جامعة الإسكندرية

كلية الآداب

عنوان البحث: "الأداء التمثيلى فى المسرح الملحمى بين النظرية والتطبيق–

إعادة قراءة فى نظرية التمثيل عند بريخت"

صديقة عبد المنعم عبد الغنى أحمد لاشين

أستاذ التمثيل المساعد– كلية الآداب– جامعة الإسكندرية

٢٠١٩

مما لا شك فيه أن هناك بحوث ودراسات جمة تناولت المسرح الملحمى، وأسلوبه وتقنياته. سواء على مستوى كتابة النص المسرحى، أو الأسلوب الإخراجى، أو أسلوب الأداء التمثيلى...وقد اتفقت تلك الدراسات جميعها فى تفسيرها لمفهوم (كسر الإيهام) الذى سعى برتولد بريخت Bertold Bricht (١٨٩٨ – ١٩٥٦) لتحقيقه.

ولكن الباحثة فى حقيقة الأمر لم تستطع أن تقتنع تماما بمفهوم عدم التقمص، أو عدم الاندماج فى الشخصية المسرحية. ولعل الأمر يرجع إلى سببين رئيسين: أولهما (شخصى) وهو أنها مارست فن الأداء التمثيلى فى عدد من المسرحيات (مثل الفيل يا ملك الزمان)،(اغتصاب لسعدالله ونوس، (الهلالية) ليسرى الجندى وغيرها، تلك التى تتبع أسلوب الأداء التمثيلى وفق المسرح الملحمى ولم تستطع أن تتخلص من فكرة عدم الاندماج فى أداء الدور المسرحى، وظلت تساؤلات تلاحقها حول ما مدى الاخفاق أو النجاح فى اتباع أسلوب الأداء ذلك ما هى الأدوات اللازمة للممثل لعدم التقمص، كيف تؤدى شخصية من لحم ودم، ولكن فى الوقت نفسه يكون أداؤها باهتا لا حياة فيه!!!. أما السبب الثانى فيتمثل فى عملها بتدريس فن التمثيل، وفى أثناء ذلك تكشفت الحقائق تباعا أمامها، وفى تدريس أسلوب الأداء وفق المسرح الملحمى بخاصة، ولكن كانت النقطة الفاصلة فى فهم الأسلوب الأدائى وفق المسرح الملحمى هو مشاهدة مسرحية الأم شجاعة التى أخرجها برتولد بريخت، وقامت بالتمثيل فيها هيلينا فايجل زوجته، وتلك المسرحية تعد مثالا بارزا على الأسلوب الملحمى –كما يقول بريخت نفسه– سواء من حيث النص، أو الأسلوب الإخراجى، أو أسلوب الأداء التمثيلى. وبعد المشاهدة تبادر إلى ذهن الباحثة عدد من التساؤلات وهى:، كيف أدت هلينا فايجل Helen wiegle هذا العرض، وكيف نجحت فى تحقيق حالة كسر الإيهام؟ وهل بالفعل هى لم تتقمص دورها، وأدته وفق المعايير التى فهمناها زمنا طويلا وظلت راسخة فى عقولنا؟ هل ظهر أداء الممثلة باهتا، لا روح فيه؟ هل استخدمت البطلة الماكياج؟ هل أشارت البطلة إلى أنها تقوم بالأداء التمثيلى وتوجهت للجمهور بذلك؟ – كما اعتادنا فى مسرحنا العربى على هذا الشكل فى تحقيق حالة كسر الإيهام – هل قامت بتبديل ملابسها أمام الجمهور؟ هل ارتدت ملابس الشخصية كاملة أم أنها استعاضت بذلك بموتيفات تشير للشخصية المودة حتى لا يتعاطف الجمهور معها؟ بالطبع لم استشعر ذلك فى رؤيتى للعرض، ولكن وجدت شخصية كاملة مخلوقة من وحى خيال الممثلة بتفاصيلها الدقيقة،

ولكن الشيء الوحيد الذى كسر حالة تعاطفى معها هو العناصر الفنية الأخرى (من مؤثرات صوتية، ومواقف متناقضة، وجست استخدمته يناقض الحالات الشعورية التى مرت بها، سوف اتطرق بالشرح التفصيلي لبعض هذه العناصر خلال البحث).

ومن هنا ظهرت إشكالية البحث التى تمثلت فى: إلى أى مدى نفهم أسلوب الأداء التمثيلى وفق المسرح الملحمى. وإلى أى مدى نحتاج إلى إعادة قراءة فى نظرية المسرح الملحمى. ومن ثم جاءت فكرة البحث وهو بعنوان " الأداء التمثيلى فى المسرح الملحمى بين النظرية والتطبيق- إعادة قراءة فى نظرية التمثيل عند بريخت ". ولمحاولة الوصول إلى حل تلك الإشكالية كان لابد من تقسيم البحث إلى ثلاثة محاور رئيسة: المحور الأول وهو بعنوان نمطية الرؤية البريختية فى المسرح المعاصر ، وتتناول فيه الباحثة بعض الأراء السائدة حول مفهوم الأداء التمثيلى (اختارت الباحثة بعضها)، أما المحور الثانى وهو التحليل الأدائى بعض نماذج من المسرحيات التى قام بريخت بإخراجها وعلى رأسها مسرحية "الأم شجاعة" تأليف وإخراج برتولد بريخت. أما المحور الثالث فهو تجليات الأسلوب الملحمى فى المسرح العربى المعاصر وذلك من خلال عرض "مؤتمر هاملت" تأليف واخراج سليمان البسام. ثم فى النهاية أهم النتائج التى توصلت إليها الباحثة، وأخيرا ثبت المصادر والمراجع المستخدمة فى البحث. (يتخلل البحث صور لبعض العروض، ومرفق مع البحث قرص مدمج لمسرحيتي الأم شجاعة، ومؤتمر هاملت).

المحور الأول : نمطية الرؤية البريختية فى المسرح المعاصر:

<u>من أبرز المفاهيم التى أثيرت لعقود من الزمن حول أسلوب الأداء الملحمى أن بريخت</u>:

(تفضل الباحثة نقلها كما هى لتأصيل فكرة مفهومنا الملتبس حول أسلوب التمثيل فى المسرح البريختى)

"لم يطلب من الممثل أن يجسد الشخصية، إنما يقدمها فقط، أى أنه نفى صفة التمثيل ليصبح الممثل عارضا للأحداث، وراويا لها. كما شجع الممثل على طرح المقترحات البناءة أثناء التدريبات، حيث إنه يذكر اسم صاحب المقترح الجيد أمام الجميع بهدف اضفاء الروح الجماعية على العمل.ورفض المناقشات المطولة أثناء التدريبات سيما التى تتعلق بالجانب السيكولوجى

رفض أن يقوم الممثل صاحب الدور البارز بإجبار بقية الممثلين على خدمته.يرى بريخت أن على الممثلين أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، من أجل أن تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضرورى لكل منها".[١]

"إن بريخت يريد أن يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدأ (ستانسلافسكي) الذي طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا في ذاته، ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الاخر على أساس ان طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة ما دامت الشخصية المفردة هي الوحدة الاساسية"[٢].

"على الممثل في مسرح (بريخت) أن يتجنب الاندماج في دوره، وأن يظل مدركا بأنه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة– أي أن الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد أفعالا قام بها شخص آخر في زمان سابق ، فالممثل يجب أن يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكنه من ذلك هي:–

١– النقل على لسان الشخص الثالث.
٢– النقل بالزمن الماضي.
٣– قراءة الدور الى جانب التعليمات والملاحظات"[٣].

" يكتمل التغريب فى مسرح بريخت بأداء الممثل، وهو أداء يختلف بالطبع عن أدائه فى المسرح الدرامى، الذي يسعى فيه الممثل إلى الاندماج فى الشخصية الممثلة، مما يجعله ينسى ذاته، ويرى أن قيمته كممثل تتحقق حين يرى الناس أنه لم يكن يمثل شخصية هاملت،.. لذلك فإن بريخت يطلب من ممثله أن يكون على عكس هذا الممثل البرجوازى، ويطالبه بأن يحتفظ بمسافة بينه وبين الشخصية"[٤]

"كى يحقق بريخت التغريب فى أداء الممثل يرفض التقمص والاندماج والدخول فى إهاب الشخصية.ويناشد الممثل أن يتخلى عن الوسائل التى نعلمها لكى يغرى المتفرج بأن يتوحد مع

---

[١] - أحمد سلمان عطية " الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألمانى الحديث" (بابل، نابو للبحوث والدراسات، اصدار ٤، ٢٠٠٩) ص ١١٢

٢ – جراي ، رونالد ، بريخت، ترجمة : نسيم مجلى(٠ القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢)،ص٦.

٣ – انظر : عبد القادر القط "من فنون الأدب المسرحى" (لبنان، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٧٨) ص٢٧٠.

