التحولات الدلالية للنص الدرامي البريشتي وفق المتغيرات الايديولوجية والسياسية
-الانسان الطيب أنموذجاً-

سعد عزيز عبد الصاحب
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث:

اقترن خطاب المسرح الملحمي في العالم بالفترات التي عاشت متغيرات ثورية (راديكالية) (سياسية واجتماعية واقتصادية)، وعكس هذا المسرح قدرة فنية وفكرية في تبني الطروحات الوقائعية، وتحويلها اشكالا ومضامين ترتبط بزمكان الحدث نفسه، مع النكوص التاريخي والانفتاح عليه للاغراض (الاسقاطية/ الفكرية) و(الفنية) واصبحت هذه الملازمة بين الخطاب الملحمي البريشتي والوقائع، موضع شك لدى العديد من النقاد الكلاسيكيين والحداثيين في كونها تجعل من القراءة الملحمية (البريشتية)، قراءة زمنية قاصرة بمرور الوقت لانها لا تنهض وتواكب تسارع التحولات الكبرى في العالم او في المانيا على الاقل، لارتباط الشكل الملحمي (البريشتي)– حسب قولهم– بالنظريات العلمية (الاقتصادية والاجتماعية) التي هي اصلا بنى متغيرة ومتطورة ويجد الباحث في هذا اشكالية يتوجب دراستها وبحثها وتفنيد المقولات التي تتصدى لفكرة ان النص والعرض البريشتيين، هما خطاب يمثل مرحلة ما ولا يمكن قرائتهما قراءات حداثية متغيرة بتغير عنصر الزمن والظروف. قراءات تنفتح على ما يعني ويمثل مشكل الخطاب الجديد ومتلقيه، ويعكس مشاكله وهمومه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وفحص المؤثرات الفنية والاجتماعية والسياسية والفكرية التي اثرت على المخرج وغيرت من قراءته للنص البريشتي. ولكمية الاشتغال الجيدة للنصوص البريشتية في عروض المسرح العراقي وتنوع قراءاتهم ورؤاهم الاخراجية كـ(ابراهيم جلال وعوني كرومي وعواطف نعيم) واخرين.. اختار الباحث عينة قصدية ترتبط بمشكلة البحث ارتباطا اصيلا، ممثلة للجو الاجتماعية والسياسي والايديولوجي الذي عاشه العراق في فترة الثمانينات من القرن المنصرم.

أهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث بتحديد دور المخرج في تركيب النظام الرؤيوي الجديد للنص (البريشتي) وفق المتغيرات الايديولوجية والسياسية، ويفيد البحث المخرجين المعاصرين في مقارباتهم للنص الملحمي (البريشتي) والنقاد والدارسين للنظرية الملحمية والتحولات الدلالية لعناصرها الفنية باثر المتغيرات الايديولوجية والسياسية.

أهداف البحث

يهدف البحث الى:

١. معالجة ازمة النص البريشتي وفق المتغيرات الايديولوجية والسياسية الراهنة.
٢. الكشف عن التحولات الدلالية للعناصر الفنية (البريشتية) كـ(التغريب، والجست، والمسافة الجمالية والمتلقي) في العرض المعاصر.
٣. متابعة تغير العامل السياسي (الايديولوجي) في النص البريشتي وفق القراءة المعاصرة للمخرج.
٤. الكشف عن المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية التي اثرت على مخرج النص البريشتي، وتاثيرها في توجيه قراءته الاخراجية.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: عروض المسرح الملحمي البريشتي في العراق.

الحد المكاني: العراق– بغداد – العروض الملحمية (البرشتية) المقدمة على مسرح المنصور.

الحد الزماني: ١٩٨٠–١٩٩٠

تحديد المصطلحات:

"الدلالة" عرفها الجرجاني) بقوله : "هي كون الشيء بحالة يلزم به بشيء اخر، والشيء الاول هو الدال والثاني هو المدلول"[١] وعرفها (بنكراد) بانها "صيرورة في الوجود والاشتغال، وليس معطى جاهزا يوجد خارج العقل الانساني"[٢]، كما عرفت عند (غيرو) بقوله: "القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلاقة قابلة لان توحي بها"[٣]. وعرفت (اديت كيزوريل) بقولها : "العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها الى حقائق معينة بذهن

---

[١] علي بن عمر الشريف الجرجاني، التعريفات، بيروت: (مكتبة لبنان للطباعة والنشر، ١٩٨٧)، ص ١٠٩.

[٢] سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتاويل، في مجلة فكر ونقد، الرباط: (٤–١٦، السنة الثانية، فبراير ١٩٩٩)، ص ٤٨.

[٣] بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة: انطوان ابو زيد، بيروت: (منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٦)، ص ١٩.

المتلقي"[1]، وعرف (موريس) علم الدلالة semantics كاصطلاح بانه " دراسة معنى العلامات (أي علاقة العلامات بالاشياء او الموضوعات التي تنوب عنها هذه العلامات)"[2].

ويتبنى الباحث تعريفا اجرائيا لمصطلح (الدلالة) بالشكل التالي:

(هي المدرك الذهني المتكون عند المتلقي، والذي يكسب علامة فارقة تميز المنتج الفني (النص)، ويمكن تحويلها وفق المتغيرات الايديولوجية).

الفصل الثاني

المبحث الاول / دلالات النص عند بريشت

تمهيد

تشير الدراسات الفكرية والجمالية الى ان نظرية (بريشت) المتعلقة بالمسرح الملحمي، هي ليست ابداعا خالصا حققته عبقريته المسرحية، انما هي عبارة عن تنظيم واعادة انتاج لكثير من التجديدات والتجارب التي حدثت في عالم المسرح والدراما، اذ كان (بريشت) مستقبلا لعدد من المؤثرات، لكنه لم يتخل قط عن شيء استوعبه، وظل محتفظا بشخصيته الى النهاية على الرغم من استخدامه وتوظيفه الكثير من النماذج والاساليب التي تنتمي في الاصل لغيره.

فنظريته (الملحمية) لم تتوقف في انتاج صيرورات متعددة ومتغايرة مع تغاير النظريات العلمية والوقائع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومتشربة بالمؤثرات المتنوعة كالفلسفية والفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية، لصياغة المفاهيم والاصطلاحات التي تتبنى على اساسها، القيم المعرفية والثقافية للشكل المسرحي الجديد والمغاير (المسرح الملحمي) وللتعرف على هذه المؤثرات، قسمها الباحث على النحو التالي:

أ- تأثيرات فلسفية:

وظف (بريشت) فلسفة (هيغل) عن الديالكتيك، واستطاع ان يدخله في مسرحه الذي ظل مميزا وصار مدرسة للرياضة العقلية، والنقد الاجتماعي، والنقاش الفكري، ويرى (بريشت) انه من اجل تحقيق مبدا (الديالكتيك) في المسرح "ينبغي تصوير وعرض المتغيرات التي تطرا على العلاقات الانسانية نفسها، ويمكن ان يتحقق ذلك اذا ما وجه الكاتب انتباهه للكشف عن التناقضات التي تطرا على الاوضاع الاجتماعية، في حين يميل في نفس الوقت الى تخطي

---

[1] اديث كيرزويل، عصر البنيوية ، ترجمة: جابر عصفور، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥)، ص ٨٧.

[2] دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، تترجمة: شاكر عبد الحميد، القاهرة: (منشورات اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة، ٢٠٠٠)، ص ١٩١.

الاوضاع المتناقضة"[١]، فمن خلال رايين متناقضين ينشا راي ثالث، وقد ربط (بريشت) هذا القانون بالمسرح، "فالصراع الدرامي هو صراع جدلي، أي صراع بين نقيضين يولد نقيضا ثالثا"[٢]، ويتجلى ذلك في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" في ذروة الصراع لمشهد المحاكمة، يستشف المتلقي نقيضين من خلال علاقة الطفل بالشخصيات، فشخصية الملكة تتبنى مرجعية الطفل كونه وليدها، اما شخصية الخادمة "جروشا" فسحبت عائدية الطفل لها كونها هي التي ربته، وهذان النقيضان شكلا محور الصراع الديالكتيكي، ليظهر نقيضا بضم المتناقضين من خلال اثبات العلاقة الانسانية ليطرح جدلا فكرة الدائرة وذلك من خلال شخصية القاضي (ازدك).

كما استثمر (بريشت) مفهوم (هيغل) عن (الروح المغتربة) اذ يظهر لنا الاخير العالم الموضوعي في ضوء هذه الروح المغتربة، "ان هدف التطور– حسب ما يقول هيغل– هو التغلب على هذا (الاغتراب) في ضوء عملية (الادراك) في الوقت نفسه، ففهم (هيغل) لـ(الاغتراب) تضمن الظنون العقلانية عن بعض الملامح الجوهرية للعمل في المجتمع الذي تحكمه التناقضات"[٣]، ووظف(بريشت) مقولات اصحاب حركة التنوير الفلسفية في القرن الثامن عشر (جان جاك روسو) والمانيا (غوته وشيلر) ومقولة (شوبنهاور) حيث زعم بان الفن ينبغي ان يظهر اشياء عادية في التجربة في شكل يتميز بانه واضح وغير مالوف في ان واحد[٤]، مما ساعده في صياغة مصطلح (التغريب)، فـ(بريشت) يريد بـ(التغريب) ان يحرك عقل المتلقي، ويدفع به الى اعادة التفكير في كل شيء، من اجل التغيير في مفهوم المالوف وفي ضوء احلال نشاط فكري ثاقب ونقدي اساسا لدى المتلقي، محل المعايشة المستكينة والقاصرة، فالحدث عند(بريشت) على خشبة المسرح يتخذ مسافة، يبتعد، يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المالوف، فالتغريب ينزع صفة المالوف من الحوادث، لان هذه الصفة تجعلها بعيدة عن متناولنا فما لم يتغير منذ وقت طويل يبدو وكانه غير قابل للتغيير ،وفي "مسرحية "رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة" استخدم (بريشت) للمرة الاولى

---

(١) كلاوس، دتلف مولر، الوظيفة التاريخية في اعمال بريشت، في : عدنان رشيد، مسرح بريشت، بيروت: (دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص ٩٤.

(٢) عدنان رشيد، مسرح بريشت، المصدر السابق، ص ٦٢.

(3) Frolor , I, Dictionary of philosophy Moscow: progress publishers, 1984, p. P. 14-15.

(4) Look : John Willett, the theatre of Bertold Brecht, London university paperbacks, 1967, p.p.177.

مصطلح (التغريب) verfremdung، وفي عرض (كوبنهاغن) فحين تغني (نانا) اغنيتها، كعاهرة امام يافطات الحوانيت تظهر بهذا انها ليست سوى بائعة بين غيرها من البائعين"[١].

