تداخل الأساليب الفنية في مسرحية" ليلة مصرع جيفارا العظيم " لميخائيل رومان

د. طارق عبد المنعم عبد الرازق محمد*

المستخلص

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن صيغة التداخل في الأساليب الفنية داخل مسرحية "ليلة مصرع جيفارا العظيم" لميخائيل رومان، وتوظيف الكاتب لهذه الأساليب، بما يحقق أهدافه الجمالية والفكرية. ويكشف البحث عن مدى اقتراب الكاتب من هذه الأساليب وابتعاده عنها أحيانا.

استعان الباحث بالمنهج التحليلي الوصفي لدراسة التقنيات التي استخدمها الكاتب، وطريقة توظيفه لهذه التقنيات لتحقق أهدافه الجمالية والفكرية.

قسم الباحث دراسته إلى مبحثين، أولهما مبحث نظري، استعرض فيه الباحث المدرستين الأساسيتين اللتين كان لهما التأثير الأكبر في المسرحية، وهما: مدرسة بيراندللو، ومدرسة بريخت، أما المبحث الثاني، فهو مبحث تطبيقي، ارتكز على تحليل المسرحية، واستخلاص مدى التأثر الكاتب بالمدرستين، وطريقة توظيفه لتقنياتهما.

توصل الباحث إلى عدد من النتائج التي تكشف عن طبيعة توظيف الكاتب لتقنيات المسرح داخل المسرح، والتغريب الملحمي.

الكلمات المفتاحية : التداخل – الأسلوب – المسرح الملحمي – التغريب الملحمي – التأرخة.

The overlap of artistic styles in the play:
"The Night of the Great Guevara's Death" by Mikhail Roman

Dr.Tarek Abd Elmoneam Abd Elrazek mohamed

Abstract

This research seeks to reveal the overlapping formula in the artistic styles within the play "The Night of the Great Guevara's Death" by Mikhail Roman, and the writer's use of these methods, in order to achieve his aesthetic and intellectual goals. The research reveals the extent to which the writer approaches these methods and sometimes distances himself from them.

The researcher used the descriptive analytical method to study the techniques used by the writer, and the way he employs these techniques to achieve his aesthetic and intellectual goals.

The researcher divided his study into two sections, the first of which is a theoretical one, in which the researcher reviewed the two main schools that had the greatest influence in the play, namely: the Pirandello School and the Brecht School, for the second topic, it is an applied one, which is based on analyzing the play, and extracting the extent of the writer's influence on the two schools, and the way he employs their techniques.□

The researcher reached a number of results that reveal the nature of the writer's employment of theater techniques within the theater, and epic alienation.

Keywords: Overlap – Style - Epic Theatre - Epic Alienation – Historization .

مقدمة

يعد ميخائيل رومان أحد أهم كتاب المسرح في حقبة الستينيات، فقد ساهم في تلك النهضة المسرحية التي شهدتها تلك الفترة، وتتميز أعماله المسرحية بارتباطها الوثيق بقضايا الواقع المصري، ومواكبتها للتغيرات والتحولات التاريخية التي مارست تأثيراتها في المجتمع المصري. وتجاوزت أعماله المسرحية النظرة الأيديولوجية الضيقة، لكي يعبر بمنظور نقدي عن

◆ مدرس بقسم الدراسات المسرحية – كلية الآداب- جامعة الإسكندرية .

إشكاليات هذه الحقبة التاريخية، وعن أزمة الإنسان المعاصر تحت وطأة واقع تاريخي مأزوم. فلقد استطاع ميخائيل رومان تجاوز النزعة الدوجمائية التي تجعله ممثلا لأفكار بعينها، فقد كانت قناعاته الخاصة تشكل نسقا فكريا خاصا ينفتح علي أفكار واتجاهات مختلفة، وربما متعارضة، فنجده، علي سبيل المثال، يؤمن بالإشتراكية والعدالة الإجتماعية، ولكنه في الوقت نفسه يهاجم أساليب القهر والاستبداد التي ارتبطت بتطبيقاتها في المعسكر الشرقي، وهو يرفض الرأسمالية الغربية ويندد بالإمبريالية العالمية، ولكنه لا يرفض المفهوم الليبرالي الذي يدعو إلي التحرر والانعتاق في ظل مفاهيم ديمقراطية حقيقة، فالرجل الذي كتب مسرحية "الوافد"، للتنديد بالحكم الشمولي في ظل المجتمعات الإشتراكية، هو نفسه الذي يهاجم النظام الرأسمالي العالمي في مسرحية " ليلة مصرع جيفارا"[1]، وينتقد النظام السياسي في الستينيات، ويندد بالفساد الذي استشري في بنية المجتمع المصري خلال الحقبة الناصرية، فمسرحية " كوم الضبع" علي سبيل المثال، تفضح السلبيات التي تزامنت مع تطبيق الفكر الإشتراكي.

ويبدو كاتبنا مطلعا علي كافة التيارات المسرحية الغربية، ونراه يسعى دائماً إلي توظيف التقنيات المرتبطة بتلك الأساليب، ولكنه كثيرا ما يتحرر من الأسس الفكرية التي ترتكز عليها هذه التقنيات، فنجده يوظفها توظيفا خاصا يتلائم مع أهدافه الفكرية والجمالية، ولهذا نلمح تداخلا في الأساليب الفنية داخل مسرحياته، وبمثل الكيفية التي تتحرر بها أفكاره ومعتقداته، تتحرر أيضا أساليبه الفنية، بعيدا عن الأطر المدرسية التي تفرض سيطرتها علي غيره من الكتاب، "حيث دأب رومان علي البحث والتجريب في نصوصه المسرحية، فلم يتوقف عند صيغة محددة أو شكل معين، بل كان يبحث ويجدد ويغامر باستمرار في آفاق واسعة، تتضمن أشكالا وبنى مسرحية مختلفة، لذا نجد تجاربه الإبداعية تحمل ملامحا من المسرح التقليدي، خاصة ما يتعلق بتيار (الواقعية)، كما نجد ملامح من (المسرح الملحمي) و(الوثائقي)، وملامح من (مسرح اللامعقول)، و(المسرح داخل المسرح)، والتعبيرية."[2]

ويستهدف هذا البحث، التعرف علي التقنيات الفنية التي وظفها ميخائيل رومان في مسرحية "ليلة مصرع جيفارا"، واكتشاف مقاصده الفكرية والجمالية التي ترتبط بتوظيف تلك التقنيات، حيث يبدو لنا أن الكاتب قد وظف بشكل أساسي تكنيك المسرح داخل المسرح في مسرحيته، وهو تكنيك قديم، ولكن توظيفه في المسرحيات المعاصرة ارتبط باسم الكاتب الإيطالي "لويجي براندييللو"(Luigi Pirandello)، بالإضافة إلي تقنيات التغريب الملحمي التي ارتبطت بنظرية الكاتب الألماني "برتولد بريخت" (Bertolt Brecht) ، وهناك تأثيرات أخري سيتم رصدها من خلال التحليل، ويستهدف البحث أيضا الكشف عن الكيفية التي تم بها هذا التوظيف، بعدا أو اقترابا من الأسس الفكرية لهذه التقنيات، في ضوء الاتجاهات المسرحية التي تنتمي إليها.

وتكمن أهمية البحث في أنه محاولة لإلقاء الضوء علي صيغة التداخل في الأساليب الفنية داخل المسرحية الواحدة، وتوظيف تقنيات فنية، بعيدا عن الأسس الفنية التي ترتكز عليها، بما يساهم في تحقيق جماليات خاصة للعمل المسرحي، ويحرره من التبعية للاتجاهات المسرحية الغربية في صورتها المدرسية، كما أنه يلقي الضوء علي أحد أهم إبداعات ميخائيل رومان، الذي حاول من خلال نزعته الانتقائية خلق أعمال مسرحية متفردة.

ويلجأ الباحث إلي المنهج التحليلي الوصفي لدراسة التقنيات الفنية التي وظفها الكاتب في مسرحيته، مع عدم إغفال العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون، حيث تساهم هذه التقنيات في التأكيد علي تيمات مضمونية وفكرية ترتبط بالمقولات الفكرية العامة للنص المسرحي.

---

[1] انظر: ميخائيل رومان: ليلة مصرع جيفارا العظيم، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

[2] مصطفي العبود: تشريح القهر- قراءة في مسرح ميخائيل رومان-، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠، ص ١٠٥.

ويهدف البحث إلي التعرف علي التقنيات المسرحية التي تم توظيفها في مسرحية "ليلة مصرع جيفارا العظيم"، مع البحث في الحيثيات الفكرية التي استوجبت هذا التوظيف، ومقارنتها بالأسس الفكرية التي ارتكزت عليها هذه التقنيات في اتجاهاتها المسرحية الأصلية.

ويفترض البحث أن هذه المسرحية تعتمد علي تداخل العديد من الاتجاهات المسرحية، وأهم هذه الاتجاهات هي " المسرحية داخل المسرحية "، و" تقنيات التغريب الملحمي"، وتقنيات مسرحية أخري سيكشف عنها التحليل فيما بعد.

وتتمثل إشكالية البحث في تداخل الأساليب المسرحية المختلفة في هذه المسرحية، والبحث عن الرؤي الفكرية والجمالية التي استوعبت هذه الاتجاهات المتنوعة داخل نص واحد، مما يعني أن الكاتب قد قام بتوظيف هذه الاتجاهات بصورة خاصة تتلائم مع معطياته الفكرية والجمالية، بصرف النظر عن الأسس الفكرية التي ترتكز عليها هذه التقنيات في الاتجاهات المسرحية التي تنتمي إليها، وتنطوي هذه الإشكالية علي عدة أسئلة يحاول البحث الإجابة عنها، وهي :

١. ماهي التقنيات المسرحية التي قام الكاتب بتوظيفها ؟
٢. ماهي الأسس الفكرية التي ترتبط بهذه التقنيات في الاتجاهات المسرحية الأصلية التي تنتمي إليها ؟
٣. ما هو أسلوب توظيف هذه التقنيات في مسرحية (ليلة مصرع جيفارا) لميخائيل رومان؟

وينقسم البحث إلي مبحثين رئيسيين، يتناول المبحث الأول الدراسة النظرية لتقنية المسرح داخل المسرح، وتقنيات التغريب المسرحي، أما المبحث الثاني، فيتناول، بشكل تطبيقي، الأسلوب الخاص الذي اتبعه ميخائيل رومان في توظيف هذه التقنيات.

أولاً :المبحث النظري

في هذا المبحث، يتناول الباحث الأسس الفكرية والجمالية للتقنيات المسرحية التي وظفها ميخائيل رومان في مسرحيته، والتي تتمثل في تقنية "المسرحية داخل المسرحية" و" تقنيات التغريب الملحمي". وقد يبدو في الظاهر أن هناك تشابها في طبيعة الأثر الفني الذي تحققه تلك التقنيات، استنادا إلي معارضتها للنظرية الأرسطية، التي تعتمد مبدا الإيهام الفني بحقيقة الأحداث التي تدور علي خشبة المسرح في زمن خاص يتم تعيينه داخل المسرحية. الأمر الذي يجعل التمييز بين هذه التقنيات موضوعا إشكاليا بحق، ولهذا يهتم هذا المبحث بدراسة التقنيات الفنية عند كل من بيراندييللو وبريخت، في محاولة للتمييز بينهما، استنادا إلي طبيعة كل من الفكر الذي يصوغ عناصر الشكل والتقنية، والفكر الذي يرتبط بالمقولات الفكرية والأسس الفلسفية التي يتأسس عليها كلا المسرحين.

١- المسرحية داخل المسرحية عند بيراندييلو

تعريف المسرح داخل مسرح : "هو اسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية، بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتموضعان ضمن مكانين وزمانين، تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية"[٣].

وهو تكنيك قديم"وأول من قدمه في المسرح هو الكاتب الانجليزي "وليم شكسبير" (William Shakespeare) في مسرحية (هاملت)، في الفصل الثالث من المسرحية، حين تقدم

[٣] ماري الياس وحنان القصاب: المعجم المسرحي ،ط٢، بيروت ، مكتبة لبنان ، ٢٠٠٦ ، ص٤٣٥ .

فرقة مسرحية مشهدا تمثيلياً داخل المسرحية، كما استخدم هذا الأسلوب أيضاً الكاتب الايطالي (لويجي بيراندللو) في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، و(الليلة نرتجل)"[٤].

وتعد مسرحية (ستٍ شخصيات تبحث عن مؤلف)[٥] ١٩٢١، من "بين مسرحيات براندللو العديدة، أكثرها شهرة وتأثيراً علي خشبة المسرح، ولدينا في هذه المسرحية مجموعة من الممثلين يقاطعهم بشكل صفيق، دخول ست شخصيات تركهم مؤلفهم صفر اليدين بعد خلقهم دون إتمام المسرحية، إنهم يطالبون بتمثيل قصتهم علي المسرح، ويوافق المخرج المتورط في نهاية الأمر، هنالك يؤدون علي المسرح عرضا تدريبيا تستوقفه الشخصيات بصفة مستمرة، منتقدين جهود الممثلين الذين يحاولون تمثيل قصتهم. وفي المسرحية أداء باهر أخاذ، فيه يقوم براندللو بمقابلة ذكية بين دنيا المسرح وواقع الحياة نفسها"[٦].

ومما لاشك فيه أن بيراندييللو في هذه المسرحية" قد أعلن تمرده علي نظرية المحاكاة بمفهومها الطبيعي أو المرآوي، لتصبح مسرحيته تلك، بما تحمله من تقنية المسرح داخل المسرح، بمثابة تحطيم للمسرحية محكمة الصنع، وتتحول إلي نوع من المسرح يبحث في الخيال المسرحي نفسه كموضوع للدراما استمر في العديد من المسرحيات التي انتجت فيما بعد، وتحمل تقنية المسرح داخل المسرح"[٧].

وقد ارتبطت تجارب بيراندييللو ذات الطابع التجريبي "بتحقيق تجاربه التي شغلت باله، وهي البحث في ماهية الحقيقة وطبيعة الوهم، والكشف عن الحقائق الخاصة بالأدوار، وأساليب التنكر الواعية للإنسان، وصعوبة اكتشاف الحقيقة في جوانب الشخصية التي لا تلبث علي حال، والتي تستعصي على المعرفة في جوهرها، وتلك هي التجربة التي تكمن خلف خيال الشخصيات الست"[٨].

لقد أصر بيراندييللو علي اعتبار هذا البحث هدفه الخاص، " ففي سعيه إلي إجراء المقارنة بين الحقيقة والخداع، (وهو الأمر الذي يعلن دوما عن رغبته في تحقيقه)، كان بحاجة إلى استخدام شكل درامي يستطيع أن يخلق اعتقادا... بالحقيقة الجوهرية، والتجربة المشتقة من الحياة"[٩].

"ولقد تأثرت مسرحيات بيراندييللو بالحركة المسرحية التي سادت في إيطاليا آنذاك، واستهدفت التصدي للمسرحية الرومانسية، وكشف القناع عن توجهاتها الفكرية والفنية، فقد كتب "لويجي كياريللي" في عام ١٩١٦ مسرحية الوجه والقناع La Machera e il Volto، والمسرحية محاكاة هازئة، وكاريكاتير ممسوخ للمسرحية الرومانسية، وشخصياتها دمى تتم معالجتها في إطار التعقيد الوضعي، وقد أصبح عنوان هذه المسرحية شعارا للحركة العامة التي جاءت في أعقابها، وعمدت إلي فضح المسرحية الرومانسية، ونزع القناع عن أخلاقياتها الوضعية، والكشف عن الشكل الفعلي للحياة التي تخفيها بين جوانحها"[١٠].

---

[٤] محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم ، ط٣ ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د/ت، ص١٦٧.

[٥] انظر: لويجي بيراندللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، ع١٤، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د/ت.

[٦] لويس فارجاس: المرشد إلي فن المسرح، ترجمة: أحمد سلامة محمد ومرسي سعد الدين، سلسلة فنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥، ص١٨٤.

[٧] رضا غالب: الميتاتياترو- المسرح داخل المسرح- ، سلسلة دراسات ومراجع المسرح، العدد٤٢، القاهرة، أكاديمية الفنون،٢٠٠٦، ص١٠٦.

