ISSN : 2353-046
EISSN : 2600-6421

الرؤية الإخراجية للمسرح البريختي بين النظرية والتطبيق

الأستاذة: فطيمة الزهرة مهدي
جامعة الجزائر2
lilafifi2015@outlook.fr

الملخص:

ظل أرسطو يفرض تأثيره على المسرح ،من خلال أفكاره حول نظريته الدرامية منذ القرن الرابع قبل الميلاد، واعتبر النظام السياسي هو العقل البشري المطلق غير الخاضع للمناقشة والنقد، والفرد لا يخرج عن هذه القواعد غير القابلة للتغير والتجديد والتحرر. وفي العصر الحديث برزت حركات مسرحية درامية تحطم نظريات أرسطو، واستطاعت أن تجدد مضامين المسرح ،وسعت إلى تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله، وتوعية الأفراد بأسباب شقائهم وسعادتهم، والتي حمل لواءها المسرحي الألماني "برتولد بريخت" الذي تأمل المسرح الكلاسيكي التقليدي فوجده لا يتماشى مع طبيعة روح العصر ويغيب تأثيره أمام التطورات الحاصلة في ميدان الفنون الدرامية ،وصارت مفاهيمه مستهلكة غير صامدة ،فعمد إلى الإبداع والانغماس في حياة الجماهير. وكان "بريخت" من الأوائل الذين شعروا بأزمة المسرح كونه صار سلعة ترفيهية توجه إلى الطبقة البرجوازية، حينها أدرك بريخت أن المسرح محدود الوظيفة، فهو ليس مسرحا هادفا، تغيب فيه أشكال التوعية والتغير وتبقى الطبقات التي تؤديه محرومة في أن تشارك فيه والتي لا تكاد ترفع عنها صور السلطة والحرمان والآلام في مجال التنديد و التغيير من خلال الرضوخ لسلطة الطبقة البرجوازية.

جسد بريخت مسرحه ببني درامية تحتوي على عناصر الملحمية، تتلاحم فيما بينها من أجل تقديم شكل درامي متميز ذو الطابع التغريبي الذي يمكن المشاهد أن يكون عنصرا فعالا وفاعلا في العرض المسرحي يساعده على المشاركة في اتخاذ القرارات ليستطيع تجسيدها على واقع الحياة .واستخدام تقنية الإعلان عن المسرحة يساعد في كسر الجدار الرابع وغياب الإيهام المسرحي الذي يقيد تفكير المتفرج ويبقيه ساكنا ثابتا لا

يسعى إلى التغيير انطلاقا من مبدأ ما يشاهده هو ثابت ولن يتغير أبدا. وتعتبر هذه النقاط جوهر مسرح بريخت:

- استعمال السرد والقوال الذي يقابل الراوي في مسرح بريخت
- استعمال وسائل التغريب والتبسيط من الديكور وإن لزم الأمر الاستغناء لكي لا يشتت عناصره انتباه المتفرج
- انعدام العاطفة بين الممثل والشخصية المسرحية

الكلمات المفتاحية: المسرح، بريخت، أرسطو، التغريب، الممثل، المنظر المسرحي، اللعبة المسرحية

Résumé

Sous Aristote impose son influence sur la scène, à travers ses réflexions sur sa théorie du drame depuis le IVe siècle avant J.-C., elle a examiné le système politique est l'esprit humain l'absolu ne sont pas soumis à la discussion et à la critique, et l'individu ne déroge pas à ces règles de non-changement, l'innovation et Althrr.ovi l'ère moderne a émergé des mouvements le jeu dramatique théories crash d'Aristote, et a été en mesure de renouveler le contenu du théâtre, et a cherché à changer la société par l'examen et l'analyse, et d'éduquer les individus des raisons de leur misère et de bonheur, qui portait la bannière de « Bertolt Brecht » théâtre allemand qui espère que le théâtre classique traditionnel n'est pas conforme à la nature de l'esprit du temps et de manquer son impact l'évolution de mam dans le domaine des arts dramatiques, et sont devenus ses concepts consommation se maintient, ont eu recours à la créativité et se laissent aller dans la vie de « Brecht » du premier qui sentait la crise du théâtre étant devenu un produit récréatif est allé à la classe bourgeoise, puis Brecht se rendit compte que le théâtre est une fonction limitée, il est la scène n'a pas de sens, où les formes de sensibilisation et le changement et restent des classes absents qui jouent chez les personnes défavorisées à participer et qui sont à peine levées par les images du pouvoir, la privation et la douleur dans la zone de condamnation et de changer par l'arc à l'autorité de la classe bourgeoise.

