



برتولت بريخت لريموند وليامز

ترجمة د. فؤاد عبد المطلب

أستاذ في قسم اللغة الإنجليزية - جامعة جرش - الأردن

fuadmuttalib@jpu.edu.jo

استلام البحث: ٢٠٢٠/١٢/٩ مراجعة البحث: ٢٠٢٠/١٢/٢٤ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٢/٢٧ DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.4.3>

الملخص:

ريموند هنري وليمز أكاديمي وأديب وناقد من ويلز- بريطانيا. درّس سنواتٍ أستاذًا للمسرح في جامعة كامبردج. وكان شخصيةً مؤثرةً داخل اليسار الجديد وفي الثقافة الإنجليزية عمومًا. وتعدّ كتاباته في السياسة والثقافة ووسائل الإعلام والأدب إسهامًا مهمًا في النقد الماركسي للثقافة والآداب والفنون. ووضع عمله أسس مجال الدراسات الثقافية والمنهج المادي الثقافي النقدي. له كتبٌ منها: الثقافة والمجتمع، المسرح من إبسن إلى بريخت، الثقافة والمادية، السياسة والآداب، مشاكل المادية والثقافة، المسألة الحديثة والعديد من الأعمال الأدبية. وفي كتابه المعنون المسرح من إبسن إلى بريخت (١٩٧٣)، الذي صدرت له طبعاتٌ عدة وهو بحثٌ من أهم الدراسات في المسرح العالمي حتى الآن، يتفحص ريموند وليمز بأسلوبٍ نقديٍّ نموذجيٍّ تطوّر الشكل المسرحي من هنريك إبسن إلى برتولت بريخت بنظرةٍ شاملةٍ للمسرحيات من بلدانٍ مختلفة، ويقدم للقارئ رؤيةً عميقةً حول دور المسرح في المجتمع وفي طريقة عمل اللغة المسرحية. وتؤلف هذه قراءةً أساسيةً لرؤاد المسرح ونقاده وطلاب الأدب على حدٍ سواء. ويقدم الفصل السابع من الكتاب، المتمثل بالفصل الحالي المنقول إلى العربية، دراسةً تختص بالمسرحيات الرئيسية للكاتب المسرحي بريخت بنظرةٍ شاملةٍ لأعماله وتطوّر كتابته المسرحية منذ بداية العشرينيات، مرورًا بنظرية "المسرح الملحمي" الجديدة في العام ١٩٣١، ووصولاً إلى الفترة المهمة التي تمتد من العام ١٩٣٧ حتى ١٩٤٥ وكتب فيها مسرحياته الشهيرة: الأم شجاعة و امرأة سيزوان الطيبة و حياة غاليليو و دائرة الطباشير القوقازية، مشيرًا إلى دور فرقة البرلينر انساميل التي تأسست في العام ١٩٤٩. ويدرس وليمز تطوّر مسيرة بريخت المسرحية المليئة بالتناقضات والغموض والتغيّرات البارزة التي أدت إلى نجاحه المسرحي في المرحلة المهمة الألفية الذكر، فشكّلت أعمال هذه المرحلة إلى جانب نظريته في المسرح الملحمي، والتي تناول الإخراج والعرض والتّمثيل والنقد وغير ذلك، الإسهامات الأساسية المترابطين، اللذين استعمل فيهما أفكاره السياسية اليسارية، وكان لهما دورٌ بارزٌ في تطوّر مسرح بريخت والمسرح العالمي أيضًا.

الكلمات المفتاحية: برتولت بريخت؛ المسرح الملحمي؛ الجدل في المسرح؛ ريموند وليمز؛ المسرحية الألمانية.

إن أعمال بريخت هي الأكثر أهميةً وابتكاراً في المسرح الأوروبي منذ أيام إبسن وسترنديغ إلا أنّها، ومن نواحٍ عدة، أعمالٌ يصعب فهمها بذاتها، وربطها بالتقليد الذي تطوّر وتنتقد في آنٍ معاً. وتعودّ كتابة مسرحياته الرئيسية: "الأم شجاعة" و"امرأة سيزوان الطيبة" و"حياة غاليليو" و"دائرة الطباشير القوقازية" إلى فترة استثنائية بين الأعوام ١٩٣٧ و١٩٤٥. بيد أن بريخت كان يكتب على نحوٍ مستمرٍ منذ العام ١٩١٨، وقدم نظريته المهمة حول "الشكل الملحمي للمسرح" في العام ١٩٣١، وبعد فترة الكتابة الرئيسية، كان له أثرٌ كبيرٌ جداً في الإنتاج المسرحي وذلك في فرقة البرلينر انساميل التي تأسست عام ١٩٤٩. وتنطوي هذه المسيرة الطويلة والمعقدة من التطور على الكثير من الغموض والتناقضات والتغيّرات الملحوظة والكثيرة في النجاح المسرحي. وفي نيّتي هنا أن أدرّس الإسهامات الأساسية المترابطين - فكرة "الشكل الملحمي" ومسرحيات الفترة بين الأعوام ١٩٣٧ و١٩٤٥ - أولاً من جانبٍ تحليليٍّ مفضلاً ذلك على الجانب التاريخي. ثم، باختصارٍ، ربطهما بمسيرة تطوّر بريخت الخاصة والوضع العام للدراما والمسرح.

إذا حاول كاتبٌ مسرحيٌّ تحديدَ المبادئ العامة لعمله، فإنه غالباً ما تستهويه رغبةٌ في تعريفه بشكلٍ سلبٍ؛ وذلك برفضه مبادئ أسلافه جميعها غالباً بصورةً اعتباطية، تحت اسمٍ "تقليدٍ". وهذا ما فعله بريخت حقاً؛ لأن هذا وجهٌ واضحٌ لبيانٍ فنيٍّ فحسب، بل أيضاً لأنَّ نظرتهُ برمتها كانت نقديةً – فالعديدٌ من مسرحياته، إلا المسرحيات الأكثر أهميةً، هي في الواقع إعادة لأعمالٍ آخرينَ بطريقةٍ نقديةٍ. بدايةً لا بد لنا أن نتذكَّرَ هذا حينَ يناحزُ بريختُ بشكله "الملحمي" عن الشكل "الدرامي" أو "الأرسطوطاليسي". في الواقع، سيكون من الممكن الاستعانة بقائمة بريخت للصفات المميزة التي وضعها لكلا الشكلين، وإيجاد الكثير من صفات "الملحمة" التي تتوافق وطريقة أرسطو والمسرح الإغريقي أكثر من توافقها مع أي ناقدٍ آخر أو حقبةٍ أخرى. إلا أن هذا ليس بغرضٍ أساسيٍّ (وإن كان لا بد، بصورةٍ جازمةٍ، من القيام بهذا النوع من التصحيح عندما يتجاوز الحديث عن هذه المصطلحات بريخت نفسه). فإن ما مهِّمنا في هذا البيان المضمون الحقيقي، أمّا بالنسبة إلى المسائل الأخرى، فليس هناك أيُّ شكٍّ لدى أيِّ مؤرخٍ مسرحيٍّ بأن ما تمَّ انتقادهُ على أنه "دراميٌّ" أو "أرسطوطاليسيٌّ" هو المذهب الطبيعي الذي طغى على المسرح الأوروبي بعد عهدِ إيسن. ويضعُ بريخت عدةً نقاطٍ في قائمته، إلا أنه يمكن أخذ أربعٍ منها لأنّها نقاطٌ حاسمةٌ. فالمسرحية التي يعارضها تُشركُ المشاهدَ بأحداثها، فتستنفذ قدرته على الفعل. أمّا المسرحية التي يفضلها فإنّها تجعلُ المشاهدَ مراقباً، ولكنها تبعثُ فيه القدرة على الفعل. ثمَّ إنَّ المسرحية التي يعارضها تقدِّمُ تجربةً معينةً، تستدرجُ المشاهدَ إلى أعماقها حتى يعيشَ الحدثَ مع الشخصيات. وتعرضُ المسرحية التي يفضلها نظرةً عن العالمِ يواجهُ بها المشاهدُ قضيةً ما وعليه أن يتفكَّرَ فيما يراه. فضلاً عن ذلك، تعلقُ المسرحية التي يعارضها وجودَ مشهَدٍ بوجودٍ آخر، من خلال ما يُرى، تحت اسمِ الحدث الذي هو عمليةٌ تطويريةٌ حتميةٌ، أمّا المسرحية التي يفضلها فتجعلُ كلَّ مشهَدٍ قائماً بذاته، فهو شيءٌ يُطلبُ النظرُ فيه، ويتطورُ بسرعةٍ مفاجئةٍ. وأخيراً، تنظرُ المسرحية التي يعارضها إلى الإنسان، في مجرى أحداثها، من حيث كونه شيئاً معروفاً ومحددًا ومحتوماً؛ وتظهرُ المسرحية التي يفضلها الإنسان وهو يقدمُ نفسه عبر مجرى الأحداث، وعليه فهو مُعرَّضٌ للنقد والتغيير.

