

ميكانيك الجسد في مسرح مايرهولد بين القمع الأيديولوجي والثبات الفني الابداعي

Body Mechanics in Meyerhold's Theatre between Ideological
Repression and Artistic Constancy

د. بسّادات عبد الصّمد

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، abdessamed.bessadet@univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2021/09/11 تاريخ القبول: 2021/10/26 تاريخ النشر: 2021/12/30

الملخص:

من المسلّمات أنّ نعتبر المسرح مكانا للترفيه ونشر القيم الاخلاقية والانسانية على حد سواء، بالمقابل تؤكد الشواهد التاريخية أنّه لا يمكن لهذا الأخير أن يكون بعيدا عن التجاذبات الاجتماعية، السياسية والايديولوجية، كما يمكن أن يكون ضحية لخيارات أيديولوجية طارئة وبالتالي يصبح كبش فداء للهيمنة السياسية، واثباتا للنسق الأيديولوجي الرائج. وحالة مايرهولد تعبير صادق عن هذه الحالة الشاذة المتناقضة مع كل القيم الفنية، الجمالية التي حولت هذا المبدع العالمي من فنّان إلى عدو للشعب، علما أنّه أعلن ولاءه الصريح للثورة البلشفية، إلّا أنّ انفتاحه على الفن العالمي وعدم تقوقعه ورضوخه للثقافة البلوريتارية كلّفه حياته. لهذا تخوض هذه الورقة البحثية في مسرح مايرهولد من خلال مقارنة سوسيو تاريخية لإثبات الضرر الذي أحدثته الهيمنة الأيديولوجية على مسار الفنان دون إغفال الأسس الفنية التي بني عليها مسرح "البو ميكانيك".

الكلمات المفتاحية: البيوميكانيك؛ الأيديولوجيا؛ مايرهولد؛ المسرح؛ الأسلبة.

Abstract:

Theatre to many people is a form of entertainment, yet it is a world of art that is filled with artistic and human values. Over history, this world came through different social, political, and ideological constraints. As a result, it becomes a scapegoat to political domination to prove a popular

ideology. Meyerhold's theatre is a vivid example to such a paradoxical situation that is against all artistic and aesthetic values, it is the fact, which transforms this international artist into an enemy to his population. Instead of his loyalty to the Bolshevik Revolution, his openness at the international art and his rejection of the proletarian culture caused his execution. Thus, the aim of the present paper is to shed light on Meyerhold's theatre using a socio-historical approach to investigate the huge damage brought by the ideological domination on his artistic path, without forgetting the artistic principles of the biomechanics theatre.

Keywords: Biomechanics; Ideology; Meyerhold; Theatre; Stylization.

✳ المؤلف المرسل: د. بسات عبد الصمد، abdessamed.bessadet@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

يعتبر فيسفلود اميلفتش مايرهولد (1874-1940) Vsevolod Emilievitch Meyerhold من رواد المسرح المعاصر، وأحد أعمدته التي أبدعت تمثيلا وإخراجا إلى أن أحدثت ثورة في "الميزونسين" (Mise en scène) واثرت بذلك على المسرح الطبيعي وكذا على سطوة النص في جل العروض المسرحية التي كانت رائجة آنذاك. هي رؤية تبناها مخرجون مسرحيون عاصروا المبدع والفنان الممثل والمخرج مايرهولد من أمثال إدوارد غوردن كريغ (1872-1966) Edward Gordon Craig وأدولف آبيا (1862-1928) Adolphe Appia وأنتونين آرطو (1896-1948) Antonin Artaud .

ومن هنا، بدأت إرهابات ظهور المخرج المسرحي باعتباره المؤلف الحقيقي للعرض المسرحي، في حينها اختلفت التجارب لكنّها توحدت في فكرة أنّه لا يمكن للنص ان يكون الوسيلة الوحيدة المعتمدة للوصول إلى المتلقي حيث تميّز مايرهولد عن غيره من المخرجين باختياره الجسد عنصرا مركزيا للأداء كما التمثيل. لكن رحلة مبدعنا للوصول إلى غايته كانت مليئة بالتحديات في سياق تاريخي مميّز اتسم بالشمولية، انتهت بمأساة رغم إبداعه

وفتحه لآفاق جديدة في العملية الإخراجية وتكوين الممثل، ومن هذا المنطلق تأتي هذه الورقة البحثية لتعالج مدى سطوة الأيديولوجيا على الفن والفنانين، مروراً بالإبداع في حد ذاته مجسداً في "المنهج" الأ وهو "البيو ميكانيكا" Biomécanique.

