Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1. Issue: 2

Brechtian guidance on the technique of motor and vocal coordination for the actor's performance in a theatrical performance

Yusuf Rashid Islam [1,a]

1 College of Fine Arts, University of Dohuk, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: Yousif.islam@uocl.ac

Received: 8 April 2024 | Accepted: 12 June 2024 | Published: 30 June 2024

Abstract:

The director's role in his training directions depends on creating technical compatibility between the actor's movement and vocal performance. Working considering Brecht's standards for acting training requires focusing on the methods that seek to bring the theatrical performance to perfection. The research has been exposed to Brecht's directions through its establishment of theoretical framework topics, which in the first section, I dealt with the intellectual qualification of the vocal-motor harmony technique in Brechtian prosody. In the second section, I dealt with Brechtian guidance for vocal-kinetic composition in theatrical performance, through reading the play The Caucasian Chalk Circle, in which the director focused on the compatibility between sound and movement in the actor's performance.

Keywords: Brechtian, theatrical, presentation, acting, performance, vocal-motor.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

التوجيه البريختي لتكنيك التو افق الحركي والصوتي لأداء الممثل في العرض المسرحي

يوسف رشيد إسلام [1]

الملخص:

يعتمد دور المخرج في توجهاته تدريبية على خلق التوافق التكنيكي بين حركة الممثل والأداء الصوتي، فالعمل في ضوء معايير بريخت على التدريب التمثيلي يستلزم الموقوف عند الكيفيات التي تسعى للوصول بالأداء المسرحي إلى التمام، وقد تعرض البحث إلى التوجيهات البريحتية من خلال تأسيسه لمباحث الإطار النظري، التي تناولت في المبحث الأول التأهيل الفكري لتكنيك التوافق الحركي الصوتي في العرض البريختي. وتناولت في المبحث الثاني التوجيه البريختي للتركيب الحركي الصوتي في العرض المسرحي، من خلال قراءة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية التي ركز فيها المخرج على التوافق بين الصوت والحركة في أداء الممثل.

الكلمات المفتاحية: العرض، المسرحي، البريختي، الأداء، التمثيلي، الحركي الصوتي.

مقدمة:

يشتغل البحث على بيان التوجيهات الإخراجية لأداء الممثل الحركية والصوتية من خلال التركيز على أدائه أثناء فترة التدريب التي تمكنه من التميز في أدائه الحركي والتحكم بدرجة صوته وتنويع نبرته وإيقاعاته الذي يتناغم ويتوافق مع الملفوظ الصوتي أو النغمة الموسيقية المبثوثة أثناء العرض.

وهي التوجيهات التي سعى إليها بريخت في معظم تجاربه المسرحية التي ركزت على تجارب الأداء تمثلت التي رأى فيها أن أداء الممثل يتعلق بمجموعة عناصر تجتمع بين فهم النص المسرحي والتكنيك والخشبة والموسيقى واستخدام السينما ، وغيرها من الوسائل التعليمية التي يمكنها إيضاح فكرة العرض ، لذا فإن تحديد بريخت لأهمية المسرح الملحمي تكمن في مخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره ، لأن المتلقي (الإنسان) قابل للتغيير بصورة مستمرة وليس ذات ساكنة ، حيث يرتبط وجوده بالعقل وهو أصل الكيان الثقافي (**يوسف ، عقيل مهدي ، ١٩٨٨، ص٢٠٨**).

وهذه الأمور تبين مدى التطور الذي أحرزه الممثل في تطوير ذاكرته الحركية والصوتية ؛ لأنها أكثر الصفات التي تلفت الانتباه أثناء العرض ، فضلاً عن كونها تعبر عن الانتقال من دور لآخر عبر الصوت والتعبير الحركي أثناء تبادل الأدوار ، وتبرز طاقة الممثل الحركية والصوتية ، وقدرته على تنوع في التقمص لأشكال وصفات الشخصيات (**بريخت ، برتولد ، ١٩٧٣ ، ص٧٢**)

فالتوجيه البريختي للتوافق بين الحركة صوت أثناء الأداء يشتغل في حيز الجوانب التدريبية والانتقال عبر حركة الممثل أو أدائه الصوتي في تفاصيل أحداث العرض ، وهذا ما سعى إليه البحث في الوقوف على مدى أهمية هذين الأداءين في التمثيل ، لأنها ستحدد مسار العمل المسرحي الذي سعى من أجله بريخت ، وأقام عليه تجاربه ، كما يمكن من خلالها تحديد سؤال المشكلة البحثية التي تقوم على: **ما هو التوجيه البريختي نحو تكنيك التو افق الحركي والصوتي في أداء الممثل؟**

أهمية البحث والحاجة إليه.

يهتم البحث بتسلط الضوء على التوجيه البريختي لتكنيك التوافق بين النشاطين الحركي لأداء الممثل في العرض المسرحي ، وتكمن الحاجة للبحث في بناء قاعدة لتحديد وبناء التوافقات الحركية والصوتية في العرض المسرحي ، ومدى الإفادة منها في العروض المقبلة.

هدف البحث.

يهدف البحث إلى تحليل التوافق بين النشاط الحركي والصوتي لأداء الممثل في العرض المسرحي بحسب توجهات بريخت التدريبية.

[1] جامعة دهوك، كلية العلوم الانسانية

حدود البحث:

- **الحدود الزمانية:** ١٩٥٤
- **الحدود المكانية :** مسرح أم شيفباوردام في برلين.
- **الحدود الموضوعية:** التوجيه البريختي لتكنيك توافق الصوت والحركة للأداء التمثيلي في عرض دائرة الطباشير القوقازية.

تحديد المصطلحات:

التو افق.