إنَّ ما يُنتقدُ هنا على نحوٍ جوهريٍّ هو الأطروحة الأساسية في المذهب الطبيعي، أي "وهمُ الواقع"، حيث يوجد فيه حدثٌ شبيهٌ جداً بالحياة بحيث يجعلُ هذا الاحتمال يستحوذُ على الانتباه الكامل لكلِّ من الكاتب المسرحي والجمهور. طبعاً ليس من الصحيح القول: إنَّ هذا لا يتفقُ مع قواعدِ النقدِ بالضرورة؛ فالواقعُ المشاهدُ يمكنه، وبقوِّته المركزة، أن يصعقَ كما فعلَ ذلك مراراً وتكراراً من قبل في المسرح الطبيعي. فما يتمسكُ به بريخت هو إبعادُ التعليقاتِ المباشرةِ كلياً، والوعيُّ البديلُ، ووجهاتُ النظرِ المختلفةُ، وذلك بطرقٍ خاصةٍ للإيهام بالحقيقة. وهو يطالبُ بتجديدِ هذه الأمور في أدنى مستوياتها: تاريخياً، كانت هذه الأمور من تقاليد الكورس والرأوي والمناجاة، أو أمثها، وفي مراحلٍ أكثر تعقيداً، كانت تتحقق عبر خطبةٍ مسرحيةٍ غير خطبةِ الحدث. وأحياناً كان بريخت يعقدُ المسألة بتركيزه على ردود فعلِ المشاهد: فعلياً من التقليد المشتق من النقد المسرحي الكلاسيكي المحدث، إذ أخذ منه – على الأرجح – كلمة "أرسطوطاليسيٌّ". ولا تكمنُ القضية حقيقتاً في المشاهد بل في المسرحية: سواءً أكانت تقدِّمُ أو تقتزحُ في خطتها الدرامية تجربةً واحدةً أساسيةً، أو أمثها تقدِّمُ حدثاً معقداً، متعدداً الجوانب، يتمُّ تقويته من الداخلي. فالمشهد (كما علم بريخت بمرارةٍ لما نجحت مسرحيته "أوبرا الثلاثة قروش" لأسبابٍ خاطئةٍ على حدِّ قوله) هو العنصرُ الوحيد الذي لا يمكن للمؤلف المسرحي السيطرة عليه بأيِّ شكلٍ من الأشكال، أي أنَّ الخيارات التي يؤكدها بريخت لا بد أن تكون في الحدث، أي في الخطبة المسرحية.

إنَّ المصطلحَ البديل "المسرح الحرُّ" أفضلُ نوعاً ما من مصطلح "المسرح الملحمي". وما ابتدعه بريخت، بعد تجربةٍ طويلةٍ، كان شكلاً مسرحياً يُظهرُ الناسَ وهم في طورٍ يقدمون فيه أنفسهم وأوضاعهم. وهذا بالأصل وجهٌ جَدليٌّ يقومُ بشكلٍ مباشرٍ على النظرية الماركسية في التاريخ، والتي يضعُ فيها الإنسان نفسه في حدودٍ معينة. ثمَّ إنَّ الشكلَ المسرحي الطبيعي المحض (الذي يكون مخففاً أو معدلاً في العديد من المسرحيات الطبيعية الحقّة) يقومُ على نظرةٍ ماديةٍ بسيرةٍ، فيكتشفُ الإنسان فيها حقيقةً نفسه باكتشافه للبيئة الحقيقية المحيطة به، أي يكون العرضُ الصحيح لهذه البيئة هو السبيل إلى معرفة حقيقة الإنسان.

ولمَّا أرادَ بريخت أن يُظهرَ الناسَ في العملية التي يقدمون فيها أنفسهم وأوضاعهم، بدلاً من عرضهم وهم يكتشفون أنفسهم في وضعٍ معيَّن، قامَ بتطوير طرائقٍ للكتابة والإخراج والتمثيل جسدت انفصلاً نقدياً: يأملُ فيه – كما رأينا – ظهور نتائج على صعيدِ المشاهد، بل وأكثر جوهرياً على صعيد الطبيعة المباشرة للمسرحية. وجرى نقاشٌ في طرق الإخراج والتمثيل على نطاقٍ واسعٍ، أي في مفهومه عن "التغريب". ويعطي الاهتمامُ الخاصُّ بالعرض "الحرُّ" على خشبة المسرح التأكيد المناسب. فطرائق بريخت متنوعةٌ جداً، إلا أنَّها تنسجمُ في إظهار الحدث في طور التكوين: أي مواجهة الجمهور بعرضٍ مسرحيٍّ، وحدثٍ مدروسٍ في مسرح، غالباً مع وسائل تأثيرٍ مرئيةٍ، والإشارة، على نحوٍ تقليديٍّ إلى التغيُّر في الزمان والمكان بدلاً من افتراضه وإحداثه من جديد: تخالف تلك الوسائلُ كلها مخالفةً واضحةً ومستمرّةً تعليق عدم التصديق أمامَ وهم الواقع. وإنَّ ما يحدثُ على المسرح لا يُعاشُ فعلاً بقدر ما يجري عرضه، ويصبحُ وعيُ الجمهور والمسافةُ بينه وبين الحدث المعروض بتأني، أساسيين بالنسبة إلى الأسلوب. وأكد بريخت عنصري البعد والعرض بعينيهما في تمثيل المسرحية. ثمَّ إنَّ تطوير ستانسلافسكي لأسلوبٍ خاصٍ فيما يتعلق بأعمال تشيخوف (الذي لم يكن مناسباً لها على نحوٍ خاصٍ).

