(المؤلف المخرج) في المسرح الحديث بريخت نموذجا

(Author-director) in modern theater Brecht as a model

م.م. يوسف رشيد إسلام
assistant teache. Yusuf Rashid Islam

الملخص: يشتغل البحث على ظاهرة (المؤلف المخرج) في المسرح الحديث ، متناولا أعمال بريخت المسرحية كنموذج للدراسة ، وبوصفه مؤلفا ومخرجا لمسرحيات ، بالتعرض إلى مهامه الإخراجية وطريقة معالجته للنص المسرحي أثناء ترجمته الإخراجية على خشبة المسرح من خلال تناول الموضوع في مبحثين ركزت على الأسس التي تجمع عمل المؤلف المخرج في تجسيد أعماله المسرحية حركيا ، فقد تناول المبحث الأول رؤيا المؤلف المخرج للتركيب الإيديولوجي في النص والعرض المسرحي عند بريخت ، بالترعرض إلى المنظور الآيدلولوجي الذي طرحه بريخت في إنتاج عاله كتابة وإخراجا ، كما تناول المبحث الثاني الوظيفة الدرامية في كتابة النص وإعداد العرض عند بريخت ، إذ تعرض المبحث إلى العناصر التي يراعيها المؤلف أثناء كتابة النص ، وأثناء إخراجه للعمل.

Abstract :

The research works on the phenomenon of (author-director) in modern theatre, addressing Brecht's theatrical works as a model for study, and as an author and director of plays, by exposure to his directing tasks and the way he treats the theatrical text during his directorial translation on stage by addressing the subject in two sections focused on the foundations that combine the work of The author director in embodying his theatrical works dynamically. The first topic dealt with the director's vision of the ideological structure in the text and theatrical performance at Brecht, by referring to the ideological perspective that Brecht put forward in the production of high writing and directing. The second topic dealt with the dramatic function in writing the text and preparing the presentation at Brecht. The topic shows the elements that the author takes into account .while writing the text, and during his output to the work

المقدمة.

تميز المسرح بتغيرات الرؤيا الإخراجية عبر الأزمنة المختلفة التي مر بها ، تلك التي كان دور المخرج هو الأساس الفاعل ترجمة النص إلى بناء أحداث العرض ، كما كان لدور (المؤلف المخرج) من الأهمية الكبيرة التي تشكل ظاهرة يمكن تسليط الضوء عليها بوصفها حالة تستحق العرض والدراسة ، لأن وجود (المؤلف) الذي يخرج مسرحياته لازم التتابع التاريخي للمسرح عبر مراحله المختلفة ، لكنه اكتسب وجوده كتسمية متداولة في نهايات القرن التاسع عشر مع بداية المسرح الحديث الذي ترك أثرا كبيرا في تعدد المدارس الإخراجية ، بسبب تعدد المذاهب الفلسفية والرؤى التي أثرت ‘لى إنتاجية الأدب.

وهي الفترة الغنية بالأسماء والأعمال الإخراجية في المسرح ، والتي برز من بينها بريخت ، وما قدمه من أعمال قام بتأليفها وإخراجها ، تلك الأعمال التي تميزت بطابع خاص اكتسب استراتيجية تسميته من أسم المؤلف ، فقد تميزت

الأعمال البريختية بكونها أعمال ذات طابع سياسي محملة بمنظور أيديولوجي تستهدف استفزاز المتلقي وجذبه نحو التفاعل مع الحدث.

الأمر الذي جعل من بريخت ظاهرة بارزة في تاريخ المسرح الحديث، علما أن هذا البحث يسلطة الضوء على دراسة أعمال بريخت المسرحية بوصفه مؤلفا مخرجا لمسرحياته ، وبهدف التعرف على هذه الظاهرة وخصوصية اشتغالها تلك الفترة.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه.

تعد الكتابة في المسرح الحديث مواجهة صادمة للمتلقي ، لأنها غالبا ما تتسم بمضمونها السياسي الذي يصور التعايش الواقعي ، ويعمل على طرح ثيمات أيديولوجية تتحرك في سياق بناء المشهد ، وتشكل البناء المسرحي بصيغة مواجهة حقيقة مع الجمهور ، فكان لهذا الطابع من البناء بروز اتجاه في الكتابة المسرحية تعتمد على إجراء التجارب العلمية والعملية التي تعتمد تطبيق (نص المؤلف) على خشبة المسرح من خلال التدريب والتمرين والبروفات ، إذ اعتمد (المؤلف) أسلوب الكتابة أو التأليف للمسرح بوصفه (مخرجا) لما يكتب ، الأمر الذي غير من شكل المسرح من حيث البناء والتكوين ، وبرزت أهم الأعمال التي اعتمد هذا الطابع فيما قدمه (بريخت) من مؤلفات عمل على إخراجها على خشبة المسرح ، حملت موضوعات لخصت الهزيمة التي تعرضت لها المجتمعات من خلال الحروب ، وأدت إلى اهتزاز القيم الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، كذلك ركز في طرحه على فشل الثورات الاشتراكية التي أطاحت بأحلام الملايين ، ليعم السخط العارم على الرأسمالية والفوضى الاقتصادية التي عمت العالم ، فكل تلك الأمور لعبت دورا في ظهور المسرح المحمل بالخطاب السياسي الذي كان له دور في بلورة الصراع المواجه للشكل المجتمعي المتواجد آنذاك ، كما كانت أغلب التجارب المسرحية مرتبطة بهذا البعد[١] .

ويبدو أن تلك الفترة فرضت عمل (بريخت) بوصفه (المؤلف المخرج) في التأليف والتطبيق ، لأن المسرح كان عبارة عن محاولة لتسليط الضوء على قراءة الجوانب الثقافية والأيديولوجية للمجتمع ، فقد تميزت أعماله في كونها تبحث عن عوالم مغايرة في المسرح حينما وجد أن الفن في حد ذاته لم يعد كافيا لإرضاء ذائقة الجمهور ، ووجد في الثورة هي السبيل الأمثل للتعبير ، فكانت اشتغالاته تتحرك في مساحة كبيرة من الوسط المجتمعي الذي يولد الجدل والحراك الفكري ، وتسعى لبث الوعي المفارق بين صفوف الطبقات الكادحة.

فما قدمه (بريخت) هي تجارب حقيقة وعلمية في التأليف والإخراج للمسرح ، فقد استطاعت أعماله أثارة حفيظة الطبقات الحاكمة ، كما التفتت طروحاته إلى التخصص بالأسلوب والاتجاه الذي تعيشه الطبقات البرجوازية آنذاك ، فضلاً عن طريقة عرضه لمسرحياته بأسلوب شعبي مباشر يشير إلى التداول للقضايا المطروحة بصورة صراعية بحيث يصل التأثير والتأثر إلى أقصى درجة ممكنة[٢] .

ولعل ما قدمه (بريخت) كان بمثابة خطوة ايجابية قوبلت بالرضا على المستوى الشعبي ، لأنه طرح الفكر والمضمون السياسي من خلال كسر الحاجز بين الشارع والمسرح واعتمد ربط مضامين مسرحياته بالأحداث السياسية ، فهو لم

يكتب نصا مسرحيا للقراءة ، بل كتب أعمالا تقدم على خشبة المسرح ، معتمدا فيها على الممثلين الهواة في التطبيق والتجريب ، وقدم رؤيا جديدة لم تقتصر على المسرح السياسي ، بل حاولت رصد الأبعاد السياسية التقليدية[٣] .