[٨] ريموند وليمز: المسرحية من إبسن إلي إليوت، ترجمة: فايز اسكندر، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د/ت، ص٣٠٤.

[٩] المرجع السابق، ص٣٠٩.

[١٠] انظر: المرجع السابق ص ص ٢٩٩-٣٠٠.

ويرى بيراندييللو أن الحياة في الدراما " تلبس قناعاً مزدوجاً: قناع يفرضه الكاتب علي المسرحية، وقناع ثان يفرضه العرض المسرحي، وثمة ثلاث مسرحيات قد كرست للتدليل علي هذا: " ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، و"كل علي طريقته " و"الليلة نرتجل"[١١]، وفي أحسن هذه المسرحيات الثلاث، وهي ست شخصيات، نجد مستويات الحقيقة الثلاثة يتصادم كل منها بالآخر خلال المسرحية طوال الوقت "[١٢].

ولكننا نشير إلي أن" مفهوم (الوجه والقناع) لاينحصر في إطار هذا التقديس لكل ماهو مناقض للرومانسية، فقد امتد تطوره اللاحق إلي مواقفٍ تبدي فيها شخصية ما موافقتها علي أن تلعب دورها لسبب أو لآخر، ثم تجد القناع آنذاك شيئاً لايمكن احتماله... وقد تطور الأمر بعد ذلك إلي استخدام الموقف الذي تساق فيه شخصية ما إلي إدراك أنها كانت تلعب دورا، حيث يسقط القناع فجأة، فتضطر إلى بحث هذه الحقيقةٍ التي رفعت عنها الستار"[١٣].

لقد حاول بيراندييللو أن يوجد مجالا في المسرح للتعبير عن متناقضات الحياة، (الوجه/ القناع) (الحقيقة/ الوهم) (الثابت/ والمتحرك) (الذات/ الموضوع). ويري "بامبر جاسكوين"(Baber Gascoigne) أن التعبير عن المتناقضات المسرحية، هو جزء من إسهامات بيراندييللو في المسرح الحديث، وهي سنده الأكبر في دعوي التجديد[١٤].

وقد كتب بيراندييللو في عام ١٩٠٢ " إن الحياة فيما أري قطعة مؤسية من العبث، وهي مؤسية إلى أقصي حد، فنحن دون أن نكون قادرين علي أن نعرف لماذا ولا لأي سبب أو غرض، نشعر في أنفسنا بأننا في حاجة إلى أن نخدع أنفسنا باستمرار، بأن نخلق نوعا من الحقيقة، نكتشف من آن لأخر أنها وهم لاجدوي منه ولا طائل تحته... مليئ بالشفقة المريرة على كل أولئك الذين يخدعون أنفسهم، غير أن هذه الشفقة لايمكن أن تهوي بحيث تلحق بها سخرية المصير"[١٥]

والأسس الفكرية التي يرتكز عليها بيراندييللو مأخوذة من "بيرجسون" (Henri Bergson) وآراؤه حول الارتقاء الإبداعي، "حيث هناك دافع غريزي غلاب داخل الإنسان يدفعه للتحرك باتجاه حالة أعلى من الوجود، ولكي يظهر حيوياً، عليه أن يتغير على الدوام، ويرغب الناس بالنظام الذي لا يمكن الحصول عليه إلا بالثبات، فهناك صراع داخل الإنسان، وهو يعيش داخل مجتمع خاضع للصراع نفسه"[١٦].

إن آراء بيرجسون فحواها بإيجاز، "أن الحياة أو (الواقع أو الزمن) مائعة، متنقلة، زائلة، ولا قرار لها، إنها بعيدة عن نطاق العقل، ولاتنعكس إلا في الفعل التلقائي أو الغريزة، بيد أن الإنسان الذي منح العقل، لايستطيع العيش بالغريزة كالوحوش، وهو لا يستطيع أن يقبل كينونة تتغير علي الدوام، فهو بالتالي يستخدم العقل لتثبيت الحياة عن طريق التعريفات، ولما كانت الحياة عصية علي التعريف، فإن مثل هذه المفاهيم أوهام، والإنسان يدرك من آن لآخر الطبيعة الوهمية لمفاهيمه، ولكن لكي تكون إنسانا، معناه أن ترغب في القوالب، فكل مالا قالب له يملأ الإنسان خشية وارتيابا، إن عماد فلسفة براندللو هو قول" ت.س.اليوت" (T.S. Eliot) إن

---

[١١] انظر: لويجي بيراندللو، الليلة نرتجل، سلسلة مسرحيات عالمية، ع ٥، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

[١٢] إريك بنتلي: المسرح الحديث، الجزء الأول والثاني، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د/ت، ص ص ٢٥٦-٢٥٧.

[١٣] المرجع السابق ص ٣٠٣.

[١٤] بامبر جاسكوين: الدراما في القرن العشرين، ترجمة: لويس عوض، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،د/ت، ص٩.

[١٥] مقتبس في: جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلي الآن، بيروت، منشورات المكتبة العصرية،د/ت، ص١٧٨.

[١٦] سامي عبد الحميد : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، بغداد، مطبعة الدوسكي، ٢٠٠٧، ص١٤٣.

البشرية لا تطيق قدراً كبيراً من الواقع"[١٧]، ولكي يستطيع الإنسان مواجهة هذه الإشكالية (التغير في الكينونة)، كان عليه "أن يتحاشي الواقع بأن يوقف الزمن، فعن طريق ممارسة الوعي، أو العقل، يصل الإنسان إلى اللازمان، وفي إطار هذا المعنى يقول ت. س. إليوت": " أن تكون واعيا معناه ألا تكون في الزمان"[١٨].

وتنعكس هذه المفاهيم علي أعمال بيراندييللو" فظاهر مسرحيات بيراندييللو ورواياته أنها تدور حول نسبية الصدق، وتعدد الشخصية، واختلاف مستويات الحقيقة"[١٩]، فبيراندييللو يدلل من خلال مسرحياته علي عدم وجود حقيقة مطلقة، والمبدأ الذي يحكم تصوير الشخصيات في مسرحياته، يتأسس علي انتفاء هذه الحقيقة بشكل دائم، فمنظور الشخصيات في اتجاه بعضها البعض يتحرك دائما في اتجاه القناع أو الصورة الخارجية التي لاتعكس الحقيقة، غير أن صورة القناع هي الأخري – كما في ثلاثيته الشهيرة – تتحول وتتبدل بتأثير تداخل مستويات الوهم والواقع، الأمر الذي يساهم في انتفاء أية حقيقة موضوعية.

ولقد اعتمد بيراندييللو في ثلاثيته الشهيرة "علي توظيف تقنيات عدة تؤكد فلسفته حول نسبية الحقيقة، أهمها تحطيم الحاجز الوهمي بين العمل المسرحي والمتفرج في الصالة، وتحطيم الحدود المعروفة للحبكة، عن طريق الخلط بين مشاهد المسرحية (الوهم الفني)، وبعض الأحداث الواقعية (الواقع الدرامي)، هذا إلي جانب النهايات المفتوحة التي لا تكتمل، تأكيدا لاستمرار الجدل القائم بين مستويات التجربة التي لا يمكن أن تكتمل لتصل إلي حقيقة مطلقة"[٢٠].

ولقد تأثر بيراندييللو بالحركة التكعيبية، وهي حركة فنية كانت تستهدف "محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء فيه إلي مستوياته المتعددة، وتحليل العلاقات المتشابكة التي تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى"[٢١].

وتري نهاد صليحة أن مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، هي أصدق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية، ففي هذه المسرحية " يحطم بيراندييللو التصور التقليدي الفوتوغرافي للواقع، ويعمل فيه فكره ليكشف لنا مستوياته المتعددة، وعلاقاته المتشابكه، مستندا إلي فلسفة التكعيبيين، ومؤكدا لفكرة نسبية كل شئ، وفكرة استحالة المعني المطلق لأي شئ، وفكرة أن الاستمرارية إنما هي وهم، وتتبلور تلك الفلسفة في المسرحية دراميا، لتعكس مشكلة تعريف الشخصية في ضوء العلاقات المتعددة المتغيرة، وفي ضوء التباين بين ظاهر الأمور وباطنها"[٢٢].

إن التوجه المباشر في هذه المسرحية نحو التكعيبية يبدو واضحاً من خلال اسمها، فهو يسميها "مسرحية في طور التأليف"، أي لم تكتمل بعد ، إذن فهي – كأي عمل تكعيبي – تحوي إمكانية التغير المستمر اللانهائي، وبيراندييللو يفتت في هذه المسرحية الواقع المقدم علي خشبة المسرح إلي مستويات متعددة، تتصارع وتتلاحم، ويهدف إلي ربط تلك المستويات بالمتفرج، بحيث

---

[١٧] روبرت بروستاين: المسرح الثوري – دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلي جان جينيه –، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د/ت، ص٢٥٦.

[١٨] المرجع السابق، ص ٢٦٥.

[١٩] إريك بنتلي: المسرح الحديث، مرجع سبق ذكره ص٢٥٣.

[٢٠] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٤٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩، ص ص ١٠١– ١٠٢.

[٢١] أمل مصطفي: اتجاهات الفن الحديث، القاهرة، الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٩، ص١٨.

[٢٢] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ص ٩٨–٩٩.

يصبح هو نفسه أحد المستويات التي لا تنفصل عن المسرحية، في محاولة لتحطيم الحاجز الوهمي بين العمل وواقعه المباشر"[٢٣].

وتشير نهاد صليحة إلي أهم الملامح التكعيبية في هذه المسرحية، ويمكن إيجاز ماذكرته علي النحو التالي:

- إقحام المتفرج في الحدث المسرحي.
- تحطيم الحاجز الوهمي بين العمل الفني وواقعه المباشر.
- استثارة غضب وسخط المتفرج كهدف في حد ذاته.
- المتفرج بالنسبة للمسرحية، كقطعة الكولاج التي استخدمها التكعيبيون في لوحاتهم بغرض كسر الفواصل بين عالم الألوان والتشكيلات الهندسية، وعالم الواقع الخارجي للوحة.
- تحقيق الصدام بين الفن والواقع، بين محاكاة علي خشبة المسرح، وأحداث الحياة خارج المسرح[٢٤].

وقد وظف بيراندياللو هذه التقنيات للتأكيد علي نسبية المنظورات، وانتفاء المطلق، وتعدد مستويات الحقيقة، وتداخل عالم الفن مع عالم الواقع.

وتلخص عزة الملط الأسس الفكرية لمسرح بيراندياللو في الآتي:

- نسبية الحقيقة ونسبية المعني، من خلال الكشف عن تعدد الآراء والتفسيرات الناتجة عن إعادة تمثيل حادثة معينة، والتأكيد علي انتفاء الحقيقة المطلقة.
- إبراز مستويات الحقيقة، من خلال تداخل عالم الوهم الفني مع عالم الواقع الدرامي.
- التأكيد علي تداخل صورة الوجه والقناع، الناتجة عن التضارب بين صورة الشخصية وفق منظورها الخاص وصورتها كما يراها الأخرون.
- تتحول الشخصيات عن مواقفها وفقاً لمنظورها الخاص تجاه الحقيقة، والمعنى الذي تنتجه بفعلها الخاص"[٢٥].

ونلاحظ أن بيراندياللو لا يكترث بالمفاهيم الأيديولوجية التي تكرس الفن كوسيلة من وسائل الإصلاح الإجتماعي، فهو يري "أن مشاكل الحياة لا حل لها، ولاتوجد في رأيه إمكانية للخلاص عن طريق الحياة الاجتماعية أو حياة الجماعة، وهو في الحقيقة يعارض أشد المعارضة جميع أشكال الهندسة الإجتماعية، ويحتقر أشد الاحتقار المثل والمثاليين الطوبويين، ثم إنه يعتبر استخدام الفن استخداما اجتماعيا خيانة للفن، وهو يقول: لابد للمرء أن يختار بين أهداف الفن وأهداف الدعاية، وعندما يصبح الفن أداة لفعل معين ولفائدة عملية، فمعني هذا التضحية به والقضاء عليه"[٢٦].

---

[٢٣] المرجع السابق، ص ص ١٠٠،٩٩.

[٢٤] انظر: المرجع السابق، ص: ص: ١٠٣ : ١٠٨.

[٢٥] انظر: عزة الملط: الحقيقة النسبية بين بيراندياللو ومحمود دياب - دراسة تطبيقية مقارنة بين مسرحيتي " كل شيخ وله طريقة" و" ليالي الحصاد"، مجلة كلية التربية، جامعة طنطا، العدد الثالث(٥١) ٢٠١٣، ص٢٩٢.

[٢٦] روبرت بروستاين: المسرح الثوري - دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلي جان جينيه-، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٣.

٢ : تقنيات التغريب الملحمي

تأثر برتولد بريخت بالفلسفة الماركسية ومنظرها (Karl Marx)، وارتبط مسرحه بالترويج لتلك الأفكار، وقد ناهض المسرح التقليدي الذي يقوم علي نظرية أرسطو في الدراما، لاعتقاده أن هذا المسرح القديم يعمل علي ترسيخ المفاهيم السياسية والاجتماعية القائمة، ومن ثم فإن هذا المسرح التقليدي - في رأيه - غير مؤهل للمساهمة في خلق الوعي الثوري لدي القطاعات العمالية التي ترزح تحت وطأة النظام الرأسمالي، ولقد ساهم الجانب التحريضي في المسرح الملحمي في خلق تقنيات جديدة في المسرح، استهدفت تلك التقنيات تفعيل المنظور النقدي للمتلقي تجاه الظواهر الاجتماعية والسياسية، علي أن يساهم هذا المنظور في إحداث تغيرات نوعية وكمية في بنية الأنظمة السياسية التقليدية. إن النزعة الموضوعية للدراما الملحمية قد سعت - وفق مفاهيم ماركس - إلي تصوير الواقع الاجتماعي وفقا للقوانين التي تحكم حركة التغيير والتطور، مستهدفة التأثير في المتلقي لدفعه إلي الثورة والتمرد من أجل إسقاط النظم الرأسمالية، فقد حاول بريخت أن يضع المتفرج في مواجهة فكرية مع الواقع الاجتماعي، الأمر الذي تطلب معالجة خاصة للعناصر الدرامية التي تحول بين المتلقي والتفكير الناقد، كما حاول بريخت تحرير المتلقي من العناصر الإيهامية التي تشكل جوهر الدراما الأرسطية، وذلك بالتأكيد علي مسرحة كافة التقنيات التي ترتكز عليها الرؤية الدرامية التي تشير إلي واقع تاريخي خاص. ويشير الإرشاد المسرحي في كل نصوص بريخت، إلي ضرورة الالتزام بقواعد التغريب الملحمي وتقنيات كسر الإيهام. وقد لجأ بريخت إلي معارضة النظرية الأرسطية معارضة تامة، من خلال نظريته التي عرفت بنظرية المسرح الملحمي، والتي ارتكزت علي مجموعة من التقنيات تحقق الأهداف الأيديولوجية للكاتب، مثل كسر الإيهام، وتحرير المتلقي من العناصر الانفعالية التي تحول بينه وبين التفكير الناقد، مثل:

الارتكاز علي السرد وإعطائه أهمية خاصة وأدوارا وظيفية مختلفة، حيث يساهم السرد في كسر الإيهام بحقيقة المشاهد التي يتم تجسيدها، كذلك يحل السرد محل المشاهد التي تتميز بقدر كبير من التحميل الانفعالي، كما يتضمن السرد كذلك منظور السارد تجاه الموضوعات التي يجري سردها، ويسمح السرد أيضا بتغطية أحداث جرت بعيدا عن خشبة المسرح، بصرف النظر عن المدة الزمنية التي تستغرقها هذه الأحداث، وأحد حيثيات تسمية مسرح بريخت بالمسرح الملحمي، هو ارتكازه علي معالجة خاصة للسرد في بنية المسرحية، فالملحمة بصفتها جنسا أدبيا تعتمد هي الأخري علي السرد." ولقد استعان بريخت بالسرد طلبا لكسر الإيهام، وتحقيقا للأثر التغريبي، لما للسرد من طبيعة غير إيهامية، إذ أن السرد يوقف تسلسل الأحداث المتجسدة، ومن ثم يوقف اندماج المتلقي وايهامه بأن مايدور علي خشبة المسرح هو حقيقة تتجسد أمامه. وقد توسع بريخت في استخدام السرد، فأضاف إلي الوظائف التقليدية للسرد وظائف أخرى، مثل توصيف الفعل المسرحي في أثناء تجسيده، أو سرد الأحداث المقبلة قبل تجسيدها، أو التعبير عما يدور في دخيلة نفوس الشخصيات الحاضرة علي خشبة المسرح"[٢٧].