لغة:

هو التقارب، وجاء بمعنى حركة سعر عقد مستقبلي باتّجاه سعر السلعة النقدية محلّ العقد ، كما يستند الفقه اللغوي إلى أن مصدر التوافق يعني الانسجام ، حيث عقد الفعل على توافقَ ، وتوافقَ على ، وتوافقَ في يتوافق ، وتوافُقًا ، فهو مُتَوافِق ، والمفعول متوافَقٌ عليه ، وجاء منه تَوَافَقَ الحَاضِرُونَ فِي الأَمْرِ : تَقَارَبُوا، أَوْ كَانَتْ آرَاؤُهُمْ فِيه وَاحِدَةً ، أي توافقَت وجهاتُ النَّظر: تآلفت، انسجمت ، ومنها توافقت أقوالُ الشُّهود: اتّفقت؛ تشابهت ، وتأتي أيضا توافق مع مُتطلَّبات الحياة الجديدة: تكيَّف معها **(أبن فارس زكريا ، (وفق) ، ١٩٩١)**

اصطلاحا:

التوافق: هو السلوك الصادر عن الشخص والذي يهدف من ورائه إلى خلق التواؤم والرضا الاجتماعي عن الذات والسلوك والتخلص من الصراعات والأزمات التي تنتج من جراء عدم رضا المجتمع عن الشخص (**أبو هين ، فضل ، 2001 ، ص١١٧-١٥٤)** ، كما يمكن أن يأتي بمعنى التوافق النفسي وهو قدرة الفرد التي تؤثر على المشاعر والسلوك والأفكار والذاكرة والقدرة على التعلم والتصور والتفاهم، وكذلك يأتي بالمفهوم الاجتماعي وهو قدرة الفرد على إنشاء صلات اجتماعية مرضية تتسم بالتعاون والتسامح والدفء مع الآخرين ، حيث يأتي التوافق النفسي والاجتماعي بأنه مجموعة من ردود الأفعال التي يعدل فيها الفرد من بنائه النفسي أو سلوكه لحل صراعاته الداخلية ويكون سلوكه ملائماً، وإقامة علاقات اجتماعية إيجابية مع أفراد جماعته واحتلاله مكانة جيدة من خلال ما يؤديه (**الشخانبة، احمد عيد مطيع ، 2010 ، ص٧٠)**

الصوت.

لغة:

صَوْت: (اسم) ، والمصدر صاتَ ، والجمع : أصو اتٌ ، ويأتي بمعنى الأَثر السَّمْعِيُّ الذي تُحْدِثُه تَمَوُّجاتٌ ناشئةٌ من اهتزاز جسْمٍ مّا ، ومنه اللَّحن ، كما يأتي بمعنى الذَّكر الحَسَنُ ، وجاء (اسمُ الصوتِ) (عند النحاة) : كلُّ لفظٍ حُكِيَ به صوتٌ، أو صُوِّتَ به لزجرٍ، أو دعاءٍ، أو تعجُّب، أَو توجُّع، أو تحسُّر ، كما يأتي بمعنى انسجام الأصوات: تآلفها وتوافقها **(أبن فارس زكريا ، (صوت)، ١٩٩١)**

اصطلاحا:

يمكن تحديد مفهوم الصوت من الجانب الفيزيائي بأنه موجه طولية تنتشر في السوائل والغازات ، إذ ينتشر الصوت مثلًا في الهواء بطريقة يتردد فيها ضغط الهواء بطريقة دورية بمعنى منطقة هواء مضغوط يتلوه منطقة هواء مخلخل ويتلوه منطقة هواء مضغوط وهكذا **(موسوعة ويكيبيديا ، (تعريف الصوت فيزيائيا) ، رقمي)**

ويعتبر الصوت من الأشياء المحيطة بنا في كل اتجاه وفي الوقت نفسه يصدر عنا، ويُعرف الصوت بأنه موجه ناتجة عن اضطراب وتخلخل في الهواء، وقادرة على أن تتحرك في الأوساط المادية المختلفة، وهو أيضاً تردد آلي ينتقل عبر المواد الصلبة والسائلة والغازية (**لالاند ، معجم أندريه ، ٢٠٠١ ، ص٢٤٣)**

الحركة.

لغة:

الحَرَكَة: (اسم) ، وفاعلها من حَرُكَ ، والجمع : حَرَكات ، وتأتي بمعنى انْتقال الجسْم من مكانٍ إلى مكانٍ آخر، أَو انْتِقال أَجزائه ، كما تأتي في (علم الصوت) بمعنى كيفيّة عارضة للصوت، وهي الضمّ والفتْح والكسر، ويُقابَلها السُّكون ، وحَرَكة هي كلّ عمل أو تصرُّف، أو إشارة، إيماءة ، كما تأتي بمعنى مهارة وبراعة وخِفَّة يد ، وتأتي للتعبير عن كل مظهر عام من مظاهر النَّشاط حركة ثقافيّة/ سياسيّة/ فكريّة/ تحرريّة/ نقابيّة/ سياحيّة **(أبن فارس زكريا ، (حركة)، ١٩٩١)**

اصطلاحا:

على أنها تغيير من اتجاه أو موقع الجسم مع الزمن على طول خط أو منحنى بالحركة الانتقالية، وتسمى الحركة التي تغير من اتجاه الجسم بالحركة الدورانية، في كلتا الحالتين كل نقاط الجسم لها نفس السرعة والتسارع ، وتخضع جميع الأجسام لقوانين نيوتن في الحركة ، ومع ذلك يجب معاملة الحركة بسرعات قريبة من الضوء باستخدام النظرية النسبية، وحركة الأجسام الصغيرة جداً؛ مثل الإلكترونات بواسطة ميكانيكا الكم (**صليبا ، جميل ، ١٩٨٢ ، ص٢٠٦)**

الأداء التمثيلي.

هو اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم (**جودمأن، اليز ابيث ،وجين دي مأن، ٢٠٠١ ، ص٥)** ،حيث يأتي اصطلاحا بمعنى استيعاب المعلومات استيعابًا ينظمها في الحياة العقلية ، كما يتقِن فَن التمثيلِ الْمَسْرَحِي أَوِ السِّينِمائِيّ ، تقديم الأدوار ، والأداءُ الْمَسرحِي ، كما يمكن أن تدخل في التمثيلية بوصفها عمل فني منثور أو منظوم ، يؤلف على قواعد خاصة ، ليمثل حادثاً حقيقيا أو مختلفا ، قصدا للعبرة (**حمادة إبراهيم ، ١٩٧١م ، ص٣٠)**

المبحث الأول: التأهيل الفكري لتكنيك التو افق الحركي الصوتي في العرض البريختي.