Le corps des êtres de théâtre de Brecht dramatique contient des éléments épiques, se emboîtent les uns avec les autres afin de fournir

une forme dramatique distincte de caractère occidentalisation qui permet au spectateur d'être élément efficace et actif dans le théâtre lui a permis de participer à la prise de décision de pouvoir réfléchi sur la réalité de la vie .il utilisé publicité Dramatisations technologie il aide à briser le quatrième mur et l'absence de l'illusion théâtrale, ce qui limite le spectateur de la pensée et de garder un doigt constant ne cherche pas à changer du principe de ce que l'observation est fixe et ne changera pas ces points essence de Brecht Théâtre:

- Utilisation de narration gawal, qui correspond au conteur dans Brecht Théâtre
- L'utilisation des moyens d'aliénation et à la simplification de la décoration si nécessaire pour distribuer des éléments distraire l'attention du spectateur
- Un manque de passion entre l'acteur et le jeu personne

كانت ألمانيا الدولة الثالثة في بروزها إلى عالم التمثيل المسرحي والتجسيد الحركي، مقارنة مع إنجلترا وفرنسا، حين لمع نجم وليام شكسبير في العصر الإيليزاباتي و كورنيه وراسين موليير في عهد الملك لويس الرابع عشر، ولم يكن لألمانيا شرف الظهور إلا في نهاية القرن 18 وبداية القرن 19،غير أنها استطاعت أن تحقق بروزا قويا و تغوص في عالم المسرح مع عدد كبير من رجال المسرح الذين كانوا يسعون وراء التجديد الدرامي ،وفي كل مرة نجد مخرجا ينفرد بمذهب معين في المسرح ويجدد فيه وهي عادة رجال المسرح منذ العصر اليوناني، فمثلما نجد تغيرات وتجديدات تبنها اسخيلوس و يوريبييدس وسوفكليس، نرى جهود المسرحيين الألمان في تطوير العملية المسرحية،و اختلاف وجهات النظر الإخراجية أثناء تعاملهم مع عناصر العرض المسرحي (النص المسرحي)(الممثل)(الفضاء المسرحي)ومن بين هؤلاء: ساكس ماينغن، ماكس راينهاردت ،أروين بسكاتور، وبرتولد بريخت، هذا الأخير الذي تؤكد الدراسات النقدية المسرحية التي تناولت الإخراج المسرحي أنه كان له أثر كبير في المسرح الألماني والعالمي حين استحدث نظرية جديدة المسلمات غيرت من موازين المسرح الأرسطي المعروفة، والمسماة بالمسرح الملحمي،بعد أن أحس بتدهور وتراجع وعقم المسرح الأوربي في ظل قيود مبادئ المسرح الأرسطي،كمبادرة منه جمعت بين خبرات المسرح الأرسطي والتطلعات الجديدة للمسرح.

لقد كان لبريخت أثر كبير على المسرح الألماني والعالمي، لاسيما في أوربا بعد أن أذهل المهتمين بابتكاراته الجديدة، التي أبدى من خلالها معرفته واستقرائه للمسرح الإغريقي القديم، ومتطلعا للمسرح الحديث في ظل التطورات الحاصلة، وحاول تصوير الإنسان السياسي الذي يحمل بذرة الثورة على الواقع وتناقضاته، وهو بذلك أنموذج لطبقته، فالإنسان على هذه الشاكلة هو الإنسان الجدير بالصعود إلى خشبات المسارح، وتجسيده الدراما في أبهى حلتها، وإظهار موقفه في مواجهة وتحدي المجتمعات الظالمة التي صورتها الطبقة الأرستقراطية، كما أنه مس حياة جماهير الشعب، إنه مسرح ذو شكل عصري جديد، بعيد عن صورته الأولى.

انطلاقاً من هذه المبادئ التي التزم بها (بريخت) صار همه وشغله الشاغل هو البحث عن النص المسرحي الذي يناقش المفاهيم السياسية الثورية في إطار من الوضوح والفهم والتعلم، كان لابد من النهوض بفكر المؤلف المسرحي وتنميته من أجل إدراك الواقع السياسي والاجتماعي.

الإخراج المسرحي وبريخت :

يَعتبر المختصُون في المسرح الإخراجَ فنا يمكن المخرج المسرحي من خلق الإيهام داخل قاعة العرض و على الخشبة، الأمر الذي جعل بريخت يتعارض مع هذا المفهوم الذي ما كاد يهمل النص حتى راح يركز على مضمون القصة أو الفكرة التي تحملها المسرحية، والتي تؤدي بنا في نهاية العرض إلى التحريض على التغيير، وهذا << **ما يؤكده بريخت نفسه في حوارية قصيرة**[1]>>:

س: ماذا يفعل المخرج حينما يقدم مسرحيته على المسرح؟

ج:إنه يقدم قصة إلى الجمهور.

س: ماذا يوجد تحت تصرفه لهذا العرض؟

ج:نص ومسرح وممثلون.

س: ما هو الأهم في القصة؟

---

(1). بوشعير الرشيد، أثر برتولد بريخت في المشرق العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب، جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها ،اشراف حسام الخطيب، 1983م، ص:

47.نقلا عن: برتولد بريخت، نصوص حول مهنة الممثل، تر: قيس الزبيدي، الحياة المسرحية، ع/4و5، ص:187

ج:معناها،وهذا يعني مغزاها الاجتماعي.

س: وكيف يتم الكشف عن معنى القصة؟

ج: بواسطة دراسة النص، و أسلوب كاتبه وزمن نشوء القصة.

وبما أن الهدف من العمل المسرحي هو المعنى الذي يقدم للجمهور في شكل مبسط ودون إبهام مسرحي يميت روح الجمهور ويجعلهم في دائرة لا مخرج منها، كان للمسرح البريختي أن يتطلب رؤية إخراجية متميزة تقوم في أساسها على تغييب الإيهام المسرحي من أجل حدوث التغريب،والمخرج ليس مطالبا بالبحث عن الممثلين الذين لهم قدرة على التقمص،بل يطالبهم بإيجاد حد وفصل بين ذواتهم وبين الأدوار المؤداة،هذه التقنية تسمح بجعل المتفرج يقظا ومدركا لما يدور حوله.

