

## المقاربة الأدائية بين نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي

### وطريقة مايرهولد في تدريب الممثل

A performance approach between Wagner's theory of rhythmic stimulation and Meyerhold's method of training the actor

م.م. وسام خضر موسى

أ.م.د. نشأت مبارك صليوا

Wissm\_barbar@yahoo.com

Nashat\_theatre@yahoo.com

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

## الفصل الأول

### الأطار المنهجي للبحث

#### ملخص البحث

تعددت النظريات المسرحية واتخذت لنفسها مكانة مهمة في أفق القراءات والإنجازات وآليات التفاعل مع الممارسة المسرحية، وبفعل ذلك تحققت حدود بقائها فاعلة في الحاضر والمستقبل، وبالنتيجة أصبح من الممكن اتخاذ الجانب التنظيري ركيزة أو عتبة أساسية لكتابة أخرى تمهّد لتأسيس تطبيقي في مجال المسرح عموماً وأداء الممثل خصوصاً بوصفه موضوعاً يراد فيه الاعتماد على الجوانب النظرية لإنتاج الأنظمة الأدائية التي تُعتبر سياقاً لعمله التطبيقي على خشبة، وجاءت موضوعة التحفيز الإيقاعي في نظرية فاغنر أساساً انطلاقاً منه الباحثان لاكتشاف مدى مقارنتها مع نظام البايوميكانيك لدى مايرهولد في تدريب الممثل المسرحي باعتبار إن الإيقاع ينتمي إلى المسرح كما ينتمي إلى عالم الموسيقى والشعر حيث يرتبط بالوزن الموسيقي.

وفي ضوء ما سبق فقد ضم البحث الحالي ثلاث فصول ، تتناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تمثلت بالاستفهام حول : كيفية مقارنة نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي من النظام الادائي لتدريب الممثل لدى مايرهولد؟ كما ضم الفصل الأول أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدود البحث وانتهى بتحديد المصطلحات التي وردت في عنوان البحث الرئيسي وتعريفها إجرائياً.

وتضمّن الفصل الثاني ( الإطار النظري ) مبحثين، الأول ( رينشارد فاغنر ، النظرية والقوانين ) ، والمبحث الثاني (مايرهولد وتدريب الممثل في نظام البيوميكانيك) أما الفصل الثالث فقد تضمن نتائج البحث ومناقشتها، وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: النظرية ، الايقاع ، التدريب ، الاداء

### **Abstract**

The role of the counterparty has become a cornerstone or threshold for the writing of another, paving the way for the establishment of the application in the field of theater in general and the performance of the actor Especially as a subject where it is intended to rely on the theoretical aspects of the production of performance systems that are the context of the work on the application on the platform, and the subject of rhythmic stimulation in Wagner's theory was basically the two researchers to discover the extent of their approach with the system Biomechanics has Meyerchold in training theater actor, As the rhythm belongs to the theater, it belongs to the world of music and poetry where it is related to musical weight.

In the light of the above, the current research has included three chapters. The first chapter deals with the problem of research, which was the question: How does Wagner's theory approach the rhythmic stimulation of the performance system of the representative of Meyerchold?

The first chapter also included the importance of research and the need for it, the research objective and the limits of research, and ended with the definition of the terms mentioned in the title of the main research and its procedural definition.

The second chapter [the theoretical framework] included two sections: the first [Richard Wagner, theory and laws], the second section [Meyerchold and the training of the representative in the system of biomechanics]. The third chapter included the results of the research and

discussion, and the conclusion of the research list of sources and references.

**Keywords:** Theory, rhythm, training, performance

## الفصل الأول

### ( الإطار المنهجي )

#### مشكلة البحث:

ارتبطت الموسيقى بالدراما منذ زمن بعيد وعبر مراحل تطور الإنسان واستيعابه لمدرجاته الذوقية والجمالية، وشكّلت علاقة متأصلة ومتراپطة منذ ولادة الحضارة الإنسانية وشهد ذلك الارتباط تطوراً ملحوظاً امتد إلى مفاصل الحضارة الحديثة والمعاصرة التي توجت تلك العلاقة بنماذج فنية شكّلت ظواهر جديدة بالدراسة وخاصة عند المنظرين الجدد، تلك الظواهر التي ارتبطت بتقنية الانسجام الإيقاعي ما بين الموسيقى عند فاغنر والتوافق الإيقاعي في الجسد عند مايرهولد، وكان لهذا الانسجام دور فعّال من خلال العرض المسرحي باعتباره نشاطاً حضارياً للإنسان.

دعا الألماني ريتشارد فاغنر إلى تحقيق اجتماع الفنون كافة في العرض الشامل، وأسمى ذلك [ بالدراما الموسيقية وفن المستقبل ]، وطبقها في عروضه الاوبرالية لتحقيق الإيهام الكامل في شكل العرض المسرحي وعناصره، متجاوزاً ذلك إلى ممارسات أدائية أخرى كطريقة فتح الستارة وإطفاء الأنوار واستمالة الجمهور عاطفياً، أما مايرهولد فقد دعا إلى أسلوب العمل في نظام البايوميكانيك الذي يتركز على مهمات محددة تُطلب من الممثل أن ينفذها كالإيقاع، وتوافر مركز صحيح للجسم، والفعل ورد الفعل، ثم ردود الأفعال الموازية، معللاً تفكيره في طريقته بتقنين الأداء التمثيلي والدعوة إلى استبعاد المشاعر الإنسانية لجعل الممثلين يتحركون في كتلة إيقاعية متناغمة وفعل جماعي واحد ينقل خلاصة الانفعالات في العرض، ومؤكداً إن فن الممثل هو فن إبداع أشكال بلاستيكية منسجمة ومتناسقة مع جوهر الفكرة المطروحة في الزمان والمكان.

واستطاع مايرهولد الاستفادة من معطيات العلوم بمختلف حقولها خصوصاً المبادئ التايلورية لاقتصاد الحركة، كما حرر ممثله من الديكورات والأحجام، وهياً له فراغاً ذا أبعاد ثلاث ووضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية، حيث تتحكم نظرية البايوميكانيك في استعادة الممثل للتشكيل البيولوجي في الفضاء، فيمنحه راحة جسدية تُشعره بالتوازن الجسماني والإيقاعي باستمرار، والغاية من ذلك هي تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل، لذا فالممثل لدى

مايرهولد مطالب بالاقترصاد في وسائله الأدائية والتعبيرية الى الحد الذي يتقن فيه الدقة في الحركة الإيقاعية، والقدرة على التنفيذ السريع للحركات المطلوبة، والاقترصاد في الجهد والزمن. وفي ضوء ما سبق سيحاول الباحثان تحديد المقاربة الأدائية بين نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي وطريقة مايرهولد في التنسيق والتحكم والانضباط والانسجام الموسيقي والإيقاعي لأفعال الممثل في العرض المسرحي، مما يجعل مشكلة البحث تتحصر في دراسة الموضوع عبر الإجابة عن التساؤل حول: كيفية مقاربة نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي من النظام الادائي للممثل لدى مايرهولد ؟

### أهمية البحث والحاجة إليه:

إن حضور جسد الممثل في العرض يجعله بؤرة مركزية تتحكم بالمعنى والوجود، لذا فإن محاولة تطوير نظرية فاغنر وتقريبها أدائياً من نظرية البايوميكانيك في عمل الممثل لدى مايرهولد تؤكد تأثر الأخير بنظرية الإيقاع الموسيقي وتطبيقها في تدريبات ممثله المسرحي، أما الحاجة إلى البحث تكمن في محاولة تسليط الضوء على نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي وتعامله مع الممثل موسيقياً، ومقاربتها أدائياً مع طريقة مايرهولد وتدريباته الإيقاعية على جسد الممثل، فضلاً عن الإفادة من نتائجه للباحثين والمهتمين بدراسة نظريات المسرح عموماً والأداء التمثيلي خصوصاً.