عمل بريخت على أداء الممثل ضمن مجموعة عناصر تجتمع بين النص المسرحي والتكنيك والخشبة والموسيقى واستخدام التقنيات السينمائية ، وكما هو معرف عنه أنه كان مؤلفا لعرضه التي قدمها بما فيها مسرحية (دائرة الطباشير القوقازي) التي تعد من العروض المهمة في المسرح الملحمي ، حيث ركز فيها بريخت على مخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعرة (**Sabine, 2014, Gross, pp71.)**

فقد اشتغل بريخت في تدريباته لإعداد الممثل على فلسفة التأهيل التدريجي للممثل ، وحرص على الاهتمام بالجوانب النفسية والعقلية التي لها التأثير المباشر في تطبيق التكنيك الحركي ، وإنتاج المعنى الصوتي من المنطوق الحواري ، وربما كان الهدف الأساس من هذا التأهيل هو الحصول على أفضل أداء يصل إليه الممثل، لأنه غاية العرض المسرحي عنده هو المتلقي الذي خاطبه بقوله: (أنا لا أطلب منكم الجلوس على كراسيكم والاستمتاع بالعرض. أنا أطلب منكم الجلوس على حافة كراسيكم والتفكير فيما ترونه)(**(Lopez, Jorges P, 2023, pp34**

وكأنه حاول أن يلخص نظريته الملحمية لعروضه المقدمة التي تقوم على الاغتراب الذي جعل المألوف غريبا، وهو مفهوم بريختي لتسهيل المشاركة الفكرية بين الأداء المسرحي والمتفرج.

إلا أنه توصل إلى هذه الدرجة من النجاح من خلال التركيز على النشاط التدريبي ، وجعل الممثل على دراية جيدة بآليات الاغتراب ويجب أن يكون قادرا على إثبات تطبيقه العملي في عرض المسرحي ، فقد عمل على بناء الجمل الحركية المتوافقة مع الأداء الصوتي الموسيقي أو الحواري ، من خلال التأثير التدريبي النفسي والعقلي للممثل ، علما أن أغلب موضوعاته المسرحية ركز في بنائها الدرامي على بنية القوى الاجتماعية العاملة في المجتمع ، كما تعامل مع الصراعات التاريخية ، كما في صراع الدين والعلم في مسرحيته غاليليو ، وهي أمور بطبيعة الحال تتطلب أن يتقمص الممثل الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية الدرامية ، لأنه الأداء الصوتي حتى في حالة الصراخ ، فإن بريخت يعمل على التدريب الصوتي لتحديد الدرجة الصوتية المناسبة لحالة الصراخ ، فهو لم يكم يبحث عن الأداء ، بل كان يبحث عن إنتاج المعنى الأدائي للممثل (**Ian, 2013, pp182 Watson,**

وتجدر الإشارة إلى أن طبيعة الدراما التي طرحها بريخت حددت طبيعة العرض الذي أوجب على الممثلين تدريبات تعتمد على استجابة الجمهور أو تفاعله مع الحدث من خلال خلق مسافة بين الجمهور والشخصية، وبين الممثل والشخص الذي يصوره التي أطلق عليها (تأثير الاغتراب) على اعتبارها الهدف الرئيسي لفهم (الأنا) التي أشار إليها فرويد في التحليل النفسي ، فقد اعتمد بريخت على التقنية التي تنتج التأثير العكسي تماما لتلك الأحداث التي تهدف إلى التعاطف ، فقد وصفها بأنها تقنية جديدة في التمثيل ، ورفض من خلالها التعاطف الذي يؤدي إلى استنزاف كل المشاعر من المسرح ، فكان التدريب الذي يعده للممثل يطرح سؤالا يتعلق بـ:

- هل التخلص من التعاطف يعني التخلص من كل عنصر عاطفي؟

كما يطرح الإجابة عنه بـ:

- لا، لا. ولا ينبغي منع الجمهور ولا الممثل من المشاركة عاطفياً ، لا يجب إعاقة تمثيل العواطف ، ولا يجب إحباط استخدام الممثل للعواطف (**Alison, 2000, pp99.**)

فقد رأى بريخت في المسرح نوعا نقديا من إعادة إنتاج الواقع ، إلا أنه لم يكن هدفه تقديم قصة ، بل إظهار المألوف بشكل غير مألوف والكشف عن القوى الاجتماعية التي تقف وراءها ، فهو يعتقد أنها مهمة المسرح الملحمي التي لا تتمثل في تطوير الأفعال بقدر ما تتمثل في تمثيل الظروف ، وربما كان هذا السبب الرئيسي وراء اهتمام بريخت بالتركيز على التدريب النفسي والعقلي للممثل ، لأنه بحاجة لإعادة إنتاج المعنى الواقعي بشكل غير مألوف كما ذكر مسبا (**Alison, 2010, pp79**)