عزل الممثل عن الدور الذي يؤديه:

إن الممثل في مسرح بريخت يؤدي دورا معينا ولكنه غير مطالب باستثارة العواطف لدى جمهور المتفرجين ويعرقل ملكته العقلية والنقدية، فإذا كان الإيهام الأرسطي هو تلك العملية التي يسيطر بها الممثل على المشاهد وإقناعه بحقيقة وواقعية ما يجري،في حين أن الإيهام الملحمي هو تلك العملية التي تستوجب اليقظة والفطنة العقلية في معرفة أن العرض تمثيل فقط، والممثل له الحرية في احتفاظه واحتكاره للأفكار والمشاعر الخاصة به<< **ولا يجوز للممثل أن يندمج في الشخصية ولا يسمح له وهو على خشبة المسرح بأن يتقمص بصورة كاملة الشخصية التي يمثلها** [1]>> فهو يعرض الشخصية وليس مجبرا في أن يكون هي أو ينصهر فيها .

وجب على المخرج في المسرح الملحمي أن يذكر المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي أنهم لا يشاهدون أحداثاً حقيقية تجري ألآن وهو يشاهدها، بل إنها تلك الأحداث التي وقعت في الماضي ،ولا وجود لحتمية القدر أو القدر المحتوم كما تصوره آباؤنا وأجدادنا في المسرح اليوناني .

يقوم التكنيك الإخراجي البريختي على أن الممثل يجب عليه أن لا يتقمص الشخصية التي مثلها، بل يجسدها فحسب، فهو بمثابة راو أو حاك يسرد أفعالاً قام بها شخص آخر في زمن سابق،فالممثل إذا أراد أن يؤدي دور إنسان يتألم يفعل ذلك بمعزل عن

(1) برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،تر:جميل نصيف،دار الحرية،العراق،1973م،د/ط، ،ص:126.

تقمص الشخصية وكأنه يقول للمتفرج شاهد الألم ولكن ممنوع أن تتألم والمهم أن نعلم أنا وأنت ما الذي يجعله يتألم، ثم نفكر ونتدبر، ونعمل ملكاتنا العقلية الناقدة، فإذا اقتنعنا بآلامه، ومعاناته رحنا نبحث عن مسبباتها في وجوده الاجتماعي حتى نعمل معا على إزالتها. أي أنه لا يسمح للمثل مهما كان أن يتقمص الشخصية بصورة كاملة، انه يعرضها ويصور طريقة تصرفها بقدر معرفته بالناس انه ملزم فقط بعرض الشخصية، لا أن يعيش الشخصية.

إن عرض الشخصيات والأحداث عرضاً واضحا على خشبة المسرح يثبت صفة التمثيل لدى المتفرج، وبالتالي كلما تخلى الممثل عن التقمص تحققت أعظم تقنية سعا بريخت جاهدا على تحقيقها وهي (التغريب) ويعرفه بأنه<< **إظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أي سلوك كان وإشهاره**[1]>> أو هو << **جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها**[2]>> ،غير أن إضفاء اللامألوف على المألوف وهو عمل شاق وليس سهلا. فمفهوم التغريب عند بريخت هو تقنية مسرحية يراد بها عزل المتفرج عاطفياً ووجدانيا عما يجري على منصة المسرح والحيلولة بينه وبين الاندماج في الجو المسرحي، <<**وقد رأى بريخت أنه يستطيع تحقيق التغريب الذي يريده باستخدام وسائل السَّرد الرو ائي على المسرح** [3]>> فالتغريب ينفي على المتفرج صفة التمثيل. فمن خلال التغريب الذي يعكس لنا طريقة بريخت في الكشف عن التناقضات الحاصلة أمامنا،هي التناقضات التي غربت الفرد وسعا بعدها لتغيير عالمه بذاته، فالمجتمع السائر والثائر على تناقضات الحياة هما جوهر المسرح البريختي، والتغريب البريختي لا يرفض التقمص أو الاندماج اللذان نادى بهما المسرح الإيهامي و<< **إنما اعتبرهما وسيلتين يعبر من خلالهما الممثل نحو التغريب، مستخدما وسائل كثيرة كاستخدام السرد وتقطيع الحدث وتوظيف**

(1) برتولد بريخت:المنطق الصغير في المسرح،تر:أحمد الحمو،دمشق،سورية،1975م، ص:136/137.

(2) برتولد بريخت:نظرية المسرح الملحمي،مرجع سابق،ص:124.

(3) رشيد ياسين:دعوة إلى وعي الذات،فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي،اتحاد الكتاب العرب،

دمشق،سورية،2000م،د/ط،ص:17.

اللافتات وشاشة السينما والاعتماد على الراوي وكسر الأحادية بين الممثل وبين الشخصية وإعطاء فعالية كبيرة للحركة إضافة إلى وسائل السينوغرافيا من ديكور وإضاءة و موسيقى[1]>>،كما أن طريقة بريخت في تصوير الصراعات واندماجه مع الأحداث اليومية يطلعنا على علة التغريب التي استحدثها ليوقظ شعور المشاهد،وهو ما ينفي عن الممثل صفة التمثيل، ويحوله إلى مجرد عارض للأحداث، فنجد بريخت يحاول تعليم الممثلين، كيفية عرض المسرحية على المسرح إنه يحاول فقط أن يكتشف للممثل جوهر التمثيل عنده و أن ينسى محاولته في أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي بالشخصيات التي يتقمصها، وعليه أن يكون مدركا تماما معنى تحرره من الإلقاء الغامض الذي يعرقل تفكير المشاهد من استيعاب معنى الكلمات، كما يجب عليه أن لا يكون ممثلا كاذبا عندما يقدم عملية التمثيل بوصفها مشهداً فنياً لا حقيقيا ،فلا يخدع الجمهور الذي حضر من أجله.