2. مقارنة سوسيو-تاريخية لمسيرة المبدع مايرهولد:

يعتبر الخوض في مسرح مايرهولد، توغلاً أكيدا في معاناة هذا الفنان المبدع، الذي لم يتقبل يوماً واقع روسيا الاجتماعي والفني قبل وبعد الثورة البلشفية سنة 1917، وبقي صامداً وثابتاً على مواقفه. هذا الفنان الذي كان متأثراً بالثورة وبمبادئها نجده قد أعلن «انضمامه إلى الحزب الشيوعي سنة 1918، حيث كان التزاماً سياسياً قبل كلّ شيء، لكنه حاول ترجمة هذا الالتزام جمالياً عبر فنه، لكنّه أدرك أنّ تطوّر فكر الجمهور الذي تخنقه الأزمات السياسية والاقتصادية والعسكرية، شرطاً أساسياً لتطوّر المسرح في حدّ ذاته»¹. لقد امتزج عنده السياسي بالفني، لأنّه رأى أنّه من واجب المسارح الروسية أن تواكب الثورة، وانطلاقاً من هذه الفكرة نادى بـ «أكتوبر مسرحي، على أنّ المسرح لا يمكن له أن يكون إلاً سياسياً... لأنّ الفنّ ليس غايةً لذاته، بل وسيلةً لبلوغ غاية، وفي يد البروليتاريا يتحوّل إلى وسيلة قويّة للدعاية والتّحريض، هو وسيلة إنتاج»². بذلك، نقل الثورة من دواليب الحكم والشارع، إلى منصّة المسرح معلناً عهداً مسرحياً جديداً ثائراً على كلّ ما هو موروث وتقليدي، وقد كان الهدف من إعلانه لأكتوبر مسرحي، هو تثوير مضمون العروض وأشكالها تثويراً شاملاً، ولعلّ «حادثة المظاهرة التي قام بها المتفرّجون أثناء عرض مسرحيّة الدكتور ستوكمان (Un ennemi du peuple) لصاحبها إِبسن (Henrik Johan Ibsen 1828-1906) في بترسبورغ سنة 1901، قد فتحت أمامه السبيل إلى فكرة المسرح السياسي، وأعطته إمكانيّة التجاوب

السَّريع مع متطلَّبات الحياة المعاصرة للثَّورة وجعلته يحتل الصِّدارة في الجبهة المسرحيَّة»³، وبذلك أصبح مسرحه، مسرحًا مناضلاً متجاوبًا مع جمهوره.

بيد أنَّ العلاقة بين هذا المبدع الحقيقي والسُّلطة الثَّوريَّة الحاكمة بدأت في التَّقهقر، بعد تعارضٍ شديدٍ في التوجَّهات. فمن جهةٍ يوجد مسرح مايرهولـد الذي يلهب مشاعر الجماهير البروليتاريَّة الكادحة، وفي الجهة المقابلة توجد السُّلطة الثَّورية التي تعيش بذوقٍ بورجوازي فنيٍّ وكذا في الحياة العاديَّة، سعيًا وراء المتعة. ثمَّ جاءت فترة حكم ستالين (Joseph Staline (1953-1878 ونظامه الشَّمولي ابتداءً من سنة 1922، ومن خلاله فُرض على السَّوفيات وضعًا راهنًا لا يمكن التخلُّص منه. وعلى هذا رأى مايرهولـد أنَّ الأيديولوجيا كمفهوم لا ترقى إلى مسرحٍ جوهره التَّجريب، الذي يدور في فلك العلم، ولهذا قال مخاطبًا أحد أصدقائه «دعنا لا نعيد اجترار كلمة أيديولوجيا ودعنا نتكلَّم عن تصوُّرٍ لهذا العالم»⁴.

أعقبت بعد ذلك مرحلةٌ كانت أشدَّ وطأةً على مايرهولـد ومسرحه، وذلك عند أوَّل مؤتمر للكتَّاب السَّوفيات وباقتراحٍ من ماكسيم غوركي (Maxime Gorki (1938-1863 وأونديري جدانوف (Andreï Jdanov (1948-1896 أُعلنت مبادئ الواقعيَّة الاشتراكيَّة كمذهب فنيٍّ، وجب اتِّباعه في ميدان المسرح والدراماتورجيا، والذي يحتوي على مبدئين أساسيين هما: «المسرح في خدمة طبقة العمَّال وكذا المجموعات الفلاحيَّة وعلى أنَّه من الواجب تطوير الدراماتورجيا السوفياتيَّة وجعل أعمالها في خدمة متطلَّبات البناء الاشتراكي»⁵. وبثبات مايرهولـد على مبادئه الفنيَّة، وعدائه المعلن للمعادين للشَّكليَّة صرَّح أنَّ «فقدان الشَّكل و"الفورموفوبيا" La Formophobie يُشكِّلان موت الفنَّان، ولذلك على الفنَّان أن يكتشف وأن يجرِّب»⁶.

انطلاقًا من هذه التوجَّهات المايرهولديَّة، نعتة الحزب الحاكم كما نعت مسرحه، أنَّه مسرحٌ غريبٌ عن الأُمَّة السوفياتيَّة وبذلك هو «عدوٌّ للشَّعب»⁷، وبإجماع آراء النقاد اعتُبر

مسرح **مايرهولد** مسرحًا طلائعيا رافضا للواقع المعيش وباحثا عن تغييره، منتقداً بذلك النّزاعات البرجوازية ، والجمود العقائدي إبان الحكم الستاليني، والذي كانت نتيجته، أنّه حُجب عن أعين الصحافة الحزبية، بل قد تمّ اتّهامه بالشكلية والصوفية والذاتية، والتروتسكية وذلك ما أدى إلى إغلاق مسرحه واعتقاله سنة 1939 إثر وشاية كاذبة ثم تصفيته جسديا سنة 1940.

