منارات
manarat

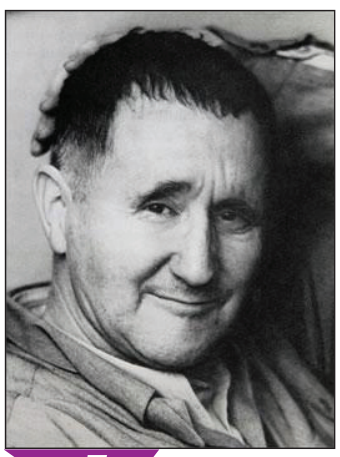
رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (1850)السنة السابعة -السبت (17) تموز 2010

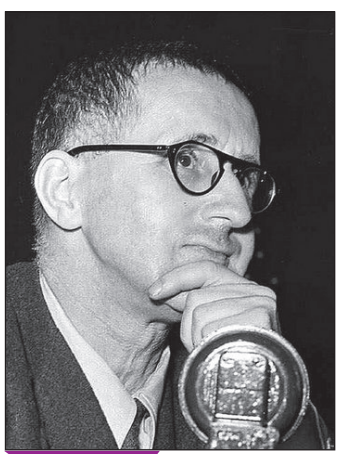
2

بريخت والمسرح العراقي



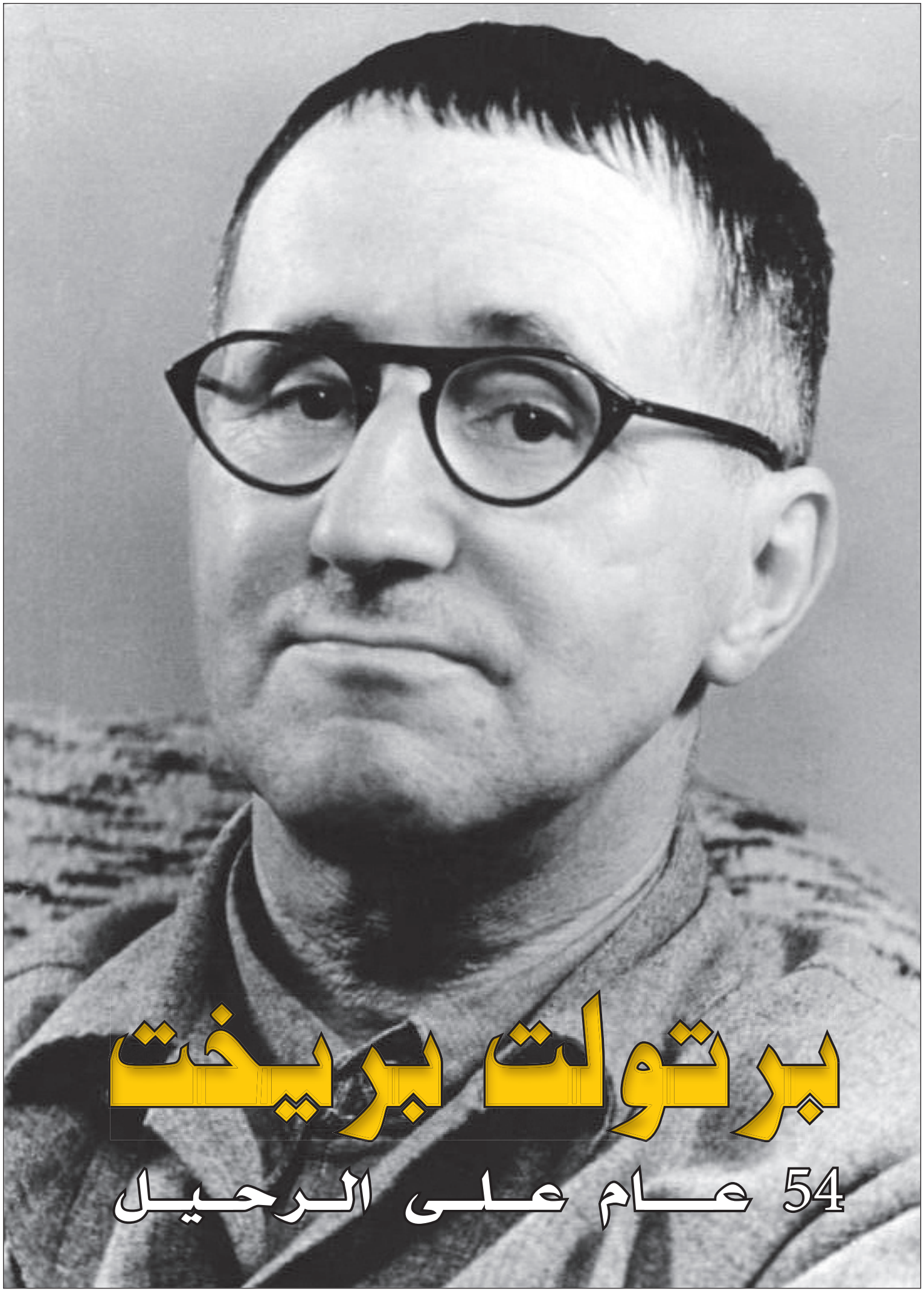
5

برتولد بريخت شاعرا



10

بريخت
في الذاكرة



برتولت بريخت

54 عام على الرحيل

برتولت بريخت والمسرح العراقي

في الاسابيع الاخيرة وحتى 21 من أيار الجاري ولاول مرة منذ عام 1947 ، تعرض على مسرح السينما في واشنطن مسرحية "المتحدثون الصامتون"، وهي احدى مسرحيات الشاعر والكاتب المسرحي الالماني برتولت بريخت، احد ابرز كتاب الشعر والمسرحية في القرن العشرين لرحيله. ولهذا العرض في الولايات المتحدة الآن مغزى خاص حيث ان هستيريا الحرب الباردة التي طغت على هذا البلد خلال قرابة خمسة عقود، وغيبت الكثيرين من رموز الثقافة والتنوير، واجبرتهم على مغادرة البلاد او الاعتكاف او السجن ، قد ولت.

د. عادل حبه

ويجري منذ انهيار الحرب الباردة المشينة اعادة الاعتبار لضحايا تلك المرحلة المظلمة وعرض نتاجاتهم وطبع كتبهم في الولايات المتحدة الامريكية او في روسيا على حد سواء. وهكذا جرى ، على سبيل المثال، انتاج فلم امريكي عن حياة تشارلي شابلن في السنوات الاخيرة بعد ان منعت كل نتاجاته بحجة الشيوعية و تهمة النشاط المعادي للولايات المتحدة واجبر على مغادرة البلاد. لقد طالت هذه الهيستيريا ابرز كتاب المسرح وهو برتولت بريخت بنفس التهمة واضطر هو الآخر الى مغادرة البلاد في عام ١٩٤٧. وقد تطول القائمة، والحيز لا يسمح بذلك، لو استعرضنا جميع الكتاب والمسرحيين والفنانين ونجوم السينما والتنويريين والفلاسفة وعلماء الاجتماع والاقتصاد والشخصيات السياسية والنقابية والمهنية ممن طالها سيف الحرب الباردة وشرورها والتي سادت العالم شرقها وغربها مما الحق أضراراً جمة بالمجتمع الامريكي وفي الثقافة والوجدان والضمير فيه، ناهيك عما لحق من اضرار بالثقافة في العالم عموماً.

ولد بريخت في عام ١٨٩٨ في مدينة اوغسبرغ من محافظة باير جنوب المانيا عن أب كاثوليكي وام بروتستانتية. وبدأ بكتابة الشعر في سن مبكرة ، ونشرت اولى مقطوعاته الشعرية في عام ١٩١٤. وعندما انهى بريخت المدرسة الابتدائية انتقل الى "غومنازيوم كونيغليشزه" لاكمال دراسته المتوسطة. وفي عام ١٩١٧ سجل في جامعة لودفيغ ماكسيمليان في مدينة ميونيخ لدراسة الطب. وبعد انهاء الخدمة العسكرية كطبيب متدرب في الجيش، تابع الدراسة في الطب والتي سرعان ما تركها في عام ١٩٢١. وبعد احداث الثورة البافارية في عام ١٩١٨ كتب اول مسرحية له وهي "بال" والتي اخرجت ١٩٢٣ في عام ولقت نجاحاً كبيراً.

بدأ ارتباط بريخت بالشيوعية عام ١٩١٩، عندما انضم الى الحزب الديمقراطي الاشتراكي المستقل. واثناء ذلك اقام علاقة وطيدة مع الكاتب الالماني ليون فوشتوانغر والتي كانت لها اهمية كبيرة بالنسبة الى الكاتب الشاب من الناحية الادبية. ونصحه فوشتوانغر بالانضباط بقدر ما يتعلق بكتابة المسرحيات. وعين بريخت في عام ١٩٢٠ كمشاور اساسي في اختيار المسرحيات في كمرسباید في ميونيخ. وبعد علاقة عاطفية مع فراولين باي ولد ابنه الاول فرانك. وفي عام ١٩٢٢ تزوج من الممثلة ماريان زوف. وتم تعيين بريخت في عام ١٩٢٤ مستشاراً لمسرح ماكس راينهاردت دويتشس في برلين. وصعد نجم بريخت مع عرض مسرحيته "تشرد في الليل" (١٩٢٤) واستمرت مع عرض "اوبرا الشحاذين" او "اوبرا القروش الثلاثة" للمؤلف جون غاي، والتي اتفق على تلحينها مع الموسيقار كورت ويل. وفي حوالي عام ١٩٢٧ شرع بريخت بدراسة كتاب "الرأسمال" لكارل ماركس، وتأثر بمفهوم البناء الفوقي الذي طرحه ماركس والذي اصبح محوراً في مفهوم بريخت لنظريته المسرحية. وغدا بريخت، في عام ١٩٢٩، عضواً في الحزب الشيوعي الالماني. وقام اثناء عمله في مسرح شيفباوردام بتدريب الكثير من الممثلين الذين تحولوا الى نجوم في عالم المسرح والسينما الالمانية ومن بينهم اوسكار هومولكا وبيتر لور والمغنية لوت لينيا زوجة كورت ويل. وعمل بريخت مع هانس ايزلر على انتاج فلم سياسي هو "كوهله وامب"، وهو الاسم الذي كان يطلق على احد الاحياء الفقيرة التي تحتضن العاطلين عن العمل. وسمحت السلطات بعرض الفلم في عام ١٩٣٢ الا انه سرعان ما منعته السلطة النازية الجديدة التي سيطرت على الحكم حينذاك. في عام ١٩٣٠ عرضت مسرحيته الملتزمة سياسياً وهي "الاجراءات اتخذت" والتي تتميز بالمباشرة واللاعاطفية، والتي تحفظ الحزب الشيوعي الالماني عليها لتضمنها قدراً من التطرف السياسي. ان الدرس الذي يقدمه بريخت في هذه المسرحية هو التضحية بالفرد بأي نحو من اجل توفير الحرية للبشرية في المستقبل.

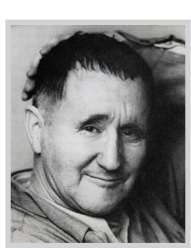
في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين فرضت السلطة النازية حظراً على جميع مؤلفات بريخت ومسرحياته واشعاره. وغالباً ما كان البوليس يهاجم دور العرض ويوقف عرض مسرحيات بريخت. ولذا قرر بريخت الهجرة الى الدانيمارك واستقر في جزيرة فين حتى عام ١٩٣٩. ثم رحل الى فنلندا حيث استقر في مدينة ليتي وكضيف على الكاتب الفنلندي هيلا ويوهلجوكي. وهناك كتب بريخت مسرحيته الشهيرة "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" في عام ١٩٤٠. وفي نفس السنة كتب مقالته الشهيرة "حول المسرح التجريبي" حيث القى فيها ضوءا على اعمال فاختانغوف وانتوين ومايرهولد وراينهاردت واوخلوبوكوف وستانيسلافسكي وجيسنر وغيرهم من المسرحيين الانطباعيين. وناقش بريخت اتجاهين في المسرح المعاصر هما الطبيعي والانطباعي. واعتبر الطبيعية عبارة عن "تمثيل بين الفن والعلم"، والذي يعطي المسرح الطبيعي تأثيراً اجتماعياً كبيراً ولكن على حساب قدرته على رفع المتعة الجمالية. اما الانطباعية فهي على حد قول بريخت "تغني الى حد كبير وسائل المسرح في التعبير وتجلب مكتسبات جمالية قابلة للاستغلال". ولكنها برهنت على انها غير قادرة على القاء اي ضوء على العالم بإعتباره موضوعا للنشاط الانساني.

ومن فنلندا انتقل بريخت الى الاتحاد السوفييتي ليستقر لفترة قصيرة ويتعرف على نمط من الاداء المسرحي القفقازي والشرقي التقليدي عموماً بما يعرف عندنا في الادب العربي بـ "الحكواتي" او "القصه خون" في الادب الفارسي، والتي على ضوئها كتب مسرحيته المعروفة "دائرة الطباشير القفقازية" (١٩٤١ -١٩٤٥). ان جوهر هذه المسرحية يوضح ان الملكية يجب أن لا تعود الا الى اولئك الذين يمكن ان يستفيدوا منها بطريقة انسانية. كما بادر الى كتابة مسرحيته الشهيرة الاخرى وهي "الانسانة الطيبة من ستشوان" عن حكاية صينية. وفي هاتين المسرحيتين اقتبس بريخت من اساليب المسارح الصينية والروسية والشرقية المبادئ الاساسية لمنصة المسرح وتقسيمه والاداء المسرحي.

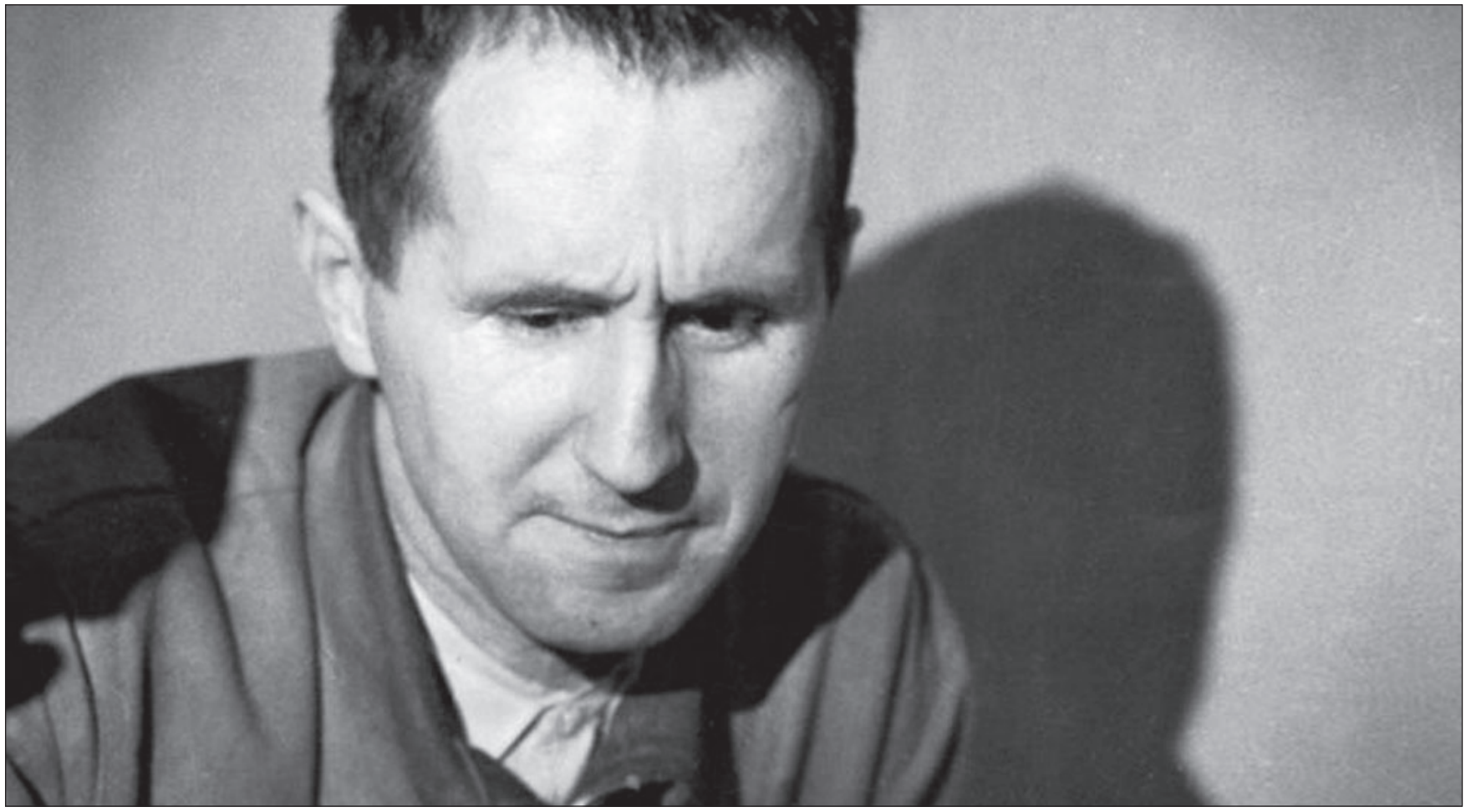
و انتقل بريخت بعد ذلك الى الولايات المتحدة واستقر في مدينة سانتا مونيكا، ورافقته في رحلته الممثلة الدانماركية روث بيرلو والممثلة البروليتارية الالمانية مارغريت ستيفان التي وافاها الاجل في موسكو.

وفي موطنه الجديد حاول بريخت الكتابة لهوليوود، ولكن المتنفذين فيها لم يوافقوا الا على نص واحد له وهو "الجلادون يموتون ايضاً" والذي حول الى فلم اخرجه المخرج السينمائي البارز فريتس لانك في عام ١٩٤٢.

وفي عام ١٩٤٧ استدعي الى التحقيق من قبل لجنة النشاط المعادي لامريكا والتابعة للكونغرس الامريكي برئاسة جي. بارنل توماس. والتزم بريخت الصمت امام المحققين، ولم "يشاكس". وغادر بريخت الولايات المتحدة مباشرة دون انتظار حضور عرض مسرحيته "حياة غاليلو غاليلي" في مدينة نيويورك، والتي قام بدور البطولة فيها تشارلز لافتون الممثل المسرحي والسينمائي المعروف. وتحكي هذه المسرحية عن استسلام غاليلو، هذه الشخصية العلمية وتنازله عن نظريته حول الكون امام محاكم التفتيش الدينية القروسطائية مقابل الابقاء على حياته. وفي خلال فترة بقائه في الولايات المتحدة تعرف على الناقد والاديب الانجليزي المقيم في الولايات المتحدة اريك بنتلي، من انصار السلام والتقدم المعروفين آنذاك، حيث قام



في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين فرضت السلطة النازية حضراً على جميع مؤلفات بريخت ومسرحياته واشعاره. وغالباً ما كان البوليس يهاجم دور العرض ويوقف عرض مسرحيات بريخت. ولذا قرر بريخت الهجرة الى الدانيمارك واستقر في جزيرة فين حتى عام 1939. ثم رحل الى فنلندا حيث استقر في مدينة ليتي وكضيف على الكاتب الفنلندي هيلا ويوهلجوكي. وهناك كتب بريخت مسرحيته الشهيرة "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" في عام 1940.



الاخير بترجمة آثار بريخت الى اللغة الانجليزية لتسهيل تقديمها على مسارح الدول الناطقة بالإنجليزية. وقد الف بنتلي اخيراً كتاباً قيماً عن حياة بريخت بعنوان "خواطري عن بريخت" الذي بعتبر افضل ما كتب عن هذا المبدع والفيلسوف.

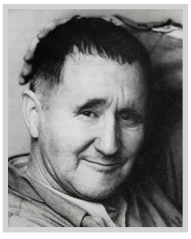
وانتقل بريخت الى سويسرا حيث عكف خلال سنة من استقراره في مدينة زوريخ على تقديم مسرحية "انتيغونا" لصوفوكوليس. كما قام بتأليف كتابه النظري المعروف حول المسرح وهو بعنوان "مبادئ مختصرة في المسرح". وبعد ١٥ سنة في المنفى عاد بريخت الى وطنه المانيا في عام ١٩٤٨ واستقر في برلين حيث اسس مسرحاً خاصاً به هو مسرح "برلينر انسامبل". وشاركته في نشاطه زوجته الثانية هيلين فايغل التي تزوجها عام ١٩٢٨ إذ قامت بأداء أدوار رئيسة في مسرحياته الى جانب إخراج هذه المسرحيات. ولم تخل علاقاته مع الاجهزة الرسمية في المانيا الديمقراطية من المشاكل رغم انه كان يحاول تخطي المشاكل مع اجهزة الرقابة فيها. وفي ملاحظاته التي دونها آنذاك كتب يقول "اية أزمنة هي التي نعيشها عندما يصبح الحديث عن الشجرة جريمة لا تغتفر لانه يخترق جدار الصمت على الاعمال الشائنة!". ومن اجل التمتع بإمكانية الحركة والانتقال بحرية في اوربا، بادر الى طلب الحصول على جواز سفر نمساوي في عام ١٩٥٠.

لقد اصبح برتولت بريخت الاكثر شعبية في الشعر المعاصر، ولم ينافسه سوى شكسبير وشيللر. وشاعت شهرته بنحو اكثر عندما قام المخرج الفرنسي جين فيلار بإخراج مسرحية بريخت "الام الشجاعة وابناؤها" في باريس عام ١٩٥١. وتبع ذلك قيام فرقة بريخت المسرحية "برلينر انسامبل" بالمشاركة في المهرجان الدولي للمسرح في باريس عام ١٩٥٤ مما زاد احترام العالم لفنه. وقد ترجمت مسرحياته الى٤٢ لغة وطبعت مؤلفاته في ٧٠ مجلداً.

لقد اراد بريخت من المسرح ان يتحول الى منبر للحوار وليس منصة للاوهام. ووضع مفهوماً جديداً للابداع المسرحي عرف بـ "التغريب" او "مسرح ابيك" او "المسرح الملحمي"، الذي يهدف الى حث دائرة النقد في ذهن المتفرج. ان هذا المفهوم يستند الى فكرة "صناعة ما هو غريب" وهذا ما يحوله الى فعل شعري. وكان بريخت يهدف من مفهومه الى انتزاع الانفعال من الانتاج المسرحي وابعاد المشاهد عن الشخصيات المسرحية وانفكاك الممثلين عن ادوارهم. وعند ذاك تصبح الحقيقة اكثر سهولة للادراك. وكان بريخت يردد على الدوام المقولة التالية : "لا شئ اهم من تعلم التفكير بشكل خام. فالتفكير الخام هو تفكير الرجال العظام". ان مسرح بريخت يهدف الى دفع المشاهد للتفكير. لقد قادت معتقدات بريخت الفلسفية الماركسية الى دمج وظيفتين للمسرح؛ اي وظيفة التوجيه والمتعة او التسلية. وهنا سعى بريخت الى ان يجعل من المسرح مشروع صورة للعالم بادوات فنية، ويقدم نماذج للحياة بإمكانها ان تساعد المتفرج على فهم بيئته الاجتماعية والسيطرة عليها من الناحية العقلانية والعاطفية.