وعندما يخلع (شوي تا) القناع عن وجهه في مشهد المحاكمة في مسرحية (الانسان الطيب في ستتروان) ليظهر وجه (شن تي) الحقيقي، "يتوقف حينها التدفق الطبيعي لشخصية (شوي تا) (القناع) بمظهره الفض، ولتتغرب (شن تي) بمرجعياتها الطيبة والصافية والمحبة عن هذا الاصل"[٢]، ليشكل بعد ذلك مفهوم (التغريب) عند (بريشت) المخزون الجمالي للكشف عن متغيرات النفس الانسانية.

بدا(بريشت) بعد العام ١٩٣٠ يدرس العلوم الاقتصادية والسياسية، بسبب المتغيرات الواسعة في الجوانب الاقتصادية بخاصة، في المانيا والعالم وتاثيراتها المباشرة على الفرد، "والم بكتاب (راس المال) لـ(ماركس)، واخذ يتابع دروس الماركسية في "مدرسة كارل ماركس العمالية" وكان يحلم بسلسلة مسرحيات حول موضوعة "تدفق الانسانية على المدن الكبرى" قصد تفسير صعود الراسمالية وللبرهنة عليها، ثم انطلق في كتابه مسرحية "جو الجزار" وتدور احداثها في شيكاغو وتتحدث عن سوق القمح"[٣]، ونجح (بريشت) بفضل دراساته الماركسية في اقامة توليفة بين افكاره السياسية والاجتماعية من جهة، ووجهة نظره حول طبيعة ووظيفة المسرح من الجهة الثانية، "فالاحداث التاريخية منحت (بريشت) المسوغ كي يبرز التناقضات في المجتمع الراسمالي، وانه عبر كفنان عن علاقته بالاحداث، فقدم صورة صادقة عن العالم ترتكز على معرفة بالواقع، وتستمد قوتها من دراسته للنظرية الماركسية"[٤]، بفكر فلسفي يرتبط بالبيانات الوقائعية اليومية للسوق المالية في المانيا والعالم، فكتب (بريشت) مسرحية (قديسة المالخ جان) خلال عامي ١٩٣٠ و ١٩٣١ في الوقت الذي لم تكن فيه الازمة الاقتصادية قد وصلت، وتعالج المسرحية "الالية المعقدة للمنافسة الحرة، وللمناورات النقدية (المالية) وللاستغلال وللعمل وللبؤس التي تجد جميعها عجلاتها وقد عريت، المسرحية تصور المراحل المختلفة للازمة الاقتصادية، نهاية الازدهار، فائض الانتاج وتدهور الاسعار"[٥]، وبفكر فلسفي ماركسي طبقي يعزز من القيمة

---

[١] فردريك ادين، برتولد بريشت، حياته فنه وشعره، ترجمة: ابراهيم العريس، بيروت: (دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨١)، ص ٢٤٤.

[٢] رونالد جراي، بريشت، ترجمة: نسيم مجلي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص ١٠١.

[٣] فردريك ادين، مصدر سابق، ص ١٠٦.

[٤] تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبريشت، ترجمة: ضيف الله مراد، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤)، ص ٢٠٠.

[٥] فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٠٦.

الواقعية للبحث المسرحي وفق تحولات السوق الاقتصادية وتاثيراتها على البنية الاجتماعية والسياسية الالمانية، ومن المهم الاشارة الى تحول(بريشت) من مصطلح المسرح الملحمي الى المسرح الديالكتيكي (الجدلي) وانفتاحه على مفاهيم المسرح التعليمي جاءت بعد حفره وتنقيبه في ثنايا الفلسفة الماركسية وانتاج معادلة جديدة ترتبط بتكوين سؤال اشكالي يطرح من قبل المتلقي بعد طرح النقيضين الاولين، و(بريشت) لا يطرح سؤالا او اشكالية فلسفية او ينقد تجربة اجتماعية دون تقديم بديل اجرائي لها يعدلها ويجيب عليها، اما عن طريق الشخصية المركزية لـ(شن تي) و(بونتيلا) و(الام كوراج) او (ازدك) و(الحكماء الثلاثة) او عن طريق الجوقة بوسائل الشعرية الغنائية، ويرى الباحث ان مفاهيم (ماركس) الفلسفية كان لها تاثير مهم ومركزي على بريشت ليصوغ منها تجربته الجمالية، وانتهل منها الكثير لتكون مؤثرات لها دلالات فنية مؤطرة بالايديولوجيا الماركسية.

ب-تاثيرات فنية وفكرية:

كان للحركة (التعبيرية) في المسرح الالماني متمثلة بـ(فرانك فيدكند) و(جورج بوشنر) الاثر الواضح على (بريشت) فقد كان هؤلاء يتميزون بالتحرر الفكري من الاشكال والقوالب التقليدية التي كانت مالوفة وقتئذ، وتوظيف خصائص واساليب مثل فن الاخراج السينمائي، والتغير السريع في الفصول والمشاهد والاستخدام التشكيلي للاضاءة[١]، ويكمن العنصر التعبيري في اعمال بريشت في الجانب العملي من الاخراج المسرحي، لان (بريشت) كان مخرجا، وكتب مسرحياته بوصفه رجل مسرح اجرائي فضلا عن ذلك وقع تحت تاثيرات "الملهى الالماني والمسرح الشعبي في (ميونخ) المتمثل بـ(كارل فالنتين) الذي كانت روح النكتة عنده شبيهة بروح النكتة في مسرح اللامعقول والمفارقات الموجودة في الجانب التدميري من الدادائية ومسرح المنوعات والساحة الرياضية والمستقبلية"[٢].

اما الشي الاخر الذي تاثر وخرج به (بريشت) في تلك المرحلة، فكان "الاهتمام بـ(النمر) و (الاسكتشات) الغنائية الموسيقية في اعماله، اكتسبها في مرحلة تشكله الاولى، وتواءمت مع تاثره

---

(1) Look : John Willett, the theatre of Bertold Brecht, London university paperbacks, 1967, p.p.107-108.

(٢) مارتن اسلن، المسرحية المحدثة: من فيدكند الى بريشت، في: الحداثة، ترجمة: محمد حسن فوزي، بغداد: (دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٩٠)، ص ٣٥٥-٣٥٦.

اللاحق بالمسرحين الصيني والياباني"[١]، وبدا تاثر (بريشت) واضحا بمسرح (النو) الياباني في ضوء اسلوب ذلك المسرح في معالجة المشاكل الاخلاقية ببساطة، في عام ١٩٢٩ اذ التقى (بريشت) بهذا المسرح من خلال ترجمات انجليزية وضعها (ارثر والي) لمسرحيات الـ(النو) اليابانية، وكان هذا المسرح يعجبه لانه كان يقدم المسرحيات اليابانية في حيز خال، وفيه كان اداء الممثل مؤسلبا ووجهه مقنعا او خاليا من أي تعبير. اما عناصر الديكور فكانت قليلة العدد ولها دلالة مباشرة، بينما يكون الموسيقيون (وهم قليلو العدد) والكورس مرئيين فوق الخشبة، وكان صوت الممثل يتبع منحى شعريا، بين اللغة المحكية واللغة المغناة، وصوته يشتغل مثل الة موسيقية، فكانت مسرحيات الـ(النو) تتالف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها او يعرض الموقف الذي تنحدر منه، وفي بعض الاحيان كان ممثل الـ(النو) يتوجه بحديث مباشرة الى الجمهور، ويقاطعه الكورس،[٢] ويمكن اعتبار مسرحيات (بريشت) هي "درامات الـ(النو) نقلت من القرن الرابع عشر الى قرننا هذا–القرن العشرين– وفيها فكريا حلت الديالكتيكية محل الايديولوجيا البوذية"[٣]، ويمكن الاشارة الى تاثر (بريشت) باداء الممثل الصيني (مي لان– فانج) عندما شاهد احدى مسرحياته في موسكو عام ١٩٣٥، وتوظيفه لاليات عمله بوصفها ميكانزمات ادائية تقديمية غير اندماجية، اذ "قدم (مي لان–فانج) العرض بلا مكياج وبلا ازياء مسرحية، وبلا مؤثرات او اضاءة او ديكور، وممثل يقف بمعزل عن الشخصية التي يمثلها، ويجعل من الواضح انه مدرك لكونه على خشبة المسرح يؤدي دورا وان هناك من يراه ويسمعه ويشاهد اداءه"[٤] وجد (بريشت) اسلوبا مسرحيا يتوائم مع الاسلوب المسرحي الذي يفضله، والذي يفصح عن ان ما يجري على خشبة المسرح ليس هو الواقع وانما محاكاة تمثيلية مسرحية له.

انفتح(بريشت) في بداياته الفكرية على (بسكاتور) بوصفه الرائد البنيوي لمفهوم (المسرح الملحمي)، وذلك حين "اخرج مسرحية (الاعلام) لمؤلفها (الفونس باليه) عام (١٩٢٤)– وهي عبارة عن اقتباس مسرحي لمحاكمات شيكاغو ١٨٨٦–اعتبرت هذه المسرحية اول مسرحية (ملحمية)"[٥]،

---

[١] شفيق مقار، مقدمة مسرحية (الام الشجاعة)، برتولد بريشت، بيروت: (دار الهلال للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ٢٠–٢١.

[٢] ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ١٧٩.

[٣] المصدر السابق، ص ١٨٠.

[4] Bertold Brechet, Aliention Effects in chines Acting, In: John Willett, the theatre, Lendon: Eyre Methuen, 1974, p. 91-99.

[٥] سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، الناشر: (بلقيس الدوسكي، بغداد–٢٠٠٥)، ص ٢١٠.

ويعد(بريشت) تسمية (الملحمي) تسمية تعبر بصورة ضيقة ومبهمة عن جوهر المسرح لذلك فهو يصر على تسميته بالمسرح (الجدلي) وبهذا الفهم "يقرب (بريشت) من تمييز الملحمي عن العمل الدرامي، فالملحمي نستطيع تقطيعه الى اجزاء ومع ذلك فان كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية"[١]، اخذ(بريشت) من عروض (بسكاتور) بعض الافكار التي ساعدته في تطوير نظرية المسرح الملحمي/ الجدلي في مباديء "التقطيع السينمائي، وتوظيف السينما في المسرح والفانوس السحري والعناوين الفرعية في اخراجه للمسرحيات التاريخية، كمسرحية (ادوارد الحادي عشر) و(غاليلو غاليلي) وفي مسرحيات (بريشت) المبكرة كمسرحيات (في ادغال المدن) و(رجل برجل) استخدم الوسائل الكهربائية التي تجعل العرض المسرحي حيا، منطلقا من فكرة مفادها ان الفن الثوري لابد ان يتخلى عن الشكل المحافظ"[٢]، واستوعب (بريشت) الدراما على انها عملية جدلية- اكتشاف المشاكل او المواقف، وبالتالي تتوحد مسرحياته بالفكرة وليس بالفعل، بيد انه "يختصر كل مشهد الى (جستس Gestus) او فكرة اساسية والتي هي نقطة رئيسة او نقاش- وغالباً ما استخدم مثل هذا (الجستس) عنوانا للمشهد. وفي بعض الاحيان كان يعكس العنوان على شاشة حتى تتوضح ثيمة الحكاية قبل رؤيتها ولايقاظ المتلقي وتحفيز ذهنه[٣]، وهو من التأثيرات الفكرية لـ(بسكاتور) في مسرحه السياسي، والمسرح الصيني المؤسلب عليه.