3. خصائص مسرح مايرهولد :

ولد **فسيفولد إيملفيتش مايرهولد** Vsevolod Emilievitch Meyerhold سنة 1874 بمدينة **بنزا** (Penza) الروسية من عائلة ألمانية الأصل، وفي السّاحة الفنيّة الروسيّة وحتى العالمية، يعتبر ممثلاً ومخرجاً مسرحياً. وبعد أن أنهى دراساته الثّانوية، التحق بكلية الحقوق في جامعة موسكو، لكن سرعان ما تخلّى عن الدراسة والتحق بمدرسة "الفيلهارموني الموسكوفية" التي كان يترأسها **نيمروفيتش داشينكو** Vladimir Nemirovitch-Dantchenko آنذاك. التحق بعد ذلك بمسرح موسكو الفني سنة 1898 وبوجود أستاذه وصديقه **ستانيسلافسكي** (1863-1938) Constantin Sergueïevitch Stanislavski قام بعدة أدوار مثل دور **تريبليف** و**توزنباخ** في مسرحيتي **النورس** (La Mouette) و**الأخوات الثلاث** (Les Trois Sœurs) لـ **تشخوف** Anton Pavlovitch Tchekhov.

بدأت تظهر على **مايرهولد** المعالم الأولى للمخرج المتحرّر أثناء حفلة التخرج التي أقامها طلبة **داشنكو** حيث قال: "لا يمكن للمسرح والحياة الروسيّتين أن يراوحا مكانهما، ولابد أن تقوم المعارك في المستقبل من أجل مسرحٍ روسيّ جديدٍ، وسوف يكون كلّ منّا مشاركا فيها"⁸. هذا المسرح الجديد الذي أراده **مايرهولد**، لابدّ له من جمهور يعي المهمّة الملقاة على

عائقه، وهي مهمة تغيير واقعه بما في ذلك القائمين على مؤسسات المسرح. وبهذا بدأ يهتم بعملية الإخراج ويساعد أستاذه ستانيسلافسكي، لكن سرعان ما بدأ يعبر عن استيائه من مسرح "موسكو الفني" ورغبته الجامحة في الهروب منه. حيث ترك العمل مع فرقة مسرح الفن سنة 1902م ليبدأ بذلك نشاطه الإخراجي المستقل وذلك بترؤسّه "جمعية الدراما الجديدة"، وتولّيه إخراج مسرحياتها بأسلوب رمزي، أسلوباً كان سائداً آنذاك في الأدب والمسرح، حيث تأثر بأعمال بلوك **ميتزلينك** Alexandre Blok، و Maurice Bernard و Maeterlinck.

ومن المميزات الهامة في العمل الإخراجي لـ **مايرهولد** هو «معاداته الصريحة للدراما الطبيعية»⁹، باعتبارها مسرحاً تقليدياً لا يمكن له الارتقاء إلى عالم التجريب، لأنّه محدود وهمّه الوحيد استتساخ الطبيعة بدقّة متناهية، ولأنّه حسب **مايرهولد** «يعلّم الممثل التعبير بسطوحٍ واكتمال تام، فهو لا يسمح أبداً بالتلميح في الأداء، أو بالأداء الغير مكتمل عن قصد، ولهذا تكثر المغالاة في أداء المسرح الطبيعي»¹⁰. هذا الموقف من المذهب الطبيعي جعل **ستانيسلافسكي** يجتذبه سنة 1905 لكن ليس في فرقة مسرح الفن، بل لتأسيس مسرح جديد، هو المسرح التجريبي، الذي لُقّب بمسرح الأستوديو "بوفارسكايا". وبعد فترة من الزمن أغلق مسرح الأوستوديو، ونتيجةً لذلك التحق **مايرهولد** بمسرح الممثلة المشهورة كوميسار **جيفرسكايا** Komissar Jevskaia بعد دعوة صريحة منها للعمل معها.

بدأ يطبّق الأسلوب الانطباعي مرتكزا على اللون كنغمة دالة، وقد استغنى عن ستارة الأضواء الأمامية ليحل محلها مقدمة خشبة المسرح "البروسينيوم" (Proscenium)، وقد حاول استخدام المجسمات، والسرد الملحمي الخالي من كل انفعال، كما استعمل الحركات الراقصة، وعمل على أسلبة توزيع الأجسام على الخشبة، وكذا تطبيق مبادئ الفن الموسيقي في الدراما، هنا تظهر تقنية "الأسلبة" (Stylisation)، كمصطلحٍ مسرحي أخذ اهتمام الساحة

الفنّية والتي قال عنها **مايرهوود** «...أن تُؤسَلِبَ عصرا ما، أو ظاهرة، معنى ذلك أن تظهر بكل الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين أو ظاهرة معينة وتصور ملامحها الخفية التي تتواجد بعمق في الأسلوب الضمني لعمل فني ما»¹¹.

