The Development of the Concept of Character in Modern World Theatre: Mother Courage as a Model

Assistant Lecturer Zainab Abdul Abbas Abdul Laymah Al-Musafer
Ministry of Education / First Secondary School for Outstanding Female Students
E-mail: zainab_abdulabbas@basrahaoe.iq

Abstract:

This research aims to study dramatic character, which is regarded as one of the most important elements of dramatic construction, as it conveys the idea, embodies conflict, and influences the recipient. Dramatic character is the heart of the dramatic work; through it, ideas are presented, conflicts are revealed, and events interact with the spectator.

With the development of world theatre, the concepts of character changed from the fixed classical model to the realistic model that reflects the environment, and then to the dialectical construction of character in modern theatre, particularly in Brecht's epic theatre. Mother Courage and Her Children presents a vivid model of how dramatic character can be reconsidered, so that it becomes a tool for critical thinking and social analysis rather than merely a character intended to evoke emotional sympathy.

This study seeks to trace the development of the concept of dramatic character through an analysis of the character of Mother Courage within Brecht's intellectual and artistic context. The research consists of four chapters. The first chapter includes the methodological framework of the study, while the second chapter constitutes the theoretical framework and is divided into two sections: the first traces the development of the concept of character in world theatre, and the second examines the principles of Brecht's epic theatre. The third chapter presents the research procedures, including the research population, sample, method, and instrument.

Keywords: development, theatre, character, modern, symbolism, realism.

تطور مفهوم الشخصية في المسرح العالمي الحديث (مسرحية الأم شجاعة أنموذجا")

المدرس المساعد زينب عبد العباس عبد اليمة المسافر
وزارة التربية / ثانوية المتفوقات الأولى
E-mail: zainab_abdulabbas@basrahaoe.iq

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة الشخصية المسرحية، التي تُعدّ أحد أهم عناصر البناء الدرامي، فهي التي تنقل الفكرة، وتجسّد الصراع، وتؤثّر في المتلقي. إذ تُعدّ الشخصية المسرحية قلب العمل الدرامي؛ فمن خلالها تُعرض الأفكار، وتتكشّف الصراعات، وتتفاعل الأحداث مع المتفرّج. ومع تطوّر المسرح العالمي، تغيّرت مفاهيم الشخصية من الكلاسيكية الثابتة إلى الواقعية التي تعكس البيئة، وصولًا إلى البناء الجدلي في المسرح الحديث، ولا سيّما في المسرح الملحمي لبريخت. وتقدّم مسرحية الأم شجاعة وأبناؤها نموذجًا حيًّا لكيفية إعادة النظر في الشخصية المسرحية، بحيث تصبح أداة للتفكير النقدي والتحليل الاجتماعي، بدلًا من أن تكون مجرّد شخصية للتعاطف العاطفي. وتهدف هذه الدراسة إلى تتبّع تطوّر مفهوم الشخصية المسرحية من خلال تحليل شخصية الأم شجاعة ضمن السياق الفكري والفني لبريخت. ويضمّ البحث أربعة فصول؛ تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، وكان الفصل الثاني هو الإطار النظري للبحث، وقد تضمن مبحثين؛ عُني الأول بتتبّع تطوّر مفهوم الشخصية في المسرح العالمي، فيما عُني المبحث الثاني بمبادئ المسرح الملحمي لبريخت. وجاء الفصل الثالث من البحث متضمّنًا إجراءات البحث، واشتمل على مجتمع البحث، وعينته، ومنهجه، وأداته.

الكلمات المفتاحية: التطوّر، المسرح، الشخصية، الحديث، الرمزية، الواقعية.

الفصل الأول (الإطار المنهجي):

أولًا: مشكلة البحث:

تُعدّ الشخصية المسرحية إحدى الركائز الأساسية في بناء العمل المسرحي، فهي الوسيلة التي يعبّر من خلالها الكاتب عن صراعات الإنسان وقيمه وتجربته الوجودية. ومع تطوّر المسرح العالمي، تغيّرت طرق تناول الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية، من شخصية رمزية أو نموذجية إلى شخصية مركّبة متعدّدة الأبعاد تعكس الصراعات الداخلية والخارجية للبشر. وتكمن مشكلة البحث في محاولة فهم مدى تطوّر مفهوم الشخصية المسرحية عبر الزمن، وكيف انعكس هذا التطوّر في مسرحية الأم شجاعة لأحد أبرز المسرحيين العالميين؛ إذ تقدّم نموذجًا بارزًا لهذه التحوّلات، من خلال شخصية مركّبة تتعرّض لصراعات متعدّدة، سواء على المستوى الشخصي أم الاجتماعي، وتظهر في مواجهة مستمرة مع الظروف القاسية للحروب والأزمات. حيث تُعرض الشخصية لا بوصفها كائنًا فرديًا فحسب، بل رمزًا للصراع الإنساني والاجتماعي في زمن الأزمات والحروب. وبهذا تُعدّ الشخصية المسرحية المحور الأساسي في أي نص مسرحي، وقد أسهمت الحركات المسرحية الحديثة، مثل المسرح الملحمي، والمسرح الواقعي، والمسرح الوجودي، والمسرح التجريبي، في إعادة تشكيل مفهوم الشخصية، إذ أصبح التركيز على تحليل الصراع النفسي والاجتماعي والرمزي للفرد أكثر وضوحًا. وعلى وفق ما تقدّم، تصوغ الباحثة مشكلة بحثها في السؤال الآتي: كيف تطوّر مفهوم الشخصية في المسرح العالمي الحديث؟ وكيف انعكس هذا التطوّر في بناء شخصية الأم شجاعة من حيث الأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية، للوصول إلى معرفة اشتغال الشخصية المسرحية في المسرح العالمي الحديث وعند الكاتب الألماني (برتولد بريخت).