فتأثير الاغتراب سيكون حول تشجيع الجمهور على النظر إلى المألوف بطريقة جديدة ، أي جعل المألوف غير مألوف أو غريب ، فعند الأداء لا يتعين على الممثل أن يسكن شخصيته فحسب ، بل أن يتذكر أنه مجرد ممثل يصور تلك الشخصية ، وهذه الازدواجية ، أو الرؤية المزدوجة ، يجب أن تظهر أثناء أداء الممثل ، لأن تصوير الممثل للحالة النفسية أو العقلية تتم من خلال كيفية التصرف على المسرح بطريقة برختية ، الأمر الذي جعل بريخت أن يطلب من الممثل أثناء التدريب الأداء بضمير الغائب، مستهلًا كل خطاب بعبارة (قال ، قالت....)، وفي أحيان أخرى جعلهم يسلطون الضوء على لحظات مهمة بشكل خاص ، كما طلب منهم قراءة توجيهات المسرح بصوت عال ، في حين كان بريخت يلجأ إلى عمل مشهد في الشارع كوسيلة لتدريب الممثلين على لتوسيع القدرات التي يحتاجها لتحقيق هدفه في الواقع، لأنه يفترض أن الممثل لا يستطيع القيام بحركة معينة بنفس السرعة التي يقلدها على الخشبة ، فهو يشرح في ذلك التأثير النفسي الذي يولده المكان كموقع للتدريب ، لأن الممثل سيتحرك بسرعة ثلاثة أضعاف في الشارع عن السرعة التي يتحرك بها داخل حدود خشبة المسرح، وأغلب أعمال بريخت تناولت التركيز على تطوير اللياقة البدنية للمثل التي من شأنها أن تكون على جاهزية أثناء العرض الحي ، كما أنه ركز على التطوير البدني للممثل من خلال التركيز على التطوير التدريبي الذهني والعقلي والنفسي الذي يمنح الدافعية للجسد ، لأن العرض المسرحي يوجب أن تكون جميع المشاعر خارجية من خلال التعبير المحاكى والإيمائي للعلاقات الاجتماعية السائدة (**Alison, 2010, pp102**)

وقد ركز بريخت على إنتاج الحركة المصحوبة بالصوت ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي آنذاك ، لأن الجسد البشري في كل حركاته ، وسكناته ، واستقامته، وانحناءته وأدائه الصوتي يصبح لغة للتمثيل تعمل من جسده واسطة في إيصال موضوعه التمثيلي للجمهور من خلال والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه (**مهدي عقيل ، ١٩٨٨، ص٢٥**) ، كما أن العلاقة بين الحركة والصوت هي علاقة توافقية تشتغل ضمن قوانين التعبير المسرحي الخاضعة للاكتشاف وقابلة للصياغة بدقة الرؤية الإخراجية ، لأنها تعمل على تحليل العواطف والانفعالات والأفكار والتعبير عنها بطريقة علمية محسوبة ، فضلاً عن كونها باتت تحمل دلالات قصدية للتعبير عن قيم أو أفعال أو مواقف معينة ، حيث عملت على جعل الممثل يعمل وفق قوانين معينة ليتحكم باتصاله مع الجمهور من خلال حركات وأصوات معينة . فقد كان السعي لبناء الحركة وتطوير آليتها لتأخذ دورها في تجديد وإضافة قيم جمالية وفنية وفكرية للعرض المسرحي ، حيث كان يحتاج إلى استقرار في التحديد والتشخيص والقراءة والأداء ، كما يحتاج المشتغلون فيه ، وهذا إلى نفس ذلك الاستقرار الذي لا يتم إلا عن طريق توزيع المهامات بنهم والتدريب المثابر للوصول بهم إلى بيان الدلالة المرجوة من العرض (**كرومي ، عوني ، ١٩٩٤، ص١٦**)

المبحث الثاني: التوجيه البريختي للتركيب الحركي الصوتي في العرض المسرحي.

يعد التركيب الحركي الصوتي جزء من العناصر التي تدخل في تشكيل صورة العرض المسرحي ، لاعتمادها على حصول الممثل على التركيب التوافقي للحركة والصوت ، والحركة المصاحبة للصوت من خلال ميل الجسد نحو أيجاد حالة للتعبير عن الدوافع ، فضلا عن كونها تعبير عما هو مرسوم سلفاً ليعطي للجسد الفاعل على خشبة المسرح معنى لوجوده ، لأنه ليس كتلة في فراغ ، بل دلالة تساعد على تكوين الصورة المسرحية، حيث يعمل الجسد على المسرح على تكوين التركيب الحركي الصوتي بناء أو شكلا أو تصميما أو في مجموعها معا لبيان الموضوع والقصة والدلالة(**جُويّو ، جان ماري ، ١٩٦٥، ص٥٣)** علما أن العرض يحمل معنيان: معنى عام، وهو عرض الخلائق كلهم على ربهم عز وجل, بادية له صفحاتهم, لا تخفى عليه منهم خافية، وهذا يدخل فيه من يناقش الحساب ومن لا يحاسب، والمعنى الثاني: عرض معاصي المؤمنين عليهم, وتقريرهم بها, وسترها عليهم, ومغفرتها لهم ، والمقصود هنا هو ذكر عرض الخلائق جميعهم على ربهم، أما العرض الثاني وهو عرض الحساب والمناقشة **(صليبا جميل ، ١٩٨٢، ص٣٠١) ، كما و**يمكن تحديد مفهوم المسرح على أنّه ظاهرة فنيّة قائمة في أساسها على لقاء واعٍ ومقصود بين الممثل والمُشاهِد، يكون في مكان وزمان مُحدَّدين، ويهدف هذا اللقاء إلى تجسيد نصّ أدبيّ ما من قِبَل الممثل للمتفرّج، مستخدماً التعابير اللغويّة أو الجسديّة أو الاثنتين معاً؛ بهدف تحقيق متعة فكريّة وجماليّة، والجدير بالذكر أنّه لا يوجد تعريف واحد له مُتّفق عليه للمسرح، ولكنه يعد شكلاً من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشريّة والأفكار المختلفة باستخدام فنَّي الكلام والحركة، وبمساعدة بعض المؤثّرات الأخرى، ويُعدّ وسيلةً للترفيه والمتعة أيضاً بقدر ما هو وسيلة للتعبير؛ فقد ورد بأنه يُعبِّر عن نتاج معيّن في عصر معيّن، كما عرّفه على أنّه البناء الذي يشتمل على خشبة المسرح، والمُمثّلين، وقاعة المتفرّجين، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لتمثيل أدوارهم، كما يمكن أن يقتصر المسرح على قاعة المشاهدين والمُمثّلين فقط، وقد ورد تعريفٌ للمسرح في دائرة المعارف البريطانيّة ينصّ على أنّ فنّ المسرح يقتصر على العروض الحيّة المُوجَّهة بكلّ دِقّة، وبتخطيط مُحكَم لخلق إحساس عميق بالدّراما (**الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، ١٩٩٣، ص١٣١)**