### هدف البحث:

يهدف البحث إلى:

1. تعرّف المقاربات الأدائية بين نظرية فاغنر ونظام مايرهولد في تدريب الممثل .

### حدود البحث:

اقتصرت البحث الحالي على الحدود الموضوعية من خلال دراسة نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي ومقاربتها أدائياً مع طريقة مايرهولد في تدريب الممثل .

### تحديد المصطلحات:

#### النظرية:

تُعرّف النظرية لغةً بأنها " مصطلح مشتق من الكلمة الثلاثية نَظَر، ومعناها التأمل أثناء التفكير بشيء ما، أمّا اصطلاحاً: فتُعرف بقواعد ومبادئ تُستخدم لوصف شيء ما، سواء أكان علمياً، أم فلسفياً، أم معرفياً، أم أدبياً، وقد تثبتت هذه النظرية حقيقة معينة، أو تساهم في بناء فكر جديد " (١).

وعرّف كابلان النظرية بأنها "منطق أُعيد بناؤه ليبدو كأداة لتفسير ونقد وتوجيه القوانين الراسخة وتطويعها لنتناسب مع البيانات غير المتوقعة في تكوينها ، ثم توجيه السعي نحو اكتشاف تعميمات جديدة" (٢).

ويذهب كيرلنجر إلى أن النظرية "مجموعة من المفاهيم والتعريفات والافتراضات المترابطة التي تقدم نظرة نظامية إلى الظواهر، يتم فيها تحديد المتغيرات التي تؤثر في كل منها والعلاقات بين هذه المتغيرات بهدف وصف الظواهر وشرحها والتنبؤ" (٣).

ويلخص سنو ( Snow ) مفهومه للنظرية بقوله "تعتبر النظرية في أبسط صورها بناءً رمزياً ، صمم ليحول الحقائق المعقدة أو القوانين إلى ارتباط منظم وهي تتكون من:

أ- مجموعة من الوحدات ( حقائق ، مفاهيم ، متغيرات )

ب- نظام من العلاقات بين الوحدات" (٤) .

ويعرفها الباحث إجرائياً بأنها مجموعة من الأسس والقوانين التي تحاول تنظيم مبادئ وسياقات تجربة معينة تعمل على إبراز نسق جديد في التفكير المسرحي.

### التدريب :

يُعرّف لغةً بكونه " تدريب ( اسم ) ، الجمع ( تدريبات ) ، إعداد- وتمارين- وممارسة- ومعاودة ، دورة التدريب/ فترة زمنية محددة تخصص فيها دروس عملية لتدريب فئة ما، درب (فعل) درب يدرب ، تدريباً ، فهو مُدرب ، دربه على الشيء / عوده إياه ومرنه عليه" (٥) ويُعرّف اصطلاحاً بأنه " [ بروفة] جلسة التدريب المسرحي، هي الإعداد المستمر اليومي للعرض، لكل العاملين في المؤسسة المسرحية، أن الممثل هو الذي يحتل أطول وقت في جلسة التدريب لكن هناك تدريبات خاصة للتقنية تجرى في البداية. منفصلة عن التدريب التمثيلي ثم تنظم إليها فيما بعد" (٦).

ويُعرف التدريب بأنه " تزويد المتدربين بالأساليب والخبرات اللازمة لتعديل اتجاهاتهم وتنمية مهاراتهم، وزيادة معارفهم من خلال مجموعة الأدوار التي يؤديها القائمون بالعملية التدريبية بكفاءة واقتدار، مستهدفين بذلك تحقيق مخرجات التدريب والتنمية المحددة سلفاً" (٧).

**ويعرفه الباحث إجرائياً :** بأنه نشاط متجدد ومستمر يبدأ بالتخطيط وينتهي بالتنفيذ، ويستهدف تطوير المهارات الأدائية للممثلين والتأثير على سلوكهم على خشبة المسرح تأثيراً إيجابياً من خلال إكسابهم وسائل ومهارات جديدة في الأداء، وتقاس فعالية التدريب بقدر ما يمكن تطبيقه ضمن ظروف العمل المسرحي .

## الفصل الثاني

### ( الإطار النظري )

#### المبحث الأول: ريتشارد فاغنر ( النظرية والقوانين )

لكي يتحقق التناغم الإيقاعي بين الدراما والموسيقى " يحتاج المرء إلى أكثر من درجة سرعة وإيقاع خارجي مادي، أما الممثل يحتاج إلى درجة سرعة وإيقاع روحاني"<sup>(٨)</sup> فالدراما كشكل من أشكال التعبير نشأت من الطقوس والمعتقدات الدينية بأبسط أشكالها حيث كانت هذه الطقوس والأشكال الدينية يتم تمثيلها وتقديمها بأشكال درامية إيقاعية راقصة، ومن هنا تولدت علاقة تبادلية بين الدراما كطقس وما بين الطقس كنوع درامي، وقد جاهدت اغلب التيارات المسرحية الحديثة العودة إلى البدايات الطقسية الأولى للدراما عن طريق توظيف الطقوس الدينية وإعادة إنتاجها درامياً، ومن هنا يرى فاغنر " أن الفن لا بد أن يكون معادلاً موضوعياً للدين، وذلك عن طريق الدراما الموسيقية المثالية وبهذا أجرى عدة إضافات واكتشافات مسرحية وجدت لنفسها حيزاً عملياً فيما بعد"<sup>(٩)</sup>، وتمثل هذا الحيز في طبيعة الحضور الأدائي للممثل وإشغاله للفضاء بديمومة متواصلة من خلال الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وبمساعدة الأدوات المشهدية والمؤثرات كافة لتحقيق امتداد حسي يتحول بفعل الإيقاع الحركي إلى منجز مادي وذهني في آن واحد.

بدأت تجربة فاغنر لربط الدراما بالموسيقى عندما كان في الثامنة عشر من عمره، ابتداءً مؤلفاً ثم قائداً للوركسترا ثم قدم أوبرات عديدة يمكن إجمالها بما يلي : ( دين فين، رينزي، الهولندي الطائر، هنغرين )، وهذه الأعمال منحتة الخبرة والتجربة في " تحديد مجمل نظريته التي نشأت على حركة الجسد والإيقاع والرقص والنغم والكلمة الشاعرية المنغمة والتناغم الحاصل في وحدات العرض، وهذا يعني إن كل عناصر العرض عند فاغنر تخضع لمبدأ الإيهام الشامل في المسرح ساعياً لجعل الفعل الدرامي منطقياً على مدى زمن العرض"<sup>(١٠)</sup> وتحفيز عناصر الفعل بطاقات تعبيرية تؤشر على المعنى وتندرج فيه لتضيف للإيقاع الحركي ملامحه التعبيرية .

وجد فاغنر في الفن الهيليني الإغريقي النموذج المفقود للفن الإنساني الشامل، أما ما يُعنى بالمفقود فهو ما علينا إيجاده، سيغدو هذا الفن وسيطاً لمعتقد جديد سيعيد توظيف مدلول أصل الكلمة المتعلق برابط يجمع الإنسانية ويوحدها إلا وهو الفن ذو الطابع الديني، كما ركز فاغنر على أن العمل الفني يشمل عناصر التكوين والتأليف والإنتاج ومثل هذه التركيبة للفنون لا يمكن انجازها إلا من قبل شخص واحد يقوم بمهمة تأليف الكلمات والموسيقى، ويجب أن يتحكم بجميع العناصر في الإنتاج المسرحي عند تقديم العمل وهذا ما طبقه فعلاً في الدراما الموسيقية فحقق الانسجام بين جميع العناصر وهنا تجلت خبرته في أعداد المناظر المسرحية والإخراج

المسرحي بوجه عام، وكانت محاولات فاغنر في الوقت ذاته والأكثر إعداداً " هي إصلاح السمة المقدسة التي ينبغي عليها تجميل العمل الفني وإلا لن يكون على درجة من الأهمية إلى حد ما ... أن المقصود من ذلك قبل كل شيء هو أن تُعاد إلى الفن من خلال الأوبرا جدارة طقس ديني يقتات على الضربات الإيقاعية المنتظمة بصورة حرفية"<sup>(١١)</sup>. وحينها يلعب الإيقاع دوراً في خلق الإحساس بالزمان وعناصر الطبيعة والأصوات والحياة اليومية ليشمل في النهاية كل الفنون الزمكانية والعروض الأدائية ويُدرك معناها على المستوى الحسي والذهني .