ثانيا"- أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث في دراسة التطور الفني للمسرح العالمي الحديث وكيف يُساعد هذا التطور في فهم الأبعاد النفسية والسياسية والاجتماعية التي تؤثر في الشخصية المسرحية .

ثالثا" – أهداف البحث :

١- يهدف البحث إلى دراسة تطور مفهوم الشخصية المسرحية في المسرح العالمي الحديث .

٢- إعطاء صورة واضحة عن تحليل الشخصية المسرحية في مسرحية الأم شجاعة .

رابعا" – حدود البحث :

١- الحدود الزمانية : ١٩٣٩.

٢- الحدود المكانية : ألمانيا .

٣- حدود الموضوع : تطور مفهوم الشخصية المسرحية في المسرح العالمي الحديث (مسرحية الأم شجاعة أنموذجا") .

خامسا" – تحديد المصطلحات :

(الشخصية) في (اللغة) هي كل ما يتّصف به من أسماء شخصيات مسرحية تشترك في العرض المسرحي، وترمز كل شخصية باسم معيّن يميّزها عن الشخصية الأخرى، إذ تختلف هذه الشخصية في علاقاتها وانفعالاتها مع الشخصيات الأخرى في العمل المسرحي. وقد تكون الشخصية حقيقية واقعية أو خيالية، سواء أكانت في القصة أم الرواية أم المسرحية، مثل شخصية ليلى الأخيلية في رواية مجنون ليلى لأمير الشعراء أحمد شوقي (١٩٣٢). وفي المسرح اليوناني تكون الشخصية المسرحية شخصية رئيسية؛ لأن الممثل الذي يحمل تلك الشخصية هو الذي يقوم بالدور الأساسي، أي هو الممثل الذي تتجه الأنظار نحوه، وهو الذي يأخذ الجزء الأكبر من العمل المسرحي، حتى لو أدّى دورًا ثانويًا [١].

(الشخصية) في (الاصطلاح) يُقصد بها الشخصيات التي تتصرّف تبعًا لظروفها الاجتماعية والنفسية التي يعيشها الممثل، والتي تسهم في تطوير الحدث، الأمر الذي يؤدّي إلى شمول مصائبهم في حياتهم اليومية [٢].

(الشخصية) في (الفلسفة) يُقصد بها جميع الصفات العقلية والنفسية والاجتماعية التي يتميّز بها الفرد عن الآخرين، بحيث يُنظر إليه على أنّه شخصية قوية ذات هوية مستقلة [٣].

(التعريف الإجرائي للشخصية): هي التي يتم تجسيدها من قبل الممثل على خشبة المسرح أمام المتفرّج، وتحمل تركيبًا من السمات الاجتماعية والعاطفية والنفسية التي يتم تحديدها من خلال النص المسرحي، ويُعبَّر عنها بواسطة التفاعل والحركة وكذلك الأداء.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الاول : تتبع تطور مفهوم الشخصية في المسرح العالمي.

تناول الفلاسفة والنقّاد والأدباء، منذ أرسطو، الشخصية بوصفها جوهرة العمل الدرامي، إذ عدوها محور الحدث الذي من خلاله تتجسّد المأساة. وفي العصر الكلاسيكي ظلّت الشخصية تمثّل ذلك النموذج الإنساني المثالي.

(١) تطور مفهوم الشخصية في المسرح الواقعي .

برزت الشخصية بوصفها كائنًا اجتماعيًا ونفسيًا متأثرًا بالظروف الموضوعية، فغدت إنسانًا عاديًا يواجه الصراعات الداخلية والخارجية. وقد ركّز الواقعيون، مثل إبسن وزولا وتشيخوف، على دراسة الشخصية بدقّة، فأصبحت تُعرض في حالة من التناقض الداخلي بين الرغبة والواجب، وبين القيم والأعراف. يقول الناقد الفرنسي إميل زولا إنّ الشخصية في الدراما ليست سوى نتاج حتمي للبيئة والموروث والعوامل الاجتماعية [٤]. إذ إنّ الشخصية في المسرح الواقعي لم تعد بطلًا خارقًا، بل إنسانًا عاديًا يواجه مشكلات الحياة اليومية. وتُعدّ شخصية (نورا) في مسرحية بيت الدمية (1879)للكاتب النرويجي هنريك إبسن نموذجًا بارزًا للشخصية الواقعية؛ إذ إنّ نورا امرأة عادية تكشف زيف الحياة الواقعية التي تعيشها، وتقرّر كسر القيود المجتمعية الأبوية. ويقول الناقد بيتر بروك: إنّ شخصية (نورا) كانت أول امرأة في المسرح الأوروبي تتّخذ قرارها استنادًا إلى وعيها وثقافتها، لا إلى سلطة الرجل [٥]. لقد أعاد المسرح الواقعي الاعتبار للإنسان العادي بوصفه مركز الحدث الدرامي والصراع الوجداني والفكري.