فكانت أعماله عبارة عن إشارات لما يحدث في العالم من صراعات دولية ، لأن السياسة حسب مفهومه فلسفة وأيديولوجيا للمسرح قابلة للتلقي والمشاهدة ، لذا نجده عمل على تقديم أعماله بنفسه على خشبة المسرح ، كما فعل في مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) ، و(جان دارك قديسة المسالخ) ، و(أوبرا بثلاثة بنسات) ، و(دائرة الطباشير القوقازية) ، و(طبول في الليل) ، وغيرها من الأعمال التي برزت عبرت تحولاته الفكرية والفنية ، فقد كان في مرحلته الأولى ينتمي إلى التعبيرية ، ثم تحول إلى التعليمية ثم إلى المسرح الملحمي ، وفي إشارة لـ(ستيفن أونوين) في كتابه (دليل لمسرحيات بيرتولت بريخت) يذكر أن طبيعة البناء الدرامي والمسرحي في أعمال بريخت تميزت بأنها عبارة عن تتابع للحظات المتصاعدة تتوالى فيها الذروة الدرامية وهي تتجه إلى الأعلى عند تجسيد القيم الإنسانية ، فالتعبيرية عند بريخت تهتم ببناء الموضوع من الداخل وتعكسه في دور الممثل ، لأن المسرح ليس نص مجسد على الخشبة أو رقص تعبيري، التكوين الكامل للعمل الذي تشترك فيه كلمات النص مع باقي مكونات العرض[٤].

ولابد من الإشارة أن هذا البحث يهدف إلى تحديد رؤيا بريخت بوصفه (المؤلف المخرج) بين طريقة كتابته للنص المسرحي وطريقة إنتاجه للعرض على خشبة المسرح ، من خلال تشخيص العلاقة الجدلية بين النص والعرض ، كظاهرة يمكن دراستها والتقصي عنها في إطار البحث العلمي ، فالإشكالية التي تواجه الإخراج عندما يكون المؤلف مخرجا لنصه ، فيما إذا يكون محايدا في تعامله مع النص ، أم أن النص عنده ذا قدسية لا تقبل الحذف أو الاضافة ، علما أن بريخت عالج نصوصه المسرحية عند إخراجها على خشبة المسرح ، فقد كانت تجاربه في التأليف والإخراج ، وحتى في الأداء مفصلا تاريخيا هاما في مسار العمل المسرحي الذي حقق فيها انتقالات جوهرية ، فقد عمل على مفهوم الملحمية التي يرى فيها أن أداء الممثل يتعلق بمجموعة عناصر تجتمع بين النص المسرحي ، والتكنيك ، والخشبة ، والموسيقى ، واستخدام السينما ، وغيرها من الوسائل التعليمية التي يمكنها إيضاح فكرة العرض ، لذا فإن تحديده لأهمية المسرح الملحمي تكمن في مخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره[٥].

ويبدو أن ما طرحه بريخت فتح آفاقا جديدة في إخراج النص وتحويله إلى حركة دالة على خشبة المسرح، لأنه لم يكتفي بنقل النص إلى الخشبة باستخدام أدوات العرض ، بل أضاف إليه مضامين ومعاني أخرى يستنتجها المتلقي إضافةً إلى المحمول الدلالي للنص ، كما قدم رؤيا إخراجية ومعالجة جديدة جمعت فلسفته في إنتاج النص الأدبي المسرحي الذي يقدم بهيئة عرض حركي على خشبة المسرح.

والحديث عن ظاهرة (المؤلف المخرج) في المسرح الحديث ، هو طرح المقولات التي تناولت ضرورة التقييد بالنص أو الخروج عنه ، من خلال الحديث عن رؤيا للمؤلف ، ورؤيا للمخرج ، علما أن هذه الدراسة تتناول الوقوف عند النماذج المسرحية التي ألفها وأخرجها بريخت في مراحل حياته العملية المختلفة ، تلك التي شكلت ظاهرة يمكن تناولها بطرح منهجي من خلال وضع التساؤل الذي يشكل مشكلة البحث:

ما هي مهام المؤلف المخرج في المسرح الحديث بريخت نموذجا؟

أهداف البحث:

يمكن تحديد مجموعة أهداف تتلخص عن المشكلة البحثية:

- التعرف على ظاهرة المؤلف المخرج.
- الكشف عن المهام الإخراجية في ظاهرة المؤلف المخرج.

أهمية البحث:

يسلط الضوء على ظاهرة المؤلف المخرج في المسرح الحديث ، من خلال التركيز على ما قدمه بريخت من اعمال مسرحية قام بتأليفها وإخراجها ، كما ينظر إلى المهام التكنيكية التي قام بها في عملية الإخراج ، وكيفية تقديمه لما يفرضه النص وما يتطلبه العرض.

فرضية البحث:

١- أن بريخت يقدم رؤيا إضافية للنص.

٢- أن البريخت ينقل النص إلى الخشبة على شكل حركة ومكملات ، ويقدم رؤيا جديدة تنتج مضامين ومعاني يستنتجها المتلقي أثناء مشاهدة العرض.

الدراسات السابقة:

عثر على دراسة الماجستير لصميم حسب الله يحيى (التوليد الدلالي للمخرج المؤلف في المسرح المعاصر "جواد الأسدي نموذجا") التي صدرت عن الهيئة العربية للمسرح ، دراسات ٢٩ ، الأمانة العامة، الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة ، ٢٠١٦.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: ١٨٩٨ – ١٩٥٦.

الحدود المكانية: برلين الشرقية.

الحدود الموضوعية: أعمال بريخت المسرحية التي قام بتأليفها وإراجها.

تحديد المصطلحات:

المؤلف المخرج:

لم ترد مفردة أو مصطلح (المؤلف المخرج) في الثقافة الإغريقة ، لكنهم أشاروا إلى أن الممثلون كانوا شبه محترفين ، كما كان المخرج يشرف على إنتاج المسرحيات من عملية الكتابة وصولا إلى أدائها ، وغالبا ما كان يتصرف فيها ، كما فعل إسخيلوس ، كما كان يقوم بتدريب الجوقة ، وفي بعض الأحيان يؤلف الموسيقى، ويشرف على كل جوانب الإنتاج ، وفي الحقيقة أن المخرج كان يُطلق عليه (ديداسكالوس) ، وهي الكلمة اليونانية التي تعني (المدرس ، أو المعلم) ، تشير إلى أن عمل هؤلاء المخرجين جمع بين الإرشاد والأداء، وقد أشار (أفرا سيديروبولو) في أطروحته للدكتوراه الموسومة (مسرح المؤلف المخرج: النص والنموذج والتأليف) المقدمة إلى جامعة أرسطو في ثيسالونيكي ، اليونان ، قسم الأدب والثقافة الإنجليزية ، كلية اللغة الإنجليزية ، في ٢٠٠٩ ، أشار إلى أن مسرح المؤلف المخرج يتم تحديده بالعمل التجريبي الذي غالبا ما يكون مرتبطا بممارسة الإخراج والتصور المعياري في

المسرح ، كما فعل المخرج في القرن العشرون الذي جاء ليعطي صوته الإبداعي بما قدمه من عمل ثوري مثل: كريج ، أبيا ، مايرهولد ، بريخت ، وأرتود ، الذي وضعوا المؤلف في أعلى قمة الهرم كمترجم ، إلا أنه لم يتم إعاقة رؤيته من قبل المؤلف المخرج(٦).

المسرح الحديث:

يعتبر النقاد والمؤرخون لتاريخ الأدب والمسرح ، أن المسرح الحديث إحد أعظم الفترات التي مر بها المسرح ، وقد ذكر (توم فاو درايفر) في كتابه (السعي الرومانسي والاستعلام الحديث: تاريخ المسرح الحديث) ، أنه تم تشكيل الفترة الحديثة للدراما من قبل قوى متغيرة للعالم ، مثل الثورة الصناعية والتكنولوجية، والثورات الديمقراطية ، والثورة الفكرية التي من شأنها أن تعطل المفاهيم السابقة للزمان ، والمكان ، والإلهية ، وعلم النفس البشري ، والنظام الاجتماعي ، ونتيجة لذلك ظهر مسرح التحدي والتجريب(٧).