كما حدث؛ فتشيعخوف، وإن اختلف كثيراً عن بريخت، فأنته في الغالب يكتب باللغة نفسها بما فيها من الوعي الذاتي والبعيد) قد شجّع الممثل أن "يعيش الدور" و"يتقمص الشخصية" لا على المسرح فحسب بل خارجة أيضاً، ففي أثناء التحضير للعرض لا بد له أن يسأل نفسه ماذا يمكن للشخصية فعله أو قوله في ظروف مغايرة لظروف المسرحية المعروضة، إلى أن يلج في النهاية إلى أغوار هذه الشخصية ولوجاً تاماً بحيث يصبح كل ما يقوم به من فعلٍ مُظهِراً تماماً هذه الشخصية المفترضة. وشجّع بريخت هذا النوع من التفكير بالشخصية المسرحية، ولكن من أجل فهمها فهماً موضوعياً لا ذاتياً:

عليه أن يُظهِر الشخصية فحسب، أو من الأفضل ألا يعيها.

إلا أن هذا لا يعني أن يبقى بارداً عندما يمثل أدوار أناس متحمسين.

كل ما في الأمر أن مشاعره ينبغي أن لا تكون في جوهرها مشاعر

شخصية بذاتها، بحيث لا تغدو مشاعر جمهوره في جوهرها مشاعر شخصية بذاتها.

فقد حث على هذه العلاقة الموضوعية، في أثناء التدريب، بجعل الممثلين يصيرون كلامهم بكلمة "قال"، أو ينقلون كلامهم إلى صيغة الشخص الثالث أو الزمن الماضي، أو يتبادلون الأدوار. وحينئذ يكون هناك عرض نقدي موضوعي بدلاً من الانغماس الذاتي. إن هذه التأكيدات مهمة وهي تقنيات مسرحية لها تأثير واسع (وإن وجد هذا التأثير من قبل، ولا يعود إلى بريخت فحسب، فأنته جزء من التأثير العام للمخرج في المسرح لا من تأثير الممثل أو المدير). ولكن ما يجب قوله بعد ذلك، هو أن الأمر أكثر من مجرد تقنيات؛ فهو تقاليد مسرحية، ينبغي أن تطبق على المسرحيات التي تقوم على نهج واحد. أي أنه من الممكن دراسة أية مسرحية دراسة موضوعية (حدث ذلك فعلاً على نطاق واسع قبل الشعور بتأثير بريخت) وذلك بإعطاء الأولوية لأساليب الإخراج. وهذا ما قاله بريخت نفسه في مناسبة أخرى:

إننا نرى المسرح اليوم يحور أولوية مطلقاً على المسرحيات ذاتها. وتعود الأولوية التي يتمتع بها جهاز المسرح إلى أولوية وسائل الإخراج. فهذا الجهاز يقاوم التحول إلى أغراض أخرى، فهو يأخذ كل مسرحية يواجهها ويغيرها مباشرة بحيث لا تبقى جسماً غريباً داخل هذا الجهاز. إن المسرح يعرض كل شيء ويشخصه كيفما يريد.

وغدا هذا، من الناحية العملية، صحيحاً بالنسبة إلى المسرح الحالي النقدي الموضوعي "الحري"، وهو صحيح بالنسبة إلى المسارح الأقدم التي كانت فيها المسرحية تتحول إلى مجرد أداة مخصصة للممثل النجم، أو مجرد مناسبة لدى مصممي الأزياء والمناظر، أو إلى مجرد "مخطوطة" موسيقية لدى جوقة موسيقية. وعلى مستوى الأسلوب المسرحي فقط، تُعد تأكيدات بريخت احتمالات بين احتمالات أخرى فحسب؛ إسهماً ضمن مجموعة مسرحيات مختارة من أجل الأداء، ولا يمكن أن تكون أكثر من ذلك إلا عند ربطها بمسرحيات مصممة من أجل استخدام الطرائق لكونها تقاليد، يصبح من الضروري أن تقوم أساليب الإخراج والتمثيل والكتابة على بنية خاصة من الشعور.

مفتاح الأصالة الحقيقية عند بريخت عبارة قالها لما رجع بذاكرته إلى إخراج مسرحية "أوبرا الثلاثة قروشي":

لا بد من ممارسة الرؤية المعقدة... فالتفكير فوق مجرى المسرحية

أهم بكثير من التفكير في مجرى المسرحية من الداخل.

فبعبارة الأخرى هذه ما يزال يقوم بوصف موقف معين للمشاهد: لا سيما بعد فشل تلك النوعية التي يتم فيها القبول والاستمتاع بمنطق "الأخلاقية المرحية" – "الأكل أولاً والأخلاق ثانياً" – المتعلق بالعاشرات الشاذات وقطاع الطرق، بدلاً من تمحيصها وانتقادها. وفي الواقع لم يكن من الواجب فرض "الرؤية المعقدة" على المشاهد فقط، بل لا بد من تحققها في مسرحية. ويمكننا تحديد التحول من التقنية المسرحية إلى التقليد الدرامي ببعض الأمثلة. نستطيع مثلاً في "أوبرا الثلاثة قروشي" أن نرى تقنية تتحول إلى تقليد محلي في تعليق بيتشم على الشفقة:

(أنزل لوح كبير من فسحات فوق خشبة المسرح كُتِب عليه: "السعادة أن تعطي أكثر مما تأخذ")

بيتشم: ما فائدة الأقوال المثيرة الجميلة المكتوبة على ألواح جذابة إذا أصبحت مبتدلة بسرعة

كبيرة؟ وهناك في الإنجيل أربعة أو خمسة أقوال تؤثر حقاً في النفس، لكنها لما تصبح مبتدلة فإنها

تبدو مثل قوت اليوم الذي استهلك للتو.

فهذا الخطاب المباشر، الذي يكشف عن نفسه أمام الجمهور، حول الشفقة التي هي صفة محسوبة، تهكم صريح يحدد اتجاه الحدث. فيثير شعوراً محلياً معيناً، إلا أنه لا يصبح نقداً موضوعياً إلا إذا كان بالإمكان منعه أن يصبح "خيانه هيجة أخاذة، واضحة

كلّ الوضوح". لم يكن هذا ممنوعاً في المسرحية عموماً، فالأخلاقيّة التهمكيتية في الواقع لا يمكنها أن تكشف عن الاستغلال فحسب بل تبدو كأنّها تُقرّه أيضاً.