تقنية السرد المسرحي:

إن مسرح برتولد بريخت ملحمي سردي، لا يمثل الأحداث فحسب، بل يعرضها عرضا ويجسدها تجسيدا على خشبة المسرح، فالنص على الطريقة الأرسطوطاليسية لم يعد يتناسب مع الفرد الذي يعيش في عصر دائم التطور والتغير، عارض بريخت المفهوم الأرسطي عن القدر واستبدله بالقوم الكامنة في الإنسان على التغيير ،فجاء بنصوصه الملحمية قاصداً هدفا عمليا هو تعرية العلاقات المتغيرة بين الناس، وعبوديتهم للظروف السياسية والاقتصادية، وبالتالي إيقاظهم للثورة على هذه الظروف المفروضة، والتصدي لها بالتغيير وكل هذا في شكل درامي يعلمهم ويوعيهم، لأن المسرح الثوري له وظيفة جوهرية هي أننا نصور الأوضاع غير الطبيعية في العالم، بل إقامة الأوضاع الطبيعية كما يعيشها الإنسان :<<**كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل أزمات دورية، و الأبطال" يتغيرون في كل مرحلة جديدة، إنهم يتبادلون الأدوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيداً بسبب الأحداث الخاطئة. القدر لم يعد القوة الوحيدة، والأقرب إلى الاحتمال الآن أن نجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك مجموعة ضد**

(1) FIRST. BIBRAIRIE DU LIBAN , A DICTIONRY OF FOLKLORE,ABDUL HAMIDYUNIS. PUBLISHED, 9391 p.51.

أخرى بل وتحرك دولة ضد دولة داخل المجموعة الواحدة [1]>،إنه العصر الذي يتمتع بأسلوب الأداء الجديد عند (بريخت) وهو (الجست) وهي الحركات أو الإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية.

(الجست) هنا تعني : :<< **الحركة والكلام والموقف والموسيقى، التي تنكشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية، بل عبر التصرفات والحركات أيضا** [2]>> فهو يدعم السرد ويثير قدرة الإنسان على الفعل الذي يصل به إلى التغيير،وتوظيف التغريب الذي يغيب الإيهام كون الأحداث التي تقع في المسرح البريختي ما هي إلا ذكريات لأحداث وقعت وتقع في المجتمع، والممثل يسرد ولا يمارس أفعالا ولا يحاول إيهام المتفرجين بأنهم يعيشون في الإطار الزماني والمكاني للأحداث التي وقعت للشخوص، فلا وجود للوهم والخوف مادام ما يرى ويشاهد ما قد وقع ،ولا وجود كذلك لمبدأ "التطهير" الأرسطوطاليسي ليحل مكانه مبدأ "التعليم" فلا ينبغي للمتفرج أن يندمج في المسرحية، أو أن يندمج فيها ذلك الاندماج الذي ينسيه نفسه ويمنعه من التفكير في الفكرة التي تحلمها أحداث المسرحية <<**فهذه الأحداث لا تخصنا نحن في الحاضر بل تخص أناسا من الماضي غرباء عنا، لأن ظروفهم تختلف عن ظروفنا ولا ينطبق هذا على المواضيع التاريخية فحسب بل ينطبق على المواضيع المعاصرة من خلال ربط الشخصيات والأحداث بزمان ومكان خاصين وظروف معينة قابلة للتغيير**[3]>> فالراوي المسرحي هو فنان مبدع يتمكن من تقديم الأحداث الدرامية للمشاهدين وكأنها قريبة منهم في المسرح، الذي يعتبر لحظة وعي لأوضاعنا ووسيلة لاكتشاف الموجود ، وفي ذلك سعي لفصل المتفرج عن أهوائه وانفعالاته فلم يعد ذلك المتفرج الذي تصارع الأشباح ويواجه قوى العالم الميتافيزيقي كما كان يحصل في الدراما الأرسطوطالسية،وإنما هو يعيش في حقيقة الأمر علاقاته مع الناس، فتصرفات الأفراد هي المادة الأولى للمسرح الملحمي وهذا الأمر يصمد على أرض

---

(1) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف، سلسلة الكتب المترجمة العدد (16)، ،بغداد، منشورات وزارة الاعلام، 1973، ص72.

(2) فردريك اوين، برتولد بريخت حياته، فنه وعصره، ت : ابراهيم العريس، ط2، (بيروت، دار ابن خلدون، 1983)، ص170

(3) برتولد بريخت:المسرح التجريبي،تر:قيس الزبيدي،كتاب مسرح التغير،مطبعة الحجاز،دمشق، دت،ص:287.

الواقع وأثناء العرض المسرحي فسرعان ما يرتمي المشاهد البريختي في الأحداث وينفعل معها ليحلل ويناقش ويغير ضمن العلاقات التي ينشئها الناس فيما بينهم، وبدل أن يعيد أفكار الشخوص أو مشاعرها يحرص المتفرج على تبني مواقف معينة مما يودي إلى خلق أفراد منتجين أمام غياب عملية الاستهلاك في الفن المسرحي .