و يستهدف المسرح الملحمي إقصاء العناصر العاطفية والانفعالية وتحييدها، فهي التي يتأسس عليها المسرح التقليدي، مثل: التشويق والترقب والتوحد والتطهير الأرسطي، وذلك حتي يتسنى للمتلقي إعمال عقله فيما يشاهده علي خشبة المسرح، خاصة وأن المقولات الفكرية للكاتب تتحقق باعتبارها تركيب عقلي ومنطقي في ذهن المتلقي، وفي بعض المسرحيات الملحمية، يلجأ الكتاب إلي البدء بعرض النهاية، ثم العودة إلي عرض أحداث المسرحية من خلال تكنيك استرجاعي يعتمد علي أساليب شبه سردية .

وبنية النص المسرحي الملحمي لا ترتكز علي الترابط العضوي بين الأحداث، فالأحداث لا تعتمد علي هرم فريتاج، حيث تتصاعد الأحداث علي خط الفعل الصاعد وصولا إلي الذروة ثم

---

[٢٧] أيمن أحمد الخشاب: تأثيرات نظرية التغريب الملحمي علي تقنيات الإخراج في عروض المسرح المصري المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، قسم المسرح، ١٩٩٩، ص٧٠.

تهبط بعد ذلك علي خط الفعل الهابط وصولاً إلي نهاية المسرحية،[٢٨] ولكن الأحداث في المسرح الملحمي تتطور في قفزات، ذلك أن النص المسرحي في المسرح الملحمي يعتمد علي لوحات تتجاور وتتابع زمنيا، وترابط هذه اللوحات استنادا إلي المنطق الدلالي العام الذي يحكم العمل المسرحي للتأكيد علي المقولات الفكرية للكاتب، بعيدا عن المنطق الدرامي التقليدي الذي يعتمد علي العلاقات الترابطية السياقية. وهذا مايؤكده د. محمد زكي العشماوي، حيث يقول: " إن المسرح الملحمي لايهتم بما يهتم به المسرح التقليدي، وخاصة ما يسمي وحدة الموضوع أو الحدث، أو البناء الدرامي الهرمي، أو تطور الأفعال التي تربط بين أجزاء المسرحية وتجعلها تتصاعد إلي القمة ثم تنحدر إلي النهاية"[٢٩].

ويلجأ بريخت إلي مفهوم التأرخة historicization "وتعني إبراز الملامح التاريخية، وتصوير الأحداث والشخصيات باعتبارها ظواهر تاريخية عابرة"[٣٠]، لهذا يستلهم بريخت معظم موضوعات مسرحياته من التاريخ أو التراث، وهو يهدف إلي إظهار الكيفية التي تمت بها التحولات التاريخية. إن المنطق الماركسي الذي اعتنقه بريخت يفترض حتمية التغيير، والتحولات التاريخية الكبري في تاريخ الإنسانية تؤكد هذا الفرض وفقا للمنظور الماركسي، ويظهر بريخت في مسرحياته كيف كان التغيير ممكنا في الماضي، ولهذا فالتغيير ممكنا في الحاضر، وهو يهدف من ذلك إلي تحريض المتلقي علي السعي للتغيير، ومن هنا يسعي بريخت إلي إظهار الظروف التاريخية باعتبارها ظواهر عابرة قابلة للتغيير، ومن هنا فهي عرضة للتغيير، وهذه الظروف، كما يري بريخت " يجب أن لا تكون خيالية أو مختلقة، كما يجب ألا تصاغ كما لو كانت قوى غامضة في الخلفية، بل علي العكس، لقد خلقها وأقامها الناس، وسوف يغيرونها عندما يحين الوقت"[٣١]. وتري "حياة جاسم محمد"، أن هذه التقنية تساهم في تحقيق الأثر التغريبي، حيث "يؤكد بريخت علي تاريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم علي هذه الأحداث بالنظر إلي بعده عنها زمنيا وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا"[٣٢].

ويستعين بريخت بالكورس والراوي لتحقيق مجموعة من الأدوار الوظيفية تتجاوز الاستخدام الكلاسيكي لهما، فقد استعان بهما بريخت لتحقيق أهداف تغريبية لكسر الإيهام بحقيقة مايجري علي خشبة المسرح، من خلال منظور فكري مفارق للسياق الذي تدور فيه الأحداث، ويتحرك هذا المنظور في اتجاه أحداث المسرحية لاستخلاص مقولات فكرية، خاصة وأن الكورس والراوي ينتهكان الحائط الرابع للتأثير في استجابات المتلقي، ويتحقق هذا غالبا في المسرح الملحمي من خلال اضطلاع الكورس والراوي بأدوار سردية ووصفية تساهم في كسر الإيهام.

ويتسم أسلوب تصوير الشخصيات في مسرح بريخت بعدد من الخصائص، طرحها أيمن الخشاب علي النحو التالي:

١- التناقض: فالشخصية تكشف عن تناقضات ترتبط بنمط استجابتها للواقع الاجتماعي الذي تعايشه، فالأم شجاعة تعبر عن موقفين متناقضين تجاه الحرب، فهي تقبل الحرب لأن تجارتها لا تنتعش إلا في ظلها، ولكنها في الوقت ذاته ترفض الحرب وتلعنها لما فيها من تهديد لحياتها وحياة ابنها.

٢- اختزال البعد النفسي والتركيز علي البعد الاجتماعي في تصوير الشخصيات.

---

[٢٨] انظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف،١٩٨٥، ص ٢٨٤.

[٢٩] محمد زكي العشماوي: المسرح - أصوله واتجاهاته المعاصرة، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص ١٢٢.

[٣٠] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص ص ١٢٤ ، ١٢٥.

[٣١] برتولد بريخت: الأورجانون القصير للمسرح، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، العدد ٢٠، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥، ص٦٤.

[٣٢] حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر ١٩٦٠-١٩٧٠، عالم الفكر، المجلد ١٥، ع١، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٨٤، ص٨٢.

٣- الكشف عن مشاعر الشخصية في صورة سردية أو وصفية، فبدلاً من أن تكشف الشخصية عن انفعالاتها، وما تعانيه من صراع داخلي، فإن هذا الكشف ينمي سردا من خلال الراوي، ذلك مانجده في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، عندما يكشف الراوي عما يدور بخلد "جروشا" الخادمة التي وجدت الطفل وحيدا، فيتنازعها صراع داخلي تقوده رغبتان متعارضتان: الأولي رغبتها في إنقاذ الطفل من الموت المحقق، والثانية خوفها من المتاعب التي يسببها إنقاذها للطفل. وقد تعمد بريخت في أسلوب تصويرهذه الشخصية تجنب الإثارة الإنفعالية، وتجنب تعاطف المتلقي معها، فاستبدل حوارها بسرد الراوي الذي يعبر عن المشاعر العميقة التي تعتمل في دخيلة نفسها[٣٣].

وكافة هذه التقنيات كانت تهدف إلي خلق الوعي الثوري لدي المتلقي لتحريضه علي الثورة علي الانظمة الرأسمالية والتمرد عليها. ارتكازا علي المقولات و الأدبيات الماركسية.

المبحث التطبيقي: ليلة مصرع جيفارا العظيم

في هذا المبحث يقوم الباحث بتحليل مسرحية " ليلة مصرع جيفارا العظيم" في محاولة للتعرف علي طبيعة التقنيات المسرحية التي وظفها الكاتب في هذه المسرحية، واستخلاص مدى تأثر الكاتب بالمدرستين،(مدرسة بريخت- مدرسة بيراندييللو) وطريقة توظيفه لتقنياتهما.

تدور أحداث المسرحية في الليلة التي قتل فيها المناضل إرنستو تشي جيفارا، بعد القبض عليه بواسطة قوات الجيش البوليفي بالتعاون مع الاستخبارات الأمريكية، ومحاكمته محاكمة ميدانية سريعة بعد يوم واحد من اعتقاله. والمسرحية تصور مجموعة من الممثلين وهم بصدد تقديم مسرحية تتداخل أحداثها ووقائعها مع هذه المناسبة التي ترتبط بمصرع هذا البطل، حيث تتهيأ الفرقة المسرحية لتقديم عمل درامي يدور حول العدائيات التي تمارسها الرأسمالية الاحتكارية والاستعمار الجديد والإمبريالية في مواجهة الأمم والشعوب، وهي تصورالموقف البطولي المضاد الذي تتخذه القوي المناوئة للإمبريالية العالمية، وتسعي المسرحية لإثارة الوعي بضرورة التصدي لهذه القوى من خلال استعراض التطور التاريخي للإمبريالية العالمية، وشرح أساليبها في السيطرة علي الشعوب، كما تشير المسرحية إلي كل الأبطال الذين واجهوا الإمبريالية عبر مراحل تطورها. ولا ترتبط التيمات المضمونية في المسرحية بالصراع الذي احتدم في الستينيات بين المعسكريين الشرقي والغربي فحسب، ولكنها أيضا تستدعي الأصول الأولى لهذا الصراع، باعتبار أن الصراع الأيدلوجي في ذلك الوقت، هو امتداد للصراع الأزلي بين الخير والشر، حيث تتشكل قوى الشر في صور مختلفة عبر مراحل تطورها الدائم، وآخر صورها في الوقت الحاضر يرتبط بالإمبريالية العالمية والرأسمالية الاحتكارية كما يري الكاتب.

والمسرحية تتماهى مع قصص البطولة، فهي تصور بطلا يواجه قوي الشر التي تتقنع خلف أيديولوجيات فكرية معاصرة، وتلجأ هذه القوي إلي أساليب العنف والقهر والاستبداد، لفرض مقولاتها الفكرية التي تدعم مصالحها الاقتصادية، والبطل في هذه المسرحية يواجه قوى الشر المعاصرة، ويعايش - جزئيا- نفس الظروف والملابسات التي أحاطت بموت البطل جيفارا. ويرتبط التحول الرئيسي للشخصية بالانتقال من مرحلة الوعي الفكري إلي مرحلة الوعي الثوري، متجاوزا تناقضاته الداخلية وقصوره الذاتي.

ولا تتبع المسرحية البنية التقليدية للدراما الأرسطية، حيث تتكون من مشاهد متتابعة لا تترابط علي المستوى السياقي، ولكنها تترابط علي المستوى الدلالي للتأكيد علي مقولات فكرية تناهض الإمبريالية العالمية، وهي تلجأ ألي عناصر فنية تنفي التقنيات الإيهامية التي ترتكز عليها الدراما الأرسطية، على النحو الذي سنشير إليه لاحقا.

---

[٣٣] انظر: أيمن أحمد الخشاب: تأثيرات نظرية التغريب الملحمي علي تقنيات الإخراج في عروض المسرح المصري المعاصر، سبق ذكره، ص : ص ٧٥ : ٨٥.

وتتضمن المسرحية في داخلها مسرحية أخرى، حيث تبدأ المسرحية بمجموعة من الممثلين يتأهبون لتمثيل مسرحية ما، ويشرف علي التجهيز والتحضير للمسرحية شخص يدعي كوستا، وهو يشير بشكل غير مباشر لموضوع المسرحية وأهدافها الفكرية، حيث يتقدم كوستا (الراوي) حتى مقدمة المسرح، ويحيي الجمهور ويخاطبهم بشكل مباشر، وهو يتقمص شخصية ساقي في حانة، ويعدد أنواع الخمر التي تقدمها الحانة لزبائنها، فهناك أصناف متعددة: صنف يقدم إلي البطل سبارتكوس، وصنف يقدم للأساقفة الذين حكموا علي جان دارك بالحرق والإعدام، وخمر من زمن نابليون، وآخر من زمن إخناتون، وصنف شرب منه المحارب أجاممنون قبل موته، وخمر شرب منها قتلة جيفارا في ظلام البنتاجون، وعلي مستوى الدلالة، يشير الخمر إلي المنطق الجدلي للقوى المتصارعة خلال التحولات الكبرى في تاريخ الإنسانية، فالقوى المتصارعة لها منطقها الفكري الخاص الذي يبرر الصراع، وكوستا - أو مقدم العرض - يعلن أن عرضه المسرحي المزمع تقديمه يتعلق بمناهضة كل أساليب تغييب الوعي، والعرض بهذا المنطق يبدد كل أشكال الوهم التي تسعى الإمبريالية العالمية لفرضها علي الشعوب.

"كوستا: عندنا ويسكي
كلمة ويسكي في الأصل معناها ماء الحياة
هاتولهم منه إن كانوا عايزيين يحصل لهم اللي حصل للهنود الحمر
لما هجم عليهم الكاوبوي
هاتولهم منه لكن حذروهم
هو ذات الخمر اللي شربوه الأعادي في ظلام البنتاجون
ليلية مقتل فارس الأحلام جيفارا"[٣٤]

وكوستا يتداخل أيضا مع الجمهور في حوار مباشر أثناء شرحه للمسارات التي سيسلكها العرض المسرحي المزمع تقديمه، وهو في هذه الأثناء، يقدم معلومات تمهيدية لازمة لمتابعة العرض المسرحي المرتقب، كما أنه يقدم الشخصيات ويقوم بتوصيف بعضها، ويطرح تصورا مبدئيا حول موضوع العرض المسرحي، فالمسرحية تدور حول أزمة الحضارة المعاصرة تحت تأثير الإمبريالية العالمية التي تهدر القيم الإنسانية الكلية التي يتأسس عليها الوجود الجمعي للإنسان. والتقديم الأولي، يرهص بمواقف الشخصيات التي ستتخذها فيما بعد، كما يرهص بمصير الشخصيات في نهاية المسرحية.

في الجزء الأول من المسرحية الداخلية، نجد شاباً وفتاة تجمعهما قصة حب قوية، ولكن تسعى القوى المعادية التي تتجرد من القيم الإنسانية الكلية، إلي التشويش علي هذا الحب وإفساده، من خلال إثارة الفزع والخوف في نفس العاشقين، حيث تتعالى الأصوات الصاخبة العنيفة، لتشكل خليطا رهيبا من الأصوات والموسيقى واللهجات الأجنبية، مما يشكل عائقا يمنع تواصل الحبيبين، وتتوالي انفجارات الأصوات من كل جوانب المسرح، الأمر الذي يلجئهما إلي التواصل بإشارات اليدين وحركات الفم، ويعجز الفتى عن التواصل مع حبيبته واسترضائها نتيجة لسكره وتناوله للخمر، بالإضافة إلى هذه الأصوات التي تطلقها القوى المعادية. وعندما يستعيد الفتي رشده ويفيق بعض الشيئ، تتصاعد إشارات لاسلكية صادرة عن قمر صناعي، لكي تفسد علي الحبيبين تلك اللحظة التي كانت ترهص بالتوافق والانسجام. وسوف نلاحظ أن مخرج العرض (كوستا)، يتدخل ويعطي إشارات بيده، بعدها تدخل مجموعة من الجنود وهي مدججة بالسلاح، ويجلس الجنود أمام المدافع الرشاشة الموجودة في أعلى المسرح إلي اليمين وإلي اليسار، ويتم الإعلان عن موت جيفارا، ويبدأ الكورس في الندب والنحيب على مقتله، ويساهم الإعلان عن موته في تقارب الحبيبين، ويتم الكشف عن الجانب الثوري في شخصية الحبيب، والتبشير بحتمية الثورة، والإرهاص بمصير البطل.

[٣٤] ميخائيل رومان: ليلية مصرع جيفارا العظيم، مصدر سبق ذكره، ص٩.