تقنية الأسلبة: ليس المطلوب من الممثل الميرهولدي أن يؤدي حياة الشخصية المصورة بكل تفاصيلها، لكن المطلوب منه هو التعبير عن الدال منها على نحو تزييني مؤسلب. حيث ألغي الديكور بمفهومه العام واعتمد كثيرا على الأثاث والملحقات على خشبة المسرح، كما استعمل تقنية الضوء الواحد، ويقدم الممثل إلى البروسينيوم لتقريب المسرح من منبعه الارتجالي على طريقة **الكوميديا دي لارتي** (Commedia Dell'arte)، ومن أهم أعماله في هذه المرحلة هو إخراج مسرحية **العرض الشعبي** (La Baraque de foire) لمؤلفه **بلوك**.

وقد أعطى الناقد السوفيياتي الكبير **ماركوف** (1897-1980) Pavel Alexandrovitch Markov وصفا دقيقا لأعمال **مايرهوود** في هذه المرحلة لمسيرته الفنية في عهد مسرح الممثّلة **جيفرسكايا** وقال عنه: « كان المخرج [مايرهوود] يعالج مسائل إخراجية صرفة أكثر من معالجته مسائل تمثيلية، ويهتم بالنتائج أكثر من اهتمامه بطرائق فن التمثيل الصعبة»¹².

إنّ فكر **مايرهوود** التجديدي ومنهجه البحثي المتغير دائما، جعله يغادر هذا المسرح بعد أن تخلّت عنه **جيفرسكايا** بسبب تصريحاته التي جاء في أحد منها قوله : « لقد أظهرت التجارب، أن مسرح الجمهور العريض لا يمكن أن يكون مسرح أبحاث»¹³. وبعدها استُدعي للعمل في المسارح الإمبراطورية، حيث أسّس أستوديو تجريبي آخر اسماه **أستوديو بورودانسكي التجريبي** وكان الهدف الأساسي لهذا الأستوديو هو دراسة تقنية الحركة على خشبة المسرح، والمبادئ الأساسية لتقنيات **الكوميديا دي لارتي** المسرحية، بهدف التّطبيق

الصحيح للأساليب التقليدية للعروض المسرحية في القرنين السادس عشر، والسابع عشر ميلادي ودمج الموسيقى في الدراما. وكل هذه التجارب من قبل مايرهولد في أستوديو برودانسكي كانت تصبُّ في فكر واحد، يقوم عليه وعلى أساسه المنهج المايرهولدي الجديد وهو "البيوميكانيكيا". وفي هذا المنهج التجريبي لهذه المرحلة اعتمد عدة أفكار جاء في أهمها ما يلي¹⁴ :

- الاعتناء بثقافة جسم الممثل ليكون قادرا على تنفيذ الحركة المعيّنة عن الكلمة والعبارة.
- اخفاء النغمات وصوت الممثل والحوار.
- الاعتماد على أسلوب الارتجال.
- تدريب الممثل على فن السيرك والبهلوانية العنيفة وهنا تظهر نظرية الحركة أولا، الفكرة ثانيا والكلمة ثالثا.
- تحطيم فكرة مسرح العلبة.
- الاستعانة بالسينما والراديو.
- تحريض الجماهير على التفكير والتفاعل.

4. النظام البيوميكانيكي عند مايرهولد :

البيوميكانيكيا كلمة تتكون من جزئين هما:

"بيو": وتعني الحياة

"ميكانيكيا": وتعني الحركة اليدوية بطريقة أتوماتيكية أي ذاتية الحركة من دون تفكير. أسس مايرهولد هذه النظرية على أساس علم حركة الجسم في سياقها النفسي مستعينا بنظرية تايلور وينسلو (1856-1898) Frederick Winslow Taylor التي «تخص حذف كل

الحركات الغير ضرورية في العمل من أجل إنتاجية أكثر كفاءة وتقليص للمجهود الجسدي للعامل»¹⁵، باعتبارها نظرية اقتصادية بحتة حيث اعتمدها **مايرهولد** مبدأ لمنهجه الجديد، باعتبارها تدريبات بدنية ودرامية، تتشكل دراسات مُفصّلة لقدرات جسم الإنسان، ولهذا فالممثل عند **مايرهولد** ليس سوى "ذمية" يتحكّم فيها المخرج وهي نظرية قد نادى بها **إدوارد جوردين كريج** (1872-1966) Edward Gordon Craig، كما تأثر **مايرهولد** كذلك بأسلوب "الكابوكي" (kabuki) الياباني وفن المسرح الصيني خاصة بعد لقائه بالممثل **مي لانغ فانغ** (1894-1961) Mei Lang Fang، ومنهج **بافلوف** (1849-1904) Ivan Petrovitch Pavlov العلمي ونظريته الشرطية.