لم يعرف المعنيون بالمسرح في العراق بريخت الا متأخرا. ففي اوائل الخمسينيات حمل المسرحي البارز جاسم العبودي وزوجته الفاضلة الامريكية مارغريت العبودي بعد عودتهم من الولايات المتحدة ملامح المسرح الانطباعي ومدرسة ستانيسلافسكي بالذات ولم يقدموا مسرح بريخت الى الجمهور العراقي. لقد ارسى جاسم العبودي المسرح العراقي على اسس علمية حديثة، كما قامت السيدة الفاضلة مارغريت بتدريس اسس المكياج المسرحي العلمي وتتلمذ على يدها الكثير من طلبة معهد الفنون الجميلة ومنهم المسرحي عبدالله حبه. ولكن في منتصف الخمسينيات بدأ المهتمون بالمسرح قراءة ما يكتب عن بريخت في صحف عربية وعراقية. فقد كتب الرسام والمسرحي والصحفي عبدالله حبه في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي اول مقالة عن بريخت في مجلة السينما التي كان يصدرها المخرج السينمائي كامران حسني وهو نفس مخرج الفلم العراقي الشهير "سعيد افندي" الذي قام ببطولته كل من الفنان القدير يوسف العاني والفنان الرائع عبد الواحد طه والفنانة الموهوبة ناهدة الرماح. وبعد عودة الفنان الراحل ابراهيم جلال من الولايات المتحدة في اوائل الستينيات من القرن الماضي، عمل على ادراج مسرح بريخت في مادة الاخراج في معهد الفنون الجميلة وفي الاكاديمية.

واعتمد المرحوم ابراهيم جلال مدرسة



لقد اراد بريخت من المسرح ان يتحول الى منبر للحوار وليس منصة للاوهام. ووضع مفهوماً جديداً للابداع المسرحي عرف بـ "التغريب" او "مسرح ابيك" او "المسرح الملحمي"، الذي يهدف الى حث دائرة النقد في ذهن المتفرج. ان هذا المفهوم يستند الى فكرة "صناعة ما هو غريب" وهذا ما يحوله الى فعل شعري. وكان بريخت يهدف من مفهومه الى انتزاع الانفعال من الانتاج المسرحي وابعاد المشاهد عن الشخصيات المسرحية وانفكاك الممثلين عن ادوارهم. وعند ذاك تصبح الحقيقة اكتر سهولة للادراك.

بريخت في الاسلوب التقني واعتمد الواقعية الملحمية ضمن نظرة فلسفية مع اضافة عناصر وتشكيلات من رقص وموسيقى في الاخراج. الا ان القمع السياسي لم يدع للفنان ابراهيم جلال تحقيق مشروعه بذريعة ماركسية هذا المنهج. لقد عمل ابراهيم جلال على هذا المنهج عند اخراجه لمسرحية "مصرع كليوباترا" لاحمد شوقي و "ماكبث" لشكسبير و "كاليغولا" لكامو و "فوانيس" لطه سالم. لقد تكللت جهود ابراهيم جلال بالنجاح في النهاية عندما قام بإخراج مسرحية "البيك والسائق"، المقتبسة من مسرحية بريخت "بونتيلا وتابعه ماتي"، والتي جرى تعريبها من قبل الشاعر والسيناريست صادق الصائغ. وقد مثل دور بونتيلا الممثل القدير يوسف العاني ومثل دور ماتي الممثل البارع قاسم محمد. ان هذه المسرحية في الحقيقة كانت اطروحة الماجستير التي قدمها ابراهيم جلال في معهد غودمان ثياتر في الولايات المتحدة في اثناء دراسته.

في عام ١٩٦٤ نشرت "سلسلة مسرحيات عالمية" لاول مرة نص مسرحية لبريخت وهي "القاعدة والاستثناء". "وكتب المسرحي الشاب علي رفيق الطالب في معهد الفنون الجميلة دراسة لهذا الاسلوب غير المألوف في العراق في المعهد. وتلقى المسرحي الشاب التشجيع من الفنان الراحل جعفر السعدي، وشرع علي رفيق بالاستعداد لاخراج هذه المسرحية. و تطلب التحضير لهذه المسرحية الاتفاق مع الشاعر الراحل طارق ياسين لتهيئة النص الشعري وتهيئته موسيقيا. وتولى الفنان الراحل كمال السيد بالتلحين، حيث لحن ١١ اغنية وكانت اول اعماله الموسيقية. وبعد التدريب المضني على هذا الاسلوب الجديد تم العرض في عام ١٩٦٥ ضمن الموسم المسرحي الطلابي الرابع على قاعة حقي الشبلي، وهو يعد اول عرض لاعمال بريخت في العراق. وعرضت المسرحية لمدة يومين ولكن تدخلت عمادة المعهد في اليوم الثالث ومنعت العرض وافرغت القاعة من الكراسي بذريعة ان المسرحية ماركسية!! ولكن مخرج العرض دخل القاعة عنوة ودعى الجمهور لمشاهدة المسرحية وقوفاً. وإستجاب الجمهور للعرض الذي دام ساعتان. وشارك في التمثيل كل من الفنانين سامي السراج وكاظم فارس وساهرة احمد وعبد الحسين كامل وحكمت الكلو وتحسين شعبان وعوني كرومي وقصي البصري وقاسم الملاك وفيصل صالح وصمم الديكور الفنان فائق حسين".

ثم جرى تباعاً عرض مسرحيات لبريخت في العراق. فقام المخرج صلاح الكصب بإخراج مسرحية "محاكمة لوكولوس". واعاد الشهيد كاظم الخالدي إخراج مسرحية "القاعدة والاستثناء". كما قام المخرج فيصل المقدادي باخراج مسرحية "القائل نعم القائل لا". وقام المرحوم ابراهيم جلال بإخراج مسرحية "دائرة الطباشير القفقازية" بعد ان عرقها واعاد كتابتها المؤلف عادل كاظم واطلق عليها اسم "دائرة الفحم البغدادية" التي منعت بعد العرض الاول من قبل طارق عزيز منظر "النازيين العراقيين"، تماماً كما منعت اعمال بريخت من قبل غوبلز والسلطات النازية قبل خمسة عقود. وقام الفنان عوني كرومي بإخراج مسرحية "حياة غاليلو غاليلي" ايضا.

لقد كان تأثير بريخت على المسرح المعاصر ضخماً ومثيراً للنقاش والجدل في نفس الوقت. ان المخرج والممثل والمصمم والمؤلف الموسيقي يحتفظون بمكانة متساوية في الانتاج، وهو ابداع جديد في الفن المسرحي. كما إن وجهة نظربريخت الماركسية كانت حجر عثرة امام اندماجه بالمسرح الغربي، في حين شكلت تكنيكاته الشكلية في خدمة المتعة الجمالية صعوبات جدية في الاداء المسرحي في الدول الاشتراكية. ولكن وبدون شك فان المشاهد والملابس التي استخدمها بريخت في عروضه المسرحية اضحت الاكثر نفوذاً في المسرح المعاصر.

باحث ومترجم عراقي
مقيم في موسكو

برتولد برخت رائد المسرح الملحمي

يعد برتولد برخت من اعظم الشعراء المسرحيين في القرن العشرين ، فكانت شهرته تصل إلى أنحاء العالم كافة ، حتى يمكن القول أن مسرحه من الثورات المهمة في تاريخ المسرح العالمي التي قلبت كيان المسرح من حيث الشكل والمضمون وقد تأثرت به اغلب المدارس المسرحية الحديثة .
عكست مسيرته الفكرية الأحداث المتلاطمة التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين في أوروبا ، ففي ظل الفساد السياسي وغياب الوعي الشعبي في ألمانيا أيام الحكم النازي بلور برخت فكرته عن المسرح الملحمي كمقابل للمسرح الدرامي المعتاد وسعى من خلال هذا اللون المسرحي الى أن يخلق جمهوراً يستطيع التفاعل مع الأحداث ليتحرر من دوره كمشاهد سلبي .

عامر صباح المرزوك

ولد برخت في العام ١٨٩٨ في (أوجسبورغ) جنوب ألمانيا ، وانتقل إلى برلين في العام ١٩٢٤ ليعايش التطورات المعاصرة في مجال المسرح والأدب ، حيث شهد التاريخ الألماني عن قرب ، فابنه فرانك جُند في الجيش الألماني وقُتل في الحرب العالمية الثانية على الجبهة الروسية ، فهجر برخت ألمانيا في العام ١٩٣٣ بعد وصول الحكم النازي إلى السلطة وأتخذ من الدنمارك منفى اختيارياً له وعاش فيها ست سنوات ، ثم قام بنزوح طويل عبر عواصم المهجر الإسكندنافية حتى انتقل إلى روسيا ومنها إلى أقصى الشرق حيث ركب باخرة ووصل إلى كاليفورنيا على الساحل الأمريكي الغربي هناك قضى بضع سنوات عصيبة ، شعر فيها بعزلة شديدة حيث لم تعره الحياة الثقافية الأمريكية أي اهتمام يذكر وفي خاتمة المطاف اتهمته لجنة مراقبة النشاطات المناهضة لأمريكا بالشيوعية وذلك أيام المكارثية الشهيرة . طبعت السياسة معظم أعمال بريخت المسرحية والأدبية وكان لكتابات ماركس وهيغل التحليلية بالغ الأثر عليه ، حيث استمد فلسفته من فلسفة كارل ماركس الذي يدعو فيها الى (فلسفة تغير العالم لا تفلسفه) .

فحاول برخت خلال مسيرته الفنية مخاطبة أكبر عدد من الجمهور ، لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال. أولى مسرحياته التي لاقت نجاحاً كبيراً كانت أوبرا "القروش الثلاثة" ، وتضمنت المسرحية نقداً لاذعاً لأوضاع النظام البرجوازي أيام جمهورية فايمر. وكان من الطريف أن تلقى المسرحية هذا النجاح والإعجاب من قبل من تعمد برخت انتقادهم مسرحية "أوبرا القروش الثلاثة" هي واحدة من أمهات الأعمال في المسرح الحديث ، ونادراً أن يوجد مسرح في العالم لم يقدم صياغة لها بشكل من الأشكال ، فنجد برخت يستخدم ثلاثة مصطلحات اساسية هي : التأرخة () والتغريب والملحمة.

المسرح الملحمي :

ثار المسرح الملحمي عند برخت على كل القوانين المسرحية والقواعد التي ظل المسرحيون يسيرون بموجبها ردحاً طويلاً من الزمن فجاء برخت وأطلق على مسرحه (المسرح الملحمي) وادخل بذلك هذا المصطلح الجديد مجال الادب والنقد . برغم الطابع السياسي لأعمال برخت نجت هذه الأعمال من الفجاجة والمباشرة التي تعيب عادةً المسرحيات السياسية حتى برخت نفسه كان ينحى بنفسه جانبا عن الأيديولوجيات في أعماله الادبية ولم يعرف عنه القيام بتعليقات مباشرة صادمة ، فقد كان يفضل تجنب المواجهات الانتحارية مع الأنظمة التي كان يعيش في كنفها ، كما يلمح المرء عنده محاولة مستمرة لمراجعة وتنقيح أفكاره وعدم الارتكان على فكرة واحدة منتهية كما ان مسرحياته الملحمية تسعى إلى تحفيز الجمهور على إمعان التفكير حتى يُكوّن وعياً خاصاً به تجاه ما يراه .

فرفضت نظرية المسرح الملحمي عند برخت مبادئ المسرح الدرامي أو الارسطي فأصبحت المسرحية مشاهد غير مرتبطة مستغنياً بذلك عن الآثار التقليدية مستخدماً الاغاني كعنصر متكامل ، كما أهمل فكرة ان الدراما يجب ان تبحث عن خلق وهم للحقيقة أي (التطهير) لذلك نجد موضوعاته ضد الرأس مالية وبعضها الآخر ضد النازية وبعضها الآخر مرتبط بشكل مباشر بالفكر الشيوعي .

كما تمتد أفكار المسرح الملحمي إلى دور الممثل على خشبة المسرح ، محاولة تغيير طابع وظيفة الممثل من مؤدٍ إلى عنصر إيجابي في المسرحية ، حيث كان برخت يدعو ممثليه إلى جعل قدر من المسافة بينهم وبين النصوص واتخاذ مواقف نقدية منها أثناء أدائها وليس فقط تكرارها بشكل ميكانيكي .

عاد برخت إلى برلين في العام ١٩٤٩ وشارك في تأسيس المسرح البرليني أو برلينير انسامبل (Berliner Ensamble) واصطدمت بعض أعماله مع العقلية البيروقراطية لموظفي الهيئات الثقافية ، حتى أن بعض أعماله رفضت. في اواخر حياته استطاع تأسيس مسرحه الخاص ، وفضل استثمار معظم وقته في التركيز على كتابة أعمال جديدة وإخراجها للمسرح ، وفي تلك الفترة نجح برخت في اجتذاب عدد كبير من المواهب إلى مسرحه فأصبح المسرح مصنعاً للأفكار الجديدة .

ومن اهم أعمال برخت : (الأم شجاعة ، دائرة الطباشير القوقازية ، جاليلو ، بندق الأم كرار ، الانسان الطيب ، السيد بونتيلا ، طبول في الليل) .

توفي برخت في العام ١٩٥٦ عن عمر ناهز الـ(٥٨) عاماً ودفن في برلين تاركاً وراءه ما بناه طوال هذه السنين من منفعة فنية عرفها كل من دخل عالم المسرح.

حاول برخت خلال مسيرته الفنية مخاطبة أكبر عدد من الجمهور ، لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال أولى مسرحياته التي لاقت نجاحاً كبيراً كانت أوبرا "القروش الثلاثة" ، وتضمنت المسرحية نقداً لاذعاً لأوضاع النظام البرجوازي أيام جمهورية فايمر. وكان من الطريف أن تلقى المسرحية هذا النجاح والإعجاب من قبل من تعمد برخت انتقادهم مسرحية "أوبرا القروش الثلاثة" هي واحدة من أمهات الأعمال في المسرح الحديث

تمثال بريخت في برلين

برتولد بريخت شاعرا

المسرحي الألماني الذي عارض فقه ستانيسلافسكي، التجأ إلى الشعر ليعيد كتابة العالم. قصائده ذات نكهة إنسانية تأخذنا إلى جوار نيرودا ولوركا وناظم حكمت. «دار الجمل» أعادت إصدارها بالعربيّة في «مختارات شاملة». قليل من الشعر ينعش قلب الثائر

نعرف أن برتولد بريشت كتب الشعر، وأن شهرته الذائعة كاتباً مسرحياً كبيراً وصاحب منهج مسرحي متكامل غطت على شعره. حدث هذا في لغة الضاد كما حدث في لغات أخرى... وفي ألمانيا نفسها أولاً. يتجدد الكلام عن شعرية بريشت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) لمناسبة صدور طبعة ثانية من أعماله الشعرية بعنوان «مختارات شعرية شاملة» عن «دار الجمل» (صدرت الطبعة الأولى عن «دار الفارابي» عام ١٩٨٦/ ترجمة أحمد حسان).

نقرأ هذا الشعر الذي غالباً ما عُومل كممارسة هامشية إلى جوار عمله الأساسي، فنكتشف أنه كان عملاً أساسياً أيضاً، وأن الثراء الأسلوبي والتخييلي في هذه التجربة يضاهي ما يوجد في تجارب شعراء كبار أخلصوا للشعر وحده.

لم يمنع بريشت أفكاره الثورية وانتماءه الماركسي من التسرب إلى شعره. ثمة نكهة أممية وإنسانية واضحة ومتعمدة تطفو على سطح مفرداته وموضوعاته. لعلّ هذا منح شعره مذاقاً خاصاً، داخل الصورة العامة التي نعرفها عن الشعر الألماني، وطالما تغذّى من الفلسفة وأقام معها تحت سقفٍ واحد. شعر بريشت أقل تفلسفاً، أو لنقل إن فلسفته سهلة على القارئ العادي الذي يُخاطب هنا بوصفه متلقّياً يمكنه تذوق الشعر كمحرِّض على التغيير والثورة على الاستغلال الذي يتعرَّض له. يذكرنا صاحب «الأم كوراج» ببابلو نيرودا وناظم حكمت ولوركا... وحتى والت ويتمان أكثر مما يذكرنا بريلكه وتراكل وهولدرلين.

شعر بريشت يلبّي فكره وموهبته، لكنه يمنح هذا الشعر طاقة إضافية تخوِّله العمل في «خدمة» الجمهور. بالنسبة إليه، الفن مسؤولية وموقف أيضاً. ألم يقل: «لن يقولوا: كانت الأوقات حالكة/ بل سيقولون: لماذا كان شعراؤهم صامتين». هناك رسالة في هذا الشعر. هذا صحيح، ولكن الصفة الرسولية لا تحجب الموهبة الفريدة التي كُتب بها. نقول هذا كي نطرد فكرة أن ارتباط اسم بريشت بالماركسية تحتّم اعتبار نتاجه الشعري (والمسرحي أيضاً) بضاعة قديمة، انتهت صلاحيتها بسقوط الاتحاد السوفياتي وانهيار النظم الشيوعية في أوروبا الشرقية. بالعكس، لعلّ قراءة بريشت اليوم فرصة لإثبات ديمومة القيم الإنسانية والفلسفية التي حملتها الماركسية، ولم تكن مرهونة بسلطة سياسية ولن ينتفي معناها بانهيار هذه السلطة.

لا يمكن تجنُّب المادة السياسية في أعمال بريشت، لكن السياسة لا تجعله سطحياً أو مبتكر دعاية مبتذلة لمعتقداته وأفكاره. السياسة هنا غالباً ما تحضر مصحوبة بسعي شعري واضح. بريشت نفسه كتب قصيدة يصف بها شعره من خلال مديحه للإعجاز الذي شاهده في «نقش صيني لأسد»، وهو عنوان القصيدة. لنقرأ:

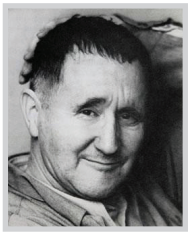
«الأشرار يخشون مخالبك/ والأخيار تمتّعهم رشاقتُك/ هذا/ ما أودّ أن أسمعه يُقال/ عن شعري». ويقول في قصيدة أخرى: «فكرت مرةً أنه في العصور البعيدة/ حين تكون المباني التي سكنتُ فيها تهدّمت/ والسفن التي سافرتُ فيها قد تحللت/ سيظل اسمي خالداً/ بين آخرين». الحقيقة أن قصائد بريشت لا تحتاج إلى من يُدافع عنها، في داخلها شعرية كافية لحفظها من العطب والفناء.

إنها تفاجئنا بنضارتها وقوتها، ونكاد لا نعثر على قصائد ضعيفة في المختارات التي بين

وخصوصاً في أعماله المتأخرة التي شهدت نضجه الكامل. وحتى في بداياته المبكرة، لا تزال قصيدة مثل «قائمة رغبات أورجه» تمتلك كل أسباب البقاء والوقوف إلى جوار قصائد يكتبها شعراء شبان اليوم. لنقرأ: «من المباهج، ما لا تثقل/ من الجلود، ما لم يُخدش/ من القصَص، ما لا يُفهم/ من الاقتراحات، ما لا غنى عنه/ من الفتيات، الجديدة/ من النساء، غير المخلصة/ من النشوات الجنسية، غير المتوافقة/ من العداوات، المتبادلة/ من المنتجعات/ الموقتة/ من الفراقات، الفاترة/ من الفنون، ما لا يُفيد/ من المعلمين، من يمكن نسيانهم/ من المتع/ ما لا يُختلَس/ من الأهداف، ما يتطلب المغامرة/ من الأعداء، الرقيقون/ من الأصدقاء، غير المهذبين/ من العناصر، النار/ من الآلهة، الأسمى/ من المطحونين، الخجولون/ من الفصول، المدرارة/ من الحيوات، الصافية/ من الميتات، العاجلة».

من جهة أخرى، يرتبط شعر بريشت بحياته وسيرته الشخصية. علينا ألا ننسى أنه فرّ من ألمانيا عام ١٩٣٣ مع صعود النازية وتسلم هتلر السلطة فيها. أقام في تشيكيا وفي الدنمارك التي غادرها عام ١٩٤٠ إلى فنلندا، ثم إلى موسكو، وبعدها إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤١. بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، سافر إلى برلين وعاش في ألمانيا الشرقية حتى وفاته.

بالتزامن مع هذه المحطات، كتب بريشت «تأملات في المنفى» و«قصائد أميركية»، وهما مجموعتان ضمّتا قصائد ذات موضوعات لصيقة بالأمكنة التي مكث فيها، كما هي الحال في نقده اللاذع لنيويورك وهوليوود، أو في رثائه لمایاكوفسكي، أو في التقاطه البديع لفكرة المنفى. ولكن لم لا نختم هذه القراءة بقصيدة «دخان» الأبعَد عن «الأيديولوجيا»، حيث يسهل القبض على الشاعر وهو يكتب شعراً صافياً: «المنزل الصغير بين الأشجار بجانب البحيرة/ من السقف يتصاعد الدخان/ بدونه/ ما أشدّ ما تكون/ وحشة المنزل والأشجار والبحيرة».



الحقيقة أن قصائد بريشت لا تحتاج إلى من يُدافع عنها، في داخلها شعرية كافية لحفظها من العطب والفناء. إنها تفاجئنا بنضارتها وقوتها، ونكاد لا نعثر على قصائد ضعيفة في المختارات التي بين أيدينا، وخصوصاً في أعماله المتأخرة التي شهدت نضجه الكامل. وحتى في بداياته المبكرة، لا تزال قصيدة مثل «قائمة رغبات أورجه» تمتلك كل أسباب البقاء والوقوف إلى جوار قصائد يكتبها شعراء شبان اليوم.

عرض للكتاب
مختارات شعرية شاملة لبريخت
اصدار دار الجمل

ماذا قدم بريخت للمسرح العالمي؟

د.راجي عبد الله

لم يقتنع برتولد بريشت ، الكاتب والمخرج والممثل ، بشكل نهائي كامل بكل أعماله ، فكان دؤوباً على رفض كل الأساليب الجامدة والجاهزة في كتاباته المسرحية وعروضه ، مما جعله يلجأ إلى التشذيب والتصحيح في المشاهد المكتوبة والمنجزة على خشبة المسرح .

كل ذلك لم يأت بمحض الصدفة ، بل تأتى من خلال التجارب الكثيرة التي مر بها ، مستفيداً بذلك من منهج (بيسكاتور) الفكري الجمالي وطوره من خلال تجاربه على المسرح الجديد .

إذن هو مسرح يحاكي الواقع ويتمرد عليه ، ونظريته مغايرة تماماً لنظرية الواقعية التي أسسها ستانسلافسكي ، فهما مختلفان تماماً ، ولهذا يصعب القول بأن هنالك أي نوع من التقارب بين مسرح بريشت الألماني وبين مسرح ستاسلافسكي الروسي .