بعد ذلك يتم الكشف عن المنظور الفكري للحاكم الأجنبي الذي يمثل القوي الإمبريالية، ويعمل لحسابها، حيث يشير "جليسها" إلي حتمية وجود الثائرين في ظل النظم الاستبدادية، وهو يرى أن الكلام والعواطف والدموع لاتمكن الثائرين من تحقيق الفوز والانتصار، ويتوعد بضربهم والقضاء عليهم. وتجري بعد ذلك وقائع المزايدة علي امرأة تصف نفسها في أثناء المزاد بأنها مستعمرة، وتشير المرأة إلي حقوقها التي يجب أخذها في الاعتبار. ويشير الكاتب إلي انتهاك آدمية الإنسان، بالنظر إليه من قبل الدول الاستعمارية باعتباره سلعة تباع وتشترى، شأنه شأن الأوطان التي تنتهك بالكيفية ذاتها، ويتم المقايضة عليها وعرضها في مزادات الاتفاقات الدولية، وتتوقع المرأة أن يهب الجميع لمساعدتها، دون أن تتحقق توقعاتها. ثم يتحدث الجميع عن كيفية قضاء يوم الأحد، فجليسها يتحدث عن رحلات الصيد التي يقوم بها في يوم إجازته، ويقوم رجاله بأدوار كلاب الصيد في هذه الرحلة، بينما يشير الفتي إلي أنه ينام طوال النهار والليل في ذلك اليوم، ويقضي يومه كاملاً مع حبيبته، ويسكرحتي الثمالة، ثم تعود المسرحية مرة أخري إلي مشهد المزاد علي المرأة التي يتضح أن "البغل"، تابع "جليسها"، يحبها ويحاول المزايدة عليها، ولكن "جليسها" يقوم برفع قيمة المزاد حتى يفوز بها، غير عابئ برغبة تابعه "البغل" في الاستحواذ عليها، وتصور المسرحية بعد ذلك إرهاصات الثورة، حيث يقوم الكورس والفتى بالدعاية لها والتحريض ضد رموز الاستبداد في هذه البلاد، ولكن "جليسها" والكورس التابع له، يجهضون بوادر وإرهاصات هذه الثورة.

وفي القسم الثاني من المسرحية يتم القبض علي "الفتى"، وتُوَجه إليه تهمة القتل، ويواجه "الفتى" "جليسها" غير عابئ بالعواقب، ويعلن في جرأة رأيه الصريح في جليسها والقوي التي يمثلها، ويتدخل كورس العامة لمناصرة الفتى، ولكنه لايقدر علي المواجهة الإيجابية، ويتخاذل في النهاية، ويدور حوار حول موقف العامة من الأبطال بشكل عام، وعن موقفهم من جيفارا والفتي بشكل خاص. وعقب تحقيق عبثي ومحاكمة هزلية، يأمر "جليسها" بقتل "الفتى"، ويدور صراع بين "الفتى" و"جليسها"، ينتهي باقتياد "الفتى" للموت. وهنا تنتهي المسرحية الداخلية، ويعود الممثلون إلي حالتهم الأولى، ويرتدون إلي المسرحية الأولى، لاستخلاص النتائج والتأكيد علي المقولات الفكرية للمسرحية الداخلية.

١-الأسس الفكرية للنص المسرحي

يبدو واضحاً أن ميخائيل رومان يرتكز علي المقولات الفكرية للفلسفة الماركسية في هذه المسرحية، ليس فقط لأنه يمجد البطل الماركسي جيفارا استنادا إلى منظور عاطفي يعكس تأثره بهذا الحدث، بل لأن المسرحية في مجملها تتأسس علي مقولات الفلسفة الماركسية التي تندد بوحشية النظام الرأسمالي وانحرافه عن القيم الإنسانية الكلية، وارتكازه اقتصاديا علي استغلال الشعوب والطبقات المقهورة ، كذلك نستطيع تمييز المقولات التي ترتبط بحتمية انهيار النظام الرأسمالي بتأثير تناقضاته الداخلية، وأزماته العارضة التي تستعصي علي المواجهة. فقد كان ماركس يرى أن تطور النظام الرأسمالي وازدهاره، مرهون بتنامي هذه التناقضات والأزمات. ويشير "الفتى" إلى هذا المعنى بشكل مباشر، حين يواجه "جليسها" وينبأه بحتمية سقوطه.

"الفتي: إنك لاتستطيع أن تستمر، لأن السوس بينخر في عضمك وعمودك الفقري.. إنت غصب عن عينك حتوطي لأن الشحم بدأ يتراكم علي جسمك.. إن الأرق بيزورك لأن الفراش ناعم أكثر من اللا زم.. والمستقبل مضمون أكثر من اللازم.. والطعام وفير أكثر من اللازم"[٣٥]

ويلقي الكاتب بنبؤات ماركس المتعلقة بثورة البوليتاريا الكبرى التي ستطيح بهذا النظام وتقضي عليه، ويلجأ ميخائيل رومان إلى التعبير المباشر عن مقولاته الفكرية المرتبطة بالفلسفة الماركسية علي النحو الذي سنشير إليه لاحقا.

[٣٥] المصدر السابق، ص٩٨.

"الفتي: من الأرجنتين طالعة لفوق علي البوليفار علي الأكوادور علي الفنزويلا علي بلاد النحاس علي بلاد البن علي بلاد الموز والتفاح، علي وطني أبو الأوطان، الجدع ابن الجدع إيمليانو ابن زاباتا"[٣٦]

غير أن الكاتب ينحرف عن أفكار ماركس، في اعتباره أن أصول الصراع الأيديولوجي المعاصر ترجع إلي ثنائية الخير والشر الموغلة في القدم، والكاتب بهذه الكيفية يتجاهل التحولات التاريخية الكبرى التي عصفت بالعديد من النظم والأفكار عبر العصور، فالنظام الرأسمالي قد ظهر عبر انهيار النظام الأقطاعي الذي سبقه. والمؤلف هنا يتسق فكريا مع أفكار بريخت الذي تأسس مسرحه الملحمي علي أفكار ماركس، ويبتعد المؤلف عن بيراندييللو الذي رفض أدلجة المسرح، وابتعد عن الأفكار الإصلاحية والتحريضية.

٢- المسرحية داخل المسرحية

يتسق رومان مع بيراندييللو وغيره من كتاب المسرح الحديث، ممن يرون" أن المتفرج ليس من حقه فقط أن يرى العملية المسرحية كناتج نهائي مصنع، بل يري عملية تصنيعها، وكيف أوصلت إلي هذه النتائج، وذلك بكشف أسرارها بتفكيكها وإعادة بنائها من جديد أمام المتفرج، عبر وعي المؤلف، بالإضافة إلي وعي صناع العرض الآخريين بتقنياتهم التي يعرضون بها فنهم، بل قد يصل الأمر أن الشخصية الدرامية نفسها تعي ذاتها المسرحية داخل الدراما، وأنها بجوار المؤلف تتحكم في مسار الأحداث وتوجهها"[٣٧].

ومن المهم أن نشير إلي أن المستويين الأساسيين في المسرحية يتداخلان من خلال تماثل البيئة الدرامية التي يتم تصويرها عبر مراحل تطور المسرحيتين، وأيضا من خلال الحضور الدائم للقوي المعادية في المسرحيتين، ففي الوقت الذي يقوم فيه "كوستا" بتنظيم خشبة المسرح، ودفع الممثلين لعمل تشكيلات جماعية علي خشبة المسرح في المستوي الأول، نسمع إشارات لاسلكية تعلو ببطء، ويتابع الممثلون جسما أو قمرا صناعيا يتحرك في السماء، بالتزامن مع سماع هذه الإشارات اللاسلكية. إن هذه الأفعال تعكس تداخل مستويات الوهم والواقع في بنية المسرحية، لأن هذا القمر الذي يتحرك بالتزامن مع سماع الإشارات اللاسلكية، هو أحد عناصر التأثير التي تحدث في المستوى الثاني، وهي تعكس محاولات الدول الإستعمارية للتجسس علي الشعوب ومراقبتها بشكل دائم، إن هذا التداخل يلاشي الحدود الفاصلة بين المستويين (عالم الواقع/ عالم المسرحية)، نظرا لتماثلهما، وهو الأمر الذي يشير إلي أن المتلقي نفسه يعايش واقع المسرحية، وأن وقائعها وأحداثها وشخوصها مرتبطة بواقعه المعيش. ونمط التتابع الزمني الذي يميز أقسام المسرحية ومستوياتها، يعكس نوعا من التداخل السياقي بين عالم الوهم وعالم الواقع. ويؤكد ذلك العودة إلي المستوى الأول بعد انتهاء المستوى الثاني، كذلك فإن تدخلات كوستا (مدير خشبة المسرح) في المسرحية الممثلة بشكل سافر، سواء عند تدخله لتوجيه الممثلين، أو لدفعهم للمشهد المسرحي، أو إعداد المنظر المسرحي، أو التمثيل وتقمص شخصيات معينة مثل الخادم، كل ذلك يؤكد علي تداخل المستويين الرئيسيين في البنية الكلية للمسرحية. إن هذا التكنيك القائم على التداخل بين المستويات المختلفة في النص المسرحي، "يدفع بالمتلقي إلي الربط والمقارنة بين مايجري في النص وما يجري في الواقع المعاصر"[٣٨]. حيث يعايش المتلقي التجربة ذاتها، ويجد نفسه ممثلا علي نحو ما في المسرحية.

ويقترب المؤلف هنا من بيراندييللو الذي اعتمد الأسلوب والتقنية ذاتها في توظيفه لتكنيك المسرح داخل المسرح، حيث نجد أن الترابط بين المسرحيتين عند ميخائيل رومان يعتمد على إظهار المراحل التكوينية التي ترتبط بإنتاج المسرحية المتضمنة في المسرحية الأصلية، وهو

---

[٣٦] المصدر السابق ص ١٠٥.

[٣٧] رضا غالب: الميتاتياترو- المسرح داخل المسرح –، مرجع سبق ذكره، ص٦٤.

[٣٨] أمير إسكندر:المثقفون والصراع ضد القهر في مسرحيات ميخائيل رومان، مجلة المسرح، القاهرة، عدد ٣١، ١٩٦٦، ص١٩٩.

الأسلوب نفسه الذي اتبعه بيراندييللو في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف". وفي كلا المسرحيتين - مسرحية بيراندييللو ومسرحية ميخائيل رومان - نلحظ أن الترابط بين المسرحية الأصلية والمسرحية المتضمنة، يعتمد علي مجموعة من العلاقات السياقية الترابطية، والتي تعتمد علي فكره الشروع في عمل في طور التكوين والإعداد، وتدخل الشخصيات في إنتاج المسرحية المتضمنة، وعلي خلاف ذلك نجد أن بريخت في مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية"[٣٩]، لا يوجد علاقات سياقية ترابطية بين المسرحيتين، ولكنه يرتكز علي العلاقات الدلالية بين المسرحيتين، حيث تعتبر المقولات الفكرية للمسرحية الأولي، نموذجا دالا علي صحة المقولات الفكرية في المسرحية التالية، بمعنى أن الترابط بين المسرحيتين يعتمد فقط علي التماثل الدلالي. غير أننا يجب أن نشير إلى أن التكنيك في مسرحيتي بريخت وميخائيل رومان، يستهدفان هدفا واحدا، هو التحريض والإثاره بمفهومهما الماركسي.

٣-توصيف المكان

يري رضا غالب "أن من آليات المسرحية الميتاتياترية ضرب الزمكانية الواقعية والتاريخية"[٤٠]، حيث لاتتسم تلك المسرحيات بالواقعية في تصوير المكان أو التعبير الموضوعي عن الزمان، وتتداخل الأمكنة علي نحو غير واقعي، ذلك "أن وحدة المنظر لاتعني وحدة المكان، فقد تتعدد الأماكن داخل منظر مسرحي واحد، تلك التقنية التي تميز خشبة المسرح الشعبي وخشبة المسرح الملحمي، وهي إحدي التقنيات الأساسية في نصوص ميخائيل رومان... ونراها في بعض مسرحياته مثل(عزيزي رجب) و(الليلة نضحك) و(ليلية مصرع جيفارا)، حيث تظهر الأماكن المختلفة داخل منظر مسرحي واحد، ويصبح انتقال الحوار من مكان لأخر، هو التقنية الوحيدة التي يذكرها النص للانتقال المكاني علي الخشبة، قاصدا حضور باقي الأماكن علي المسرح أثناء شغل أحدها بالحوار"[٤١].

قد حاول الكاتب في مسرحية ليلة مصرع جيفارا أن يجد معادلاً تشكيلياً يستوعب الأحداث المتعددة التي تتحقق وفق المنطق الخاص بالمسرحية، وهذه الأحداث قد تتحقق بالتتابع أو التزامن، وقد تتداخل أيضا علي نحو غير واقعي، فالمكان يتحرر من أي ارتباطات سياقية، ولا يشير إلي مكان بعينه، والمكان هنا يستوعب كافه الأحداث، مع بعض التعديلات البسيطة، فالديكور المسرحي يستخدم في سياقات درامية مختلفة ليكون: (خشبة مسرح- مكان خاص لحبيبين- ثكنة عسكرية- فضاء تتحرك فيه الأقمار الصناعية- مركز قيادة للحاكم- مكان يجمع قوميات أسيوية أو أفريقية- سوق للنخاسة... وهكذا)، "لقد استخدم الكاتب هنا تقنية الفضاء المطلق والمركب في الوقت نفسه، حيث تتعدد أماكن الأحداث، والتي تتشكل في الآن واللحظة"[٤٢]

وقد استهدف الكاتب التعبير عن العالم من خلال صورة الكهف، فالمكان الذي كان يسكنه الإنسان البدائي يصبح موضوعا للإشارة إلي العالم كله، وترتبط دلالات تصوير المكان بالتعبير عن عالمية الصراع وديمومته، وهو ما يظهر في الإرشاد المسرحي الخاص بتوصيف المكان

"مستويات مختلفة تعطي إنطباعاً كأنها منحوتة في الصخر، كأن المكان جزء من كهف وهو مقر كل الأحداث والحياة أيضا، في تكوين الكهف قوس داخلي مهيب عليه ستارة ثقيله، كأنه قدس الأقداس في معبد من المعابد الأثرية"[٤٣]

---

[٣٩] انظر: برتولد بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، ١٩٦١.

[٤٠] رضا غالب: الميتاتياترو - المسرح داخل المسرح -، مرجع سبق ذكره، ص٧٠.

[٤١] حازم شحاته: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص١١٦-١١٧.

[٤٢] رضا عالب: الميتايترو- المسرح داخل المسرح، مرجع سبق ذكره، ص٧١.

[٤٣] ميخائيل رومان، ليلة مصرع جيفارا، مصدر سبق ذكره، ص٥٠.

والمكان بهذه الكيفية لا يحقق أي تأثيرات إيهامية علي النحو الذي نشهده في المسرح التقليدي، وهو يبدو باعتباره لوحة تشكيلية تنتمي إلي الفن التكعيبي، فالمستويات المتعددة هي العنصر الأساسي في التشكيل، وهي عناصر تتضمن كل خصائص المكعب، فيما عدا التماثل في الأبعاد، كذلك فالأقواس هي عناصر مهمة ضمن العناصر التي يهتم بها الفن التكعيبي. وتساعد هذه المستويات في عزل بعض المناطق التي يتم تخصيصها لأحداث خاصة، كما يسمح تصميم المنظر بتقديم مجموعة من المشاهد المنفصلة في إطار تتابع أو تزامن الأحداث، بصرف النظر عن أي اعتبارات ترتبط بالتعبير السياقي الواقعي. وسوف نلاحظ أن المنظر في مسرح بريخت يعتمد علي عناصر دالة ترتبط بالواقع الاجتماعي الذي يتم تصويره علي خشبة المسرح، وهذه العناصر لا تحقق أي تأثيرات إيهامية علي الإطلاق، ومن هنا يمكننا أن نلاحظ أن توصيف المكان في هذه المسرحية يقترب من بريخت من زاوية نفي العناصر الإيهامية، كما يقترب أيضا من أساليب التكعيبيين اللذين تأثر بهم بيراندييللو، ففي مسرحية ميخائيل رومان نلاحظ ذلك الملمح الذي اهتم به التكعيبيون، وهو الرؤية الكلية التي تستهدف الافصاح عن كافة الجوانب المرتبطة بالموضوع الذي يتم تصويره، بصرف النظر عن الرؤية التناظرية الموضوعية بين الموضوع وما يشير إليه.