علما أن التوجيه البريختي في تدريب الممثل يشتغل على التكوين في إداء الممثل الذي يمنح تركيب الحركة والصوت على المسرح ويكون قادرا على التعبير عن الحالة وكأنه حالة لموضوع يروي حكاية ما بتكنيك والتصور معينين ، فتركيب بين الحركة والصوت على خشبة المسرح عند بريخت يجب أن تكون ذات معنى ، وهي ما تحدده قيمة الحركات المصحوبة بالأصوات ، غير أن هذه القيمة مرهونة بتأثير الاغتراب الذي يدور حول تشجيع الجمهور على النظر إلى المألوف بطريقة جديدة ، فعند أداء تأثير الاغتراب لا يتعين على الممثل أن يسكن شخصيته فحسب ، بل أن يتذكر أنه مجرد ممثل يصور تلك الشخصية (**Brecht, 2018, pp67)**

مما يعني أن أهمية التركيب بين الحركة والصوت على المسرح قائمة كعنصر فعال يخدم ويديم فعل المسرحية ويدفعها إلى الأمام كما أنه يطورها ، ليجعل منها حلقة الوصل التي تصل بأفكار المسرحية وأهدافها وخطوطها الجمالية إلى المتلقي عن طريق الممثل الذي لابد أن تفرد له مساحة كافية ليخلق إطاره الحركي والصوتي الخاص به طبقاً لما تمليه عليه دوافعه الذاتية ، لأن الحركة المصحوبة بالصوت على المسرح وسيلة تعبيرية يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه من خلال الممثل (**مهدي، عقيل، ١٩٨٨ ، ص٣٩)** لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي.

كما تتوافق الحركة مع الصوت مع أغراضهما التي تحركت باتجاهها ، سواء أكان هذا التحرك عمداً أم تلقائيا، بهدف أن الحركة والصوت يرتبطان بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم ومرجعياتها داخل العرض ، فليس هناك من يكشف عن وضوح وحتمية العلاقة بين الحركة والصوت على المسرح أكثر من تلك الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني المقدم على الخشبة (**فيليب ، فان تيفيم ، ١٩٧٣ ، ص٨٩)**

ويرى الباحث أن الهدف من التوجيه البريختي للتوافق بين الحركة لتكون حاملة للمعاني ، وتوافقها مع الصوت يحمل المشاعر الذي يعبر عن المعنى الحركي ، فالتوافق بينهما بأي شكل من الأشكال بحسب رؤية بريخت يعزز حقيقية الصورة التي تنقل تواجد الفعل والنشاط الإنساني ، كما أن اجتماع الحركة والصوت معا على المسرح يشكلان فلسفة متكاملة تناقش موضوعاً متكاملاً يعمل لصالح وخدمة العرض نفسه.

فالعلاقة بين الحركة والصوت على المسرح لا يمكن لها أن تشكل مفهوما معينا ما لم تكن ذات وظيفة رسمية محددة حاملة لمدلولات تؤثر على التلقي (**البشتاوي ، يحيى ، ٢٠١٤، ص٩١**) حيث يعتمد العرض المسرحي على شكل الحركة المصاحبة للصوت بدافعية مقصودة من أجل إيصال فكرة ما ، حيث تأتي أهمية الحركة المصحوبة بصوت معين من قدرتها العالية على بناء العلاقات والصراع بين الشخصيات ، فضلاً عن أنها تنبع عن دافعية مقصودة بغاية إخراجية معينة لتعطي قيمة فكرية وجمالية وتقنية للصور والمشاهد المتوالية في العرض المسرحي ، لأن العمل المسرحي لابد أن يكون ذا الدلالات المتعددة ليدخلها حيز التنفيذ بواسطة أداء الممثل من خلال مجمل البناء المترابط بعناصر المشهد، للوصول إلى صورة واضحة للأفعال المراد تصويرها على الخشبة (**دولوز ، جيل ، ١٩٩٧م ، ص٢٢**)

أما بحسب منظور بريخت فإنه كان يوجه الممثل نحو الخوض في البحث عن الدوافع التي توافق بين الحركة والصوت في الأداء بشكل قصدي يستلزم الوقوف عند الموروث السلوكي للشخصية داخل للقصة المراد طرحها على خشبة المسرح ، فضلا عن التهيئة التدريبية للممثل ، لأن البحث في تلك الدوافع تقف عند تشكل صورة جوهرية لكل شيء يفعله الناس ويشعرون به أو يفكرون فيه ، كما أنها تخطو خطوات متأنية نحو التفسير لكل حالة من الحالات الداخلية أو الخارجية التي تعرض على خشبة المسرح ، حيث تظهر واضحة على السطح الخارجي نتيجة لرد الفعل إذ تعمل هذه الحالات على استفزاز وتحفيز التلقي لدى (المشاهد) للحدث المسرحي، وقد أخذ بريخت بعين الاعتبار أن الممثل يحتاج إلى استخدام إيماءة أو إشارة أو حركة تدل على معناها في المرجعية الواقعية ، وهذا الأمر يتطلب منه أو من المخرج البحث عن الصيغ الفعلية في الحركة الجسدية والإصدارات الصوتي المصاحبة لها بشكل قصدي من أجل الوصول إلى التطابق الدلالي مع الواقع أو الإشارة إلى ذلك الواقع أو الواقعة على أقل تقدير ، لأن الأفعال وبث الصوت بطبيعتها يحتاجان اتصالاً مباشراً بين الشخوص الذين يكونون في قلب الحدث(**Cody، 2013 pp17 ,**)

فعمل في توجيهه على تتشكل البنيات الحركية والصوتية لأداء الممثل من خلال تحديد ملامحها وفق المؤثرات التي تتأثر في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية ، أو قد يتخللها من تغيرات أخرى ، كأن تكون اقتصادية أو سياسية فضلاً عن التأثيرات الميثيولوجية للمجتمع بوصفه المصدر الأول للمرجع أو الأيقونة المراد الإشارة إليها ، حيث مجمل تلك المؤثرات قد أنتجت أشكالاً حركية وصوتية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج والتمثيل المسرحي ، لأن العمل على الدوافع التي تجمع بين الحركة والصوت في العرض المسرحي هي إحدى الحيل التي يمكن أن تعطي لبناء المسرحية التماسك ، وهذا الأمر يتمحور في جانبين ، الأول يصدر عن الخرج ، والثاني يصدر عن الممثل وفق رؤية المخرج ، لأنهما بمجموعهما يعملان على تحرير العرض المسرحي صورة مكثفة ضمن سياق الصور والمشاهد التي تتوالى أثناء العرض (**Schall, 2015, pp28**)

مؤشرات الإطار النظري.

