توظيف المضامين التعليمية والتربوية لمسرح بريخت في المسرح العراقي

رسالة مقدمة

الى مجلس كلية التربية الفنية/جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في

التربية المسرحية

من الطالب

فارس شرهان شعلان العبيدي

باشراف

الاستاذ الدكتور نصيف جاسم الدليمي

١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م

﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَوْفِ
وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ
وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾

سورة البقرة
الاية (١١٥)

الإهداء

الى والدي ووالدتي . . .

اكراماً وعرفاناً

الى زوجتي الصابرة . . .

حباً ووفاءاً

الى الروح الذي احيا نها

ولدي . . الأمين

الى سعادتي في هذه الدنيا

ابنتي . . الحوراء

بعض دينكم وشيء للمستقبل

اهدي نخثي هذا

فارس شرهان

شكر وتقدير

الحمد لله والشكر له على عظيم فضله وكريم نعمته التي مَن علينا بها وعزنا من لدنهِ بصبرٍ وعزيمةٍوهمةٍلانجاز متطلبات هذا البحث العلمي. لايسعني الا ان اتقدم بجزيل الشكر ووافر التقدير الى الاستاذ الدكتور نصيف جاسم الدليمي (المشرف) عميد كلية التربية-الجامعة المستنصرية على اراشادتهِ القيمة وتوجيهاتهِ السديدة وعنايتهِ العلمية باتجاه اتمام هذه الدراسة ولروحه المؤانسة الودودة.

كما واتقدم بفائق الامتنان وجزيل المحبة والتقدير الى الدكتور عادل خليل الزبيدي-عميد كلية التربية الفنية، إذ كان لدعمه المعنوي والمادي اثرٌ بليغ في نفسي امكنني من التغلب على الصعوبات التي واجهت هذا البحث. ولايسعني ايضاً الى ان اسجل تقديري العالي الى الدكتور حسين الجنابي عميد كلية الطب-لجهوده الخيرة وموقفه النبيل في دعم الباحث والتكافل معه مادياً طيلة فترة انجاز الرسالة.

ولابد لي من الوقوف بكل احترام وتقدير للتوجيهات والمشورة العلمية التي ابداها الدكتور عبد المرسل الزيدي.

كما يسرني ان اتقدم بالشكر والتقدير الى الاساتذة الذين ابدوا لي المساعدة في انجاز هذا البحث واخص بالذكر: الدكتور عقيل جعفر رئيس قسم المسرح والدكتور كاظم مرشد والدكتور عبود المهنا والدكتور سمير اللبان والدكتورة هدى هاشم الربيعي والدكتور محمد ابو خضير والاستاذ صالح مهدي حميد.

كما أسجل تقديري واعتزازي بالفنان الكاتب عادل كاظم لحسن استقباله لي واجراء المقابلات معه.

كذلك اسجل شكري وتقديري الى الفنانين والزملاء الذين ساهموا بتوفير المصادر العلمية ومساعدة الباحث في انجاز مهمته العلمية واخص بالذكر: الفنان علي حسون والفنان عبدالحميد شاكر والسيد حمزة عباس الموسوي واياد السلامي وحيدر العميدي ومحمد فضيل وستار علي واحمد روضان سلمان، كما اتوجه بالشكر الى موظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد وخاصة (ام سنان) والآنسة الفاضلة حنان غازي لاعانتهما لي بتوفير جزء ثري من مصادر بحثي، وكذلك موظفات مكتبة كلية التربية الفنية

كما واشكر الانسة ضحى خالد غزالة لجهودها المخلصة والرائعة في طبع الرسالة.

ولايفوتني ان اسجل تقديري العالي واعتزازي لكل صاحب مواساة، وموقف معبر عن صدق ونبل المشاعر.. وبهذا التثمين اخص الاصدقاء طارق جميل سعيد وفراس نجم وبنكين

الريكاني.. لتواصلهم مع الباحث ودعمه مادياً طوال فترة الدراسة والطبع.. فجزاهم الله عني كل خير ومسرة.

واخيراً تمنياتي للجميع بالصحة والعمر المديد سواء من الذين سجلت شكري لهم والذين فاتني ان اذكرهم بالشكر وهم سائرون في طريق العلم والمعرفة والله ولي التوفيق.

الباحث

Abstract

This study aims to show how far the Iraqi dramatist has benefitted from the exchangeability of educational and dedactic principles in Breacht's theatre. The importance of the study lies in generalizing the educational and didactic principles inferred from Brechet's theatre in Iraqi theatrical institutions for the purpose of enriching the dramatic experience in Iraq.

The study was divided into chapters and a conclusions. Chapter One presents an attempt to infer a definition of the educational and didactic principles in Brecht's theatre and comparing them to the Iraqi dramatists' experience.

Chapter two is devoted to the theoretical framework and previous studies. The chapter falls into two parts: the theoretical framework which is divided into four sections, respectively, historical background, Ideological background, didacticism in Brecht's theatre, and the characteristics of Brecht's epic theatre.

The second part is devoted to previous studies.

Chapter three included the samples analysed which were Brecht's "The Caucasian Chalk Circle" and "Mr. Pontella and His Sevant Matti" and their Iraqi counterparts.

Chapter four presents the results, the conclusions, suggestions and recommendations for further study.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن اعضاء لجنة المناقشة اننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (**توظيف المضامين التعليمية والتربوية لمسرح بريخت في المسرح العراقي**) وقد ناقشنا الطالب (**فارس شرهان شعلان**) في محتوياتها، وفيما له علاقة بها فوجدناها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية بتقدير (**جيد جداً**).

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. محمد عبد الرضا ابو خضير
التاريخ : / / ٢٠٠٣
عضواً

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. هدى هاشم محمد
التاريخ : / / ٢٠٠٣
عضواً

التوقيع:
الاسم: أ.د. نصيف جاسم الدليمي
التاريخ : / / ٢٠٠٣
مشرفاً

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. عبد المرسل الزيدي
التاريخ : / / ٢٠٠٣
رئيساً

صدقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية الفنية بتاريخ / / ٢٠٠٣ م

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. عباس جاسم حمود
العميد
التاريخ : / / ٢٠٠٣

الفصل الاول

مشكلة البحث

اهمية البحث والحاجة اليه

اهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

مشكلة البحث

الفن هو اكتشاف الانسان لذاته –واكتشاف الكون من حوله، وهو في الوقت نفسه تعاطف لموضوع مع ذات يعتمد على خلق جمالي واع ومدرك. فهو في الوقت الذي يعتبر محاكاة للطبيعة تنتظم انساقه واشكاله وفق فلسفة ربط العلاقات بالاشياء والافكار، والبحث الدائم عن المؤثر فكرياً وجمالياً وعاطفياً لمناشدة العقل والعاطفة في اعادة تنظيم فعل وحركة الذات داخل البنية الاجتماعية، بحثاً عن الافضل والاعدل من انظمة الوجود.

والفن المسرحي هو اكثر الفنون تأثيراً لانه فن الحضور العياني، وفن المواجهة –على الرغم من انه وعاء يحتوي الفنون كل الفنون بتعداد اشكالها وحالاتها وعناصرها- يبقى حاملاً عبر رحلة الانسان منذ النشأة وحتى الوقت الحاضر عنصر الابتكار والاكتشاف من اجل التأثير وبناء المجتمع وتنظيم العلاقة –وكل ذلك ينطلق من التساؤلات العقلانية والحسية والبحث الدائم عن قيم الديمومة والابداع. وكل عرض مسرحي يحمل في تكويناته عناصر سمعية وبصرية تتفق في بنيتها الداخلية والخارجية مع اسس وتكوين مذهبها الفني، والمسرح الملحمي (البريختي) هو احد المحطات الحديثة التي تركت بصماتها على حركة المسرح العالمي والعربي. واهم ما تمتاز به كينونة هذا الاتجاه هو مخاطبته العقل الانساني والمضامين التعليمية والتربوية ومدى تأثيرها على المجتمع.

تأسيساً على ما تقدم، فأن مشكلة البحث الحالي تتركز في الاستفهام الآتي:

الى أي مدى استطاع الفنان المسرحي العراقي الاستفادة من اشتغال التبادلية بين المضامين التعليمية والتربوية في مسرح بريخت من خلال ماقدم على المسرح .؟

اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث فيما يأتي:

١- الابانة عن تلاقح خطاب المسرح البريختي الجمالي مع تجربة المسرح العراقي.

٢- تعميم المضامين التعليمية والتربوية التي تم استنباطها من المسرح البريختي في المؤسسات والفرق المسرحية التي تهتم بالتجربة المسرحية العالمية.

اهداف البحث

يهدف البحث الى:

١- الكشف عن المضامين التعليمية والتربوية في مسرح بريخت.

٢- تعرف اوجه العلاقة من عدمها بين المضامين التعليمية والتربوية في مسرح بريخت مقارنة مع المسرح العراقي.

حدود البحث

يتحدد البحث فيما يأتي:

١- **مكانياً:** تحدد البحث بالنصوص التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل، في العراق، بغداد.

٢- **زمانياً:** تمتد الحقبة الزمنية للبحث من عام ١٩٧٠ الى عام ١٩٨٥.

٣- **موضوعياً:** تحدد البحث في دراسة المسرحيات البريختية ونظيراتها المسرحيات المعدة او المعرقة من المؤلفين العراقيين. وهي نماذج منتخبة تنسجم مع متطلبات المبحث.

تحديد المصطلحات

توظيف Functioning

"لغوياً" الوظيف: مستدق الذراع والساق من الخيل ومن الابل وغيرها جمعُهاوظَ فهُ وُوُظف بضمتين، والرجل القوي على المشي في الحزن وجاءت الابل على وظيف: تبع بعضها بعضاً، ووظيفة يظفه: قصرَّ قيدهُ وأصابَّوظيفُهوكسقينُهمايقدر لك من طعام او رزق نحوه.. جَ معُهوظائف ووظف والتوظيف: تعين الوظيفة، والمواظفة الموافقة والمؤازرة والملازمة واستوظفه استوعبه[١] .

وفي معنى اخر للتوظيف: وظف البعير يظفه وظفاً: اصاب وظيفة و ___ قصر قيد و ___ القوم: تبعهم، و___ الشيء على نفسه: الزمها اياه واظفه وافقه ولازمه.

---

[١] ينظر: الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ج٣، (مصر: مطبعة مصطفى الحلبي، ط٢، مصر، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م، فصل الواو (باب التاء))، ص٢١١.

وظفهُ عين له في كل يوم وظيفة و ___ عليه العمل والخراج، ونحو ذلك: قدرّهُ يقال: وظف له الرزق، ولدابته العلف، ووظف على الصبي كل يوم حفظ ايات من القرآن: عين له ايات لحفظها... (الوظيفة): مايقدر من عمل او طعام او رزق وغير ذلك في زمن معين و ___ العهد والشرط و ___ المنصب والخدمة المعينة (مولدة) والجمع وظف ووظائف[١] .

وقال ابن منظور: "الوظيفة من خلال توظيف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمها اياه، وقد وظفت له توظيفاً، يضفه يتبعه، ويقال وظف فلان يظف وظفاً اذ تبعه مأخوذاً من الوظيف، ويقال استوظف استوعب ذلك كله" [٢] .

وقال البستاني: "التوظيف: استوظف الشيء، استوعبه" [٣] .

"وظف. يوظف، توظيفاً: توظيف الشيء على نفسه: الزمه اياه" [٤] .

وقد اوضحه العلامة الجوهري بقوله: و"مصطلح وظف: الوظيفة، وجمعها: وظف ووظائف، أي العمل المسند الى عامل ليؤديه" [٥] .

التعريف الاجرائي-التوظيف

استيعاب المضامين التعليمية والتربوية ونقلها الى النص بهدف ايصالها الى المتلقي لاغناءه معرفياً.

المضمون Content

المضمون (لغوياً): "ضمن: حواه، ضمن الشيء الوعاء: جعله فيه، تضمن الشيء اشتمل عليه، الضمن: داخل الشي // ضمن الكتاب/ طيه، والمضمون (يقع من الجملة (ج) مضامين: ما يفهم منها ولم تكن موضوعة له" [٦]. وهو لدى ابن منظور على انه "مفرد مضامين، ويقال

---

[١] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج٢، (بيروت: دار احياء التراث العربي، د،ت)، ص١٥٤.

[٢] ابن منظور، جمال الدين الافريقي المصري، لسان العرب، ج١، ج٢، (بيروت: دار لسان العرب، بيروت، ب ت)، ص٩٤٩-٩٥٠.

[٣] البستاني، فؤاد اقدام، منجد الطلاب، ط٥، (المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٣)، ص٩٢٧.

[٤] جماعة من كبار اللغويين، المعجم العربي الاساسي، (الاروس للطباعة، ١٩٨٩)، ص١٣١٨.

[٥] مرعشلي، نديم ومرعشلي، اسامة، الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط الصحاح العلامة الجوهري، (بيروت، ١٩٧٥)، ص١٣٠٠.

[٦] اليسوعي، الاب لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، ط٢، (بيروت: دار الشرق، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٥)، ص٤٥٥.

ضمن الشيء بمعنى تضمنه ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا وكذا، وضمنه الشيء تضميناً فتضمنه، وضمن الشيء، ودعه اياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر وقد تضمنه هو" [١].

وفي المعجم الفلسفي: " مضمون الشيء: محتواه، ومضمون الكتاب: مادته، ومضمون الكلام، فحواه، ومايفهم منه" [٢] . وكذلك ورد معنى المضمون (لغوياً) في رائد الطلاب وفي الفقرة (ض م ن) كما ورد في المنجد في اللغة والاعلام اليسوعي[٣] .

المضمون اصطلاحاً

يعرف فنياً بانه " محتوى، او معنى يؤديه المبنى او الشكل، والمعبر عنه ادبياً، بالالفاظ والعبارات نثراً او شعراً، الفصل بين المضمون والمبنى او الاسلوب، او الشكل هو من حيز المحال، لان لاوجود لاحدهما الا باتحاده مع الاخير ولذلك ينظر النقاد الى كل اثر فني نظرة متكاملة تشمل المضمون وطريقة التعبير عنه"[٤] .

وعرفه (ابو حاقة) بقوله: " يتكون كل اثر ادبي، شعراً او نثراً من عنصرين اثنين، المعنى والمبنى ويقال لهما ايضاً الفكرة واللفظ او المضمون والشكل او المحتوى والصورة"[٥] ويعرف ويعرف في الادب بأنه "ذلك الشيء الذي اراد او استطاع المؤلف التعبير عنه"[٦].

والمضمون: يعني شيئاً اكبر بكثير من مجرد الموضوع او الفكرة ويتغير بلا انقطاع بهدوء وبطء احياناً وبقوة وبعنف احياناً اخرى. وهو يصطدم بالشكل فيفجره ويخلق اشكالاً جديدة، يجد المضمون الجديد فيها لفترة من الزمن مجالاً للاستقرار مرة اخرى[٧].

ويعرف المضمون ايضاً بأنه: " المحتوى الذي تكشف عنه المسرحية وتوحي به الى نفوس المشاهدين وقد يكون واضحاً مباشراً او خفياً وغامضاً" [١] .

---

[١] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، لسان العرب، ج١٧، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت)، ص١٢٦-١٢٧.

[٢] صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ١٩٨٢)، ص٣٨٦.

[٣] ينظر: مسعود، جبران، رائد الطلاب، ط١، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٧)، ص٨٤٠.

[٤] عبد النور، جبور، المعجم الادبي، ط١ (بيروت: دار الملايين، اذار-مارس، ١٩٧٩)، ص٢٥٢.

[٥] ابو حاقة، المفيد في البلاغة، ب.ت، ص٣٢.

[٦] عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، نظرية الادب، ت: جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢)، ١٩٨٠)، ص١٣.

[٧] ينظر: فيشر، ارنست، ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص١٦٤-١٨٢.

ويعرفه بودين بأنه: مقولة فلسفية تفيد في استخراج المنابع الباطنية لوحدة وتكامل وتطور الاشياء المادية، وهو المحصلة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون اساس الاشياء، وتحدد وجود اشكالها وتطورها وتتابعها، وهو اساس التطور اللانهائي لانه يقوم بالدور الرئيس في التطور[٢] .

والمضمون: هو المعنى او المغزى او المراد الداخلي للصورة في فن من الفنون والمضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الافكار الكامنة ويطلق علماء الجمال على المضمون الفني تعبير (الحس الفكري) أي الاحساس المستند الى التفكير والعقلانية[٣] .

ويعرف المضمون بانه: " :جوهر العمل والشكل مظهره" [٤] .

والمضمون: " المعنى الذي يحمله الشكل في طياته وينقله الى الاخرين الذي يؤون لرؤية هذا العمل، والمضمون يدرك من خلال الشكل ولايمكن الفصل بينهما" [٥] .

ويعرف المضمون ايضاً " المعنى الذي يخلع على الرسالة" [٦] .

والمضمون يعرف على انه " هيكل من المعاني في صيغة رموز، وقد تكون الرموز لفظية، او صورية، او اشارية، وهذه المعاني هي التي تشكل عملية الاتصال" [٧] .

التعريف الاجرائي – المضمون

هو المعنى الذي يتضمنه النص الادبي الدرامي الذي يؤديه المبنى او الشكل والذي يكشف عن رؤية خاصة وعن مغزى اجتماعي او تربوي او سياسي او تعليمي يعبر عنه نثراً، او شعراً من خلال الاسلوب الذي يختاره الاديب.

---

[١] الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٣)، ص٥٧.

[٢] ينظر: بودين، ي روزنتال، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط١، (بيروت: دار بيروت للنشر، ١٩٧٤)، ص٣٥٦.

[٣] ينظر: عيد، كمال، جماليات الفنون، (بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٦٩)، ١٩٨٠)، ص٤٦-٤٧-٥١.

[٤] رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، ج١، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٤)، ص٤٣.

[٥] البسيوني، محمود، اسرار الفن التشكيلي، ط١، (القاهرة: عالم الكتاب، ١٩٨٠)، ص٨٠.

[٦] بدوي، احمد زكي، معجم مصطلحات الاعلام، (القاهرة: دار الكتاب المصري، ١٩٨٥)، مفردة المضمون.

[٧] Bertson, Bermard, " Content Analysis" in cardner lindezy (ea.) Hand Book of Social Psychology, Vol. ١, Peading Mass Addison-Wesloy, ١٩٥٩, p.٤٨٨.

التعليم Didaction

التعلم (لغوياً): "(علمه) كسمعُه علماً بالكْر عَرَفَهُ وعلم هو في نفسه ورجل عالم وعليم، جمعه علماء وعلاّم كجهّال وعلّمه العلم تعليماً وعّلام ككذاب واعلمه اياه فتعلمه" [١] .

وتعلم الامر: اتقنه وعرفه.

(المُعَلِّم): من يتخذ مهنة التعليم وــ: من له الحق في ممارسة احدى المهن استقلالاً (مولدة). وكان هذا اللقب ارفع الدرجات في نظام الصناع كالنجارين والحدادين.[٢] .

والعِلْمُ: " نقيض الجهل، عَلَمَ علماَ وعَلُمَ هو نفسه ورجل عالم وعليم من قوم علماء وعلمت الشيء اعلمه علماً، ويقول عَلِمَ وفَقِه أي تعلمّ وتفقه وعِلم الامر وتعلمهَ: أتقنه وتَعلَّمْ: فعل بمعنى اَعلَمْ" [٣] .

التعلم (اصطلاحاً)

يعرف ودورث التعلم على انه: " نشاط يبذل من قبل الفرد ويؤثر في نشاطه المقبل" [٤].

ويعرفه كيتس: " عبارة عن عملية اكتساب الطرق التي تجعلنا نستطيع الوصول الى تحقيق اهدافنا وهذا يأخذ دوماً شكل حل المشكلات" [٥] .

ويعرف التعلم كونه: " تغيراً في السلوك ناتج عن الاستشارة ويترتب على هذه الاستشارة استجابات معينة" [٦] .

والتعليم: " فرع من التربية يتعلق بطرق التدريس والتعلم" [٧] .

---

[١] الفيروز، ابادي، مصدر سابق، ص١٥٥.

[٢] ينظر: المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص٦٣٠.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٥٤٦.

[٤] عاقل، فاخر، علم النفس التربوي، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٨)، ص٣٦.

[٥] تريفور، علم النفس التربوي، ت: موفق الحمداني، وحمدولي الكربولي، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩)، ص١١٢.

[٦] سيد خير الله، علم النفس التربوي الاسس النظرية والتجريب، (بيروت: دار النهضة، ١٩٨١)، ص٣٦.

[٧] التورجي، احمد خورشيد، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص٩٠.

والتعليمية : " تطلق على العمل الادبي، الذي يستهدف تلقين اطروحة ما: (ادبية/ سياسية/ دينية/ اخلاقية). وتسود (التعليمية)، ادب فترات تأريخية معينة، تعاني من غياب قيم خاصة"[١].

وفي تعريف آخر للتعليمية: "اذا ما سلمنا بأن المسرحية- او أي جنس ادبي آخر- يمكن ان يتضمن من الناحية السياسية، او الاخلاقية، او الدينية، او الفلسفية، فكرة، او عظة، او مفهوماً، او موقفاً، او عاطفة، او حقيقة، او حادثة شخصية، فأنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم، او هداف"[٢].

التعريف الاجرائي –التعليمية

هي المعرفة المنظمة ذات سياقات محددة التي تمت البرهنة عليها عن طريق البحث العلمي وتحتوي على الابعاد والافكار والمعارف التي يفرزها النص من خلال الحدث والتي من شأنها احداث التطهير الفكري والعاطفي عند المتلقي بفرض اكتساب المعارف والمهارات وايجاد الحلول للمشكلات التي تعترض الانسان.

تعريف المسرحية التعليمية Dedactic play (drama)

وعلى ضوء هذه التعريفات للتعليمية يجد الباحث تعريفه للمسرحية التعليمية:

مسرحية تعتمد الاسلوب الملحمي تهدف بعث الوعي بمشاكل العصر لدى طبقة اجتماعية معينة وباشراك المتلقي في عملية التغيير الاجتماعي.

التربية Education

التربية في اللغة: " وَرَ بْيت رباءً ورُبياً نشأتُ(ربيتُهتربيةً: عَدَوتُه كتربيته" [٣]

ورَ بَّالولد رَ ّباً: وَلَ يهُوتعهد بما يغذيه وينمّ يه ويؤّبه.. ورب الشيء: اصلحه ومتنه.. وأرَبيُّ في بني فلان، نشأ فيهم وترَّبى: تنشأ وتغذى وتثقف[٤] .

وربَّولده والصبي تَ رُّبهِ رّباً، وَرَ يَّهُتربيتاً وتربَةَ بمعنى رَباّ.. وفي الحديث: لك نعمةٌ تَرُبُها أي تحفظها وتراعيها وتربيها كما يربي الرجل ولدهُ[٥] .

---

[١] علوش، سعيد، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط١، (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص١٥٤.

[٢] حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١)، ص١٠٧.

[٣] الفيروز، ابادي، مصدر سابق، ص٣٣٤.

[٤] ينظر: المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص٣٢١-٣٢٦.

[٥] ينظر: ابن منظور، مصدر سابق، مادة (رّبَبَ)، م١، ص١١١٦-١١١٧.

التربية (اصطلاحاً)

عرف افلاطون: " التربية هي ان تضفي على الجسم والنفس كل جمال وكمال" [١] .

وهناك تعريف اخر (للغزالي) هو: " ان صناعة التعليم هي اشرف الصناعات التي يستطيع الانسان ان يحترفها وان اهم اغراض التربية هي الفضيلة والتقرب الى الله" [٢].

وعرفها (جان جاك روسو) التربية بقوله: " ان واجب التربية ان تعمل على تهيئة الفرص الانسانية كي ينمو الطفل على طبيعته من ميوله واهتماماته" [٣] .

والتربية: " هي نظام اجتماعي يحدد الاثر الفعال للاسرة، او المدرسة في تنمية النشيء من النواحي الجسمية والعقلية والاخلاقية حتى يمكنه ان يحيا حياة سوية في البيئة التي يعيش فيها"[٤] .

التعريف الاجرائي – التربوية

هي صفة القيم الاخلاقية والاجتماعية التي تتعلق بوجود المتلقي وعلاقته بالاشياء التي يحتويها النص والتي من شأنها تقديم المعرفة وتربية وتنظيم حياة المتلقي.

التغريب Alienation Effect

لغوياً: هو ما استعمله العرب من الالفاظ الموضوعة لمعانٍ في غير لغتهم بعد كتابتها بالحروف العربية الغربة والتغريب: غرب، يغربُ ، أبتعدَّوأحسَ بالغربة اب أحس بالبعد وقد جاءت هذه العاطفة في شكلين اثنين، احدهما في حالة الابتعاد عن ملاعب الفتوة وديار الاحبة فيعبر الفنان عن مشاعره بصور وأخيلة ومعانٍ تختلف جودةً وعمقاً باختلاف الشخصية. والاخرى في حالة الشعور بأن العالم كله هوس اقحم فيه الفنان مرغماً وهو يحس بأنه غريب بين مواطنيه واهله وهو تواق الى عالم آخر مؤمن به مثل: الحلاج، وأبن عربي[٥] . وهذا مانعنيه بالاغتراب.

---

[١] العمبارة، محمد حسين، اصول التربية التاريخية والاجتماعية والنفسية، (الاردن: دار الميسرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص١٠.

[٢] الغزالي، ابو حامد، احياء علوم الدين، ج١، القاهرة، ب ت، ص٢٤٢.

[٣] بول، مندو، المرجع في التاريخ والتربية، ت: صالح عبد العزيز، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩)، ص١٣٢.

[٤]التورجي، احمد خورشيد، مصدر سابق، ص٧٩.

[٥]ينظر: عبد النور، جبور، مصدر سابق، ص ١٨٦. للمزيد ينظر: عناني، محمد، معجم المصطلحات الادبية الحديثة، (بيروت: مطبعة لبنان، ١٩٩٦)، ص١٥.

مصطلح التغريب بالالمانية Verfremdung، وترجم الى الانكليزية Alienation، وكما هو معروف بين نقاد الدراما في امريكا Estrangement ، ويختصر بوضع V-Effect أي التأثير الناتج عن (V) وهو الحرف الاول في الكلمة الالمانية، ويعرف المصطلح بالفرنسية Distautiation وهو اقرب في دلالته الى الاصل من المقابل الانكليزي[١].

وعرفه الاديب الشكلاني الروسي فيكتور شكلوفسكي بقوله " ان العملية الفنية هي عملية التغريب... في اعمال تولستوي يتم انجاز سيرورة التغريب بالوسيلة التالية: فالمؤلف بدلاً من تسمية الاشياء باسمائها، يصفها لنا كما لو كنا نراها للمرة الاولى"[٢].

فنياً : عرفهُالدكتور الزيدي " هو كسر المدرك والاتيان بمدرك جديد يعتمد المنطق والبرهنة والارتكازية والاستنتاج وقد يستخدمه الكاتب بتغريب الشكل او المضمون عن المألوف والمتداول ابتغاءً لاثبات منطوق او فكرة او نظرية"[٣] .

التعريف الاجرائي-التغريب

تبنى الباحث تعريف (د. عبد المرسل الزيدي) بوصفه تعريفاً اجرائياً.

الملحمة Epic

ورد تعريف اصلها اللغوي (ملحمة): (لحم) الشيء لحماً، يقال: لحم الصائغ الذهب والفضة والامر: احكمه واصلحه.. (لاحم) الصدع : لامه. ويقال: لاحم بين الشيئيين والشيء بالشيء الزقه به. فهو ملاحم. ويقال (التحم) الجرح: التأم. والحرب: اشتدت. ويقال التحم الجيشان: اشتبكا واختلطا. تلاحمت الاشياء-تضامت وتلاءمت بعد ان كانت منفصلة (الملحمة): الحرب الشديدة. وموضعها. وعمل قصص له قواعد واصول، يشاد فيه يذكر الابطال والملوك والآلهة الوثنيين ويقوم على الخوارق والاساطير[٤] .

---

[١]ينظر: حمادة، ابراهيم، افاق في المسرح العالمي، (القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨١)، ص٥٠.

[٢] اوين، فردريك، برتولت بريخت، حياتُه فَنُه وعصرهُ، ت: ابراهيم القريس، ط١، (بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨١)، ص١٦٦-١٦٧.

[٣]Al-Zauidy-Abdul Moursel, How to Find out the theme in drama, Bucharest, ١٩٧٨, p.٧٧.

[٤] ابراهيم انيس وآخرون، الملحمة، المعجم الوسيط، ج٢، ط٢، (القاهرة: مطابع دار المعارف، ١٩٧٣)، ص٨١٩.

والملحمة اصطلاحاً:

تعريفها في الادب: قصيدة قصصية طويلة جيدة السبك تتوافر فيها الحبكة، تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال. وسيرة البطل في العادة هي الموضوع الذي يربط كل اجزاء القصيدة.

والملاحم انواع، منها مايخترعه او يؤلفه شاعر واحد، ومنها ما يؤلفه شعراء مجهولون يعملون في عصور مختلفة معتمدين على اساطير مرتبطة بالابطال، وتجسم بعض الملاحم المثل العليا لامة من الامم وشعب من الشعوب[١] .

وتعني في حقل الادب ايضاً بانها " قصيدة سردية طويلة، واسعة المدى والتأثير، تنطوي على اعمال جليلة للرجال العظام، وسرد مغامرات مدهشة وحوادث بطولية، ابطالها بشر متفوقون وآلهة يقومون باحداث عجيبة ومدهشة وخارقة للمألوف ويعالج بها الموضوع على نحو يتناسب مع البطولة، وتكون سيرة البطل هي الموضوع الملائم والرابط الاساسي"[٢] .

والادب الملحمي بمعناه الدقيق والخاص – هو صنف ادبي قائم على سرد بطولي حول الماضي، ينطوي على لوحة منسجمة لحياة الشعب، ويمثل عالماً ملحمياً وابطالاً عمالقة، يوجد في شكل شفاهي وفي شكل كتابي على حد سواء، فضلاً عن ذلك يستند الى منابع فولكلورية، والادب الملحمي حر الى اقصى حد في استيعابه للمكان وللزمان.[٣]

ان مفهوم (الملحمية) لدى بريخت يعني " تتابع احداث تقص بدون تعقيدات زمانية او مكانية او اتصال بعقدة اساسية"[٤] .

التعريف الاجرائي –الملحمية

الاسلوب الذي يعتمد التطور والتطور الافقي في سرد الاحداث وتعويم وحدتي الزمان والمكان دون اتصال للحبكة الاساسية في البناء الدرامي للحدث.

---

[١] الخبراء العرب، الملحمة، الموسوعة العربية الميسرة، ط٢، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧٢)، ص١٧٤١.

[٢] العتابي، سعد عبد الحسين، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ط١، (بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١)، ص١٧.

للمزيد ينظر: The New Encyclopaedia Britannice, "Epic" Vol., ٦, Chicago and London, ١٩٧٤, p.p.٩٠٧-٩١٠.

[٣] التكريتي، جميل نصيف، الملحمة والملحمية، الموقف الثقافي، (بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٣٨)، السنة السابعة، ٢٠٠٢)، ص٨٠-٨١.

[٤] John Willett, The theatre of Bertold Breacht, London, University Paperbacks, ١٩٦٧. P.١٧١.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : المرجعيات المسرحية لدى بريخت

المبحث الثاني : المرجعيات الفكرية والفلسفية لمسرح بريخت

المبحث الثالث: التعليمية في مسرح بريخت

المبحث الرابع : خصائص المسرح الملحمي البريختي

المبحث الاول

المرجعيات المسرحية لدى بريخت

المسرح الشرقي (الياباني/النو والصيني)

لقد احدثت ثورة برتولد بريخت في المسرح الارسطي انقلاباً على الشكل الايهامي للدراما التقليدية بغض النظر عن المذاهب الدرامية المختلفة، وتخطى من سبقوه في عنايتهم بالمضمون الفكري للعمل المسرحي الذي يفرض على المؤلف شكلاً معيناً نابعاً من طبيعة الفكرة، ضمن اطر تقليدية محددة.

لقد حاول بريخت اختيار الموضوعات التي تفرض عليه مضموناً فكرياً مناسباً لما حدده مسبقاً، وشكلاً مسرحياً مستمداً من نقل الاسطورة التاريخية من اعماقها السحيقة، مع عكس الواقع المعاصر عليها " وتتأكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالاشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية، اذ نجد ان قدراً كبيراً من قصائده ومسرحياته مستلهم من الشرق" [1] ويرجع ذلك الى ان المسرح لدى بريخت يمثل المرآة النافذة الناقدة التي تعطي الفرصة للمتلقي او من يطوله الخطاب البريختي الى اعمال التفكير والنقد فيما يعرض امامه من مشكلات انسانية والهدف النهائي خلق الرغبة والدافع لدى المخاطب الى النظر في الظروف والمشكلات التي تحيط به بعين مبصرة وذهن مفتوح بغية التدخل من جانبه (المخاطب) لاحداث التغيير او خلق الظروف الجديدة التي تعالج تلك المشكلات والوقوف موقف المعارض ضد استمرار معاناة الانسان ومكابداته.

ومن خلال السعي الدؤوب لبريخت الناقد والشاعر والمفكر وجد ضالته لخلق شكل مسرحي جديد من خلال الاستفادة من اساطير الشرق الاقصى (اليابان والصين) ومايتصف به

---

[1] بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، ب ت)، ص٢٤٨.

مسرح الشرق من ثراء في الرموز والمضامين والمعمار المسرحي المغاير للمسرح الارسطي القديم.

وقد عمل بريخت على استنباط واستعارة الكثير من مسرح الشرق واستطاع ان يوظف هذه الاستعارات لابتداع شكل مسرحي جديد ذي مضامين جديدة تتلاءم مع الانطلاقة الجديدة للانسان المعاصر في رحاب الفكر الجديد الذي يدعو الى تحرر الانسان من القيود والعبودية الآلية.

ولقد اتفق اغلب المهتمين بمسرح بريخت على جعل المسرح الشرقي (الياباني والصيني) من مرجعيات بريخت الاساسية ولابد لنا من ان نتطرق الى هذين المسرحين كلاً على انفراد من اجل وضع صورة متكاملة للمسرح البريختي.

مسرح (النو)* الياباني

يعد مسرح النو احد المسارح المتطورة والمتميزة في المسارح اليابانية بصورتها الحاضرة والذي يمتد عمره الى اكثر من ١٣٠٠عام من التاريخ الحافل بالنشاط والحيوية، وتنفرد اليابان عن باقي دول اسيا كلها بكونها تعطي اهمية وتمسكاً خاصاً بالتقاليد الاجتماعية المتوارثة وخاصة (العرف الاجتماعي) وتكاد تكون الدولة الوحيدة التي حافظت على مسارحها ولم تخضع لاي تغيير وظلَّ مسرحها محتفظاً بكل تقاليده والتي تعد من اسباب حفاظه على هويته، ومنها توارثه لحرفة التمثيل داخل الاسر والتمسك بأصول حرفة المسرح والاستعانة بالازياء القديمة، وما يميز مسرح النو بأنه يعمل على خلق صلة بينه وبين المتلقي، ومسرحيات النو. تتطلب جهداً من المتفرج، تقتضي تنسيقاً معيناً، واعداداً ذهنياً خاصاً، وهو على خلاف (الكابوكي)** الذي يجذب اليه المتلقي جذباً تلقائياً، وعرض (نو) يطالع الجمهور فيه النص

---

* **النو**: الكلمة الوحيدة التي ترادف كلمة (الدراما) في قواميس القرن الخامس عشر ولفظ النو في حد ذاتها تعني (المهارة، والكفاءة، والقوة) والفن والتمثيل يعرفان بانهما (النو جاكو) أي موسيقى المهارة. وتندرج تحت (النوة) خمسة انواع من المسرحيات تبعاً لموضوعاتها او شخصياتها الرئيسة، وتعد قيمة اشكال عديدة من المسرح الرافض وتختص النو بالرقصات الشعبية للجماهير وعروض احتفالات المعابد خليط من (الدينوجاكو) و (الساروجاكو) بجمع بين الرقص والتعبير الصامت، تعتمد على الشكل والرونق والاداء وتختص بالناحية الجمالية بالعرض. ومسرح النو قاصراً على البلاط والنبلاء. أي انه مسرح الارستقراطية.

** **كابوكي:** (مسرح اليابان الشعبي) كلمة كابوكي مكونة من مقطعين (كا) ومعناها الغناء و (بو) ومعناها الرقص و (كي) معناها البراعة او الحيلة وبذلك يكون معناها (البراعة في الغناء والرقص) ويعد شكلاً من اشكال المسرح الكلاسيكي وسمي في بدايته بكابوكي المرأة الممتع ولم يكن الا فناً للمومسات في المحل الاول، وصدرت اوامر بتحريمه ومنع تقديم عروض (كابوكي المرأة الممتع)، وتحول لاحقاً الى كابوكي الشباب.

المكتوب في اثناء العرض كي يستطيعوا فهم الاداء، واداء (نو) الايمائي، رمزي بدرجة كبيرة ومهذب يمتاز بالروعة الجمالية التي يقدمها لمشاهديه، وما ان يتجاوب المتلقي من ايقاعات (نو) حتى يتخذ كل اداء على المسرح معنىً جسيماً ومؤثراً في ذهنه، وثمة مظهر آخر من مسرحيات (نو) يقطع التركيز في شد وانتباه المتلقي الذي يقتضيه العرض هو (كيوجن) Kyogen، وهو عبارة عن فواصل او مسرحيات صغيرة هزلية، تتداخل بين مشاهد (نو) الجدية الثقيلة[١] .

ومسرح النو قائم على ضرب من العروض الشعبية التي تجمع بين الرقص واللعب وان فنه يتضمن نوع من التعبير الدرامي باستخدام الكلمة والايماءة والرقص والموسيقى ولقد تطور مسرح النو في القرون الاخيرة فاصبح العرض يمثل سرداً تاريخياً للمعابد وسيرة كبار الكهنة يقدم باداء درامي يعتمد على الرقص والموسيقى والانشاد الملحمي وبذلك انتقل مسرح النو من مرحلة الرقص والعاب الهوى الى فن درامي يتناول الاحداث التاريخية باسلوب السرد الملحمي[٢] .

ومن خلال هذا العرض البسيط يتوضح ان مسرح (النو) يعتمد على السرد ورواية للاحداث والمواقف باستخدام ازياء بسيطة واقنعة لممثليه الرئيسيين ويقومون بارتداء ذلك امام الجمهور للتأثير بشكل مباشر فيه يتخلل عروضهم الرقص والغناء وواضح ان مثل هذه العروض لاتتطلب بناءاً درامياً بل تقدم العروض المسرحية وفق مفاهيم جمالية وفكرية خاصة بتلك الاحداث والشخصيات.

١-خشبة المسرح:

تتصف خشبة المسرح التي تؤدى عليها مسرحيات النو بأنها مجردة وعارية مكشوفة ولاتستخدم فيها الستائر وتوحي منذ البداية جهراً بأن المكان ليس الا مسرحاً، وتسعى في مفرداتها للتخلص من وهم المسرح التقليدي، فالفرقة الموسيقية تظهر مع الجوقة والاضاءة ثابتة وقوية وواضحة للمشاهدين، والجمهور يشاهد الممثلين وهم يستعدون للظهور على خشبة المسرح في غرفة

ينظر: باورز، فوبيون، المسرح الياباني، ت:سعد زغلول نصار، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع دار الكتاب العربي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٦٤).

[١] ينظر: باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، ت: احمد رضا محمد رضا، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب ت)، ص٣٦١-٣٦٤.

[٢] ينظر: مقار، شفيق، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، (بغداد: وزارة الاعلام، مطبعة الاديب البغدادية، سلسلة الكتب الحديثة (٤٣)، ١٩٧٢)، ص١٤١-١٤٢.

للمزيد ينظر: حنا، نهى، طنوس، يوسف، الفنون الموسوعة الثقافية العامة، (بيروت: مطبعة دار الجبل، ١٩٩٩)، ص١٩.

جانبية مفتوحة، وفي المسرح الملحمي نرى ان بريخت قد استعان بالمظاهر والمفردات اغلبها التي تؤدى على خشبة مسرح النو، كما ان اتصاف مسرح النو كونه مسرح سرد للاحداث يتفق تماماً مع مايحدث في المسرح الملحمي بمعنى انه لايقوم على الايهام بل ان هناك احداثاً تجري فعلاً على المنصة[١] .

ان بريخت في خطابه المسرحي عمل على ابعاد المتلقي عن الاندماج في الحدث بغية جعله مدركاً انه امام عرض مسرحي او يشاهد تمثيلاً ليس غير، وان مهمة المتلقي مزاولة التفكير والنقد الموضوعي لما يدور من احداث في الخطاب المسرحي مع عدم حرمانه فرصة المتعة المفتنة وهذا ماينسجم ويتفق مع المنهج المسرحي لمسرح النو.

ان افراغ العواطف وذرف الدموع وتحقيق التوحد مع البطل الدرامي لم يكن هدفاً معقولاً في خطابه بل المعقول ان يضع المخاطب نصب عينيه يزاول تشريح جسد القضية بمبضعه الحاذق " فمن الاهمية بمكان ان يتضح للمتلقي في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي، انهم لايشاهدون احداثاً حقيقية تجري تحت اسماعهم وابصارهم في لحظة عرضها على خشبة المسرح. بل يجب ان يدركوا باستمرار انهم جالسون في مسرح وانهم ينصتون لكلام يروى عن اشياء وقعت في وقت سابق" [٢] .

٢- الشخصية المسرحية

لم يعطِ مسرح النو اهتماماً واضحاً بالشخصية المسرحية كما في المسرح القديم ولم يركز على البناء الدرامي في تناول الشخصية ولا الى حبكة متماسكة وحتى ان الثيمة المسرحية تكون متواضعة وذلك لان هدف مسرح النو لايحتاج الى مثل هذه التعقيدات "ولو كان هدف مسرح النو الاهتمام بالشخصية لاصبح من المتعين ابراز ملامحها الفردية باستخدام المكياج والثياب بطريقة توضح تلك الفردية وتؤكدها الا ان مسرح النو تدور مسرحياته عادة حول شخصية رئيسية واحدة تساندها جوقة وعدد محدود من الشخصيات الثانوية، تظهر شخصياته الرئيسية بالذات مرتدية اقنعة وملابس رمزية" [٣] .

ان الشخصية الاعتبارية في المسرح الملحمي البريختي تعد نقيضاً للشخصية في الدراما الارسطية ويتجلى ذلك واضحاً في الكثير من الشخصيات المسرحية التي كتبها بريخت في مسرحياته التعليمية الملحمية، فالشخصية المسرحية لدى بريخت " لاتنبع الا من الوظيفة

---

[١] ينظر: مقار، شفيق، مصدر سابق، ص١٤٣-١٤٤.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٤٤.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص١٤٢-١٤٣.

الاجتماعية للفرد... والواقع ان المشكلة دائماً تتمثل في استظهار الكيفية التي تستجيب بها الشخصية لمجموعة معينة من المواقف والظروف. وهذا ايضاً، هو مفهوم الشخصية في مسرح النو"[١] .

٣- البناء الدرامي

تتجسد عروض مسرحيات النو في ثلاثة اقسام تقدم في المسرحية وهي البداية والوسط والنهاية، وتبتعد هذه المسرحيات عن مستوى (المسرحية المحكمة البناء) والخطوط العامة لاطار كل هذه المسرحيات متشابهة واهم مايمكن التركيز عليه في البناء المسرحي لهذه العروض هو التقليل الابتعاد عن الحبكة الدرامية وان الحدث يستجمع عادة من جديد وان الفكرة تعتمد على احداث ماضية وهذا يعني ان الوضع الدرامي لايهم تمثيله بصدق امام اعين النظارة وانما يجري عرضه باسلوب شاعري بواسطة (الكورس) وشخصيات المسرحية، أي ان العرض المسرحي يقدم باسلوب السرد من الممثلين، والممثل يؤدي الدور من دون أي تقمص للشخصية وبعيداً عنها وان الممثل يشرح بكلماته طبيعة المنظر، بالاضافة الى ان (الكورس) والموسيقيين موزعون على المسرح، يساعدون في شرح وتفسير الموقف ومختلف الاحاسيس والمشاعر بالكلمات وبالاصوات الموسيقية بعيداً عن كل مايحمله المسرح الارسطي القديم من صراعات وبناء درامي والثيمة والذروة الدرامية المتصاعدة[٢] .

ولعل هذا مانجده في المسرحية الملحمية كونها قابلة دائماً للتقطيع الى شرائح، تظل كل شريحة منها محتفظة بمعنى مستقل وقادرة على الاقناع بمفردها معزولة عن الكل، فبناء المسرحية البريختية يعتمد على التقليل من اهمية البنيان الدرامي المتماسك، سرد لحكاية تتضح في عدد من اللوحات يمكن ان تستقل كل منها بذاتها، ويتم احداث التأثير المسرحي من خلالها، وهذا مايحدث تماماً مع المسرحيات اليابانية، وفي الوقت نفسه فأن عناصر التأثير المسرحي مثل الديكور والموسيقى لاتسخر في بناء المسرحية البريختية لاحداث أي تأثير درامي بل لخلق الجو العام للعمل كله وكما تستخدم تلك العناصر في مسرحيات النو، دون الاكتراث بالنص الادبي[٣] .

يرى الباحث ان الاسلوبية لدى بريخت قد َنهلتْ من معين شكل المسرح الياباني (النو) والكثير من مقومات ذلك المسرح وهو في محاكمته للدراما القديمة من خلال نظريته الملحمية

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص١٤٦.

[٢] ينظر: باورز، فوبيون، مصدر سابق، المسرح الياباني، ص٢٣-٢٤.

[٣] ينظر: مقار، شفيق، مصدر سابق، ص١٤٦.

تعرض لخصوصتين هامتين، اولهما اسلوب الاداء الايهامي من خلال التقمص والمعايشة ونقل البيئة الى المسرح، وثانيهما التكوين الادبي الذي يعتمد الاسس التقليدية في الدراما الارسطية وكلا الخاصتين تعمل على تخدير المتلقي وتغيبه.

٤- الاخراج

على الرغم من ان هناك فروقاً بين الاخراج في مسرح النو والاخراج عند بريخت لكن بريخت على اية حال استثمر الكثير من قواعد الاداء التمثيلي مع اجراء بعض التعديلات عليها مما اصبح لديه تصوراً وملامح واضحة لايجاد مسرح معاصر يمتلك نظرية اخراجية جديدة في التعامل مع الممثل وتنظيم ادارة الحركة و (الايماءة) وصقل مرونته والتي كان يتميز بها ممثلوا مسرح النو، " فأشارات الممثلين واوضاعهم هي بالمثل اشارات واوضاع رمزية، غير طبيعية، وصادرة وفق قواعد مفهومة" [١] . فأن فعل وتأثير الاشارت لدى الممثلين يكون معبراً بقدر مايكون للكلمات من " قيم تتضاعف وتسمو بطريقة القائها... لكن حركات الممثلين والراقصين لاتقل خصوبة وغنى في الرمز والتلميح والايحاء" [٢] . ولقد ساهمت الاقنعة في كسر الايهام فارتداء الاقنعة يزيد من تعطيل التعبير بالوجه وفي غموض التمثيل، وقد استثمر بريخت الكورس كما فعل مسرح النو في التعليق على الاحداث وعلى مايقال وتزويد المتلقي بالمعلومات، ان الاستخدامات الخاصة للازياء والاقنعة والالوان في اخراج مسرحيات النو يعطينا " لمحات مفاجئة من جمال مختلف.. جمالاً ذهنياً، خيالياً، فيه براعة وفيه شعر. جمالاً يهجع في احد جانبيه نوع حسي من الانسجام والالوان والموسيقى والحركة" [٣] وهذا عينه وما نلمسه في المسرح الملحمي.

لقد سعى بريخت الى ان يجعل الممثل يؤدي الدور منفصلاً عن الشخصية، أي ان لايمثل الدور متقمصاً الشخصية وذائباً في ثناياها، بل ان يؤدي الشخصية بوصفه رواية يعرض لنا افعالاً حدثت في زمان سابق، ويتوجب على الممثل ان يراعي البساطة في الاداء والابتعاد عن الانفعال والتجديد في الحركة والايماءة.

ومن بين الاكتشافات المهمة الذي توصل اليها بريخت من خلال هذا المسرح هو اكتشاف (اللغة الايمائية)، حيث ظل بريخت منشغلاً على الدوام لايجاد شكل جديد للكلمة المنطوقة على

---

[١] تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ت: دريني خشبة، (مصر: مكتبة الاداب للطبع، ١٩٦٣)، ص١٨٧.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٨٦.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص١٨٨.

المسرح، وانه توصل الى هذا التكنيك الذي يتمثل في كلمات تتضمن الايماءات التي يجب ان تصاحبها، وهذه اللغة الجديدة في القاء الشعر والنثر والالقاء المسرحي والتي طورها لاحقاً وفق تقنيته الخاصة يعود الفضل بذلك الى مسرح النو الياباني الذي اقتبس منه بريخت هذا التكنيك[١] . وقد اعتمد الاداء التمثيلي لمسرح النو على الحركات الايمائية التي يؤدي بها الممثل، وبتجسيد يعطي ابعاداً جمالية لها تأثيرها على المتلقي والذي يبدو تجاوبه مع هذه العروض من خلال ماتتصف به من هدوء ومرونة ويجد المتلقي نفسه مشدوداً الى هذا الاداء مع كل حركة يؤديها الممثلون والتي تعطي تفسيراً خاصاً يفهمه الجمهور " فالكيمونو الملقى على خشبة المسرح يمثل شخصاً عليلاً، وطعنة الخنجر في قبعة من اللباد تعبر عن تنفيذ الانتقام، ورفع القناع يرمز الى ابتسامة، وخفض البصر يدل على الدموع، ورفع اليد يعني البكاء، والعويل والصرخات الايقاعية التي يطلقها الطبال والمنشدون، ... وكل حركة تؤديها القدم التي يلفها جورب محكم، وفتح وغلق المروحة." [٢] .

ولعل اهم مايميز الاداء التمثيلي في مسرح النو هو قدرته على تفكيك الشد لدى المتلقي الذي قد تكون ولدت لديه بعض الانطباعات والاحداث الغريبة وغير المألوفة لديه مما قد تؤدي به الى الاضطراب وتأجج مشاعره، ولغرض تلافي ذلك تقدم " في كل مسرحية (نو) رقصة هامة تؤدى عند ذروتها، وتسمى " شيمي" *... وقبل ذلك كان الاداء تزداد شدته وحرارته بفعل القصة، وقوة الكلمات وشاعريتها، وتتابع اداء الممثل، ... وفي لحظة من لحظات الاداء يبدو فيها ان انفعال المتلقي قد اشتد حتى بلغ ذروته، ومن ثم تنقلب الدراما الى رقص."[٣] وذلك لقطع التركيز الشديد في انتباه وشد المتلقي وهذا ما اقتبسه بريخت واسماه لاحقاً " بكسر الايهام" والذي طوره على يديه.

ان بريخت عمل ومن خلال الاداء الايمائي لممثلي مسرح النو ان يبعد المتلقي عن التأثر بالشخصية من خلال ما يتصف به هذا التكنيك من فاعلية في التعبير ارادها بريخت لممثليه، ومن جانب اخر يسعى بريخت لابقاء المتلقي يقضاً غير منغمس في الاحداث، فما حدث برقصات (شيمي) هو كسر الايهام للمتلقي كي يبقى منتبهاً ومدركاً انه في عرض مسرحي ليس الا، على الرغم من تعدد اساليب كسر الايهام في مسرح بريخت فقد يتضح لدينا ان اساسيات استفادته من عناصر الاداء التمثيلي الفعال في المسرح الياباني.

---

[١] ينظر: مقار، شفيق، مصدر سابق، ص١٤٨-١٤٩.

[٢] باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص٣٦٢.

* **شيمي**، رقصة غنائية تقدم في مسرح النو الياباني.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٣٦٣.

٥- الاغنية والانشاد والموسيقى

بلا شك ان مسرح النو هو مسرح غنائي راقص يعتمد بالدرجة الاساسية على هذه العناصر ولهذا سمي بالمسرح الغنائي ولعله خليط متوازن بين الغناء والرقص والتعبير الصامت ونجد ذلك واضحاً في مسرحيات النو ومن خلال وجود المنشدين والموسيقيين موزعين على جانبي المسرح ومؤخرته، ومنذ بداية العرض يقومون بتفسير الموقف التمثيلي وطبيعته وما يرمي اليه وايصال الاحاسيس والمشاعر بما يقدموه من حوارات واغانٍ واصوات موسيقية عذبة رشيقة، ولايستطيع المتلقي ان يجد عرضاً من عروض مسرح النو لاتستخدم فيه هذه العناصر التي تتداخل مع الحدث وتلعب دوراً حيوياً في الايماءة وتفسير الاحداث وبقدر ما كان للكلمة تأثيرها في المتلقي بمسرح النو كان للاغنية والاداء الموسيقي تأثير موازٍ في مسرح بريخت فقد " استخدم بريخت الاغنية والانشاد، مطوراً تراثه الاول من اغنيات الكابريه، فالاغنية عنده ذات طابع ايمائي واداة ايحاء، وذلك بعينه استخدام الاغنية في مسرح النو، بل ان الاغنية اكثر تحديداً في تعبيرها عن المواقف الاساسية من الحدث والكلمة الملقاة، فاتحاد الموسيقى، والالقاء الانشادي، والايماءة، اكثر ارغاماً للمشاهد على الاستجابة لمرامي المؤلف وايحاءاته، ومن هنا كان الالحاح على الاداء الموسيقي الاستعراضي في مسرح بريخت" [١] .

٦- الاضاءة

لقد اعلن بريخت وفي اكثر من مناسبة انه ضد استخدام الاضاءة في احداث أي تأثير على المتلقي منطلقاً من تحطيم كل ماهو قديم وعده وهماً لابد من تبديده، فهو يطلب المزيد من الضوء لانه لايستطيع تقديم رؤيته للعالم في الظلام ونحن بحاجة الى يقظة مشاهدينا بل ونحفزهم لمراقبتنا واذا ارادوا ان يحلموا فليحلموا في ضوء ساطع وهذا المعنى يتفق مع اقتباس بريخت وتبنيه للصنعة المسرحية اليابانية بحذافيرها، ونرى ذلك واضحاً فقد تمسك بريخت عملاً على تبديد الوهم، بوضع الكشافات ومصادر الاضاءة على خشبة المسرح بمرأى من المشاهدين لكنه لم يقل انه اخذ ذلك عن احد. بل قال (منذا الذي يتوقع ان تخفي كشافات الاضاءة حول حلبة الملاكمة؟ فأي داع لاخفائها من فوق خشبة المسرح اذن[٢] .

---

[١] مقار، شفيق، مصدر سابق، ص١٥٢.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٥٤.

لقد اكد بريخت ان هذا المسرح يشكل بالنسبة اليه نموذجاً مهماً، فقد التقى بريخت بمسرح النو عام (١٩٢٩)، من خلال ترجمات انكليزية وضعها (ارثر والي)* لمسرحيات النو اليابانية، والتي كانت تترجمها له صديقته (اليزابيث هاويتيمان)** وان بساطة هذا المسرح، والمتمثلة بالمباشرة وعدم المبالغة بالديكور وباستخدامه للموسيقى والرقص والايماءة والحركة ومخاطبة الجمهور مباشرة، يضاف الى ان مسرح (النو) يهدف الى معالجة الامور الاخلاقية وبلغة حوارية وغنائية، ساعدت بريخت على الامساك بالعلامات الاولية لعنصر (التغريب) في مسرحه[١] .