(٢) الشخصية في المسرح الرمزي والتعبيري .

تحوّلت الشخصية إلى فكرة أو رمز، وغاب البعد النفسي لصالح البعد التجريدي، وأصبح الدور والاسم رمزيَّين أكثر من كونهما تمثيلًا لفرد بعينه. وبذلك قد تصبح الشخصية رمزًا للحالة النفسية أو للفكرة، ويركّز المسرح الرمزي على التعبير عن الواقع الداخلي للإنسان [٦]. فلم تعد الشخصية في المسرح الرمزي تمثّل إنسانًا محدّدًا بصفات نفسية دقيقة أو بصفات اجتماعية واضحة، بل أصبحت تجسيدًا لفكرة أو رمزًا أو مبدأً. فالرمزية لا تهدف إلى رسم شخصية ذات ملامح واقعية، بل إلى إضفاء طابع مجرّد وغامض يجعلها تحمل معاني متعدّدة. إذ تكاد الشخصيات في المسرح الرمزي تكون «أشبه بالأقنعة التي تختفي وراءها

المعاني الباطنية للحياة» [٧]. وبذلك لا تعبّر الشخصية عن فرد محدّد، بل عن مفهوم كوني مثل الحب والموت والحلم والقدر، وغالبًا ما تعيش الشخصية الرمزية في فضاء خارج الزمن الواقعي.

أمّا الشخصية في المسرح التعبيري، فهي أداة للكشف عن الداخل الإنساني أكثر من كونها صورة اجتماعية ثابتة؛ إذ سعى التعبيريون إلى تصوير الجوهر النفسي والروحي للإنسان لا مظهره الخارجي. فجاءت الشخصية في المسرح التعبيري لا بوصفها كائنًا متكاملًا ذا ملامح محدّدة كما في المسرح الواقعي، بل أصبحت صوتًا نفسيًا أو رمزًا يعكس فكرة أو موقفًا. ويصف الناقد المسرحي مارتن إسلن الشخصية التعبيرية بأنّها «كائن يعبّر عن حالة ذهنية أو روحية، لا عن فرد اجتماعي ذي ملامح واقعية» [٨]. وبهذا تجرّدت الشخصيات من أسمائها الفردية، فغالبًا ما تُسمّى: الابن، أو العامل، أو الصبّاغ، في محاولة لتجسيد النموذج الإنساني العام بدلًا من النموذج الإنساني الخاص [٩]. وبذلك أصبحت الشخصية ليست هدفًا بحدّ ذاتها، بل وسيلة رمزية للكشف عن جوهر الإنسان في عالم متغيّر، والتعبير عن صرخته الباحثة عن المعنى والحرية.

(٣) الشخصية في مسرح اللامعقول.

ظهر مسرح اللامعقول في منتصف القرن العشرين بوصفه تيارًا دراميًا وفلسفيًا متأثرًا بأفكار الوجودية، ولا سيّما لدى ألبير كامو وجان بول سارتر، ردّةَ فعلٍ على الأزمات التي تعرّض لها الإنسان خلال الحربين العالميتين. فظهرت الشخصية اللامعقولة لتعبّر عن اللامعقول، ولا تمثّل الإنسان الواقعي أو الاجتماعي، بل ترمز إلى وجود إنساني عبثي فاقد للاتصال والمعنى. إذ انهارت الشخصية المتماسكة في مسرح اللامعقول لتحلّ محلّها شخصية مفكّكة وغامضة، تعاني من الفراغ والاغتراب، وغير قادرة على التواصل والفعل [١٠]. وقد أفقد هذا التحوّل الشخصية هويتها الثابتة، فغالبًا ما تُقدَّم من دون ماضٍ واضح أو تاريخ محدّد، إذ تمثّل الإنسان المعاصر الذي فقد جذوره في عالم عديم المعنى؛ فهي لا تتطوّر، بل تدور في حلقة عبثية [١١]. وهكذا أصبحت الشخصية وسيلة لتجسيد مأزق الإنسان الحديث الذي فقد يقينه العقلي والديني، وصار يعيش الصمت واللاجدوى وعبث الانتظار. ومن هنا تحوّلت الشخصية من عنصر قادر على البناء الدرامي إلى عنصر فلسفي يعبّر عن مأساة الوجود الإنساني في القرن العشرين.

(٤) الشخصية في المسرح الملحمي والبريختي .

تمثّل الشخصية في المسرح الملحمي أحد العناصر التي تميّز هذا الاتجاه، الذي أسّسه برتولد بريخت في النصف الأول من القرن العشرين، ردًّا على المسرح الواقعي والمسرح الكلاسيكي اللذين يهدفان إلى إيهام الواقع وجعل المتفرّج يعيش الأحداث وكأنّها حقيقية. وتُستخدم الشخصية في المسرح الملحمي لعرض موقف اجتماعي أو فكرة أكثر من كونها كائنًا نفسيًا معقّدًا كما هو الحال في المسرح الواقعي؛ إذ تؤدّي

وظيفة تعليمية وتوعوية، فهي وسيلة لإثارة وعي المشاهد تجاه الواقع السياسي والاجتماعي، لا لاستدراك عواطفه، وهو ما جعل الشخصية في المسرح الملحمي تفكّر قبل أن تبكي.

