المسرح السياسي الملحمي وتطبيقاته الإخراجية في عروض المسرح العراقي

د. محمد كاظم علي
كلية التربية الأساسية / جامعة ميسان

مشكلة البحث والحاجة أليه :

أذا كانت مأساة فيتنام أو انغولا أو غيرهما من المآسي قد استهوت كل من المؤلف والمخرج المسرحي على حد سواء، فان ذلك لم يكن ألا استكمالاً للدور الإنساني والنضالي للمسرح في فضح السياسة الاستعمارية التي لم تكف أبدا عن استبعاد الشعوب ، وهذا أن دل على شيء فإنما يؤكد الاعتراف الضمني بطبيعة المسرح المؤثرة من خلال تعرية الحقيقة وأدانتها والحث على الثورة على كل ما يشكل أساسا للهيمنة ،وجاءت قضية احتلال فلسطين وقيام الكيان الصهيوني لتضيف جريمة أخرى ،ارتكبها الاستعمار بحق الإنسانية إذا شكلت محوراً لصراع العربي – الصهيوني ،وآخذت القضية إبعادها السياسية والإنسانية عربياً وعالمياً وكان لنكسة حزيران 1967 (أثرها في المسرح السياسي بوجه خاص وطرحت أنواعا

من المسرحيات التي من شانها تؤلم وتعذب الذات العربية كما أنها أسهمت إلى حد كبير في إبراز الشخصيات النضالية للإنسان الفلسطيني)[1] ، وكان موقف الفنان المسرحي العربي واضحاً من هذه القضية حيث انطلق من مرجعيات دينية وقومية أسست بنية الفكرية ، وبلورت لرؤيته الإخراجية .التي اهتمت بفضح السياسات المعادية والتحريض على الثورة ضد المحتل وكان للمخرج المسرحي العراقي موقفه الواضح من هذه القضايا مما جعل موضوعه (المسرح السياسي) تحتل أهمية خاصة في مسيرة المسرح العراقي انطلاقاً لما تمتاز به طبيعة صيرورته التاريخية والتحولات التي شهدها العالم العربي عموماً والعراق بشكل خاص وقد انعكست تلك الظروف على المسرح العراقي والذي قام بدوره التاريخي والسياسي متمثلاً في تلك العروض التي قدمها في كل تلك الفترة لما حملته النصوص العراقية ،المعبرة عن الموقف السياسي والاجتماعي والتي تطرح القضايا الهامة ضمن مفاهيم فلسفية لتعالج وتنتقد المواقف والقرارات الدولية الجاحدة ضد العرب .

وتعد تلك العروض من العلامات البارزة في تاريخ المسرح العراقي نظراً لمشروعية الأفكار التي تطرحها العروض ، حيث استطاع المتلقي العراقي إن يكون فكرة ما عن هذه العروض التي ركزت على إظهار البعد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وذلك باستثمار تجارب المسرح السياسي العالمي .وكان طبيعياً إن تتبلور للمخرج العراقي في قراءته الإخراجية منطلقات فكرية وجمالية من خلال موقفه الواضح بوصفه جزءا من المشروع الثقافي منطلقاً من مكونات ومفاهيم ومحددات ومرجعيات فكرية واضحة .

تأسيساً على ما تقدم يخلص الباحث إلى إن مشكلة بحثه تتلخص بالسؤال التالي:

1- العشري المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة:دار المعارف 1983ص49.

((إلى أي مدى استطاع المخرج العراقي إن يعكس خصائص وسمات المسرح السياسي في العرض المسرحي ومدى تقيده بتلك الخصائص والسمات ؟))

أهمية البحث: تفيد هذه الدراسة الدراسيين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمتخصصين في مجال الدراما ولاسيما في مجالات النقد والتأليف والإخراج والتمثيل والتقنيات المسرحية.

هدف البحث : يهدف البحث إلى: تعرف السمات والمعايير الفنية للمسرح السياسي وتطبيقاته في عروض المسرح العراقي وكيفية معالجة المخرج العراقي في تطبيق هذا المسرح في العرض المسرحي.

حدود البحث :

1. **الحدود المكانية :** العروض التي أخرجت على مسارح بغداد
2. **الحدود الزمانية :** وتمتد بين عام (1967–1975) وقد جاء اختيار هذه المدة كونها أعقبت نكسة حزيران مباشرة ، حيث اتسمت بالتأجج السياسي في الموقف الجماهيري للأمة العربية 1973 الموضوعة إضافة إلى إن هذه المدة قد تخللها حرب أخرى هي حرب تشرين 1973).
3. **الحدود الموضوعية:** العروض التي تناولت القضايا السياسية العربية والعراقية.

الإطار النظري

المبحث الأول : المنطلقات الفكرية والجمالية في المسرح السياسي.

المبحث الثاني : آلية العرض والتقنيات المستخدمة في المسرح السياسي.

المبحث الأول :المنطلقات الفكرية والجمالية في المسرح السياسي

1 -المنطلقات الفكرية والجمالية عند بسكاتور

لتناول حقيقة المسرح عبر مساره الشمولي ، وقد كان منذ بواكيره الأولى قد تخطى نشأته الدينية تجاه إن تحمل إحداثه في طياتها الشيء المؤكد مما يمكن أن يندرج تحت لافته (المسرح السياسي) يشهد على ذلك ما كان من تناول الكاتب الإغريقي "أرسطو فانيس" في عمله عن حياة اليونان اليومية الوطنية والقومية أخذا بها بمعول النقد الساخر والفاضح والكاشف لعيوب مجتمعة واخطل أطروحات أو إجراءات حاكميه آنذاك ، لاسيما فيما يخص من موضوعات هي وان كانت تصب في ذات الاتجاه إلا أنها تختلف بالنوع والدرجة ، ويضاف إلى ذلك مما تناوله المسرحيون الإغريق (اسخيلوس /سوفوكليس /يوربيدس) الثلاثي التراجيدي المعروف ، لهذا ليس من الغريب أن نجد الدراما الإغريقية تخضع بسهولة للتحليلات التاريخية والسياسية ،فما يقال عن اسخيلوس يرد ضمن ما أنتجه سوفوكليس كذلك ، ومما نشهده بوضوح وأكثر حدة عند يوربيدس الذي نحا بالدراما منحى شعبي مؤكد من خلاله تناوله لموضوعاته المعتمدة على الهم الجمعي والتحيز له في تناول الناس العاديين ، ويتبين لنا من ذلك الكيفية التي انطوت عليها الدراما الإغريقية من كشف جلي لطبيعة الصراع مابين طبقة الأشراف وطبقة العامة (فحين اضطرت طبقة الإشراف في أثينا إلى تعبئة الشعب ضد الفرس ،لجأت إلى إصدار تعديلات ديمقراطية في الدستور تمنح الشعب حقه بالانتخاب) [1] .

ومما لاشك فيه إن المسرح منذ عهد الإغريق كان ينطوي على دعوة سياسية تهتم بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي ، ومما يرد هنا ليس ببعيد عما جاء به وليم شكسبير في أعماله من مواقف وأراء وأفكار إبان العصر الإليزابيثي والذي طبع عصره بطابعه ،ولما كان يمتاز به من ثراء في

1- العيوطي : أمين ،المسرح السياسي ،عالم الفكر ،1984، المجلد 14،العدد4، (القاهرة ،1984)ص80

الفكر ووعي سياسي لعصره ،جعله عبر عطائه كمسرحي عامل أكثر إثراء لذلك الفكر السياسي والتاريخي الذي امتاز بالصراع التاريخي الحاد بين مجتمعين هما المجتمع الإقطاعي والمجتمع الرأسمالي الذي كان يسعى لتأكيد ذاته ، حيث ارتقى سدة الحكم عبر الوسائل الدستورية عام 1832.

ومما يصب في المجال ما كان قد نادى به (ت.أ.هيوم ،وعزرا باوند ،و.ت.س.اليوت) في أوائل القرن العشرين ،ففي مقالة عن "الرومانسية الكلاسيكية " يرى هيوم ان الرومانسية ترتبط بموقف سياسي محدد ،فالرومانسية في رأيه دعوة إلى إعادة تنظيم المجتمع من خلال الإطاحة "بنظام غاشم " أي بالنظام الإقطاعي بطبيعة الحال ، وهو يرى الرومانسية مرتبطة بثورة الطبقة الوسطى في فرنسا ، ووصولها إلى الحكم في انكلترا ، إما الكلاسيكية فترتبط بالكنيسة والإقطاع [1].(ولقد كان ما أحدثته كارثة الحرب العالمية 1941 من هزة عنيفة في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية – الأرضية التي مهدت لقيام أول ثورة اشتراكية لعام 1917 في روسيا القيصرية ، ولم تلبث الأزمة التي ضربت الاقتصاد الأمريكي في عام 1929 إن امتدت لتشمل أثارها العالم الرأسمالي كله بما ذلك ألمانيا ، ولتنزل بكل فئات الشعب وعلى الأخص الطبقة العمالية التي انتشرت بينها البطالة ، مما أثار معارك في الشوارع بين العمال والشرطة ،ودفع البرجوازية إلى إن تحكم قبضتها على الأمور فأسلمت زمام السلطة إلى هتلر) [2].ومن المعروف إن هذه الأجواء هي التي مهدت وساعدت وشهدت ظهور مسرح التعبير والمسرح السياسي (...وقد وضع نصب

1- العيوطي ،أمين ،المسرح السياسي ، ص82
2- المصدر نفسه،ص82
3- المصدر نفسه،ص83
4- صموده ،عبد العزيز ،المسرح السياسي : مكتبة الانجلو المصرية ،(القاهرة :1971)ص11.

أعينها هدفاً سياسياً محددا ضد الرأسمالية والحرب، والاستعمار، والاستغلال، والتقى المسرحان على فكرة توعية الجماهير سياسياً وتوجيهياً نحو فكرة مجتمع أنساني يقوم على أسس اجتماعية وسياسية جديدة) [1] .وهنا وقبل الحديث عن ما يحمله هذا المسرح من منطلقات فكرية وجمالية ساهمت في تأسيس المسرح السياسي ، لابد من التعرض إلى مفهوم هذا المصطلح الذي يعني "استخدام خشبة المسرح بتصوير جوانب مشكلة محددة ،غالباً ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية ، تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن ضروب الفنون الأخرى) [2].

ففي المسرح السياسي يختار رجل المسرح ويلتزم به ، وهو بطبيعة الحال إلى جانب الجماهير لاسيما الطبقات المستغلة ، ويدخل في التزام رجل المسرح السياسي أيضا أمر بتوصيل المسرح إلى هذه الطبقات ، بعد إن كان متاحاً فقط للطبقات القادرة من الارستقراطية والبرجوازية ، التي تعتبر المسرح نزهة ليلية يرتاده إفرادها في ملابس السهرة [3]، حيث يظهر جلياً منذ البداية موقف المسرح السياسي من النظام الطبقي بكل تشعباته لاسيما تلك الطبقات المسحوقة التي يناصر قضاياها بشكل فعال .

وكما اشرنا في السابق إلى إن المسرح منذ عهد الإغريق كان ينطوي على دعوة سياسية تهتم بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي ، ولكن حديثاً فان

1- ينظر ،اردش ،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،الكويت :المجلس الوطني والفنون والآداب ،1979،ص.193

2- أينز ،كرستفر،المسرح الطليعي،ترجمة :سامح فكري ،القاهرة :وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1966،ص.25

3- صليحة ،نهاد ،المسرح بين الفن والفكر ،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب ،1985،ص99.

"الدراما الملتزمة سياسياً أو اجتماعياً تستخدم البني المنطقية هذه البنى المنطقية جدلية كما عند (بريخت) أو تقليدية تقوم على السبب والنتيجة ،وكما نجدها عند (برناردشو) ،ذلك لان هدفها هو طرح برنامج مستقبلي يقوم على الثورة الطبقية وتطور الجنس البشري ،وذلك من خلال أدراك واع لقضايا محددة ،وتمثل ذلك في رغبة (شو) في وجود متفرجين فلاسفة ، كما تمثل أيضا محاولات (بريخت) في غرس روح الملاحظة الدقيقة في جمهوره ، وذلك مع جعل الاستجابات العاطفية في مرتبة ثانوية حيث تستخدم فقط كتقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل ايجابي "[1]، تعايشاً مع الأهداف الجوهرية للمسرح السياسي والمرتكزة على التوعية والتثقيف والتحريض ،والمسرح السياسي الذي يتخذ من فلسفة الحكم في جوهرها النظري ، أو في بعض مظاهرها أنماط تطبيقها مادة وموضوعا له ،ينقسم إلى ثلاثة أنواع واضحة :

مسرح سياسي إصلاحي : أي مسرح نقد سياسي بناء يهدف إلى إصلاح أخطاء التطبيق ويؤدي في النهاية إلى تثبيت النظام السائر .

مسرح سياسي ثوري : وهو مسرح دعوة (في أفضل صوره) أو دعاية (في أسوئها) وهو يدعو إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى .

مسرح فكري سياسي حقيقي : وهو المسرح الذي لعدة ايدوليجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بفيها[2].

آذ كان إن (ظهرت المسرحية السياسية بعد ثورة 1905 الاشتراكية الفاشلة في كتابات عدد من التعبيرين الغاضبين على الحرب المنادين بمجتمع أنساني جد ، وظهرت معها الحاجة إلى المسرح السياسي الذي ينقذ المجتمع ويستشير الجماهير إلى العمل والتغيير والكفاح فكان مسرح بسكاتور ومن بعده

[1]، وفي الحقيقة فلقد ارتبط المسرح السياسي برائد المسرح الألماني "ايروين بسكاتور " الذي لخص العلاقة العضوية ما بين المسرح الايدولوجي والتغيير الثقافي في المجتمع بالقول إن وظيفة المسرح بصفته مؤسسة فنية قد تعدلت فالمسرح يصل إلى نهايته المنطقية في الحياة الاجتماعية) [2].

ومما يجدر ذكره عن هذا المنظر المؤدلج للمسرح ، انه لم يكن على شيء من القناعة عما يتصدى له المسرح من وظيفة ، حيث يعتقد إن علاقة قائمة حقيقة واضحة ما بين الفن والسياسية ، ولذلك قد عمل جاهداً على إن يبتدع نظرية تجعل من هذه العلاقة حقيقة قائمة فكان إن اعتقد من ضالته قد وجدها متجسدة في الثورة الروسية عام 1917، التي رأى فيها بسكاتور الحل الذي كان يتصوره لهذه القضية ،فأكتشف إن الفن لم يكن وسيلة لغاية ،بل كان وسيلة سياسية ووسيلة دعائية ووسيلة تربوية) [3].

حيث كان لاعتناق (بسكاتور) الفكر الماركسي أثره الكبير في الاهتمام بإنشاء مسرح يركز على عرض القضايا والمشكلات ، إذ جاء مسرحة كشكل من أشكال المسرح السياسي الإصلاحي القائم على النقد بهدف معالجة الأخطاء الناجمة عن التطبيق في سبيل الوصول إلى الحالة المثلى للمجتمعات ،وقد تبلورت أفكاره حول المسرح السياسي نتيجة الآثار السلبية الناجمة من الحرب العالمية الأولى ، ففي عام 1915 (يجند بسكاتور في قوات الجيش الألماني العامل ، ولكنه يصاب بالرعب من الحرب ، ومن الحياة العسكرية ، ويتمثل إمامه شبح الموت حقيقة واقعية لانفكاك منها ، لاسيما بعد إن يستعمل الجيش

1- بسكاتور : أرفين ،المسرح السياسي ،ط3،دار نشر أمير ميشيون ،عرض وتحليل ،أفل فضل حكمة (القاهرة :1984 ص215-16).
2- المصدر نفسه ،ص .216
3- المصدر نفسه ،ص .219
4-اردش / سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص195.

الألماني الغازات السامة في المعركة ،وبعد إن يرى بعينه أكداس الجثث من الجانبين المتحاربين فيلحق بمسرح عسكري تابع للجيش الألماني) [1].

وقد اتخذ (بسكاتور) من مواقع الإنسان المتشعب بين الحروب والثورات مصدراً يبنى على أساسه مسرحه السياسي ، إذ من شأن هذا المسرح إن يناسب وجهة النظر الثورية التي يتبناها ، لذلك (رفض بسكاتور) (مسرح الهروب) والارتداد إلى الذات ، فالمسرح لديه وسيلة تعليمية ، وهو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية من خلقية ونفسية ، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البرجوازي ، والذي يعنيه حقا هو الإنسان السياسي إن جاز التعبير ، والذي يعتبر نموذجاً لطبقة بأسرها ، ومن ثم يجب إن تتسع المنصة لتشتمل أبعاد التاريخ وإظهار الإنسان في مواجهة المجتمع ، وقدر المجموع ،وليس قدر الفرد بل وقدر عصر بأسره) [2].