يرى الباحث ان بريخت قد استعان بالكثير من عناصر العرض المسرحي والذي وجدها بشكلها المؤثر في مسرح (النو) ليوظفها في صياغة شكل المسرح الملحمي والذي سخره بريخت لخدمة المضمون الفني والثوري، الفني بدعوته الى التوجه لتعطيل مفاهيم المسرح القديم والغائها حيث التفكير والحفاظ على القدرات العقلية وبمعطيات جمالية بعيداً عن المتاهات والانفعالات الوجدانية، والثوري ، هو حرية استخدام كل الوسائل التقنية والاستفادة منها في جعل المتلقي يتخذ موقفاً يرمي الى احداث التغيير في الوظائف التربوية والتعليمية والفكرية.

المسرح الصيني

احتل المسرح اهمية خاصة في وجدان الشعب الصيني واستطاعوا بمرور السنون ان يمتلكوا فناً راقياً يتضمن في ثناياه الصور الجمالية الرائعة ويطلق عليه (المسرح الكلاسيكي الصيني) وبتسمية اصح هو (الاوبرا) التي تحتل مكانتها المرموقة على الرغم من عصور التدهور والفترات المظلمة، فقد كانت وماتزال الوسيلة المباشرة لمخاطبة المتلقي، فهي منه واليه، وهناك عدة انواع من الاوبرا فمنها ماهي واقعية ومنها ماهي بعيدة كل البعد بملامحها وابعادها الاسطورية والاجواء التي تتخيلها عن الواقع.

---

* **ارثر والي**: كاتب مسرحي انكليزي ومترجم، ترجم نموذج المسرحية اليابانية، " تاتيكو" ونشرت بالانكليزية وصاغ منها بريخت مسرحية القائل " نعم" ومسرحية القائل " لا" عام ١٩٢٩. ينظر: بريخت ، برتولد، مقدمة مسرحية الاخوة هوراس والاخوة كورباس، ت: سعيد حوراتية، ط١، (بيروت، دار الفارابي، سلسلة المسرح العالمي(٢)، ١٩٧٩)، ص٢٢.

** **اليزابيث هاويتمان**: كاتبة ومترجمة وناقدة اديبة، عملت لفترة طويلة كدراماتورج، ثم استلمت ارشيف بريخت بعد وفاته، توفيت عام ١٩٧٣. ينظر: المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[١] Look: Willett , John; Op. Cit., p.١١٦.

ويمكن تحديد القرنين الثالث والعشرين والرابع والعشرين قبل الميلاد بداية نشأة المسرح الشرقي في الصين، حيث كان الصينيون دائماً مغرمين بالطقوس والاحتفالات الدينية ومما لاشك فيه ان الرقص القريب من الرقص المسرحي كان شائعاً في تلك البلاد . والمسرحية الصينية ليست بذات قيم ادبية بالقياس الى المسرح الغربي من حيث العقدة او القوة المسرحية او الشعر المنطوق، فما يتسم به بصيغة القصة الخيالية التي تجعله اقرب الى اساطير الاطفال وبهائه الشديد الخصب، وطريقته في اصطناع الحادثة الشعرية والجمال التخيلي بوسائله البسيطة جعلت لهذا المسرح مزاياه الخاصة برونقه المسرحي الشرقي وسحره الخلاب[١] .

ان المسرح الصيني سواء كان اوبرا او مسرحيات او ملاحم فهو حافل بالابطال والحركات الثورية الذي مكنته من ان يمثل مكانة مرموقة بين الشعوب وفي الكثير من المجالات والاصعدة ولعل اهمها المسرح باساليبه الفنية الصادقة في التمثيل والذي يؤدي الراوي فيه دوراً اساسياً في عرض الاحداث باسلوب لايختلف عما هو موجود في المسرحيات الغنائية، والازياء بما تخلقه من ابهار والموسيقى وقوة اثرها يخلقان اثراً كبيراً في تفاعل المتلقي مع المسرح، ولعراقة هذا المسرح واهتمامه في تعامله مع الجمهور من خلال اساليب كسر الايهام واسلوب الملحمة واستخدام الاقنعة والبساطة والوضوح مع مايشاهده على المسرح خاصةً اذا عرفنا من تقاليد المسرح الصيني ان المشاهدين " وفي اثناء العرض، الذي يتضمن عدة تمثيليات وفواصل من مناظر منتقاة من الروائع المسرحية، يتحدث الحاضرون مع اصدقائهم... ويدور بعض الخدم باقداح الشاي.. ويأتي بعض الخدم من وقت لاخر بمناشف ساخنة يتصاعد منها البخار لمن يطلبها، ليمسح بها وجهه فيحتفظ بنشاطه وانتعاشه طوال السهرة،.. ولاتكف الفرقة الموسيقية التي تجلس قبالة الجمهور عن العزف حتى ينتهي العرض، ولايسود السكون جمهور النظارة... ولاينتبه الجمهور في تركيز شديد" [٢] .

١-التمثيل

---

[١] ينظر: تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص١٧٤-١٨٢.

[٢] باوزر، فوبيون: المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص٣١١-٣١٢.

ان مفهوم بريخت (للتغريب) جاء نتيجة تأثره باداء الممثل الصيني (مي لان فانج)* وعند مشاهدته لهذا الممثل وجد بريخت الاسلوب المسرحي الذي يتناسب مع مايرمي اليه، خاصة انه قد يقي لفترة طويلة لم يجد الشكل الذي يعبر عن اسلوبه المسرحي الذي يبتغيه، وقبل الولوج في تفاصيل اداء هذا الممثل لابد من الاشارة الى ان " التمثيل الصيني التقليدي قد عرف التغريب وطبقه بشكل ذكي، فمن نافلة القول ان المسرح الصيني قد استخدم الكثير من الرموز... فالرجل الفقير يظهر على هيئة ازياء مرقعة ذات اشكال غير منظمة والوان مختلفة.. وان حركة اليدين تشير الى فتح الباب بشدة" [١] .

يعد الممثلون الصينيون مغنين قبل كل شيء، والحوار المسرحي تنتظمه الحان غنائية، والقاء ملحن، ويتصف التمثيل عموماً بطريقة التمثيل الايمائي، ويعد اغفال الايماءات في التمثيل خطأ فاحشاً، ويعتمد التمثيل في ادائه الايماءي على بعض الدلالات الرمزية في المسرح ففي مشهد القتال، يعد الرجل الذي يخرج قبل غيره من خشبة المسرح مهزوماً ويظهر الحصان كثيراً في ادوار هامة ويرمز اليه بسوط، فاذا دخل ممثل والسوط في يديه كان في هذا مايكفي لتعرف انه يمتطي ظهر جواد، ويتخذ التمثيل الايمائي اساليب اخرى متعددة فالشبح يعرف بواسطة قطع من القش تتدلى من اذنيه اما الموت والاغماء فأن الممثل يصورهما بأن يزوغ بعينيه ويتهاوى الى الخلف ساقطاً على ذراعي احد عمال المسرح، اما الريح فيصوره رجل يتمايل في سيره وهو يعبر خشبة المسرح، ولابد لممثلي مثل هذا المسرح من التمتع بالمرونة نتيجة التدريب المعتنى به، وخاصة ان هناك الكثير من الممثلين يؤدون ادوار النساء ويقومون بتغير اصواتهم والقائهم وحسب الدور الذي يؤدونه وهذا يتطلب جهداً كبيراً.[٢]

ظل برتولد بريخت متطلعاً في مختبره المسرحي الانساني الى ايجاد السبيل الممكن لرفع الغشاوة والتأثير السحري والغيبوبة التي تصيب المشاهدين، ومن خلال تواجده في موسكو عام ١٩٣٥ وجد ضالته وثبتها بمقالة عنوانها (تأثيرات التغريب في التمثيل الصيني) من خلال

---

* **مي لان فانج**: ممثل صيني اشتهر بعبقريته في التمثيل وخاصة ادوار النساء ولد عام ١٨٩٤ من سلالة طويلة من الممثلين، وظهر لاول مرة على المسرح في دور نسوي، وهو في الحادية عشرة من عمره، وكان اول ممثل يتلقى العلم، ويقابل لقبه (دكتور) من الناحية الاكاديمية، وهو اول من طبق الاصول العلمية على المسرح في سلسلة من المسرحيات المنوعة، وخلق والف موسيقات جديدة، استعان بالتمثيل الايمائي بدلاً من الرقص وزار اوربا وامريكا وقدم عدة عروض مسرحية. للزيد ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٣٠٨-٣٠٩.

[١] Weideli, Walter, The Art of Bertolt Breacht, N.Y.: University press, ١٩٦٣, p.٩١ p. ٩٠.

[٢] ينظر: باوزر، فوبيون، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص٣٠٢-٣١٧.

مشاهدته للممثل الصيني (ماي لان فانج) وهو يمثل دوره بدون مكياج وبدون ملابس مسرحية او حيل الاضاءة المعروفة. وفهم بريخت من ذلك انه امام ممثل يقف على مبعدة من الاحداث الدرامية التي يشخصها. بل يتعمد ان يراه الناس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الاسلوب الصيني للتمثيل وجد بريخت مبتغاه، ورأى فيه اساساً صالحاً لمسرحه الملحمي المنشود[١] .

وكثيراً ماتحدث بريخت عن هذا الممثل وهذا الاسلوب الصيني للتمثيل، فقد تأثر كثيراً في (تغريبه) لصنعة الممثل الصيني الذي شاهدها، وعند ذلك وجد تدعيماً لفكرته بمفهومه الجديد (التغريب) والذي يعد المبدأ الاساس في اسلوبه المسرحي الجديد (المسرح الملحمي) وهو بمثابة القلب النابض بالنسبة للجسد، وهو العلاج الفعال والقادر على خلق المناعة لحماية المشاهدين ويساعدهم على عدم استلاب اراداتهم من خلال ادمانهم على ما كانوا عليه، وما تركه هذا الممثل من اثر عند بريخت لم يتوقف عن نقطة التأثير والاعجاب بالتمثيل الصيني فحسب، بل راح يفسر ويشرح مفهومه للتغريب وبعد عودته من موسكو في اول مقالاته عن (التغريب)، " حيث اوضح انه ينبغي على الممثل ان يظهر للمتفرجين كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثة ما. وعليه ان يتذكر دائماً ردود فعله الاولى عن الشخصية التي يمثلها، وان يظل يقدم الحادثة من وحيها... وان يعامل القصة التي يمثلها لا على انها انسانية عامة وخالدة بل بوصفها حادثة تاريخية فردية، وقعت وانصرفت وانتهى امرها، وصفوة القول فعلى الممثل ان يفعل مايفعله الممثل الصيني،.. وان يحتفظ دائماً بهذا الجمهور.. حتى لايفقد وعيه او يستغرق في الاحداث والشخصيات." [٢] .

٢- الاوبرا*

---

[١] Look: Willett, John, Brecht on theatre, Eyre Methuen, ١٩٧٤ p,p. ٩١-٩٩.

[٢] عتمان، احمد، (قناع البريختية)، مجلة فصول (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني، العدد(٣)، ١٩٨٢)، ص٨٥.

* **الاوبرا:** فن الطبقة العليا، من ملوك وامراء ونبلاء، خطاب شعري تمثيلي غنائي، موضوعه اسطوري او تاريخي، وهو عبارة عن قصيدة طويلة، او مجموعة قصائد ملحنة، مغناة، والتمثيل والغناء هما عنصرا الاوبرا الرئيسيان.

والاوبريت: مصغر اوبرا، فن الطبقة الوسطى او العامة، خطاب نثري تمثيلي، غنائي، راقص، حواره فصيح وعامي، فيه قصائد غنائية منظومة، لايلتزم بالوحدات الثلاث، موضوعه واقعي-اجتماعي، وهناك عدة فروقات جوهرية بين الاوبرا والاوبريت.

تعد (الاوبرا) من اهم وابرز واقرب الفنون الى الصينين عموماً، تجمع بين الدراما والموسيقى والرقص، وهي من الفنون الشعبية المتداولة بالحانها واغانيها في البيوت وفي معظم الصين وحتى في الاقاليم النائية، ولقد شهدت الاوبرا الصينية عدة تغيرات منها ما اجريَّ قسراً نتيجة الظروف السياسية التي شهدتها البلاد، والتدخل بهذا الفن باعتباره موروثاً شعبياً هاماً وعلى الرغم من حملات الغزو والحروب التي شهدتها الصين، بقيت الاوبرا محافظة على اصالتها وروعتها، " والاوبرا الصينية اجمالاً مسرح كلاسيكي من الناحية الشكلية البحتة، وقد جمعت بطبيعة الحال، خلال القرون التي قطعتها في نماء، وشيوع عدداً هائلاً من التقاليد والعادات والقواعد والتنظيمات،... وتنقسم الاوبرا الصينية الى مأساة وملهاة والمقصود بذلك، مسرحيات (حربية)، ومسرحيات (مدنية)" [١] .

وقد تجاوز عدد المسرحيات الصينية الى اكثر من ٥٠٠ مسرحية من فن الاوبرا الذي تتميز عن باقي الفنون باختلاف مضمون مسرحياته من نمط الى اخر " فالمسرحيات الحربية بطولية، تزخر بالقادة المخلصين، والاباطرة الاماجد، وموظفي الحكومة العقلاء، وكل هؤلاء يكافحون قوى الخيانة، والعدوان، اما المسرحيات المدنية فانها تهتم بهناء البيت او تعسه، وطاعة الابناء، واخلاص الزوجات، وتأثير الاشباح والارواح في حياة عامة الناس، ومعظم العقد المسرحية مأخوذ من الوقائع التاريخية او احداث الروايات الكلاسيكية، وشخصياتها مألوفة للمشاهدين منذ نعومة اظفارهم" [٢] .

والاوبرا الصينية تعتمد على اللغة الايمائية التي يضطلع بها الممثلون بحركات تتصف بالمرونة والرشاقة والتركيز وقوة العقل المعبر فهي " في جوهرها، اداء استعراض لبراعة الممثل،.. وتفقد الاوبرا نكهتها اذا لم تستخدم في الاداء مجموعة خاصة من الحركات المصطنعة" [٣] . وتؤدى جميع الحركات في الاوبرا بالتمثيل الايمائي الذي يتخذ من كل حركة معنىً خاصاً يفهمه الجمهور، ولم تقتصر الاوبرا على التمثيل الايمائي فحسب في تعدد انماط عدم فقدان الجمهور وعيه واستغراقه في الاحداث والمحافظة عليه بل تتضمن كل اوبرا بعض الفواصل الكوميدية المضحكة والهزلية يقدمها بعض المهرجين، لكسر حالة الرتابة والملل الذي

للمزيد ينظر: جبار، صبري، المسرح الغنائي في العراق، الاقلام، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، العدد(٢٨)، ٢٠٠٠)، ص٩٢.

[١] باوزر: فوبيون، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص٣١٤.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٣١٥.

قد يصيب المشاهدين " فالاوبرا الصينية من اكمل واصح الاشكال المسرحية في العالم. وهي فن متطور، ذو نمط مركب، واسلوب تحكمه التقاليد والقواعد الجمالية الثابتة المستقرة"[١].

يتضح مما تبين بأن بريخت قد وجد ارضية خصبة في هذا الفن من فنون المسرح الصيني يتلائم مع الاسلوب المسرحي وشكل العرض الذي يطمح اليه فقد استفاد بريخت من عناصر الاوبرا الصينية (الازياء، الموسيقى، الرقص). اذ ان الازياء والملابس وبما تبعثه من خصوبة حسية واجواء خيالية، فلكل شخصية رداؤها الخاص، وتؤدي الالوان دوراً مهماً في التعبير عن الشخصية وتشكل الازياء عامل ابهار ومتعة لدى المتلقي، والجوقة الموسيقية في الاوبرا واضحة في مؤخرة المسرح، وبقدر مايكون للحوار تأثير يكون للغناء وللموسيقى تأثير مقابل لايمكن الاستغناء عنه وفي كافة المتلقي خاصةً وان الكثير من الحوارات يغنى غناءاً، ولايدخل الرقص ضمن الموروث الشعبي او ضمن الفنون التي يمارسها الصينيون باستثناء بعض الرقصات الذي كانت تمارس في الطقوس والعبادات الدينية وهو رقص قريب من الرقص المسرحي وتم تسخيره في فن (الاوبرا) [٢] .

٣- النص المسرحي

اعتمدت الدراما الصينية على الروايات التي تدور احداثها في عصور تاريخية قديمة وهذه الروايات مأخوذة من الواقع الصيني وقصص الثوار والابطال، وبعض المسرحيات الصينية اعتمدت نصوصها المسرحية على الاساطير والروايات القديمة في بناء عقدتها المسرحية وهذا مانجده في الاوبرا الصينية، " والمادة الموضوعية في التمثيليات الصينية تتفاوت في مداها كما تتفاوت في المسرحيات الغربية.. وليس ثمة خط معين يفصل بين المأساة والملهاة، ففي الجهة الواحدة لا أثر للمأساة العميقة،... وفي الجهة الثانية نجد كل لون من الوان الفكاهة، من ارق الانواع الى اخشنها واغلظها" [٣]. ومن الجدير بالذكر ان النص المسرحي او التمثيلية المسرحية من العناصر الرئيسية التي تمتزج مع العناصر الاخرى لتقديم فن الاوبرا هذا الفن الرفيع باجمل مايمكن .

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٣٢٠.

[٢] ينظر: نزار، سليم، من المسرح الصيني، (العراق، وزارة الاعلام، سلسلة القصة والمسرحية، ١٩٧٣)، ص١٧-٢٣.

[٣] تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص١٧٧.

٤- التانترو*

يعد هذا الفن من الفنون المسرحية المميزة والبسيطة والشعبية لدى الصينيين، وهذا الفن جمع بين التمثيل والغناء ويعتمد على ممثل واحد او عدة ممثلين، ولايتحتاج هذا اللون من التمثيل الى المسرح ويقوم الممثل (الراوي) بالجلوس خلف منضدة وبيده مروحة او مطرقة تساعده على اداء بعض الحركات ويبدأ بحكاية بعض القصص والاسطير القديمة المشوقة. وطريقة اداء هذا الممثل قد تتطلب الغناء الذي يكون مصحوباً ببعض الآلات الموسيقية، وتزداد الآلات بازدياد عدد الممثلين، ولعل من اهم مقومات التانترو هو (الراوي) وخاصةً في القصة التي تروى وتعتمد على ممثل واحد فيجب ان يكون هذا الممثل بارع الاداء، متقناً جميع الادوار، وقد تتطلب بعض الادوار منه تقليد الحيوانات، ومعرفة اصول الغناء والقابلية في الايماء ورسم البهجة والفرح في وجوه الناس والتفنن في ايصال اجواء القصة التي يرويها، ويُعد التانترو نموذجاً للادب الساخر والناقد، وهو قريب الى الناس في بعض الحكايات الذي يرويها والتي تعبر عن سخطه وآماله باسلوب فني متقن ومسلٍ ومشوق[١] .

٥- المكان المسرحي

يتميز المسرح الصيني بالبساطة واعتماده اسلوب التمثيل الايماءي هذه الطريقة التي استطاع من خلالها ان يتفرد على كل مسارح العالم وان يتخلص من الديكور والاكسسوارات كالابواب والسلالم وغيرها واصبح مسرحاً عارياً " يتكون من رصيف للتمثيل ومن صالة الجلوس للفرجة. والمنصة مكشوفة مجردة من الستائر التي تخفي ما راءها. وهي مضاءة

---

* **التانترو**: نوع من الاداب الشعبية الصينية اشتهر كثيراً يعتمد على شخص يقوم بقراءة وسرد الاحداث وباسلوب تمثيلي ويمثل الى حِدما الروايات الشعبية المشهورة في المكانات العامة والمقاهي متربعاً على دكة، وقد عرف في التراث العربي الشعبي بشخصية (الحكواتي) وهو قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكايته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والاصوات.

للمزيد ينظر: قطابة، سلمان، المسرحي العربي من اين والى اين، (بغداد: اكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٧٢)، ص٦٧.

كذلك: احمد، فائق مصطفى، مسرح الحكواتي، الاقلام، (بغداد: وازرة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، العدد(٣)، اذار، ١٩٨٣)، ص٨٨-٩١.

[١] ينظر: سليم، نزار، مصدر سابق، ص١١-١٤.

اضاءة منسقة لاتتغير خلال الحفلة كلها، ثم هي لاتعرف الاجنحة (الكواليس) ولا المناظر ولا الامكانيات الآلية على الاطلاق" [١] ولايوجد حاجز بين خشبة المسرح والجمهور ولاتفاجئ هذه الخشبة جمهورها الا بالامتاع وبالصور الجمالية الرائعة التي تقدمها في " مكان لايستره عنا ساتر، الا انه مكان مصمم تصميماً حسناً. فللحائط الخلفي بابان، احدهما لدخول الممثلين، والاخر لخروجهم الى الغرفة الخضراء وهي الغرفة المشتركة لجميع الممثلين" [٢] .

من خلال ماتقدم نستطيع القول ان هناك تلاقحاً واضحاً بين منهج بريخت واسلوبه والمنهج في المسرح الصيني واسلوبه ولعل ابرز قنوات هذا التلاقح استخدامه التمثيل الايمائي كاسلوب للتوصيل في مسرحه، فقد وجَّدبريخت من خلال هذا التمثيل الذي يعتمد على الحركات الرمزية، في الكثير من المتلقي بالامكان استخدام ايماءات الممثل بدلاً عن الديكور والحوار والتي قد تعبر عن منظر مسرحي متكامل، كما ان هذا الاتجاه عند الممثل خالٍ من التعقيد واثارة الانفعالات لدى المتلقي، ويساهم في اثارة انتباه المتلقي ودعوته للتساؤل ومن ثم الحكم على الاشياء من خلال محافظته على يقظة المتلقي. ان اسلوب التمثيل الايمائي الصيني ولَّدلدى بريخت مفهوماً جديداً في مسرحه سماه (الجست)*.

يؤكد بريخت ومن خلال مفهومه الجديد الذي اكتشفه من التمثيل الصيني، انه يمكن تحديد كل حادثة مأخوذة بذاتها وذلك من خلال ايماءاتها الاساسية، ومن الضروري ونحن نوزع الشخصيات على خشبة المسرح ان نستهدف تحقيق صور جمالية بواسطة الحركات المتوازنة المتقنة الجميلة في المعالجة وفي الكشف عن مجمل منظومة الحركات امام المتلقي، وان مجال الاوضاع التي تتخذها الشخصيات بعضها مع بعض يسمى (المجال الايمائي)، حيث ان وضع جسم الممثل، وطريقة النطق وتعبيرات الوجه كلها تتحد من خلال موقف الشخصيات وبعد ان يكون الممثل قد تفهم المادة الايمائية، فأنه سيضع يده على الشخصية من خلال وضع يده على القصة، فالقصة هي مجمل كل الاحداث الايمائية[٣] .

---

[١] تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص١٧٤.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **الجست**: تحقيق الجمال عن طريق الاناقة في الحركات الرشيقة والمعبرة للمثل والتي تكون غاية في الدقة والاتقان والمتجسدة في تعبيرات الوجه وكل حركة يقوم بها الممثل وعلاقة الممثلين بعضهم مع البعض في اداء هذه الحركات وانسجامها مع لغة الحوار والموسيقى. (الباحث).

[٣] بريخت ، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف التكريتي، (بيروت: عالم المعرفة، ١٩٧٣)، ص٢٤٢-٢٤٧.

ويرى الباحث ان بريخت قد وظف الكثير من طرق واساليب التمثيل المستخدمة في المسرح الصيني وعمل على الاستفادة من شكل هذا المسرح في مضمون مختلف ومغاير ونقصد مضمون (المسرح الملحمي) ومنها استخدامه (الراوي) في الكثير من مؤلفاته المسرحية ومعالجاته الاخراجية وبطريقة ادائه السردية تارة، والغنائية تارة اخرى وهذا مايحدث عينه في المسرح الصيني.

وقد نجح بريخت كذلك في الاستفادة من استخدام الجوقة والاقنعة باختلافها وكلها استخدمت للمحافظة على يقظة المتلقي والانتباه نحو ما يدور على خشبة المسرح، وتقاليد اخرى منها احتساء الشاي في اثناء العرض المسرحي يؤكدها المسرح الصيني ليوحي ويبين للمشاهد بأن مايراه على المسرح ليس هو الواقع، وليس هو الحقيقة، بل مجرد تمثيل، وبذلك وجد بريخت ان اسلوب المسرح الصيني يتواءم وينسجم مع شكل واسلوب المسرح الذي يطمح اليه والذي من خلاله اوجد اسلوب (التغريب) الذي يُعدّ في نظر بريخت الدعامة الاساسية للمسرح الملحمي، وكل ماشرنا اليه من استخدامات سواء مايتعلق باداء الممثل او الراوي والجوقة والاقنعة، انما كان هدفه كسر الايهام لدى المتلقي والتي استطاع بريخت ان يوظفها بطريقة ذكية في شكل مسرحه الملحمي.

ومما يجدر الاشارة اليه بأن بريخت استفاد من الادب الصيني وموروثه وحكاياته الشعبية في اهم اعماله المسرحية " فثمة مسرحيات كتبت بداية الحرب ونهايتها تؤشران بشكل واضح تأثر بريخت بالمسرح الصيني (المرأة الصالحة من ستيزوان) تتناول موضوعاً وهو: الى أي مدى تنتهك حرية الانسان، ان ستيزوان عبارة هن الجحيم. ان المجاعة التي تحيط بالانسان هي مرعبة الى درجة انها تدفع الانسان الى الانتحار او الفشل ولتوضيح ذلك يقول بريخت نفسه ان ستيزوان هي رمز لكل الاماكن حيث يستغل الانسان من قبل الآخرين"[1].

وكذلك فكرة مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) مأخوذة من حكاية صينية قديمة، ولعل من اهم ماوظفه بريخت من الادب والفلسفة الصينية القديمة هو تأليفه لكتاب (مي تي)*.

---

[1] Weideli, Walter, op. cit., p.٩٠

* **مي تي**: كتاب الفه بريخت في المنفى، والاسم يخص فيلسوف صيني يدعى (مي تي) وهو جزء من علم السياسة والمتضمن الجدل المادي في الادب وتناقضات بريخت السياسة، ولقد كتبه بهذا الاسم لاخفاء عملية التأليف وكما لو كان مصدره مؤرخاً صينياً قديماً، ويضم هذا الكتاب قواعد للسلوك والصفات التي يستخدمها بريخت في الكتابة.

للمزيد ينظر: فيبر، بيتي نانسة وهاينن هيوبرت، برتولد بريخت النظرية السياسية والممارسة الادبية، ت: كامل يوسف حسين، ط١، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص٣٧-٤٠.

لقد اكد الكثير من النقاد بأن بريخت قد تأثر واستفاد كثيراً من المسرح الياباني والصيني والذين يعدان من ضمن المرجعيات الذي يعزى اليهما بالفضل في صياغة نظريته، فيرى الكاتب والناقد روبرت بروستاين " ان بريخت انجذب الى مسرحية "النو" اليابانية والدراما الصينية.. لما فيها من وسائل التغريب، وانه كان.. يستخدم وسائل تقليدية مثل الاقنعة والايماءة، والرقص والاشارات لكي يعيد الى المسرح الغربي السذاجة والبساطة اللتين فقدهما بعد ان ازداد تعقيداً وترفعاً"[١].

المسرح الاغريقي

لقد استطاع المسرح الاغريقي ان يبلغ شأناً مرموقاً ورفيعاً بعد القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد شأنه شأن الفنون الاخرى في بلاد اليونان والتي لم يشهد لها مثيل من قبل، وفي هذه الفترة بالذات نشأت البداية الاولى للمسرحية الاغريقية والتي تستمد موضوعاتها من الدين، فيعد الدين عنصراً من عناصر الحياة اليونانية ولقد كانت المسرحية في بلاد اليونان متداخلة تداخلاً كبيراً ومعقداً في المشاعر الدينية وفي العبادات، ولقد كانت المسرحية تمتزج بالدين من خلال ممارسات الطقوس الدينية وتقدم باحتفال رسمي مقدس.

ومن جانب آخر يتصف الشعب اليوناني بحبه للشعر الغنائي الذي كانوا ينشدونه على انغام الموسيقى واحياناً على ايقاع الرقص ومن هنا كانت البدايات الاولى للمأساة الاغريقية من خلال الشعر الذي كان يلقى على الناس مباشرة والذي يلقيه منشدين من فوق منصة مرتفعة، وكان هذا الشعر مستمداً من الملاحم القصصية والاساطير التي تحولت فيما بعد الى مسرحيات مفجعة او مآس[٢] .

ومن الملاحظ على الادب والمسرح الاغريقي انه لم يوثق بصورته الكاملة ولعل ذلك يرجع الى عدم تمكنهم من الكتابة واعتمادهم على ماحفظوه من شعر ملحمي متناقل ومتوارث يصف المعارك والملاحم البطولية والاساطير وخير دليل على ذلك هو ان ثالوث الدراما الاغريقية (اسخيلوس، وسوفوكلس، ويوربيدس) قد كتبوا اكثر من ثلاثمائة مسرحية ولم يصل ويبقى منها الا القليل، " فأن الادب الاغريقي في مجمله ادب شفاهي مسموع ليس بأدب مكتوب

---

[١] بروستاين، روبرت، مصدر سابق، ص٢٤٨.

[٢] تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص٤٣-٥٠.

مقروء، وظل الحال هكذا حتى اواخر العصر الاغريقي عندما شرع الفقهاء والنحاة في تحقيقه وتدوينه"[١] .

ان الملاحم تعد روح المسرحيات الاغريقية والتي تستدعي محاكاة الممثلين للشخصيات والالهة الاسطورية والتاريخية وما تحمل هذه الملاحم من مآسٍ وفاجعة لايمكن تناولها مالم يكن الشعراء الملحميون الاغريق على علم ودراية كاملة بالاسطورة وخاصة شعراء التراجيديا والذين استطاعوا ان يخلقوا من هذه الاسطورة حبكة درامية رائعة تتصارع فيها قوى الخير والشر وتعطي ابعاداً سامية تجعل المتلقي اكثر شجاعة ونبلاً وخلقاً وتغرس الفضيلة في نفوسهم وهذا ما يجعل " الاسطورة تمثل اهم موضوعات الابداع الادبي-شعراً ونثراً- عند الاغريق ومن ثم كان الالمام بالاساطير امراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأي مؤلف مهما كان النوع الادبي الذي يمارس الكتابة فيه ملحمة او قصيدة تعليمية، اغنية او مسرحية، خطبة او مقالاً فلسفياً"[٢] .

ولعل من اقدم الملاحم الاغريقية هي ملاحم الشاعر الاغريقي (هوميروس) (الالياذة) و (الاوديسيا) وفي هاتين الملحمتين يصور الشاعر الاحداث والمعارك وعلاقة ابطال هاتين الملحمتين بالالهة تلك العلاقة الوثيقة التي ترافق سير الاحداث وهذا مايعكس لنا ايمان الشعراء الاغريق بانهم لايكتبون الا بالهام من قبل الالهة ويتجسد ذلك جلياً في تدين اسخيلوس وسوفوكلس وادعائهم بانهم قد التقوا ببعض الالهة فقد زعم اسخيلوس بأنه قد " ظهر له ديونيسوس اله الخمر وراعية المسرح وامره بان يكتب مسرحية تراجيدية، ومنذ ذلك الحين شرع اسخيلوس يؤلف تراجيدياته انصياعاً لهذا الامر الالهي" [٣] .

وسواء كان الامر في ملاحم هوميروس او الملاحم الاغريقية كافة فأن شعرهم كان يمجد الالهة، وتراكم هذا الموروث الشعري من جيل الى جيل ومنذ كان الانشاد الملحمي يعتمد في سرد الاحداث على الراوي وما يحفظه من دون الاعتماد على نص مكتوب، ان الشعر الملحمي كان يلقيه وفي اكثر من مناسبة احد منشدي المعبد وكانت هذه الاشعار ذات طابع ديني وهذا ليس غريباً فأن بعض رجال الدين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة على شكل طقوس دينية تؤدى في المعابد ولعل ذلك له علاقة في وضع اللبنة الاولى للمسرح الاغريقي " فأن نشأة

---

[١] عتمان، احمد، الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً، (الكويت: عالم المعرفة، مطابع الرسالة، ١٩٨٤)، ص٦.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٠.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٠٦.

الدراما لها علاقة وثيقة بعبادة الاله ديونيسوس، فقد كانت المسرحية لاتعرض الا في اعياد هذا الاله كطقس من طقوس عبادته" [١] .

ويرى الباحث ان كُتاب الشعر الملحمي للمسرح الاغريقي قد اشتركوا بعدة صفات اهمها استلهام موضوعات اعمالهم الدرامية من الملاحم الطروادية والطيبة، وتمجيدهم لعظمة الالهة وتحكمها بالطبيعة والبشر ومن المنافذ التي التقوا بها ايضاً استخدامهم للجوقة باختلاف وظيفتها.

وقد استطاع بريخت وهو ينتقل وبطريقة ذكية بين المراجع المسرحية الاستفادة من ارث المسرح الاغريقي والادب الاغريقي وبشعره المفعم بالتمثيل والمحاكاة الانسانية، وباسلوب التمثيل الاغريقي الملحمي في سرد الحكايات والقصص واستخدام الجوقة والمنشدين ومنافذ اخرى مضيئة في المسرح الاغريقي ان يوظفها وادخالها ضمن المرجعيات الفنية في المسرح الملحمي البريختي، بالوقت الذي يقف فيه بريخت بالجانب المجافي للمسرح الارسطي، فقد نظر بريخت الى المسرح الارسطي على انه غير قادر على تلبية المشاكل المعاصرة ولقد كانت الحاجة ماسة لدى بريخت لايجاد مسرح جديد يعبر عن الوعي الجديد للانسان بالتخلي عن القيود الدرامية الارسطية وايجاد هيكلية جديدة قائمة على الملحمة التي هي روح المسرحيات الاغريقية.

الملحمة Epic

لقد عرف ارسطو (الملحمة) بأنها " احداث تمتاز بطولها الذي يسمح بادخال حوادث كثيرة ومتعددة، يتم بالوزن الفخم الرصين، ويسمح في الملحمة استخدام غير المعقول، لاحداث عرضية، اما الموضوع الاساس فلا يسمح فيه سواء في الملحمة وفي المأساة، بأي امر غير معقول والافضل اطراح غير المعقول خارج التمثيل، وان جاز-نادراً- استعماله في قصص الافعال"[٢] .

فالملحمة جنساً ادبياً يصور ويصف احداثاً وقصصاً اسطورية ودينية وتكون هذه الاحداث منسوجة بشكل قوي ورصين ومشوق وتقسم الى اناشيد، وهذه الاناشيد تقسم الى ابيات شعرية يستخدم فيها الوزن الشعري ولها اصول درامية ونتلمس في احداثها البداية والوسط والنهاية فهي اذن جنس من الاجناس الادبية، كما ويمكن عده من اقدم الاجناس التي اعتمدت الشعر، "

---

[١] سكر، ابراهيم، الدراما الاغريقية، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، ب.ت)، ص٤.

[٢] ارسطو، طاليس: فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، ب ت)، ص٦٧.

(فالملحمة –من حيث انها جنس ادبي- هي قصة بطوله تحكي شعراً تحتوي على افعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة. وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب؛ ولكن الحكاية هي العصر الذي يسيطر على ماعداه. على ان هذه الحكاية لاتخلو من الاستطرادات وعوارض الاحداث وفي هذه تفترق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقاً جوهرياً"[١] .

وهناك عاملان اساسيان لهما الدور المهم في صيرورة العديد من الملاحم وتعلق الاغريق بها، العامل الاول، يتعلق بالمجتمع الاغريقي واهتمامه بالعجائب والمعجزات وتعلقه بها واعتقاده بأن هناك الكثير من الجن والارواح تتدخل في تمشية شؤون حياتهم فالعامل اذن هنا يخص الحياة الذي يحييها الاغريق اما العامل الثاني فهو الخيال الخصب الذي يتمتع به شعراء الاغريق، والذين استطاعوا توظيف هذه العجائب والمعجزات بوصفها عنصراً اساسياً في سير الاحداث ولهذا نرى ان " الملحمة لم تزدهر الا في عهود الشعوب الفطرية، حيث كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة وبين الحكاية والتاريخ بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال اكثر مما يهتمون بالواقع" [٢] .

ولم تقتصر الملاحم الاغريقية على العجائب والمغامرات فحسب، بل مجدت بعض الاشخاص الوطنين الذين يذودون وبمهارة فائقة بمواقف ومعارك بطولية يعجز عن تصديقها العقل في الدفاع عن شعبهم وامتهم وشاهدنا على ذلك ملحمة "اوديسيا" وعودة اودسيوس من حرب طروادة، بعد انتهائها بعشر سنين ولهذه الحرب اصل تاريخي صحيح ولكن ماحصل هو امتزاج الخيال بالحقيقة من خلال رحلة أدسيوس (الاسطورية)* العجيبة وعودته الى جزيرته (اناكا) الذي رافقها اعجب الحوادث والمغامرات جعلته بين ابناء قومه اسطورة، وهكذا نجد بأن الملحمة هنا اتخذت منحىً آخر " فمحور البطولة اشخاص وطنيون اسطوريون، او من المصطفين من ابطال العقائد الدينية، وللملحمة في ابطالها وحوادثها اصول تاريخية، ولكنها تختلط بالاساطير والخرافات لذلك العهد الذي لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات. وفي الملاحم يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضي على انه الصورة المثلى التي يحمل

---

[١] هلال، محمد غنيمي، الادب المقارن، (بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٥، ١٩٦١)، ص١٤٣.

[٢] هلال، محمد غنيمي، مصدر سابق، ص١٤٣.

* **الاسطورة:** احداث خارقة للعادة، من وحي الشعراء والمنجمين صورت في الزمن الغابر واعتقد بها الاقدمون ممن عاشوا الفطرة، اضمحلت تدريجياً بتقادم السنين، الفرد هو محورها الاساس سوى كان الهاً، ام شخصاً (الباحث).

فيها الشعب اماله ومثله العليا، ارضاءً لعقائده ونزعاته" [١] . ويتجسد ذلك جلياً في العديد من المسرحيات الملحمية لثالوث الدراما الاغريقية.

ولعل الاغريق قد تميزوا بنبوغهم بالملاحم الشعبية اكثر من الملاحم الدينية على الرغم من احتواء الاولى وتضمينها للعنصر الالهي والديني، وقد حدد ارسطو انواع الملاحم وخصائصها، " فهي اما ان تكون بسيطة، او مركبة، او خلقية، او متعلقة بمعاناة... وتكون الاجزاء الكيفية للملحمة اربعة، هي: الحبكة، الشخصية، الفكر، اللغة،.. وتختلف الملحمة عن التراجيديا، من حيث: الطول، والوزن" [٢] .

وليس هذا فحسب بل ان ارسطو قد وضح خصوصية الملحمة في رواية الاحداث وعلاقتها بالاشخاص والابعاد الانسانية لمواضيعها، فهو يرى بأن الملحمة : " تروي فعلاً يتعلق باقدار مجموعة من الناس، او امة، ومن ثم، فهي تقدم حياة متكاملة لعصر معين، واذا كانت الاهمية تتحول من الفرد الى المجتمع فأن الملحمة لاتجد مناصاً من التعرض لقضايا تجعل طبيعتها غير مقصورة على قيم ادبية فقط" [٣] . ومن حيث طبيعة ادائها وعدم تسلسل احداثها وجانب المتعة والتسلية الذي يسود احداثها، فيرى ارسطو ان (الملحمة تتم في شكل سردي.. وهي تتألف من مشاهد متعددة، يمكنها ان تملأ الفراغات التي تقع بين الاحداث، كما يمكنها ان تسلي القارئ او المستمع" [٤] .

ولعل من اهم ماتضمنته الملحمة هو عنصر الاندهاش الذي اشار اليه ارسطو في بناء المسرحية الملحمية، فأنه بالاضافة الى مايسببه الاندهاش من متعة مسرة للمتلقي، فأن ارسطو " يعتبر الادهاش –او الاستغراب، او الاستعجاب- عنصراً هاماً من عناصر الدراما التي تساعد على استمرارية اهتمام المتلقي بالعرض. ويتولد الادهاش من حدوث شيء غير متوقع، ومن ثم، فهو يبدو متعارضاً مع عنصر الاحتمال، وبصفة خاصة، مع الاحتمال القائم على توقعات تؤدي الى نتائج، ولايتولد الادهاش من احداث المسرحية فحسب، وانما يمكن ان يتولد من تعبير عن شعور في الشخصية، او عن عبارة،.. او رد غير متوقع"[٥] .

ان الملحمة الاغريقية بلغت مستوى اهلها ان تكون خالدة، عبر الدهر، والمرء في زمننا هذا يجد نفسه في عالم آخر ينسيه من حوله حينما تجسد امامه احدى ملاحم هوميروس الخالدة،

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص١٤٥.

[٢] ارسطو، طاليس: (فن الشعر)، ت: ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧)، ص٢٠٢.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٠٨.

[٤] المصدر السابق نفسه، ص٢٠٨-٢٠٩.

[٥] المصدر السابق نفسه، ص٢٠٩.

فوحدة الموضوع وترتيب الافعال ونمو الحدث وتقدمه كلما تقدمت الملحمة وعنصر الادهاش وتصوير الاشخاص اسمى مما هي عليه في المستوى العام وقوة التعبير وحرارة الصياغة والجلال والفخامة باسلوب الملحمة الشعري جعلها تصل الى هذا المستوى وليس ذلك فحسب بل راحت الاقوام الاخرى تتأثر بملاحم الاغريق، ولعل الرومان اكثر من حاكوا اليونانيين في نسيج (ملاحمهم الرومانية)* الشعرية، وخلاصة القول، ان هذا الجنس الادبي بخصائصه ومعانيه المتعددة يعد تراثاً ادبياً وقومياً للاغريق وكما دلل على ذلك ارسطو في تناوله الجامع للملحمة فهي:

" عبارة عن منظومة، قصصية، طويلة، تعالج بطولات قومية، وتتضمن احداثاً يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتتميز شخصيات الملحمة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفيزيائية، او المعنوية الى الحد الذي يجعل منهم ابطالاً اعجازيين قادرين على منازلة الالهة نفسها، وتنعكس في الملحمة حضارة امتها في فترة تاريخية قديمة، بما في ذلك حروبها، وتقاليدها، واخلاقياتها، ومشاكلها، ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية، وغير الطبيعية، والمعجزات والخوارق التي لم يألفها المنطق. ومساحة الملحمة بهذا عريضة، معقدة، ذات مناخ تراجيدي، كما تتميز باسلوب شعري فخم، وخيال خصب، وقدرة على خلق عالم اخر متكامل"[1] .

لقد اكتشف بريخت ان خصائص الملحمة الاغريقية يمكن ان تلعب دوراً مهماً في التأسيس للمسرح الذي يصبو اليه، فقد استفاد بريخت من الملحمة في اتجاهين:

١- الشكل الادبي للملحمة بخصائصه (صناعة الملحمة وتشريحها).

٢- الاسلوبية في الملحمة (الجوقة والراوي...).

فقد استطاع بريخت ان يخضع ويوظف خصائص الملحمة الاغريقية وفق مفهومه الحديث وبلورة وجهة نظره في تناول الاساطير الاغريقية او الاجنبية او اعادة صياغة بعضها من خلال المسرحيات القديمة التي تتناسب مع احتياجات جماهير اليوم لمساعدتهم على استيضاح الرؤية وتحديد الهدف، من اجل التغير المرتقب لصالح الانسان في كل زمان ومكان، ومن هنا كان قوام مضمون الملحمية التي يحددها التأثير المتبادل بين كل من المادية التاريخية والمادية

---

* **الملاحم الرومانية:** اقتبس المسرح الروماني الكثير من ملاحمه من مزج مسرحيتين اغريقيتين وتقديمها في مسرحية واحدة، ونتاجاتهم لم تكن رومانية بل هي قريبة الى النتاجات الاغريقية ومشابهة لها ولم ترقى الى مستواها ومن نتاجاتهم، الفردوس المفقود، الحصان الطروادي، العراف.

للمزيد ينظر: سكر، ابراهيم، الدراما الرومانية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٩٧٠)، ص٥-٢٠.

[1] ارسطو: طاليس: ابراهيم حمادة، مصدر سابق، ص٦٠.

الجدلية كاسلوب علمي للاقناع من خلال التوجيه كهدف اساسي لماهية المسرح، " ان المسرح الملحمي يتوجه الى اناس مهتمين (لايفكرون عبثاً)، تشاطرهم في ذلك الجماهير على اكمل وجه، وتظهر المادية الجدلية عند بريخت بدون لبس في محاولة استقطاب هذه الجماهير مسرحياً بطريقة بارعة ومن غير اللجوء الى طريقة (الثقافة)"[١] .

ولعل من ابرز هذه الخصائص ان الملحمة او الملاحم احداث تروي فعلاً وبشكل سردي بسيط وواضح " وتعني الملحمة فيما تعني سرداً لاحداث ماضية بارزة الاثار من حروب ومآسٍ واعمال بطولية وضروب متعددة من قضايا الانسان ومشكلاته في صور اجماعية تخص شعباً من الشعوب او في صور فردية لها صلة بقضايا الانسان الشمولية"[٢] ، ومن هنا نستطيع ان نتلمس اوجه التقارب فيما راح اليه بريخت مع الملاحم الاغريقية، فاولى صفات المسرح الملحمي البريختي وما يميزه عن المسرح (الارسطي) هو انه مسرح يعتمد في عرض احداثه على الراوي او المغني او الجوقة او الممثل نفسه وبنفس اسلوب الملاحم الاغريقية بسرد الاحداث وبصورة مبسطة بعيداً عن كافة التعقيدات الدرامية وفي ذلك يؤكد صديقه (اريك بنتلي) حول رسالة بريخت المسرحية وتأثيرها في المسرح المعاصر حيث يقول (بنتلي) * ان " الرسالة التي اراد (يعني بريشت) ان يبلغنا اياها، وان تكن صارمة حادة، الا انه لم يتخذ في تبليغها طريق استدرار العطف والتملق، ولم يجابهنا بعنف وغضب، بل صاغها بمهارة الصناع الماهر، وسلك في تنسيقها اسلوب الملاحم الذي امتاز به مستخدماً اسلوباً رقيقاً ليس فيه تكلف، ومستخدماً قوة ليس فيها اسراف وشاعرية ليس فيها اصطناع"[٣].

ان بريخت اراد ومن خلال مسرحه الملحمي عدة مقاصد واهمها قضيته الاساسية هو الانسان وما اصابه من ركود فكري وانساني نتيجة تفاعله مع مايحيط من حوله بعواطفه واحاسيسه وتأثره بمعطيات المسرح القديم حتى ولو كان متعلماً او مثقفاً أي ان الانسان لم يكن تأثيره في العالم سوى تأثير محدود ان لم يكن معدوماً وتأثير العالم فيه يكاد يكون عبارة عن

---

[١] بنجامان، فالتر، بريخت، ت: اميرة الزين، ط١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤)، ص١٢.

[٢] ثروت، يوسف عبد المسيح، (الطريق والحدود)، (العراق: وزارة الاعلام، ١٩٧٧)، ص١٤٩.

* **بنتلي، اريك:** ولد عام ١٩١٦، ناقد ومخرج مسرحي امريكي بريطاني المولد، ترجم مسرحيات بريخت وكان الناطق بلسانه والمدافع عنه في اميركا، صدر له كتاب (المسرح الحديث، ونظرية المسرح الحديث، ورافق بريخت في الكثير من اعماله المسرحية، للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم، ج١، (بغداد: دائرة الاعلام، سلسلة المأمون، ١٩٩٠)، ص٦٥.

[٣] ثروت، يوسف عبد المسيح، مصدر سابق، ص١٥٣.

تخدير موضعي والمقصود هنا تأثير المسرح (الارسطي) فلو ندخل احدى هذه المسارح " لنلاحظ الاثر الذي تنزله على النظارة، حيث ننظر حولنا نجد اجسامنا لاحراك بها، متصلبة في اوضاع غريبة، ويبدو انهم يجهدون في توتير عضلاتهم.. وهم لايتفاهمون او يتصلون مع احدهم الاخر الا فيما تدر، والعلاقات القائمة بينهم، اشبه ماتكون بتلك التي تقوم بين مجموعة من النيام الذين يحلمون في قلق... وهم ينظرون الى خشبة المسرح كما لو كانوا في غيبوبة"[١] .

ومن خلال هذا التشخيص الدقيق لهيمنة المسرح الارسطي وسلبه لارادة المتلقي الذي ظل ولسنين طويلة اسير هذه العبودية الذي جعلته فريسة لغرائزه واوهامه، بزغت ثورة بريخت وباطلالة مسرحه الملحمي ذات الاصول الارسطية من حيث قوام العرض المسرحي، او شكل المسرحية، فالمسرح الملحمي هو " العروض المسرحية التي تتوجه الى عقل الجمهور باكثر مما تخاطب عواطفه، حيث يجري استبعاد تعاطف الجمهور وتوحده مع الدراما التي تقدم على المسرح وتستخدم هذه العروض اساليب فنية متعددة المستويات، وتركز على الخلفية الاجتماعية والسياسية للمسرحية... وما يميز العمل الدرامي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الاخير الى اجزاء، ومع ذلك فان كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية"[٢] .

لقد سعى بريخت بمسرحه الملحمي الى الابتعاد عن المسرح الدرامي بالمعنى الارسطي وقد ساعده في ذلك جانب الترفيه والتسلية التي كانت تتخلل الملاحم الاغريقية بين المتلقي او اثناء الاحداث وقد استفاد بريخت كثيراً من هذه الخاصية الذي ميزت الملحمة عن المسرح الارسطي ولكن ما اختلف عند بريخت هو نوع الترفيه او المتعة حيث يقول بريخت "ظلت المسارح دائماً وفي كل مكان مركزاً للترفيه عن الطبقة التي قصرت الروح العلمية على ميدان الطبيعة دون ان تجرؤ على اطلاقها في ميدان العلاقات البشرية اما القطاع البروليتاري الضئيل من الجمهور الذي دفعه المثقفون المرتدون الى الانزواء في زوايا الاعمال فقد ظل محتاجاً الى نوع الترفيه القديم كمتنفس له من طريق الحياة المفروضة عليه مقدماً" [٣] .

ونرى واضحاً ومن خلال استعراض ارسطو لاداء الممثل في الملاحم والتراجيديات الاغريقية فأن بريخت استطاع ان يستفيد من ذلك كثيراً حيث كان تشخيص ارسطو مدللاً على اعتراضه على ممثلي التراجيديات، كونهم مقلدين ومبالغين في اداء الحركات ويتلوون

---

[١] بريخت، برتولد، الاورجانون القصير للمسرح (٢)، ت: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، (القاهرة: العدد٢١، مسرح الحكيم، ١٩٦٥)، ص٦٣.

[٢] فيبر، بيتي نانسه وهاينن هيوبرت، مصدر سابق، ص٦٤.

[٣] بريخت، برتولد، الارجانون القصير للمسرح، مجلة المسرح، مصدر سابق، ص٦٤.

ويعصرون اجسامهم بينما التمثيل في الملاحم ارقى من ذلك وهذا ما اضافه بريخت الى ممثليه في طريقة ادائهم بالمسرح الملحمي " ويؤكد بريشت بأنه لايوجد اسوأ من الممثل المسرحي الذي يندمج اندماجاً تاماً وكلياً في دوره وينسى التصرف الملحمي"[١] . ولاينحسر اداء الممثل بكثرة وتكرار الحركات وافساد ضائقة المتلقي باشاعة الغموض وفوران الاحساس والشعور الجارف، بل ان رسالة الممثل وكما يصفها بريخت هي " ان يمثل بشكل نستطيع به ان نقرأ حركاته، وعليه ان يفصل بين حركاته كما يفصل عامل المطبعة بين الكلمات. لهذا فأن على نظرتنا الى المسرح الملحمي ان تتوجه الى ذلك البناء العقلي المتعدد العناصر، وعلى العرض ان يسهل علينا مفاهيم هذه النظرة"[٢] .

ولم تقتصر مواءمة بريخت مع الملحمة الاغريقية عند هذه العناصر، بل استطاع ان يستفيد من عنصر مهم من عناصر الملاحم الاغريقية، الا وهو عنصر الادهاش او الاستغراب او الاستعجاب كما سماه ارسطو فقد استطاع بريخت ان يستفيد من هذا العنصر واعد ركناً رئيساً من ضمن الاركان التي ترتكز عليها فلسفة بريخت في مسرحه الملحمي، ولاتكاد نجد مسرحية من مسرحياته الا وتضمنت النزوع نحو الخروج عن المألوف والاحداث غير المتوقعة تحدث في الفعل المسرحي، فالتغريب عند بريخت " يقوم على اساس تكنيكي يؤدي الى خلق مسافة بين الممثل والمتلقي.. وتمثيل كهذا يؤدي الى خلق تلك المسافة سوف يسمح بالتعرف على موضوعه كما يجعله يبدو غريباً غير مألوف لدى المتلقي. كان المسرح الكلاسيكي او مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعاً من الغرابة بأن يجعلها ترتدي اقنعة نسائية او حيوانية.. كانت هذه الوسائل دون شك حاجزاً يمنع من التوحد مع شخصيات المسرحية، ولكن الاهداف الاجتماعية لتلك الوسائل كانت مختلفة تماماً مع اهداف وسائلنا"[٣] .

وهذا قريب الى ما يحدث من استعجاب وادهاش في الملاحم الاغريقية ولكن الوسائل المستخدمة كانت ضرباً من ضروب الخيال والتضخيم والابتعاد عن طرح هموم الواقع وتبني موقف نقدي حيال احداث المسرحية، فالتغريب عند بريخت يجعل الجمهور يدرك بأنه يشاهد مسرحاً وتمثيلاً وقد عرفه بأنه " المصل الناجع الذي يقي المتلقي من مرض التقمص الوجداني

---

[١] رشيد عدنان، مسرح بريخت ، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص٢٣٧.

[٢] بنجامان، والتر، مصدر سابق، ص٢١.

[٣] بريخت، برتولد: الارجانون القصير للمسرح، مصدر سابق، ص٦٥.

الذي يصيبه به المسرح الدرامي التقليدي، اللاملحمي، فيعطل قواه العقلية، ويخدره، ويسمره، ويبطل فعل ملكاته الناقدة، ويستنزف ارادته بما يتيحه له من تفريغ زائف لشحنته العاطفية"[١].

وبلا شك ان وسائل الدهشة والاستغراب في الملحمة الاغريقية تبعد المتلقي عن حالات التطهير والعبثوية التي يضطلع بها المسرح الارسطي القديم، فطبيعة الاحداث البطولية وادخال المخلوقات والاشكال الغريبة بين هذه الاحداث تجعل المتلقي مندهشاً غير متوقع بغير المألوف الذي يراه وفي ذلك يقول بريخت " من اجل ان يتمخض التمثيل عن علة التغريب، ينبغي على الممثل ان... لايفكر بنقل المشاهدين الى عالم الغيبوبة او ان يسمح هو لنفسه بالانغماس في جو الغيبوبة ايضاً"[٢] .