ج-تاثيرات سياسية:

لا يمكن الانفتاح على معظم المدونات البريشتية دون الخوض في الظروف السياسية التي رافقت كتابة مسرحياته "فبتاثير من عدم اشتراك الولايات المتحدة الامريكية في الحرب العالمية الثانية كتب (بريشت) مسرحية (صعود ارتوروي الذي يمكن مقاومته) لكي تدرك -أي الولايات المتحدة- خطورة (هتلر) فتتدخل في الحرب، ذلك ان امريكا لجأت الى تكتيك سياسي، هو ان تدع الروس والالمان يدمرون بعضهم ثم تتدخل في الحرب كمنتصرة"[٤]، ويمكن الاشارة الى مسرحية اخرى ارتبطت بالظرف السياسي لاوربا في الحرب العالمية الثانية، ففي حزيران عام ١٩٤٠ زحفت الجيوش الالمانية نحو جنوب فرنسا، والجبهة اخترقت، ومئات اللاجئين الجائعين والبائسين يسدون

---

[١] انطوني تاتلو، الجدل النقدي في "برتولد بريشت النظرية السياسية والممارسة الادبية، ترجمة: كامل يوسف حسين، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة، ١٩٨٦، ص ٤٢.

[٢] ادوين ديور، الافاق والاعماق، ج٢، ترجمة: مركز اللغات والترجمة، القاهرة، ص ٤٥٦.

[٣] سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين..، مصدر سابق، ص ١٨٦.

[٤] رودولف بنكا، منهج العمل لدى برتولد بريشت، ترجمة: نبيل صفار، مجلة الحياة المسرحية، دمشق: (تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد) العدد٢٤-٢٥ السنة ١٩٨٥، ص ٥٤.

الطرقات محاولين الهرب من الغزاة، معنويات الجيش الفرنسي، وفي كل مكان تهيمن الخيانة والفساد، تكلم هي خلفية احداث مسرحية (رؤى سيمون ماشار) هذا الشكل الثوري للشخصية الملحمية الذي بدا يسم اعمال(بريشت) منذ التاريخ اعلاه، حيث كانت هناك حاجة ماسة للفعل بوصفه مغيرا للوقائع، فالفعل البطولي الذي تتصدى فيه (سيمون) لـ(خزان الوقود) كي تفجره ولا يصل لايدي النازيين"[١]، ينفتح على نمط جديد من الشخصيات البريشتية، فـ(سيمون) شخصية فعالة انها تقرأ، وتحاول ان تفهم المشكلات الاساسية التي تدور من حولها، حياة وموت وطنها، مصير شقيقها وملايين الرجال المشابهين له، وخيانة الكبار، ولا ينفك(بريشت) في سبر اغوار الوضع الاقتصادي والطبقي في فرنسا اثناء دخول الالمان، "اذ تسلط المسرحية الضوء على الانقسامات الاقتصادية التي تلعب دورا بالغ الاهمية في الهزيمة الفرنسية، فحين يذكر (جورج) الجندي الجريح الاخرين بان الاسلحة والمعدات التي يحاربون بها قد ادت الى اثراء بضعة صناعيين فرنسيين، في حين لم تطلق ولا قنبلة مدفع بوجه الغزو النازي"[٢]، وتبدو المفارقة التغريبية ماثلة منذ بداية المسرحية حين يتعرف المتلقي على كمية السلاح الهائلة التي خزنت لاجل ايقاف الغزو النازي، ولكنها بالنتيجة قبعت في صناديقها.

في عام ١٩٣٨ ومن منفاه الامريكي كتب(بريشت) مسرحية "خوف وبؤس الرايخ الثالث" بتاثير مباشر من التوسع النازي وضم النمسا وتشيكوسلوفاكيا، والتوازيات السياسية واضحة هنا، فالشخصيات/الضحايا، يحملون اسماء ذات دلالة (ومعظمهم من اصحاب الدكاكين): السيد او ستريخر وتعني (النمسا) بالالمانية في دور بائع التبغ، والسيدة تشيك (تشيكوسلوفاكيا) صاحب محل الاحذية، والسيد سفندسون (السويد)* بائع الحديد، اما الزبون فهو (هتلر) نفسه الذي يشتري بالمال الذي نهبه من الاخرين، كميات متزايدة من الحديد حتى اللحظة التي ينتهي الامر بالسيد (سفندسون) (السويد) الى اعطائه الحديد مجانا، اما المشهد الاخير فعليه ان يظهر السيد (سفندسون) في دكانه، وفي فمه (سيكار) نمساوي، بينما ينتعل احذية السيدة (تشيك)[٣].

---

[١] ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٣٣٠.

[٢] فالتر بنجامان، بريخت، ترجمة: اميرة الزيت، سلسلة اعلام الفكر العالمي، بيروت: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤)، ص ١٦٩.

* من اهم البلدان المصدرة للحديد الصلب في اوربا.

[٣] ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٥٧.

هناك ثلاثة كتابات كاملة لمسرحية (غاليلو غاليلي) "انجزت الاولى عام ١٩٣٨ وكتبت الثانية- باللغة الانجليزية-بين ١٩٤٦ و ١٩٤٧، اما الثالثة وهي بالالمانية فقد ظل (بريشت) يشتغل عليها قبل فترة قصيرة من موته عام ١٩٥٦"[١] ولكل مضمون ملحمي في الكتابات الثلاث ظروفه السياسية والاجتماعية التي اثرت على شكل المسرحية ومضمونها عند(بريشت)، فالتاثير السياسي كان واضحا في الكتابة الاولى حيث كان(بريشت) يفكر بالمحاكمات السوفياتية الكبرى التي جرت بين الاعوام ١٩٣٦ و١٩٣٨، فشعر(بريشت) بتعاطف مع التروتسكية وكان مستاءا من التصفيات الستالينية، لكنه لم يستطع الانفكاك عن الستالينية، فاستسلم امامها وذهنه مليء بالشكوك، تماما مثلما فعل المستسلمون داخل روسيا، ثم عمد الى التعبير عن الوضع الاليم الذي كان يعيش فيه هو والاخرون بشكل فني في "غاليلو غاليلي" فهو من منظور التجربة البلشفية صور لنا "غاليلي" خارا على ركبته امام محاكم التفتيش، بعد ان حول ذلك الى منظور تاريخي بالضرورة بسبب عدم نضوج الشعب الالماني في تلك الفترة سياسية وروحيا، فغاليلي المسرحية هو في الحقيقة: "رينوفيلف او بوخارين او راكوفسكي"**، وقد تزيوا بالزي التاريخي[٢]، الذي شكله(بريشت) وفق مفهوم "التارخة" الذي يطبع الشواغل الحاضرة لازمة المثقف الالماني في منفاه، واعادة انتاج طاقته الابداعية وارسالها بشكل رسائل سرية الى المانيا (النازية)، اما مثقف الداخل فعليه ان يعمل ك(غاليلو) في نكرانه لاكتشافاته العلمية-ليحافظ على حياته- وارسالها ايضا كطرد سري الى الخارج كي لا يصار الى تدميرها، وكي تتداولها الانسانية بوصفها مكتشفات في صالح البشرية عامة لا تقترن بموقف ايديولوجي او قومي ضيق.

وكانت حجج (تروتسكي) العلمية فيما يتعلق بثورة المجتمع الدائمة والمنشورة في "برافدا" الصادرة في "فينا" والتي برهن فيها على بطلان النظرية المقبولة بصفة عامة ذلك الوقت- ١٩١٠- والقائلة بان الثورة ينبغي ان تنشب في الدول الصناعية اكثر من نشوبها في الاراضي الزراعية، بما يتناقض مع المقولات الماركسية/ اللينينية التي تنفتح على البروليتاريا الزراعية خصوصا، بوصفها منطلق الثورة وصانعة للمتغيرات المركزية.[٣] والمهم عند (بريشت) هي مناقشة

---

[١] فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٦٦.

** هم مجموعة من التروتسكيين الروس الذين حوكموا وتنصلوا حينها عن الطروحات التروتسكية التي تبنوها.

[٢] ينظر: المصدر السابق، ص ٢٧٢.

[٣] ينظر: بيتي نانسه فيبر، حياة غاليلو ونظرية الثورة الدائمة، في: النظرية السياسية والممارسة الادبية، مصدر سابق، ص ٨٥.

موقف وحجج (تروتسكي) (غاليلو) تجاه طروحاته وتوظيفها في مسرحيته الملحمية، بما يتناسب مع موقف المثقف الالماني في الداخل والخارج ازاء طروحاته الفكرية والثقافية التي قيلت في الفترة النازية، بوصفه- أي بريشت- كما يرى الباحث متبنياً للطروحات اللينينية فيما يخص الثورة ومفهومها.

د- تاثيرات اجتماعية

كانت فلسفة (ماركس) فلسفة فعل تهدف الى تغيير العالم وتغيير وعي الانسان به، وراى (ماركس) في المعرفة حركة ديناميكية، فكل معرفة تحوي انتقادا لانماط المعرفة السابقة، وتحت التاثير المباشر للفلسفة الماركسية على (بريشت)، اتخذ منها منطلقه الرئيسي في تفكيك المجتمع الالماني، وفق متغيراته المتسارعة، وتاثير الهزات الاقتصادية والسياسية عليه (طبقيا)، وتجسيد هذه التحولات فنياً، "فجاءت "الملحمية" تعبيرا عن حاجة ملحة لتجاوز المسرح الطبيعي، الذي يقوم على اساس التسليم الضمني برسوخ عالم البرجوازية العادي الى مسرح جديد يكشف عن الخدعة في ذلك العالم الاجتماعي، ويوهن علاقاته نافذا بواسطة الرمز والفنتازيا الى النفوس المتوحدة والمنفصمة، التي تحجبها الالفة، وهكذا كان تغير الاشكال والمضامين المسرحية يشير الى تحول اعمق في ايديولوجيا البرجوازية"[1]، بعدما خلفته الحرب العالمية الاولى والازمة الاقتصادية العالمية من فوضى وعنف، وجاء المسرح الملحمي البريشتي، ليعمق الهوة بين الطروحات الراسمالية والمقولات البروليتارية الاشتراكية التي هيمنت على المجتمع الالماني في عشرينيات القرن العشرين في انصهار بريشتي مع مقولات الثانية بسبب توجهه الشيوعي (اللينيني)، الذي اخذ هو الاخر بالتذبذب والقوة في احيان مختلفة من حياته، وكحال(بريشت) اخذ المجتمع الالماني يتفاعل فيما بينه في ضوء "ثلاث تيارات ايديولوجية اولها البروليتارية اللينينية والقومية الاشتراكية (النازية) والقومية"[2]، وبتفاعل هذه الاحزاب السياسية التي تعبر عن المكونات الاجتماعية الالمانية في تلك الفترة والصراع فيما بينها على السلطة، وفي عام (١٩٣٠) قدم (بريشت) مسرحية "ازدهار واندحار مدنية ماهاغوني" وماهوغوني هي المجتمع الالماني- جمهور فيمار بفوضاها، المجتمع الذي لم يكن قد وعى بعد انه بات قريبا من التهلكة، في تلك الاونة كانت اثار الازمة الاقتصادية العالمية تلقي بظلالها على المجتمع الالماني، ولم يكن بوسع احد ان يقلل من دلالة كمية العدوانية المتزايدة

---

[1] تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الادبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، مايو ١٩٨٥، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص ٨٥.