لذلك فقد طالب القائمين على المسرح بإظهار الإنسان في أنقى صورة لأنه كان يبحث عن الصيغة المثلى للإنسان الذي يتقاطع مع فكرة الحرب والتدمير ، وكان لرفض (بسكاتور) لفكرة الحرب واهتماماته السياسية دور في بلورة أفكاره حول الفن والسياسة ، إذ انه رأى من الخطأ الربط بين هذين المصطلحين ، لان ذلك من شانه إن يؤدي إلى العمومية وعدم الوضوح ، مع التأكيد على الدور السياسي الواعي الذي يسهم في (التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي

1- العشري ،احمد ،ايروين بسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق ،القاهرة ،الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ،مجلة فنون ،العدد26،السنة السادسة ،1985،ص.44

2- اردش،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص.196

3- المصدر نفسه ،ص .196

4- زوندي ، بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ،ترجمة ،احمد حيدر،دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1977،ص125.نقلاً عن بسكاتور:المسرح السياسي،برلين ،1929،ص131.

، والمشاركة في قيادته : انه يريد للطبقة العامية إن تعرف ، وان تكافح عن وعي بالحقائق ، غير إن يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح)[1].

لذلك فقد بدا بالبحث عن مفاهيم جديدة تمكنه من إيصال أفكاره إلى المجتمع منطلقاً في ذلك من دوره الإنساني والحضاري ، حيث قدم نظرية اسماها (وجهة النظر الجيدة) نقطة الارتكاز الأساسية فيها تعتمد على وظيفة الإنسان في الحياة ، وتتمثل في : وضع الإنسان ، مظهره ، وظيفته في أطار المسرح الثوري ، الإنسان : حالاته ،علاقاته الخاصة أو العامة التي يفرضها عليه المجتمع ،موقفه إزاء الأمور الخارقة :الله ، المصير ، القدر أو أي شكل أخر تتخذه هذه القوى في مجال النور) [2].

ويكمن دور المسرح عند (بسكاتور) في عرضه للأحداث الفردية ومدى مكاسبها على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لحركة الجماعة ، فنجد انحيازه الواضح إلى الجماعة ضد الفردية على اعتبار إن الجماعة خليط ن الضعفاء والمضطهدين ، لذلك فلا مانع إن يركز (بسكاتور)ضمن لغته على تضحية الفرد من اجل تحقيق السعادة للجماعة ، إذ يقدم من خلال تحريك أفكاره التقدمية ويناقشها وصولاً إلى تحقيق مصلحة المجتمع ضمن الفكر الإنساني الاشتراكي ، لذلك لأعجب أن يقول بسكاتور : "أن للإنسان على خشبة المسرح وظيفة اجتماعية بالنسبة إلينا ، فليست صلته بذاته ، أو صلته به ، بل صلته بمجتمعه هي تحتل مكان الصدارة ، وحينما يظهر تظهر معه في وقدت ذاته طبقته وفئته ، وحينما يقع في صراع أخلاقيا كان أم نفسياً أم رمزياً فهو يقع في صراع مع المجتمع) [3].

إن الأمر يتطلب في مسرح(بسكاتور) إن يتم تجاوز (الفردية البحتة للأشخاص ، والطابع العرضي للمصير عن طريق خلق صلة بين العمل الذي يتم على خشبة المسرح وبين القوى الفعالة تاريخياً) [1]، إذ تبدو بذلك بطولة الشخصية الفردية نابعة من موقفها السياسي ، حيث يتم الارتقاء بمصيرها إلى فكرة اسمي تمثل لنا هموم الجماعة .

ويرى (بسكاتور)إن على المؤلف الالتزام بإبراز وجهة النظر الجماعية والتعبير عنها ، وبيان الحقيقة السياسية التي تؤكد دوماً إن اللوم يقع على الظروف والاستعمار ، وليس على الإنسان فيما ألت أليه الإنسانية من وضع مأساوي ، وعلى المؤلف أن يبتعد في أطروحاته السياسية عن إبراز ميوله الشخصي وفلسفته ، والتعبير عن الذات ، وان يهتم بإبراز التكوين الثقافي لشخوص وحياته وبيان أعمالهم ، متوخياً الدقة الكاملة وإظهار الحقيقة التاريخية من غير زيف ، على إن يقوم المسرح الذي يعالج القضايا الراهنة بدوره الايجابي الفعال في حركة تطور التاريخ ، وضمن الوقائع والإحداث الساخنة ، وفي هذه المحاولات لا يقبل المسرح أية قيود عليه بل إن يرى إن من حقه أظهار جميع الأشخاص الذين قاموا بدور معين في التطور التاريخي لفترة معينة ، لاسيما إذ كانوا من القوى المؤثرة في النواحي الاجتماعية والسياسية لهذه الفترة " [2]، حيث ينسحب عرض الحقيقة التاريخية على الشخصيات التي يتم نقلها إلى المسرح ، لان المسرح السياسي في واقعه نشأ بفعل أزمات حقيقة نتجت عن وقائع وشخصيات حقيقية .

1- زوندي ،بيتر ،نظرية الدراما الحديثة ،ترجمة ،احمد حيدر،دمشق:وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1977،ص124. نقلاً عن بسكاتور:المسرح السياسي،برلين ،1929،ص.65

2- حركة،أمل فضل ،عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي ،ص.222

3- العشري،احمد :ايرفين بسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق،ص45.

إن موقف (بسكاتور) ورؤيته الفنية في طرح وجهات النظر السياسية لمعالجة القضايا الإنسانية ،يأتي في محاولة منه لاستنهاض الجماهير للقيام بدورها الإصلاحي ، (وعليه فلم يكتف (بسكاتور) بالتأثير في مشاهديه تأثيراً جلياً بحتاً مصبوغاً إلى حد كبير بالنزعة العاطفية ، بل وجد إن رسالة المسرح هي تدخل بطريقة ايجابية في مجرى الإحداث ، ولابد من أظهار جميع الشخصيات التي يعد دورها حاسماً في فترة معينة بوصفها ممثلة لبعض القوى السياسية والاجتماعية ، وان الحقيقة السياسية هي المشجع والدافع لمعاملات الإنسان في كل هذه المواقف ، فأن الخدمة التي يقوم بها المسرح السياسي لجماهير الطبقة الكادحة هي إن يقدم أعمالا مسرحية تعمل على مخاطبة عقولهم للتحرر علمياً وثقافياً كخط مواز للدور الذي تقوم به القيادة السياسية) [1].

وهكذا كان أساس دعوة (بسكاتور) قائمة على تقديم مسرح تحليلي مبني على الحقيقة العلمية الموضوعية التي تستند إلى الواقع ، على إن يكون الحدث مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعاناة إنسان ، حيث تقدم هذه الحقائق للجمهور ، ويبقى الهدف من تقديمها ليس مجرد تحقيق تسلية ، وإنما لمطالبة المتلقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه على الخشبة ، بغية للإسهام في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري

ويرى : (بسكاتور) "أن لكل عصر من العصور قيمة التي امن بها وإبرازها من خلال الإعمال المسرحية ، وان هذه القيم قد اختلقت من عصر إلى لأخر ، وما كان يهم العصر الكلاسيكي أو المثالي أو الأخلاقي فأنه لا يهمنا ، فان قدرنا ، حسبما يرى بسكاتور ، قد وقع في علم الاقتصاد وعلم السياسة لان نتيجة هذين العلمين معاً هو المجتمع أو النسيج الاجتماعي ،

ويأخذ هذه العوامل الثلاثة في الاعتبار ، سواء في تأييدها أو بالصراع ضدها حتى يصل إلى المظهر التاريخي للقرن العشرين " [1].

2- المنطلقات الفكرية والجمالية عند بريخت

آذا كانت الفلسفة الوجودية التي بدأت بكتابات الفيلسوف نيتشه ووصلت أوج تبلورها في كتابات الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر نفسه .

إذ كانت نظريات علم النفس التي جاء بها عالم النفس الشهير سيجموند فرويد وتلامذته هي الأرضية التي أنشا عليها السرياليون أعمالهم التشكيلية والروائية والمسرحية .

وإذا كانت حالة الإحساس بالفوضى والعبثية واهتزاز اليقين بكل الموروثات (وهي حالة نتجت عن الحربين العالميتين اللتين مزقتا القارة الأوربية حيث كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة – مثل تجارب مسرح القسوة ،وتجارب كروتوفسكي ومواطنة يوزيف شاينه ،والمخرج بتر بروك وغيرهم).

فأن النظرية الماركسية ، وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي انبتت ما أصبح يعرف ألان (المسرح السياسي) في تجلياته العديدة في الغرب ، بداية تجارب المسرح العمالي أواخر القرن الماضي ،ومروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة وانتهاء إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته المؤلف والمخرج الألماني (بروتولد بريخت 1898–1956) ثم المسرح الوثائقي الذي تأثر به .

"لقد كان بريخت شاعراً ثائراً رغم انتمائه للطبقة البرجوازية وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده ألمانيا ،تفاعل معها كشاعر وإنسان ، ودفعه وعيه

1- حمه ،اصل فضل ،المسرح السياسي ص.220

2- صليحة ،د. نهاد ،التيارات المسرحية المعاصرة ،مركز الشارقة للإبداع الفكري .دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة ،2001ص162.

بمسؤوليته التاريخية الذي بدأت بثورة عام 1924 إلى الانتقال من حالة السخرية ،واللامبالاة العدمية إلى الأيمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق محصه وتحليله ، وتوعية الناس بأسباب شقائهم ومعاناتهم ،ومن ثم كان تحوله بعد مسرحياته المبكرة (مثل ،بول ،وطبول الليل ،في غابات المدن) من فنان فوضوي إلى فنان تأثري ملتزم " [1]، ويعد (بريخت) من المجددين في المسرح من خلال تنظيراته حول المسرح الملحمي ، ومصطلح (الملحمي) عند بريخت ليدلل على تسلسل أحداث أو حوادث مروية بدون التقيد بالزمان والمكان ، وقد استعاره (بريخت) من (أرسطو) ليحدد من خلاله نوعاً سردياً فيه وصف بضعة أحداث متوازية غير مرتبطة بالبنية العضوية للتراجيديا المتعلقة بقاعدة الأحداث ،ولا بالضرورة التي يتطلبها تطور الحبكة وتصاعد الفعل والأزمة وحلها [2].

وحينما لم يف هذا المصطلح بالغرض المطلوب بشكل كامل ،اتجه (بريخت) إلى استبداله بمصطلح (الديالكتيك) متأثراً بفلسفة (هيغل) وتعزيزاً لفكرة الجدل النقدي الذي يقوم عليها مسرحة حيث (يكشف عن الجدلية في الثبات .فكما أن سيل الزمن عند (هيجل)لا ينتج الجدلية ،وإنما وسيلة

1- أوين ،فريدريك ،بروتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ترجمة إبراهيم العريس ،بيروت /دار لبن خلدون 1981،ص.156

2- تاتلو ،انطوني ،الجدل النقدي ، في ابرتولد بريثت ،النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تحرير بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاميكن ، ترجمة كامل يوسف ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،1986،ص.46

3- تاتلو ،انطوني ،الجدل النقدي ، في ابرتولد بريثت ،النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تحرير بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاميكن ، ترجمة كامل يوسف ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،1986،ص.46

4- أوين ،فريدريك ،برتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ص94.

لإظهارها وحسب ، فان التصريحات والمواقف متناقضة لا تنتج الجدلية في المسرح الملحمي ، لان الحركة وحدها هي التي تنتجه) [1].

وقد عد (بريخت) هذا التعبير (المسرح الملحمي) بأنه تعبير بصورة ضيقة ومبهمة عن جوهر هذا المسرح لذلك فهو يؤكد على تسميته بالمسرح (الجدلي) مقترباً من الكثيرين في تمييز الملحمة عن العمل الدرامي ،فالملحمي نستطيع تقطيعه إلى أجزاء يحافظ كل جزء منها على قدرته الحياتية ضمن حدود معينة [2].

وإزاء صحوة (بريخت) على واقع المسرح الأوربي المتعثر في العشرينات من هذا القرن ، كان لابد له من البحث عن شكل جديد للمسرح يتماشى مع الواقع الأمر الذي تطلب منه العودة إلى تنظيرات (أرسطو) و(جوته) (وشيللر) ، في حين كان لقاءه مع المخرج (بسكاتور) نقطة حاسمة في مسيرته الفنية كذلك لا عجب إن نراه في عام 1947 يكتب لـ(بسكاتور) قائلاً (يهمني أن أؤكد أن أحدا من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة لم يكن اقرب إلى منك " ويجيبه (بسكاتور) : وانأ من جانبي اعتقد أن أي مسرحي لم يكن أكثر منك دنوا من مفهومي للمسرح) [3].

ومثلما كان للواقعية الجديدة دورها في التمهيد للمسرح الملحمي من خلال ملامحها السياسية ، كان للحركة التعبيرية في ألمانيا متمثلة بـ (فرانك يديكلند) و (جورج بوشنر) الأثر الواضح على (بريخت) بوصفها قد شكلت الثورة على الأشكال والقوالب التقليدية ،حيث فتحت مسرحية (موت دانتون) (لبوشنر) الطريق أمام بريخت لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي ،ومنحته

تلك اللغة الفجة ، وذلك الأسلوب الذي تتحاور به الشخصيات متجاوزة نفسها ، والاستخدام للهجة صارمة وسريعة ، كذلك فقد ظهر جلياً استعارة (بريخت) باستفاضة من (رامبو)و(وبدلير) اللذان شكلا قطب جاذبية له إضافة إلى ميله لشاعر آخر عاش في القرن الخامس عشر هو (فرانسوا فيون) [1].

ويرى (أسلن) أن العنصر التعبيري في أعمال (بريخت) يكمن في الجانب العملي من الإخراج المسرحي ، فانه قد وقع تحت تأثير مسرحة شتى المسارح منها ،الملهى الألماني ،والمسرح الشعبي في ميونخ المتمثل بـ(كارل فالنتيمن)الذي كانت روح النكتة عنده شبيهه بروح النكتة في مسرح أللامعقول ، والمفارقات الموجودة في الجانب التعبيري من الدوائية ومسرح المنوعات والساحة الرياضية والمستقبلية) [2].

ومثلما اثر المسرح الشرقي على كثير من مخرجي وفناني المسرح الغربي ، جاء هذا التأثير على بريخت من خلال المسرحين الصيني والياباني ،فقد اثر مسرح (النو) الياباني على (بريخت) كونه يعالج ببساطة المشاكل الأخلاقية الذي ((يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حيز خال ، وفيها يكون أداء الممثل مؤسلباً ،ووجهة ومقنعاً آو خالياً من أي تعبير ،أما عناصر الديكور فكانت قليلة العدد ، ولها دائماً دلالة مباشرة ، بينما يكون الموسيقيون وهم قليلو العدد) والكورس مرئيين فوق خشبة المسرح ،وكان صوت الممثل يتبع منحى شاعري مابين اللغة المحكية واللغة المغناة ، وكان الصوت يعمل مثل آلة موسيقية ،وفي شكلها الأكثر بساطة كانت مسرحيات (النو) تألف من رقصة

1- أوين ،فريدريك ،برتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ص.94
2- المصدر نفسه ،ص.179
3- ينظر :أسلن مارتن ،المسرحية المحدثة من فيد كند إلى بريخت ،فن الحداثة ،ج2،ترجمة حسن فوزي ،بغداد ،دار المأمون للترجمة والنشر 1990،ص355-356.

يسبقها حوار يفسر دلالتها ، أو يعرض الموقف الذي تنحدر منه وبعض الأحيان كان ممثل (النو) يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور ويقاطعه الكورس) [1].

ويؤكد (بريخت) في مقالة له حول (تأثيرات التغريب في المسرح الصيني) على الصلة بين التغريب في التمثيل الصيني ، وما يستخدم في المكانيا في المسرحيات التي لأتتبع الأسلوب الأرسطي ، ولا تعتمد على التقمص العاطفي ،متأثراً بذلك في تمثيل فرقة الممثل والمخرج الطبيعي الصيني (في لان ،فانتج) الذي قدم احد عروضه بلا مكياج وثياب ومؤثرات وإضاءة وديكور مسرحي ، وبمعزل عن الشخصية التي يمثلها مع إدراكه انه على خشبة المسرح ، وان هناك من يراه ويسمعه يشاهد أداءه ،وبذلك فقد تأثر (بريخت) بالمحتوى الجوهري للمسرح الصيني ،لاسيما حالة التقشف بالحركة ، واعتماد الرمز المكثف والأدوات البسيطة التي من شأنها إن تخلق لدى المتلقي وازعاً للتفكير وتحريك المخيلة والمشاركة في إصدار الحكم .

ولم يكن (بريخت) بمعزل عن تأثيرات (سيرجي ايزتشاين) السينمائية ، الذي يرى في السينما (شكلاً فنياً يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية ، فالصور لها علاقة مباشرة بالواقع الفعلي ، والتحكم في هذه الصور عن طريق المونتاج يمكن أن يحاكي تحكم منطق التاريخ في الموجودات ،ومن خلال عملية صياغة المونتاج أمكن لاينشتاين تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعة لتقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلق أنماط العلاقات الاجتماعية) [2].

1- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ترجمة سامح فكري ،القاهرة ،منشورات مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي،1994،ص.50

2- Look welle H .sohu, the theatre of Dertold Brecht , London ,university pn pen bachs,1976 p. p -33.

وقد أفاد (بريخت) من ذلك في تقنية قطع الإحداث التي تشبه تقنية القطع السينمائي ،حيث يصبح العرض بذلك على شكل مجموعة صور تطرح إمام المتفرج عدداً من المعاني التي ينظمها المونتاج .

وكان للمصادر التي استند أليها (بريخت) في بلورة مسرحة الملحمي أثرها في بلورة فلسفة هذا المسرح ، وتأكيد منطلقاته الفكرية والجمالية التي نظر لها (بريخت) في كتاباته ، يتميز من خلالها بين مسرحة الدرامي التقليدي ، ومن أهم مقومات المسرح الملحمي ، السرد ومخاطبته عقل المتفرج وتحييده ، ومنحه فرصة الحكم والنقد ، واتخاذ القرارات فيما نراه من أحداث على أن يستقل كل مشهد بذاته ، ويتركب العرض في النهاية من خلال عملية مونتاج كالتي تحدث في الفلم السينمائي فـ(بريخت) يريد جعل المتفرج ملاحظاً غير غائص في الحدث ، لذلك يتجه إلى إن يخلق لديه روح المراقبة ويوقظ فعاليته ، وتحميله على اتخاذ موقف ما ويضعه موضع المواجهة مع الأشياء لإثارة المحاكمة العقلية عنده وتحويل أحاسيسه إلى الإدراك والتميز [1].

لقد اكتشف بريخت إن قواعد الدراما التي وضعها أرسطو في كتاب (فن الشعر) كانت نتاج تصور فكري وسياسي من العالم في عصره ، وانه أي أرسطو حاول إن يجعل من النظام السياسي والفكري السائر في عصره قيمة مطلقة لا تخضع للنقد ، ولا ترتبط بأية ظروف آو متغيرات تاريخية . لقد أدرك بريخت إن البطل الفرد المتميز طبقياً في التراجيديا كما يصفها أرسطو هو رمز لمجتمع يقدس نظاماً هرمياً معيناً يقوم على التمييز الاقتصادي والاجتماعي لفئة محددة وقهر للفئات الأخرى ، كذلك أدرك (بريخت) أن الخطأ التراجيدي الذي يؤدي إلى سقوط البطل ليس في حقيقته سوى خروج على هذه العقائد والأعراف ، وان الهدف منه تحذير المشاهدين من الوقوع في نفس الخطأ

3- صليحة، د. نهاد التيارات المعاصرة ص165.

والسقوط إلى الهاوية ، وأدرك (بريخت) أيضا أن النهاية الفاجعة لهذا البطل الذي يتوحد المتفرج عاطفياً معه أنما تحمل في ثنياه تحذيراً ضد الثورة على الواقع الأمور ، وان فكرة التطهير التي يجعلها أرسطو هدف التراجيديا ويعني بها أن يشعر المتفرج بالشفقة على البطل الذي يقوده خطاه إلى السقوط ،وان فكرة التطهير هذه أنما تعني في الحقيقة تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية والأطر العقائدية مهما كانت ظالمة أو فاسدة) [1]، لكل هذا رفض بريخت النظرية الأرسطية وسعى إلى بلورة نظرية بديلة تعارض في أرضيتها الفلسفية ووسائلها الفنية النظرية الأرسطية ، وقد احدث بريخت ثورة حقيقة في نظرية الدراما واتى بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماماً . وقد شكل لنا مسرح (بريخت) ، نظرة جمالية ناضجة ، قدمت مشكلة علاقة الفن والطبيعة ، وكذلك يعتبر جوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت متلخصاً في جملة (كارل ماركس) الشهيرة التي تقول : لقد انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم ، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة .ولكن القضية الحقيقة ليست تفسير العالم ،بل تغييره "[2].

حيث قام (بريخت) بمحاولة هدم القيم البرجوازية دون طرح قيم جديدة ، ثم تحول إلى التعبير الايدولوجي السياسي مما جعله ينتج نوعاً من التراجيديا الدينية كما في (المقاييس المأخوذة) تتضمن (إنكار الفرد نفسه لصالح المجتمع من خلال أذابتها في الحياة الجمعية).

يسعى (بريخت) إلى تحقيق نظريته حول المسرح الملحمي على مستوى التطبيق من خلال مبدائين عمليين أساسيين هما (التغريب) و(الحسبت) ،فلكي يحقق (بريخت) التأثير الفكري في المشاهد ، سعى إلى إلغاء أسلوب تحذير

1- صليحة ، د. نهاد التيارات المعاصرة ص166.
2- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي،ص122-125.

المشاهدين ، وحرر المنصة والصالة من كل ما هو سحري ليحقق (التغريب) الذي يوضحه قائلاً ،(آذ أن التوصل إلى التغريب الحادثة آو الشخصية يعني قبل كل شي وببساطة أن تفقد الحادثة أو الشخصية كما هو بديهي ومألوف وواضح فضلا عن أثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها ،فالتغريب يعني أبراز الملامح التاريخية وتصويرالأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة) [1].

فدور المسرح هنا يمكن في خلق الدهشة لدى المتلقي ، وذلك باستخدام تقنيات تجعله يتغرب الواقع المألوف الذي تعرفه ، ولكنه مع ذلك يبدو في الوقت ذاته غريباً (أن جوهر التغريب لدى (بريخت) كشكل وكمضمون سواء نصبا يكتب أو أخراجا أو تمثيلاً ، هو إن نجعل من الشي المألوف العادي شيئا غير مألوف) [2]، وهذا ما ينطبق بالضرورة على طبيعة الشخصيات والأحداث التي تتحرك من خلالها بهدف الوصول إلى الهدف الأسمى للمسرح الملحمي القائم على أثارة الفضول والدهشة واستفزاز عقلية المتلقي وأيقاظ حواسه وتوجيهه نحو المشاركة العقلية بما يعرض أمامه من أحداث متناقضة والى أن (الموجودات والمؤسسات التي اعتدت على التفكير فيها من خلال عدها أمرا طبيعياً هي ليست في الحقيقة الأمر ألا ظاهرة تاريخية ، أي أنتاج لعملية التغيير ، ولذلك فهي بدورها قابلة للتغيير) [3].

ويرى(بيتر بروك) أن (التغريب) يفعل فعله (بواسطة القياسين المحاكاة الهزلية ، وعندما تفتح جميع الأبواب له – انه الأسلوب المسرحي النقي للتبادل

3- الجوفدار ،محمد سعيد ، مبادئ التمثيل والإخراج ،دمشق ،دار الفكر ،ب.ت ،ص.30
4- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ص.53
5- بروك ،بيتر ، المكان الخالي ،ترجمة ،سامي عبد الحميد ،بغداد مطبعة جامعة بغداد ،1983،ص76.

الجدلي) [1]، وتتنوع وسائل (بريخت) في تحقيق التغريب ومن بينها (التأرخه) أي الرد إلى باب التاريخ ، فهي لا تهتم بتقديم أحداث وقعت في الماضي ، أنما تبنى موقف نقدي لدى المتلقي إزاء ما يحدث ويطالبه بتقديم حكم على ذلك بالمقارنة العقلية وذلك للخلق مقترح يسهم في تحقيق التغيير الاجتماعي للسلبيات التي يشكل موقفنا النقدي إزائها ، لذلك فهو (يقترح على المشاهد رؤى زائلة لمجتمع (متأرخ) ومعد للتحويل (مادة البناء وليس صورة ثابتة لعالم ثابت تدعم سلطة الوهم أسسه) [2].

فنراه يستعين بقانون (الديكالكتيك) للوقوف على وجه التناقض الجوهري في الحياة الاجتماعية،لان (الديالكتيك يخدم دمج الظواهر الاجتماعية التاريخية،التي تنشا من إدراكنا للتناقض الاجتماعي والفكري في الصيرورة التاريخية،وان الجدلية أو الديالكتيك لا يعني أكثر من صرخة الأحداث ، وهذا يعني تسليط الأضواء على التاريخ الحالي لواقعنا) [3]. فيشكل (التغريب) هنا عن طريق أيقاظ الوعي بالحاضر بإحالته إلى الماضي ،ومن وسائل (بريخت) الأخرى في تحقيق (التغريب) لجوءه إلى التكرار آو ازدواجية الإحداث أو الشخصيات ، وتغريب اللغة كأن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم أو الغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو بالعكس ، أو الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية بسيطة،بينما يشكل الشعر والنثر والأغاني التي

1- رشيد ، عدنان ،مسرح بريخت ،بيروت ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،1988،ص.91

2- المصدر نفسه ،ص.91

3- هيلر،روبرت .ل، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت ،في الأسطورة والحضر ترجمة جبرا إبراهيم جبرا بيروت / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 1980،ص.83

4- ينظر / أوين ،فريدريك ، برتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ص17.

ترددها الشخصيات أساسا من أسس التغريب حيث تشكل منها سجلاً مريراً للأحداث .

أما (الجستس) أو الايماءه ،فهي مرتكز أخر من مرتكزات نظرية المسرح الملحمي ، وهي وسيلة من وسائل (بريخت) في تحقيق التغريب ، ويعترف بأنها (تعليق على الشخصية نفسها وعلى استجابتها للشخصيات الأخرى،والأحداث التي تجري حولها كما عينها المؤلف) [1].

ويشير (فريدريك أوين) إلى إن (كارمل فالنتين) قد اثر على (بريخت) فيما يتعلق بفن الايماءه ، والذي أطلق عليه فيما بعد اسم (فن الحركة)حيث كان (فالنتين) يقدم مجموعة أغنيات ومونولوجات وفواصل مضحكة باللهجة المحلية ويسندها بالايماءه والحركة لدرجة أن تأثير هذه الحركات كان يفوق تأثير الكلمات [2].

أن فكرة الجست تشبه فكرة توحد تكامل عناصر التعبير، إذ تتحد كل من الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها ، وقد يكون (الجست – الإشارة الحركية الدالة) صورة كحادثة قصيرة في المسرحية ، ومن ناحية المفهوم فأن نظرية (الجست) تستند إلى كون الفعل الحركي والإيمائي والاشاري اقل عرضة للتزييف من اللغة [3]، ومن هنا يتأكد لنا الدور المناط بالايماءه كوسيلة للاستشهاد،وكيف تتماشى هذه الحالة مع غاية المسرح الملحمي القائمة على تأكيد الموقف النقدي .

ومن خلال ما تقدم فقد أراد (بريخت) تحقيق هدفه الأساسي والذي من خلاله استن(بريخت) مجموعة من القواعد الفنية في العرض المسرحي تشمل كل

1- ينظر ، هلتون ، جوليان ،نظرية العرض المسرحي ،ترجمة ،نهاد صليحة ،القاهرة ،الهيئة المصرية العلمية للكتاب 1994م،ص242.

نواحيه من (الشكل الدرامي إلى أسلوب التمثيل والديكور وتوظيف الموسيقى ...وغيرها) تهدف جميعاً إلى هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطي والى التغريب ،أي أثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي الذي يعريه العرض على خشبة المسرح .

المبحث الثاني: آلية العرض والتقنيات المستخدمة في المسرح السياسي

يسعى الإخراج في أسلوبية المسرح الملحمي إلى البساطة وإمكانية استخدام كل الوسائل التي تحمل في مكوناتها الفكرية والجميلة والاجتماعية أسلوب أثارة الكشف والدراسة للمتلقي من كل العيوب السياسية والاجتماعية بهدف تغيرها .

ومن مراحل التطور ألمعاشي والحياتي السريع ، نشأت تجارب فنية معاصرة أدت إلى ظهور تجارب عديدة ،ومن بينها (المسرح الملحمي) في عام 1924 ، حينما قدم (ابرون بسكاتور 1893–1966) مسرحية (العرض الأحمر الصاخب) مستعيناً بإخراجها بالوسائل الملحمية ، وقد ادعى في كتابه (المسرح السياسي) انه أول من ابتكر المسرح الملحمي (آذ كان بسكاتور هو الذي وضع بنات المسرح الملحمي الأولى) [1].

بيد أن من واكب لهذا المسرح الجديد على مستوى النظرية والتطبيق المخرج والكاتب والمنظر الدرامي الألماني (بروتولد بريخت) ،ومن المعروف أن الممارسة عند بسكاتور قد يسرت لبريخت العديد من الأدوات والوسائل المفيدة في أيجاد صيغة المسرح الجديد [2].

1- عبد الحميد ،سامي ،الحركات الجديدة في المسرح العالمي ،مجلة الأكاديمي ،العدد 4،سنة 1981،بغداد ،ص.36

2- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ترجمة ،سامح فكري ،مراجعة د.نهاد صليحه ،القاهرة ،أكاديمية الفنون الجميلة ،مطابع المجلس الأعلى للآثار ،1995، ص.50

3- المصدر نفسه ، ص51.

ألا أن موقف بريخت من المسرح الصيني ومسرح (النو) الياباني ، ومن الذين (اثرو في بريخت ومسرحه الملحمي سيرجي ايرنشتاين من خلال إسهاماته السينمائية التي رأى فيها بريخت شكلاً فنياً يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية ، فالصورة لها علاقة مباشرة بالواقع لفعلي ، ويتم التحكم في هذه الصورة عن طريق المونتاج) [1].

وقد يتطلب الأمر في المسرح السياسي إن يوظف في العرض المسرحي تقنيات تستطيع حمل منطلقات فكرية وجمالية حول الرؤية الخاصة بالفنان السياسي ،وذلك لما يذخر به المسرح السياسي من توجيهات وأفكار ،وفي تنظيراته حول المسرح السياسي أكد (بسكاتور) إن المسرح يجب إن يخدم الحركة الثورية بتقديم عروض للجماهير تحررهم عملياً وثقافياً

(ويجب أيضا من إن نتوقف عن العمل بالأسلوب الدرامي ،ويجب إن يتحقق العمل الملحمي لحقبة من الحقب أقصى حد ممكن من الصدق والكمالة في تطوير الحقائق ، والنص المسرحي لأيهم إلا بقدر ما يصلح كشواهد وأسانيد ، وكوننا نعيش في الحاضر في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية فان السياسية تحتل المستوى الأول من الاهتمام ، وتستوعب الجميع تحت جناحها ، ويجب ألا نلتقي بالحديث عن الواقع ،بل علينا أن نغيره) [2] .

وبالتالي فان ،الأمر يتطلب خلق علاقة مباشرة مع الجمهور وذلك بالخروج من مفهوم الجدار الرابع الذي عرف عند الطبيعيين أمثال اندريه أنطوان من اجل تعزيز مبدأ المشاركة (ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين في تجربة مشتركة ، ويعطى المتفرجين ما يركزون

1- ينظر اردش ،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص200-.201
2- زكي ،احمد ،المخرج والتصور المسرحي ،القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1988،ص179-180

عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات ،ويطلب منهم أن يكونوا على علم بكثير من المتفرجين ما يركزون عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات ، ويطلب منهم أن يكونوا على علم بكثير من الأشياء المختلفة ، ويعمل الممثلون باعتبارهم جماعة من الناس المسامرين والموضوعات السياسية للمادة ضمن طبيعة المجتمع المعاصر وظرف السخرية الذكية والشعر) [1] .

أن العروض المسرحية التي تستخدم منطقة عرض غير محددة ، منذ نشأتها عملت على إقحام المتلقي في المشاركة العقلية والعاطفية التي هي سمة من سمات مسرح كل من (بسكاتور) و(بريخت) على حد سواء ،لذلك فلأعجب إن نرى (بسكاتور) قد رفض معالجة القضايا السياسية في أطار المذهب الطبيعي ، لأنه لايهيا للفنان القدرة على التغيير عن وجهة نظرة بشكل صريح وواضح ، ولا يمكنه من بيان حالة المعاناة التي تعيشها الجماهير ،لذلك فقد لجا (بسكاتور) إلى التقنيات الحديثة في محاولة منه لتحقيق (المنهج التركيبي في العرض المسرحي) فوظف السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها الاكتشافات لحديثة ، فضلا عن انه لجا في كثير من الأحيان إلى استعمال التركيبات المعقدة بالحديد،بل كثيراً ما لجا إلى المنظر ذي الطوابق المتعددة [2] خدمة لأهدافه السامية في تقديم مسرح موجه إلى تحقيق الدعاية السياسية والاجتماعية ، وتحليل المبادئ الفكرية والفلسفية التي تحكم هذه الدعاية .

والواقع أن (بسكاتور) قد فرق بين نوعين من المسرح (فهناك المسرح الشامل بمعناه البسيط والذي يفترض تجمع عدد من الفنون على شكل موحد ،بالإضافة إلى مرونة الممثل المتعدد القدرات ، والأخر مسرح الشمول الذي

3- اردش ،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص202.