تراجعت الشخصية النفسية لتحلّ محلّها الشخصية الفكرية التي تمثّل الموقف الاجتماعي الطبقي، كما في شخصية الأم شجاعة. وتكون الشخصية في المسرح البريختي أداة فكرية لا مجرّد عنصر عاطفي؛ فالمسرح الملحمي يقدّم الشخصيات بوصفها رموزًا نقدية بدلًا من شخصيات تقليدية ثابتة [١٢].

(٥) الشخصية في المسرح ما بعد الحداثة:

يمثّل المسرح ما بعد الحداثة مرحلة من التمرّد على القواعد الفكرية والجمالية التي أسّسها المسرح الحداثي، سواء أكان عبثيًا أم رمزيًا أم واقعيًا. ومع هذا التحوّل تغيّر مفهوم الشخصية المسرحية تغييرًا عميقًا، فلم تعد كما كانت محور العمل الدرامي، بل أصبحت عنصرًا مفتوحًا قابلًا للتغيير والتبديل، وغدت وسيلة للتشكيك في الثبات والوعي والهوية.

وفي المسرح ما بعد الحداثة تفقد الشخصية المسرحية تماسكها الاجتماعي والنفسي الذي كان سائدًا في المسرح الواقعي؛ فبدلًا من أن تكون كائنًا متكاملًا ذا ملامح محدّدة، أصبحت مجرّد بنية لغوية أو خطابًا متغيّرًا يعكس الذات الإنسانية في عالم فقد المعنى [١٣]. وأصبحت الشخصية انعكاسًا لتفكّك الذات المعاصرة وانهيار مفهوم الهوية المستقرة، وغدت فضاءً للتجريب ووسيلة لتفكيك اللغة والمعنى، لا مرآةً للنفس أو للواقع.

المبحث الثاني : مبادئ المسرح الملحمي البريختي .

ظهر المسرح الملحمي في القرن العشرين، وقد وضع أسسه برتولد بريخت، ولم يكن هذا المسرح للمتعة فقط، بل كان مسرحًا ووسيلة لتوعية الجمهور والمتلقي اجتماعيًا وسياسيًا. وكان المسرح الملحمي يركّز على الطبقات الاجتماعية الكادحة [١٤]، إذ تمثّل هدفه في تحفيز المتفرّج على التفكير في أسباب الظلم الاجتماعي الذي تعرّض له الإنسان في ذلك الوقت.

ويُعدّ المسرح الملحمي من أهم التحوّلات في الفكر المسرحي؛ إذ سعى إلى كسر الإيهام، بحيث يجعل المتلقي ناقدًا وواعيًا بدلًا من أن يكون مندمجًا عاطفيًا. وبهذا يسعى المسرح الملحمي إلى كسر الإيهام، أي (التغريب)، وإبعاد المتفرّج عن الاندماج مع الشخصيات [١٥]، أي جعله يشاهد الأحداث بوعي وفكر لا بعاطفة، ليصبح ناقدًا لا مستهلكًا. وبذلك يمكن القول إن مسرح برتولد بريخت هو امتداد لمشروع التنوير في القرن العشرين، غير أنّه تجاوز الكلاسيكية نحو رؤية واقعية نقدية [١٦].

واعتبر برتولد بريخت أن المسرح الملحمي وظيفة لإثارة الأسئلة لا لتقديم الأجوبة، ويقوم بتحفيز المتفرّج على النقد، ورفض الانفعال والعاطفة، ودعا إلى مسرح الوعي والعقل. وقد استلهم بريخت مبادئ

التنوير ليحوّل المسرح من وسيلة ترفيهية إلى أداة وعي وتغيير اجتماعي [١٧]. والتغريب مصطلح لا يشير إلى الغموض أو الإبعاد، بل إلى إعادة تقديم المألوف على نحو يجعل المتلقي يراه من جديد بعين واعية وناقدة. فالاغتراب عند بريخت تقنية فنية ووسيلة فكرية لكسر الإيهام وتحويل المشاهد من متلقٍ غير واعٍ إلى مشاهد مفكّر وناقد [١٨].

وترى الباحثة أن المسرح الملحمي وسيلة لتثقيف الجمهور، وعلى المتفرّج أن يفكّر لا أن ينفعل، وأن الفن يجب أن يعكس الصراع الطبقي ويفضحه ويحثّ على التغيير. وبذلك يُعدّ مبدأ الاغتراب الأساس في مسرح بريخت؛ إذ يقصد به إبعاد المتفرّج عن العاطفة تجاه الأحداث والشخصيات، وجعله ينظر إليها بعين النقد والتحليل. ويتحقّق الاغتراب بوسائل عدّة، منها استخدام الراوي، أو التعليق على الأحداث، وكذلك الموسيقى، والإضاءة المفاجئة، وأيضًا مخاطبة الجمهور مباشرة، وكتابة عناوين على لوحات توضّح ما يحدث في العرض المسرحي [١٩].