كما ذكر (إريك نيكلسون) في كتابه (التغير اللامحدود لبدايات المسرح الحديث) ، أن الواقعية هي الحركة ذات التأثير الأكثر انتشارا على المسرح الحديث ، لأنها صورت أمراض المجتمع والمشاكل العائلية وطبيعة العلاقات بموضوعية ، بهدف خلق مقاربة للحياة على خشبة المسرح(٨)، ويجمع المؤرخون أن (هنريك إبسن) هو البداية للفترة الواقعية للمسرح ، كما أنه نقطة التحول التي شكلت بداية المسرح الحديث ، من خلال ما عرضه من موضوعات (اليومية)(*) ، التي تكشف جوانب الصراع في تصوير شخصيات مسرحياته من نماذج إنسانية ، كما رفع مشكلات المجتمع إلى خشية المسرح ، وظل حتى آخر حياته الأدبية ينتزع الإعجاب ويتمتع بعقلية خصبة)(٩).

فالمسرح الحديث هو المرحلة التي بدأت أواخر القرن التاسع عشر ، وحاولت نقل الحقائق الداخلية للتجربة الإنسانية التي لا يمكن إدراكها بشكل مباشر ، كما ركزت على تقديم القيم الجمالية التقليدية ، مثل الشعر ، والتصوير ، بطريقة من شأنها أن تعكس أهمية نقاء الرؤية على الملاحظة والتجريد والتوسيع على الدنيوية والعادية ، وقد اكتسبت جماليات الفن الدرامي أهمية اجتماعية وسياسية جديدة ومغايرة لتلك النظرة التقليدية للمسرح ، فقد قدمت أعمالها بوعي كأسلوب في التنسيقات الدرامية الذي يعتمد على الرمز والاستعارة ، كما أعادت بناء الموضوعات من خلال اللغة ، والمشهد ، والإضاءة ، واعتمدت على الصراحة بالطرح(١٠).

الفصل الثاني: الإطار النظري.

المبحث الأول: رؤيا المؤلف المخرج للتركيب الإيديولوجي في النص والعرض المسرحي عند بريخت.

يثير الحديث عن بناء النص والعرض المسرحي عند بريخت تساؤلات تتعلق بمحمولها الدلالي ، لأن العمل بالأساس هو عمل مسرحي يحمل خطابا أيديولوجيا ، لذا فإن تشكيل الرؤيا عنده تقتضي الدخول إلى البحث عن العناصر والمكونات التي تميز العمل عن غيره من الأعمال بوصفه عملا ينتمي لجنس المسرح بكل مكوناته البنائية من الصراع ، والحبكة ، والشخصية ، والحوار ، إلا أنه يختلف في الدلالة ومحمول اللغة المستخدمة في بناءه ، فالنص المسرحي هو رسالة تعليمية ، توجيهية ، تحريضية ، تحمل خطابا محملا بالأفكار والمعلومات يستهدف جميع طبقات المجتمع ، وبخاصة الطبقة العاملة منه ، كما يرتبط بوجود أحداث تاريخية أو اجتماعية ، وهي بطبيعة

الحال لا تحمل صفة الرسمية أو الارتباط بالمؤسسة الحاكمة ، أو أي مؤسسة حكومية أخرى ، لأن النص المسرحي عند بريخت موجه للعموم وليس للخصوص(١١).

ويرى الباحث أن بريخت عمل على تأليف وإخراج الكثير من نصوصه التي حملت في تقديمها رسالة أيديولوجية موجهة نحو المتلقي ، الأمر الذي يستدعي البحث عن الجوانب والأساليب التسويقية التي ابتكرها في إنتاجية خطاب العمل المسرحي (نص / عرض) المعبأ بالدلالات الإيحائية اللازمة لتلقي المشاهد وتماهيه مع الاحداث ، هذا ما يتطلب الوقوف عند الرؤيا والمعالجة الإخراجية التي عمل عليها بريخت في معالجة نصوصه ، وتقديمها بشكلها الحركي على خشبة المسرح ، فلا بد من النظر إلى كيفية تقديمه لفكرة وروح النص أثناء نقلها إلى حركة مجسدة على خشبة المسرح ، علما البناء الدرامي ثابت بعناصره الصراع، والشخصية ، والحوار ، والفكرة ، وهي بالتأكيد ستكون موجودة في البناء المسرحي على الخشبة ، إلا أن معالجة النص في تقديم رؤيا (المخرج) بحسب بريخت ستشتغل على كيفية عرض وتقديم الدلالات المحمولة في النص ، وكيفية استنطاقها الحركي ، علما أن بريخت كان حريصا في تأليفه للنص المسرحي على أن يكون عرضا حركيا ، وليس نصا مقروءا.

ويرى بريخت أن إعداد النص على طريقة أرسطو لم تعد تتناسب مع إنسان هذا العصر الذي يعيش في عالم متغير على الدوام ، فأنتج نصوصا ملحمية بهدف تعليمي وإرشادي ، لأن وظيفة المسرح عنده لا تتمثل في تصوير الأوضاع غير الطبيعية في العالم ، بل إقامة الأوضاع الطبيعية على خشبة المسرح بالاعتماد على نص تعليمي من خلال تقديمه بتكنيك إخراجي يعتمد على دور الممثل بوصفه ساردا لأفعال قام بها شخص آخر في زمن سابق ، فالممثل الذي يؤدي دور إنسان يتألم ، يفعل ذلك بمعزل عن تقمص الشخصية(١٢).

وقد نوه (بيتر إتش إنتونا) في دراسته لمسرحية (الأم الشجاعة وأبناؤها) إلى أن بريخت يرفض نهائيا عرض وسائل التقمص وهو لا يسمح للممثل أن يتقمص الشخصية بصورة كاملة ، كما حدد بريخت أن يستند الممثل على ثلاثة وسائل تمكنه من إعداد الدور الذي يقوم به ، وهي أن يتم النقل على لسان الشخص الثالث ، أو أن يتم النقل بالزمن الماضي ، أو من خلال قراءة الدور إلى جانب التعليمات والملاحظات لذا فإن كتابة نص (الأم الشجاعة) بطريقة ملحمية تهدف إلى الجانبين التعليمي والإرشادي للناس لبيان مدى عبوديتهم للظروف السياسية والاقتصادية ومحاولة إيقاظهم نحو ثورة علمية تغيير من حالهم وأوضاعهم ، هذا ما جعل في كتابته للنص تصويرا للأوضاع الطبيعية ، إذ اعتمد فيها على الجمع بين الأسلوب التعليمي الترفيهي ، فضلا عن بيان ملامح الشخصية بوضوح للإفادة منها في التكنيك الإخراجي الذي يعمل على التركيز على دور الممثل ، فـ(الشخصية / الممثل) عنده في عمل (الأم الشجاعة) يؤدي دور (إنسان) ، أي أن يفعل ذلك بمعزل عن التقمص ، وهو ما تم رسمه في شخصية (الأم الشجاعة) بين النص وخشبة المسرح(١٣).