يـرتبط أساسـا بحلبـة التمثيـل وتشـكيلاتها المبتكـرة والتـي يمكـن أن تسـتوعب عروضاً ذات أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية بحيث نجد لها صدى مباشر مـع الجماهير طوال لحظات العرض [1] ، وبالتالي فهو يميل إلى النوع الثاني لأنـه يتيح الإمكانيـة لعرض المشكلات الصـعبة التـي تواجـه الإنسـان وتسبب معاناتـه كالسياسـية وفسـاد القضـاء والحـروب ، وكـل مـا مـن شـانه إن يوصـل الإفراد إلـى أسـوا حـالات الهـلاك الإنسـاني ، وعلـى مسـتوى مضـمون العـرض يعتقد (بسكاتور) أن المسرح السياسي يجب ألا يكتفي بعرض الأحداث الفردية ،بل يحلل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية مقرراً بذلك كافة الوقائع التاريخية المتصلة بها ، بشكل ينقل الصورة الدرامية إلى حدود الآفاق الملحمية) وذلك بإكساب العرض المسرحي الطابع القصصي والوضعي ،مع اللجوء إلى كافة الوسـائل التوضـيحية كالمعلقـات والنـوط والبيانـات والشـرائح الزجاجيـة والأفـلام التسجيلية ،وذلك لربط الأحداث التي يجري عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد من خلال علاقة ديكالتية [2] تؤكد حالات التناقض التي تثير مخيلة المتلقي وتوجيهه للتفكير بالواقع ومحاولة العمل على تغيره من حالة السلبية إلى الحالة الايجابية المثلى .

وقد استغل (بسكاتور) تقنيات السينما في عمله المسرحي آذ ساعد الفيلم على انتشـار أسـلوب السـرد الروائـي المتنـاول تنـاولاً مختلفـاً فـي مسـرح ،كمـا سـاعد مونتـاج شـريط علـى تكثيـف (ألحكـي والقص) واسـتخدام التلخيصـات ، كـذلك أعطت السينما للمخرج المسرحي الحرية في تغيير الأماكن المسرحية ومواقعه

1- زكـي ،احمـد ،المسـرح الشـامل ،بيـروت المركـز القـومي العربـي للثقافـة والعلـوم ،ب.ت ص.23

2- ينظر ،اردش ،سعد المخرج في المسرح المعاصر ص.197

3- ينظـر ،هبنـر ، زيجمونـت ،جماليـات مـن الإخـراج ،ترجمـة ،د.هنـاء عبـد الفتـاح ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993،ص.189

4- اردش ،سعد المخرج في المسرح المعاصر ص198.

الدرامية ، وتم ربط المشاهد بعنصر الصوت الذي سبق أي عنصر فني أخر فوق الخشبة ،مما ساعد على استقراء تلك الرموز المكانية من قبل المتفرج بينما كان مسرح القرن التاسع عشر يحتاج إلى توصيف لهذا ألاماكن [1] .

إن السينما وظائفها المتعددة التي تتوزع بين (التعليم والمناخ الدرامي)، فالوظيفة الأولى تتحقق بتوسيع دائرة الإحداث التي تجري على خشبة المسرح حيث تبدو كنتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي ، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام ، إما الوظيفة الثالثة فأنها تتحقق باعتبار إن ما يقدمه الفلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح لأنه في هذه الحالة يكون مصطنعاً وغير مقنع [2] ،وأكد (بسكاتور)في تنظيراته على الدور المناط بمصممي المسرح من أبداع في تشكيل العرض المسرحي ،وتجسيد الرؤية الإبداعية للمخرج .

وإذا كان المسرح السياسي عند كل من (بسكاتور) و(بريخت) يعتبر استجابة تلقائية من رجل المسرح مابين الحربين ، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب العالمية الثانية ولظهور الفاشية الايطالية والنازية الألمانية ،فلقد تجاوز مسرح بريخت هذا إلى (استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان ،بحيث يحتضن أيضا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمة وحديثة) [3] .

1- اردش ،سعد المخرج في المسرح المعاصر ص.218
2- شريدر .ماكس الأسلوب المسرحي عند بريخت ،في مسرح التنقير ،ترجمة ،قيس الزبيدي ،بيروت ،ابن رشد 1978 ، ص84
3- ابريفلند ،ان ،قراءة المسرح ،ترجمة ،من التلمساني ،القاهرة ،منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،1994،ص.53
4- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص129.

وقد شكلت تنظيرات (بريخت) أساسا عملياً للمسرح السياسي في عروضه المسرحية التي ركز فيها على الإيهام في المسرح ، ولم يتخل في عروضه عن مهمة المسرح الملحمي النقدية ، بل ركز عليها تركيزاً بالغاً ، وقد ظهر منذ البداية مدى تأثر (بريخت) بآراء كل من (راينهارت) و(بسكاتور) الإخراجية أول من ألغيا الجدار الرابع لتحقيق مبدأ المشاركة للجمهور ، واستخدام وسائل السينما في عروضهم .

وظف (بريخت) وسائله الإخراجية لخلق التغريب حتى أصبحت فيما بعد خاصة بأسلوبه في التطبيق ،ففي عروض (بريخت) نشاهد أشياء "لم نألفها في المسرح الواقعي ولأعجب أن ترى الستار مرفوع حتى نصفه عند دخولك للصالة ، وقد كتب عليه بعنوان أو مجلة مختصرة أو شعار سياسي يشير إلى مضمون المسرحية والتحضيرات والتجهيزات على مرأى منك ، بينما الأضواء تغمر الخشبة والصالة معاً ، وحينما يبدأ العرض وتتضح الأمور شيئاً فشيئاً (يرى المتفرجون إمام الأفق الممتد العادي قليلاً من قطع الديكور ،أما الاوركسترا المؤلفة من عدد لا يكاد يذكر من العارفين فمكانها داخل مقصورة خاصة بها) [1] .

وإزاء هذه البساطة الواضحة في مفردات العرض يبرز دورها الأسمى القائم على (تعبير عن الواقع) من خلال سلسلة من الدلالات مؤكدة للمتفرج أن ما يعرض أمامه هو ضرب من التمثيل ، وان مفردات العرض المسرحي هنا تعبر عن سلسلة من العلاقات مهمتها طمأنة المتفرج بأنه حقاً في المسرح [2] ،فالمناظر لإيراد لها إذن خلق الإيهام بمكان معين أو تصوره بكل تفاصيله ، وإنما يكفي إن توحي بذلك المكان ، وقد يستعين (بريخت) مثله مثل (بسكاتور) في أخراجه بعرض أفلام سينمائية أو صور فوتوغرافية أو شرائح

خاصة بأحداث المسرحية الجاري عرضها ، وقد يسقط أسماء الشخصيات على الشاشة لتغريب الحدث عن المتفرج ، ورفض تحقيق الإيهام المسرحي ، بل وتحرير خشبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري وتحطيم كل أنواع (الحقول المغناطيسية) ،وهو ما يعد شرطاً ضرورياً لتطبيق تأثير التغريب [1] .

ويؤكد (بريخت) على إن دور المخرج يكمن في انه يقص على الجمهور حادثة معينة مركزاً على جوهرها الاجتماعي ، ومستغلاً لذلك النص وخشبة المسرح مع دعوته لاستخدام كل الفنون في العرض المسرحي ، ويستطيع المخرج تحديد معنى الحادثة عن طريق دراسة النص والخصائص الذاتية لمؤلفه ولعصره [2] .

وفي هذا الصدد تناول (فريديرك روين) العلاقة الجدلية التي تقوم بين النص والعناصر غير الأدبية ومدى انعكاس ذلك على أسلوبي الإخراج والتمثيل في المسرح الملحمي،فالموسيقى مثلاً لا تتحرك باتجاه الكلمات بل تواجهها وتناقضها فهي لم توضح ليغنيها محترفو الغناء ويرى بريخت أن ذلك هو تطبيق الموسيقى بمسرحية متوافقة مع وجهة النظر الجديدة ،اما تجديده الأكثر إدهاشا فهو في الفصل الكلي للعناصر الموسيقية عن العناصر الأخرى ، ففي الوقت الذي تؤدي فيه الأغنيات ، كانت الأضواء تتغير ليضاء موقع الاوركسترا ،بينما تظهر على الشاشة عناوين وكتابات وشعارات ، ويغير الممثلون مواضعهم قبل كل أغنية وفي هذا ينتج (التغريب) من خلال تناقص

1- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص.330
2- ينظر اوين ،فريدريك ،بروتولد بريخت ،حياته وفنه وعصره ،ص126- .127
3- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص.89
4-المصدر نفسه ،129.

الموسيقى مع الكلمات والحوارات مما يفاجئ الجمهور ويدفعه إلى التفكير النقدي الواعي [1] .

ومن الوسائل الأخرى التي يلجا أليها (بريخت) لتحقيق التغريب إضاءة خشبة المسرح والصالة معاً بأجهزة مرئية من قبل الجمهور حتى مشهد الليل ، واستخدامه أيضا للفانوس السحري كي لا يستغرق تغيير المناظر وقتا إثناء العرض ، ودمج الخشبة مع الصالة ووضع الموسيقيين على خشبة المسرح ، والهدف من ذلك كله أن لا يستغرق المتفرج في أحلام اليقظة .

أما دور الجوقة فجاء لغرض الاتصال بالمشاهد أو مقاطعة الحدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر ، وقد يتحقق أثرها التقريبي باعتراضها الحدث ،وأخبار المشاهد عن الأحداث أو مقاطعة الحدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر وإخبار المشاهد عن الأحداث اللاحقة لديه جوا من الترقب (المشاهد يغمض من العلاقات المتبادلة بين القوى) [2] ، وقد تطالبه بأحداث سابقة أو بالمحاكمة العقلية لما يقدم أمامه .

وفي احد عروض (بريخت) ،قدم الممثلون عرضهم بملابسهم العادية فوق المسرح من غير مناظر مسرحية ، وتلوا سطور النص المسرحي على سجيتهم ،دون أن يندمجوا في الشخصيات المؤداة ، ومع ذلك كان المتفرجون مشدودين أليهم ، وحول أسلوب التمثيل في المسرح الملحمي يرى بريخت (أن هدف التكتيك أي التأثير التقريبي يتلخص الإيحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقاديه تجاه الأحداث المصورة ،إما الوسائل فتكون فنية) [3]، لذلك فهو يرفض منذ البداية أثارة الجو على المسرح أو إثارة المزاج عن طريق الكلام الإيقاعي كي لا يتحقق التشوه والإبهام الذي من شأنها أن تسلب عقول المتفرجين بواسطة

التمثيل شبة الطبيعي ، وبالتالي أن (التكتيك الذي يحدث التغريب يتعارض بشكل أساس مع التكتيك الذي يوغر الشروط الأساسية للتقصيص) [1] ، ولكن الممثل مع ذلك لا يرفض وسائل التقمص رفضا كلياً ، بل يستخدمها بالشكل الذي يمكنه من تقديم إنسان أخر ضمن مستوى محدد يتماشى مع تقنية الأداء في المسرح الملحمي ، وقد تحدث (رولان بارت) حول ذلك قائلاً :(أن الجمهور لا يجب أن ينغمس في العرض ألا جزئياً ،بشكل يسمح له بان يعرف ما يقدم بدل إن يخضع له ، وان الممثل يجب أن يولد هذا الوعي فاضحاً دوره لا مجسداً له ، وان المشاهد لا يجب أبدا أن يتباهى كلياً مع البطل حتى يبقى حراً في الحكم على الأسباب ، ثم في معالجة الآمة ، وان الفعل لا يحب أن يحاكي ، وإنما يجب إن يروي ، وان المسرح يجب إن يكف على إن يكون سحريا ليصبح نقدياً) [2] ،وكذلك أكد (بريخت) إن على الممثل إن يعكس من خلال تمثيله كل ما يمكن إن يدهش الجمهور ، وان يخلق القدرة على للاعتراض ،حيث يمارس التمثيل بشكل يجعل الخيار بين شيئين أكثر وضوحا ، ويجعل التمثيل يشير إلى الأمنيات الأخرى ، ويقدم وجهاً واحدا من الأوجه الممكنة متخذا موقف الناضج ، دون التقمص الكامل للشخصية مع أهمية الجانب التكنيكي للتمثيل ، إذ يقدم النص على انه استشهاد يحتوي على كل الانسجام الإنساني الملموس مع التأكيد على حياتية الحركة الإنسانية بالنسبة لحركة اليد ، ومن الوسائل التي تمهد للتغريب أراء وتصرفات الشخصية الممثلة

1- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص.130
2- بارت ،رولان بارت يتحدث عن مسرح برتولد بريخت ، ترجمة شكري الميخوت ،تونس وزارة الثقافة مجلة فضاءات مسرحية العدوان 5،6 ، 1986 ، ص.43
3- ينظر ،بريخت ،نظرية المسرح الملحمي ،ص131-.133
4- جرتي ،رونالد ،بريخت ،ترجمة نسيم محلي ،القاهرة :الهيئة المصرية للكتاب ،1972،ص95.

مثل النقل على لسان الشخص الثالث ، والنقل بالزمن الماضي وقراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات [1] .

ولابد أن تنقل حركة الأداء المسرحي عند (بريخت) دواخل الإنسان ضمن جو من التناقض يتطلب أسلوبا أدائيا يبقى فكر المشاهد طليقاً اعتماداً على مبدأ التغريب الذي يمنع المشاركة العاطفية واندماج المتفرج تحت سيطرة الأوهام الأرسطية ، مما يمنع المشاهد أن يجد نفسه في شخصيات المسرحية تأكيدا للوضوح والعقلانية ، وهذا يدفع الممثل إلى إن يحتفظ باستقلاله الذاتي [2] ، وبما إن الشخصية في المسرح الملحمي تنتهي من خلال التناقض بين صفاتها فان الأمر يتطلب من الممثل إن يركز الانتباه على الناس من حوله ، وعلى تصرفاتهم النموذجية ومحاولة محاكاتها فاستعراض المواقف المختلفة للإنسان تمكن الممثل هنا من تصوير حقيقة الواقع الاجتماعي ضمن بناء المتناقضة .

كذلك يختلف الشكل الدرامي عند بريخت بانطوائه تحت تأثير التغريب حيث يسعى المسرح الملحمي إلى تعزيز المضمون من خلال الشكل،إذ أن الشكل الملحمي هو وحده القادر على أدراك المعطيات القادرة على تزويد الفن المسرحي بمضمون ونظرة واسعة شاملة للكون [3].

ويتلو الشكل الدرامي من خلال عامل التغريب ،فالحبكة عند بريخت تغرب ،وذلك من خلال قطع الحدث قبل بلوغ دورته المعروفة عند أرسطو ، فالبنية المسرحية تقدم على شكل حلقات،وتستغل الأحداث بنية الحدث الواحد التام وموضوعه الخاص ، وغالبا ما نرى في أن مشهد يحمل عنواناً توضيحياً

1- بريخت ،برتولد ،ملاحظات على أوبرا القروش الثلاثة في طريقة قراءة الدراما ،ترجمة ،عبد الرحمن بدوي ،سلسة من المسرح العالمي (الكويت :وزارة الإعلام)1977، العدد 2/94، ص149.

،وتمتاز نهاية الحدث بإشارة تساؤل عن طريق أغنية وتجعل استقلالية المشهد من الخط الدرامي منحنياً أو متعرجاً نوعاً ما، وهو بذلك يلجا إلى السرد في طرح الموضوع ، وان الحبكة تكون محصلة العرض الكلي .المهمة الرئيسية في تلخيص الحبكة وتجسيدها بالاستعانة بوسائل التغريب الملائمة ... فالحبكة تلخص ويعبر عنها وتقدم من قبل المسرح ككل ومن قبل مجموع الممثلين والمخرجين ورسامي المناظر ومصممي الملابس والموسيقيين وأعضاء الجوقة [1] .

وينتج ذلك محاولة المسرح الملحمي من تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، وكل الإضافات التقنية تسعى إلى خروج المتلقي من الطبيعة المألوفة في المشهد التمثيلي بوسائل التغريب، حتى يبدو العرض يسير إلى الشرح والتعليق، وهذا هو أهم خصائص المسرح الملحمي [2] .

وكذلك لا يسعى المخرج في المسرح الملحمي إلى استخدام الستائر القصيرة التي تدخل بعد كل مشهد تحمل نصوصاً مكتوبة حتى يرى المتفرجون أمام الأفق الممتد العادي قليلاً من قطع الديكور.

إن أسلوب بريخت من هذا المضمار يتميز بالبساطة التامة والخلو من كل زخرف [3] ، وخلو المنظر المسرحي من الإيهام والخدع المسرحية ، بل اعتمد الوسط المحلي لمساعدة الحركة الديناميكية للأفكار ، ولم تكن مهمته في المسرح الملحمي استكمال الشكل المسرحي أو تحقيق المحاكاة الفنية حتى

2- ينظر ،بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص.250
3- بنتلي نظرية المسرح الحديث ،ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة 1986،ص.83
4- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،المصدر السابق ،ص.232
5- المصدر نفسه ،ص187.