- اشتغل بريخت على إعداد الممثل من خلال التوجيه نحو التأهيل البدني التدريجي ، والاهتمام بالجوانب النفسية والعقلية التي تؤثر على تطبيق التكنيك الحركي ، والأداء الصوتي المصاحب له.
- أوجب بريخت على الممثل في تدريبات تعتمد على استجابة الجمهور من خلال خلق مسافة بين الجمهور والشخصية ، واعتبرها هدفا تقنيا في الأداء.
- عمل بريخت على تأثير الاغتراب في إعادة إنتاج الواقع من خلال الأداء الحركي والصوتي للممثل في تقديم المألوف عن القوى الاجتماعية بشكل غير مألوف.
- ركز بريخت على إنتاج الحركة المصحوبة بالصوت في ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات الممثل أثناء التدريب.
- يشتغل التوجيه البريختي في تدريب الممثل على التكوين الذي يمنح تركيب الحركة والصوت وقوة التعبير عن الحالة عند رواية الحكاية المسرحية بتكنيك والتصور معينين.

إجراءات البحث.

يشتغل البحث على تحليل العينة من خلال طرح الإشكالية التي تم تحديدها في مشكلة البحث حول التوجيه البريختي لتكنيك التوافق الحركي والصوتي لأداء الممثل في العرض المسرحي

منهج البحث.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في قراءة العينة.

مجتمع البحث.

تم تحديد المسرحيات التي ألفها وأخرجها بريخت البالغ عددها (١٧)(**Parker, 2014, pp12, 71, 84, 173, 292, 461, 511**)

وعمل الباحث على تناول مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) (**Brecht, 1996, pp12**) كعينة للبحث

تحليل العينة.

تدور أحداث مسرحية في الاتحاد السوفيتي نهاية الحرب العالمية الثانية حول نزاع بين مجموعتين من الفلاحين حول أي منهما سيتولى السيطرة على الوادي اللمهجور بعد الغزو النازي ، كانت إحدى المجموعات ترعى الماعز، وتأتي مطالبتها نتيجة عملها في الوادي من قبل ، أما المجموعة الأخرى تريد زراعة أشجار الفاكهة، ويضع مزارعو الفاكهة خططًا للري تسمح لهم بزراعة كمية كبيرة من الأشجار ، بينما يعتمد رعاة الماعز على تاريخهم في الوادي فقط ، فيختار المندوب المعين كمحكم مزارعي الفاكهة لأنهم سيستخدمون الأرض بشكل أفضل ، ويقيمون حفلًا بهذه المناسبة ، التي يروي فيها المغني قصة دائرة الطباشير القوقازية.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحية مكونة من خمسة مشاهد ، وهي متداخلة ببعضها من حيث بناء الحبكة المسرحية ، وأحداث القصة التي ترويها ، إلا أنها مختلفة من حيث الأداء الحركي والصوتي ، وذلك بحسب مواقف القصة ، وبحسب مواقف المشهد ، وبحسب مواقف قصة كل مشهد.

ففي المشهد الخاص بالمغني الذي يروي قصة دائرة الطباشير القوقازية ، اعتمدت الحركة البطيئة المحدودة ، لأنها أحداثها بدأت في قداس الكنيسة ، وأخذت دور الاستماع إلى المغني ، فكانت الحركة تتراوح في حدود الحيز المكاني البسيط المحدد بجهد خفيف للممثلين ، أما البعد الصوتي لهذا المشهد فقد كان هو الأكثر حضورا في الأداء ، لأنه اعتمد على السرد والتتابع الصوتي المحمول في (الحوار) أو في أداء المغني ، بوصفه شخصية الراوي داخل الحدث المسرحي ، فضلا عن ذلك فإن المغني قام بتصوير المستوى الحركي للشخصيات المروي عنها من خلال المستوى الصوتي للأداء أثناء العرض.

فالملاحظ في التوجيه البريختي التركيز على الأداء الصوتي للممثل ، علما أن التوافق الحركي في هذا المشهد كان معتمد على الايماءات أكثر من اعتماده على الحركات الجسدية ، فضلا عن ذلك فقد اعتمد الموسيقى المصاحبة للموقف للتعويض الدلالي عن (التعبير الحركي ، أو التعبير الحواري للممثلين).

أما في المشهدين الثاني والثالث ، فقد أخذت التوجيه البريختي نحو التركيز الحركي للممثلين مع التوافق الصوتي الحواري لأداء الممثلين ، ويكاد يكون هذين المشهدين الأكثر توافقا بين الحوار وحركته التي تعبر عن المعنى الكلامي ، وهي مجموعة مواقف تعبر عن اضطرار المغني إلى التوقف لإحضار الحليب للطفل مايكل ، واضطر إلى شراء الحليب غالي الثمن من رجل عجوز يدعي أن الجنود قد أخذوا ماعزه ، ولعل بناء هذا الموقف يأخذ الأداء إلى شكل جديد في التعبير الحركي والصوتي ، لأنه يجمع بين حاجة الطفل للحليب ، والحاجة لشراء الحليب ولو بثمن غالي ، والموقف الاستغلالي للفلاح.

أما في المشهد الرابع الذي يتناول البؤرة الحدثية للقصة في حكاية القاضي ، حيث يبدأ المشهد كما لو أنها مسرحية مختلفة تماما ، إلا أن أحداثها تدور في نفس بيئة الحرب ، يقدم فيها المغني حكاية لشخص يؤوي فلاحا ويحميه من السلطات ، إلا أنه تبين له فيما بعد أنه قام بإيواء الدوق الأكبر.