لقد سعى فاغنر إلى فهم الفن على أنه ليس نتاجاً للذهن بل نتاج الحافز اللاشعوري الأعمق ومن هذا الحافز تأتي الإبداعات، فصاغ دراسته للفن وفق مبدأين: الأول مستمد من الإنسان ، والثاني في الفن الذي يصوغه الإنسان من مادة الطبيعة، فإجازاته لا تأتي عن طريق التأمل والخيال بل تأتي عن طريق التجربة العلمية وطبيعة هدفه الفني، لذلك فإن "حصيلة التجربة التي وصل إليها فاغنر هي مبدأ الفهم والإدراك بدلاً من الشعور والوجدان ومستنداً في ذلك إلى برمجة أعماله خطوة خطوة"<sup>(١٢)</sup>.

فرّق فاغنر بين الأوبرا الإيطالية والأوبرا الألمانية التي تبناها " فأعتبر الأوبرا الإيطالية استعراضات نغمية يفصل بينهما ما هو نغمي غنائي وما هو إنشادي، وجعل المسار النغمي مستمراً وتقادى المقاطع النغمية الغنائية الفخمة التي تأخذ الأهمية بالدرجة الأولى وتوجه الانتباه نحو المغني على حساب التأثير الكلي للدراما"<sup>(١٣)</sup>، وفي نظريته عن الدراما الموسيقية جمع بين شيئين مختلفين ومتجانسين في أن واحد ويتمثل هذا الجمع في تحقيق الالتقاء بين التمثيل والموسيقى، وعدّها السبب الأول في رسم معالم الطريق نحو [الدراما الموسيقية]، ويحدد من خلاله العلاقة التكميلية بين الموسيقى والشعر والإيقاع في الدراما الأوبرالية، على أساس إن لغة الموسيقى بإمكانها أن تتغلغل وتنفذ مباشرة إلى العاطفة والشعور لمساعدة المتلقي في الدخول بعالم الإيهام ومغادرة عالم الواقع " فالإيهام في الأوبرا أمر له خصوصية، لان الأعراف التي أحاطت بنشأتها واستمرت حتى يومنا هذا بشكل أو بآخر خليفة بأن تكسر الإيهام، وعلى الأخص كون الحوار فيها ملحناً ومُغنى مما يبتعد عن أية واقعية ممكنة، كما إن ثانوية الحدث فيها لا تؤدي إلى تمثّل المتفرج بالشخصية كما في المسرح"<sup>(١٤)</sup>، في حين تعبر لغة الشعر والإيقاع عن المشاعر والأحاسيس الداخلية للإنسان من خلال الكلمات التي تثير معاني عقلية تستطيع تحديد المعنى المطلوب ونوع العاطفة ودرجة شدتها، وأشار فاغنر بذلك إلى أمر مهم وهو " أن كل شاعر درامي عظيم هو دائماً ممثل أو أنه يكتب لجيل من الممثلين، وأن الأساس المتين للفن الدرامي لا يتحقق إلا بالاعتماد المتبادل بين الشاعر والممثل، حيث ينسى الشاعر نفسه حين يخلق شعره بينما يجرد الممثل نفسه من ذاته عند تنفيذ مقاصد الشاعر"<sup>(١٥)</sup> فيشكل الممثل نقطة

الارتكاز في تعيين فضاء الشعر في المسرح بوصفه الكتلة الأكثر حيوية والكتلة المتحولة أدائياً بين أمكنة الخشبة وفضاءاتها.

لقد نظر فاغنر إلى العبقرية باعتبارها قوة هائلة إلى حد يملأ الكائن الإنساني ويفيض عليه، وبذلك يضطره اضطراراً إلى الخلق، كما انه يميز بين نوعين من الفنانين، نوع مؤنث والأخر مذكر، ويؤكد إن الأول يستوعب الفن فقط، أما الثاني فيستوعب الحياة نفسها، مستخرجاً منها مادة جديدة ويحولها إلى فن حي جديد، كما أكد أيضاً على الشعر " وبلوغه مرتبة الدراما ألا يعود شيئاً مطلقاً شعراً خالصاً، لا بد له أن يتقبل العون من الممثل الذي يحققه وفق مقاصده التي تركزت على أن فن الممثل يماثل [ندى الحياة] حيث ينغمس الهدف الشعري ليعينه كما في التبدل السحري فيظهر كمرآة للحياة، إننا نتوقع من الممثل بغض النظر عن طبيعة قوة الإيهام إمكانية أدائية إيقاعية مطلقة، فالإنسان مفسر للطبيعة أو قرد مقلد لها، أما الممثل فهو القرد الذي يقلد الإنسان ويفسره، انه - أي الممثل - حلقة وصل الطبيعة التي من خلالها تثير فينا الوجود، الواقعية المطلقة، المثل الأعلى"<sup>(١٦)</sup> لكونه يوجّه السلوك ويؤثر في المواقف والانفعالات ويمتلك تنظيمياً معرفياً يُعبر عن الوعي الكائن بين الخبرة ومعطيات الوجود.

أن العالم المثالي عند فاغنر يتراجع عند استبدال الشعر الفني بالكلام المنطوق، فالعمل المثالي هو أن يتضمن أسطورة أو قصة مشابهة لأسطورة تتشكل بصيغة درامية" فالعمل الفني المثالي هو مزيج من دراما شكسبير وموسيقى بتهوفن حيث تغوص في الينبوع السحري للموسيقى، ولهذا اعترض فاغنر على الدراما المنطوقة لعدم تكاملها وعدم دقتها ولخضوعها لأهواء الممثلين وفضّل عليها الدراما الموسيقية لان مؤلفها يستطيع التحكم بعناصر العرض المسرحي بواسطة ( النوتة ) الألحان وبواسطة الإيقاع وقوته وسرعته التي يهتدي بها الممثلون المغنون والعازفون في حين يعتمد المؤلف الدرامي في الدراما المنطوقة على الممثلين فقط"<sup>(١٧)</sup> ، فما قدمه [فاغنر] في مجال الغناء والدراما الموسيقية واختزاله للغناء الجماعي الذي كان من أساسيات الأوبرا التقليدية، جاء لإيمانه بأهمية التركيز على النص الأدبي لكي يكون الكلام واضحاً ومفهوماً، كما انه قام بإبعاد الغناء التقليدي الاوبرالي عن الممثلين وإيجاد بديل غنائي بما يشبه الكلام العادي الذي يمكن أن يؤدي لغرض درامي بشكل أفضل، ويؤسس هذا الابتكار مبادئ نظرية جديدة في موسيقى المسرح، وهنا يؤكد فاغنر قائلاً " أن الدراما التي تكتب أدباً بعيداً عن المسرح، وبوعي غامض بخصوص الممثل، لا تستطيع أن تكون غير شيء ميت لا يستجيب لأية حاجة"<sup>(١٨)</sup> ولهذا فقد وجّه بأن يكون النتاج الفني أنموذج تتوافر فيه شروط التفاعل والوضوح والوعي الموضوعي تجاه الفكر الواقعي .