غير أنّ هذا النظام ليس طريقة لإعداد الممثل أو طريقة للتعبير على خشبة المسرح فقط، بل يتجاوزه لأن يكون نظاما شاملا للمسرح. من هنا، تظهر عبقرية **مايرهولد**، حيث إن المسرح عنده يعتمد على أربعة أسس هي: المؤلف، والمخرج، والممثل والمشاهد. وقد قسّم العلاقة بينهم بواسطة شكلين هندسيين، حيث «الشكل الأول عبارة عن مثلث تكون قاعدته، المؤلف والممثل وقمته المخرج والمتفرج، وبالتالي يستوعب المشاهد إبداعات المؤلف والممثل معًا بواسطة المخرج، وهذه الطريقة عند **مايرهولد** تسلّب الممثل حريته في الإبداع والمشاهد معه»¹⁶.

أما الطريقة الثانية فتوزّع الأسس الأربعة فيها على خط مستقيم أفقي يبدأ من اليسار إلى اليمين ويكون الترتيب فيه كالآتي:

«مؤلف ← مخرج ← ممثل ← مشاهد، تعتبر هذه الطريقة فرصة للممثل للكشف عن نفسه للمشاهدين بحرية تامة. ويظهر لنا هذا التقسيم أن المخرج يستوعب المؤلف ثم ينقله

إلى الممثل وبذلك يحصل الممثل على استعابين وبهذه الطريقة يكون إبداع الممثل حراً، بالتالي فالمشاهد هو الأوفر حظاً للحصول على المتعة عبر الممثل»¹⁷.

من المعروف أن مايرهولد كان تلميذاً لستانيسلافسكي، لكنه تطوّر إخراجياً بطريقة معاكسة لأفكاره، فالأخير كان منبع عمله داخلي يصبُّ في الخارج أما مايرهولد فمنبعه خارجي يُبرز كل ما هو داخلي، وهو صاحب نظرية المسرح الشرطي الذي لا يعطي أهمية كبيرة للتفاصيل الجزئية: فهو يُحرّر الممثل من الديكورات ويعطيه الحرية في فراغ له ثلاثة أبعاد، وبهذا يصبح أداء الممثل، ونشاطه أساساً للفرجة المسرحية، وهذا يعكس تحرُّر الممثل من كل خصائصه الذاتية، وبالتالي إخضاع عقله كما جسده لإرادة المخرج.

وقد استعمل مايرهولد أسلوب الحركات الرياضية الرشيقة مستعيناً بذلك بأعمال تشارلي سبانسر شابلين (1889-1977) Charles Spencer Chaplin في هذا الميدان، حيث تأثر به كثيراً خاصة في مهارات الإيماءات الصامتة والرقص، والحركات الإيقاعية، والملاكمة والمبارزة. هذا كله يصب في فن الممثل وإبداعه لتشكيلات جسدية في المكان. والتشكيلات الجسدية عنده هي الحركات التي يؤديها الممثلون أثناء أدائهم للعبارات المكتوبة، وقد جاءت هذه الحركات ترجمةً دقيقةً لحوارٍ داخلي عميق، لأنَّ حركة الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات ولحظات الصمت يمكن أن تحدّد العلاقات بين الناس، ولهذا فالكلمات تخاطب الأذن بينما التشكيلات الجسدية تخاطب العين. ومنه، فالممثل الميرهولدي يعتمد على لغتين أساسيتين هما الإيقاع والإيماءة معا.

وفي مجال التشكيل الجسدي عموماً أوجد مايرهولد معادلةً جديدةً خاصة بالممثل، وكأن في الممثل ممثلين، الممثل الذي يهيئ نفسه للدور هو نفسه الوسيلة التي سوف تُظهر الشخصية، وعليه إذا كان «الممثل 1»: فكر المنظّم الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطوة +

- 2 : المادة أي جسم الممثل الذي ينفذ المهمة المعطاة له من طرف أ1 ولهذا يجب على أ1 أن يرى بصراحة أ2 في الفضاء المسرحي»¹⁸. ويشترط في الممثل الماييرهولدي أن:
- «يتمتع بموهبة موسيقية وأن يكون قادرا على الغناء.
 - لا يجب على الممثل أن يندمج في دوره حتى يفقد نفسه.
 - أن يكون جسمه قويا، متحكما في أعصابه، وأن يُطَوِّع جسمه للاستجابة السريعة.
 - يجب على الممثل أن يستبعد المشاعر الإنسانية لأن كل حركة منه تنقل حالة انفعالية معينة.

- يجب على الممثل أن يقتصد في حركاته لأن كل حركة يجب أن تكون هادفة ومعبرة.
- من خلال التشكيلات الجسدية يستطيع الولوج إلى المشاعر الداخلية، وقد استعمل ماييرهولد بعض الأفلام السينمائية المتوافقة مع النص المسرحي، وذلك بهدف تجسيد بعض الأهداف وإظهار بعض الأشياء المتوارية بين السطور، في شكل صورٍ بصريةٍ لإثراء العرض المسرحي، مما يخلق إحساسا بواقعية الأحداث، وبالتالي انطباعات صادقة عنها»¹⁹.

