرة على التنفيذ السريع للحركات المطلوبة، والاقتصاد في الجهد والزمن.

إن استخدام (البايوميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم)، هو في الحقيقة محاولة تطويع نظرية الميكانك إلى نظريات التمثيل، وتفترض أن جسم الممثل عبارة عن ماكنة عجيبة مؤلفة من مكائن عدة.

ولتحقيق هذه النظرية، قام (مايرهولد) بوضع مجموعة من التمارين الجمناستيكية للممثل الذي يتم اختياره على وفق سمات ومواصفات خاصة ليصبح ممثلاً بايوميكانيكياً.

وتتمثل سمات الممثل البايوميكانيكي – من وجهة نظره – أن يكون سليم الجسم والأعصاب، وأن يتمتع بمزاج جيد، وبالموهبة الموسيقية، والقدرة على القيام بالألعاب البلهوانية، والرشاقة في الأداء واللياقة البدنية العالية، والحيوية الداخلية، والمهارة في الابتكار وسرعة البديهة وعدم الإفراط في المبالغة وملماً بالمعارف التي يتطلبها فن المسرح.

أما (النص المسرحي) فلا يلتزم (مايرهولد) بتقديم نص الكتاب المسرحي كما هو، بل يتصرف به كما يشاء، وليس من حق الكاتب أن يطلب من المخرج تنفيذ ملاحظاته بدقة. وفلسفته في ذلك تنبع من إيمانه بأن المخرج أقرب إلى أن يكون كاتباً مسرحياً من أن يكون الكاتب المسرحي مخرجاً، وأن الجمهور القادم إلى المسرح لا يأتي ليتعرف على مضمون المسرحية المكتوبة، بل ليرى كيفية معالجة المخرج لها. إذ لو اقتصر الأمر على المضمون لقرأ المسرحية على الورق دون أن يكلف نفسه عناء الذهاب إلى المسرح، فالكلمة عنده لاتقول كل شيء، بل أن رسم الحركات على خشبة المسرح أهم من ذلك كله، لذلك وضع أهمية الكلمة تأتي

---

(7) أوديت أصلان: فن المسرح، ج2، ي595.

بعد أهمية كل من الحركة والفكرة، يقول "فالكلمة تأتي في المرحلة الثالثة: الحركة أولاً ثم الفكرة، وبعد ذلك الكلمة"[8].

سادسا– الاتجاه التجريدي:

مدرسة ألكسندر تايروف المسرحية (1885–1950)

"المحاولات الجادة التي قام بها المخرج ستانسلافسكي في مسرح الفن، بموسكو للخروج بالمسرح إلى الشكل الجديد الذي عرف فيما بعد بـ (الأعمال الفنية) .. هذه الأعمال التي لم تغفل تأثير علم النفس وتعاليمه في الفن المسرحي الحديث، كما اهتمت بالتعبيرية وأدواتها عند الممثل من خلال فنه، وكذا مقومات البيئة وعلاقة هذه الخطوط المتشابكة بحياة الدور المسرحي، واستطاع مسرح الفن من خلال هذه التعاليم الفنية التي اقتضت الانتظار فترة طويلة لإرساء قواعدها أن يقيم دستوره الفني المعروف به حتى وقتنا هذا".[1]

وإذا كانت هذه المدرسة الأستانسلافسكية أتت بعد ذلك بمدرستي مايرهولد وتايروف فإن ذلك ولاشك يثبت الأصالة الفنية والقيمة الجوهرية التي اختطتها هذه المدرسة في سبيل النهوض بالمسرح وبفن التمثيل والإخراج كمدرسة رائدة.

غير أن المدرستين قد تقاربتا من ناحية قواعد فن الممثل واختلفتا في المظهر الخارجي عنده .. يؤكد ذلك ما جاء على لسان تايروف حيث ذكر بعض قواعد مدرسته على الوجه التالي:–

1– فن الممثل في حاجة إلى شكل جديد للأداء التمثيلي .. شكل لامع (مصنفر) خال من البغبغة وتذبذبات الصوت وتموجاته ومن تحميل الصوت الرنة البكائية الأليمة التي يعمد إليها بعض الممثلين.

2–ليكن الصوت عند الممثل دائماً إمداداً ومعاضدة حتى يسمع واضحاً نقياً يشبه في وضوحه الرنة التي تحدثها قطرة ما تسقط من حنفية ماء في بئر عميق .. أي واضحاً رناناً لايسبب سقوطه صدى.