طالب فاغنر الشاعر الدرامي بالسعي للارتقاء بمستوى الشعر إلى مرتبة الموسيقى في الأوبرا، تلك الدعوة التي ما لبثت أن تحولت عنده إلى صراع بين دعامتي الدراما الموسيقية (المؤلف الموسيقي والشاعر الدرامي) وتصارع فاغنر مدافعاً عن إبداع الثاني وتعبيره الدرامي بحماسة كبيرة، وقد توصل في بحثه إلى أن الموسيقى المجردة وحدها لا تكفي لإعطاء صورة متكاملة، فهي تستطيع التعبير عن هاجس ينذر بشر أو حدث معين أو عن ذكريات ماضية، تستطيع أن تفعل ذلك بوضوح وباستمالة مباشرة للعواطف من خلال تكرار الحافز الموسيقي الذي يسبق ذلك وتربط صلته بعاطفة معينة تقّس أهميتها إيماة دالة أو جملة معينة.

كما أكد فاغنر " أن أرضية الفن الإنساني بأسره هي الحركة الجسدية، وفيها يدخل الإيقاع الذي هو ذهن الرقص وهيكل النغم، أما النغم فهو قلب الإنسان، حيث يلتقي فيه الرقص والشعر في تفاهم متبادل، ففي الفنون الإنسانية الصرفة، تنطلق الحركة الجسدية إلى الشعر حيث يضيف الإنسان إليها نفسه بصفته مغنياً وممثلاً، وعندئذ نحصل على الفن الغنائي الذي ينبثق منه الشكل الكامل للدراما الغنائية"<sup>(١٩)</sup> وينطلق فاغنر في تفسيره للعلاقة بين الموسيقى والدراما من أساس ميل الإنسان إلى الموسيقى ولذلك فإن معالجته لاحتمال الشعور بالملل يمكن تجاوز وقوعه بمرافقة الموسيقى للإلقاء المسرحي الذي يرى فيه إضافة نكهة طيبة للنص.

ولكي يوفق الممثل في إلقاءه للنص مع الموسيقى كان يدرّب الممثلين على إلقاء الحوار بتلحينه على ثلاث درجات موسيقية وهو أقرب إلى الإلقاء المنغم، إذ يكون اللحن ثابتاً على درجة واحدة من درجات السلم الموسيقي قبل الانتقال إلى الدرجة الأخرى" ولهذا دعا للعودة إلى المسرح الإغريقي الذي يرى فيه تعبيراً عميقاً عن مجموع الجماهير المحتشدة في الدار المسرحية الإغريقية، ويبرر فاجنر لدعوته بان الصفات اللصيقة بالمجتمع الحديث، ومن أهمها البعد عن الدين والاهتمام المتزايد بالصناعة، وإنكار الفن، جردت الجمهور والفنان على حد سواء من الفكرة النبيلة التي يُقدم عليها المسرح، فالفن في اعتقاده عدو من أعداء الشكل الحديث لحياة المجتمع، وهو لهذا يدين التركيبية الاجتماعية بشكل كامل، ويدعو إلى شكل ثوري من الفن يسميه فن المستقبل"<sup>(٢٠)</sup>.

وفي دراسته حول الدراما الموسيقية التي نقلها إلى عالم الأوبرا تحت مسمى ( فن المستقبل) وجمع فيها الموسيقى والشعر وتقنيات المسرح ضمن نظريته عن اجتماع الفنون، ناقش فاغنر موضوع الفن الذي يقسمه إلى قسمين: - الأول مصدره الإنسان، ويتمثل بالرقص أو الحركة والصوت والشعر، ويكون العامل المشترك بينهما الإيقاع الذي يضعه ويتحكم الإنسان بضروره وموازينه، ويحدد سرعة الحركة في ضرورات الشد والجذب، أما القسم الثاني والذي يعد مصدره الطبيعة، ويتمثل في فنون العمارة، والنحت والرسم، فهو يرى إن النحت يوظف في الإنسان معرفة

مكامن الجمال في جسده وعلاقته بالحركة على خشبة المسرح، وفي رسم المنظر الطبيعي لخلفية المشهد المسرحي ورسم الشخصية الإنسانية وقياساتها بوصفها جزءاً من المنظر الطبيعي، أن "حدود الرقص حدود بديهية مجرد الحركة لا يمكن أن تتجاوز التمثيل الصامت (البانتومايم) والباليه، ثم ما هي حدود النغمة؟ الانسجام الهارموني بحر لا حدود له، والإيقاع واللحن هما مضممار الرقص والشعر حيث يستعيدان جوهرهما الأصيل"<sup>(٢١)</sup> ويؤكد فاغنر على تفسير الفعل وتبريره للمشاعر تبريراً كاملاً ومن هنا فان مهمة الشاعر الدرامي ليست في ابتكار أفعال، بل في جعل الفعل مفهوماً من خلال تحفيز الإيقاع والعاطفة كي نستغني بالمرّة من مساعدة العقل في تبريره، ومن ثم على الشاعر الدرامي أن يجعل اختيار الفعل مجاله الرئيس، وهذا الاختيار في الشخصية ومحيطها ينبغي أن يمكنه من التبرير التام عن طريق المشاعر والأحاسيس، وهو الطريق الوحيد لتحقيق الهدف من الدراما الموسيقية.

إن أفضل ما قدم فاغنر في خدمته للدراما في نظرية اجتماع الفنون هو إصراره الذي برهن عليه بان المسرحية على المسرح هي الأساس بالضرورة، مما يستدعي تكيف الأهداف المؤمل تحقيقها بوسائل التنفيذ الفعلية التي هي في حوزة الفن، ولهذا "تم التأكيد على أهمية الرسم في تحقيق الإيهام، بل صار هناك توجيه جديد لاستغلال تقنيات المسرح مثل الاضاءة والزي المسرحي في خلق صورة مشهدية لها بُعد فني على الخشبة"<sup>(٢٢)</sup> فحقق فاغنر في نظريته التي اسماها فن المستقبل عدداً مهماً من الاكتشافات والإضافات الفنية والعلمية في الدراما الموسيقية "فقدّم شكلاً مدروساً لمدرج الصالة لتحقيق أفضل مشاهدة للمتلقّي بالإضافة لوضعه الاوركسترا في مقدمة المسرح وتعتيم الصالة أثناء العرض، فضلاً عن إدخال المكنة المرئية والبانوراما المتحركة، ورفض المناظر المرسومة لتحقيق الإيهام الشامل والدقة التاريخية"<sup>(٢٣)</sup> وذلك لغرض استعادة المسرح جذوره الطقسية كأساس للتعبير المسرحي ووسيلة لإخراج المسرح من تشبته بالواقع والجمود الذي وصل إليه.

كما فرض فاغنر ضمن تنظيره لفن المستقبل "طريقة خاصة لفتح الستارة وأولاها اهتماماً خاصاً، فقد أكد على كونها الحد الفاصل بين عالم مثالي هو عالم الحدث الدرامي، وبين عالم الواقع في صالة المتفرجين، ولذلك قرر أن تُرفع إلى الجوانب بشكل تدريجي بحيث يكون للدخول في عالم الخيال طابع السحر"<sup>(٢٤)</sup>، كما استخدم فاغنر اللحن الدال بشكل رئيسي في أعماله وجعل من الموسيقى الوسيلة الأولى للربط بسائر أجزاء دراماته، فقد رمز لكل شخصية بلحن دال أو عدد من الألحان الدالة وكانت هذه الألحان تتكرر وتتداخل في حوار وصراع درامي، وكان تطويره لألحانه الدالة وسيلة يستخدمها كمؤشر نفسي لتطوير شخصية البطل الذي يدل عليه

اللحن، وكانت لكل شخصية من شخصياته موسيقاها ونغمها مما كان يحفزها إيقاعياً للنماء والمعالجة الموسيقية العلمية.