ولتأكيد الطابع الشرطي في مسرح ماييرهولد أبداع ميزة جديدة هي "التركيبية" في الفن المسرحي وهي توجيه وعي الجمهور نحو التفكير الواعي والربط الشامل والمتكامل للمسرحية بحيث تخلق ردود أفعال مختلفة لدى الجماهير، وذلك من خلال عناصر الديكور المتحركة وحركة الممثل، فالممثل الماييرهولدي هو ممثل مؤثر في الجمهور وفي الوقت نفسه متأثر به عن طريق التفاعل التلقائي.

توجد هذه الميزة في أهم أفكار ماييرهولد وما نادى به من أجل مسرح جديد، أساسه نظرية البيوميكانيكا التي أصبحت نظاما لمسرح شامل مبني على أسس ثلاث هي:

✓ **الآلية الإنسانية:** وتخص جسم الإنسان وقدرته على الحركة والاستجابة التامة، كالآلة، فمن الضروري تدريب هذا الممثل على البالي، ولألعاب القوى، والرياضة بصفة عامة.

✓ **المسرحية:** ويخص مايرهولد هنا الجمهور، حيث يجب عليه أن يكون واعيا طوال الوقت، ولهذا قام مايرهولد ببعض التغييرات في الفضاء المسرحي حيث حذف الستارة الأمامية وجعل أجهزة الإضاءة واضحة للعين وألغى مسرح العلبة، بالتالي تقدم إلى البروسينيوم.

✓ **التركييبية:** المنظر لا يجب أن يمثل شيئا بل وجوده هو لمساعدة الممثل على أداء مهامه، بحيث يكون الممثل جزءا من الصورة المسرحية الكلية، ولهذا فالممثل عند مايرهولد ليس سوى دمية ناقلة للأفكار والهدف هو كسر الحاجز بين المنصة وصالة العرض لدمج الممثل بالجمهور.

خلاصة يمكن القول إنّه لم يعرف عن مايرهولد ردّة فكريّة أو فنيّة جماليّة، بل ظلّ متمسّكا ملتزما بخطّه، ومنهجه حتى لحظة إعدامه، وذلك عبر إعلان انتمائه للحزب الشيوعي وكذا إعلان أكتوبر المسرحي، تجسيدا لثورة فنيّة جماليّة في ميدان المسرح، هذا الأخير الذي لا يراه مايرهولد إلّا في خدمة الثورة التي آمن بقيمتها، وعلى هذا كان دائما يردّد بعد الثورة أنّ «المسرح يقترب من الجماهير الشعبيّة، ومن مبادئ الاشتراكية، لكن بدون المساس بالقيم الفنيّة المسرحيّة»²⁰.

بناءً على هذا، يُبرز مايرهولد المسرح الذي يُريد تحقيقه، وهو ذلك المسرح الذي يمزج بين الفنّي والسياسي خدمةً للشعب، وعلى هذا لا يمكن أن تبعد الأيديولوجيا عن المنظومات الجماليّة بما فيها المسرح، لأنّها مرتبطة أشدّ الارتباط بتيارات فكريّة، ومؤسّسة انطلاقا من مرجعيّات ذات حمولاتٍ وأبعادٍ نابعةٍ من قيمٍ فرديّةٍ وجماعيّةٍ، وبذلك «يتضمّن كلّ نظامٍ

جماليّ، بشكلٍ معلّنٍ أو خفيّ، أيديولوجيا تحكمه»²¹، لكن مايرهولد كان ذلك الفنّان المتحرّر، الذي لم يرضخ فنيّاً لمتطلّبات الوضع الراهن، سواءً بعد الثّورة، أو عند اعتلاء ستالين سدّة الحكم عند السيوفيات، حيث كان يسعى للوصول إلى مسرحٍ شعبيٍّ شامل، كما سعى لذلك من قبله فاغنر (1833-1813) Richard Wagner إلى فنٍّ شاملٍ، وكما سعى له بريشت (1956-1898) Bertolt Brecht في مسرحه الشامل، ويؤكّد مايرهولد هذه الفكرة بقوله: «لن نكون جديرين بالعمل في مجال المسرح، إن لم نسعَ إلى تحقيق ذلك الحلم، فنخلق من مسارحنا المتفرّقة أُسسَ مسرحٍ واحدٍ مستقلٍّ... يكون مسرحاً شعبياً شاملاً»²².

من هنا، تتّضح معالم مسرح مايرهولد، حيث هو مسرح يتبنّى الفكر الشيوعي والاشتراكية خطأ سياسياً، لكن بالمقابل يُريده مسرحاً مستقلاً فنيّاً شكلاً ومضموناً، لأنّ غايته خدمة الشعب، ولهذا فتخذُقه مع الشعب وانتماؤه السياسي، لم يمنعه من اشهار استقلاله الفنّي واستماتته في الدّفاع عن آراءه حتى عند وصول النظام الشمولي الستاليني إلى الحكم. هذا ما جسّدته مسرحيّة المفتّش العام (L'Inspecteur general)، خاصّةً منها عروض 1932-1933 التي انّهم فيها مايرهولد بالشكليّة، وأنّ مسرحه مسرحٌ غريب لا ينبعُ من روح الأمّة السوفيّاتيّة، لذلك جاءت أعماله معبّرةً عن واقع حال روسيا ستالين؛ لكن المتاعب الحقيقيّة التي سيعاني منها مايرهولد كضريبةٍ لالتزامه بخطّه الفنّي بدأت عند «إعلان ماكسيم غوركي وجدانوف (1936-1868) Maxime Gorki، في أوّل مؤتمر للكتاب السوفيّات، عن سيادة الواقعيّة الاشتراكيّة، سنة 1934 في المجالين الدراماتورجي كما المسرحي»²³. وعلى أساس هذا الإعلان، ندّد جدانوف وزير الدعاية الستاليني، وأعلن عداوته وعداوة الدّولة السوفيّاتيّة لكلِّ فنٍّ له صلة بالشكليّة، «وكانت جريدة البرافدة Pravda من أهمّ وسائله الدّعائيّة، وفيها هاجم مايرهولد، وفيها كذلك أعلن عن مؤتمر خاصّ