الجمهور في مسرح بريخت:

لقد كان بريخت في بحث دائم عن وسائل جديدة ومبتكرة للوصول الى الجمهور فوجد وسيلة كسر الإيهام أدة مهمة لعملية التواصل بين العرض والجمهور المعني مباشرة به إذ دعا بريخت الجمهور إلى أن يستعمل ملكته العقلية أثناء مشاهدته العرض المسرحي ، لهذا وجدناه يطلب من الممثلين أن يعرضوا الأحداث لا أن يتقمصوا الشخصيات، من أجل إثارة الدهشة عند الجمهور، كما طالب الجمهور أن يبقى متيقظاً، مفتوح العيون ، يراقب ما يحدث أمامه على خشبة المسرح، فيتجرد من العاطفة حتى يتمكن من التفكير ويقرر اللذان يوصلانه إلى حالة التعبير المصحوبة بالتغيير فلا وجود للاستغراق في الأحداث واتحادهم مع الشخصيات والتعاطف مع حالاتهم الانفعالية وهذا ما سيطر عليه المسرح الأرسطي على عكس بريخت الذي لا يريدهم أن يكونوا أداة منفعلة تتلاعب بها الإيحاءات والإيهامات بل قوة ناقدة تتسم بالإدراك والوعي، لتقيم وتدرس وتبحث وتغير، لأن الإنسان عنده ليس كائنا ساكناً لا يتغير، بل قوة قابلة للتغيير وقادرة على التغيير معا، يرى بريخت أن الجمهور <<**هو مصدر لمنتوج مخزن ، يلعب دوراً أساسياً في بلورة وتطوير المسرح، ولا يمكن للجمهور أن يستثمر القوم الكامنه فيه من خلال االمشاهدة والتفكير ومن ثمة التغيير، فيكون بذلك تطوير الجمهور الذي يجعله عنصرا منتجا، له بصيرة الناقد للأحداث لا المتفرج الغارق بالإيهام**،[1]>> لأن الفرد مهما اختلفت العصور و الأزمنة ليس أداة ساكنه وإنما وبشكل مستمر ودائم هو قابل للتغيير،وفي هذا الأمر سعى إلى كسر الإيهام على خشبة المسرح وجعل الجمهور عنصرا مشاركا في العرض المسرحي بأن رفض وجود الستارة الأمامية وجعل المنصة تصل في بعض الأحيان إلى وسط الصالة من أجل التوحيد بين الممثلين والجمهور.

د/ فضح اللعبة المسرحية:

(1) برتولد بريخت:نظرية المسرح الملحمي،ص:96،95.

إن فضح اللعبة المسرحية هي تقنية من تقنيات المسرح الملحمي، وتعرف كذلك بالإعلان عن المسرحة، أو فضح المسرحة، وتتم هذه التقنية من خلال التأكيد وأمام المشاهدين أن ما قدم أو ما سيقدم هو مجرد لعبة مسرحية أو عرض مسرحي، فمن <<**خلال استخدام عناصر مسرحية تعلن عن المسرحة كالأقنعة واللافتات المكتوبة التي تحدد مكان الحدث أو تقدم لما يحصل وغيرها و إبراز التقنيات المسرحية بدلا من إخفائها ونصب الديكور وتبديل الأزياء أمام أعين المشاهدين ووجود مدير اللعبة على الخشبة مع الممثلين**[1]>> ،أي من خلال هذه التقنية يصرح المؤلف للقارئ أو الممثلون للجمهور بأن ما شاهدوه أو ما سيشاهدوه ليس إلا تمثيلا معدا له مسبقا، وبمساعدة << **الوسائل المعتمدة لتحقيق ذلك، تعليق اللافتات التي تشير إلى عنوان المسرحية أو عبر حضور المخرج على الركح أو من خلال إعلان أن ما يقدم مجرد مسرحية وتوجيه ذلك للجمهور**[2]>> فالغاية من فضح المسرحة هو إبقاء المتفرج يقظا، ومعرفته أن ما يعرض هو مجرد تمثيل فقط وليس له أي علاقة بالخرافة والعالم السحري، والممثلون هم بشر مثله يصورون ما يحدث على مسرح آخر هو مسرح الواقع، هذا ما يجعله يفكر في الأحداث التي تقع له حقيقة في الواقع، فيتخذ موقفا تجاه ذلك؛ حيث فضح أصول اللعبة المسرحية أمام الجمهور من منطلق أن الفن المسرحي ما هو إلا لعبة جماعية، لابد وأن يشترك الجمهور فيها بوعي، حيث يزول ذلك الإيهام التقليدي، حتى يستطيع الجمهور أن يضع يده على مفتاح الحقيقة.

تقوم هذه التقنية إذن على إسقاط المسرحة بين المتفرج واللعبة المسرحية، ويتم من خلال فضح الدراما المسرحية وممارسة نشاط المسرح كنشاط اجتماعي يجمع الجمهور بالممثلين ليتناقشوا حول مشاغلهم، ويكون لديهم حس جماعي يفضي إلى فهم ومحاوله إحداث التغيير في الواقع، فجعل المكان في إطار العفوية والتلقائية التي تجري في الحياة

---

(2) ماري إلياس/حنان قصاب حسن:معجم مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان،

بيروت،ط/1997،1م،ص:04.