ويختلف حال الكورس في "الإجراءات المتخذة" حيث يلتفت بريخت إلى أخلاقيّة واضحة. أنّها تستعمل تعليقاً على فكرة بريخت الدائمة: الاختيار بين التعاطف وتقبُّل الواقع المحلي والثورة ومعارضة كلّ من الواقع المحلي ومصالحه الإنسان وحاجاته الميخّة. فإنّ كلاً من الثوريين المحترفين الأربعة يتخذ بدوره قراراً بالعدول عن العمل الثوري إلى الإعانة الخيرية المباشرة. ولما كان هذا يهدّد المهمة الأساسية تقرّر أنّها العنصر الكريم: بعزل ذلك الشعور وتدميره. وهذا نوع من "الرؤية المعقدة" يعرض شخصية الدافع العام، بدلاً من خصوصية شخصية معينة. إلا أنّ الكورس، بدلاً من أن يُفسح المجال لرؤية الحدث بمظاهره المختلفة، يصادق في النهاية على قرار الإعدام. ففي هذه الحالة يصبح عنصر النقد الموضوعي رؤية معاكسة بدلاً من كونه رؤية معقدة؛ وحدثاً محدوداً معادياً للرومانسية بدلاً من كونه صيغة جديدة متكاملة.

إنّ تأكيد التمثيل الفعليّ لدور مسرحيّ معين؛ والتبصُّر في ملامحه وفي استجابات الآخرين له، وسيلة مهمة لتحقيق غاية بريخت في إظهار الأشخاص وهم يعرضون أنفسهم وأوضاعهم. ولكن هنا أيضاً، يوجد اختلاف مهم بين ما هو حقاً وسيلة لعرض الشخصية أو لإظهارها في وضع محليّ، والمنهج الذي هو بنية للشعور. ففي أحد المشاهد المبكرة من مسرحية "الخوف والبؤس في الرايخ الثالث" بحث جنديّ من قوات العاصفة عاملاً على القيام بدور المتدبّر في طابور الطعام، كي يُظهر كيف يتعامل الجنود النازيون مع الناقمين. هذا رائع، من نواحٍ معينة، إلا أنّه وسيلة للعرض؛ لأنّ الأشخاص، بعد التمثيل الفعليّ، يستأنفون أدوارهم وعلاقاتهم الأصلية - أنّه نوع من المازحة الحذرة. بعبارة أخرى، كانت هذه الشخصيات تمثّل أدواراً ضمن تجارب مغلقة، من دون أن تحدث حالات جديدة. ويمكن أن نعلّق تعليقاً مشابهاً على مشهد آخر من المسرحية نفسها، حين تقرّر امرأة يهودية مغادرة ألمانيا، كي لا تُلجج الضرر بحيات زوجها غير اليهودي. ويتمّ تمثيل هذا المشهد المثير، أولاً من الزوجة بمفردها، حين تتخيّل محادثة تدور بينها وبين زوجها، ثمّ تصير محادثة فعلية معه عند عودته. ويمثّل هذا جزئياً وضعاً كاملاً من منظور نقديّ: إذعان الزوج التمثيليّ لمعايير الاضطهاد، لا لممارسته. إلا أنّ هذا المشهد، وبصورة أساسية، كما هو معروض، إظهاراً للشخصية: تبصُّر في علاقة ذات تضمينات موضوعية بدلاً من أمور فعلية. وتنجح طريقة مشابهة في المسرحية نفسها نجاحاً أكبر، حين يظنّ زوجان أنّ ولدهما ذهب ليلبغ عنهما، فيثيران شبهة متبادلة حولهما، ويتخلّيان عن علاقتهما الأساسية، أي يجعل النظام يتحكّم فيهما. وعندما يعود الابن من جولته الاعتيادية، وليس لديه فكرة عن التليغ، تبدو السخريّة واضحة، إلا أنّها لما كانت حدثاً، أبطلت إلى حدّ ما، الفهم الكامل للعواقب.

وشقّ بريخت طريقة إلى الرؤية المعقدة، التي تمثّلت في الحدث المسرحيّ نفسه، وذلك في المسرحيات الرئيسة التي كتبها ما بين الأعوام ١٩٣٧ و١٩٤٥. ومن أبسط الأمثلة وأروعها على ذلك مسرحية "امرأة سيزوان الطيبة"، التي تتطوّر فيها فكرة التمثيل الفعليّ لأدوارٍ بديلة وتحوّل إلى حدث. وتدور القصة، ببساطة، حول مشكلات امرأة طيبة تعيش في مجتمع سيّئ: حيث يمكن بسهولة استغلال الكرم الشخصي، وتترك الشخصية الرومانسية للبطلة المنعزلة كي يدمرها جشع الآخرين. وكان من السهل على بريخت أن يستبدل هذه النوعية من الشخصيات بشخصية غير رومانسية (كما فعل في العديد من مسرحياته المبكرة بدءاً من مسرحية "بعلي" وما بعدها) حيث تتبني المرأة، بعد أن تدرك حقيقة مجتمعها، طريقاً غير أخلاقيّة مرحة وقاسية - "الطعام أولاً والأخلاق ثانياً" - وتحافظ بذلك على حياتها. وتشكّل كلّ شخصية من هاتين الشخصيتين رؤية بسيطة من وجهات نظر مغايرة، بيد أنّ ما يفعله بريخت هنا هو التجسيد الفعليّ لكلا النوعين: تُوجد المرأة الطيبة شين تي ابنة عمّ قاسية لها شوي تا - أولاً بكونها تمثيلاً لدورٍ بديلٍ مريح، ولكنّها صارت بعد ذلك شخصية مستقلة تتعايش معها. وهذا ليس خيراً راسخاً مقابل شرّ راسخ - أخلاقيّة الشرطة والحرامية - ولكنّه خيرٌ وشرٌّ يُقدّمان في أطوار من الحدث بعدهما احتمالين يتعايش الواحد منهما مع الآخر. وهذه رؤية أصيلة معقدة، تندمجُ بعمق في الشكليّ المسرحيّ؛ إذ ليس هناك حلٌّ مفروض، والتوتر يستمر، كما يجب، وتنتهي المسرحية بدعوة شكلية للنظر فيها. وتُعبر الشخصية الأخرى عن ردود المراوغة التي تحجب أو تُضعف هذا التوتر؛ بحيث يمكن رؤية تصور هذه الشخصيات؛ وتبقى حقيقة شين تي وشوي تا شاخصاً وتتوسّع طرائق المسرحية التعبيرية، التي كانت عادةً تُستعمل لإظهار توترٍ شديدٍ في وعيٍ فرديّ، وتتطوّر لتُظهر التوتر في وعيٍ عامّ: طريقة من طرائق التفحص النقديّ بدلاً من العرض المثير. ولا تُظهر المسرحية العالم بأفعالٍ فردٍ واحدٍ وتوتراته، بل بحدثٍ موضوعي يحدث مرةً واحدةً شخصيتي شين تي وشوي تا اللتين، بواقع الخلق هذا، تكشفان عن العملية التي قدّمتا فيها نفسيهما. فما يُعرض هنا في قالبٍ مسرحيّ، في آنٍ معاً، هو الاستجابات المتبادلة وصعوبة استقلالية النتيجة أيضاً.