كما يرى بريخت أن الجمهور عنصر منتج له دور أساسي في العرض المسرحي ، ومن أجل أن يتطور فن المسرح لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا وناقدا للأحداث التي تعرض أمامه ، حيث حدد بريخت المشاهد بقوله ، (إن الشخص الفرد كمشاهد يجب أيضاً أن يتوقف عن كونه مركز اهتمام المسرح، إنه لم يعد شخصية خاصة يتكرم على المسرح بزيارته له ، ويتكرم بموافقته على إن يلعب الممثلون أمامه دوراً معيناً انه لا يفعل ذلك وهو

يستهلك عمل المسرح ، انه لم يعد الآن مستهلكا ، لا انه نفسه يجب أن يكون منتجا ، فالعرض بدونه على اعتباره مشاركا فعالا لا يشكل إلا نصف عرض ، الأمر الذي جعل بريخت لا يستعمل المنظر كمكان تعيش فيه الشخصيات ، بل خلفية تشتمل على الديكور الذي يحمل دلالات الأماكن ، لأنه أعتمد على المنجز الدلالي في الحركة أو الصوت أو التعبير الذي يجعل الشخصية في موقف ينشط حاسة النقد لدى المتفرج(١٤).

ففي عرضه لمسرحية (طبول في الليل) ركز على فكرة الصراع الطبقي ، إلا أنها حينما كانت نصا قبل إعدادها كان عنوانها في الأصل سبارتاكوس ، حيث كان كارل ليبكنخت وروزا لوكسمبورغ من رابطة سبارتاكوس اللذان كان لهما دور فعال في انتفاضة سبارتاكيز في برلين في يناير ١٩١٩ ، كما لا بد أن نذكر أن فشل ثورة ١٩١٩ الاشتراكية واغتيال زعاماتها تعتبر من الأسباب الدافعة للتيارين المسرحي التعبيري والسياسي ، وقد أورد الدكتور عبد الرحمن بدوي تاريخا مكثفا لهذه الثورة خلال تقديمه لترجمة مسرحية (طبول في الليل) لبرتولد بريخت(١٥).

كما يذكر بريخت في إرشاداته للمسرحية: (لفهم هذه المسرحية لابد من الإحاطة بالظروف التاريخية التي تجري الأحداث المسرحية في إطارها ، ظروف ألمانيا عند نهاية الحرب العالمية الأولى ، من نوفمبر سنة ١٩١٨ إلى ربيع سنة ١٩١٩)(١٦).

وتجدر الإشارة أن أحداث المسرحية تدور في خمسة فصول ، تحمل عنوانين مستقلة وأحداث مستقلة ، لكنها ترتبط جميعها بالحدث الرئيسي للمسرحية وهو يروي قصة الشخصيتين الرئيسيتين (آنا باليك) ، و(أندرياس كراجلر) ، وقد تم عرض المسرحية بتراتبية المشاهد والانتقال من فصل لأخر دون عرض اسماء الفصول المكتوبة في النص ، فقد كان الفصل الأول يحمل عنوان (أفريقا) الذي تناولت أحداثه تصوير شخصية (آنا باليك) وكيف تركها حبيبها (أندرياس) للقتال في الحرب العالمية الأولى ، ثم انتهت الحرب لكن آنا لم تسمع أخبارا عن عودته ، يحاول والدا آنا إقناعها بأنه مات وأنه يجب عليها أن تنساه وتتزوج من مورك وهو من تجار الحرب الأثرياء ، وافقت آنا ، لكنها فوجئت بعد أربع سنوات بعودة أندرياس الذي كان مفقودا كأسير حرب في مكان بعيد في إفريقيا.

"السيدة بالكيه: (أمام صورة فوتوغرافية لكراجلر بزي جندي المدفعية وهي معلقة على الحائط) لقد كان رجلا طيبا لطيفا ، طفلا حقا.

بالكيه: أنه الآن يتحلل.

السيدة بالكيه: آه لو عاد!

بالكيه : لا أحد يعود من السماء"(١٧).

لذا نجد أن أحداث الفصل (أفريقيا) هو أشبه بمقدمة أو مدخل لعرض أحداث وفكرة المسرحية ، ورسم ملامح الشخصيات ، وتمهيد للسير الأحداث القادمة ، وعرض لفكرة المؤلف من خلال حوار الشخصيات، فالمسرحية بأكملها تعالج فوضى الأحداث ما بعد الحرب من خلال ثيمة (الحب) بين (آنا) و(أندرياس) ، كما تعرض حالة من الصراع بين الطبقات البروليتارية والبرجوازية ، وتنوه إلى صورة تجار الحرب من خلال المقارنة بين شخصيتين الأولى تتمثل بالشخصية البروليتارية الذي يصورها (أندرياس) ، الثانية الشخصية البرجوازية التي يصورها (مورك) خطيب آنا ، ولعل عرض هذا النوع من الصراع يعني الخوض في فلسفة الخطاب الذي تحمله كل من هذه الشخصيات ،

حيث نجد أن الخطاب البرجوازي المنطوق على لسان (مورك) يعبر عن الطبقة السياسية ، أما (شخصية آنا) فهي تمثل نقطة التجاذب الصراع بين رأس المال والطبقة العاملة ، كما نجد (أندرياس) لا يستطيع توفير نوع الحياة لآنا ، كالذي يمكن أن يوفره مورك لها ، لذا نجد والديها يشجعها على الموافقة من الزواج من مورك.

(السيدة بالكيه: مورك هذا ألا تشعرين نحوه بأي حب؟

بالكيه : هذا ببساطة يتنافى مع الأخلاق الحميدة.

السيدة بالكيه: أسمع يا كارل ! قولي لي يا آنا ، ألا تشعرين ذرة من الحب لفردريش هذا؟

آنا : بلى! لكنكما تعلمان جيدا حقيقة الأمر، ثم أني أشعر بتقزز ...)[١٨].

فعرض المسرحية ينتقل من الفصل الأول الذي يحمل عنوان (افريقيا) إلى الفصل الثاني الذي يحمل عنوان (الفلفل) من دون التنويه أو إخبار الجمهور بعنوان الفصول ، حيث تستمر الأحداث في الفصل الأول بشكلها التعريفي والتمهيدي للدخول في الفصل الثاني الذي تجري فيها خطوبة آنا من مورك ، كما إنه يحمل صدمة عودة أندرياس من الأسر بعد غياب أربع سنوات ، وهذا ما يتمتع به بريخت في أغلب مسرحياته ، لأنه يحمل النص خطابا سياسيا ممزوجا بالصدمة ، فضلا عن عنصري المفارقة والتشويق ، علما أن (عبد الرحمن بدوي) نوه في ترجمته لمسرحية (طبول في الليل)[١٩] أن بريخت ربطاها بانتفاضة سبارتاكوس في عام (١٩١٩[**])

"مورك : ألا تعرف؟ تعال معنا إذن إلى بار بيكادلي! من أجل خطيبتي.

بابوش: والاسبارتاكيون[٢٠].

فما نجده في معالجة بريخت للمشاهد أنه يركز على ربط بأكثر من دلالة أثناء بناء الموقف الواحد ، وأغلب الظن أن المعنى له صلة بجانبين في قراءة الأحداث والانتقال من فصل إلى فصل ، فضلا عن ربط (دلالة المعنى لـ(سبارتاكوس) بمعنى انتفاضة (سبارتاكوس) مع الأخذ بعين الاعتبار أن خصوصية العمل في (طبول في الليل) أنه أكثر التصاقا بتاريخ وجغرافيا ألمانيا ، كما أن قصتها مستوحاة من مفهوم تجار ومخلفات الحرب ، فضلا عن ربط القصة بمفهوم الحب ، وفقدان الحبيب بسبب الحرب[٢١].

المبحث الثاني: الوظيفة الدرامية في كتابة النص وإعداد العرض عند بريخت.