لقد استطاع بريخت توظيف الملحمة الاغريقية التي تعتمد على سرد الملاحم التاريخية وفق منهجه الذي اثرَّ ان يقف عند تناول الملاحم كاحداث جرت في الماضي. ومسرحيات بطولية او الاستفادة من خصائص هذه الملاحم فقط، بل راح الى ابعد من ذلك بتناول مسرحياته قصصاً تاريخية ملحمية قديمة ومن خلال مصله التغريب وبابعاده الزمانية والمكانية يتغلغل في العقول ويقرب افكاره الثورية الداعية الى التغير والثورة على نظام الحكم الفاسد، ووفق هذا المضمون يحول مسار الاسطورة الذي يتناولها " وهذا بالضبط هو اساس المسرح الملحمي الذي يعتمد على الاسس المادية، ويؤكد بريخت قائلاً: " ليس المهم هو استثمار احساس ومشاعر المتلقي الذي لايعرف الهدف الذي تسعى اليه المسرحية مقدماً، بل يعرف نهاية وحتمية اخرى تجري فيها الاحداث بمسارات منحنية وبقفزات ايضاً" [٣] .

وهذا لايعني بأن بريخت ذو خيال محدود بل على العكس فأن جماليات الشكل في مسرحه تؤشر ذلك، وعلى الرغم من " ان سلطة الخيال تتساوى مع مرتبة العقل، الا ان بريشت اختار الشكل المرن لكي لايدع الخيال يسرح في عالم من الحركة الفعالة، وان مسرحه الملحمي يتوجه الى العقل الناقد والمتفحص وليس الى الشعور والاحساس" [٤] .

الجوقة

تشكل الجوقة اهمية كبرى في المسرح الاغريقي، فقد كان التمثيل عبارة عن استعراض تقوم به الجوقة والتي تتألف من عدة منشدين يقومون بالقاء الاناشيد الغنائية الراقصة في الاعياد

---

[١] مقار، شفيق، مصدر سابق، ص١٥٩.

[٢] رشيد، عدنان، مصدر سابق، ص٢٤٢.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٤١.

[٤] المصدر السابق نفسه، ص٢٤٠.

الدينية، وكان رئيس الجوقة هو الوحيد الذي يقوم بسرد الاحداث والمغامرات لآلهة الاغريق بينما يقوم افراد الجوقة بالقيام ببعض المداخلات الشعرية من وقت الى اخر اضافة الى عملهم الرئيس بالاستمرار بالرقص والانشاد، وتم اضافة الممثل الاول من قبل (ثيسبس)* الى الجوقة وهذه الاضافة والتغيير ادت الى ظهور تمثيل الاحداث وليس الاكتفاء بسردها باضافة الممثل الثاني والثالث مما ادى الى زيادة حوار الممثل.

مما تقدم ان اساسيات فن التمثيل هي الجوقة، وعلى الرغم من ظهور الممثلين وسيادة لغة الحوار والحركة بينهم في تشخيص الاحداث يبقى عمل الجوقة يحمل اهمية الممثلين نفسها وبذلك يقول ارسطو " ينبغي ان تعتبروا الجوقة كواحد من الممثلين، أي يجب ان تكون جزءاً عضوياً في الكل العام، ولها مشاركة حقيقية في الفعل"[١] .

ان عمل الجوقة واهميتها يختلف من مسرحية الى اخرى ولكنها بشكل عام مرافقة للعرض المسرحي من بدايته الى نهايته، وتعمل الجوقة على توضيح الزمان والمكان للاحداث وعلى النقد والتعليق على مجرى الاحداث وتميل عادةً الى جانب الخير من خلال تداخلها في مواقف معينة لتحكيم العقل والحكمة في تصفية الخلافات والنزاع.[٢] .

ولعل مايعطي للجوقة حضورها الفعال والمميز في الاعمال المسرحية هو تعدد اعمالها على المسرح فتارة تؤدي ادواراً تمثيله وتارة اخرى تنشد الشعر واخرى تقوم بالغناء والرقص مما جعل "من الجوقة ابلغ اداة مسرحية. وكان دور الجوقة يتباين بتباين المسرحيات، وباختلاف الاجزاء في المسرحية الواحدة، فقد كان افراد الجوقة احياناً مجرد شخصيات ثانوية تملأ المنظر، وتعبر عن افكار الجمهور المتنوعة" [٣] . ومن بين تعدد الادوار التي تؤديها الجوقة هو الدور الاول في المسرحية أي دور البطولة وهنا تكون الجوقة على هيئة مجموعة، " ففي

---

* **ثيسبس:** ولد بمدينة ماراثون في بداية القرن السادس، واهم تعديل ادخله هو اوجد (الممثل) لاول مرة في مقابل المغني والراقص لزيادة الاجزاء الحوارية، واحدث تغييراً في المنصة سمي (السقيفة) يستخدمها الممثل لتغيير ملابسه وطور هذا الاتجاه بعده بزيادة عدد الممثلين ثالوث الدراما الاغريقة، (اسخيلوس، سوفوكلس، يوربيدس) للمزيد ينظر: حمادة، ابراهيم، فن الغد، مصدر سابق، ص١٧١.

[١] حمادة، ابراهيم، فن الشعر، مصدر سابق، ص١٧١.

[٢] عبد الرحمن، بدوي، فن الشعر، مصدر سابق، ص٦٧.

[٣] ميليت، فردب وبنتلي جيرالدايدس، فن المسرحية، ت: صدقي خطاب، (بيروت: دار الثقافة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٦)، ص٦٨.

مسرحية (انتجوني) لسوفوكليس تجد الجوقة من الحكام من اهل طيبة، والذين ينكرون على انتيجوني اعمالها غير الشرعية، هم سبب عزلتها القاسية" [١] .

ومن المهام الاخرى التي كان تضطلع بها الجوقة وخاصة في المسرحيات الكوميديا وتضفي من خلالها صوراً جمالية في غضون التمثيل المسرحي هو ارتداءهم ازياء الطيور والحيوانات والاقنعة وتصويرهم للجو الخيالي في الكوميديا واشاعة البهجة والفرح لدى المتلقي في عالم يتصف بالفانتاسيا ولكسر الايهام الذي قد يصيبه ولايجاد حلاً قد عجز عن الوصول اليه في واقعه الاجتماعي[٢] .

وكذلك اضطلعت " بوظيفة اخرى تؤديها في اغلب الاحيان، الا وهي الجمهور، أي ان الكاتب المسرحي يجعل الجوقة تتجاوب مع الاحداث التي تحدث فوق المسرح بالطريقة نفسها التي يتوقع ان يتجاوب معها الجمهور"[٣] .

وفي هذه الوظيفة الحيوية تكون الجوقة عنصراً مهماً من عناصر كسر الايهام، فعلى الرغم من توتر الاحداث وحدة الصراع في الكثير من المتلقي المسرحية يشارك الجمهور الممثلين وعلى خشبة المسرح ومن خلال الجوقة، فمسرحية " اوديب ملكاً" لسوفوكليس " تبدأ بخطاب موجه من الملك الى ابنائه افراد شعب طيبة، أي الجوقة، فالجوقة في كثير من المسرحيات الاغريقية تمثل الشعب، وهي بوجودها المستمر في الاوركسترا تشترك في الاحداث اشتراكاً عضوياً، وتلعب دور المتلقي (المثالي)، وتنوب عن الشعب في آن واحد. ومسرحيات " اريستوفانيس" الكوميدية، مفعمة بنقاط التلاحم بين جمهور المتفرجين وما يجري امامهم في العرض المسرحي،.. حتى نجد هذا الجمهور.. وقد اندفع ليشترك مع الممثلين والجوقة في رقصة ختامية صاخبة او وليمة ماجنة"[٤] .

ولانجد أي قيمة فنية لأي عمل لولا وجود الجوقة وبمعنى آخر ان دور الجوقة بات عاملاً رئيساً لايمكن الاستغناء عنه، لاسيما ان الجوقة اعدت في تناول الشعراء الاغريق " من انجح الوسائل في توسيع المسافة الجمالية بين الخشبة والصالة، ان يخاطب الممثلون الجمهور الحقيقي

---

[١] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٢] ينظر: ابراهيم، محمد حمدي، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية، (القاهرة: دار الثقافة والنشر، مطبعة دار نشر الثقافة، ١٩٧٧)، ص١٤٦.

[٣] ميليت، فردب وبنتلي، جيرالدايدس، مصدر سابق، ص٦٩.

[٤] عتمان، احمد، قناع البريختية، مصدر سابق، ص٧٥.

مباشرة ودون اية موارية.. وهذه الوسيلة قديمة قدم المسرح ذاته، فهي علامة بارزة ومميزة في كوميديا بلاد اليونان وعلى رأسها اريستوفانيس"[١] .

يرى الباحث وفي ضوء تنوع وتعدد وظائف استخدام الجوقة في المسرح الاغريقي والذي تميز عن بقية المسارح الاخرى، وان اهمية الدور الذي ادته في تناول الاحداث وحسم الصراع جاءت منسجمة ومتوافقة مع تصورات وتطلعات بريخت واضحت للجوقة (الكورس) اهمية كبرى في مسرح بريخت حيث انها تمثل المجموعة والمجموعة تمثل صوت الشعب وكذلك جاءت ملحمية بريخت في المسرح تأصيل للروح الجماعية.

لقد طور بريخت استخدامه للجوقة على مستوى النص والاخراج، وتوسع في الابعاد والمضامين لعمل الجوقة حتى وان اقترب باستخدامها مع الاغريق فهي قد تكون على هيئة محكمة او مجموعة جنود او (كورس) معين او طبقة اجتماعية او راوي للاحداث، وفي كل الاحوال كان اهم عامل لدى بريخت من خلال استخدام الجوقة هو تحقيق اثر (التغريب) الذي يعد احد الاركان الثلاثة الذي قام وينهض عليها مسرح بريخت اضافة الى التأرخة والديالكتيك، فتراه قد استعان بعدة وسائل لاحداث هذا الاثر، ففي مسرحية (الأم)* يسعى بريخت ومن خلال بطلة المسرحية (بيلاجيا فلاسوفا) ** وتجسيدها لشخصية المناضلة وتحقيق مصلحة البروليتاريا من خلال الثورة على نظام الحكم الفاسد وعلاقاتها بالكورس الذي يؤدي دوراً ثورياً ايضاً تقديم الارشادات والمعرفة الى البطلة والجمهور في الوقت نفسه وفي هذه المسرحية " وكوسيلة تغريب-يستخدم بريخت جوقة المأساة اليونانية، هذه الجوقة التي تقدم –كما هو الحال انذاك- تعميمات اجتماعية ونصائح.. وهو يضع القصة الفردية لفلاسوفا ضمن العلاقة الاجتماعية الكبرى ويقدم تعميمات صحيحة. فهو يتوجه الى فلاسوفا والى الجمهور"[٢].

وتقوم الجوقة في مسرح بريخت وكما يحدث في المسرح الاغريقي بمقاطعتها للحدث والتساؤل مباشرة مع الجمهور بل تذهب الجوقة البريختية الى ابعد من ذلك بالتدخل في التنويه عما سيحدث خاصة عند تصاعد الاحداث والفعل الدرامي وقبل وقوع الحدث او الفاجعة

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٨٠.

* **الام:** مسرحية اعدها بريخت عن روايةى مكسيم غوركي (الأم).

** **بيلاجيا فلاسوفا**: بطلة مسرحية الام لبريخت، والدة عامل وارملة عامل، ام ثوري تصبح هي نفسها ثورية، تتعلم وتعلم النضال الطبقي البرولتياري، وتقف مع العمال في النضال من اجل اسقاط الحكم. بريخت، برتولد، مسرحية الام، ت:نبيل حفار، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٥)، ص٧.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٧.

للمحافظة على يقظة المشاهد، وقد تعمل الجوقة على تعميق الصراع بين الاطراف المتنازعة بعيداً عن التعطافية واستحواذ المشاعر، بل وفق منهج بريخت الذي يدعو الى النقد الجدلي " فأن الجوقة لاتقف ببساطة الى جانب الحدث بل هي جزء عضوي من المضمون، من قصته المسرحية، لانها (عضو جوهري من الكل)، كما طالب ارسطو، تقوم الجوقة بالتعليق، كما هو الحال في المسرحيات التعليمية، ولكن بالاضافة الى هذه المهمة السابقة، تقوم الجوقة بدفع الحدث الى الامام"[١] .

ان اهم ما يدعو اليه بريخت في تأثير الجوقة هو مناقشة الاسباب للحوادث او الحالات وليس النتائج ولكي يستطيع ايصال افكاره الى المشاهدين، فأنه يعمل على اثارة التساؤلات وتصحيح الافكار المخطوءة، وفي مسرحية الام يؤكد ذلك، " فعندما تبدأ الفلاسوفا بالتصرف بشكل ثوري تقوم الجوقة بتعميم شكل السلوك-مستقية امثلتها من النضال الطبقي البروليتاري من المهمات التي كان يجب حلها-للجمهور. عندها تقف الجوقة معها على طرف واحد من التناقض الاجتماعي الاساسي الذي يصبح التناقض الرئيسي في المسرحية"[٢].

ومثلما كانت الجوقة في المسرح الاغريقي تمثل الحراس مثلاً ففي مسرحية (رجل برجل) استطاع بريخت توظيف الجوقة على شكل مجموعة من الجنود ولكن شتان بين التوظيفين، فلقد اوضح بريخت ومن خلال الدور الذي اداه الجنود بعلاقتهم مع بطل المسرحية (جالي جاي) كيفية ان يكون المرء مسؤولاً عن تشكيل شخصيته المتضررة وفي مرحلة متطورة، مؤثراً تأثيراً قيادياً في المجتمع لمواجهة تيارات الحرب الامبريالية، المستحوذة على طبقة بشرية مسحوقة وضعيفة الارادة والقدرة، وتأتي هذه الصورة من خلال الجوقة بوصفهم آلة الحرب وحواراتهم (واغانيهم في حانة بغبيك)* تصور لنا ذلك الاضطهاد وعدم وجود قانون يحمي البشر، وفي هذه المسرحية بدأ بريخت هجومه الضاري ضد الدراما القديمة القائمة بثبات معتاد على المسرح، بل كان تقديمه للمشكلات نفسها البطل المتفرد، بمواصفات مخالفة على النقيض من التقليدية الكلاسيكية واكثر تماشياً مع ايقاع العصر ومتطلبات الواقع، وعليه فمسرحية (رجل

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٧-٨.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **اغنية الجنود** (في حانة بغيبك)/ سافر في دبابة الارملة بغيبك/ ونحن ندخن ونأكل افاعي الماء السوداء/ على طول جبهة الزنوج/ من دالهي وحتى كامانكورا/ وان افتقدت احداً لفترة طويلة/ ستجده جالساً في دبابة الارملة بغيبك.

للمزيد ينظر: بريخت ، برتولد، مسرحية رجل برجل، ت: نبيل حفار، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص٢٨.

برجل) تعتبر خطوة بالنسبة لبريخت نحو توضيح البحث الجاد والتعريف بمجموعة الجنود و (جالي جاي) الذي تحول ومن خلال التطور السلبي قاطع طريق، وهكذا استطاع ان يتناول الانظمة الامبريالية وعدم حرصها على الانسان وتسخيره لادامة آلة الحرب، وتعرية هذه الانظمة من خلال نموذج الانسان الجديد، الذي سيغير الآلات ولن يدع الآلات تغيره[١].

ان المتابع لاعمال بريخت يجد ان الكثير من اعماله تختتم باغنية تؤديها الجوقة ونرى ان مثل هذه الاغاني تحمل في طيات ابياتها الشعرية الكثير من المضامين الفكرية والتعليمية وتعزز الثقة لدى المتلقي بأن المستقبل يحمل كل الطموحات والتطلع بالتغيير والانقلاب على الواقع الفاسد، وهذا مانجده متجسداً في اعمال برخيت حيث لم يعد يثق في خلق مسرح ثوري لمجرد اختيارية التجديد والحرفية (التقنية) بقدر مايكون المنطلق نابعاً من تناول الفكرة بهدف تأكيد التغيير ومضمون يتحدد من خلال الشكل المناسب لاستقطاب الجماهير.

ومن الاساليب المسرحية الاغر يقية التي استفادمنها بريخت هو (كسر الايهام)، فأن الخلط بين المسرح والصالة ليس غريباً عن المسرح الاغريقي، ومعنى الايهام المسرحي في اللغات الاوربية جاءت من الفعل اللاتيني illudere ومعناه (العب بالشيء)، أي ان المسرح في الاساس لعبة play، وما يهمنا أن بريخت عَّدالمسرح لعبة، وقد وظف هذا العنصر في مسرحه ولغرض عدم الاندماج في الاحداث ودعوة الجمهور للتساؤل والنقد والتدخل في مجرى الاحداث ضمن تفكيره وتساؤلاته فهناك نوع من المسارح يتظاهر بالايهام ومسرح يكتفي بتقديم فرصة للنشاط الخيالي فمسرح (سوفوكلس) الاسطوري ليس ايهاماً لان المتلقي لايصدق كل مايعرض عليه من اساطير خيالية، ومن الاساليب التي تعمل على كسر الايهام في المسرح الاغريقي هو دور (الحمقى) في بعض المسرحيات، وهي كسر حالة الرتابة التي ترافق العمل من خلال حوارات الحمقى التي تنم عن ذكاء بالغ وحكمة عميقة، فهذا الدور هو دعوة للمتفرج لكي يتدخل بعقله وفطنته فيما يشاهد، ولعل الخلط بين الوهم والحقيقة في مثل هذه الشخصيات يشكل ضرباً من ضروب كسر الايهام[٢].

يتضح مما تقدم ان بريخت استفاد من الكثير من عناصر المسرح الاغريقي واحدث تغييراً جذرياً في المسرح المعاصر، مستفيداً من بعض عناصر المسرح الارسطي التي مارسته الدراما الاغريقية فالتغريب بالوسائل التي استخدمها المسرح الارسطي والاغريقي استخدم ولكن ليس بنفس المعاني والاسلوب الذي ذهب اليها بريخت.

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٣-١٤.

[٢] ينظر: عتمان، احمد، قناع البريختية، مصدر سابق، ص٧٢-٧٧.

حيث نرى ان بريخت في كتابته للنصوص المسرحية قد ادخل عنصر التغريب، وفي النصوص التاريخية والملحمية التي تضمنت هذا العنصر سعى بريخت لتطبيق نظريته المسرحية ومعرفة مدى استجابة الجمهور اليها، ففي مسرحية (كوريولانوس) التي تناقش مشكلة العلاقة بين القائد والشعب، ناقشها وادار احداثها في المجتمع الروماني القديم، وبحكم اثر التغريب جعل المتلقي متحمساً واكثر جدياً للوقوف موقف الضد من القائد الروماني القديم، والذي اوحى من خلال شخصيته الفاشية الهتلرية، ومن خلال هذا التغريب استطاع بريخت تجنب شرور النظام، انذاك.

واعمال اخرى، تحمل الابعاد والمضامين نفسها مثل مسرحية سوفوكلس " اوديب ملكاً" وقد قدمها في عرض جماهيري في الهواء الطلق، من ذلك يتبين بأن بريخت يلتقي مع المسرح الاغريقي بمرجعيات مختلفة ومتنوعة ساعدته نموذج مسرح يختلف في مرماه عن المسرح الارسطي الذي ابعد المسرح عن رسالته الانسانية واصبح منفذاً لتوطيد ولاء الشعب للبرجوازية فقد جاء بريخت كاشفاً الستار عن كل دهاليز الظلم واستعباد الانسان وظلمه.

المسرح الاليزابيثي*

قبل تسليط الضوء على اهم العناصر والاساليب التي استفاد منها بريخت من الدراما الاليزابيثية لايد من اعطاء صورة مبسطة عن مواصفات المسرح الاليزابيثي، فقد تميز هذا العصر بوفرة كتابه ومسرحياته والذي خلق هذا التميز هو ان الكاتب المسرحي كان يكتب اعمالاً تتضمن المشكلات الاجتماعية وتطلعات الفرد وارضاء ذوقه مما اعطى للجمهور دوراً لتطوير هذه المسرحيات، ومن بين خصائصه هو اعتماده عنصر المفاجأة ولغرض كسر الايهام وجعل المتلقي متنبهاً يستخدم هبوط الالهة والملائكة الطائرة ومن خلال سير الاحداث على مختلف النصوص والطريقة المعتمدة للمثلين هي سرد الاحداث[1].

ولعل من ابرز خصائص هذا المسرح هو كونه مسرح مكشوف في الهواء الطلق وجمهوره يقف في ساحة عامة وفي بداياته لم تستخدم الستائر ومقسم الى ثلاثة اقسام اهمها خشبة المسرح الخارجية او المنصة الذي يتم عليها الفعل المسرحي وهي عبارة عن مصطبة منخفضة ممتدة الى وسط الجمهور الواقف في الساحة، ولعل في هذه الخاصية ميزة، حيث توفر

---

* **الاليزابيثي:** نسبة الى ملكة انجلترا (اليزابيث) والتي حكمت للفترة من ١٥٥٨ الى عام ١٦٠٣، ودعمت المسرح في حكمها، والمسرحيات التي اطلق عليها اسمها كتبت في الثلث الاخير من حكمها. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص١٨٣-١٨٥.

[1] ينظر: ميليت، فردب وبنتلي، جيرالدايدس، مصدر سابق، ص٩٦-١٠١.

للمثل قدراً من الاتصال بالجمهور ومن خلال وقوفه وادائه وسط الجمهور وهناك نوعان من المسارح، (دور المسرحيات العامة) و (دور المسرحيات الخاصة) وان معظم المسرحيات كتبت للمسارح العامة[١].

لقد شهد المسرح الاليزابيثي تطوراً وتجديداً اثر بشكل بالغ في توجهه واهدافه من خلال مضمون المسرحيات التي تناولت اتجاهين، الاول، الاتجاه الرومانسي التي اضطلع به (شكسبير) والاتجاه الثاني الواقعي الذي تميز به (بن جونسون)* ويضاف اليهم الكثير من الشعراء، وقد استفاد الشعراء من القصص الشعبية القديمة في تناول موضوعاتهم وان مسرحياتهم " كانت تأخذ دائماً حبكتها من القصص او القصائد او التاريخ، وكلها كانت شائعة في ذلك الحين. وهي في هذا تشبه معظم روائع المسرح، وكان من النادر ان تكون هذه المسرحيات مما نطلق عليه صفة " مبتكرة تماماً"[٢] .

وعلى الرغم من انتماء المسرح الاليزابيثي الى المسرح الارسطي، لكنه حملَّ اساليب فنية جعلت بريخت يتوقف وقفة تأمل مع هذا المسرح وكتابه المسرحيين الذي وجد بريخت بكتاباتهم الجمع بين اتجاهين تناولتها اعمالهم المسرحية والتي فرقت بين الوهم وبين ماهو حقيقي والجمع بين المأساة والملهاة وبين ماهو واقعي وماهو ديني والاتجاه الثاني تداخل خشبة المسرح مع الصالة والعمل على زيادة وعي المتلقي ومايؤكد تأثر بريخت بالادب الاليزابيثي فقد كتب بعض المسرحيات يرجع اصلها الى هذا المسرح ومنها " ادوارد الثاني" لشاعرها (كريستوفر مارلو)*, (يوليوس قيصر) لشكسبير. ومن الاساليب الفنية الذي تميز بها المسرح الاليزابيثي والتي استفاد منها بريخت قدرته الهائلة على كسر الايهام وتضمينه عرض داخل العرض المسرحي الاصلي وفي الكثير من الاعمال المسرحية الذي شهدها هذا العصر.

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٠٢-١٠٣.

* **بن جونسون**: ١٥٧٢-١٦٣٧، مؤلف مسرحي انكليزي، واصل العمل زهاء اربعين عاماً مسرحياته الملهاة من كل نوع المأساوية والساخرة والمقنعة، اشتهرت اثاره بقوتها الفكرية وصدقها وصراحته في التعبير عن ارائه من اهم اعماله (كل انسان ومزاجه، فولبوني، عبد القديس، المرأة الصامتة) للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص٢٨٧-٢٨٨.

[٢] ميليت، فروب وبنتلي، جيرالدايدس، مصدر سابق، ص٢٢١-٢٢٢.

* **كريستوفر مارلو**: ١٥٦٤-١٥٩٣، كاتب مسرحي من العصر الايلزابيثي، حياته قصيرة ومتقلبة، حصل على الشهادة العالية سنة ١٥٨٣، ارتابو في ارائه الدينية التي اتسمت بلون احادي، اتهم بالتآمر والخيانة، قتل في التاسع والعشرين من عمره، كتب عدة مسرحيات منها (تيمورلنك الكبير، يهودي مالطا، ادوارد الثاني، الدكتور فاوست). للمزيد ينظر: فارجاس، لويس، المرشد الى فن المسرح (الدراما)، ت، احمد سلامة محمد، ص١٠٠.

كسر الايهام

لعل من اهم اساليب المسرح الملحمي في المحافظة على يقظة الجمهور هو اعتماده على كسر الايهام في اثناء الاحداث، ولقد استطاع بريخت ان يستفيد من المسرح الاليزابيثي في صياغة هذا الاسلوب وخاصة في مسرحيات الملهاة التي تعددت فيها اساليب كسر الايهام والتي ساعدت الجمهور على التصور والتخيل وعدم الاندماج مع الحدث، وجاء تعدد هذه الاساليب نتيجة تضمين مثل هذه المسرحيات لاكثر من توجه متناقض في العمل نفسه فقد "تميز المسرح الاليزابيثي بميزة قوية هي قدرته على مثل هذا الخلط بين الاسلوب الطقوسي والاسلوب الواقعي من ناحية-والتراجيدي والكوميدي من ناحية اخرى"[١] .

ولعل العلاقة بين الجمهور وخشبة المسرح الممتدة الى وسط الجمهور، جعلت الكثير من الشعراء المسرحيين ان يفكروا باشراك ومخاطبة الجمهور في مثل هذه الاعمال والذي تنوعت اساليب تأثيرها " ففي بعض المتلقي الهزلية ذات الطابع الشديد في قلب مسرحية " دكتور فاوست" ... والاختيار الاخلاقي البسيط الذي مر به فاوستوس يغلفه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التي يدعو بها (مارلو) المتتلقي للتورط في خيالاتهم الشريرة"[٢] ودعوة الجمهور هنا ليس فقط لضمان كسب التأييد سواء كان سلباً ام ايجاباً، بل لكسر الايهام من خلال مزج الدراما الكوميدية والتراجيدية واشراك الجمهور.

ولقد تفاعل الجمهور الاليزابيثي بقدر كبير مع هذا النوع من العروض المسرحية والذي جمع مابين الواقعي والخيال واصبح امر ارتياد المسرح امراً ملحاً من جميع شرائح المجتمع لما تثيره هذه المسرحيات من اسئلة تخص امور الحياة التي يعيشونها وبتكنيك يريح المتلقي ويدهشه من خلال وسائل كسر الايهام المتعددة كالموسيقى والاغاني وادخال الارواح والاشباح فبالوقت الذي كان المسرح " يمد جمهور النظارة برغبتهم في الحدث والعرض المثير كان في الوقت نفسه يدعو رواد المسرح الى وليمة فاخرة من الكلمات ويضع اسئلة صائبة عن الحياة والموت تعكس بصفة عامة حياتهم وايامهم بطريقة رائعة للغاية"[٣] فلقد نجح الشعراء وكتاب المسرحيات في خلق مثل هذه العلاقة بين المسرح والجمهور " وكانت كل المسرحيات

---

[١] عتمان، احمد، مجلة فصول ، مصدر سابق، ص٧٣.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٧٣.

[٣] فارجاس، لويس، مصدر سابق، ص١١١.

الاليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الايهام المسرحي، وتمتع الجمهور انذاك بقدرة متميزة على القفز مع العرض المسرحي من لحظات الواقعية الى لحظات الخيال"[١] .

لقد تعددت وسائل كسر الايهام في المسرح الاليزابيثي ولعل من بين هذه الوسائل الذي لاقت استحسان المتلقي وتفاعل معها هو استخدام العنصر السردي الواقعي جنباً الى جنب مع العنصر القديم وهو الطقسي، مما ادى ذلك الى خلق مسافة تبعيدية بين الحدث والمتلقي بالوقت الذي يتم توظيف وسائل اخرى لتوطيد العلاقة بين المسرح والجمهور، ومثل هذه العلاقة مايسعى اليها بريخت بامكانية التواصل بين الواقع الفعلي وقابلية الناس لتصديق مايعرض عليهم من موضوعات خيالية تدعوهم الى فهم مايجري من حولهم من احداث من دون الانغماس مع هذه الاحداث الذي يفقدهم عامل التساؤل والبهجة والتسلية[٢] .

ومن بين الحالات الاخرى التي اضطلع بها المسرح الاليزابيثي في هذا التوجه هو القاء بعض الممثلين حواراتهم واداء حركاتهم من بين الجمهور ولحين الصعود الى خشبة المسرح مما يعطي انطباعاً بأن الجمهور اصبح مشاركاً وجزءاً من العمل، وفي ذلك ما يراه بريخت مشاركة فعالة في يقظة الجمهور والعمل على الغاء (الجدار الرابع)* الذي يتصف به المسرح الارسطي ولديمومة التواصل وكسر الايهام وكي لايستغرق المتلقي ويذهب في غيبوبة لايعي منها الا بعد النيل من نفسيته، فنرى ان مثل هذه الاساليب المتعددة والمعبرة قد وظفها بريخت في مسرحه الملحمي وفي كل الاعمال المسرحية التي جسدت في مسارح المانيا ولاتزال تجسد في كل الاعمال الملحمية التي نراها، فأن مثل هذا التداخل لم يكن وليد المصادفة لدى بريخت في نهجه المعروف بل عن المام كافٍبتجارب من سبقوه ولم يضع نصب عينيه على ان تكون وظيفة الفن –للفن بل للفن وظيفة اجتماعية كبرى فهو يقول " لقد اصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لايحاولون تفسير العالم فحسب. بل اولئك الذين يرغبون ايضاً في تغييره .. لقد اصبح المسرح يقوم بدور المعلم" [٣] والتغيير لايحدث من خلال نافذة سحرية تطل على الواقع

---

[١] عتمان، احمد، مصدر سابق، ص٧٣.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **الجدار الرابع:** مفهوم من مفاهيم المسرح الطبيعي ويعني افتراض وجود حائط وهمي ممتد على طول الستارة الامامية، ومن خلال هذا الحائط المتخيل يشاهد المتفرجون الاحداث الممثلة على المسرح كما لو انها نسخة اصلية عن الحياة، اما بريخت فيعتقد بوجوب ازالة مايسمى بالحائط الرابع، وتحطيم كل مايوحي بالايهام. للمزيد ينظر: حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص١٢٥.

[٣] برتولد، بريخت، المسرح الملحمي مسرح تسلية.. ام مسرح تعليمي، ت: يسرى خمس، مجلة المسرح والسينما، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، السنة الخامسة، العدد (٥٨)، ١٩٦٨)، ص٣٥.

بل من خلال المشاركة الفعالة وان يكون لكل منا دوره الايجابي والبناء في المجتمع وهكذا نجد ان اشراك الجمهور ينبع من تلك الرؤية.

وشواهدنا على ذلك كثيرة في مقاطعة الحدث الدرامي والتدخل في سير الاحداث، ففي مسرحية (بومونت)[*] " فارس بيستل المحترقة" نجد قسماً من المتفرجين يصعدون الى خشبة المسرح ويختلطون بالممثلين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسة، وقسماً من المتفرجين يكونون اقرب الى احداث المسرحية بجلوسهم على خشبة المسرح، فأن مثل هذا التداخل بين الممثلين والمتفرجين الوهميين ممن انتحلوا شخصيات المتفرجين والذين يمكنهم ذلك من التحدث بلسان المتفرجين الحقيقيين، هذا التداخل هو مشاركة فعالة للجمهور في تشغيل ذهنيتهم وصفة مميزة لهذا المسرح بكسر الايهام[١] .

ومن الشواهد الاخرى المهمة لهذا المسرح في كسر الايهام هو ان يقوم احد الممثلين بتعريف نفسه ويعلن للجمهور انه يقوم بتقديم دور مقدم النص المسرحي، وهذا ما دعا اليه بريخت واستخدامه لشخصية (الراوي) في الكثير من اعماله، كوسيلة سرد ترغم المتلقي على ان يكون واعياً ومدركاً لمسؤوليته بوصفه مفسراً وحكماً في ما يشاهد. فأن لمثل هذه الوسيلة كان لها اهميتها في تخفيف حدة الصراع وعدم التمادي بالوهم المسرحي الذي يسيطر على الجمهور في بعض المسرحيات التي تتخللها مشاهد العنف والخوف في المسرح الاليزابيثي.

وعلى الرغم من التزام مسرح شكسبير بالدراما الارسطية الا ان هناك امثلة كثيرة على كسر الايهام عند (شكسبير) وما يحدث في مسرحية (ترويض النمرة)[**] بالمشهد الذي يجمع كيتي وتيروشيو ومضيفة الخان وكريستوفر سلاي السمكري المخمور واللورد الذين كانوا يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح، والحلم الوهمي يشكلان علامات مهمة بهذا الاتجاه وكذلك مايحدث في مسرحية (أنتوني وكليوباترا)[***] حيث كان صبياً يمثل دور كليوباترا على المسرح ومن خلال التلاعب بالالفاظ في النص الشكسبيري يسخر الممثل من الشخصية التي يمثلها

---

* **بومونت:** كاتب مسرحي انكليزي كتب في الرعويات والملاهي المفجعة بين اعوام ١٦٠٨ و ١٦١٤، له مسرحيات (الراعية الوفية، فيلاستر، فارس المدفئة المشتعلة).

[١] ينظر: عثمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٤.

** **ترويض النمرة:** مسرحية رومانسية كتبها شكسبير عام ١٥٩٣.

*** **انتوني وكليوباترا:** مسرحية تاريخية الفها شكسبير عام ١٥٩٣.

ويتنـدر بـدوره بـل بشخصـه عـن طريـق اللعـب بالالفـاظ، ممـا احـدث ذلـك تـداخلاً ودوراً

للجمهور لممارسة وظيفة مهمة بوصفه حكماً ومحلفاً في مسرح (جلوب)*، حيث ان التندر في الكلمات ينال الجمهور نفسه واداء الصبي لهذا الدور يؤكد ذلك ويقربنا مما يطلبه بريخت من ممثلي المسرح الملحمي، يضاف الى ذلك ان في الكثير من المسرحيات الشكسبيرية تكثر الاحاديث الجانبية الصريحة او الضمنية وبذا نلمس وجود حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد وخير دليل على تلك الاحاديث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها، ونجد ان لكل حدث علاقة مع الجمهور يختلف عن الحدث الاخير وخاصة في حكم الجمهور ولكنه بالنتيجة مكمل له[١] .

وعلى الرغم من هذه الاشارات لعوامل كسر الايهام بمسرح شكسبير فهذا لايعطي انطباعاً على ان اعمال شكسبير تستحوذ على الفكر وتخاطبه بل هي اعمال تناجي الوجدان وتستحوذ على تعاطفية المتلقي فقد كان يرضي الجمهور على اختلاف فئاته وشرائحه وتنوع أعماره واعماله في المسرح الاليزابيثي ودراما شكسبير استمدت حياتها من الدراما الاغريقية من حيث البناء والحدث والحبكة ومن يشاهد اعماله يرى بأن المسرح صورة مصغرة للحياة حيث " يضمن شكسبير في كل مسرحياته ايمانه بالطبيعة الخاصة للعرض المسرحي وفي احيان كثيرة يصرح بها في مقاطع تتأمل العلاقة بين المسرح والحياة.. اذ يقول: ما الحياة الا مسرح كبير، وما البشر جميعاً نساء ورجالاً سوى لاعبين... وكل انسان يلعب في وقته المخصص ادواراً عدة"[٢] وما من مشاهد يشاهد اعماله الا واصابه التوتر والانفعال والحزن على مايجري من احداث، وما يسعى اليه بريخت هو تنشيط الذهن الذي لانراه موجوداً في اعمال شكسبير، بينما باقي المؤلفين والمسرحيين الاليزابيثين استطاعوا ان يفرقوا بين ماهو ايهامي وغير ايهامي وهذا ما اقتناه بريخت وتواءم معه من هذا المسرح.

---

* **جلوب:** مسرح اليزابيثي شيد عام ١٥٩٩، وهو المسرح العام، مثلت عليه اكثر مسرحيات شكسبير.

ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ص٢٢٨،٣١.

[١] ينظر، عتمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٣-٧٥.

[٢] هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صلبية، (الشارقة، مكتبة المسرح، منشورات مركز الشارقة، ٢٠٠٠)، ص٣٣.

٢- عرض داخل عرض

ان من اهم الاساليب التي التجأ اليها بريخت وتضمنت رؤيا حديثة في كسر الايهام والتغريب في آن واحد هو تضمين العرض المسرحي عرضاً آخر، أي بمعنى تمثيلية داخل التمثيلية او مسرحية داخل المسرحية الرئيسة، وهذا الاسلوب كان متبعاً في بعض الاعمال المسرحية الاليزابيثية والتي من خلالها نسج بريخت هذا الاسلوب، فعلى الرغم من ان الدراما الاليزابيثية اعتمدت على الاحداث المأساوية وتناولت قصص الحب المفجعة والمؤثرة الا انها تناولت هذه الاحداث باساليب تختلف عن تناول مثل هذه الاحداث في المسرح الارسطي ولعل في هذا اللغز ماجعل المسرح الاليزابيثي يتمتع بصفة الشمولية، فنرى اثناء تصاعد الاحداث وحَّة الصراع في المسرحية الرئيسة تظهر لنا احداث داخلية او انعطافة في مجرى الاحداث تشكل عرضاً جديداً داخل العرض الرئيسي ويكون مكملاً ويسهم بصورة مفاجئة في كسر الايهام واثارة الدهشة لدى الجمهور من خلال الحدث او العرض الجديد غير المتوقع، " فافراد البلاط الذين يشاهدون مبارزة كلاوديوس مع هاملت في المسرحية الداخلية هي الرأي العام الذي يرغمه في النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية...، وفي مسرحية " ماكبث" ينقسم جمهور الخشبة الذي يكتشف جريمة قتل (دنكات) الى اربعة اقسام... انها اذن اربعة اختيارات مطروحة، واربعة انواع من المشاهدين، وبينما كل مجموعة منها تراقب الاخرى فاننا نحن المتفرجين الحقيقيين في الصالة نتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد" [١] .

ان اهم مايثير الانتباه في هذا الاسلوب هو ان العرض داخل العرض الرئيس تكون احداثه غير حقيقية ومصطنعة تبعد الجمهور عن الايهام الذي يخلقه العرض الرئيس، ومن خلال المزج والتوفيق بين الايهامي واللايهامي تتولد لدى المتلقي عجينة من المفاهيم المنشطة للذهن، وبذلك يستطيع المتلقي ان يفكر بصورة خيالية ورمزية، ففي مسرحية " المأساة الاسبانية" (لتوماس كيد)* كان شبح اندريا يتابع عن كثب مايجري من احداث في العرض الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي الانتقام، وتبقى مسيرة العرض الخارجي والداخلي محسوسة للجمهور

---

[١] عثمان احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٥.

* **توماس كيد:** (١٥٥٨-١٥٩٤)، كاتب مسرحي انكليزي، كتب مسرحيات من نمط مسرحية داخل مسرحية، اشهر مسرحية له هي (المأساة الاسبانية) وان موضوع هذه المسرحية وخطها العام يكفيان للتدليل على ان شكسبير ربما استخدمها كاساس بنى عليها مسرحية هاملت، شهرته خسفت بسبب شهرة زميله ماركو الاحدث سناً. للمزيد: ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ص٣٠٤.

طوال وقت العرض، وفي هذه المسرحية تتولد مسرحية ثالثة داخل المسرحية الداخلية نفسها من خلال التمثيلية التي يعدها هيرونميوس للانتقام من قاتل ابنه، وهنا يجري المزج بين الايهام واللايهام والخيال والحقيقة بطريقة مذهلة تفسر لنا براعة المسرح الاليزابيثي وتمكنه من دس اكثر من مسرحية او عرض داخل المسرحية الرئيسية ولعل في ذلك محاولات ناضجة لخلق مسافات تبعيدية بين الصالة وخشبة المسرح[١] .

يرى الباحث ان بريخت استطاع ان يقتبس هذا الاسلوب من المسرح الاليزابيثي بتضمينه العرض داخل العرض او مسرحية داخل مسرحية في الكثير من اعماله وقد اعتمد كثيراً على هذا الاسلوب الاليزابيثي في ضمن استخداماته لكسر الايهام وتغريب الاحداث والاخير عادة ما يكون عاملاً اساسياً عند بريخت في كسر الايهام ايضاً، فلو نأخذ مثلاً على الكثير من حالات العرض داخل العرض مسرحية " الانسان الطيب من ستسوان" * ومن خلال تبدل شخصية (شن-تي) بطلة المسرحية وتحولها الى شخصية (شوي-تا) ابن عم لها، وعلى هذا النحو تصبح بديلاً لنفسها، ومن هنا يبدأ عرض جديد داخل العرض الرئيس او مسرحية داخل المسرحية الرئيسة وبمساعدة القناع الذي ترتديه فأن الجمهور يرى عرضين متوازيين في الاحداث، ولعل بريخت في تبنيه هذا الاسلوب اراد ان يعبر عن فلسفته الحديثة في المسرح، اذ ان مهمة العرض داخل العرض في فلسفة بريخت هو ان تجعل المتلقي يدرك انه امام عرض مسرحي تمثيلي ليس غير، او بمعنى آخر اراد من طرحه العرض داخل العرض للمتفرج ان ما يجري امامه تمثيل وتمثيل فحسب. مثال اخر مايحدث في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية).

ونرى من خلال استخدامه لهذا الاسلوب انه قد نجح بتضييق المسافة الجمالية في عروضه المسرحية وسعى الى تقديم صورة واضحة وصريحة للواقع المعاصر، وضرورة تغييره بعيداً عن الاحلام وبعيداً عن المثالية الخاصة التي يقدمها قدامى كتاب البرجوازية باعمالهم التقليدية.

المسرح السوفيتي

---

[١] ينظر: عثمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٥-٧٦.

* **الانسان الطيب من ستسوان**: مسرحية جادة الفها بريخت مابين اعوام ١٩٣٨-١٩٤١ وعرضت اول مرة في زوريخ عام ١٩٤٢، تتناول احداثها قصة ثلاثة الهة يزورون الارض بحثاً عن (انسان طيب) وهو شيء نادر للغاية، سكان المدينة لايقبلون بأبوابهم، ولايرضى باستقبالهم سوى شخص واحد هو العاهرة (شن-تي) والذي من خلالها تبدأ احداث المسرحية للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، مسرحية الانسان الطيب في ستسوان، ت: عبد الرحمن بدوي. كذلك ينظر: ثروت، يوسف عبد المسيح، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: المكتبة العصرية، ي ت)، ص١٠٥-١١٢، (الكويت، وزارة الاعلام، من المسرح العالمي، ١٩٧٧)، ص١٤٥-٣٠٢.

(فسيفولد ميرخولد)*

كان للاحداث السياسية والاضطرابات الداخلية الروسية دور مهم في هجرة الروس الى المانيا في بداية القرن العشرين وقد استمر تدفيق المهاجرين هذا الى الغرب عموماً والمانيا بشكل خاص وقد كان من بين هؤلاء المهاجرين الكثير من المفكرين والشعراء والفنانين الذي استطاعوا ان ينقلوا تجربتهم ويعطوا الغرب وبشكل متزايد افكاراً جديدة عن الفنون التشكيلية والادب والموسيقى والمسرح، وقد كانت (برلين) المحطة الاساسية للهجرة الروسية في اثناء الحرب العالمية الاولى وثورة ١٩١٧ والحرب الاهلية وقد استقر في برلين اكثر من (٧٠.٠٠٠) روسي تقريباً، وقد قامت الطبقة المثقفة من المهاجرين الروس بتشكيل جمعية اصدقاء روسيا الجديدة واستطاعت هذه الجمعية اصدار مجلة " روسيا الجديدة" وفي عام ١٩٢٥ صدر عدد خاص كرس للمسرح في الاتحاد السوفيتي وبشكل خاص هو (مسرح ميرخولد) واثار هذا العدد ردود افعال عديدة من مقابلات ومقالات في الصحف على عروض ميرخولد المسرحية، فقد وجد النقاد ان هذه العروض تقدم اخر ماتوصل اليه ميرخولد من اكتشافات مسرحية، وتوالت بعد ذلك العديد من الدراسات والتي نشرت في الكثير من الصحف والمجلات تتضمن تجديدات ميرخولد ومسرحه ذي الوسائل الابداعية[١] .

---

* **ميرخولد، فسيفولد**: (١٨٧٤-١٩٣٩) ممثل ومخرج روسي انضم الى مسرح موسكو الفني عام ١٨٩٨ والذي كان يقوده ستانسلافسكي وبين عام ١٩٠٢ و ١٩٠٥ يتجول في المدن الروسية مع جمعية الدراما الجديدة التي اسسها ممثلاً ومخرجاً وقد وضع مع هذه الفرقة لمساته الاولى في اهتماماته التجريبية ودعوته الى تحديد الفن المسرحي من الطارئ عليه، ومحاولته التركيز على الحركة الحسية، واعتبارها اكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية، اخرج عدة مسرحيات لمايكوفسكي منها (بقة الفراش) و (الحمام العمومي)، تعاون مع ترتياكوف عام ١٩٢٢ بانشاء فرقته الخاصة اضافة الى (استوديو الممثل) من اهم الاعمال المسرحية التي اخرجها وعرض قسم منها في المانيا وتضمنت نظريته الجديدة بتضمين العناصر اللفظية داخل الحركة والايماءة هي (الديوث الشهم، الارض الهائجة، الكفالة، الغابة، المدرس بيوبس، زئير الصين) من المواقف المهمة في حياته لقاؤه بريخت عام ١٩٣٥ والتي من خلالها نعرف ميرخولد على بريخت كمجدد ويمتلك منهج مسرحي يلتقي كثيراً مع ميرخولد، القي القبض على ميرخولد عام ١٩٣٩ واعدم باليوم التالي لصدور الحكم عليه. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، ج٢، (بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١)، ص٣٧٦-٣٧٧.

[١] ينظر: بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، ت: فايز قزق، (سوريا، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧)، ص٢٢-٢٥.

وفي عام ١٩٢٨ نشر المخرج (برنارد رايخ)* مقالة وضح فيها اسلوب ميرخولد المسرحي القائم على الايماءة، والحركة الجسدية ذات الدلالة الاجتماعية، وهو الاسلوب الذي يجسد سلفاً حلم بريخت غير المدرك بعد، يضاف الى ذلك العديد من المقالات والمعلومات الذي كان مصدرها اصدقاء بريخت قد ساعدته للتعرف على مسرح ميرخولد والمسرح السوفيتي عموماً، وباستضافة المانيا مسرح الفرقة بموسكو ومسرح موسكو الفني ١٩٢٣ و ١٩٢٦و ١٩٢٨ وفي سنة ١٩٣٠ قدم ميرخولد مع فرقته المسرحية مسرحية " زئير الصين" ومما لاشك فيه ان بريخت قد تأثر لدرجة الانبهار بمسرح ميرخولد وعرض مسرحيته ومايؤكد ذلك انه دافع عن ذلك العرض ضد هجوم النقاد المحافظين، ومما يجدر الاشارة اليه ان ميرخولد وفي عام ١٨٩٩ عمل ممثلاً في فرقة (مسرح موسكو الفني) والتي كانت بقيادة (ستانيسلافسكي)** ولقد اختلف مع استاذه بنظريته الدرامية وتطبيقاتها ووجد له منهجه واسلوبه الخاص واعلن خصومته مع اسلوب الاداء التمثيلي الذي حدده ستانسلافسكي والذي تخاصم معه بريخت ايضاً[١] .

لقد عمل ميرخولد على انتهاج اسلوبية مسرحية تضمنت تعاملاً جديداً مع كافة تقنيات العرض المسرحي ابتداءاً من النص ومنتهياً بالمتلقي ولقد حدد الكثير من النقاد اوجه التشابه بين مسرح بريخت ومايرهولد مايؤكد ذلك اشارة بريخت وفي اكثر من محفل انه قد استفاد من عناصر المعالجة والرؤية والبناء الدرامي المسرحي في مسرح ميرخولد موظفاً هذه الاستفادة في منهجه المسرحي ووفق عدة اطر واستعارات.

ويتأكد لدينا ذلك من خلال رؤية ميرخولد ومن خلال تعديله للنص وتلاعبه بحيثياته فقد استطاع ان يبلور انعطافة كبيرة في شخصية المخرج باعتباره مؤلف ثانٍ للنص مما شكل ذلك تشابهاً كبيراً وتأثراً واضحاً لبريخت بميرخولد عندما غير بعض النصوص ووظفها لافكاره

---

* **برناردرايخ**: صديق بريخت وزميل عمله، مخرج في المسرح الالماني في برلين، ومسرح الحجرة في ميونخ، هاجر الى الاتحاد السوفيتي، نشر عدة مقالات في مجلة الادب عبر فيها عن اعجابه باسلوب ميرخولد.

** **ستانيسلافسكي :** (١٨٦٥-١٩٣٨) اليكسيف كونستانتين، مخرج وممثل ومدرس روسي واحد اهم منظري القرن العشرين، اسس عام ١٨٨٨ جمعية الادب والفن الذي تغنى بالمسرح، واسس عام ١٩٨٩ (مسرح موسكو الفني)، اخرج مسرحيات، تشيخوف وميترلينك واندربيت، له عدة مؤلفات منها (ممثل يستعد) و (بناء الشخصية) و (ستانيسلافسكي يدرب على تمثيل عطيل) وضح من خلالها تعاليمه في منهج (الطريقة) في تدريب واعداد الممثل. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج٢، ص٥٣١-٥٣٢.

[١] ينظر: بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٢٦-٣٠.

لتقديم عرض مسرحي كما يريده هو –أي المخرج " فقد اكد ميرخولد دائماً حق المخرج في تعديل نصٍ ما، وفي عمله على نص (المفتش العام) استخدم وبحرية هذا الحق" [١] .

وقد تأكد هذا التلاقي من خلال استثماره للمرجعيات العالمية وخاصةً المسرح الصيني، فقد استعار بريخت فكرة (الانسان الطيب) في حين قام ميرخولد باستخدامه بعض المظاهر الصينية كالايماءة والحركة الايقاعية " كل ذلك لامس وبشكل جليّ القيم " المسرحية" لعرضه واستخدامه الخلاق للفن الشعبي" [٢] .

وكما اراد بريخت ان يحول الخشبة الى منبر للتغير نراه وجَّدفي افكار ميرخولد ما يلتقي ودعوته " بتحويل الخشبة التقليدية الى خشبة ذات مهمة دعائية لصالح الافكار التقدمية" [٣] .

ومانجده صفة غالبة على اداء الممثل في مسرح ميرخولد بتشكيله مجموعة (البايوميكانيكس)* ومهاجمته بين فترة واخرى لاشكال الفن التقليدي، كذلك استخدام بريخت الحركات الايمائية وتعبيرات الجسد بطرق مرتبة ومنظمة وهذا مايؤكد "ان كلاً من ميرخولد وبريخت ترعرع في نفس الوسط الثوري الذي آمن بالفن اللاايهامي Non-Hlusionstic"[٤].

واستخدامه الموسيقى والرقص والغناء لكسر الايهام لدى المتلقي يلتقي ما ما استخدمه ميرخولد من موسيقى والرقص والاقنعة وبراعات السيرك ولنفس السبب.

ان عرض عام ١٩٢٨ لمسرحية " اوبرا القروش الثلاث" في برلين يؤكد التشابه بين الوسائل والاساليب الابداعية التي استخدمها بريخت مع العروض المسرحية لفرقة (مسرح الشبيبة العمالية) التي استنبطت وتبنت اساليب واهداف مسرح ميرخولد، فقد كانت الواقعية

واضحة جداً والموسيقى تبدأ بشكل مفاجئ، ثم يبدأ الممثلون بالرقص والغناء ومثل هذا الاسلوب موجود في عرض (اوبرا القروش الثلاث) ولكن بشكل مدروس واكثر واقعية.[٥]

---

[١] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٣٨، للمزيد ينظر: علي، عواد، احتمالات نظام النص.. نظام العرض، (عمان: مجلة عمان، العدد(٧٥)، ٢٠٠٢)، ص٨٢-٨٣.

[٢] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٤٧.

[٣] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **البايوميكانيكس:** دراسة الفعل الميكانيكي بعلاقته مع الجسد البشري كوحدة بيولوجية. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص٧٣.

[٤] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٢١.

[٥] ينظر: بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٦٠-٦١.

وعلى الرغم من ان بريخت لم يلتق ميرخولد ولكن تأثيراته جاءت من خلال: المقالات والتقارير المنشورة ولقاءات مع شخصيات واصدقاء سوفيت ومشاهدة عروض المسرح الروسي واللقاءات مع بعض المهاجرين السوفيت الادباء، ومشاهدين ونقاد المان مكثوا في الاتحاد السوفيتي سنين طويلة.[١] .

كذلك يتضح جلياً هذا التقارب وتأثر بريخت بميرهولد من خلال تثمين بريخت لاعمال ميرخولد " كاميليا" و " زئير الصين" و " الغابة" فقد وصف بريخت فرقة ميرخولد بانها " فرقة ساحرة... لاتمثل من اجل المضمون فقط، بل كانت تعبيرية بشكل حقيقي" [٢] .

وعلى الرغم من تصريحات بريخت عام ١٩٣٥ بأن انجازات المسرح السوفيتي وحسب وصفه اكثر الانجازات تقدمية في المسرح الا انها لم تكن ذات تأثير عميق على عمله من الناحيتين الفنية والتقنية، ونجده في تصريح آخر يؤكد على عناصر منهج ميرخولد والذي اعتبرها تقدمية وثورية ومنها:

١- التعارض مع الشخصية.

٢- التأكيد على العنصر الفني.

٣- ميكانيكية الحركة.

٤- المكان والمحيط المجرد.

وخير مايؤكد تأثر بريخت بميرخولد، هو ان ميرخولد استخدم في اعماله ديكوراً تميز بكونه خليطاً من العناصر المجردة والواقعية والذي كان السمة المميزة لاسلوب بريخت المسرحي[٣] .

والمتتبع لمسرح ميرخولد يستشف الريادة التي استفاد منها بريخت، حيث نجد استخدام ميرخولد للديكور ومقدمة المسرح وتداخلها مع الجمهور ورفع الستارة التقليدية واستخدامه الحركات الراقصة، وفي احد العروض قام ميرخولد باضافة شخصية المؤلف وهو يعلق على الحدث وهذا مايقوم به الراوي في مسرح بريخت بل هنالك تفاصيل اخرى نقلها الى مسرحه كارتداء الملابس واغراض الممثلين في العمل تكون مرئية من قبل المشاهدين[٤]. وبالتداخل مع الجمهور الذي تميز به مسرح بريخت ولغرض كسر الايهام ومشاركة المتلقي مع الممثلين نرى

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٤.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٦٦.

[٣] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٨.

[٤] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٧٦.

ان ميرخولد عمل على " تقليص العمق، ربما انجذب المشاهدين ومجموعة الممثلين الى بعضهم الى اقرب نقطة ممكنة من الناحية النفسية" [١] .

ولعل من ابرز وسائل المواءمة بين بريخت وميرخولد هو استخدام الاضاءة فقد كانت الاضاءة الفيضية واضاءة الصالة لدى ميرخولد شاخصة في الكثير من اعماله المسرحية وتحطيمه موضوعة التركيز على الممثل فحسب وجعل (المتلقي والممثل) في انارة واحدة والسير بخطى حثيثة نحو تحطيم الجدار الرابع وخير مثال لمسرحيات ميرخولد بهذا الاتجاه (المرأة غير المعروفة) و (الفجر) و (الغابة)[٢].