(1) مراد حاجي:حاجي(مراد):دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في"مغامرة رأس المملوك جابر"،جريدة الشعب،يوم 2010/05/08،العدد:10921،ص:5.

:www.turess.com/echaab/10921

اليومية سبب كاف في فضح اللعبة المسرحية لدى المتفرج، الذي بإمكانه الانخراط في هذه اللعبة وله أن يبدي ويطلق أحكاما على الأحداث التي تجري على الخشبة بشيء من التعليق وإبداء المواقف.

بريخت والفضاء المسرحي :

طمح بريخت من خلال تبنيه إلى هذه التقنية إلى إنماء وإشباع الملكة النقدية للمتفرج، حيث يزيل عنه الجدار الرابع السميك الذي يفصل بينه وبين الممثل، يعلن بريخت عن سقوط الحائط الرابع لأن الأصل في المسرح هو عدم تغييب وحجب وعي المتفرج،<<**لأن وجود الحائط الرابع هو شرط من شروط الإيهام المسرحي وهو الضمان لتوهم المتفرج أنهم شهود بيان لحادث حقيقي**[1]>>،إذ وجب على المخرج الدرامي أن يذكره دائما بأن ما يشاهده لا يزيد عن كونه تمثيلا يطرح مشكلات ويشرح قضايا مختلفة، يتفاعل معها المشاهدين ويحاولون اتخاذ موقف مما شاهدوه، فلا وجود للتسلية والأوهام التي خلقها المسرح الكلاسيكي، والذي عطل قدرة المتفرج على التفكير ،من هنا كانت دعوة بريخت إلى إزاحة الجدار الوهمي الذي توهم المشاهد الكلاسيكي أنه موجود وتجري أحداث المسرحية في حجرة مغلقة، فلا وجود للقلاع المصنوعة من ورق، ولا عقود الألماس المصنوعة من زجاج رخيص، ولا قارورة السم التي لا تحوي إلا الماء أو العصير.

رفض المسرح الملحمي الفصل التقليدي بين خشبة والصالة في المسرح إذ يجب أن نبتعد عن البنية المسرحية والتنظيم الاعتيادي للعرض المسرحي،<< **لأن بريشت يتخلى عن كل تفريق بين الصالة والمنصة، وعلى الممثلين والمشاهدين الآن أن يكونوا على مستوى واحد ويتساووا في النشاط**[2]>>،وأكد بريخت على إعادة هيكلة الكتابة الدرامية وتطوير عناصر العرض،ما يسمح خلق ثنائية التواصل بين العرض والجمهور من ناحية، وكسر الأحادية بين الشخصية الدرامية المؤادة والممثل من ناحية أخرى.

هذه انطلاقة بريخت في تصوره للفضاء المسرحي من فكرة أن العالم يتغير باستمرار، وليس هناك شيء ثابت أبداً، فقد طالب مصمم المناظر المسرحية أن يعكس هذه الرؤية على خشبة المسرح، ليراها المشاهد واضحة أمامه على المسرح لتعينه على فهم العالم الذي يعيش فيه، فلا وجود للأدوات الثابتة والساكتة ليتم استبدالها بوسائل أخرى يتم

(1)ألفريد فرج:دليل المتفرج الذكي،إلى المسرح،مج الهلال،دار الهلال،مصر،ع/1988،179،ص:132.

(2) برناردورت،قراءة بريشت،تر:لور ماري سمعان،جورج الصانع،منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ع/1997،32م،ص:231.

تحريكها ونقلها إلى أي مكان فوق خشبة المسرح لم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية وراح يقدم عروضه خارجها في أماكن واسعة وفسيحة، ولوحات الإعلان، والابتكارات الميكانيكية محاولا الربط بين خشبة المسرح وصالة الجمهور لتأكيد الجانب السياسي والثوري والتمردي في آن واحد.

يعتبر بريخت أحسن طريقة لتصميم التأثيث المسرحي هي أثناء إجراء التمارين مع الممثلين،

ويرفض (بريخت) وجود الستار في مسرحه، من أجل إتاحة الفرصة للمشاهدين أن يروا استعدادات الممثلين مباشرة، قبل بداية العرض المسرحي. يقول (بريخت) **شعراً :**

:<< "... ارفعوا ستار مسرحي، لا تخفوا خشبة مسرحي وراء ستار، دعوا المشاهد وهو مضطجع في مقعده يرى الاستعدادات النشطة، التي تجري من أجله ببراعة ودهاء ! دعوه يرى قمرا من صفيح يدلى من أعلى بأسلاك رفيعة. أو سقفاً يحمله العمال. إلى خشبة المسرح. لا تدعوه يرى أكثر مما ينبغي، ولكن دعوه يرى أكثر مما ينبغي، ولكن دعوه يرى شيئا، وحتى يدرك أننا لسنا سحرة بل مجرد عمال، يا رفاق[1]>>

وفي هذا سعى إلى كسر الإيهام على خشبة المسرح فأزال الستارة الأمامية، وجمع بين المنصة والصالة.