٤-البنية الزمنية في المسرحية

إن البنية الزمنية الكلية للنص المسرحي تعتمد علي فكرة التتابع الزمني لوقائع وأحداث المسرحيتين، ولا تعتمد علي فكرة التضمين السياقي التي نجدها في مسرحية هاملت على سبيل المثال، كذلك فهذه البنية تختلف عن التكنيك الاسترجاعي من خلال مسرحية داخل مسرحية، والذي لجأ إليه صلاح عبد الصبور في مسرحية "الأميرة تنتظر"، ولكنها تقترب إلي حد كبيرٍ من مسرحية بيراندييللو "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، ففي كلا المسرحيتين نجد إقحاما للواقع في عالم المسرحية، وتداخلا مستمرا بين مستوياتهما، الأمر الذي يؤدي إلي تلاشي الحدود الفاصلة بين العمل المسرحي والواقع المعيش، وتنطبق في هذه الحالة المقولات الفكرية التي يطرحها العمل المسرحي علي الواقع نفسه، نظرا لأن المسرحية تمثل الواقع وتتداخل معه، ومن هنا فإن الطابع التحريضي والثوري لهذا النص، يستمد فعاليته من تماثل وتداخل عالم المسرحية مع الواقع المعيش، وتداخل زمن التلقي مع الزمن الخاص للعرض المسرحي في مجمله.

ونلاحظ أن البنية الزمنية للمسرحيتين تعتمد علي التتابع في زمن واحد ممتد يتحرك إلي الأمام، والإشارات الماضوية لا تعكس إلا الخلفيات التاريخية للصراع ، حيث تتوالى المستويات الرئيسية للأحداث: (التحضير المبدئي للمسرحية – المسرحية - ما بعد النهاية). ونحن نجد أن صيغة التتابع الزمني لهذه المستويات يرتبط بسياق محدد طرحته المسرحية في إطار فكرة التمسرح، وتداخل آليات إنتاج العرض وتحضيراته مع أحداثه الفعلية، وتتخلق دلالات ومقولات فكرية محددة نتيجة لهذا التداخل، تتعلق بالعلاقة بين الواقع المعيش والواقع الذي تصوره المسرحية.

والأحداث تتوالي في زمن المسرحية وفق منطق خاص يتعارض مع التعبير الموضوعي عن الزمن في بنية المسرحية التقليدية، وهناك سيولة لحركة الأحداث في الزمن، فالأحداث تتوالى بصرف النظر عن العلاقات الترابطية التقليدية التي نجدها في المسرحية جيدة الصنع.

وفي ذلك يقول حازم شحاتة: "عند ميخائيل رومان لانجد في مسرحه أي عودة للتراث، أو حتي الإحساس بالجو التاريخي، سوى مسرحية واحدة، هي " الليلة نضحك"، فالزمان في كل مسرحياته هو الآن"[٤٤]. وتتناول مسرحية ليلة مصرع جيفارا حدثا معاصرا لكتابة هذه المسرحية،

[٤٤] حازم شحاته: في مسرح ميخائيل رومان، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٢١٢.

وبالتالي تختلف عن مسرحيات بريخت التي تعتمد علي مفهوم التأرخة الذي تمت الإشارة إليه، حيث أن بريخت في معظم مسرحياته يلجأ إلي التاريخ أو الموضوعات التراثية.

٥-آلية إنتاج المعني

المعني في هذه المسرحية محمول بشكل مباشر علي العناصر الجزئية في بنية النص المسرحي، فالمقولات الكلية للنص المسرحي، والتي تتمثل في حتمية المواجهة مع القوي الإمبريالية في الواقع المعيش، نجدها محمولة علي الحوار بشكل مباشر، كما أن أحداث المسرحية عبر مستوياتها المختلفة تعكس هذه المقولات بشكل مباشر، لأنها تجسد التضاد القيمي بين قوي الصراع في المسرحية، كذلك فإن تصوير الشخصيات يؤكد علي التمايز بينها استنادا إلي مواقفها الأيديولوجية وموقفها من الصراع، ويبدو واضحا أن الكاتب يلجأ إلي المباشرة والتعبير شبه الخطابي، الأمر الذي يجعلنا في كثير من الأحوال نجد أنفسنا أمام مقدمات منطقية معلنة، يتم التصريح بها في كثير من الأحيان، فحديث "الناسك" علي سبيل المثال يعكس المقولات الكلية للنص المسرحي.

"الناسك: فلتكن أظافركم يا أولادي علي عيونهم. فلتكن مخالبكم في حناجرهم. فلتكن قبضاتكم علي رقابهم. فليكن زئيركم أقوى من كل صيحاتهم. وسيحمي الرب أعلامكم. نعم سيحمي الرب أعلامكم. حتي نسحق العجل الذهبي من علي وجه الأرض"[٤٥]

والجانب الفني الذي يجب الإشارة إليه، يتمثل في الطابع التحريضي الذي يستهدفه الكاتب، والذي تحقق من خلال تداخل مستويات الوهم والواقع في بنية المسرحية، حيث سعى الكاتب في المستوي الثاني للمسرحية إلي تصوير الجوانب اللاإنسانية التي ترتبط بممارسات الإمبريالية العالمية، وتوحشها في مواجهة الشعوب، وتداخل مستويات المسرحية علي النحو الذي أشرنا إليه، يجعل المتلقي في دائرة الصراع بشكل مباشر، ويؤدي ذلك إلي إبراز مستويات الحقيقة التي يسعى الكاتب إلي التأكيد عليها من خلال تداخل عالم الوهم الفني مع عالم الواقع الدرامي، وهو الأمر الذي أشار إليه مقدم العرض "كوستا"، حين ألمح في المستوى الأول إلي أن أبطالا سيخرجون من صفوف المشاهدين ليتصدون لهذه القوي الاستعمارية الغاشمة التي تم تصويرها في المسرحية.

"كوستا: في وسط الضيوف. شهدا آخر الليل هيطلعوا من الأبواب فوق أكتاف الرجال. سايرين ومن وراهم البشر بالأعلام والنحيب "٤٦.

ويبتعد هنا الكاتب عن أساليب بريخت وبيراندييللو في إنتاج المعني، ولكنه يقترب - جزئياً - من بيراندييللو، فبريخت ينتج مقولاته باعتبارها تركيبا عقليا جدليا من عناصر تتسم بالتعارض والتناقض، أما بيراندييللو، فالمعنى عنده يتشكل من خلال التمييز بين عالمي الوهم والواقع، والكشف عن مستويات الدلالة المرتبطة بهما، هذا رغم أن الكاتب يشير إلى المنطق الجدلي الهيجلي الذي تأثر به ماركس وانعكس على نظرية المسرح الملحمي، ونرى ذلك حين يتحدث "جليسها" مع الفتى، ويحاول أن يقنعه بتبني مواقف أقل راديكالية، فابعتبارهما – هو والفتى – نقيضين متفاعلين، فإن التركيب الجدلي الناتج عن تفاعل هذين النقيضين سيمثل أملا جديدا للشعوب.

"جليسها: أنا وأنت قطبا صراع، وقطبا وحدة أيضاً، وكل شيئ في العالم يوجد نقيضه، وأنا وأنت نقيضين، ومن الصراع بيننا يتولد شيئ جديد.. رائع.. أنا وأنت .. مننا احنا الاتنين سيخلق أمل الأمم الجديد.. تعال.. تعال معي أنا واثق أنك تشاركني الإحساس.. أنا وانت ممكن نلتقي عند وجهة نظر مشتركة"٤٧.

---

[٤٥] ميخائيل رومان : ليلة مصرع جيفارا العظيم، مصدر سبق ذكره، ص ١٧١.

[٤٦] المصدر السابق، ص١٠.

[٤٧] المصدر السابق، ص١٥٣.

يستخدم ميخائيل رومان المنطق الجدلي باعتباره وسيلة يلجأ إليها جليسها لخداع الفتى، حيث تلجأ القوى الرأسمالية لاستحدام المقولات الماركسية بقصد الخداع والتمويه، ومحاولة استقطاب الآخر والسيطرة عليه، غير أن ميخائيل رومان لم يرتكز علي المنطق الجدلي في إطار التعبير عن مقولاته الكلية، وذلك خلافا لبريخت الذي اتخذ المنطق الجدلي وسيلة فكرية تعطيه القدرة علي التأثير في المتلقي، باعتبار أن المتلقي في مسرح بريخت منتجاً للتركيب الحاصل من تفاعل المتناقضات.

٦-الصراع

يرتكز الصراع في هذه المسرحية بصورة أو بأخري علي المنطق الأيديولوجي وهو الأمر الذي نجده في معظم المسرحيات الملحمية، فالإمبريالية العالمية – كما يري الكاتب - لم تنهار بعد حربين عالميتين، فبعد سقوط الإمبراطورية التي لاتغيب عنها الشمس، انتقل مركزها الرئيسي إلي أمريكا التي تزعمت العالم الغربي، وأسست ما يعرف بحلف الناتو، وتبنت سياسات جديدة في ظاهرها، ولكنها في الأساس سياسات استعمارية تتخفي خلف شعارات ليبرالية، وحاولت القوى الاستعمارية استعادة نفوذها الجديد، واصطدمت مع القوي المناوئة تحت قيادة الاتحاد السوفيتي، والتي أرست دعائم حلف وارسو، وروجت للإشتراكية العالمية، وحاولت استقطاب العديد من الأمم والشعوب، وشهد العالم في هذه الفترة ما عرف باسم الحرب الباردة بين قطبين كبيرين يتنافسان للسيطرة علي العالم، وعرف العالم حروبا بالوكالة في فيتنام وكوريا وأمريكا الجنوبية ومناطق أخري في العالم، واشتعلت العديد من الثورات في العالم طلبا للحرية والاستقلال، كتلك التي اشترك فيها الثائر الماركسي جيفارا، ويتجاهل رومان المبدأ الذي تأسس عليه هذا الصراع، وهو(مبدأ الثنائية القطبية)، وهو أيضا يضع هذا الصراع في خلفية الأحداث، ويصور العالم تحت وطأة الإمبريالية العالمية والنظام الرأسمالي بامتداداته وتوسعاته وأطماعه، ويركز الكاتب هنا علي الممارسات التي تمارسها القوى الاستعمارية لاستغلال ثروات الشعوب.

"جليسها: ووزعوا عليهم أقراص الكينين، ستة أقراص لكل واحد في موسم جني المحصول ، الموز - التفاح - البن- البنجر- القطن - الكاكاو - القمح - البرتقال - الشاي - الأفيون، حتي لايتلف المحصول علي شجره، وبعدها اتركوهم للبعوض"[٤٨].

ويطرح الكاتب مفهوم الثورة والتمرد في مواجهة آليات النظام الرأسمالي الذي يقوم علي العرض والطلب والمنافسة والمزايدة، فعندما يعجز "البغل" عن مجاراة "جليسها" في المزايدة علي المرأة التي يحبهاو يطرح الأخير مبلغا ماليا ضخما يعجز البغل عن دفعه، يصرخ الأهالي" إحنا ح نشتري بالدم"[٤٩]، في إشارة إلي رد الفعل الثوري المرتقب تجاه ممارسات الإمبريالية العالمية.

و الملاحظ علي مستوي التكنيك، أن الكاتب يجعل القوي الإمبريالية تبادر بتحقيق نقطة الهجوم الأساسية في الصراع، ويعقبها توالي الأعمال العدائية التي يقوم بها ممثل القوي الامبريالية (جليسها) تجاه الشعب، ولا تتوالي الأفعال والأفعال المضادة علي خط الفعل الصاعد، بل تتأخر ردود أفعال قوي الشعب تجاه هذه العدائيات، وتتحقق في نقطة متقدمة علي خط الفعل الصاعد، الأمر الذي يساهم سلبا علي الحركة الإيقاعية للنص المسرحي، ويبدو الأمر وكأن الكاتب قد حاول تحرير المتلقي من نمط الإثارة التقليدية ودفعه لتأمل ودراسة مسوغات وحيثيات التمرد والثورة، مما يكسبهما الشرعية والتعاطف، كذلك يمكننا فهم تأخير نقطة الهجوم المضادة باعتبارها عرضا لنقص الوعي العام لدى قطاعات عريضة من الشعب، وكوستا والبغل يشيران إلي هذا في بداية المسرحية، فكوستا يقول وهو يتأمل كتل الناس علي المسرح:

[٤٨] المصدر السابق، ص١٥.

[٤٩] المصدر السابق، ص٦٤.

"كوستا: لم يعد أحد يهتم.. لم يعد أحد يهتم.. أبداً لم يعد أحد يهتم بأي شئ. الناس يسيرون نياماً ويعملون نياماً ويأكلون نياما "

(ويرد البغل)

البغل: وينامون مع زوجاتهم نياماً(يضحك وحده .. معتذراً) أنا في شئ لله.. وبكره تشوف"[٥٠].

٧- الشخصيات

هناك مستويان للحدث في هذه المسرحية: يتعلق المستوي الأول بمجموعة من الممثلين يتأهبون لتمثيل مسرحية تتعلق بموت الثائر جيفارا، في هذا المستوي لا نلمح أية ملامح خاصة ترتبط بتصوير الشخصيات، حيث لا توجد أي صيغة تعكس نمط التمايز بين هذه الشخصيات، هم فقط مجموعة من الممثلين لا تتعين صفاتهم وهوياتهم، باستثناء ما يتعلق بمهنتهم.

أما المستوي الثاني فيتعلق بالتمثيل داخل المسرحية التي يقوم بتنفيذها والإشراف عليها أحدهم، ويدعي (كوستا)، نلاحظ أن الكاتب يلجأ إلي التركيز علي ما يمكن تسميته بالبنية الدالة، أو الملمح الرئيسي للشخصية، حيث يتم منذ البداية تمييز مجموعتين من الشخصيات في إطار حركة الصراع في المسرحية، المجموعة الأولي: تمثل الفتي والفتاة والناسك وكورس الأهالي (ويتكون من مجموعات سكانية تمثل تلك البلدان التي ترزح تحت وطأة الإمبريالية العالمية)، وهذه المجموعة تمثل القوي المناوئة للسلطة، وهم يرزحون تحت وطأة الظلم والطغيان، ويتطلعون إلي الثورة والتمرد والتغيير. وتشمل المجموعة الثانية: "جليسها/ الحاكم" و" البغل" وكورس الحراس، وهم يمثلون الطرف الآخر في الصراع، وهذه الشخصيات في مجملها لا تتمتع ببنية دائرية مكتملة كتلك التي نجدها في المسرح الكلاسيكي أو المسرح الطبيعي، فالكاتب لايستهدف توصيف الشخصيات علي النحو الذي يشير إلي أبعادها المكتملة، ولكنه يختزل العناصر التي لا تساهم في التأكيد علي مقولاته الفكرية، كذلك تلك الأبعاد التي لا تحقق دوراً وظيفياً في إطار السياقات الدرامية الخاصة بالجوانب التصويرية التي يسعى المؤلف لجعلها إطاراً يحتوي منظوره الخاص تجاه العالم. إن النزوع إلي التجريد في تصوير الشخصيات، والتركيز علي البنى الأساسية الدالة، هما ملمحان يشيران إلي التأثر بالإتجاه التكعيبي، حيث تتحقق الإحالة إلي العناصر الهيكلية التي ترتبط بالشخصيات، استنادا إلي المرجعيات العامة التي ترتبط بالطبيعة الإنسانية، إن الخطوط والمكعبات والبقع اللونية التي تشكل صورة البورتريه في المذهب التكعيبي، تعادلها في الدراما العناصر الهيكلية المجتزئة من البنية الدائرية المكتملة علي مستوى التصوير. ويلجأ الكاتب إلي التأكيد علي الطابع المسرحي في تصوير الشخصيات، حيث تقوم الشخصيات بتقديم نفسها للجمهور، ففي بداية المسرحية الثانية، يتقدم جليسها ويخلع قبعته بالتحية إلي الجمهور.

جليسها: "أنا بنعمة الله حاكم هذا الأقليم"[٥١].

وبعدها يتقدم البغل ويقدم نفسه

البغل:" أنا أعمل عنده خادماً لكل الأغراض"[٥٢].