وفي الحقيقة كانت ثورة بريشت على الواقعية بإعتبارها الحركة التي أدت إلى فصل

الأدب المسرحي (الدراما) عن فن المسرح ، وهي تلك الثورة التي لاتنفصل عن ثورة الفنانين التعبيريين الألمان .

لكنها كانت في جوهرها تمرداً على النظرة التقليدية إلى الإنسان وشخصيته بإعتبارهما جزءاً لايتجزأ ، فكل منهما يكمل الآخر .

بيد أن المشكلة التي وقع فيها بعض منظري المسرح هي تركيزهم على أعماله النقدية وكتاباته أكثر مما يفعله .

وقد تنبه هو إلى هذا الخطأ فكتب موضوعاً عام ١٩٥٣ أي قبل وفاته بثلاث سنوات قال فيه :

(التفسيرات التي أقدمها لمسرحي ، بل وكثير من الأحكام التي بنيت على هذه التفسيرات لا تتناول نصوص المسرحيات التي كتبتها ، قدر ما تتناول المسرح الذي يتخيل النقاد أنني كتبته حين يقرأون دراساتي النظرية . والواقع أن نظرياتي أبسط مما يتصور الكثيرون . ولكن هذه البساطة لا تتضح للقارئ بسبب التعقيد الذي اتسمت به كتاباتي النقدية) .

لكننا عرفنا هذا المسرح بعد أن كانت الواقعية قد إنتشرت إنتشاراً كبيراً في أوربا واميركا ، كذلك من خلال إزدهار السينما الواقعية، ثم سيطرة التلفزيون على ذهن المشاهد بما يحمله من أفكار إعلامية دعائية تعتمد أيضاً على الواقعية.

وعليه فقد أصبح المخرج المسرحي ينتظر من كاتب النص أن يهتم بالجانب الأدبي على حساب جوانب العرض المسرحي .

هذا هو الحال السائد في عصر بريشت الذي صدم في مطلع حياته الفنية ، بعد أن رأى هذا الإنفصال الكبير بين المسرح الذي تقدمه الاعمال الواقعية الكبيرة وبين المسرح الجديد .

بيد أن بريشت لم يكن يحارب الواقعية لمجرد أنها واقعية ، بل بسبب كونها كانت تؤدي إلى تثبيت أنماط مسرحية معينة دون أي تغيير .

كما أنه عندما تمرد على المسرح الأرسطي (أي المسرح الكلاسيكي القديم) الذي كان أرسطو يحدد ملامحه ، كان يتمرد على معنى الدراما التي وصلتنا منذ ذلك التاريخ .

وبالإستناد إلى رؤياه الفكرية والفلسفية فقد أراد بريشت أن يغيير هذا الواقع المفروض ، من خلال تغيير نوعية السوك الإجتماعي الذي لا يمكن تغييره ، إلا إذا تغير نوع التفكير البشري عن طريق تفاعله مع محيطه بطريقة مختلفة عن السابق . وكان هذا يستلزم منه أن ينقض فكرة المسرح الكلاسيكي (الفنية) عن ثبات الإنسان وثبات شخصيته ، لأن الإنسان قابل للتغيير ومن ثم قابل للتغير، أي أنه يؤثر ويتأثر.

وعليه فإنه غالباً ما يستند إلى هذه النظرية من مسرحية يكتبها إلى أخرى، مؤكداً أن الطبيعة الإنسانية يجب أن تتغير لأن الظروف قد تغيرت ، وإن أفكار الإنسان ومشاعره يجب أن تكون منسجمة مع تلك المتغيرات .

لذلك كان يريد من أبطال مسرحياته أن يظهروا أن الأوضاع القائمة بمجملها ، يمكن أن تتغير وتتطور لأنها من صنع الإنسان .

هكذا كان يفكر ويصرح في بداية حياته المسرحية عام ١٩٣١ . حيث كتب يقول :

(اليوم وقد أصبح من اللازم إعتبار الشخصية الإنسانية حصيلة الأوضاع الإجتماعية القائمة ، نرى أن الشكل الملحمي هو الشكل الأوحد الذي يستطيع أن ينظم جميع العمليات الإجتماعية، وهي التي تشكل في الدراما – المادة – التي تمثل العالم خير تمثيل) .

وإنطلاقاً من هذا فإن بريشت لا يستطيع أن يقدم شخصيات خيالية أو غريبة ليست واقعية ، لأن هذا سيؤدي حتما إلى حالة من التناقض بين ما يسعى إلى تحقيقه بنظريته وبين رؤيته إلى الواقع الإنساني وتعامله معه .

لذلك فإنه نجح أيضاً في إيجاد وسيلة وطريقة أخرى للتعامل مع المسرحية نفسها ، كذلك في تأصيل العلاقة الحيوية بين المتفرج والجمهور ، تلك العلاقة التي تختلف كلياً عن العلاقة القديمة التي كانت سائدة من قبل والتي تعتمد على الأدب المسرحي في تحديد وسائل العرض المسرحي ، مثل تلك الوسائل والتقاليد التي كانت سائدة في العصر الإليزابيثي في بريطانيا ، حينما كان الجمهور يتفاعل مع العرض المسرحي، وفي نهايتها ينزل الممثلون إلى الصالة ليتحدثوا مع الجمهور ويستمعوا إلى الملاحظات التي يبديها عن العرض .

كما إنه إستفاد من إستخدام الجوقة (الكورس) التي كانت إحدى أهم ركائز المسرح اليوناني ، كذلك من عمل المهرجين في السيرك والكرنفالات الشعبية التي كانت تقام في مدن ألمانية عدة ، إلى جانب إستفادته من العروض الصينية والهندية واليابانية .

لقد كان يهدف من وراء ذلك إلى كسر الإندماج العاطفي بين الممثل والجمهور من ناحية ، وكسر الإندماج بين الممثل ودوره أيضاً .

إنها حالة من السيطرة الكاملة على الدور وعلى الجمهور ، بطريقة علمية مدروسة ليس فيها أية حالة قسرية مفتعلة .

وعليه فإن على المتفرج أن يتساءل دائماً عن الذي يجري أمامه ، ليس بإعتباره حدثاً واقعياً ، بل ربما لم يحدث على الإطلاق ولن يحدث في المستقبل ، لكنها مجرد أسئلة لرفع مستوى التلقي عند المتفرج لا لتخديره .

والجدار الرابع الوهمي في المسرح التقليدي ، الذي يفصل الممثل عن جمهوره لا مكان له في مسرح بريشت على الإطلاق ، ذلك الذي يجعل الأحداث التي تجري على الخشبة منفصلة عن الصالة ، ويكون المتفرج عبارة عن إنسان يسترق النظر والسمع إلى حدث قد يهمه أولا يهمه .

لذلك فإن بريشت قد حطم هذا الوهم بتحطيمه الجدار الرابع ذلك الذي يؤدي إلى الإنفصال اللاواعي بين المتفرج والفعل المسرحي .

هنا ينبغي على المخرج حسب رأي بريشت أن يعتمد على فنون المسرح الشامل ، من غناء ورقص وموسيقى وغيرها لكي يشرك الجمهور في العرض ويمنعهم من الولوج في وهم الواقعية والشخصية والحدث . كل ذلك يتطلب أيضاً ممثلاً شاملاً يجيد كل أنواع الفنون أو أن يتدرب عليها بإستمرار .

لكن المشكلة التي وقع فيها مسرح بريشت هي تركيزه على إلغاء عامل – الزمان – الآني المباشر فقط ، حين يريد التعبير عن الحدث الواقعي الذي تحول إلى حدث وهمي . حيث كتب المقولة التالية في كتابه – مقالات في المسرح – المترجم للغة الإنكليزية :

(بأن ما يحدث على المسرح الآن لا يحدث الآن حقاً بل حدث في الماضي في زمان ومكان محدد) ويضيف قائلاً :

(على المتفرجين أن يستريحوا في مقاعدهم ويسترخوا ويتأملوا الدروس التي يمكن ان يتعلموها مما حدث في الماضي السحيق تماماً ، مثل النظارة الذين سمعوا أناشيد الشعراء الذين تغنوا بأفعال الأبطال في قصور ملوك اليونان والعظماء السكسونيين ، بينما كان الضيوف منهمكين في الأكل والشرب).

من هنا جاء الفصل بين الحدث والجمهور وأستنبطت فكرة المسرح الملحمي ، لأن فيه عودة سحيقة إلى الماضي وما جرت فيه من أحداث كثيرة متناقضة .

والسؤال الذي يطرح نفسه :

هل المسرح الملحمي هو مسرح تاريخي؟ بمعنى أنه يذكر المتفرجين بإستمرار بالأحداث التي وقعت في الماضي من خلال تقديم "صور حية للأحداث التاريخية والخيالية بين البشر "(نفس المرجع السابق الذي ورد في النص الإنكليزي ص ١١٠).

والخطأ هنا واضح في إستخدام تعبير – الملحمية – على أحداث تعاد صياغتها من جديد دون أن تلتزم بقواعدها وأصولها ، وأن تقدم كما هي دون زيادة أو نقصان) .

ربما يعود ذلك إلى أن بريشت قد إستخدم هذا المصطلح في مراحل بداية عمله الفني وحاد عنه بعد ذلك .

وهنا لابد من التوقف قليلاً عند الملحمة وتحليل أبعادها كي نتبين مدى العلاقة بين التعبير أعلاه ألذي إستخدمه بريشت وبينها :

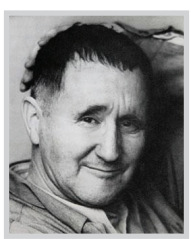
فالملحمة في تفسيرها البسيط هي قصة شعرية أو رواية تعتمد على الشعر أو النثر الرفيع ، وترتكز على سيرة الابطال من البشر الذين كان لهم تأثير بليغ على حياة شعوبهم وأممهم ، كما أنها تركز أيضاً على منجزاتهم الإنسانية العظيمة التي أثرت في شعوبهم وجعلتهم يتذكرونها جيلاً بعد جيل ، مما سبب في حفظها عن ظهر قلب، نتيجة الرواية الشفاهية التي ساهمت مساهمة فعالة في الحفاظ عليها وديمومتها قبل ظهور التدوين .

لذلك فإنها تتميز بالعديد من الحبكات والمواقف ، بعضها خيالي – بالمفهوم العصري – وبعضها يمكن النظر إليه من خلال الواقع برؤية موضوعية .

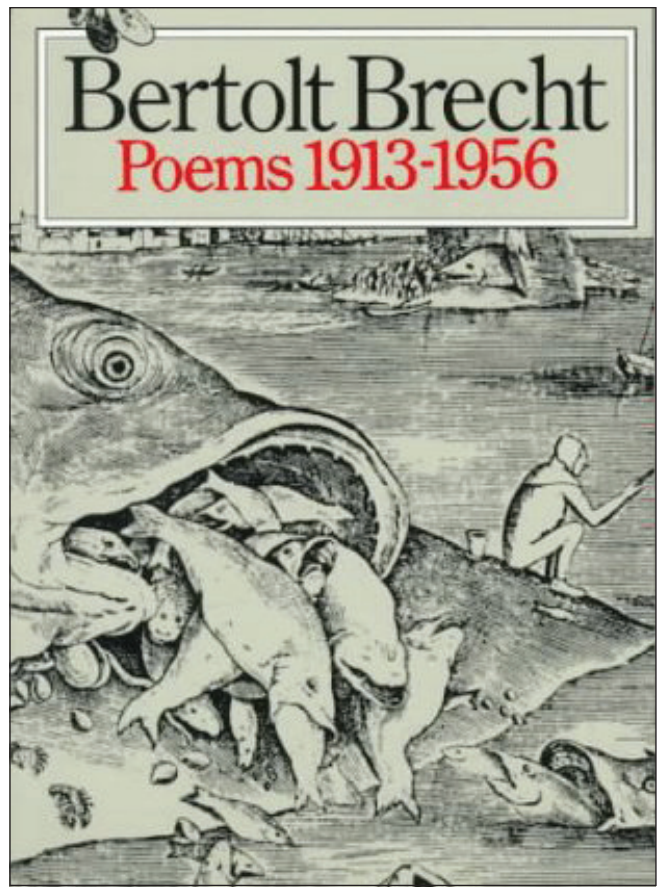
كما أن الملحمة تعتبر من ركائز المسرح الكلاسيكي ، إذ أنها ساهمت بعد سنوات عدة بظهور كتاب يونانين عظماء ،إستناداً إلى البلاغة الشعرية في المسرح الكلاسيكي الذي تمرد عليه بريشت

فهل تحول هذا المفهوم الإنساني لديه من مفهوم البطل الفردي إلى البطل الجماعي وهو المجتمع وما يوجد فيه من بشر ؟

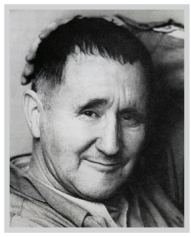
أضف إلى ذلك فإن مسرحه يرفض الدخول في تلك التفصيلات الفرعية التي تدخل فيها الملحمة ، مثل المعجزات ، كما هو موجود في ملحمة الإلياذة والأوديسا (لهوميروس) أو



إن أهم ما تتميز به مسرحيات برشت هو تأكيدها الدائم على الرؤية المتفائلة في ظرف صعب ومعقد ، وفي هذا المجال لابد من الإشارة إلى أهمية نظريته الجديدة التي سماها الباحث الألماني فالتر بنيامين Walter Benjamin (الموضوعية الحديثة)إعتماداً على تحليله لمسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) . فبرتولد برشت أراد أن يرينا في هذه المسرحية فناً جديداً لجمهور جديد ، كاشفاً بذلك عن معالم الفوضى والإضطراب في هذا العالم القائم الذي نحياه.

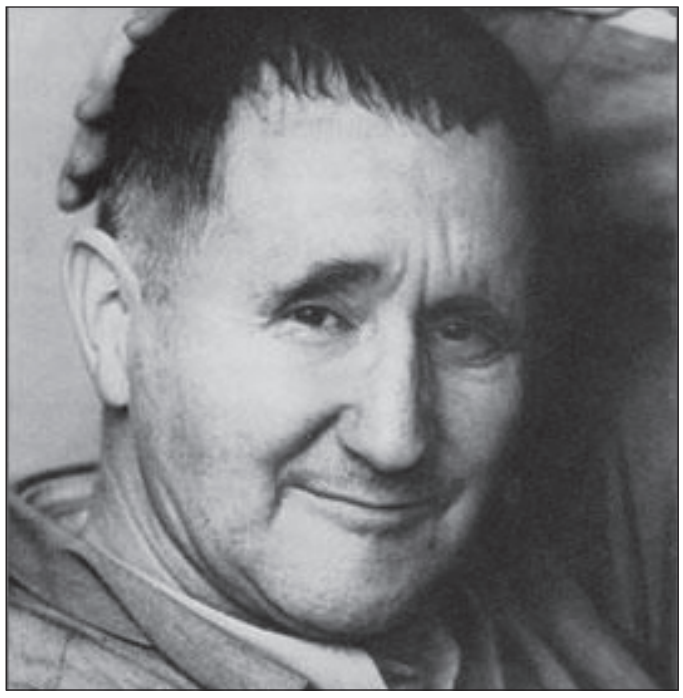


النزول إلى العالم السفلي كما في ملحمة (كلكامش) .
أيضاً أن مسرحه لا يؤمن قطعاً (بالميتافيزيقيا) أي علم ما وراء الطبيعة أو الأشياء . إذن ماهو السبب الذي دفعه لإختيار هذه النظرية الجديدة والسير عليها في العمل المسرحي ؟
إن تركيبة الملحمة التي تتسع لأحداث عدة ومتناقضة أحياناً ، والقطع الذي يستخدمه الشاعر في ملحمته لوصف الأحداث اللاحقة والتعليق عليها في الكثير من الأحيان ، قد يكون هو السبب الذي جعله يستخدم نفس المصطلح في نظريته المسرحية .
علاوة على ذلك أن الملحمة كانت من أهم الآثار الأدبية والسير الإنسانية التي كانت تعتز بها تلك الشعوب التي عاشت ومضت بإعتبار أنها جزء لا يتجزأ من حياتها الخاصة والعامة .
وإذا تتبعنا الملاحم الحديثة التي جاءت بعد تلك الملاحم القديمة بقرون عدة ، والتي ولدت قبل عصر النهضة ، ومنها – ملحمة الكوميديا الإلهية – لدانتي الشاعر الذي أطلق عليه الكاتب الألماني أورباخ في كتابه (دانتي شاعر هذه الدنيا) ، أي أنه الإنسان الذي يتمتع بخصائصه الفكرية الفردية التي يتميز بها عن البقية ، مما أتيح له أن يعيد للبشرية عمقها التاريخي ومقدار قيمتها الإنسانية التي تناقلتها عبر العصور، من خلال اساطير أو رموز فكرية أو غيبية .
وهكذا هو الحال أيضاً في ملحمة (الفردوس المفقود) للشاعر الإنكليزي الكبير جون ميلتون الذي سجل في ملحمته القيم الإنسانية المتوارثة عبر العصور .
ومع أن بناء هذه الملاحم الحديثة يختلف من ناحية النظم والتصوير عن الملاحم القديمة ، فإنها تشترك معها في نفس الطروحات المذهبية الكلاسيكية القديمة في التركيز على عقل الفرد وتفكيره ، بأعتباره المجال الرحب لصراع الإنسان مع قوى الكون سواء كانت خارقة أو لم تكن .
إن هذه الموضوعات التي طرحت تدعو المخرج إلى التفكير بها بالضرورة ،إذا أراد إخراج مسرحية من مسرحيات بريشت التي سميت المسرحيات (الملحمية)، أو حتى تلك التي سميت أيضاً بالمسرحيات (التعليمية) .
إذ إن دراسة النقائض التي ترتكز عليها أية نظرية ستعطي المخرج الفرصة الحقيقية للتعامل مع تلك النقائض ،على أساس الإكتشاف الجديد للحقائق المسرحية التي لا بد له من طرحها في عمله المسرحي ، وعليه فإن تتبع تلك الأعمال المسرحية التي كان يقدمها مسرح " البرلينر إنسامبل" الذي أسسه بريشت توصلنا إلى أنه قد أعلن فيه فكرته الملحمية.
فإبتداء من مسرحية (باك) عام ١٩١٨ نجد أن بريشت قد أعلن فيها رفض كل الاشكال الفنية السائدة والمعترف بها في العالم ، بلغة جميلة حافلة بالصور والموسيقى على حد قول الناقد البريطاني مارتن أسلن.
كما أن بريشت في مسرحية (طبول في الليل) سخر أيضاً من فكرة البطولة ، وإختار له بطلاً يعرف نفسه بأنه دنيء ويرضى بتلك الدناءة الكامنة في نفسه .
أما في مسرحية القاعدة والإستثناء التي كتبها عام ١٩٣٠ والتي إجتزأت مقطعاً منها سابقاً ، كانت تسمى في الحقيقة مسرحية – الطريق – ثم غير إسمها بعد ذلك ، فإننا نجد فيها أن منهجية بريشت تتضح تماماً بما لايقبل الشك ، بعد تخطيه مرحلة الأعمال السابقة وصولاً إلى هذه المسرحية التي يقول في نهايتها على لسان القاضي:
أن القاعدة التي ينبغي علينا أن نقبلها شئنا أم ابينا هي القسوة والظلم بين البشر ، أما الرحمة والتعاطف ، فهما الإستثناء . هكذا تغير إسم المسرحية ، كما تغيرت مفاهيمه للنظرية الجديدة بعد أن تبلورت شيئاً فشيئاً بمرور الزمن .
وحينما نمعن النظر في مسرحياته التالية فإننا نجد أنها محاولات جادة لتحديد أفكاره وبلورتها ، بدلاً من أن تكون تلك الأفكار منسجمة كلية مع القيمة الفنية لتلك العروض ، مثل مسرحية : في غابات المدن ، ومسرحية نور الظلام والكبائر السبع ، ومسرحية الخوف والبؤس في الرايخ الثالث ، وأخيراً مسرحية أصحاب الرؤوس المستديرة.
إلا أنه وصل إلى مرحلة الذروة في طرح أفكاره التي بدأت تأخذ بعداً فنياً متقدماً من خلال إقتباسه لمسرحية الكاتب الإنكليزي أوبرا الشحاذين التي سماها أوبرا القروش الثلاثة ، حيث حقق فيها نجاحاً كبيراً معتمداً بذلك على ثلاثة عناصر فنية أساسية في العرض ، أولها الموسيقى والألحان التي وضعها الموسيقار والملحن كورت فايل ، وثانيها التراتيل التي إستوحاها من أشعار الشاعر الإنكليزي ردیارد كبلنج ، وثالثها الحبكة الدرامية التي إستمدها من النص الأصلي لمسرحية جون جاي .
لقد إستخدم بريشت في هذه المسرحية قواعد المسرح الشامل كالشعر الشعبي والموسيقى الأخاذة والأخراج الخلاق الذي يعتمد على التشكيلات التي تختلف في روعتها من مشهد لمشهد .
إن هذا العرض المسرحي المتقن من الناحية الفنية ، قد جعله يتجاوز كثيراً المسرح السائد الذي كان يسمى – بمسرح الحرب – في ألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية .
كما أننا إذا نظرنا للمسرحيات الأخرى التالية، فإننا نجد أنها تعتمد بالأساس على الشخصية في تخطي المذهب الملحمي لملامحها ، والتركيز بدلاً من ذلك على الأبعاد الإجتماعية .
ففي مسرحية الرحلة الجوية تظهر فيها الجوقة عوضاً عن شخصية لندبيرغ ، إن هذا الظهوريدلل على إلغاء لدور الفرد وتحويله إلى دور جماعي متمثلاً في الجوقة ، ويعطينا صورة واضحة عن تأثير المسرح اليوناني القديم على أعماله كما تم ذكره.
لقد إستطاع بريشت تسليط الأضواء على دور الفرد – لند بيرغ – من خلال فعل بطولي لم يجرأ أحد من قبل على القيام به ، حيث تمكن لأول مرة من عبور المحيط الأطلسي بطائرته ضمن مغامرة كبيرة قد تدفعه للمخاطرة بحياته.
إن ذلك يعني لدى برشت: إن الإرادة البشرية المتمثلة بالإنسان وبالطاقة الذهنية التي يملكها ، يمكنها الإنتصار على القوى الطبيعية البدائية التي كانت هي الأقوى في الماضي، نتيجة الجهل والتخلف السائدين في السابق.
أما في مسرحية القائل نعم والقائل لا فإن برشت يبني صراعه في المسرحية على صراع إرادتين ، إرادة الرفض وإرادة القبول ، مبرراً



إن هذه الموضوعات التي طرحت تدعوا المخرج إلى التفكير بها بالضرورة ،إذا أراد إخراج مسرحية من مسرحيات بريشت التي سميت المسرحيات (الملحمية)، أو حتى تلك التي سميت أيضاً بالمسرحيات (التعليمية) . إذ إن دراسة النقائض التي ترتكز عليها أية نظرية ستعطي المخرج الفرصة الحقيقية للتعامل مع تلك النقائض ،على أساس الإكتشاف الجديد للحقائق المسرحية التي لا بد له من طرحها في عمله المسرحي.