كما نجد ايضاً ان ميرخولد سعى ومن خلال الاضاءة الى استثمار الفضاء المسرحي للحفاظ على يقظة المتلقي وعدم استغراقه مع الاحداث وجعله عنصراً نشيطاً لاتسيطر عليه الرتابة وبخصوص هذا التوجه يعد " ميرخولد اول مخرج استخدم البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم كوسيلة لتقديم سلسلة من الاحداث القصيرة المتلاحقة" [٣].

واتصف البناء الدرامي لمسرح ميرخولد بنفس الصفات التي جاء بها بريخت في البنية الدرامية لمسرحياته الملحمية فقد عمل ميرخولد على اهمال الفصل الطويل كاساس للوحدة البنائية الدرامية، واتجه الى البناء الدرامي المؤلف من سلسلة من اللوحات وكما يحدث في المسرحية البريختية وتعتمد هذه اللوحات على نسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها، وتكون كل لوحة متميزة عن بقية اللوحات، وتسميتها باسماء تكون مغايرة لغيرها مع فاصل صمت قبلها وبعدها، وجعل المتلقي عنصراً مهماً في البناء الدرامي ففي عرضه مسرحية (هزلية الاسرار) عام ١٩٢١، ومع اقتراب نهاية العرض، يتم دعوة الجمهور لمشاركة الممثلين بالعرض، فخلق مثل هذا الاتصال الواضح مع المتلقي يشكل دوراً مهماً في البناء الدرامي لمسرح ميرخولد سار على اثره بريخت.[٤] .

واضافة الى ما اشرنا اليه من نقاط الالتقاء بين بريخت وميرخولد، فأن الاثنين فقد اولوا الاهتمام بمسألة علاقة المسرح بالقضايا الاجتماعية، ووظيفة المسرح السياسية والاجتماعية والتربوية فبالوقت الذي دعا الاثنين الى تحرير المسرح من التأثير وعدم الاستغراق وتخدير الاعصاب واستنزاف العواطف تجد انهما قد ضمنوا اعمالهم الابداعية ابعاداً تلتقي مع الطروحات الثورية في علاقتها بالفن بشكل عام والمسرح بصورة خاصة وهذا ماتجسد في

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٧٨.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٨٢-٨٤.

اعمال بريخت التعليمية الملحمية، وفي هذا التوجه كتب ميرخولد لصديقه (تشيخوف)* يقول " اريد ان اولد مع روح اللحظة التي احياها، اريد لجميع هؤلاء الذين ينتمون الى المسرح ان يدركوا الوعي الخاص برسائلهم السامية، اشعر بالألم تجاه رفاقي لانهم لايرغبون بالارتقاء فوق الاهتمامات الضيقة المنغلقة، تلك التي تعتبر غريبة بالنسبة لاهتمامات المجتمع. نعم، يستطيع المسرح ان يلعب دوراً عظيماً في مسألة اعادة بناء المجتمع" [١] .

ان نظرة بريخت الى الجمهور تنسجم تماماً مع ذات الرؤية لميرخولد، فميرخولد يرى ان جمهور المسرح الارسطي، جمهوراً سلبياً، مستسلماً ومخدراً من الناحية الذهنية فعمل باتجاه تحقيق التجانس بين المتلقي والخشبة من الناحية المادية والمعنوية، المادية باحداث التداخل بين الخشبة والصالة، أي الممثلين يؤدون بعض الادوار بين الجمهور، ومعنوياً بتطوير مونتاج المسرح من خلال عناصر فنية منفصلة، لقد اراد ميرخولد كسب الجمهور كشريك مبدع، وكان حريصاً على هذا المبدأ من خلال توجيه اسئلة للمشاهدين تتعلق بافكارهم وانطباعاتهم عن العرض المسرحي[٢] .

لقد استفاد بريخت من قواعد تدريب الممثل عند ميرخولد، والتي اعتبرها دليل عمل للممثل في مسرحه، فقد طالب ميرخولد من ممثليه، باسلوب الاداء البارد، والبعيد عن الانفعال والصراخ وذرف الدموع، فقد اعتبر ميرخولد ان اسلوب الاداء المشحون بالانفعال الى درجة قصوى اسلوباً مرضياً، واراد من ممثليه الابتعاد عن هذا الاسلوب، كي يتمكنوا من نقل مواقفهم الخاصة اتجاه الاحداث الدرامية، التي يؤدونها وحمل المتلقي على تبني موقف حيال مايجري على المسرح خاصة وانه ينظر الى ممثليه بصفتهم المدافعين عن الشعب ولعلَّ من ضمن ما استعانه بريخت من مسرح ميرخولد التحريضي هو احدى التقنيات الحديثة التي ادخلها ميرخولد، وهي استخدام شرائح (الفانوس السحري) وتحديداً استخدمها ميرخولد في مسرحية " الارض الثائرة" ، ظهرت شعارات دونت باختصار وتم عكسها بالفانوس السحري على شاشات

---

* **تشيخوف، انطوان**: (١٨٦٠-١٩٠٤) كاتب مسرحي روسي، الف مجموعة من المسرحيات الساخرة، منها (الدب) و (الاقتراح) و (الزفاف) وكتب ايضاً مسرحيات مأساوية ومنها، (في الطريق) و (شيطان الغابة) و (النورس) ساهم بادارة (مسرح موسكو الفني) مع ستانيسلافسكي ومن اهم وانجح مؤلفاته المسرحية (الشقيقات الثلاث) و (بستان الكرز) واهم مساهمة لتشيخوف في الدراما هو تحقيقه التوازن الدقيق بين الماساة و الملهاة. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص١١٢-١١٤.

[١] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٨٦.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٨٦-٨٩.

بل ظهرت ايضاً الاعلانات المرسومة وصورة القادة الثوريين، وفي مسرحية "ثق بـ د.ي" استخدم ميرخولد شاشات الاسقاط تلك اضافة الى الصور الشفافة الملونة، لقد استخدم لاحقاً بسيكاتور هذه التقنية، بنفس الاسلوب والتي اصبحت سمة من سمات المسرح السياسي، وقد قام بريخت باستخدام هذه " الاسقاطات" باخراجه لمسرحية " رجل برجل" و "مغامرات الجندي الشجاع شفيك" ، واظهرت الشرائح المعاكسة على الشاشة، وكذلك استخدام نفس التقنية في مسرحية " الام" وكانت شبيهة للاسقاطات التي كانت في مسرح ميرخولد.[1]

يرى الباحث ان رؤية ميرخولد وبريخت للمسرح جاءت متفقة ومنسجمة الى ابعد الحدود وهذا ماجسده كلاً منهما في تطبيقاته العملية على مستوى التأليف والاخراج التي تضمنت افكارهما المجددة لتوجيه المسرح ومن خلال الاستفادة من العديد من التجارب والاساليب ومناهج المسرح السابقة.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص١٠٣-١٠٤.

ان اهم ما يدعو اليه بريخت في تأثير الجوقة هو منافسة الاسباب للحوادث او الحالات وليس النتائج ولكي يستطيع ايصال افكاره الى المشاهدين، فأنه يعمل على اثارة التساؤلات وتصحيح الافكار المخطوءة، وفي مسرحية الام يؤكد ذلك، " فعندما تبدأ الفلاسوفا بالتصرف بشكل ثوري تقوم الجوقة بتعميم شكل السلوك-مستقية امثلتها من النضال الطبقي البروليتاري من المهمات التي كان يجب حلها-للجمهور. عندها تقف الجوقة معها على طرف واحد من التناقض الاجتماعي الاساسي الذي يصبح التناقض الرئيسي في المسرحية" [١].

ومثلما كانت الجوقة في المسرح الاغريقي تمثل الحراس مثلاً ففي مسرحية (رجل يرحل) استطاع بريخت توظيف الجوقة على شكل مجموعة من الجنود ولكن شتان بين التوظيفين، فلقد اوضح بريخت ومن خلال الدور الذي اداه الجنود بعلاقتهم مع بطل المسرحية (جالي جاي) كيفية ان يكون المرء مسؤولاً عن تشكيل شخصيته المتضررة وفي مرحلة متطورة، مؤثراً تأثيراً قيادياً في المجتمع لمواجهة تيارات الحرب الامبريالية، المستحوذة على طبقة بشرية مسحوقة وضعيفة الارادة والقدرة، رجل برجل وتأتي هذه الصورة من خلال الجوقة بوصفهم آلة الحرب وحواراتهم (واغانيهم في حانة بغبيك)* تصور لنا ذلك الاضطهاد وعدم وجود قانون يحمي البشر، وفي هذه المسرحية بدأ بريخت هجومه الضاري ضد الدراما القديمة القائمة بثبات معتاد على المسرح، بل كان تقديمه للمشكلات نفسها البطل المتفرد، بمواصفات مخالفة على النقيض من التقليدية الكلاسيكية واكثر تماشياً مع ايقاع العصر ومتطلبات الواقع، وعليه فمسرحية (رجل برجل) تعتبر خطوة بالنسبة لبريخت نحو توضيح البحث الجاد والتعريف بمجموعة الجنود و (جالي جاي) الذي تحول ومن خلال التطور السلبي قاطع طريق، وهكذا استطاع ان يتناول الانظمة الامبريالية وعدم حرصها على الانسان وتسخيره لادامة آلة الحرب، وتعرية هذه الانظمة من خلال نموذج الانسان الجديد، الذي سيغير الآلات ولن يدع الآلات تغيره[٢].

---

[١] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* اغنية الجنود (في حانة بغيبك)/ سافر في دبابة الارملة ببغيك/ ونحن ندخن ونأكل افاعي الماء السوداء/ على طول جبهة الزنوج/ من دالهي وحتى كامانكورا/ وان افتقدت احداً لفترة طويلة/ ستجده جالساً في دبابة الارملة بغيك.

للمزيد ينظر: بريخت ، برتولد، مسرحية رجل برجل، ت: نبيل حفار، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص٢٨.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٣-١٤.

ان المتبع لاعمال بريخت يجد ان الكثير من اعماله تختتم باغنية تؤديها الجوقة ونرى ان مثل هذه الاغاني تحمل في طيات ابياتها الشعرية الكثير من المضامين الفكرية والتعليمية وتعزز الثقة لدى المشاهد بأن المستقبل المشرق يحمل كل الطموحات والتطلع بالتغيير والانقلاب على الواقع الفاسد، وهذا مانجده متجسداً في اعمال برخيت حيث لم يعد يثق في خلق مسرح ثوري لمجرد اختيارية التجديد والحرفية (التقنية) بقدر مايكون المنطلق نابعاً من تناول الفكرة بهدف تأكيد التغيير بفلسفة منطقية ومضمون يتحدد من خلال الشكل المناسب لاستقطاب الجماهير.

ومن الاساليب المسرحية الاغريقية التي استفادمنها بريخت هو (كسر الايهام)، فأن الخلط بين المسرح والصالة ليس غريباً عن المسرح الاغريقي، ومعنى الايهام المسرحي في اللغات الاوربية جاءت من الفعل اللاتيني illudere ومعناه (العب بالشيء)، أي ان المسرح في الاساس لعبة play ، وما يهمنا أن بريخت عَّدالمسرح لعبة، وقد وظف هذا العنصر في مسرحه ولغرض عدم الاندماج في الاحداث ودعوة الجمهور للتساؤل والنقد والتدخل في مجرى الاحداث ضمن تفكيره وتساؤلاته فهناك نوع من المسارح يتظاهر بالايهام ومسرح يكتفي بتقديم فرصة للنشاط الخيالي فمسرح (سوفكلس) الاسطوري ليس ايهاماً لان المتفرج لايصدق كل مايعرض عليه من اساطير خيالية، ومن الاساليب التي تعمل على كسر الايهام في المسرح الاغريقي هو دور (المخفى) في بعض المسرحيات، وهي كسر حالة الرتابة التي ترافق العمل من خلال حوارات الحمقى التي تنم عن ذكاء بالغ وحكمة عميقة، فهذا الدور هو دعوة للمتفرج لكي يتدخل بعقله وفطنته فيما يشاهد، ولعل الخلط بين الوهم والحقيقة في مثل هذه الشخصيات يشكل ضرباً من ضروب كسر الايهام[1].

يتضح مما تقدم ان بريخت استفاد من الكثير من عناصر المسرح الاغريقي واحدث تغيراً جذرياً في المسرح المعاصر، مستفيداً من بعض عناصر المسرح الارسطي التي مارسته الدراما الاغريقية فالاغراب بالوسائل التي استخدمها المسرح الارسطي والاغريقي استخدم ولكن ليس بنفس المعاني والاسلوب الذي ذهب اليها بريخت.

حيث نرى ان بريخت في كتابته للنصوص المسرحية قد ادخل عنصر التغريب، وفي النصوص التاريخية والملحمية التي تضمنت هذا العنصر سعى بريخت لتطبيق نظريته المسرحية ومعرفة مدى استجابة الجمهور اليها، ففي مسرحية (كوريولانوس) التي تناقش مشكلة العلاقة بين القائد والشعب، ناقشها وادار احداثها في المجتمع الروماني القديم، وبحكم اثر التغريب جعل المشاهد متحمساً واكثر جدياً للوقوف موقف الضد من القائد الروماني القديم،

---

[1] ينظر: عتمان، احمد، قناع البريختية، مصدر سابق، ص٧٢-٧٧.

والذي اوصى من خلال شخصيته الفاشية الهتلرية، ومن خلال هذا التغريب استطاع بريخت تجنب شرور النظام، انذاك.

واعمال اخرى، تحمل الابعاد والمضامين نفسها مثل مسرحية سوفوكلس " اوديب ملكاً" وقد قدمها في عرض جماهيري في الهواء الطلق، من ذلك يتبين بأن بريخت يلتقي مع المسرح الاغريقي بمرجعيات فكرية وفلسفية ساعدته لبلورة افكاره الثورية ولتغيير المسرح الارسطي القديم الذي ابعد المسرح عن رسالته الانسانية واصبح منفذاً لتوطيد ولاء الشعب للبرجوازية فقد جاء بريخت كاشفاً الستار عن كل دهاليز الظلم واستعباد الانسان وظلمه.

المسرح الاليزابيثي*

قبل تسليط الضوء على اهم العناصر والاساليب التي استفاد منها بريخت من الدراما الاليزابيثية لايد من اعطاء صورة مبسطة عن مواصفات المسرح الاليزابيثي، فقد تميز هذا العصر بوفرة كتابه ومسرحياته والذي خلق هذا التميز هو ان الكاتب المسرحي كان يكتب اعمالاً تتضمن المشكلات الاجتماعية وتطلعات الفرد وارضاء ذوقه مما اعطى للجمهور دوراً لتطوير هذه المسرحيات، ومن بين خصائصه هو اعتماده عنصر المفاجأة ولغرض كسر الايهام وجعل المتفرج متنبهاً يستخدم هبوط الالهة والملائكة الطائرة ومن خلال سير الاحداث على مختلف النصوص والطريقة المعتمدة للمثلين هي رد الاحداث[١].

ولعل من ابرز خصائص هذا المسرح هو كونه مسرح مكشوف في الهواء الطلق وجمهوره يقف في ساحة عامة وفي بداياته لم تستخدم الستائر ومقسم الى ثلاثة اقسام اهمها خشبة المسرح الخارجية او المنصة الذي يتم عليها الفعل المسرحي وهي عبارة عن مصطبة منخفضة ممتدة الى وسط الجمهور الواقف في الساحة، ولعل في هذه الخاصية ميزة، حيث توفر للمثل قدراً من الاتصال بالجمهور ومن خلال وقوفه وادائه وسط الجمهور وهناك نوعان من المسارح، (دور المسرحيات العامة) و (دور المسرحيات الخاصة) وان معظم المسرحيات كتبت للمسارح العامة[٢].

---

* **الاليزابيثي:** نسبة الى ملكة انجلترا (اليزابيث) والتي حكمت للفترة من ١٥٥٨ الى عام ١٦٠٣، وعممت المسرح في حكمها، والمسرحيات التي اطلق عليها اسمها كتبت في الثلث الاخير من حكمها. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص١٨٣-١٨٥.

[١] ينظر: ميليت، فردي، وبنتلي، جيرالدايدي، مصدر سابق، ص٩٦-١٠١.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٠٢-١٠٣.

لقد شهد المسرح الاليزابيثي تطوراً وتجديداً اثر بشكل بالغ في توجهه واهدافه من خلال مضمون المسرحيات التي تناولت اتجاهين، الاول، الاتجاه الرومانسي التي اضطلع به (شكسبير) والاتجاه الثاني الواقعي الذي تميز به (بن جونسون)* ويضاف اليهم الكثير من الشعراء، وقد استفاد الشعراء من القصص الشعبية القديمة في تناول موضوعاتهم وان مسرحياتهم " كانت تأخذ دائماً حبكتها من القصص او القصائد او التاريخ، وكلها كانت شائعة في ذلك الحين. وهي في هذا تشبه معظم روائع المسرح، وكان من النادر ان تكون هذه المسرحيات مما نطلق عليه صفة " مبتكرة تماماً" [1] .

وعلى الرغم من انتماء المسرح الاليزابيثي الى المسرح الارسطي، لكنه حملَّ اساليب فنية جعلت بريخت يتوقف وقفة تأمل مع هذا المسرح وكتابه المسرحيين الذي وجد بريخت بكتاباتهم الجمع بين اتجاهين تناولتها اعمالهم المسرحية والتي فرقت بين الوهم وبين ماهو حقيقي والجمع بين المأساة والملهاة وبين ماهو واقعي وماهو ديني والاتجاه الثاني تداخل خشبة المسرح مع الصالة والعمل على زيادة وعي المتلقي ومايؤكد تأثير بريخت بالادب الاليزابيثي فقد كتب بعض المسرحيات يرجع اصلها الى هذا المسرح ومنها " ادوارد الثاني" لشاعرها (كريستوفر مارلو)*, (يوليوس قيصر) لشكسبير. ومن الاساليب الفنية الذي تميز بها المسرح الاليزابيثي والتي استفاد منها بريخت قدرته الهائلة على كسر الايهام وتضمينه عرض داخل العرض المسرحي الاصلي وفي الكثير من الاعمال المسرحية الذي شهدها هذا العصر.

---

* **بن جونسون**: ١٥٧٢-١٦٣٧، مؤلف مسرحي انكليزي، واصل العمل زهاء اربعين عاماً مسرحياته الملهاة من كل نوع المأساوية والسافرة والمقنعة، اشتهرت اثاره بقوتها الفكرية وصدقها وصراحته في التعبير عن ارائه من اهم اعماله (كل انسان ومزاجه، فولبوني، عبد القديس، المرأة الصامتة) للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص٢٨٧-٢٨٨.

[1] ميليت، فروب وبنتلي، جيرالدايدس، مصدر سابق، ص٢٢١-٢٢٢.

* **كريستوفر مارول**: ١٥٦٤-١٥٩٣، كاتب مسرحي من العصر الايلزابيثي، حياته قصيرة ومتقلبة، حصل على الشهادة العالية سنة ١٥٨٣، ارتابو في ارائه الدينية التي اتسمت بلون احادي، اتهم بالتآمر والخيانة، قتل في التاسع والعشرين من عمره، كتب عدة مسرحيات منها (تيمورلنك الكبير، يهودي مالطا، ادوارد الثاني، الدكتور فاوست).

للمزيد ينظر: فارجاس، لويس، المرشد الى فن المسرح (الدراما)، ت، احمد سلامة محمد، ص١٠٠.

كسر الايهام

لعل من اهم اساليب المسرح الملحمي في المحافظة على يقظة الجمهور هو اعتماده على كسر الايهام في اثناء الاحداث، ولقد استطاع بريخت ان يستفيد من المسرح الاليزابيثي في صياغة هذا الاسلوب وخاصة في مسرحيات الملهاة التي تعددت فيها اساليب كسر الايهام والتي ساعدت الجمهور على التصور والتخيل وعدم الاندماج مع الحدث، وجاء تعدد هذه الاساليب نتيجة تضمين مثل هذه المسرحيات لاكثر من توجه متناقض في العمل نفسه فقد "تميز المسرح الاليزابيثي بميزة قوية هي قدرته على مثل هذا الخلط بين الاسلوب الطقوسي والاسلوب الواقعي من ناحية-والتراجيدي والكوميدي من ناحية اخرى" [١] .

ولعل العلاقة بين الجمهور وخشبة المسرح الممتدة الى وسط الجمهور، جعلت الكثير من الشعراء المسرحيين ان يفكروا باشراك ومخاطبة الجمهور في مثل هذه الاعمال والذي تنوعت اساليب تأثيرها " ففي بعض المشاهد الهزلية ذات الطابع الشديد في قلب مسرحية " دكتور فاوست" ... والاختيار الاخلاقي البسيط الذي مر به فاوستوس يغلفه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التي يدعو بها (مارلو) المتفرجين للتوريط في خيالاتهم الشريرة" [٢] ودعوة الجمهور هنا ليس فقط لضمان كسب التأييد سواء كان سلباً ام ايجاباً، بل لكسر الايهام من خلال مزج الدراما الكوميدية والتراجيدية واشراك الجمهور.

ولقد تفاعل الجمهور الاليزابيثي بقدر كبير مع هذا النوع من العروض المسرحية والذي جمع مابين الواقعي والخيال واصبح امر ارتياد المسرح امراً ملحاً من جميع شرائح المجتمع لما تثيره هذه المسرحيات من اسئلة تخص امور الحياة التي يعيشونها وبتكنيك يريح الجمهور ويدهشه من خلال وسائل كسر الايهام المتعددة كالموسيقى والاغاني وادخال الارواح والاشباح فبالوقت الذي كان المسرح " يمد جمهور النظارة برغبتهم في الحدث والعرض المثير كان في الوقت نفسه يدعو رواد المسرح الى وليمة فاخرة من الكلمات ويضع اسئلة صائبة عن الحياة والموت تعكس بصفة عامة حياتهم وايامهم بطريقة رائعة للغاية" [٣] فلقد نجح الشعراء وكتاب المسرحيات في خلق مثل هذه العلاقة بين المسرح والجمهور " وكانت كل المسرحيات

---

[١] عتمان، احمد، مجلة فصول ، مصدر سابق، ص٧٣.

[٢] عتمان احمد، المصدر السابق نفسه، ص٧٣.

[٣] فارجاس، لويس، مصدر سابق، ص١١١.

الاليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الايهام المسرحي، وتمتع الجمهور انذاك بقدرة متميزة على القفز مع العرض المسرحي من لحظات الواقعية الى لحظات الخيال" [١] .

لقد تعددت وسائل كسر الايهام في المسرح الاليزابيثي ولعل من بين هذه الوسائل الذي لاقت استحسان الجمهور وتفاعل معها هو استخدام العنصر السردي الواقعي جنباً الى جنب مع العنصر القديم وهو الطقسي، مما ادى ذلك الى خلق مسافة تبعيدية بين الحدث والجمهور بالوقت الذي يتم توظيف وسائل اخرى لتوطيد العلاقة بين المسرح والجمهور، ومثل هذه العلاقة مايسعى اليها بريخت بامكانية التواصل بين الواقع الفعلي وقابلية الناس لتصديق مايعرض عليهم من موضوعات خيالية تدعوهم الى فهم مايجري من حولهم من احداث من دون الانغماس مع هذه الاحداث الذي يفقدهم عامل التساؤل والبهجة والتسلية[٢] .

ومن بين الحالات الاخرى التي اضطلع بها المسرح الاليزابيثي في هذا التوجه هو القاء بعض الممثلين حواراتهم واداء حركاتهم من بين الجمهور ولحين الصعود الى خشبة المسرح مما يعطي انطباعاً بأن الجمهور اصبح مشاركاً وجزءاً من العمل، وفي ذلك ما يراه بريخت مشاركة فعالة في يقظة الجمهور والعمل على الغاء (الجدار الرابع)* الذي يتصف به المسرح الارسطي القديم ولديمومة التواصل وكسر الايهام وكي لايستغرق المشاهد ويذهب في غيبوبة لايعي منها الا بعد النيل من نفسيته وارشاده الى الصمت المقرف والكآبة الحادة، فنرى ان مثل هذه الاساليب المتعددة والمعبرة قد وظفها بريخت في مسرحه الملحمي وفي كل الاعمال المسرحية التي جسدت في مسارح المانيا لاتزال تجسد في كل الاعمال الملحمية التي نراها، فأن مثل هذا التداخل لم يكن وليد المصادفة لدى بريخت في نهجه المعروف بل عن المام كافٍ بتجارب من سبقوه ولم يضع نصب عينيه على ان تكون وظيفة الفن –للفن بل للفن وظيفة اجتماعية كبرى فهو يقول " لقد اصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لايحاولون تفسير العالم

---

[١] عثمان، احمد، مصدر سابق، ص٧٣.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **الجدار الرابع:** مفهوم من مفاهيم المسرح الطبيعي ويعني افتراض وجود حائط وهمي ممتد على طول الستارة الامامية، ومن خلال هذا الحائط المتخيل يشاهد المتفرجون الاحداث الممثلة على المسرح كما لو انها نسخة اصلية عن الحياة، اما بريخت فيعتقد بوجوب ازالة مايسمى بالحائط الرابع، وتحطيم كل مايوحي بالايهام.

للمزيد ينظر: حمادة، ابراهيم، مصدر سابق، ص١٢٥.

فحسب. بل اولئك الذين يرغبون ايضاً في تغييره .. لقد اصبح المسرح يقوم بدور المعلم" [١] والتغيير لايحدث من خلال نافذة سحرية تطل على الواقع بل من خلال المشاركة الفعالة وان يكون لكل منا دوره الايجابي والبناء في المجتمع وهكذا نجد ان اشراك الجمهور ينبع من تلك الرؤية.

وشواهدنا على ذلك كثيرة في مقاطعة الحدث الدرامي والتدخل في سير الاحداث، ففي مسرحية (بومونت)[*] " فارس بيستل المحترقة" نجد قسماً من المتفرجين يصعدون الى خشبة المسرح ويختلطون بالممثلين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسة، وقسماً من المتفرجين يكونون اقرب الى احداث المسرحية بجلوسهم على خشبة المسرح، فأن مثل هذا التداخل بين الممثلين والمتفرجين الوهميين ممن انتحلوا شخصيات المتفرجين والذين يمكنهم ذلك من التحدث بلسان المتفرجين الحقيقيين، هذا التداخل هو مشاركة فعالة للجمهور في تشغيل ذهنيتهم وصفة مميزة لهذا المسرح بكسر الايهام[٢] .

ومن الشواهد الاخرى المهمة لهذا المسرح في كسر الايهام هو ان يقوم احد الممثلين بتعريف نفسه ويعلن للجمهور انه يقوم بتقديم دور مقدم النص المسرحي، وهذا ما دعا اليه بريخت واستخدامه لشخصية (الراوي) في الكثير من اعماله، كوسيلة سرد ترغم المتفرج على ان يكون واعياً ومدركاً لمسؤوليته بوصفه مفسراً وحكماً في ما يشاهد. فأن لمثل هذه الوسيلة كان لها اهميتها في تخفيف حدة الصراع وعدم التمادي بالوهم المسرحي الذي يسيطر على الجمهور في بعض المسرحيات التي تتخللها مشاهد العنف والخوف في المسرح الاليزابيثي.

وعلى الرغم من التزام مسرح شكسبير بالدراما الارسطية القديمة الا ان هناك امثلة كثيرة على كسر الايهام عند (شكسبير) وما يحدث في مسرحية (ترويض النمرة)* بالمشهد الذي يجمع كيتي وتيروشيو ومضيفة الخان وكريستوفر سلاي السمكري المخمور واللورد الذين كانوا يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح، والحلم الوهمي يشكلان علامات مهمة بهذا الاتجاه وكذلك مايحدث في مسرحية (أنتوني وكليوباترا)** حيث كان صبياً يمثل دور كليوباترا على المسرح

---

[١] برتولد، بريخت، المسرح الملحمي مسرح تسلية.. ام مسرح تعليمي، ت: يسرى خمس، مجلة المسرح والسينما، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، السنة الخامسة، العدد (٥٨)، ١٩٦٨)، ص٣٥.

* بومونت: كاتب مسرحي انكليزي كتب في الرعويات والملاهي المفجعة بين اعوام ١٦٠٨ و ١٦١٤، له مسرحيات (الراعية الوفية، فيلاستر، فارس المدفئة المشتعلة).

[٢] ينظر: عثمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٤.

* ترويض النمرة: مسرحية رومانسية كتبها شكسبير عام ١٥٩٣.

** انتوني وكليوباترا: مسرحية تاريخية الفها شكسبير عام ١٥٩٣.

ومن خلال التلاعب بالالفاظ في النص الشكسبيري يسخر الممثل من الشخصية التي يمثلها ويتندر بدوره بل بشخصه عن طريق اللعب بالالفاظ، مما احدث ذلك تداخلاً ودوراً للجمهور لممارسة وظيفة مهمة بوصفه حكماً ومحلفاً في مسرح (جلوب)*، حيث ان التندر في الكلمات ينال الجمهور نفسه واداء الصبي لهذا الدور يؤكد ذلك ويقربنا مما يطلبه بريخت من ممثلي المسرح الملحمي، يضاف الى ذلك ان في الكثير من المسرحيات الشكسبيرية تكثر الاحاديث الجانبية الصريحة او الضمنية وبذا نلمس وجود حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد وخير دليل على تلك الاحاديث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها، ونجد ان لكل حدث علاقة مع الجمهور يختلف عن الحدث الاخير وخاصة في حكم الجمهور ولكنه بالنتيجة مكمل له[١] .

وعلى الرغم من هذه الاشارات لعوامل كسر الايهام بمسرح شكسبير فهذا لايعطي انطباعاً على ان اعمال شكسبير تستحوذ على الفكر وتخاطبه بل هي اعمال تناجي الوجدان وتستحوذ على تعاطفية المتلقي فقد كان يرضي الجمهور على اختلاف قناته وشرائحه وتنوع أعماره واعماله في المسرح الاليزابيثي ودراما شكسبير استمدت حياتها من الدراما الاغريقية من حيث البناء والحدث والحبكة ومن يشاهد اعماله يرى بأن المسرح صورة مصغرة للحياة حيث " يضمن شكسبير في كل مسرحياته ايمانه بالطبيعة الخاصة للعرض المسرحي وفي احيان كثيرة يصرح بها في مقاطع تتأمل العلاقة بين المسرح والحياة.. اذ يقول: ما الحياة الا مسرح كبير، وما البشر جميعاً نساء ورجالاً سوى لاعبين... وكل انسان يلعب في وقته المخصص ادواراً عدة" [٢] وما من مشاهد يشاهد اعماله الا واصابه التوتر والانفعال والحزن على مايجري من احداث، وما يسعى اليه بريخت هو تنشيط الذهن الذي لانراه موجوداً في اعمال شكسبير، بينما باقي المؤلفين والمسرحيين الاليزابيثين استطاعوا ان يفرقوا بين ماهو ايهامي وغير ايهامي وهذا ما اقتناه بريخت وتواءم معه من هذا المسرح.

٢- عرض داخل عرض

* جلوب: مسرح اليزابيثي شيد عام ١٥٩٩، وهو المسرح العام، مثلت عليه اكثر مسرحيات شكسبير.

ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ص٢٢٨، ٣١.

[١] ينظر، عتمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٣-٧٥.

[٢] هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليبة، (الشارقة، مكتبة المسرح، منشورات مركز الشارقة، ٢٠٠٠)، ص٣٣.

ان من اهم الاساليب التي التجأ اليها بريخت وتضمنت رؤيا حديثة في كسر الايهام والتغريب في آن واحد هو تضمين العرض المسرحي عرضاً آخر، أي بمعنى تمثيلية داخل التمثيلية او مسرحية داخل المسرحية الرئيسة، وهذا الاسلوب كان متبعاً في بعض الاعمال المسرحية الاليزابيثية والتي من خلالها نسج بريخت هذا الاسلوب، فعلى الرغم من ان الدراما الاليزابيثية اعتمدت على الاحداث المأساوية وتناولت قصص الحب المفجعة والمؤثرة الا انها تناولت هذه الاحداث باساليب تختلف عن تناول مثل هذه الاحداث في المسرح الارسطي ولعل في هذا اللغز ماجعل المسرح الاليزابيثي يتمتع بصفة الشمولية، فنرى اثناء تصاعد الاحداث وحَّة الصراع في المسرحية الرئيسة تظهر لنا احداث داخلية او انعطافة في مجرى الاحداث تشكل عرضاً جديداً داخل العرض الرئيسي ويكون مكملاً ويسهم بصورة مفاجئة في كسر الايهام واثارة الدهشة لدى الجمهور من خلال الحدث او العرض الجديد غير المتوقع، " فافراد البلاط الذين يشاهدون مبارزة كلاوديوس مع هاملت في المسرحية الداخلية هي الرأي العام الذي يرغمه في النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية...، وفي مسرحية " ماكبث" ينقسم جمهور الخشبة الذي يكتشف جريمة قتل (دنكات) الى اربعة اقسام... انها اذن اربعة اختيارات مطروحة، واربعة انواع من المشاهدين، وبينما كل مجموعة منها تراقب الاخرى فاننا نحن المتفرجين الحقيقيين في الصالة نتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد" [1] .

ان اهم مايثير الانتباه في هذا الاسلوب هو ان العرض داخل العرض الرئيس تكون احداثه غير حقيقية ومصطنعة تبعد الجمهور عن الايهام الذي يخلقه العرض الرئيس، ومن خلال المزج والتوفيق بين الايهامي واللايهامي تتولد لدى الجمهور عجينة من المفاهيم المنشطة للذهن، وبذلك يستطيع المتفرج ان يفكر بصورة خيالية ورمزية، ففي مسرحية " المأساة الاسبانية" (لتوماس كير)* كان شبح اندريا يتابع عن كثب مايجري من احداث في العرض الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي الانتقام، وتبقى مسيرة العرض الخارجي والداخلي محسوسة للجمهور طوال وقت العرض، وفي هذه المسرحية تتولد مسرحية ثالثة داخل المسرحية الداخلية نفسها من خلال التمثيلية التي يعدها هيرونميوس للانتقام من قاتل ابنه، وهنا يجري المزج بين الايهام واللايهام والخيال والحقيقة بطريقة مذهلة تفسر لنا براعة المسرح

---

[1] عثمان احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٥.

* توماس كيير: (١٥٥٨-١٥٩٤)، كاتب مسرحي انكليزي، كتب مسرحيات من نمط مسرحية داخل مسرحية، اشهر مسرحية له هي (المأساة الاسبانية) وان موضوع هذه المسرحية وخطها العام يكفيان للتدليل على ان شكسبير ربما استخدمها كاساس بنى عليها مسرحية هاملت، شهرته خسفت بسبب شهرة زميله ماركو الاحدث سناً. للمزيد: ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ص٣٠٤.

الاليزابيثي وتمكنه من دس اكثر من مسرحية او عرض داخل المسرحية الرئيسية ولعل في ذلك محاولات ناضجة لخلق مسافات تبعيدية بين الصالة وخشبة المسرح[1] .

يرى الباحث ان بريخت استطاع ان يقتبس هذا الاسلوب من المسرح الاليزابيثي بتضمينه العرض داخل العرض او مسرحية داخل مسرحية في الكثير من اعماله وقد اعتمد كثيراً على هذا الاسلوب الاليزابيثي في ضمن استخداماته لكسر الايهام وتغريب الاحداث والاخير عادة ما يكون عاملاً اساسياً عند بريخت في كسر الايهام ايضاً، فلو نأخذ مثلاً على الكثير من حالات العرض داخل العرض مسرحية " انسان ستشوان الطيب" * ومن خلال تبدل شخصية (شن-تي) بطلة المسرحية وتحولها الى شخصية (شوي-تا) ابن عم لها، وعلى هذا النحو تصبح بديلاً لنفسها، ومن هنا يبدأ عرض جديد داخل العرض الرئيس او مسرحية داخل المسرحية الرئيسة وبمساعدة القناع الذي ترتديه فأن الجمهور يرى عرضين متوازيين في الاحداث، ولعل بريخت في تبنيه هذا الاسلوب اراد ان يعبر عن فلسفته الحديثة في المسرح، اذ ان مهمة العرض داخل العرض في فلسفة بريخت هو ان تجعل المتلقي يدرك انه امام عرض مسرحي تمثيلي ليس غير، او بمعنى آخر اراد من طرحه العرض داخل العرض للمتفرج ان ما يجري امامه تمثيل وتمثيل فحسب. مثال اخر مايحدث في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية).

ونرى من خلال استخدامه لهذا الاسلوب انه قد نجح بتضييق المسافة الجمالية في عروضه المسرحية وسعى الى تقديم صورة واضحة وصريحة للواقع المعاصر، وضرورة تغييره بعيداً عن الاحلام وبعيداً عن المثالية الخاصة التي يقدمها قدامى كتاب البرجوازية باعمالهم التقليدية.

المسرح السوفيتي

(فسيفولد ميرخولد)*

---

[1] ينظر: عثمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٧٥-٧٦.

* انسان ستشوان الطيب: مسرحية جادة الفها بريخت مابين اعوام ١٩٣٨-١٩٤١ وعرضت اول مرة في زوريخ عام ١٩٤٢، تتناول احداثها قصة ثلاثة الهة يزورون الارض بحثاً عن (انسان طيب) وهو شيء نادر للغاية، سكان المدينة لايقبلون بأبوابهم، ولايرضى باستقبالهم سوى شخص واحد هو العاهرة (شن-تي) والذي من خلالها تبدأ احداث المسرحية للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، مسرحية الانسان الطيب في ستشوان، ت: عبد الرحمن بدوي. كذلك ينظر: ثروت، يوسف عبد المسيح، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: المكتبة العصرية، ي ت)، ص١٠٥-١١٢، (الكويت، وزارة الاعلام، من المسرح العالمي، ١٩٧٧)، ص١٤٥-٣٠٢.

* **ميرخولد، فسيفولد**: (١٨٧٤-١٩٣٩) ممثل ومخرج روسي انضم الى مسرح موسكو الفني عام ١٨٩٨ والذي كان يقوده ستانسلافسكي وبين عام ١٩٠٢ و ١٩٠٥ يتجول في المدن الروسية مع جمعية الدراما الجديدة التي اسسها ممثلاً ومخرجاً وقد وضع مع هذه الفرقة لمساته الاولى في اهتماماته التجريبية ودعوته الى تحديد الفن

كان للاحداث السياسية والاضطرابات الداخلية الروسية دور مهم في هجرة الروس الى المانيا في بداية القرن العشرين وقد استمر ترفيق المهاجرين هذا الى الغرب عموماً والمانيا بشكل خاص وقد كان من بين هؤلاء المهاجرين الكثير من المفكرين والشعراء والفنانين الذي استطاعوا ان ينقلوا تجربتهم ويعطوا الغرب وبشكل متزايد افكاراً جديدة عن الفنون التشكيلية والادب والموسيقى والمسرح، وقد كانت (برلين) المحطة الاساسية للهجرة الروسية في اثناء الحرب العالمية الاولى وثورة ١٩١٧ والحرب الاهلية وقد استقر في برلين اكثر من (٧٠.٠٠٠) روسي تقريباً، وقد قامت الطبقة المثقفة من المهاجرين الروس بتشكيل جمعية اصدقاء روسيا الجديدة واستطاعت هذه الجمعية اصدار مجلة " روسيا الجديدة" وفي عام ١٩٢٥ صدر عدد خاص كرس للمسرح في الاتحاد السوفيتي وبشكل خاص هو (مسرح ميرخولد) واثار هذا العدد ردود افعال عديدة من مقابلات ومقالات في الصحف على عروض ميرخولد المسرحية، فقد وجد النقاد ان هذه العروض تقدم اخر ماتوصل اليه ميرخولد من اكتشافات مسرحية، وتوالت بعد ذلك العديد من الدراسات والتي نشرت في الكثير من الصحف والمجلات تتضمن تجديدات ميرخولد ومسرحه ذي الوسائل الابداعية[١] .

وفي عام ١٩٢٨ نشر المخرج (برنارد رايخ)* مقالة وضح فيها اسلوب مايرخولد المسرحي القائم على الايماءة، والحركة الجسدية ذات الدلالة الاجتماعية، وهو الاسلوب الذي يجسد سلفاً حلم بريخت غير المدرك بعد، يضاف الى ذلك العديد من المقالات والمعلومات الذي كان مصدرها اصدقاء بريخت قد ساعدته للتعرف على مسرح مايرهولد والمسرح السوفيتي

المسرحي من الطارئ عليه، ومحاولته التركيز على الحركة الحسية، واعتبارها اكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية، اخرج عدة مسرحيات لمايكوفسكي منها (بقة الفراش) و (الحمام العمومي)، تعاون مع ترتياكوف عام ١٩٢٢ بانشاء فرقته الخاصة اضافة الى (استوديو الممثل) من اهم الاعمال المسرحية التي اخرجها وعرض قسم منها في المانيا وتضمنت نظريته الجديدة بتضمين العناصر اللفظية داخل الحركة والايماءة هي (الديوث الشهم، الارض الهائجة، الكفالة، الغابة، المدرس بيوبس، زئير العين) من المواقف المهمة في حياته لقاؤه بريخت عام ١٩٣٥ والتي من خلالها نعرف ميرخولد على بريخت كمجدد ويمتلك منهج مسرحي يلتقي كثيراً مع ميرخولد، القي القبض على مايرهولد عام ١٩٣٩ واعدم باليوم التالي لصدور الحكم عليه. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، ج٢، (بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١)، ص٣٧٦-٣٧٧.

[١] ينظر: بليزايتون، كاترين، مسرح ميرخولد وبريخت، ت: قزق، فايز، (سوريا، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧)، ص٢٢-٢٥.

* **برناردرايخ**: صديق بريخت وزميل عمله، مخرج في المسرح الالماني في برلين، ومسرح الحجرة في ميونخ، هاجر الى الاتحاد السوفيتي، نشر عدة مقالات في مجلة الادب عبر فيها عن اعجابه باسلوب ميرخولد.

عموماً، وباستضافة المانيا مسرح الفرقة بموسكو ومسرح موسكو الفني ١٩٢٣ و ١٩٢٦و ١٩٢٨ وفي سنة ١٩٣٠ قدم ميرخولد مع فرقته المسرحية مسرحية " زائر الصين" ومما لاشك فيه ان بريخت قد تأثر لدرجة الانبهار بمسرح ميرخولد وعرض مسرحيته ومايؤكد ذلك انه دافع عن ذلك العرض ضد هجوم النقاد المحافظين، ومما يجدر الاشارة اليه ان مايرخولد وفي عام ١٨٩٩ عمل ممثلاً في فرقة (مسرح موسكو الفني) والتي كانت بقيادة (ستانيسلافسكي)** ولقد اختلف مع استاذه بنظريته الدرامية وتطبيقاتها ووجد له منهجه واسلوبه الخاص واعلن خصومته مع اسلوب الاداء التمثيلي الذي حدده ستانسلافسكي والذي تخاصم معه بريخت ايضاً[١] .

لقد عمل ميرخولد على انتهاج اسلوبية مسرحية تضمنت تعاملاً جديداً مع كافة تقنيات العرض المسرحي ابتداءاً من النص ومنتهياً بالمتلقي ولقد حدد الكثير من النقاد اوجه التشابه بين مسرح بريخت ومايرهولد مايؤكد ذلك اشارة بريخت وفي اكثر من محفل انه قد استفاد من عناصر المعالجة والرؤية والبناء الدرامي المسرحي في مسرح مايرهولد موظفاً هذه الاستفادة في منهجه المسرحي ووفق عدة اطر واستعارات.

ويتأكد لدينا ذلك من خلال رؤية ميرخولد ومن خلال تعديله للنص وتلاعبه بحيثياته فقد استطاع ان يبلور انعطافة كبيرة في شخصية المخرج باعتباره مؤلف ثانٍ للنص مما شكل ذلك تشابهاً كبيراً وتأثراً واضحاً لبريخت بميرهولد عندما غير بعض النصوص ووظفها لافكاره لتقديم عرض مسرحي كما يريده هو –أي المخرج " فقد اكد ميرخولد دائماً حق المخرج في تعديل نصٍ ما، وفي عمله على نص (المفتش العام) استخدم وبحرية هذا الحق" [٢] .

وقد تأكد هذا التلاقي من خلال استثماره للمرجعيات العالمية وخاصةً المسرح الصيني، فقد استعار بريخت فكرة (الانسان الطيب) في حين قام ميرخولد باستخدامه بعض المظاهر

** **ستانيسلافسكي :** (١٨٦٥-١٩٣٨) اليكسيف كونستانتين، مخرج وممثل ومدرس روسي واحد اهم منظري القرن العشرين، اسس عام ١٨٨٨ جمعية الادب والفن الذي تغنى بالمسرح، واسس عام ١٩٨٩ (مسرح موسكو الفني)، اخرج مسرحيات، تشيخوف وميترلينك واندربيت، له عدة مؤلفات منها (ممثل يستعد) و (بناء الشخصية) و (ستانيسلافسكي يدرب على تمثيل عطيل) وضح من خلالها تعاليمه في منهج (الطريقة) في تدريب واعداد الممثل. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج٢، ص٥٣١-٥٣٢.

[١] ينظر: بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٢٦-٣٠.

[٢] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٣٨، للمزيد ينظر: علي، عواد، احتمالات نظام النص.. نظام العرض، (عمان: مجلة عمان، العدد(٧٥)، ٢٠٠٢)، ص٨٢-٨٣.

الصينية كالايماءة والحركة الايقاعية " كل ذلك لامس وبشكل جليّ القيم " المسرحية" لعرضه واستخدامه الخلاق للفن الشعبي" [١] .

وكما اراد بريخت ان يحول الخشبة الى منبر للتغير نراه وجَّدفي افكار ميرخولد مايلتقي ودعوته " بتحويل الخشبة التقليدية الى خشبة ذات مهمة دعائية لصالح الافكار التقدمية" [٢] .

كذلك استخدام بريخت الحركات الايمائية وتعبيرات الجسد بطرق مرتبة ومنظمة وهذا مانجده صفة غالبة على اداء الممثل في مسرح ميرخولد بتشكيله مجموعة (البايوميكانيكس)* ومهاجمته بين فترة واخرى لاشكال الفن التقليدي وهذا مايؤكد " ان كلاً من ميرهولد وبريخت ترترع في نفس الوسط الثوري الذي آمن بالفن اللاايهامي Non-Hlusionstic" [٣] .

واستخدامه الموسيقى والرقص والغناء لكسر الايهام لدى المتلقي يلتقي ما ما استخدمه ميرخولد من موسيقى والرقص والاقنعة وبراعات السيرك ولنفس السبب.

ان عرض عام ١٩٢٨ في برلين لمسرحية " اوبرا القروش الثلاث" في برلين يؤكد التشابه بين الوسائل والاساليب الابداعية التي استخدمها بريخت مع العروض المسرحية لفرقة (مسرح الشبيبة العمالية) التي استنبطت وتبنت اساليب واهداف مسرح ميرخولد، فقد كانت الواقعية واضحة جداً والموسيقى تبدأ بشكل مفاجئ، ثم يبدأ الممثلون بالرقص والغناء ومثل هذا الاسلوب موجود في عرض (اوبرا القروش الثلاث) ولكن بشكل مدروس واكثر واقعية.[٤]

وعلى الرغم من ان بريخت لم يلتق ميرخولد ولكن تأثيراته جاءت من خلال: المقالات والتقارير المنشورة ولقاءات مع شخصيات واصدقاء سوفيت ومشاهدة عروض المسرح الروسي واللقاءات مع بعض المهاجرين السوفيت الادباء، ومشاهدين ونقاد المان مكثوا في الاتحاد السوفيتي سنين طويلة.[٥] .

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٤٧.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **البايوميكانيكس:** دراسة الفعل الميكانيكي بعلاقته مع الجسد البشري كوحدة بيولوجية. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص٧٣.

[٣] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٢١.

[٤] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٦٠-٦١.

[٥] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٤.

كذلك يتضح جلياً هذا التقارب وتأثر بريخت بميرهولد من خلال تثمين بريخت لاعمال ميرخولد " كاميليا" و " زئير الصين" و " الغابة" فقد وصف بريخت فرقة ميرخولد بانها " فرقة ساحرة... لاتمثل من اجل المضمون فقط، بل كانت تعبيرية بشكل حقيقي" [١] .

وعلى الرغم من تصريحات بريخت عام ١٩٣٥ بأن انجازات المسرح السوفيتي وحسب وصفه اكثر الانجازات تقدمية في المسرح الا انها لم تكن ذات تأثير عميق على عمله من الناحيتين الفنية والتقنية، ونجده في تصريح آخر يؤكد على عناصر منهج ميرخولد والذي اعتبرها تقدمية وثورية ومنها:

١- التعارض مع الشخصية.

٢- التأكيد على العنصر الفني.

٣- ميكانيكية الحركة.

٤- المكان والمحيط المجرد.

وخير مايؤكد تأثير بريخت بميرخولد، هو ان ميرخولد استخدم في اعماله ديكوراً تميز بكونه خليطاً من العناصر المجردة والواقعية والذي كان السمة المميزة لاسلوب بريخت المسرحي[٢] .

والمتتبع لمسرح ميرخولد يستشف الريادة التي استفاد منها بريخت، حيث نجد استخدام ميرخولد للديكور ومقدمة المسرح وتداخلها مع الجمهور ورفع الستارة التقليدية واستخدامه الحركات الراقصة، وفي احد العروض قام ميرخولد باضافة شخصية المؤلف وهو يعلق على الحدث وهذا مايقوم به الراوي في مسرح بريخت بل هنالك تفاصيل اخرى نقلها الى مسرحه كارتداء الملابس واغراض الممثلين في العمل تكون مرئية من قبل المشاهدين[٣]. وبالتداخل مع الجمهور الذي تميز به مسرح بريخت ولغرض كسر الايهام ومشاركة المتلقي مع الممثلين نرى ان ميرخولد عمل على " تقليص العمق، ربما انجذب المشاهدين ومجموعة الممثلين الى بعضهم الى اقرب نقطة ممكنة من الناحية النفسية" [٤] .

ولعل من ابرز وسائل المواءمة بين بريخت وميرخولد هو استخدام الانارة فقد كانت الانارة الفيضية واضاءة الصالة لدى ميرخولد شاخصة في الكثير من اعماله المسرحية وتحطيمه موضوعة التركيز على الممثل فحسب وجعل (المتلقي والممثل) في انارة واحدة

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٦٦.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٨.

[٣] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٧٦.

[٤] المصدر السابق نفسه، ص٧٨.

والسير بخطى حثيثة نحو تحطيم الجدار الرابع وخير مثال لمسرحيات ميرخولد بهذا الاتجاه (المرأة غير المعروفة) و (الفجر) و (الغابة)[١].

كما نجد ايضاً ان ميرخولد سعى ومن خلال الاضاءة الى استثمار الفضاء المسرحي للحفاظ على يقظة المتلقي وعدم استغراقه مع الاحداث وجعله عنصراً نشيطاً لاتسيطر عليه الرتابة وبخصوص هذا التوجه يعد " ميرخولد او مخرج استخدم البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم كوسيلة لتقديم سلسلة من الاحداث القصيرة المتلاحقة" [٢].

واتصف البناء الدرامي لمسرح ميرخولد بنفس الصفات التي جاء بها بريخت في البنية الدرامية لمسرحياته الملحمية فقد عمل ميرخولد على اهمال الفصل الطويل كاساس للوحدة البنائية الدرامية، واتجه الى البناء الدرامي المؤلف من سلسلة من اللوحات وكما يحدث في المسرحية البريختية وتعتمد هذه اللوحات على نسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها، وتكون كل لوحة متميزة عن بقية اللوحات، وتسميتها باسماء تكون مغايرة لغيرها مع فاصل صمت قبلها وبعدها، وجعل المتلقي عنصراً مهماً في البناء الدرامي ففي عرضه مسرحية (هزلية الاسرار) عام ١٩٢١، ومع اقتراب نهاية العرض، يتم دعوة الجمهور لمشاركة الممثلين بالعرض، فخلق مثل هذا الاتصال الواضح مع المتلقي يشكل دوراً مهماً في البناء الدرامي لمسرح ميرخولد سار على اثره بريخت.[٣] .

واضافة الى ما اشرنا اليه من نقاط الالتقاء بين بريخت وميرخولد، فأن الاثنين فقد اولوا الاهتمام بمسألة علاقة المسرح بالقضايا الاجتماعية، ووظيفة المسرح السياسية والاجتماعية والتربوية فبالوقت الذي دعا الاثنين الى تحرير من التأثير وعدم الاستغراق وتحديد الاعصاب واستنزاف العواطف تجد انهما قد ضمنوا اعمالهم الابداعية ابعاداً تلتقي مع الطروحات الثورية في علاقتها بالفن بشكل عام والمسرح بصورة خاصة وهذا ماتجسد في اعمال بريخت التعليمية الملحمية، وفي هذا التوجه كتب ميرخولد لصديقه (تشيخوف)* يقول " اريد ان اولد مع روح

---

[١] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٨٢-٨٤.

* **تشيخوف، انطوان**: (١٨٦٠-١٩٠٤) كاتب مسرحي روسي، الف مجموعة من المسرحيات الساخرة، منها (الدب) و (الاقتراح) و (الزفاف) وكتب ايضاً مسرحيات مأساوية ومنها، (في الطريق) و (شيطان الغابة) و (النورس) ساهم بادارة (مسرح موسكو الفني) مع ستانيسلافسكي ومن اهم وانجح مؤلفاته المسرحية (الشقيقات الثلاث) و (بستان الكرز) واهم مساهمة لتشيخوف في الدراما هو تحقيقه التوازن الدقيق بين الماساة و الملهاة. للمزيد ينظر: تيلر، جون رسل، مصدر سابق، ج١، ص١١٢-١١٤.

اللحظة التي احياها، اريد لجميع هؤلاء الذين ينتمون الى المسرح ان يدركوا الوعي الخاص برسائلهم السامية، اشعر بالألم تجاه رفاقي لانهم لايرغبون بالارتقاء فوق الاهتمامات الضيقة المنغلقة، تلك التي تعتبر غريبة بالنسبة لاهتمامات المجتمع. نعم، يستطيع المسرح ان يلعب دوراً عظيماً في مسألة اعادة بناء المجتمع" [١] .

ان نظرة بريخت الى الجمهور تنسجم تماماً مع ذات الرؤية لميرخولد، فميرخولد يرى ان جمهور المسرح الارسطي، جمهوراً سلبياً، مستسلماً ومخدراً من الناحية الذهنية فعمل باتجاه تحقيق التجانس بين المتلقي والخشبة من الناحية المادية والمعنوية، المادية باحداث التداخل بين الخشبة والصالة، أي الممثلين يؤدون بعض الادوار بين الجمهور، ومعنوياً بتطوير مونتاج المسرح من خلال عناصر فنية منفصلة، لقد اراد ميرخولد كسب الجمهور كشريك مبدع، وكان حريصاً على هذا المبدأ من خلال توجيه اسئلة للمشاهدين تتعلق بافكارهم وانطباعاتهم عن العرض المسرحي[٢] .