تكمن فاعلية الوظيفة الدرامية في نصوص بريخت في أنها تنبثق من الفكرة التي تتمحور حولها المسرحية ضمن منظومة البناء الدرامي الذي يمثل مجموع العناصر التي يتألف منها أعماله المسرحية ، كونه محكوم بعلاقات حتمية قائمة على السبب والنتيجة بين الأحداث ، فبناء النص البرختي يحقق القوة التي تجعل المؤلف يشكل أعلى مراتب القيمة الدرامية ، فقد اشتغلت عناصر البناء الدرامي عنده من خلال استيعاب المكون الثقافي الذي يشكل البنيات الأيقونية من تصوره لأحداث المجتمع ، كما شكلت عروضه خطابا رافضاً للواقع في بعديه السياسي والاجتماعي ، وعمل على كشف الواقع وتعريته وتأجيج الضمير الشعبي ضد ممارسات أي سلطة انتهازية للمجتمع[٢٢].

فقد اشتغلت أعمال بريخت على تحيد الوظيفة الدرامية من أجل التعليمية بالدرجة الأولى ، كما تحركت في المساحة التجريبية التي تسمح لفاعلية البناء الدرامي من العمل ضمن آلية اشتغالها على خشبة المسرح الذي يعرض الفكرة المحورية للنص السياسي ، تلك التي يتجلى فيها الصراع الفكري والثقافي ، كما عملت على ربط البنية التواصلية

مع المتلقي التي من شأنها نقل وتعزيز الفكرة ، وطريقة تجسيدها عرضها لقضايا المجتمع ، فكان طابع النص المسرحي يتسم بطابع فكري سياسي أكثر منه إنساني عاطفي ، وكانت نصوص بريخت المسرحية تسعى إلى التجسيد على خشبة المسرح والاحتكاك المباشر بالجمهور ، فغايتها الفرجة والاندماج بالحدث وليس القراءة[٢٣].

ففي مسرحية (أوبرا الثلاثة قروش) نجد بريخت أنه كتبها بصغيه شعرية ، وقدمها بشكل أوبرا غنائية مقدمة بشكل مسرحي من ثلاثة فصول مع مجموعة كبيرة من الأغاني تمثل البنية الحوارية بين الشخصيات ، ويرى النقاد أنها المسرحية التي جعلت بريخت معروفا ، على الرغم من كونها مستمدة من جون جي أوبرا الشحاذين المؤلفة سنة ١٧٢٨ ، لكن ما قدمه بريخت في مسرحيته حاول أن يتجه فيها إلى صيغة الأوبرا التقليدية والتي تخاطب الطبقات الارستقراطية والبرجوازية بلغة أقرب إلى مستوى المسرح الشعبي ، واحتوت في عرضها على الكوميدية والتقليد النقدي اللاذع للواقع الاجتماعي والسياسي[٢٤].

ويبدو أن عمل بريخت على هدم الجدار الرابع في المسرح كان نتيجة لتجارب متكررة لإيصال المعنى أو المفهوم السياسي ، لأن مسألة كسر الإيهام عند المتفرج يساعد على الاقتراب من تحديد أبعاد المسرح وفهم المقصود السياسي الذي يريده بريخت[٢٥].

علما أن ما قدمه بريخت في مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) أخذت مساحة كبيرة في تواصل الجمهور مع المقاطع الغنائية التي أسهمت في بلورة الفكرة وتعميقها في ذهن المتلقي[٢٦]، حيث تدور أحداثها في حي سوهو في مدينة لندن في حقبة زمنية معاصرة ، وتعتمد في عرضها على الغنائية من خلال مغني جوال يدخل ويخرج إلى العرض ، كان يلعب دور الحكواتي الذي يصف فيها حي سوهو بأنه مملكة الفساد واللصوص والقمار وكل ضروب الحثالة الاجتماعية ، وتظهر في المسرحية شخصية (ماكي) الذي يتزعم العالم ويسيره وفقا لمشيئته ويتحكم في الأعمال والأيام ورقاب العباد ، كما نراه بصورته البراغماتيكية التي ظهر فيها ، حتى أنه تخلى عن صديقته (جيني) وستبدلها بحسناء أخرى هي (بولي بيتشام) التي يريد اغواءها وهي أصلاً ابنة (ملك الشحاذين) ، وبالفعل يتمكن ماكي من عقد قرانه من بولي ، وفي أحدى الليالي وسط مرفأ مهجور يطل على نهر التيمس اكتشف بتشام والد بولي أن هذه الزيجة ما كان من شأنها أبداً ان ترضيه فاستبد به الغضب وقرر أن يحارب ماكي ، مطالباً رجال الشرطة بأن يبادروا إلى اعتقاله على الفور ، غير أن الشرحة لا يحركون ساكنا ، لأنهم في الأصل مرتشون فاسدون ، كان ولائهم مقسوما بين ماكي وبيتشام من دون أن يفضلوا احدهما على الآخر ، وهكذا قام بيتشام بنشر رجاله في الأزقة لكي ينالوا من ماكي ، غير أن ماكي لم يقع في قبضة رجال بيتشام ، ولا في قبضة رجال الشرطة ، حيث تنتهي الصراعات بالتعادل ، في اليوم نفسه الذي كان قد تقرر تتويج بولي ملكة لسوهو ، لتنتهي الأمور نهاية سعيدة ، فتحت رعاية رجال الشرطة ، لا يجد ملك اللصوص وملك الشحاذين بداً من أن يتصالحا ، فلم يعد هناك خيارا إلا أن يتقاسما الهيمنة على حي الحثالة ، بعدما صارا الآن نسيبين ، ويعود الهدوء بينهما ، ليعيش الزوجان الجديدان بسعادة حبهما ، وهيمنتهما على تلك الزاوية التي تشكل إمبراطورية مشتركة بين اللصوص والشحاذين[٢٧].

يظهر من خلال أحداث المسرحية أنها رسمت مناخا مكانيا وزمانيا لوضع فاسد يحكم فيه اللصوص والشحاذين ، وصار الحكم لمن هو أكثر فساداً ، مما جعل نظرية بريخت مختلفة عن غيرها من النظريات والمفاهيم المسرحية

الأخرى ، فقد جعل منها وسيلة تربوية وتعليمية ، كما استغل المسرح بربط هدفه بفاعلية الإصلاح وتغيير المجتمع ، وإبراز ومضامينه في دائرة التربية والتثقيف معتمدا على الوظيفة المسرحية التي تنطلق من فلسفة المخالفة للمفاهيم الدرامية المعتادة ، لذا نجد في هذه مسرحية تأجيج للفكر لدى المتلقي.

ومن الواضح أن بريخت كان حريصا نقل أحداث النص في تصوير مواقف الشخصيات على خشبة المسرح، لأنه ركز في عرض الفكرة على بناء صراع بين مجموعات لا شخصيات، وهذا ما يتطلب مهارة استثنائية في الوصف والتصوير.

(فالكل يعرف أن أولئك الشحاذين يستخدمون الآلات الموسيقية ليستدروا شفقة الناس ، وهي عملية ليست سهلة بالمرة ، لأنه كلما أزداد ثراء المرء ، كلما قل استعداده للتعاطف مع من هم أفقر منه)[٢٨].

ومن الواضح أن بريخت حرص على نقل وظيفة الدراما من النص إلى شكلها المسرحي على الخشبة باشتغاله على ثنائية ضدية بين الغني والفقير ، في محاولة لتأجيج الصراع الذي يجسد موضوع الأحداث على طول الخط في البناء الدرامي ، فضلا عن إنتاجية النص الغير ثابت في معطاه الدلالي[٢٩].