### المبحث الثاني : مايرهولد وتدريب الممثل في نظام البيوميكانيك

كان لنظرية فاغنر تأثيرها على المجددين، فقد وجدت اغلب التيارات المسرحية في نظريته مبرراً لنشوتها واستمرارها " لكن في حين تبني بعض الفنانين والمنظرين مفهوم فاغنر، ذهب البعض الآخر إلى ابعده من ذلك، أو استخدموا فكرته لتحقيق هدف مغاير، وفي كل الأحوال فإن تبني مفهوم المسرح الشامل كان ينبع من الرغبة في الابتعاد عن سلطة النص والكلام في المسرح، وإعطاء الأولوية للحركة والإيقاع والعناصر البصرية"<sup>(٢٥)</sup> فانطلق مايرهولد في نظامه التدريبي للممثل ( البيوميكانيك ) على المستوى التقني والحركي نحو التجريب في المسرح من قناعته بان "المسرح الفني قد بلغ ذروة المهارة في مجال الطبيعة الحياتية والبساطة الواقعية في الأداء، بيد انه ظهرت مسرحيات تتطلب أساليب جديدة في الإخراج والتمثيل، وكان على مسرح الأستوديو أن يسعى إلى تجديد الفن الدرامي بأشكال وأساليب جديدة في الأداء المسرحي، معللاً باقترب وقت اللاواقعية في المسرح، فمن الضروري أن تصور الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم، ولكن كما نحسها أحساساً غائماً في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي"<sup>(٢٦)</sup> ومن هنا أدرك مايرهولد بان "منبع الهوة بين الممثل والإحساس بالإيقاع هو التخبط الذي يقع فيه المؤلف، ومن ورائه المخرج في الالتزام بمبدأ تمثيل الواقع"<sup>(٢٧)</sup> وهذا يتعلق أيضاً من حيث المبدأ بالممثل بأنه مهما حاول فانه لا ينسى أبداً لواقعية شخصيته، فبالطبع قد يقول بعد كل عرض ان المسرحية حقيقية ومن الممكن أن يكون هو على حق، ولكن هذه الحقيقة هي من طبيعة أخرى فهي تتعلق بالنية العميقة للمؤلف وبالواقع الذي ابتغى أن يظهره من خلال هذه الصور " فالإيقاع في المسرح من العناصر التي تُميّز دراماتوجية معينة، وهو من المؤثرات المباشرة في الإيحاء بالزمن في المسرح"<sup>(٢٨)</sup>.

وإذا ما فسرت دعوة مايرهولد إلى اللاواقعية في الأداء المسرحي عموماً فإنه يقترب من تصورات فريدريك انجلز في أن " الواقعية تفترض علاوة على حقيقة التفاصيل، حقيقة تصوير الطبائع النمطية في مواقف نمطية"<sup>(٢٩)</sup> وهي بالتالي طريقة تقنية تتعارض مع أسلوب ستانسلافسكي المعتمد أساساً على الانفعال الداخلي ومعطياته الخارجية في الأداء المسرحي .

أن ثورة مايرهولد على المسرح الواقعي والأداء الطبيعي الشائع والمتمثل في منهج ستانسلافسكي أصبح ثورة على ما يمكن أن ينتج في الطرح والأداء وهو ما رفضه ستانسلافسكي من قبله، فكانت قناعة مايرهولد تقتضي بتوظيف الممثل لجسده بما ينسجم مع خصائص بنيته

الجسدية وإيقاعه، كما طالب الممثل بان يراعي في توظيفاته الجسدية بالشكل الذي يقربه من العمال المحترفون في صناعاتهم لضمان "عدم وجود حركات إضافية غير منتجة (زوائد حركية)، واعتماد الإيقاعية، وتوافر مركز صحيح للجسم، والثبات" (٣٠)، كما اوجد طريقة لآلية توظيف المنظر للأداء الشرطي المرتكز على نظام البيوميكانيك والذي يعتبر نوعاً من التدريب يهدف إلى "تطوير الممثلين الذين عليهم أن يكونوا رياضيين ولاعبين أكروبات وآلات حية في نفس الوقت" (٣١) مركزاً تفكيره نحو تقنين الأداء التمثيلي في تدريب الممثل لقناعته بان "فن الممثل هو إبداع أشكال بلاستيكية في المكان وان هذه الحقيقة توجب دراسة البيوميكانيك" (٣٢) وفي هذا السياق ذهب رولان بارت حول اعتبار الآلية نظاماً في العمل، وفي إطار مقارنته لمفهوم الآلية في اللغة كان قريباً إلى حد كبير من مسوغات مايرهولد النظرية لابتداع هذا النظام العملي في الأداء التمثيلي، ففي رأيه ان الآلة تشكل بالنسبة للإنسان تهديداً مخيفاً يتجلى في ضياع الجسد فثمة مع ذلك أماكن فيها لموضوع مرح ألا وهو أدائها الجيد، ولكننا نسر منها سروراً كبيراً عندما تعمل جيداً.

وعلى هذا الأسلوب في الأداء التمثيلي فان مايرهولد يقسم ويقطع حركة الممثل في حالة انجازه الفعل المسرحي إلى ثلاثة مراحل ومقاطع متتالية، بهدف تحقيق تلك الآلية وغاية منه لتنظيم إيقاع حياة الممثل على المسرح، وقطع الطريق عن كل صدفة أو عرضية في الأداء، بحيث لن يبقى هناك مكان للعفوية على خشبة المسرح، وسماها "الاستعداد للفعل - توقف، والفعل ذاته - توقف، ورد الفعل الموازي" (٣٣) لذلك أهتم مايرهولد بعمل ممثله وحول تكنيكه في المسرح إلى "تقاليد رمزية معدة سابقاً، ومن هنا أصبح الممثل ادعاءً مدروساً ومتوارثاً صُمم بحيث يُشاهد بإحساس إيقاعي موسيقي" (٣٤) إلا أن مناهضة مايرهولد للنمطية لم تتجاوز رفض النمطين السائدين الرئيسيين آنذاك فيما يخص الأداء التمثيلي الأداء الفردي / الكاريزمي والأداء السيكلوجي، إذ إن تكنيك البيوميكانيك ذاته قد رسخ أسساً لنوع جديد من النمطية في الأداء فجاء "تكريسه مبدأ التكرار وتآلية الحركة كما في تقطيع حركة الممثل، وتحديده المساحة الوظيفية للحوار باعتباره مصدر الأداء اللفظي والصوتي للممثل، وتحجيمه لتعاطي الممثل شعورياً مع نص المؤلف كمبدأ ثابت، فظهر نظام البايوميكانيك على شكل برنامج نمطي للحد الأدنى المطلوب لإعداد ممثل عصر الثورة" (٣٥).

لقد تمسك مايرهولد بالحرفية الدقيقة والتقليد المسهب في تطبيق تقنية الأداء البايوميكانيكي والتألية المفرطة في الأداء من جهة، ومن خلال ذلك لم يترك أي احتمال للصدفة والعرضية في الأداء المسرحي من جهة أخرى، لقد جعل الكسندر تايروف "إن ينظر إلى ممثلي مايرهولد على أنهم مجرد دمي بين يد المخرج في تطبيقاتهم العملية" (٣٦) فالبيوميكانيك أساساً

تفترض النظر إلى آلية عمل الممثل واشتغال تقنيات جسده وإيقاعه، فمن وجهة نظر قوانين الميكانيكا فإن الممثل في أفضل حالاته عبارة عن آلة حيوية تكمن وظيفته في الإعداد وفق هذه الآلية كتقنية أداء تتجاوز الدراية الطبيعية بكيفية الاستخدام الواعي والقصدي للغة التعبير فيتم صقلها بثقافة وخبرة جسدية .