لقد استفاد بريخت من قواعد تدريب الممثل عند ميرخولد، والتي اعتبرها دليل عمل للممثل في مسرحه، فقد طالب ميرخولد من ممثليه، باسلوب الاداء البارد، والبعيد عن الانفعال والصراخ وذرف الدموع، فقد اعتبر ميرخولد ان اسلوب الاداء المشحون بالانفعال الى درجة قصوى اسلوباً مرضياً، واراد من ممثليه الابتعاد عن هذا الاسلوب، كي يتمكنوا من نقل مواقفهم الخاصة اتجاه الاحداث الدرامية، التي يؤدونها وحمل المتلقي على تبني موقف حيال مايجري على المسرح خاصة وانه ينظر الى ممثليه بصفتهم المدافعين عن الشعب ولعلَّ من ضمن ما استعانه بريخت من مسرح ميرخولد التحريضي هو احدى التقنيات الحديثة التي ادخلها ميرخولد، وهي استخدام شرائح (الفانوس السحري) وتحديداً استخدمها ميرخولد في مسرحية " الارض الثائرة" ، ظهرت شعارات دونت باختصار وتم عكسها بالفانوس السحري على شاشات بل ظهرت ايضاً الاعلانات المرسومة وصورة القادة الثوريين، وفي مسرحية "ثق بـ د.ي" استخدم ميرخولد شاشات الاسقاط تلك اضافة الى الصور الشفافة الملونة، لقد استخدم لاحقاً بسيكاتور هذه التقنية، بنفس الاسلوب والتي اصبحت سمة من سمات المسرح السياسي، وقد قام بريخت باستخدام هذه " الاسقاطات" باخراجه لمسرحية " رجل برجل" و "مغامرات الجندي

---

[١] بليزاتيون، كاترين، مصدر سابق، ص٨٦.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٨٦-٨٩.

الشجاع شفيك" ، واظهرت الشرائح المعاكسة على الشاشة، وكذلك استخدام نفس التقنية في مسرحية " الام" وكانت شبيهة للاسقاطات التي كانت في مسرح ميرخولد.[1]

[1] ينظر: المصدر السابق، ص١٠٣-١٠٤.

المبحث الثالث

التعليمية في مسرح بريخت

شكلت الازمات السياسية والاقتصادية تأثيراً مهماً على مثقفي اروبا، خاصة في المدة الممتدة مابين الحربين العالميتين، اذ افرزت مدارس ومذاهب مسرحية في معظم بلدان اوربا المتأثرة بالحروب، خصوصاً المانيا وهي البلد الذي اوقد نار الحربين العالميتين.

فبعد انتهاء الحرب العالمية الاولى واشتداد الازمة الاقتصادية العالمية وخصوصاً انفجارها في قلب مدينة الرأسمالية العالمية (نيويورك) اذ تفجرت تلك الازمة عام (١٩٢٩) والتي شكلت اعنف ازمة اقتصادية عالمية مرت بتاريخ اوربا وتأثرت المانيا بشكل واضح بتلك الازمة، فاغلقت معظم المصانع الكبيرة والصغيرة ابوابها في مدن المانيا وتأثر العمال الالمان بذلك، فحدثت نتيجة لذلك الاضطرابات في المدن الالمانية واصطدمت مابين العمال المحتجين والشرطة وبدأت السياسة تأخذ دورها باسقاط التجمع العمالي اليساري، وذلك باتفاق احزاب اليمين مع السلطة النازية التي بدأ ظهورها بقوة في الساحة السياسية الالمانية مما ادى الى تأثر المسارح التقدمية بتلك الاتفاقات سلبياً عليها، فكان من الصعوبة ان تخرج مسرحية تقدمية من براثن تلك الشبكة البرجوازية التي التحمت فيها قوى اليمين والنازية. ومع هذا الضغط فأن المسرحيين التقدميين الالمان قد ساروا بقوة من اجل الاستمرار بطرح المفاهيم المسرحية التقدمية والتي كان الانسان محور افكارهم وخاصة فيما يتعلق بحقوقه في العيش مما يجعل منه كياناً كاملاً غير مستعبد من اجل قوانين تضعها الرأسمالية لخدمة مصالحها وغير آبهة بما يحدث للطبقة العاملة من استغلال غير مشروع من اجل زيادة الارباح، وظل التقدميون من الالمان في المسارح يعملون بقوة وعزيمة لاتلين غير آبهين بكل الضغوط والمحاربة التي مورست بحقهم " وأجبر هذا النشاط الطبقة الحاكمة الى اتخاذ اجراءات مضادة، وبما ان هذه الطبقة الحاكمة لم تكن لتتمكن من الوقوف في وجه الحركة المسرحية الاشتراكية والتقدمية الناشئة بحركة مضادة ذات اتجاه يميني، حاولت مواجهة هذه الحركة بوسائل الضغط المادي والارهاب البوليسي واستخدام القوانين لمصلحتها" [١] .

لقد ادركت الاوساط الامبريالية المتمثلة بالفاشية الالمانية مدى تأثير المسرحية او العمل المسرحي المرتبط بالحركة العمالية بشكل خاص في خلق وعي ثوري لدى الطبقة العاملة،

[١] الزبيدي، قيس: مسرح التغيير، (بيروت: دار ابن الرشد، مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٢)، ص١٦-١٧.

فعملت على سد ابواب المسارح الكبيرة في وجه الثوريين والقريبين من المواقع البروليتارية، ولم يسمحوا لأي مسرحية لاتنطلق ولاتتناول الايدولوجية البرجوازية مباشرة ان تمر على خشبة المسرح ونتيجة لهذا وما آلت عليه الاوضاع السياسية تفاقمت حدة الصراع الطبقي مما ادى ذلك الى تسييس حركة العمال الثقافية من المثقفين التقدميين وعدوا مصالح الثقافة العمالية ضمن الاطار النقابي الاقتصادي والسياسي بشكل عام.

وقد اثرت هذه السياسة الثقافية للايدولوجية الالمانية المناهضة للنازية تأثيراً كبيراً على اوساط واسعة من المثقفين، فأتجه الكثير من العلماء والفنانين الى العمل من خلال المنظمات الثقافية البروليتارية والتي كانت تعد بمثابة مدارس للتضامن والنضال ضد الفاشية في جميع مجالات الحياة[١] .

ولقد بدا واضحاً لهذه الطبقة المثقفة على اختلاف توجهاتهم الادبية والفنية ومنهم المسرحيون التقدميون ان الطبقة البرجوازية الحاكمة قد ضيقت الخناق وتمادت باضطهاد وقمع الشعب وانتهاك حريته ومصادرة ارداته " فقد دفع الوضع السياسي والاجتماعي والحركة الشعبية والفعل الثوري المتنامي لدى الطبقة العاملة اضافة الى الارهاب الفاشي، لقد دفع كل هذا المثقفين الى وضع لم يعد يسمح لهم بالجلوس بين الكراسي والتردد واختيار انصاف الحلول والمساومات"[٢] .

مضافاً الى ذلك حال المسرح انذاك وتراجع الكثير من الكتاب الى مواقع التسلية المبتذلة والجنس الرخيص، وهؤلاء الكتاب لم يكونوا على استعداد للتحول الى مواقع الطبقة العاملة، ولقد اجبرهم الجهاز المسرحي البرجوازي الذي كانوا يرتبطون به الى التراجع عن المواقف النقدية وتسخير اعمالهم المسرحية للدفاع عن النظام البرجوازي الامبريالي، فقد كان المسرح البرجوازي يعيش ازمة كبيرة ويتغلب عليه طابع التسطيح الشكلي وخلو المضمون من كل قيمة في المسرح، او في المجتمع، وكان هذا التسطيح يتنامى بتنامي الهزات التي كانت تسببها الازمة الاقتصادية للمسرح، ولم يستطع كتاب المسرح اخراج المسرح من ازمته باعتناقه لمضامين جديدة تنصب الجسر الذي تهدم بين خشبة المسرح والمتلقي على الرغم من استخدامهم لكثير من المؤثرات الشبابية والرياضية فقد كان تركيزهم على تغيير الشكل وان المسرح البرجوازي لم يستطع تغطية الحقيقة التي اكدت على انه غير قادر على خلق افاق جديدة، وانه مهدد بالانهيار،

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٥-١٧.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٩.

هذا هو الوضع الذي وجد المسرحيون الاشتراكيون والتقدميون انفسهم امامه، وكانوا مضطرين للبحث عن مخرج من الازمة الخانقة[١] .

ولعل من ابرز هؤلاء المثقفين التقدمين الذين تأثروا بتلك الازمة الكاتب والفنان (برتولد بريخت) والذي استطاع ان يوظف مسرحه في هذه الفترة لمحاربة الفاشية الالمانية وان يخلق مدرسة تعليمية من خلال (المسرح التعليمي) الذي انتهجه والذي شكلت دعائمه ازمة عام ١٩٢٩ الاقتصادية ومن المعروف ان بريخت كان قد كتب اهم مسرحياته التعليمية مابين عام ١٩٢٩ و ١٩٣٣ أي في الاعوام التي بلغ فيها المسرح الاشتراكي المبكر قمة تطوره في المانيا"[٢] .

ومن خلال ذلك يتضح لدينا ان الظروف السياسية والازمة الاقتصادية وحالة الطبقة العاملة وتردي اوضاعهم واهمية تثوير وتوعية عقول الطلبة والشباب في تلك المرحلة وبناء جيل ينشيء بمضامين تربوية واخلاقية من بين الاسباب التي دعت بريخت للتوجه الى المسرح التعليمي.

لقد ادرك بريخت ككاتب مسرحي تقدمي ان النظام البرجوازي هو الذي كان يتحكم بماهية المسرحيات التي تعرض، وان من يريد ان يقدم عملاً مسرحياً عليه ان يتراجع عن مواقفه التقدمية فأن المسارح الكبيرة والفرق المعترف بها تمول وتستند في انتاجها للاعمال على النظام البرجوازي واصبح واضحاً لدى بريخت في ظل هذه الازمة اهمية الدور الاجتماعي للمسرح وفي بناء المجتمع، " فالمجتمع لايتلقى عبر هذا الجهاز الا ما يحتاج اليه من اجل تأكيد ذاته البرجوازية، ويشير بريخت بعد هذا الى استحالة أي تجديد يرمي الى "تغيير المجتمع القائم" ضمن اطار هذا الجهاز"[٣] .

فما دام الجهاز المسرحي يخضع لسلطة الجهاز البرجوازي الذي يمثل النظام المسيطر فيتم استثمار المسرح للحفاظ على السلطة وما يطرح من مواضيع تصب في خدمة البرجوازية التي سعت وبشتى الوسائل الى سد الابواب وغلق المسارح في وجه الطبقة البروليتارية وعدم سماح السلطة لأي عمل مسرحي بخلق وعي سياسي وفعل ثوري لهذه الطبقة. خاصة وان المسرح يعد منبراً ذا تأثير كبير ودور فعال في نشر مثل هذا الوعي السياسي والاجتماعي لاسقاط السلطة البرجوازية، مما حدا بريخت الى ايجاد السبل التي تجعل المسرح يؤدي هذه

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٩-٢٠.

[٢] الزبيدي، قيس: مصدر سابق، ص١٤.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٦.

الوظيفة، وقد استطاع بريخت ايجاد هذه السبل والاجهزة التي تقوم بهذه الوظيفة. "ووجدوها بالفعل في بعض المدارس، وفرق الهواة، واتحادات الشبيبة، وبشكل خاص في المنظمات العمالية" [١] .

واذ تزداد الضغوط على المسرح التقدمي الالماني وخصوصاً اولئك الكتاب الذين بقوا على فكرهم ومنهجهم الخاص مثل (كايزر) و (بريخت) فلقد كان اولئك الكتاب وغيرهم من التقدميين المسرحيين، كانوا قد اوجدوا طريقهم في نشر الوعي المسرحي السياسي والاجتماعي لدى جماهير المانيا المضطربة والمتأثرة بتلك الصدمات الاقتصادية والسياسية والتي ادت الى انحرافات اجتماعية بالغة الخطورة، فقد وجد بريخت وسيلة جديدة للتحريض الثوري في ظل الصراع الطبقي الموجود انذاك مابين الرأسماليين وسلطة العمال المستغلة، فخرج بريخت بنموذج جديد يتناسب مع الوضع الالماني الجديد الذي خلقته تلك الازمة فكان خير نموذج هو (مسرحه التعليمي) المتحرر من قبضة الجهاز المسرحي البرجوازي، بمضامينه التربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي والذي ادى بعد ذلك الى دخوله مرحلة جديدة في الدراما الحديثة الا وهي المسرح الملحمي والذي ظلَّ يطور ادواته واهدافه على الرغم من الظروف الصعبة التي حولت ذلك الكاتب الى مهاجر متنقل مابين البلدان خوفاً من السلطة النازية والفاشية ولقد ادرك بريخت هذا الامر وعليه اذن ان " يتملص من هذا النظام وان يتبنى وسائل مسرحية ومواد جديدة للعرض وطرق اخرى للتوزيع وهكذا فقط يمكن لوظيفة المسرح ان تتغير هذه المرة، كان الانقطاع كلياً: بريخت يتخلى عن الطريقة المطبخية ويختار الاتجاه التعليمي"[٢] .

وافصح بريخت عن انتمائه للمسرح الثوري وابتعد ابتعاداً كلياً عن مسارح البرجوازية والتي تمثل السلطة الحاكمة ومدعومة منها والتي تحاول جاهدة ان تطمس الحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية خفواً من تعرض مصالحها للضرر، وان لجوء بريخت الى وسيلته المسرحية الجديدة وهي (التعليمية) قد جعلته يلجأ الى جمهور بعيد كل البعد عن ذلك المتلقي البرجوازي النمطي ولذلك كان جمهوره طلبة المدارس والشباب والعمال في المصانع وايضاً هم من شاركوا في التمثيل وفي المجاميع الغنائية المقدمة مستغنياً عن كل ماله علاقة بالجهاز البرجوازي الذي تتحكم به السلطة الحاكمة لغرض خلق مسرح تعليمي مناهض للسلطة بافكاره ومضامينه، مسرح يتعلم فيه التلاميذ والشباب والعمال والدروس والعبر والتي من شأنها

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٢٨.

[٢] دورت، برنار: قراءة برشت، ت: جورج الصائغ وماري لور سمعان، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الاسد، ١٩٩٧)، ص٩١.

ان تعمق المفاهيم الاخلاقية وتغرس الحس الوطني لتحرير الوطن من السلطة الفاشية، مما حدد ذلك خصوصية للمسرح التعليمي تفرد بها بريخت في كتابة النصوص التعليمية دون سواه " فقد احتدم الجدال بين دارسي الفنون والنقاد المسرحيين بشأن مادة الكتابة التي يأخذ الكاتب منها افكاره، فمنهم من ردّها الى دور التجربة الحياتية التي عاشها، ومنهم من ردها الى قوة الفكر والابداع الخيالي له"[١] .

ان بريخت في تناوله للمسرحية التعليمية كان امله انقاذ تلك الطبقات المكونة من الشباب وطلبة المدارس والعمال من خطر تسميم الافكار عن طريق تلك المسارح وموضوعاتها التي تخطط لها الدولة وتسيطر عليها، اما بالمال او بالقوة ولذلك رأى بريخت " ان يحرر هذه التظاهرات العظيمة من كل عبودية، وان يعهد بتنفيذها الى اولئك الذين صنعت من اجلهم والذين هم لوحدهم يمكنهم استخدامها مثل: الفرق العمالية، وفرق الهواة، وفرق الغناء والموسيقى المشكلة من التلاميذ وباختصار الى اولئك الذين ليسوا بمشترين ولاباعة فنون، وانما هم بكل بساطة يريدون ممارسة الفن" [٢] .

ان نظرية بريخت حول المسرح التعليمي تهدف الى ممارسة الفن بشكل جماعي فالممثل يكون جزءاً من المتلقي وذلك عند السرد او الغناء او طرحه الاسئلة المباشرة للمتلقي في الصالة وكذلك المتلقي يتحول باسئلته واستفساراته الى جزء منه، فهو يتساءل دائماً كما يتساءل الممثل، يبقى مع الحدث ولا ينفعل فقد دون بريخت ذلك بقوله: " ان مسألة معرفة مايجري في رأس المغني لاتقل اهمية عن معرفة مايجري في رأس المستمع"[٣] .

ومن هنا يبدو واضحاً ان بريخت قد اختلف عن الاخرين بأسلوبه المتفرد في تناول العرض المسرحي وليس الى ماتؤول اليه النتيجة وباسلوبه هذا وجد الطريقة التي تؤدي الى هذه النتيجة، وهذه الطريقة حتمت عليه تغييراً جذرياً في بناء ووظيفة المسرح ولاسيما انه قد اعتمد على فرق العمال والطلبة أي فرق الهواة الذي اجتذبهم حب المسرح والذين شكلوا في المانيا اكثر من نصف مليون هاوٍ في فرق جماعية سعى بريخت من خلال الفرق التي عمل معها الى صنع مسرح مغاير " فهو يريد مسرحاً تعليمياً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتعليم والتربية، انه لايريد مسرحاً يكون فيه خدمة التربية (كما هو الحال في بعض المدارس حيث يستخدم المسرح كوسيلة لتقوية الذاكرة). ولا تربية في خدمة المسرح (اذ كان الهدف حينئذ ان يطلع التلاميذ او

---

[١] مرعي، حسن: المسرح التعليمي، ط١، (بيروت، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ٢٠٠٠)، ص١٥.

[٢] دورت، برنار، مصدر سابق، ص٩٢.

[٣] المصدر السباق نفسه، ص٩٣.

المشتركين على (اسرار) المسرح وان يتم تأهيلهم من اجل المسرح"[١] وبذلك يكون بريخت قد حدد الهدف من مسرحه التعليمي وهو ان يكون المسرح اداة لتغير المجتمع ولايمكن ان يحدث ذلك الا من خلال " ايجاد مسرح يكون هو نفسه تربية ومهمة المنفذين له (مغنين وممثلين) هي ان يعلموا وهم يتثقفون"[٢] .

وبهذا يحدد بريخت بأن المسؤولية تكون مشتركة، وان أي فرق ينعدم بين الممثل والمتلقي، ومن اشراك المتلقي يكون قد اسهم في ان يسأل ويحلل وبالتالي فأن الثقافة ستكون من حصة الجميع ويستطيع ان ينظر الانسان الى من حوله ويعيد النظر في الكثير من الجوانب الحياتية من خلال مشاركته بالعمل المسرحي بعيداً عن التعاطفية ولغة المشاعر في مسرح بريخت التعليمي.

لقد استطاع بريخت ان يتفاعل تفاعلاً حيوياً وبناءاً في تحقيق مسرحه التعليمي مع الفرق التي تكونت من ممثلين شبان وعمال ثوريين وطلبة مدارس وكانت هذه الفرق تتمتع باستقلال اقتصادي ولايحظى بأي تمويل من الجهاز البرجوازي، ومن خلال ادواتهم البسيطة ومسرحهم المتواضع المقهى والشارع والنوادي استنبط بريخت اسلوباً جديداً في نسف المسرح البرجوازي ووضع المسرح البديل وبطريقته الجديدة بالمسرح التعليمي. وقد تجسد هذا التفاعل البناء عند بريخت بالكتابة لهذه الفرق ورأى ان الشكل الامثل للتحريض والتوعية في عرض مسرحي ممتع هو في المسرح التعليمي، وقد توجه بعض الكتاب المسرحيين الثوريين الى هذا الشكل الدرامي وبالعمل مع مثل هذه الفرق الهاوية، فقد كتب لهذه الفرق (فون فانغتهايم) و (فولت) من المانيا، وايضاً (سيرغي تريتياكوف) وغيره من ممثلي المسرح الثوري (كمایاكوفسكي) التي تضم مسرحياته بعض العناصر التعليمية.

لقد تميز بريخت عن اقرانه بأنه وضع مسرحاً تعليمياً متخصصاً بالوقت الذي كان اقرانه قد تبنوا على بعض العناصر التعليمية في مسرحياتهم فقد خلق بريخت لنفسه بهذه المسرحيات حقل مناورات بناه وجهزه بنفسه بحيث يستطيع طرح وتمثيل انماط سلوك واراء وفرضيات من وجهات نظر مختلفة وبصورة قابلة للنقاش[٣] .

وبذلك يكون بريخت قد اوجد واستنبط طريقة جديدة تنسجم مع تفكيره ومع ايمانه العميق بالهدف الرئيس من المسرح كأداة تعليم وليس كوسيلة ترفيهية فحسب، ومن خلال المسرح

---

[١] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] ينظر: بريخت ، برتولد، الاخوة هوراس والاخوة كورياس، مصدر سابق، ص٢٨-٣٠.

يستطيع خلق جيل واعٍ يتحمل المسؤولية ويسعى الى المعرفة متعلماً قيم الشجاعة والتضحية والمروءة وهذا بعض ما اراده بريخت في مسرحه التعليمي الذي سعى اليه حيث يقول: " لدى تمثيل احداث المسرحية يتوجب على جميع المشاركين ان يراقبوا وان يمارسوا التفكير الملموس، واتخاذ الموقف الانتقادي والسلوك السياسي، وعملية ان يحصلوا على المعرفة بالجدل المادي ويجب بالتالي على اسلوب التفكير الجدلي الممارس على هذا الشكل، ان يمكن المشاركين في التدخل في مجرى الواقع لتغييره"[١] .

اما ماطرحه الكتاب الاخرون في هذا المجال او المسرح التعليمي، عند (فانغتهايم) وراقصة البالية (اسيالاكس) في مسرح الاطفال، لم يكن سوى بعض الامثلة التربوية.

ان التفاعل والتغيير عند بريخت يكمن في القدرة على التحريض الذي تطرحه المسرحية التعليمية ويأتي ذلك على اساس المشاركة الجماعية للفن والتي تحمل بين ثناياها دروساً حول بعض الافكار والمضامين الاخلاقية والسياسية، ويأتي ذلك من ضمن اهداف المسرحية التعليمية والذي تكمن في "اثارة شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية" –ايقاظ "الحس الجماعي" و "الوعي الجماعي" .

- او كما يقول بريخت : "التعليم عبر التعليم" [٢] .

ان تركيز بريخت على النشاط الجماعي او العمل الجماعي في مسرحه التعليمي له ابعاده السياسية والتربوية، ولغرض تحقيق هذه الابعاد لابد من ان يكون "في احتكاك مباشراً مع الشعب، وعلى هذا النحو كان بريخت و (هانس ايسلر)* و (هيلينا فايغل)** و (آرنست بوش)***

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٣٠.

[٢]اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٧٩.

* **هانس آيسلر:** موسيقي الماني، تتلمذ على يد الموسيقار شوتيرغ، وضع الحان بعض اعمال بريخت الشعرية والمسرحية والمعدة عن غيره ولد ١٩٨٩ وتوفي ١٩٦٢.

** **هيلينا فايغل:** ممثلة المانية، زوجة بريخت ومديرة مسرح البرلينن انسامبل بعد وفاته، وعضوة مؤسسة في اكاديمية الفنون الالمانية الديمقراطية ولدت عام ١٩٠٠ وتوفيت في عام ١٩٧٠ في برلين.

يذهبون لالقاء اغانيهم في الحانات.. المطاعم الكبيرة.. وعلى سبيل المثال، كانت القاعة (الفلهارمونية) القديمة هي التي احتضنت العرض الاول لـ (مسرحية تعليمية) كتبها بريخت وعنوانها (القرار)" [١]، ومما لاشك فيه ان المناقشات بين اولئك الفنانين الملتزمين كانت عنيفة ومليئة بالاهواء، ومع ازدياد البطالة والتصادم بين القوة الثورية والفاشيين ومن رغبة ملحة في نفس بريخت لايجاد حل لتلك الازمة الخانقة دعى الى العمل الجماعي، عند ولادة اولى مسرحيات بريخت التعليمية، وهي، كانت تكتب من اجل الممثلين انفسهم، كما من اجل المتفرجين .

لقد نسفَّ بريخت في مسرحه التعليمي عملية العزل اللاانسانية لمصير الانسان فيقول: "يميز الفلاسفة البرجوازيون بالتمييز بين الانسان العامل والانسان المفكر غير ان أي انسان له عقل، من شأنه ان يرفض هذا التمييز" [٢] وهو بذلك يعطي الدور المهم للانسان في اتخاذ موقف من خلال حكمه الواعي، وان يكون عقلية مفكرة وقوة عاملة في الوقت نفسه هذا ما طرحه بريخت في مسرحه التعليمي بوصفه مدرسة يتعلم فيها الانسان كيف يستطيع بناء موقف علمي من الحياة " لذلك يمكننا القول بأن مسرح بريخت هو بالجوهر ساحة تدريب يشجع فيها اطفال عصر العلم على ممارسة عملية " نقد العالم وتبديله بالشكل الذي يحلو لهم"[٣].

أن هذه النظرية في اهمية العمل الجماعي، واهمية التعليم في خلق الوعي الثوري والصفات التربوية جاءت وفق اسس واصول لدى بريخت، فلقد استمد بريخت معظم مادته المسرحية التعليمية من مصادر قديمة ترجع باصولها الى تعاليم دينية نابعة اما من المسيحية او الديانات الشرقية "وتغوص اصول المسرحيات التعليمية بعيداً في الزمن، حتى ايام اليسوعيين الذين كانوا يستخدمونها كادوات للدعاية الكاثوليكية"[٤] ، وكذلك وردت تلك التعليمية في

*** **ارنست بوش:** ممثل مسرحي ومغني شهير، ارتبط اسمه ببريخت وفرقة برلين، حاز على عدة جوائز. من مواليد ١٩٠٠ توفي في عام ١٩٨١. للمزيد من المعلومات حول الشخصيات التي عاصرت بريخت ينظر: بريخت، برتولد، حياته واعماله، ت: نبيل حفار وآخرون، مجلة الحياة المسرحية، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد (٤ و٥)، ١٩٧٨)، ص١٣٨-١٣٩. كذلك ينظر: بريخت، برتولد، مسرحية الاخوة هوراس والاخوة كورباس، مصدر سابق، ص٢١-٢٣.

[١] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٧٧-١٧٨.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٧٨-١٧٩.

[٣] العماري، لميس: اهمية بريخت لعصرنا الراهن، مجلة الاقلام، (بغداد، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، السنة الثامنة، العدد(١٢)، ١٩٧٣)، ص٩٢.

[٤] اوين، فردريك: مصدر سابق، ص١٧٩.

مسرحيات (الاهواء)* فقد استخدمتها الكنيسة لاغراضها الدينية الدعائية " والتي كانت تهدف اولاً الى ان تمس قلوب المشاهدين وحواسهم عارضة امام اعينهم صوراً من الاهواء البشرية فقد كانت هذه المؤلفات تشكل في الواقع تمارين تربوية حقيقية"[١].

وكان اليسوعيون يهدفون من خلال تلك المسرحيات لتقوية ايمان تلاميذهم دينياً واخلاقياً واجتماعياً. وفق المفاهيم المسيحية كي يدافعوا عن هذا الايمان بنضالهم ضد أي حركة مضادة وبالذات حركة الاصلاح، ان بريخت في بعض مسرحياته التعليمية يلح على موضوع التقشف الذي يصل الى حد القبول بالموت، وهو نوع من التربية الصوفية وفق الايدولوجية المادية الذي يحملها، فهو يؤثر النوايا على الافعال. والروح على العمل، وفي ذلك تجرد رفيع المستوى في التربية والسلوك بناءاً على ما تعلمه وآمن به، فأن الايمان لايأتي اعتباطاً، بل بعد مايتعلمه الانسان وفق مايريد الايمان به[٢] .

اما في التعاليم الشرقية فقد جاء عن (بهارتا)* " ان المسرح اداة تعليم وخلق حالة انفعالية، وهو بمنأى عن التعرض للعداء الديني، بل انه يحظى بالبركة الالهية" [٣] .

ويؤكد (براهما)**في بعض نصوصه على اهمية المسرح كوسيلة تعليمية، اذ يؤكد في البند (١٠٧) " المسرح قانون للذين يتبعون القانون، وهو للذين يهبون انفسهم للاهواء، وتعليم للذين يسيئون التوجه، وسلطة عليا للذين يعرفون كيف يتوجهون"[٤] وكذلك في البند (١١٢) يؤكد براهما " سيكون هذا المسرح اذن مصدر تعاليم للجميع وذلك عن طريق الطعم والمشاعر وسبل الحركة كلها" [٥] ، وتتعدى اهمية المسرح في الديانة المشرقية الى ابعد من ذلك بتشبيه المسرح

---

* **الاهواء:** نوع من انواع المسرحيات في فترة الكنيسة او المسرح الكنسي اضافة الى (الاسرار والمعجزات).

[١] دورت، برنار، مصدر سابق، ص١٠٣.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

* **بهارتا:** مؤلف مسرحي هندي، جمع نخباً من عدة كتب ثبتها في شكل مكتوب (الناتيا كاسترا)، وهو بحث تقليدي في الفن المسرحي الهندي. ينظر: اصلان، اوديت، فن المسرح، ج١، ت: سامية احمد سعيد، (بيروت: مؤسسة ايف للطباعة والنشر، ب ت)، ص٣٨.

[٣]المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

** **براهما:** اله هندي، الف (القيداس) الاربع التي تطلع على اوليات المعرفة المقدسة وكانت عسيرة الفهم، فألف قداساً يلقن ابسط العقول، شعراً، معرفة، ودوافع السلوك الانساني. ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٣٩.

[٤] المصدر السابق نفسه، ص٣٩.

[٥] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

بالملاذ، فقد جاء في البند (١١٣) " سيكون هذا المسرح ملجأ في هذه الحياة للذين يطاردهم الشقاء ويطاردهم العمل، ويطاردهم الحزن، او تحرقهم النار الداخلية"[١].

ان النظرية التعليمية في مسرح بريخت جاءت معبرة عن حاجة ملحة لاحداث التغيير والانقلاب الاجتماعي والثوري في المسرح والمجتمع، وبنيت على اساس مدروس وفق مفاهيم ومضامين كفيلة باحداث مسرح تعليمي بعد عصارة جهد ومعاناة ولدت لدى بريخت حتمية واهمية المسرح في التعليم، وقد اتخذ من هذا المسرح حيز لاصلاح النفوس في المجتمع، لم يسبقه لحد الى ذلك، وهذا ما جعله يستقطب الشريحة الواعية، والشريحة الاكثر حماساً، والاكثر ثورية الا وهم الشباب على اختلاف اعمالهم (طلاب او عمال)، فأن ايمان هذه الطبقة بالمسرح قد افزع السلطة الحاكمة واقلق مضاجعها وفي كل هذا تبين لدينا بأن بريخت قد غاص وتوغل باساسيات المسرحية التعليمية وما لها من تأثير مستفيداً من هذه الاساسيات في وضع السمات الاساسية لمسرحه التعليمي وما يحققه من معان وتعاليم تجدها واضحة في البند (١١٤) لبراهما " سيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع، يقوي الذكاء ويشير الى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة"[٢] .

وتأكيداً لشمولية التعليمية في افكار براهما فقد اكد في البند (١١٥) " ما من معرفة، مامن مهنة، ما من علم، ما من فن، ما من شكل او منهج لايرى في هذا المسرح"[٣].

وفي ضوء ما تقدم بأن مسرحيات بريخت التعليمية قدمت وهي تحمل اصول وجذور وتعاليم وشكل المسرحيات التعليمية القديمة ولكن المتغيرات تكمن في المضمون، فقد تحولت التعاليم البوذية الى تعاليم مادية ديالكتيكية وذلك بسبب تطور العلم الحديث وتطور الفلسفات المادية في عصرنا الحالي فهو لم يتوقف عند حدود مسرح الشرق الاقصى والطقوس والشعائر الدينية بل راح يبتكر عدة عناصر وحوارات جديدة في المعالجة المسرحية " معلناً عن قوانين جديدة للانسان يضعها في يده لتدمير القوانين الوضعية الاخرى التي وضعت له وفرضت عليه. وبمعنى آخر، يبني دراماثورجية خاصة ذات عالم وطعم جديدين لاتشبه الحقيقة القائمة في الوقت نفسه –وبفروقاتها عن القديم- تكتشف نظماً وشرعيات اخرى"[٤] .

---

[١] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] اونبغاري، توماس، مجلة الثقافة، دراسات الدراماثورجية المعاصرة، ت:كمال عيد، (بغداد: اذار، الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، العدد (٣)، ١٩٨٢)، ص٢٥.

ولقد جاء المسرح التعليمي برؤى الابداع والتجديد واصبح يجتذب متفرجيه من الشباب والعمال المثقفين المبدعين بما قدمه من مضامين تربوية تسهم في تربية الفكر الاقتصادي من خلال التوجه الى عقل الانسان ودعوته الى التفكير " وان شعار المسرح التعليمي هو معرض للمعارف وان المسرحيات التعليمية هي استعراض لعملية التفكير والتملي، اذ ان عرض حادث ينبغي ان يمثل على خشبة المسرح باسلوب غير صحيح، ولكن يجب ان تتم عملية التعليم من خلال هذا الاسلوب"[١] .

ولايمان بريخت بالمسرح التعليمي ظل يناقش ويتخير ويبحث عن اهمية هذا المسرح وحتى في المنفى ليختبر الترسانة التي كانت الحياة قد اختبرتها، وكانت له عودة الى هذا المسرح بعد سنوات المنفى حيث " وجد بأن مثل هذا العرض المسرحي التعليمي بدون مشاهدين هو العامل الحاسم في عملية التركيز على نمط المسرحية التعليمية كما انها لاتحتاج الى مسرح خاص ولكنها يجب ان تمارس تأثيراً على تفكير المشاركين فيها ولاتقيم وزناً للمشاهدين بقدر ماتقيم وزناً للمشاركين في عملية التمثيل والاخراج" [٢] .

ولم يقتصر تأثر بريخت الى ما اشرنا اليه بل هناك التأثيرات المعاصرة في خلق المسرح التعليمي، فقد تأثر بريخت بالمخرج (والتر بنجامين) ومخرجه البالية (آسيا لاكيس) "وقد تأثر بطريقتهما التربوية في مسرح الاطفال وقاده ذلك الى المسرحية التعليمية" [٣] . لقد تطورت التعليمية عند بريخت، وبعد عرضه لمسرحيته التعليمية الاولى التي كتبها عام ١٩٢٩ بعنوان (طيران لينديرك)، ولم يقتصر دوره كونه مفسراً مسرحياً عند طرحه لذلك المسرح شكلاً ومضموناً بل اصبح رجلاً مغيراً لثقافة اجيال كاملة انطلقت من المانيا لتشمل اوربا وامريكا والعالم الثقافي من شرقه الى غربه مواكباً حركة التقدم العلمي والاقتصادي وتعرض العلاقات الانسانية الى التدهور، فقد اصبح بريخت معلماً يعطي افكاره وينوّر بها كل عقول المسرحيين، فمن وجهة نظره " اصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لايحاولون تفسير العالم فحسب، بل اولئك الذين يرغبون ايضاً في تغييره، أي.. سوف يقوم المسرح بدور المعلم" [٤].

وان بريخت يدخل المشاهدين لمحاضرة مسرحية، تدخل في موضوعاتها الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمتغيرات والمستجدات ولكن باسلوب بعيد عن الاسلوب

---

[١] رشيد، عدنان، مصدر سابق، ص١٤١.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص١٤٢.

[٤] بريخت، برتولد، المسرح الملحمي، مسرح تسلية ام تعليم، مجلة السينما والمسرح، مصدر سابق، ص٣٧.

المدرسي التعليمي وذلك بوجود فارق بين مايسلي وما يعلم، واستمر بهذا الاسلوب حتى في مسرحه ونظريته الملحمية " فالتعليم ربما يكون مفيداً، لكن التسلية شيء لطيف حقاً، وهذا لايعني ان المسرح الملحمي لابد وان يكون شيئاً غير سار، شيئاً خالياً من البهجة، او ان يكون تجربة شاقة ومتعبة، فليس هناك تعارض حتمي بين التعليم والتسلية"[١] .

ان بريخت يؤكد اهمية التعليم ولايقصد به التعليم من اجل الوظيفة فقط، ويشبه المعرفة ببساطة عبارة عن سلعة، تقتنى لكي تباع مرة اخرى ولكنها سلعة غير مستهلكة كباقي السلع، ويحدد كذلك محدودية التعليم لارتباطه بعوامل خارجية عن ارادة المتعلم نفسه، فهناك البطالة التي لاتحمى منها أي معرفة، وهناك تقسيم العمل الذي يعتبر المعرفة العامة غير ضرورية بل

مستحيلة، وهناك فئات من الشعب لايمكنها ان تفكر في تحسين الظروف وخاصة اصحاب رؤوس الاموال، انهم رابحون بكل الظروف، فلماذا اذن هذا التعليم الكبير، ولكن هناك فئات لم يأت عليها الدور بعد، غير راضية عن العلاقات وتهتم بالتعليم لدرجة كبيرة، تريد ان تفهم بأي ثمن وانها ضائعة بدون تعليم وهذا الضياع سببه نظام السلطة البرجوازية الذي يضع العراقيل والمعوقات لتفويت الفرصة على تعليم الجيل، كي لاتنور بصيرته ويدرك مايدور من حوله، فالرغبة في التعليم تتوقف على اشياء كثيرة، ومازال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي يقوم المسرح بدور المعلم ولطالما المسرح التعليمي مسرح جيد فهو مسلٍ[٢] .

ولقد اكد بريخت على تعليمية المسرح الممزوجة بالتسلية وذلك من خلال الموضوعات التي طرحها في مسرحياته، فالتسلية التي يقوم عليها مسرح بريخت التعليمي ليست تسلية العواطف ودغدغتها، بل تسلية العقل الذي يثار في اثناء العرض عن طريق طرح الاسئلة لايجاد الحلول للمشاكل البشرية المستعصية، هذه هي التسلية التي نادى بها بريخت، فالترفيه هو هدف رئيس في المسرح ولكنه ليس الهدف الوحيد او الاهم وهذا ما طالبَّبه ارسطو، وكل نقاد الفن على مدى العصور وهو ايضاً ما نادى به بريخت اذ انه يعتبر المسرح "تصوير حي لاحداث بين آدميين تحكي او تخترع، وعمل ذلك بقصد الترفيه"[٣] .

---

[١] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٣٦-٣٧.

[٣] بريخت : برتولد، الاوجانون القصير للمسرح، ت: فاروق عبد الوهاب، ، مجلة المسرح المصرية (القاهرة، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد (٢٠)، ١٩٦٥)، ص٧٨.

ويشير بريخت الى علاقة العلم بالفن وخاصة الفن المسرحي، علاقة ذات اهمية كبيرة لخدمة النشاط البشري على الرغم من اختلافهما ويؤكد بريخت، انه ما استطاع الوصول الى ما صل اليه كفنان مبدع من دون استخدام بعض العلوم، وكما سبقه غيره من الشعراء والفنانين امثال (جيتة) فقد اهتم بدراسة الطبيعيات، ويعتقد بريخت بان ذلك نوع من الهواية، ولانني احتاج الى العلم فهو يستخف بهؤلاء الذين لاترمي معرفتهم الى حدود المعرفة العلمية، ولايمكن فهم الاحداث المحيطة بنا دون بذل جهود في معرفة العلم الحديث، وفي استثماره واستخدامه في المسرح ويؤكد بريخت اهمية العلم، ويشير بذلك الى علم النفس الحديث بالنسبة لكاتب الدراما من التحليل النفسي وحتى السلوكية تعطي معارف تساعد على تفسير الموقف تفسيراً مختلفاً، وقد تأتي مغايرة لما اثبتته التقارير والمجلات على الرغم من ان العلم لايشبع جانب التسلية اشباعاً كافياً، الا ان بريخت يضمن من خلاله وجود ميل للنفاذ بعمق في الاشياء ورغبة في التحكم في العالم ومايحتويه الشعر من معرفة فاستخدامه يشبع جانب التسلية تلك التي يهيئها الشعر[١] .

لقد اصبحت المسرحيات التعليمية بعد ذلك دروساً عن الواقع وهي تشكل فقط تعلماً قبل البدء بمعالجة الواقع واستخلاص العبر والمضامين والدروس منه لانها تعلم المشاهد على الموقف الاخلاقي وبعدها يغدو ادراكاً وعملاً جدلياً متغيراً لقد " نظر بريخت الى المسرحيات التعليمية واعتبرها نموذجاً لمسرح المستقبل فهي تضرب مثالاً للجماليات المادية،.. وكانت المسرحيات التعليمية اكثر مسرحياته صراحة من الناحية السياسية واشد محاولاته لتسيس الفن تجذراً" [٢] .

فقد كانت المسرحيات التعليمية تشبه حلقات دراسية سياسية، وقد وصفها بريخت بانها تشبه لقاءاً سياسياً جماعياً، يشارك فيه المتلقي بصورة نشطة وهذا يختلف بطبيعة الحال عن واقع عمل الحزب السياسي الذي ينطلق من اصدار المنظرين فيه توجيهاتهم والجماهير هي من تنفذ وتقوم بالنشاط، ففي المسرحيات التعليمية تكون الممارسة جماعية، ليس من خلال التلاعب والسيطرة الهرمية، بل تقوم على اساس المشاركة، وفي هذا النموذج من النشاط السياسي يجد المرء بأنه يطرح معاناته الاجتماعية والاضطهاد والحرمان بدون أي انتماء منظم في ايدولوجية معينة والدافع هنا، دافع ثوري وطني يتمثل برغبة الجماهير في التحرر، فقد سعى بريخت من خلال مسرحه ان يوقظ الفكر ويصحح الوعي ويعلم المشاهد على التضحية ونكران الذات في

---

[١] ينظر: برتولد، بريخت، مجلة السينما والمسرح، العدد ٨ و ٩.

[٢] فيبر، بيتي نانسه وهاينن ،هيوبرت، مصدر سابق، ص٥٢.

سبيل الوطن، ويحفز الممارسة السياسة الثورية، وفي نظرية التعليم التي وضعها لمستقبل اشتراكي كتب يقول: "ان متعة الملاحظة وحدها ضارة بالدولة، تماماً كمتعة العمل وحده، وفيما يتعلق بالشباب فأنهم سيتعلمون لصالح الدولة في غمار تمثيلهم لاداء اعمال مستمدة من ملاحظاتهم"[١] .

ان من بين تلك المراحل الثلاث التي مرّ بها بريخت، تبقى المرحلة الثانية وهي المرحلة التعليمية هي الافضل لديه والامثل لانها اكثر حيوية في بناء مشاهد ومشارك نموذجي لمسرحه التعليمي، وهذا مايؤكده الكاتبان الالمانيان (بيتي نانسه) و (هيوبرت هاينن) اذ يقولان:

" كان بريخت يرى ان المسرحيات التعليمية تتفوق على المسرح الملحمي، لانها اكثر فعالية من حيث الجوانب التعليمية، بالنسبة لكل من الفنانين القائمين بتقديم العمل والمتلقي الذين عليهم ان يشاركوا بطرق اكثر مباشرة وابداعاً في التجربة الجمالية... وقد واجهتهم المسرحيات التعليمية بمواقف مثل التضحية بالذات للصالح العام (رحلة ليندربرج، مسرحية بادن التعليمية)... القبول الاجتماعي او الرفض (القائل نعم والقائل لا) وممارسات ثورية فعالة او غير فعالة (اتخاذ التدابير). وكان بريخت يدعو هذه الممارسة بـ " البيداجوجيا الكبرى" التي تحول الممثلين والمتلقي الى رجال دولة وفلاسفة"[٢] .

ان الاسلوب الجدلي الدقيق المبني على حجج علمية حقيقية للمسرحيات التعليمية مثل (طيران ليندبرك) او مسرحية (القائل نعم) ومسرحية (القائل لا) وغيرها من المسرحيات التعليمية ما هي الا اعمال كانت موجهة الى جمهور محدد له اهتمامات سياسية ونزعة قومية غير منظم حزبياً، فالمسرحيات التعليمية في مفهوم بريخت " ليست معنية بالدعوة الى مذاهب محددة وتلقين تعاليم معينة من اجل الاستهلاك السريع والقيام بوظيفة الدعاية، وانما بالاحرى ينبغي لهذه المسرحيات ان تشرك جمهوراً صغيراً في عملية التعلم"[٣] .

ان مايجدر الاشارة اليه ان بريخت في مسرحياته التعليمية كان يضع البدايات واللبنات الاولى لنظريته الملحمية في المسرح، فغالباً ماكان الممثلون يتبادلون الادوار في المسرحية الواحدة، فقد لغى نظام المؤدي والمشاهد، حيث يستطيع الممثلون والمتلقي تعديل وتغيير المسرحيات حسبما يشاؤون وانه اختار المسرح الحر لتقديم مسرحياته التعليمية كالمدارس والمصانع والتجمعات السياسية، ويقوم عادة ممثلوه بعد تقديم مشهد معين او عرض متكامل

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٥٣.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٥٣.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٥٤.

بمناقشته مع الجمهور، بهدف تشجيع الفكر والنقد الثوريين وليست جعل المذهب الحزبي مستساغاً وكان هذا الموقف من بريخت تهديداً لموظفي الحزب البيروقراطيين، ولهذا كانوا اول المعارضين لاعمال بريخت[١] .

يرى الباحث ان بريخت استطاع ومن خلال مسرحه التعليمي استقطاب المتلقي المتعطش للبحث عن جديد وسط الفراغ الفكري السائد انذاك ومن خلال فكره الثوري، كانت قدرة بريخت على بلورة شخصية الحقبة بأزماتها الفكرية والاجتماعية، واحتواء متطلبات المتلقي فيما يقدمه من وجبات تعليمية تعينه على مواصلة التفكير وذلك بطرحة لنظريته المسرحية على اساس اجتماعي جديد، وان الغرض الجديد هو التغيير العام لجميع وظائف التوصيف المسرحي، التي لايستطيع المرء الوصول اليها بنفس المتلقي القديم الذي لم يعد يعني لبريخت بشيء، ولايرى في بريخت نفسه حيث ان بريخت لم يعد يعمل من اجله ويؤكد بريخت من خلال مسرحه التعليمي، ان الغرض الجديد هو التربية، والمقصود بها توعية المتلقي الجديد للمسرح، كذلك اعادة تربيتهم على استيعاب الجدل المنمي للحاسة النقدية بجهاز استقبال كل منهم، ان التوعية بالمسرح مرتبطة بالتوعية من خلال جهاز المسرح بعلاقة جدلية، ومن هنا كان تقويم احتياجات المتلقي الذي يعكسه رجل المسرح بصورة تعليمية هامة لتطوير المشاهد الذي يستمتع حتى بالسخرية من افعاله الشائنة اللاارادية لتصحيح تلك الاخطاء وهذا متعلق بامكانية الفهم، واسلوب وسيلة التعليم، ليتم الالتقاء المرتقب، فاذا اعتبرنا ان المضمون هو المادة التعليمية التربوية، فأن الشكل لابد ان يكون بالضرورة هو الكوميديا الهادفة وما فيها من مظاهر نقدية واساليب ساخرة، ومواقف هزلية لغرض تنشيط ذهنية المتلقي من خلال تمارين رياضية مسرحية واثراء لغة التخاطب الجماعي وهي حالة تأثر وتأثير، تعلم وتعليم، وهي مسألة لاتتم بالتلقين بل بالمشاركة بين فنان المسرح والمتفرج فقد " نظر بريخت الى مسرحياته التعليمية باعتبارها سلاسل من (التجارب السوسيولوجية) او (تمارين الرشاقة)، و (التدريبات الذهنية) للقائلين بالجدل وممارسيه، واعتقد ان هذه المسرحيات ستؤدي الى تثوير الجهاز المسرحي بصورة جذرية"[٢] .

وهذا ما سعى اليه بريخت من خلال جعل المتلقي في قلب العمل المسرحي الذي ينبغي ان يعي واقع العصر واسلوب مخاطبته عبر كل حدث يتناوله.

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٥٣-٥٤.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٥٤.

لقد اتسم اسلوب المسرح التعليمي بالشكل البسيط للعرض والذي يعد جزءاً مهماً من العرض البريختي التعليمي، ويؤكد المخرج الالماني (والتر بنجامين) ان المسرحية التعليمية: "تتميز عن المسرح عموماً بانها مبسطة، وانها تطالب بتناوب الادوار، تارة بين المتلقي والممثلين وتارة بين الممثلين والجمهور، وذلك بين (ديكور) فقير، حيث يستطيع كل مشاهد ان يشارك في التمثيل" [١] .

ونستطيع ان نلمس من هذه البساطة وتبادل الادوار سعي بريخت في نظريته الى رفض التأثير على عواطف المتلقي ومن خلال المشاركة الجماعية وتوجيه الاسئلة، يتم التوجيه الى العقل والدعوة الى التفكير، فقد " كان بريخت جريئاً في التخلص من تأثيرات تقمص البطل في المسرح الاجتماعي، هذه التأثيرات التي اعتاد عليها المتلقي لفترة طويلة"[٢] .

وبدأ بريخت فعلاً تشخيصه لتلك العناصر التي تقدم بها المسرحية التعليمية وانغمس في كتابة وايجاد التحريض الثوري والتوعية في عرض مسرحي ممتع يقدم في مسرحياته التعليمية فعلى الرغم من ان الكثير من الكتاب الالمان قد وضعوا بعض الوسائل للتأثير التربوي على عقل المتلقي، ففي العشيرينيات من هذا القرن ابتدع بعض رجال المسرح الثوري في المانيا الاغاني والاعلانات، والاشرطة السينمائية والاقنعة والديكور الاعلاني للمسرح والصالة، كل هذا قد دخل الحياة المسرحية في المانيا قبل ظهور المسرح الملحمي البريختي والمسرحية التعليمية، وان هؤلاء الكتاب قد كتبوا بنفس الاسلوب التعليمي، الا ان بريخت قد صاغ ذلك الاسلوب بعلمية عالية، مما جعل اسلوبه مميزاً وخالداً اذ لم يكن بريخت منفرداً بتلك الكتابة[٣].

وقيمة بريخت تكمن في مدى ما حققه من ابداع، لا في مدى ما حققه من جماهيرية فقد لايكون المتلقي متمثلاً للقيم المبدعة على خشبة المسرح وعندئذ تصبح مهمة الفنان المسرحي الارتقاء بثقافة المتلقي، وجعل فن المسرح بالنسبة اليه ليس مكاناً للراحة وللمتعة المجردة، بل مكان للتفكير والتساؤل وتحديد الموقف، وقد تجسد الابداع البريختي بايجاد مسرح يجد فيه المتفرج قيمة لايمكن له ان يتغافل عنها او يصد عن رؤيتها، يجد فيها مظهراً للحياة المعيشة ولكن بطريقة غير تقليدية " فالمسرح في رأي بريخت ايضاً ليس مكاناً للوعظ والارشاد، بل مكان للترفيه والمتعة يسترخي فيه المتفرجون دون كلفة...، اما الاعمال المعروضة فمن

---

[١] بنجامين ، والتر، مصدر سابق، ص٣٦.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٣٧.

[٣] ينظر: كوبتسكي، ياروسلاف، عناصر الالتحام في التجربة الشابة بين مسرح الانسامبل البرلينر وبرتولد بريخت، ت: عبد الله كمال الدين، مجلة الطليعة الادبية، (العراق: وزارة الاعلام، دار الجاحظ، العدد (٩)، السنة السادسة، ١٩٨٠) ص٧٦.

الافضل ان تكون متفائلة في طبيعتها فذلك يحسن الروح المعنوية لدى المتلقين ويشجعهم على المشاركة في المعركة الايدولوجية الكبيرة التي يشكل العرض جزءاً منها" [١] وهذه المفاهيم تجسدت باعماله التعليمية الملحمية.

ومثلما حملت المسرحيات التعليمية اهدافاً تربوية تعليمية لم تقل المسرحيات الملحمية شأناً عن ذلك فيما رمت اليه من مضامين تربوية فأن صفة التعلم والتربية والارشاد قاسم مشترك اعظم في جميع اعمال بريخت التعليمية والملحمية ولكن المسرحيات التعليمية "لاتنبض بالحياة الا في السياقات التي تحفل بالفرق السياسية التي يمكن ان تؤديها وبالمتلقي الذي يمكن ان يربطها بالممارسة الثورية" [٢] .

وهكذا نجد بأن بريخت وبعد عودته من المنفى عاد الى الاهتمام بالمسرحيات التعليمية واعادة كتابة بعض (مسرحياته التعليمية)* وهذا ماحدث فعلاً بعد عودته الى برلين حيث اعيد كتابة وعرض مسرحية (الام) عام ١٩٥١ في مسرح (البرلينر انسامبل)** والتي تتضمن الكثير من العناصر التعليمية.

ان التجربة الاولى للمسرحية التعليمية عند بريخت بدأت في مسرحية (طيران ليندبرك) ولقد ابدل بريخت هذا العنوان بعنوان اخر وذلك لاشتراك الاخير فيما بعد باعمال فاشية واصبح اسمها الجديد (الطيران فوق المحيط) ووردت في بعض الترجمات (الطيران عبر المحيط) ولقد كان لبريخت عدة اراء وتعليقات ومقدمات حول الكثير من اعماله ومن بين ماقاله بريخت معلقاً

---

[١] هلنون، جوليان، مصدر سابق، ص٢٨٥.

[٢] فيبر، بيتي نانسه، وهاينن هيوبرت، مصدر سابق، ص٥٥.

* **المسرحيات التعليمية**، من ابرز الاعمال المسرحية التي كتبها بريخت للمسرح التعليمي هي (الطيران عبر المحيط) او (طيران ليندبرك) ١٩٢٩، و (مسرحية بادن التعليمية حول الموافقة) ١٩٢٩ ومسرحية (القائل نعم) ومسرحية (القائل لا) عام ١٩٣٠ ، ومسرحية (الاستثناء والقاعدة) ١٩٣٠، ومسرحية (الام) ١٩٣٢، ومسرحية (الرؤوس المدببة والرؤوس المستديرة) ١٩٣٠ ومسرحية (القرار) ومسرحية (اتخاذ التدابير) ١٩٣٣، ويكتب بريخت اخر مسرحية تعليمية له (الاخوة هوراس والاخوة كورياس) ١٩٣٤، ومن خلال الاعمال التعليمية خلق بريخت لنفسه دراما تعليمية كسلسلة تجارب لطرح وتمثيل انماط سلوكية واراء ومضامين تربوية من وجهات نظر متباينة.(الباحث).

** **البرلينر انسامبل:** فرقة مسرحية اسسها برتولد بريخت عام ١٩٤٩ وادرتها لعد وفاته زوجته (هيلينا فايغل) قدمت هذه الفرقة اعمال بريخت في حياته واستمرت بتقديم اعماله وتعد من الرموز المسرحية في برلين الشرقية. ينظر: مجلة الحياة المسرحية، مصدر سابق، ص١٣٩.

" ان مسرحية طيران لينديرغ لاتتضمن اية قيمة ان لم نتعلم منها شيئاً، وهي لاتحمل في ذاتها اية سمة فنية تسوغ عرضها ان لم تهدف الى التعليم، فهي اذن اداة تعليمية" [١].

لقد كان بريخت يرى ان المهمة العلمية للمسرح هي تصويره للحياة الاجتماعية للبشر بحيث يشاهدها المتلقي مما يؤدي الى تحريكه من اجل التغيير ولذلك ينبغي على المتلقي ان يتخفى ويتساءل حتى خارج حدود المسرح، أي ان عملية التقديم المسرحي ستتأثر بتعليميتها على المتلقي في اثناء العرض وبعد العرض وبذلك يكون للمسرح التعليمي خدمة وطنية صادقة للمتلقي، وان مسرحية (الطيران فوق المحيط) تحمل في طياتها الدعوة الى تحريك قوة الانسان في مجابهة الطبيعة من خلال عزيمته وارادته التي لاتلين، حيث " ظلت تمجد الموضوع الذي كان احد مواضيع بريخت المفضلة-غزو الطبيعة وتحويلها-بما ينتج عن هذا الامر بالنسبة الى مستقبل الانسان... ويقول بريخت ... ان غاية هذا التمرين خدمة الامتثال، الذي هو اساس الحرية"[٢] .