[٤] - رانيا فتح الله"الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨) ص ٢٥

الشخصوص التى يلعبها فيقول" إذا كان الهدف ألا يرسل المتفرج فى غيبوبة يجب ألا يكون هو نفسه فى غيبوبة"...يجب ألا يصل فى أدائه إلى التحول الكامل للشخصية المؤداه، فهو مطالب بأن يرينا الشخصية فحسب، عليه أن يقوم بالدور من الخارج.... يعرضه علينا ويفسره لنا وعليه فالممثل ما هو إلا عارض أو قصاص بل أقرب إلى الراوى الذى يروي علينا حادثة وقعت من قبل..... هو يحتفظ بشخصيته ثم يقدم الشخصية المسرحية تقديما سرديا..... وهكذا تغيرت وظيفة الممثل عنده من مجرد مؤدٍ إلى عنصر إيجابى فاعل، وهذا لا يعنى أنه يظل بلا عاطفة أو مشاعر، كل ما يطلبه منه هو ألا تظل عواطفه فى الأعماق هى عواطف الشخصية التى يلعبها"[١]

" إن الأسلوب الملحمى البريختى يحاول تجريد المسرح من الإيهام، أو أى محاولة لصنع الحقيقة،... فهو يسعى لاستمالة الجانب العقلى للجمهور، محرضا إياهم على الاستماع وعلى رد الفعل"[٢]

لقد تحققت هذه الآراء التى ربطت بريخت بفكرة عدم الاندماج، وعدم التقمص فى تناول بعض النقاد للعروض المسرحية المصرية والعربية. منها نقد مسرحية "الوزير العاشق" ، فنجد نهاد صليحة تقول" لم يكن لهذه المسرحية أن تتحقق فى هذه الصورة الفنية البليغة لولا جهود المخرج الفنان فهمى الخولى، الذى تمكن بإحساسه الذكى من إدراك أبعاد النص الكلاسيكية والملحمية. فهو حاول الاحتفاظ بالأداء الكلاسيكى المؤثر فى مشاهد سميحة أيوب، وعبدالله غيث دون أن يفقد الإيقاع السريع المشوق الذى ميز العرض فى مجموعه، ومن ناحية أخرى أكد العنصر الملحمى الذى نجده فى العرض المباشر الواضح للقضية، وفى المشاهد السريعة التى تنتهى فى معظم الأحيان بخلاصة سريعة للعبرة من المشهد، وفى إقحام الهزل المبالغ فيه أحيانا على المواقف الجادة وذلك بغرض التعليق المباشر"[٣] وهنا تختلف الباحثة مع هذه الرؤية حول مسرحية الوزير العاشق، فهذه المسرحية هى نموذج كلاسيكى للأداء التمثيلى، تعتمد على خلق حالة التعاطف كاملة مع كل من شخصية ابن زيدون، وولادة ، بل والانتصار لمواقفهما،

[١] - محمد عبد المنعم "الإخراج فى المسرح الملحمى (الحوار المتمدن، الأدب والفن، ٢٦-١٠-٢٠١٠)

[٢] - أحمد زكى " اتجاهات المسرح المعاصر- فنون العرض" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥) ص ١٩، انظر فى ذلك أيضا: عثمان عبد المعطى "عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)

[٣] - د.نهاد صليحة "المسرح بين الفن والفكر" (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) ص ١٦٤

ويختصر النقد هنا أسلوب الأداء الملحمى فى الإيقاع السريع للمشاهد، والخلط بين الهزل والجد، وكذا العرض المباشر للجمهور . هذه الخصائص لا تميز الشخصيات المسرحية فى مسرح بريخت فحسب، ولكنها تعبر عن أى شخصية فى الأنواع والأشكال المسرحية كافة.

لعل أبرز الدراسات النقدية التى وجهت للمتأثرين بمنهج بريخت هى دراسات حول مسرح سعدالله ونوس، وتقول دراسة د.طامى دغيليب أن: "هناك بعض التقنيات التى تأثر بها سعدالله ونوس من بريخت، ولعل من أهمها تقنية الراوي، فقد تنبه سعد الله ونوس إلى إمكانية توظيف الراوي في كسر الإيهام، كما فعل بريخت، على نحو يجعل المشاهد ينفصل عن الحدث ولا يندمج معه عاطفياً، ومن تقنياته تقنية فضح اللعبة المسرحية، إذ يعلن الممثلون للمشاهدين أن ما يرونه، أو ما سيشاهدونه، ليس إلا مجرد تمثيل أو لعبة مسرحية"[١]

دراسة أخرى ترى فى تقنيات الأداء التمثيلى البريختى فى مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر إخراج مصطفى طه[٢] هو التنقل بين الأدوار، وكذلك دخول الممثلين بقطع الديكور للمشهد المسرحى حيث يرد فيها "يمعن صناع العرض في الاستفادة من تقنيات بريخت من أجل كسر حالة الواقعية المتوهمة، من خلال عدة أساليب؛ وبالإضافة لتنفيذ الممثلين لكل شيء على المسرح بدءًا من ارتداء ملابسهم حتى حمل قطع الديكور، تبدو الملابس بشكل متعمد غير واقعية؛ ففيما يرتدي الممثلون أزياءً قديمة تعود للعصر العباسي يرتدون كذلك أحذية قماشية ومطاطية حديثة تعود لعصرنا الحالي. كذلك يخرج الممثلون من مشاهدهم التاريخية إلى ما يدور في المقهى بصورة مفاجئة[٣]"

كما ذكرت الباحثة أن هناك الكثير من تلك الآراء النقدية، لم ترد الباحثة الإسهاب فى ذكرها، ولكن إذا تعمقنا فى فهمها فسنجد أنها تخلط بين مرحلة تدريبات الأداء التمثيلى لمحاولة فهم الدور، وبين مرحلة العرض المسرحى ، كما أنها تخلط بين وعى الممثل الشخصى بوظيفة

١- [١] - د.طامى دغيليب "تأثير بريخت فى المسرح العربى" ٢٠١٧
http://www.al-jazirah.com/2017/20170114/cm25.htm

[٢] * قدمها فريق كلية الأداب-جامعة القاهرة فى المهرجان القومى للمسرح ٢٠١٧

[٣] - محمد فايز جاد " مغامرة رأس المملوك جابر- متى يسقط الحائط الرابع تماما؟" 2017
http://gate.ahram.org.eg/News/1554598.aspx

الشخصية التى يؤديها فى المجتمع، وبين تعبيره عن هذا الدور باعتباره ممثلا داخل العرض المسرحى. فالممثل هو شخص يمتلك القدرة على التعبير، لا يمنع نفسه عن تقمص الدور، وارتداء شخصية تلو الأخرى. كما أن تلك الدراسات تقدم المفهوم السطحى المباشر لبريخت، هذا الذى صار متعارفا عليه، ويتمثل فى مجرد دخول الممثل حاملا لقطع ديكور، أو لعبه دور الراوى، أو تنقله الأدائى بين الشخصيات او التوجه المباشر للجمهور.

إذا انطلقنا من مفهوم التغريب عند بريخت – لمحاولة فهم طبيعة الأداء التمثيلى عنده– فهو " هى تلك العملية التى تعنى بإدراك المتفرج لحقيقة الظاهرة الاجتماعية والقوانين التى تتحكم فيها، وذلك بهدف إثارة رغبة المتفرج فى تغيير تلك القوانين بعد كشف التغريب وإظهارها بصورة غير مألوفة، ومن ثم فهى غير مقبولة. ولا يحقق التغريب أهدافه إلا من خلال إيقاظ الحاسة النقدية للمتفرج والاحتفاظ بوعيه فى حالة يقظة كاملة تمكنه من الحكم على القضايا"[١]

هدف بريخت بذلك إلى الإيحاء للمتفرج بعلاقات تحليلية انتقادية تجاه الأحداث المصورة، باستخدام الوسائل الفنية المختلفة.

مازال التساؤل قائما كيف يتحقق ذلك على مستوى الأداء التمثيلى بشكل عملى بالنسبة للممثل؟

أولا: إن القراءة المجردة لما تناولته الدراسات عن بريخت دون ربطها بمشاهدة عروضه المسرحية يعطى للممثل صورة غير واضحة عن أسلوب الآداء الملحمى منها أن لا يتقمص الممثل دوره على الإطلاق، وأن يستعين (بموتيفات) توضح ملامح الشخصية فى ظاهرها، وألا يستخدم الماكياج ، ويكون راويا، يستخدم أسلوب السرد.. هذا الأسلوب –من وجهة نظرى– يجعلنى أرى ممثل المسرح الملحمى ممثل باهت، لا حياة فيه، لا يمتلك مقومات الممثل في المسرح الذى يعتمد على الدخول فى عالم الشخصية المسرحية.

ثانيا : هناك نقطة خلافية أخرى، وبناء عليه ظهر العديد من الكتابات التى تضع أسلوب المسرح الأرسطى في كفة وفى كفة مقابلة أسلوب آداء الممثل فى المسرح الملحمى، وكأنهما قطبان متعارضان، الأول تتحقق فيه شروط التمثيل، أما الأخر لا يتعدى كونه راويا ومعلقا على الأحداث.

[١] - مارى إلياس، حنان قصاب حسن "المعجم المسرحى- مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض" (لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧) ص ١٤٠ مادة ت غ ر

ثالثا: هناك خلط بين إبقاء ذهن المتفرج واعيا، لا يتعاطف مع الشخصية، وبين الأداء التمثيلى وكيفية تحقيقه فى العرض الملحمى.