أن الممثل في هذا النظام مطالب بالبحث في " وضع الجسم كله وجمع أجزائه الفردية في حالة عدم الحركة وفي حالة الوقوف التي تنشأ من خلال الجهاز الحركي وحالة الارتكاز " (٣٧) كما يسعى نظام البيوميكانيك للوصول إلى وضع القواعد الصحيحة للتكنيك المناسب للإنجاز الحركي الأمثل ويساعد الممثل في أدراك وفهم التنغيمات الإيقاعية الأساسية للحركة مثل الزمان والمكان وفهم الأشكال الأولية والصفات للوجود المادي والعلاقات المتبادلة بين الحركات لأجزاء الجسم المنفردة وشرطيتها المتبادلة "ويرى مايرهولد إن الحركة إذا اتسمت بمجموعة من القواعد أصبحت حركة إيقاعية ... وهو نفس ما يحتاج إليه الممثل على خشبة المسرح، والذي يجب أن يضبط حركة جسده على أسس عملية تجعل من إبداعه الحركي إبداعاً واعياً، ويحول مايرهولد هذه القاعدة إلى قانون رياضي بحث في شكل معادلة تجمع بين الممثل وعقله وجسده الذي ينفذ الأوامر" (٣٨) ويؤكد إن نجاح الممثل يتوقف على قدرته في تنظيم مادته ما بين التوازن العقلي والاستجابة الجسدية لتحقيق الإنتاجية دون أن يحل به التعب أو الإرهاق.

لقد أعطى مايرهولد في أبحاثه لمسرحية هيدا جابلر، تأليف هنريك إبسن، كل واحدة من شخصيات المسرحية " لونها المحدد ومجموعتها الخاصة من الحركات والإيماءات، وفي مسرحية الأخت باتريس حاول أن يخلق نوعاً من التقارب بين الممثلين والجمهور، فجعل المنظر الذي تدور فيه الأحداث - الشقق بديكوراتها - تحت خشبة المسرح، بحيث يترك مساحة ضيقة يتحرك فيها الممثلون كما لو كانوا نقوشاً بارزة في لوحة جدارية، وبدل تحديد الملامح الفردية للجماعات - كما كان يمكن أن يفعل مسرح الفن - جعل مايرهولد جماعته تتحرك في كتلة واحدة متناغمة مثل معمار ينتمي للعصور الوسطى" (٣٩) وذلك تطبيقاً لنظامه وتقنيته ولغرض كسر الرابط الوجداني بين الممثل والشخصية أولاً ومن ثم بينهما معاً، وبين المتلقي من جهة أخرى، والغاية منها هو تحقيق الاتصال المباشر، وكسر الإيهام وإبراز نحتية الجسد بدلاً من صوريته وإظهار أهمية الأبعاد الفيزيائية في المنظور المسرحي أكثر من الأبعاد الشخصية، وبذلك حقق مايرهولد شرطية مسرحه، كما لخص ما أنجزه في تجاربه المسرحية فيما يخص الأداء التمثيلي في بعض التجارب مشيراً إلى إن " الحركات والخطوط والإيماءات والكلمات وألوان الديكور والملابس كلها كانت إيقاعية، وكل ما كان يجب أن يُخفى عن الجمهور اختفى بالفعل دون الاهتمام بان ينسى المتفرج انه موجود في المسرح" (٤٠) مضيفاً على إن اعتماد الشرطية كمبدأ للفن المسرحي بدلاً

عن الطبيعية يقتضي أن تكون بلاستيكية الحركة وإيقاعاتها بعيدة كل البعد عن مجرد تقليد الواقع، وإن يُلقى الحوار دائماً بمصاحبة موسيقى تضمن اجتذاب روح المتلقي إلى فعل التمثيل الإيقاعي وعالم النص المسرحي لهذا "سعى إلى خلق نظام حركي يتميز بالدقة ويحاكي في نفس الوقت الانضباط الموسيقي، ويكتسب الممثل من خلاله مرونة لاعبي السيرك ورشاقة راقص الباليه، وتتم الاستفادة من القاموس الرمزي والإشاري الصادر من حركة الجسد الإنساني بشكل عام" (٤١).

ومما سبق يتضح رفض مايرهولد عملية "نقل المشاعر الفردية لشخصياته، بل ضرورة نقل خلاصة نغمة للانفعالات، ولذلك فقد درّب الممثلين على أن يلقوا كلمات الحوار بطريقة ملحنة حسب درجات موسيقية إيقاعية، وإن يتحركوا على نحو كهنوتي بطيء" (٤٢) ولهذا أراد مايرهولد من ممثليه أن يشتغلوا وفق آلية النظام المصاغ موسيقياً، فكان الممثل لدى مايرهولد مبرمجاً على إيقاع حياة معينة تتكرر وحداتها الأدائية تبعاً، لذلك فقد مزج في مسرحياته الموسيقى بالفعل، واستفاد من تقنيات التمثيل الملقنة بدقة والمتوارثة في المسرح الهندي وخصوصاً في اكتشافه البلاستيكا تلك التقنية التي تدعو إلى أن يعارض فيها الجسد أو يخالف أو يناقض تصوّر الحالة من وجهة كونها رد فعل عفوي للأحاسيس والمشاعر، وفي هذا الإطار توصل مايرهولد إلى اكتشاف أفاق التأسيس لمسرح التراكيب وفضاء الأشكال والألوان والأحجام المتناغمة فيما بينها موسيقياً، إضافة إلى بلورة الحوار الداخلي بمساعدة محفزات موسيقى الحركة البلاستيكية، فيصل الممثل إلى مبتغاه عبر نظام البايوميكانيك.

### المبحث الثالث: المقاربة الأدائية بين نظرية فاغنر وتدريبات مايرهولد للممثل

إن التعاطي مع التجارب الفنية والدراسات المعرفية وتقاربها في الخطاب هي محاولة للإفادة من تراكم الخبرات وتطويرها ومدى تأثيرها في النمو المعرفي والفني للإنسان، كون الفن هو بذرة ديمومة الحياة واستمرارها فضلاً عما يمنحه لحيواتنا من مبادئ وقيم وطقوس وإشارات غنية الدلالة ومن كونها الأساس لإنتاج الصورة المقاربة للحياة الإنسانية .

لقد ارتبطت تجربة مايرهولد منذ بداية نشوئها لدى فاغنر، فكان المحفز الأول لكل طروحاته النظرية واشتغالاته العملية، وهو الذي أفضى عليه بأهمية الإيقاع الذي يهب العرض تلك المتعة والدهشة البصرية، ومن هنا كان لفاغنر ومايرهولد رأيهما المتقارب في سحب عقل الممثل إلى المساحات المطلوبة موسيقياً وإيقاعياً، ولذلك أصر فاغنر إلى اجتماع الفنون ضمن مفهوم العمل الفني الشامل، كما ابتغى إلى خلق عالم مثالي هدفاً للإنتاج المسرحي بحيث يجتذب إليه المتفرج ليشاركه في تجربة عاطفية عارمة، واستدعى ذلك وجود قوة فنية موحدة وجدها في

المخرج الذي يجب أن يمتلك تلك القوة من أجل السيطرة على جميع العناصر لتحقيق التأثير المطلوب.