ان ذلك الاجتياز للمحيط الاطلسي بطولة فردية صادقة وحقيقية استغلها بريخت بذكائه ووظفها للمسرح التعليمي وبالنسبة لبريخت فقد كان الامر عبارة عن كشف لقدرة الانسان وقوته على تطويع الطبيعة والانتصار عليها بالعمل ولكن احزاب اليمين في اوربا وامريكا، اكتشفوا ان البطولة فردية وليست جماعية كما يدعو لها بريخت في مسرحه التعليمي، ولعل ذلك يدخل من ضمن الاسباب التي اشرنا اليها في تغيير اسم المسرحية فاصبحت (الطيران فوق المحيط)، والغى بريخت كذلك الاسم الحقيقي للطيار (ليندبرك) واسماه الطيار وهي كنية لاي طيار، ان ذلك التغيير في اسم البطل واسم المسرحية لم يغير من موضوع المسرحية وافكارها التعليمية التقدمية " ان المسرحية لاتظهر فقط في تمجيد السلوك العقلاني والعلمي للطيار ليذبرغ الذي يتعارض مع المشاعر الباطلة كلها ومع كل خرافة انها تكمن في مشاركة المشاهد (او المستمتع) بهذا التمجيد وفي امتلاك الفكر من قبل هذا المشاهد"[٣] .

ان الهدف الرئيس لمسرحية (الطيران فوق المحيط) يكمن في اعطاء الفرصة لعمل مسرحي جماعي وهو تمجيد مشترك لفعل العقل وابداعه وقد بَّلى بريخت الجزء الوحيد

---

[١] دورت، برنار، مصدر سابق، ص٩٤.

[٢] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٨٠.

[٣] دورت، برنار، مصدر سابق، ص٩٤.

للراوي باجزاء متعددة، وهكذا لم يعد (ليندبرغ) هو المتكلم الوحيد، بل مجموعة تحمل اسم ليندبرغ، وقد تطلب هذا العمل مشاركة كبيرة من العازفين والمنشدين ليتمكن اكبر عدد من الاشخاص المشاركة فيها وابعاد صفة الفردية عنها ولاسيما وان المسرحية قد اعدت لتقدم بالمذياع عام ١٩٢٩ (أي مسرحية تعليمية للراديو)، ولكن على اثر التغيير الذي اوجده بريخت يمكن لكل المشاهدين او المستمعين ان يشاركوا فيها وفق رغبتهم وفي كلتا الحالتين يحقق بريخت شيئاً من اليقظة لدى المشاهد ويحرك حيويته، ولعل غايته ايضاً ان يوفر لمسرحيته التعليمية حضوراً وانتشاراً عن طريق الاذاعة ومجاميع المدارس ونتيجة هذا العمل واعماله التعليمية الاخرى فقد اصطدم بالنظام، فان تبديله الالية التقليدية للتوزيع المسرحي وتحويل المشاهدين السلبيين الى مشاهدين مثاليين لا بل الى ممثلين، واقامة المسرح في الاوساط العمالية والطلابية لم يستقبلها المجتمع الالماني البرجوازي في ظل الظروف التي قادتها الحركة الفاشية[١] .

لقد كرس بريخت مسرحه وفكره لزرع قيم جديدة، فالمسرح الذي لايثير جدلاً، ولا يعكس مضموناً دالاً على هذا التناول، ولايشق لنفسه سبيلاً الى خلق صوته الخاص هو مسرح يستهلك نفسه، ويستعيد رؤية مسبقة، وهكذا ظل بريخت مواظباً وثاباً من خلال مسرحه الجدلي الحامل لافكاره، عبر اعماله والتي تجسد التفاعل بين الجزء والكل، وبين الخاص والعام بشكل جدلي والتأثير المتبادل مابين الانسان والمجتمع من جهة، وبين الانسان والطبيعة من جهة اخرى، ان نظرة بريخت الفلسفية والجمالية في مسرحه التعليمي نابعة من الطبيعة المادية المتغيرة وبالانسان المتغير ومن هنا طرح افكاره المادية عبر مسرحياته التعليمية بحيث " يسمح هذا التكنيك للمسرح ان يستخدم في تمثيلاته تلك الوسيلة الاجتماعية العلمية الجديدة المعروفة بالمادية الجدلية،... وهي ترى ان وجود أي شيء، او عدم وجوده متوقف على مدى تغيره"[٢] .

ومن خلال تلك الاعمال يمكن ان يحدد بريخت بدقة وبعلمية الاسس الفنية لمضامينه وهو اتخاذه المادية التاريخية والمادية الجدلية كقاعدة يبني عليها مسرحياته اللاحقة وهذا مانجده في مسرحية (القرار) او مسرحية (القاعدة والاستثناء) وغيرها من المسرحيات التعليمية.

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٩٤-٩٦.

[٢] بريخت، برتولد، الارجانون القصير للمسرح، مجلة المسرح المصرية، مصدر سابق، ص٦٥.

ان بريخت وعند كتابته لاعماله المسرحية التعليمية لايتوقف عند النقطة التي تنتهي اليها في عمل معين بل يميل تارة الى الاضافة او تارة اخرى الى التصحيح فما دامت هذه المسرحيات هي عبارة عن تدريبات تعليمية فعليه تقديم الدروس والمضامين الاعم فائدة والاكثر تعلماً، وهذا ما حدث في عام ١٩٢٩، فقد " اعاد النظر في مسرحية طيران ليندبرغ ... وابدل فكرة تمجيد العقل المهيمن بطرح مزدوج للمشكلات اولهما مشكلة تخلي الفرد عن ذاته وثانيهما عملية تغيير ضرورية للعالم. كل هذا تم في المسرحية التعليمية التي حملت اسم التفاهم" [١] .

يؤكد بريخت منهجه في التعليم من خلال مسرحيته التعليمية " مسرحية بادن-بادن التعليمية عن التفاهم" ، وقد علق بريخت عليها قائلاً: في المحاولة الاولى، كتب خطأ: مالايدرك ويقصد هنا مسرحية (طيران ليندبرغ) ثم يكمل، وهذا مايجب تحسينه بعبارة " مالم يدرك بعد" .

ان موضوع مسرحية (التفاهم) ليس انتصاراً للعقل بقدر ماهو الطرق المؤدية لهذا الانتصار، فالمسرحية تدور حول اربعة طيارين يسقطون وهم يحتضرون والجماعات التي تشهد احتضارهم ترفض مساعدتهم، وهؤلاء الطيارون الاربعة يخضعون لاختبار التفاهم، ويتعين عليهم ان يظهروا اتفاقهم مع الموت، وان ينكروا ذاتهم لكي يعودوا الى الحياة كشخصيات اخرى، ان اختيار مسرحية (التفاهم) يبلغ اوجّه في امتحان الاربعة (ثلاثة ميكانيكيين وطيار) مطالبين خلاله بالتنازل ليس فقط عن ميولهم وغرورهم، ولكن الامر وصل الى التنازل عن شخصياتهم، ليثبتوا انهم وصلوا الى عظمة متناهية في الصغر متجردين عن طيرانهم ومجدهم وعن كل الملذات وحتى بحياتهم، ان بريخت يضع الاسس التربوية، بضربٌ من التزهد الروحي والتقشف الحياتي[٢] .

لقد اوصلهم بريخت الى التنازل والتخلي عن الثروات التي يملكون، وعلى المناصب التي يشغلون وعن ذاتهم وتطلعاتهم من خلال مايقدموه من تضحية ولايحدث كل هذا الا من خلال التدريب ومواجهة الصعوبات ومصارعة الموت عندما يعرفوه ويدركوه جيداً، ومن هنا يرى الباحث ان بريخت قد اكد وسعى الى لذة متفردة في الحياة، هي ان يكون الانسان قوة عاملة، ذا اثر خالد في هذه الدنيا، وعلى حد قول (برنار دورت) " لن يموت اولئك الذين قبلوا بالموت. اولئك الذين ذاقوا الموت، اولئك الذين اتفقوا معه. هذا هو المغزى المستخلص من مسرحية التفاهم"[٣] .

---

[١] دورت، برنار، مصدر سابق، ص٩٧.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٩٧-١٠١.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص١٠٢.

ان مسرحية التفاهم تطرح اشكالية بالغة الاحراج: هل الانسان عون للانسان؟ فهؤلاء الطيارون بحاجة الى من ينجدهم، وهل ان ميزات هذا العصر التي تزهو بها الآلة التجارية، علم الفلك، الطب، وغيرها من الانجازات جعلت ثمن الخبز ارخص هل قل البؤس في مدننا، ان ماحدث هو العكس، وان العنف هو المهيمن على العالم؟ هذا مايتساءل حوله الكورس الذي انقسم في المسرحية الى قسمين قسم يضم (العلماء) وقسم يضم (الجمهور) وان مايطرحه بريخت على لسان الكورس مخاطبين الطيارين، فأنه ينصح الرجال المهزومين بقبول الموت وبقبول اختفاء شخصياتهم، ويدعوهم لاعادة بناء طائرتهم وذلك بتقوية عزيمتهم، وصبرهم، لكي تطيروا من اجلنا، ندعوكم للسير معنا، ولتعبروا العالم معنا وازالة فوضى البشر والاستغلال والجهل، وكي يصبح الطيارون شيئاً ما، عليهم ان يستعدوا لكي يكونوا لاشيء، ان الوصول الى اتفاق معين من وجهة نظر بريخت، ليس بمجرد الاغناء السلبي امام ما هو قائم، بل التفاهم عن طريق التفهم والمحاورة وتبادل الرأي مع الناس والاشياء والافكار[١].

ويكرر بريخت المغزى نفسه في مسرحيته التعليمية الاخرى وهي مسرحية (القائل نعم) والذي استوحاها من تراث المسرح الياباني التعليمي، حيث اخذ بريخت هذا الشكل واستفاد منه في امكانية التوجه الى المتلقي بشكل تعليمي، ودخل منه الى مسألة الصراع الطبقي ومن هنا فبريخت وظف الشكل المحدث لخدمة المضمون الثوري فاذا كنا متفقين على ان الفنان المسرحي له حرية استخدام كل الوسائل التقنية، وخاصة التوجه للتراث والاستفادة منه، شريطة ان يوظفه ويوظف الاشكال المطروحة توظيفاً صحيحاً وفق منطق المنهج المادي الديالكتيكي، "ومن المفيد الاشارة الى ان احد نماذج الاسلوب التعليمي الجديد لبريخت قد تلقا من الحضارة اليابانية في عصر الساموراي.. ان اوبريتات المدارس تعتمد على مسرح (النو) خصوصاً مسرحيات (تانيكو) فثمة مايشير الى ان مسرحيات بريخت التعليمية المهمة قد تم اعتمادها وفق النماذج المسرحية اليابانية" [٢] .

ان مسرحية (القائل نعم) تطرح فكرة المعلم الذي يزور احدى المريضات في المدينة وبعدها يقرر الذهاب الى احد كبار الاطباء في الجبال لكي يجلب لها الدواء، وامكانية العمل لمكافحة هذا الوباء الذي احاط بالمدينة واصاب افرادها وتطلب الام مشاركة ابنها في السفر فيخبرها المعلم بان السفرة الى اعالي الجبال خطيرة وشاقة، ولكن الصبي الصغير يقرر الاشتراك بغير مبالاة ليكون عضواً في الرحلة من اجل جلب الدواء لانقاذ المدينة، ولكن الطفل

---

[١] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٨٢-١٨٤.

[٢] Esslin Martin, Brecht, A Choice of Evils, (London: Methan, ١٩٨٠), p.١٠٤.

يمرض في الطريق وبنفس الوباء ويقرر المعلم والتلاميذ بتركه في الجبال بعد ان يسألوه حول موافقته بأن يتركوه وحده، فيجيبهم بعد تفكير قصير بانه (نعم موافق) تماشياً مع العرف والتقاليد السائدة انذاك، ويطلب الصبي التماساً منهم بأن يلقوه في الوادي ويأخذوا جرته لايملأوها بالدواء لامه المريضة، ويتم تحقيق رغبة الطفل بناءً على ماطلب واختار بقرار منه فيرميه الطلبة في الوادي[١] .

ان فكرة (القائل نعم) لم تجد التجاوب الكامل معها اذ احتج الطلبة الالمان على تلك التضحية التي تكاد تقرب الى الافكار المثالية دون الافكار المادية التي نادى بها بريخت، ففي احدى المدارس الالمانية في برلين طرح الطلبة اسئلة عديدة حول نهاية المسرحية منها " ترى الم يكن على رفاق الفتى ان ينقذوه بأن يربطوا له حبلاً حول؟ وهل كان القرار ضرورياً حقاً؟ ولماذا لم يعد الفريق على اعقابه حاملاً معه المريض؟ والخير الذي كان متوقعاً من الرحلة، هل تراه كان معادلاً للتضحية الكبرى التي قام بها الفتى"[٢] .

لقد اثارت هذه المسرحية العديد من وجهات النظر والآراء منها المعارض لما تطرحه المسرحية من مضامين تعليمية ومنها الموافق، فقد أيَّدالنقاد البرجوازيون والدينيون بريخت وايدوا اعجابهم بهذه المسرحية والذي يتجسد خلالها قوة ايمان الفرد بالقدر ويعني الايمان بالخالق، وان لكل اجل حين وما حملته من مضامين في تفضيل المصلحة العامة من خلال تضحية الفرد من اجل الجماعة، ومن بين النقاد الذين ايدوا بريخت الناقد (فالتر ديركس) فقد ذكر لنا " كانت التضحية بالفتى تعني ان هذا العالم يخص الله الذي ينبغي ان تسمع كلمته وان يطاع بكل حرية" [٣] .

اما الناقد (كارل تييم) فقد صرح باعجاب شديد لمسرحية القائل نعم فقد قال " لم يسبق لنا ابداً ان عرفنا شخصاً عرف كيف يعظ بالاستسلام والقبول وتضحية المرء بحياته من اجل البشرية المتألمة، وليس في سبيل المجد او البطولة وانما تبعاً لسيرورة بالغة البساطة انيطت بنا"[٤] ، اما النقاد المؤيدون للافكار المادية الماركسية فقد كانت ردة فعلهم عكسية، فالناقد (فرانك فارشاور) نشر مقالاً بعنوان "لا لذاك الذي يقول نعم" تعني هذه المسرحية، التي كتبت

---

[١] ينظر: عدنان، رشيد مصدر سابق، ص١٤٣-١٤٥.

[٢] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٨٧.

[٣] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها. للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، الموافق والمعارض، ت: مجدي يوسف، (دمشق: مجلة فكر وفن، ١٩٦٨)، ص٧٢-٨٣.

[٤] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

مع هذا بفن كبير، نجدها مجتمعة كل العناصر السيئة للفكر الرجعي القائم على اساس السلطة الحمقاء .. هذه المسرحية تذكرنا باولئك الذين كانوا يقولون نعم خلال الحرب" [١] .

وعلى الرغم مما حملته هذه المسرحية من قسوة وردود افعال حول رفض العادات القديمة الا ان تنازل الصبي عن حياته من اجل استمرار الرحلة وجلب مايشفي الاخرين من علتهم وتحقيق السعادة للجميع لهو درس بليغ في نكران الذات والتضحية استطاع بريخت ان يوصله من خلال مسرحيته (القائل نعم).

وبعد كل الانتقادات لمسرحية (القائل نعم) فقد اعاد بريخت صياغته لمسرحيته الجديدة (القائل لا) ان نص المسرحية لايختلف مع مسار (القائل نعم) من حيث البناء والحرفية والاختلاف في مسرحية (القائل لا) انها جسدت (الديالكتيك) من خلال تناقضاتها مع المسرحية الاولى، حيث يتفق مع الموقف الذي يسأل فيه المعلم التلاميذ عما اذا كان يريد ان يعوّل على رأيه او اذا كان موافقاً على رأيهما يرمى في قاع الوادي حسب العرف والتقاليد السائدة، في حين يجيب الصبي في مسرحية (القائل نعم) عن هذا السؤال بنعم! ويجيب هو في مسرحيته (القائل لا) بـ لا!، ويقول بانه غير موافق " ان الصبي القائل نعم هو نموذج لمؤمن اعمى يساهم في تطبيق العادة المتبعة والسائدة والذي يتقبل الاشياء على علاتها من دون ان يسأل عن اسبابها، اما القائل لا فهي مسرحية نموذجية لفعالية النقد ولحالة اليأس القصوى لفعل ومسؤولية ذاتية للتمسك بالتروي"[٢] .

مما لاشك فيه ان بريخت استطاع وانطلاقاً من ايمانه بان مسرحه التعليمي هو عبارة عن تمارين ذهنية ان يوظف وجهات النظر والرغبات المعارضة لمسرحية (القائل نعم) في مسرحية (القائل لا) فنرى في المسرحية الاخيرة انه قد خرب العادة او التقاليد وهي الهدف والعرف الاجتماعي في المنبع، حيث يقول الصبي " مايمس العادة القديمة لا ارى فيها أي تعقل وحكمة، انني احتاج الى عادة جديدة نستطيع تطبيقها وتجعلنا نتأمل ونفكر من جديد" [٣]، وهذا الضرب ليس بهدف الاساءة الى التقاليد، بل لتعميق الديالكتيك النقدي والتعامل مع الظروف والمواقف التي تخص حياة الانسان بتروي وبحكمة وبما ينسجم مع تطلعاته، وهذا ماجعل الموافقة على

---

[١] اوين، فردريك، مصدر سابق، الصفحة نفسها.

[٢] عدنان، رشيد، مصدر سابق، ص١٤٦. للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، القائل لا، ت: عزي الوهاب، (عمان: مجلة المسرح الاردنية، العدد (٣-٤)، ١٩٩٢)، ص١٠٤-١٠٩.

[٣] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

تطبيق العادة القديمة في مسرحية (القائل نعم) مرفوضة لدى طلبة المدارس وعلى الرغم من الموقف البطولي للصبي لتفضيله مصلحة المجموعة على مصلحته، وهذا يعني ان من شارك في الرحلة قد فضل مصلحته على مصلحة وانقاذ الصبي، مما دعا بريخت الى تقديم حل مرض في مسرحية (القائل لا) والذي تجسد برفض الصبي الموافقة على التضحية وكما يقول الناقد (جون ويليت)، " اذا لم يكن هذا الحل بطولياً، فأنه على الاقل يتمتع بفضيلة كونه حلاً انسانياً وسعيداً" [١] .

ان بريخت وفي مسرحية (القائل نعم) لم يتوقف عند حدود التعاطف والحزن على الصبي وكما يحدث في المسرحيات الارسطية والتي تسخر احداثها الدرامية لهذا الغرض المبكي والمفجع فقد استطاع اثارة حفيظة المتلقي وتثبيته لكثير من الاراء والانتقادات على الرغم من وجود الحزن المسيطر، الا انه حزن لايؤدي الى البكاء، حزن برخيتي، وهنا تكمن فلسفة بريخت الحقيقية باثارته عنصر التغريب في مسرحية (القائل نعم) ومفاجئته وابعاده عما يتوقعه، " فأن جوهر وهدف التغريب كشف تناقض المسرحيتين الواحدة للاخرى وهما (القائل نعم) و (القائل لا)[٢] .

من خلال مراجعة هذه المسرحيات التعليمية، نرى ان بريخت يقدم اعمالاً بالوقت التي تحمل جانباً من التعقيد فهي تحمل الكثير من الشفافية، فقد سعى ومن خلال مسرحه التعليمي التجريبي ان يحل بعض المعضلات والمشكلات التي تشغله، وكذلك المعضلات الاخلاقية والاجتماعية في زمنه، ونلاحظ ايضاً ان مرحلة العبور من فرادنية (بعل) العدمية وخمود الشخصية كأداة للبناء في (غالي هاي) الى الواقعية الاشتراكية والمادية الجدلية ليتخذ الشكل الملموس، ولكي يعثر لنفسه عن موقع مناسب، كان عليه ان يرفع الديالكتيك حتى حدوده القصوى[٣] .

ولعل من اهم المسرحيات التعليمية التي اثارت الجدل هي مسرحية (القرار) فهذه المسرحية من اكثر مسرحيات بريخت التعليمية دعائية ومباشرة، وقد اختلف نقاد الادب لان مسرحية (القرار) هي اكثر المسرحيات التعليمية حدةً واكثرها وضوحاً ومباشرة " فلاتزال

---

[١] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٨٨.

[٢] عدنان، رشيد، مصدر سابق، ص١٤٥.

[٣] ينظر: اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٨٤، ١٨٨.

مسرحية القرار عرضة للنقاش العنيف، كما كان حالها في عام ١٩٣٠ ففيها يعثر نقاد كل التيارات ومن كل الالوان السياسية، على سلاح ملائم يلوحون به ضد كل دوغما" [١] .

وتدور احداث المسرحية حول ثلاثة عمال يغادرون مدينتهم (موسكو) متجهين الى مدينة (مودكن) وعند الحدود ينضم اليهم شخص رابع يعرف المنطقة بشكل جيد وممكن ان يسهل مهمتهم كدليل اضافة الى دوره مع المجموعة في تنفيذ المهمة، وتقوم هذه المجموعة بمحو شخصياتهم وهي تضحية منهم لعدم كشفهم ومن خلال ارتدائهم الاقنعة، وكان من الممكن جداً ان تفشل مهمة هؤلاء الشباب وبسبب الشاب الرابع الذي انضم اليهم ومن خلال تصرفاته المليئة بالعواطف، فهو بالوقت الذي يؤدي عمله الدعائي لايتورع عن التعبير عن مشاعر شخصيته، نتيجة البؤس الذي يراه، والشقاء الذي يعاني منه الحمالون وفي احدى محاولات هذا الشاب لتشجيع انتفاضة غير ناضجة ضد السلطة الامبريالية، ولفرط غضبه ينتزع من وجهه قناعه ويكشف للعدو عن هويته وبذلك يكون قد اجبر رفاقه على اتخاذ (قرار) بالغ الاهمية، وقبل اقتراب العدو يكون عليه ان يختفي ولايعرفه احد، لكي يتم انقاذ المهمة واذ يستشيره رفاقه، نراه يقبل بالموت.. فينقذ رفاقه فيه قرارهم بحكمه بالاعدام ويرموه بحفرة مليئة بالكلس[٢] .

لقد جسدت مسرحية القرار التعليمية اهمية التحكم الى العقل وعدم الانصياع وراء العواطف وخاصة في المهمات النضالية والثورية التي تتحقق من خلالها عدة اهداف، وقد اعطى بريخت اهمية بالغة التأثير في تعميق المضامين التعليمية والتربوية من خلال تضحية الانسان وتنكره لنفسه وتحمله الخضوع والمذلة لتحقيق اهداف سامية، وقدم لنا بريخت عرضاً يجسد معاناة الحمالين والفقراء، ومعنى وجود الانسان وحتميته ازاء كل صفقة وقد تكون ارخص صفقة اغلى من ثمن الانسان، فنرى ان هذا الشاب المندفع وفي احدى حالات غضبه القصوى يطرح سؤالاً على " كلاسيكي الشيوعية" :

" اذن أفلا يرى الكلاسيكيون ان من الواجب مساعدة البؤساء فوراً ودون أي تأخير، ودون قيد او شرط؟.. ففي هذه الحالة لايكون الكلاسيكيون سوى قذارة.. فأمزقهم!" [٣] .

ان بريخت يسعى في هذه المسرحية الى فكرة التغيير التي لازمته في نظريته التعليمية او الملحمية، فهو لم يكتف بحالات التساؤل والتفسير بل يطمح الى تغيير العالم ويكرر من اجل ذلك بأن العنف وحده قادر على هذا التغيير، فهناك من يدّعون ان القتل يرعبنا ولكنهم مع هذا

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص١٩٢.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ١٨٩-١٩٠.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص١٩٠.

يقتلون، ليس المعادين فحسب، بل حتى المناصرين ان اقتضى الامر حيث تقول المجموعة " وحدها رغبتنا الثابتة في تغيير العالم كانت تبرر القرار الذي اتخذناه" [١] .

ولغرض حدوث مثل هذا التغيير يؤكد بريخت عدة جوانب في مسرحية القرار وفي مسرحياته التعليمية الاخرى، فلا يحدث أي تغيير للعالم مالم يتوفر الكثير من الامور والصفات العلم، الصبر، نكران الذات، التضحية، المواظبة، تصعيد روح المبادرة، التميز بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة، وكل هذا يحدث من خلال التجارب التي يخوضها الانسان فيؤكد بريخت " وحدها دروس الواقع بامكانها ان تعلمنا كيف نغير الواقع"[٢] .

لقد احدثت مسرحية القرار تأثيراً عميقاً في نفوس المشاهدين من خلال مضامينها التعليمية التي اثارت الكثير من المساجلات والاراء لشدة التأثر بها " اخذ العمال ينشدون اغنيات المسرحية التعليمية فهم اكتشفوا اخيراً كلمات وموسيقى معاصرة حقاً، وذات علاقة مع مشكلاتهم الخاصة، والكلام نفسه ينطبق على الاشتراكيين-الديمقراطيين، كما على الشيوعيين سواء بسواء"[٣] على الرغم من ان المسرحية قد تضمنت تمييزاً وفصلاً واضحاً بين (العقل) و (العاطفة) ومن الواضح في المسرحيات التعليمية نجد ان المتعة الاساسية تكمن في لذة التعلم.

لقد صرح بريخت عن اهمية التعلم الذي تمنحه تلك المسرحية واهميتها بالنسبة للجمهور ولرجال السياسة، فكتب يقول " علينا ان نتجنب استخلاص قواعد من مسرحية القرار يمكنها ان تطبق على النشاط السياسي دون ان تعرف المبادئ الاولية عن المادة-الديالكتيكية"[٤] . وبعد عودة بريخت من المهجر، صرح وبعد مرور اكثر من عشرين عاماً تعليقاً اخر على المسرحية فقال: " لم تكتب هذه المسرحية لتقرأ، كما انها ليست هدفاً للمشاهدة، بل كتبت لتمثل، كتبت لتمثل بين المرء ونفسه، انها لم تكتب لجمهور من القراء ولا لجمهور من المشاهدين، ولكن كتبت حصراً لبعض الفتيان الذين سينكبون على دراستها.. وان يأخذ بالتدريج مكان المتهم ، والمدعي، والشهود، والقضاة، الى ان يكسب مفهوماً عملياً- عن ماهية الديالكتيك" [٥].

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص١٩١.

[٢] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] دورت، برنار، مصدر سابق، ص١١٠.

[٥] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى الرغم من ان كل التناقضات والاختلافات في وجهات النظر بالمسرحية فقد عمل بريخت على تعديل النص، لان اختلاف الاراء والنقاشات التي دارت بعد العرض الاول منحته الفرصة لكي يستفيد منها فاجرى بعض التعديلات على النص الاصلي.

ولعل من بين وجهات النظر في معظم مسرحيات بريخت التعليمية والتي تدعونا الى التوقف عندها ولغرض دحضها هي وجهة نظر الناقد الالماني (هـ.ف.جارتن) فمن وجهة نظر الناقد هي مسرحيات دعائية مباشرة، وجدت لخدمة افكار الحزب اذ يقول (جارتن): " ان الغرض الدعائي اكثر اتضاحاً في المسرحيات المسماة بالمسرحيات التعليمية التي اخرجها بريخت في السنوات التالية لاوبرا البنسات الثلاث"[١] .

ويضيف (جارتن) ايضاً قوله: " موضوع معظم المسرحيات التعليمية ذاته هو القضاء الذي لايرحم على الفرد، وخضوعه الاختياري لارادة الحزب –حتى ولو كلفه حياته"[٢] . ان من المناسب ان نوضح موقف الحزب الشيوعي ازاء مسرحية القرار بما يكتبه بريخت في مسرحياته التعليمية ولغرض تفنيد رأي الناقد الالماني (جارتن) فيلخص الموقف كالتالي: " ان الشيوعيين كانوا بعد كل شيء يرفضون الاعتراف بان حكم الموت كان ممارسة رائجة لديهم ففي مثل تلك الحالات كان العقاب المعتاد الطرد من الحزب"[٣] .

والمقصود هنا هو عقاب الشاب الذي يمزق قناعه ويكشف عن نفسه ويرفض تنفيذ امر للحزب، وهذا يتناقض مع رأي (جارتن) من حيث ان بريخت اعماله دعائية، وعقابه يتناقض مع تعاليم الحزب، يتجلى موقف الحزب بصورة اكثر وضوحاً في مسرحية القرار " في كل مكان في المسرحية يتم فيه ذكر النظرية الثورية، ثم التعبير عن تلك النظرية بشكل متبصر وكلاسيكي، ومنها على سبيل المثال المقاطع التي تتعلق برؤية الفرد ورؤية الحزب، اما حيث كان الامر يتحدث عن الممارسة الثورية فأن بريخت قد فشل لانه كان يجهل كل شيء عن تلك الممارسة"[٤] ، وهذا رأي واضح وصريح بعدم دعائية المسرحيات التعليمية لبريخت الى الحزب، وانه اساساً يجهل كل شيء عن التنظيم والعمل الحزبي، وهذا يعني ان بريخت لم يتطرق الى العمل السياسي الملموس، بل اراد ان يوظف الواقع السياسي حسب نظريته ومفاهيمه التعليمية في المسرح من خلال مجاميع العمال والطلبة الذين انتظموا الى هذا الحزب

---

[١] جارتن، هـ.ف.، مصدر سابق، ص٢٨٧.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٢٨٧-٢٨٨.

[٣] فردريك، اوين، مصدر سابق، ص١٩٤.

[٤] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

او تأثروا بمفاهيمه الثورية والتطلع الى التغيير والانقلاب على النظام الحاكم ولايمكن ان يحدث ذلك الا من خلال التناغم مع الافكار التي يعتقدون بها ويعتنقونها.

على الرغم من الاختلافات في مسرحية (القرار) الا انها تظل مثالاً نموذجياً للتفكير الجدلي لانها تطبق مقولة بريخت ان الصح خطأ، والخطأ هو الصواب، وهذا يعني بدون شك ان نفكر تفكيراً جدلياً كافياً لاي موضوع للوصول الى حقيقة جديدة لم تكن قد طرحت قبل النقاش. ان الانتقال الحركي في المسرحية هو تحطيم للجمهور العقائدي والتحرر من قصور الايدولوجية التي يطرحها الحزب انسجاماً مع الظروف التي تمليها الاحداث على الانسان[١].

ولقد استطاع بريخت في مسرحية القرار التعليمية خلق وتجسيد عدة مضامين تعليمية نستنبط منها الايمان بمبادئ الانسانية، والتزام الانسان مع نفسه بتسخير امكانياته من اجل الحرية، او ضرورة التصرف مع الاخرين من منطلق الشعور بالمسؤولية التي تصاحبها الانسانية، وبقدر ما يدفعنا الحقد في التعامل يجب ان لاننسى العطف والشفقة، ام ما اراده بريخت هو اقامة نظام عالمي انساني من خلال تطبيق الطيبة والعدالة، وتؤكد المسرحية على الاخلاق المثالية والمتجسدة بتضحية الشاب بقبوله الموت بغية التكفير عن الاثم، وان الشاب يجسد لنا حماسه العاطفي ممزوجاً بالمرارة بهدف النضال ضد الظلم والاستغلال، ويلوح لنا بريخت بطريقة ذكية موقفه من منظري الحزب وتجار الكلام من خلال كلمات الشاب الواقعية، حيث يقول ان الانسان الذي يحيا ويصرخ من الجوع فأن بؤسه يحطم جميع سدود النظرية وقواعدها، ومن المعاني المهمة والرئيسة للمسرحية هو وقوع الانسان في وضع اخلاقي واجباري في تناقض بين فكرتين مطلقتين (الحرية والضرورة) كقيم انسانية لايمكن التخلي عنها[٢].

اما في مسرحية (الاستثناء والقاعدة) فقد سعى بريخت للوصول الى الكمال الفني في مسرحيته التعليمية وقد كان طرحه لتلك المسرحية من سؤال مفاده، هل يمكن للانسان ان يكون قديساً طيباً خلوقاً في مجتمع دون ان يجازف ويتعرض لمواجهة اخطار كبيرة؟ وموضوع المسرحية يبدأ من صحراء اسيا حيث المنافسة بين التجار للوصول الى منابع النفط وهناك احد التجار الذي يسعى قبل غيره للوصول الى هذه المنابع، يصاحبه في الرحلة الشاقة دليل و

---

[١] ينظر: عدنان ، رشيد، مصدر سابق، ص١٦٠..

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٥٧-١٥٩. للمزيد ينظر: هايمان، رونالد، مقابلة اخيرة مع بريخت، ت: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الاجنبية، (العراق: وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، ١٩٩٧)، ص١٣٨، كذلك ينظر: اوين، فردريك، محاكمة برتولد بريخت، مصدر سابق، ص٣٤٥-٣٥١. كذلك ينظر: فولكر، كلاوس، بريخت.. سيرة حياة، ت: احمد محمود صبري، مجلة عالم الفكر، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٠)، ص٢٩٢.

(حمال) وخلال وصولهم الى منطقة معزولة وبعيدة يقوم هذا التاجر الذي تسيطر عليه الشكوك وسوء الظن دائماً والكبرياء بطرد الدليل ويظل مع الحمّال في متابعة الرحلة، ويفقد هذا الحمال حياته نتيجة الطيبة التي يمتلكها، اذ يمد يده لاعطاء الماء الى التاجر العطشان ليجد ان فعله الطيب في انقاذ التاجر العطشان من الموت بسبب قلة الماء ونفاذه تؤدي الى موته عن طريق اطلاق التاجر النار عليه متصوراً ان قنينة الماء هي حجر يريد ضربه بها، وفي الجانب الاخر من المسرحية تفقد زوجة الحمال الدعوة المقدمة على التاجر القاتل في المحكمة وعدم حصولها على اية حقوق " وقد تمكن بريشت بما عرف من رهافة الحس وشفافية الفكر وصدق الوجدان ان يعري العدالة الرأسمالية تعرية تامة، فيصبح القاتل المجرم بريئاً من جريمة القتل بحجة الدفاع المشروع عن النفس، ويذهب دم القتيل البريء هدراً"[١] .

بلا شك ان بريخت في مسرحية (الاستثناء والقاعدة) التعليمية يعود مرة اخرى ليتناول الصراع الطبقي الذي يشكل دوراً بارزاً ومحورياً في المسرحية، وكيف يسخر القانون لخدمة الاغنياء وحتى في سلوكهم الشرير، وتماديهم بنشر الظلم والتعسف وسيطرتهم على مجريات الامور، فيقول بريخت " اننا نعيش في عالم صار العنف والرعب فيه يعتبران امرين عاديين. انها القاعدة. ونظامنا القضائي نفسه قائم على اساس هذا المبدأ اما الاستثناءات فتدهشنا، بحيث لانعتقدها ممكنة، وذلك لان الطيبة قد تكون شكلاً من اشكال الغدر"[٢] .

ولطالما قد أخلق بريخت موضوع العنف والذي يرى فيه حيثما يهيمن فلا يمكن الخلاص منه الا بالعنف، ان العنف سلاح الاغنياء ضد الفقراء ووسيلة الشر والظلم المستخدمة من هؤلاء الذين يمثلون القوة المهيمنة من خلال نفوذهم وانتمائهم الى السلطة الرأسمالية وهذا مايتضح جلياً، " فالخلاصة الفلسفية في المسرحية تذهب الى ان المجتمع المبني على الشر، شر كله، وبما ان الشر هو قاعدة المجتمع، فالشر فيه هو السيد الذي لاينازع والظلم فيه هو الاساس الذي يتفق مع وجود المجتمع باسره وينسجم معه،.. فالظلم وان اتخذ اسم العدالة شعاراً له،.. فالعدالة هي الاستثناء والظلم هو القاعدة" [٣] .

ان بريخت في مسرحيته التعليمية (الاستثناء والقاعدة) يعطي لنا درساً تعليمياً بالغ الاهمية في الاخلاق والسلوك والطيبة من خلال تصرف الحمال بتقديمه قنينة الماء الى التاجر بالوقت الذي كان التاجر يعامله بقسوة وبعزلة مستمرتين، وحينما سئل في المحكمة، يؤكد التاجر بانه لم

---

[١] ثروت، يوسف عبد المسيح، الطريق والحدود، مصدر سابق، ص١٣٨.

[٢] فردريك، اوين، مصدر سابق، ص١٩٥.

[٣] ثروت، يوسف عبد المسيح، الطريق والحدود، مصدر سابق، ص١٣٧.

يتبادر الى ذهنه، او لم يتصور ان الحمال الذي تلقى منه الاساءة المستمرة، سيعطيه قنينة الماء بهذه السهولة، وعلى اساس ذلك توقع ان قنينة الماء هي حجراً، كما وانه في الوقت نفسه غير قادر على استيعاب ان الحمال يشكل في هذا التصرف استثناءً، وان الانسان يجب ان يتمسك بالقاعدة والقاعدة تقول ان :(العين بالعين) ومادمت قد اسأت التصرف مع الحمال فأني اتوقع منه رداً عنيفاً، لاسيما ان التاجر لاينتمي الى نفس المجتمع الذي ينتمي اليه الحمال، وكأن الاخلاق والسلوك والطيبة التي يتمتع بها الحمال ارقى من ذلك التاجر، ويؤكد بريخت كل ذلك في قوله " في زمن يهيمن فيه الارتباك او تسيل فيه الدماء، وتنظم فيه الفوضى، ويصبح للتعسف قوة القانون وينتزع عن الانسانية انسانيتها، باتت الطيبة تعتبر استثناء. فلا تظهر انسانيتك، لكي لاتدفع غالباً ثمن قضيتك!"[١] .

لقد ابدى النقاد اعجابهم بهذه المسرحية التعليمية لما تضمنته من مضامين تناولت العدالة المفقودة والتفرقة اللاانسانية وقوة وصراحة لغتها وطرحها المتماسك الرصين، فقد رأى النقاد " ان طرحها لموضوع العدالة طرح فريد في صراحته وصرامته وجدارته بالانتباه، كما امتازت بلذعة تناولها وسلامة منطقها" [٢] .

ان بريخت يتعامل مع الحياة وفق منظور وبعد واقعي، متجرداً من الخيال، وهو يرى ان طبيعة البشر مختلفة ويسعون الى المحبة والطيبة والتسامح كرغبة موجودة في داخلهم وتحركهم دوافع خفية، وليس من السهولة ان يتمتع الانسان بهذه الصفات في عالم تهيمن عليه المساوئ والانحرافات، والنظرة الضيقة في التعامل، وعلى ذلك فأن الكثير من البشر يواظبون لتحقيق رغباتهم في توسيع مساحة تملكهم ونفوذهم متناسين توسيع مساحة الطيبة، ففي مسرحية (الاستثناء والقاعدة) ومسر حيات اخرى مثل (الانسان الطيب في ستيزوان)، عّو بريخت وعلى لسان ممثليه " ان الطيبة والكرم والمعاشرة والايثار واللطف والرقة والمساعدة ونكران الذات والتسامح والاستعداد للتضحية والعدالة تشكل كلها " استثناء" في مفهوم هذا العالم، ولكن ربما نجدها في الجنة يوم القيامة، كما تقول الاديان او الى ما شاء الله" [٣] .

لقد صور بريخت صراع المضطهدين وكفاحهم ضد المضطهدين المتجردين من الطيبة والانسانية، واكد في اعماله ان من يضحي بحياته لايفقدها، بل يكون في الحقيقة قد وجدها في تلك اللحظة، كما في الصبي في (القائل نعم) وكذلك في الشاب في مسرحية (القرار)، والحمال

---

[١] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص١٩٥.

[٢] ثروت، يوسف عبد المسيح، مصدر سابق، ١٣٧.

[٣] عدنان، رشيد، مصدر سابق، ص١٧٢.

في مسرحية (الاستثناء والقاعدة)، ان هؤلاء جميعاً تحملوا القدر الذي اقره موقفهم الانساني المبدئي النابع من قوة ايمانهم وطيبتهم السمحاء، ولكنهم تساموا بذاتهم وكسبوا سلطة الاخلاق العالية للذات الانسانية[١] .

لقد استطاع بريخت من خلال مسرحه التعليمي تناول الواقع بتجاربه واستخلاص الدروس منه، وقد ركز في بادئ الامر على كيفية ان تشكل هذه المسرحية تعلماً للمواقف الاخلاقية والمبدئية واثارة الجدل النقدي في تحليل المواقف والعلاقات الاجتماعية لتهيئة الفرصة لتحليل المجتمع ومعالجة الواقع وفق منظور علمي وعملي يستند على مضامين تربوية تهدف الى احداث التغيير في المجتمع، كما وان تلك المسرحيات ماهي الا "مجموعة من المسرحيات التعليمية لتوضيح مبادئ وقوانين فائض القيمة والوعي كانعكاس للوضع الاجتماعي والعمل كمصدر لكل قيمة مادية والفعل او التطبيق كمعيار لكل فكر والفلسفة العلمية كمنهج لكل عمل ثوري."[٢]

ولعل اهم ما في هذه المسرحيات التعليمية هو ان " بريخت اكتشف فيها اسلوبه المسرحي الكامل، وذلك الاسلوب الذي تناول فيه فيما بعد مسرحياته الكبار، وان بساطة هذه المسرحيات ودقتها تجعلانه اجل مثال لهذا الاسلوب"[٣].

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٧٢-١٧٤.

[٢] خشبة، سامي، مصدر سابق، ص٨٤.

[٣] جاسكوين، بامبر، مصدر سابق، ص١٤٨.

المبحث الرابع

خصائص المسرح الملحمي البريختي

يضع بريخت ايدينا على مفاتيح نهج جديد من الصياغة المسرحية، وربط المسرح بالقضايا التربوية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومايزال الباب مفتوحاً امام العاملين في المسرح لتطوير هذه المضامين والمبادئ التي جاء بها بريخت وذاع في الافاق بفضل نظرياته التي تقف في مقدمتها تغريب الحادثة الدرامية وهو ابرز ما اشتهر به مسرحه.

وعلى الرغم من ان مفهوم (التغريب) هو الاكثر دلالة على مسرح بريخت فأن خصوصية هذا المسرح تشتمل على كل مكونات العملية المسرحية التي يديرها ابتداءاً من النص الذي دأب على كتاباته بنفسه، وانتهاءاً بالجمهور الذي حظي منه بما لم يحظ به من أي مسرحي اخر.

ونجد ان من اهم هذه المكونات "الدراما" فعند بريخت تعني "ان تعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة"[١] ، وينطلق هذا المعنى من فهم بريخت للمسرح "على انه مهمة اجتماعية ينبغي ان تأخذ بجدية"[٢] .

وقد تجسد هذا من خلال سعي بريخت الى استخدام الدراما كوسيلة مؤثرة لاحداث التغيير الاجتماعي وكما حصل في المسرح الروسي فضلاً عن المكونات والملامح الخاصة لهذا المسرح[٣] .

اما المصطلحات التي استخدمها بريخت، كالمسرح الملحمي، والمسرح التعليمي، فهي ليست عقائد شكلية، انما مراحل تجريبية لاترمي الى الغاء (الدراما) بل الى تقديم لقاء جديد لها بالمتلقي اكثر الزاماً من الدراما التقليدية، وهذا يعني من وجهة نظر بريخت وضع خطة درامية متوازنة تستند الى اليقظة والتقيد بالموضوع الدرامي فلا يعني هذا الرضوخ لها، بل تؤدي مهماتها اتجاه العرض المسرحي بشكل موازٍ يخضع للتفاعل مع باقي الفنون او مكونات العرض المسرحي، واذا كان العمل بهذه الطريقة فهو تنظيم مفيد وخلاق لكل الطاقات الفردية، وهذا بالنسبة لمفهوم بريخت ليس كل شيء اذا اخذ صيغة التزيين وظل بعيداً عن الاخذ

---

[١] ايفانز، جيمس روز، مصدر سابق، ص٦٥.

[٢] الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص٨٤.

[٣] ينظر: سامي عبد الحميد، مصدر سابق.

بالوظائف الاجتماعية الحقيقية، اذ يجب ان تبقى الفكرة الدرامية وطريقة عرضها في اطار شروط المعطيات الاجتماعية زماناً ومكاناً[١] .

استطاع بريخت ومن خلال تعدد التقاليد والمراجع والاتجاهات المسرحية التي استفاد وتواءم مع الكثير من مفرداتها وتوصل من خلالها الى صياغة وبناء نظريته (النظرية الملحمية في مسرح بريخت) ابتداءاً من الجذور الاولى للمسرح والمتمثلة بالمسرح الاغريقي وابتعاد عروضه عن الايهام وهذا ماتضمنه العرض المسرحي البريختي مروراً بالاتجاهات المسرحية مقتنصاً منها الكثير من الاساليب والافكار موظفاً اياها وباستخدامه وسائل جديدة وابتكارات لم يسبقه اليها غيره ولغرض احداث التأثير المسرحي وصولاً الى الاتجاهات الحديثة في المسرح والذي استطاع ان يكسب تأييدهم كالطبيعيين عندما يعلن ان مسرحياته ترمي الى تصوير الحقيقة وليس اثارة التعاطفية[٢].

١- وظيفة المسرح

يجد بريخت بأن العلم والفن يلتقيان في ان يجعلا حياة الناس سهلة وان المسرح الملحمي يسعى الى تقديم صورة للحياة غرضها التأثير على المجتمع وذلك بخلق الموقف الانتقادي منها لغرض اعادة تنظيمها كما يجب وهذا المسرح يعني ان تجد الجماهير متعتها وتسليتها في مشكلاتها الكبرى المعروضة على المسرح وذلك بتنظيم ذاتها وحياتها.

لقد حاول المسرح الطبيعي ان يقدم العلم في مجال التعامل مع الطبيعة واستثمارها من دون التعرض للعلاقة الاجتماعية واهمية الانسان الذي يمتلك قيمة كطاقة خلاقة متغيرة ومغيرة ومتطورة من الادنى نحو الارقى، فمسرح بريخت يهدف الى خدمة الطبقة المسحوقة والسعي لرقي الانسان[٣].

ونجد ان الدراما الطبيعية استهلاكية وحدث بين المُسْتِلي والمُستَلى في العرض المسرحي من خلال توحيد موقفها فالاول يبكي تعاطفاً مع الثاني والثاني يبكي ظلمه، فالمسرح الملحمي ينصب على فعل الفرد داخل الجماعة لا على الفرد بحد ذاته لانه غير قادر على تكوين علاقات اجتماعية فالمسرح الملحمي يكشف دور الفرد داخل الجماعة، والمتلقي هنا ليس مستهلكاً بل

---

[١] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص٨٤، ١١٤.

[٢] الاراديس، نيكول، المسرحية العالمية، ج٥، ت: نور شريف، ب ت، ، ص٧٧.

[٣] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص١٣٠. للمزيد ينظر: بنتلي، اريك، الحياة في الدرامة، ت: جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت، المكتبة العصرية، مؤسسة فرنلكين للطباعة والنشر، ١٩٦٨)، ص١٥٢-١٥٣.

منتجاً من خلال اثارة رغبته في التعبير بمجادلته ومحاورته، والهدف هو اثارة الاهتمام بمناقشة المشكلات الجانبية اليومية مناقشة حرة، وان مسرح بريخت لايحكم عن طبيعة استجابته للمتطلبات الاعتيادية للمشاهد بل وفق الكيفية التي يُعبر لها عن هذه المتطلبات.

لقد استخدم بريخت مبدأ (التغريب) الذي صاغه نظرياً وحققه علمياً في كثير من مسرحياته، اذ وجد فيه وسيلة لتنشيط الموقف الثوري عند المتلقيوالقارئ تجاه العالم، ولم يعتبر هذا المبدأ حلاً كلياً من الناحية الفنية انما عده وسيلة فعالة لاغناء اصول الدراما وفن المسرح، وهو يعرفه على انه: ينشأ وقتما يتم استحضار شيء للفهم، ووقتما يثير هذا الشيء الانتباه، بتحويله من شيء عادي ومعروف وموجود وبشكل غير مباشر الى شيء خاص واخاذ وغير متوقع، ان البديهي يبدو في كيفية معينة غامضاً، وهذا يحصل فقط من اجل جعله مفهوماً بشكل افضل[١].

ان مؤلفات وتجارب بريخت المسرحية وبكل مافيها من مقاصد ايديولوجية، ابتعدت عن اثارة التطهير الانفعالية وتميزت بالوعظ والاحتجاج والاقناع ولغرض تخليص البشر عن طريق تغيير البيئة الخارجية المحيطة به[٢].

ولقد ربط بريخت تجاربه باشتقاق نظريته في المسرح مثل تجارب غاليلو الذي عالج العالم بطريقة خاصة، ومن هنا استطاع بريخت ان يوظف المسرح لتغيير العالم من خلال ربطه بالعلم، وبالوقت الذي توجد فيه تجارب علمية تسعى لاحداث مثل هذا التغيير. فأن وظيفة المسرح عند بريخت سعى وبطريقة موازية للتجارب العلمية لاحداث مثل هذا التغيير[٣].

وهذا يفسر لنا تسميته لمسرحه (مسرح عصر العلم) فالفن عنده لايختلف عن العلم في اطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والانتاج المبدع وان العلم والفن يشتركان في هدف واحد هو جعل الكرة الارضية مكاناً يمكن العيش فيه، فالعلم يوفر لنا متطلبات الحياة والمعيشة والفن يهذب نفوسنا، ويغرس القيم التربوية والاجتماعية ويمدنا بالمتعة والتسلية[٤].

لقد استطاع بريخت استعمال وسيلة التسلية وللاغراض وظائف مختلفة في مسرحه فهو ابتداءاً كان يرى المسابقات الرياضية وسيلة للتسلية وعمد الى ادخالها في مسرحه وعند محاولته في جعل المسرح منبراً للتعليم ونصرت البلوريتاريا كانت عروضه تمتاز بالمتعة والتسلية بديلاً

---

[١] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص١٣٠-١٣١.

[٢] ينظر: بروستاين، روبرت، مصدر سابق، ص٢٠٥.

[٣] ينظر: العماري، لميس، المفاهيم الاساسية لمسرح بريخت، مجلة الاقلام، (بغداد، وازرة الاعلام، العدد(١٠)، السنة العاشرة، ١٩٧٥)، ص١٧.

[٤] ينظر: عتمان، احمد، مجلة فصول، مصدر سابق، ص٨١.

عن المسابقات الرياضية وفي نطاق كتاباته المسرحية بعد نضوج نظريته (المسرح الملحمي) لم تغادر هذه الوسيلة اعماله بل تجدها ملازمة للكثير من اعماله ايماناً منه بأن من اهم وظائف المسرح هو الوظيفة الاجتماعية ان تعلم المتلقي وهو مبتسم.

٢- الاخراج

يحاول بريخت ان لايقاطع مخيلة ولايفترض حركة معينة ويساعدهم في الكشف عن القصة التي يتوجب روايتها كي يتمكن الممثل من استقراء طريقة في الكشف عن الشخصية وطريقة تطورها، ولايرى في كلمة المؤلف كلمة مقدسة "ان كلمة المؤلف غير مقدسة اكثر مما هي حقيقية وان المسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع"[١] ويتعامل مع النص على اساس مايحققه للمشاهد والمخرج ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع ونجده يخرج المشهد وكأنه منفصل عن الذي يليه، ويعمل على التأدية امام الممثل لغرض اثارته وليس قولبته، وعلى المخرج ان يخرج من المسرحية ماتحتويه وان لاتقحم الاشياء فيها كذلك يطالب بريخت بايصال الفكرة الاساسية للمشاهد واهم مافي النص (الحكاية) ونجده يهتم بالقصة من جانب تأثيرها الاجتماعي، ويجب ان يكون انتاج شخصيات المسرحية من وجهة نظر معاصرة.

وتأتي علاقة مخرج (بريخت) بنص الكاتب المسرحي معبراً عن علاقة مكونات مسرحه مجتمعة بالهدف الذي تعمل من اجله، فهو يتعامل مع هذا النص بقدر الفائدة الاجتماعية التي يقدمها، اما عن حرفية عمل المجموعة مع النص فيسعى بريخت، الى ان يكشف الممثلون مافي النص، وهو يبحث معهم سوية عن القصة التي ترويها المسرحية، والفكرة التي يكتشفها لاتكون هي النهائية لما يمكن ان يكشفه الممثلون فهو ليس من المخرجين الذين يعرفون كل شي اكثر من الممثلين، اذ يتخذ اتجاه المسرحية موقفه "غير العارف" وهو يترقب حتى ان المرء يخرج بانطباع بأن بريخت لايعرف مسرحيته بالذات، ولا حتى جملة مفردة منها، وانه لايريد ايضاً ان يعرف ماهو مكتوب، بل كيف يجب على الممثلين عرض المكتوب على المسرح[٢].

ونرى ان بريخت لو كان من المخرجين المؤيدين لالتزام المخرج بالنصوص وتفصيلاتها لما عمد للاقتباس، ولما اتجه الى التأليف، بل لما وضع القانون الجديد للمسرح الملحمي.

ان اتيانه بالمسرح الملحمي هو لنسف المدرك القديم للمسرح الدرامي الذي وضعه ارسطو، اذ غلب بريخت نظرية الالتزام بالفن وفعاليته الاجتماعية على نظرية القيمة الفنية. وكان تعليله في ذلك، ان المسرح الدرامي التقليدي، حتى مع اهتمامه بالصراعات الانسانية،

---

[١] الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص٨٨.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٨٧-٨٨.

يخاطب تعاطفية الجماهير ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريق تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير، بينما المسرح الملحمي يجب ان يستنفر المتلقين الى المشاركة الايجابية في اصلاح العالم بالثورة، وذلك بطرح الحقائق التاريخية المعاصرة وتحليلها[١].

ويبدو ان تأثر بريخت باسلوب (راينهارت)* و (بيسكاتور) في تقديم عروضهم كان واضحاً في طريقة بريخت ومنهجه لاخراج مسرحياته ولاسيما وانه يتفق مع الاثنين بضرورة الغاء الجدار الرابع ومشاركة الجمهور وتدخلهم باحداث المسرحية وقد اخذ من الاثنين عدة مفاهيم في الاخراج ادخلها في الكثير من اعماله المسرحية ومنها السلايدات والفانوس السحري والشاشة السيمائية كما ان بريخت قد تأثر بالسينمائي (سيرجي ايزنشتاين) من خلال اسهاماته السينمائية، اذ كانت رؤياه الفلسفية تنسجم مع رؤيا بريخت اذ يرى في السينما شكلاً فنياً يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية[٢].

وقد تعددت الوسائل والمكونات في العرض المسرحي البريختي ولغرض تقريب الاحداث كاستخدام نصوص عرضية واناشيد ونداءات في الصالة كلها تشارك بقطع الحدث والتعليق عليه، والاحداث لاتستمر دون ان تلفت نظر المتلقي وتدعوه الى الفصل بينهما واصدار حكمه وتقييمه وبذلك يبعد بريخت المتلقي من ان يرمى في الحدث الاساسي كما يرمى في نهرٍ جاري[٣].

ويحدد بريخت بعض المفاهيم حول عمل المخرج، فهو ابتداءاً يجب ان يدرك بأنه يقدم قصة الى الجمهور، ويوجد تحت تصرفه نص ومسرح وممثلين، وعليه ان يحدد عند الشروع بالعمل ان اهم مافي القصة معناها، أي مغزاها الاجتماعي، ويتم الكشف عن معناها من خلال دراسة النص، واسلوب كاتبه وزمن نشوء القصة، وعلى المخرج هنا ان يختار تفسيراً يهم زمنه الحاضر وليس وفق المعنى الذي قصده المؤلف، وافضل الطرق التي يقدم بها المخرج القصة هي الخطة الحركية، وهي تعني ترتيب الاشخاص وتحديد موقع بعضهم من البعض الاخر وتبادل مواقعهم ودخولهم وخروجهم، ووفق هذه الخطة تسرد القصة بمعنى مفيد، ويؤكد بريخت

---

[١] ينظر: اردش، سعد، مصدر سابق، ص٢٠٧.