رابعا: كيف يُكسر مالم يتحقق فى الأصل؟ أى أنه كيف يتم كسر الإيهام دون تحقيقه؟

وببدو أسلوب بريخت هو ما ساهم فى هذا الفهم الملتبس للأداء التمثيلى ففى كتاب نظرية المسرح الملحمى[١]، يرى أن هناك شروطا لتحقيق التمثيل الملحمى، وهى:

١- عدم التقمص. ولكنه يورد أنه لا يلغى كلية وانما يستخدم فى فترة التدريبات.
٢- استنكار الانطباعات الأولى،وقراءة الدور المسرحى وهناك مسافة دائمة بين الممثل والشخصية
٣- فهم الممثل للحقائق التى لابد وأن يعبر عنها
٤- الوقوف من الشخصية موقفا انتقاديا

كيف تتحقق تلك الشروط؟

يقسمها بريخت إلى مرحلتين أولهما: مرحلة التدريبات أما الثانية فهى مرحلة العرض المسرحى أولا: فى مرحلة التدريبات:

أ- النقل على لسان شخص ثالث (غير الشخصية والممثل)
ب-النقل بالزمن الماضى (حدث كذا وكذا)
ت-قراءة الدور إلى جانب الإرشادات
ث-البحث عن حركات لليد والوجه لها دلالات اجتماعية
ج- التغيير فى نبرات الصوت، والحركات
ح- استخدام الخيال وليس تقليد الشخصية
خ- فهم الأبعاد الاجتماعية للشخصية

[١] - برتولد بريخت " نظرية المسرح الملحمى" ترجمة جميل نصيف (لبنان، عالم المعرفة، ب ت) ص ص ١٣٩: ١٦٤ كذلك انظر فى برتولد بريخت " الأورجانون الصغير- نظرية بريخت فى المسرح الملحمى" ترجمة: فاروق عبد القادر (الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكرة، ٢٠٠٠)

د- تقليد الشخصيات الأخرى

ثانيا: فى أثناء العرض المسرحى:

أ- التوجه المباشر للجمهور

ب-استخدام الجست[١]

ت-استخدام وسائل الإضاءة

ث-استخدام الماكياج

ج- إلقاء بعض الكلمات التى تقطع سير الحدث

إن العناصر السابقة -جميعها- إذا قرأها الممثل دون فهم عميق لرؤية بريخت فإنه ببساطة سينتهى به الحال إلى البعد عن التقمص، وصولا إلى عدم الاندماج مع الشخصية، ولكن فى حقيقة الأمر إذا قمنا بدراسة عروض بريخت فسنرى العكس تماما. وهذا ما يوكده مقولة رولان بارت Roland Bart لوصف المسرح الملحمى " فن ملحمى يخترق أنسجة الكلام، ويقيم بعدا بينه وبين العرض المسرحى دون أن يبطل مفعوله"[٢] وفى تلك المقولة ما يؤكد على عدم فقدان المسرح الملحمى لخصائص المسرح، والتمثيل بخاصة ولكن ما اختلف هو الحرص على بقاء ذهن المتفرج واعيا المتفرج نفسه فحسب.

المحور الثانى: وهو التحليل الأدائى بعض نماذج من المسرحيات التى قام بريخت بإخراجها:

إن مفهوم (كسر الايهام) هو الذى أدى إلى تفسير الأداء التمثيلى عند كل من المخرجين والممثلين باعتبارة أداءً خارجيا، بعيد كل البعد عن فكرة التقمص. ولكن ما لاحظته الباحثة هو فهما ملتبسا لأسلوب الأداء، وذلك فى عدد من النماذج والصور المسرحية لعروض بريخت التى قام بكتابتها وإخراجها بنفسه مثل الأم شجاعة، جاليليو جاليلي، دائرة الطباشير القوقازية،

[١] - الجست (gesture) : وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود افعاله والعابه الجسمانية. وانما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية بل عبر التصرفات والحركات ايضا. ان عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الاشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست، يستند الى ان يكون الفعل المرئي والايحاءي والاشاري، اقل عرضة للتزييف من اللغة. (جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)، ص٢٤٢.

[٢] - وولان بارت: مقالات نقدية فى المسرح ترجمة: بشور(دمشق، المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٧) ص ٦٥

أنتيجون. وسوف تقوم الباحثة فى هذا الجزء من البحث بإلقاء الضوء على تلك العروض المسرحية.

١- **الأم شجاعة**[١] :

نلاحظ فى شخصية البطلة- دون اللجوء إلى الترجمة عن الألمانية- ملامح الفقر واضحة جلية، سواء من حيث الملبس حيث إن ملابسها رثة ،مليئة بالتفاصيل التى تعبر عن الطبقة الفقيرة مثل تعليق ملعقة باعتبارها نيشان، وهذا بدوره يثير ذهن المتلقى –وهذا هو الهدف من الأسلوب الملحمى- وهو إعمال عقل المتفرج لماذا الملعقة؟ وقد تشير بذلك إلى فكرة الطعام، أو الهدف الأساسي للشخصية هنا هو البحث الطعام، وإظهار المعادل الخارجى للشخصية من خلال وسيلة فنية (الملابس). فلم تشير الأم شجاعة إلى فقرها، أو إلى لجوئها إلى العمل مع السلطة إلا بحثا عن قوت يومها. انظر الصورة رقم (١)

كما أن ملابسها ثقيلة، غير متناسقة، وفضفاضة تتناسب تناسبا تاما مع حركتها المستمرة خلال فترة الحرب. كما أنها غير مهتمة بتنظيم شعرها الرث (وهذا يعتبر ماكياج) أى عدم استخدامه والمبالغة فى هذا المظهر الرث يحلينا كمتفرجين إلى تكوين صورة كاملة عن تلك الأم غير المهتمة بمظهرها، الباحثة عن الطعام. تلك القطع الديكورية المعلقة على عربتها، وكأنها (عبارة عن مقلب للقمامة) تبدو حاضرة طوال رحلة الأم شجاعة.(انظر صورة الأم شجاعة).

[١] - اخراج برتولد بريخت عام ١٩٤٩. للرجوع إلى النص انظر: برتولد بريخت "الأم شجاعة" ترجمة: رشيد ياسين (سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٦٥)

صورة رقم(١)

الأم شجاعة وتتضح ملامح فقرها من خلال ملابسها،

وتنظيم شعرها، بمصاحبة عربتها

كما يتضح استخدام بريخت للماكياج من خلال بعض الشخصيات التى تمثل السلطة مثل شخصية القس ، فيتضح من ملابسه منذ ظهوره للوهلة الأولى أنه رجل دين، إلا أن شكل أنفه مبالغ فى كبرها، فهى ليست أنف الممثل الطبيعية، وقد يشير ذلك إلى كذبه فهو يمثل احدى السلطات الموجودة فى ألمانيا فى أثناء فترة الحرب. والمعادل الخارجة للشخصية هنا يتمثل فى الأنف الطويلة التى يضعها الممثل. وقد أحالتنى تلك الشخصية إلى شخصية بينوكيو الكارتونيةالتى اشتهرت بطول الأنف عندما يكذب . (انظر الصورة رقم (٢))

صورة رقم (٢)

نلاحظ أنف الممثل الذى يؤدى دور رجل الدين

اذن ما هو الاختلاف بين أسلوب الأداء الواقعى، وأسلوب الأداء التمثيلى فى المسرح الملحمى؟ كيف يتحقق؟ انطلاقا من تعريف التغريب، –الذى ذكرته الباحثة سابقا– أنه بالفعل لابد من تحقق الإيهام كاملا، ثم كسره باستخدام الوسائل الفنية. فلم تضطر الشخصيات إلى التخلى عن خلق الشخصية كاملة، ولكن هناك بعض العناصر التى تحتوى على المتناقضات التى تُعمل عقل المتفرج.وخير مثال على ذلك هو مشهد قتل ابن الأم شجاعة خلال الحرب، وكيف أنها ترى جثة ابنها الذى عمل مع الأعداء ولا تستطيع البوح بأنه ابنها. تظل صامتة طوال المشهد، وما أن يخلو المسرح من الممثلين، إلا ونجدها تجلس وتفتح فمها إيماء بصرخة ولكنها لا تطلق صوتا على الإطلاق. وفى اللحظة نفسها نسمع صوت موسيقى – مثل موسيقى الكارتون– التى تدل على السخرية الشديدة، ولكن الموسيقى مبهجة لا تتناسب مع حالة الأم التى فقدت ابنها.(انظر صورة رقم (٣). ويحقق ذلك المشهد هدفه الأعلى وهو اعمال عقل المتفرج،

فباستخدام (الجست) أو الجستوس، الدال على الصرخة، وعدم صدور صوت للصرخة والاستعاضة عنه بتناقض الموسيقى مع الحالة الشعورية، يتبادر إلى ذهن المشاهد سؤال؟ لماذا؟ لماذ لا تعلن عما تشعر به فى تلك اللحظة القاسية، وتأتى الإجابة إحالة إلى وضعها الاجتماعى باعتبارها فقيرة، واذا اعلنت عن ذلك سيقتلون ابنتها (الخرساء) ويقتلونها دون أدنى رحمة. وتخسر ما تسعى إليه.