تسعى إلى اختيار مواد الديكور ، وبان تكون اعتيادية ومستقلة بذاتها وإظهار السمات الاجتماعية "بما يتعين على مصمم المنصة إن يستعيض حسب الظروف عن الأرضية بالنقالة ، ومن مؤخرة المسرح بالشاشة ، ومن كواليس الجانبية بالاوركسترا ،عليه كذلك إن يحول السقف إلى رصيف متحرك ، وان يفكر كذلك في نقل ساحة التمثيل إلى وسط الصالة [1]، بذلك فهي لا تثير عند الملقي والمتلقي الإحساس بوجود عالم واقعي لا يتم الاندماج السلبي فيه ، ولا يقع المتلقي فريسة جمال الأداء المسرحي ، بما أضاف بريخت من مثبتات وحبال ديكور وقطع متحركة وأدوات موسيقية ومصابيح وغيرها التي تظهر بوضوح وبروز في الشكل العام للمسرحية ،ومن وسائل التغريب الأخرى "إدخال اللوحات والشاشات العاكسة في مؤخرة المسرح والتي تعرض عناوين الفصول والمناظر وأسماء الأغاني المغناة في العرض والمواد الإحصائية ،إما الكورس فانه يوضح للمشاهد ما غمض من العلاقات المتبادلة بين القوى" [2] .

وكذلك تحرير المتلقي من اتحاده سحرياً مع خشبة المسرح من خلال القطع والأغاني وكذلك لا يرافق المؤثر الموسيقى التأثير انفعالي لزيادة تأثيره الدرامي ، بل انه يوضح الهدف ،كما إن عليها إن تقنع (بالإغراب) عن مزاج يظهر نتيجة لحادث معين على المسرح "[3] وتحافظ على الجو العقلي وتدرك ما يجري من حوادث إدراكا عقلياً بما ينسجم مع أهداف المسرح الملحمي ، وغالباً ما استخدم بريخت الشكل الشعبي والأغاني ونشيد المارشات ، فقد كتب الموسيقى (كورت فيل) موسيقى مسرحية (لـ افرق هذا الجندي وذلك) وعززها

1- المصدر نفسه ،ص.88
2- بريخت برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،المصدر السابق ،ص.250
3- المصدر نفسه ،202.

بمارش وأغنية ،ثم تأدية مقاطع منها خلال القيام بتغيير الديكورات دون أن تسدل الستارة "[1] . وكذلك شمل تأثير التغريب عنصر الأزياء بحيث اتخذ منه إغراض تمايز الشخصيات دون خلق الإيهام بالواقع ، وأحيانا تكون الأزياء مؤشر عليها باعتبارها موضوعات عرض للأزياء، ويمتاز عنصر الإضاءة في المسرح الملحمي بالشدة والسطوع حتى في المشاهد التي يقصد بها وقت الليل مساهمة بعدم أيهام المتلقي واستغراقه بالوهم الدرامي وجعله متيقظاً للأحداث ،حتى بدت مصادر الإضاءة ظاهرة للعيان وكذلك جعل صالة المتفرجين مضاءة أثناء العرض كي لا يفقد المتلقي يقظته وقدرته على المناقشة .

لقد عبر بريخت في كل عناصر مسرحة الملحمي عن رفضه لمبادئ المسرح الأرسطي واهتمامه بالمجتمع وإزالة الطبقية دون إن يهتم بالفرد ،وقد كتب واعد مسرحيات تعد المضمون الأدبي للشكل المسرحي الذي نادى له ، فكتب أولى مسرحياته (مسرحية فال) ومنهم من يجد (مسرحية بعل) هي الأولى التي كتبها وفق المنهج الملحمي في عام (1918م)،ومسرحياته (طبول في الليل 1919) و(الإنسان هو الإنسان) و(أوبرا القروش –1928) و(القاعدة والاستثناء) و(الرؤوس المستديرة –1935) و(وغاليلو 1938) و(الأم الشجاعة 1939) و(دائرة الطباشير القوقازية 1945) (توارندوت–1935) وغيرها ،وإذا كان (بريخت) قد تبنى مسرحاً ايدولوجيا ارتكز على النظرية الماركسية ، وقدم من خلاله فرزاً للمتناقضات ،مظهراً تحيزه إلى واحدة ،فان (بساكتور) قدم عروضاً جماهيرية عامة تطرح مشكلة اجتماعية معينة دون مرتكز ايدولوجي، وهو لإيجاد في الخطاب الدرامي أهمية ، أنما إطاره العام تقني ، وقد كان ينظم الجماهير ضد ظاهرة معينة حيث يطرح الظاهرة بشكل مباشر ،دون الالتزام بسياقات المسرح التقليدي .

الاستنتاجات:

1 -كسر الإيهام في كل وسائل التعبير المسرحي ، وكذلك الممثل والتقنيات الأخرى لتحفيز ذهنية المتلقي وعدم اندماجه عاطفياً مع العمل الفني .

2 -صهر الشخصية المركزية في الأداء الجماعي للعمل الفني .

3 -كسر المدرك المألوف عن طريق تقنية التغريب وتقديم مدرك فكرياً جديدا ،كما عند (بريخت) حيث يتم توظيف محيط الممثل وأداءه لهذه الغاية ،ولتحقيق التأثير التغريبي مثلا تستخدم الأغاني التي لا تستند لمضمون عاطفي ، أو الرقصات التعبيرية أو تدخل الجوقة في الحدث وتبادل الأدوار بين الشخصيات .

4 -تأسست طريقة الإخراج في المسرح السياسي على نص في معطيات تتناسب مع ما يريد طرحة كاختيارات بسكاتور أو قد يلجا المخرج إلى الوثائق كالأخبار الصحفية والبيانات والرسائل ...وغيرها .

5 -المسرح السياسي مسرح تحريضي جماهيري ،يركز على المضمون الفكري ويسعى إلى عرض المشكلات الاجتماعية ومحاولة التغيير، والمسرح السياسي كمسرح (بريخت) وغير مؤدلج كمسرح (بسكاتور) ،ويعتمد المسرح السياسي تقنيات الهدف للوصول إلى غايته وتحقيق رسالته كاستخدام السينما ، واليافطات ،وعرض الوثائق ،والموسيقى والأغاني التراثية ،واستخدام الراوي ،وجعل الخشبة والصالة مكاناً للتمثيل ، وقد يعرض المسرح السياسي من خلال الممثل الذي تبرز

مهمته في توصيل الأفكار صورة متناقضات القضايا الاجتماعية دون تحيز بغية التنبيه لها كما عند (بسكاتور) ،ويتم فرز هذه المتناقضات والتحيز لواحدة لخلق تبرير لدى المتلقي للمحاكمة الفعلية والجدلية عند بريخت .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1- المسرح السياسي مسرح تحريضي جماهيري ، يركز على المضمون الفكري ،ويسعى إلى عرض المشكلات الاجتماعية ومحاولة التغيير ، وشخصياته فئوية طبقية أحيانا الصيغة الخطابية والشعارية المباشرة وقد تلجا لصفتي الوعظ والتنبيه لحقيقة ما من خلال صراع أخلاقي ، والحدث الذي تتحرك من خلاله يكون على شكل قفزات ومنحنيات أحيانا ، والمسرح السياسي مؤدلج كمسرح بريخت وغير مؤدلج كمسرح بسكاتور .

2- الرؤية الإخراجية في المسرح السياسي تقوم على كسر الإيهام تأسيسا لمبدأ المشاركة العاطفية والعقلية ، وذلك انطلاقاً من بنية النص كما عند بريخت ، ومن رؤية المخرج عند بسكاتور .

3- المسرح السياسي يعتمد تقنيات الهدف فيها الوصول إلى غايته وتحقيق رسالته كاستخدام السينما واليافطات وعرض الوثائق والموسيقى والأغاني التراثية واستخدام الراوي ، وجعل الخشبة والصالة مكاناً للتمثيل ،وقد يعرض المسرح السياسي من خلال الممثل الذي يبرز مهمته في توصيل الأفكار ، صورة للمتناقضات من القضايا الاجتماعية دون التمييز إلى واحدة بغية التنبيه لها عند بسكاتور ،بينما يتم فرز هذه المتناقضات والتمييز لواحدة تخلق تبرير لدى المتلقي للمحاكمة العقلية عند بريخت .

4- الرؤية الإخراجية لدى المخرج في المسرح السياسي قد تأسس على نص فيه معطيات تتناسب مع ما يريد طرحه كاختيارات بيسكاتور ،آو قد يلجا

المخرج إلى الكتابة آو الأعداد كما كان يفعل بريخت، والمسرح السياسي قد يستند إلى الوثائق كالأخبار الصحيفة والبيانات والرسائل ومحاضر الجلسات ...الخ

5- التطبيقات الإخراجية ، في المسرح السياسي قد تعتمد تقنية (التغريب) مثلما استخدمها بريخت بان يجعل الشي المألوف العادي شيئا غير مألوف حيث يتم توظيف محيط الممثل وأداءه لهذه الغاية ، ولتحقيق التأثير التغريبي مثلا تستخدم ألاغاني التي لا تستند لمضمون عاطفي أو الرقصات التعبيرية آو قد تدخل الجوقة في الحدث آو تبادل الأدوار بين الشخصيات ، آو استخدام الإضاءة الفيضية للصالة لإبقاء المتفرج في حالة ترقب ...

الفصل الثالث

1- مجتمع البحث : قام الباحث بأجراء مسح ميداني للعروض المسرحية التي تتناول القضايا السياسية العربية وأهمها القضية الفلسطينية التي تناولها المخرج العراقي في عروض المسرح لبحثه بما يتوافق مع مشكلة وأهداف بحثه التي حددها.

حيث قام الباحث بحصر (19) [1] عرضاً بوصفها مجتمعاً لبحثه ، وتم اختيار عرضين منها قصدياً للأسباب التالية :

1 -كانت العينتان ممثلتين لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته .

2 -طرحها لموضوعة القضية الفلسطينية .

3 -توفر المصادر والدراسات النقدية عنها .

2- عينة البحث :تم اختيار عرضين من العروض مثلت نسبة 10% تقريباً من المجتمع الأصلي ، وقد تكونت العينة المختارة قصدياً من العرضين التاليين :

1- ينظر الملحق رقم (1).

1- مسرحية إنا ضمير المتكلم، 1972م، أخراج قاسم محمد

2- مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ، 1972،أخراج جاسم العبودي

3- أداة البحث:اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري بشكل عام من نتائج وملامح تصب في العينة وعلى صور فوتوغرافية خاصة بالعروض، وعلى مقابلات شخصية منشورة تتحدث عنها وتحللها.

4- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

عرض مسرحية (إنا ضمير المتكلم) (*)

أعداد وإخراج: قاسم محمد(*)

جاء في سيناريو العرض المسرحي تشكل عرضاً للقضية الفلسطينية من خلال شعر المقاومة الذي نظم على شكل مواقف شعرية تمثيلية مكانها مخيم فلسطيني يدعى مخيم (العدسية) ، وهذه المواقف عددها ثمانية مواقف تقدمها الفرقة الفدائية المسرحية ، وهي تسجل أحداث القضية الفلسطينية منذ عام 1948م وحتى عام 1967م .

وقد تشكلت المادة الأدبية للسيناريو من شعر وطني لشاعري المقاومة محمود درويش وسميح القاسم ،مع مقاطع من قصائد لتوفيق زيادة إضافة إلى

* تم أعداد المسرحية كنص عام 1969 حيث أخرجت في العام نفسه في معهد الفنون الجميلة في بغداد ،وأعاد أخراجها من قبل المخرج نفسه عام 1972.لحساب فرقة المسرح .

* قاسم محمد : ممثل ومخرج ومؤلف مسرحي عراقي ولد في بغداد عام 1935م ،تنقل بين عدد من الفرق المسرحية وأهمها المسرح الحر التي كان يديرها الفنان جاسم العبودي ،وفرقة الشعلة ،وفرقة المسرح الحديث .
ودرس في معهد الفنون الجميلة وفي عام 1962 تخرج منه وسافر إلى الاتحاد السوفيتي وعاد عام 1968م وبعد أن حصل على شهادة الدبلوم درس في معهد الفنون الجميلة،له أكثر من سبعين عملاً مسرحياً بين الأعداد والإخراج .

قصيدة قررنا حياتنا الجديدة لبريخت ، وكذلك (المرحلة الحادية عشر) من مسرحية حديث فيتنام لبيتر فايس ، أما المحاورات بين المقدم والشيخ وبين المرأة والمقدم ، فقد كانت من وضع مؤلف السيناريو .

وقد جاءت شخصيات سيناريو العرض مجموعة من النساء يمثلن : أم ،زوجة ، أبي محمود ، عجائز ، لاجئات ،ومجموعة من الشيوخ يمثلون : أبو محمود ،لاجئون ،ضيوف ،ذوي القبعات ، ومجموعة من الشباب يمثلون : هو الفرقة الفدائية ،المقدم ،الجنود ، ومجموعة من الفتيات يمثلن : السبايا ، سلمى ، فدائيات ،وأطفال يمثلون مجموعة من اللاجئين ،الأشبال وأعمارهم من (10–12) سنة ،إضافة إلى فزاعات العصافير التي تمثل مجلس الأمن . أما المكان فقد تشكلا من عالمنا هذا اليوم.

ومن الملاحظ على الشخصيات منذ البداية انه قامت على طرفين نقيضين في الصراع فيما بينهما آذ شكل الطرف الأول : الشعب الفلسطيني بكافة طبقاته تشكل الطرف الثاني من الجنود وذوي القبعات الذين يمثلون الكيان الصهيوني إما فزاعات العصافير التي تقدم أدوارها أعضاء الفرقة وتمثل مجلس الأمن ،قد يتعد موقفها خدمة الأهداف الاستيطانية للمحتل والتعامل مع القضية بشكل ثانوي على أنها قضية هامشية .

ويطالعنا في بداية النص الحديث حول عدد من اللافتات التي تحمل تصريحات لقادة صهاينة هم : هرتزل ، بن غوريون ،ايغال ،ألون ،مناحيم بيغن ،وموشيه ديان .وهذه اللافتات ذات مضامين سياسية يقوم فحواها على تأكيد أنشاء مركز أممي لأوربا في فلسطين ضد أسيا من قبل اليهود بوصفهم طليعة العالم ضد البربرية ، لذلك فمن الأهمية البدء بضرب العرب دون الإشفاق عليهم ، ليصبح الحديث معهم فيما بعد عن مصدر قوة .ومن هذه المقولات ما تم إيراده على إحدى اليافطات حيث وردت عبارة نسبت لـ(إيغال

ألون) تقول فيها (إن الأرض تعود للشعب الذي يقطنها ، وستكون هذه الأراضي لنا إذا جاء اليهود للاستيطان فيها) [1]وهذه العبارة في حقيقتها تتوازى مع الفلسفة التي تبناها بريخت حول نظام الملكية في إن الأرض لمن يزرعها وليس لمن يملكها وكون إن الصهاينة في واقع الحال قد أصبحوا يسيطرون على الأرض ،فهم يملكون القدرة على استثمارها في ظل غياب أهلها الحقيقيين ،وبذلك تحاول (إيغال ألون) بمقولتها هذه التبرير لمشروعية الاستيطان من قبل الصهاينة في فلسطين .

ويدخلنا سيناريو العرض في الموقف الأول للمسرحية من خلال تعليق المقدم أو الراوي لقطعه في مكان بارز كتب عليها الرقم 1948 م كإشارة هنا إلى النكبة ، ثم يعلن المقدم عن بداية الموقف الأول ،حيث يعرض علينا حالة العرب قبل وأثناء النكبة وكيف كانوا لا أباليين يتدفئون نار الشتاء ويعيشون على البساطة ،وذلك حينما داهمهم ذوي القبعات السوداء وعاثوا فيهم قتلا ونهباً .أن حالة الفلسطينيين وهم لعبة الخاتم والفنجان على أنغام أغنية ناعسة ومخدرة لام كلثوم تتوازى مع ما ذهب أليه المعد من أسباب حقيقة تقف وراء ضياع فلسطين .

ولكي ينتهي هذا الموقف بعرض قضيتهم على مجلس الأمن مروراً بعرض أوضاعهم النفسية والاجتماعية والاقتصادية.

وفي الموقف الثاني يعرض الفلسطينيون قضيتهم أمام مجلس الأمن فينصب الممثلون فزاعات العصافير وينشدونها مأساتهم بشكل ساخر تمثيلا لموقف العرب المتهالك أبان الاحتكام إلى ذلك الكاريكاتير الدولي ، الذي لا يستطيع إصدار ينصف من خلاله الفلسطينيين .

1- محمد /قاسم ،أنا ضمير المتكلم (سيناريو غير منشور) بغداد :وزارة الثقافة والأعلام ،أرشيف دائرة السينما والمسرح 1969ص4.