* **راينهارت**، ماكس راينهارت، واسمه جولدمان (١٨٧٣-١٩٤٣) ممثل ومخرج اشتهر مخرجاً منذ عام ١٩٠٣ اخرج الكثير من المسرحيات وطبق ببراعة بعض افكار جوردكريك.

[٢] بينت، سوزان، جمهور المسرح، ت: سامح فكري، (القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤)، ص٥٠.

[٣] ينظر: زوندي، بيتز، نظرية الدراما الحديثة، ت:احمد حيدر، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٧)، ١٣٥.

بأن على المخرج ان يبحث والممثلين سوياً عن القصة التي كانت المسرحية ترويها، يساعد كلاً منهم على اظهار قدراته كافة. ومن الطبيعي ان يكون كل شيء حقيقياً في مسرح بريخت. لكن بريخت يفضل نوعاً خاصاً من الحقيقة: حينما يصرخ الجمهور "هذا حقيقي"[١].

لقد ساعدت الخلفية الثقافية الابداعية كونه شاعراً وكاتباً مسرحياً في تحقيق الاسلوبية المتميزة في الاخراج وهو مارس الكتابة قبل ان يقوم بمهمات المخرج مما اضفى على فنه تجديداً واعياً أي انه يكتب برؤية المخرج اضافة الى كونه مؤلفاً مما ساعده ذلك في تحقيق نظريته في التعبير عن المادية الجدلية والعقائدية والقيم التربوية والاخلاقية من خلال تقنية مسرحه المتجدد وصولاً الى اهدافه وقد تميز اسلوب الاخراج في المسرح الملحمي عن الاخراج في المسرح الدرامي (القديم) وفق المفاهيم الاتية:

المسرح الدرامي (الارسطي)	المسرح الملحمي
١- يجري الاحداث	١- يروي الاحداث
٢- التوتر مرتبط بالنتيجة	٢- التوتر مرتبط بمجرى الاجداث
٣- كل مشهد يرتبط بالاخر	٣- كل مشهد قائم بذاته
٤- نمو متصاعد	٤- تركيب (مونتاج)
٥- الاحداث تتقدم في خط مستقيم	٥- تجري في خطوط منحنية
٦- حتمية التطور	٦- قفزات مفاجئة[٢]

٣- التمثيل

كان فن الممثل من الوسائل المهمة التي اعتمد عليها بريخت في تحقيق شكل المسرح الملحمي الذي عرف به. وطريقة بريخت في فن الممثل تجعل الممثل منسجماً مع فكرة ما، ولابد من عدم تقيد قواه الخالقة، تطور لاسلوب بطريقة خارقة.

فبريخت لايريد ان يجعل من الممثلين مجسدين لما يحركه، فهم ليسوا ادواته، وهو لايفرط بالممثل او بالاحرى بالشخصية في المسرحية لصالح المسرحية او التوتر او الايقاع ومن خلال

---

[١] ينظر: بريخت، برتولد ، اخراج برتولد بريخت، مجلة الحياة المسرحية، مصدر سابق، ص١٧٦-١٧٨.

[٢] ينظر: جراي، رونالد، بريخت، ت: نسيم مجلي، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢)، ص٨٤-٨٥.: Look: Willett, John, op. cit., p. ٣٧.

ذلك كله فقد اعطى الممثل خصوصية ذاتية، ان عليهم الا يتكيفوا لمزاجه بل يؤكد مزاج كل منهم[١].

لقد جاهد بريخت من اجل نموذج ممثل جديد يسهم بشكل فعال في الحياة الاجتماعية، ويعبر في الفن عن موقعه الاجتماعي، ان عليه الا يكون مناطقاً لانه ليس بقرداً او ببغاء، وان هدفه هو اظهار سلوك الناس في مواقف معينة وانه لم يعنه اطلاقاً ان كان الممثل متحمساً او بارداً في العملية[٢].

ان التمثيل في المسرح الملحمي يعني سرد حكاية المسرحية، وكل العمل تابع لهذه الغاية، ولهذا فبالنسبة الى بريخت المخرج ليس له في النهاية من تكون شخصية الممثل الذي يقوم بالدور، فهو لايوزع الادوار طبقاً للشخصيات، انه يصف الناس كنتاج للظروف التي يعيشونها، وقابلين للتغير من خلال الظروف التي وصلوها. ومن هذا المنطلق اهتم بريخت بالجيل الجديد من الممثلين الالمان وعمل مع الممثلين التلاميذ والشباب والممثلين الاضعف، اذ كان يرى ان المسرح لايمكن ان يعول على المواهب العظيمة، فكل مسرحية بها عدد لابأس به من الادوار له اهمية كبرى من الناحية التربوية[٣].

لقد حاول بريخت تحديد تطور الشخصية في عمل الممثل بشكل بياني، وثبت هذه العملية في ثلاث حالات، الاولى: وهي الحالة الانتقادية، حالة الفهم غير التام والنفور والرقابة الذاتية. والثانية: حالة الاندماج، البحث عن حقيقة الانموذج في المعنى الذاتي، اتركه يعمل مايريد وكيفما يريد. لكن كل شيء هو فقط التحضير للحالة الثالثة: الحاسمة والنهائية والتي يصل فيها، ممثل مسرح التغريب الى الشخصية المجسدة ويظهرها من موقع التزام اراء المجتمع[٤].

اما حرفية عمل الممثل مع المخرج البريختي فتتجلى في ان بريخت كان يدرب الممثلين على الدقة والسؤالية فيما يتعلق بادوارهم وبالمسرحية ككل، باستبدال نبرة الاداء بالايماءات وبالمواقف وبالنظرة والنمنمة، وهلم جرا، كما كان يكره المناقشات الطويلة اثناء التدريبات، ومع ذلك فهو لايهمل اياً من المقترحات التي تقدم بها الممثلون، وانما كان يضع هذه المقترحات موضع التجربة، ويطلب من الممثل ان لايشرح الاسباب وانما يريه اقتراحه بالقيام به امام الفرقة، واذا ما كان الاقتراح جيداً فيؤخذ به. وغالباً ماكان بريخت يمثل امام الممثل ولكن مقاطع صغيرة فقط، ويعمد الى التوقف فجأة لكي لايعطي شيئاً جاهزاً انه لايعرض شيئاً، وانما يشحن

---

[١] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص٨٥،٩١.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٣٨-١٣٩.

[٣] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٩٧-٩٨.

[٤] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٣٩.

الخيال وقوة التعبير عند الممثل، واتجاهه دائماً هو ان اناساً من هذا النوع يفعلون ذلك غالباً بمثل هذه الطريقة[١].

اما في التغريب بين لغة النص المسرحي –التي غالباً ماتكون بمستوى ما من الرصانة- وذات الممثل، فكان لبريخت طريقة في استمالة الممثلين للتخلي عن لغة المسرح، وذلك بتشجيع الممثل على القاء دوره بلكنة محلية، فالمشاعر والافكار غالباً ماتفقد اصالتها في التعبير عندما تحشر في لغة المسرح المتقنة، كما ان الحديث باللهجة العامية يمكن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية اكثر وتظهر النبرات الصوتية غير المتوقعة وغير المألوفة[٢].

وعلى الممثل ان يتحدث بصورة مسموعة وواضحة والمسألة هنا لاتتعلق بلفظ الحروف وحسب، بل تتعلق ايضاً بصورة خاصة كذلك بالفهم الصحيح لما يقال، فاذا كان الممثل الذي تيقن النطق لم يتعلم في الوقت نفسه ان يوصل الى المتلقيمعنى دوره خلال الحوار، فأن تلفظه سيكون ميكانيكاً كما ان القاءه الجيد لردوده سيفقده على العموم هذه الردود ومعناها ان على الممثل الذي يتعلم الكلام من على خشبة المسرح يجب ان يسعى دائماً الى ان يكون نطقه مرناً، كما عليه ان يتعلم كذلك اداء دور انسان وهو يصرخ او يتكلم بصوت مبحوح من القلق ومن ثم فـ~أن تمارين الممثل يجب ان تنطوي على عنصر التمثيل اما التمثيل نفسه فسيكون شكلياً وبلا مضمون وسطحياً بلا حياة، اذا ما نسي المسرحيون ان مهمة المسرح تكمن في خلق صور اناس احياء[٣].

لقد كان مفهوم بريخت في فن الممثل دقيقاً وقليل الايحاءات وخال من أي استخدام لاساليب المغالاة المسرحية، ولكنه في الوقت نفسه حيوي وفعال، فجوهر نظرية التمثيل لدى بريخت تؤكد ان دراسة الممثل لدوره يجب ان تكون موضوعية، ويكون الممثل في اثناء ادائه في عزلته عن الشخصية التي يؤديها مراقبة بانتقاء ادائه ومسيطراً عليه باحساسه بواسطة فنه، ويقول بريخت: على الممثل ان يعرض الجزء الذي يمثل الى المتلقيبدلاً ان يكون ذلك الجزء نفسه[٤].

---

[١] ينظر: الزبيدي، قيس، مجلة الحياة المسرحية، مصدر سابق، ص١٧٨.

[٢] ينظر: الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، ص٩٨.

[٣] ينظر: بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، جميل نصيف التكريتي، مصدر سابق، ص٢٦٤-٢٦٥.

[٤] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص٩٨. للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، منطق بريخت في المسرح، ت: احمد الحمو، مجلة الآداب الاجنبية، (دمشق: العدد(٢)، السنة الثانية، مطابع الف-باء-الاديب، ١٩٧٥)، ص١٢٨-١٣٥٦. كذلك ينظر: فهيم، محمد ماهر، فن التمثيل، (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨)، ص٨٨.

ويجب على الممثل في مسرح بريخت ان ينسى كل ماتعلمه عن تمكين المتلقيمن اكتشاف طريقته في الاداء، وحيث ان هدفه هو وضع المتلقيفي نشوه فعليه ان لايضع نفسه فيها، وعليه ان لايسمح لنفسه بالانتقال كلياً الى الشخصية ان عليه ان يعرض الشخصية فقط، وان يضعها في موضع افضل من كونها مجرد تجربة، ولكن هذا لايعني ان يكون بارداً عند تمثيل شخصية عاطفية بل ان يكون لديه فصل بين مشاعره ومشاعر الشخصية التي يؤديها، لكي يعطي الحرية للمشاهد للمشاركة في احاسيس الشخصية. ويقول بريخت في مجال تأكيده الاسلوب الموضوعي في التمثيل، الذي يدعوه (التمثيل الملحمي)، لايكفي ان يتخلى الممثل عن محاولة صراع المشاهدين بطمسهم في التفكير ان مايحدث على خشبة المسرح ليس تمثيلاً بل هو يحدث للمرة الاولى، كما ينبغي ان يبدو عارفاُ بتمثيله منذ بداية الاحداث وفي وسطها وفي نهايتها التي يعرفها بالطبع مسبقاً، وبهذا عليه ان يكون في نفسه حرية هادئة طوال فترة الاداء.

لقد اعتمد برخيت على هذا الاسلوب في التمثيل لانتاج تأثير التغريب وهو مفهوم يرتبط عادة بمسرح بريخت ويعني عموماً، جعل المألوف غريباً[1] .

وقد وضع بريخت بعض الارشادات لتدريب الممثل نشأت من خلال التعامل المباشر مع الممثلين، اضافة الى تخطيطات اساسية حول طريقة التمثيل التي اقترحها بريخت ونوجزها بالاتي:

١- بما ان مهنة الممثل تتطلب جهداً كبيراً ومستمراً، فعلى الممثل ان يعرف، كيف يروح عن نفسه ويتفادى في كل الاوقات الاجهاد العالي من جهة والخمول التام من جهة اخرى.
٢- لكي يبقى المسرح عند الممثل شيئاً خاصاً، عليه ان يستغني في حياته الخاصة عن كل ماهو مسرحي. دون ان يستغني مع هذا عن الاسلوب، سواء اكان احد يراقبه ام لا.
٣- يتجاذب الممثل في مهنته اغواءان ، ان ينعزل عن الاخرين او ان يرتميي في احضانهم وعليه ان يقاوم كلا الاغوائيين.
٤- في مهنة الممثل اغواء آخر: فلكي يستدر شفقة الاخرين عليه ان يدعو، دون ان يدري، الى الشفقة على الاشرار في المسرح، عليه اذن ان يقاوم هذا الاغواء ايضاً.
٥- على الممثل ان ينتبه الى ضرورة الا يكون قابلاً للخدش بسرعة والا يكون فظاً بلا رقة.
٦- ان فن (المراقب) الذي يمارسه الممثل دائماً، يغريه عن اشياء كثيرة، انه يراقب، ويقلد في وقت واحد، وهو يبتدع للمراقبين تصرفاً يناسب كل المواقف، التي لايكون بوسعه مراقبتها.
٧- ان الممثل يتهم بنفسه فقط الا عندما يتدرب.

---

[1] ينظر، بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، جميل نصيف التكريتي، مصدر سابق، ص٢٣٢-٢٣٥.

٨- على الممثل ان يدرس قانونية التصرف في علاقة الناس المتبادلة. ان المجتمع هو الذي يكلفه بالعمل، فعليه ان يدرسه.

٩- على الممثل ان يطور حاسة سمع مطلقة لصوت الحقيقة، فهو لايقف على المسرح الا ليقوم بكشف الحقيقة.

١٠-لايجوز للمثل ان يمنع عن نفسه السرور ولا الحزن، فهو يحتاج هذه المشاعر لعمله، وعليه ان يسعى قبل كل شيء ليحافظ على انسانيته[١].

يرى الباحث ان طريقة تدريب واداء الممثل في المسرح اللحمي قد اختلفت اختلافاً جذرياً عن الطريقة المتبعة في المسرح الدرامي (الارسطي) او ماعرف عنها بطريقة (ستانسلافسكي) باستثناء حالة واحدة تخص تدريب الممثل وهي ان يتفاعل الممثل مع الشخصية ويتقمصها في اثناء التمارين (البروفات) والغرض من ذلك من وجهة نظر بريخت للتعرف على ابعاد الشخصية وفهم جوهرها المراد ايصاله الى المتلقي وبعد ذلك في واثناء اداء الشخصية فيجب على الممثل ان يمثل بفهمه واحساسه بالدور ولكن بمنأى عن الشخصية، وهذا يفسر لنا ان سلطة وهيمنة المسرح القديم وبكل تفاصيله من وجهة نظر بريخت ماعادت تتناسب وروح العصر ومتغيراته ولاتعبر عنه شكلاً ومضموناً ولهذا نرى ان بريخت استطاع التعبير ومن خلال فلسفة المسرحية وبموضوعية انسانية عن الرسالة المراد تحقيقها من خلال المسرح، ومن خلال ماتقدم يتبين لدينا اختلاف واسع في اداء الممثل ومن الممكن ايجازه بالخصائص ادناه:

اداء الممثل الدرامي	اداء الممثل الملحمي
١- تقمص الشخصية	١-عرض الشخصية بمعزل عنها
٢- الهدف الدرامي (حبكة النص) اساس عمل الممثل	٢-الفكرة اساس عمل الممثل
٣- ممثل محترف (نمطي)	٣-ممثل عادي ومبتدئ (غير نمطي)
٤- يعتمد على الفردية	٤-اعتماد التمثيل الجماعي
٥-القدر يتحكم بمصير الفرد	٥-القدر يتحكم بمصير الجماعات
٦- التمثيل ايحاءي	٦-التمثيل حجة عقلية
٧-يرفع بالمشاعر	٧-يحافظ على المشاعر
٨-يستنزف العاطفة ويثير الرحمة والشفقة	٨-يوقظ العقل ويبتعد عن التعاطفية
٩-لاحداث التطهير	٩-لاحداث التعليمية

[١] ينظر: برتولد، بريخت، حول مهنة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، مصدر سابق، ص١٧٥.

٤ـ التغريب

ان الدراما الارسطية تمتلك حدثاً ثابتاً وعالماً ثابتاً ومن ثم، فأن حدوث عملية الاندماج وتطهير المتلقي حالة صميمية وان سلوك البطل غير خاضع لتغيير الهيمنة القدرية. فنجده ايضاً ينساق وراء مشاعر البطل وتفقد القدرة على الدهشة والمناقشة وبهذا تكون الظواهر الاجتماعية خالدة ثابتة غير قابلة للمناقشة لانها تفتقر الى الخصائص التاريخية. ومادمنا نؤمن بالتغيير وعدم الثبات في الاشياء وانطلاقاً من ديالكتيكية الحياة فأن الدراما الارسطية ستعمل على تخدير المتلقي وتدخله في حلم وبذلك تدعو الحاجة الى رفع هذا الخدر والخروج بشكل جيد للمسرح وجعل المتلقي باحثاً مستكشفاً للاشياء[١].

ومبدأ التغريب وسيلة ناجحة الى رفع مثل هذا الخدر وحدوث مثل هذا الاستكشاف، ويمكن تعريف (التغريب) على انه يعني الخروج عن المألوف في الفعل المسرحي فالامور غير المتوقعة تحدث فجأة، والتسلسل الحتمي ينفي وجود، كما ينفصل الممثل عن دوره، لامعنى تناقضه مع الادوار، بل بمعنى عرضه لهذا الدور من بعيد وكأنه يعرض حادثة معينة او يرويها او يضع الاسئلة عنها، تحريكاً لذهن الجمهور واستفزاز لمحاكمته العقلية ليتخذ الجمهور القرارات الحاسمة نفسها او يقدم الاجوبة عنها[٢].

ان الصورة المغربة هي عبارة عن عرض شيء او موقف مألوف لنا في اطار من القول او الفعل يظهره غريباً، والتغريب هو القوة التي تعطي المتلقين عن رؤية او ادراك الشيء مألوف كما لو انه جديد ويرى لاول مرة بمعنى انه عندما تتعود على رؤيته او سماع شيء تعودا تاماً يصبح من السهل الغاؤه بأن هذا الشيء هو دائماً كذلك.

وعندما تغرب شيئاً مألوفاً لنا، فأننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي ومن ثم يمكننا ان نقبله او نرفضه، أي ان تصدر حكماً عليه، لأنه لم يعد في مركز يفرض حتميته علينا[٣].

---

[١] ينظر: اسلن، مارتن، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، (بيروت-بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٤)، ص١٣٠-١٣١.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٣٠.

[٣] ينظر: حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص١٠٨. للمزيد ينظر: حمادة ابراهيم، مفهوم التغريب في مسرح بريخت، مجلة المسرح والسينما، (القاهرة: المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، السنة الخامسة، العدد (٥٧)، ١٩٦٨)، ص٣٠-٣٢. كذلك ينظر: حمادة، ابراهيم، مفهوم

لم يستخدم مفهوم التغريب في مسرح بريخت لمجرد نقل لمفهوم التغريب الادبي الذي تعدد ادخاله في ادبيات البعض، فأن اصل فكرة التغريب، تعزى الى حركة اصحاب التنوير الفلسفية في القرن الثامن عشر امثال (جان جاك روسو) من فرنسا و (غوتة وشيللر) من المانيا، ولعل خير من فسره وعبر عنه بصيغته المثالية (هيغل)، اذ يوضح لنا بأن العالم الموضوعي هو (الروح المغتربة، وان هدف التطور هو التغلب على هذا الاغتراب في خلال عملية الادراك، والاغتراب تضمن الظنون العقلانية عن بعض الملامح الجوهرية للعمل في المجتمع الذي تحكمه التناقضات الاجتماعية[١].

ووفق هذا المفهوم الذي استفاد منه بريخت مع تبنيه للتأرخة والجدل النقدي واهميتها في تجاوز التناقضات الاجتماعية وتبصير المتلقي ونقله من تصور معتم محدود الى تصور يبدو غريباً عليه اتجاه نفس الشيء، يضع بريخت مفهومه للتغريب حيث يقول "ان تغريب حادثة ما او شخصية ما يعني اولاً وببساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة او الشخصية وبالتالي اثارة الاندهاش والفضول حولها"[٢].

وهو عنصر مهم من عناصر مسرح بريخت ويعتمد فكر بريخت بأن كل من الجمهور والممثلين يفترض ان يتخذوا موقفاً غير مندمج نقدياً من المسرحية والعرض، كما يتطلب من الجمهور ان يتذكروا بين الحينة والاخرى بأنهم يشاهدون عرضاً مسرحياً يشبه الحياة وانه لاينبغي عليهم التعاطف مع الشخصيات او الحدث[٣].

وهذا يفسر سعي بريخت ومن خلال التغريب على ايقاظ وعي المتلقي وعدم زجه بالاحداث وان مايعرض امامهم احداثاً وقعت في الماضي وهي لاتمثل الحياة بأسرها وان كل ما من حولك قابل للتغير نحو الافضل، فأراد بالتغريب "بأن الموجودات والمؤسسات التي اعتدت على التفكير فيها باعتبارها امراً طبيعياً، هي ليست في حقيقة الامر الا ظاهرة تاريخية، أي نتاج لعملية التغيير، ولذلك فهي بدورها قابلة للتغيير"[٤].

لقد استخدم بريخت (التغريب) الذي صاغه نظرياً وحققه عملياً في كثير من مسرحياته، اذ وجد فيه وسيلة لتنشيط الموقف الثوري عند المتلقي اتجاه العالم ولم يعد هذا المبدأ حلاً كلياً من

التغريب في مسرح بريخت، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الاعلام، العدد(٩)، السنة الثانية عشر، ١٩٧٧)، ص٣٥-٤١.

[١] Look: Froloy, I., op. cit., p.١٤-١٥.

[٢] الزبيدي، قيس، التغيير، مصدر سابق، ص١٩٢.

[٣] Look: Cuddon, J.A., op. cit., p.٢٣.

[٤] بنيت، سوزان، مصدر سابق. ص٨٩-٩٠.

للمزيد: Look: Willett, John, The Theatre of Bertold Brecht, op. cit., p.١٧٧..

الناحية الفنية، انما عده وسيلة فعالة لاغناء اصول الدراما وفن المسرح، وهو يعرفه على انه: ينشأ وقتما يتم استحضار شيء للفهم، ووقتما يثير هذا الشيء الانتباه لتحويله من شيء عادي ومعروف موجود بشكل غير مباشر الى شيء خاص واخاذ وغير متواضع، ان البديهي يبدو في كيفية معينة غامضاً، وهذا يحصل فقط من اجل جعله مفهوماً بشكل افضل[١].

ان تأثير التغريب في بناء مسرحيات بريخت هو بمثابة العمود الفقري للجسد فنرى بأن بريخت قد استخدم العديد من الاجراءات والتكرار او ازدواجية الشخصيات والاحداث في البناء المسرحي لاحداث التغريب وهو بذلك يعطي فرصة للمتلقي لكي يميل الى الخلف ثم يفكر بدلاً من ان يترك نفسه ليذهب به الحدث الى بعيد، ولعل في هذا التكرار للاحداث وازدواجية الشخصيات يجد المتلقي فرصة اخرى للنقد والمراجعة وكشف خفايا الامور والاحداث[٢].

ولعل من بين الوسائل التي استخدمها بريخت احداث التغريب على مستوى التمثيل والاخراج في كافة اعماله المسرحية هي استخدام شخصية الراوي لتزويد المتلقي بخلفية الاحداث والحقائق التي تحدث وفي بعض الاحيان يخبر المتلقي بنهاية الاحداث قبل حدوثها لاعطاءه فرصة للتفكير واصدار القرار، كما ويقوم الراوي بتعريف الشخصيات في بداية النص المسرحي، وعلاقاتها بالاحداث تعريفاً مباشراً، ومن الوسائل الاخرى المستخدمة لاحداث التغريب استخدام الموسيقى والاغاني كعناصر مستقلة تتحرك بالاتجاه المتناقض للحوار لخلق علاقة جدلية معها ففي معظم الاحيان تقاطع الاغنية مجرى الاحداث وغالباً ماتلخص الحدث او تعلق عليه او تتنبأ بما ستؤول اليه الاحداث[٣].

وقد اعتبر بريخت التغريب الارضية الخصبة المناسبة لاحداث الجدل النقدي وخاصة الجدل الذي يطرحه بطريقة مسلية تنطوي على المتعة من خلال تناول التناقضات الاجتماعية

---

[١] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص١٣٠-١٣١.

[٢] ينظر: جراي، رونالد، مصدر سابق، ص٨٩-٩٠. للمزيد ينظر: هايمن، رونالد، قراءة المسرحية، ت: مدحي الدوري، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥)، ص٧٢. كذلك ينظر: بريخت، برتولد: مقدمة مسرحية اوبرا القروش الثلاث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: مطبعة السعدي، ١٩٧٠)، ص١٦. كذلك ينظر: سكران، رياض موسى، اشكالية التغريب والتلقي في فلسفة المسرح الملحمي، مجلة الموقف الثقافي، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٣١)، السنة الخامسة، ٢٠٠١)، ص٦٧-٦٨.

[٣] Look: Martin Esslin, Brecht: The Man & His work New York, Anchor Books, ١٩٦١, p.١٢٦-١٢٧.

بنقد لاذع وبدون أي قيد "فأن التغريب يفعل فعله بواسطة التباين وبواسطة، المحاكاة الهزلية، وعندما تنفتح جميع الابواب له، انه الاسلوب المسرحي النقي للتبادل الجدلي"[١].

ولغرض تحقيق التغريب من قبل الممثل على المسرح فأن بريخت يوصي الممثل ان يفكر في دوره بضمير الغائب أي نقل الدور الى الشخص الثالث ومن خلال ذلك سيرتحل بالشخصية الى الماضي متجنباً حالة التقمص الذي تصيب ممثلي المسرح الارسطي، وعلى الممثل ايضاً ان يحتفظ بموقف يستطيع منه ان يعلق على الدور الذي يلعبه[٢].

يرى الباحث وعلى ضوء ماتقدم ان بريخت استطاع ان يوظف التغريب في مخاطبة عقل المتلقي والمحافظة على وعيه على اساس اثارة دهشته واستفزازه وايقاظ حواسه من خلال المعالجات الصائبة على مستوى التمثيل والاخراج مما يدفع المتلقي الى اعادة التفكير ولاكثر من مرة وصولاً الى التغير المرتجى والذي سعى اليه بريخت وفضلاً عن ذلك فأن التغريب يعد بالنسبة لبريخت ركناً رصيناً وقاسم مشترك اعظم للدراما الملحمية اضافة الى التارخة والديالكتيك والذي كان للتغريب الدور الفعال في تناولهما من خلال سرد الاحداث.

ونرى ايضاً ان التغريب عند بريخت ينقسم الى اربعة انواع وكل هذه الانواع تصب في رافد واحد الا وهو خلق مسافة تبعيدية بين المتلقي والاحداث من خلال كسر المدرك والاتيان بمدرك جديد ونستطيع تقسيم انواع التغريب وفق الآتي:

١- التغريب الزماني: لقد جسد بريخت هذا النوع من التغريب في العديد من المسرحيات ومنها مسرحة (انتيجون) او (موديل انتيجون) والذي كتبها عام ١٩٤٨ ففيها تناول اخلاقيات الطبقة الحاكمة الفاسدة ومقارنتها مع وضع المانيا المهزومة، فطيبة هي الرايخ الثالث، والطاغية كريونت هو هتلر، والكورس يمثل الرأسمالية، اما انتيجون فهي المقاومة الالمانية[٣].

وكذلك ماحدث في مسرحية (كوريولانوس) التي ناقش فيها مشكلة العلاقة بين القائد والشعب، وعلى الرغم من تناول احداثها المجتمع الروماني القديم، لكنه جعل المتلقي يأخذ موقفاً نقدياً من القائد العصري –هتلر- من خلال موقفه النقدي من القائد الروماني.

٢- التغريب المكاني: ومثاله ماحدث في مسرحية (الكامون) او (ايام الكومونة) الذي تناولت مشكلة جدار برلين، فبدلاً من ان يعالج مشكلة الجدار كما هي في برلين، نقل الجدار الى

---

[١] بروك، بيتر: المكان الخالي، ت: سامي عبد الحميد، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣)، ص١٨.

[٢] ينظر: رشدي، رشاد، مصدر سابق، ص١٩٥-١٩٦.

[٣] ينظر: محمد، محمد اسماعيل، مضمون الشكل في مسرح بريخت، مجلة المسرح، (القاهرة، العدد١٥، مارس، ١٩٦٥)، ص٦٤.

باريس وكذلك في مسرحية (ارتورو اوي) التي تعالج القضية النازية الهتلرية جعل احداثها تدور في اطار رجال العصابات في الولايات المتحدة[١].

٣- التغريب في الشكل: ونرى هذا النوع من التغريب شاخصاً وواضحاً في كافة اعمال بريخت من خلال تسليط الضوء على الاشياء برؤية مختلفة تحويل المألوف الى غير المألوف وهذا النوع نكاد نتلمسه في كل عرض مسرحي وقد سخره بريخت لخدمة المضمون.

٤- التغريب في المضمون: ان بريخت اختار شكلاً مسرحياً مناسباً لطرح مضامينه التعليمية والتربوية فالتغريب في الشكل هو وعاء للتغريب في المضمون ونكاد لانستطيع الفصل بينهما فأن التغريب في المضمون هو هاجس بريخت الاول ومشروعه الحديث في المعالجة المسرحية والكثير من كتاباته المسرحية قامت فكرتها اساساً على التغريب بالمضمون والامثلة على ذلك كثيرة كمسرحية (رجل برجل) و (المرأة الطيبة من شيزوان) و (الموافق والمعارض) و (الاستثناء والقاعدة) و (دائرة الطباشير القوقازية). و (توارندوت. مؤتمر غاسلي الادمغة)*

٥- الاسلوب

ان الاسلوب المسرحي الذي ابتدعه بريخت لتقديم اعماله المسرحية يتسم بالتجريب ويجمع بين الكلمة والموسيقى والصورة، فما ان ترفع الستار القصير الذي يغطي النصف الاول الاسفل من خشبة المسرح والذي بين المشاهدين لابراز النصوص المكتوبة، حتى يرى المتلقي قليلاً من قطع الديكور.

اما اوركستراه المؤلفة من عدد قليل من العازفين فمكانها داخل مقصورة خاصة لها، وقد كانت الاغاني تؤدى من مقدمة المنصة في الوقت الذي تتوقف فيه الحركة على خشبة المسرح، وعموماً فأن اسلوب بريخت يتميز بالبساطة التامة والخلو من أي زخرف، كما يمتاز بالاقتصاد في الادوات المنظرية واللون الواحد الذي غالباً مايكون رمادياً شرط ان يكون الجانب المنظري على درجة من الجمال الذي يحققه الترتيب والتنظيم والتناسق[٢].

---

[١] نعمة، عبد الغفور، مصدر سابق، ص٢٩.

* **توارندوت:** مسرحية كتبها بريخت (١٩٥٠) وهي تنتمي لمخطط كبير يحمل عنوان (انحطاط الحكماء) تركز على قضية فكرية اقتصادية من خلال شخصية (قيصر) الصين المحتكر للقطن والتجارة. وفكرتها تشبه قضية الجارية (تودد) في (الف ليلة وليلة). للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، توارندوت او مؤتمر غاسلي الادمغة، ت: نبيل حفار، (بيروت: دار الفارابي، ط٢، ١٩٨١)، كذلك ينظر: يحيى، حسب الله، الجارية تودد او تورنادوت، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد(٣-٤)، ١٩٩٢)، ص٧٤-٧٦.

[٢] ينظر: الزبيدي، قيس، مصدر سابق، ص٨١-٨٢.

وتأكيداً لمبدأ التغريب وضع بريخت العناصر البصرية في خدمة هذا المبدأ من خلال استخدام العزل، فقد حاول استخدام الوسائل التي تضع الشخصية المسرحية في موقف معزول، لكي يجعل المتلقي يفكر في الموقف ويكشف عنصر التناقض فيه. اضافة الى استبعاد فكرة الايهام الذي حدا به الى هجر المنظر الصَدوقي وازالة الجدار الرابع وترك الممثل يواجه الجمهور خلال الحوار، كما استعاض الارضية بالنقالة، وعن مؤخرة المسرح بالشاشة وعن الكواليس بالاوركسترا. ودعا الى تحويل السقف الى رصيف متحرك ونقل ساحة التمثيل الى وسط الصالة والا يكون المنظر بيئة تعيش فيها الشخصيات، بل خلفية تشتمل على قطع تحمل دلالات للاماكن. لقد كان شيئاً طبيعياً ان يطبق بريخت منهجه الجديد في كل العناصر المشاركة في العرض المسرحي: النص، اداء الممثل، الاضاءة، الموسيقى، الاخراج...(الفضاء المسرحي بشكل عام)[١].

لقد استطاع بريخت تحديد الاسلوب الجديد لمسرحه من خلال اكتشافه الشكل المناسب واعتباره الاناء او الاطار الذي من خلاله يطرح مضامينه المسرحية الخاصة. "فلابد من ان يوجد بعد بين المعنى وبين من يعبر عن هذا المعنى: أي ان الاديب الثوري عليه ان يقبل درجة معينة من السيادة للرموز، ويجب ان يترك مجالاً لنوع معين من الشكلية وبالاحرى، فعلى الادب الثوري ان يعالج الشكل حسب منهج خاص به"[٢].

وعليه نجد ان بريخت اعـّدتفسير الكثير من مفردات وعناصر العرض المسرحي الارسطي وفق رؤيته الجديد وثقته باستقبال المتلقي لمسرحه بنجاح، "فبريخت يرى ان المادة التي يتكون منها العرض الـ مسرحي لاتصدر فقط عن نظره معينة للجمال وقواعده او تَتبع من دراسة ما لاحدى العواطف، وانما ينجم البناء المسرحي ايضاً من الاسلوب الفني الشكلي الذي تنقل به المعاني الى الجمهور، فالموسيقى مثلاً لا تخدم النص وتقويه بقدر ماتنقله وتفسره وتقدم السلوك وتعرضه"[٣].

ان المفهوم الجديد لمنهج بريخت الملحمي هو التغيير الشامل لوظيفة المسرح القديم الذي لم يعد يتناسب مع معاناة وتطلعات الجماهير بضرورة ايجاد الشكل المسرحي الجديد والملائم

---

[١] ينظر: فريد، بدري حسون وعبد الحميد، سامي، مبادئ الاخراج المسرحي، (الموصل: مؤسسة دار الكتاب للطباعة، ١٩٨٠)، ص٦٥-٦٦. للمزيد ينظر: جبرا، ابراهيم جبرا، المسرح الوجود والحلم، مجلة السينما والمسرح، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، العدد الاول، السنة الاولى، ١٩٨٢)، ص١٥٨.

[٢] محمد، اسماعيل محمد، مصدر سابق، ص٤٣.

[٣] لمصدر السابق نفسه، ص٤٤. للمزيد ينظر: المسعودي، عبد الحليم، الاسطوري والملحمي من خلال تمثلات القضاء عند آرتو وبريخت، مجلة عمان، (الاردن: العدد(٧٥)، ٢٠٠٢). ص٢٨-٢٩.

للتعبير عن طموحاتهم، وقد جاء هذا التغيير بعدة اساليب مهمتها القيام بالاكتشاف والتجربة، واعماله تعد مسرحاً للوعي لا للحركة فحسب وبدون اهمال لعناصر التسلية والامتاع ولاهداف واغراض تعليمية، ومسرحه يبرز المشكلة ويترك للجمهور مهمة حلها، فتصرف الممثل لديه يعكس العلاقة الشاملة بين الانسان والفنان، ولهذا نرى ان بريخت سخر العلم والشعر والسياسة والموسيقى والاقتصاد والاجتماع ومفردات اخرى، سخر هذا كله لخدمة فنه... واجبرنا على ان نعيد تقويمنا للشكل الدرامي فأن أي تغيير في المضمون لايمكن ان يحدث ويتجسد مالم يسبقه ويأطره تغيير في الشكل، يدعونا الى الكشف عن الوجه الحقيقي لعصرنا من خلال اشكال الاشياء التي تحيط بنا متخطين مرحلة الاقتصار على مجرد التحليل النفسي للشخصيات والنماذج البشرية[١].

لقد اعطى بريخت دوراً مهماً للجمهور في تحديد الاسلوب الفني الشكلي لمسرحه فمادام الشكل الجديد للمسرح جاء معبراً عن طبيعة التغيرات في العالم الخارجي للانسان فأنه يرى ان الاسلوب ممكن ان يعطي نوعاً من الخبرات في التعامل مع الجمهور، والنمط الجديد من الجمهور يعد كنز الاسلوب الجديد، وعلينا ان نعلم هذا النمط اصول التردد على المسرح[٢].

ان للمخرج دوراً كبيراً في التأثير بالمتلقي وحتى لو كان من نوع النمط القديم فأن مهمته لاتنحصر فقط بطبيعة عمله بل يجب ان يكون عنصراً فعالاً ومؤثراً في الجماهير وحتى وهو يتناول المسرحيات القديمة (الكلاسيكية) عليه ان يخضع هذه المسرحيات ويبلورها وفق اسلوبه واهدافه ولايكتفي بادخال بعض التغيرات وبحجة ان الجمهور يرغب بذلك ونرى هذا التوجه واضحاً في تعامل بريخت مع مسرحيتي "انتيجونا" (لسوفكلس) و "دون جوان" (لمولير) وبخصوص ذلك يقول بريخت "على المخرج وهو يكشف عن عدم تحكمه باي اسلوب جديد ولا بأي وجهات نظر محددة، ان يجد هذا الاسلوب لا عن طريق التأمل الذاتي بل من خلال الانتاج الدرامي للعصر القائم، انه ملزم ان يحدد باستمرار خبراته التي يجب ان تؤدي الى اقامة مسرح كبير ملحمي وتسجيلي ينسجم مع روح عصرنا"[٣].

فالشكل الملحمي من وجهة نظر بريخت، "يجب ان يلجأ الى السرد، انه يجب الا يؤمن بامكانية الاندماج في عالمنا، بل انه يجب الا يريد ذلك اصلاً الثيمات المريعة هي مايجب ان يأخذها فننا الدرامي بالحسبان"[٤].

---

[١] ينظر: محمد، اسماعيل محمد، مصدر سابق، الصفحة نفسه.

[٢] ينظر: بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص٢٥.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٦.

[٤] المصدر السابق نفسه، ص٥٩.

ان بريخت يربط موضوع الشكل بميدان العلاقات الاجتماعية وان الطريق الصحيح الذي تتم بواسطته دراسة هذه العلاقات يمر عبر دراسة الافكار الجديدة مثل (الزواج، المرض، المال، الحرب وغيرها، ومن خلال ذلك تتحدد مهمتان الاولى في تحديد الافكار والثانية في اعادة تصوير العلاقات الجديدة، والعلاقات الجديدة حسب مفهوم بريخت تشكل الاجابات التي يتقدم بها الناس عن الاسئلة التي طرحتها (الثيم) او الموقف ويعتبر الحال المطلوب للمسألة، ان مثل هذا التباين لايمكن ان يستوعبه الشكل الدراماتيكي القديم وتحديد مجالات جديدة للموضوعات يتطلب شكلاً مسرحياً ودراماتيكياً جديد[١].

وبعد بذل الجهود وفي ايجاد الطريقة المناسبة في تحديد الموضوعات والمضامين من خلال الشكل المناسب "ننتقل الى العلاقات التي اصبحت اليوم معقدة بشكل لم يسبق له مثيل، والتي يمكن تبسيطها فقط عن طريق الاستعانة بالشكل، ومع ذلك فأن التوصل الى مثل هذا الشكل يصبح ممكناً فقط عن طريق تغيير اتجاه الفن تغييراً كاملاً، ان الهدف الجديد، وحده هو الذي يمكنه ان يوجد فناً جديداً والتعليمية هي هذا الهدف الجديد"[٢] .

مما تقدم يتبين لدينا بأن بريخت قد اولى اهتماماً كبيراً وخصوصية متفردة لشكل النص المسرحي من خلال تلاحم العديد من العناصر والمكونات المسرحية وصولاً الى الاسلوب الملحمي والى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية ولعل اهم عنصر حظي بالتكييف في جميع العروض المسرحية البريختية هي (الموسيقى) فكانت العنصر الذي توازي اهميته النص الملحمي كونها عامل مساعد في التفسير والايضاح وهي المتسيدة طوال فترة العرض لخدمة الشكل العام لفكرة المسرحية، وتستطيع في المقارنة ادناه تحديد وجهة نظر بريخت في اعادة بناء العرض المسرحي وهدفه التربوي والتعليمي وباسلوبية مناسبة لروح العصر تنسجم مع نظريته المادية الجدلية في تفسير الاشياء وباتجاه الشكل الذي يفرض مضمون محدد، وباستخدامه للموسيقى بشكل مغاير للمسرح القديم.

---

[١] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٠-٦١.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٦٢.

الاسلوب الدرامي	الاسلوب الملحمي
١-يفترض ان الانسان معروف مقدماً	١-الانسان موضوع تحت البحث
٢-الانسان غير قابل للتغيير	٢-الانسان المتغير القابل للتغيير
٣-الانسان شيء ثابت	٣-الانسان عملية تحول
٤-التفكير بعين الوجود	٤-الوجود الاجتماعي يعين التفكير
٥-الموسيقى تخدم	٥-الموسيقى تنقل التعبير
٦-الموسيقى تقوي النص	٦-الموسيقى تفسر النص
٧-الموسيقى تفترض النص	٧-الموسيقى تسبق النص
٨-الموسيقى توضح	٨-الموسيقى تتخذ موقفاً
٩-الموسيقى ترسم الموقف النفسي	٩-تقدم السلوك وتعرضه[١]

٦- الجمهور

لقد كان للمسرح الملحمي دور كبير في مجرى التغييرات التي حدثت في المسرح المعاصر لاسيما اعتراضه على الطبيعية (الدراما الارسطية) ومحاولته زعزعة اصولها الراسخة في المسرح العالمي بما احدثه من تحديدات في بنية الخطاب المسرحي (الشكل والمضمون). ولم يحظ الجمهور باهتمام بقدر ما حظي به من اهتمام كبير في مسرح بريخت، حيث يقول "يجب اعادة النظر بالمسرح بصورة شاملة ليس فقط على نطاق النصوص او الممثلين فقط او حتى على نطاق مجمل خصائص الاخراج، ان اعادة البناء هذه يجب ان تستدرج المتلقي كما يجب ان تغير موقفه"[٢].

وعلى اثر هذه الرؤية والتصور البريختي والجمهور اعلن بريخت ومنذ وضع اللبنات الاولى لفلسفته بالمسرح انه ضد الروتين المسرحي وضد القائمين على المسرح وضد الايضاح الاعمى الذي اصاب المتلقي واضعف قدراته الذهنية في فهم المسرح، كونه واجهة اجتماعية

---

[١] بريخت ، برتولد، دائرة الطباشير القوقازية، ت:عبد الرحمن بدوي، (القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، مطبعة مصر، ب ت)، ص١١-١٢.

[٢] بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص٨.

تحمل رسالة ذات ابعاد ومضامين فكرية وترفيهية، وبخصوص هذا المفهوم يؤكد بريخت "ان فساد جمهورنا المسرحي ناجم عن جهل كل من المسرح والجمهور لما يجب ان يجري هنا على خشبة المسرح"[١].

لقد جرت العادة وفي العروض المسرحية الارسطية ان لايكون هناك أي علاقة بين المسرح والجمهور باستثناء الدور الوحيد وهو ان يكون الجمهور المستهلك لعواطفه والمتأثر بعظيم مايشاهده من احداث جسيمة ومن مآسي لاحول ولاقوة له في تفادي القدر الذي يصيبه من جراء مشاهدته لهذه الاحداث، فلاتوجد أي صلة بين المسرح والجمهور والذي يكون بمعزل كامل عن الحدث مستغرقاً في همومه وبدون ذرة من التسلية في جميع ماقدم، وحول تحضير المتلقي يؤكد بريخت ان احد الاسس التي يرتكز اليها فهمنها للفن هو ان الفن يؤثر بصورة طبيعية من الشعور الى الشعور، كما لو انه يتخطى الاختلافات بين الناس، والفن الكبير يخدم اهدافاً كبرى، والعصور التي تفتقر الى اهداف كبرى تفتقر في الوقت نفسه الى فن كبير[٢].

لقد كان هدف المسرح القديم هو احلال مفهومي الخوف والشفقة الكلاسيكية بين الجمهور للوصول الى التطهير الارسطي وقد فكر بريخت في مستهل تناوله وظيفة المسرح ودور الجمهور المكمل للعرض المسرحي فنتساءل ما الذي يمكن ان يحيل بين الجمهور لازاحة هذين المفهومين باقامة اتصال بين المسرح والجمهور لايرتكز على الاندماج، حيث ان انطباعات ومشاعر وافكار المتلقي تحددها انطباعات ومشاعر وافكار الشخصيات المتحركة على المسرح، ولهذا نراه شرع بالغاء حالات الالتصاق والتأثر المغناطيسي بما يدور على المسرح وتنقية الاجواء المسرحية للتخلص من العدوى غير المباشرة الذي ينقلها الممثل او الحدث المسرحي الدرامي بشكل عام، وان يكون التعامل مع الجمهور لا على اساس الاستحواذ عليهم، ومنحهم الاوهام، واثارة قلقهم وذرف الدموع واذعانهم للقدر. بل على اساس ان يقاد الى عالمه الواقعي وهو على بينة من امره، وان نستعين بالتعطش للمعرفة بدلاً من الخوف امام القدر، وعن الشفقة بالاستعداد لتقديم المساعدة ومن الممكن عبر ذلك اقامة اتصالاً بين المتلقي والمسرح وبذلك نكون قد خلقنا اساساً جديداً للتمتع بالفن[٣].

ومن خلال هذا المفهوم الواعي لرسالة المسرح في بلورته للسلوك الاجتماعي وعلاقة الجمهور مع بعضه بعض وباستعانته بتقنيات مسرحه "فأن بريخت، عملَّ على التخلص من اندماج المشاهدين تحت تأثير القضاء على هيمان المؤثرات السحرية "الفاجنرية" والوهم

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٩.

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٠-١٤.

[٣] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٢٢-١٢٤.

الارسطالي الذي يتيح لهم ان يفرغوا شحناتهم العاطفية على مقاعد المسرح، وعملَّ على احلال، الوضوح والعقلانية والرشاقة محل ذلك"[١].

وقد تجسدت هذه الفلسفة في التعامل مع الجمهور باسلوبه المسرحي الخاص ومنذ بداية اعماله المسرحية، فهو "ينشر اعصاب المشاهدين نشراً، بمنشار حاد، ولكن في رفق بالغ ولم يعن اية عناية برسم الشخصيات، "فاخرج العرض كله كتقرير عن احداث جارية، باداء تمثيلي خلو من العواطفية، اتسم بالبرود عملاً على تحقيق اكبر قدر من الموضوعية"[٢].

وهذا نابع من صميم اهتمام بريخت بالجمهور بوصفه وسيلة مكملة للعرض المسرحي وكما هو الغاية المتوخاة تحقيقها بمشاركة هذا الجمهور بالعرض ومفاجئته بين الحين والاخر وطرح همومه ومناقشة مشكلاته وصولاً الى طرح الاسئلة المناسبة لاتنقاد مايطرح امامه وان تبقى النهايات مقرونة بوجهات النظر الذي يحددها الجمهور حسب ماثبته من انتقادات وضرورة العمل على تغيير الكثير من المفاهيم التي تدعو المتلقي الى تغيير واقعه والاهتمامات الذي تحيط به افضل مما كانت عليه في السابق، فالمسرح الملحمي يمثل التطلعات العصرية في الاهتمام بقضايا الانسان ومشكلاته وهو وحده القادر على التعبير عن آماله والخطاب الملحمي انما يمثل البوتقة التي تصهر المواد الانسانية كافة لتقدم للجمهور مادة جديدة ملونة بالوان الهموم الانسانية المشتركة بين بني الانسان "وبالنسبة للمسرح المعاصر يتعين ان نحكم عليه لا وفق طبيعة استجابته للمتطلبات الاعتيادية لدى المشاهد، بل وفق الكيفية التي يغير بها هذه المتطلبات. وبالنسبة للمسرح لايتعين السؤال عما اذا كان مايزال متمسكاً بـ (القوانين الخالدة للدراما بل عما اذا كان مستعداً للتغلب على القوانين التي تتحكم بسير الحوادث الاجتماعية الكبرى"[٣].

ومن الجدير الاشارة اليه ان المسرح الملحمي في علاقته مع الجمهور لم تقتصر على مسرح الكبار فحسب بل ان المسرح الملحمي اكثر اقتراباً وتماساً مع المتلقي في مسرح الاطفال ذلك لان اسلوبية العرض المسرحي لاتسعى الى خلق ووضع الفاصلة مابين المتلقي والمسرح بل على العكس فهو يلغي هذه الفاصلة، والمسرح الملحمي اكثر عمقاً من المسرح الارسطي في ايصال المضامين التعليمية الى الطفل[٤].

---

[١] بريخت، برتولد، مسرحية الام الشجاعة وابناؤها، ت: شفيق منار، (القاهرة: دار الهلال، العدد (٢٨٥)، ١٩٧٢)، ص٢٥.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٢٠.

[٣] بريخت ، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص٢٠٢.

[٤] ينظر: الدليمي، نصيف جاسم، محاضرة القيت على طلبة الماجستير، كلية التربية الفنية، قسم التربية المسرحية، ٢٠٠٠/٤/١١.

لقد تميزت علاقة الجمهور بالعرض المسرحي في مسرح بريخت عن العلاقة بهذا الجمهور في المسرح الدرامي فابتداءاً من الصالة وطبيعة الشعارات المعلقة واللافتات المدون عليه الكثير مما يؤكد للمشاهد ان مايراه تمثيل بتمثيل ليس الا، وحتى الاعلان عن المسرحية عند بريخت يختلف وليس كما في المسرح الدرامي، ونستطيع في المقارنة ادناه وضع اهم المنطلقات والاساليب التي اختلف بها المسرح الملحمي عن الدرامي في التعامل مع الجمهور.

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
١-يشرك المتلقي بمجرى الحدث المسرحي	١-يجعل المتلقي مجرد مشاهد
٢-يستهلك فاعليته	٢-يوقظ فاعليته
٣-يثير في نفسه مشاعر	٣-يحمله على اتخاذ مواقف
٤-المتلقي يجذب الى شيء ما	٤- المتلقي يوضع في مواجهة شيء ما
٥- يحافظ على المشاعر	٥-يرفع المشاعر
٦- المتلقي يعيش في قلب الاحداث ويعاني من الشخصية	٦-المتلقي يواجه الاحداث ويدرسها
٧-الانظار مركزة على الخاتمة	٧-الانظار مركزة على مجرى الاحداث
٨-المتلقي لايتدخل في سير الاحداث	٨-المتلقي يتدخل ويشارك في الاحداث[١]

الدراما الملحمية

لايختلف اثنان في ان احد مصاديق الدراما انها (فعل محاكاة)، ومحاولة للتقرب من الواقع مهما ابتعد الكاتب وحلق في عالم الخيال.. ويبقى احد اهداف الدراما الذي يسعى الكاتب الى تحقيقه خلق حالة من الوهم لدى المتلقي والعمل على تغذيته بالانطباعات التي تبدو واقعية والتي لاتعدو عن كونها مزجاً من الخيال والواقع، يتم فيها تحويل الادب وصبه في روافد الاداء التمثيلي القائم على الفعل (الحركة، الصوت، الايماءة) وبمعاونة الادوات الاخرى في المسرح وبضمنها (المتلقي) تتحقق هذه الانطباعات بغية احداث التأثير فيه واثارة شعوري الشفقة والخوف ومن خلال التصعيد العمودي للحدث تتطهر عواطفه من عاملي الخوف والشفقة.

ان الدراما الارسطية لم تكن تنزع للفصل بين خشبة المسرح ومايجري عليها من احداث وصراع بين المتلقي ومايحمله من مشاعر وعواطف انسانية، وان التوحد مابين الاثنين ضرورة

[١] ينظر: بريخت ، برتولد، الام شجاعة وابناؤها، مصدر سابق، ص٢٩. للمزيد ينظر: رشدي رشاد، مصدر سابق، ص١٩٧-١٩٩.

من ضرورات الدراما الارسطية وان حالة الاندماج بين طرفي (اللعبة) من مستلزمات نماء هذا المسرح.. وواضح ان النتائج التي تتوخاها الدراما الارسطية اخلاقية، لكنها على اية حال تبقى سلبية على حد تعبير (بريخت).. اذ يعد التأثير الذي تحدثه الدراما الارسطية، تأثيراً آنياً سرعان مايزول بزوال مؤثراته.. وتترك الانسان عاجزاً عن ان ينظر ابعد من طرف انفه متحلزناً او متشرنقاً داخل عالمه الذاتي الذي لايغادره فهو اشبه مايكون نائماً ومخدراً، ان بريخت يطالب "المسرح الجاد ان يعيننا على اشتثاث الظروف التي جعلت الناس يشفق بعضهم على بعض او يخاف بعضهم من بعض"[١].

لقد سعى بريخت الى خلق قوانين جديدة للدراما تتعلق بجانبي الشكل والمضمون بتخطي القوانين التقليدية للدراما الطبيعية التي اعتبرها غير فعالة وجديرة بمنح حرية التعبير اللامنتهية لدى الفنان والمتلقي.. ان الانسان لديه لايشكل ظاهرة قدرية، انما هو وعي كامل يمارس فعاليته الحياتية ودوره في بناء ذاته وتطوير فعاليته الادراكية، وهو ذا تأثير كبير في المجتمع اذا ما مارس دوره بعقلانية.

ان الانسان تحكمه مجموعة من القوانين الجدلية التي تستند الى اسس علمية وفلسفية عصرية وحان الوقت الذي يفهم فيه الانسان هذه القوانين ويشغل آليتها من اجل احداث التغيير الذي ينسجم مع التطورات الحادثة في المجتمعات.

لقد اعتقد بريخت ان "الملحمية" يمكن ان تساهم في هذا الاتجاه مساهمة كبيرة، وهذا النوع الادبي يمكن ان يخدم التوجهات القائمة على الاحتمالات والتغيرية وانقلابية الوقائع والادهاش حيث يؤكد "ان مسرح الملحمة قد جاءنا مع اكتشاف (المعنى الحقيقي للحياة) ... واصبح لزاماً على الكاتب المسرحي ان يتناول الانسان على انه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعية، فأن الاسلوب الوحيد الذي يستطيع ان يمهد له السبيل ويساعد على ايجاد صورة جامعة للعالم هو اسلوب الملحمة"[٢].

لقد حاول بريخت وفق فهمه للمادية التاريخية اعادة صياغة الكثير من المفاهيم القائمة على قناعات ووعي تقليدي للاحداث والقصص والاساطير وان اعادة صياغة تركيبة المسرح التقليدي لم تشمل فقط اشكال المحاكاة بل انه سعى الى استخدام المادة التاريخية والباسها لبوس الفهم المعاصر للتاريخ وبما ينسجم مع الواقع الاجتماعي ومجريات العصر. فالدراما الملحمية

---

[١] اسلن، مارتن، مصدر سابق، ص١٣١.

[٢] بنتلي، اريك، المسرح الحديث، ج١، ج٢، ت: محمد عزيز رفعت، (بيروت: مؤسسة ايفا للطباعة والتصوير، ١٩٦٤)، ص٣٦٦-٣٦٧.

لدى بريخت تغييرية قائمة على اساس خلق المتعة الفكرية وشحذ ذهن المتلقي بالمتناقضات العصرية محاولة منه لتنوير وعيه ليساهم وبشكل ارادي في تغيير مصيره.