إلا أنه ينطق في كل مرة بطريقة مختلفة ، بحسب شكل ووصف الشخصية الناطقة ، وهذا ما يغير فحوى ودلالة الخطاب الموجه أولا ، كما يغير في التعبير بين النص والعرض ، علما أن أحداث المسرحية تدور حولة قصة حب ، لكنها تدوض ضمن بيئة تحتوي على صراع بين مجموعة لصوص وشحاذين ، وهي ذات نهاية محددة ومعلومة ، تنتهي باقتسام الحكم أو السلطة لحي سوهو بين الطرفين (اللصوص والشحاذين)، ويبدو أنه من خلال هذا التقديم يمكن أن نقرأ المعنى الظاهر من النص ، ويمكن أن نحدد نوعية الخطاب المنجز ، كما يمكن أن نتعاطف مع بعض الشخصيات الموجودة في النص مثل (أبطال قصة الحب) ، إلا أن بريخت يطرح في قراءة البنية العميقة لمعنى المسرحية ، بإنها تؤكد على إنتاجية خطاب سياسي موجه نحو استفزاز المتلقي لتخبره بأن السلطة أو الحكم بيد اللصوص والشحاذين ، وهذا ما جعل من شخصيات المسرحية تجسد الوعي والإرادة لكل مجموعة من المجموعات ، أي اللصوص والشحاذين ، كما أنها جميعها كانت قوة دافعة للصراع الدرامي.

(نحن في انجلترا يا جروتش ، ولسنا في فرنسا ، من العار أن يسرق الانجليز بعضهم بعضا بمعدات فرنسية، كيف يكون منظرنا أمام العالم متى تبين إننا نفضل منتجات الصناعة الفرنسية على منتجات بلادنا ؟ هه ؟ قل لي فقط . سيكون منظرنا ممتعا ، إن مصيبتك الرئيسية لا إحساس لديك البتة بمعنى كلمة "الوطنية" ، هذه المعدات التي لا تريدها ابتكرتها عقول مواطنيك . عقول انجليزية . وأنتجتها الصناعة الانجليزية ، لذلك يجب أن تكون كافية لكل انجليزي ، ولن أقبل أي شيء خلاف ذلك . مفهوم؟)[٣٠].

ومن خلال متابع عرض (أوبرا القروش الثلاثة) التي تم نشرها على قناة (Wim) على يوتيوب بعنوان (Threepenny Opera, by Kurt Weill (Music) and Bertholt Brecht (Words)[٣١] ، نجد بريخت عمل على تجسيد أحداث القصة المسرحية التي تناولت جانبين الأول: متمثلا بـ(الحب) ، والثاني: متمثلا بـ(القضية الاجتماعية التي تأجج الصراع بين اللصوص والشحاذين) ، فقد عمل على عرضها بطريقة غنائية ، كما أنه أدخل

الحوارية الغنائية في العرض ، بحيث صار تقديم الأداء بحسب الدور ، علما أن بعض المقاطع الوصفية قدمت بشكل سرد على الرغم من إنها مكتوبة في النص بأسلوب شعري ، كما في:

(England is fighting one of its colonial wars in southern Africa, in 1900, and is shipping its sons by the thousands to die there in defense of the empire.
George Vucombe is one of those heroes, he goes and fights and sacrifices his leg on the altar of the empire, and he returns to London and they give him a few pounds in alms for his leg, and his brothers in misery steal it from him)[٣٢].

(تخوض انجلترا حربا من حروبها الاستعمارية في جنوب القارة الأفريقية ، عام ١٩٠٠ ، وتشحن أبناؤها بالألوف ليموتوا هناك دفاعا عن الإمبراطورية.

جورج فيوكومبي أحد أولئك الأبطال ، يذهب فيقاتل ويضحي بساقه على مذبح الإمبراطورية ، ويعود إلى لندن فيتصدقون عليه ببضعة جنيهات ثمنا لساقه ، وما يلبث أخوته في الشقاء أن يسرقوها منه)[٣٣].

ويبدو أن طرح وصف بعض مجريات الأحداث التي دارت في لندن في فترة الحرب وما بعدها ، بأسلوب سردي في العرض أو بطريقة الراوي ، لصعوبة أداءها بشكلها الشعري المكتوب في النص ، أو ربما لصعوبة استساغتها من لدن المتلقي بنفس الأسلوب الشعري المكتوب في النص ، لأن بريخت حاول التركيز في العرض على طرح صورة المجتمع ، والموقف السياسي له بشكل موضوعي قابل للتصديق ، لذا فإنه لجأ إلى تقديم المعلومة التاريخية أو الموقف التاريخي بشكل سردي دارج ومقبول للمستمع ، لأن المتلقي لن يركز على تلقي الجانب الفني بقدر ما يركز على تقبل حقيقة المعلومة بشكلها الواقعي.

كما يظهر في هذا النص بداية قصة جديدة لشخصية جديدة مرتبطة بعلاقتها بالجيش الانجليزي ، ويبدو أن بريخت عمل على تصوير بعض الشخصيات من خلال تواجدها في النص بين الغياب والحضور بحيث يجعل من وجودها كينونة منتجة لخطاب يخدم السياق الرئيسي لنص المسرحية بدمج المعطيات الفنية للعمل المسرحي بالوقائع التاريخية التي مر بها الناس في تلك الحقبة ، فقد قدم شخصية (جورج فيوكومبي) وما حصل في حياته من انقلاب حينما كان حارسا لكلاب للشحاذين يعمل لدى (مستر بيتشام) ، وهذا الانقلاب موجه ضمنيا لصورة الدولة أو الإمبراطورية ، حيث يصفه بقوله : **(فنحن ندخل الغابة معه وهو يقتحمها "بصدره" وساقه الخشبية ، ونراه في تدهوره التدريجي من جندي باسل إلى مشوه حرب)[٣٤]** ، وهذا ما قدمه في النص من وصف الشخصية ، أما في العرض فلم يعتمد بريخت التركيز على وصف الشخصية بل عمل على تقديمها من خلال مجريات الأحداث ، وعلاقتها الوظيفية مع الشخصيات الأخرى ، حيث نجد صورة صورة الجندي المقاتل انقلبت إلى حارس كلاب ، كما استغل تقديم هذه الصورة كنوع من الإحالة إلى الدولة، لذلك نجده في موضع يصفه في مجريات أحداث العرض بأنه أصبح جزءا من عمل (مستر بيتشام) في الشحاذة والدعارة مع النساء.

Phiu Combi appoints a guard for the beggar dogs Beecham raises, and gets to (know Miss Polly, the daughter of his servant, "Nawara Al-Khokh", as her color indicates her excessive beauty, and the beauty of her white skin as milk, impregnated with a red that has nothing to do with shame. . And if her mother's desire is limited to the wine that is dipped in the basement, she drinks it secretly)[٣٥]

(يعين فيو كومبي حارسا لكلاب الشحاذة التي يربيها بيتشام ، ويتعرف على الآنسة بولي ، ابنة مخدومه ، "نوارة الخوخ" كما يدل لونها لفرط حسنها ، وجمال بشرتها البيضاء كالحليب ، المشربة بحمرة لا علاقة لها بالخجل ، فالبنت كما يقول أبوها شعلة من الشهوانية والشيطنة ، كأمها . ولو أن أمها تنحصر شهوتها في الخمر التي تغطس في البدروم فتشربها سرا)[٣٦]

ويبدو أن بريخت اشتغل تقديم (نص) و(عرض) (أوبرا القروش الثلاثة) بحسب أولوية الوظائف الدرامية سواء على جانب البناء الدرامي للنص ، أو على جانب البناء المسرحي للعرض ، إلا أنه عالج الوحدة البنائية للمسرحية في العرض بالاعتماد على تنوع (الدور) للشخصيات ، والتعدد المقطعي الذي يمكن الحدث من الاستمرارية في حركية الصراع ، فضلا عن اشتغاله على طرح العلاقة الضدية بين الشخصيات بحسب انتمائها السلوكي الذي هو ايضا يحدد الوظيفة الخاصة في تصوير الشخصية ومكانتها في بناء القصة المسرحية.