ذلك من أن المرء يتوجب عليه التفكير ملياً بأن موقف جديد وأية مشكلة يواجهها قبل أن يقول رأيه .
وبذلك يقدم نماذج تعليمية للجمهور ، تتلخص في تلك المناقشة الطويلة بين الصبي والمدرس ، لجعل الجمهور لايشارك ولا ينفعل مع تلك الأحاسيس الوجدانية للشخصيات ، بل يستخدم تفكيره في ذلك بما يمليه عليه المنطق والحجج المقنعة .
وفي الحقيقة ، وكما ذكرت أنه يصعب في هذه الدراسة الموجزة الإلمام بكل شيء عن هذا المسرح الهام الذي تأثرت به الحركة المسرحية في أرجاء مختلفة من العالم .
فهنالك مسرحيات تقترب كثيراً من البطل التراجيدي المعروف سابقاً ، مثل مسرحية الأم شجاعة وأبناؤها التي يركز فيها على فهمه لموضوعة الشخصية القديم .
كذلك أن مسرحية غاليلو غاليليه هي أقرب ما تكون إلى نموذج البطل الفردي الذي يواجه رجالات الكنيسة ويستسلم لأرائهم إبان مرحلة محاكم التفتيش السائدة في العصور المظلمة ، لأنه لم يجد أي مخرج آخر سوى التنازل لهم حفاظاً على حياته .
فهل إستطاع بريشت أن يحول دون تعاطف الجمهور مع شخصية الأم في مسرحية الأم شجاعة وأبناؤها ، كذلك مع غاليلو وهو محاط بمجموعة من المحققين المتشددين ، الذين يخيرونه بين الموت أو التنكر لعلمه وأبحاثه التي أثبت فيها أن
الأرض كروية ؟
هذا هو السؤال الذي يمكن أن يكون قد طرحه على نفسه عندما وجد الجمهور في عام ١٩٣٩ يتعاطف إنسانياً مع تلك المرأة التي قتل أبناؤها في الحرب ، مما جعله يعيد كتابة هذا النص مرات عدة ويغير فيه كثيراً .
لقد قام بتلك التغييرات لأن الموضوعة الإنسانية التي إختارها في كلا الحالتين ، موضوعة يمكن للجمهور أن يتعاطف معها وربما ينسجم معها أثناء العرض وينسى نفسه .
لكن مسرح بريشت لم يمت على الرغم من أن المتغيرات الفكرية التي كان ينادي بها قد تغيرت مرحلياً ، فنصوصه وأعماله هي نصوص وأعمال إنسانية أكثر مما تكون سياسية .
كما أن لنظريته تأثيراً كبيراً على واقع المسرح الجديد ، فقد فجرت الكثير من ينابع المعرفة المسرحية التي تصب في روافد التغيير ، من خلال فصله بين أدب المسرح وفنون المسرح ، أي بين ما هو درامي كتب للقراءة وبين ما هو مسرحي خاضع للتجريب ومحاكاة روح العصر وأفكاره .
أضف إلى ذلك أن التغيير في البناء المعماري (الديكور) قد تغير أيضاً وفق رؤياه الجديدة ، حيث أصبحنا نرى معظم الممثلين يدخلون ويخرجون حاملين قطع الديكور ، بعد أن كنا في السابق نرى كتلاً معمارية لا يتم تغيرها إلا في الظلام .
إن تلك التأثيرات الكبيرة لمسرح بريشت لم تشمل التمثيل والديكور ، بل شملت الإخراج المسرحي أيضاً ، لأنها حفزت العديد من المخرجين في العالم على إتباع منهجية جديدة في تعاملهم حتى مع المسرحيات الكلاسيكية .
كل ذلك يعود بالفضل إلى بريشت وتجربته الرائدة التي جعلت المخرجين والممثلين يتساءلون عن عملهم قبل وبعد أن يقدموا على تنفيذه . كما أن الإتجاهات التعبيرية في نمطية الشخصية أو التمرد عليها تعود بالأساس الى مفهوم النقائض التي كانت سائدة في مسرحه .
خلاصة لما تقدم ، لا بد للمخرج من الإنتباه إلى أهم الموضوعات التي يتوجب عليه الأخذ بها ،إذا أراد التعامل مع أي عمل مسرحي من أعمال بريشت التي تناولتها في هذا الباب . فما هي هذه الركائز الإخراجية التي يرتكز عليها هذا المسرح :
١ – لا ينبغي لأي مخرج التعامل مع أية مسرحية من مسرحيات بريشت تعاملاً متشابهاً . فالمسرحيات التي كتبت في البداية كالقاعدة والإستثناء تختلف معالجتها الإخراجية عن مسرحية الأم شجاعة على سبيل المثال ، ذلك لأن قواعد العرض المسرحي لدى برشت تختلف من مرحلة إلى مرحلة .
فالمسرح الملحمي كما يسمى في بدايته والذي يعتمد على الجوقة وعلى التعليق على الحدث كما في الملاحم القديمة والمسرحيات الإغريقية ، قد إنتهى دوره في المرحلة المتأخرة التي سميت فيما بعد بالمسرح التعليمي .
٢ – إن قطع التواصل وعدم الإندماج كلياً مع الفعل يعتبر عاملاً جوهرياً من عوالم العرض المسرحي لدى بريشت ، فالإندماج الكلي لايعطي المشاهد فرصة التفكير بالذي يجري ويحدث أمامه .
إن الإندماج الكلي على طريقة ستانسلافسكي الواقعية سيؤثر سلباً على إستيعاب الجمهور للحدث إستيعاباً فكرياً يخضع للمناقشة وطرح البدائل لهذه المشكلة أو تلك او الإجابة عن هذا السؤال أو ذاك .
٣ – إن التواصل مع الجمهور لايعني إلغاء حالة التواصل كلياً ، بل ما هي هذه الطريقة التي تجعل هذا التواصل يخضع إلى المباشرة المبررة وليس إلى الإنسيابية الكاملة كما كان يحدث في الماضي .
٤ – أن برشت كان يخرج معظم مسرحياته ويمثل فيها ، وقد إستخدم الغناء أحياناً بديلاً عن الجوقة التي كان يستخدمها في مطلع أعماله المسرحية ، هذا يعني أن على المخرج ألتعامل مع الفواصل الزمنية تعاملاً فنياً راقياً بعيداً عن ضعف الأداء .
٥ – إن النقائض التي يفرضها أي حدث ما والتي تصل أحياناً إلى نقض النقيض كلياً في العرض المسرحي هي من ميزات عروض مسرح بريشت في مراحله الأخيرة ، فالحدث الذي يقطع بحدث آخر مغاير يعني بالضرورة البحث عن المعنى الصحيح المراد توصيله إلى الجمهور .
٦ – ليس صحيحاً كما يشاع عن مسرح بريشت من أنه مسرح خاص بالطبقة العاملة دون غيرها ، وإن موضوعاته موضوعات سياسية بحتة ، فهو مسرح يمكن أن يكون لكل المشاهدين على إختلاف طبقاتهم ومستوى وعيهم الثقافي .
لذا يتوجب على الذين يودون التعامل مع هذه المسرحيات أن يأخذوا بعين الإعتبار أهمية التعامل مع الجمهور على أنه جمهور واع يحضر عروضاً على درجة من التقنية العالية .
٧ – إن مسرحيات برشت هي مسرحيات إنسانية وليست مسرحيات سياسية أو إيديولوجية فقط ، خاصة تلك التي كتبت في المراحل النهائية من حياته الفنية .
٨ – مع كل هذا وذاك فقد ساهم هذا المسرح مساهمة فعالة في الخروج من أطر المسرح التقليدي السائد في أوربا وفي العالم منذ قرون كثيرة ، كما أنه أعطى الممثل والمخرج معاً القدرة على المرونة في التعامل مع وحدات العرض المسرحي سواء كانت وحدات ثانوية أو رئيسة .
٩ – إن البناء الدرامي في مسرح بريشت لا يعتمد على الإيقاع التصاعدي في العرض المسرحي ، بل أن الإيقاع لديه يخضع إلى عدة فواصل إيقاعية إذا صح التعبير ، كما أن هذه الفواصل الإيقاعية مكملة لإيقاع العرض العام، على الرغم من أنها يمكن أن تؤدي إلى الخروج عن الجو العام للعرض كل ذلك له حساباته الفنية البالغة الدقة.



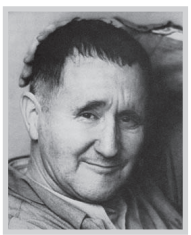
دائرة الطباشير القوقازية... إسقاطات بريخت الى المجتمع الجديد

لو رجعنا إلي تاريخ الأدب والمسرح كله لوجدنا أنه كان وعاءاً للأفكار. بل إن إيصال الأفكار إلى الآخر عن طريق الإقناع هي لحظة التجلي في خروج الإنسان من ذاته الفردية الي ذوات الآخرين. بل يمكن القول أيضا إن إيصال الأفكار الي الآخر مرتبط بالشوط الزمني لتطور الوعي الإنساني وهو الذي خلق الفلسفة والعلوم والفنون. بأعتبار أن الأفكار محركة لكل وسائل التعبير ، والدراما منذ نشأتها كأحد تلك الوسائل قامت علي صراع الأفكار أو المواقف بين جماعات متصادمة الأولى تحاول المحافظة علي ما هو قائم والأخرى تدعو الى الهدم والبناء وهي من الصفات المميزة للطبيعة البشرية عن الكائنات الحية الأخرى بالتجدد وتغير في أعادة التوازن ما بين الإنسان والمجتمع.

محمد عبد الزهرة الزبيدي

ومثال على ذلك ظهور النزاع الطبقي في المجتمعات بسب توزيع المصادر الاقتصادية بشكل غير عادل الذي انقسم المجتمع على أثره الى عدة طبقات تتصارع فيها طبقتان رئيسيتان هما الطبقة المستغلة أي الطبقة المالكة للسلطة والثروة والطبقة المستغلة أي الطبقة المحكومة فاقدة السلطة والثروة ، ولكلا الطبقتين المتصارعتين أهداف وغايات شكلت وعاءً لأفكارها ، ومابين هذا وذاك تحول فن المسرح الى محللٍ اجتماعيٍّ وناقد سياسيٍّ استولد موضوعات (الفَقر – الظلم الاجتماعي – القهر السياسي) الى جوار ذلك تجددت الدعوات الاشتراكية في مختلف تلاوينها داعية الى التغيير التي أنعكس تأثيرها على المسرح باعتباره رسالة الى المتلقي و المجتمع ككل. فهو يخاطبهم مباشرة. فيكون من وراء ذلك أنه يشكل لهم رأياً جماعياً يتحول الى نوع من التحريض على اتخاذ المواقف. وهنا أقصد بكلمة (التحريض) الذي شاع لنوعٍ من المسرح منذ أواسط القرن العشرين حين انتشرت طروحات (برتولد بريخت) في أن يكون المسرح محرضاً للناس على التغيير وهنا ((التغير)) في طبيعة إنسان أم في تبني الايديولجية لدي (بريخت) وهنا وأي الأسباب التي دعت (بريخت) الى تبني تلك الخلفية الماركسية التي أمن بها من خلال هدم الفكر السائد والدعوة الى فكر جديد و كأحد نتاجات الفكر الاشتراكي الذي أسفر عن ما يعرف (بالمسرح السياسي) في تجلياته العديدة (إصلاحي ، ثوري ، فكري) باعتبار الأيدلوجيات وعاء فكريا واجتماعيا الذي يبلور أطر الصراع في الحياة و الدراما، فقد ظهر (بريخت) أبرز منظر للمسرح السياسي بعد(أرفن يسكاتور) ،بل أبرز منظر للدراما في القرن العشرين ، ولم تتبلور أفكار(بريخت) ألا في ظل تبيني أيديولوجي أخذ يناقشه في مسرحياته ،كما جاء في مسرحية ((دائرة الطباشير القوقازية)) التي كتبها (بريخت) بعد أن ترك ألمانيا (١٩٣٣) مهاجراً لعدة سنوات لاجئ الى (سويسرا) و(فرنسا) و(الدانمرك) و (فنلندا) و(روسيا) قبل أن يستقر في (الولايات المتحدة الامريكية) التي كتب فيها العديد من المسرحيات (الحياة الخاصة للعرق المتسيد)و(ألام كوراج وأطفالها) و(حياة غالي‌ليو) و(المرأة الطيبة من ستوزان)و (السيد بونتيلا وخادمة ماتي) و(الصعود المقاوم لارتو أوي) ، لكن من بين هذه النصوص ظهرت مسرحية ((دائرة الطباشير القوقازية)) وهي تطرح مضمون يحمل الجوانب الأيديولوجية لمسرح (بريخت) في أنضج مراحله الفنية من خلال مقدمة استهلالية كجزء لا يتجزأ من فصولها الخمسة على خلفية عنوان لكل فصل منها الأول الطفل النبيل والثاني الفرار الى الجبال الشمال والثالث في جبال الشمال ورابع حكاية القاضي والأخير دائرة الطباشير وهذه التقسيمات تخدم الهدف الأساسي الذي يسعى المغني أو الراوي لتوصيله في مسألة أساسية تتعلق بالأحقية في الملكية التي طرحها (بريخت) على مستويين في مضمون النص الأول : في امتلاك الأرض على وفق المبدأ القائل (الأرض لمن يزرعها) والثاني: الأمومة لمن يرعاها ويؤدي واجبها من غير رابطة الدم التي وظفها (بريخت) من خلال حكاية صينية قديمة تشبه أحد أحكام الإمام على ابن أبي طالب في القضاء ، وسبب في ذلك أن العالم العربي الإسلامي عرف العدالة والمساواة قبل غيره من الأمم بقرون ، في وقت ولم يكن للماركسية أو غيرها من أثر في الفلسفة الإنسانية الى جوار التشابه مع حكاية عربية اخرى (حكم سليمان) التي تروي أن الملك (سليمان) يقترح شطر طفل الى شطرين على أثر أدعاء كل من امرأتين متنازعتين بأنه أبنها، فأبت ألام الحقيقية أن يشطر الطفل وأثرت التنازل عنه ، وتبين (لسيلمان) أنها ألام الحقيقية وحكم لها بحضانته ،أما الحكاية الصينية فقد أقترح القاضي رسم دائرة طباشير يوضع الطفل فيها ، وطلب من السيدتين أن تسحب الطفل أليها ، فمن استطاعت أن تخرجه من دائرة الطباشير تكون ألام الحقيقية له ، لكن توظيف بريخت لهذه الحكاية الصينية جاء بشكل مغاير ، لأنه لم يحكم للام الحقيقية ، بل حكم القاضي (أزداك) للخادمة (جروشا) التي تبنت الطفل وعنيت بتربيته ، لأنها هي التي اهتمت به ورعته بينما هربت أمه وتركت طفلها حين اندلعت الثورة وقتل زوجها الحاكم في أحد مدن القوقاز. وهنا الحكم الذي أصدره (أزداك) ليس مجرد أثارة نقدية للمتلقي بقدر ما هي طرح سؤال على الرأي العام لتحريك الجماعات الضاغطة في المجتمع لتغير القوانين والأعراف ، ونصرة المظلوم بأحقية الملكية بين المالك والمملوك ، وهي وهم بريخت الإيديولوجي في تحقيق العدالة وهو يعيش في مجتمع أمريكي (رأسمالي) ، أذ تبدأ المسرحية من قصة صراع بين جماعتين متنازعتين من الفلاحين حول وادٍ ، كانت قد رحلت عنه أحدى المجموعتين عندما زحف الجيش ألماني على روسيا ، ثم عادت بعد هزيمة ألمانيا تطالب بواديها ، فنازعتها جماعة اخرى تطالب بملكية هذا وادي خصب ، فأن للقسم التمهيدي قرارا بإعطاء هذا الوادي لزارعي الفواكه لأنهم الأكفأ على صعيد الإنتاج وسط احتفال يرقص فيه المزارعون بعد إرسال الحكومة مبعوثاً لحسم النزاع فينجح في حل ألازمة سلمياً، وهنا تظهر الايديولجية الماركسية من خلال الصراع الاجتماعي للعامل الاقتصادي ونظام الملكية التي يتبناها (بريخت) في طروحاته ، وما بين حاضنة الطفل و الصراع على الوادي يعرض المغنون حكاية (دائرة الطباشير) لكي يثبتوا الحكم القائل بأن من يرعي الشيء هو الأحق به ، ويأتي هذا الحكم على خليفة ما يجري في الولايات المتحدة الاميركية التي كتب فيها نص مسرحية ((دائرة الطباشير القوقازية)) وهي أحد إسقاطات (بريخت) الى المجتمع الذي هاجر إليه ، أذ دخلت الولايات المتحدة الاميركية بعد الحرب العالمية الثانية صراعاً مع البلدان الغربية على صعيد (الإنتاج والعلم) وهي أهم الفترات في بناءها الاقتصادي عن طريق استقطاب العقول من أوربا والبلدان الاخرى أو ما يسمي (هجرة الأدمغة) وهو نوع من الصراعات حول الاختصاصات في الغرب ، بأجتذاب الكوادر التخصصية عالية التأهيل باتجاه الولايات المتحدة الاميركية الذي ينعكس على حقولها الاقتصادية المنتجة ، فقد تمكنت من الحصول على أمتيازات متوفقة عن البلدان أوربا ، فيما تشير الإحصائيات الى (٥٤٠) ألف اختصاصي هاجر من أوربا الى الولايات المتحدة الاميركية بينهم (٩٢) ألف من رجال العلم والمهندسين خلال عقدي الأربعينات و الخمسينيات من القرن الماضي ، وتجتذب أمريكا ١٥- ٢٠ ألف عالم ومهندس وطبيبٍ ومدرس من بلدان العالم الرأسمالي سنوياً ويعتقد الباحث أن مثل هذه الظروف الاجتماعية الاقتصادية والسياسية في أميركا ، ألهمت (بريخت) بفكرة (دائرة الطباشير) بإطار الصراع الفكري (الماركسي)الذي أنعكس في نص مسرحية ((دائرة الطباشير القوقازية)) من خلال استهلال وخمسة فصول تبدأ بلسان مغن يروي أحداث المسرحية وهو يقرأ من كتاب حول حاكم يدعي جورجي أبشفيلي له زوج جميلة (كان يستمتع بالدنيا وينعم. في صباح الفصح ، مصحوباً بأهله ذهب الحاكم جورجي للكنيسة) ويبدأ مشهد نري فيه مجموعة من الشحاذين والفقراء وهم يلوحون بأطفال مرضى وعكازات وعرائض ومن خلفهم جنديان ثم أسرة الحاكم بملابس فاخرة ويعلق المغني على أحداث فيها أو يروي بعضها ، فيما تتضمن الفصول الخمسة قسمين الأول يتعلق بالمواجهات التي تعرضت لها الخادمة (جروشا) في هربها من أعين الجنود ، أما القسم الثاني يتحدث عن وصول (أزداك) الى منصب القضاء وأحكامه التي لا تتطابق مع القانون لأنها تنصف عامة الشعب أما (جروشا) تجد نفسها وحيدة مع طفل بعد أن كانت أمه مشغولة بما تحمله من ثياب فاخرة قبل أن تفر حين اشتعلت الثورة وقتل زوجها ، فتحمل (جروشا) الطفل وتهرب به الى أخيها في أعالي الجبال وقبل الهرب من المدينة تعاهد احد الجنود (سيمون) على الزوج بعد أن يعود من الحرب ، أذ أراد (بريخت) في هذا المشهد أن يؤكد جانب العاطفة ودورها في السطوة على الانسان ، أي أن صراعا بين العقل والعاطفة ينتهي بأنتصار كتلة الانفعال الإنساني أمام المواقف التي لا يستطيع الفرد التخلص منها في أي زمان ومكان ، وهنا قصة (سيمون وجروشا) تضفي جوا شاعرياً من خلال عهد (جروشا لسيمون) بالحفاظ على حبيبها .