اذن لابد من تحقق الإيهام كاملا، ثم كسره باستخدام الوسائل الفنية المتاحة. وهذا يعتبر منطقى وفق تفسير مفهوم التغريب، اذ كيف يكسر شيء لم يكن موجودا فى الأساس!!

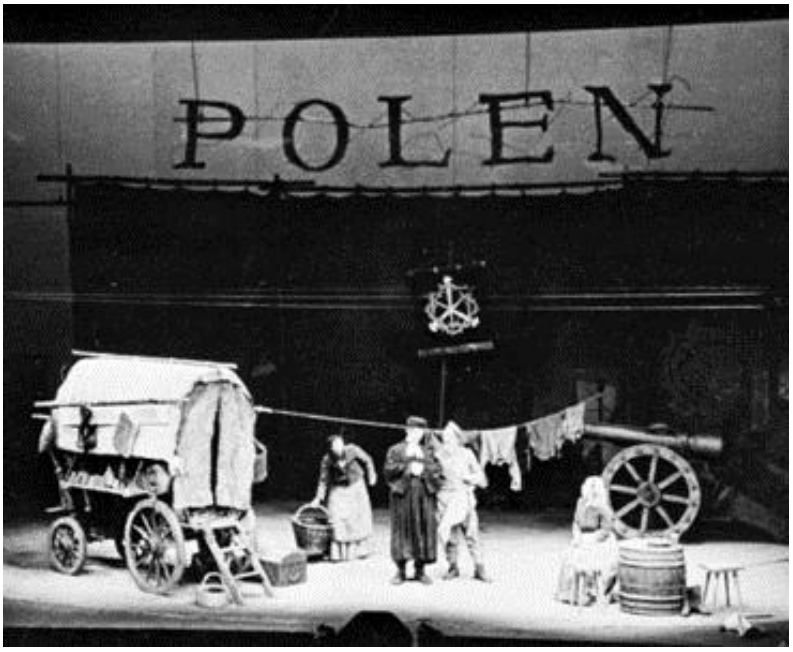
Mother Courage's famous “silent scream”, performed by Brecht's wife, Helen Weigel

صورة رقم (٣)

صرخة صامتة للأم شجاعة

وللتدليل على صدق فرضيتنا، لم يستخدم بريخت (الموتيفات) أو أشباه الأشياء، فنموذج عربة الأم شجاعة المتجولة حاضرة بكل تفاصيلها فى كل المشاهد، وكأنها الإرث الوحيد الذى حصلت عليه البطلة فى رحلة الحرب، وهى أيضا رثة مثل البطلة، مليئة بالتفاصيل، هى عربة تم تصميمها بشكل واقعى كامل. ولكن كيف يتحقق كسر الإيهام؟ الإجابة نجدها واضحة فى أعلى الخلفية وهو اسم المصنع الذى تعرض فيه المسرحية (مصنع بولين Polene) وهنا تتحقق

حالة كسر الإيهام فيوجد بصفة مستمرة داخل ذهن المتفرج أن هذا المكان ليس مكان الحرب باستخدام وسيلة فنية (الخلفية ومعلق عليها لافتة اسم المسرح) انظر صورة (٤)



صورة رقم (٤)

عرض تفاصيل الحدث كاملة ولكن فى الخلفية اشارة الى المكان الذى تعرض فيه المسرحية

يقول بريخت عن شخصية شجاعة: " ان الممثلة تتأمل الشخصية انتقاديا، ولهذا نجد المشاهد نفسه وهو يرى التغير المستمر لعلاقة الممثلة بشخصية شجاعة يشعر تجاه البطلة بمشاعر متنوعة، إنه معجب بها كأم، ولكنه ينتقدها كتاجرة[١]" إن البطل عند "بريخت" ينطوي تكوين فني وفكري متغير بين سلبي وايجابي ومحايد وهذه هي السمة المنهجية في ملحمية "بريخت" ووجهة نظره الانسانية في إطار استيعاب الحياة الصاخبة والسير بقدم ثابت".[٢] ألا يعد هذا الطرح دعوة للممثل للأداء التمثيلى باندماج، ولكن مع فهم لطبيعة الشخصية؟ ترى الباحثة

[١] - برتولد بريخت مصدر سبق ذكره ص ٣٢٤

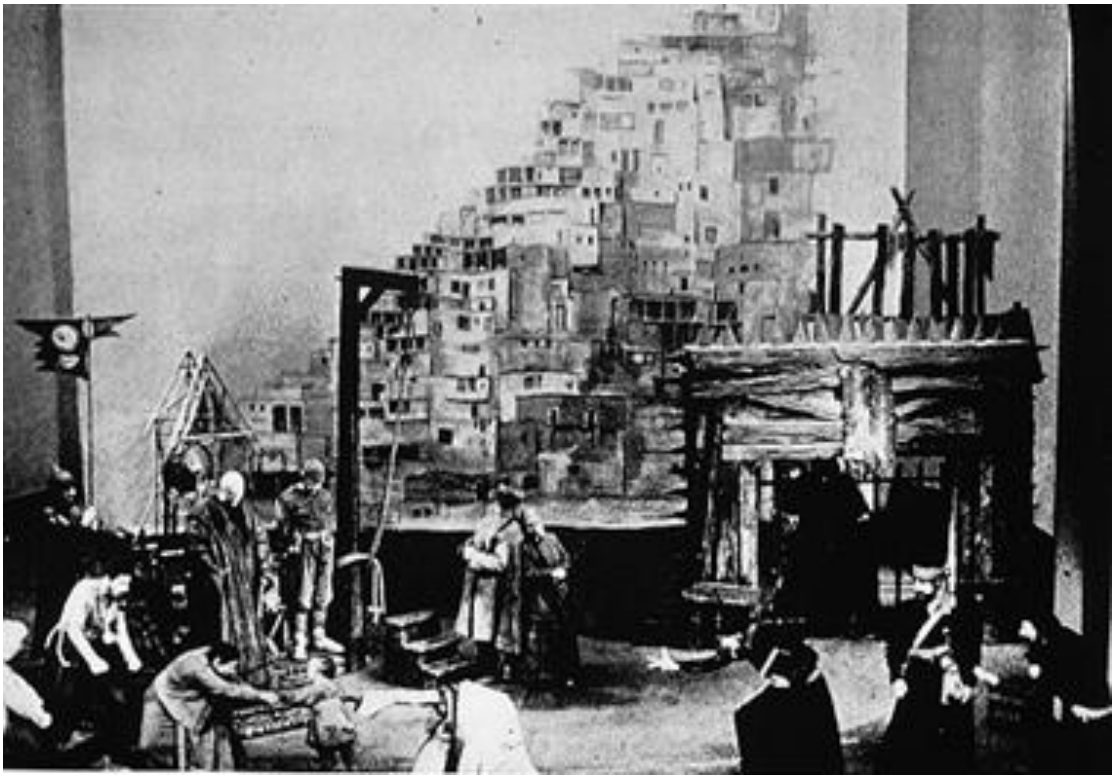
[٢] - يوسف رشيد " البطل المسرحى– سؤال المبنى والمعنى فى الفن" (بغداد، المكتبة الوطنية، مكتب الفتح للطباعة، ط١، ٢٠١٣) ص ٧٥

ذلك. ويؤيد ذلك أيضا رؤية بريخت نفسه حيث يقول" إننا لا نمكن المشاهد من الاندماج فى الانفعالات مع الأبطال[١]"

٢- **دائرة الطباشير القوقازية:**

نموذج مسرحى آخر تتضح فيه الوسائل الفنية التى استخدمها بريخت لكسر الإيهام من خلال التناقض، دون المساس بأدوات الممثل التعبيرية، هو مشهد الصراع بين الأم الأصلية (الغنية) والأم التى ربت الطفل (الفقيرة)، حيث يتضح مدى التناقض بين كل من الشخصيتين، فالغنية ترتدى ملابس تبدو أنها تنتمى للطبقة الغنية، ويبدو ذلك فى ارتدائها للمعطف (مصنوع من الريش) ، فى مقابل ملابس الأم الفقيرة التى تبدو على ملابسها الفقر، وأنها غير مكترثة لشعورها بالبرد. هذا بالإضافة إلى اختلاف نظرة كل منهما، فالأم الغنية لا يظهر على وجهها أثر لأى معاناه، ملامح تبدو جامدة، غير انسانية ، وتمسك الطفل بيد واحدة فقط، بشكل أقرب إلى الاستعراض فى الحركة، الذى يخلو من الشعور الإنسانى. وذلك فى مقابل حركة الأم الفقيرة التى تبدو على وجهها كل المعاناة، وتتشبث بالطفل بكلتى يديها. يشير ذلك المشهد إلى تقديم طبقتين متعارضتين، فكل من المرأتين تمثل طبقتها الغنى مقابل الفقر، البلادة مقابل المشاعر الجياشة، الادعاء مقابل التشبث بالحقيقة. ويظهر فى الخلفية القاضى يجلس على كرسى عال أقرب إلى المنضدة بشكل غير واقعى ليطلق حكمه النهائى وتظل القضية محل جدل(الأرض(الطفل) لمن يملكها (الأم الغنية البيولوجية للطفل) أم لمن يزرعها (الفقيرة التر ربت الطفل)!!! ويتدلى حبل (المشنقة) من أعلى المسرح، كاشفا عن حالة كسر الإيهام، حيث كشف وسائل اللعبة أمام المتفرج. هذا المشهد تتحقق فيه حالة كسر الإيهام باستخدام وسائل فنية ، دون تأثير على سير الحدث التمثيلى، ولكن بتأثير عميق فى عقل المتفرج من خلال قراءة المتناقضات التى يعج بها المشهد.