وتصل بنا الأحداث إلى الموقف الثالث والذي يشكل أحداث النكسة حزيران عام 1967م ،حيث احتل الصهاينة بقية فلسطين أجزاء من الأراضي العربية المجاورة انه تمثيل لعام العار والهزيمة والسيطرة العسكرية من قبل المحتل ، وينتهي هذا الموقف بتعميد الفدائي الجديد مروراً بشرح واف لأوضاع الفلسطينيين ولاسيما ذلك التمني الذي يتمناه الشيوخ بولادة وواعية للعمل الفدائي بشكله الجديد .

وفي الموقف الرابع تظهر لنا شخصية (هو) ويمثل شاعر فلسطيني ،حيث نراه يبحث بين الوجوه عن حبيبته (سلمى) التي قتلها الصهاينة بعد أن اعتدوا عليها مثل غيرها من الفلسطينيات ،وتعرض لنا شخصية (هو) هن ضمن حالة من الضياع والتشرد وهو يبحث عن حبيبته التي أعدمها الصهاينة بعد إن طعنت جندياً .

وفي الموقف الخامس يصور (هو) في السجن ويعرض المعد مواقف مناجاة بين (هو) و(سلمى) يحمل طابع الصمود والتحدي، مع التأكيد على أهميه إن يتشبث الفلسطينيون بأرضهم وعدم الرضوخ لمساعي المحتل في محاولة تهجيرهم. وفي الموقف السادس يتم تصوير حالة اللقاء بين (هو) و(أمه) في السجن معبراً عن الحالة النفسية والموقف الفكري للإنسان الفلسطيني ،وفي الموقف السابع والذي جاء تحت عنوان (الهوية) يتناول مسالة استجواب الضابط الصهيوني لـ(هو) الذي يفضح العنصرية الصهيونية ويبرز صمود الشعب الفلسطيني بعد إن تحددت معالم الطريق الذي يسلكه رغم سياسة القمع الذي يواجهها مناضليه في سجون الاحتلال ، ويتم من خلال هذا الموقف التمهيد للموقف الثامن الذي يؤكد من خلاله (هو) على عروبته معلناً العمل الثوري وتجمع الفدائيين لإعلان الثورة على المحتل بعد إن تجاوز فترة المهادنات والاستسلام .

ومن الملاحظ عن قراءة النص إن المعد قد نهج أسلوبا خاصاً عند أعداده لسيناريو العرض ، حيث استخدم اللافتات التي تحمل أقوالا لشخصيات سياسية صهيونية من ناحية وتواريخ خاصة بزمن الأحداث والخسائر التي لحقت بالجانب الفلسطيني من ناحية أخرى إضافة لاستخدامه شاشة بيضاء في عمق المسرح أكد دورها سيكمن في عرض أحداث تاريخية باستخدام الأفلام ، وهذه الإحداث لا يمكن تجسيدها على المسرح وأكد المعد على التعبير عن أجواء المخيم باستخدام الأسلاك الشائكة التي تملا المكان بشكل بارز على حد تعبيره ، ومجموعة من القضبان التي تتغير طبقاً لمتطلبات المشاهد .

ووصف المعد لنا أيضا بيت أبو محمود الذي يعبر عن الكرامة العربية والبساطة ، إذ يحوي (منقلة ، دلال ، قهوة ، فناجين ، صينية ،جدار عليه سيف عربي قديم ودرع وقطعتان مكتوب على أحداهما (لأتفكر لها مدبر) وعلى الأخرى (القناعة كنز لا يفنى) وعدد من الوسائد الوثيرة ،عدد من السبح في أيادي ضيوف أبي محمود) [1].وكل الهدف من ذلك هو الإيحاء بالأجواء العربية وتصوير البيئة التي كان يعيش فيها الفلسطينيون إثناء المدة التي سبقت النكبة.

وقد شكلت الأغنية التراثية صورة من الصور المعبرة عن السجل المرير للأحداث ، وكان الهدف منها هو التأكيد على عمق المأساة ومدى ارتباطها بالإنسان الفلسطيني ،وقد وردت الأغنية مرات متعددة في النص وفي مواضيع مختلفة ،حيث رددتها سلمى في البداية حينما اختارت طريق الموت والشهادة على البقاء في الذل والعار ، ثم رددتها الفتيات في مواضيع أخرى كتعبير عن المأساة :

1- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص8
2- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص33 ،28 ، 27، 25 ،23.

(يما مويل الهوى يما مويليا ضرب الخناجر ولا حكم الذل فينا) [1]

أذا كان المعد قد ارتكز في أعداده للنص منذ بدايته الأولى على عرض أحداث القضية ضمن مسارها التاريخي ، فانه قد أكد في الموقف الثامن البداية الحقيقية للإنسان الفلسطيني من خلال ولادة العمل الثوري الذي يعتمد الكفاح المسلح ضد المحتل ، فقد وضع النهاية سيناريو العرض خلاصة لرؤيته الفنية التي غلب من خلالها هذا الجانب على كافة الجوانب ، وذلك من خلال إظهاره لمجموعة الأشبال ، التي ستتبنى العمل الثوري ضد المحتل وتترعرع في أحضانه :

(شبل: إنا ألقيت على سيارة الجيش القنابل.أخر: إنا وزعت المناشير وأصبحت أقاتل) [2]

ومن الملاحظ إن قاسم محمد يحرص على أخراج المسرحيات التي يكتبها بنفسه سعيا منه إلى تحقيق التناغم بين الفعل وبين الكلمة المنطوقة،وتطابق رؤيته الإخراجية كمؤلف وكمخرج وبالتالي فلا حاجة إلى دراسة رؤية المؤلف أو الاختلاف في وجهات النظر بينها) [3] وهذا مارينا ه في عرض (إنا ضمير المتكلم) الذي تشكلت مرتكزاته الرؤيوية في النص وجسدت كما هي في العرض ، لتشكل الفعل التأسيسي لها ضمن رؤية ثابتة بين هندسة النص وهندسة العرض .

لقد تجسدت في هذا العرض من خلال رؤية المخرج رؤية نابعة من تقاليد المسرح السياسي ،حيث اتضحت من خلال استخدام اللافتات وتقنيات

1- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص57

2- عطية،احمد سليمان ،دور المخرج في المسرح العراقي رسالة غير منشورة) بغداد :كلية الفنون الجميلة ،1987م،ص.11

3- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص19.

السينما ،وامتداد التمثيل إلى صالة المتفرجين بغية تحقيق مبدأ المشاركة ،والارتكاز على الوظيفة التاريخية ،واستخدام الصيغة الخطابية من قبل الشخصية وبروز الشخصية الراوي الذي لازم عروض المسرح فقد تناول مخرج عرض (إنا ضمير المتكلم) وهناك بحيوية الأداة واستيعاب العرض وفهم الأثر الذي يبغيه من كل السياقات والطروح في عرض (انأ ضمير المتكلم) نشاهد في عمق المسرح منذ البداية شاشة بيضاء أو أكثر وعلى جانبي فتحة المسرح ، وهي تستعمل في الوقت نفسه كخلفية لإغراض مسرحية غير عرض الصور والأفلام والبيانات الوثائقية . ويبرز دور الأفلام والصور الوثائقية طوال العرض ، حيث تم من خلالها تقديم ما لا يمكن تقديمه على المسرح كإظهار مجريات الحرب وحالة اللاجئين الذين ينتظرون العون من هيئة الصليب الأحمر أنها عملية إظهار لإحداث تاريخية وقعت في الماضي تشكل جوهرها عمق المأساة التي لازمت الإنسان الفلسطيني ،يقول احد الأولاد الذين ينتظرون الغذاء من الصليب الأحمر :

(عندما تفرغ أكياس الطحين
يصبح البدر رغيفاً في عيوني
فلماذا يا أبي ،بعت زغاريدي وديني
بفتات وبجبن اصفر
في حوانيت الصليب الأحمر) [1]

ويتكرر استخدام تقنية العرض الوثائقي للأفلام والصور الفوتوغرافية في مواقف أخرى ، حيث تظهر عملي نسف وتهديهم بيوت العرب مع مصاحبة صوت التراكتورات وموسيقى غربية صاخبة بينما تبقى الصور الوثائقية

الممثلة لصور من الصخور تصرخ على الشاشة ،أنها تعبير عن حالة الرفض والمقاومة التي تتخذها الأرض تجاه المحتل .

وفي موقف أخر تتبدل الصور على الشاشة الخلفية لتراكب الأحداث التي تعرضها المسرحية حيث تظهر بعد النكسة من خلال العرض صور البيوت المهدمة ،تتبعها صور أخرى تمثل عمليات ترحيل السكان العرب من قبل الجنود الصهاينة ، الذين يجبرون الشيوخ والنساء والأطفال والفتيات على الرحيل حيث اخذ الجميع بجمع حاجياته البسيطة بينما ينقلنا العرض إلى المسرح من جديد لنجد البطل المقاوم (هو) يحاول منع السكان من الرحيل بينما يأخذ الجنود بإرغامهم على ذلك .

ونشاهد في العرض ممثلي الفرقة وهم يعدمون أنفسهم لمشهد البداية أنهم (يتبادلون أحاديث واضحة الكلمات، وغير واضحة، يتبادلون التحيات، في هذه الإثناء يقوم بعض الفدائيين الممثلين بتحضير أدوارهم، وذلك بأن يرددوا مقاطع معينة من العرض المسرحي الذي سيمثلونه. يقرؤن في كتب بأيديهم ،آخرون يرتدون ملابس التمثيل ...) [1] والهدف من ذلك هو الإيحاء بان ما يقدم أمام الجمهور هو تمثيل تقدمه فرقة مسرحية ، انه شكل لتقنية المسرح داخل المسرح التي جاء بها الكاتب الايطالي لويجي بيراندللو، والتي استثمرها المخرج المعاصر على نحو يمكنه من كسر الإبهام وتحقيق مبدأ المشاركة العاطفية بين الممثل والجمهور . وتكرر المحاولة في خلق المشاركة العاطفية في مشاهد أخرى من بينها دخول الصالة بعد إن يتم إسقاط حزمة ضوء عليها ، وتتعالى أصواتهم وهم يستجدون النقود من المتفرجين ويرددون: لاجئون ،لاجئون .

1- محمد قاسم، إنا ضمير المتكلم، ص.5
2- المصدر نفسه ،ص12.

ويؤكد العرض ضمن مجرياته من البداية الحقيقة التي ينطوي عليها المستوطنون الصهاينة لاسيما لإظهاره لذوي القبعات السوداء وهم يقومون بأعمال القتل والنهب والتخريب ، انه صورة من صور الإرهاب الدموي الذي لم يعهده الإنسان الفلسطيني سابقاً في حياته كل تلك الأحداث تمهد حقيقته لحرب 1948، ثم ما لبثت حتى تتحول الحالة إلى حالة اعنف حيث (تعلو بالفعل أصوات طائرات وقنابل وتسود الجو فوضى الحرب في الوقت الذي تظهر على الشاشة مقاطع من أفلام وثائقية عن حرب فلسطين عام 1948م، وتظهر كذلك أخبار مأخوذة من صحف ذلك الوقت حول الاعتداء الصهيوني على العرب وفي وسط المسرح يظهر صليب يحترق) [1].

أن حالة الممثلين وهم يقومون بعملية سحب صعبة ، وهم منكسي الرؤوس لمجموعة من الحبال الغليظة الملفوفة حول صدورهم ورقابهم تماماً كساحبي السفن ، وعلى كل حبل من الحبال قطعة مكتوب عليها بخط واضح تاريخ النكبة أو عدد اللاجئين البالغين مليون لاجئ وعدد القتلى المجهول ، كل ذلك يعتبر في حد ذاته تعبيراً عن حالة الانكسار التي وصل إليها الإنسان الفلسطيني بعد النكبة ، أنها صورة من صور الفجيعة والذهول إمام الإحداث الجسام التي حلت بهم ، ويتكرر هذا المشهد أيضا بشكل مشابه بعد حدوث نكسة حزيران 1967م يحمل لنا الدلالات والمعاني نفسها . ويتوازى مشهد الاغتصاب الذي تعرضت له سلمى ومجموعة من الفتيات من قبل الجنود الصهاينة ، مع حالة اغتصاب الأرض ،فعلى (صخب الموسيقى يدخل جنود اسرائيلوين وهم يرقصون بهستيريا ، كل الجنود يضعون على أعينهم اليسرى غطاء اسود .الجنود يتقاذفون فيما بينهم وأثناء رقصهم عددا من الفتيات العربيات.تصدر الفتيات صرخات . رقص الجنود يختلط

بالموسيقى وصراخ الفتيات) [1] وينقلنا هذا الحدث لحالة من التوحد الروحي بين (هو) و(سلمى) في أجواء يلفها السكون ،وذلك قبل أقدامها على طعن الجندي الصهيوني وملاقاة مصيرها بالإعدام رمياً بالرصاص بعد أن يوثقوها على الصليب المحترق

ويرى (رياض عصمت) في ذلك السيناريو العرض قد حاول أن يمحور القضية حول عاشق رومانسي وحبيبة منتهكة تطالب كالوطن بالثار والثورة[2] وذلك لتأكيد إن شرف الإنسان وشرف الوطن قضية واحدة فان الأرض والحبيبة هاتين المعشوقتين المتصفتين بالبراءة والعطاء والطهر والقداسة تطالبان بالثار وثأرهما هو الثورة ، والثورة لا يمكن أن نحققها ألا بعد إن نتجاوز كل المخاضات العسيرة والمترددة ،ونجعل من النكسة درساً بليغاً وميلاداً جديداً للإنسان الفلسطيني المكافح المتسلح بالوعي والعلم . لخوض حرب التحرير الشعبية وصولاً إلى تحقيق النصر) [3].

لقد لازمت قضية الشهيد عروض المسرح العراقي التي تناولت القضية الفلسطينية وعروض مسرح الحرب ، وهذا ما رأيناه في عرض (إنا الضمير المتكلم) كشكل من الأشكال التي تؤسس الرؤية الإخراجية ضمن بعدها النضالي ، يقول (قاسم محمد) حول طرح قضية الشهيد على المسرح : أننا نطرح هذه القضية لان مساحة التأمل الروحي في قضايا الاستشهاد مساحة

1- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص.22.
2- انظر .عصمت ،رياض ،بقعة ضوء ،دمشق :وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،ب.ت ،ص.231.
3- حامد ،يونس عناد ،القضية الفلسطينية في المسرح العراقي المعاصر (رسالة غير منشورة)بغداد :كلية الفنون الجميلة ،1987،ص.81.
4- ناصر ،جمال ،قاسم محمد يتحضر قيم الشهادة على خشبة المسرح ،بغداد ،جريدة القادسية ،العدد4063،بتاريخ 1992/11/30م.

واسعة أفقيا وبعيدة عمودياً .والجانب الإبداعي فيها مثير جدا ، فالاستشهاد وبحد ذاته هو قضية عطاء إبداعي لا أعظم ولا اكبر منه ، والذي يجود بروحه في سبيل الوطن والحرية مبدع كبير ، وهذا الجانب يدفع الفن والفنان لا يبحثا عن قضايا الاستشهاد وطرحها على المسرح أو غيره من جوانب التعبير الفني .

ولو نأخذ موضوع الشهادة لأي شهيد نجده عبارة عن بحث أبداعي كبير في المضمون والشكل ووسائل التعبير لذلك تضطر وأنت إمام سمو هذه الحالة إن تترك النثر وتلجا إلى الشعر والموسيقى والبحث في غور اللغة عن أنبل الكلمات لتعبر عن جلال الشهادة) [1].

لقد تجسدت الرؤية الإخراجية في عرض (إنا ضمير المتكلم) الواقع الحقيقي للشخصيات المسرحية وعبرت عن هويتها بأتباع (ذلك النهج الذي يسعى إلى تحويل المجردات إلى محسوسات معبرة ومؤثرة ، والاعتماد على أيقاظ أقصى حالات الأداء في أدوات الممثل الداخلية والخارجية ،وهذا تطلب الاستعانة بوسائل تعبير تقترب من روح العصر في استخدام الخشبة والفضاء المسرحي) [2].

حيث تم الإفادة من أمكانية التحول في قطع المنظر المسرحي طبقاً لما تقتضيه المشاهد المسرحية،وتم الرؤية الإخراجية من خلال التشكيلات الصورية التي لازمت العرض لتحمل لنا التصور العميق للمأساة .