((فإذا رجعت من القتال



يبدأ مشهد نري فيه مجموعة من الشحاذين والفقراء وهم يلوحون بأطفال مرضى وعكازات وعرائض ومن خلفهم جنديان ثم أسرة الحاكم بملابس فاخرة ويعلق المغني على أحداث فيها أو يروي بعضها ، فيما تتضمن الفصول الخمسة قسمين الأول يتعلق بالمواجهات التي تعرضت لها الخادمة (جروشا) في هربها من أعين الجنود ، أما القسم الثاني يتحدث عن وصول (أزداك) الى منصب القضاء وأحكامه التي لا تتطابق مع القانون لأنها تنصف عامة الشعب أما (جروشا) تجد نفسها وحيدة مع طفل بعد أن كانت أمه مشغولة بما تحمله من ثياب فاخرة قبل أن تفر حين اشتعلت الثورة وقتل زوجها

فلن ترى بالباب أحذية هناك
والى جوار وسادتي ، سترى الوسادة خالية
وترى شفاهي لم يقبلها أحد))

هيمنة الحرب

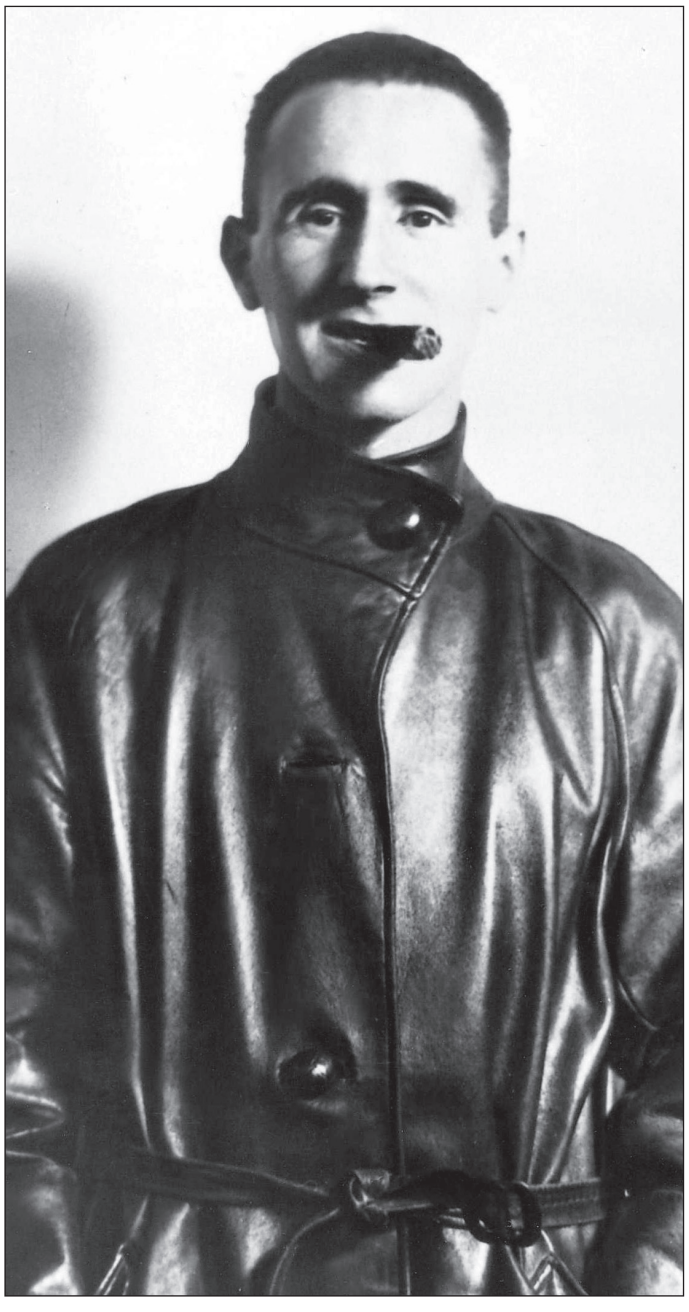
أن بريخت تهيمن عليه فكرة الحرب بسب دارسته الطب والخدمة في المستشفيات العسكرية خلال الحرب ، أو أنه ساهم في قطع وبتر الأرجل والأيدي من المصابين في المعارك ، ويمكن القول أن كل هذه الصور ظلت في ذاكرته مُشكلة ردود فعل معاكسه باتجاه (الحب) الخاص والعام التي تنعكس في أعماله المسرحية ، بعيدا عن مواقف اندماجية في الشخصيات التي يصورها في مثل هذه المشاهد، بل أن بريخت وفق التزامه السياسي وجد ألحاضن الماركسية تدعوه الى تحطيم وهم المحاكاة وحث الجمهور على أعلى مستويات المشاركة الفاعلة حتى في عودة (سيمون) من الحرب ، بعد وصول (جروشا) الى بيت أخيها في الجبال وصدامها مع زوجته المتدينة التي يورادها الظن ،أن الطفل أبن (غير شرعي) ولم تستطيع (جروشا) أن تصفح عن نسبه لكي لا يتعقبها جنود الأمير ، أثرت على نفسها المساس بالشرف من أجل الحفاظ على حياة الطفل ، وتنازل لأخيها في زواج من فلاح يدعي المرض هروباً من خوض الحرب ، فتحمي بذلك سمعتها وحياة الطفل ، شخصية (جروشا) عند بريخت هنا تتجلى في جملة من الصراعات بين الدين والتقاليد والسلطة لذلك هي أسيرة مجتمع قروي يحاول هدم شعور الأمومة عند (جروشا) بينما هي تكافح من أجل أبقاء هذا الشعور الطبيعي في الحياة و بناء إنسان جديد تمثل بالطفل، أذ أن بريخت وظف الفكر الصراعي بين شخصية (جروشا) وطفلها بالتبني والمجتمع من خلال قوتين الاولى تحاول الهدم واخرى تدعو الى أعادة البناء، أي أن المجتمع يكون بين الاختلال والبحث عن توازن جديد الذي يبرهه وصول (أزداك) الى منصب القضاء في القسم الثاني من المسرحية ، أذ المؤلف يروي كيف أخفي (أزداك) الدوق عندما كان كاتب عمومي في القرية حتى تسني له الهرب ، ثم يصوره للقارئ أنه قاضيا يستغل نفوذه الوظيفي من أجل الفساد والرشوة الى جوار ميله العفوي الى أنصاف المظلوم والحكم بالعدل ،بطريقة طريفة وصفات المتناقضة

((أزداك : ياوكيل النيابة ! سطل نبيذ للزائر ! من أنت ؟
قاطع الطريق : راهب سائح يا صاحب السعادة ،
وأشكرك على هذه الهدية اللطيفة .سطلاً آخر !)

أذ يمكن القول بأن تخريجات (بريخت) لشخصية (أزداك) توضح علاقاته بالمجتمع الأول ويبرر الحكم الذي أصدره للخادمة (جروشا) ثانياً التي تبنت الطفل وعنيت بتربيته ، لأنها هي التي اهتمت به ورعته بدائرة الطباشير التي رسمها في قاعة المحكمة ، وهنا يبغي المؤلف استثارة عقل المشاهد في طرح

العديد من التساؤلات ، بعد أن يكشف فحوي المسرحية على لسان المغني فيقول :

((أنتم يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير،
أحفظو حكمة الاقدمين:
أن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام :
فأولاد للأمهات اللواتي يرعينهم خير رعاية حتى يشبوا ويترعرعوا، ...
والوادي للذين يحسنون سيقه حتى ينتج خير الثمار)).



فاعلية المتلقي في مسرح بريخت

عواد علي

أولى المسرح الملحمي اهتماماً كبيراً بالمتلقي، فكان جزءا عضوياً من جميع الكتابات النظرية للمسرحي الألماني برتولد بريخت، منطلقاً " من فكرة المواجهة بين فضاءين هما: فضاء المتلقي، وفضاء العرض " حسب تعبير المعجم المسرحي لإلياس وحسن. وجاء رفضه للمسرح الدرامي الأرسطوطاليسي،

وتقديم بديل عنه هو المسرح الملحمي، لتحقيق جملة أهداف أبرزها " جعل التلقي عملية واعية، وليس انفعالاً مجرداً "، من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح (مع تحفظنا على جعلها وظيفة مهيمنة تعدم شعرية هذا الفن، وتحوله الى وسيلة براغماتية)، وإدخال عناصر التغريب على كل المستويات. ولذلك تعد جهود بريخت وإنجازاته في غاية الأهمية لأي دراسة تبحث في العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي. وكانت لأفكاره التي قدمت تصوراً لمسرح له من القوة ما يجعله باعثاً على التغيير الاجتماعي، إضافة الى محاولاته إعادة بعث الحياة في العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي.

لقد كان بريخت، كما تقول سوزان بينيت (الباحثة الكندية المتخصصة بالتلقي المسرحي)، يهدف أساساً من مسرحه الملحمي الى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تسعى الى إيجاد ما أسماه بمسرح عصر العلم، وهي الاضافات التقنية ذاتها التي وضعت لدفع المتلقي الى التأمل والنقد من دون أن يفقد المتعة المسرحية.

ويشير بريخت في (الأورجانون الصغير) الى أن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين العرض المسرحي والمتلقين، فالبنية الاجتماعية المصورة على خشبة المسرح تظهر وكأنها عاجزة تماماً عن التأثير بالمجتمع (الممثل/ قاعة المشاهدة). ولمقاومة هذا النمط من المسرح يقدم بريخت مسرحاً آخر يقوم على التفاعل المباشر مع المتلقين.

وعلى الرغم من أهمية مفهوم بريخت عن الأثر التغريبي، الذي يهدف، فيما يهدف إليه، الى إثارة وعي المتلقي بغرابة واقعه الاجتماعي وتناقضه، الذي يعريه العرض، والى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع تغييراً جذرياً حتى يستقيم مرة أخرى (من منظور ماركسي)، فإنه لم يلق، كما تقول بينيت، الضوء على استراتيجيات التلقي لدى الجمهور. وتعزو ذلك الى إساءة قراءة دارسي بريخت لهذا المفهوم، وترى أن مكمن الخلط والبلبلة هنا هو تلك المفارقة التي ينطوي عليها المفهوم، فالتغريب بوصفه مسافة بين المتلقي والخشبة تحول دون تماهيه مع ما يجري عليها، من جهة، يبدو وكأنه يستبعد هذا المتلقي، إلا أنه، من جهة أخرى، يعد جزءاً من عملية لا يجب أن تتعاقب فيها المشاهد المسرحية بشكل متصل، بل يجب أن تفسح للمتلقي المجال للمشاركة بأحكامه. وتدعم بينيت رؤيتها هذه بقول ستيفن هيث " ليس التغريب هو فقط عزل المتلقي عن الفعل الدرامي للمسرحية، ثم إدماجه فعلياً بعد ذلك في علاقة توحد عاطفي مع البطل بوصفه حامل الوعي الكلي للعرض، بل هو، أيضاً، جعل المتلقي جزءاً من عملية التحول مما هو أيديولوجي الى ما هو حقيقي، من الإيهام الى الحقيقة الموضوعية، أي الى التحليل السياسي لأنماط التصوير المسرحي، وأهدافها، وكذلك نشاط المسرحية كلها وفاعليتها ". ويستنتج من ذلك أن التغريب يسعى الى تغيير منظور المتلقي الاعتيادي للأحداث الدائرة على خشبة المسرح من أجل خلق علاقة بينهما قوامها التفاعل المتبادل.

وعلى الرغم من سوء الفهم الذي أحاط بهذا المفهوم، فإن إسهامات بريخت قدمت عدداً من المنطلقات التي تتعلق بدراسة المتلقي في المسرح، وقد أسست هذه الإسهامات ممارسة مسرحية متطورة تهتم بعمليتي الإنتاج والتلقي بشكل واع، ومن ثم أصبح العرض، في هذا السياق، مشروعا تعاونيا بعد أن كان وحدة منفصلة قائمة بذاتها لا تطلب من المتلقي إلا أن يؤدي دور المتلقي فقط. وهكذا أصبح له دور نشط يؤديه، وجرى الاعتراف بأهميته المركزية في التجربة المسرحية.

كما أن هذه الإسهامات لم تشجع فقط على إنتاج متلق من نوع جديد يضطلع بدور المؤدي حالما ينتهي العرض، على حد قول ألتوسير، بل وضعت، أيضاً، الأنموذج السائد للعلاقة التواصلية بين الخشبة والمتلقين موضع التساؤل.

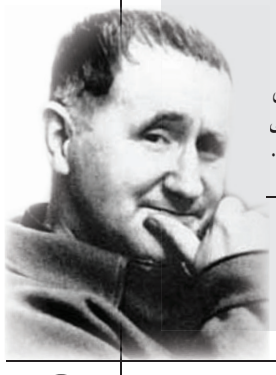
وعن الجدل الأكاديمي الذي أثير حول مفهوم التغريب، تشير بينيت الى أن معظمه قد ركز على مشاركة المتلقي في العملية المسرحية. وتقتبس، في هذا الصدد، رأياً لدانا بول مفاده أن فكرة المسافة تبرز لنا أن أنماط التلقي المعتادة تتحكم فيها الأيديولوجيا، وأن مسرح بريخت يقوض الطريقة التي يشاهد بها الناس العروض المسرحية، والتي تجعلهم يسلمون بما يقدم أمامهم من دون أن يناقشوه من الناحية الاجتماعية.

ولعل مما يقدم دليلاً قوياً على اهتمام بريخت الكبير بالمتلقي، سواء في كتاباته النظرية، أم نصوصه المسرحية، أن أي جدول للمقارنة بين مسرحه الملحمي، والمسرح الدرامي الأرسطوطاليسي، والذي درج الباحثون على وضعه بشكل تقليدي في معظم الكتب المؤلفة حول بريخت، يتضمن العديد من النقاط الخاصة بالمتلقي، أو مايهدف المسرح الملحمي الى أن يحققه له، فإذا كان المسرح الدرامي يستغرق المتلقي داخل الحدث على خشبة المسرح، فإن المسرح الملحمي يحول هذا المتلقي الى مراقب للحدث.

وأذا كان المسرح الدرامي يثير أحاسيس المتلقي ومشاعره، فإن المسرح الملحمي يدفعه الى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه. وإذا كان المسرح الدرامي يقدم للمتلقي تجربة يعايشها وجدانياً، فإن المسرح الملحمي يقدم له صورة للعالم يتأملها عقلياً. وإذا كان المسرح الدرامي يسعى الى تحقيق تماهي المتلقي، أو تورطه في الأحداث، فإن المسرح الملحمي يسعى الى مواجهة المتلقي بالأحداث مواجهة موضوعية.

وإذا كان المسرح الدرامي يثير المشاعر الغريزية لدى المتلقي، ويلعب عليها، خفية، بنعومة، فإن المسرح الملحمي يخرج المشاعر الغريزية الى النور، ويدفع المتلقي الى إدراكها بوعيه. وأخيرا إذا كان المتلقي في المسرح الدرامي يشعر أنه في خضم الأحداث، وجزء من التجربة الإنسانية المقدمة، فإنه يقف في المسرح الملحمي خارج الأحداث ويدرسها.

ولكن نظرة واعية الى هذه المقارنة تتيح لنا اكتشاف مدى التعسف الذي مارسه أولئك الباحثون للتفريق بين خصائص المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي وخصائص المسرح الملحمي، غافلين، عن أو متعمدين عدم تلمس وجود عناصر مشتركة بين المسرحين على الرغم من التباين النظري بين منطلقاتهما وأهدافهما.



ناقد عراقي مقيم في كندا

وصلت برلين اول مرة عام 1959 في الذكرى السنوية الثالثة لوفاة برتولد بريخت الكاتب الاكثر تأثيرا في المسرح العالمي خلال القرن العشرين ! والاكثر اثارة للجدل والاختلاف حتى في فهم مفاهيمه المسرحية التي ما زال بعضها - مثل التغريب والمسرح الملحمي - يكتنفه الغموض عند بعض العاملين في المسرح ، ومما زاد من هذا الغموض ذلك الارباك الذي سببته تلك الشروح القاصرة التي تطوع بعرضها بعض من حاولوا التظاهر بانهم يفهمون بريخت ويحبونه ! اضافة الى التشويه المقصود الذي تعرض له مسرح بريخت بسبب العداء السياسي له من الاوساط المهيمنة على الفكر والاعلام في الغرب لتبرير منع عرض مسرحياته في المدن الغربية لمواقفه الفكرية والايديولوجية اليسارية !!

برتولد بريخت في الذاكرة

فيصل الياسري

فحرموا المشاهدين طوال عشرات السنين من اعماله العظيمة التي عادوا الان وبعد خمسين سنة على وفاته الى الاعتراف بها وتقديمها على جميع مسارح العالم (كتب بريخت ٤٨ مسرحية و ١٣٣٤ قصيدة وعشرات الكتب والبحوث الفكرية) والان حتى اولئك الذين كانوا يبخسونه حقه يتحدثون عنه ككاتب عظيم ، بما في ذلك السياسيون ، وها هي مثلا المستشارة الالمانية ميركل تتحدث رسميا عن بريخت بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاته فتقول (كان بريخت رجلا يساريا مؤمنا بانتمائه الى اليسار.. وكانت اعماله تدرس بالمدارس .. كان مفكرا حرا ، وهذا ما جعله رجلا مهما)

عندما توفي بريخت في ١٤ /١٩٥٦/٨ كنت في فيينا ، فذهبنا ، يوسف العاني وانا ، الى مسرح سكالا ، المسرح الوحيد الذي كان يعرض في فيينا اعمال بريخت ، وانبهرنا يومها بعرض مسرحية(حياة غاليلي) لبريخت من اداء واخراج الفنان المبدع فولفغانغ هاينس الذي كان قد ترك دراسة الدين واللاهوت وعمره ١٧ سنة ليمارس التمثيل ، فيصبح من عمالقة المسرح الالماني مخرجا وممثلا ، كما مثل مبكرا في السينما (مثل في فيلم نوسفيراتو / من اوائل افلام الرعب في تاريخ السينما- ١٩٢١) وكان هاينس قد تولى من ١٩٤٨ الى ١٩٥٦ ادارة مسرح سكالا في فيينا فحرص - وكان مفكرا شيوعيا واعيا - على تقديم مختارات من افضل المسرحيات العالمية لبريخت وغيره مما كانت المسارح الاخرى تحجم عن تقديمها ، ثم انتقل بعد غلق مسرح سكالا لاسباب سياسية ، الى برلين حيث عمل مخرجا وممثلا قديرا ومديرا لعدد من المسارح الالمانية وقد زرته عام ١٩٦٢ وهوعميد المعهد العالى للمسرح في برلين فحدثني عن المفاهيم الجديدة في تعليم التمثيل ، وحضرت معه عدة تمارين على المسرح وهو يؤدي الملك لير او شارلوك او ناتان الحكيم (توفي فولفغانغ هاينس في ١٩٨٤/١١/٣٠)..

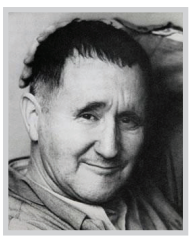
كانت اذن زيارتي الاولى لمسرح بريخت المعروف باسم (برلينرانزامبل) عام ١٩٥٩ في الذكرى السنوية الاولى لوفاته ، وشاءت المصادفات ان اتعرف على المخرج الالماني الكبير لوتار بيلاغ الذي تبرع لمساعدتي عندما وجدني كثير الالحاح ، دون جدوى ، للحصول على تذكرة دخول لتلك الليلة لحضور مسرحية (الام كوراج – شجاعة) فتطوع- بعد ان تعرف علي وعلى مشكلتي - بادخالي لاجلس على احد المقاعد المخصصة للفرقة !! فكان على ان امر من مدخل الممثلين ، فاصطحبني الى مقهى خلف الكواليس خاص بالعاملين ، وهناك تعرفت على الشهيرة هيلينا فايغل ، زوجة بريخت منذ عام ١٩٢٩ ، والتي جسدت الكثير من الادوار النسائية التي لا تنسى ، وكنا سنراها في تلك الليلة بدور الام شجاعة ، وحيث ان العرض لم يبدأ بعدا اجلسني بيلاغ الى طاولة هيلينا فايغل ، وسالتني فيما اذا كنا في العراق نعرف بريخت ، فاندهشت عندما اعلمتها بانني قمت باول ترجمة لبريخت الى العربية ، كتيب صغير صدر في بغداد عام ١٩٥٨ تحت عنوان (التجربة) ضم قصصا واشعار واغاني لبريخت ، وبعد هذا الخبر الموجز هتفت هلينا فايغل بفتاة كانت تقف بالدور وطلبت منها ان تضيف الى طلباتهم كوب شاي (لضيفنا من بغداد) .. وعرفت فيما بعد ان تلك الفتاة التي ناولتني الشاي هي الممثلة برباره بيرغ ، ابنة بريخت (وهي الان وريثته الوحيدة بعد وفاة امها هلينا فايغل في ١٩٧١/٥/٦)

كان لقاء المصادفة ذاك بداية علاقة طيبة لي مع عائلة بريخت الخاصة ومع فرقته المسرحية ، حيث تعرفت فيما بعد على الممثل النابغة ايكارد شال (توفي في ٢٠٠٥/٩/٣) زوج ابنة بريخت الممثلة برباره بيرغ ، حين جمعتني به سهرة تلفزيونية من اخراج لوتار بيلاغ الذي كان من من دواعي سروري ان ارافقه في الستينات في اعمال كثيرة لصالح التلفزيون الالماني بصفتي مخرجا منفذا ، ومن ثم بصفتي مخرجا مشاركا في السهرة التلفزيونية (فتاة بدون مهر) من تأليف استروفسكي ! وكان للمخرج بيلاغ (رئيس اتحاد المبدعين السينمائيين والتلفزيونين انذاك) الفضل الاكبر في تعريفي على الوسط الفني الالماني في برلين ، ومشاركتي في اخراج اعمال تلفزيونية مهمة مثل (الرجل الرابع -١٩٦٢) لسيمونوف و(هواية الالعاب الزجاجية ١٩٦٤) لتنسي ويليمز ... وعندما اخرجت اول فيلم لي للتلفزيون الالماني بعنوان (حكاية عبدالله -١٩٦٣) ساعدني في اختيار خيرة الممثلين واقنع عددا من المخرجين بالتمثيل معي وهو منهم !!

وعندما جاء عوني كرومي الى برلين ليدرس المسرح ، ادخلته وراء كواليس مسرح بريخت وعرفته على لوثر بيلاغ فارتبط معه بصداقة امتدت الى وفاة بيلاغ في ٢٠٠١/١٠/١٠ وقد رتب له كرومي زيارة الى بغداد في الثمانينات حيث قام بيلاغ بالقاء محاضرات عن المسرح في كلية الفنون الجميلة واجراء تمارين مشتركة مع عوني للطلبة عن اسلوب بريخت المتميز ..!!

لقد التقيت بالكثير من المسرحيين العرب المهتمين بمسرح بريخت ، يتحدثون عن منهجه ورؤاه المسرحية تأليفا واخراجا واداء، بحماس وحب واحيانا بفهم سطحي !! ولكنني لم اجد بينهم من هو ابرع من عوني كرومي في فهمه ، وقدرته على نقل معلوماته عن بريخت للاخرين بوضوح وصواب !! .. لقد كان عوني كرومي ذا منهج علمي جمالى رائع في تدريس المسرح وفي الاخراج وفي قيادة الممثل وفي خلق تلك العلاقة البريختية بين الممثلين والجمهور ! لقد اسعدني دائما حضور تمارين عوني كرومي المسرحية ، لما يشيعه من جو الفرح والمهنية في العمل ، وكنت احيانا احاول ان احضر حتى دروسه في الدورات التي قادها في الدوحة او القاهرة او في بغداد ، وكان من باب الاحترام لي يشعر بالخجل عندما يجدني احيانا اجلس بين طلبته استمع اليه !!

اراد برتولد بريخت ان يكون المسرح منبرا للحوار يثير خيال المتفرج لا منصة للاوهام . فاوجد مفهومين : التغريب ويقصد به بايجاز تغريب الأحداث الى ومية العادية، أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة، وباعثة على التأمل و التفكير ، ومفهوم المسرح الملحمي ، كمقابل للمسرح الدرامي المعتاد أو الأرسطي حيث يكتفي الجمهور بدور المتابع السلبي. وسعى من خلال هذا اللون المسرحي أن يخلق جمهوراً يستطيع التفاعل مع الأحداث ليتحرر من دوره كمشاهد سلبي وكان يتوخى اثارة الدهشة عند المتلقي ، وان يمارس عملية النقد الذهني لما يرى امامه على المسرح ، وان يفكر اكثر مما ينفعل ، ولهذا الغرض كان يلجأ الى اساليب مختلفة منها تفكيك المشهد ، وجعل الممثلين يخرجون من ادوارهم بتأدية اغنية او



عندما جاء عوني كرومي الى برلين ليدرس المسرح ، ادخلته وراء كواليس مسرح بريخت وعرفته على لوثر بيلاغ فارتبط معه بصداقة امتدت الى وفاة بيلاغ في 10/10/2001 وقد رتب له كرومي زيارة الى بغداد في الثمانينات حيث قام بيلاغ بالقاء محاضرات عن المسرح في كلية الفنون الجميلة واجراء تمارين مشتركة مع عوني للطلبة عن اسلوب بريخت المتميز ..!!
لقد التقيت بالكثير من المسرحيين العرب المهتمين بمسرح بريخت

مخاطبة الجمهور ، او الاتيان بما يؤكد انهم ممثلون يحرضون المشاهدين على التفكير بما يرون لفهم الواقع الاجتماعي والتاريخي ، متأثرا بافكار ماركس وهيجل ، وكان بريخت يرى ان من وظيفة المسرح ان يحقق التسلية والمتعة والفائدة بالرغم من ان السياسة طبعت معظم أعمال بريخت المسرحية والأدبية ، وتجسد مسيرته الفكرية تلاطم الاحداث التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين في أوروبا. ففي ظل الفساد السياسي وغياب الوعي الشعبي في ألمانيا أيام الحكم النازي بلور بريخت فكرته عن المسرح الملحمي التي امتدت حتى الى دور الممثل على خشبة المسرح، محاولا تغيير طابع وظيفة الممثل من مؤدٍ متقمص لشخصيات إلى عنصر إيجابي في المسرحية، حيث كان بريخت يدعو ممثليه إلى جعل قدر من المسافة بينهم وبين النصوص واتخاذ مواقف نقدية منها أثناء أدائها وليس فقط تكرارها بشكل ميكانيكي.