ومن الأهمية بمكانٍ ذكر أنّ بريخت الذي كان مهتمّاً كثيراً بالعالم السياسيّ، تحول إلى الخرافة والتاريخ لتحقيق الرؤية المعقدة. فكان قادراً في مسرحياته الرئيسة على أن يستخلص، ولا سيّما من التاريخ، نقطة تحول، معينةً يقدّم بها الأشخاص أنفسهم وأوضاعهم بطريقةٍ مميزةٍ إلى حدّ معين. وذلك مع أنّه كان يهتمّ ظاهرياً بسلسلة التطور التاريخيّ عموماً، ويهتمّ عملياً بمعظم أشكال

الأزمات الاجتماعية المعاصرة، إلا أنه وجّه جُلَّ نشاطه الإبداعي إلى إحداث نقطة تحولٍ خاصةٍ طبعها بطابعه الفريد. ويرتبطُ بهذا استعمالُ الخرافة والتاريخ، إضافةً إلى كونه وسيلةً للتعبير، والبعد عن المؤلف، ويمكنُ مقارنته مع تقنيات التباعد الأكثر وضوحاً وتقاليداً، إلا أنه من الضروري في هذه الحالة أن نُميّزَ بين استعمالَي الخرافة والتاريخ. ففي المسرحيات الخرافية - مسرحية "امرأة سيزوان الطيبة" أو "دائرة الطباشير القوقازية"، تتميزُ الأمورُ ببساطتها، إذ إن الصفات الباقية للخير والشر، وتحديد معنى العدالة تبعاً لضرورات الحياة من الأمور التي تأخذُ مركزَ الصدارة لدى بريخت، إلا أنّها تُعرضُ في المسرحيات الخرافية لكونها قضايا للمناقشة: الصيغة الأبسط والأكثر منطقيةً للرؤية المعقدة. ويتمُّ النظرُ إلى القضايا بطرقٍ جديدةٍ؛ وذلك عبر أدوار الحدث أو طرق المناقشة الواعية المتوافرة. أما في المسرحيات التاريخية - في "الأم شجاعه" و"حياة غاليليو" - فيمكنُ تلخيصُ مثل هذه القضايا، غير أنّ طريقة عرضها المسرحي مختلفةٌ. فما يجبُ تأكيدهُ، من وجهة نظرٍ نقديةٍ، هو أنه إذا كانت المسرحيات الخرافية الأمثلة الأكثر وضوحاً عن المسرحية الموضوعية النقدية الحرّة، فإنّها تمثلُ قدرةً إبداعيةً ثانويةً يمكنُ إدراكها بسهولةٍ وتقليدها أيضاً. أنّها تنتمي إلى هذا المستوى، مع الابتكارات المسرحية الجديدة المهمة: فهي بمنزلة إنجازٍ واتجاهٍ حيويين، إلا أنّها في ذاتها ليست اكتشافاً مثيراً كاملاً؛ إذ إنّ الطاقة الإبداعية الأساسية تكمنُ في المسرحيات التاريخية، وليسببٍ دقيقٍ، في البنية المركزية للشعور.

إنّه من غير الممكن فهمُ بريخت وفنّه (وإن فهمُ بكونه مؤلفَ كتيباتٍ) إذا كانت متطلبات القناعة المباشرة - ذات حيوية متوافرة على نحوٍ مباشرٍ - يمكنُ استخلاصها ووضعها مقابل ادعاءات التاريخ. وكان بريخت يعرفُ المناقشات حول هذا الأمر معرفةً تامةً في بعض الأحيان: وأنّ القناعة الفورية يمكنُ أن تأتي بمظهر الأناية الشخصية واللامبالاة حيال الصراع السياسي والتاريخ. وكان قادراً في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" على أن يُمسحَ تلك النقاشات بطريقة ذات أوجهٍ كثيرة. ففي هذه المسرحية كان بإمكانه أن يتجاوز المناقشة، بتحويل القاضي أزدك، في قضية الأمومة المتنازع عليها، إلى حيوية غير أخلاقية لا يمكنُ توقُّعها. فالحكم المتعارف عليه، وهو أنّ الطفلة يجبُ أن تكون من حق من يُحسنُ إليها (كما في المقايضة السياسية "تمار الوادي تعودُ لمن يسقيه"). هو رؤيةٌ معقدة من نوع عويص: إذ نرى الادعاءات القانونية والإنسانية، إلا أنّ الأخيرة تبدو أقوى تبعاً للمنطق الجدليّ المؤلف. لكنّ النهاية الرئيسة المثيرة، المتمثلة بشخصية أزدك، يتمُّ التوصلُ إليها بدافع عفويّ تقريباً؛ إذ إنّ قوة خفيّة في جوهرها، ليس لها علاقةً فعلياً بالقانون الرسمي أو الأخلاقية الإنسانية، تعطي الطفلة للمرأة التي تحبها، وذلك في "عصرٍ ذهبيّ قصيرٍ الأمدٍ عادلٍ نوعاً ما". هذا هو حقاً ما يمكنُ أن يحدث في المسرحيات الخرافية: حيثُ تجدُ الحياة الطريقَ الصحيح، كما هو الحال في تقاليد الخرافة كلياً. ويمكنُ تقديمُ الخلفية الفكرية، التي تقولُ بأنّ الحياة تجدُ طريقها الصحيح عبر صراعات التاريخ، عند الطلب، ولكنّها من وجهة نظرٍ إبداعية، توجدُ على الهامش فقط. وهكذا، مع أنّ الرؤية معقدة ظاهرياً، فإنّ الحدث المختار بسيطٌ.

ولا يمكننا القولُ بصورة مؤكدة، لماذا لم يجسّد بريخت الصراعات الرئيسة المثيرة لديه في حدثٍ معاصرٍ. فالتباعد لديه يُنتجُ مشاهدٌ مؤثرة، بيد أنّه لا يُنتجُ حدثاً كاملاً، ويمكنُ أن يكونَ لتقنية التباعد ذاتها صلةً بهذا الأمر. ويبدو لي أنّه من المحتمل - على الأقل - أنّ الحدث المسرحي بكامله كان مؤلماً جداً عندما نراه من زاوية معاصرة؛ لا لأنّه تراجع عن عرض الوحشية والغدر - ذلك أنّه من التناقض الظاهري أن تكون تلك المشاهد المؤلمة الأسهل للإدراك - بل لأنّ متطلبات القناعة المباشرة بكونها تجربة لا مجالاً للمناقشة، أصبحت لا نطاقاً ولا يمكنُ إنكارها في حقائق الصراع المعاصر. فما يمكنُ رؤيته على أنّه متطلبات الحياة الراهنة، في ظروفٍ تاريخية، تحوّلُ بسرعةٍ كبيرة إلى مراوغة، في عالمٍ معاصرٍ ذي بنيةٍ معينة. واستطاع بريخت هذه النظرة فحسب أن يُطلقَ حدثه المسرحي على نحوٍ كاملٍ، معطياً أهميةً إبداعيةً كافيةً للدوافع الكامنة فيه كلياً، وذلك بوساطة هذا النوع الخاص من التباعد: حدثٌ بعيدٌ عن الأسماء والمسائل الراهنة.