ويتشكل المنظور الذي يتأسس عليه تصوير الشخصيات من عناصر أساسية ترتبط بموضوع الصراع: (القوي الإمبريالية / والقوي المناؤة)، لهذا فالجوانب الأيديولوجية والفكرية التي ترتبط بالشخصيات، يصبح لها الصدارة في تصوير الشخصيات، والشخصيات تملك وعياً خاصاً بموضوع وآليات الصراع، فالأيديولوجيا هي الفاعل الرئيسي الذي يحدد مواقف الشخصيات، ففي حين يرى الفتى والمجموعة التي تناصره، أن الرأسمالية تهدم كل القيم الإنسانية، وتستعبد البشر باسم الحرية والليبرالية، وبالتالي يجب محاربتها والثورة عليها، يري

[٥٠] المصدر السابق، ص٢١.

[٥١] المصدر السابق، ص ٢٢.

[٥٢] المصدر السابق، ص ٢٢.

الفريق الثاني أن العالم تحكمه قوانين الصراع والمنافسة، والغلبة فيه للأقوى، ومن ثم فإن الصراع يستمد مشروعيته من القوانين الكلية التي تحكم الوجود الإنساني علي الأرض، فالضعفاء لا يستطيعون تغيير العالم، والعالم أيضا لايجب أن يكترث لهم، ونلاحظ أن الشخصيات تحاول أن تستميل الجمهور لمنطقها الفكري الخاص، فجليسها مثلاً يعلن عن منظوره الفكري تجاه الطرف الآخر، فيشير إلى سلبيتهم وعدم قدرتهم علي الفعل والمواجهة.

"جليسها: هم يخرجون علينا بكل هذه العواطف والدموع .. حياتهم دائماً مملؤة بالعواطف والدموع، وهم يتكلمون كثيرا جدا.. قتلني السأم وأنا أستمع إليهم وهم يتحدثون في المشهد السابق.. كلام كلام كلام"٥٣.

وفي موضع أخر يشير جليسها إلي المنطق البراجماتي للفكر الذي يعتنقه، والذي يروج له طوال الوقت، ويحاول إن يستميل الجمهور بالرشوة والمال.

جليسها: أنا أعتقد أن كلماتي أهم مايقال في المسرحية .. أليس كذك؟ وستبقي في أذهانكم طويلاً (يضحك) لغز؟ أيه؟ فكروا في الموضوع بعد أن تعودوا إلي بيوتكم، أنا في الخدمة (ضاحكاً) أنا أدفع بسخاء"٥٤.

كذلك يعبر الممثل الذي يقوم بتجسيد شخصية جليسها في نهاية المسرحية عن منظوره الفكري تجاه الشخصية التي يقوم بتجسيدها:

جليسها: "أنا المسئول عن كل الجرائم .. أنا الداء اللي بيشكو منه العالم .. أنا وراء كل جريمة ترتكب وكل طلقة مدفع .. وكل اللي قاعدين – يقصد المشاهدين – لو طال يشنقني"٥٥.

ومن ناحية أخرى، يعبر الفتى عن حتمية الثورة، وضرورة مواجهة القوى الاستعمارية، ويمثل هذا التعبير نفطة الهجوم الأساسية التي ينطلق منها الفتى لمواجهة الظلم والاستبداد، وحديثه التالي يعكس وعي القوي المناوئة للمد الاستعماري بضرورة النضال وحتمية المواجهة.

الفتي:" ذلك الشيئ المتعفن الكريه القوي الجبار العملاق متناه القوة متناهي الإثم والإجرام .. كل شيئ يغريني عليه باستمرار .. يجذبني نحوه .. لابد من سحقه تماما .. لابد من إفنائه من علي وجه الأرض، وإلا المصير ح يكون شكله إيه يارجال؟ المصير هيكون شكله أيه؟ كلموني"٥٦

كذلك نلاحظ أن الكاتب يلجأ إلي مجموعة من العناصر البصرية غير الإيهامية للتعبير عن شخصياته، وهذه العناصر هي عناصر تصويرية غير واقعية، ففي المستوى الأول للمسرحية، يقوم كوستا، الذي يدير العرض، "بالخروج من وراء النضد، ويخرج قبعة يسلمها لممثل، والممثل يضعها علي رأس جليسها، ويقدم له كوستا عدة قرصان قديم: مسدس ضخم غليظ وسيف مقوس وسلسلة غليظة طولها متران، ويربط له أحد مساعديه عصابة علي إحدى عينيه، وآخر يثبت له لحية مضطربة، جليسها يضع السيف تحت إبطه، كوستا يخرج علبة فاخرة يفتحها، الممثل يأخذ قلادة نسائية فاخرة يضعها حول عنق جليسها، جليسها يتقدم من الجمهور بأسلوب أرستقراطي"٥٧. ويهدف الكاتب من وراء تصوير شخصية جليسها في هيئة القرصان، إلى التأكيد علي الجوانب اللا أخلاقية التي تمثها تلك الشخصية التي ترتبط بالإمبريالية العالمية، ومن ناحية أخري يراد التأكيد علي أن أصول الأمبريالية العالمية ترجع

٥٣ المصدر السابق، ص٤٣.

٥٤ المصدر السابق، ص ص٤٤-٤٥.

٥٥ المصدر السابق، ص١٤٧.

٥٦ المصدر السابق، ص ٣٩.

٥٧ المصدر السابق، ص ص١٣-١٤.

إلي اللصوصية والقرصنة، والتطور الطبيعي لمهنة القرصنة، يتمثل في عالمنا المعاصر في أولئك الذين يخدمون الإمبريالية العالمية.

كما تظهر مجموعة الكورس من الحراس " في ملابس عتيقة وأسلحة أثرية كالحراب والفؤوس والسلاسل الحديدية، وبعضهم به أثار تشوهات عضوية، وهم يتزاحمون علي مقدمة المسرح، وهم يدقون علي صدورهم بسعادة بلهاء، وكل منهم يحاول أن يسبق الأخر في تقديم نفسه للجمهور"[٥٨]، كذلك فإننا نجد كورس الحراس يقومون بأدوار كلاب الصيد جريا ونباحا، ويستمر عواؤهم متقطعا، في الوقت الذي يتحدث فيه جلسيها عن رحلات الصيد التي يقوم بها بصحبة كلابه.

ويتحقق التمايز بين الشخصيات استناداً لمنظورها الخاص تجاه موضوع الصراع، فالمنظور الأيديولوجي هنا هو العنصر الأساسي الذي يحكم عملية التمايز والتصنيف، وهو الذي يشكل البنية الدالة التي تتأسس عليها الشخصيات، وهو الذي يحدد المجموعتين الرئيستين اللتين تشكلان قطبي الصراع في المسرحية.

وتقوم بعض الشخصيات بأداء أكثر من دور في المسرحية، حيث تتناسخ الشخصيات من خلال صيغ المشابهة، فشخصية جليسها يؤديها عدد من الممثلين، فالكاتب يذكر أن الرجل الذي ينافس البغل في المزاد المنعقد علي المرأة، هو شخص يشبه جليسها: " يدخل رجل يشبه جليسها يقف عن بعد"[٥٩]، مع ملاحظة أن الكاتب يطلق علي هذا الشخص اسم جليسها أيضا، فالشخصيات تتطابق وتتشابه وتتناسخ وفقا للمقولات الفكرية التي يسعي الكاتب إلي التأكيد عليها، فشخصية جليسها تشير إلي كل القوى التي تناصر القوى الإمبريالية في كل مكان وزمان، والتي تؤدي دورا وظيفيا لصالح هذه القوي.

و تتداخل أكثر من شخصية في المسرحية مع شخصيات تاريخية معروفة من خلال فكرة الحلول، ويتحقق هذا التداخل من خلال الحوار لتحقيق فكرتي التماثل والمشابهة عبر تيمة الحلول، وذلك للتماهي مع مفهوم البطولة، فعند الحديث عن جيفارا في بلاد البوليفار، يحدث الخلط بين جيفارا وكافة الثائرين ضد القوي الاستعمارية، فجيفارا هو كل مناضل يسعى إلي مواجهة الظلم والاستبداد، وهو حلقة في سلسلة تمتد تاريخيا لتصل إلي أعمق نقطة في التاريخ. وتري لطيفة الزيات "أن رومان كان يستدل بالتاريخ والجغرافيا علي صحة مقولاته الفكرية، دون الوقوف عند حدود معينة، فترد في مسرحيته أسماء (المسيح) و (سبارتكوس) و(جانٍ دارك) و(سليمان الحلبي) و(الفتي مهران) و(أحمد عرابي) وباتريس لومومبا) وهؤلاء جميعا نذروا حياتهم ودمهم من أجل حرية شعوبهم وأوطانهم"[٦٠]

"كورس: من قبل أن يشرق علي دنيا الثائرين محياه الجميل
من قبل أن يرمي الصولجان ويسعي بسيفه البتار إلي بلاد البوليفا..
جيفارا الشجاع
كورس: من قبل أن يرفع على أعواد المشانق نحو السماء
في دنشواي، صاحب جرون القمح
الفتي زهران
كورس: من قبل أن تقيد يداه بالأغلال من خلاف
من بعد أن كسروه في واقعة التل الكبير
وينفي من أرض مصر إلي سيلان
بطل الجهاد أمير اللواء أحمد عرابي

[٥٨] المصدر السابق، ص ص١٠-١١.

[٥٩] المصدر السابق، ص٦٣.

[٦٠] لطيفة الزيات: ليلة مصرع جيفارا العظيم، مجلة المسرح ،عدد ٦٢، القاهرة، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص٥١.

كورس: من قبل أن تقطع يداه والساقان فتي حلب
الشجاع .. ذلك الذي طعن قائد الوردي الفرنسي كليبر، الفتي سليمان
كورس: من قبل أن يخرج من الجليل عيسي ابن مريم الملقب بالمسيح
كورس: من قبل أن يجلس بوذا علي ضفاف الكنج"[٦١]

أما شخصية جليسها، فتتماهي مع شخصية هتلر، وذلك علي الرغم من العداء المعروف بين النازية والرأسمالية الغربية، ولكن كلاهما يشتركان في النزعة الاستعمارية التي تستهدف الاستيلاء علي ثروات الشعوب المغلوبة علي أمرها، وفي النص نجد كوستا يعطي إشارة للأوركسترا وبعدها

"يبدأ العزف – طبول الحرب والاستعراض في الجيش الألماني أيام هتلر، جليسها يتنبه بحركات تشنجية عصبية، كأنه روبوت، كأنه واقع تحت التنويم، أطرافه كأنها مربوطة بزنبركات تفلت منها واحدا بعد الأخر، الرجل الدرويش فجأة يصيح صيحة قصيرة حادة كصيحة الحيوان، حراسه يلتقطون العدوي، يشتد عنف البطل الهتلري، جليسها يتصاعد في حركاته التشنجية .. أحد الممثلين يقدم له قبعة هتلر، الرجل يرفع ذراعه بالتحية النازية"[٦٢]

والبطل في هذه المسرحية يحاول أن يتجاوز تناقضاته الخاصة ليكون مؤهلاً للصراع والصدام، واكتساب الوعي الذي يتطلبة العمل الثوري، ويتحقق ذلك خلال الفصل الأول، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تأخير نقطة الهجوم المضادة، وبالتالي تعطيل آلية الصراع في المسرحية، وقد ساهم ذلك في التأثير بالسلب علي الحالة الإيقاعية العامة للنص المسرحي، كما ساهم أيضا في إضعاف شحصية البطل في النصف الأول من المسرحية. ولعل الكاتب هنا أراد أن يؤكد علي تيماته المضمونية التي تتعلق بأهمية حضور العناصر الموضوعية التي يتطلبها العمل الثوري، أكثر من اهتمامه بالعناصر الشكلية في بنية النص المسرحي.

ونلاحظ في المسرحية أن الشخصيات تحاول بشكل دائم تحديد مسارات الفعل وفقاً لإرادتها الخاصة، أي أنها تحاول التأثير في سير الأحداث، لكي تؤكد علي منظورها الأيديولوجي الخاص، كما تحاول أيضا بفعلها الخاص استمالة المتلقي ودفعه لتبني وجهة نظرها تجاه حركة الصراع في المسرحية، وهذا ما يقوم به جليسها بشكل دائم، حيث يتوجه أكثر من مرة إلي الجمهور للتأكيد علي وجهة نظره تجاه حركة سير الأحداث في المسرحية، كما أنه يعترض بشكل دائم علي توجيهات كوستا، ويطرح تصورات بديلة تتعلق بالكيفية التي تتحقق بها التطورات والقفزات في المسرحية المتضمنه، كما نلاحظ أن كوستا يقوم بالتمثيل في المسرحية، وفي الوقت نفسه، يباشر الهيمنة علي العرض المسرحي، ويؤثر بالطبع علي مسار الأحداث، فعلي سبيل المثال، في أثناء حديث جليسها إلي الجمهور، يشير إليه أن يسرع في الحديث[٦٣].

ويبدو التأثر ببيراندييللو واضحا إلي حد كبير، حيث تظهر تقنية الحضور المزدوج للممثل والشخصية المسرحية، فالممثل الذي يقوم بدور البغل، يعرقل حديث كوستا للجمهور في المشهد الافتتاحي، ويصيح بصوت عال، ويقدم نفسه إلي الجمهور دون إذن كوستا، ويشير الكاتب إلي أن هذا الممثل قد أصر علي أن يقوم بدور البغل، ولم يطلب منه أن يصيح بصوت عال أو أن يقدم نفسه إلي الجمهور، وبعد موت الفتى، نجد الممثل الذي يؤدي دور الخادم يرتدي زي النَّاسك ويمسك عصاه ويرتمي فوق الجثة ويحتضن رأس الفتى، وهنا يتخلى الممثل عن الشخصية التي أسندت إليه، ويحاول تقمص شخصية أخري للتعبير عن منظوره الفكري الخاص تجاه استشهاد الفتى، ولإظهار تعاطفه أيضا مع هذا الحدث، وإذا كانت الشخصيات عند بيراندييللو تحاول أن تفرض نفسها علي المؤلف وعلي الأحداث أيضا، نجدها عند ميخائيل رومان تسلك نفس السلوك

[٦١] المصدر السابق، ص ص١٩–٢٠.
[٦٢] المصدر السابق، ص١٢٦.
[٦٣] المصدر السابق، ص٤٣.

ولكن بمنطق مغاير، حيث يحاول الممثل أن يفرض نفسه علي الشخصية، وبشكل عام، فالشخصيات في هذه المسرحية لا تعترض علي المخرج أو علي الأدوار المسندة إليها فحسب، ولكنها تعترض علي الالتزام بالتقاليد المسرحية الراسخة، فالممثل الذي يقوم بدور جليسها يعترض علي الالتزام بالشكل والتقنية.

"جليسها: كالعادة.. الهروب للشكل .. فيه نص لازم يحترم .. فيه جمهور وإدارة وعمال وممثلين"[٦٤].

٨- الراوي

الراوي في هذه المسرحية هو كوستا، وهو يشبه شخصية هنكفوس في مسرحية الليلة نرتجل لبيراندييللو، فالشخصيتان تمثلان حلقة الوصل بين المسرحية والجمهور، والراوي في مسرحية ميخائيل رومان يقوم بعدد من الأدوار الوظيفية في بنية المسرحية مثل:

- التخطيط والتنفيذ والإخراج في المسرحية المزمع تقديمها.
- تمثيل بعض الشخصيات، حيث يقوم كوستا بتمثيل دور خادم.
- توجيه الملاحظات إلي الممثلين والتحكم في دخول وخروج الشخصيات.
- التعليق والتوجيه.
- عرض الحقائق وتفسيرها.
- استخلاص النتائج.
- تأمل الأحداث.
- عرض المقولات الكلية للمسرحية.

فعلي سبيل المثال، يقوم الراوي بتفسير بعض الوقائع التي تحدث علي خشبة المسرح، فعندما يظهر جسم غريب في فضاء المسرح، يخاطب كوستا الجمهور، ويخبرهم بأنه قمر صناعي ينقل الأخبار للقوى الاستعمارية[٦٥]، كذلك نلاحظ أن كوستا يؤدي دورا هاما في ضبط إيقاع المشهد المسرحي، فعندما يتحدث جليسها عن المواجهات التاريخية الكبري بين قوى الخير وقوى الشر، يشير إليه كوستا أن يسرع في الحديث[٦٦]، وبالإضافة إلي ذلك، نجد كوستا يقوم بتجهيز الإكسسوار اللازم للشخصيات في المشاهد التي يستلزم فيها استخدامه، " فنراه يخرج من وراء النضد القبعة العالية السوداء، ويضعها علي رأس جليسها، ويقدم له المونوكل والقفاز الأبيض والسيف، ويخرج علبة فاخرة، يفتحها ويخرج منها قلادة"[٦٧]

وبالرغم من أن كوستا هنا يقوم بأدوار سردية، وهو يصرح بهذا في بداية المسرحية:

"كوستا: الرأي عندي قد استقر علي أن أقول كل شيئ
وكما عرفتموني يا أصدقاء.. أنا علي العهدِ مقيم
لن أتخفي وراء الكلمات، لا ، ولن أرحم أحدا من حراب الكلمات
لن أخفيها في جيوبي، ولن أتخفي وراء معسول الكلام
لن أضيف شيئا من التوابل، ولن أقدم لكم أطباق الحلوى بعد تناول الطعام
لا ، ولا أملا كاذبا تعيشون بفضله في الأوهام والأحلام
لاشيئ إلا الحقيقة"[٦٨].

---

[٦٤] المصدر السابق ص١٤٩.

[٦٥] المصدر السابق، ص ٣٠.

[٦٦] المصدر السابق، ص٤٢.

[٦٧] المصدر السابق، ص ٥١.

[٦٨] المصدر السابق، ص ١٨.

إلا أن الجوانب السردية التي يقوم بها قليلة جداً، وبدلاً من القيام بدور الراوي التقليدي الذي يقوم بقص الموضوعات المنقضية، والتي حدثت بالفعل، يقوم كوستا هنا بدور المخرج الذي يعرض ما يحدث آنياً من منظوره الخاص، وهو يؤكد عبر مراحل تطور المسرحية علي صيغة التناظر بين الواقع والمسرحية، وهو يستبدل هنا فعل الرواية بأفعال التجسيد المسرحي، وبالطبع فإن مجموع الوظائف التي يقوم بها (الراوي/ المخرج)، تؤدي إلي كسر الإيهام المسرحي، والتأكيد علي حالة التمسرح الكلية التي تسيطر علي النص، بل إنها تؤدي إلي تداخل مستويات جديدة للحدث، فعندما يريد الفتى سرد الوقائع المرتبطة باغتيال (باتريس لومومبا)، يقوم أحد الحراس بمسكه من شعره، ويحشو فمه بالأوراق، ولكن الفتى يصر علي السرد، ويستبدل (الراوي/ المخرج) السرد بالتجسيد، حيث ينتقل المشهد إلي أدغال أفريقيا، ليتم تصوير الوقائع المرتبطة باغتيال (باتريس لومومبا)، ويقوم الفتى بتجسيد شخصية السياسي المقتول، وهو الأمر الذي يساهم في تعدد مستويات الحدث في المسرحية، علي النحو الذي يجعل من هذا المشهد مسرحية ثالثة داخل المسرحية الثانية.

٩-الكورس

هناك مجموعتان من الكورس تمثلان طرفي الصراع في المسرحية، المجموعة الأولي: هي مجموعة كورس الحراس، وهي التي تظهر في ملابس عتيقة، وأسلحة أثرية كالحراب والفؤوس، والسلاسل الحديدية، وبعضهم به آثار تشوهات عضوية، ويظهرون في بداية المسرحية وهم يتزاحمون علي مقدمة المسرح، ويدقون علي صدورهم بسعادة بلهاء، وهو يمثلون القوة الضاربة التي يستعين بها جليسها لمواجهة الثوار والمتمردين، أما كورس الأهالي، وهم يمثلون المجموعة الثانية التي ترزح وطأة النظم السياسية الجائرة، ويتم استغلالهم وقهرهم من قبل الإمبريالية العالمية، ويظهرون وهم يضعون شارات مختصرة تعبر عن انتمائهم لمجموعات سكانية واضحة، كالبيش أو قبعات الشمس الأسيوية أو اللاتينية، وفي يد بعضهم آلات زراعية كالفئوس أو المداري. والكورس بشقيه يمثل ما يمكن تسميته بالشخصية الجمعية، وهي شخصية لها أبعادها الخاصة، وهذه الأبعاد تعكس الخصائص الكلية لمجموعة من البشر، وتعكس أيضاً الواقع الاقتصادي والاجتماعي الذي تعايشة هذه المجموعة. والكورس هنا لايحقق الأدوار الوظيفية التي يحققها في المسرح الملحمي، حيث يظهر باعتباره ممثلا للقوى المتصارعة في الواقع.

١٠-الإثارة العاطفية والإنفعالية

تجنب بريخت التعبير العاطفي الذي يستغرق المشاهد كلياً، ويجرده من التفكير الناقد أو التحليل العقلي الذي يتناول المشاهد والوقائع والشخصيات في بنية المسرحية، والهدف هو منع المتلقي من التعاطف والتوحد مع الشخصيات المسرحية، ولكن ميخائيل رومان في هذه المسرحية، لايلتزم بهذا الأسلوب، ونراه يجنح في بعض المشاهد إلي التعبير الانفعالي والعاطفي الذي يستثير وجدان المتلقي، ويجعله يعايش حالة التعاطف والتوحد مع الشخصية المسرحية، فمثلا نجد الفتي يعبر عن الواقع السيئ الذي ينبذ مشاعر الحب، ويخلق الحواجز والعراقيل أمام المحبين والعشاق، حيث تخلق الإمبريالية العالمية بيئة معادية للحب، ونرى الفتى يعبر بشكل تراجيدي عن واقع حبه المرير في مواجهة قوي لاتقبله، وبيئة لا تحتمله.

"الفتي: الحب اللي بينا حتة ثلج حطوها علي النار. فرفطت ماتت. العالم فرن. حبيبتي لازم نحطه في التلاجة جوا الفريزر. لازم نحطه جوا الفريزر. لازم جوا الفريزر. جوا الفريزر علشان يتجمد. يبقي زي الحجر. وكل مانخاف نفتح الفريزر. واحنا الاتنين نبص له. وبصوابعنا نطمن عليه. نتأكد إنه ماضاعش. وأبدا مانستعملوش. أبدا ما نستعملوش. نطمن عليه بس وما نستعملوش. أبدا .(ينفجر باكياً بصوت مرتفع)[٦٩].

ويجسد الكاتب الواقع النفسي الرهيب الذي يعايشه البغل، عندما تفيض به أحزانه في منولوج طويل للغاية، أقرب مايكون إلي تلك المنولوجات التي نجدها في المسرحيات التعبيرية، حيث

[٦٩] المصدر السابق، ص٣٤.

تلجأ الشخصية إلي الاستبطان والغوص داخل الذات خلال محاولاتها للتعبير عن واقعها النفسي المأزوم. والمنولوج يتضمن عناصر متنافرة ومتداخلة، لايجمعها إلا الجو النفسي العام المسيطر علي الشخصية في ذلك الموقف، والذي يعكس الانهيار التام، والتداعي من الداخل تحت تأثير حالات شعورية متأججة [٧٠]، ونظرا لطول المونولوج، سنكتفي باقتباس جزء صغير منه.

البغل: "المرأة والصورة وأنا والليل والضياع والجوع.الجوع. الجوع. الجوع. لما شيئ جواك يصرخ ولا صرخة الوحش في البراري. يابا..ه، واتكلمت، تكعيبية. أول مرة أسمع الكلمة.. أخترعها بيكاسو بتاع حمامة السلام وكلام غرناطة المجيدة يوم هجمة الديابة، والعذري والأمهات، والأطفال أيدها ممدودة والكلاب واقفين بالمدافع والسيوف.. ماما، ماما، ماما ، فين الثدي الحنون، فين اللبن المدرار"[٧١]

عند سماعهم خبر موت جيفارا، يقدم الكورس بالاشتراك مع الفتى والفتاة مشهداً يتسم بدرجة عالية من التحميل الانفعالي، حيث تسيطر علي المشهد حالات العويل والنحيب والبكاء، علي النحو الذي يستثير عواطف المتلقي ومشاعره، ويستغرق أداء هذا المشهد فترة ليست بالقصيرة.

الفتي: "لو كان عايز يموت، كان لازم يموت زي المسيح مصلوب علي صليب.. كان لازم يموت علي خازوق ومن حواليه عشر ملايين بالدموع والنحيب.. كان لازم يموت علي محرقة في ميدان الفاتيكان ومن حواليه الألوف برداء الكهنوت (يهز رأسه آسفاً)

المرأة: مات عيني عن الأوطان غريب.

الفتى: موش بالطريقة دي، لأن الأشياء تفقد معناها، لأن منطق الوجود بيختل.

المرأة: عن الأحباب، عن الرفاق، عن القلوب الحانية. (تبكي في صمت)

الفتى: يابا..ه.. اليوم لما يمتد، الساعات لما تمتد، الخنجر لما ينغرس في القلب علي طول ولا قطرة دم تنزل وكل التساؤل في العينين والرعشه في الشفاه. اللحظة لما تقف مكانها ماتتحركش. الصورة لما تثبت في المخ محفورة بقلم من نار..

كورس: (نادبة) علي العينين الجميلة.

كورس: (نادبة) والوجه الباسم.

كورس: (نادبة) والجبهة ذات الكبرياء.

كورس: (نادبة) والصدر العريض.

كورس: (نادبة) والثقوب.. الثقوب.. الثقوب.

كورس: (نادبة من أعلى المسرح) للعالم كله، صقر الحبال علي الأرض مسجي.

كورس: (نادبة) تحت المطر .. في الطين.. علي أراضي الشوك.

كورس: (نادبة من أعلي المسرح) صقر الجبال غرقان في دمه.

الفتى: والحلم معه مطعون علي الأرض مسجي مع النجوم.. مع الشهداء.. مع النعوش الصامته (جسمه يهتز من البكاء الصامت)"[٧٢].

إن صيغة التحميل الانفعالي التي نجدها هنا، لاتتوائم مع الأسس الفكرية والفنية للمسرح الملحمي. فهذه الصيغة التي نجدها في هذه المسرحية تستهدف التحريض من خلال إثارة مشاعر المتلقي، وتدفعه للتعاطف مع هذه الشخصيات، ارتكازا علي التناظر المفترض بين عالم المتلقي والعالم الذي تعايشه الشخصيات المسرحية، في حين كان بريخت يستهدف تحريض المتلقي بدفعه لاتخاذ موقف فكري ناقد لما يراه علي خشبة المسرح.

---

[٧٠] انظر المصدر السابق، ص ص ٤٥-٥٥-٥٦.

[٧١] المصدر السابق، ص ص٥٤-٥٥.

[٧٢] المصدر السابق، ص ص ٣٥-٣٦.

١١-الإضاءة والموسيقي والأقنعة

يشير ميخائيل رومان في الإرشاد المسرحي إلي الكيفية التي سيتم بها استخدام وتوظيف كل من الإضاءة والموسيقى والأقنعة في مسرحيته، وسوف نلاحظ أنه يلتزم إلي حد كبير بأسلوب المسرح الملحمي في تعامله مع هذه العناصر، حيث لا تحقق هذه العناصر في مسرحيته أية تأثيرات إيهامية، كما أنها لا تساهم في تعميق الحالات الشعورية المصاحبة لأداء الشخصيات، غير أننا يجب أن نشير إلي أن الكاتب قد اقتصد في استخدام هذه المؤثرات، حيث استخدمها في مواقف قليلة للغاية، بأسلوب يتوافق مع حالة المسرحة السائدة في المسرحية، فعلي سبيل المثال، ينص الإرشاد المسرحي في المونولوج الطويل الذي يلقيه البغل علي توظيف الإضاءة توظيفا دلاليا، فعندما يقول البغل : لحظة ما الأعمي يفتح فجأة ويشوف النور، لحظة ما الكافر قلبه ينور" تشتد الإضاءة فوقه، وعندما يشير جليسها إلي الذهب باعتباره العملة الوحيدة المعتمدة في هذا العالم، "تسلط الأضواء القوية وبعض الكشافات التي يستطيع أن يراها الجمهور علي قطعة هائلة من الذهب"[٧٣]. وفي بداية الجزء الثاني، يستخدم المؤلف حالة الإظلام للإشارة إلي الواقع السيئ الذي يتم تصويره علي خشبة المسرح، وينص الإرشاد المسرحي علي أن

"المسرح معتم تماما فيما عدا حزمة رفيعة قوية من الضوء تنفذ بين الستائر الخلفية وتقطع المسرح لتعمق الإحساس بالظلام"٧٤

وقد استخدم الكاتب بقع الإضاءة للتعامل مع المستويات المتعددة علي خشبة المسرح، باعتبار أن هذه المستوياتٍ تمثل أمكنة مختلفة، وتتحق فيها بعض الأفعال بالتزامن، فنحن نري

"الفتى: جالسا في بقعة ضوء تحت الستارة الخلفية، وتزداد إضاءة المسرح فيظهر رجال جالسون قعود، ومعظمهم سمين، وهم على مستويات مختلفة من المسرح، ثم تضعف الإضاءة، فلا يبقي مضيئا إلا الفتي"٧٥.

ويستخد الكاتب حالة الإظلام لعرض مادة سينمائية ترتبط باستعراضات الجيش النازي وهتلر يخطب فيهم، ويستخدم الكاتب الإظلام أيضا للإشارة إلي انتهاء المسرحية المتضمنة، والعودة إلي المستوى الأول للحدث، فيما عدا هذا فالمسرحية بالكامل تُمثل في حالة الإنارة الكاملة التي التزم بها بريخت في إخراجه لمعظم مسرحياته.

أما عن الموسيقى، فقد اقتصد الكاتب في استخدامها بشكل كبير، فعندما يتحدث الفتى عن مشاعره المجمدة، والتي لايمكن أن تتحقق في بيئة طبيعية، ينفجر باكيا في نهاية حديثة، "ويبدأ نشيد كورالي أجش حزين"[٧٦]، وهنا نلاحظ أن الكاتب قد استخدم الموسيقى لتعميق الحالة الشعورية التي يعيشها الفتى، وهو أمر يبتعد عن أسلوب بريخت في استخدام الموسيقى. وفي مشهد المزاد، ينص الإرشاد المسرحي علي أن يعطي كوستا الإشارة إلي الأوركسترا لتعزف موسيقى سوقية تتناسب مع الحدث، وعندما تدخل المرأة التي يحبها البغل وهي مقيدة بالحبال، تتصاعد أغنية شجية لتعكس مشاعر البغل تجاه تلك المرأة التي يحبها بشدة، وقبل أن تبدأ وقائع محاكمة الفتى، والتي ترهص بمصيره النهائي، يتقدم الفتى وهو يحمل قيثارة إلي وسط المسرح، ويعزف، ويتصاعد عزفه قويا، وهو وإن كان حزينا، إلا أنه مملوء بالقوة والأمل"[٧٧]. إن استخدام الموسيقى هنا يتوافق مع رغبة الكاتب في التأكيد علي حالات شعورية خاصة يراد تصديرها دراميا، ووضعها في بؤرة اهتمام المتلقي، وهو أمر لا يتوافق مع اسلوب استخدام بريخت للموسيقى، فبريخت كان يستخدم موسيقى تتعارض مع الحالات الشعورية التي يتم تجسيدها

[٧٣] المصدر السابق، ص ص ٦٦-٦٧.

[٧٤] المصدر السابق، ص٨٧.

[٧٥] المصدر السابق، ص ١٢٩.

[٧٦] المصدر السابق، ص ٣٤.

[٧٧] المصدر السابق، ص ١٠٤.

علي خشبة المسرح، وذلك حتي لايسمح للمتلقي بالتوحد مع الشخصية، ولكن يجب أن نلاحظ أن سيطرة أسلوب التمسرح، ينفي التأثيرات التي يمكن أن تحققها بعض العناصر الإيهامية والانفعالية بفرض تحققها.