[2] بيتي نانسه فيبر وهيبوبرت هانين، النظرية السياسية والممارسة الادبية، مصدر سابق، ص ٤٩.

التي كان يبديها القوميون الاشتراكيون (النازيون) ولا من خطورة تسلح اليمين (القومي) سرا، ولا من مخاطر ضعف نظام فيمار في وجه تلك المخاطر[١]، وعكس (بريشت) مستوى الصراع على الساحة الاجتماعية في المسرحية من خلال ابتناء مدينة وهمية (فخ) يذهب اليها اربعة افراد سيئين يلاحقهم رجال الشرطة، والاربعة متوجهون الى مناجم الذهب في الغرب الامريكي، لكنهم يتوقفون في منطقة صحراوية، ويقررون انشاء مركز للهو هناك، هذه المدينة الفخ تحبس في شباكها، دفق الذهب الاتي من الغرب ومن الاسكا، وفي المدينة كل وسائل العيش المبتذل (ويسكي، فتيات وفتيان صغار)، وبعد تاسيس مدينة الحلم تلك بفندقها المكرس للرجال الاثرياء، يبدا الزبائن بالتوافد ولكن احدهم وهو (بول اكرمان) لا يشعر باي سرور فيها، اذ ان هناك اشياء كثيرة في المدينة ممنوعة، وفيها ينفق مال كثير وهو الان فقد ماله كله ولا يستطيع الدفع فيحكم عليه بالموت...

كانت المسرحية استفزازا للمجتمع البرجوازي، فالمعنى المستنبط من المسرحية: ان الفردوس البرجوازي (الاجتماعي) الوهمي مزقته ايد كافرة وسارقة وكشفت عن خوائه الداخلي.

في اللحظة التي قدمت فيها الـ(ماهوغوني) للمرة الاولى في برلين كانت الصورة التاريخية قد تغيرت، والازمة قد تعمقت، اما الفوضى التي رسمت فوق الخشبة فلم يكن اعتبارها سوى صورة صحيحة، لما كان يدور في الخارج، اما على صعيد الجانب الفني للبناء الملحمي في المسرحية، فليس هناك صراع حقيقي (فبول اكرمان) ينهزم ويموت دون ان يدرك طبيعة القوى التي تدمره، فهناك بعدان فوضويان يتجابهان فـ(بول) يحاول الهرب من فوضى العالم العامة، بالالتجاء الى فوضاه الخاصة، ان (ماهوغوني) لم تكن سوى المانيا الراسمالية، وجاءت موسيقى (كورت فايل) مركزة على الجانب اللاواقعي لذلك الموقف الواقعي، والجاز والموسيقى الشعبية فينفتحان على ازالة البعد الطقسي عن العناصر الجادة.[٢]

ويبقى المستوى الاجتماعي وتاثيراته لصيقة بنصوص (بريشت) لان المبدا الاساسي في مسرحه هو التزام الفن والموقف الاجتماعي/الطبقي من الواقع وتغييره ثوريا، على قاعدة وعي الفنان لعلاقته بهذا الواقع، الذي يفرز انماطاً متعددة من الخير والشر الاجتماعي عالجها(بريشت) في مسرحيات منها (الانسان الطيب في ستتروان) حيث "تعرض لنا البطلة (شن تي) في وجهين: كما هي ذاتها وكانها ابن عمها ومن خلال ازدواجية شخصية البطلة يكشف (بريشت) عن الفكرة في المجتمع الرأسمالي المعاصر نادرا ما يساعد الخير الناس، انه يستخدم عنصر التغريب هنا

[١] ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ١٣٧.

[٢] ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ١٣٨.

للكشف عن اسباب ونتائج الشر الاجتماعي"[١]، ويوظف (بريشت) الترميز والتحول الدائم في الدلالة للاشارة على ازمة الصراى الطبقي بين الراسمالية والبروليتاريا ففي احد المشاهد يرمز للطبقة العاملة (البروليتاريا) من خلال سبعة افيال والفيل الثامن الشرس (سون) يرمز لـ(مراقب العمل) وصاحب راس المال (الراسمالي) (شوي تا) (القناع) في ضوء اغنية يغنيها الساقي (يانج):

"**يانج: كان عند السيد اديشن من الافيال سبعة**

ثم فيل ثامن.

سبعة كانت وحوشاً، بينما

ثامن الافيال قد كان اليفا

وهو الحارس للسبعة طرا

هرولوا! اسرعوا!

ان عند اديشن غابة

ينبغي ان تعزقا... قبل ان ياتي الظلام"[٢]

وفي مسرحية"بونتيلا وتابعه ماتي" التي كتبها (بريشت) "متاثرا بمسرحية "اميرة النشارة" للكاتبة الفنلندية "فولييوكي" ففي نص "فولييوكي" مثل (ماتي) شخصية (الليبرالي) المثقف، ولكن في نص(بريشت) الجديد تحول الى (بروليتاري) انتقادي للبؤرة الجماهيرية"[٣]، لخلق التوتر الدرامي/الجدلي بينه وبين (بونتيلا)، ولم تكن غايته في ذلك عملية التصعيد الدرامي التقليدي وانما تفعيل لغة (الجدل)، ووضع التباين الاجتماعي (الطبقي) بين السيد (بونتيلا) والتابع (ماتي) في مرتبة الصدارة، وذلك بتحويل (بونتيلا) الى ممثل لطبقة السادة وتحويل (ماتي) الى بروليتاري حقيقي كما اسلفنا، وفي ضوء تقنية (التغريب) يصبح واضحا هذا التباين الطبقي والازدواجية المرة في شخصية "(بونتيلا) فهو ذو شخصية فصامية: ليبرالي كبير القلب، يحلم حينما تذهب الخمر بوعيه بالمصالحة بين الطبقات، وحينما يفيق يتحول الى راسمالي ظالم لا تنقصه الانانية ولا الخشونة، انه ليس بالرجل الذي يستعيد انسانيته الاصلية، وانما هو شخص هوائي متهافت، مثقل

---

[١] تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبريشت، مصدر سابق، ص ٢٧.

[٢] برتولد بريشت، الانسان الطيب في ستتروان، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: (مكتبة النهضة الجديدة، ١٩٦٥)، ص ٧٦.

[٣] مرجريت ن. ديشنر، معالجة بريشت وفولييوكي كفن المسرحية الشعبية، في: النظرية السياسية والممارسة الادبية، مصدر سابق، ص ١٥٦.

الضمير بالذنب، انه يرفض ان يوقع عقدا حينما يكون ثملا فالراسمالي اليقظ يهتم بالامور المالية"[١].

ومع تقادم سنوات الحرب العالمية الثانية، يشير (بريشت) في قراءته للسنوات ١٩٤٣-١٩٤٦ "في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) في كيفية ان يبقى المرء انسانيا في زمن مضطرب"[٢] واراد(بريشت) في رؤيته للحرب والتوسع النازي في اوربا ان يكون للمجتمع الالماني موقف بكل طبقاته في اجراء تغيير داخلي للنظام الاشتراكي القومي (النازي) وليس من الخارج، هذا قبل واثناء الحرب اما بعد الحرب فاراد ان تحمي الفصائل الشعبية الالمانية كيان الدولة المنهار وتعيد بناءه من جديد، وهذا ما لم تفعله هذه الفصائل بسبب التناحر السياسي والطبقي، واتخذ (بريشت) من (الكومونة) الفرنسية (كومونة باريس) منطلقا تاريخيا للاقتراب من الوضع الاجتماعي/الثوري في المانيا وبعد الحرب في مسرحية (ايام الكومونة)[٣]، وتعد جهود وانجازات (بريشت) بوصفه مؤلفا مسرحيا ومنظرا في ذات الوقت في غاية الاهمية بالنسبة لاي دراسة تبحث في العلاقة بين العرض والجمهور بوصفه مفكرا، وكان لافكاره التي طرحت تصورا لمسرح له من القوة ما يجعله باعثا على التغير الاجتماعي، بالاضافة الى محاولاته اعادة بث الحياة في الجمهور والخشبة على حد سواء، كان لهذا تاثيرا عميقا وواسع المدى ليس فقط على الممارسة المسرحية ولكن ايضا على ردود الافعال النقدية تجاه العروض المسرحية، "اذ كان (بريشت) يهدف الى تغيير الانماط التقليدية للانتاج والتلقي، لذا كانت كل الاضافات التقنية التي ادخلها تهدف الى تطوير ما اسماه عصر العلم، وهي ذات الاضافات المسرحية التقنية لدفع الجمهور الى التامل والنقد"[٤]، ولكن دون ان يفقد المتعة المسرحية، وسعى (بريشت) الى تعميق اهتمام الجمهور بالمسرح بكل طبقاته الاجتماعية، ليصبح مثل اهتمام الخبراء ولكن لدواعي تبتعد عن الدواعي الثقافية المحضة، وكان سعيه هذا تعبيرا عن هدفه السياسي.

اعاد المسرح الملحمي بث الحياة في العلاقة بين المسرح والجمهور، وذلك في ضوء سياق سياسي واضح، وتجريد المسرح بوصفه وسيلة ترفيه، الوسيلة التي ظهرت وبرزت في اطار النظام الراسمالي فـ(بريشت) على وعي دائم بان المسرح بحاجة الى الاشتباك مع الواقع وذلك بغية

---

[١] مرجريت ن. ديشنر، معالجة بريشت وفولييوكي، مصدر سابق، ص ١٥٢.

[٢] فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٣٤٢.

[٣] ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٣٩٣.

[٤] سوزان بينيت،جمهور المسرح،ترجمة:سامح فكري،القاهرة: (منشورات مهرجان القاهرة التجريبي،١٩٩٠)،ص ٤٦.