إنّ الأمر معقدٌ جداً؛ لأنّ هذا النوع من التباعد التاريخي شائعٌ جداً في الفن المسرحي، إنّه حقاً أكثرُ شيوعاً من إدراك حدثٍ معاصرٍ بل إنّه لا حاجةً للاهتمام به اهتماماً خاصاً بأيّة حالٍ من الأحوال إلا في حالة بريخت. وإنّ ما يلفتُ الانتباه كثيراً هو هذا التناقض فحسب بين ضرورات العصر الملحة والتباعد الشديد. ولا بدّ من التوضيح أيضاً أنّ بريخت، بمباعدته التاريخية، لا يعبرُ عملاً يمكنُ أن نسميه "الحقيقة الإبداعية" مقارنةً بما يسمّى عادةً "الحقيقة العقائدية"؛ وخلافاً لذلك، فالأحداث في مسرحيتي "الأم شجاعه" و"حياة غاليليو" ذات قيمةٍ عظيمةٍ لديه؛ إذ إنّها لا توحدُ الدافع الإبداعي والمعتقدات السياسية فحسب، ولكنّها أيضاً بهذه الحقيقة، تدعمُ إنجازاً مسرحياً رئيساً، هو نجاحاتُ شكله المسرحي المميز.

إنّ الرؤية المعقدة في مسرحيتي "الأم شجاعه" و"حياة غاليليو" ليستُ موقفاً من الحدث أو مجموعةً من التقنيات والتأثيرات غير المترابطة، بل هي الحدث، بصورةٍ عميقةٍ. فنحنُ نخفي هذا عندما نختصرُ، على سبيل المثال، بإيجازٍ مناسبٍ، عنوان "الأم شجاعه" وأطفالها، إلى "الأم شجاعه"، أي الشخصية المنفردة. ولكن حينئذٍ لا يتكشّفُ تعقّدُ الحدث إلا في الحقيقة لأنّها يمكنُ فصلها، ومن النظر إلى الحدث بطريقةٍ معينة (طريقها الخاصة) يمكنُ عزلها، ويتمُّ عزلها، لكونها شخصيةً بطوليةً مثابرةً. فعلما أن تكونَ مثابرةً

ومنعزلة ليصير إلى إظهار الحدث كاملاً. وإن ما يجب إبداعه لكونه تجربة يمكن نقلها لا بحثاً للمناقشة فحسب، هو انتهازيته الشديدة المثيرة (إنها الصوت المميز لبيتشم أو أزدك) إلى أن تتشابك، وتصبح طريقة للعيش لا أن تبدو كذلك فحسب. وحينئذ لا يكون عمق المسرحية فيما قيل عن هذا، بطريقة معينة من طرق التعليق والعرض، بل يكون في ما تبقي من الحدث، فيما يحدث من أمور أخرى. المسألة إذن ليست (كما هي الحال في معظم مناقشة المسرحية) فيما إذا كان الهدف من (الأم شجاعة) بكونها شخصية، هو أن تثير الإعجاب لكونها بطلة مثابرة، أو أن تثير الإزدراء لكونها انتهازية شريرة. فهذا الرأي الأخلاقي المنفرد هو ما تدحضه المسرحية تماماً؛ لأن ما يجري في الحدث تجربة لا موقف؛ فأى شيء آخر يمكن القيام به في هذه الحرب عبر أوروبا؟ إن الإذعان الشكلي لقوة جامعة، والمحافظة على الحياة بمسايرة النظام، وجرّ العربة وراء الجيوش؛ فهذه الأمور لا تبدو حتمية ولكنها فعلاً كذلك، ولا بد لها أن تكون مقنعة، لكونها تجربة، قبل أن تأتي الصدمة المؤثرة كلياً؛ وهي أن الحياة ليست مصانعة، وأن أسره تُدمر أمام أعيننا، وأن العربة ما تزال تُجر، غير أن عدد الموتى يتضاعف. إن السؤال العويص ليس "هل هم أناس طيبون؟"، أو "ماذا ينبغي عليهم فعله؟"، بل هو على نحو حتمي وفوري "ماذا يفعلون؟" و"ماذا يفعل لهم هذا؟". هذه الطريقة تلتحم الرؤية مع الحدث نفسه:

تشابلين: الأم شجاعة. إنني أعرف كيف اكتسبت اسمك.

الأم شجاعة: يحتاج الفقراء إلى الشجاعة، وذلك لأنهم ضائعون. حتى إن مجرد استيقاظهم في الصباح أو فلاحهم للأرض أوقات الحرب، هو بلوى لهم. حتى إنجابهم أولاداً إلى هذا العالم يُظهِر شجاعتهم، وذلك لأنه لا أمل لديهم. يجب أن يشنق بعضهم البعض الآخر واحداً واحداً وأن يذبح البعض بعضهم الآخر بالجملة، فإذا رغب أحدهم في النظر إلى الآخر، ولو مرة في الحياة، تطلب الأمر شجاعة.

يحتاج الأمر إلى شجاعة قطعاً: لا بالصفة الأخلاقية المجردة، بل بشجاعة هذه الشخصية في هذا الحدث. وبالتغاضي عن المسوغات والأعداء و "سوء الحظ"، والأقدار، يتطلب هذا التصرف - تصرف الأم التي تدمر أسرته للحفاظ على الحياة - أن ترى ماذا يحدث وأن تكون قادرة على تحمّل رؤيته، وإن لم تكن قوية وجريئة جراً كافية، ولما كانت هناك حياة على الإطلاق؛ وهي في الوقت نفسه، قوية ومثابرة في مجتمع مدمر، فإنها تدمر الحياة التي أوجدتها هي نفسها. وتشكل هذه الصورة المعقدة والعميقة، للشخصية والحدث، البنية الأساسية للشعور، ممسحة عند بريخت بصورة مباشرة. وإنما إذا نظرنا إلى هذا الحدث، وإلى هذه الشخصية وجهاً لوجه، فإننا نرى ما فعلته: التناقض الأساسي، والقبول المدمر باسم الحياة، والحيوية المتواصلة ضمن الخراب المستمر. وتبدو الضرورة الملحة كثيراً في البقاء على قيد الحياة واضحة فقط في قرع الطفلة البكماء على الطبل لإيقاظ المدينة وإنقاذها: استبدال أدى إلى حتفها، إلا أن هذا حتمي تماماً مثل مرافقة أمها للعربة. وتلك التجربة، تجربة الثورة المسحوقة، وللتجربة الأخرى، تجربة الموافقة اليائسية، يغني الجنود ضمن الحدث الأساسي نفسه:

وإن كنت، ربما، لن تعيش طويلاً

انهض من الفراش وانطلق للحياة

لا يمكن الفصل بين الحيوية والخطر، ولا يمكن الممايزة بين الحقيقة والإدعاء حتى ينتهي الحدث. أما الصراع فينبو ويتطور، ويُنظر إليه من الجوانب كلها حتى يتم ربطه بصراعنا نحن.