كما يقترب فاغنر مع مايرهولد في نفس الرأي فيدعوا إلى اللاواقعية في المسرح وتصوير الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم، ولكن كما نحسها أحساساً غائماً في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي " إن أفضل ما قدم فاغنر من خدمة الدراما في نظرياته هو إصراره الذي برهن عليه بأن المسرحية على المسرح هي الأساس بالضرورة، مما يستدعي تكييف الأهداف المؤمل تحقيقها بوسائل التنفيذ الفعلية التي هي في حوزة الفن" (٤٣) وقد ربط فاغنر الدراما بالموسيقى ومنحته هذه الخبرة تجربة في تحديد مجمل نظريته التي نشأة على حركة الجسد والإيقاع والرقص، كما اعتمد على الكلمة الشاعرية المنغمة في وحدات العرض، وبالمقابل طالب مايرهولد ممثليه أن يشتغلوا وفق آلية النظام المصاغ موسيقياً وكأن الممثل مبرمج على إيقاع حياة معينة تتكرر وحداتها الأدائية .

وبمقابل إخضاع فاغنر العرض المسرحي لمبدأ الإيهام الشامل ساعياً لجعل الفعل الدرامي منطقياً على مدى زمن العرض، ابتغى مايرهولد اعتماد الشرطية كمبدأ للفن المسرحي بدلاً من الطبيعة، كما يقتضي أن تكون بلاستيكية الحركة بعيدة كل البعد عن مجرد تقليد الواقع وان يُلقى الحوار دائماً بمصاحبة موسيقى تضمن اجتذاب روح المتلقي إلى فعل التمثيل الإيقاعي وعالم النص المسرحي، وبهذا ربما يكون مايرهولد أول مظهر من مظاهر الرفض للواقعية السحرية بالنظر لموقفه تجاه الفعل المسرحي الشرطي وفعل الاسلبة، إلى جانب اقترابه من ثيم وأشكال الشعر الإغريقي التي ظهرت في دراسات أرسطو للفعل، وهو بهذا يقترب بشكل واضح من المعطيات النظرية لدى فاغنر في تحديد العلاقة التكميلية بين الموسيقى والشعر في الدراما الموسيقية ومدى تأثيرها وتغلغلها في الجانب العاطفي .

### الفصل الثالث

#### (إجراءات البحث)

##### مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث دراسة تنظيرية لأراء فاغنر في التحفيز الإيقاعي وطريقة مايرهولد المقعدة تنظيرياً في تدريب الممثل .

##### عينة البحث:

قام الباحث باعتماد نظرية فاغنر في التحفيز الإيقاعي كعينة للبحث ومقارباتها الأدائية مع تعليمات مايرهولد في تدريب الممثل إيقاعياً.



**أداة البحث:**

- أ . الكتب والمصادر والدراسات المتوفرة في المكتبات .
- ب . شبكة المعلومات .

**منهج البحث:**

أعتمد الباحث على المنهج المقارن في المقاربة بين مفهوم الإيقاع لدى فاغنر وطريقة مايرهولد في تدريب الممثل .

**التحليل :**

لم يتضمن البحث عينة للتحليل كونه كرس لدراسة الجانب التطويري للآراء والمعطيات التي جاء بها فاغنر وطبقها مايرهولد في تدريباته للممثل المسرحي ، وقد ناقشها الباحثان في الإطار النظري .

**( نتائج البحث ومناقشتها )**

١ . سعى فاغنر ومايرهولد للبحث عن النموذج المفقود للفن الإنساني الشامل سواء ما تعلق بتجربة فاغنر في الدراما الموسيقية والتحفيز الإيقاعي والرقص والتناغم في وحدات العرض، واقترب مايرهولد من معطيات هذه النظرية حيث الربط بين الممثل والإحساس والإيقاع وبما ينسجم مع تقنيات اشتغال الجسد في المسرح ووفق النظام المصاغ موسيقياً للوصول إلى القواعد الصحيحة للتكنيك الإيقاعي .

٢ . جمع فاغنر بين التمثيل والموسيقى إلى جانب تحديده للعلاقة التكاملية بين الشعر والإيقاع في الدراما الموسيقية التزاماً منه بمبدأ تمثيل الواقع والاتصال المباشر بالمتلقي للتأثير عليه عاطفياً، وبالمقابل فقد جمع مايرهولد في عمل الممثل أجزاء ومقاطع أدائية تتوالى لتنظيم الإيقاع والإحساس على الخشبة وجعل الفعل الادائي مفهوماً بمعناه الإنساني من خلال تحفيز الإيقاع والعاطفة لتبريره .

٣ . أكد فاغنر ومايرهولد إن أرضية الفن الإنساني هي الحركة الجسدية بدلالاتها ورموزها ومعطياتها الأدائية الدالة، وفي هذه الحركة يتداخل الإيقاع الموسيقي لإنتاج الحافز الشعوري وصولاً إلى إبداع الأشكال والصيغ الدرامية التي تتغلغل مباشرة إلى العاطفة والشعور .

٤ . كان هدف مايرهولد هو اختيار بعض التجارب والنظريات وبعض قوانين جذب انتباه الجمهور المسرحي، ومن خلال عمل الممثل الذي يؤكد دائماً على مركزيته في العرض



المسرحي، واستند في أجزاء معينة من خطوات تحقيق هذا الهدف إلى ما جاء به فاغنر من أسس أدائية اعتمدت على الإيقاع الموسيقي لضمان إمكانية خوض تجاربه وتحقيق طروحاته، فأصبح الممثل في النظرية والتطبيق هو المادة الفنية التي توجه انتباه الجمهور نحو شيء جوهري في العرض .

٥. طمح فاغنر ومايرهولد إلى خلق مسرح يكون بديلاً مناسباً للمسرح الواقعي لتهيئة المناخات المناسبة للمتلقي لإطلاق إمكانياته التخيلية، فوجد فاغنر في الفن الهيليني الإغريقي فناً وسيطاً يجمع الإنسانية ويوحدها، واعتبره بمثابة المعادل الموضوعي للدين في حال توظيفه عبر الدراما الموسيقية وإيقاعاتها التمثيلية، بينما عمد مايرهولد إلى اعتماد وسائل تعبير جديدة تبعد عن النهج الواقعي والطبيعي فحرر الممثل من الأحجام وهياً له فراغاً بأبعاد ثلاث ومنحه الإيقاع والبلاستيكية النحتية، فخضع الممثل لنظام تقنين وضبط تحكمه الضربات والإيقاعات الموسيقية والوقت المحدد.

٦. أزاح كل من فاغنر ومايرهولد الاتجاه الواقعي الذي تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير، عبر الارتكاز على ثورة جذرية في مفاهيم العرض والتلقي والتواصل، واعتبار المسرح فن تركيبى مكون من عدة فنون .

### التوصيات والمقترحات

#### يوصي الباحثان بما يلي :

١. تحفيز المسرحيين على إقامة ورش مسرحية لتعريف الطلبة بالمقاربات الأدائية بين النظرية الفنية والجانب التطبيقي في الأساليب المسرحية .
٢. التأكيد على تضمين المناهج الدراسية المسرحية مفاهيم للنظريات وآليات تطبيقها.

#### كما يقترح الباحثان ما يلي :

١. دراسة نظرية كوردن كريك وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي .
٢. نظرية الصورة وتطبيقاتها في عروض المسرح العراقي .