الاتصال باوسع قاعدة من الجمهور، ويوضح (بريشت) ذلك بقوله: "ان الهدف لا يتحقق بمجرد التمثيل Representation البسيط للواقع على الخشبة ويضرب مثالا بمسرحية (الاشباح) لـ(ابسن) و(النساجون) لـ(هاوبتمان) فالمسرحيتان في رايه لا تقدمان للمتلقي اكثر من سياق اجتماعي زمكاني سمح له باستيعابه او ربما طرح بعض الاسئلة حوله، لكنه لا يدفعه الى البحث في العلاقة بين هذه الشريحة الاجتماعية المعروضة وبين واقعه المعاش"[١]، فبريشت لا يحاول ان يقدم "التحريك الهستيري للجماهيري او نظام الصدمة الذي يعمل عليه (مايرهولد) و(بسكاتور)، في ضوء جماليات الصورة وضغطها النفسي على المتلقي، وانما يفعل العقل من خلال ادواته الجمالية في (التغريب والمسافة الجمالية والجست)، ليدع المتلقي يبحث في الاسئلة المقدمة له"[٢]، الاسئلة التي تنطلق من واقعه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي من خلال (التارخة) والغور في رحاب الماضي اللامؤدلج والمباح للجميع.

قاوم مسرح (بريشت) فكرة وجود عملية ادراكية واضحة وثابتة وبدلا من ذلك عرف مسرحه هذه العملية في اطار ارتباطها بالمواضعات والشفرات التي تشكل خطاب ايديولوجيا معينة، وليس بالضرورة ان يتلاقى الاساس الايديولوجي لمسرحية ما بايديولوجيا الجمهور، او بايديولوجيا المؤدين او الفرقة المنتجة للمسرحية، بل ان التفاعل بين هذه الايديولوجيات وفق الانساق الاجتماعية لكل منها هو الذي يخلق العرض ويشكله، "ولعل تاكيد (بريشت) على التجربة المسرحية بوصفها عقدا يتحقق في سياق ايديولوجي، هو ما جعله مصدرا مرجعيا لجميع المنظرين للثقافة والملتزمين سياسيا، فافكاره تكمن وراء ابحاثهم وتدعمها فـ(جانيت وولف) تفند مفهوم (الاستقلال الجمالي) وذلك في ضوء العلاقات التي رصدها (بريشت) بين العرض والجمهور من جهة والمجتمع والثقافة والايديولوجيا من جهة اخرى"[٣] وبالاخص في الفترة التي قدم فيها (بريشت) نظريته الجدلية والملحمية، حيث كان الجمهور يعيش، ازمات عديدة على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية اثرت على استقباله للخطاب المسرحي الجديد.

المبحث الثاني

التحول الدلالي للنص البريشتي في عروض المسرح العالمي

---

[١] سوزان بينيت، مصدر سابق ، ص ٤٧.

[٢] كاترين بليزايتون،مسرح مايرهولد وبريشت،ترجمة:فايز قزق، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص٧٧.

[٣] سوزان بينيت، المسرح والجمهور، مصدر سابق، ص ٥٦.

قد تكون دراما (بريشت) الملحمية/ الديالكتيكية تعكس في الاساس وضعاً سياسيا معيناً وانها "مسرحيات انية"، مسرحيات ثورية، دعت الى الفعل السياسي والى الجدل، وحاجج النقاد البرجوازيون مسرحيات(بريشت) في كونها (نصوص مغلقة) تعكس الواقع ضمن مساحته الزمكانية فقط ولا تعمل ازاحة للقراءة الاولى (البريشتية) للواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي وفق تحولات هذا الواقع المستمرة، ويقف هؤلاء النقاد بالضد من فكرة تجسيد نصوص (بريشت) مسرحيا في موقف معظم المخرجين في ضوء استنساخ التجربة (البريشتية)، وخاصة في عروض اوربا الشرقية والمانيا الديمقراطية سابقا وهي- حسب النقاد البرجوازيون- نسخ (فوتوغرافية) من عروض مسرح (البرلينر انسامبل)، ولا يمكن الركون لاراء هؤلاء النقاد بسبب من حيوية وديناميكية النص البريشتي واستشرافه وقراءته للحوادث والمشاكل والعلل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فقد كشف (بريشت) عن قوانين الواقع في ضوء موقفه الماركسي ومن خلال تفكيره الفني، وان كل عصر يوظف في الفن ما هو خاص به، وان الجوهر الموضوعي، والحقيقة الموضوعية للاعمال الفنية، تبقى دون تبديل، والتحول هو تحول شكلي يرتبط بالرؤية الاخراجية التي تشكل عناصرها من سينوغرافيا وازياء وشخصيات وضوء وقراءة جديدة محايثة للوقائع، ولم يتوقف (بريشت) ضمن انساق العلاقة التاريخية الجامدة وانما اخذ يحرر نصه من ربقة المحددات الزمكانية والايديولوجية، باجراء تعديلات مستمرة على نصوصه من حذف واضافة بما يتساوق مع التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فوضع (بريشت) مثلا امام مسرحية (بنادق الام كارار) التي تاخذ شرعيتها وتاثيرها من التطابق مع موقف اجتماعي/ سياسي معين-مهمة محدودة، لان العلاقة التاريخية الحتمية لا توضح من المسرحية نفسها، فاسباب كتابة مسرحية (الام كارار) التي تعالج تفاقم التناقضات الطبقية في اسبانيا الى درجة الحرب الاهلية، وكان وقتها من المهم كسب مناضلين من اجل قضية الشعب الاسباني، وحينما قدمت المسرحية في السويد عام ١٩٣٨، اثيرت مناقشات عديدة حول ما اذا كانت نتيجة القتال في اسبانيا تفند المسرحية، وقد اضاف (بريشت) الى المسرحية فيما بعد اطار حدث جديد- مكون من تمهيد وخاتمة-لكي يضعها في العلاقة التاريخية[١]، وكثيرة هي الاضافات التي وضعها بريشت على نصوصه تدريجيا تساوقا مع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في العالم، وهذا ما يجعل نصوصه من النصوص الديناميكية ذات الفاعلية القرائية المستمرة، فمعالجة (بريشت) للتحولات يتاتى من اختياره لموضوع

[١] ينظر: كيته ريلكه فايلر، ارسطو وبريشت، في "قيس الزبيدي، مسرح التغيير، بيروت: (دار ابن رشد، ١٩٧٨)، ص ٥١.

ساخن وجدلي لا يتركه (بريشت) وانما يطور من ميكانزماته الداخلية ليدافع عن قيمة الدرامية ولا يفقد طاقته التاويلية، فهو يعيد كتابة مسرحية (غاليلو غاليلي) ثلاث مرات لاجل هذا الهدف، ففي اهم فارق بين الكتابة الاولى والثانية هو عملية نكران (غاليلو) لاكتشافه الداحض للنظرية (الكوبرنيكوسية) ففي الكتابة الاولى كان المشهد الاخير مختلفا فغاليلي كتب خطاباته في السر، وحين اتى تلميذه لزيارته، يدبر (غاليلو) الامر بحيث يجعل تلميذه يهرب مخطوطته عبر الحدود، فنكرانه قد اتاح له خلق عمل له اهمية مركزية، اما في الكتابة الكارلفورنية أي (بريشت) عندما كان في منفاه الامريكي، فنرى (غاليلو) يقطع حديثه مع تلميذه المادح لكي يبرهن على ان نكرانه كان جريمة وان كتابة مهما كانت اهميته لا يبرر ذلك النكران ابدا.[١]

تفسر الكتابة الثانية لـ(غاليلو غاليلي) لعدم نكران (بريشت) للماركسية داخل منفاه الراسمالي، وعليه ان يدافع عن طروحاته الاشتراكية (اللينينية) على الرغم من وجوده في منفى يعمل ويتبنى غير هذه الايديولوجيا التي يمكن ان تؤدي به الى مغادرة امريكا، لو انها اعلنت بشكل تصدير وتبشيري واضح.

اما الكتابة الثالثة لـ(غاليلو) فهي تختلف عن الكتابتين الاوليتين في انها تعطي اهمية لـ(نكران) غاليلي لطروحاته العلمية بسبب توظيفها من قبل العالم لتدمير العالم نفسه، وفي هذا اشارة للقنبلة الذرية التي دمرت مدينة هيروشيما اليابانية عام ١٩٤٥ وانهت الحرب العالمية الثانية.

وللمخرجين في العالم اثرهم في اثراء مفهوم التحولات الدلالية للنص البريشتي وفق تاثيرات ظروفهم ومرجعياتهم الايديولوجية والفنية، ففي مسرحية (قديسة المسالخ جان) والتي "قدمت في مدينة (شتوتغارت) واخراج (بني بيسون)، ركز فيها (بيسون) ضمن اطار تاريخي، لعرض التطور الدوري للاقتصاد الراسمالي في زمن ازدهار الراسمالية، ليعيد (بيسون) انتاج صيرورة الراسمالية ونتائج تاثيراتها على الواقع الاجتماعي والاقتصادي لالمانيا الستينات، والتدافع السياسي بين الاشتراكية والراسمالية، مع انجذاب الشارع الالماني للطروحات الراسمالية، وذلك لطراوة الحياة في المانيا الغربية عنها في الشرقية الفقيرة"[٢]، ويحدث التحول الدلالي في العرض ارتباطا اصيلا في الرؤية الاخراجية وعدم خضوع النص البريشتي للقراءة الانية فقط، وانما هو نص متحول بتحول الزمكان والظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ففي مسرحية (الام شجاعة) ومن اخراج (بريشت) عام (١٩٥٤) "يظهر الابن (ابن الام) وهو في طريقه الى الاعدام، فقد اراد مصمم

[١] ينظر: رونالد جراي، بريشت، مصدر سابق، ص ٢٧٤.

[٢] تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبريشت، مصدر سابق، ص ٢٠١.