[١] - نفسه ص ٣٢٥



صورة رقم (٥)

دائرة الطباشير القوقازية اخراج برتولد بريخت ١٩٤٩

نلاحظ أن المسرح يعج بالتفاصيل كما يتضح الشكل الهرمى الذي بنيت به المدينة

نلاحظ اتساع المشهد، وكثرة تفاصيله فى مشهد المحكمة، وسط الساحة العامة هذه التناقضات تؤكد هدف التغريب وفق الأسلوب الملحمى، الذى يعنى بعرض المتناقضات لتحقيق هدف أعلى وهو التغير، أو بالأحرى تغيير الواقع الاجتماعى، المهيمن، المسيطر على مجريات الأمور، والذى يتحكم بمصائر البشر.

إن التناقض عند بريخت ينبع من كتابة النص نفسه، حيث طرح الموضوع ونقيضه فى الوقت نفسه ففى حديثه عن الدياليكتيك فى المسرح الملحمى نجده يقول" فى دائرة الطباشير القوقازية"[١] حينما يسأل القاضى الخادمة، لماذا هى تعارض أن يعيش الطفل حياة الأمراء؟

[١] - انظر فى : برتولد بريخت "دائرة الطباشير القوقازية" ترجمة:عبد الرحمن بدوى (القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)

وتنظر حولها وتجد الأغنياء جميعهم "الأم الغنية، المحامى، حراس الأغنياء" فتصمت..وهنا ينشد المغنى قائلا" لا أحد يضطهد الضعفاء، ولا أحد يسبح بالذهب" "[١] الأغنية هنا هى التى تعرض التناقض، فالخادمة تشعر بالفعل بالاضطهاد، وقد يثار داخلها الرغبة فى عيش ابنها عيشة الأمراء". هنا هى تثير مشاعر المتفرج، ولكن فى الوقت نفسه تجعله يتساءل، لا يتعاطف معها تعاطفا مطلقا، ولكنه فى النهاية ينتصر لقضيتها.

٣- **حياة جاليليو:**

يتمثل أسلوب الأداء الملحمى فى عرض آخر لبريخت وهو "حياة جاليليو" [٢]ومرة أخرى لا يمكننا اغفال التفاصل الخاصة بشكل الشخصية، البطل جاليليو الذى حارب المجتمع لأجل نشر فكره حول الأرض وطبيعتها، من الوهلة الأولى لظهور البطل يتضح أنه يرتدى ملابس تلك الفترة التى عاشها جاليليو ابان مرحلة العصور الوسطى، ملابسه، أمامه نموذج مجسم للكرة الأرضية، فلم يجعله بريخت يرتدى ملابس (كموتيفة) ولكن ملابس كاملة تظهر فيها الشخصية بهيبتها، وشكلها الموجود والمتخيل فى ذهن المشاهد.انظر صورة رقم (٦)

[١] - برتولد بريخت "نظرية المسرح الملحمى" ترجمة جميل نصيف، مصدر سبق ذكره ص ٣١٠

[٢] - كتبها بريخت عام ١٩٤٣ في المهجر في الدانمارك، تدور الأحداث حول عالم الفيزياء الإيطالي جاليليو، الذي يتراجع أمام سلطة الكنيسة، ويتخلى عن إنجازاته وأعماله العظيمة خوفا من التعذيب والحرق. وترمز هذه المسرحية إلى وضع العلماء الألمان بعد تولي هتلر السلطة في ألمانيا. انظر فى: برتولد بريخت "حياة جاليليو" ترجمة عبد الرحمن بدوى (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، ٢٠٠٩)

صورة رقم(٦)

"حياة جاليليو" اخراج بريخت

شخصية العالم تتضح من خلال ملابس البطل

٤- <u>أنتيجون اخراج بريخت عام ١٩٤٩:</u>

لم يغفل بريخت استخدام الأقنعة فى عروضه المسرحية، باعتبارها احدى الوسائل الفنية التى تساعد فى تحقيق هدفه الرئيس وهو إعمال عقل المتفرج. ويتضح ذلك من خلال استخدامه للأقنعة المسرحية فى عرض انتيجون، ولم يكتف بذلك، وإنما يتضح من خلال الصورة حرصه على زيادة عدد الأقنعة، فكل ممثل يرتدى قناعا وفى الوقت نفسه يمسك عصا يعتليها القناع نفسه، وكأن تحقيق التغريب هنا أن هؤلاء الممثلون عبارة عن عصى بدون حياة.انظر صورة رقم (٧)

صورة رقم (٧)

انتيجون واستخدام بريخت للأقنعة المسرحية

والجدير بالذكر أن هناك الكثير من الدراسات التى أوضحت استخدام بريخت للوسائل الفنية باعتبارها عنصرا مؤثرا فى ذهن المتفرج ، فهناك خصائص للبناء السينوجرافى فى عروض بريخت، وهى:"

أولا: لابد من إعادة بناء المنصة بصورة شاملة في كل مسرحية جديدة .وأن إعادة البناء تتم من خلال :

١. الاستعاضة عن الأرضية بالنقالة

٢. الاستعاضة عن مؤخرة المسرح بالشاشة

٣. الاستعاضة عن الكواليس الجانبية بالاوركسترا

٤. تحويل السقف إلى رصيف متحرك

٥. نقل ساحة التمثيل الى وسط الصالة

ثانياً -: على مصمم المنصة ألا يضع شيئاً بشكل ثابت وغير قابل للتغيير.كما ان علية ألا يغيره بلا سبب .وذلك أن العالم يتغير وفق قوانين وليس تغييراً اعتباطيا على الرغم من ان هذة القوانين لم تكتشف بعد بصورة نهائيه .

ثالثاً -:التأثير المتبادل بين الفنون الداخلة في عمل السينوجرافيا .كما ان الطبيعة التناقضية للعناصر الأساسية لاتلغى فالتأثير واضح بين الديكور والموسيقى واللون والإضاءة والأزياء والممثل [١].

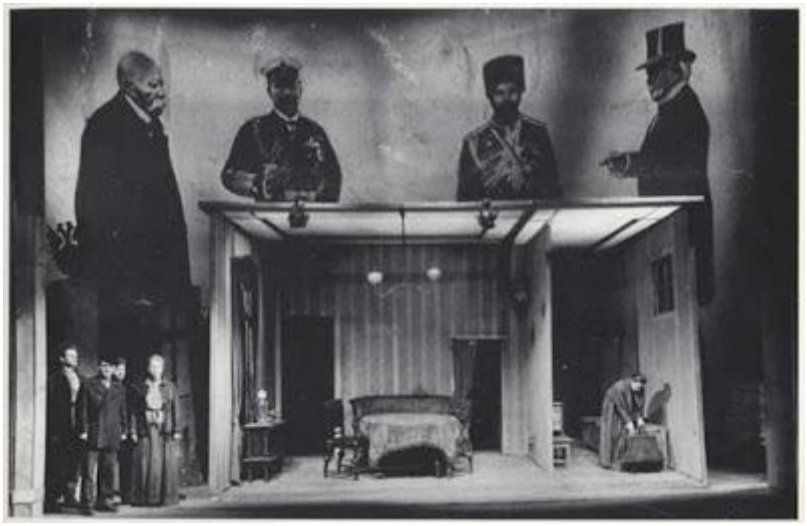
وهذا التغيير المهم أن دل على شي فانة يدل على تغيير المفاهيم الفكرية والجمالية المرتبطة بالفلسفة العامة والفلسفة السياسية خاصة. كما تتأكد مقولة رولاند بارت السابق ذكرها " دون أن يفقد المسرح خصائصه".وكذلك هذا ما أشار إليه سعد أردش فى كتابه "المخرج فى المسرح المعاصر"[٢] " إذا كان يطلب إلى المخرج ألا يلجأ إلى خلق الأجواء الغامضة المذكية للخيال، المثيرة للعواطف، فهو فى الوقت ذاته يدعوه إلى استعمال كل الوسائل الفنية التى ورثناها فى تاريخ المسرح،.... إن بريخت يقدم للمتفرج الخليقة الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية" وهذا ما يثبه عدد من صور لبعض العروض التى أخرجها بريخت: فنلاحظ الاهتمام بالبناء المعمارى له.واستخدام الوسائل الفنية المتعارف عليها.