بالمخرجين وفيه يؤدي الشكليون نقدًا ذاتيًا، لكن مايرهولد لم يرضخ لذلك، وانتقد بشدة السياسة الثقافية للحزب»²⁴.

ومن هنا تطوّرت المواجهة بين السلطة الحاكمة والفنان إلى أن تمّ إعدامه. إلا أنّ الشكلية من وجهة نظر مايرهولد هي أولاً في تحديد مفهوم واضح لها، فبالنسبة إليه «مفهوم الشكل غير موجود إتيولوجيًا، بالمقابل الشكل هو التعبير الحقيقي عن الفكر»²⁵، لأن غاية مسرحه توعية الشعب، ولهذا لا مجال للعواطف وللايهام، فالأسبقية للفكرة التي تمرّ حتمًا عبر الحركة المضبوطة مسبقًا "الممثل"، وعليه، لم يكن يتمنى مايرهولد أن يتفوق المسرح الروسي في عالمه، بل أراد له أن يستفيد من التجارب الفنية العالمية: « يجب حلّ مشكلة ثقافتنا المسرحية، دون فصلها عمّا يجري في العالم، بل يجب ربطها به بشكل وثيق، كما يجب أن نعتزف بأننا معزولون في جزرنا»²⁶.

من هنا، يتجلى بوضوح الصراع الفكري الذي خاضه مايرهولد ضدّ السلطة الحاكمة، محاولةً منه لإثبات استقلاليتة الفنية وتحرّره من كلّ نزعة، وذلك باعتماده على نصوص كتّاب من أمثال غوغول (1852-1809) Nicolas Vassiliévitch Gogol الذي هرب من بلاده، ومياكوفسكي (1930-1893) Vladimir Maïakovski الذي انتحر، كما تأثر بأعمال موسيقيين من أمثال فاغنر وبتهوفن (1827-1770) Ludwig Van Beethoven وتشايكوفسكي (1893-1840) Piotr Ilitch Tchaïkovski، وتعامله المباشر مع بروكوفيف (1953-1891) Sergueï Prokofiev وشيبالين (1963-1902) Vissarion Iakovlevitch وشموستايفيتش (1975-1906) Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch وChebaline.

5. خاتمة:

انطلاقاً مما ذكر سلفاً، يمكن القول إن مسرح مايرهولد كان أيديولوجياً بالضرورة لأنه يحمل تصوّراً للعالم، وما البيوميكانيكا إلا ذلك المنهج الفنّي الذي يعطي الأسبقية للشكل في الأداء لتجسيد هذا التصرّو، زد على ذلك انتقاد أعماله للواقع السوفيّاتي عبر إخراج مسرحيّات، كانت تبدو للحزب الحاكم بعيدة عن روح الشعب، لأنه كان يستقي أعماله من تيّارين فنيّين، وهما كما قال: «التيّار الكلاسيكي، والتيّار الكلاسيكي السوفيّاتي». وإذا بدأ المؤرّخون بدراسة ما فعلناه في ميدان النّوّة من 1905 إلى 1917، وما نحن بعيدين عن فعله من 1917 إلى 1936 سيّعتبرونه عملاً خلاّقاً، لكن لاعترافنا بالمسرح التقليدي كما عرضه بوشكين (1799-1837) Alexandre Pouchkine شاعرنا الوطني الكبير. وجدناه أنّه قد فهم من قبل مرضى عقلياً، لم يكن باستطاعة بافلوف دراستهم»²⁷.

من هنا يتجلّى موقف مايرهولد من الواقع المفروض على السوفيّات، مع أنّه كان واعياً أن الواقعيّة الاشتراكيّة تجاوزت المذهب لتصبح عقيدة، رغم هذا كان من أهم تصوّراته كفنّان أنّ الفنّ مطالبٌ بخدمة بعض الأهداف، منها تثبيت قيم الطبقة الجديدة، لكنّه في المقابل لا يملك القوّة والسّرعة التي تتطلّبها المرحلة الأولى من الصّراع، وعلى هذا كان دائماً يطالب بإعادة النّظر وبعث في العلاقة الموجودة بين البناء الفوقي والتّحتي، لكن من الأهميّة بمكان إبراز النّوّة الفنيّة التي طالما ناد بها هذا المبدع والمتمثّلة في "البيوميكانيكا" كتقنيّة جديدة آنذاك في العرض المسرحي وفي العمليّة الإخراجيّة، التي تجاوزت المفهوم التقليدي للمسرح الذي يدور في فلك الكلمة، "لأنّ الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيليّة الجسديّة"²⁸.