استخدم ميخائيل رومان الأقنعة مرة واحدة، حيث "يتقدم أحد رجال كورس الأهالي ويثبت قناعاً – ربما يمثل شخصية الجلاد - علي وجه البغل، وبعدها يلتقط البغل الهراوة من أحد أركان المسرح، ويتقدم من الفتى لإرهابه، والحراس يوسعون له"[٧٨]، وفي الجزء الثاني من المسرحية، "يتحسس البغل قناعه الذي يغطي وجهه، وفجأة يرفع القناع عن وجهه، وينظر فيه مليا، وعندما يصدر أحد الحراس صوتا، يسارع البغل بوضع القناع مكانه ويضحك ضحكة مختنقة"[٧٩]، والقناع هنا يرتبط بمنظور كورس الأهالي تجاه شخصية البغل، باعتباره أداة القمع التي يلجأ إليها جليسها في مواجهة القوى المناوءة، وفي المشهد الذي يحاول فيه البغل إزاحة قناعه، نستشعر معاناة البغل ورفضه الداخلي للدور الوظيفي الذي يقوم به في ظل نظام جليسها، ورغبته في الإنفلات من هذا الواقع الذي يعايشه قسرا ولايملك حق الاعتراض عليه، والقناع هو أحد التقنيات التي وظفها بريخت في مسرحه، ونلاحظ هنا تأثر ميخائيل رومان ببريخت في إطار توظيفه للقناع الذي يشير إلي أدوات الضبط الاجتماعي التي تستخدمها قوى القهر والاستبداد للسيطرة علي الشعوب.

مما سبق يتضح أنه على الرغم من تأثر ميخائيل رومان في مسرحية "ليلة مصرع جيفارا العظيم" بعدة أساليب وتقنيات مسرحية، أهمها المسرح داخل المسرح لبيراندللو، والتغريب الملحمي لبريخت، إلا أنه لم يلتزم حرفيا باتباع هذين الأسلوبين، بل استعان بهما ووظفهما توظيفا خاصا به، بهدف تحقيق أهداف جمالية وفكرية، على نحو ما بينا.

نتائج البحث

١- لجأ كل من بريخت وبيراندييللو إلي تقنيات مسرحية غير إيهامية، واستهدف بريخت إبقاء المتلقي في حالة عقلية تسمح له باتخاذ موقف نقدي تجاه ما يحدث أمامه علي خشبة المسرح، أما بيراندييللو، فاستهدف إلغاء الفواصل بين العمل الفني والواقع الذي يعايشه المتلقي، للكشف عن الحقائق الخاصة بالأدوار وأساليب التنكر الواعية للإنسان.

٢- ارتكز بريخت علي الفلسفة الماركسية باعتبارها الأساس الفلسفي والأيديولجي لمسرحه، في حين ارتكز بيراندييللو علي آراء بيرجسون حول الارتقاء الإبداعي.

٣- بينما كان بريخت كاتباً أيديولجياً ملتزماً ، كان بيراندييللو لا يكترث بالمفاهيم الأيديولوجية التي تكرس الفن كوسيلة من وسائل الإصلاح الإجتماعي. ولهذا نجد أن بريخت يسعي بشكل دائم إلى تثوير الواقع من أجل تغييره، بينما يسعى بيراندييللو للكشف عن حقيقة هذا الواقع.

٤- لا تتبع مسرحية "ليلة مصرع جيفارا العظيم" البنية التقليدية للدراما الأرسطية، حيث تتكون من مشاهد متتابعة لا تترابط علي المستوى السياقي، ولكنها تترابط علي المستوى الدلالي للتأكيد على مقولات فكرية تناهض الإمبريالية العالمية، وهي تلجأ ألي عناصر فنية تنفي التقنيات الإيهامية التي ترتكز عليها الدراما الأرسطية.

٥- في مسرحية ليلة مصرع جيفارا يظهر إلي حد كبير تأثر الكاتب بالفلسفة الماركسية، غير أنه ينحرف عن أفكار ماركس في اعتباره أن أصول الصراع الأيديولوجي المعاصر ترجع إلي ثنائية الخير والشر الموغلة في القدم، والكاتب بهذه

[٧٨] المصدر السابق، ص ص٦٦-٦٧.

[٧٩] المصدر السابق: ص ص ٨٧-٨٨.

الكيفية يتجاهل التحولات التاريخية الكبري التي عصفت بالعديد من النظم والأفكار عبر العصور، وهو هنا يبدو متسقاً مع المنظور الفكري للمسرح الملحمي.

٦- لم يلجأ ميخائيل رومان إلي إلي تقنية " التأرخة" البريختية، حيث تناول موضوعاً معاصراً يرتبط باغتيال شخصية معروفة في التاريخ الحديث.

٧- مسرحية ميخائيل رومان تستهدف تحريض المتلقي ودفعه للعمل الثوري والنضالي في مواجهة الإمبريالية العالمية الجديدة، ويحقق الكاتب خطابه التحريضي من خلال تداخل مستويات الوهم والواقع في بنية المسرحية، حيث سعى الكاتب في المستوى الثاني للمسرحية إلي تصوير الجوانب اللاإنسانية التي ترتبط بممارسات الإمبريالية العالمية، وتوحشها في مواجهة الشعوب، وتداخل مستويات المسرحية علي النحو الذي أشرنا إليه يجعل المتلقي في دائرة الصراع بشكل مباشر، ويؤدي ذلك إلي إبراز مستويات الحقيقة التي يسعي الكاتب إلي التأكيد عليها من خلال تداخل عالم الوهم الفني مع عالم الواقع الدرامي. والكاتب هنا يقترب جزئياً من بيراندييللو، فبريخت ينتج مقولاته باعتبارها تركيباً عقلياً جدلياً من عناصر تتسم بالتعارض والتناقض، أما بيراندييللو فالمعنى عنده يتشكل من خلال التمييز بين عالمي الوهم والواقع والكشف عن مستويات الدلالة المرتبطة بهما.

٨- تأثرت تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية ميخائيل رومان بأعمال بيراندييللو، خاصة مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، ذلك أن المستويين الأساسيين في المسرحية يتداخلان ويتقاطعان من خلال تماثل البيئة الدرامية التي يتم تصويرها عبر مراحل تطور المسرحيتين، وأيضاً من خلال الحضور الدائم للقوى المعادية في المسرحيتين. إن هذا التكنيك القائم على التداخل بين المستويات المختلفة في النص المسرحي، يدفع بالمتلقي إلي الربط والمقارنة بين ما يجري في النص وما يجري في الواقع المعاصر، حيث يعايش المتلقي التجربة نفسها، ويجد نفسه ممثلا علي نحو ما في المسرحية.

٩- تعتمد تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية ميخائيل رومان علي أسلوب التضمين، في حين تقنية المسرح داخل المسرح عند بريخت تعتمد على فكرة التماثل الدلالي، حيث يعتبر المستوي الثاني في مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " بمثابة الأمثولة الدالة التي يتم الاستشهاد بها للتأكيد علي صحة بعض المقولات التي ترتبط بالمستوى الأول. وفي حين ينتفي الترابط السياقي في مسرحية بريخت، نجد أن الترابط بين المسرحيتين عند كل من ميخائيل رومان وبيراندييللو، يعتمد علي إظهار المراحل التكوينية التي ترتبط بإنتاج المسرحية المتضمنة في المسرحية الأصلية.

١٠- تداخل مستويات المسرحية يضع المتلقي في دائرة الصراع بشكل مباشر، ويؤدي ذلك إلى إبراز مستويات الحقيقة التي يسعي الكاتب إلي التأكيد عليها من خلال تداخل عالم الوهم الفني مع عالم الواقع الدرامي.

١١- استخدم ميخائيل رومان المنطق الجدلي، باعتباره وسيلة يلجأ إليها "جليسها" لخداع "الفتى"، حيث تلجأ القوى الرأسمالية لاستحدام المقولات الماركسية بقصد الخداع والتمويه ومحاولة استقطاب الآخر والسيطرة عليه، إلا أن ميخائيل رومان لم يرتكز علي المنطق الجدلي في إطار التعبير عن مقولاته الكلية، وذلك خلافا لبريخت الذي اتخذ المنطق الجدلي وسيلة فكرية تعطيه القدرة علي التأثير في المتلقي، باعتبار أن المتلقي في مسرح بريخت منتجاً للتركيب الحاصل من تفاعل المتناقضات.

١٢- علي مستوي التكنيك، نلاحظ أن الكاتب يجعل القوى الامبريالية تبادر بتحقيق نقط الهجوم الأساسية في الصراع، ويعقبها توالي الأعمال العدائية التي يقوم بها ممثل القوي

الامبريالية (جليسها) تجاه الشعب، ولا تتوالى الأفعال والأفعال المضادة علي خط الفعل الصاعد، بل تتأخر ردود أفعال قوى الشعب تجاه هذه العِدائيات، وتتحق في نقطة متقدمة علي خط الفعل الصاعد، الأمر الذي يؤثر سلباً علي الحركة الإيقاعية للنص المسرحي، ويبدو الأمر وكأن الكاتب قد حاول تحرير المتلقي من نمط الإثارة التقليدية، ودفعه لتأمل ودراسة مسوغات وحيثيات التمرد والثورة، مما يكسبهما الشرعية والتعاطف.

١٣- يتشكل المنظور الذي يتأسس عليه تصوير الشخصيات من عناصر أساسية ترتبط بموضوع الصراع (القوي الإمبريالية / القوي المناؤة)، لهذا فالجوانب الأيديولوجية والفكرية التي ترتبط بالشخصيات، يصبح لها الصدارة في تصوير الشخصيات، وهو أمر يرتبط إلي حد كبيربالمسرح الملحمي الذي يركز علي الجوانب الاجتماعية والأيديولوجية في تصويره للشخصيات.

١٤- يقوم الكاتب بتوصيف بعض شخصياته من خلال مجموعة من العناصر البصرية غير الإيهامية للتعبير عن البنى الأساسية التي يرتكز عليها تصوير هذه الشخصيات.

١٥- يلجأ الكاتب إلي التركيز على مايمكن تسميته بالبنية الدالة، أو الملمح الرئيسي للشخصية.

١٦- تقوم بعض الشخصيات بأداء أكثر من دور في المسرحية، حيث تتناسخ الشخصيات من خلال صيغ المشابهة، فشخصية "جليسها" يؤديها عدد من الممثلين. الأمر الذي يؤدي إلي نفي الإيهام المسرحي تماما.

١٧- يحاول البطل في هذه المسرحية أن يتجاوز تناقضاته الخاصة، ليكون مؤهلاً للصراع والصدام، واكتساب الوعي الذي يتطلبة العمل الثوري.

١٨- تحاول الشخصيات بشكل دائم تحديد مسارات الفعل وفقاً لإرادتها الخاصة، أي أنها تحاول التأثير في سير الأحداث، لكي تؤكد علي منظورها الأيديولوجي الخاص، كما تحاول أيضا بفعلها الخاص استمالة المتلقي ودفعه لتبني وجهة نظرها تجاه حركة الصراع في المسرحية، وهو ما يذكرنا بمسرحية بيراندياللو" ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

١٩- في بعض الأحيان نجد المقولات الكلية للكاتب محمولة علي الحوار بشكل مباشر.

٢٠- استخدم ميخائيل رومان تقنية الحضور المزدوج للممثل والشخصية المسرحية، مما يؤكد تأثره ببيراندياللو.

٢١- يتم تحقيق الأدوار الوظيفية للِراوي من خلال التجسيد بدلاً من السرد، حيث يتم تجسيد الموضوعات الماضوية، بدلا من الاستعانة بالسرد الذي نجده في المسرح الملحمي.

٢٢- لا يحقق الكورس عند ميخائيل رومان الأدوار الوظيفية التي يحققها في المسرح الملحمي، حيث يظهر باعتباره ممثلا للقوي المتصارعة في الواقع.

٢٣- لا تتواءم صيغة التحميل الانفعالي التي نجدها عند ميخائيل رومان مع الأسس الفكرية والفنية للمسرح الملحمي، فهذه الصيغة تستهدف التحِريض من خلال إثارة مشاعر المتلقي، وتدفعه للتعاطف مع هذه الشخصيات، ارتكازا علي التناظر المفترض بين عالم المتلقي والعالم الذي تعايشه الشخصيات المسرحية، في حين كان بريخت يستهدف تحريض المتلقي بدفعه لانخاذ موقف فكري ناقد لما يقدم أمامه علي خشبة المسرح.

٢٤- اقتصد الكاتب في استخدام المؤثرات الضوئية والموسيقية، وقد أشار في أحد إرشاداتهِ المسرحية إلى ضرورة أن تكون الكشافات الضوئية مرئية للجمهور، واستخدم أيضا

البقع الضوئية للتعامل مع المستويات المتعددة علي خشبة المسرح، وتزامن الأفعال علي خشبة المسرح، أما الموسيقى، فقد استخدمها لتعميق الحالات الشعورية للشخصيات علي خشبة المسرح.

٢٥- تداخلت أساليب بريخت وأساليب بيراندييللو في هذه المسرحية لتحقيق الأهداف الفكرية والجمالية التي استهدفها ميخائيل رومان، والتي تتمثل في التحريض الثوري والتعاطف مع شخصية "جيفارا".

٢٦- لاحظ الباحث أن الكاتب قد تأثر بشكل طفيف بالإتجاه التعبيري، خاصة فيما يتعلق بالمنولوجات التعبيرية التي تعتمد علي صيغ استبطانية.

٢٧- لم يتإثر ميخائيل رومان بالأسس الفكرية لمسرح بيراندييللو.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية والمترجمة

١- برتولد بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، ١٩٦١.

٢- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي،

٣- برتولد بريخت: الأورجانون القصير للمسرح، ترجمة فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، العدد ٢٠، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

٤- لويجي بيراندللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، ع١٤، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د/ت.

٥- لويجي بيراندللو، الليلة نرتجل، سلسلة مسرحيات عالمية، ع ٥، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

٦- ميخائيل رومان، ليلة مصرع جيفارا العظيم، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

١- إريك بنتلي: المسرح الحديث، الجزء الأول والثاني، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د/ت.

٢- أمل مصطفي: اتجاهات الفن الحديث، القاهرة، الأمل للطباعة والنشر، ١٩٩٩.

٣- أيمن أحمد الخشاب: تأثيرات نظرية التغريب الملحمي علي تقنيات الإخراج في عروض المسرح المصري المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، قسم المسرح، ١٩٩٩.

٤- بامبر جاسكوين: الدراما في القرن العشرين، ترجمة: لويس عوض، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،د/ت.

٥- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلي الآن، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، د/ت.

٦- حازم شحاته: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

٧- رضا غالب: الميتاتياترو- المسرح داخل المسرح-، سلسلة دراسات ومراجع المسرح، العدد٤٢، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦.

٨- روبرت بروستاين: المسرح الثوري" دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلي جان جينيه، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د/ت.

٩- ريموند وليامز: المسرحية من إبسن إلي أليوت، ترجمة: فايز إسكندر، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د/ت.

١٠- سامي عبد الحميد : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، بغداد، مطبعة الدوسكي ، ٢٠٠٧.

١١- عزة الملط: الحقيقة النسبية بين بيراندييللو ومحمود دياب - دراسة تطبيقية مقارنة بين مسرحيتي "كل شيخ وله طريقة" و" ليالي الحصاد"، مجلة كلية التربية، جامعة طنطا، العدد الثالث (٥١) ٢٠١٣.

١٢- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩.

١٣- لويس فارجاس: المرشد إلي فن المسرح، ترجمة: أحمد سلامة محمد ومرسي سعد الدين، سلسلة فنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥.

١٤- محمد زكي العشماوي: المسرح — أصوله واتجاهاته المعاصرة -، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

١٥- محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، ط٣ ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د/ت.

١٦- مصطفي العبود: تشريح القهر- قراءة في مسرح ميخائيل رومان-، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠.

١٧- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

ثالثاً: القواميس العربية

١- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.

٢- ماري الياس وحنان القصاب: المعجم المسرحي، ط٢، بيروت ، مكتبة لبنان ، ٢٠٠٦ ، ص٤٣٥.

رابعاً: الدوريات

١- أمير إسكندر:المثقفون والصراع ضد القهر في مسرحيات ميخائيل رومان، مجلة المسرح، القاهرة، عدد ٣١، ١٩٦٦.

٢- حازم شحاته: في مسرح ميخائيل رومان، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣- حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر ١٩٦٠-١٩٧٠، عالم الفكر، المجلد ١٥، ع١، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٨٤.

٤- لطيفة الزيات: ليلية مصرع جيفارا العظيم، مجلة المسرح،عدد ٦٢، القاهرة، مسرح الحكيم،وزارة الثقافة والإرشاد القومي.