وتلعب الاغنية دورا مهما في مسرحيات بريخت ، فهي عنصر من عناصر التغريب الذي كثيرا ما يساء فهمه ، لما فيه من تناقض ظاهري ، فالتغريب من جهة يروم عزل المتلقي عن الفعل الدرامي للمسرحية، ثم يروم دمجه فعلياً في علاقة توحد عاطفي مع شخوص المسرحية ويفسر ذلك احد المهتمين حاليا بمسرح بريخت ، ستيفن هيث، بقوله (التغريب هو جعل المتلقي جزءاً من عملية التحول مما هو ذهني الى ما هو حقيقي، من الإيهام الى الحقيقة الموضوعية،)

وفي اداء الاغاني خارج المسرحيات لم يتخل المغنون عن المفاهيم البرختية في العرض ، ومنها تغيير الأنماط التقليدية للاداء والتلقي، لدفع المتلقي الى التفاعل مع ما يسمع من دون أن يفقد المتعة الفنية من العرض ، ويعمد الكثير من المغنين في العالم الى تقديم الكثير من اغاني بريخت لما لها من دلالات ومعان وقيم قائمة بذاتها ، في حفلات غنائية امام الجمهور ، وهنالك فرق موسيقية في المانيا تقدم فقط اغاني بريخت ، من ذلك فرقة المغنية الممثلة فيرا اولشليغل التي رافقتها في حفلاتها التي اقامتها في بداية السبعينات في بيروت ودمشق وقمت بترجمة فورية للاغاني وزعت في كراس على الجمهور لمتابعة الغناء امامهم على المسرح (وقد اضفت له فيما بعد ترجمات اخرى ليصدر في كتاب عن دار الجيل في دمشق تحت عنوان اغاني واشعار لبريخت) .. وهذه مقاطع مختارة من ترجماتي تلك لاشعار بريخت المغناة :

سيدي الجنرال
دبابتك متينة وفولاذية
مدفعها ضخم ومدمر
ولكن فيها عيب واحد
انها بحاجة الى انسان
ويقول بريخت في قصيدة
بعنوان خبز الشعب :
العدالة هي خبز الشعب .
أحياناً يكون وفيراً ،
وأحياناً شحيحاً .
أحياناً يكون طيب المذاق ،
وأحياناً سيئ المذاق .
حين يشح الخبز ، يكون
الجوع .
وحين يسوء الخبز ، يكون
السخط .
ابعدوا العدالة السيئة
المخبوزة دون حب ،
المعجونة دون معرفة !
العدالة الممجوجة التي
تأتي بعد فوات الأوان !
مثلما الخبز الى ومي
ضروري
كذا العدالة الى ومية
ضرورية ومرارا يومياً .
من الصباح إلى المساء ، في
العمل ، وفي المتعة .
في الأوقات الصعبة
والأوقات السعيدة
يطلب الشعب خبز العدالة
الى ومي
الوفير ، المشبع .
ولما كان خبز العدالة بكل
هذه الاهمية
فمن إذن ، يا أصدقاء ،
يخبزه ؟
لا بد أن يخبز الشعب خبز
العدالة . وفيراً ، ومشبعاً ،
ويومياً .
اسئلة عامل يقرأ
من بنى طيبة ذات البوابات
السبع ؟
في الكتب ستجد أسماء
الملوك .
فهل حمل الملوك كتل
الحجارة ؟
وبابل ، التي دمّرت مرات
عديدة
من عمرها كل مرة ؟
في ليما المتلألئة بالذهب
اين كان يعيش البناؤون ؟
و سور الصين العظيم
الى أين ذهب البناة ليلة
اكتماله ؟
روما العظيمة مليئة
بأقواس النصر .
من شيدها ؟
وعلا مَ انتصر القياصرة ؟
ألم يكن في بيزنطة ، التي
لهجت بثنائها الأغنيات
سوى القصور لسكانها ؟
حتى في أطلنطا
الأسطورية
ليلة ابتلعها المحيط
كان الغارقون ما زالوا
ينادون عبيدهم .
الاسكندر الشاب غزا
الهند .
هل كان وحده ؟
وقيصر هزم الغال .
ألم يكن بصحبته ولو
طباخ؟
فيليب ملك إسبانيا بكى
حين غرقت الأرمادا
الم يبك احد معه ؟
فريدريك الثاني كسب
حرب السنوات السبع .
من كسبها معه ؟
كل صفحة انتصار .
فمن كان يطبخ ثريد
المنتصرين ؟
كل عشر سنوات رجل
عظيم
من دفع مرتباته ؟
اخبار كثيرة
وأسئلة كثيرة

غنائية لذكرى وفاة لينين

كان الجندى يعرف أن
لينين
ظل يقاتل طول عمره
ضد المستغلين .
وحين ساهم الجندى
فى إقتحام قصر الشتاء
أراد أن يعود إلى بيته ،
فهناك
كانت أراضى كبار الملاك
قد قسمت فعلا
فقال له لينين : إنتظر
قليلا !
فما زال هناك مستغلون .
وطالما بقي إستغلال
يجب القتال ضده
وطالما أنت حي
عليك أن تقاتل ضده .
الضعفاء لا يقاتلون .
الأقوى منهم
ربما قاتلوا ساعة .
من هم أقوى ، يقاتلون
سنين عديدة . لكن
يقاتلون طول عمرهم .
وهؤلاء
لا غنى عنهم .
(1936 –

دفن مثير الشغب في
تابوت زنك" :
هنا في هذا الصندوق الزنك
يرقد شخص ميت
أو ساقاه ورأسه
أو حتى أقل من ذلك منه
أو لا شيء، لأنه كان
مثير شغب.
وجدنا فيه جذر كل الشرور.
فادفنوه. سيكون من الأفضل
أن تصحبه زوجته وحدها إلى القبر
فأي شخص آخر يذهب
سيكون شخصًا مشبوهًا.
ما في ذلك الصندوق الزنك
كان يحرضكم على كل شيء:
على نيل ما يكفي من الطعام
وإيجاد موضع جاف للسكنى
وإطعام أطفالكم
والإصرار على أجركم المضبوط
والتضامن مع
كل المضطهدين أمثالكم.
وعلى التفكير.
ما في ذلك الصندوق الزنك قال
إن هناك احتياجًا إلى نظام آخر للإنتاج
وإنكم، الملايين من جماهير العمل
لا بد أن تستولوا على السلطة
وحتى ذلك الحين لن تتحسن أحوالكم.
ولأن ما في صندوق الزنك قال ذلك
وضع في صندوق الزنك ولا بد أن
يدفن
كمثير شغب كان يحرضكم.
وكل من يتكلم الآن عن نيل ما يكفي
من الطعام
وكل من يريد منكم موضعًا جافًا
للسكنى
وكل من يصر منكم على أجره
المضبوط
وكل من يريد منكم إطعام أطفاله
وكل من يفكر، ويعلن تضامنه
مع كل المضطهدين –
من الآن وإلى الأبد
سيوضع في صندوق زنك كهذا
ويدفن كمثير للشغب

أربع قصائد لبرتولد
بريخت
ترجمة نادية
الالوسي
-1
أريد أن أمضي مع من
أحب
أريد أن أمضي مع من
أحب
كم سيكلفني ذلك
لا أريد أن أحسب
هل هو خير لي لا
أريد ان أعرف
هل يحبني
لا أريد ان اعرف
أريد فقط أن أمضي
مع من أحب
-2
وصية الصباح والمساء
أخبرني حبيبي
انه يحتاجني
ومن أجل ذلك
انا أرعى نفسي جيدا
أرقب خطواتي أين
تذهب
وأخاف ان تسقط علي
قطرة من مطر
فتقتلني
-3
أبعث لي ورقة
أبعث لي بورقة
شجرة
لكن من الغابة التي
تبعد عن بيتي
نصف ساعة أو أكثر
أذهب أذن
وسوف تكون قويا
وسوف أشكرك لأجل
تلك الورقة الجميلة
-4
لم أحبك أكثر
أختاه
لم أحبك ابدا أكثر
مما احببتك تلك
الليلة
حين سرت بعيدا
عنك
وابتلعتني الغابة
الغابة الزرقاء يا
أختاه الغابة الزرقاء
وفوقها نجوم الغرب
الشاحبة
لم أضحك ، أبدا ولا
مرة يا أختاه
حين كنت أسير لاهيا
نحو مصير قاتم
بينما وجوه تركتها
ورائي
بطيئا أصابها الشحوب
تلك الليلة
في الغابة الزرقاء
أختاه كل شيء كان
كبيرا في تلك
الليلة ولم يظل
كذلك لابعدها
ولم يكن قبلها
ابدا
اعترف لك :
لقد تركت بلا
أي شيء هناك

"آه، نحن الذين أردنا أن نعبد الأرض للمحبة/ لم نقدر بالذات أن نكون مُحبين".
في محاولة منا، رحنا أنا والصديق زياد عبدالله، نقرأ قصيدة برتولد بريشت "إلى الذين يولدون بعدنا"، أولاً في قراءة عشوائية، وثانياً في قراءة ذاتية، نختار فيها مقاطع من القصيدة، ونولّفها مع مقاطع أخرى، ونربط مقاطع كنا أغفلنا قراءتها، مع مقاطع ثانية، وهكذا... وبدا كما لو أننا نقرأ قصيدة لم يكتبها بريشت، لنصل إلى قراءة غير مألوفة، نكتشف عبر "تغريبها" مغزاها الراهن.

إلى الذين ولدوا بعدنا

بريخت

قيس الزبيدي

لمستقبل أسير للحاضر:
"أتيت هذه المدن في زمن الفوضى، حين عمّ الجوع تجوّلت بين الناس في زمن التمرد، وتمرّدت معهم.
وعلى هذا المنوال، انقضى زماني/ الذي مُنِح لي على الأرض".
كان هناك من يهمس بأذن الشاعر: كل واشرب يا هذا! وتنعمّ بما عندك! لكن، كيف يتسنى له أن ينتزع ممن يتضورون جوعاً ما يأكله

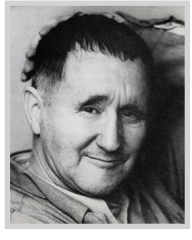
ومن الطريف، وأنا أعود إلى تاريخ القصيدة، أن أكتشف، كيف أن بريشت ركّب القصيدة في ثلاثة مقاطع، ولّفها من قصائد ثلاث، كان قد كتبها ما بين ١٩٣٤ و١٩٣٨ وظهرت بشكلها الأخير كمرثاة في مجموعة "قصائد في المنفى"، صدرت في كوبنهاغن عام ١٩٣٩.
ويخبرنا زمن المرثاة التي كان موضوعها الرئيس الذاكرة والتذّكر كيف تداخل في بنيتها سيرة "أنا" بريشت مع "أناه" الشعرية، بحيث تعبر "الأنا" المزدوجة عن شكوى سرمدية حول الزمن المظلم. وكيف عكست في سياقها الحالي "الحاضر والماضي والمستقبل"، وكيف شكّل مدخلها "أنا اعيش حقا في زمن مظلم" علامة فارقة لمفهوم بريشت عن زمن قضاه في مناف عديدة:
"كنا نبدّل البلاد أكثر من الأحذية، ونخوض معارك الطبقات بيأس، لأن ليس هناك سوى الظلم وليست الثورة".
هل يمكن أن نعثر في القصيدة على صورة الزمن الذي كتبت فيه؟ وهل يمكن أن نستشف منها صورة ما هو قادم؟ علينا، إذن، أن نقرأ القصيدة من داخلها، من دون أي تأويل، وذلك عبر ترتيب بعض مقاطعها النظمية نثرياً، وربط بضعة مقاطع منها مونتاجياً، لنستكشف صورة لحاضر أسير للماضي، وصورة

وممن يموتون عطشاً ما يشربه؟ يقال له
إنٍ في ذلك حكمة لمن يتعقلون، وعليه أن ينعم بالحكمة ويصير حكيماً!
يرد في الكتب القديمة: من هو الحكيم؟/ إن من ينأى بنفسه عن نزاع العالم/ ويقضي وقته القصير دونما وجل ويستغني عن الشدة ويقابل الشر بالخير/ ولا يقضي شهواته/ بل يتناساها/ يُعّد من الحكماء.
كيف يقضي من يتمرد أيامه على هذه الأرض: يتناول طعامه بين المعارك، ويخلّد إلى النوم والراحة بين القتلة، ولا يجد أمامه سوى طرقات تفضي به إلى الوحل، لكنه يُمني نفسه بأن الحكام كانوا سيشعرون، دونه، بأمان أكثر! ولا يبقى أمامه سوى أن يطلب الغفران ممن سيأتي بعده: "يا أنتم، يا من ستطلعون من الفيضان/ الذي غرقنا نحن فيه/ تذكروا
إذا ما تحدثتم عن ضعفنا/ الزمن المظلم/ الذي فلتّم منه/ حينما سيأتي الأوان/ ويصبح الإنسان عوناً للإنسان أذكرونا/ بتسامح!"
إليكم كامل القصيدة:
إلى الذين يولدون بعدنا
أنا أعيش حقاً، في زمن مظلم!
الكلمة الطيبة تبدو غبية. والجبين الناصع يدل على انعدام الحس. والضاحك لم يتسلم بعد
الخبر الرهيب.
يا له من زمن، يكاد
الحديث فيه عن الأشجار يكون جريمة،
لأن الصمت يطوّق جرائم لا

تحصى.
والذي يجتاز الشارع هنا بهدوء
لا يمكن مخاطبته من أصدقائه
الذين هم في عوز!
صحيح: أنني ما أزال أكسب قوتي
لكن صدقوني: إنه من باب المصادفة. إذ
لا شيء
مما أعمله، يخولني
أن أشبع
ونجاتي هي مصادفة أيضاً (إذا ما تخلى عني الحظ، فأنا هالك)
ثمة من يقول لي: كل واشرب يا هذا!
وتنعم
بما عندك!
لكن كيف يتسنى لي أن آكل وأشرب بينما أنتزع
ممن يموتون جوعاً ما آكله
وممن يموتون عطشاً ما أشربه؟
ومع هذا فأنا آكل واشرب.
بودي أيضاً أن أصير حكيماً.
وفي الكتب القديمة ورد، من هو الحكيم:
إن من يبعد نفسه عن نزاع العالم ويقضي وقته القصير دونما وجل
ويستغني أيضاً عن الشدة
ويقابل الشر بالخير،
ولا يحقق رغباته، إنما يتناساها
يعد من الحكماء.
كل هذا لا أقدر عليه
أنا أعيش حقا في زمن مظلم؟
-٢-
قدمتُ هذه المدن في زمن الفوضى
حِين عم الجوع.
تجولت بين الناس في زمن التمرد
وتمردت معهم.
على هذه الحال انقضى وقتي
الذي منح لي على الأرض.
طعامي تناولته بين المعارك

وخلدت إلى النوم بين القتلة
ولم أعنَ بالحب أبداً
وشاهدت الطبيعة بنفاد صبر.
وعلى هذه الحال انقضى وقتي
الذي منح لي على الأرض.
على أيامي كانت الطرقات تؤدي إلى الوحل.
واللغة كشفتني أمام الجزار.
ما استطعته قليل. لكن الحكام
شعروا بدوني بأمان أكثر وهذا ما أمنّي نفسي به
وعلى هذه الحال انقضى وقتي
الذي منح لي على الأرض.
كانت الطاقات شحيحة، وكان الهدف نائياً جداً.
وبدا بوضوح، لي td الأقل،
صعوبة الوصول.
وعلى هذه الحال انقضى الوقت
الذي منح لي على الأرض.
-٣-
يا أنتم، يا من ستطلعون من الفيضان
الذي غرقنا نحن فيه
تذكروا أيضاً
إذا ما تحدثتم عن ضعفنا
الزمن المظلم
الذي فلتم أنتم منه.
وإذا ما كنا نغيّر البلاد
أكثر من الأحذية،
ونخوض حروب الطبقات بيأس
فلأنه لم يكن هناك سوى الظلم وليست الثورة
غير أننا كنا أثناء ذلك نعرف:
إن الكراهية الموجهة ضد الدناءة، أيضاً تشوه الطباع.
وإن الغضب الموجه ضد الاستبداد، أيضاً يجعل الصوت مبحوحاً.
آه، نحن
الذين أردنا أن نعبد الأرض للمحبة
لم نقدر بالذات، أن نكون محبين.
أما أنتم، حينما سيأتي الأوان
ويصبح الإنسان عوناً للإنسان
فتذكرونا
بتسامح.

سينمائي عراقي
عن كتاب بريخت ودراما التغيير



كنا نبدّل البلاد أكثر من الأحذية، ونخوض معارك الطبقات بيأس، لأن ليس هناك سوى الظلم وليست الثورة".
هل يمكن أن نعثر في القصيدة على صورة الزمن الذي كتبت فيه؟ وهل يمكن أن نستشف منها صورة ما هو قادم؟ علينا، إذن، أن نقرأ القصيدة من داخلها، من دون أي تأويل، وذلك عبر ترتيب بعض مقاطعها النظمية نثرياً، وربط بضعة مقاطع منها مونتاجياً، لنستكشف صورة لحاضر أسير للماضي

هذا هو.. بريشت

سعدي عبد الكريم

هو (يوجين برتولد بريشت) الذي أرتأى في وقت لاحق من حياته حينما ذاعت شهرته وسطع نجمه، كشاعر وكاتب مسرحي ومخرج وصاحب بوادر نظرية مسرحية جديدة ان يسقط من اسمه (يوجين) ليعرف بأسم (برتولد بريشت) في دور النشر وفي المنتديات وعلى مستوى اعضاء الفرق المسرحية التي كان يتعامل معها وعلى صعيد النقاد بوصفه شاعراً وكاتباً مسرحياً، ومخرجاً، وصاحب نظرية جديدة في المسرح الحديث.

ابتدأ (بريشت) حياته الفنية شاعر نثر، وفي اواخر عام (١٩١٨م) كتب باكورة اعماله الدرامية، مسرحية (باخوس) التي عدت اول محاولة له للكتابة في فن المسرح وتتناول (باخوس) في ثيمتها وتطور احداثها اللاحقة، التمزق الداخلي والاحباط الذاتي، والتشتت الفكري، والنزعة الى الغربة داخل الذات، لقصة جندي يعود من جبهات الحرب، ليجد نفسه بين مصيره التائه، ونداء الجماعة، للرقي به فوق شتاته الذاتي.

لقد كتب هذه المسرحية بأسلوب ينحى بدرجة أو بأخرى منحى (المدرسة التعبيرية) التي سادت المسرح الالماني في ذلك الوقت، وانتعشت ايما انتعاش عبر مسارحه المنتشرة في برلين، وكان بريشت قد كتب (باخوس) بلغة شعرية جميلة أخاذة، لتحلق بعيدا بشاعريتها المتألقة، لترقى الى سمو القصائد الطويلة الخالدة، لكنها سببت له انتكاسة مروعة، حينما لم يكتب لهذا العمل المسرحي (باخوس) أن يرى النور، ولم يعرض البتة على خشبة اي مسرح، من مسارح المانيا وقتذاك.

ولكنه ورغم ذلك لم يعتره الاحباط والقنوط، وكانت محاولاته اللاحقة لخلق وطرح ومغازلة (الجمالية الواقعية الاشتراكية) في الدراما، قابلة للتميز والقبول، وربما للنقد في احيان أخرى، الا ان اهميته الفذة بوصفه كاتباً مسرحياً مجدداً، وفي المقام الاول بوصفه شاعراً نجيباً، لست هنا بوضع التساؤل او الاتهام المباشر او النقد لهذه القدرات الفذة، لكن الاشارة فقط الى قصائده الشعرية الطويلة الاخيرة التي اعتبرها النقاد من امهات الشعر الالماني في العصر الحديث، لكنه هو نفسه، اعتبرها خيبة امل مغلفة بالأحباط ومؤطرة بالأكتئاب حيال المثل العليا التي كان يؤمن بها في مرحلة شبابه المبكرة، وفقدان فورة تلك النزعة للتجديد الساكنة داخل جسده النحيل، الممتلئ بالحيوية، وذهنه المليء بالأفكار، والمجبول بشاعرية متقدة.

آثر (بريشت) على رفضه لهيمنة (التزامه السياسي) فأسفر ذلك عن رؤية للعالم بشكل جديد آخر، بأعتباره هولاً شاسعاً، وبوبا رحيبا خصبا، وافقا متقداً بالافكار، مما ساعده هذا الخلاص من المحكم الايديولوجي (الالتزام السياسي)، الى الالتفاتة لذلك الافق الرحب المترامي الاطراف للعالم، لأيجاد، وخلق حيثيات رؤيوية جديدة خارقة، واثراء معرفي شامل، ونقد صارم، ومحاولات فعلية للتغيير، ومن ثم اخضاع كل ذلك التراكم المهول من المنظورات الشاخصة الخاطئة للمجتمع، والحاجة الماسة لـ (التغيير) عبر خشبة المسرح فبدأ في بث الروح في عروق نظريته الدرامية الحديثة.

لقد ساعدته رؤيته الشعرية الأخاذة للأرتقاء بذاته ليسمو ويسطع نجمه كشاعر وكاتب سياسة، الا انها لاتتجاوز مقاصده، وبالتالي لم تنتقل بـ (الاستلال) لعموم الشخصيات في اعماله المسرحية لتشمخ بذاتها شخوصاً واعمالاً درامية عظيمة جعلت منه من افذاذ المنظرين، وكتاب المسرح الحديث، الذي لايتنازع عليه قلة محدودة من النقاد الا وأقروا على عظمته كاتباً مسرحياً مجدداً فذاً.

لقد كانت طروحاته ونظرياته في (علم الجمال) تسمو منتعشة لتلج جوهر عمله المسرحي الابداعي، وفي ذات الوقت كان يحسبها معرقلة ومقيدة لعمله الابداعي، لكونها لاتترك له الخيار بالتنقل الحر داخل مناخاته الذهنية الفائقة، غير أن مأخوذه السحري الفظ الجديد (المسرح الملحمي) أنتشله من سديم ذلك الصراع العنيف، ليصار الى انموذج رحب خلاق لتتلاقح وتتزاوج داخله بناتٍ أفكاره الخلاقة، بوصفه بديلاً جذرياً ضروريا ملحاً لـ (المسرح الدرامي)، لتبقى طروحته تلك، نظرية جديرة بالأهتمام وملاذاً شاملاً خلاقاً جذاباً على الصعيد (الجدلي) ومحطة جديدة للأبداع للكثير من المعنيين والمهتمين بالخروج عن طوق انماط النظريات (الكلاسيكية القديمة والحديثة) في فن المسرح.