6. الهوامش

- 1- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 1 , 1891-1917, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Éd L'âge D'homme, 1973, p.44 .
- 2- Gérard Conio, *L'avant-garde Russe et La Synthèse des Art*, Lausanne, Éd L'Age D'homme, 1990, p. 189.
- 3- فسيفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، ط.1، 1979، ص.11.
- 4- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 3, 1930-1936, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1980, pp.90- 91.
- 5- Ibid., p.14.
- 6- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 4, 1936-1940, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1992, p.12.
- 7- Ibid., p.411.
- 8 - فسيفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ، مرجع سابق، ص.8.
- 9 - عبد الوهاب شكري، الإخراج المسرحي، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر، ط.1. 2009، ص. 133.
- 10- فسيفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، مرجع سابق، ص.43.
- 11- المرجع نفسه، ص.32.
- 12- المرجع نفسه، ص.9.
- 13- المرجع نفسه، ص.10.
- 14- عبد الوهاب شكري، الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص. 133.
- 15- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 3, Op.cit., p.79 .
- 16- عبد الوهاب شكري، الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص. 132.
- 17- مرجع نفسه، ص.137.
- 18- Irène Perelli-Contos, Stanislavski et Meyerhold: pionniers de la pédagogie théâtrale, vol. 20, N° 3, 1988, *Revue Etudes Littéraires* (Département des littératures de l'Université Laval), p.22-23. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500812ar> DOI : <https://doi.org/10.7202/500812a>
- 19- عبد الوهاب شكري، الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص.141.
- 20- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 4, Op.cit., p.36.
- 21- Paul Ricoeur, *Du Texte à L'action : Essais D'herméneutique 2*, Paris, Éd Le Seuil, 1986, pp.419-426.
- 22- فسيفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، مرجع سابق، ص.131.
- 23- Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Tome 3, Op.cit., p.14.
- 24- Ibid., p.15.

- 25- Vsevolod Meyerhold, Ecrits sur le théâtre, Tome 4, Op.cit., p.367.
26- Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre, Tome 3, Op.cit., p.38.
27- Vsevolod Meyerhold. Ecrits sur le théâtre, Tome 4, p.33.

28- سعد أردش، المخرج في المسرح العاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم 19، 1998، ص. 166-167.

7. قائمة المراجع:

المراجع العربية:

- أردش (سعد)، المخرج في المسرح العاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة رقم 19، 1998.
- عبد الوهاب (شكري)، الإخراج المسرحي، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر، ط.1، 2009.
- مايرهولد (فسيفولد)، في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، ط.1، 1979.

المراجع الأجنبية:

- Conio Gérard, L'avant-garde Russe et La Synthèse des Art, Lausanne, Éd L'Age D'homme, 1990.
- Ricoeur Paul, Du Texte à L'action : Essais D'herméneutique 2, Paris, Éd Le Seuil, 1986.
- Meyerhold Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, Tome 1, 1891-1917, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1973.
- Meyerhold Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, Tome 3, 1930-1936, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1980.
- Meyerhold Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, Tome 4, 1936-1940, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1992.

الدوريات الأجنبية:

- Perelli-Contos Irène, Stanislavski et Meyerhold: pionniers de la pédagogie théâtrale, Revue Etudes Littéraires (Département des littératures de l'Université Laval), vol. 20, N° 3, 1988, PP.13-25.
URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500812ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/500812a>

Bibliography :

Books :

- Abdelouahab Choukri, Theater Directing, Alexandria, Haouras International Foundation for Printing and Publishing, first edition, 2009. (In Arabic)
- Ardach Saad, The Director in Contemporary Theater, Kuwait, National Council for Culture, Arts and Letters, Alam El Maarifa series N°19, 1998. (In Arabic)
- Conio Gérard, L'avant-garde Russe et La Synthèse des Art, Lausanne, Éd L'Age D'homme, 1990.
- Meyerhold Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, Tome 1, 1891-1917, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1973.
- Meyerhold Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, Tome 3, 1930-1936, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1980.
- Meyerhold Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, Tome 4, 1936-1940, Trad. Beatrice Picon-Vallin, Lausanne, Éd L'âge D'homme, 1992.
- Meyerhold Vsevolod, In Theatrical Art, first edition, translated by: Cherif Chekir, 1979. (In Arabic)
- Ricoeur Paul, Du Texte à L'action : Essais D'herméneutique 2, Paris, Éd Le Seuil, 1986.

Periodicals :

- Perelli-Contos Irène, Stanislavski et Meyerhold: pionniers de la pédagogie théâtrale, Revue Etudes Littéraires (Département des littératures de l'Université Laval), Vol. 20, N° 3, 1988, PP.13-25.

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500812ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500812a>