المنظر المسرحي البريختي:

إن المناظر المسرحية أو (القطع الديكورية) في مسرح بريشت تتميز بأقصى درجات البساطة والتجريد في التصاميم التي تعتمد في حد ذاتها على تغريب مكان الحدث، فمثلاً إذا أردنا أن نصور مشهداً يدور في أحد المصانع فلا يتوقع المتفرج أن يرى ديكورا يصور المصنع بتفاصيله المعقدة، بل يضع أمورا تحيل عليه فقط. ولم يكن هدف المصمم هو خلق الإيهام من خلال تصميم المنظر المسرحي بل صار له فرصة الإكتفاء بالإشارة فقط إلى مكان معين تدور فيه الأحداث وكل هذا بغية أحداث التغريب. في اللعبة المسرحية من النص الدرامي إلى سينوغرافيا الخشبة التي يجب أن تكون خالية من المؤثرات التي تحقق الحلم او السحر وغيرها من المؤثرات التي تضع الجمهور في حالة الإنتشاء أو الإيهام بأن ما يحدث على الخشبة هو حدث واقعي ويكون ذلك من خلال استعمال المألوف

(1)شفيق مقار،دراسات في الأدب الأروبي المعاصر،مطبعة الأديب البغدادية،سلسلة الكتب الحديثة،ع/1972،43م،ص:155.

كالمساحيق الفاقعة الألوان أو الموسيقى الهادئة والمنفعلة،إلى جانب الرقص والأزياء و تحرير خشبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري،أي أن البساطة في طرق تقديم العرض هي أمر ضروري، حيث يؤكد بريخت انه لا قداسة لمكان العرض، ليس هناك أهمية للمكان الذي يتحدث فيه الجمهور أو يعرض عليه أشياءه، سواء أكان ذلك في الشارع، في غرفة، على مسرح، والأمر ينطبق على الملابس والماكياج.هذا الأخير يلعب دورا كبيرا في العروض المسرحية وأثناء العملية الإخراجية للنص المسرحي ويمكن أن نلخصها في ثلاثة أنواع :

تضخيم ملامح الممثل و إبرازها: حتى تظهر الشخصية بشكل بارز للمتفرج وهذا بسبب المسافة الفاصلة بين الخشبة والجمهور.

خدمة الإيهام: وهذا عنصر مهم في المسرح اليوناني حتى يسمح للشخصية الاندماج في الدور الذي تؤديه وتحدث الإيهام لدى المتفرج ،وهذه الوظيفة التي استغنى عنها المسرح الملحمي.

الوظيفة الجمالية: فكل لون من الألوان المستعملة تحيل على شعور معين أو تكون بغية التجميل فحسب.

ومن خلال فكر تصور بريخت للمسرح لم يعتمد على الماكياج من أجل الايهام أو تفخيم الشخصية، وإنما لم يعتمد على الماكياج بقدر ما يعتمد على طبيعة الممثل ومدى تطابقه مع الشخصية على طبيعتها في الحياة اليومية، هذه خاصية من خصوصيات المسرح الملحمي الذي يرفض الإيهام وكونه مسرح يقوم في أساسه على السرد أكثر من المشاهدة، أصبح (المكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري فقد:" **تخلينا عنه هو الأخر وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فان العرق والنفس تحول عضلاته إلى قناع"**[1]>> فمعنى ذلك أن الممثل له قدرة على التحول من نوع إلى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة من خلال البراعة المسرحية.والماكياج الذي يستعمل للممثلين هو ماكياج عادي بسيط جدا وخفيف، للاحتفاظ بملامح وسمات الشخصية الأصلية، والأصباغ التي يتم وضعها يجب أن لا تمنع من ظهور ملامح الوجه الطبيعي. وكان الماكياج البسيط دور في التعبير عن

(1) كروتوفسكي جيرزي:نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الحرية للطباعة،بغداد، 1982م،د/ط ص:19.

الشخصية وانسجامه مع الإضاءة ولا يكون الماكياج من أجل التقمص وإحداث الإيهام، ولكن يكن بالقدر الملائم الخالي من المبالغة والتزييف.

أما الإضاءة فقد فضل (بريخت) الإضاءة الفيضية القوية، ورفض استخدام الإضاءة التأثيرية التي ترتبط بشعور معين بهدف خلق مؤثرات مسرحية أو جو معين،من أجل إبقاء المشاهدين يقظين ومتحفزين، لمراقبة العرض المسرحي، لأن الإضاءة المعتمة تؤدي إلى تسلل النوم إلى جفونهم وشعورهم بالملل. يخاطب (بريخت) مهندس الإضاءة بقوله: <<**أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة! لأنه كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلال ؟إن ضوء الغسق الخابي يجعل النوم يتسلل إلى الجفون ،ونحن في حاجة إلى يقظة مشاهدينا بل تحفزهم لمر اقبتنا ، وحتى إذا ما أصروا على أن يحملوا فليحملوا في ضوء غامر**[1]>>وقد يتمكن مصمم الإضاءة في كسر الإيهام من خلال وضع أجهزة الإضاءة، سيما الكشافات منها على خشبة المسرح، وبمرأى من المشاهدين، من أجل إتاحة الفرصة للمشاهدين ليرى كل واحد منهم ردود فعل الآخر، خلال مجريات الأحداث.