في هذا المشهد يطرح بريخت قضية مهما عن الاختلاف الطبقي وفساد الأمراء ، فيقترح (الشخص الذي أوى الفلاح) إجراء محاكمة صورية لاختباره التي يلعب فيها دور المتهم في المحاكمة ، يحث يعتمد بريخت في هذا المشهد على سلسلة من المواقف الحركية القصيرة التي تتخللها (أغنية) ، يحكم فيها لصالح الفقراء والمظلومين وقطاع الطرق الطيبين ، فقد اعتمد التوجيه التدريبي في هذا المشهد

على البناء الحركي مع التوافق الصوتي الغنائي ، دون الحواري ، لأنه أرد أن يقتضب الحكاية أو يُعجل في تتابعها الزمني والحدثي ، حيث يكون الأداء في هذا المشهد مرهونا بالتعبير عن المواقف من خلال الحركات الجسدي التي قام بها الممثلون.

إلا أن نهاية العرض في المشهد الخامس الذي يصور دائرة الطباشير التي تحكي عن ملكة تتخلى عن طفلها الرضيع وتهرب خوفا على حياتها ، لتقوم الخادمة برعايته ، وبعد فترة من الزمن تعود الملكة إلى الحكم وتطالب باسترداد ابنها ، فيقرر القاضي لحل الخلاف أن يرسم دائرة من طباشير ، تقف كل من الأم الحقيقة والأم المربية متقابلتين على حافة الدائرة ، ويقف الولد في وسطها ، ليترك القاضي الصراع مفتوحا بينما ، فأما الأم الحقيقية تجتذبه بعنف ، وأما الأم التي ربته فتخسر الجولة خوفا عليه أن تؤذيه ، إلا أن القاضي يحكم لصالح المرأة التي ربته ، لأنها كانت حنونة ولم تحاول انتزاع الولد بقوة خوفا عليه.

وهذا المشهد هو الأكثر حركية في العرض لوجود الصراع الخارجي بين الملكة والخادمة على الطفل، علما أن التوجيه البريختي لهذا المشهد لم يكن متوقفا على تصوير الحركة الصراعية بين الشخصيتين ، بل تعداها إلى التواجد العددي للممثلين على خشبة المسرح ، علما أن دائرة الطباشير كان مركزا لانطلاق الأنساق الحركية للممثلين.

النتائج:

- تكونت المسرحية من خمسة مشاهد حركية متداخلة ببعضها، إلا أنها مختلفة من حيث الأداء الحركي والصوتي بحسب:
  - مواقف القصة.
  - مواقف المشهد.
  - مواقف قصة كل مشهد.
- اعتمد المشهد الأول الحركة البطيئة المحدودة، لأنه مشهد تقديمي لأحداث المسرحية، واعتمد على السرد في رواية القصة المسرحية.
- ركز التوجيه البريختي على الأداء الصوتي الحواري للممثل المتوافق الحركي، كما اعتمد التوافق الغنائي مع الحركات الجسدية للتعويض الدلالي عن التعبير الحركي، أو التعبير الحواري للممثلين.
- ركز بريخت في التوجيه التدريبي في المشهدين الثاني والثالث على البعد الحركي للممثلين مع التوافق الصوتي الحواري لأداء الممثلين، أي ان التنفيذ للأداء الحواري للممثلين كان مطابقا لأدائهم الحركي، فقد جمعوا فيه المواقف التي تجمع بين حاجة الطفل للحليب، والحاجة لشراء الحليب ولو بثمن غالي ، والموقف الاستغلالي للفلاح.
- تناول المشهد الرابع أحداثا لـ(المحاكمة) التي يتم الحكم فيها لصالح الفقراء والمظلومين، وقد اعتمد التوجيه التدريبي في هذا المشهد على البناء الحركي مع التوافق الصوتي الغنائي، دون الحواري ، لأنه أرد أن يقتضب الحكاية أو يُعجل في تتابعها الزمني والحدثي.
- صور بريخت في توجيهه لنهاية العرض في المشهد الخامس دائرة الطباشير التي تحمل الفكرة الرئيسية من المسرحية من خلال التوقف عند تصوير الحركة الصراعية بين الشخصيتين خارج دائرة الطباشير التي تمثل مركزا لانطلاق الأنساق الحركية للممثلين.

الاستنتاجات:

- يعمل البحث على التوجيه البريختي لتكنيك التوافق بين الحركة والصوت على المسرح لأداء الممثل.
- جعل التوجيه للتوافق بين الصوت والحركة قادرا على التعبير عن الشعور.
- تكون حالة التوجيه للتوافق بين الصوت والحركة حالة لموضوع يروي حكاية ما بتكنيك وتصور.
- تستخدم التوجيه للتوافق بين الصوت والحركة العلاقة بين الحركة والصوت بشكل توافقي لخلق تركيب حركي وصوتي ذا معاني واضحة ودقيقة للإخبار عن قصة ذات قيمة معينة.

- يشكل التوجيه للتوافق بين الصوت والحركة صورة التركيب بين الحركة والصوت على خشبة المسرح يجب أن تكون جميلة وذات معنى أيضا.
- تحدد التوجيه للتوافق بين الصوت والحركة قيمة الحركات المصحوبة بالأصوات التي يتم أداؤها على خشبة المسرح، كونها يمكن أن تقييم جميع الحركات على أنها قوية أو ضعيفة

References:

Abbas, Faisal, Personality in the Light of Psychoanalysis, (1982) 1st edition, Beirut: Dar Al-Maysara.

Abu Hein, Fadl, Self-esteem and its relationship to psychological and social adjustment among Palestinian youth participating in the Al-Aqsa Intifada, Al-Aqsa Court Journal, Volume Five, Issue Two, Part One, 2001.

Abu Saada, Ahmed Saad Mahmoud, Treatment of Adolescents and Its Impact on Personality Aspects Emotional, Cognitive, and Behavioral, (2016), Alexandria: Horus International Foundation for Publishing and Distribution.