وربما كان ذلك السبب في طرح بريخت لطريقة المعالجة الإخراجية للنص ، وعمله على التلاعب أو التغيير لبعض المواقف التصويرية بين النص والعرض ، أو معالجته للغة لبعض النصوص وتحويلها من صيغتها الشعرية إلى صيغتها السردية ، لأنه واجه أثناء الإخراج عرض لأكثر من فكرة فرعية تصب في خدمة الفكرة الرئيسية ، وهذا ما يتطلب التنوع والابتكار في خلق الصورة المسرحية التي يريد نقلها من صيغتها الكتابية إلى صيغتها الحركية.

النتائج.

- تعمل إنتاجية الحدث المسرحي البريختي على علاقة البناء بين النص والعرض المسرحي الذي يحمل خطابا أيديولوجيا.
- تميزت أعمال بريخت بتقديم رؤيا تعالج العناصر والمكونات التي تتميز بكيفية تقديمه لمكونات العمل المسرحي معتمدا في إنتاج الدلالة البصرية من خلال محمول اللغة التي تبوح بها الشخصيات.
- عمل بريخت في تأليف وإخراج أعماله المسرحية على تقديم رسالة موجهة نحو المتلقي تقتضي إنتاج خطاب معبئ بالدلالات الإيحائية يمكن للمتلقي فك شفرته عند تلقيه بصريا أثناء المشاهدة.
- عمل بريخت على تقديم رؤيته من خلال المعالجة الإخراجية في معالجة نصوصه التي عرضها بشكلها الحركي على خشبة المسرح من خلال تركيزه في الأداء على الفكرة التي يعالجها النص وتجسيده لروح النص.
- رفض بريخت التقمص للممثل أثناء الأداء ، واعتمد على إعداد الدور والنقل على لسان الشخص الثالث ، والنقل بالزمن الماضي ، إلى جانب التعليمات والملاحظات.
- يرى بريخت أن الجمهور هو العنصر المنتج لأعماله ، وحدد وظيفة المتلقي بالمشاركة الفعالة.
- تشتغل الوظيفة الدرامية لأعمال بريخت المسرحية ضمن منظومة البناء الدرامي والعناصر التي يتألف منها من خلاقة علاقة محكومة بمبدأ السبب والنتيجة في بناء الأحداث.
- عمل بريخت على جعلى الوظيفة الدرامية لأعماله من أجل التعليمية بما تسمح حركتها ضمن المساحة التجريبية وضمن آلية اشتغالها على خشبة المسرح.

- اشتغل بريخت على تقديم (نص وعرض) بحسب أولوية الوظائف الدرامية سواء على جانب البناء الدرامي للنص أو على جانب البناء المسرحي للعرض من خلال معالجة الوحدة البنائية للمسرحية والاعتماد على تنوع أدوار الشخصيات والتعدد المقطعي الذي يمنح الحدث استمراريته.

الاستنتاجات.

تميزت أعمال بريخت بإنتاجها للمعنى المسرحي من خلال تقديمها الحركي على خشبة المسرح معتمدا على معالجته الإخراجية لمكونات النص ، وطريقة استخدام اللغة المحكية على الخشبة ، على اعتبار أن الممثل هو حلقة الوصل بين النص أو فكرة النص وبين المتلقي ، مما جعل بريخت يعتمد في تقديم رسالته على إنتاج خطاب دال على المحمول الدلالي للنص وتقديمه في العرض المسرحي.

كما عمل بريخت على عرض فكرته نحو المسرح بأن جعل المتلقي هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي ومن أجله يكتب العمل ، لذا فإن أعماله تميزت بإثارة التأمل والتفكير في الواقع وتحفيز المتلقي على اتخاذ موقف ورأي اتجاه القضية المعروضة أمامه على المسرح.

كما عمل بريخت في معالجة نصوصه المسرحية من خلال هدم الجدار الرابع ومشاركة الحدث مع الجمهور، وجعل الأحداث المعروضة على الخشبة غريبة ومثيرة للدهشة ، كما مزج في بناء الأحداث بين الوعظ والتسلية وبين التحريض والسخرية ، واستخدام مشاهد متفرقة من الأحداث لزمنة مختلفة يربط بينها الخط العام للمسرحية.

التوصيات:

يوصي الباحث دراسة:

التأليف المسرحي بين ضوابط الكتابة وإستراتيجية الإخراج.

احالات البحث: (الهوامش)

[١]- **رمضان الصباغ ، الفن والأيديولوجيا ، دار الوفاء ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص١٧.**

[٢] - **عبد الكريم جدري ، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، دار هومة ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٤١.**

[٣] - **فؤاد دوارة، مسرح المقهورين، رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو من أساسها، مجلة العربي (الكويتية)، العدد ٢٧٢، يوليوز ١٩٨١، ص١٤٦.**

[٤]- **Stephen Unwin, A Guide To The Plays Of Bertolt Brecht, Bloomsbury Publishing, London, 2015, pp33.**

[٥] - **عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل ، الموصل ، ١٩٨٨، ص٢٠٨.**

[٦] -**Avra Sidiropoulou, The Theatre of the Director-Auteur: Text, Form and Authorship, Aristotle University of Thessaloniki, Greece, Department of English Literature and Culture, School of English, A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty, In Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, June 2009, pp17**

[٧] -**Tom Faw Driver, Romantic Quest and Modern Query: A History of the Modern Theatre, University Press of America, 1980, pp122.**

[٨] -Eric Nicholson, Transnational Exchange in Early Modern Theater, Routledge, ٢٠١٦, pp٣٩.

(*) اليومية) هي العمل المقدم يوميا من الحياة ، تلك الفكرة التي اعتمدتها الواقعية في المسرح كحركة عامة بدأت في القرن التاسع عشر ، وعملت على تطوير بعض الرؤى الدرامية والمسرحية بهدف تحقيق قدر أكبر من الإخلاص للحياة الواقعية في كتابة النصوص وإخراج العروض ، كما أحدثت تطورا ملحوظا في كتابة النص ، وتصميم التشكيلات الراقصة على المسرح ، ، والأزياء ، والصوت ، والإضاءة ، وأسلوب الأداء ، والبنية السردية لأحداث القصة. ينظر: Wikipedia, the free encyclopedia, Realism (theatre)

[٩] - ستاين ايريك لوند ، هنريك أبسن –سيرة حياة– ، ترجمة: زكية خيرهم ، تقديم: حسن توفيق ، مكتبة الجزيرة وورد، القاهرة – مصر ، ٢٠١٢ ، ص٧٠.

[١٠] - اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص٤٦.

[١١] - علي عقلة عرسان ، السياسة في المسرح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص٢٨.

[١٢] - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف ، سلسلة الكتب المترجمة العدد (١٦) ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٧٧.

[١٣] - Peter H intona, Mother Courage and Her Children, National Arts Center English Theater Company, Manitoba Theater Centre، (Winnipeg) coproduction Study Guide, THE National arts center English theater e-programme for student audiences 2009-2010 season Peter Hinton Artistic Director, English Theater, pp7-8

[١٤] - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، المصدر السابق ، ص٧٩–٨٠.

[١٥] - سعد أردش ، المخرج ، عالم المعرفة ، ع١٩ ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص٢٨٨.

[١٦] - برتولت برشت ، طبول في الليل ، حياة جاليلو ، ترجمة وتقديم : عبد الرحمن بدوي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع١١ ، سبتنمبر ٢٠٠٩ ، ص٣٣.