صورة رقم (٨)

[١] - ناجى جبار كاشى : السينوجرافيا فى تنظيرات برتولد بريخت (مجلة القادسية للعلوم اللإنسانية، المجلد الحادى عشر، العددان ١، ٢، ٢٠٠٨) ص ٤٢٢

[٢] - سعد أردش "المخرج فى المسرح المعاصر" (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٩) ص ٢٠٩

الانسان الطيب من سيتشوان (١٩٤٠)



صورة رقم (٩)

انتيجون عام ١٩٤٩(بناء المسرح داخل المسرح)

نلاحظ فى الصورة رقم (٩) تحقق فكرة المسرح داخل المسرح، فهناك ثلاث مناطق للتمثيل، الخلفية السلطة المهيمنة على مقاليد الأمور، ثم البطل أنتيجونى فى سجنها، ثم مجموعة الممثلين أقصى اليمين. وفى هذه النقطة – تحديدا– للباحثة ملاحظة، أن بريخت لم يكن أول من استخدم فكرة التمثيل داخل التمثيل، وإنما أول من استخدمها كان الإيطالى لويجى بيراندييللو، واستخدم هذا الأسلوب فة مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف عندما دس بعض الممثلين بين الجمهور ليبدوا بعض التعليقات على الأحداث المسرحية.[١]

لقد استخدم للتعبير عن ذلك فى عروضه الإضاءة البراقة والحادة والأغانى لقطع الحدث المسرحى واللافتات الإيضاحية. كما استخدم الآليات والتجهيزات المسرحية فى عروضه. "استخدم " المسرح الدوار" ذا السيكلوراما ذات الألوان الباهتة فى معالجته لنص مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " من تصميم "فون آين"عام ١٩٥٤م وهو في المنفى بأمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية ، وخلق مسرحاً ملحمياً جديداً يواجه الأحداث العالمية ، من خلال حركة الممثل والغناء والرقص والارتباط مع الجمهور بشكل مباشر . وتميز أسلوبه بكونه "غير واقعي " anti-realist بمعنى

[١] - انظر: لويجى بيراندييللو" ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ترجمة: محمد اسماعيل محمد (الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، سلسلة روائع المسرح العالمى، ع ١٤٠، ب ت)

أنه يعرض مسرحيّة بداخل مسرحيّة، و أراد فى مسرحه تحريض الجمهور على تغيير المجتمع الذي عاشوا فيه بإجبارهم على التفكير مجدّداً"[١] ويظهر ذلك فى الصورتين (٩)، و(١٠)

صورة رقم (١٠)

الانسان الطيب من سيتشوان ١٩٤٠

استخدام الإضاءة والوسائل الفنية المتاحة

بريخت وتصحيح المفاهيم حول أسلوب الأداء التمثيلى فى المسرح الملحمى:

قد يرجع عدم تعبيره عن تكنيك الأداء التمثيلى المتبع، هو اهتمامه الأساسي بالفكرة (التغيير)، أى أنه لم يهدف إلى خلق أسلوب فى الأداء التمثيلى بقدر اهتمامه بإعمال عقل المتفرج، وصنع مسرح مختلف عن المسرح البرجوازى السائد فى تلك الفترة. ويؤكد بريخت على الفهم الخاطئ للمسرحيين، أو التفسير الخاطئ لأسلوب الأداء التمثيلى عنده فى كتابه "نظرية المسرح الملحمى فى فصله الأخير الدياليكتيك على المسرح "من رسالة إلى ممثل"[٢]، والفصل عبارة عن رسالة تخيلية يرسلها بريخت إلى ممثل المسرح الملحمى. يفسر فيها بريخت ارشاداته فى المسرحيات التى كتبها، وتتعلق بأسلوب الأداء التمثيلى حيث يقول: " لقد اقتنعت أن العديد من ملاحظاتى حول المسرح تفسر بصورة خاطئة. ...فى رأى أن تفسير عدد من الأقوال بصورة

[١] - راندا طه: "سينوغرافيا المسرح الملحمى لبرتولد بريخت" (القاهرة، مجلة الفنون المسرحية، مايو ٢٠١٦)
[٢] - برتولد بريخت "نظرية المسرح الملحمى" ترجمة جميل نصيف مصدر سبق ذكره ص ص ٢٦٣ : ٣٣٤

خاطئة يعود إلى أنى لم أضع سلسلة من المبادئ الهامة ظنا منى أنها مفهومة" [١] يرى بريخت أنه لا يمكن الاستغناء عن القواعد الشرطية، تلك التى تناولها ستانيسلافسكى من قبل، ..كما يرى أن الأداء التمثيلى بلا روح يجعل الأداء التمثيلى ميكانيكيا... وأولى خطوات عدم خلق الميكانيكية هو:

أولا: فيما يتعلق بالصوت: الإلقاء السليم، ولا يوقف الحد عند مجرد النطق السليم، وإنما الفهم الصحيح لما يقوله الممثل، كما يوصى بإتقان اللهجات حيث يقول" إن وضوح النطق له درجات متعددة ..إنه يختلف باختلاف طبقات المجتمع، فقد يتميز فلاح وهو يتحدث بصورة واضحة ومسموعة عن فلاح آخر..وهما فى الوقت نفسه يختلف عن مهندس يتحدث بصورة مسموعة"[٢] وفى النهاية يرى أن الإلقاء على المسرح لايستحسن أن يكون حماسيا.وأنه لابد من استخدام اللهجة العامية والبعد عن اللغة المقعرة الألمانية..هذا بسبب توجهه لفئة غير متعلمة(عمال المصانع، وطبقة البروليتاريا بشكل عام).

ثانيا: الأداء التمثيلى:

يقول بريخت فى هذا الصدد " على الممثل أن يتعلم أداء دور إنسان وهو يصرخ ويتكلم بصوت مبحوح من القلق.وبالتالى فإن تمارين الممثل يجب أن تنطوى على عنصر التمثيل" [٣]

فهو يرى أن النتيجة النهائية أن التمثيل سيكون شكليا، وبلا مضمون وسطحيا بلا حياة، اذا ما نسينا ونحن نعلمهم : أن مهمة المسرح تكمن فى خلق صور أناس أحياء!!! ألا يتفق ذلك مع ما هدف إليه ستانيسلافسكى خلق شخصيات من لحم ودم؟

يضيف بريخت" يخيل إلى أنى أطالب الممثل ألا يندمج تماما فى الشخصية التى يمثلها، وأن عليه أن يبقى محاذيا لها، وأن يقيمها كناقد وأن يجعل التمثيل شرطيا تماما وأن يفقده الحياتية والبشرية بصورة أو بأخرى" أما أنا فاعتقد أن الأمر ليس بهذه الصورة وأن كتابتى هى المسؤولة....لا مكان على خشبة المسرح إلا للناس الأحياء أناس من لحم ودم بكل متناقضاتهم.." يصحح بريخت مفهوم الأداء التمثيلى فى مسرحه ، حيث يرى أن الممثل عليه ألا

---

[١] - نفسه ص ٢٦٣
[٢] - نفسه ص ٢٦٤
[٣] - نفسه ص ٢٦٥

يسمح للمشاهد بالاندماج الكامل، وذلك عن طريق فهم الممثل لطبيعة المتناقضات فى شخصيته، والتركيز على الجانب الاجتماعى فى الشخصية. هذه الوسائل لا تتمثل فى آدائه الخارجى أو بعده عن الاندماج، ولكن الاندماج ثم كسرة بغية إيقاظ عقل المتفرج.ويضيف بريخت " أنه على الممثل أن يعبر من خلال المشاعر والأفكار عن علاقته بشخصيته التى يجسدها وبأفعالها"[١]

والخلاصة فإن الممثل فى المسرح الملحمى : ليس مجرد فنان موهوب فحسب وأنما له وجهة نظر من المجتمع وقضاياه ..له ثقافة واسعة وعلوم كثيرة، يتبنى موقفا سياسيا معينا ..هو معلم باختصار هو ممثل قدير.

تناولنا فى المحور السابق بعض النماذج التى أخرجها بريخت نفسه، وكذلك تصحيحه لمفهوم الأداء التمثيلى الخاطىء على عدم دقة هذا الفهم، فكيف للمثل أن يتخلص من شعوره ويؤدى آداءا خارجيا، خاليا من المشاعر والخيال والقدرة على التعبير؟ وفى الجزء الأخير من البحث سوف تتناول الباحثة تجليات أسلوب الأداء التمثيلى فى المسرح الملحمى.

المحور الثالث: تجليات الأسلوب الملحمى فى المسرح العربى المعاصر:

تعددت الدراسات التى تناولت تأثير بريخت فى المسرح العربى[٢]، ولا شك أن هذا البحث لا يهدف إلى عرض هذه المؤثرات ولكن يهتم بموضوع الأداء التمثيلى وفق الأسلوب الملحمى، وكيف حاول المسرح العربى تحقيق تلك المعادلة –على مستوى الأداء التمثيلى ؟؟.