Al-Anani, Intisar Khalil, The Animal between Science and the Qur'an, (1990), Al-Faisal Magazine, No. 162, fourteenth year.

Al-Bashtawi, Yahya, Theatrical Directing Methodology, University of Jordan, Faculty of Fine Arts, Dar Akademion for Publishing and Distribution, 2014.

Al-Chalabi, Samir Abdel Rahim, Dictionary of Theatrical Terms, Baghdad, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, 1993.

Al-Hafni, Abdel Moneim, Encyclopedia of Philosophy and Philosophers, (1999), vol. 2, 2nd edition, Cairo: Madbouly Library.

Alison Hodge, Twentieth Century Actor Training, 2000, Routledge.

Al-Rikabi, Lamia Yassin and others, On Personality, (2010), Baghdad, Misr Mortada Foundation for Iraqi Books.

Al-Shakhanbeh, Ahmed Eid Mutee, Adaptation to Psychological Stress, Field Study, Psychology, University of Jordan, Dar Al-Hamid for Publishing and Distribution, Amman-Jordan, 2010.

Al-Taghani, Al-Hasan bin Muhammad bin Al-Hasan bin Haider, Al-Abab Al-Zakher and Al-Lubab Al-Fakher - Encyclopedia of Dictionaries of Arabic Poetry, (1978), B-M: Dar Ibn Al-Haytham, B-T.

Al-Tamimi, Mahmoud Kazem, Crisis Counseling, (2016) 1st edition, Dubai, Debono Center for Teaching Thinking.

Antonio Buero, The Double Story of Dr. Palmy, (1974) Translated by: Salah Fadl, Kuwait, Ministry of Information.

Brecht, Berthold, The Theory of Epic Theater, translated by: Jamil Nassif, Translated Book Series, No. (16), Publications of the Ministry of Information, Baghdad, 1973.

Brecht, Bertolt, Brecht on Performance Messingkauf and Modelbooks, 2018, Bloomsbury Publishing.

Chekhov, Anton, Uncle Vanya, Foreign Languages Publishing House, (1889), Moscow: Foreign Languages Publishing House.

Cody, Gabrielle, Rebecca Schneider, Re: Direction - A Theoretical and Practical Guide, 2013, Taylor & Francis

De Man, Elizabeth Goodman and Jane, The Guide to Politics and Performance, Trans.: Muhammad Lotfi Nofal, Center for Languages and Translation, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2001.

Deleuze, Gilles, Image and Movement, translated by: Hassan Odeh, publications, Ministry of Culture, Damascus - Syria, 1997 AD.

Eugene Desire Under the Elm Tree - Masterpieces of World Theater (1963), translated by Nour El-Din Mustafa, Cairo, Misr Press.

Gross, Sabine, The Caucasian Chalk Circle, Bertolt Brecht Penguin study guide, 2014, Penguin Books.

Guyot, Jean-Marie, Issues of Contemporary Philosophy of Art, translated by: Sami Al-Droubi, 2nd edition, Dar Al-Yaqaa Al-Arabi for Writing, Translation and Publishing, Beirut, Dar Al-Yaqaa Press, 1965.

Hajjaj, Ali Hussein, Learning Theories - A Comparative Study, World of Knowledge Series 70, (1983), Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Hamada, Ibrahim, Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, Dar Al-Shaab, Cairo, 1971 AD.

Hassan, Taha, Secrets of Desire and Sexual Behavior, (2010), Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Ibn Faris Zakaria, Dictionary of Language Standards, edited by: Abdul Salam Muhammad Haroun, vol. 5, Dar Al-Fikr, 1991 (according to)

Jastrow, Joseph, Dreams and Sexuality - Freud's Theories, Part 1, ed.: Fawzi Al-Shatwi, (2020), Arab Press Agency,

Karume, Awni, Movement is the Language of the Actor, Al-Hayat Theatrical Magazine, Issue 40, Damascus, Ministry of Culture Press, 1994.

Lalande, Andre: Lalande Philosophical Encyclopedia, Arabization: Khalil Ahmed Khalil, Oweidat Publications (Beirut, Paris), vol. 3, 2nd edition (2001).

LopezJ , orges P, Bertolt Brecht The Caucasian Chalk Circle A Complete Guide, 2023, Draft2digital.

Mansi, Mahmoud Abdel Halim, Badriya Kamal Ahmed, Human Psychological Development - Theories - Stages Problems, (2019) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Mansour, Hassan Abdel Razzaq, Our Sexual Life between Objectivity and Values, (2013), Amman: Amwaj Publishing and Distribution.

Okasha, Ahmed: Freud's Life and Psychoanalysis, (2007), Beirut, Al Maaref Printing Foundation,.

Parker, Stephen, Bertolt Brecht: A Literary Life, 2014, Bloomsbury Publishing.

Philip, Van Tevhem, Theater Technology, translated by: Bahij Shaaban, Oweidat Publications, Beirut, 1973.

Rifai, Adel Mahmoud, Adolescence Problems and Treatment Methods, (2014) Sharjah: Dar Al Manhal for Publishing and Distribution.

Saliba, Jamil, The Philosophical Dictionary, Part 1, Lebanon - Beirut, Dar Al-Kitab Al-Lubani, 1982 AD.

Schall, Ekkehard, The Craft of Theatre: Seminars and Discussions in Brechtian Theatre, 2015.

Shawqi, presentation of the play "The Long Day's Journey Through the Night" (1987).

Tennessee Masterpieces of World Theater - A Streetcar Named Desire, (1947), Cairo: The Cooperative Printing and Publishing Company.

Watson, Ian, Performer Training Developments Across Cultures, 2013, Taylor & Francis.

Wikipedia Encyclopedia, (physical definition of sound)

Youssef, Aqeel Mahdi, Considerations on the Art of Acting, Directorate of Dar al-Kutub for Printing and Publishing at the University of Mosul, Mosul, 1988.

Zahran, Hamed, Mental Health and Psychotherapy, (2001) 3rd edition, Cairo, World of Books.