حفلة سمر من اجل خمسة حزيران[3]

1- قحطان ، قاسم محمد في تجربته مع المسرح الأردني – مقابلة مع قاسم محمد بغداد : مجلة ألف باء 1271بتاريخ 1992/1/22

1- أخرجها الفنان جاسم العبودي عام 1972لحساب الفرقة القومية للتمثيل

2- سعد عبد الله ونوس :ولد في قرية حصين البحر شمال سوريا عام 1941، وفي عام 1966حصل على أجازة دراسة الأدب المسرحي في جامعة السوربون عمل في عدد من المجلات السورية كمجلتي (أسامة) و(المعرفة) وتميزت أعماله ألمسرحيه

تأليف : سعد الله ونوس[1]

أخراج: جاسم العبودي[2]

يتناول المؤلف (سعد الله ونوس) في هذه المسرحية حدثاً تاريخياً ذي طابع قومي يعرض من خلاله نكسة الخامس من حزيران ، حيث يبحث وراء الأسباب والآثار المترتبة على ذلك مقدماً مضامينه الفكرية من خلال فرقة مسرحية محترفة تابعة للدولة تقدم عرضاً مسرحياً يصور جانباً من النكسة على غرار أسلوب الكاتب الايطالي (بيراندلو) الذي اشتهر بهذا النمط المسرحي .

ومنذ البداية يوحي الإطار العام للمسرحية بمعاناة الجماهير العربية من الهزيمة ، في محاولة لإقحام دور المسرح في الأحداث والتأكيد على قدرته في النهوض بنكسة أعباء وظيفته المتمثلة في تنفيذ السياسة الإعلامية العليا للدولة . وإزاء ذلك يحدد (سعد الله ونوس) أيضا نوعية جمهوره المسرحي الذي يتكون من مسؤولين وموظفين كبار حضروا العرض بدعوات رسمية إلى جانب عدد من المثقفين ، وعامة المواطنين وجمهور من اللاجئين ، واختيار طبيعة الجمهور هذه كان الغرض منها التمهيد لتوسيع خشبة المسرح

بالترميز والتجريد ومن هذه الأعمال :الجراد فصد الدم ،الاغتصاب ،توفي عام 1998م.

3- جاسم العبودي :مخرج وفنان مسرحي عراقي ولد في الشطرة ودرس الابتدائية والمتوسطة في بغداد والموصل ،وتخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1947 وفي عام 1948 أرسل ببعثة دراسات عليا إلى أمريكا للدراسة في معهد (شيكاغو للفنون) وعاد الى العراق عام 1953م ،عمل في معهد الفنون الجميلة وكان عميداً له ،وتنقل بين عمله في كليات بغداد ،وبعد عام 1963م عين عميد لأكاديمية الفنون الجميلة اخرج للمسرح (موتى بلا قبور) لسارنر،(والبخيل)لموبلير ،(عطيل)لشكسبير ،وغيرها ...

4- ونوس سعد الله ،حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،بيروت :دار الكتب اللبنانية ،1977،ص9.

لكي تشمل الصالة والممرات والسلالم ، وذلك ليجعل من كل ذلك ما يشبه قاعة محكمة يحاكم فيها الجهات المسؤوله عن النكسة ، وبتالي فهو يريد من جمهوره المشاركة في إبداء الرأي ومن ثم المشاركة في التمثيل .

ويندهش المتفرجون لتأخر العرض عليهم المخرج ليقول لهم أن المؤلف قد استعاد نصه المسرحي المقرر تمثيله في اللحظة الأخيرة ،مما يؤدي إلى استثارة المتفرجين وإشراكهم باللعبة المسرحية . لكن المخرج إنقاذا للموقف يخبر الجمهور بأنه يفكر بأحياء أمسية شعرية تنشد فيها (وبشكل مسرحي مؤثر قصائد نابعة من الفترة التي نحياها...سكون الضوء خافتاً تنبض في أوصاله طلقات الرصاص) [1].

وعلى الأثر تتمخض خشبة المسرح عن جوقة من رجال يابس العيون تنشد نماذج من الأشعار التي سبق وان اختارها المخرج، مصحوبة بالمؤثرات المشار أليها، لكن المخرج يصرف جوقته بحجة تراجعه عن أحياء الأمسية الشعرية لعدم إقبال الناس اليوم على الشعر.

ويستعين المخرج بالمؤلف عبد الغني الشاعر، ويتفق معه على المشاهد التي ستقدم أمام الجمهور ، ولإضفاء الطابع الواقعي على العرض ، يعلن عبد الغني الشاعر عن نفسه من خلال الجمهور محققاً بذلك المزيد من المشاركة ، وإزاء ذلك ينسحب الممثل البديل من المسرح ويصعد الممثل الأول مكانه مرتضياً الدخول في اللعبة المسرحية .

وتبدأ الشخصيات بتقديم مشاهدها ، وهذه المشاهد التعبيرية شبيه بالنماذج الشهرية التي عبرت معان لأتمت إلى هزيمة حزيران بصلة وتتحدث عن بطولات وهمية لشعب أسطوري في بلاد خيالية ، لولا أن البطولة الأسطورية هنا قد استندت إلى أفراد من الجيش ، في حين جرى

تصنيف جماهير الشعب ضمن فئتين : فئة الغالبية التي تتصف بالفزع والضياع والفوضى ، وفئة أخرى اقل خبرة من حيث الكم وترفع شعار المواجهة مع العدو المحتل ، وهي مسلحة بالعصي والخناجر، وفي كلتا الحالتين تبقى الصورة الكاريكاتيرية الهزيلة مسيطرة على الواقع تمشياً مع فهم السلطة لموقف الشعب من النكسة وردود أفعال الجماهير إزائها ، ويبرر المؤلف استعادته لنصه في اللحظات الأخيرة أنها جاءت بناء على عودة من قبله إلى الوعي رافضاً المشاركة في اللعبة التي يعدها المخرج كونه احد مسؤولي السلطة ،(ولعل سعد الله ونوس قصد من خلال تعامله مع شخصية المؤلف ،إلى أعادة اعتبار المثقفين الذين انساقوا بعيداً وراء أنظمة الحكم في بلدانهم ، ليقفوا مع أنفسهم بعد الهزيمة التي عرت أنظمتهم ، ويتساءلون :إلى أين ؟[1] لذلك فنحن نجد المؤلف ينحاز إلى الشعب باختيار مكانه بين المتفرجين ، بينما يغتنم المخرج فرصة وجود ديكور ساحة قرية كان قد استخدم أثناء الحوار بينه وبين المؤلف لعرض مشهد يمثل نزوح أهالي قرية أمامية قريبة من خط النار ليقدم فاصلاً من الفن الفولكلوري كتعويض عن حرمان الجمهور من العرض المسرحي .

ومن الضروري هنا إن نكشف عن مدى المرونة في استخدام خشبة المسرح من جانب أعلام السلطة ، فقد يستخدم منصة لإلقاء النثر، أو مساحة لتقديم عروض شعبية ، أو منبراً لإلقاء الخطب السياسية ، ولأمانع أن تصبح مكاناً لاعتقال الناس بالجملة ، في احد مشاهد المسرحية يرتقى احد كبار مسؤولي السلطة خشبة المسرح ليلقي من فوقها خطبة سياسية جيدة

1- إسماعيل ،إسماعيل ،الكلمة – الفعل في المسرحية عبد الله ونوس ،بيروت :دار الآداب ..101

2- ينظر المصدر نفسه ،ص.101

3- كاظم ، صافي ناز ،قراءة في نص مسرحي لكاتب سوري شاب القاهرة :مجلة المصور المصرية ،1969/7/11 ،ص34.

السبك ، ومع نهاية المسرحية يلقي أزلام السلطة القبض على المتواجدين فوق خشبة المسرح كافة عدا المخرج[1] .لقد جاء القسم الأول من المسرحية ليحاكي الأعمال المسرحية التي واكبت النكسة ، بينما عزز القسم الثاني الشكل الأفضل للمشاركة الحقيقة بين الممثل والجمهور[2] وبدخول الراقصين والموسيقيين يخرج من بين الجمهور فلاح ضخم الجثة وبينه المخرج عن هذه الصنيعة التي تشبه ضيعته التي نزح عنها ، لكن المخرج يتصدى له فتثور ثائرة الجمهور إنصافا لموقف الفلاحين ، ومما يتضح هنا إن الصراع قد اخذ يتصاعد بشكل درامي مثير ليتجه لصراع السلطة مع الجماهير ، مختلفاً في ذلك عن المساحة الكلامية التي ظهرت في القسم الأول بين المخرج والمؤلف ويقف المتصارعون على الأسباب الحقيقة للنكسة ،ويقرا الوطنيون الحقيقيون إن هناك تعتيماً إعلاميا من السلطة حول هذه الأسباب لكنهم يؤكدون أن (عدم الاستعداد لها كما يجب وعدم الإصغاء إلى أبناء الشعب وهم يطالبون بالسلام وبالقتال) [3] ، إضافة إلى جنوح السلطة نحو(اتهام هولاء المطالبين قبل المعركة وخلالها بأنهم معادون للنظام ومتآمرون) [4] لقد فضح (سعد الله ونوس) الأنظمة العربية المتخاذلة واسقط كل الأقنعة التي تختفي خلفها مؤكداً على زيف انتماءاتهم الوطنية ، وعلى انعدام الثقة بينهم وبين شعوبهم

1- ميغا ،حنا ،رؤوس أقلام حول مسرحية حفلة سمر لسعد الله ونوس ،دمشق : مجلة الطلائع ،عدد بتاريخ 1971/5/10،ص.15
2- المصدر نفسه ،ص.15
3- ونوس ،سعد الله ،حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،ص.136،137
4- إسماعيل ،إسماعيل فهد ،الكلمة في مسرح سعد الله ونوس ص.110
5-العشري ،جلال حفلة نضال لا حفلة سمر ،بيروت ،الملحق الأدبي لصحيفة الأخبار 30مايو ،1971م،ص3.

، وقد وظف لأجل ذلك خطبهم السياسية وتصريحاتهم ضمن مجريات الأحداث :

(عودوا إلى بيوتكم ، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل ..نقدر عواطفكم ، ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على النظام الحرب ليست من شؤونكم) [1] ومن الملاحظ على نص (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) أن المنظر لم يكن جزءاً أساسيا فيه إذ جاءت المسرحية لـ(تبدأ بمسرح عار من كل شي ، لا ستارة وأضواء ولا ديكور) [2] أنما جاء المنظر رمزياً متحركاً من خلال الممثلين الذين تولوا إدخالها وإخراجها للمسرح طبقاً لمتطلبات العمل الفني . أن ما جرت الاستعانة به من مكونات البيئة المنظرية في مسرحية (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) قصد منه أن يلعب دوراً مغايراً ألا وهو كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرجين ، إلى جانب كونه يساعد على تجسيد محاكاة ساخرة لأجهزة الأعلام الرسمية لدى تعاملها معه هزيمة حزيران . ومن الملاحظ على أسلوب (سعد الله ونوس) انه يتشابه مع أسلوب (بيرايدللو الفني في تقنية المسرح داخل المسرح ، وفي اعتماد صيغة تشبه إلى حد ما صيغة الارتجال ، وان كان الارتجال في (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) قد نسج نفسه عفوياً ، كذلك ظهرت الشخصيات هنا بشكلها الطبقي ، حيث مثلت كل شخصية لطبقة معينة في المجتمع على غرار ما رأيناه في المدارس المسرحية الملتزمة بالقضايا الجماهيرية كالمسرح الملحمي والسياسي والتسجيلي،وبالتالي فالبطولة هنا جماعية ، ولا تنفرد بها شخصية عن أخرى ،والمسرحية أشبه بالمنشور السياسي وهي تتسم بالمباشرة وذلك لا يشكل فهمها عبثاً على الجمهور الذي جاء من طبقات متعددة ،وهي (جهيرة الصوت ،عالية النبرة

،هتافية إلى حد كبير) [1] وذلك تماشياً مع المرتكزات والصيغ التي قد تطغى على المسرح السياسي .

لقد اتجه (سعد الله ونوس) في هذا النص إلى التخصيص بدلاً من التعميم حيث ركز اهتمامه على قضية واحدة هي هزيمة الخامس من حزيران ، ليقدمها بقالب درامي أدان من خلاله الأنظمة العربية وما أحدثه من ترسبات أثرت على مكانه الأمة ومستواها بين الأمم، يقول (سعد الله ونوس) عن مسرحية :(حلمت وانأ اكتب المسرحية أن تكون عملية كشف مساينة لا يضطلع بها الممثلون فقط وإنما المتفرجون أيضا، لخطة مواجهة تنهار فيها حواجز الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدأ بعد ذلك حوار ضروري لمواجهة النكسة) [2]وفي عرض مسرحية (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) الذي أخرجه (العبودي) نلاحظ مدى تأثر الرؤية الإخراجية برؤية المؤلف وان كان قد (حذف بعض المقاطع من النص الأصلي للمسرحية) [3] ،وربما هدف من وراء ذلك أهدافا فنية (تمنحه القدرة على التصرف وفق إدراكه وفهمه لمحتوى الجو الذي يريد خلقه) [4] .

1- ونوس ،سعد الله ونوس يتحدث للأسبوع العربي ،بيروت :الأسبوع العربي ،العدد 39،حزيران 1971م،ص.62

2- مجهول ،في مرآة اسمها حفلة سمر من اجل خمسة حزيران كان سامي عبد الحميد الشاهد الأول على الاستجابة ،بغداد ،مجلة الإذاعة والتلفزيون العدد 57، التاريخ 515مايس 1972م ص.20

3- المصدر نفسه ،ص.20

4- عبد الجبار ،عادل حفلة من اجل خمسة حزيران مواجهة صريحة لأسباب النكسة ،بغداد ،جريدة الثورة ،العدد 13،1166/6/1972.

5- مجهول سمر لعبودي مع خمسة حزيران ،بغداد وزارة والأعلام ، مجلة المرآة ،عدد بتاريخ 1972/8/25،ص12.

وإذا كان النص قد استند على المشاركة الفعلية للجمهور كسراً للإيهام ، فان الرؤية الإخراجية لم تكن بمعزل عن ذلك ، وقد كان توزيع الممثلين (سواء داخل القاعة نفسها أو على خشبة المسرح من الأمور المهمة التي أضافت قدراً أعلى من المعقولية التي تدخلهم في مجريات العمل ككل إضافة إلى التوقيت الدقيق لتسلسل الأدوار وارتباطها ببعضها) [1]

أن الوقوف على أسباب الهزيمة التي أودت بفلسطين يتطلب من المسرح إن يمارس دوره التثقيفي المضاف إلى دوره التعبوي ، لذلك فان مبدأ المشاركة بين الممثل وجمهوره هي وسيلة من وسائل الوصول إلى هذه الغاية ، ومما يتضح إن العرض قد شكل من منطلقات النص رؤية خاصة له ، فمن خلال توظيف مكان العرض يتضح إن (البحث المتبادل أو المشترك الموجود داخل المسرحية كان يضع في اعتبار سحب الجمهور من موقع المتفرج إلى موقع المشارك والمسؤول هكذا فكر المؤلف ، وهكذا كان فهم المخرج . والدليل انه استخدم القاعة ونشر الممثلين بين الجمهور ، ليس على أساس كونهم ممثلون ،بل على أساس كونهم جمهور معتمد في ذلك على عنصر الإيهام) [2] ،ولكن هذا الإيهام كانت آلية تطبيقية ساذجة وغير مقنعة ،إذا ما أخذنا بعين الاعتبار استخدام اللغة الفصحى من قبل الممثلين المتواجدين بين الجمهور والتي كانت حائلا إما تنفيذ عنصر الإيهام بشكل أكثر حدة على الجمهور،ومن المتعارف عليه انه (لكي يصرخ الممثلون من وسط الجمهور، ليدفعوا الجمهور إلى الصراخ والسخط الواعي يتمتم عليهم إن يصرخوا بلسانه وبلغته اليومية التي يتعامل بها مع كل أموره ، والأحداث التي تحيط به السياسية وغير السياسية ، كانت هناك بسمة على وجوه الجميع تعلن اكتشاف اللعبة منذ بدايتها ولكن لو أن المسرحية أو على

الأقل الحوار الذي ينطلق من القاعة جعل باللهجة المتداولة ، لحصل لدينا عنصر الإيهام الذي يستخدم كوسيطة خادعة يكشف الحقيقة الفاجعة والمؤثرة وحينذاك ستوجد المشاركة الحقيقة لكل الجمهور) [1].

وإذا كانت الشخصيات قد اتصفت بالشعارية والخطابية في أسلوب أدائها ، فان ذلك يأتي تماشياً مع أهداف المسرح السياسي الذي يسعى إلى التغيير) فعندما نريد الوصول إلى الحقيقة ، الحقيقة التي ترتبط بالشعب ، وتخدم جماهير الشعب الفقيرة ، نكون إزاء عمل أخلاقي بالدرجة الأولى وأخلاقي من النوع الذي لا يهدف لبناء وتأسيس عالم الإنسان) [2] ، والمعنى هذا هو الإنسان الفرعي تشكل عام والفلسطيني بشكل خاص ، كونه تماش الأزمة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

لقد شكلت الأغاني والرقصات الشعبية الفلسطينية دوراً هاماً في نقل معاناة الإنسان الفلسطيني ، إذ جاءت كسجل مرير للأحداث لاسيما حادثة ضياع الوطن ، وما يتضح هنا أن الرؤية الإخراجية للعرض قد استطاعت إن تصل إلى مستوى النص وان يتجسد من خلالها كل لمحاته الدقيقة وزيادة حدة وهج معانية التي بدت مستترة بعض الشيء ، (ولكن الذي اثر على قوة وقع أسلوب الطرح المسرحي إخراجيا التوقيت غير المضبوط بين الممثلين بشكل عام ، والذين يكونوا مسيطرين على مواقعهم المكانية والزمانية حوارهم ، مما اثر على العلاقات القائمة بينهم ، والتي كان المخرج داخل المسرحية

1- المصدر نفسه ،ص12.
2- كامل ،عادل الجانب الاخلاقي في مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،بغداد ،وزارة الاعلام ،مجلة الأجيال ،عدد بتاريخ 10حزيران 1972،ص.14
3- المصدر نفسه ،ص13.
4- المصدر نفسه ،ص13.