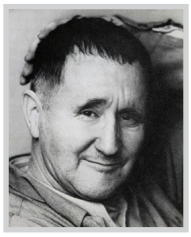
لقد عاش (بريشت) فترة حكمتها علائق صراع شديدة التوتر والهيجان الطبقي الفكري، حيث كان من اهم اطراف ذلك الصراع المحتدم فئات الجماهير العريضة المسحوقة، التي تحاول النفاذ من هيمنة قطاع عريض من الاحتكاريين الذين حرموا تلك الطبقات الفقيرة من ادنى درجات العيش الانساني، بل يحاولون اذلالهم واستغلال طاقاتهم الجسدية في ورش العمل والمصانع الكبيرة ليبقوا داخل عتمة ذلك الفقر المدقع ومستنقع الرذيلة والاحباط، وتقابلها من الطرف الآخر فئة كبار الرأسماليين، ورجالات الحرب الذين دفعوا اعدادا هائلة من الشباب في أتون الحرب بل يصل الامر للجم الافواه، والتعذيب داخل المعتقلات السرية لكبت اصوات الحرية لدى الشعب ومن خلال مجمل كل تلك الفئات المهيمنة على مصائر الناس، تنتعش فئة أخرى وسطية من الموظفين البيروقراطيين، ورجالات الدين، وغيرهم من المتنفذين، يبقى المجتمع الالماني آنذاك يرزح تحت نير تلك الشرائح المتسلطة على الرقاب والمنتعشة والمترفة اقتصادياً، والتي تتوفر لها كل وسائل العيش الرغيد، ومابين أولئك الذين يرزحون تحت وطأة شغف العيش والحرمان والفقر المدقع.

وهنا ينبري (بريشت) في طرح مضمون نظريته ومسار قواعد فنه الخلاق الجديد وابداعه المسرحي الذي دعا فيه لـ (التغيير) بصفة خاصة، ومنهل خصب لأستدعاء الفكر الانساني المبدع الخلاق، ليكون مشاركاً فعلياً، وقدرة فاعلة ثاقبة، في احداث الصدمة وصولا لحالة (التغيير) الملزم الصارم، لمجمل الانحرافات المتأصلة داخل المجتمعات البشرية، وربما تلك هي المندوحة الفضلى والمثلى، التي تحسب لنظرية المفكر والشاعر والكاتب والمخرج الفذ (برتولد بريشت) في اطروحته المجددة (النظرية الملحمية).

كان (بريشت) يرى بأن المسرحيات (التعليمية) تتفوق على المسرح الملحمي لكونها اكثر فاعلية من حيث الجوانب التعليمية وأعتبرها سلسلة من التجارب (السوسيولوجية) ليبتدئ بها دراسة المجتمع وطبائعه الذاتية والجمعية على حد سواء لأخضاعها لاشتراطات منهجيته التعليمية التي دعا اليها باعتبارها المنبر التعبوي للتحفيز والاعتراض عبر الاشارة الى المجتمعات المتحضرة ولمنع الايديولوجيات المعمرة للزحف الى عمق النفس البشرية الواعية الخلاقة واتلافها وصهرها داخل بوتقة رحم الجمود والسكون للمواقف المفروضة بقوة القدرية وقد سمى (بريشت) هذه التجارب السوسيولوجية بـ(تمارين الرشاقة) أو هي بمثابة (تدريبات ذهنية) وبالتالي ستؤدي له هذه الاعمال المسرحية بالاجمال الى متنفس لـ(تثوير) ملكة الذهن وأدوات (الجهاز) المسرحي بصورة اصيلة وجذرية.

وذلك من خلال السياقات والضوابط الانموذجية الثورية للفرق المسرحية التي تحفل بنوع من أنواع الانتماء السياسي، أو الفكري التي يمكن ان (تعرضها) أمام جمهور يتفق بالحدود الدنيا مع تلك المحاور والشرائط السياسية والفكرية ابتداء من الفكرة وانتهاء بسياق وسمات العرض المسرحي ليرتبط معه ارتباطا (ثوريا) تتجلى فيه عملية الصدمة بأرقى وأدق صورها وذلك عبر (المنهج التعليمي البريشتي) ومن ثم لينتج عبر ذلك المنهج التعليمي في العرض المسرحي تأثيرا ثوريا صوب التغيير المحتم الصارم (ذاتيا كان أم جماعيا) لحركة التاريخ ومسار الايديولوجيات، ولا ينبغي لنا النظر لتلك الاعمال المسرحية بوصفها أعمالا صغيرة محدودة القيمة، وغير ذات جدوى، ولكننا يجب ان ننظر لها بعين الاكبار لكونها من أسس المنهج التعليمي الذي ينحى منحى التغيير في مسار التاريخ والمنظومة المجتمعية.

ومسرحية (اتخاذ تدابير) ينبغي ان تعتبر المثال والنموذج لمسرح (المستقبل الثوري) (١) استطاع (بريشت) خلال فترة المنفى ان يطور اشكالا جمالية جديدة على ضوء علم الجمال المادي وكانت جل طروحاته هذه تصب في ميدان كتاباته النثرية التي كان يصور ويوضح فيها الصراعات السياسية للعصور، ويفضح في ما لا شك فيه عن التناقضات والمفارقات في المواقف السياسية من جانب وبين الافكار من جانب اخر وبالتالي الاستفاضة بالكتابة عن قضيته الاساسية الكبرى التي عني بها كثيرا وهي تطبيع هذه الافكار وأظهارها الى حيز الوجود، أي تطبيق الافكار والملهمات الفكرية والسياسية وجعلها خبزا يعتاش به وبظلها جمهور الفقراء والمحبطين وتحقق له ذلك بالأعم الفكري والسياسي عبر الوخزات التنظيرية للظاهرة التعليمية داخل ملفات أفكاره النيرية، فلقد وضع اليد في كثير من الاحايين على مجمل الاوضاع المتردية السلبية للرقي بها الى مصاف التكامل ما بين (الطروحات الفكرية) و(التطبيق) ولذلك نجده قد اتفق مع ما ذهب اليه كل من (كورش) و(لوكسمبرج) وانحاز الى افكارهم الاشتراكية في حين انه قد طفا على سطح ومضات (بريشت) الفكرية (توتر) واضح وجلي كاد لا يخفيه بين اعماله المسرحية وبين (اللينينية التقليدية) في الميادين السياسية التطبيقية، وعلم الجمال معا، هذا التوتر الفكري صور كعداء واضح من جانب الحزب الشيوعي الالماني حينذاك لمجمل اعماله المسرحية.



مسرحية (اتخاذ تدابير) ينبغي ان تعتبر المثال والنموذج لمسرح (المستقبل الثوري) (1) استطاع (بريشت) خلال فترة المنفى ان يطور اشكال جمالية جديدة على ضوء علم الجمال المادي وكانت جل أطروحاته هذه تصب في ميدان كتاباته النثرية التي كان يصور ويوضح فيها الصراعات السياسية للعصور، ويفضح في ما لا شك فيه عن التناقضات والمفارقات في المواقف السياسية من جانب وبين الافكار من جانب اخر وبالتالي الاستفاضة بالكتابة عن قضيته الاساسية الكبرى التي عني بها كثيرا

ولقد تمخضت المجادلات المتعمقة المتوالية التي خاض غمارها (بريشت) مع (لوكاتش) حول مفاهيم الواقعية الاشتراكية بوصفها مذهبا جماليا سياسيا رسميا.

لقد اهتم (بريشت) أيما اهتمام بأن تعرض نتاجاته المسرحية التعليمية في المدارس والمصانع والتجمعات السياسية حيث يستطيع (الممثلون) و(الجمهور) من التداخل والتلاعب وتغيير اشكال المسرحية حسبما يشاؤون وفق مفاهيم رؤيتهم الانية للشكل المجتمعي والذاتي المعاش.

فـ(المسرحيات التعليمية) في معتقدات ومفاهيم (بريشت) الفكرية ليست معنية بالدعوة لمذاهب سياسية محددة أو أحزاب بذاتها أو تلقين الجمهور (المشاهدين) مواعظ سياسية أو خطب جاهزة أو شرح لايديولوجيات بعينها لتصبح خشبة المسرح عبارة عن مصنع استهلاكي للافكار السريعة الجاهزة، أو القيام بالدعاية المجانية او المربحة للاحزاب ليتحول العمل المسرحي ضمنا لمجرد جولة سريعة للاعلان عن فكر سياسي ساذج.

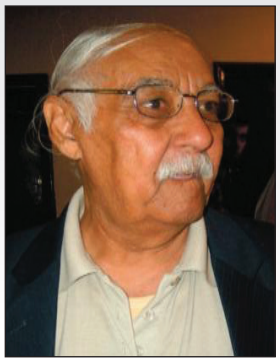
فكان لزاما ومن خلال المبعث الحي لقدسية العمل المسرحي باعتباره أداة تعليمية تتوخى التغيير الحقيقي الصارم وعلى ضوء التقدير الاقل اعتراضا، الذي يعرضه لنا (بريشت) عبر منهجه المسرح التعليمي، ولما كان ينبغي عليه في عرض هذه الاعمال المسرحية ان يشرك جمهورا محدودا صغيرا في انتاج عملية التعلم والتعليم، وتتجلى هذه الفكرة في مسرحية (اتخاذ تدابير) على سبيل المثال لا الحصر فهي تحاكي وتواجه الجمهور بالمسائل الرئيسة للثورة، والعنف، والانضباط، وهيكلة الثورة، والعلاقة بالجماهير، والعدالة الاجتماعية عبر مفاهيم الثورة، والبدائل الثورية المتوخاة، ومن ثم يأتي ليؤكد ان ليس هناك ثمة مذهب صحيح يجري طرحه، يستطيع ان يحافظ على ديمومته وعلى الممثلين ان يقدموا مشهدا ثم يقوموا بمناقشته مع الجمهور شأن أنموذج (كورش) الخاص بمجالس العمال فانه لا ينبغي ان يكون هناك نمطية من التسلسل الهرمي الثابت، وانما ينبغي ان تكون هناك مشاركة ديمقراطية في الانتاج المشترك ومن مهام الجمهور (الشعب) ان يرسي مبادئ الممارسة الثورية، ولذا فان مهمة الفنان الثوري هنا ليست جعل المذهب السياسي او الحزبي مستساغا ليسهل استيعابه.

(وانما مهمته تشجيع الفكر النوعي التوعوي الخلاق، والنقد الثوري له).

ووفق هذا المنهج التعليمي الذي يصر على استخدام لغة مسرحية مسموعة وأدوات ممنهجة عالية الهمة، للولوج في اذهان ووعي الجمهور (الشعب) ومن ثم الارتقاء به لمستوى المشاركة الفعلية الفاعلة، والتفاعل القصدي الفكري في (العرض المسرحي) للخروج بنتائج فضلى صوب انشاء (ذات بشرية) خالية من الشوائب الدنيئة، وخلق (مجتمع راق) يصبو الى التكامل الامثل عبر المفاهيم والمعايير الاخاذة للمنهج).

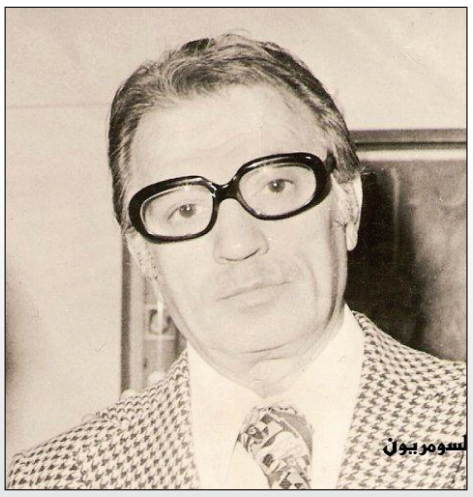
كلمة لا بد منها:

لم يدر في خلد المخرج الكبير ابراهيم جلال ان كد تمارينه المضنية لمدة اربعة اشهر وعدة ايام لمسرحيته الموسومة (دائرة الفحم البغدادية) والتي عرقها الكاتب عادل كاظم عن مسرحية برشت(دائرة الطباشير القوقازية) ستنتهي بعرض واحد، ولليلة واحدة، ضجت بها قاعة المسرح القومي في كرادة مريم، بمئات المتفرجين الذين كانوا يترقبون عرض هذه المسرحية على احر من الجمر، ليس فقط لان مخرجها هو (ابراهيم جلال) بل لان ممثليها هم كوكبة جيدة ورصينة من ممثلي الفرقة القومية للتمثيل ومنهم (كامل القيسي، قائد النعماني، امل طه، عزيز عبدالصاحب، سليمة خضير، سامي قفطان، افراح عباس، حسين اللامي، عبدالجبار كاظم، عبدالصاحب نعمة، سناء سليم، حميد البنا، حسن عبد، عادل عبدالرزاق ومنذر حلمي، الممثل الوحيد الآتي من مسرح فرقة اليوم، واخرون).



عادل كاظم

حين منعت مسرحية بريخت في العراق



المخرج ابراهيم جلال

كادر المسرحية يتوسطهم المخرج ابراهيم جلال

عزيز عبدالصاحب ×

صمم سينوغرافياها الفنان الكبير (كاظم حيدر).. وحضر الافتتاح وزير الاعلام آنذاك طارق عزيز مصطحبا بمعيته (ناصيف عواد) والذي كان يشغل عضو المكتب الثقافي حيث همس في اذن وزير الاعلام بعد انتهاء العرض بان هذه المسرحية يجب ان تتوقف عن العرض حالا لأنها كما يزعم تسيء لقضية العرب الكبرى (فلسطين) السليبة وفيها مدح ضمني لدولة اسرائيل حيث (ان الولد للام التي ربت وليس للتي ولدت) وبهذه الرؤية الشوفينية الاحادية النابعة عن طريقة فهم النظام الشمولي البعثي السائد في العراق للثقافة والفنون.

قيض لعرض مسرحية (دائرة الفحم البغدادية) ان تغادر احلامها في الاستمرار بالعرض لمدة اكثر من ليلتها الموعودة في ١٩٧٦/١/١٥ وقد ركزت في اجتراح هذه اليوميات على حركية المخرج (ابراهيم جلال) ومقولاته المركزية فيما يخص طريقة تعامله مع الممثلين او مع الكتل السينوغرافية او الكومبارس.. ولأتمام الفائدة الاكاديمية في رصد هذا العرض منذ فترة التمارين وتكريسه للبحث العلمي لمن يريد ان يتعرف على تجربة ابراهيم جلال عن كثب فيما قال وما فعل..

فالتعتيم الاعلامي على هذا العرض حال دون ان يحظى بالنقد والتحليل، كما فعل النقاد العراقيون في عروض: (البيك والسايق) و (المتنبي) و (مقامات ابي الورد) و (التوأمان) و (الشيخ والغانية).. وسواها م العروض التي ابدعها المخرج الكبير ابراهيم جلال.

عن الترجمة والتعريف والحذف

لابد من المرور سريعا بتلك الحكاية التي كتبها برشت تحت عنوان (دائرة الطباشير القوقازية) وعرقها الكاتب المسرحي العراقي عادل كاظم تحت عنوان (دائرة الفحم البغدادية) واخرجها الفنان ابراهيم جلال وقدمتها الفرقة القومية للتمثيل بتاريخ ١٩٧٦/١/١٥ والحكاية يعرفها الكثيرون من اساطير الشعوب وفحواها:

ـ "في الزمان القديم، في عصور الدماء.. كان يحكم هذه المدينة التي تدعى "الملعونة"

حاكم يسمى جورجي ابشفيلي.

وكان غنيا غنى قارون

وله زوجة رائعة الجمال.

وطفل قوي البنية.

ولم يكن في جورجيا، حاكم له مثل هذا المقدار من الخيول مربوطا في مذوده وعلى بابه مثل هذا القدر من الشحاذين.

وفي خدمته هذا المقدار من الجنود،

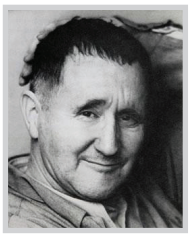
ولا في قصره مثل هذا المقدار من اصحاب المطالب

كيف اصف لكم رجلا مثل جورجي ابشفيلي!

كان متمتعا بالحياة "١".

هكذا يبدأ برشت حكاية الدائرة لا المسرحية.. ثم يسقط هذا الحاكم ويشنق فتهرب زوجته بنفسها تاركة طفلها الذي تأتي الطباخة (كروشا) فتحمله وتنقذه من الموت، فيلاحقها جند النظام الجديد، فتهرب به منهم.. وتعاني هذه الطباخة المسكينة بسبب هذا الطفل ابن الامراء.. لكنها تنتمي اليه والانسان من حيث يوجد لا من حيث يولد) كما قال بديع الزمان الهمداني، فتقف هذه الطباخة في المحكمة لتقول:

ـ "لقد ربيته احسن تربية قدرت عليها، ووجدت له دائما طعاما يأكله، وفي معظم



هذه الفرضية تقول هناك مجموعتان من الفلاحين، المجموعة الاولى تملك واديا يحاذي الوادي الذي كانت تملكه مجموعة الفلاحين الثانية، وحين اكتسح الغزاة النازيون ارض القوقاز صمدت المجموعة الاولى بوجه الغزاة "فاوقفوا ثلاث دبابات نازية، لكن مشاتل التفاح كانت قد تحطمت" وضموا اراضي المجموعة الثانية اليهم عند الدفاع عن الارض، اما مجموعة الفلاحين الثانية "الرعاة" فلم يصمدوا بل هاجروا صوب الشرق. تركوا ارضهم ومراعيهم ورحلوا، وحين انزاح الغازي رجعت المجموعة الثانية تطالب بالوادي الذي تركوه ليعيدوه الى مراع شاسعة

الاحيان كان يجد سقفا يستظل تحته، ومن اجله عانيت كل انواع المتاعب وانفقت مختلف الوان الانفاق.

انني لم ابحث عن راحتي وقد عودت الطفل ان يكون لطيفا مع الناس جميعا وان يعمل قدر ما يستطيع، وهو ما يزال صغيرا جدا" "٢"

ثم يسقط النظام الجديد، وتعود الوجوه القديمة الى السلطة فترجع الاميرة زوجة الحاكم المقتول الى قصرها وتطالب بعودة ابنها اليها.. الا ان الطباخة ترفض وتدعي انه ابنها فتحال هذه القضية الى القاضي "أزدك" الذي تحول الى "المعنكي" عند عادل كاظم، وهو رجل خبر الدنيا وعرفها وهو بالرغم من تعتعته وسكره ومساومته احيانا يحكم بالطفل الى الطباخة "كروشا" وقبل ان يحكم به لكروشا يقول:

ـ "ايتها الشاكية.. وانت ايتها المتهمة. لقد استمعت المحكمة الى اقوالكما ولم تستطع ان تتبين بأقتناع من هي ام الطفل الحقيقية وعلي بوصفي قاضيا ان اقرر من الام؟ سأنظم لذلك امتحانا.. يا شوفا: خذ قطعة من الطباشير وارسم دائرة على الارض.. ضع الطفل داخل الدائرة.. ايتها الشاكية وانت ايتها المتهمة قفا على جانبي الدائرة.. كل واحدة منكما تمسك بالطفل من يده في ناحيتها والام الحقيقة منكما هي التي ستكون عندها القوة على شد الطفل خارج الدائرة".

واخيرا ترفض كروشا سحب الطفل اليها قائلة: انا التي ربيته! هل انتزع اطرافه لا استطيع.. لا استطيع!

وحين عرقها عادل كاظم تحولت "كروشا" الى حسنه و "سايمون" الى حسن و "شوفا" الى عبود و "ارسن كازبكي" الى كتخدا و "لوزيتي قشنادزه" الى الفلاح حمد، ودارت الاحداث في بغداد في العهد العثماني المتأخر...

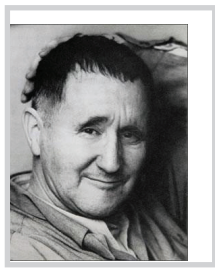
ايام الاحتلال التركي وتفاقم الجندرمة.. وبقي جوهر الحكاية على حاله مثلما رسمها برشت، وقد قدم عادل كاظم جهدا مخلصا واضافة جديدة للمسرح العراقي عند تعريقه المسرحية وتحويلها الى اللهجة الشعبية المحلية، فالمسرحية بترجمتها الفصحى جاءت ثقيلة وعسيرة الفهم، الا ان عادل كاظم قدم طبخة مستساغة، ولكنه اخطأ خطأ فاحشا في حذف مقدمة المسرحية التي ثبتها برشت في البداية واعتنى بكتابتها ووضع لها عنوانا: "الصراع على الوادي" ولا ادري كيف اغفل المخرج هذه المقدمة المهمة ولم يطالب بتعريقها وهي بمثابة الفرضية التي طرحها برشت لأثبات ما ستؤول اليه المسرحية من نتائج خطيرة.