[١٧] - برتولت برشت ، طبول في الليل ، حياة جاليلو ، المصدر نفسه ، ص٣٩.

[١٨] - برتولت برشت ، طبول في الليل ، حياة جاليلو ، المصدر نفسه ، ص٤١.

[١٩] - برتولت برشت ، طبول في الليل ، حياة جاليلو ، المصدر نفسه ، ص٣٩.

[**] - تعرف أيضاً بانتفاضة يناير أو الإضراب العام ، إذ رافقتها معارك مسلحة في ألمانيا في الفترة من ٥ يناير إلى ١٥ يناير من عام ١٩١٩ ، وتذكر المصادر أن سبارتاكوس هي رابطة تابعة للحزب الشيوعي في ألمانيا ، علما أنها كانت نزاعا مدنيا في القيصيرية الألمانية بعد إنتهاء الحرب العالمية الأولى ، وأدت إلى تحويل ألمانيا من النظام الملكي الفيدرالي الدستوري إلى جمهورية برلمانية ديمقراطية ، فتنازل القيصر فيلهلم الثاني عن العرش ، وأعلنت الجمهورية الألمانية التي عرفت بجمهورية فايمار ، وقد استغرقت الثورة فترة من نوفمبر ١٩١٨ حتى اعتماد دستور فايمر في أغسطس ١٩١٩ ، وقد كانت أسباب الثورة كثرة الأعباء التي عانى منها السكان خلال سنوات الحرب الأربعة ، والهزيمة التي لحقت بالقيصرية الألمانية في الحرب، والتوترات الاجتماعية بين عامة الشعب والنخب الأرستقراطية والبرجوازية التي احتفظت بالسلطة وهي غير راغبة بالإصلاح مع خسارة ألمانيا في الحرب ، ولعل البعض يشير إلى أن السبب الرئيسي للثورة هي هزيمة القيصرية الألمانية في الحرب العالمية الأولى فاندلعت بسببها توترات اجتماعية ، وقد انطلقت شرارة الثورة بسبب سياسات القيادات العليا في الجيش الألماني. يورغن ويبر ، موجز تاريخ ألمانيا الحديث ، ترجمة وتحقيق : شفيق البساط ، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص٩٨–١٠١.

[٢٠] - برتولت برشت ، طبول في الليل ، حياة جاليلو ، المصدر السابق ، ص٥٠.

[٢١] - فالتر هينك ، الدراما الحديثة في ألمانيا ، ترجمة : عبده عبود ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٣م ، ص٦٦.

[٢٢] - أحمد سخسوخ ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ ، ص٢٩.

[٢٣] - اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص٧٦.

[٢٤] - ج.ل .ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد جمول، الجزء ١ ، (بين النظرية والممارسة التعبيرية والمسرح الملحمي) ، من منشورات وزارة الثقافة والإعلام في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٥ ، ص٥٥٥.

[٢٥] - أبو بكر مدحت ، فن الاشتباك السيكودرامي بين الممثلين والمشاهدين ، أكاديمية الفنون ، دفاتر أكاديمية ، المسرح ، ع١٣ ، دار الحريري للطباعة والنشر ، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص٥٠.

[٢٦] - ج. ل . ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، المصدر السابق ، ص٥٥٦.

[٢٧] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحكمة ، بغداد ، مطبعة السعدون ، ج١-٢ ، ١٩٧٠.

[٢٨] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، المصدر نفسه ، ج١ ، ص٢٣.

[٢٩] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، المصدر نفسه ، ج١ ، ص١٤.

[٣٠] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، المصدر نفسه ، ص١٦٢.

[٣١] - Threepenny Opera, by Kurt Weill (Music) and Bertholt Brecht (Words), (Wim) YouTube channel, Link: https://www.youtube.com/watch?v=Dyn2UTP5YI4&t=150s

[٣٢] - Threepenny Opera, by Kurt Weill (Music) and Bertholt Brecht (Words), (Wim) YouTube channel, Link: https://www.youtube.com/watch?v=Dyn2UTP5YI4&t=150s

[٣٣] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، المصدر السابق ، ج٢ ، ص٧.

[٣٤] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، المصدر السابق ، ج٢ ، ص٧.

[٣٥] - Threepenny Opera, by Kurt Weill (Music) and Bertholt Brecht (Words), (Wim) YouTube channel, Link: https://www.youtube.com/watch?v=Dyn2UTP5YI4&t=150s

[٣٦] - برتولد ريخت ، أوبرا القروش الثلاثة ، ج٢ ، المصدر السابق ، ص١٢.

المصادر والمراجع

الكتب:

- أبو بكر مدحت ، فن الاشتباك السيكودرامي بين الممثلين والمشاهدين ، أكاديمية الفنون ، دفاتر أكاديمية ، المسرح ، ع١٣ ، دار الحريري للطباعة والنشر ، مصر ، ٢٠٠٥.
- أحمد سخسوخ ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥.
- اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦.
- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف ، سلسلة الكتب المترجمة العدد (١٦) ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٣.
- برتولت برشت ، طبول في الليل ، حياة جاليلو ، ترجمة وتقديم : عبد الرحمن بدوي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع١١ ، سبتنمبر ٢٠٠٩.
- ج.ل .ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد جمول، الجزء ١ ، (بين النظرية والممارسة التعبيرية والمسرح الملحمي) ، من منشورات وزارة الثقافة والإعلام في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٥.

- ستاين ايريك لوند ، هنريك أبسن –سيرة حياة– ، ترجمة: زكية خيرهم ، تقديم: حسن توفيق ، مكتبة الجزيرة وورد، القاهرة – مصر ، ٢٠١٢.
- سعد أردش ، المخرج ، عالم المعرفة ، ع١٩ ، الكويت ، ١٩٩٠.
- رمضان الصباغ ، الفن والأيديولوجيا ، دار الوفاء ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥.
- عبد الكريم جدري ، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، دار هومة ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٢.
- عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل ، الموصل ، ١٩٨٨.
- علي عقلة عرسان ، السياسة في المسرح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٨.
- فالتر هينك ، الدراما الحديثة في ألمانيا ، ترجمة : عبده عبود ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٣.
- يورغن ويبر ، موجز تاريخ ألمانيا الحديث ، ترجمة وتحقيق : شفيق البساط ، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ٢٠٠٥.

المصادر الأجنبية:

- **Avra Sidiropoulou, The Theatre of the Director-Auteur: Text, Form and Authorship, Aristotle University of Thessaloniki, Greece, Department of English Literature and Culture, School of English, A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty, In Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, June ٢٠٠٩.**
- **Eric Nicholson, Transnational Exchange in Early Modern Theater, Routledge, ٢٠١٦.**
- **Peter H intona, Mother Courage and Her Children, National Arts Center English Theater Company, Manitoba Theater Centre، (Winnipeg) coproduction Study Guide, THE National arts center English theater e-programme for student audiences 2009-2010 season Peter Hinton Artistic Director, English Theater.**
- **Stephen Unwin, A Guide To The Plays Of Bertolt Brecht, Bloomsbury Publishing, London, ٢٠١٥.**
- **Tom Faw Driver, Romantic Quest and Modern Query: A History of the Modern Theatre, University Press of America, ١٩٨٠.**
- **Wikipedia, the free encyclopedia.**

الدوريات:

- فؤاد دوارة، مسرح المقهورين، رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو من أساسها، مجلة العربي (الكويتية)، العدد ٢٧٢، يوليوز ١٩٨١.

الرقميات:

- **Threepenny Opera, by Kurt Weill (Music) and Bertholt Brecht (Words), (Wim) YouTube channel, Link: https://www.youtube.com/watch?v=Dyn٢UTP٥YI٤&t=١٥٠s**