ويبيّن المسرح الملحمي أن هدفه تعليم المتفرّج ودفعه إلى التفكير والتصرّف لتغيير العالم والبحث عن حلول نافعة. فالاغتراب عند برتولد بريخت أسلوب فكري وفني يهدف إلى جعل المتفرّج ينظر إلى الحدث بوعي لا بعاطفة، وبهذا أراد بريخت أن يقدّم المسرح الملحمي بوصفه مسرحًا لا يجعل المتفرّج يذرف الدموع، بل يجعله يفكّر في سبب بكائه [٢٠].

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١. إن تطوّر الشخصية لم يكن تطوّرًا شكليًا في البناء الفني فحسب، بل هو تحوّل فلسفي وفكري نابع من تغيّر نظرة الإنسان إلى العالم من حوله وإلى ذاته.

٢. في المسرح الحديث أصبحت الشخصية متناقضة، تعكس أزمات الإنسان في عصر الحروب والاغتراب، وتحفّز المتفرّج على النقد والوعي لا على الانفعال والتعاطف.

٣. الشخصية في المسرح الملحمي عند بريخت لم تعد كيانًا ثابتًا أو نموذجًا أخلاقيًا، بل تحوّلت إلى أداة فكرية ووظيفة تهدف إلى كشف التناقضات في المجتمع.

٤. الشخصية عند بريخت ليست شخصية ثابتة، بل قابلة للتغيير، مما يفتح آفاقًا لفهم الإنسان ضمن سياق اجتماعي متحوّل.

٥. رفض بريخت أن تكون الشخصية أداة للتعاطف العاطفي، وأراد لها أن تكون وسيلة للتفكير، يظهر فيها الإنسان بوصفه نتاجًا للظروف الاجتماعية والاقتصادية.

٦. كانت الشخصية في المسرح الكلاسيكي والواقعي متماسكة ذات سمات نفسية تمثّل نموذجًا إنسانيًا

عامًا، أمّا في المسرح الرمزي والتعبيري واللامعقول فقد تغيّرت الشخصية، ولم تعد مغلقة، بل أصبحت وسيلة لطرح الأسئلة الفلسفية والفكرية.

الفصل الثالث :

(١) منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل العينة .

(٢) مجتمع البحث :

يشمل مجتمع البحث نص مسرح الملحمي البريخت (مسرحية الأم شجاعة).

(٣) أدوات البحث:

استخدمت الباحثة الكتب والمعاجم .

(٤) عينة البحث :

اختارت الباحثة العيّنة المتعلّقة بالبحث قصدًا؛ لكونها تتّفق مع هدف الدراسة.

(٥) تحليل العينة:

ستقوم الباحثة بتحليل بحثها على وفق تطور مفهوم الشخصية في المسرح العالمي الحديث مسرحية الأم شجاعة "أنموذجا".

مسرحية : الأم شجاعة ١٩٣٨- ١٩٣٩ :

تدور أحداث المسرحية حول الأم شجاعة، وهي سيدة تاجرة تمتلك عربة متنقّلة مع القوات المحاربة أثناء الحرب، ولها ولدان وبنت صماء وبكماء. قبض عليها الكاثوليك، فانتقلت إلى الجيش الكاثوليكي الذي قتل أحد ولديها، أما الولد الآخر فقد أعدمه الجيش رمياً بالرصاص، بينما فقدت ابنتها الصماء حياتها وهي تدقّ الأجراس محذّرة من هجوم كاثوليكي مفاجئ. عاشت الأم شجاعة هذه المأساة كلها بمرارة وألم، لكنها استمرت في تجارتها.

تبدو في الغالب امرأة قوية وشجاعة، لكنها في الواقع مغلوب على أمرها؛ فقد قُتل أولادها في الحرب، ومع ذلك واصلت سحب عربتها من أجل العيش. وسُمّيت بالشجاعة لأنها تواجه الحرب رغم خطورتها، وهي امرأة ذكية تعرف كيف تفاوض الجيش وتستغل الفرص، رغم أنّها خسرت أبنائها، لكنها تضحي بهم بسبب تمسّكها بالتجارة، لتبرز الأمومة المتناقضة فيها.

العريف: لا تحاولي أن تلفيني تحت ذراعك! وسأردّ عليك وقاحتك. أنت تعلمين جيدًا أنّك في حاجة إلى رخصة.

شجاعة: التزمي حدود الأدب، ولا تقل لي أمام أولادي إنّي أريد أن أفكّ تحت ذراعي. إنّي لا شأن لي معك، إن رخصتي في الفرقة الثانية الفنلندية هي وجهي المستقيم الأمين. فإذا كنت لا تستطيع أن تتوسم ذلك، فافعل ما شئت، ولن أضع ختمًا على وجهي.

العريف: يا عريف! إنّي أشعر أنّ هذا الشخص روحه غير سليمة. في الجيش، النظام مطلوب.

شجاعة: لا بل الحساء.

العريف: ما اسمك؟

شجاعة: إنه فيرلنغ.

العريف: إذًا، فأسماؤكم جميعًا: فيرلنج؟

شجاعة: لماذا أنا اسمي فيرلنج، أما هم فلا؟ (٢١).