3– التخفيف من الهزات الغامضة التي تمتلئ بها المسرحيات حتى يمكن التخلص من عنفها بالنسبة لطرية تأديتها أداء تمثيلياً يضمن لها قوة الشكل الخارجي عند الممثل .. مع مراعاة الاقتصاد في حركات اليد

---

(8) فيسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ج2، ص152.

[1] كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، مرجع سابق، ص198.

عند الممثل والحد من الضربات على الجسد والبطن وما إلى ذلك ... إذ أن المهم هو الشعور الداخلي والانفعال الباطني يظهر ويجسد بالعين والشفاء ودرجة الصوت.

4- العناية بطريقة إخراج اللفظ من الفم بحيث يعكس الهدوء الخارجي للممثل كما يعكس البركان الداخلي له.

5- الدخول في إطار الدور وإبراز الهياج والانفعال .. وهذا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحتوى الأدبي والفني الذي تقوم عليه المسرحية.

6- الحذر الشديد في ضبط "الرتم" وخاصة عدم الإسراع في الكلام، وهو أحياناً ما ينتاب الممثل دون أن يشعر به حيث مرجعه العصبية ولامحل لذلك في الأدوار الشاذة وأدوار المجانين وغير الطبيعيين.

7- الاعتناء بالأدوار ذات الطابع الخاص (الشاذة) كالبطل الدرامي ذي الوجه الضاحك".[1]

من كل هذه التعاليم نرى أن تايروف يعتبر الممثل هو الفنان الخالق في المسرح. ويعلي هذا من شأن الممثل بشكل عام وبجسده على وجه الخصوص حيث يقول: "الممثل فنان وخامة عمله جسمه ويداه وذراعاه ورأسه ورجلاه وعيناه وصوته وكلامه، والوسيلة إلى عمله أعصابه وعضلاته، والنتيجة الفنية تكون عادة لشخصية يرسمها الممثل محددة بإطار المسرحية وتصرفات الدور وعلاقاته ببقية الشخصيات".[2] فكل شيء من الممثل وإلى الممثل.

ذلك لأن الانفعال الصادق للممثل ليس وحده هو الذي يؤثر على الجمهور المشاهد، ولكن مظهر التكنيك الخارجي له أيضاً يشارك في إبراز هذا الانفعال كما يشارك في عملية التأثير .. وإلى غير ذلك من المواقف الكثيرة.

لذلك اهتم تايروف اهتماماً خاصاً بتكنيك الممثل الخارجي مؤيداً بأن على الممثل أن يقود بحكمة الخامة التي يقوم عليها دوره، وعليه أيضاً أن يتفانى في حب هذه الخامة ويعمل جاهداً على تطويرها وتشكيلها بألوان مختلفة مناسبة من الأداء التمثيلي الجاد، وعليه أيضاً أن ينفعل خارجياً بما يوافق الانفعال الداخلي وبما يناسبه، وبما لايزيد عنه أو ينقص حتى تأتي حركة الجسد ملائمة تماماً للحركة الداخلية الصادرة بالانفعال أو العاطفة .. ولايتأتى هذا الشكل الخارجي الدقيق إلا بالتمرين الدائم غير المنقطع من الممثل، على حد قول هايبر جوردون ...

---

[1] بتصرف كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، مرجع سابق، 199.

[2] كمال عيد: المرجع السابق نفسه، ص205.

"في الأيام التي كان يغلب عليها الطابع النظري بشكل أكبر كان يوجد سر. وكما قال "لي سيتراسبرج لو أن التمثيل هو استجابة لمثير تخيلي وأن هناك مستجيبين كثيرين جيدين حولنا كيف يحدث أننا لانشق طريقنا في بحر من الممثلين العظام؟ ولماذا حيثما ننظر لا نكتشف ممثلين كبار؟ ربما قد نتسامح مع المشاهدين غير الملقنين مبادئ الفن نتسامح معهم على عدم تعرفهم على هؤلاء المستجيبين للفنتازيا ولكن بالتأكيد فإن الشخص المسرحي ذو الخبرة المتوسطة لابد أن يكون قادراً على تحديد مكانهم".[3]

[3] هايبر جوردون: التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة، محمد سيد، إصدارات أكاديمية الفنون، العدد 36، وزارة الثقافة، القاهرة، 1999، ص581.