الملابس الباس الابن ملابس ممزقة واظهاره حافي القدمين، ولكن بعد عشر سنوات أي عام ١٩٦٤ في اخراج نفس المسرحية برؤية (لوكفيتس) يظهر نفس الابن في سترة سوداء رسمية غالية الثمن تشبه لباس جنود "س.س" لقد اثرى الابن في فترة ارتقائه العسكري، بما يظهر تحولا دلاليا في مدلول الشخصية والمشهد عموما والذي اصبح الان يشير الى تجار الحرب وثراءهم الفاحش"[١] وفي اخراج مسرحيات (بريشت) الاولى في حاضنة ليست اشتراكية تظهر هناك تحولات عديدة في الرؤية الاخراجية ضمن انساق التجربة المحلية واسلوبها الفكري والجمالي في تلك الحاضنة الجديدة، "ففي نيويورك عام ١٩٣٦ اخرج (فيكتور وولفن) مسرحية (بنادق الام كارار) وصمم الديكور (موردخاي غورليك) واعطي العرض طابعا مغايرا، لما كان يفكر به (بريشت) في المسرح الملحمي والياته فجعل (وولفن) موت الابن في نهاية المسرحية، وتم اعطاء الطابع الروسي التقليدي للازياء، وتم التسريع من وتيرة الاحداث وصولا الى النهاية الدراماتيكية في موت الابن، الذي يقع في منتصف المسرحية في النص البريشتي"[٢]، وجرى ذلك التحول بسبب عدم وصول مفاهيم المسرح الملحمي وترجمتها بصورة واضحة للمخرج والممثل الامريكي وانغمارهم في المدرسة الستانسلافسكية الاخراجية والادائية الاندماجية، المتركزة في مدرسة (ستراسبورج) الفنية واسلوبها الذي وضع الاحداث بشكل تصاعدي (بداية، وسط، نهاية) لتركيز التاثير الايهامي لدى المتلقي المتغذي على هذا النمط من العروض التي هي انعكاس لحاضنته الراسمالية.

وبتاثير مباشر من مباديء (الواقعية الاشتراكية) واعتبار البطل الايجابي في مسرحيات الواقعية الاشتراكية هو (الشعب) بصوته وحضوره المتوحد والهادر بوسائله الشعبية من رقص واحتفال وطقس"[٣]، قام المخرج الشكلاني (الكسندر تايروف) عام ١٩٣٥ باخراج مسرحية(بريشت) (اوبرا القروش الثلاثة) "فبين يدي (تايروف) تحولت هزلية بريشت المرة الى "كوميديا حافلة بالرقص"[٤]، ويرى الباحث ان اهتمام (تايروف) باخراج النص البريشتي جاء لانفتاحه على الحوار الجدلي للطبقات السفلي (البروليتارية) في مجتمع الاوبرا، ومحاولة النهوض بوعيها لجعله وعيا تقدمياً حيث تحول النص الطبقي الى عرض شكلاني (ايديولوجي) احتفالي صاخب.

---

[١] المصدر السابق، ص ١٩٨.
[٢] فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٥٠.
[٣] الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، دمشق: (وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٦)، ص٧٧.
[٤] فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٤٨.

اما على صعيد الشخصية المحلية فتكونت مساحة اخراجية متغيرة لازاحة الشكل الدرامي للشخصية (الاصل) في النص البريشتي، بما يتساوق مع المتغيرات الاقتصادية، فمثلا قدمت مسرحية (قديسة المسالخ جان) بعد الحرب العالمية الثانية عام ١٩٦٤ في المانيا الشرقية وباخراج (هاري بوكنيتش)، ويذكر العرض بكلمات وديكورات متاثرة وبان المسرحية لا تزال تحتفظ بكل مغزاها في زمننا هذا، الا ان سوق التبادل، لم تعد هي كما كانت في العام ١٩٢٩، لكنها لا تزال قائمة دائما وفي كل مكان، واقام (بوكنيتش) عدة تحولات في رؤيته الاخراجية للنص البريشتي فيما يخص الشخصية الملحمية حيث قام بتحويل شخصية (موللر) البروليتاري الى شخصية راسمالية تسم العرض وتستشرف حال المانيا المتحولة تدريجيا الى النظام الراسمالي، وهدم (موللر) والشخصيات الاخرى الجدار الكارتوني الفاصل بين مدينة المسالخ والمدينة الرثة[١] في قراءة تبعد ما يقرب عن الست والعشرين عاما عما سيحصل في عام ١٩٩٠ عندما اسقطت الجماهير الالمانية جدار (برلين) الذي يقسم المانيا الموحدة الى المانيتين، في قراءة مغايرة ومعاصرة للمسرحية البريشتية (قديسة المسالخ جان).

واخرج مسرحية (الانسان الطيب في ستزوان) المخرج (بني بيسون) "وتاثر (بيسون) بالجو الميتافيزيقي والاخلاقي للمسرحية وخاصة في مشهد دخول الالهة الثلاثة ونزولهم الى الارض، حيث قدم اخراجا يقترب من (الواقعية السحرية) وكان مشهد الاستهلال عندما ينزل الالهة الثلاث الى ستزوان محاولين ايجاد ماوى لهم، فان البيوت كانت تهرب منهم بحركة سريعة دراماتيكية الا منزل (شن تي) الفقير الذي ظل ماثلا وراسخا في الارض"[٢].

وحذف (بيسون) العديد من المشاهد في النص (البريشتي) وكثف البنية الملحمية وصاغها بتصرف، مما اثار حفيظة (هلينا فايكل) زوجة (بريشت) وكان هذا سبب خصامها المزمن مع (بيسون) اذ ترى (فايكل) ان التلاعب بالنص البريشتي دون معرفة، يسيء كثيرا لقوانين (بريشت) في (التغريب) و(الجست) و(المسافة الجمالية) واثار العرض اعجاب الجمهور الالماني والعالمي الذي حضره في ١٩٧٠/٤/١٧ على مسرح الشعب في برلين"[٣]، وفي تقديم اخر لمسرحية (الانسان الطيب) في اذار عام ١٩٧٦ قامت فرقة مسرح الشعب بتقديمها في مدينة زيوريخ السويسرية على مسرح دار التمثيل وقام باخراجها (مانفريد فكفيرد) وقامت الممثلة (نانه رشتر) بدور الانسان الطيب (شن تي) ووضع الموسيقى الفنان (باول ديساو) الذي وضع الموسيقى

(١) ينظر: فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٠٧.
(٢) فردريك ادين، مصدر سابق، ص ٢٩٣.
(٣) ينظر: عبد القادر الدليمي، الانسان الطيب يبعث على مسرح المنصور، في جريدة العراق العدد ٢٩٦٣ بتاريخ ١٩٨٥/٩/٢٨.

لمعظم مسرحيات(بريشت) بعد (كورت فايل) وجاءت المسرحية بشكل مغاير للطابع البرجوازي الذي تعيشه البيئة السويسرية وقدمت تاثير القصة الصينية باسلوبها المؤسلب والفقير على رؤية العرض.[١]

وفي ثاني تقديم للاعمال البريشتية في روسيا قام المخرج (يوري ليوبيوف) باخراج المسرحية على مسرح (شتشوكين) في موسكو عام ١٩٦٣، وكان هذا التقديم نسخة مشوهة لتعاليم (بريشت)، حيث لم ترضي تلاميذ (بريشت) او نقاده، اذ احتوت على اندماج عاطفي عال لشخصية (شن تي) والقناع (شوي تا) بحيث لم يفصل بين لحظات الاندماج والتقديم في مشهد التحول الشهير.[٢]

[١] ينظر: المصدر السابق.

[٢] ينظر: عبد القادر الدليمي، الانسان الطيب يبعث على مسرح المنصور، مصدر سابق.

المبحث الثالث

اجراءات البحث

تحليل مسرحية(الانسان الطيب)

تقديم فرقتي مسرح الفن الحديث والمسرح الشعبي ،وعرضت المسرحية في ١٩٨٥/٩/٧ على مسرح المنصور – بغداد .

نص- برتولد بريشت

تعريق- فاروق محمد

اخراج- عوني كرومي

سينوغرافيا- عادل كوركيس

لا يمكن الولوج في قراءة عرض (الانسان الطيب) من دون الوقوف على مرجعيات المخرج (عوني كرومي) اليسارية، وحاضنته الاكاديمية الالمانية الشرقية، التي درس فيها الجوانب الفكرية والجمالية لفن المسرح، اضافة لمفاهيمه الذاتية (الباطنية) التي تخص منطلقاته الدينية (المسيحية) في قراءة نص (الانسان الطيب في ستتروان) ففكرة التسامح والصفح هي الفكرة الاصلية في قراءة كرومي للنص، بعكس (بريشت) ذا المنطلقات (الكونفوشيوسية) والبوذية في رؤيته وتركيبه للنص، فـ(شن تي) –ضمن الرؤية الكرومية- رغم ضغط الواقع عليها، من قبل (سون) الحبيب الملفق، والمعدمين الذين يحاولون سلبها امكانياتها المادية والروحية، فهي تصفح عنهم جميعا في نهاية المطاف، اضافة لتاثيرات الجانب السياسي والاجتماعي على قراءة –كرومي- في نص العرض الجديد، والانفتاح على المنظومة الشعبية بوصفها لغة العرض السمعية والبصرية الاقرب لتصورات المتلقي المحلي عن النص البريشتي، اذ طالما غير المخرج العراقي من المواضعات اللغوية للنص البريشتي، كما في عروض ابراهيم جلال (البيك والسايق) و(دائرة الفحم البغدادية).

أ-متغيرات القراءة النصية:

في ضوء تعريق النص(البريشتي) من قبل المعرق (فاروق محمد) الذي قام بتغيير العديد من المشاهد، والتدخل العضوي في النص بما يتطابق مع الوقائع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لعراق العام ١٩٨٥، والاخذ بالاعتبار مجموعة من (التابوات)، والمحاذير التي لا يمكن التطرق لها في ظل النظام الشمولي السابق، حيث كانت الحرب العراقية الايرانية في اوجها، والمشاكل الاجتماعية والنفسية تعصف بالبلاد، والترهلات والانكسارات العديدة التي حلت في جسد المجتمع

بسبب الحرب، اضافة لتردي احوال المسرح العراقي في تلك الفترة، بدخول ما يعرف بالمسرح (التجاري) (الاستهلاكي) بتوجيه مباشر من النظام الشمولي السابق، لاغراض الترفيه وشغل وقت الجنود العائدين من الجبهة، بموضوعات حسية وكوميدية مسفة لتخرجهم خارج ايقاع الحرب، وتجعلهم مغيبين ذهنيا ومخدرين عن طرح الاسئلة الوجودية والوقائعية اليومية الملحة، وعدم تفعيل الجانب العقلي كي لا يسهم في انتاج اسئلة تقع في حيز المسكوت عنه والفضائحي.