هذه الفرضية تقول هناك مجموعتان من الفلاحين، المجموعة الاولى تملك واديا يحاذي الوادي الذي كانت تملكه مجموعة الفلاحين الثانية، وحين اكتسح الغزاة النازيون ارض القوقاز صمدت المجموعة الاولى بوجه الغزاة "فاوقفوا ثلاث دبابات نازية، لكن مشاتل التفاح كانت قد تحطمت" وضموا اراضي المجموعة الثانية اليهم عند الدفاع عن الارض، اما مجموعة الفلاحين الثانية "الرعاة" فلم يصمدوا بل هاجروا صوب الشرق.. تركوا ارضهم ومراعيهم ورحلوا، وحين انزاح الغازي رجعت المجموعة الثانية تطالب بالوادي الذي تركوه ليعيدوه الى مراع شاسعة، فأعترضت المجموعة الاولى وادعت انها احق بالوادي من غيرها، واقترحت ان يحول الوادي بساتين للفاكهة والخضر ومشاتل للورد بدلا من المراعي، واخيرا اتفق الطرفان، فبادرت المجموعة الاولى لتمثيل حكاية "دائرة الطباشير القوقازية" احتفالا بمناسبة الاتفاق، وليثبتوا من خلالها ان الطفل لمن يربيه والارض لمن

يزرعها "والانسان من حيث يثبت لا من حيث ينبت" "٣" كما عبر عن ذلك الاديب العربي بديع الزمان الهمداني.
لقد كان الوادي بمثابة الطفل والمجموعتان المتصارعتان هما بمثابة (كروشا) الطباخة وزوجة الحاكم.. والا ما العبرة من الحكاية او الاسطورة ما لم تخدم الحاضر، حاضر الصراع الذي رسمه برشت في المقدمة.
وعند قراءة النص بالفصحى تستغرب من هذا التقصير اللفظي الذي تورط فيه المترجم بينما استطاع المعرق ان يحافظ على روح برشت وحكمته الشعبية، ووضوحه ايضا، لان فكر برشت يخاطب العمال والفلاحين ولابد من وضوحه مع هذه الجماهير العريضة.
كذلك تورط النص المترجم للفصحى بحذف كافة الكلمات النابية والفاحشة، علما ان هذه الكلمات التي طرحها برشت لم تكن مقصودة لذاتها، انما وردت اما لأدانة موقف برجوازي او سخرية من ظاهرة اقطاعية او جاءت ضمن تذمر بشري يكفر فيه الانسان بكل شيء في حالة من حالات اليأس.
وعند تعريق المسرحية طالب المخرج بعدم حذف اي كلمة نابية او فاحشة من النص الاصلي، ولاسيما ان النص المعرق لم يعتمد الترجمة العربية فحسب انما اعتمد نصوصا اجنبية اخرى، وتمت المقارنة بينها.
وفي النص المترجم للفصحى يذكر الدكتور عبدالرحمن بدوي تبريره لمثل هذا الحذف للكلمات الفاحشة فيقول: (ولقد التزمنا نص نشرة سور كامب كما هو حرفيا، لم نعدل فيه كلمات قليلة جدا واعني بها تلك الكلمات الفاحشة التي لم يغفر لنا احد ايرادها كما هي في اصلها ولا يجوز ابدا النطق بها في كتاب يذاع في الناس او مسرحية تمثل امام الجمهور) "٤".
ونحن بدورنا نقول للدكتور البدوي، كان من الضروري جدا ان تمضي في التزامك الادبي كاملا برمته ليكون القارئ والمشاهد ملما بكل تفاصيل الحكاية سلبا وايجابا وفي هذا تضمن امانتك لروح النص عند الترجمة.
كم من الكتب المترجمة الى العربية سرى عليها تبرير البدوي؟ وكم من الحقائق جاءتنا ناقصة، وخاصة تلك المؤلفات التي تتحدث عن الجنس وتحلله او تنقده؟.. انها ازمة شرقية متخلفة ومتأصلة ينوء بها ادب الترجمة، عند ترجمة برشت يجب ان نكون حذرين.. فهو دقيق التعبير متمكن من اللغة الى جانب فهمه لتقنية المسرح.. لغة برشت تشبه الرياضيات.. انه شاعر مختزل..
فلا عجب حين لا يشجع قراءة مسرحياته، ربما لانه مدرك لحركتها واذا لم تستطع الكلمات عند برشت ان تفصح عن اغوار الشخصية التي يرسمها فباستطاعته عن طريق الاخراج والتمثيل ان يوضح ما غاب عند الكتابة، فعملية الاخراج والتمثيل عنده تفي جزءا من عملية التأليف، ربما لهذا السبب جاءت ترجمة الدكتور بدوي لدائرة الطباشير القوقازية عسيرة وثقيلة وبعيدة عن مسرح برشت العقلي.
كذلك افرغ الدكتور بدوي روح القصائد البرشتية من محتواها حين ترجمها شعرا واستغرقه الوزن الشعري، ففقدت القصائد هويتها... لا هي لبرشت ولا هي للمترجم!! جاءت القصائد ضمن نظم شعري ضعيف، لاسيما ان المترجم لم يعرف عنه شاعرا، وحسنا فعل حين ترجم القصائد نثرا ولكنه وضع ترجمتها في الهامش واعتمد القصائد التي ترجمها نظما.

هذه اليوميات

لم افكر في الصياغة الادبية لهذه اليوميات بقدر اهتمامي وتتبعي للمسألة التقنية التي تجري في التمارين وخلف الكواليس، لذلك ابتعدت عن التزويق اللفظي في الاسلوب وطرحت اليوميات كما هي:
من المؤسف انني لم اواصل الكتابة كل يوم، فذلك امر يطول وانما اقتصرت على ما توفر لي تسجيله ووجدته جديرا بالتسجيل، وتوخيت كذلك السرعة والفائدة.



**نحن بدورنا نقول للدكتور البدوي، كان من الضروري جدا ان تمضي في التزامك الادبي كاملا برمته ليكون القارئ والمشاهد ملما بكل تفاصيل الحكاية سلبا وايجابا وفي هذا تضمن امانتك لروح النص عند الترجمة.
كم من الكتب المترجمة الى العربية سرى عليها تبرير البدوي؟ وكم من الحقائق جاءتنا ناقصة، وخاصة تلك المؤلفات التي تتحدث عن الجنس وتحلله او تنقده؟.. انها ازمة شرقية متخلفة ومتأصلة ينوء بها ادب الترجمة، عند ترجمة برشت يجب ان نكون حذرين**

وذلك لانشغالي بتمثيل الشخصية في المسرحية المذكورة.

تاريخ الحركة:

بدأ المخرج الحركة مع الممثلين بتاريخ ١٩٧٥/٩/١٤... ويبدو ان المخرج ابراهيم جلال كان في ذلك الصباح حيويا ونشطا.. شرح كيف سيبدأ المسرحية وكيف سيمسك بالجمهور من الوهلة الاولى فقال:
- "سأبدأ المسرحية باحتفال عام تتخلله الطبول والمزامير والاعلام والرقص"
لكن المخرج بدأ التمرين بالمشهد الذي يلي الاحتفال، وهو مشهد هادئ.. رقيق بين كروشا (حسنة) ومثلت الشخصية الممثلة افراح عباس وبين سايمون (حسن) الذي مثله الممثل عبدالجبار كاظم.
ما رأيكم في هذا المدخل؟:
ونحن في بداية الطريق والنصوص بالأيدي، قال المخرج للممثلة افراح عباس عند لحظة لقائها بحسن؛
- "انتبهي.. فمن خلال الحركة تبدأ العلاقة"
انه يؤكد بذلك اهمية الفعل، كان هذا الكلام في اول تمرين وعلينا ان نتتبع تطور الممثلة.
في الايام التالية شرح المخرج طريقته في العمل واعطى تفسيرا لبرشت... تحدث عن ذلك طويلا.. ولكن.. لا ادري لم لا ينتبه البعض من الممثلين لملاحظات المخرج وشروحه فبعضهم يقرأ جريدة و البعض الاخر (صافن)... لماذا؟
ان شروح المخرج مفيدة وتقرب الممثل للعمل.
بعد ان انهى المخرج حركة اللوحة بين (حسن وحسنه) سأل الممثلين بتواضع:
- "هل تفكرون بمدخل لحسنة ولقائها حسن افضل من ذلك؟"
انه يريد ان يشاركه الممثلون في ابداء آرائهم.. نعم.. فور انتهاء الضجيج من مشهد الاحتفال يبدأ هذا المشهد الرومانسي بين حسن وحسنه.
متى يبدأ الحفظ عند الممثل؟
حاولت الممثلة افراح عباس (حسنه) ان تلقي بعض الجمل عن ظهر قلب، لكنها تعثرت بالكلمات لعدم تمام الحفظ فقال المخرج:
- "لا اريد حفظا الان.. امسكي النص وتكلمي.. ان ذلك يوحي بمراقبة الشخص الثالث"
ان المخرج يفكر كيف ستكتسب الممثلة الحالة الرشتية وهي حالة صعبة لانها حالة عقلية.
من المؤسف ان بعض الممثلين عندنا يريد ان يحفظ قبل ان يفهم وهذه الحالة خطرة لأنها تبعد الممثل عن الفهم والادراك، بل تبعده عن الاداء الحقيقي لان الدور سيكون جاهزا لديه عند الحفظ من اول وهلة فلا يفك عندئذ بالاضافة..
نعم.. يجب ان يسبق الحفظ الفهم والادراك والتقصي.
ايها الممثل فكر قبل ان تتكلم.. فكر قبل ان تحفظ.
لماذا الاقنعة؟:
قال المخرج: "كل رجال السلطة سيليبسون الاقنعة لانهم يعيشون حياة مزدوجة انهم متقلبون.. محنطون. هذا شأن السلطات البرجوازية.. نعم فلنحددهم بالاقنعة.. الحاكم وزوجته والياور والكتخدا والاقطاعيون والضباط".

الاعادة مع مساعد المخرج ومدير المسرح: (15/9/1975):

في هذا اليوم لم يحضر المخرج، ادار العمل مدير المسرح (محمد العسل) ومساعد الاخراج (اسماعيل خليل) والاخرون. ان من الخطورة بمكان ان ينقطع المخرج ونحن في بداية التمارين.. ونحن في اول ايام العمل.
في البداية كنت لا اميل الى ادارة العمل المسرحي من قبل مساعد الاخراج ومدير المسرح، لانه يدار بميكانيكية قاتلة بعيدا عن الطقس الفني الذي يوفره المخرج رأس الصورة المسرحية..
فالأعادة مع مدير المسرح ومساعد الاخراج تفيد الممثل فقط في استظهار دوره وحفظه وتثبيت حركته بشكل ميكانيكي بلا روح، بعيدا عن مراقبة المخرج وترصده.

لنتعلم من الحيوانات ١٩٧٥/٩/١٦

في هذا اليوم بدأ المخرج كلامه في افادته من تمثيل شخصيات كليلة ودمنة، فكان يوصي طلابه دائما.. حين كان مدرسا للتمثيل في اكاديمية الفنون - في تقليد الحيوانات وها هو اليوم يطالب ممثليه بتقمص كل منهم هيئة حيوان من هذه الحيوانات..
ليتقمص "حسن" شخصية غزال مثلا.. كيف يمشي الغزال وكيف يتلفت؟
وليتقمص الكتخدا شخصية دب.. والاخرون ما يشاؤون من الحيوانات.
طبعا.. هذه الطريقة رائعة ولو نفذت بشكل دقيق فسوف توصلنا الى الهيئة الخارجية التي يركز عليها برشت في اغلب تجاربه مع الممثل، وكذلك سنحصل من خلالها على تباين كبير في الشخوص.
قلت للمخرج: حبذا لو تتوغل في الافادة من ذلك كأن تلغي المؤثرات الصوتية والموسيقية وتعتمد بذلك على الممثل.
اجاب: لا اريد التوغل في ذلك، لئلا ابتعد عن جوهر برشت وتستنفدنا التفاصيل.
فقلت: لم لا تتوغل في ذلك ان هذا يضعك في قلب برشت.
قال: ليت لي فرقة مسرحية، اطبق فيها هذه التجربة بكل تفاصيلها.

في الاعادة افادة

في ذلك اليوم ايضا، ركز المخرج على تثبيت اداء الفعل الميكانيكي... الحركة المحسوبة المقننة، او جغرافية الحركة المسرحية.. كيف تنتقل من هنا الى هناك.. من اين تدخل ومن اين تخرج، وبعد ذلك تأتي الحياة للدور ويأتي الاسترخاء..
فالحضور في الصلاة مثلا، شرط ضروري..
ولكن حين لا يتم الحضور هل تلغى الصلاة؟ كلا طبعا.. انما حضور الفعل الميكانيكي اولا القيام والقعود والركوع والسجود ثم يأتي حضور القلب.
اذن فالتدريب مع مدير المسرح ومساعد الاخراج امرضروري ومفيد حتى لو اقتصر على اداء الفعل الميكانيكي للحركة، المهم هو التمرين. ضبط الحركة، ومقاساتها، والتمكن من خارطة الدور ومساره.. معرفة تضاريسه ومنحنياته..
وبعد ذلك يأتي الابداع وتوقد الروح لكل ممثل ايقاعه ١٩٧٥/٩/٢٠
خاطب المخرج ابراهيم جلال يوما احد ممثليه قائلا:
- (لا تنسحب الى زميلك الممثل الاخر في الالقاء.. احذر ذلك)
من المؤسف ان بعض ممثلي المسرح عندنا ينسحب سريعا الى جو الممثل الاخر وايقاعه، بسبب عدم تركيزه وثباته على الشخصية التي يمثلها واضاف المخرج ايضا: (حين تريد ان تقفز نهرا صغيرا.. ماذا تفعل؟ انك تفكر في المسافة.. تراقب الضفة الثانية كي لا تبتل في الماء.. تستعرض ذلك عقليا) فلماذا لا تفعل ذلك عند التمرين ايها الممثل حميد كاظم.. احسب خطواتك.. واحد.. اثنين.. ثلاثة.
افعل ذلك بشكل ميكانيكي ولا تخف..
وفي يوم عصيب آخر قال المخرج متذمرا ومخاطبا ممثليه:
- (اين الاكتشاف؟ حين لا يبدأ الممثل في الاكتشاف ينهي نفسه فنيا.. البارحة اعطيت ملاحظاتي فلماذا لا تنفذ؟ اذا بقينا على هذه الحال لن اخرج المسرحية لمدة سنة.. اين الدهشة؟ حين قرأت المسرحية ايها الممثل ألم تندهش بها؟ اين مواطن الاندهاش في شخصيتك، لماذا لم تفرزها عند التمثيل..
لقد تحدثت طويلا.. لن اتحدث بهذا الاسهاب مرة اخرى..
واضاف:
- انا اريد مساعدتكم.. تعاونكم.. لابد ان يعشق الممثل دوره.. انا افكر في المسرحية حين اتحدث مع زوجتي.. حين اسوق سيارتي، حين اتحدث الى فتاة جميلة وحتى في التواليت.. انا محاصر في النص لأني اعشقه واحبه).
وهنا، لم ارد ان اقطع استرسال المخرج فطرحت عليه هذا السؤال:
- كيف يحضر ابراهيم جلال لعملية الاخراج؟ وكيف تتم عملية الخلق والابداع عنده؟
فأجاب بالحرف الواحد:
- انا اقرأ المسرحية.. استوعبها اولا فيولد التجاوب مع رؤيتي.. عندئذ اشخص العملية من خلال هذه الرؤى وابدأ في التطبيق.. طريقتي، انني ارسم حتى الديكور وأتخيل حركة الاشخاص ونماذجهم.. وعند اعادة القراءة لتثبيت عملية الاخراج، تبدأ عندي ظواهر الاسس للعملية.. اي عندما آتي الى التمرين، هناك ارضية في ذهني اتحرك بموجبها واحرك الممثل عليها لتكوين الجملة الفنية التي اريد ان اعبر من خلالها..
هنا يحصل عندي.. التجربة واغناء التجربة.. فأبدأ اثناء التمرين في الحذف والاضافة والابتكار من خلال تجاوب الممثل معي.. والتركيب الذي يحصل عندي من خلال تجمع الممثلين في المشهد وحركتهم لتكوين الشكل المعبر الذي يلائم المضمون. واستمر في التغيير من خلال التمارين الى يوم العرض. وبعد يوم العرض المسرحي تنتابني افكار ورؤى اخرى اكتشفها من خلال مشاهدة للعرض يوميا فأحس النواقص ومواطن الضعف فتدفعني ايحاءاتي الى ان افكر في اخراج المسرحية ثانية..

العقل عند برشت:

برشت صعب.. خطير لا يمسك بسهولة.. انه العقل.. ما اسهل ستانسلافسكي، اذن ما اسهل العواطف، ولكن هل تتجانس العواطف الصافية مع العقل؟
صرح برشت ذات مرة: (بان اكبر كتاب اثر في عمله العقلي هو الكتاب المقدس) عندها تذكرت القيمة العقلية التي طرحها القرآن الكريم وتثبيته العقل كأعلى قيمة بشرية وارضية، وفي الحديث القدسي اول ما خلق الله العقل قال له إقبل فأقبل، ادبر فأدبر، بعزتي وجلالي بك اثيب وبك اعاقب.
في كل التمارين كان المخرج ابراهيم جلال ينادي: (انتبهوا للعقل.. ضعوه نصب اعينكم.. لابد من وجود الرقيب.. الشخص الثالث.. العقل، انه يقطع اي استرسال عاطفي.. اية حماقة سريعة.. اي اندماج اهوج).
وكان يوصي ممثليه:
- (الاندماج موجود في الحدود التي يصل بها الحدث.. ولكن يجب ان نقطعه..
انظروا.. انني اتحدث معكم الان ولكنني لا اعاني)
وكان يقول ايضا:
- (من اجل ان تكتسب ايها الممثل الحالة البرشتية في التمثيل اكتب ملاحظاتك على النص وراجعها بشكل مضمر.. بل اقرأ ملاحظاتك بصوت مرتفع.. اسمعها)

حالة من حالات التمرين

وصل المخرج متأخرا ذات يوم لقاعة التمارين في العاشرة في حين ان التمرين يبدأ في التاسعة والنصف.. هل هذه الملاحظة ضرورية؟ ربما.. ولكن ليس المهم في الابداع استكمال الوقت، انما المهم كيف يمضي الوقت؟ ما هي الاضافة التي يقدمها الفنان لهذا اليوم؟ هل يستطيع المخرج وبوقت قصير ان يوصل الحقيقة الى الممثل؟
هذه الاسئلة التي يجب ان تطرح في قضية الوقت.. لا طول الوقت او قصره.
طبعا ان يأتي المخرج من بداية التمرين شيء مهم وضروري، حتى ندرأ التسيب ولكن الاهم كيف يمضي المخرج وقته؟.
وجه المخرج كلامه الى الممثل الراحل حسين اللامي:
- (لا تقطع الحوار.. ارجوك.. استمر في الالقاء... الجمهور.. سوف يدمره هذا التقطيع).
التفت الممثل كامل القيسي الى المخرج قائلا:
- ولكنك تقطع يا سيدي في حوارك الان.
اجاب المخرج:
- هذه مسألة حياتية.. ان الحياة غير المسرح.. انها عادتي في الكلام، اما المسرح فيجب ان يحسب حساب كل شيء فيه.
واسترسل المخرج في الجواب قائلا:
- (الموقف الفني يختلف عن الموقف الطبيعي.. الموقف الطبيعي ممارسة حياتية مألوفة وبديهية ثابتة اما الموقف الفني فيحتاج الى اضافة عناصر تنظيميه بأعادة الموقف الطبيعي زائدا القيمة الجمالية).

تنفيذ الملاحظة ١٩٧٥/١٠/١٦

مرة قال المخرج للممثلة سميرة الوردي (كبرى السيدتين):
- امشي على المسرح وقدماك مفتوحتان.
اراد المخرج بهذه الملاحظة ان يساعدها في الوصول الى الشخصية، لكنها لم تطبق الملاحظة يبدو انها تخجل منها..
لماذا؟ انها تريد ان تبدو كما هي في الحياة، حلوة ورشيقة.. ومحبوبة ايضا.. يا سيدتي.. ان الفن غير شخصك الكريم في الحياة.
ان الفن هو الصيغة الالهية الاخرى..
اثناء تسجيلي لهذه الملاحظة نزلت من المسرح وقرأتها.. فقالت: سوف اطبق ملاحظة المخرج.
قلت: متى؟ ان التمرين عليها ضروري.
قالت: غدا.. نعم.. سوف اطبقها يكره.
وجاء الغد.. ولم تطبقها.. ان الابداع لا يؤجل، والحركة التي يتفق بها المخرج مع الممثل يجب ان تنفذ اليوم، وغدا، وغدا، وعند العرض، هو حجر عثرة في كل عرض.

هذا البحث جزء من يوميات المسرحي الراحل عزيز عبد الصاحب والتي ستنشر في كتاب

برتولد بريخت

(١٨٨٩-١٩٥٦)

ولد سنة 1889 في جنوبي ألمانيا بعد انتهائه من دروسه الثانوية التحق بجامعة ميونيخ لدراسة الفلسفة والطب ولكن اندلاع الحروب العالمية الأولى واشتداد أوارها حالا دون متابعته للدراسة الجامعية.

استولى النازيون على الحكم في ألمانيا عام 1933فشددوا الرقابة على بريخت الذي صنف معارضا لهم يجب اعتقاله ،فأوقف عرض مسرحيته (الاجراء) ومنع من عرض مسرحيته (جان دارك) .

وبعد ذلك بدأت حياة المنافي ،فارتحل بريخت الى براغ وفيينا والدنمارك وباريس ولندن وموسكو ونيويورك ،وجرد من جنسيته الأمانية سنة 1935.

بعد سقوط نظام هتلر عاد بريخت الى ألمانيا ،وحط عصا ترحاله في برلين سنة 1948 ، وانصرف لطباعة أعماله ،وأنشأ سنة 1949 مع زوجته ،فرقة مسرحية ذاع صيتها في العالم ..وحصل مع زوجته على الجنسية النمساوية سنة 1950.

درس بريخت المادية الجدلية حين انتسب الى مدرسة العمال الماركسية عام 1926 ،ثم اعتنق المذهب الماركسي ،وآمن بضرورة ثورة البروليتاريا ،ومسرحياته تبرز توجهه اليساري بشكل لايدع مجالاً للشك .

تطور بريخت تدريجياً ،وصار يعرض في بعض مسرحياته بعض قضايا الميتافيزيقا ،كالجدلية المعقودة بين الخير والشر ،والمشكلات الانسانية العامة.

والحقيقة أن شهرة بريخت لاتقوم على مسرحياته فقط ،بل تتعدى ذلك الى تنظيره الدراما .

وقد كتب بريخت المسرحية والمقالة النقدية والسيرة الذاتية والأوبرا والسيناريو والبحوث المسرحية ،كما ترك عشرة دواوين شعرية ،ولكنه اشتهر بتآليفه المسرحية ،فقد ترك 36 مسرحية،ظهرت في اثني عشر جزءا.

وفي عام 1953 قدم مسرح البرلينر أنسامبل أول مسرحية لكاتب من ألمانيا الديمقراطية بإخراج بريخت نفسه، وهي «كاتس غرابن» للكاتب المسرحي والروائي إرفين شتريتماتر، ثم تلتها مسرحة رواية «معركة الشتاء» التي أعدَّها بريشت مع المخرج والمنظر المسرحي مانفرد فيكترت عن الشاعر يوهانس ر. بيشر. وبدأت معظم عواصم العالم تقدم على مسارحها أعمال بريخت محاولة السير على هدى منهجه الفني. وفي الوقت نفسه بدأت فرقة البرلينر أنزامبل بجولة واسعة عبر عدة عواصم أوروبية عرضت خلالها أعمالها لبريخت وغيره.

وتكريماً للجهود الجبارة التي قام بها بريخت من أجل بعث الحركة المسرحية الاشتراكية على أرض جمهورية ألمانيا الديمقراطية منحته الدولة الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى سنة 1953. وفي العام نفسه سافر بريخت إلى الاتحاد السوفيتي لتسلم جائزة لينين للسلام.

وخلال بروفات مسرحية «حياة جاليلية» عام 1956 مرض بريخت مرضاً شديداً اضطره لدخول المستشفى، حيث بقي عدة أسابيع، لكنه غادره قبل أن يتماثل للشفاء التام، وعاد إلى العمل المسرحي، مما أدى إلى انتكاس صحته وإصابته بالسكتة القلبية التي توفي على أثرها في 1956/7/14. وبناء على رغبته الخاصة دفن بريخت دون أية ضجة أو مراسيم احتفالية في المقبرة المجاورة لمنزله في برلين، وقد كتب على شاهدة قبره كلمتان فقط: «برتولت بريخت

مسارات

التحرير	التصميم	الاشراف اللغوي
على حسين	مصطفى محمد	محمد السعدي

طبعت بمطابع مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون