مجلة الشرق الأوسط للنشر العلمي
المجلد (٨) العدد (٦)
الإصدار الثلاثون
٢٠٢٥ (١٧-١)

البنية الدرامية لمسرحيّة "أنتغون" وتحولاتها بين النموذج الأرسطي والملحمي البريشتي

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

د. مريم الجلاصي
أستاذة بالمدرسة العليا للسمعي البصري والسينما بقمرت، جامعة قرطاج تونس.

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٦ ديسمبر ٢٠٢٥م

الملخّص

يبحث هذا المقال الموسوم بـــ "البنية الدرامية لمسرحيّة "أنتغون" وتحولاتها بين النموذج الأرسطي والملحمي البريشتي" في الفوارق الجوهرية بين البنية التراجيدية الكلاسيكية كما صاغها أرسطو، والبنية الملحمية كما أعاد بريشت تشكيلها عبر قراءته لمسرحية سوفوكل. ويبرز المقال كيف يتحوّل النص من معالجة صراع أخلاقي-ديني في سياقه الإغريقي الأصلي إلى أداة نقدية سياسية واجتماعية في القراءة البريشتية، حيث يعيد الكاتب توظيف الأحداث لإضاءة قضايا السلطة والحرب. كما يوضّح التحوّلات الشكلية التي تنقل البنية من نسق أرسطي مغلق يقوم على الضرورة والانسجام، إلى بنية ملحمية مفتوحة تقوم على اللوحات المستقلة والتغريب وإحداث المسافة النقدية. ويتناول المقال اختلاف بناء الشخصية بين المنظورين، من الشخصية المتسقة المؤدية إلى التطهير عند أرسطو، إلى الشخصية المتعدّدة الدوافع التي تكشف التناقضات الاجتماعية عند بريشت. وبهذا يكشف المقال كيف تتحوّل "أنتغون" من فضاء للانفعال القدري إلى فضاء للتحليل والتفكير، في انتقال يعكس تحوّلًا عميقًا في فهم الإنسان والعالم بين التراجيديا الكلاسيكية والمسرح الملحمي الحديث.

Résumé

Cet article, intitulé « La structure dramatique de la pièce Antigone et ses transformations entre le modèle aristotélicien et l'épique brechtien », examine les différences fondamentales entre la structure tragique classique telle que formulée par Aristote et la structure épique telle que Brecht la reconstruit dans sa relecture de la pièce de Sophocle. L'article met en lumière la manière dont le texte se transforme, passant d'un traitement d'un conflit

Aristotelian Model and the Brechtian Epic », examines the fundamental differences between the classical tragic structure as formulated by Aristotle and the epic structure as reconstructed by Brecht in his reinterpretation of Sophocles' play. The article highlights how the text shifts from addressing an ethical–religious conflict in its original Greek context to becoming a political and social critical tool in the Brechtian reading, where the playwright reuses the events to shed light on issues of power and war. It also explains the formal transformations that move the structure from a closed Aristotelian system based on necessity and harmony to an open epic structure built on relatively independent scenes, the effect of estrangement, and the creation of a critical distance. Furthermore, the article examines the differing approaches to character construction in the two perspectives: from the coherent character leading to catharsis in Aristotle, to the multi-motivated character revealing social contradictions in Brecht. In doing so, the article demonstrates how « Antigone » shifts from a space of fated emotional immersion to a space of analysis and reflection, marking a profound transformation in the

éthico-religieux dans son contexte grec originel à un outil critique politique et social dans la lecture brechtienne, où l'auteur réemploie les événements pour éclairer les questions de pouvoir et de guerre. Il expose également les transformations formelles qui déplacent la structure d'un schéma aristotélicien fermé, fondé sur la nécessité et l'harmonie, vers une structure épique ouverte reposant sur des tableaux relativement indépendants, l'effet de distanciation et la création d'un écart critique. L'article analyse en outre la différence de construction du personnage dans les deux perspectives : du personnage cohérent menant à la catharsis chez Aristote, au personnage aux motivations multiples révélant les contradictions sociales chez Brecht. Ainsi, l'article montre comment « Antigone » se transforme d'un espace d'émotion fatale en un espace d'analyse et de réflexion, marquant un profond changement dans la compréhension de l'homme et du monde entre la tragédie classique et le théâtre épique moderne.

Abstract

This article, entitled « The Dramatic Structure of Antigone and Its Transformations Between the

understanding of the human condition and the world between classical tragedy and modern epic theatre.

تُعد مسرحية "أنتغون" لسوفوكل (Sophocle) نموذجًا كلاسيكيًا للتراجيديا الإغريقية، حيث يتجلى الصراع بين الفرد والسلطة والقدر المأساوي في صياغة دراماتورجية متقنة تتكامل فيها الشخصيات والحبكة والإيقاع المسرحي. وفي القرن العشرين، أعاد بيرتولت بريشت (B.Brecht) كتابة هذه التراجيديا ضمن مقاربة المسرح الملحمي، وبرؤية دراماتورجية تهدف إلى تحويل الصراع الكلاسيكي، لتحمل صراعات العصر الحديث، وتعكس بُعدًا سياسيًا واجتماعيًا. في هذا الإطار، يسعى هذا المقال إلى قراءة مقارنة بين المسرحيتين على مستوى البنية الدراميّة، وذلك لفهم التحولات الجوهرية التي طرأت على إعادة الكتابة والهدف من تقديمها لجمهور المسرح معاصر.

إنّ اهتمامنا بالمسرح التراجيدي والمسرح السياسي، ينبع من الرغبة في فهم كيف يعالج كلا النموذجين أزمة الفرد أمام السلطة والصراع بين القانون الإلهي والقانون الوضعي. كما يدفعنا فضولنا المعرفي للبحث في الدراماتورجيا الحديثة، وبالتحديد عن الكيفيّة الّتي يعتمدها بريشت لإعادة كتابة نص تراجيدي وتحويله إلى أداة للنقد الاجتماعي والسياسي. إنّ دراسة هاذين التوجّهين المختلفين وكيفيّة تناولهما لأسطورة "أنتغون" بآليّاتهما وغاياتهما المختلة، سوف يكشف لنا عن المستوى الدراماتورجي العميق لكلا النصّين. كما سيبرز أهمية الشخصية "أنتغون" كرمز للصراع التراجيدي والسياسي المعاصر في آن. فهي تمثل نموذجًا صلبًا لتحليل انتقال الصراع من البعد الفردي التراجيدي إلى البعد الاجتماعي والسياسي في المسرح الحديث. كما أنّ توظيف نصوص التراجيديا القديمة لفهم المسرح الحديث والمعاصر، يمكّننا من إعادة قراءة الكلاسيكيات برؤية تحمل تحديات سياسيّة واجتماعيّة معاصرة، وتقدّم رؤى جديدة للمخرجين والباحثين والدارسين.

في هذا الإطار تتنزّل إشكاليّة دراستنا حول الكيفيّة الّتي صاغ بها كل من سوفوكل وبريشت مسرحيّة "أنتغون"، وما هيّة الآليات الدراماتورجية التي أدخلها بريشت على النص التراجيدي بهدف تحويل المأساة الفرديّة إلى تجربة نقدية واجتماعية؟ وكيف تؤثر هذه الاختلافات على المتلقي وفهمه للهدف الفني لكل نسخة؟ عبر هذه الأسئلة سنعمل على مراجعة الظرفيّة التاريخيّة الّتي دفعت بريشت إلى تناول نص "أنتغون" لسوفوكل، كما سنقوم بدراسة البنية الشكليّة لكلا النصّين، مع التركيز على إعادة كتابة الخرافة والآليات الدراماتورجيّة الّتي اعتمدها بريشت، ودراسة الشخصيّات والعلاقات بينها. وهو ما سيفتح مقارنة بين النسختين على مستوى كتابة النص الدرامي، لفهم كيف يتحول الصراع الفردي في التراجيديا القديمة إلى صراع اجتماعي وسياسي في المسرح الملحمي لبريشت. لنستخلص في النهاية الأسلوب الدراماتورجي من كل نسخة وفعاليته في توجيه التلقي وبلورة الغرض الفني والاجتماعي لكل تجربة مسرحية.

تأتي ضرورة هذه الدراسة اليوم من حاجة الدراسات المسرحية المعاصرة إلى إعادة النظر في التراجيديات الإغريقية ليس فقط كنصوص أدبية، بل كنماذج دراماتورجية قابلة

للتجديد. إنّ قراءة مقارنة لنص "أنتغون" بين سوفوكل وبريشت تسمح بفهم كيفيّة تطور تقنيات كتابة النص المسرحي وتوظيفها لنقل الرسائل الاجتماعية والسياسية عبر العصور. كما تساعد هذه الدراسة الباحثين والدارسين على استكشاف الطرق التي يمكن من خلالها إعادة قراءة المأساة الكلاسيكيّة بما يتوافق مع حساسيات الجمهور المعاصر، وتكشف الدور المركزي للدراماتورجيا في تحويل صراع الفرد ضد السلطة من تجربة فنية تقليدية إلى أداة نقدية وتوعوية في المسرح الحديث.

١- التقديم المادي لتحوّل نص "أنتغون" من سوفوكل إلى بريشت

يستند بريشت في مسرحية "أنتغون" إلى التراجيديا الإغريقيّة الّتي كتبها سوفوكل سنة (٤٤١ ق.م)، مستلهماً من خلالها الصراع الأساسي بين القوانين المدنية والقوانين الإلهية. إذ يبرز النص الإغريقي مأساة "أنتغون"، ابنة "أوديب"، التي تواجه مأزقاً أخلاقياً حين يُقتل شقيقاها، "اتيوكل" و"بولونيس"، على يد بعضيهما نتيجة صراع على عرش الحكم. وبينما يأمر "كريون"، ملك طيبا، بدفن الأول، يأمر بترك الثاني مكشوفاً بلا دفن لكونه خاض الحرب ضد وطنه. تقرر "أنتغون" تحدي هذا الأمر، معتبرة أنه انتهاك لشرائع الآلهة، وتحاول دفن أخيها، وبذلك تتحول شخصيتها إلى رمز للتمرد على السلطة، ما يؤدي بها في النهاية إلى إلقائها في مغارة موتها، فيما يواجه "كريون" فاجعة فقدان ابنه "هايمون".

لقد صاغ سوفوكل التوتر بين الواجب تجاه السلطة الوضعيّة والواجب تجاه السلطة الإلهية بإتقان فنّي، ووعي مدني ينمّ عن إشكاليات المجتمع الإغريقي في تلك الحقبة، لتعكس صراع "الفكر الحقوقي مع تقاليد دينيّة وأفكار أخلاقيّة كانت مجالاتها لا تزال متداخلة مع مجالاته، رغم أنّه قد بدأ فعليًا بالتمايز عنها."[١] وهو توتر يتيح لبريشت أرضية خصبة لإعادة كتابة نص "أنتغون" وفقًا لآليات المسرح الملحمي، إذ يمكّنه إعادة النظر في الصراع التاريخي ليعكس قضايا معاصرة. من هذا المنطلق، يُعدّ النص الأصلي أداة نقدية تُستثمر في تأمل الصراع بين السلطة الوضعيّة والقيم الإلهيّة، ما يمهد الطريق لبريشت ليعيد صياغة الأحداث بما يتلاءم مع الواقع السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد أعاد بريشت صياغة أحداث مسرحية "أنتغون" لتتناسب مع رؤيته الملحمية، فغيّب العقدة التقليدية للنص الإغريقي وركّز على تصوير الحرب بين "كريون" ملك طيبا ومدينة أراغوس، بهدف استيلائه على مناجم الحديد. ورغم أن الحرب كانت خاسرة لا محالة، لم يتردد "كريون" في إرسال أبناء شعبه واحداً تلو الآخر إلى الموت. ولم يقتنع "كريون" بخسارته إلا بعد أن اجتاحت قوات أراغوس مدينة طيبا، وفنيَ جميع محاربيه. هذا التغيير الذي أدخله بريشت يبرز بوضوح تحوله من التركيز على الصّراع التقليدي بين القانون الوضعي والتقاليد الإلهيّة، إلى تسليط الضوء على واقع اجتماعي

[١] جان بيار فرنان، بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ترجمة د. حنان قصّاب، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق، ١٩٩٩. ص ١٥.

وسياسي أوسع، حيث يصبح الصراع الإنساني جزءاً من حركة التاريخ والجماعة.

رأى بريشت أن مسرحية "أنتغون" لسوفوكل، على الرغم من بعدها الزمني الكبير عن المجتمع الألماني المعاصر له، إلّا أنّها "لا تدعو إلى التماهي مع الشخصية الأساسية (...) غير أن العناصر الملحمية الموجودة في المسرحية تمد يد العون في العمل على الأثر (...) إن علم المسرحية الإغريقي يحاول بفعل بعض معطيات التغريب وبالأخص تدخل الجوقات أن يحافظ على حرية التفكير."[٢] كما لاحظ أن موضوع المسرحية يمكن تطويعه ليتناسب مع عصره ومع مشكلاته السياسية والاجتماعية، إذ يمكن "إعادة منهجتها لتستنهض مشكلات على قدر كبير من الأهمية، سواء على الصعيد السياسي أو الاجتماعي."[٣] وهو ما يُبيّن أن بريشت لم يكتفِ بعرض النص الإغريقي كما هو، بل وظّف العناصر الملحمية مثل التعليق، والسرد، وتحريك الجوق لإبراز المضمون السياسي والاجتماعي، بما يحافظ على وعي المشاهد ويمنعه من التماهي الكامل مع الشخصيات

في هذا السياق، يستحضر بريشت عبر مسرحية "أنتغون" الوضع التاريخي والسياسي الذي عاشه المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الثانية، إذ قدم المسرحية بشكل جديد على ركح "المسرح البلدي ستاد تيير" في مدينة كويمبرا السويسرية سنة (١٩٤٥)، بعد أن انتهت الحرب العالميّة الثانية وأسفرت عن خسائر فادحة على الصعيدين المادي والبشري، وكان سببها النظام النازي بقيادة أدولف هتلر (A. Hitler). يُقدّم بريشت هذه المسرحيّة وهو في المنفى نتيجة ملاحقة النظام النازي له، وبعد أن فقد ابنه البكر فرانك سنة (١٩٤٣) على الجبهة الروسية أثناء خدمته في الجيش الألماني.[٤] إلّا أنّه لا يمكن حصر عودته لمأساة "أنتغون" فقط في هذا الدافع ذاتي المؤلم، "فالأمّهات اللواتي ينتظرن عبثا أبناءهن الذين لم يعودوا من الجبهة عديدات في مسرحياته وهن أكثر عددا في قصائده."[٥] لذلك يمكن القول أنّ الدافع التاريخي كان أوسع وأعمق، ليُواكب من خلال هذا النص الواقع الألماني المأساوي، ويُحلّل تأثير الحرب والاضطرابات السياسية على الأفراد والجماعات.

لقد سعى بريشت من خلال مسرحية "أنتغون" إلى إحياء ذكرى الجنود الألمان الذين سقطوا ضحايا النظام النازي، موضحًا أن النص الكلاسيكي يمكن أن يكون وسيلة للتذكير بالمآسي الإنسانية الحديثة. ففي مقدمة المسرحية يؤكّد أنّ: "الصورة الكبيرة للدراما القديمة لا ترمز إلى هؤلاء المقاتلين في صفوف المقاومة الألمانية حيث يجب أن تعلق أهمية كبرى عليها (...) وما يدعو للأسف هو أننا نعمل القليل من أجل تخليد ذكراهم ونعمل الكثير من أجل محوها."[٦] مما يُظهر أن بريشت أعاد كتابة مسرحيّة "أنتغون" لتصبح أداة للتأمل السياسي والاجتماعي. فمسرح بريشت لا يقتصر على السرد

[٢] برتولد بريشت، انتيغون، ترجمة مصطفى مشهور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فيفري ٢٠٠٥. صص ٩٥-٩٦.
[٣] نفس المصدر. ص ٩٤.
[٤] أنظر برنارد درت، قراءة بريش، ترجمة ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق، ١٩٩٧. ص ٢٦.
[٥] نفس المرجع. ص١٣٦.
[٦] برتولد بريشت، انتيغون. مصدر سابق. ص ٤٩.

الحدثي أو الفني فحسب، بل يشمل أيضًا البعد التاريخي والإنساني الذي يحفز المتلقي على التفكير النقدي في تبعات السلطة والحرب.

٢- البنية الشكلية لنص "أنتغون" بين سوفوكل وبريشت

إنّ دراسة البنية الشكلية لنص "أنتغون" في صياغتيه، عند سوفوكل وعند بريشت، يمثّل مدخلًا أساسيًا لفهم التحوّلات العميقة التي عرفها المسرح عبر انتقاله من النموذج التراجيدي الأرسطي إلى المسرح الملحمي البريشتي. فبينما يقوم البناء الشكلي لدى سوفوكل على وحدات درامية مترابطة تحكمها الضرورة والانسجام، وتُوزَّع ضمن أقسام محدّدة مثل الاستهلال والدخيلة والمخرج وأغاني الجوقة، يعمد بريشت إلى تفكيك هذا النسق ليعيد تشكيل النص ضمن لوحات مستقلة نسبيًا، تتجاور دون أن تخضع بالضرورة لخطّ سببي واحد. وبذلك يتحول الشكل من بنية مغلقة متّصلة إلى أخرى مفتوحة ومتقطّعة، هدفها إيقاظ وعي المتلقي أكثر من إثارة اندماجه الوجداني. ومن خلال مقارنة التقسيمات الشكلية في "أنتغون" عند كل من سوفوكل وبريشت، يمكن الكشف عن طبيعة التحوّل الجذري الذي عرفه المسرح، من منطق الاندماج العاطفي والتطهير إلى منطق المسافة النقدية والتأمل الفكري.

أ- تقسيمات نص "أنتغون" سوفوكل

تتوزّع الخرافة في المأساة الإغريقيّة على جميع أقسام التراجيديا، ويخصّص أرسطو لهذه الأقسام الفصل الثّاني عشر من كتابه فن الشعر[٧]، وهذه الأقسام مرتّبة كالآتي: -

١- الاستهلال: وهو الجزء الذي يسبق دخول الجوق.

٢- الدخيلة: وهو الجزء الواقع بين جوقتين

٣- المخرج: وهو الجزء الذي لا يتلوه جوقة

التقسيمات	الشخصيات	الأحـــــــــــــــــداث
الإستهلال	أنتغون- أسمان	مواجهة بين أنتغون وأسمان، حيث تطلب الأولى من الثانية مساعدتها في دفن أخيها بولونيس. فترفض أسمان تخطي القوانين ومواجهة حكم كريون، في المقابل تتمسّك أنتغون بقرارها.
الجوق	الرئيس-الجوق	يتغنون بصراع الأخوين إتيوكل وبولونيس و بانتصار "طيبا".
الدخيلة ١	كريون-الرئيس - الجندي	يُعلم الجندي كريون بأن هناك مجهول أقدم على دفن جثة بولونيس. فيأمر كريون بتشديد الحراسة على الجثة ويتوعد شرا بمن احترق أوامره أيّ تمثّل قوانين الدينة.
الجوق	الجوق	يساند كريون
الدخيلة ٢	أنتغون-كريون- أسمان-الرئيس- الجندي	مواجهة بين أنتغون وكريون، حيث يبدأ الصراع. تتمسك أنتغون بقرارها، مما دفع كريون لإصدار أمر بعقابها. تتدخل أسمان تريد تحمل المسؤولية مع أختها، في المقابل تنكر أنتغون مساعدتها وتواجه قدرها بمفردها.
الجوق	الجوق	يتغنى بخشية عقاب الآلهة.
الدخيلة ٣	كريون-هيمون- الرئيس	مواجهة بين كريون وهيمون الّذي يتدخل لإقناع والده بالتراجع عن قرار معاقبة أنتغون. لكنّ كريون يتمسك بقراره.
الجوق	الجوق	يتغنى بحب هيمون لأنتغون، وينتبأ بالموت.
الدخيلة ٤	كريون-ترسياس- الرئيس- الطفل	مواجهة بين كريون وترسياس الّذي حذر من سوء المآب وغضب الآلهة إذا تركت الجثّة دون دفن. يرفض كريون العدول عن قراره، ويُهين ترسياس. فيعلمه هذا الأخير بالنبوءة المتعلّقة بفقدان ابنه إن تمادى في الطغيان، مما بعث الرعب في نفس كريون الذي إنطلق لدفن الجثة وتحرير أنتغون.
الجوق	الجوق	يساند أنتغون.
المخرج	الرسول-الرئيس- أوريديسيا-كريون	يعلن الرسول أوريديسا بموت إبنها هيمون وأنتيغون، فتقتل أوريديسا نفسها. يئن كريون حين يسمع بالفاجعة التي حلت بعائلته.

يُظهر تتالي المواجهات بين الشخصيات أنّ البنية الدرامية لدى سوفوكل تُصمَّم بحيث يُسهم كل جزء في إثراء الحدث المتنامي، حيث الاستهلال يبسط الصراع الأخلاقي، وفواصل الجوق تُعمّق الأزمة عبر التعليق، والدخيلة يتتابع فيها تسلسل الأحداث، والمخرج يمنح النهاية طابعها القدري المأساوي. وما يلفت هو أنّ الجوقة، في سياق هذا البناء، تؤدي وظيفة فكرية وجمالية توازي الفعل، فهي تُعيد تأويل الأحداث وتوجّه انفعال المتلقّي نحو الشعور بالخوف والشفقة. ومن ثمّ، فإنّ تقسيمات النص تُشكّل إطاراً يضمن للتراجيديا قدرتها

[٧] أنظر أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ١٩٥٣. ص ٣٥.

على تحقيق التطهير بوصفه الغاية النهائية للفعل الدرامي، في آلية تنظّم حركة الخرافة ضمن مسار خطّي متدرّج يربط بين بداية الفعل وذروته وانفراجه.

ب- تقسيمات نص "أنتغون" بريشت

اللوحة	الشخصيات	الأحداث
١	الأخت الأولى-الأخت الثانية- ضابط الأمن	تُهم الأخت الثانية بقطع الحبل الّذي يتدلى منه أخوها المشنوق، فيمسك بها ضابط الأمن.
٢	أنتغون- أسمان- الشيوخ	يصدر كريون أمرًا بدفن جثّة اتيوكل، وترك جثة بولونيوس في العراء. وتحاول انتغون إقناع أسمان بمساعدتها في دفن جثة أخيها.
٣	كريون-الشيوخ-الحارس	تحتفل طيبا بانتصارها في الحرب ضد أراغوس. ويعلم الحارس كريون أنه وجد جثة بولونيوس شبه مدفونة.
٤	الحارس-أنتغون-كريون الشيوخ-أسمان	يصدر كريون أمرًا بمعاقبة أنتغون بعد أن ألقوا عليها القبض. وتتدخل أسمان لتتحمل العقاب مع أختها الّتي ترفض تدخلها. كما يحاول الشيوخ اقناع كريون بالعدول عن قراره.
٥	كريون-هايمون-الشيوخ	يحاول هايمون إقناع والده بالعدول عن قراره ويعفو عن أنتغون. لكنه يرفض، فيخرج الإبن مهددا بعدم رؤيته مستقبلا.
٦	الشيوخ-أنتيغون- الحارس	يصف الشيوخ استعداد انتغون للموت وهي تتهيأ لخزن على لهايتها ويقودها الحارس إلى المغارة.
٧	كريون-ترسياس-الطفل- الشيوخ	يحذّر ترسياس كريون، منبأ إياه بالفاجعة الّتي ستحل بالمدينة جراء غضب الآلهة. فيهينه كريون، لتنتهي المواجهة بينهما بكشف تريسياس للسر الذي يخفيه كريون عن الشيوخ، وهو أن طيبا لم تربح الحرب ضد أراغوس، بل هي على وشك الخسارة.
٨	الرسول-كريون-الشيوخ	يأتي الرسول حاملا أخبار الهزام طيبا في الحرب وموت ميقاريه ابن كريون وقائد جيوشه. فيتراجع هذا الأخير عن قراره في معاقبة انتغون ويأمر بدفن الجثة.
٩	الرسولة-الشيوخ-كريون	تعلن الرسولة عن طعن هايمون لنفسه بسيفه عندما وجد أنتغون منتحرة تتدلى من مشنقتها الّتي صنعتها بيديها. تحتل أراغوس طيبا، لكن على عكس ما هو منتظر يعلن الشيوخ وفائهم لكريون.

على النقيض من البناء الموحد والمتّصل عند سوفوكل، يكشف تقسيم نص "أنتغون" كما أعاد تشكيله بريشت عن رؤية درامية تفكّك الوحدة الكلاسيكية لصالح بنية قائمة على اللوحات المستقلة نسبيًا. فالانتقال من لوحة إلى أخرى لا يخضع لمنطق الضرورة أو التتابع السببي، بل يخدم إنشاء خطاب مسرحي يقوم على التقطيع والتغريب، حيث تُقدَّم كل لوحة بوصفها وحدة فكرية قادرة على كشف جانب من التناقض الاجتماعي والسياسي. وتعمل الشخصيات داخل هذه اللوحات بوصفها عناصر وظيفية تُبرز بنية الصراع ليس من خلال تطوّر نفسي أو قدَري، إنما عبر حركة العلاقات وتحوّلات السلطة. ويُؤدي شخصيّة "الحارس" و"الرسول"، أدوارًا تتجاوز طبيعتها السردية لتصبح أدوات تعليق وتحليل، وليس عناصر اندماج عاطفي. أما إستبدال الجوقة بالمعنى الكلاسيكي، وتحويلها إلى شخصيّة "الشيوخ" كفاعلين جماعيين مشاركين في الأحداث، فيكشف عن انتقال المسرح من وظيفة التأثير الوجداني إلى وظيفة إيقاظ الوعي. وهكذا يصبح تقسيم النص عند بريشت جزءًا من استراتيجية جمالية-إيديولوجية تُعيد تعريف معنى الحدث المسرحي، إذ لا يُبنى الفعل في مسار قدري، بل يُقدَّم في شظايا متتابعة تحثّ المتلقّي على التفكير النقدي بدل الاستسلام لآليات التطهير القديم.

٣- الخرافة من الخط المتواصل إلى البنية المتقطّعة

تقوم الخرافة في التراجيديا الأرسطية على مبدأ الخطّ المتواصل للفعل، إذ تُعدّ العنصر الذي يمنح المأساة شكلها وروحها ويجعل جميع عناصرها الأخرى خادمة لوحدة الفعل وبنيته المحكمة. ويقدّم أرسطو هذا المبدأ بداية من الفصل السّادس لكتاب "فن الشّعر" حيث يبدأ بالتركيز على خصائص كتابة فن التراجيديا ويعرّفها على أنّها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرّحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات."[٨] يعكس هذا التعريف اهتمام أرسطو بموازنة الشكل والمضمون في العمل المسرحي، حيث

[٨] أرسطو طاليس، فن الشعر. مرجع سابق. ص ١٧.

لا يقتصر الأمر على سرد الأحداث فحسب، وإنما على محاكاة الفعل النبيل التام، وبالشكل الّذي تُبنى به الأحداث وتسلسلها، لتكون قادرة على إثارة انفعالات محددة لدى المتلقي. ففي النموذج الأرسطي، تقوم الخرافة على تنظيم منطقي متصل يجعل كل حدث نتيجة لما قبله وسَبَبًا لما بعده. ويتحدد هذا التنظيم عبر وحدات واضحة: بداية، ووسط، ونهاية، بحيث تتدرّج المأساة نحو الذروة ثم الحل وفق قانون الضرورة أو الاحتمال.[٩]

يحافظ بريشت في المسرح الملحمي على معطى الخرافة، لكن يحدث فيها تغييرات، فإن كان المسرح الأرسطي يركز على النهاية التي تقوم عليها الأحداث، فبريشت يركز على الأحداث نفسها وعلى مسارها ولا يعتمد السببية في توليد المشاهد بل كل مشهد مستقل بذاته وبدلالاته عن المشاهد الأخرى في شكل لوحات، ولا ينمو الحدث عبر خط تصاعدي مترابط، فهو يعتمد على تقنية المونتاج والقطع والوصل ويتطور في شكل منحنيات، ولا يتطور الحدث وفق الحتمية الدرامية إنما تتوالى الأحداث فيما يشبه القفزات.[١٠] فالخرافة البريشتيّة لا تتحدد بوصفها خطًا متصلًا يقود إلى نهاية محتومة، بل بوصفها سلسلة من الأحداث المفصولة التي تُقدَّم على نحو يثير التفكير وليس الانفعال. إذ يتمثل المسرح عند بريشت في رهانه حول الإنسان كأداة فاعلة داخل التاريخ، حيث يقول "علينا أن نحكم على المسرح لا من خلال قدرته على إرضاء الأذواق السائدة، بل من خلال قدرته على تغيرها إذ لا تنحصر المهمة في كون المسرح يلتزم بقوانين الدراما الأزليّة، وإنما في كونه يستطيع من خلال استخدام أساليب الفنّ وامتلاك القوانين التي تنسجم مع عمليّات التغيّر الاجتماعي في عصرنا الرّاهن."[١١] وهكذا يتغيّر الهدف من المحاكاة نفسها، فبينما تُبنى الخرافة الأرسطيّة لتقود المتلقي إلى التطهير، تُبنى خرافة بريشت لتقوده إلى الوعي النقدي.

يصبح هذا الاختلاف أكثر وضوحًا عند مقارنة مفهوم العقدة والحل، ففي التصور الأرسطي، تتوزع الخرافة بين العقدة التي تهيئ التوتر والحل الذي يخففه ويحقق التطهير.[١٢] ويوضح أرسطو أن البناء يجب أن يكون جزءًا عضويًا بحيث "إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع."[١٣] بينما عند بريشت لا وجود لذروة بالمعنى التقليدي، ولا لضرورة أن تؤول الأحداث إلى حتمية واحدة. بل تُقدَّم النهاية كمحطة لا تختلف وظيفيًا عن أي محطة أخرى، لأنها ليست هدفًا بل معلومة. ولذلك، يصبح المنطق الدرامي عند بريشت، تفكيكيًا فقد "جرت العادة على استخدام اللوحة كوحدة مستقلة في (...) المسرح الملحمي"[١٤] مما يمنع التوتر وبلوغ ذروة انفعالية، ويحوّل الأحداث إلى سلسلة ملاحظات سياسية أو اجتماعية. ومن ثمّ يمكن استنتاج أن العقدة والحل يفقدان مركزيتهما، إذ يصبح كل مشهد بذاته حاملاً لفكرة، وليس حلقة في سلسلة يجب أن تؤدي إلى التطهير. ويؤكد هذا التحوّل أنّ المسرح

[٩] نفس المرجع. صص ٣٥-٣٧.
[١٠] برتولد بريخت، الأرجانون الصغير، ترجمة وتقديم فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠٠. ص١١.
[١١] نفس المصدر. ص ١٤.
[١٢] أنظر أرسطو طاليس، فن الشعر. مرجع سابق. ص ٥٢.
[١٣] نفس المرجع. ص ٢٦.
[١٤] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧. ص١٣٥.

الملحمي هو "مسرح يمكن أن نطلق عليه المسرح الناقد."[١٥] وهنا تتضح القطيعة المعرفية بين بنية الخرافة الأرسطية وبنيتها البريشتية، فبينما يهدف أرسطو إلى اندماج المتلقي في التجربة التراجيدية، يهدف بريشت إلى إبعاده عنها. ولذلك تتحول الخرافة عند بريشت إلى آلية تفكير، وليست آلية انفعال.

على هذا الأساس، يقوم بريشت بإعادة تناول خرافة "أنتغون" بآلياته الملحميّة الّتي تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية. حيث تبدأ المسرحية بمشهد يمسك فيه ضابط أمن بأخت تريد قطع الحبل الذي يتدلى منه أخوها مشنوقًا، في حين تقف أختها الأخرى عاجزة عن التدخل. وهو مشهد افتتاحي يُبيّن منذ البداية الصراع بين الفرد والسلطة، ويطرح المأساة الإنسانية في ظل ظروف العنف والاضطهاد السياسي المعاصر لبريشت. بعد ذلك، ننتقل إلى الأحداث الّتي تسلط الضوء على حرب "كريون" ملك طيبا ضد مدينة أراغوس، بهدف السيطرة على ثرواتها. تؤدي هذه الحرب الدامية إلى موت الأخوين "اتيوكل" و"بولينيوس"، الأوّل كان يحارب إلى جانب "كريون"، والثاني كان يترأس جيش أراغوس. فيأمر "كريون" بدفن "اتيوكل" وترك جثة "بولونيس" في العراء فريسة للوحوش. فتثور "أنتغون" على هذا الأمر، محاولة دفن أخيها، لتدفع حياتها ثمناً لذلك، ويقع هايمون خطيبها في مأساة مماثلة. بينما لا يدرك "كريون" هزيمة طيبا أمام أراغوس إلا بعد سقوط جميع جيوشه وعلى رأسهم إبنه "أقيوس".

إذا نظرنا إلى هذه الخرافة بالمقارنة مع الخرافة الأصليّة لمسرحيّة سوفوكل، نجد أن بريشت لم يغير الأحداث الجوهرية، لكنه أعاد توظيفها لتسليط الضوء على الحرب وعواقبها، ولإظهار الصراع بين الفرد والسلطة في سياق معاصر. وذلك عبر أدوات نقدية تمكن المتلقي من التفكير في الواقع الاجتماعي والسياسي المعاصر، فبحسب قول بريشت: "إن تحديد مجالات جديدة للمواضيع يتطلب شكلا مسرحيا ودراماتيكيا جديدا."[١٦] إذ أنّه وظّف النّص في شكل جديد، ليصبح مرآة للواقع المعاصر، تعكس آثار السلطة والحرب على الأفراد والمجتمع، مع الحفاظ على روح الخرافة الأصلية، وتقديم تجربة مسرحية عبر آليات ملحميّة تحفز المتلقي على التفكير النقدي والمواجهة الفكرية للواقع. ففيما تتمثل هذه الآليات الّتي جدّد بها بريشت شكل مسرحيّة "أنتغون" ليطرح من خلالها مشكلات عصره؟

٤- آليات البنية الدراميّة لنص "أنتغون" البريشتي

يُعدّ التغريب (la distanciation) العمود الفقري للبناء الملحمي البريشتي، إذ يمكّن المتفرّج من رؤية الحدث والشخصيات من منظور نقدي بعيداً عن التماهي العاطفي. والتغريب البريشتي كما يعرّفه بافيس (P. Pavis): "إجراء لخلق مسافة تجاه الواقع الممثّل، بحيث يظهر هذا الواقع من منظور جديد يكشف جانبه الخفي أو ذلك الّذي أصبح مألوفًا إلى درجة التلاشي."[١٧] ويزيد توضيحًا: "يعني ذلك أنّ وظيفة التغريب ليست تفسير الواقع أو تبسيطه، بل جعل

[١٥] برنارد درت، قراءة بريش. مرجع سابق. ص١٣٠.
[١٦] برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، دار الحرية للطباعة بغداد. ص ٧٢.

[17] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, édit Armand Colin, Paris, 2004. P 99.

المتلقي يرى ما ظنّ أنّه يعرفه برؤية جديدة تُعيد له حدّته ومعناه."[١٨] إذ هو إجراء جمالي ينزع البديهي والمعروف عن الحدث أو الشخصيّة، بهدف إثارة الاندهاش والفضول حولها. مما يدفع المتفرّج إلى مراجعة المفاهيم والسلوكيات، والنظر إلى الحدث كظاهرة قابلة للتحليل بدل تقبّلها كأمر مسلّم به. ويتحقّق هذا الهدف عبر مجموعة من التقنيات الركحيّة (الديكور، والحركة، والتباعد بين الممثّل والشخصيّة، والأغاني)، والتقنيات الدراميّة عبر السّرد، وعلى مستوى الخرافة نفسها الّتي "تروي قصّتين معًا: إحداهما ملموسة، والأخرى تمثّل تأويلها المجازي التحريدي."[١٩] عبر هذه الآليات، تتحوّل الشخصيات والأحداث إلى أدوات تعليمية، تمكّن المتلقّي من تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي، بدل الانغماس في مشاعر الرحمة والخوف كما في التراجيديا الأرسطية. وهو ما يأخذنا للنظر في آليّات التغريب على مستوى النص الدرامي، وبالتحديد آليّات السّرد والتعليق والأمثولة في نص "أنتغون".

أ- السّرد

يلعب السرد في المسرح الملحمي وظيفة محورية تتجاوز مجرد نقل الأحداث، فهو أداة للتأمل النقدي وكسر الإيهام المسرحي التقليدي. إذ يعلّق على الحدث ويكشف ظروف إنتاجه، مما يسمح للمتلقّي فهم العملية الدرامية، بدل الانغماس التام في عالم الشخصيات. فقد استخدم بريشت السرد "ليدخل على مسرحياته عناصر التغريب (...) من خلال التأكيد على ظروف إنتاج الكلام."[٢٠] هذا الاستخدام يتيح للسرد أن يصبح جسرًا بين العمل الفني والجمهور، حيث يعرّف المتلقي بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المحيطة بالحدث، ويحفّزه على التفكير النقدي بدلاً من الاكتفاء بالاستجابة العاطفية. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن السرد في المسرح الملحمي لا يقتصر على تقديم المعلومات، بل يشكل آلية مركزية للتغريب، تتيح الموازنة بين التفاعل العقلي والانفعالي، وتؤكد على تحفيز الوعي النقدي.

في هذا السياق، يفتتح برشت مسرحية "أنتغون" بالسرد الّذي يأتي على لسان شخصية "الأخت الأولى" لما مضى من أحداث بقولها: "عندما صعدنا من المخبأ، كان أخينا يحترق... حين صرخت أختي التي ما لبثت ان استفاقت من الدهشة."[٢١] تقوم هذه الشخصية بالسرد في أكثر من موطن في اللوحة الأولى. فعبر سرد الأحداث في الماضي يبرز لنا بريشت أهمية مراحل الحدث وكيفية وقوعه، ذلك أنّ الحدث لا يأخذ أهمية إلا في معرفة مراحل وقوعه ويبدو ذلك جليا مع شخصية "الرسول" وهو يسرد في اللّوحة الثامنة تفاصيل خسارة طيبا في الحرب ضد أرغووس.

حمل "الشيوخ" أيضا جزءا كبيرا من سرد الأحداث كقولهم في نهاية المسرحية وهم يصفون نهاية "كريون" "استدار وذهب حاملا بين يديه قطعة قماش ملطخة بالدم وكلما تبقى من أثر لعائلة لابيداكوس، مشى نحو المدينة التي أوشكت أن تسقط."[٢٢] إن شخصية "الشيوخ" في نص "انتغون" بالإضافة

18 Ibid.
19 Ibid.
[٢٠] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي. صص ٢٤٩-٢٥٠.

[٢١] برتولد بريشت، انتيغون. مصدر سابق. ص ٤٥.
[٢٢] نفس المصدر. ص ١٩.

إلى الدور الذي يؤدونه في نسيج الأحداث، يقومون بوظيفة الراوي الذي يسرد أحداث مضت ويعلن أحداثا قادمة، كما أنهم يعلقون عن أفعالهم وعن أفعال الشخصيات الأخرى. تجعل تقنية السرد الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات وتروي الشخصيات الأحداث وكأنها وقعت في الماضي بدون الحاجة إلى تصويرها ركحيا. ويخلق السرد أحداثا فرعية وفضاءات درامية متخيلة عند المتلقي ليعي ما يحدث خارج الإطار الذي يراه. وإن تبنى بريشت آليّة السّرد عن المسرح الإغريقي، إلّا أنّه أعطى أهمية كبرى في عمله إلى جزئيات الأحداث، مقابل المسرح الأرسطي الّذي يركز على الأحداث الكبرى في تسلسل الفعل، وذلك بقوله: "إن عدم الدقة في تصوير الأحداث بين البشر، هو ما يحدث لذاتنا في المسرح والسبب أن علاقتنا بالشيء الذي يصور يختلف عن علاقة أسلافنا به."[٢٣] فالحدث في المسرح الملحمي تتوالى بداخله مجموعة من الأحداث التي يتوجب كشفها.

في هذا السياق، نستنتج أنّ السرد في البنية الدراميّة البريشتيّة لا يكتفي بوصف الأحداث أو ربطها ببعضها، بل يتحوّل إلى أداة مركزية لإعادة تشكيل العلاقة بين المتلقي والنص المسرحي. من خلال كشف ظروف إنتاج الحدث وتعليقاته، يحرّر السرد المتلقي من الانغماس العاطفي والتماهي المفرط، ويفتح أمامه مساحة للمراقبة النقدية والتأمل العقلاني. بهذا، يصبح السرد آليّة لا تتجزأ عن جماليّة التغريب، إذ يقطع سلسلة الإيهام التقليدية ويجعل الحدث موضوعًا للفحص والتحليل، وليس مجرد متعة عاطفيّة كما هو الحال في المسرح الأرسطي الّذي يأتي في شكل متسلسل لنقل الأحداث الّتي لا يمكن تجسيدها على الركح. وعليه، يمكن القول إن السرد البريشتي يعكس تحولًا جذريًا في مفهوم الخرافة المسرحية، من أداة لإثارة الانفعال في النموذج الأرسطي إلى وسيلة لإشراك الفكر، بما يحقق الهدف الأساسي لبريشت: مسرح يربط بين التجربة الفنية والوعي النقدي للمتفرّج.

ب- التّعليق

يلعب التعليق دوراً بارزًا في المسرح الملحمي البريشتي من خلال فصل الممثل عن الشخصية التي يؤديها ليقدّم ملاحظات أو إشارات نقدية حول الحدث الدرامي. كما يوضح فالتر بنجامين (W. Benjamin): "قطع حركات الممثل يجعلها أكثر حضوراً في الذاكرة لأن المسرح الملحمي هو في النهاية مسرح مرئي."[٢٤] تكمن قيمة هذه التقنية في قدرتها على كسر الاستمرارية الزمنية للأحداث، ما يمنح المتفرّج فرصة للتفكير الواعي بدل الانغماس العاطفي الكامل. ومن خلال التعليق، يتحوّل العرض إلى مساحة تفاعلية تتقاطع فيها التجربة الجمالية مع التأمل النقدي، فيتأكد هدف بريشت المتمثل في تفعيل وعي المتفرّج وتحريره من وهم الواقعية البسيطة.

لا يركّز بريشت على التعليق كآليّة ركحيّة فقط، إنّما هو أيضًا آليّة أساسية لإعادة قراءة البنية الدراميّة، بما يضع التركيز على الفكر والتحليل بدل الانفعال وحده. فقد قام "الشيوخ" في مسرحية "أنتغون" بالتعليق على الأحداث في العديد من المواطن في النص، فمثلا يقولون معلّقين على الحوار

[٢٣] برتولد بريخت، الأرجانون الصغير. مصدر سابق. ص ٢٩.

[٢٤] فالتر بنجامان، بريشت، ترجمة أمين الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، جويلية ١٩٧٤. ص ٣٥.

الذي دار بين "كريون" و"الحارس" في اللوحة الثالثة: "هناك أشياء كثيرة خارقة ولكن ما من خارقة تتعدى الإنسان نفسه (...) والإنسان بلا عدو يصبح عدو نفسه تراه مثلما يعامل الثور يجبر أمثاله البشر على جني رقابهم وتحمل ثقل النير، فيثور هؤلاء ويمزقون أحشائه."[٢٥] إنّ آليّة التعليق تكشف عن حقيقة الطبقة البورجوازية التي تتكلم في خطابها باسم الشعب، وهي في الحقيقة لا تتكلم إلا على نفسها، ولا تدافع سوى عن مصالحها ضد الطبقة العاملة، وتصبح هذه القاعدة اجتماعية في مسرح بريشت.

ج- الأمثولة

تظهر الأمثولة (le parabole) في عدد من مسرحيات بريشت باعتبارها صيغة سردية ذات بعد تعليمي وأخلاقي، تنتمي إلى سياق الصراعات الإيديولوجية. كما يوضح بافيس، الأمثولة تقوم على مستوى خرافي أو حكائي مبسّط، ثمّ مستوى تعليمي يجعل الحدث "مدأ نظريًا يعرض كمثال للاعتبار."[٢٦] تكمن أهمية الأمثولة في قدرتها على تحويل الوقائع المسرحية إلى مادّة قابلة للتأمل النقدي، حيث يُعرض الحدث ليس فقط كقصة للمتعة الفنيّة، إنما كنموذج يمكّن من استخلاص العبر والدروس. ومن خلال هذه الصياغة، يتمكّن بريشت من الحديث عن الحاضر عبر حكايات تبدو بعيدة في الزمان أو المكان، فتتيح للمتلقي أن يقارن بين الواقع المسرحي والواقع الاجتماعي المحيط به، مما يعزز وعيه النقدي ويحفّزه على التفكير في القيم والمبادئ المطروحة. وهو ما يظهر جليًا في نص "أنتغون" الّذي اتخذ مكانين وزمانين مختلفين.

في هذا الإطار، قسّمت المسرحية على زمنين، الأول يقتصر على اللوحة الأولى، في شهر أفريل سنة (١٩٤٥). أما الزمن الثاني فيمتد على باقي اللوحات، ويبدأ فجرًا في تاريخ يبتعد عن التاريخ الأول بخمسة وعشرون قرنا إلى الوراء. كما يموقعنا بريشت في زمن الأحداث التاريخية المعاصرة له في اللوحة الأولى، ثم يرجع إلى زمن اليونان القديمة ليضرب به مثلا عن الحاضر. فقد افتتح المسرحيّة في مترل ببرلين، لينتقل بنا بعد اللوحة الأولى إلى طيبا أمام القصر الملكي. هكذا يضعنا بريشت من خلال اللوحة الأولى في المكان الأصلي للأحداث، ويعود بنا بعد ذلك إلى مكان آخر في الماضي البعيد، أي في اليونان القديمة، حيث تسرد الأحداث أمام قصر "كريون". هكذا، تصبح الأمثولة آلية مركزية في بنية نص "أنتغون" البريشتي، حيث تتكامل مع السرد، والتعليق لتؤكّد وظيفة المسرح الملحمي في التربية الفكرية والانفتاح النقدي.

٥- تحولات بناء الشخصيّة بين النموذج الأرسطي والبنية البريشتية

ينطلق بناء الشخصيّة في النموذج الأرسطي من كونها أداة لاندفاع الخرافة نحو غايتها الانفعالية، في حين تنبني الشخصية في المسرح البريشتي على كشف التناقضات الاجتماعية وإحداث الوعي. فالشخصية في النظام الأرسطي، وبالتّحديد البطل، يجب أن تكون فاضلة، ونبيلة، ومتماسكة، وأن يقود خطؤها غير المقصود إلى انقلابٍ من السعادة إلى

[٢٥] برتولد بريشت، انتيغون. مصدر سابق.ص٥٠.

[26] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre. Op.cit. P 240.

الشقاء.[٢٧] ومن هذا المنطلق، يُشير فرنان (J.P. Vernant) إلى أنّ موضوع التراجيديا هو: "الإنسان نفسه الّذي يعيش بحدّ ذاته هذا النقاش (بين القانون الوضعي والقانون الإلهي)، والّذي يضطر لاعتناق خيار حاسم، ولتوجيه أفعاله في عالم من القيم المبهمة حيث لا شيء مستقر أو أحادي المعنى. تلك هي أول ملامح الصراع في المادّة التراجيدية."[٢٨] وبذلك يمكن القول أنّ الشخصيّة الأرسطيّة تضلّ مركّزة على الإنسان الفرد، وعلى صفاته النبيلة وثباتها، ما يُتيح للمأساة أن تولّد الخوف والشفقة في نفس المتلقي، وما يجعل البطل محور الحركة الدراميّة ومفتاح فهم الصراع المأساوي.

أمّا في المقاربة البريشتية، حيث ينقلب الصّراع من العمودي إلى الأفقي الطبقي، فلا يعتبر الفرد مادة أساسية، بل العلاقة التي ينشئها الأفراد فيما بينهم هي موضع الإهتمام، لهذا يلغي بريشت من مسرحه مفهوم البطل ويستبدل مفهوم "الصراع" الّذي ينشأ داخل الشخصيّة، بمفهوم "التناقض" إن كان ذلك على مستوى الشخصية ذاتها أو على مستوى علاقة الشخصية بالعالم، ويقول بريشت في هذا السياق: "إن التناقض هو الذي نجده بين ما تفعله الشخصيات وبين شخصيات الناس في الواقع (...) فإن قوانين الحركة في المجتمع لا يمكن تصويرها بهذه الصورة بإعطاء مثل الكمال لأن عدم الكمال جزء أساسي في الحركة وفي الشيء الذي يحرّك."[٢٩] ما يعكس رفضه لثبات الشخصية مقابل تفضيل أرسطو له، لأن الثبات القيمي في التراجيديا شرط لإنتاج الخوف والشفقة. وهكذا يتخذ الاختلاف بينهما منحًى فلسفيًا، فبينما تدفع الشخصية الأرسطية نحو قدر محتوم، تُظهر الشخصية البريشتية قابلية دائمة للتغيّر، مما يحوّل المتلقي من مندمج إلى محلّل.

تبلغ المقارنة بين النموذجين ذروتها في شخصية "أنتغون" ذاتها، لأن صورتها عند بريشت تُفكّك نموذجها الأرسطي. إذ تقوم "أنتغون" في التراجيديا الكلاسيكية على أساس البطولة الأخلاقية النابعة من طاعة شرائع الآلهة، وتثير الشفقة والخوف نتيجة ثبات موقفها الأخلاقي واصطدامه بالقدر. غير أنّ بريشت ينسف هذا التصوّر حين يكشف أنّ ثورتها ليست مبدئية بل مشروطة بقرب الضرر من عائلتها، كما يصرّح "الشيوخ": "عندما كانت الأبراج تتسلط على التعساء كانت تختبئ (...) فجّرت غضبها عندما رأت أخاها في العراء أحست ببرد آلاف الجرائم."[٣٠] هكذا يسلب بريشت عن الشخصيّة بعدها المثالي وميزتها البطوليّة، ويوجه المتلقي إلى قراءة فعلها بوصفه استجابة ظرفية. لتتحوّل شخصيّة "أنتغون" البريشتية من بطلة أخلاقية إلى فاعلة تتحرّك وفق الحتميّة الاجتماعيّة، ما يقطع صلتها بالبطلة الأرسطية التي يفرض قدَرُها اتساقًا داخليًا.

يُبرز النموذج الأرسطي الشخصية بوصفها مصدرًا للفعل الأخلاقي الذي يقود إلى التطهير، لذلك لا يمكن للبطل أن يكون شريرًا تمامًا أو فاضلًا تمامًا. ويشترط أرسطو أن يكون "البطل الّذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين. وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنّه يتردى في هوّة

[٢٧] أنظر أرسطو طاليس، فن الشعر. مرجع سابق. ص ٣٨.
[٢٨] جان بيار فرنان، بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة. مرجع سابق. ص ١٦.
[٢٩] برتولد بريخت، الأرجانون الصغير. مصدر سابق. ص ٢٨.
[٣٠] برتولد بريشت، انتيغون، مصدر سابق. ص ٧٨.

الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم."[٣١] ومن هذا المنطلق، يوضّح فرنان أنّ "الجنون المدمّر الّذي يتملّك زعيم طيبة ليس سوى miasma لم تتطهّر بعد (...) إنه سلطة الشقاء الّتي تشمل إلى جانب الجريمة المجرم نفسه وكل أجداده (... ما) يصف الحالة البسيكولوجية لأبناء أوديب الّذين كتبت عليهم لعنة أبيهم أن يقترفوا جريمة قتل الأخ لأخيه. وهذا يعني بالمعنى الحرفي للكلمة مسكونون بجني شرير أي daimon."[٣٢] ومن خلال هذا الرصد، يتبيّن أنّ الشخصية الأرسطية لا تُفهم بمعزل عن محيطها الأخلاقي والاجتماعي، وأن الأفعال التي تقود إلى التطهير ترتبط بمزيج من الفضيلة والخطأ، مما يجعل البطل محوراً مركزيًا للصراع المأساوي، ومصدرًا للتأثر والانفعال لدى المتلقي.

يقلب بريشت هذا التصوّر رأسًا على عقب حين يجعل الشخصية نتاجًا لمحيطها الاجتماعي وليس جوهرًا مستقلاً مرتبطًا بالطبيعة الأخلاقيّة الفرديّة أو التوارث الإجتماعي، إذ يقول روبار أبي رشاد (R. Abirached) في وصف الشخصية البريشتية: "لا تبحث عن مرجعياتها في الطبيعة بل في المجتمع (...) فمن الصعب أن يؤمن الإنسان المعاصر بالعلاقة العمودية، إذ يعرف أن صرامة التاريخ تتغير بفعل مصادمته لها وكيف يستطيع تفكيكها بالوعي ويفهم أشياء قد تبدو ظاهريًا اعتباطية، لأنه لا يوجد شيء في العالم خالد."[٣٣] يكشف هذا الطرح أنّ التحوّل عند بريشت لا ينتج عن خطأ فردي، بل عن صراع طبقي وتاريخي. وإذا كان أرسطو يربط الشخصية بالمصير، فإن بريشت يربطها بالفعل الإنساني القابل للتغيير. والنتيجة أن الشخصية الأرسطية تمثل نموذجًا أخلاقيًا، فيما تمثل الشخصية البريشتية نموذجًا معرفيًا يفسّر الظروف التاريخيّة.

يتضح هذا الاختلاف بين النموذجين في طبيعة السلطة الأخلاقية داخل الشخصيات. فشخصية "كريون" في تراجيديا سوفوكل تمثل الحاكم المتمسّك بشدّة بقيم القانون المدني، وهو في ظاهره فضيلة، ولكنه في النهاية هو خطؤه الّذي يقوده إلى الهلاك. وبهذا الخطأ الغير مقصود، نجده في اتّساق مع منطق التطهير الأرسطي. مقابل هذه القاعدة الأرسطيّة، يُعاد بناء شخصيّة "كريون" في مسرحيّة بريشت بوصفه حاملًا لسلطة قمعية طبقية، تصنع الحرب من أجل مصالحها وتطيح بأبناء الشعب، رغم معرفتها الدقيقة بأنّ الحرب الّتي تقودها خاسرة. وقد عبّر "كريون" البريشتي عن ذلك بقوله: "الحرب التي زجت بنا فيها أراغوس لم تنتهي بعد ولا تدور لمصلحتنا بشكل كاف."[٣٤] هذا الشاهد يكشف التناقض بين مصلحة الحاكم وحياة الناس، وهو تناقض لا يُقرأ بوصفه خطأً تراجيديًا بل بوصفه بنية سلطوية. لينكشف "كريون" البريشتي ليس باعتباره ضحية قدره كما في النموذج الأرسطي، إنما باعتباره صانعًا للكارثة الاجتماعية.

لا تملك الشخصية البريشتية جوهرًا ثابتًا بل تتشكّل من تناقضات، تظهر في سلسلة من الأقوال والأفعال المتضاربة

[٣١] أنظر أرسطو طاليس، فن الشعر. مرجع سابق. ص ٣٩.
[٣٢] جان بيار فرنان، بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة. مرجع سابق. صص ٢٩-٣٠.

[33] Robert Abirached, La crise du personnage dans le théâtre moderne, édit Gallimard, Paris 1994. P 282.

[٣٤] برتولد بريشت، انتيغون. مصدر سابق. ص ٨٣.

"ما يجعلك عندما تنظر إلى الشخصية لا تعرفها من الأول بل يجب أن تتبع تناقضاتها"[٣٥] هذا التعدد يناقض تطلّب أرسطو للاتساق الداخلي. وفي الوقت الذي يجعل فيه الاتساق الأرسطي الشخصيّة قابلة للتّصديق ضمن منطق الخرافة، يجعل التناقض البريشتي الشخصيّة وسيلة لإحداث الوعي عبر التغريب. ويظهر هذا التوجّه في كسر وحدة الشخصيّة، فـــ"عندما تكسر وحدتها لم تعد تستطيع أن تطلب من المتفرج التماهي (...) لأنه لا يمكن أن توجد ذاته إلا في المجتمع."[٣٦] فبينما يدعو أرسطو المتفرج إلى الاندماج العاطفي، يدعو بريشت إلى المسافة النقدية. ومن ثمّ تتحوّل الشخصية من موضوع للتعاطف إلى موضوع للتحليل.

ويظهر هذا التناقض على جميع الشخصيات، من بينهم شخصيّة "الشيوخ" الّذين طالبوا "كريون" في اللوحة السابعة بأن يرجع لهم أبنائهم من الحرب، والعدول عن قراره ضد "أنتغون" وضدّ جثة أخيها المكشوفة في العراء، وذلك بقولهم: "التشبث بشرع ضد شرع آخر وإكراه الناس على قبوله يقودنا إلى الهاوية."[٣٧] أما في نهاية المسرحية يعلنون عن وفائهم له، وذلك في تصريحهم: "نحن مازلنا نتبعه، نتبعه حتى الموت"[٣٨]، وذلك بعد أن حطم كل أمنياتهم وبعث بأبنائهم إلى الموت المُؤكّد. هكذا يتحول دور "الشيوخ" من جوقة تصدح بصوت الفضيلة والقيم في مسرحيّة سوفوكل، إلى تجسيد للبنية الاجتماعية في مسرحيّة بريشت.