حذف (فاروق محمد) بعض المشاهد في المسرحية البريشتية لاعتبارات اجتماعية واخلاقية لا تتطابق مع النسق الاجتماعي للمجتمع العراقي، منها مشهد (الماء في بستان المدينة) والذي يحتوي مشهد عراك مجموعة من المومسات على احد الزبائن ومعهن (شن تي)، وليخفف من توصيف (المومس) وانخراطها في حياة العهر، على الرغم من ان هذه الفكرة تعزز من المستوى التغريبي في العرض، خصوصا عندما تساعد (شن تي) ٠المومس) مجموعة الالهة النازلين في (ستزوان) في حين تغلق جميع البيوت ابوابها بوجههم، وحذف هذا المشهد لا يؤثر على القيم الدرامية لنص العرض، وانما يخفف من القيمة (التغريبية) التي ارادها (بريشت) في نصه الاول وحول (فاروق محمد) مهنة (الطيار) (سون) الى سائق يبحث عن المال لشراء سيارة يعمل بها في العاصمة، ومغادرته–أي المعرق– لمعنى وحلم الطيران، ليس لاسباب اجتماعية هذه المرة، وانما لاسباب سياسية، حيث كان العراق يمر بسنوات الحرب العراقية الايرانية ويجب الحذر من الاشارة لاي عنوان يرتبط بهذه الحرب، اضافة لاحلام (سون) بالسفر خارج (ستتروان) لا تتطابق مع الرؤية السياسية للنظام الشمولي في تلك الفترة حين اغلق جميع المطارات بوجه المدنيين العراقيين اثناء الحرب.

وغير (المعرق) شخصية صاحبة البيت وهي نفسها صاحبة الدكان الى التاجر (صاحب المظلة)، وتم تغيير الشخصية الى رجل بسبب قوة تاثير سلطة الرجل الادائية على (شن تي)، فلو كانت الشخصية امراة لقل تاثير الاداء في تجسيد شخصية (الراسمالي) الصاعد، واختصر (فاروق محمد) مشهد حفلة الزفاف التي يعقد فيها قران (شن تي) على (سون) (السائق)، واعطى دور اكبر للبواب او (الراهب البوذي) وحذف كل ما يتعلق بالشراب والسكر في النص الاصلي الذي اراده بريشت) لتاكيد الجانب الاحتفالي والبهيج الذي لم تنل منه (شن تي)، أي قسط من الفرح في المستقبل، وتم ايضا حذف مشاهد السكر لاسباب (اجتماعية) وبسبب طول المشهد وبقاءه في رقعة زمكانية واحدة.

وفعل (المعرق) من دور الساقي (يانج) حيث كان في الاصل البريشتي يدخل في اربع مشاهد فقط، اخذ الساقي الان مساحة جيدة في نص العرض ودخل في جميع الفواصل المونتاجية

بين المشاهد، وقدم القيمة السردية للراوي البريشتي اضافة للقيم الفعلية في كسره المستمر للايهام وطرحه للاسئلة على المتلقي، ومداخلاته الكوميدية الساخرة، ومباشرته للعرض في حال تغيير المشاهد.

ب- متغيرات التلقي للعرض الشعبي:

هناك اسباب بنيوية عديدة دعت (عوني كرومي) لتقديم المسرحية منها اسباب سياسية واجتماعية وفنية، والسبب السياسي/ الفني يتعلق بمحاولة النظام الشمولي السابق خنق الفرق الاهلية المعروفة كـ(فرقة لمسرح الفني الحديث) و(المسرح الشعبي)، بعد انهيار الشكل السياسي التعددي في البلاد، اذ كانت هذه الفرقة تعكس الخطاب الايديولوجي للاحزاب السياسية العراقية (يسارية وقومية) في فترة الستينات والسبعينات وبعد انهيار (الجبهة الوطنية) عام ١٩٧٨ فر العديد من اعضاء هذه الفرق الى خارج العراق وبقي نزر يسير منهم يعمل ويكتب ويمثل في مسرحيات فرق الدولة انذاك، والبعض الاخر اثر الانزواء والعزلة، عمل (كرومي) على لم شتات هاتين الفرقتين في عرض مسرحي متوافر على شروط العرض الاكاديمي، وعلى مستوى شكل العرض والتلقي الشعبي النظيف، وخارج انساق العروض المتداولة في تلك الفترة حيث بدا نظام التعبئة الثقافي يصدر عروضه لخدمة المعركة، فنشا شكل مسرحي افتعالي مفبرك وتعبوي تحت عنوان (مسرح المعركة) ويشخص الناقد والاديب (علي جواد الطاهر) احوال المسرح في عام ١٩٨٥ فيقول: "ثم نصل عامين انحط فيها المسرح واسفاه، الى درك عجيب غريب، لا تدري-وتدري- كيف حصل هذا ومن خطط له، ومن انتفع به ومن ومن؟! فمن قائل بجشع الممثلين ومن قائل بتفاهة المؤلفين والمخرجين، ومن قائل بالتقليد المنحط للمسرح المصري.. ومن ..ومن"[١]، واختلفت تقاليد المسرح التي جبل عليها الجمهور المحلي منذ الستينات فاصبحت هناك اشكال جديدة وغريبة على جسد المتلقي، فاذن باصطحاب الاطفال للمسرح، ودخلت المشروبات والاطعمة اليه، وغير عرض "الانسان الطيب" من المواصفات الجديدة للتلقي والتي تسيء الى الذوق العام والتقاليد المسرحية الراسخة، ويشير الكاتب (علي حسين) الى عملية تعديل الظواهر السلبية للمسرح الشعبي من قبل عرض (الانسان الطيب) فيقول: انتهت الضجة التي كان يحدثها الجمهور الداخل الى مسرح المنصور ووجد بعضهم من الذين اعتادوا على اطلاق التعليقات او اكل الكرزات اثناء العرض، انهم لن يستطيعوا ممارسة لعبتهم السمجة في الثرثرة والتكريز، ففضلوا السكوت والتطلع لخشبة المسرح اسوة باولئك الذين قدموا اليه وهم يعرفون على وجه التحديد ما الذي سيعرض

[١] علي جواد الطاهر، عوني كرومي والمسرح الشعبي، برلين: (ستارز ميكر لخدمات النشر، ٢٠٠٢)، ص ٥٥.

عليهم، او في الاقل انهم سيكونون ازاء عمل جاد وكوميدي في نفس الوقت، وهم يشاهدون فرقتين من اعرق الفرق المسرحية العراقية.[١]

اذن فقد غير عرض (الانسان الطيب) من انساق العلاقة الطارئة بين المتلقي والعرض المسرحي في ضوء استيقاظ مدركاته العقلية والذهنية، بعد ان كانت رازحة في مستويات الايهام والتخدير، والتسليم الضمني بالخطاب المقدم.

ج- متغيرات القراءة الاخراجية:

وغير (عوني كرومي) من المواضعات التقليدية لانساق العرض الملحمي ضمن مقاربته الاخراجية ودحض فكرة (النص المغلق) والبنية الزمكانية الواحدة، اذ ان النص البريشتي (الانسان الطيب في ستتروان) يعتبر من اكثر النصوص الملحمية انفتاحا على الشكل العالمي المشترك، وغير (كرومي) من بيئة النص البريشتي (الصينية) وحولها الى بيئة محلية عراقية لا تنفتح على فترة بعينها وانما تمثل شخصياتها نماذج مختلفة من الشرائح الاجتماعية المحلية، فالواقع المحلي هو البؤرة المركزية لانبثاق الرؤية الاخراجية لدى (كرومي) وليس فقط الشكل الاكاديمي للعرض والمحافظة على العناصر الملحمية، التي اراد منها (كرومي) توضيح عمليات تجسيد تجربة المسرح الملحمي في ضوء الحاضنة الاكاديمية في العراق، بعد التباس العديد من المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالمسرح الملحمي بسبب الترجمات السيئة او النقل الحرفي للتجربة الاوربية بتقاليدها الفنية للمسرح الملحمي دون النظر والبحث في الظروف التي تشكلت من خلالها هذه النصوص. يعمل (كرومي) على صعيد الشخصيات الملحمية في نص-العرض على تغيير انساقها وفق الرؤية الاخراجية الجديدة، فاول الشخصيات منطلقا من المفهوم الماركسي المرتبط بالمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية فشخصية (الحلاق) تغير هيئة الانسان نحو هيئة جديدة نظيفة ومتسقة، يحمل المقص (الفنتازي) معه دائما، فهو بطلبه الزواج من (شن تي) اراد ان يغير حياتها نحو واقع افضل، لكنه ضمن الرؤية (الكرومية) يمثل صورة من صور البرجوازية الصاعدة، التي ترفضها (شن تي)، اما (الطيار) (السائق) (سون) فيعمل بعد تغيير شخصيته، من قبل الاعداد على توجيه وقيادة حياة (شن تي) نحو الهاوية، فلا حقيقة منذ البداية لانتحاره ولا صحة لاخذه لها خارج البلاد، وشخصية (النجار) في رؤية(كرومي) فكان عبارة عن رابط للمشاهد وجعله كفعل مجسد اداة قريبة لمهنة النجارة فعلا.

اما على صعيد الفضاء السينوغرافي الذي صممه (عادل كوركيس) فيعتمد فيه على البنائية المتحركة والمؤسلبة والمتكونة تدريجيا على مدار العرض، فحين تدخل الالهة الثلاث لتبحث عن

[١] ينظر: علي حسين، عن الانسان الطيب، مجلة الف باء، العدد٨٦، في ١٩٨٥/٩/١٨.

بيت لتبيت ليلتها فيه، تهرب البيوت بيتا تلو الاخر، مع تسجيل صوتي لساكني هذه البيوت ورفضهم فتح ابوابها بحجج مختلفة، الا بيت الفتاة (العاهر) (شن تي) الراسخ في الارض، فدلالة هذا التغير، دلالة تغريبية واضحة فحين كان بيت الفتاة (شن تي) معرضا للاخلاء وغمز ولمز الجيران بسبب عهرها، اصبح بيتها الان هو البيت الوحيد الماثل والفاتح ابوابه للقادمين، في حين هربت وتوارت البيوت الاخرى، تشكل الدلالة التغريبية الحسية افق العرض الايديولوجي فالمهمل والمقصي اصبح هو المبرز والماثل.

تمثل السينوغرافيا بتكويناتها المختلفة حالة من التباين الطبقي للشخصيات ومرجعياتها الاجتماعية فكلما يتقادم العرض، تبدا الطبقات الاجتماعية السفلى بالصعود تدريجيا الى اعلى مسطحات السينوغرافيا (دكان شن تي) ومحلات (شوي تا) ويكون دكان (شن تي) هو ملاذهم وطريقهم في الصعود الطبقي هذا.. والكل يتعامل معها من الاعلى حتى الشخصيات البرجوازية (الحلاق) (التاجر) كان تلقي حواراتها من اعلى المكان، فالحلاق يحاول ضم ودمج دكان (شن تي) بمجموعة الغرف التي يملكها وليحول الجميع الى معمل يملكه وحده، وفي هذا اشارة سسيو-سياسية الى الواقع المحلي للمجتمع، الذي تغيرت معالمه الديمغرافية اذ اصبح الملاك/ السياسيون في ثمانينيات القرن المنصرم يستخدمون اراض وبيوت ومنازل لا يملكونها، بعد ان فرغت من ساكنيها بفعل التهجير والتسفير لشرائح معينة من المجتمع العراقي من قبل النظام الشمولي الحاكم انذاك وكانت هذه اشارة اخراجية واضحة لفضح المسكوت عنه اجتماعيا وسياسيا، اضافة الى اسهام الجانب السردي في العرض في كشف حياة طبقة (العمال) وفقدانهم للضمان الاجتماعي والصحي، وبين ذلك من خلال شخصية (النجار) السكير الذي ادمن الشراب بفعل طرده من العمل لكبر سنه، واشار العرض ايضا الى مشكلات اجتماعية خطيرة طرات على الواقع المحلي انذاك ودخول مفاهيم تجارية واجتماعية غريبة مثل مصطلح (السرقفلية) الذي جاء به (الشغيلة المصريون) الى العراق، واصبح مادة للتداول الاجتماعي في ضوء بحث المواطن عن السكن، والاصطلاح هذا يقترب من الواقع السكني في مصر وليس العراق، وانسلاخ الكثير من القيم الاجتماعية الاصيلة التي ناقشها العرض بسبب حب المال والترف اللاشرعي الذي جاءت به الحرب، لبعض قطاعات المجتمع.