ترى الباحثة أن عرض "مؤتمر هاملت" – بصفة خاصة– لمخرجه سليمان البسام، خير نموذج تطبيقى على أسلوب الأداء التمثيلى وفق نظرية المسرح الملحمى. لن تقوم الباحثة

---

[١] - بريخت ص ٣٦٦

[٢] - انظر فى: على الراعى " المسرح فى الوطن العربى" (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٠)، محمد زكى العشماوى "المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة" (بيروت، دار النهضة العربية، د ت) ، محمد حسن " المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر" (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٩) ، نهاد صليحة" التيارات المسرحية المعاصرة" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) محمد بدوى "تجليات التغريب فى المسرح العربى– قراءة فى سعدالله ونوس" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، المجلد الثانى، ع٣، ١٩٨٢) ، و د.فاطمة بدر "المؤثرات الأجنبية فى النص المسرحى العربى" (ع ٧٦، ٢٠٠٥)
https://annabaa.org/nbahome/nba76/msrah.htm

بالتحليل الآدائى كاملا للمسرحية لأنها ليست موضوع البحث، وهى زاخرة بالتفاصيل لدرجة أنها تحتاج إلى بحث كامل بمفردها، ولكن سوف تلقى الضوء على أبرز مشاهد الأداء التمثيلى التى تؤكد على استخدام المخرج لأسلوب الأداء التمثيلى الملحمي بالشكل الصحيح.

المسرحية بعنوان "مؤتمر هاملت"[١]، ويبدو من اسمها أنها تناول لمسرحية شكسبير "هاملت" ولكنها رؤية ملحمية معاصرة لمسرحية شكسبير. لكنها لم تأخذ منها سوى كون البطل ابن ملك، قُتل أبوه على يدى عمه بمساعدة أمه. وهى تطرح فى فكرتها العامة رؤية للواقع العربى المعاصر، من خلال شخصية هاملت؛ فهاملت هنا نموذج للشاب العربى المعاصر، الذى يفقد الثقة فى كل من حوله وما حوله (الأم، العم، الحبيبة، الصديق) ويتمثل انتقامه فى توجهه نحو الإرهاب بالانضمام للجماعات الإرهابية المتخفية داخل الدين. وينتهى به الحال، بالوقوع تحت طائلة الاستعمار (اسرائيل– أمريكا– الغرب بصفة عامة) الذى كان ينهش فى داخل الكيان العربى (كالسوس)، طوال أحداث المسرحية.

ساحة الحدث عبارة من قاعة يعقد فيها مؤتمر، هذا المؤتمر يصطف الممثلون كل خلف مكتبه، وأمامه لافته تشير إلى اسمه (هاملت، جرترود، كلاوديوس، لايرتس، أوفيليا، بولونيوس) انظر صورة رقم (١١)الممثلون يرتدون الملابس العصرية الرسمية التى نراها وقت انعقاد أى

---

[١] - ما قيل عن المسرحية فى مهرجان المسرح التجريبى: ..وأضفى المخرج سليمان البسام الفائز بجائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ٢٠٠٢، في عرضه "مؤتمر هاملت" هويةً عربيةً، أيضاً، على أحداث النص الشكسبيري وشخصياته، فها هنا ينتمي العرض إلى المسرح الإسقاطي السياسي، وذلك بربط أحداثه بقضايا الساعة في الواقع العربي والدولي، بما تحمله من سلبيات وآلام ومحن. وهو يركز على الأيام الأخيرة من عهد طاغية، مسلطاً البسام، من خلالها، الضوء على الظروف الداخلية والخارجية، وعرض لحظة سقوط ذلك الطاغية، وما يصاحبها من ظروف. وفي مقابل تقديم المخرج لتلك الشخصية حاملةً صفات الحاكم الدكتاتور، فإنه يحول هاملت تدريجياً من شخصيته الشكسبيرية المعروفة إلى شخصية "الإرهابي" الإسلامي المتطرف لمواجهة الاستبداد والظلم الذي وقع عليه. وأشارت كلمة التعريف بالمسرحية، التي تضمنها كتيب المهرجان، إلى "أن شخصيات العرض تظهر كأعضاء في وفود خلال اجتماع للقمة، وأمام الخلفية التي تمثل امبراطورية دمرتها الحرب تتخذ كل شخصية لغة مفاوضات دبلوماسية في حرب همجية من أجل البقاء. ومع ظهور تاجر الأسلحة، الذي تحتفي به كل الوفود، ندخل في الإطار السياسي للقرن العشرين". وقد وصفت صحف بريطانية هذا العرض بأنه أجرأ عمل سياسي يفضح الاستبداد والحروب، وينتقد الدول المتسلطة المتاجرة بمآسي الشعوب"

مؤتمر البدل الرسمية للرجال، والفساتين الرسمية للنساء، وكل الملابس سوداء باستثناء أوفيليا التى ترتدى زيا أبيض (فستانا) فى إشارة إلى نقائها وسط كومة الفساد التى أحيطت بها.

لم يتوجه هاملت أو أى من الشخصيات للجمهور بالرواية، أو كشف اللعبة المسرحية) وإنما جاء التوجه للجمهور باعتباره الشاهد على المؤتمر فالممثلون لا ينظرون لبعضهم بعضا، وانما يتوجهون بالنظر المباشر للجمهور. فقد قسم المخرج مناطق الآداء التمثيلى إلى منطقتين رئيسيتين، أولهما الجلوس على المكتب، والتوجه المباشر للجمهور، أما المنطقة الثانية وهى الممرات بين المكاتب، وفيها يحدث التواصل بين الممثلين بعضهم بعضا. كذلك اتسمت خطوط الحركة بالحدة واستخدام الخطوط المستقيمة التى لا تخرج عن ممرات السجاد بين المكاتب خاصة وقت انعقاد المؤتمر انظر الصورة رقم (١٢).

صورة رقم (١١)

نلاحظ لافتات الأسماء تحمل أسماء الشخصيات فى المسرحية

صورة رقم (١٢)

المشهد الثانى تتضح وسائل كشف اللعبة، الصورة ماهى إلا لكلاوديوس، والاضاءة ظاهرة شكل المؤتمر..

ولابراز المتناقضات دون اللجوء إلى خروج الممثل من شخصيته المؤداه، استخدم المخرج الأتى:

١- **<u>الجست وابراز التناقضات:</u>**

ففى مشهد مناجاة هاملت أمام قبر أبيه استخدم حزمة من الورود بدلا من القبر، وفى خضم رثاء هاملت لأبيه نجد الأم فى الخلفية تقوم بحركات تنم عن الغواية، والغنج، فيدرك المشاهد من الوهلة الأولى طبيعة هذه الأم، ولا يتعاطف معها. كما يتخذ كلاوديوس جيست الذى يلقى خطبة لجمهوره، أو جست الحاكم. والمخرج هنا يعرض المتناقضات بأبرز صورها، فهو لا يندمج مع كشاعر هاملت، وإنما يربط بين ما يقوله، وما تقوم به الشخصيات الأخرى من حركات. انظر صورة رقم (١٣)

صورة رقم(١٣)

التناقضات الحركية بين شخصية هاملت، وجرتروج، وكلاوديوس

ويبرز المخرج التناقض فى مشهد مواجهة هاملت مع أمه وسؤالها عما إذا كانت ساهمت فى التآمر مع كلاوديوس لقتل الملك، تبدو التساولات بريئة،ولكن ما يحمل التناقض هنا هو امساكه بمسدس وتوجيهه لها وتحسسه جسد أمه بالمسدس، هنا يتضح فهم (هاملت) لطبيعة شخصيته وأخذ موقف من أمه، فهو ليس هاملت شكسبير المتردد الحائر الذى يقضى عليه تردده، وإنما هو هاملت الذى يختار، ويفهم ما حوله، ويفهم طبيعة التناقض فيمن حوله. (صورة رقم (١٤).

صورة رقم (١٤)

التناقض بين ما يقوله هاملت، والفعل الحركى المستخدم

مشهد آخر يتجلى به عرض المتناقضات "مشهد صلاة كلاوديوس" فهو فى هذا المشهد يقوم بطقوس الصلاة بشكلها، بالتوجه إلى السماء، ولكنه فى الوقت نفسه يقوم بخلع ملابسه (قطعة قطعة) أو بالأحرى يتعرى قطعة قطعة، وكأنه داعر. وكذلك يربط هذا التعرى بالكلمات التى يتقرب بها إلى الإله، ويتضح أن إلهه هذا هو البنك الدولى. هذا المشهد لا يسمح للمشاهد بالتعاطف مع كلاوديوس أو الاندماج معه فى صلاته، وإنما يثير ذهن المشاهد، ويحفزه على كرهه له.انظرصورة رقم (١٥)

صورة رقم (١٥) كلاوديوس وصلاته المخادعة

كذلك هناك مشهد آخر يبرز التناقضات وفق هدف تحقيق التغريب ومن ثم إثارة ذهن المتفرج وتسطيح القضية، فأبطال المسرحية (كلاوديوس، وجرترود وبولونيوس) يتحدثون عن انفجارات وحالة خراب شامل، نجد هاملت يدخل حاملا باب سيارة مهشمة ليقول إنه مجرد انفجار عادى، ولكنهم يضخمون الحدث كمسوغ للسماح بالمفاوضات مع العدو. انظر صورة رقم (١٦)

صورة رقم (١٦) الانفجار الكاذب

ثانيا: الوسائل الفنية التى تخلق حالة كسر الإيهام:

١- الشاشة الخلفية: استخدام المخرج الشاشة الخلفية (لعرض صورة الأب المتوفى) ولكن نلاحظ أنها هى نفسها صورة كلاو ديوس العم القاتل،لخلفية لتحقيق حالة كسر الإيهام وعدم تحقق التعاطف مع شخصية الأب الراحل، وإنما يطرح المخرج أن الأب والعم هما وجهان لعملة واحدة.