ويكمن الإنجاز العظيم لبريخت في "الأم الشجاعة وأطفالها" في الحدث المسرحي، أما إنجازها في "حياة غاليليو" فهو مختلف: إنّه يكمن في الوعي المسرحي. ومن حيث المغزى، تبدو العلاقة واضحة: ينكر غاليليو، تحت الضغط، ما يعرف أنه حقيقة، ويكسب شينين - الاستمرارية الطبيعية والقناعة اللتين لا بد له منهما، والوقت اللازم لكتابة "حوارات" أيضاً، ويفقد الترابط بين حقيقته وعلميه، وبين احتياجات معظم الناس: الاستمرارية الطبيعية والقناعة. إنّه بإنقاذه لحياته، دمر حياة مترابطة، وإنقاذه لعلمه قام بتبديله. وإن الطريقة المسرحية هنا ليست إعادة بناء تاريخية: يوضع غاليليو والأحداث المحيطة به بطريقة خاصة إذ يمكننا رؤية تعقيد الخيارات الحقيقية، ضمن تعقيد مناسب. ويمثل غاليليو العاري حتى خصره، والذي يشرخ دوران الأرض بوساطة نفاحة، ادعاء الحياة الآتية، وبالطريقة الأكثر مباشرة: القناعة والفهم الطبيعيان. إنّه موجود هناك بلا ريب، ولا ينكره إلا نظام فاسد. ومرة ثانية، كما هي الحال في "الأم شجاعة وأطفالها"، نحن إذن في "صراع بين أمرين اثنين": غير أن هذا الصراع دائماً أمر مجازي فحسب - فالصراع هنا بين الجسد والعقل، وبين القناعة والحقيقة، ولكن كلاهما باقي في شخصي واحد وحاجة واحدة ووعي واحد. وتكمن البراعة المميزة هنا في التغلب على التوتر الشديد، كما يجب أن يكون الأمر في الحياة، بوساطة تحريف معين: صحة جزئية تتوسّع إلى أن تصبح شعوراً مزيفاً لكنه مؤثّر. فقد سأل غاليليو:

أيمكننا أن نتنكر ذواتنا أمام الجمهور ونظلاً بعد ذلك علماء؟

الجواب بالطبع، نعم؛ ولكن علماء من نوع آخر. ففي البداية هناك ترابط بين حقيقة النظام الشمسي وحقيقة النظام الاجتماعي: أستمع زيف أحدهما للمحافظة على تعسف الآخر، وغاليليو، بتحديه لأحدهما، يتحدى الاثنين:

إن أكثر الحقائق قدسيةً محمولةً على الأكتاف، فالذي لا يدخل إليه الشك أصبح

يُشك فيهِ الآن. لذا هبت رباح قوية كشفت عن ستر الأمراء والأساقفة المرصعة

بالذهب، فأصبحت الأرجل النحيفة والبدنية تُرى من تحتها، إنهما أرجل كآرجلنا.

وهذه العلاقة يخونها غاليليو مبعداً العلم عن الشارع ليضعه في خدمة البلاط أو في خدمة نظرة خاصة. وترسم صوراً هذا الحل على نحو مؤثر، وبشروطها الخاصة. يتابع غاليليو الذي بقي على قيد الحياة عملهً بذكاية المستبعد، فتعبر مخطوطه "الحوارات" الحدود إلى الحرية. إلا أنها ليست صوراً بسيطةً، إنها تُرى بأشكال معقدة من الحدث. فحيوية الأرض والتفاحة في المشهد الأول بمنزلة دهن الإوزة في المشهد الرابع عشر. وفي المشهد الأخير عندما تتنازل المخطوطه الحدود، مخبئةً في عربة، ويتحدث الأولاد الذين يلعبون عند الحدود - الأولاد الذين هم الجمهور عند بريخت - عن الشياطين والعزافات. كلا الأمرين يحدث: منيخ لإتمام العلم، ومنيخ لفصله عن الحياة العادية. ويكون الحل في خدمة حياة غاليليو العادية: الإوزة وفرصة العمل، وله الحق فيهما. إن وعياً معقداً هنا يُخلق فيه براءة ليس هذا فحسب بل كل ما يجب قوله أيضاً.

يمكن بإيجاز تلخيص تقاليد بريخت المسرحية المهمة. إنه قادر على أن يستعمل بحريّة جديرة، في نقاط كثيرة من عمله، أساليب في العرض والتعليق تعود إلى وعي معاصر لا إلى اتباع أشكال مسرحية قديمة. ومرة ثانية، وبحريّة جديرة، يستطيع أن يتنوع في لغته من المذهب الطبيعي القوي، مازاً بشكليات المجادلة، إلى كثافة الأغنية. وبمعرفته سبيل تقديم الشخصيات بدلاً من افتراض وجودهم وإظهاره، أضف إلى ذلك أنه أوجد طرقاً للربط بين الحضور المادي المكتف، والمدعم بزخم من الصور الطبيعية القوية، وإمكانية الفصل والتعليق، فاسحاً المجال لفحص هذا الحضور ومعانيته، وذلك كله من دون تجريد. وما يجمع هذه الأساليب بعضها إلى بعض، في عمله الأساسي، هو شكل مسرحي بسيط لأول وهلة، إذ يمكن بسهولة إغفال الطاقة الإبداعية فيه. وإن رؤية الحدث الصريح لمسرحية "الأم الشجاعة" أو "غاليليو" - أي تعاقب المشاهد التي هي "لذاتها" مشاهد حادة ومعزولة، لكن يرتبط بعضها ببعض الآخر بنسق معين يُعرف الحدث - تعني رؤية ما يمكن أن يبدو شكلاً غير مدروس؛ مجرد سلسلة: تسجيل للمشاهد. وإنما التغير في الشكل العادي للمسرحيات الحديثة يُلاحظ أكثر كلما دققنا عن كثب. وما تغير هو صيغة تجسُّس الشخصيات في أماكن معينة وفي أوقات معينة. ثم استبدال الشكل المنفصل والمغلق للفصول، ذات البدايات والنهايات المحددة، بهذا التعاقب المفتوح للمشاهد، التي ليست مرنة ومتحركة في تقنياتها فقط، ولا يطغى عليها المشهد الثابت والأوضاع المستمرة، بل هي، على نحو أساسي، حركة منسجمة مع مجرى الأحداث - نهج أكثر مما هي نتيجة. إن هذا الشكل طبعاً ليس من اختراع بريخت، بل هي مستمدة أساساً من المسرحية الإليزابيثية وخصوصاً من شكسبير، عبر بوخز وأخرين. إلا أنه شكلاً يتوافق تماماً مع فهم ذلك النهج - بكونه عزلاً ومقارنةً، وربطاً بالمشاهد - الذي يشكل التجربة المسرحية المُحددة. فمن جانب معين، مسرحية بريخت تنظر في أمر أفراد منفصلين ومنعزلين، وتنظر في علاقاتهم، بتلك الصفة في إطار عملية تاريخية شاملة. فهو لا يكاد يهتم مطلقاً بالعلاقات المتوسطة، في تلك التجربة المعقدة كلياً، الشخصية والاجتماعية معاً، وبطرفي النقيض الفرد المنعزل والمجتمع الحقيقي بصورة كاملة. ويخدم شكله المسرحي، العازل والجديلي، بنية الشعور هذه تماماً. إنه تطوير دقيق لأسلوب تعبير، وما بعد الواقعية الاجتماعية غائب في عمله، في المادة أو في آية تجربة معاصرة مستمرة، وذلك بسبب تلك النوعية من البنية. ومن جانب آخر، فإن مذهب بريخت التعبيري واضح على نحو غير اعتيادي، إنه عملية تطوير للإمكانات بل إنه في بعض الأوقات تحويل للتقاليد المؤثرة، لأنه كان يقوم بوظيفة شرح لا عرض لموقف موضوعي نقدي شامل، ولا لشدة مرافعة خاصة لمصلحة شخص منعزل. فمن محافظته على الدعائم المميزة للمذهب التعبيري - الفرد المنعزل المنكوب والعالم كله الذي يعاني منه - عكس بريخت الإشارات الإيجابية والسلبية المعهودة. فالإشارة الإيجابية الغالبة المشار إليها سابقاً - الفرد المنعزل - تصبح سلبية: لا يُنظر إليها ذاتياً، كما هي الحال في المذهب التعبيري التقليدي، ولكن يُنظر إليها موضوعياً، وذلك بكون هذا الفرد شخصية متميزة بل دالة أيضاً. أما الإشارة الإيجابية، مصدر القيم والشرح، فهي في القطب الآخر: الشمولية، أي العملية التاريخية. وتكمن قوة شكله المسرحي في كونه يسمح بهذا النوع من التوضيح: الذي يجمع دفعة واحدة اللاذع والمتباعد، والذي مع ذلك، يُعد، باتخاذ مظهر التورط والضعف العائين، مترابطاً وإنسانياً بطرق عامة جداً: حاجة وقناعة إنسانيتان تجري معرفتهما واسترجاعهما على نحو ساخر. وإذا كانت العلاقة القطبية لا تزال موجودةً وحتميةً، فإن مسرحيته استعراض للماضي على نحو عميق: فالعزلة التي لا تُحتمل حقيقةً، وعندما نرى الأشخاص يقدمون أنفسهم وأوضاعهم، فإن ما يقدمونه هو، على نحو أساسي، هذه الحقيقة التي تبدو حتميةً ولكنها مرفوضة. ولا يوجه هذا الشكل المسرحي نحو النمو: فتجارب علاقة التحويل والتغيير الاجتماعي