اراد العرض في ضوء رؤيته (الاجتماعية والسياسية) ان يقف موقفا حاداً من تفشي الظواهر السلبية في المجتمع لذلك جاءت عملية التحول ولبس (القناع) من قبل (شن تي) لتظهر في شخصية (ابن العم) لاسترداد ما تم هدمه من تقاليد اجتماعية رصينة قائمة على العمل

المضني، والقوة في الدفاع عن الطيبة والخير الاجتماعي ومكتسباته، وان الحرية الشخصية للفرد ينبغي ان لا تعامل بكونها اجابة حاسمة وقاطعة عن الفرد ووطنيته وانتماءه وهويته.

ان خطاب العرض في (الانسان الطيب) يولي اهمية بالغة لاسترداد القيم والتقاليد، الماضية، قيم الخير والمحبة التي ينبغي الدفاع عنها وتحصينها، ومحاربة الربحية السهلة التي تاتي من خلال الرشوة والفساد الاجتماعي والصفقات التجارية المشبوهة.

ولازاحة فعل الايهام يضع(كرومي) المستوى السمعي/الموسيقي في مواجهة مباشرة مع المتلقي، اذ يظهر العازف (رائد جورج) على خشبة المسرح وهو يعزف على الة البيانو، ولاختيار هذه الالة دلالة على عدم التصعيد الدرامي، اذ هي صوتيا اقرب الى المستوى الصوتي الواحد، ومتمثلة للجو النفسي للعرض بما يحوي من جانب رومانتيكي وميتافيزيقي اقرب الى القداس الكنسي منه الى الاحتفال الماجن.

د- متغيرات الاداء التمثيلي (الملحمي):

تعمل منظومة الاداء التمثيلي في عرض (الانسان الطيب)، وفق فرضية اقتصادية وانتاجية ماركسية، اذ يوظف (كرومي) اقل عدد من الممثلين، لانتاج اكبر عدد من الشخصيات، فشخصية الاله الاول (خليل شوقي) تلعب بنفس الوقت شخصية (التاجر)، والاله الثاني (جعفر السعدي) يلعب شخصية (زوج الجارة)، والاله الثالث (رائد محسن) تلعب شخصية (الشحاذ) وفي ضوء تغايرات الشخصيات المستمرة يحصل المتلقي على تنوع ادائي صوتي وجسدي ملحوظ، ويوظف (كرومي) مفهوم (الجست) لدى الشخصيات في المسرحية باعتباره مرجعا اجتماعيا على صعيد الايماءة الجسدية والصوتية في اسلوب عمل الممثل، حينما تقدم الممثلة (خولة شاكر) (ام الخطيب) جمل مكررة مع حركة ايمائية واحدة مكررة ايضا، اذ تعيد الجملة ثلاث مرات، لابراز الجانب الساخر والغروتسكي في الشخصية، وشخصية (النجار) (عبد المرسل الزيدي) الذي يعمل موتيفات حركية اجتماعية مكررة كحركة الاصابع باستعمالات وظيفية متعددة، اما (التاجر) (خليل شوقي) فيعمل مع المظلة اشكال حركية (جستية) وايمائية متغيرة، توحي بمحاولة طيرانه خارج الانساق الاجتماعية الفقيرة، فبايماءاته الحركية يحاول التحليق، ويحول دلاليا المظلة الى سلاح بوجه الطبقات الدنيا ليبزها وينهرها.

اسهم التغير الدلالي لاداء شخصية (شن تي) (اثمار خضر) في توظيف البعد التغريبي عندما تتحول الى شخصية (القناع) (ابن العم) ففي الشخصية الاولى تتغير (اثمار خضر) من طبقاتها الصوتية بما ينسجم مع الهدف الفكري للمشهد، ولكنها عندما تلبس (القناع) في شخصية

(ابن العم) فهي تبقى بنسق صوتي واحد رتيب، بسبب فعل (القناع) الجامد، عديم الملامح اذ انه يعكس دواخل الشخصية القاسية، والتي يتبعها هدف ايديولوجي واحد هو الوصول الى استرداد حقوقها وقيمها المعنوية والمادية المهدورة اجتماعيا.

وعندما تتحول شخصية (الاله الاول) (خليل شوقي) الى شخصية التاجر (الراسمالي) في نسخة العرض، والتي كتبها (بريشت) كما اسلفنا على انها المراة (التاجر)، لم يتنازل الممثل (خليل شوقي) عن الصوت الانثوي فقد وظف مفهوم التحول الادائي (للجست) البريشتي ضمن اسلوب الـ(غروتسك) وراح يقدم التاجر على انه شخصية شاذة، وذلك لمسخ الشخصية الراسمالية وتشويهها.

النتائج

١. غاير (عوني كرومي) من القراءة النصية البريشتية وفق المتغير السياسي والايديولوجي المحلي، وضمن مواضعات فنية حذرة.
٢. ركز (عوني كرومي) على التحولات الدلالية للممثل وفق مرجعيات الشخصية الاجتماعية والطبقية في ضوء مفهوم (الجست) البريشتي.
٣. وظف المخرج المفاهيم الاقتصادية الماركسية في اسلوب عمله مع الممثل وانتاج اكبر عدد من الشخصيات باقل عدد من الممثلين، والحصول على فائض من التنوع الادائي الصوتي والجسدي.
٤. طور عرض (الانسان الطيب) من مسارات منظومة التلقي للمسرحية الشعبية في تلك الفترة، بانتاج خطاب يعتمد الكوميديا والسخرية المرة، خارج المناطق المنسقة والمبتذلة.
٥. عمل المخرج على طرح الالية التغريبية في العرض من خلال الموقف الاجتماعي الطبقي للشخصيات فقط.
٦. اعتماد الفضاء السينوغرافي الخال والممتليء تدريجيا وصولا للدلالات الاجتماعية/الطبقية في ضوء الارتفاع والانخفاض في المستوى السينوغرافي.
٧. بقيت المنظومة الاخراجية ضمن مناطق القراءة النصية (الفوتوغرافية) في بعض الاحيان، للاغراض الاكاديمية وللتعريف بالشكل الاجرائي الممسرح للنص الملحمي وعناصره الفنية.

قائمة المصادر

١. علي بن عمر الجرجاني، التعريفات، بيروت: (مكتبة لبنان للطباعة والنشر، ١٩٨٧).
٢. سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتاويل، في مجلة فكر ونقد، الرباط: (٤-١٦، السنة الثانية، فبراير ١٩٩٩).
٣. بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة: انطوان ابو زيد، بيروت: (منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٦).
٤. اديث كيرزويل، عصر البنيوية ، ترجمة: جابر عصفور، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥).
٥. دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، ترجمة: شاكر عبد الحميد، القاهرة: (منشورات اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠).

٦. كلاوس، دتلت مولر، الوظيفة التاريخية في اعمال بريشت، في : عدنان رشيد، مسرح بريشت، بيروت: (دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨).
٧. رونالد جراي، بريشت، ترجمة: نسيم مجلي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢).
٨. فردريك ادين، برتولد بريشت، حياته فنه وشعره، ترجمة: ابراهيم العريس، بيروت: (دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨١).
٩. تمارا سورينا، ستانسلافسكي وبريشت، ترجمة: ضيف الله مراد، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤).
١٠. مارتن اسلن، المسرحية المحدثة: من فيدكند الى بريشت، في: الحداثة، ترجمة: محمد حسن فوزي، بغداد: (دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٩٠).
١١. شفيق مقار، مقدمة مسرحية (الام الشجاعة)، برتولد بريشت، بيروت: (دار الهلال للطباعة والنشر، ١٩٧٨).
١٢. سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، الناشر: (بلقيس الدوسكي، بغداد-٢٠٠٥).
١٣. بيتي نانسه فيبر، حياة غاليلو ونظرية الثورة الدائمة، في: النظرية السياسية والممارسة الادبية، ترجمة: كامل يوسف حسين، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة، ١٩٨٦).
١٤. ادوين ديور، الافاق والاعماق، ج٢، ترجمة: مركز اللغات والترجمة، القاهرة: (وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٩).
١٥. رودولف بنكا، منهج العمل لدى برتولد بريشت، ترجمة: نبيل صفار، مجلة الحياة المسرحية، دمشق: (تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد) العدد٢٤-٢٥ السنة ١٩٨٥.
١٦. فالتر بنجامان، بريخت، ترجمة: اميرة الزيت، سلسلة اعلام الفكر العالمي، بيروت: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤).
١٧. تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الادبي، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، مايو ١٩٨٥، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب).
١٨. برتولد بريشت، الانسان الطيب في ستتروان، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: (مكتبة النهضة الجديدة، ١٩٦٥).
١٩. سوزان بينيت، جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكري، القاهرة: (منشورات مهرجان القاهرة التجريبي، ١٩٩٠).
٢٠. كاترين بليزايتون، مسرح مايرهولد وبريشت، ترجمة: فايز قزق، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٧).
٢١. قيس الزبيدي، مسرح التغيير، بيروت: (دار ابن رشد، ١٩٧٨).
٢٢. الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، دمشق: (وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٦).
٢٣. عبد القادر الدليمي، الانسان الطيب يبعث على مسرح المنصور، في جريدة العراق العدد ٢٩٦٣ بتاريخ ١٩٨٥/٩/٢٨.
٢٤. علي جواد الطاهر، عوني كرومي والمشرح الشعبي، برلين: (ستارز ميكر لخدمات النشر، ٢٠٠٢).
٢٥. علي حسين، عن الانسان الطيب، مجلة الف باء، العدد٨٦، في ١٩٨٥/٩/١٨.
26. Frolor ,I, Dictionary of philosophy Moscow: progress publishers, 1984.
27. John Willett, the theatre of Bertold Brecht, London university paperbacks, 1967.
28. John Willett , Brecht on the theatre, Lendon: Eyre Methuen, 1974.