٢- **اللغة** : استخدم المؤلف اللغة العربية الفصحى، إلا أنه ولتحقيق حالة كسر الإيهام استخدم اللغة الإنجليزية لممثل فورتنبراس(الاستعمار)، وكذلك فى حوار بينه وبين أوفيليا نجد أوفيليا تتكلم باللغة العربية، وهو يرد عليها مستخدما اللغة الإنجليزية.

٣- **المؤثرات الصوتية:** استخدم المخرج طوال العرض المسرحى مؤثرا صوتيا معاصرا، وهو الصوت المتعارف عليه فى المطارات والفنادق، هذا الذى يسبق الإعلان عن تغير ميعاد الرحلة، والهدف منه هو التركيز وابراز المتناقضات.

٤- **التنقل بين الأدوار** أ- الأب المتوفى هونفسه العم كلاوديوس القاتل

ب- فورتنبراس هو الغرب (أمريكا) الاستعمار المتربص بالداخل لصالح اسرائيل، هو نفسه شخصية المستثمر الانجليزى

ح- أوفيليا هى سكرتيرة المؤتمر، وفى الوقت نفسه هى أوفيليا حبيبة هاملت ، ثم هى الداعية المنشقة إلى الجماعات الإرهابية.

خ- بولونيوس، هو اسرائيل فى الوقت نفسه، هو فورتنبراس أيضا ويتضح ذلك فى آخر مشهد فى المسرحية. (١٧)

د- هاملت هو نفسه الإهاربى المتأسلم.انظر صورة رقم (١٨)

صورة رقم (١٧)

بولونيوس (مقابل) فورتنبراس

صورة رقم (١٨)

هاملت هو نفسه الإرهابى

النتائج التى توصلت إليها الباحثة

خلال هذه الدراسة طرحت الباحثة الأراء المتناقضة التى عرفها مسرحنا العربى عن أسلوب الأداء التمثيلى، وقد توصلت من خلال استعراض لبعض نماذج مسرحية أخرجها بريخت نفسه إلى الفهم الملتبس لأسلوب الأداء التمثيلى، فالممثل لابد وأن يتقمص الشخصية كاملة ولكنه يستخدم بعض العناصر لكسر الإيهام، منها المعادل الموضوعى للشخصية والجست والتنقل بين الأدوار.وبذلك فإن الممثل الملحمى لابد وأن يحقق الإيهام كاملا، ثم يقوم بكسره دون الخروج من الشخصية المؤداه.لذلك هو ممثل قدير يمتلك أدواته كاملة، ويستطيع – عن طريق وعيه الثقافى والمجتمعى– ألا يجعل المشاهد يتعاطف مع الشخصية ومن ثم القضية الاجتماعية المطروحة.

كذلك توصلت الباحثة من خلال تصحيح بريخت نفسه لمفهوم الأداء التمثيلى عنده أن هذا الأسلوب ليس متعارضا مع منهج الواقعية النفسية لرائده قنسطنطين ستانيسلافسكى، وإنما هو مكمل له، ومرتكز عليه. فممثل التمثيل الملحمى لا يستطيع بناء شخصيته بعيدا عن العناصر الأساسية التى وضعها ستانيسلافسكى من الخيال، وتركيز الانتباه والاتصال الوجدانى والذاكرة الانفعالية...الخ ولكن الشيء الوحيد المختلف هو وعى الممثل الثقافى، وقدرته على اللعب بأدواته التقنية وصولا إلى تحقيق هدف بريخت الأساسى وهو اعمال عقل المتفرج.

وتوصلت الدراسة أيضا إلى أن بريخت لم يكن يُعنى فى نظريته إلا بتحقيق الفكر الثورى، وتغيير الواقع الاجتماعى سواء فى كتابته للنص المسرحى، أو إعادة توظيف الوسائل الفنية (ومنها الممثل) بشكل يكسر الشكل المسرحى ذا الفكر البرجوازى القائم آنذاك. لذا لم يسهب فى التأصيل لأسلوب جديد فى الأداء التمثيلى.

وعلى ذلك فليس كل مسرحية تستخدم الوسائل البريختيه هى مسرحية ملحمية، ولكن لابد أن تتناول قضية اجتماعية واعية تسعى لتغيير الفكر المجتمعى الراسخ، وهذا هو الشرط الأساسي للحكم على المسرحية بأنها ملحمية. لذلك توصى الباحثة بتوجيه الدارسين الأكاديمين لإعادة قراءة نظرية المسرح الملحمى وفق هذه الرؤية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية والأجنبية:

١- برتولد بريخت " الأورجانون الصغير- نظرية بريخت فى المسرح الملحمى" ترجمة: فاروق عبد القادر (الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكرة، ٢٠٠٠)

٢- برتولد بريخت " نظرية المسرح الملحمى" ترجمة جميل نصيف (لبنان، عالم المعرفة، ب ت)

٣- برتولد بريخت "الأم شجاعة" ترجمة: رشيد ياسين (سوريا، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٦٥)

٤- برتولد بريخت "حياة جاليليو" ترجمة عبد الرحمن بدوى (الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، ٢٠٠٩)

٥- برتولد بريخت "دائرة الطباشير القوقازية" ترجمة:عبد الرحمن بدوى (القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)

٦- عرض "الأم شجاعة " www.youtube.com

٧- عرض "مؤتمر هاملت " تأليف وإخراج سليمان البسام www.youtube.com

٨- لويجى بيرانديللو" ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ترجمة: محمد اسماعيل محمد (الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، سلسلة روائع المسرح العالمى، ع ،١٤، ب ت)

٩- مارى إلياس، حنان قصاب حسن "المعجم المسرحى- مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض" (لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)

ثانيا: المراجع العربية والأجنبية المترجمة:

١- أحمد زكى " اتجاهات المسرح المعاصر- فنون العرض" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)

٢- جراي ، رونالد ، بريخت، ترجمة : نسيم مجلى(٠ القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢)

٣- جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)

٤- د.نهاد صليحة "المسرح بين الفن والفكر" (القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)

٥- رانيا فتح الله"الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨

٦- رولاند بارت "مقالات نقدية فى المسرح" ترجمة: بشور (سوريا، المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٧)

٧- سعد أردش "المخرج فى المسرح المعاصر" (الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٩)

٨- عبد القادر القط "من فنون الأدب المسرحى" (لبنان، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)

٩- عثمان عبد المعطى "عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)

١٠- على الراعى " المسرح فى الوطن العربى" (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٠)

١١- محمد حسن " المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر" (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٩)

١٢- محمد زكى العشماوى "المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة" (بيروت، دار النهضة العربية، د ت)

١٣- نهاد صليحة" التيارات المسرحية المعاصرة" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)

١٤- يوسف رشيد " البطل المسرحى- سؤال المبنى والمعنى فى الفن" (بغداد، المكتبة الوطنية، مكتب الفتح للطباعة، ط١، ٢٠١٣)

ثالثا: الدراسات والأبحاث العلمية:

١- – مراد الحاجى " دراسة فى تقنيات المسرح الملحمى فى مغامرة رأس المملوك جابر"
https://www.turess.com/echaab/11118
http://www.al-jazirah.com/2017/20170114/cm25.htm

٢- أحمد سلمان عطية " الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألمانى الحديث" (بابل، نابو للبحوث والدراسات، اصدار ٤، ٢٠٠٩)

٣- د.طامى دغيليب "تأثير بريخت فى المسرح العربى" ٢٠١٧

٤- د.فاطمة بدر "المؤثرات الأجنبية فى النص المسرحى العربى" (ع ٧٦، ٢٠٠٥)
https://annabaa.org/nbahome/nba76/msrah.htm

٥- راندا طه: "سينوغرافيا المسرح الملحمى لبرتولد بريخت" (القاهرة، مجلة الفنون المسرحية، مايو ٢٠١٦)

٦- محمد بدوى "تجليات التغريب فى المسرح العربى- قراءة فى سعدالله ونوس" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، المجلد الثانى، ع٣، ١٩٨٢)

٧- محمد عبد المنعم "الإخراج فى المسرح الملحمى (الحوار المتمدن، الأدب والفن، ٢٦-١٠-٢٠١٠)

٨- محمد فايز جاد " مغامرة رأس المملوك جابر- متى يسقط الحائط الرابع تماما؟" 2017
http://gate.ahram.org.eg/News/1554598.aspx

٩- ناجى جبار كاشى : السينوجرافيا فى تنظيرات برتولد بريخت (مجلة القادسية للعلوم اللإنسانية، المجلد الحادى عشر، العددان ١، ٢، ٢٠٠٨)