### الهوامش

١. مجد خضر : مفهوم النظرية لغة واصطلاحاً، موقع موضوع ، ينظر الانترنت :

<http://mawdoo3.com>

٢. صالح عبد الله جاسم : نظرية المنهج : استشراف مستقبل العلوم في الدراسات البيئية . نحو منهج تكاملي ، مجلة كلية التربية، التربية وعلم النفس، العدد الخامس والعشرون ، الجزء الأول ، ٢٠٠١ ، كلية التربية ، جامعة عين شمس ص ٢٣١ .
٣. إبراهيم بسيوني عميرة : المنهج وعناصره ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩١ ، دار المعارف ، الإسكندرية ، ص ٤٧ .
٤. جورج بوشامب : نظرية المنهج ، ترجمة محمود سليمان وآخرون ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، مقدمة الطبعة الأجنبية، ص ٢٦ .
٥. تدريب [ https://www.almaany. Com /ar/ dict/ar- ar/ ] [قاموس المعاني]
٦. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، الإسكندرية : دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر / ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٣٤ .
٧. توفيق عبد الرحمن : التدريب ، الأصول والمبادئ ، مركز الخبرات المهنية للإدارة، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٧٠ .
٨. روبرت لويس : نصيحة للمثليين ، ترجمة وتقديم : سامي صلاح ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٩ ، ص ٢٩٧ .
٩. حسين التكمه جي : نظريات الإخراج، دراسة في الملامح الأساسية لنظريات الإخراج ، دار المصادر ، بغداد: ٢٠١١ ، ص ٣٣ .
١٠. حسين التكمه جي : مصدر سابق ، ص ٣٥ .
١١. جان جاك روبين : مدخل إلى أهم نظريات المسرح، تر: منى جويد دريد، بغداد : جامعة بغداد كلية اللغات/ قسم اللغة الفرنسية ، ٢٠٠٥ ، ص ١٩٠ .
١٢. حسين التكمه جي : نظريات الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٣٣ .
١٣. سعد عبد الكريم : المدخل إلى فن الإخراج: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ ، بغداد : ٢٠١٢ ، ص ٧٦ .
١٤. ماري الياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط٢ ، لبنان ، ٢٠٠٦ ، ص ٧٦-٧٧ .
١٥. عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثيل : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر - جامعة الموصل ، ١٩٨٨ ، ص ٦٣ .
١٦. عقيل مهدي يوسف : مصدر سابق ، ص ٦٤ .
١٧. سعد عبد الكريم : المدخل إلى فن الإخراج، مصدر سابق، ص ٧٧ .

١٨. عقيل مهدي يوسف: ، مصدر سابق ، ص ٦٤ .
١٩. اريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٨٥ .
٢٠. سرمد السرمدي : المخرج ريتشارد فاجنر، الحوار المتمدن - محور: الأدب والفن، العدد: ٢٩٤٩ - ٢٠١٠ .
٢١. اريك بينتلي : مصدر سابق ، ص ٢٨٦ .
٢٢. ماري الياس وحنان قصاب حسن : مصدر سابق ، ص ٢٢٤ .
٢٣. ينظر : حسين التكمة جي : مصدر سابق ، ص ٣٦ .
٢٤. ماري الياس وحنان قصاب حسن : مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .
٢٥. المصدر نفسه ، ص ٤٣٩ .
٢٦. فيسفولود مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، تر: شريف شاكرا ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩، ص ٢٩ - ٣٠ .
٢٧. إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي، سلسلة أبحاث وتجارب ، رقم ٢، عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢، ص ٦١ .
٢٨. ماري الياس وحنان قصاب حسن : المصدر السابق ، ص ٨٦ .
٢٩. علي أبو ملح : في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص ٧٧ .
٣٠. فيسفولود مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، تر: شريف شاكرا، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩، ص ٣٠ .
٣١. جيمس روس - ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر ، فاروق عبد القادر ، سلسلة المسرح رقم ٧، مصر : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠، ص ٥٠ .
٣٢. فيسفولود مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، مصدر سابق ، ص ٣١ .
٣٣. جيمس روس - ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، مصدر سابق ، ص ٥١ .
٣٤. أدوين ديور : فن التمثيل - الأفق والأعماق : تر مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، مرتق سامي صلاح ، مصر: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ج ١ ، د.ت ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .

٣٥. فاضل الجاف : فيزياء الجسد - مايرهولد .... ومسرح الحركة والإيقاع ، الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦ ، ص ١٥٣.
٣٦. جيمس روس - ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .
٣٧. فؤاد توفيق السامرائي : البايوميكانيك ، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل ، الموصل : ١٩٨٢ ، ص ٥.
٣٨. محمود أبو دومة : تحولات المشهد المسرحي ، الممثل والمخرج ، القاهرة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٣٨.
٣٩. جيمس روس - ايفانز : المصدر السابق ، ص ٤٢ .
٤٠. فيسفولود مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، مصدر سابق ، ص ٣٧ - و- ٤١ .
٤١. محمود أبو دومة : مصدر سابق ، ص ٣٩ .
٤٢. جيمس روس - ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، مصدر سابق، ص ٤٢ .
٤٣. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب، دمشق، ٢٠٠٢ ، ص ٢٩٨ - ٣٠٠ .

### المصادر

١. إبراهيم بسيوني عميرة: المنهج وعناصره، الطبعة الثالثة، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١.
٢. إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي، سلسلة أبحاث وتجارب، رقم ٢، عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢.
٣. أدوين ديور : فن التمثيل - الأفاق والأعماق : تر مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، مرتق سامي صلاح ، مصر: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ج ١ ، د.ت .
٤. اريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦.
٥. توفيق عبد الرحمن: التدريب ، الأصول والمبادئ: مركز الخبرات المهنية للإدارة، القاهرة، ٢٠٠٢.

٦. جان جاك روبين: مدخل إلى أهم نظريات المسرح، تر، منى جويد دريد، بغداد : جامعة بغداد كلية اللغات/ قسم اللغة الفرنسية ، ٢٠٠٥.
٧. جورج بوشامب : نظرية المنهج ، ترجمة محمود سليمان وآخرون ، الطبعة الأولى ، دار العربية للنشر و التوزيع ، مقدمة الطبعة الأجنبية، ١٩٨٧ .
٨. جيمس روس - ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر ، فاروق عبد القادر ، سلسلة المسرح رقم ٧، مصر : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .
٩. حسين التكمة جي : نظريات الإخراج، دراسة في الملامح الأساسية لنظريات الإخراج ، دار المصادر ، بغداد: ٢٠١١ .
١٠. روبرت لويس : نصيحة للمثليين ، ترجمة وتقديم : سامي صلاح ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٩ .
١١. سرمد السرمدي : المخرج ريتشارد فاجنر، الحوار المتمدن - محور: الأدب والفن، العدد: ٢٩٤٩ - ٢٠١٠ .
١٢. سعد عبد الكريم : المدخل إلى فن الإخراج ، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ ، بغداد : ٢٠١٢ .
١٣. صالح عبدالله جاسم : نظرية المنهج ، استشراف مستقبل العلوم في الدراسات البيئية، نحو منهج تكاملي ، مجلة كلية التربية، التربية وعلم النفس، العدد الخامس والعشرون ، الجزء الأول ، كلية التربية ، جامعة عين شمس، ٢٠٠١ .
١٤. عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب، دمشق، ٢٠٠٢ .
١٥. عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر - جامعة الموصل، ١٩٨٨ .
١٦. علي أبو ملحم : في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠ .
١٧. فاضل الجاف : فيزياء الجسد - مايرهولد .... ومسرح الحركة والإيقاع ، الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦ .
١٨. فؤاد توفيق السامرائي : البايوميكانيك ، مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل ، الموصل : ١٩٨٢ .
١٩. فيسولود مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول، تر: شريف شاکر، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ .

- 
٢٠. فيسفولود مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني ، تر: شريف شاكر ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ .
٢١. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط١، الإسكندرية ، دار الوفاء  
لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦ .
٢٢. ماري الياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح  
وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط٢، لبنان ، ٢٠٠٦ .
٢٣. مجد خضر : مفهوم النظرية لغة واصطلاحاً، موقع موضوع ، ينظر الانترنت :  
<http://mawdoo3.com>.
٢٤. محمود أبو دومة : تحولات المشهد المسرحي ، الممثل والمخرج ، القاهرة ، دار شرقيات  
للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ .
٢٥. تدريب، قاموس المعاني : <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/> .