وخلاصة قولنا في مسرح بريخت أنه يتميز بعدة مقومات ذات:

طابع ملحمي سردي: يتميز عن المسرح الأرسطي الذي لم يعد صالحا لعصرنا الذي يحكمه التغيير والتطور، إن مسرح بريخت يهتم بالسرد والحوار، ويتخطى كل الأزمنة والأمنكة،كما أنه بإمكاننا << **إيقاف التمثيل في أي وقت لإضافة بعض الأفكاروالتعليق ودور الشاعر يشبه دور المخرج الذي يظهر نفسه ويتحدث مع الممثل أو المستمع ويمكن أن يسمح الممثل للمستمعين بالظهور أم المشاهدين وإعطاء أفكاره عن طريق الكلام**[2]>> والمتفرج فيه ليس ميتا وإنما هو حي وله دور فعال.

طابع تعليمي: أدرك بريخت قيمة وأهمية العلم في الحياة خاصة مع التطورات التي تجري في العالم أنذاك، فأدخل مواضيع تعليمية داخل المسرح من أجل خلق التغيير في المجتمع، إذ كان لابد من إضافة العلم إلى فن المسرح حتى تكون له قيمة تعليمية وتربويه هادفة على عكس المسرح البرجوازي الذي ظل لسنوات عدة يخدم مصالحه، وفي مسرح

(1) إبراهيم حمادة:معجم المصطلحات الدرامية المسرحية،دار المعارف،القاهرة ،د/ط ، 1985،ص:50.

(2) عدنان رشيد:مسرح بريشت،دار النهضة العربية،بيروت،د/ط،1977،ص:241.

بريخت يتمكن المشاهد من التمتع من خلال عرض حسه النقدي وإصداره لجملة من الأحكام.

الطابع الدياليكتيكي الجدلي: الذي تمكن من خلاله فهم حركية المجتمع ومعالجة التناقضات الحاصلة فيه، على عكس المسرح البرجوازي الذي يغطي ويستر كل العيوب على المتفرج ويوهمه أن ما هو موجود لن يتغير أبدا، فقد سعى بريخت إلى تحليل العلاقات الاجتماعية وفهم قوانين المجتمع وسبل تطويره، وعن طريق الجدل حول بريخت خلق الوعي لدى المتفرج وتحفيزه على التغيير.

طابع سياسي ثوري: من خلال تصوير المشاكل السياسية أو الاقتصادية وتعديد التناقضات الحاصلة في المجتمع، يهدف من خلاله إلى توعية الجماهير و زرع الوعي الثوري فيها وبعث الحماس من أجل التغيير أي خلق التأثير الايجابي في المتفرجين، الذين يتمكنوا لاحقا إلى الالتزام بقضاياهم ومناصرة الطبقات الكادحة والفقيرة.

طابع تغريبي: فلا وجود للتطهير والثبات الذي ساد المسرح الأرسطي، فقد استبدل بريخت ذلك بعنصر التغريب الذي ينفي على المتفرج صفة التمثيل،فهو تقنية يتحول بواسطتها ما هو معروف ومألوف وعادي أمام المتفرج إلى ما هو غريب فيثير تساؤلاته ويخلصه من الاندماج الإيهامي الذي يعرقل قدراته الفكرية والنقدية ويشل حركته على التغيير.

الإحالات والهوامش:

(1)ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي،إلى المسرح، مج الهلال، دار الهلال، مصر، ع/179 ،1988، ص:132.

(2) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي،تر: جميل نصيف، دار الحرية،العراق،1973م،د/ط، ،ص:126.

(3) برتولد بريخت:المنطق الصغير في المسرح،تر:أحمد الحمو،دمشق،سورية،1975م، ص:137/136.

(4) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف، سلسلة الكتب المترجمة العدد (16)، ،بغداد، منشورات وزارة الاعلام، 1973، ص72.

(5) برتولد بريخت:المسرح التجريبي،تر:قيس الزبيدي،كتاب مسرح التغير،مطبعة الحجاز،دمشق، دت،ص:287.

(6) برناردورت،قراءة بريشت،تر:لور ماري سمعان،جورج الصانع،منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ع/1997،32م،ص:231

(7). بوشعير الرشيد،أثر برتولد بريخت في المشرق العربي،أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب،جامعة دمشق،كلية الآداب،قسم اللغة العربية وآدابها ،اشراف حسام الخطيب،1983م،ص:47.نقلا عن:برتولد بريخت،نصوص حول مهنة الممثل،تر:قيس الزبيدي،الحياة المسرحية،ع/4و5، ص:187

(8) ماري إلياس/حنان قصاب حسن:معجم مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان، بيروت،ط/1،1997م،ص:04.

(9) مراد حاجي:حاجي(مراد):دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في"مغامرة رأس المملوك جابر"،جريدة الشعب،يوم 2010/05/08،العدد:10921،ص:5.:www.turess.com/echaab/10921

(10) رشيد ياسين:دعوة إلى وعي الذات،فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سورية،2000م،د/ط،ص:17.

(11) فردريك اوين، برتولد بريخت حياته، فنه وعصره، ت : ابراهيم العريس، ط2، (بيروت، دار ابن خلدون، 1983)، ص170

(12) كروتوفسكي جيرزي:نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الحرية للطباعة،بغداد، 1982م،د/ط،ص:19.

شفيق مقار،دراسات في الأدب الأروبي المعاصر،مطبعة الأديب البغدادية،سلسلة الكتب الحديثة،ع/1972،43م،ص:155.

.1/ABDUL HAMIDYUNIS, A DICTIONRY OF FOLKLORE, BIBRAIRIE DU LIBAN. FIRST PUBLISHED, 1993.p 51.