هنا أراد بريتولد بريخت أن يمنح الأم شجاعة بعض صفاتها المميزة، فهي شخصية عنيدة وبسيطة في الوقت نفسه، تجوب الساحات في الحرب من أجل كسب لقمة العيش. وقد صوّرها بريخت على أنّها تمثل الإنسان البسيط الذي يحاول النجاة من نظام الحرب القاسي؛ فهي رمز للإنسان الذي يتعلّم من مآسيه، إذ تفقد أولادها الثلاثة واحدًا تلو الآخر بسبب الحرب، ومع ذلك تستمر في بيع بضائعها بعربتها وكأن شيئًا لم يكن. وليست الأم شجاعة من الناس العاديين، بل هي التي تحمل القوة والإصرار على العيش، وقد وصفها بريخت بأنّها امرأة تجسّد التناقض الإنساني الذي يجمع بين الحكمة والغريزة، وبين الضمير والبقاء.

واتخذت شخصية الأم شجاعة عدة أبعاد:

١. **البعد النفسي** :يمثل الصراع الداخلي الحاد الذي تعيشه فيرلنج، بين غريزة الأمومة التي تدفعها لحماية أولادها، وغريزة البقاء والكسب التي تدفعها للاستمرار في التجارة والربح.

٢. **البعد الاجتماعي** :تمثّل المرأة البسيطة التي تمارس عملها يوميًا لكسب لقمة العيش، وأمًّا تسعى بكل جهدها لإعالة أبنائها في وسط حرب لا ترحم، لكنها تقع ضحية نظام لا يريد لها البقاء.

٣. **البعد الاقتصادي** : باعتبار الأم شجاعة (فيرلنج) تاجرة حرب، فإن رزقها يعتمد على استمرار الحرب؛ فإذا انتهت الحرب، ينقطع رزقها. وهنا جاء نقد بريخت للنظام الاقتصادي القائم على الاستغلال الإنساني، فرغم أنّها تخسر كل شيء في النهاية، فإن البعد الفكري فيها يظهر إنسانيتها، فهي تحاول النجاة في عالم ظالم، وتمثّل مأساة الإنسان الذي يفقد وعيه الطبقي والإنساني. وتبرز فيها حالة من الاغتراب الفكري، إذ تنفصل عن وعيها بالواقع وتفشل في فهم طبيعة الحروب التي تقتل أبنائها وتمنعها من رزقها في الوقت نفسه.

٤. **البعد الطبيعي** :يتجسد في قدرتها الفطرية على التكيف مع الظروف القاسية، والتحمل النفسي والجسدي الشديد، وقدرتها على اتخاذ قرارات ربما تكون قاسية عليها. ويشمل العوامل الفسيولوجية والبيولوجية التي تؤثر على سلوك الإنسان، وتعكس صراعًا داخليًا بين القدرة على التكيف مع بيئة مليئة بالمخاطر وبين غريزة الأمومة، مما يسهم في تشكيل شخصيتها المركّبة والمتناقضة.

الفصل الرابع :

أولا"– نتائج البحث :

١. تأثرت شخصية الأم شجاعة بفكر بريخت الجدلي المستمد من الماركسية؛ إذ قدّم الشخصية على أنّها نتاج البيئة المادية والصراع الطبقي، وليس كائنًا نفسيًا منفصلًا. فالأم شجاعة تتحرك بدافع الربح في ظل ظروف الحرب، لكنها في الوقت نفسه ضحية للنظام الاقتصادي الذي يغذي الحرب.

٢. يتضح أنّ الشخصية في المسرح الحديث لم تُقدّم بوصفها كائنًا ثابتًا ذا ملامح نفسية كما في المسرح الواقعي والكلاسيكي، بل أصبحت كائنًا متغيرًا يخضع للتناقضات الاجتماعية والفكرية، كما في شخصية الأم شجاعة (فيرلنج) التي تبدّل مواقفها تبعًا للظروف الاقتصادية للبلد.

٣. تحطيم الإيهام المسرحي وتغيير وظيفة المتفرّج؛ فلم تعد الشخصية تُعرض لخلق التعاطف أو التقمص النفسي، بل لإثارة التفكير. فجعل بريخت الشخصية وسيلة لكسر الإيهام، بحيث يبقى الجمهور يقظًا ومتأمّلًا في أفعالها بدلًا من الاندماج معها عاطفيًا.

٤. التحول من الشخصية البطولية إلى شخصية الإنسان العادي؛ فلم يعد المسرح الحديث يهتم بالأبطال، بل بالناس البسطاء الذين يعيشون التناقضات الحياتية اليومية. فالأم شجاعة ليست بطلة بالمعنى البطولي، بل تمثل شريحة اجتماعية واسعة كما أراد بريخت.

٥. في المسرح الكلاسيكي كانت الشخصية تخضع للقدر أو المصير، أما في المسرح الحديث فأصبحت خاضعة للشروط الاجتماعية والتاريخية التي يمكن تغييرها، وهو ما يعكس إيمان بريخت بقدرة الإنسان على تغيير الواقع.