تُقدّم بقيّة الشخصيات مجالًا آخر للمقارنة، فشخصيّة "العرّاف ترسياس" تمثل في النموذج الأرسطي مصدر الحقيقة الغيبية التي تكشف جوهر الأحداث بنبوءاتها الّتي تتحقّق في النهاية. أمّا عند بريشت، فيتعرّى العراف من سلطته المعرفية والرمزية، وتُسحب منه القداسة، ويُقدَّم بوصفه شخصيّة مبنيّة على الوعي التاريخي، يقرأ الماضي ولا يتنبأ بالمستقبل خاصّة في قوله: "أعطيتكم صورة ما جرى بالأمس وما يجري اليوم تطلعوا أنتم إلى غدكم فترجفوا."[٣٩] ليقلب هذا الموقف أحد أهم أعمدة التراجيديا المتمثّل في العلاقة بين الإنسان والقدر. وتتحول المعرفة من امتياز ميتافيزيقي إلى قدرة بشرية على قراءة الواقع، لتنتقل الشخصية من وسيط للقدر إلى وسيط للوعي. كذلك نجد الشخصيات الثانويّة في النموذج الأرسطي تؤدي وظيفة سرد الأحداث ونقلها للشخصيات الرئيسيّة، بينما تتحول عند بريشت إلى طبقات اجتماعية تكشف فجوة الوعي والهيمنة. إذ يقول "الحارس": "عندما نكون في هذه الدرجة من الجهل فمن الظلم أن نحاكم بقسوة."[٤٠] وهو تصريح يفضح موقعه الطبقي وليس موقعه الدرامي، ويكشف دور الجهل كأداة لهيمنة السلطة.

في نهاية هذه الورقة البحثيّة، الّتي تناولنا فيها دراسة البنية الدراميّة لمسرحيّة "أنتغون" وتحولاتها بين النموذج الأرسطي والملحمي البريشتي، يتجلّى لنا الفارق منذ التقديم المادّي للمسرحيّة، الّذي يُبيّن هدف كلّ من أرسطو وبريشت من كتابة هذا النص، فكلاهما طرح من خلاله مشكلات

[35] Robert Abirached, La crise du personnage dans le théâtre moderne. Op.cit. P 282.
[36] Ibid. P 284.
[٣٧] برتولد بريشت، انتيغون. مصدر سابق. ص ٨٤.
[٣٨] نفس المصدر. ص ٩١.
[٣٩] نفس المصدر. ص ٨٢.
[٤٠] نفس المصدر. ص ٥٨.

عصره. ففي التراجيديا الإغريقيّة يطفو موضوع صراع الفكر المدني الحقوقي مع التقاليد الدينيّة والأخلاقيّة، بينما في النص البريشتي تُعاد كتابة "أنتغون" لتصبح أداة للتفكير في الواقع السياسي والإجتماعي لتبعات السّلطة والحرب. ولتحقيق هدفه لم يغير بريشت الأحداث الجوهرية لمسرحيّة سوفوكل، لكنه أعاد توظيفها لتسليط الضوء على الحرب وعواقبها، ولإظهار الصراع بين الفرد والسلطة في سياق معاصر. وذلك عبر أدوات نقدية دراماتورجيّة تمكن المتلقي من التفكير في الواقع الاجتماعي والسياسي المعاصر.

في هذا السياق، تظهر تحوّلات جذريّة على مستوى اختلاف البنية الشكليّة لكلا النصّين. فبينما تكون البنية الأرسطيّة مغلقة، تبنى بوحدات دراميّة مترابطة تقوم على مبدأ الضرورة والإنسجام بين أقسامها الموزّعة على الإستهلال، والدخيلة، وأغاني الجوق والمَخرج، نجد البنية البريشتيّة مفتوحة، متعمّدة تفكيك هذا التناسق الّذي يُؤدّي إلى التماهي، وذلك بتقسيم النص إلى لوحات مستقلّة نسبيًا، دون أن تخضع لخط سببي متواصل، بهدف إيقاظ وعي المتلقي أكثر من إثارة اندماجه الوجداني. فالنص الملحمي البريشتي يقوم على إعادة ترتيب جذري لآليات الخطاب الدرامي، بحيث تتحوّل الحبكة من خطّ تصاعدي واحد إلى مجموع لوحات مستقلة ذات دلالات خاصة. فكل لوحة تمثّل وحدة سردية مكتملة، تسمح للمتفرّج بالتأمّل في الحدث بدل الانغماس العاطفي المطلق.

لا يكتفي بريشت بتحويل البنية الشكليّة ليكتمل هدفه في مخاطبة وعي المتلقي، وإنما نجد مسرحه يَقوم على جماليّة التغريب الّذي يُحوّل المألوف إلى غريب، فتُبرز المفارقات الأخلاقية والاجتماعية، ويُدفع المتلقي إلى مراجعة افتراضاته بدل التماهي مع الشخصيات. وتتجلّى هذه الجماليّة في عدّة تقنيات وآليات فنيّة على مستوى العرض. وفي الإطار الدرامي يظهر السرد كآليّة محوريّة في كشف ظروف إنتاج الحدث، كما يعمل التعليق على قطع استمرارية الزمن الدرامي، بما يخلق مسافة نقدية بين المتلقي وما يُعرض عليه من أحداث. كذلك الأمثولة، الّتي منحت مسرحية "أنتغون" بعدًا تعليميًا ونقديًا، إذ أصبحت كل حادثة أو صراع قابلًا للمقارنة مع الواقع الاجتماعي والسياسي، لتتحوّل المسرحيّة، من خلال هذه البنية، إلى أداة للوعي النقدي عوض أن تكون وسيلة للتطهير الانفعالي كما هو الحال في بنية التراجيديا الأرسطيّة.

لاحظنا أنّ بناء الشخصية الأرسطية يقوم على وحدة الجوهر والاتساق الأخلاقي، وعلى دورها في إنتاج التطهير، بينما تقوم بناء الشخصية البريشتية على تعدد الدوافع وكشف التناقضات الاجتماعية وإحداث الوعي. تتجه التراجيديا نحو المصير، فيما يتجه المسرح الملحمي نحو التحليل. وتُفكّك في قراءة بريشت كل الشخصيات التي تشكّل ركائز النص الكلاسيكي ليُعاد بناؤها ليس بوصفها نماذج أخلاقية، بل بوصفها حالات اجتماعية تتحرك داخل شبكة من الشروط، فيتحول المسرح من فنّ للاندماج إلى فنّ للمسافة النقدية.

إذ تبيّن المقارنة بين بناء الشخصية في التراجيديا الأرسطية والمسرح الملحمي البريشتي أنّ التحوّل لا يقتصر على الجانب الفني، إنما يمتدّ إلى البنية الفكرية التي تحدد وظيفة

الشخصية ذاتها. ففي حين يربط أرسطو الشخصية بالفعل الأخلاقي المتّسق المؤدّي إلى التطهير، يفكّك بريشت هذا الاتساق ويحوّل الشخصية إلى كيان تاريخي اجتماعي متعدد الدوافع والطبقات. وتكشف إعادة كتابة "أنتيغون" عند بريشت أنّ الشخصية لم تعد جوهرًا ثابتًا ولا بطلاً مثاليًا، إنما موقعًا للتناقضات التي تفضح آليات السلطة وتستدعي وعي المتلقي. وهكذا يتحوّل المسرح من فضاء للانفعال إلى فضاء للتفكير، ومن منطق القدر إلى منطق التحليل، ومن شخصية تعمل على خدمة الخرافة إلى شخصية تعمل على كشف شروطها. فإعادة النظر في مفاهيم الشخصية لا يظهر مجرّد اختلاف في الأسلوب، إنما يُبيّن عن تحوّل عميق في فهم الإنسان والعالم، كما ينعكس في الانتقال من أفق التراجيديا الكلاسيكية إلى أفق المسرح الملحمي الحديث.

*** المراجع**

اولاً– المراجع العربية

بريخت برتولد، الأرجانون الصغير، ترجمة وتقديم فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠٠.

بريشت برتولد، انتيغون، ترجمة مصطفى مشهور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فيفري ٢٠٠٥.

بريخت برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، دار الحرية للطباعة بغداد. (دون سنة نشر)

سوفوكل، أنتيجونة، ترجمة وتقديم د. علي حافظ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٣.

إلياس ماري، قصاب حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.

أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ١٩٥٣.

بنجامان فالتر، بريشت، ترجمة أمين الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، جويلية ١٩٧٤.

درت برنارد، قراءة بريش، ترجمة ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق، ١٩٩٧.

فرنان جان بيار، ناكيه بيير فيدال، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ترجمة د. حنان قصّاب، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق، ١٩٩٩.

ثانياً– المراجع الأجنبية

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, édit Armand Colin, Paris, 2004.

Robert Abirached, La crise du personnage dans le théâtre moderne, édit Gallimard, Paris 1994.