(سامي عبد الحميد) يحاول باستمالته (فدها بدماء من عنده ، لترسيخ رؤية المخرج خارج المسرحية (جاسم العبودي) [1].

وقد ناقش هذا العرض وضمن أجواء من التساؤل الأسباب التي لا تجعل الفلسطينيين خاصة والعرب عامة يقاتلون الصهاينة بعد حرب 1967، مثلما فعل الفيتناميون في قتالهم العادل مع المستعمر الأمريكي ، وفي هذا الطرح توافقت الرؤية الإخراجية مع رؤية المؤلف ، وقد عبر عنها (العبودي) هنا ضمن حالة من التناقض الفكري متأثرا بذلك بالعرض المسرحي الملحمي ، وإذ كان احد النقاد قد اعتبر رؤية (العبودي) بأنها اقرب إلى المفهوم الامبريالي وانه أخطأت طريقها حينما شكلت اتهام للشعب الفلسطيني خاصة والشعب عامة (على أنهم بدور رجل لا يمكن أن توفر لديهم قناعة الموت من اجل الأرض) [2]،فأننا نقف بالضد منه ، ذلك لان ما أراد (العبودي) قوله أعمق بكثير مما فكر به هذا الناقد ،(ففي الوقت الذي تظهر على الشاشة السينمائية التي استخدمها المخرج بشكل ناجح صورة مقاتلي وشعب فيتنام وهو يرفع سلاح المقاومة والنضال ، تتبع هذه اللقطة السينمائية صورة لفلسطينيين يرحلون من بلادهم ، وتظهر صورة أخرى للمقاتلين الفيتناميين وتتبعها صورة لاجئين حفاة وعراة جالسين بالانتظار..ودون أية حركة) [3] .وهذه الرؤية الإخراجية في حقيقتها جاءت بهدف إثارة وعي المتلقي وتوجهه نحو التفكير بإيجاد الطريق الصحيح ، لقد أكدت أهمية تعميق الفهم القومي لإبعاد النكسة ،وضرورة التحرر من سطوة الأنظمة ، وتعزيز الجانب النضالي بالمعنى في طريق الكفاح المسلح الذي يشكل الطريق الوحيد لتحرير الأرض والإنسان الفلسطيني والعربي .

1- المصدر نفسه ،ص12.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

أسفر البحث عن مجموعة من النتائج أهمها :

1- تقوم الرؤية الإخراجية للقضايا السياسية العربية في عروض المسرح العراقي على تأسيس مسرح تحريضي جماهيري هدفه التأكيد على المضمون الفكري السياسي الذي يعرض القضية الفلسطينية بأبعادها النضالية داعيا الشعب الفلسطيني خاصة والشعب العربي عامة إلى الثورة على المحتل .

2- الشخصيات طبقية فئوية ، وكل شخصية تظهر معها فئتها كشخصية (سلمى) في عرض (إنا ضمير المتكلم) وشخصية (المؤلف) في عرض (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،وتتسم الشخصيات هنا بالخطابية والاحتجاج ،وقد تتجه إلى الوعظ والتنبيه بغية استثارة الشخصيات الأخرى نحو القضية التي تتبناها فكريا وعاطفيا .

3- تأسست الرؤية الإخراجية للمسرح السياسي في عروض المسرح العراقي على مسرح سياسي مؤدلج ،وذلك تماشيا مع العمق السياسي للقضية التي شكلت محور الأحداث ،وهذا المسرح قريب إلى حد ما من مسرح (بريخت) ، فلم تطرح العروض قضايا أشبه بالقضايا الاجتماعية العادية كالقضايا التي يقدمها (بسكاتور) أحيانا .

4- الرؤية الإخراجية للقضية الفلسطينية في عروض المسرح العراقي تقوم على قضية كسر الإيهام تأسيسا لمبدأ المشاركة العاطفية والعقلية ، ومن وسائل المخرج العراقي في ذلك:جعل الخشبة والصالة ميدانا للتمثيل،وحديث الممثل المباشر إلى الجمهور، والإضاءة الممرات ومداخل

الصالة ،وقد اتضح ذلك في عرضي (إنا ضمير المتكلم) و(حفلة سمر من اجل خمسة حزيران).

5- يعتمد المخرج المسرحي العراقي على تقنيات المسرح السياسي العالمي في بلورة رؤيته الإخراجية وتطبيقاتها فقد اعتمد كل من (العبودي) و(قاسم محمد) على تقنيات السينما كما عند (بيسكاتور)، واعتمد أيضا على عرض الوثائق واليافطات ،واستخدما الراوي والموسيقى والأغاني والرقصات التراثية مغتربين بذلك من توجهات كل من (بيسكاتور) و(بريخت) .

6- تهدف الرؤية وتطبيقاتها الإخراجية للمسرح السياسي من خلال عرض (إنا ضمير المتكلم) (وحفلة سمر من اجل خمسة حزيران) في عروض المسرح العراقي إلى تقديم وحدة متناقضات من خلال الإثارة وعلى المتلقي كما عند (بريخت) ،فقد قام (العبودي) في (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) بتقديم مشهد سينمائي يتضمن صورة لنضال شعب فيتنام ضد أمريكا ،بينما قدم في الوقت نفسه على المسرح صورة لعدد من الفلسطينيين يحرمون أمتعتهم ويتأهبون للرحيل عن أرضهم .

7- سعى المخرج العراقي إلى إعداد نصوص مسرحية تتناسب مع رؤية لإخراجية للقضايا العربية وأهمها قضية فلسطين، حيث اخرج هذه النصوص وفق بنيتها التركيبية التي قامت عليها كإعداد (قاسم محمد) المسرحية (إنا ضمير المتكلم) بينما قام مخرجون آخرون باختيار نصوص لكتاب عرب أو عراقيين تعبر في حقيقتها عن وجهة نظرهم إزاء القضية كما فعل (العبودي) في اختيارها لنص (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) لسعد الله ونوس .

المصادر والمراجع العربية :

1- إبراهيم ،زكريا ،مشكلة الفن ،القاهرة : مكتبة مصر ،1986م .

2- اردش سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،1979م.

3- إسماعيل ،إسماعيل فهد ،الكلمة – الفعل في المسرح سعد الله ونوس ، بيروت : دار الآداب ، ط1 ،1981م .

4- أسلن ،مارتن ، المسرحية المحدثة من فيدكنر إلى بريخت في: فن الحداثة ،ج2 ترجمة حسن فوزي ،بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ،1990م .

5- اوبرسفلد ، أن ،قراءة المسرح ، ترجمة .مي التلمساني ،القاهرة : منشور مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،1994م.

6- أوين ،فريدريك ،برتولد بريخت حياته فنه وعصره ،ترجمة .إبراهيم العريس ، بيروت :دار ابن خلدون ،1981م.

7- اينز كريستوفر ، المسرح الطليعي ،ترجمة ،سامح فكري ،القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1996م.

8- بريخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ،ترجمة ،جليل نصيف التكريتي ،بيروت عالم المعرفة ،ب ت.

9- برول ، بيتر ،المكان الحالي ،ترجمة سامي عبد الحميد ،بغداد :مطبعة جامعة بغداد 1983م.

10- بينجامان فالتر ،بريخت ، ترجمة ،أميرة الزين ،بيروت :المؤسسة للدراسات والنشر ،ط1 ،1974م.

11- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ترجمة . سامح فكري ،القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي لسادس للمسرح التجريبي ،1994م.

12- تاتلور ،انطوني ،الجدل النقدي في : بوتولدبريشت النظرية السياسية والممارسة والأدبية ،تحرير بيتر نانسة فيعر وهوبرت هايتر ، ترجمة .كامل يوسف ،بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،1986م.

13- جبرا ،جبرا إبراهيم ، ينابيع الرؤيا ،بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 1976 م .

14- جري ،رونالد ،بريخت ،ترجمة .نسيم مجلي ،القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972م.

15- الجو خدار ،محمد سعيد ،مبادئ التمثيل والإخراج ،دمشق :دار الفكر ،ب ت .

16- حمودة ، عبد العزيز،المسرح السياسي عمان،دارالبشير للنشر والتوزيع ،1988 م.

17- رشيد،عدنان،مسرح بريخت بيروت:دار النهضة العربية للطباعة وللنشر، 1988م.

18- زكي احمد، المخرج والتصور المسرحي، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.

19- زكي ،احمد ، المسرح الشامل ،بيروت المركز العربي للثقافة والعلوم ،ب ت .

20- زوندي ،بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ،ترجمة ،احمد حيدر ،دمشق :وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،1977م.

21- شريدر ، ماركس ،الأسلوب المسرحي عند بريخت في : مسرح التغيير ، ترجمة .قيس الزبيدي ،بيروت :دار بين رشد ،1978م.

22- صبيحة نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

23- العشري، احمد، المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة: دار المعارف، 1983 م.

24- عصمت، رياض، بقعة ضوء، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ب ت.

25- ليور ، ميشال ،فن الدراما ،ترجمة ،احمد بهجت فضة ،بيروت : منشورات عويدات ،1965م.

26- الماجد ،عبد الرزاق ،مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ،بغداد :دار الحرية للطباعة ،1978م.

27- هبز ،زيجموند ،جماليات فن الإخراج ،ترجمة ،هناء عبد الفتاح ،القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993م.

28- هلتون ،جوليان ،نظرية العرض المسرحي ،ترجمة .نهاد صليحة ،القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1994م.

29- هيلر ،روبرت .ل ،رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت في :الأسطورة والرمز ،ترجمة .جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980م.

30- ويليامز ،رايموند ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة .فاروق عبد القادر ،الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ،1999م .

الرسائل و الاطاريح

1- حامد، يونس عناد ،القضية الفلسطينية في المسرح العراقي المعاصر ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ،بغداد : كلية الفنون الجميلة ،1987م.

2- حمزة ، عبد الرضا جاسم ، الرؤية الإخراجية للماسي الإغريقية عند المخرج العراقي ،(رسالة ماجستير غير منشورة) ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ،1999م.

3- خيون ، سعد عبد الكريم ، رؤى المخرج العراقي في اخراج المسرحيات الأجنبية ومتطلبات الواقع في القطر ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ،بغداد :كلية الفنون الجميلة ،1989م.

4-سكران، رياض موسى، الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال في تطبيقات نظرية المسرح الملحمي، (رسالة ماجستير غير منشورة) بغداد: كلية الفنون الجميلة،1997م.

5- عطية ، احمد سليمان ،دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ،بغداد :كلية الفنون الجميلة ،1987م.

الدوريات والصحف

1- بارت ، رولان ، رولان بارت يتحدث عن مسرح برتولد بريخت ،ترجمة شكري المبخوت ،تونس : وزارة الثقافة ،مجلة فضاءات مسرحية ، العددان 5 ،6 ، 1986م.

2- بريخت ، برتولد ،تخطيط لنظرته الجمالية ،ترجمة .مجاهد عبد المعنم مجاهد ،القاهرة :مجلة المسرح والسينما ،ع35 ،1986م.

3- حركة ، أمل فضل ،عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي – ابرفس بيسكاتور الكويت : وزارة الأعلام ،مجلة عالم الفكر المجلد الرابع عشر العدد 4، 1984م.

4- دراج ،فيصل ، نقد الايدولوجيا الأخلاقية في مسرح بريخت ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، مجلة الموقف الأدبي ، السنة الرابعة ،العدد 10 ، 1975 م.

5-العاني ، يوسف ،بين رزونا وضمير المتكلم ،بغداد :صحيفة ألف باء ،العدد 1198 التاريخ 1991/9/11م.

6- عبد الجبار، عادل حفلة سمر من اجل خمسة حزيران مواجهة صريحة لأسباب النكسة بغداد : جريدة الثورة ،13،1972/6/1166م.

7- العشري ، حلال ايرفين بيسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق القاهرة :الاتحاد العام للنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ،مجلة فنون ،العدد 26، السنة السادسة ،سبتمبر 1985م.

8- العشري ،حلال ،حفلة نضال لا حفلة سمر ،بيروت :الملحق الأدبي لصحيفة الإخبار 30مايو 1971م.

9- كاظم ،صافي ناز ،قراءة في نص مسرحي لكاتب سوري شاب ،القاهرة مجلة المصور المصرية ،1969/7/11م.

10- كامل ،عادل الجانب الأخلاقي في مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،بغداد :وزارة الإعلام ،مجلة الأجيال ،عدد بتاريخ 10 حزيران 1972م.

11- مجهول ،سمر العبودي مع خمسة حزيران ، بغداد :وزارة الأعلام ،مجلة المرأة عدد بتاريخ 1972/8/25م.

12- مجهول ، في مرآة اسمها حفلة سمر من اجل خمسة حزيران كان سامي عبد الحميد الشاهد الأول على الاستجابة ،بغداد ،مجلة الإذاعة والتلفزيون ،العدد 57، التاريخ 15مايس 1972م.

13- المدني ،عز الدين ،مسرح الأفكار – نقد بريخت ،تونس : المعهد العالي للفن المسرحي ،مجلة دراسات مسرحية ،العددان 4 ،5 ، 1995م.

14- مور ،مونيا ،تدريبات الممثل ،ترجمة . زياد قاسم ،القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي ،مجلة المسرح التجريبي ،عدد 8، بتاريخ 8 سبتمر ،1994م.

15- مينا ،حنا رؤوس أقلام جول مسرحية حفلة سمر لسعد الله ونوس ،دمشق : مجلة الطلائع ،عدد بتاريخ 1971/5/10م.

16- ناصر ، جمال ،قاسم محمد يستحضر قيم الشهادة على خشبة المسرح ،بغداد : جريدة القادسية ، العدد 4063،بتاريخ 1992./11/30

17- ونوس ،سعد الله ونوس يتحدث للأسبوع العربي ،بيروت :الأسبوع العربي ،العدد 39حزيران 1971م

النصوص المسرحية

1- محمد ، قاسم ، انأ ضمير المتكلم ، (سيناريو غير منشور) ،بغداد :وزارة الثقافة والإعلام ،أرشيف دائرة السينما والمسرح ،1969م.

2- ونوس ، سعد الله ،حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ، بيروت دار الأدب اللبنانية 1977م.

المصادر لأجنبية

1- Brecht Bertold ,A liemation effects in Chinese ,In : John wellct ,Berchton the theatre London :Eyre Methnen 1974.

2- Wellct ,John ,The Theatre of Bertold Brecht London : University pnper bachs m1967.

ملحق (1)

قائمة بالعروض المسرحية التي تناولت القضايا السياسية العربية من عام (1967–1975) في بغداد

ت	اسم العرض	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة الإخراج
1	شعب لن يموت	فتى الثورة	بهنام ميخائيل	1986م
2	انأ ضمير المتكلم	قاسم محمد – أعداد	قاسم محمد	1969م
3	تموز يقرع الناقوس	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	1969م
4	سرحان بشارة سرحان	عمانؤيل رسام	سامي عبد الحميد	1969م
5	الحواجز	مهدي السماوي	سامي عبد الحميد	1969م
6	الصخرة	فؤاد التكرلي	سامي عبد الحميد	1969م
7	الخرابة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد– قاسم محمد	1970م
8	آنت اللي قتلت الوحش	علي سالم	سامي عبد الحميد	1970م
9	حب وبندقية	عزمي الصالحي	وجيه عبد الغني	1970م
10	مواطن بلا استمارة	عبد الصاحب محمد	وجدي العاني	1970م
11	المدنية تحترق	علي حسن البياتي	وجدي العاني	1971م
12	حفلة سمر من اجل خمسة حزيران	سعد الله ونوس	جاسم العبودي	1972م
13	الأفق	محمد علي الخطيب	سعدون العبيدي	1972م
14	انأ ضمير المتكلم	قاسم محمد – أعداد	قاسم محمد	1972م

15	محاكمة الرجل الذي لم يحارب	ممدوح عدوان	سليم الجزائري	1974م
16	أيها المشاهد جد عنوانا لهذه المسرحية	جليل القيسي	سامي عبد الحميد	1974م
17	بطاقة دخول إلى الخيمة	عبد الأمير معلة	بدري حسون فريد	1974م
18	البوابة	غازي مجدي	محسن العزاوي	1974م
19	الغرباء لا يشربون القهوة	محمود ذياب	محسن العزاوي	1975م