ثانيًا: الاستنتاجات:

١. ارتبط تطور مفهوم الشخصية في المسرح الحديث ارتباطًا وثيقًا بتطور الوعي الفلسفي والاجتماعي في القرن العشرين، خاصة بعد الحروب العالمية، مما جعل الشخصية المسرحية مرآة لازمة للإنسان المعاصر.

٢. الشخصية المسرحية الحديثة، كما في مسرحية الأم شجاعة، لم تعد تسعى إلى الخلاص والحل، بل إلى كشف التناقضات وطرح الأسئلة، بما يتسق مع الاتجاهات الفكرية الحديثة مثل الوجودية.

٣. تحوّلت الشخصية من كيان نفسي متكامل إلى بنية سردية وفكرية متغيرة، تهدف إلى تمثيل الأزمات الجماعية أكثر من المشاعر الفردية.

٤. اتجه المسرح الحديث نحو تجزئة الشخصية وتعدد الأصوات داخلها، بحيث لم تعد الشخصية تتكلم من منظور واحد، بل من زوايا متعددة تعبّر عن صراعات فكرية داخلية.

٥. لم يعد تطور مفهوم الشخصية في المسرح الحديث يسعى إلى محاكاة الواقع، بل إلى تحليله وتفكيكه، مما جعل الشخصية أداة فكرية لاستجواب الواقع السياسي والاجتماعي. وعند بريخت، تم نقل مركز الثقل في الشخصية من العاطفة إلى الفكر، مما شكّل نقطة تحول محورية في تاريخ المسرح العالمي، وأثر في مدارس لاحقة مثل المسرح الوثائقي والمسرح الفقير والمسرح السياسي، التي استفادت جميعها من فكرة الشخصية الواعية.

الهوامش:

١. ينظر: مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ساحة الصلح، ١٩٧٩، ص ٢٠٨.

٢. ينظر: أرنولد ب. هنجلف، موسوعة المصطلح النقدي: اللامعقول، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر والطباعة، ١٩٧٩)، ص ٧٨.

٣. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، (بيروت: ط ٢، ١٩٨٢)، ص ٤٧٨.

٤. ينظر: إبراهيم سلوم، "أميل زولا رائد المذهب الطبيعي في الأدب العالمي"، مقالة منشورة في مجلة أرشيف الشارخ، رقم العدد ٦٠٣، تاريخ الإصدار ١ ديسمبر ٢٠١٣.

٥. ينظر: بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت: ١٩٧٨.(

٦. ينظر: شروق محبوب، "مفهوم الشخصية المسرحية"، مقال منشور في ٢٠١٦/١٢/٨.

٧. موريس ماترلينك، مقالات في المسرح الرمزي، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار المعارف، (القاهرة: ١٩٨٥)، ص ٤٥.

٨. المصدر نفسه، ص ٢٢.

٩. د. رشاد رشدي، فن المسرحية،)القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص ١٤٣.

١٠. ينظر: مصدر سابق، دراما اللامعقول، ص ١٨.

١١. ينظر: بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٠)، ص ٦٣.

١٢. ينظر: بيتر بروك، المسرح والإنسان، دار الفكر، ١٩٩٨، ص ٨٩.

١٣. ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: حسن حماد، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢)، ص ٣٥.

١٤. ينظر: برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، ص ١٢٩.

١٥. ينظر: بدر الدحاني، "نظرية التغريب والأبعاد لدى برتولد بريخت"، بحث منشور في مجلة الرافد.

١٦. ينظر: أوس حسن، "ثورة التنوير والأثر الفلسفي في مسرح برتولد بريخت"، بحث منشور في مجلة القبس، 1/10/2023.

١٧. ينظر: برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الإعلام العراقية، ص ٧١.

١٨. ينظر: د. منى سعد أبو سنة، الاغتراب في المسرح المعاصر،)عالم الفكر، مجلد ١)، ص ١٥٠.

١٩. ينظر: رويدا علي جلوب وأ.م.د. أسعد عبد الرضا حسين، "القيم الإخراجية في عروض مسرح الطفل: سوق عكاظ نموذجًا"، بحث منشور في مجلة الخليج العربي، المجلد ٥٣، العدد الثالث، أيلول ٢٠٢٥، ص ٥٥٠–٥٥١.

٢٠. ينظر: أ.م.د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني وم.م. هيثم حمزة سلمان الحمداني، "مسرح السيرة الذاتية الافتراضي: التقنيات والمراجع الفكرية"، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، بحث منشور في مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٧، العدد ١–٢، سنة ٢٠١٩، ص ٣٤٤.

٢١. برتولد بريخت،الأم شجاعة، ترجمة وتقديم: د. عبدالرحمن بدوي، (الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٨)، ص ١٧.

قائمة المصادر :

١. البيضاني، د. عبد الستار عبد ثابت، وهيثم حمزة سلمان الحمداني .مسرح السيرة الذاتية الافتراضي: التقنيات والمراجع الفكرية، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، بحث منشور في مجلة الخليج العربي، المجلد ٤٧، العدد ١–٢، لسنة ٢٠١٩م.

٢. أسلن، مارتن .دراما اللامعقول، العدد السابع، يناير ٢٠٠٩، الكويت: تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٢٢.