ليست مُتَضَمَّنَةً، وتأتي النغمة والتقاليد نتيجة لذلك: يعرف الأشخاص لِم هم منعزلون، لِم يعرضون أنفسهم للهزيمة، ولم تبدو عليهم مظاهر الهزيمة ومزاياها الانعزالية الضمنية القليلة. إنَّه ينمُّ على أصالةٍ عظيمةٍ، لا لأنَّه يدخلُ إلى عالمٍ جديدٍ، بل لأنَّه يُقوِّمُ العالم القديم بطريقةٍ مختلفةٍ: العالم الذي أبدعه على نحوٍ مباشرٍ، في المسرح، كلُّ من إسبن وتشيوخوف وسترنديغ – عالمُ الهزيمة والإحباط والعزلة، ويعزُّوه بيرانديلو وكُتَّابُ مسرحِ العيبِ إلى حالةٍ عامةٍ، من التفاهة الموروثة وضباع القيم؛ وينقيهِ بريخت من الشفقة والرِّضى – يمسكُ به على مسافةٍ قريبةٍ منه وينتقدُه ويشرحُه. وقد قَلَبَ بريخت الوعيَ المُعَرَّبَ: الذي يقابلُ السلبيَّ بالسليبيِّ اللدود والمنفصلي والحزِّ، هكذا إلى عالمٍ مُعَرَّبٍ يُعَرِّضُ على نحوٍ رئيسٍ من الداخل. وما يجبُ أنْ نُؤكِّدهُ في النهاية هو هذه الصلةُ بين بنية الشعور والتقاليد: وترجعُ طريقتهُ بريخت، وبأبيٍّ معيٍّ جديدٍ، إلى ذلك الوعي؛ فطرائقه الخاصةُ، من دون هذا الوعي، تبدو تقنياتٍ دارجةً فحسب. وكما يحصلُ دائماً عندما ترتبطُ الأساليبُ التقليديةُ بالوعي ارتباطاً وثيقاً، فإنَّ ما ينتجُ هو قدرُهُ كاتبٍ عظيمٍ؛ وطريقتهُ في الرؤية تغبَّرُ باستمرارِ الإمكانياتِ المسرحية. وإذا ما نظرنا إلى المسرحياتِ منذُ أيامِ بريخت في المئة سنةِ الأخيرةِ فإننا نراها بشكلي مختلفٍ: نرى الوعيَ فيها وطرائقها من الخارج، وذلك بنظرةٍ نقديةٍ ثاقبة. ونحنُ لا نقلُّ بذلك من وجهةِ نظرنا على الإطلاق: فتأثيرُ الأعلامِ الكبارِ يبقى كما كان. إلا أنْ تأثيرَ هذا العَلَمِ المختلفِ حاسمٌ. وبهذا التحولِ الأخيرِ، نرى الآنَ عالماً مسرحياً خاصاً برمتهِ – عالمُ الفردِ ضدَّ المجتمع. فلم يكن باستطاعةِ بريخت أنْ يكتبَ خاتمةَ النقديةِ – نقيضه المسرحيُّ – من دون الاعتمادِ على ما ابتدعه الآخرون. ولكنَّ لما كانت الآنَ مكتوبةً في مسرحيتين أو ثلاثٍ، وفي إنجازٍ أوسعٍ ذي وعيٍ قويٍّ لا يُنسى، فإنَّه ينبغي علينا أنْ نناضلَ لندخلَ، كما أصرَّ بريخت نفسه، عالماً من نوعٍ جديدٍ.

المرجع:

Williams, R. (1973), Drama from Ibsen to Brecht. London: Penguin Books, P 316-332.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and
Literature Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



Berthold Brecht by Raymond Williams

Translated by Dr. Fuad Abdul Muttaleb

Professor in the Department of English, University of Jerash, Jordan
fuadmuttalib@jpu.edu.jo

Received : 25/9/2020 Revised : 25/10/2020 Accepted : 27/12/2020 DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.4.3>

Abstract: Raymond Henry Williams is a British academic, writer and critic from Wales. He taught for years as professor of drama at the University of Cambridge. He was an influential figure within the New Left and in English cultural circles in general. His writings on politics, culture, the media and literature constitute an important contribution to Marxist criticism of culture, literature and the arts. His work laid the foundations for the field of cultural studies and the materialistic cultural critical approach. He has books including: Culture and Society, Drama from Ibsen to Brecht, Culture and Materialism, Politics and Literature, Modern Tragedy and several literary works. In his book, Drama from Ibsen to Brecht (1973), which has been published in successive editions and is truly one of the most important studies in world drama, Raymond Williams examines in a typical critical manner the development of the dramatic form from Ibsen to Brecht with a critical account and revaluation. It provides the reader with deep insights into the role of drama in society and the way the dramatic language works. This constitutes an essential reading for theater-goers, critics and students of literature alike. The seventh chapter of the book, represented by the current chapter translated into Arabic, includes a study on the main plays of the dramatist and poet Brecht with a comprehensive view of his work and the development of his dramaturgy from the beginning of the twenties until the epic theater in 1931. In his remarkable period between 1937-1945, he wrote his famous plays: Mother Courage, The Good Woman of Sezuán, The Life of Galileo, and The Caucasian Chalk Circle. He founded the Berliner Ensemble in 1949. Williams examines here the development of Brecht's plays and the obscurities and contradictions in the dramatic success. The works of this stage in his career along with his theory of epic theater, dealing with production, performance, acting, and criticism and so on, form the two main interrelated contributions, in which he used his political and left-wing ideas as a prominent theater leftist artist.

Keywords: *Berthold Brecht; the epic theater; the dialectics in theater; Raymond Williams; the German drama.*