٣. أبو سنة، د. منى أسعد .الاغتراب في المسرح المعاصر، عالم الفكر، مجلد ١.

٤. جلوب، رويدا علي، ود. أسعد عبد الرضا حسين. "القيم الإخراجية في عروض مسرح الطفل: سوق عكاظ نموذجًا"، بحث منشور في مجلة الخليج العربي، المجلد ٥٣، العدد الثالث، أيلول ٢٠٢٥م.

٥. برشت، برتولد .الأم شجاعة، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٨.

٦. بريخت، برتولد .نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الإعلام العراقية.

٧. بريخت، برتولد .نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان.

٨. بروك، بيتر .النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٠.

٩. بروك، بيتر .المسرح والإنسان، دار الفكر، ١٩٩٨.

١٠. بدر، الدحاني. "نظرية التغريب والأبعاد لدى برتولد بريخت"، بحث منشور في مجلة الرافد.

١١. حسن، أوس. "ثورة التنوير والأثر الفلسفي في مسرح برتولد بريخت"، بحث منشور في مجلة القبس، 1/10/2023.

١٢. رشدي، د. رشاد .فن المسرحية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

١٣. سلوم، إبراهيم. "أميل زولا رائد المذهب الطبيعي في الأدب العالمي"، مقالة منشورة في مجلة أرشيف الشارخ، رقم العدد ٦٠٣، تاريخ الإصدار ١ ديسمبر ٢٠١٣.

١٤. صليبا، جميل .المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت: ط ٢، ١٩٨٢.

١٥. ماترلينك، موريس .مقالات في المسرح الرمزي، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار المعارف، القاهرة: ١٩٨٥.

١٦. محبوب، شروق. "مفهوم الشخصية المسرحية"، مقال منشور في ٢٠١٦/١٢/٨.

١٧. هارفي، ديفيد .حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: حسن حماد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.

١٨. هنجلف، أرنولد ب .موسوعة المصطلح النقدي: اللامعقول، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد للنشر والطباعة، ١٩٧٩.

١٩. وهبه، مجدي، والمهندس، كامل .معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ساحة الصلح، ١٩٧٩.

List of Sources:

1- Al-Baydani (Dr. Abdul Sattar Abdul Thabit and Haitham Hamza Salman Al-Hamdani). Virtual Autobiographical Theater: Techniques and Intellectual References, College of Fine Arts, University of Basra, research published in the Arabian Gulf Journal, Volume (47), Issue (1-2), 2019.
2- Aslan (Martin). The Drama of the Absurd, Issue Seven, January 2009, Kuwait: published by the National Council for Culture, Arts and Letters.
3- Abu Sunna (Dr. Mona Asaad). Alienation in Contemporary Theater, Alam Al-Fikr, Volume 1.
4- Glubb (Ruwaida Ali and Dr. Asaad Abdul-Redha Hussein). Directorial Values in Children's Theater Performances: Souk Okaz as a Model, a research paper published in Al-Khaleej Al-Arabi Magazine, Volume (53), Issue (3), September 2025.
5- Brecht (Bertolt). Mother Courage, translated and introduced by Dr. Abdul Rahman Badawi, Kuwait: Ministry of Information, 1978.
6- Brecht (Bertolt). The Theory of Epic Theatre, translated by Jamil Nassif, Iraqi Ministry of Information.

7- Brecht (Berthold). The Theory of Epic Theatre, translated by Jamil Nassif, Alam Al-Ma'rifah, Beirut, Lebanon.
8- Brook (Peter). The Tipping Point, translated by Farouk Abdel Qader, Damascus: Ministry of Culture, 1990.
9- Brook (Peter). Theatre and Man, Dar Al-Fikr, 1998.
10- Badr (Al-Dahani). The Theory of Alienation and Distance in Bertolt Brecht, a research paper published in Al-Rafid Journal.
11-Hassan (Aws). The Enlightenment Revolution and its Philosophical Impact on the Theater of Bertolt Brecht, a research paper published in Al-Qabas Journal, October 1, 2023.
12- Rushdi (Dr. Rashad). The Art of Drama, Cairo: The Egyptian General Book Organization, 1985.
13- Salloum (Ibrahim). Émile Zola: Pioneer of Naturalism in World Literature, an article published in the Al-Sharikh Archives Journal, Issue No. 603, December 1, 2013.
14- Saliba (Jamil). The Philosophical Dictionary, Part 1, Lebanese Book House, Beirut: 2nd ed., 1982.
15- Maeterlinck (Maurice). Essays on Symbolist Theatre, translated by: Muhammad Ghunaimi Hilal, Dar al-Maaref, Cairo: 1985.

16- Mahboub (Shuruq). The Concept of the Theatrical Character, an article published on 8/12/2016.
17. Harvey (David), The Postmodern Condition, translated by Hassan Hammad, Cairo: General Authority for Cultural Palaces, 2002.
18. Hengelf (Arnold B.), Encyclopedia of Critical Terminology: The Absurd, translated by Dr. Abdul Wahid Lulu, Baghdad: Dar Al-Rashid for Publishing and Printing, 1979.
19- He gave it to (Majdi) and the engineer (Kamel). Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Beirut: Library of Lebanon, Solh Square, 1979.