لم يعد مفهوم الاستسلام او (الاستسلامية) التي كان يمارسها ابطال سوفوكلس او يوربيدس بذا اهمية لدى بريخت، فاليد القدرية التي تحكم مصائر هؤلاء.. اصبحت يد الانسان نفسه، وان للانسان ان يحتج ويناقش، وينظر بعين ناقدة الى كل مايحيطه من احداث: "ولايجوز ابداً السماح للمتلقي التوهم بأن المسرحية امام تصور الواقع الفعلي، بل ينبغي تذكيره باستمرار بأن يستوعب المسرحية بوصفها تعليقاً على الحياة يتطلب المشاهدة والحكم عليه من وجهة نظر نقدية"[١].

ان الشكل الادبي الذي تتميز به الدراما الملحمية يمكن ان يعطينا مجالات اوسع في التعبير وافاقاً اكثر رحابة في استيعاب المضامين الفكرية فبدلاً من استخدام الحبكة والبناء الهرمي للاحداث الذي يترتب عليه استدراج العواطف وتوترها وتصاعدها، مما يكون مدعاةً لالغاء دور الوعي، بدلاً من كل ذلك فأن بريخت يسعى الى بناء وحدة عضوية جديدة تختلف عن تلك الموجودة في المسرح الارسطي، انه يسعى لان يجعل فعل الوعي لدى المتلقي متصاعداً ومتطوراً، لذلك نراه يعمل على خلق الاحداث ذات الاستقلالية الخاصة مبتعداً عن النظام (الحبكوي) القسري ان "جوهر نظرية التأثير التغريبي هو احلال نشاط فكري ثاقب ونقدي اساساً لدى المتلقي على المعايشة المستكينة القاصرة فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد ويتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويطل علينا كما لو كان شيئاً غريباً ليثير دهشتنا"[٢] .

ولكن قد يخطر في الذهن تساءل.. هل ان بريخت يعترض على استثارة العواطف وان الدراما الملحمية اصلاً تخلو من العاطفة؟ وكيف يستطيع الممثل ان يحاكي الاحداث وهو خالٍ من العاطفة؟ وان بريخت يجيب على مثل هذا التساؤل فيقول "أنا لست ضد العواطف، كما اني موافق على ضرورة العواطف لتحقيق العروض التي هي محاكاة لما يجري من احداث في حياة الناس المشتركة، واوافق ايضاً على ان هذه المحاكاة يجب ان تخاطب العواطف لكني اتساءل فقط عما اذا كانت عواطفكم او لنقل جهودكم لاستثارة ومخاطبة عواطف معينة مناسبة لما

---

[١] Williams , Raymon. Drama From Ibsen To Brecht , London. Chtto and winds, ١٩٧١, p.٢٧٨.

[٢] فيبر، بيتي، نانسه، وهاينن هيوبرت، مصدر سابق، ص٢٨.

تحاكونه. ويؤسفني ان اصر على ان مايهمني بشكل خاص هو الاحداث المستقاة من الحياة الواقعية"[١].

يبدو ان بريخت لايجيّدالعواطف كما قد يفهم من هذا القول ولكنه يرفض تلك العواطف المزيفة النابعة من الخارج او البعيدة عن الواقع "ان الاشمئزاز الذي كان بريخت يستشعره ازاء العواطفية ولكن ليس ازاء العاطفة"[٢].

ان الفن لدى بريخت "رؤية وخلق وهو من اجل ذلك يخلق بصائر جديدة ورؤى جديدة تنفذ الى (العلاقات الذاتية-الموضوعية) في واقع متغير ممكن الحدوث والجدة والوجود باستمرار في صيرورة عمليات متطورة تطوراً ثورياً جدلياً لاتراكمياً الياً غيبياً وبما ان التاريخ الحي هو اساس الوجود المترتب عليه، فالواقع التاريخي هو اساس الوجود الجمالي"[٣].

ان صياغة الاحداث لدى بريخت تعتمد على مبدأ عقلي مادي وهو ان الحدث محاولة لاكتشاف التناقضات التي ينبغي ان ننظر اليها نظرة موضوعية معاصرة، وان سير الفعل في الدراما الملحمية يعتمد على سياقات جدلية بحيث تعكس لنا المشاكل المعاصرة حتى لو كان التاريخ يشكل غطاءاً لها. فالهدف المتوخى تأسيس نظرة جديدة ووجهة نظر مبنية على فهم المتغيرات الحادثة في المجتمع ولن يتم ذلك دون فهم جديد للتاريخ.

لقد عمل بريخت على استثمار روح السرد التي تضمنتها الملحمة واستطاع ان يحقق نجاحاً في التوزيع الاستثماري للاحداث باستخدام القصص المستقلة والمختلفة عن بعضها البعض في المتلقي المسرحية، ومثل هذا التوزيع ولد حبكات متعددة تنسجم مع تعدد الاحداث وتنوعها، وان هذه الحبكات تمتلك اطواراً بيانية خاصة، وهي لاتشكل نسيجاً واحداً، هذا اذا عرفنا ان الفواصل التي تحدث بين طور واخر كانت تملئ بالاغاني او التعليقات، مما سهل في عملية قطع الطريق على البناء الدرامي التصاعدي وفي الحقيقة فأن مثل هذا الاسلوب يشكل عامل اثارة وانتباه لدى المتلقي وهو في نفس الوقت يؤدي الى حتمية جمالية تختلف عن تلك الحتمية التي ينزع اليها المسرح الارسطي والقائمة على تخدير المتلقي وتغيبه فمثل هذا الاسلوب يدعو المتلقي ان يساهم بشكل فاعل في العمل على ربط الاحداث او ايجاد الرابطة الموضوعية الفكرية بين مايبدو مفككاً من الاحداث، ان بريخت لايسعى الى "تنمية الحوادث بل عرض الواقع، والتمثيل لايعني هنا النسخ بالمعنى الذي يعطيه المنظرون الطبيعيون لهذه الكلمة.

---

[١] بريخت، برتولد، محاورات المستكاوف، مجلة الحياة المسرحية، مصدر سابق، ص١٤٣.

[٢] اوين، فردريك، مصدر سابق، ص٣٣.

[٣] ثروت، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا اخرى، (بيروت: المكتبة العصرية، ب ت)، ص١٢٠.

لان المطلوب هو اكتشاف الواقع. (او بالاحرى ابعاده). وهذا الاكتشاف (الابعاد) يتم بواسطة مقاطعة سيل الاحداث"[1].

ان من اهم العناصر التي استفادها بريخت في الملحمة التعددية في الاحداث واستقلاليتها والتي في حقيقتها تخلق تعددية في المواقف عندما يتحول الحدث الى محاكاة درامية هدفها صنع انعكاساً صورياً للمواقف لاتمثيلاً لهذه الاحداث بالمعنى الذي ذهب اليه المنظرون الطبيعيون.

[1] بنجامان، والتر، مصدر سابق، ص٣٤.

الفصل الثالث

اولاً: اجراءات البحث

مجتمع البحث

عينة البحث

اداة البحث

منهج البحث

ثانياً : تحليل العينات

اولاً : اجراءات البحث

١- مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث بدراسة النصوص المسرحية البريختية التي قدمت على المسارح العراقية، وقد اختار الباحث لغرض توضيح الى أي مدى استطاع الفنان والكاتب المسرحي العراقي استيعاب نظرية المسرح الملحمي وتوظيف مضامينها التعليمية والتربوية وفق الثقافة والبيئة العراقية وحالة المجتمع اختار الباحث المسرحيات البريختية ونظيراتها المعدة او المعرقة عن مسرحيات برتولد بريخت للحقبة الزمنية الممتدة من ١٩٧٠-١٩٨٥ وحسب الجدول الآتي:

المسرحية	المؤلف	جهة الانتاج	السنة	مكان العرض
١- القاعدة والاستثناء	برتولد بريخت	معهد الفنون الجميلة	١٩٧٠	قاعة حقي الشبلي/المعهد
٢- القاعدة والاستثناء	برتولد بريخت	كلية الفنون الجميلة	٧٠/٦٩	قاعة المركز الثقافي الالماني الديمقراطي
٣- البيك والسايق	برتولد بريخت اعداد صادق الصائغ	الفرقة القومية للتمثيل	١٩٧٣	المسرح القومي/مهرجان دمشق ١٩٧٣
٤- دائرة الفحم البغدادية	برتولد بريخت اعداد عادل كاظم	الفرقة القومية للتمثيل	١٩٧٦	قاعة المسرح القومي
٥-حياة غاليلو غاليلية	برتولد بريخت	كلية الفنون الجميلة	١٩٧٨	قاعة كلية الفنون الجميلة
٦- كوريالان	برتولد بريخت	كلية الفنون الجميلة	١٩٧٩	قاعة كلية الفنون
٧-رؤى سيمون ماشار	برتولد بريخت	كلية الفنون الجميلة	١٩٨٣	قاعة كلية الفنون الجميلة
٨-الانسان الطيب من ستسوان	برتولد بريخت اعداد فاروق محمد	فرقة المسرح الشعبي/فرقة مسرح الفن الحديث	١٩٨٥	المهرجان المسرحي الاول/بغداد

٢- عينة البحث

اختار الباحث عينات البحث وكما مبين في الجدول الاتي وبالطريقة القصدية (نصوص مختارة) وللاسباب الاتية:

١- قدمتها الفرقة القومية للتمثيل، التي تعد الفرقة الرسمية، وتشكل الواجهة الحقيقية للمسرح العراقي.

٢- النصوص المسرحية المعدة عن مسرحيات برتولد بريخت والتي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري اكثر من غيرها من النصوص الاخرى.

٣- لم يتم تناول هذه النصوص كعينات في الدراسات السابقة.

٤- توافر المصادر والنصوص الاصلية والمقالات النقدية، مما ساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والاضافة والحذف عليها.

ت	اسم المسرحية	المؤلف والمعد	جهة الانتاج	سنة العرض
١- ٢-	بونتيلا وخادمه ماتي البيك والسايق	برتولد بريخت/ صادق الصائغ	الفرقة القومية للتمثيل	١٩٧٣
٣- ٤-	دائرة الطباشير القوقازية دائرة الفحم البغدادية	برتولد بريخت/ عادل كاظم	الفرقة القومية للتمثيل	١٩٧٦

٣- اداة البحث

١- اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، بوصفها (اداة البحث) المعتمد في اختيار العينة وتحليلها، اذ يتفاوت الحصول عليها بين نصٍ وآخر، ويلتقي منها –ويتكرر- لدى نصوص اخرى.

٢- المقابلات الشخصية للتوضيح والمقالات النقدية في الصحف والمجلات واشرطة التسجيل الصوري.

٤- منهج البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي في البحث، من حيث وصف النصوص وتحليلها ولملائمته هدف البحث

مسرحية (دائرة الفحم البغدادية) *

تأليف : برتولد بريخت

اعداد عادل كاظم**

لقد اختار (عادل كاظم) في اعداده المسرحية ارضية الحكم العثماني ليفرش على هذه الارضية الواقع الذي كان يعيشه الشعب العراقي بثقل المعاناة والشقاء الذي خلفه الحكم العثماني في بلدٍمثل العرا ق الذي يتميز بحضارته العريقة وتاريخه المزدهر "وتكشف اعمال السلاطين العثمانيين في العراق عن ان نظرتهم الى المدينة العراقية كانت تقوم على اساس انها ليست الا حصناً او قلعة مهمتها الرئيسية حفظ الاراضي التابعة للسلطان ومركزاً لجمع الضرائب من تلك الاراضي وارسالها الى السلطة المركزية في القسطنطينية"[1] .

والمؤلف قد نجح في اسقاط بعض تاريخ السلطة العثمانية ومعاناة الشعب العراقي على النص الاصلي واذا عرفنا ان الانظمة في بلاد القوقاز والنظام العثماني ذات سمات متشابهة تنهل من مورد واحد وهدفها متماثل في استنزاف الشعوب والاراضي المستعمرة وارسال خيراتها الى مقر السلطة لتنعم بالثراء والبذخ على حساب تدهور المستعمرات وانحطاطها". لم

---

* **دائرة الفحم البغدادية:** مسرحية ملحمية شعبية اعدها الكاتب عادل كاظم عام ١٩٧٦ عن مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لمؤلفها برتولد بريخت وقدمت من قبل الفرقة القومية للتمثيل ومن اخراج الفنان ابراهيم جلال في السنة نفسها . للمزيد ينظر: كاظم، عادل، دائرة الفحم البغدادية، (بغداد: الموسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٧٦).

** **عادل كاظم:** كاتب مسرحي ولد في بغداد عام ١٩٣٩. درس في كلية الآداب وتركها في السنة الاخيرة ودخل اكاديمية الفنون الجميلة وتخرج منها، تأثر ببعض الاتجاهات الاوربية وكان اكثرها تأثيراً عليه المنهج الملحمي، ونرى هذا التأثير واضح في كتاباته المسرحية، استطاع هذا الكاتب ان يستوعب معطيات مرحلته ويسافر في رحاب التراث العراقي الاصيل ويتوقف في المحطات المضيئة للتاريخ القديم ومن خلال هذه المرحلة يعزى اليه الفضل بظهور المسرحية الواقعية الانتقادية السياسية والمسرحية التاريخية بشكلها الجديد، فكانت بصماته علامات بارزة في مسيرة مسرحنا العراقي، اول عمل مسرحي كتبه، الطحلب (١٩٦٢) ومن مسرحياته الاخرى الطوفان (١٩٦٧)، عقدة حمار (١٩٦٧)، تموز يقرع الاجراس (١٩٦٨)، الغضب (١٩٦٨)، او حب وخبز وبصل، الموت والقضية (١٩٦٩)، الحصار (١٩٧٠)، المتنبي (١٩٧٧)، مقامات ابي الورد (١٩٧٧)، نديمكم هذا المساء (١٩٨٤)، السندباد (١٩٨٦)، الاسود والابيض (١٩٨٨)، الرأس (١٩٨٩)، المومياء (١٩٩٠)، الرجال الجوف (١٩٩٥)، الخروف الابيض والخروف الاسود (١٩٩٦)، ليس الا (١٩٩٧). كاظم، عادل: مؤلف مسرحي، لقاء اجراه الباحث مع المؤلف في دائرة السينما والمسرح بتاريخ ٢٠٠٢/١/١٢.

[1] العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢، ص٦٠٢،٦٠١.

يكن للعثمانيين عند دخولهم العراق، من الرصيد الحضاري ما يمكن ان يقدموه لحياة مدينة اصابها تدهور شديد، متنوع منذ عدة قرون، وكان الحكم العثماني –بصفة عامة- على قاعدة ابقاء الاوضاع على ماكانت عليه من قبل، دون تغيير حقيقي في جوهر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية القائمة"[1].

اللهم الا ما يتعلق بادامة ماكنة السلطة وخدمة مصالحها لاغير. هذه هي المقدمة البسيطة التي يمكن لنا من خلالها الولوج الى عالم النص ومحاولته الوقوف على الابعاد الجمالية والفكرية والعاطفية التي حققها المعد في النص.

لقد عمل المعد على نقل فكرة المسرحية الى الواقع العراقي وقد اختار المعد بشكل ذكي الفترة المظلمة (ابان الحكم العثماني) ساحة للاحداث ذلك كما قلنا ان هناك تشابهاً في واقع الحال بين بلدان وسط اسيا وبلد مثل العراق الذي كانت تحكمه سلطة الاقطاع والسلاطين العثمانيين. وقد اختار المعد المسميات المحلية واسقطها على الشخصيات، على الرغم من ان المعد لم يضف ألى حكاية المسرحية شيئاً جديداً بل حافظ على الحكاية بعد ان حذف الاستهلال في المسرحية الاصلية، وكان حذفه لهذا المشهد ذكياً والذي يتضمن خصوصيات سياسية واجتماعية تتعلق بالاشتراكية العلمية، ولكنه على كل حال ظل محافظاً على الحكاية والبسها لبوساً شعبياً مضمناً النص بعض الامثال الشعبية العراقية والمفردات الاجتماعية المحلية.

ان ابدال تسمية المسرحية الى "دائرة الفحم البغدادية"* قد اعطى النص بعداً جمالياً خاصاً هذا اذا عرفنا بأن الفحم مادة كان يستخدمها العراقيون في الكتابة على الجدران وفي الرسم ولاسيما الاطفال وفي صبغ الوجه وفي اشعال النار، وهي تعطي بشكل او بآخر معنى للمعرفة والتعلم والاكتشاف، وانه اذ يستخدم الفحم في رسم دائرة الصراع التي تجري في بغداد، يسبغ على هذه المرأة (زوجة الحاكم) وطبقتها التي تتغلب على (حسنة) في جذب وسحب الطفل يسبغ

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص٦٠٢.

* **دائرة الفحم البغدادية**، تم توجيه سؤالنا الى المعد عادل كاظم حول تسمية (الفحم) وما المقصود منها فاجابنا: في فترة من حياة بغداد شكل الفحم حالة مهمة، بكوه مادة لايمكن الاستغناء عنها وفي نفس الوقت اعتبرت مصدراً للعيش لكثير من البغداديين، فهناك منطقة في بغداد تسمى (الفحامة) لامتهان اغلبية سكنة المنطقة بمهنة عمل وبيع الفحم حيث يشكل عنصر رئيس في الوقود والطبخ فيعتبر جزء مهم من مؤونة البيت خوفاً من البرد والقحط، اضافة الى ذلك لم يكن هناك طباشير في العراق بالفترة المظلمة يستعمل للكتابة عن الجدران واللوحات وبذلك يشكل اهمية في حياة الفرد العراقي. كاظم، عادل، مؤلف مسرحي، لقاء اجراه الباحث مع المؤلف في منتدى المسرح العراقي بتاريخ ٢٠٠٢/٦/١٢٧.

عليها الصبغة السوداوية ليقول لنا في خاتمة المسرحية ان النهاية السوداء تنتظر هذه المرأة وطبقتها وان الغلبة والغد المشرق للفقراء والشعوب التي تناضل من اجل حريتها.

من المعروف ان الغناء والجوقة احدى الادوات التي استعان بها بريخت في خطابه المسرحي من اجل اعطاء النص الصبغة الملحمية وابعاد المتفرج عن الاندماج ليبقى متيقظاً.

لقد استطاع المعد بلغة سهلة واستخدام جميل للهجة العراقية في ان يعطى المغني الدور المتميز المرسوم له، لننظر الى حواره حيث يُعّرف المتلقي بواقع الطبقة الحاكمة في تلك الفترة، وكيف كان الولاة العثمانيون يستنزفون الارض والانسان العراقيين ولايعطوه الا الفقر والجهل والمرض.

المغني:

جان ماجان بمدينة
حاكم افترس عزيمة
حاكم بغفلة زمن
طفر باية كبل باية
وصار سلطان الولاية
جان قارون بزمانة
ما ترس قبلة الخزينة
أبابة يوكف بالمدينة
الف محتاج وفقير
ابقصرة تلكي الف خادم
الف حارس
الف جوعان بمضيف

المسرحية ص١.

هكذا كان حال السلطة العثمانية التي كان يحيط بها النفعيون والوصوليون والذي سعى المعد باللهجة العراقية المناسبة ان يكشف القناع عن وجوههم وتنبيه المشاهد الى خطرهم ولننظر الى حوار الكوتخدا.

الكوتخدا: شلون يوم حلو هليوم.. ايباك؟؟ ليلة البارحة مطرت، كلت لا؟ موخوش عيد راح يصير.. ابداية مطر؟ شو فجأة الصبح لكيناها مصحية.. أي؟ وجه ولي العهد خير..

مولانة السمة من تصحي هواية تصير حلوة. تريد الصدك مولانة اني احب السمة الصافية.. شلوني مولاتي تره مرتي هواية تذكر فضلج.

المسرحية ص٢

ونرى هذا الشخص نفسه (الكوتخدا) بعد سقوط الحاكم وذبحه وتبدل الاحوال السياسية يقف موقفاً مغايراً في معاداته للسلطة السابقة بل انه يضع جائزة لمن يقبض على ابن الحاكم (الطفل) ويذبحه.

الكوتخدا: أيه.. هذا الصبح كلتلة للسلطان اني احب السمة الصافية لكن تردون الصدك اتي احب البرق وارعد.. خسارة.. اخذوا.. ولي العهد.. لازم اصيد الزغير بأي ثمن.. دورولياه.. بكل مكان والبخشيش الف دينار.

المسرحية ص١١.

لقد حاول المعد اتباع الخطى نفسها التي خطاها بريخت بتعريف المتلقي بهيكلية السلطة العثمانية المهترئة.. والقاء الضوء على مكامن الضعف فيها ليجعل المتلقي يتخذ من هذه السلطة التي انهكت وخربت العراق، ويستمر المعد في الكشف عن العالم الداخلي لرموز هذه السلطة بلهجة عراقية سلسة هذه الرموز التي لايهمها شيء سوى الاثراء على حساب معاناة الشعوب ولايهمها سوى المأكل والمشرب وبناء القصور الفخمة ولبس الفاخر من الثياب ولايهمها الا نفسها فحسب لننظر الى الياور:

الياور: السلطان يكول ماريد مضايقة كبل الاكل، لابتقارير عسكرية ولا بتقارير مدنية.. وبعد الظهر عند، حجي وية جم مهندس راح يأكلون وياه.. ها.

المسرحية ص٦.

انها السلطة التي عملت على خداع الشعب والتي تظهر بانها تسعى لتحقيق كل مطالبه وان كلمته ستكون العليا في حين انها تستمر باستنزافه وامقاره وتشتيت كلمته وابقائه في الجهل والتخلف.. ولنرى هذه الحوارية بين الكوتخدا والجنود:

الكوتخدا: أحنة نريد السلام والاستقرار والعدالة، لهذا اقدم لكم ابن اخوية ناصر الدين المحبوب. وهو مثل ما تعرفون شاب والة مستقبل جبير، اقدمه الكم قاضي جديد.. وأكول الكلمة الاخيرة للشعب.

الجندي الاول: يعني احنة اللي راح إنصب القاضي.

الكوتخدا: بلي وانتم اللي تصدرون الاوامر.

الجندي الاول: والله حابين الشعب هواية، كاعد ياخذون راية.

الجندي الثاني: من يصير لهم الامر، بعدين يضربون الشعب ميه جلاق لك ياشعب يا بطيخ عدكم انتو.

المسرحية ص٢٠.

في مثل تلك السنين المظلمة التي عاشها العراق تحت حكم السيطرة العثمانية البغيضة كانت العلاقات الاجتماعية متفككة والقيم الاخلاقية متردية فيتنكر الكثير من الناس لمبادئهم وهذا امر طبيعي في ظروف الاحتلال الاجنبي الذي يُثقل كاهل الشعب بالضرائب ويفسد المعاملات ويهمل الزراعة والمشاريع التي تنمي الاقتصاد الوطني ويهمل المؤسسات الصحية والرعاية الصحية العامة، فترى الامراض والاوبئة تفتك بالشعب والاطباء جهلة ولاضمير لديهم ولاخوف لغياب الرقابة وعدم الشعور بالمسؤولية الوطنية تجاه الشعب والوطن ولننظر الحوار الذي يجمع المعنكي والاعرج والطبيب:

الاعرج: اني واحد من اللي جانوا يطببون عد الطبيب.

المعنكي: عالج رجلك مو

الاعرج: امبدال مايطيب اليسرة اشتغل باليمنة وخلاني اعرج.

المعنكي: ابلاش مو؟

الطبيب: حضرة القاضي.. كبل ما اسويله جراحة برجلة او اداويه المعروف عدنة الاطباء، لازم ناخذ كروة ليكدام، لان المريض بهل حالة شوية نفسيته زينة.. بس صار غلط عبالي المساعد مالي اخذ الكروة.. أي، فغلطت بالشغل هم.

المسرحية ص٢٨.

ان المعد يحاول ومن خلال النص ان يشير الى هذه الحقائق حتى لاتغيب عن عقل المتلقي من خلال الاشارات الذكية الى الواقع الذي كان يرزح تحته الشعب.. ولننظر الى هذا الفلاح العجوز الذي يرفض اعطاء الحليب للطفل الا بمقابل ثلاثة دراهم، هذا المبلغ الذي يعد كبيراً بالنسبة الى قيمة الحليب المعطى:

حسنة: لاتسد الباب.. هاك درهمين بس اطيني حليب شوية ههواية.. ترة ورانة درب طويل.. لو يطيح بيدهم يذبحون الناس.

المسرحية ص١٦.

اما فكرة الحرب فيصوغها المعد بلغة سلسة مشيراً بشكل واضح وعلى لسان المعنكي الى الاسباب التي ادت الى خسارة العرب للحرب مع الصهاينة في حزيران ١٩٦٧ ومن قبلها حرب ١٩٤٨. ان المعد يحاول ان يلفت نظر المتلقي الى الواقع المعاصر الذي يعيشه العرب والى ان

الاسباب التي ادت الى خسران الحرب والنكسة فساد الحكام وتهوراتهم وتآمرهم على الشعب ولننظر الى الحوار الآتي:

ابن الاخ: انتة راح تفسد المحكمة ما جنت مفسد الولاية.. وانتة جنت السبب الاول بخسارتنة الحرب.. نعم انتة سبب النكسة.

المعنكي: يواش ، يواش. علة كيفكم.. لك السلاح الفاسد منو اشتراه؟ بيوم الحرب بأول ليلة جان الضباط والوزراء نايمين ببيوت الدعارة، كول لا، وكلمن يفك حلكة رأساً يخش وما يطلع.. اني تمام جنت سبب بس النظام اللي جان داير مدايري هو السبب الاكبر.

المسرحية ص٢٢.

ان المعد يحاول ان يغوص الى عمق الواقع العربي ليخرج الحقائق ناصعة البياض فينشرها امام المتلقي على حبال النقد والجدل ليجعل متعة اكتشاف الحقائق التي طالما حاول المتنفذون اخفاءها هدفاً لتغيير الواقع، وايجاد الحلول الكفيلة بالنهوض بالواقع العربي دون تخاذل او استلام، وبذلك نحصل على قيم جمالية معرفية تنقل المتلقي من مستوى معين للفهم والوعي لقضية النكسة، الى مستوى جديد من الادراك حتى يكون اهلاً لتحمل مسؤولياته تجاه وطنه والآمه العربية جمعاء.

وفي الوقت الذي يهتم فيه المعد بابراز الجوانب الجمالية لتعريفنا بالواقع الجمعي المعيش فأنه لايغفل عن ابراز الجوانب الجمالية المتعلقة بذات الانسان والصراع الذي يخوضه بين الواجب والعاطفة، عندما يضع الواجب انقاذ الطفل من الموت المتحقق، والعاطفة المتمثلة بالحب الذي يربط (حسنة) بحبيبها ونداءات القلب المتشبث بهذا الحب دون التفريط به فيعتمل الصراع في نفس (حسنة) هذا الصراع الذي رسمه المعد باللهجة العراقية الجميلة والذي ينتهي برجحان كفة الواجب على العاطفة على الرغم من اهميتها انها تضحية الانسان من اجل اسعاد الاخرين، تضحية حسنة من اجل ان يعيش الطفل انها تدوس على قلبها من اجل حياة الطفل لننظر الى الحوار:

حسنة: لهنا ولازم نتفارك. بعدنا هواية عن الولاية.. ويمكن هسة فضت وبعد مايلحكونك يا ابن ذيج الخوش مرية.. والحليب ريحتة جاية من بعيد.. لهنا ونتفارك.. اني انسه كل رفساتك بظهري طول الليل وانتة هم تنسة ايام الفكر اللي كضيته وياي.. خشمك هواي حلو.. اني احب الخشومة الحلوة الزغيرة.. لازم ارجع تعرف خطيبي خاف يرجع وما يلكيني.. وتعرف شيصير من ترجع الرياجيل وماتلكي نسوانها.

المسرحية ص٣٠.

هذا الصراع يكون الحد الفاصل فيه حياة الطفل فينتصر الواجب على التعاطفية ويسود منطق العقل على منطق القلب ففي الوقت الذي يكاد العريف فيه ان يضع يده على الطفل، نرى حسنة تهب متأسدة كاللبوة التي يريدون انتزاع شبلها منها:

حسنة: والله ابني.. كتلكم ابني.. موهو اللي ادورون عليه.

المسرحية ص٣٥.

واستطاع المعد ان يحدث الدهشة لدى المتلقي كما فعل بريخت في النص الاصلي عندما يجعل المعنكي يحكم بتجريم زوجة ابن صاحب الخان، على الرغم من انه يبدو في الظاهر انها هي صاحبة الدعوى والحق، فهو يريد ان يشير بشكل غير مباشر الى فساد هذه الطبقة (البرجوازية) وانها هي المسؤولة الاولى عن المفاسد التي تحدث في المجتمع فقد آن الاوان لفضحها او تعريتها امام منطق الجدل النقدي. ولنرى هذا الحوار:

المعنكي: شفتو؟ شوفوها زين.. شوفوها شلون تتماوج.. هسة عرفنة منو المجرم الحقيقي ومنو اللي قام بعملية الفسق بالاكراه.. انتي .. مرة ابنك.. وما كو غيرها.. لان لمن تأكل هلكد حلويات وتخش الحمام وماتطلع منه الا بالشافعات طبعاً يصير جسمها مغري.. مرة ابنك هي اللي هتكت عرضة الهذا المسكين.

المسرحية ص٣٧.

وهكذا نجد ان المعد استطاع بذكاء ان يلتقط الابعاد الجمالية الموجودة في النص الاصلي ويترجمها بلغة سهلة وسلسة ليوصلها الى المتلقي جاعلاً النقد والجدل متعتان عقليتان لايتختلفان عن الابعاد الحسية والشكلية الجمالية التي يسخر بها النص فتراه ايضاً يقوم بتعرية بعض الشرائح الاجتماعية ممن ينسبون انفسهم الى الدين والذين يتخذونه غطاءاً لدجلهم ولنفعيتهم فيسعون الى خداع الجهال من عامة الشعب تحقيقاً لمأربهم المادية وهم على استعداد لبيع جميع القيم العالية والتخلي عنها مقابل ابخس الاثمان ولننظر الى المحاورة التي تدور بين الحماة والملة الذي جاء لعقد قران (حسنة) على ابنها (محمود):

الملة: بس اكول.. يعني الناس ماتدري عدها ولد؟

الحماة: لا ماتدري؟ بس انت لا اطشها؟

الملة: آني ما اطشهة.. بس مثل ما تعرفين.. سجلته بالعقد انه المرة باكر.. تاليه طلعت غير شكل؟

الحماة: وشكو بيها منويدري؟ .. اني وانتة واخوها.

الملة: وكذلك الله سبحانه وتعالى.

الحماة: شوف مله خلف.. الله موبس يدري بيها باكر لو مو باكر... الله هم يدري بيك بالنهار تكطع مهر وبالليل تشرب عرك.

الملة: استغفر الله.

الحماة: ترة اطشها بالولاية كلها؟

الملة: هسة ما صار شي.. نسكت وامرنة لله.. بس اكول لو تبحبيحها اشوية.

الحماة: راح اطيك عشرة.. فضة

الملة: سويهة خمسطعش؟

الحماة: عشرة ماكو غيرها..

المسرحية ص٤٦.

وفي المستوى الفكري حاول المعد اظهار الصراع القائم بين الطبقات البرجوازية التي تحكم المجتمع ومن وراءها السلطة العثمانية تحميها وترعى مصالحها تاركة مصير الشعب بيدها لقمة سائغة، فتكون الهوة عميقة يصعب ردمها الا باحداث التغيير في بنية الحكم والسلطة العثمانية.. لقد سعى المعد لان يضع المتلقي امام حقيقة الصراع بين الطبقة الفقيرة المعدمة وبين الطبقة البرجوازية المتنفذة وكما جاء واضحاً على لسان المغني:

المغني: غمت عينه الكل ملك

وكل غني من يشعر بظهر الفقير

باية يصعدها الى منصب كبير

والزمن مهما يطول

ترة بعده هم كصير

المسرحية ص٦

أي ان عمر الذين يتخذون اكتاف الفقراء والشعب سلماً قصير وأن لابد لهم من نهاية مهما طال (الزمن) لان حكمهم قائم على الظلم واذلال الشعب، وحين يتغير نظام يأتي آخر اسوء منه انها السلطنة العثمانية التي لايرجى منها خير، وهي اذ تتخذ الشعب سلاح بايديهم في الصراعات الداخلية حول السلطة فانه ينبغي للشعب ان ينتبه الى ذلك ولايسمح لنفسه بأن يكون العصا الغليظة بيد هذا السلطان وذاك الياور ولنتابع هذا الحوار الذي يدور بين (حسنة) وحبيبها (حسن):

حسنة: أنته ياهو مالتك تحرس السلطانة؟

حسن الجندي: ماعندي شغل وياها، بس عندي اوامر؟

حسنة: ماعندك شغل، دوخليها بيناتهم.. هذولة مثل الدود واحد ياكل اللاخ.

المسرحية ص٨.

كذلك نرى هذا الحوار يؤكد هذه الحقيقة

المرأة البدينة: ترة هذولة واحدهم يذبح اللاخ.. خلي هنا على الكاع وانتي معليج.

المسرحية ص١٠.

لقد كان لطبقة الاقطاع الدور الكبير في نشر الفساد والتخلف في الريف العراقي في تلك العصور المظلمة، فكانوا اليد الحديدية الضاربة التي استخدمتها الحكومات الاجنبية لضرب الفلاحين وقمع انتفاضاتهم وثوراتهم التي كانت تعبر وبعمق عن شجبهم وتذمرهم ورفضهم للعبودية والاذلال، فكانوا ينفذون مخططات اسيادهم من العثمانيين والانكليز لاحقاً على حساب ابناء الارض الحقيقيين الذين يكدحون طوال النهار من اجل ان تمتلئ جيوب الاقطاعي بالمال، وجيوبهم خلاء بالكاد يحصلون على لقمة العيش.

لقد حاول المعد ان يوضح هذه الصورة للمتلقي في اكثر من مكان في النص ولنر الحوار الاتي:

المعنكي: يبين ملاك، اقطاعي مو بالله لا أتظمها عليه اعرفك من جهرتك، شكد عصرت فلاحين، ها؟

الهارب: ارجوك تفهمني.. شوف.. ادفعلك مية الف قرش كل ليلة ابات بيها عندك.

المعنكي: يعني هم رشوة.. لك وصلتوا الهلطيحان الحظ والرشوة ما فاكين منها.

المسرحية ص١٣

هكذا كان الحال فالرشوة والمحسوبية والمنسوبية كانت متفشية في دوائر الدولة والحقوق ضائعة والموازين مقلوبة، وكل شيء منخور، هو.. هو الاقطاع يأخذ ولايعطي وان اعطى فلا يعطي الا الجوع والذل والمرض والجهل لانه صنيعة الاجنبي المحتل.. ولننظر الى هذا الحوار المغني بصوت المعنكي وهي اغنية كان يرددها جده:

المعنكي: يمتة ما تبجي بعد هذي النساء

يمتة ما تجري بعد هذي الدماء

لمن الفلاح مايعطي جهوده

من لبن، ومن غنم، ومن شعير

بحلك متخوم وامير

المسرحية ص١٩

لقد قلنا ان المعد نجح في تضمين بعض الامثال والحكم الذي يزخر بها التراث العراقي، وها هو يحذر على لسان (حسنة) كل اجنبي تسول له نفسه في ان يطمع في بلدها العراق ستكون العقابة وخيمة:

حسنة: يا حافر البير

لاتغمك مساحيها

خاف الفلك يندار

وانتة تكع بيها

المسرحية ص١٥

لقد حاول المعد ان يضع في الحسبان بأن الشعب العراقي شعب ذكي ويمتلك وعياً وفهماً لما يدور حوله من احداث، ولايستطيع أي حاكم اجنبي ان يخدعه وهو قادر على تغيير واقعه ولايمكن ان يستسلم للمستعمر والمحتل..

المعنكي: هاي شنو منك عبود، يبين صدك انته ماتفتهم حجي.. لك احنه بغير وكت.. أي نعم.. وكت يسحكك ويسحك كل خوش ادمي.. فالاحسن للانسان ان يعترف، لازم يسوي نقد ذاتي لنفسه، لان عين الشعب ساهرة وما يفوتها شيء.

المسرحية ص١٨.

ولم ينس المعد ان يلفت نظر المتلقي الى ان الحروب التي خاضها العرب في حزيران قد يبدو في الظاهر دفاعاً عن الوطن السليب ودفاعاً عن العروبة والاسلام ولكنها في حقيقتها غير ذلك، انها دفاع عن المصالح الذاتية لبعض الحكام دفاع لعروشهم، ان المعد يستفز المشاهد لينظر بعين العقل الى واقع القضية ويسهم في صنع التاريخ الحافل بالامجاد والانتصارات لا التاريخ الحافل بالنكسات والهزائم ولننظر هذا الحوار:

المعنكي: تعرفون ليش .. الحرب خسرناه والنكسة صارت والفشخة وكعت بالراس مثل مايكولون...

بس الامراء والحكام ما خسروا شي.. أي نعم.. الربح اجاهم من كل صفحة، وخزاينهم انترست.. ومؤنة الجنود كلها اكلوها.

المسرحية ص٢٣.

على الرغم من ان المعد استعان كما قلنا ببعض الصفحات من تاريخ السلطة العثمانية وسلطة الاقطاع ولكنه استطاع ان يمزج وباتجاه فكرري موحد بعض الاحداث المعاصرة

ليصب منها قالباً فكرياً جديداً مما يجعل المتلقي، حتى تكون مشاركته واعية تمكنه من صنع القرار دون تغيبية في طرازية الاحداث وتأرخة الوقائع وهذا معطى فني وفكري استطاع المعد تحقيقه.

ومن المعطيات الفكرية التي حاول المعد الحفاظ عليها هو ان قيمة المرء تكون بقدر مايحسنه من عمل، وان من لايعمل ولايحسن العمل لايستحق الحياة عندما يلبس أهاب التمايز الطبقي ويختفي بكسله وعجزه وراء مسميات طبقية ومظاهر الثراء الزائفة التي هي حصيلة كد الشغيلة وكدح الفلاحين واستغلال الشعوب.. ولننظر الى هذا الحوار:

الخادم: (يخاطب حسنة)

شوفي، أصعب شيء علينة تقليد هذولة اللي ماعدهم عمل، ولاينفعون في شيء.... الواحد يضيع وياهم.. بس يفطنون علي وبس يعرفون بي.. يشتعل بنفسه ولنفسه ويستعمل اصابعه العشرة.

المسرحية ص٢٧.

في فرار (حسنة) الى الجبال عمل المعد على رسم صورة المعاناة والمشقة التي تحملتها (حسنة) من اجل تخليص (الطفل) من براثن الموت ومحاولتها ايجاد المكان الامن الذي يأويه ليغرس في قلب المتلقي (العاطفة) الانسانية التي تستدعيه للانتماء الى قضية (حسنة).. وهو في الوقت الذي يبث هذه القيم العاطفية، لم ينس ان يستخدم المغني والجوقة كوسيلتين تغريبيتين تخاطبان عقل وقلب المتلقي وكما يتضح ذلك من خلال المغني:

المغني:

باعوا ياناس الهظم
بعدما عافت بلدهة
توجهت صوب الجبال
تغني وادور حليب
للطفل أبن الامير
الجوقة: شلون كدرت تنهزم
والجلب يركض وراها؟
مشت كل كاع المعفرة
تغني وادور حليب

المسرحية ص١٥

ان اهتمام المعد ومن قبله المؤلف بعالم الطفولة يبدو واضحاً في النص، على الرغم من ان الطفل من وجهة نظر صراع الاضداد ينتمي الى الطبقة الارستقراطية فأن النص يتشبث بالطفولة ويرى المعد ان ضرورة الاعتناء بها وعدم الاساءة الى عالمها امر مفروغ منه.. فنرى الفلاحة تنبري لتبني الطفل بعد ان تركته (حسنة) عند بابها، فالقضية انسانية وانتماء الانسان الى انسانيته اكبر من الصراعات السياسية واكبر من العداء الطبقي واكبر من كل من كل اشكال العداء، ان الطفولة شجرة ينبغي لبني الانسان جميعاً رعايتها.

الفلاحة (تخاطب زوجها):

ماينرادله غير سلة زغيرة، ومن اروح للزرع اخذة وياي.. هاشكلت.. شوف شلون يضحك؟ فوكانه سكف ونكدر نعيشة.. أنت معليك بس خليني اني اداري.

المسرحية ص٣١.

ان المعد يحاول ان يعمق شعور الامومة لدى (حسنة) في النص على الرغم من انها لم تكن والدة الطفل الحقيقية، ليصل بنا الى الهدف الذي تسعى اليه المسرحية اعني من يبذل جهده في شيء ويفنى وقته فيه هو الاجدر بأن يمتلكه، لذلك تراه اسبغ على المشاهد التي يظهر فيها الطفل مع (حسنة) عوامل العاطفة والاثارة الشعورية والوجدانية ليحقق الغرض الذي يصبوا اليه حتى يتسق المعطى الفكري سالف الذكر مع المعطى العاطفي لتكون النتيجة مقنعة للمتلقي وكل ذي عقل.. لنر الحوار:

حسنة: مادام ماكو احد الك

لازم روحي تصير الك

يوم بقهر وشهر بقهر

واحد يتحمل اللاخ

جزيتك من موت لموت

طلعتك من حلك الذيب

المسرحية ص٣٨

لقد حاول المعد ان يجعل روح العقل وروح القلب يجريان في شريان النص فهو في الوقت الذي يستثير العاطفة فانه يقرن الفكر مع الاستثارة العاطفية.. ان (حسنة) في محاولتها عبور الجسر المتهتك الذي تحته الهاوية السحيقة خائضة روح المغامرة التي مابعدها الا الموت المتحقق.. فانها تهرب بالطفل وتعبر به من عالم البرجوازية الفاسد المليء بالتناقضات الى عالم

الفقراء عالم البسطاء والكلمة الصادقة، انها عبرت من طبقته المزيفة الى طبقتها الصادقة، وقد اقتضى المعد اثر المؤلف في المحافظة على هذا النهج ولنرى المحاورة التالية:

التاجرة: أطيني الطفل اني اظمة.. وانتي عود عبري وحدج.

حسنة: لا لا .. مايفارك واحدنة اللاخ (مخاطبة الطفل) يمكن نموت، يمكن نغرك.. بس لازم نمشي بهالدرب اللي صار كدامنة.. ولازم ناكل الخبز المقسوم النة.. لازم نتكاسم كلشي...

المسرحية ص٤٠.

ونريد هنا ان نلفت النظر الى قضية تربوية مهمة، وهي ان التصاقات الطفل بامه واسباغها عليه روح الامومة والعطف الدائمين والرعاية الصحية والتوجيه الاخلاقي وتنظيم عادته، وتعليمه كيفية التعامل مع الاشياء من الامور المهمة والاساسية في نشأة الطفل، اما ان يترك لايدي المربيات في الوقت الذي ينشغل ابواه عن تربيته ورعايته سيؤدي الى ظهور عيوب كثيرة في القيم التربوية ومهما تكن قيم التربية الخارجية عالية فانها في كل الاحوال ستفقد عامل الامومة والعاطفة الدائمة المرافقة لحياة الطفل في كل خطوة يخطوها نحو حياته الجديدة فالام التي تسعى في اتجاه الملازمة الدائمة لطفلها وتلبية حاجاته المادية والمعنوية هي الام الحقيقية، ولذلك ترى المعد يهتم بابراز هذا الجانب ويؤكده من خلال اللهجة الواقعية العاطفية:

حسنة: مولانه القاضي.. اني ربيته احسن تربية وجنت دائماً احضر له احسن اكل ومن وراه.. شفت كل المصايب وما شفت راحة.

المسرحية ص٥٩.

وهكذا نرى المعد حافظ وعمق الابعاد العاطفية في النص واستطاع ان يحدث التأثير الشعوري لدى المتلقي.. حتى اصبحت قضية (حسنة) قضية الجميع وانقاذ الطفل اصبحت مهمة كل انسان يحمل روح الانسانية والتعاطف الانساني الاصيل.

مسرحية (البيك والسابق)*

تأليف: برتولد بريخت

تعريق : صادق الصائغ**

ان المسرحيات التي تتخذ الواقع موضوعاً يمكن ان نصفها من حيث شموليتها الى المسرحية الواقعية المحلية والمسرحية الواقعية العالمية: فالمسرحية الواقعية المحلية تتخذ من البيئة والعلاقات الاجتماعية والابعاد الفكرية والحضارية والتراثية الاقليمية (الخاصة) موضوعاً لها، وتختلف المسرحيات ذات الواقع المحلي بعضها عن بعضها الاخر وفقاً لخصوصية كل شعب واقليم على الرغم من ذلك تظهر في هذه المسرحية او تلك نبضات ونفحات انسانية على كل حال ولكن الثابت ان المسرحية الواقعية المحلية تبقى تحتفظ بخصوصيتها كما قلنا.

اما المسرحية الواقعية العالمية فهي تعالج موضوعات انسانية شاملة تعبر عن هموم الانسان ومشكلاته داخل الواقع الانساني العالمي، وان مجمل الصراعات التي تتخلل المسرحية من هذا النمط هي صراعات الانسان في كل مكان وفي كل بيئة وتحت أي مسمى انساني.

ان آليات العمل على النصوص ذات الطابع العالمي تكون في متناول اليد حينما يتصدى احد لتحويل المعطيات الشمولية في النص الى معطيات محلية ذلك لتوفير عناصر التوافق بين ماهو انساني (عالمي) وبين ما هو انساني (محلي) على الرغم من ان هذه العملية فيها شيء من الصعوبة ويتوقف نجاحها على معرفة معمقة بالواقع ومجرياته.

اما التصدي لتحويل معطيات نص محلي معين ذي خصوصيات محلية معينة الى اخر ذي معطيات ترتبط بواقع محلي اخر يختلف في كثير من حيثياته عن الاول فأن اليات العمل على مثل هذه النصوص ستلاقي صعوبة كبيرة بل الفشل في كثير من الاحيان ونحن في هذا الصدد لانرغب في التصدي لعملية الاعداد والتعريق التي قام بها عدد من الكتاب العراقيين في المقام

---

* **البيك والسايق** نص مسرحية تم تعريقه عن مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) من تأليف برتولد بريخت وقدم هذا النص من قبل الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٧٣ من اخراج الفنان ابراهيم جلال.

** **صادق الصائغ:** مواليد ١٩٤٢، خريج اكاديمية الفنون الجميلة/ مسرح ، شاعر له ديوان نشيد الكركدن، صحفي، مصمم اغلفة، اشتغل في مجلة الف باء منذ تأسيسها، عضو اتحاد ادباء العراق، غير مستقر ادبياً وفنياً، تعد تجربته بتعريف هذه المسرحية الاولى والاخيرة في ميدان عمله بالمسرح. للمزيد ينظر: المرزوك، صباح، معجم المؤلفين العراقيين، ج٤، حرف (ص)، مخطوط يطبع الان في بيت الحكمة.

خشية الخروج عن موضوع البحث ولكن حسبنا النص السابق (دائرة الطباشير القوقازية) والذي استطاع المعد وبنجاح ان يلبس الاحداث الشخصيات والمسميات لبوس الواقع العراقي في حقبة زمنية معروفة وحسبنا ايضاً نص (بنتلا وخامده ماتي) الذي لم يوفق (معرقه)* توفيقاً تاماً في معالجته المعالجة المحلية الصحيحة وسنحاول ان نتعرض الى ماقام به المعرق غير غافلين بعض النجاحات التي حققها (صادق الصائغ) رائدنا الحقيقة والانصاف العلميان.

لم يكن بريخت يبغي من وراء استعمال المقاطع الشعرية المغناة الموزعة بين اللوحات الا احداث تأثير (التغريب) لدى المتلقي بابعاده عن الاندماج مع الحدث واعطاءه الفرصة لكي يتعرف على الشيء الذي سيبدو له غريباً فيحدث فيه صدمة توقظ فيه الرغبة في التغيير بعد تشغيل الية النقد لديه.

فمهمة الاغنية اذاً تتلخص في قطع تدفق الفعل داخل الحدث، أي مهمة فنية (اسلوبية) ومن جانب اخر مهمتها التقديم للحدث او الشخصيات ولكنها على اية حال لاتسهم في تصعيد الحدث او اضافة بناء جديد للشخصيات غير البناء الذي خطط له المؤلف ورسم هيكليته على الورق. وفي الحقيقة فأن وصفة الاغاني التي يقدمها بريخت للمتلقي تعطى بشكل انسيابي يتزامن مع تطور فهمنا للشخصيات والاحداث أي ذات حسابات دقيقة لاتكشف دفعة واحدة ولاتعطي الا بجرعات منتظمة.

لقد اخفق المعرق في هذا الجانب المهم في بناء المسرحية الملحمية ولم يكن اميناً في المحافظة على الاحداث والشخصيات كما ارادها المؤلف بل حاول من خلال المقاطع الشعرية ان يعجل في فهمنا للشخصيات ويعطي جرعات مفاهيمية حول الشخصيات وطبيعة الصراع اكثر مما هو مطلوب وفقاً لتسلسل الاحداث وانتظام حلقاتها المتتابعة وسنحاول ان نبرهن ذلك في مستقبل البحث باجراء المقابلات بين النص البريختي والنص المعرق وللنظر الى المقطع الشعري الاول في المسرحية:

ابان ثلاثة ايام
قد سكر السيد بنتلا
بالفندق بتفست
لم يظفر في نادل ذا الفندق

---

* **التعريق:** يعني معالجة النصوص المسرحية العربية والعالمية باستخدام العراقية (العامية) واسباغ الواقع العراقي عليها (الباحث).

لم يظفر منه بتحية
يانادل ماهذا الادب؟
او ليس العالم ذا بهجة؟
فاجاب النادل: لا أدري
قدمائي تئن من الموقف

ص٣١١

واضح ان المقاطع الشعرية تعبر عن عدم اهتمام واحترام الشغيلة ممثلة بالنادل في هذه الطبقة التي يمثلها (بنتلا) على الرغم من ان بريخت قدم صورة شاعرية شفافة وواقعية عن ضرورة التأدب وان العالم مازال بهيماً على لسان بنتلا.. انه اراد ان يوضح بشكل ابتداءي ازدواجية هذه الشخصية ليس غير.

في حين نرى المعرق ذهب الى ابعد من هذا المرام في المقطع الاول ولنر مايقول:

مرة بنتلا سكر
اربع ايام وليالي (لاحظ الاضافة الجديدة)
بالتالي هو يسكر
هزم الناس وبقه
هو وحده حاجز الحانة اله
جيب هذا.. ودي ذاك
صاحب البار ابتله
عجباً يجرأ يطلعه.. والمكان يعزله
عجباً يحتج عليه لو يظل ابين ايديه
خادم ازغير حقير
هاي هي المسألة

ص٧

لقد استعجل المعرق في هذه المقاطع باظهار (بنتلا) المستهتر الذي لايستطيع احد ان يمنع جبروته وسطوته وقد فر جميع الناس الذين كانوا في (الحانة) من وجهه وقد ابتلى به صاحب (الحانة) ولايجرأ احد ان يصده عن استهتاره وجبروته. والاختلاف في المقطعين لايحتاج الى دليل اوضح منها.. ولنتأمل المقطع الاخر:

في ذات مساء قرأت
بنت السيد-اسطورة
اعجبت البنت بقصتها
فالراوي يزعمها ملكاً
لكن في احدى المرات
نظرت للسائق قائلة
"هيا ولنمزح ياسائق!
قد قالوا انك انسان

ص٣١١

المقاطع الشعرية تتحدث عن قراءة ابنة (بنتلا) اسطورة ويبدو انها تتحدث عن امرأة جعل منها الراوي ملكاً.. ولكن يبدو ان المرأة غير ذلك، اذ ان بريخت قرن (بنت بنتلا) بتلك المرأة في طلبها المزاح مع السائق الذي ليس من طبقتها والذي قالوا عنه انه غير انسان.

الذي يريد بريخت قوله ان النظر الى بنات الاسياد على انهن ملائكة وهم لاغير وكأنه يريد ان يضعنا على العتبة الاولى لفهم الواقع الاجتماعي للطبقة البرجوازية.

ولنتابع المقطع الذي نظمه المعرق:
بنت الاقطاعي قرأت مرة رواية
تحجي عن واحد امير
شلون حبها السندريلا
شلون ناموا بالسرير
سندريلا فقيرة.. بت فرد واحد فقير
زين هسة وبعصرنة ليش ميصير العكس
اقره ماتي.. لا اغاني .. انا ابقة كل حياتي

ابقة سايق ابن سايق
وانت ابقي كل حياتج بنت الاقطاعي الكبير

ص١١

غير خفي ان هذا (المقطع الشعري)* يختلف تماماً عن المقطع الاصلي في مضامينه والفكرة التي يتناولها تختلف حيث يتحدث عن امير حب سندريلا الفتات الفقيرة ونامو في السرير ليمارسوا الهوى ويتساءل المعرق لماذا لايحدث العكس بان تنام بنت السيد مع السائق الفقير.. وهذا الامر غير وارد طبعاً لان بنت الاقطاعي تبقى تمثل انتماءاً طبقياً خاصاً والسائق له انتماؤه وشتان اللقاء بين الاثنين.

ان المعرق عمل على اعطاء الشخصيات جرعات اضافية من المفاهيم واسبغ عليها صنعات اجتماعية جديدة معجلاً في كشف الصورة التي تختبأ وراءها الشخصيات مسقطاً النص في حضن الدعاية والمباشرة في بعض الاحيان ضارباً الروح الشاعرية والشفافية التي قصدها بريخت في طرح مفاهيم الشخصيات وواقعها وعلاقاتها والصنعات التي تتحلى بها عرض الجدار.

ولنقابل بين هذه الحوارية التي يطلب فيها (بنتلا من الطبيب البيطري) ان يبيعه خمراً والذي رفض البيع.

الطبيب البيطري: واذا كنت لا افهم السيم؟

بنتلا : حينئذ ربما اقول ان بنتلا هو اكبر متشاجر في تفستلاند. وتوجد اغنية في هذا الموضوع. وضميره من قبل ثلاثة اطباء. بيطريين، هل فهمت الان، ياسيدي الدكتور؟

ص١٨٣

والان ننظر الحوار في النص المعرق

الطبيب: واذا اني ما اعرف كلمة السر مالتك؟

بنتلا: بها الحالة اعرفك بيها بالكوة، اسمع، تره اكو تلث اطباء دمهم بركبتي، هسة افتهمت كلمة السر لو لا؟

المسرحية ص١٢

واضح ان معنى من يكون ضميره مثل ضمير من يقتل ثلاثة اطباء، يختلف عن معنى برقبته ثلاثة قتلى..

* المقاطع الشعرية الاخرى في النص الاصلي تعرضت ايضاً الى تحريف وتغيير المضامين وللمقابلة بين المقاطع راجع النص الاصلي والنص المعرق.

لم يكن دافع المعرق سوى الايغال في اسباغ روح الدموية والبشاعة على هذه الشخصية التي حرص بريخت ان تظهر تناقضاتها وازدواجيتها واستغلالها للكادحين واستنزاف طاقاتهم وروح الطمع الا بشكل ساخر وشاعري مغلف بروح الضحك التي كان يقصدها تمام القصد.

ولنشاهد بتأمل المحاورة بين القاضي والمحامي لنسلط الضوء على المزيد من التحريف والتلاعب بجمالية النص وشاعريته وافكاره وتشويهها والانحراف بها الى جهات لم يقصدها بريخت عند كتابته المسرحية.

المحامي: ليالي الصيف في فنلندة رائعة.

القاضي: هذا امر يعنيني مباشرةً. فكل قضايا النفقة هي بمثابة اناشيد تسبيح بليالي الصيف في فنلندة. وفي قاعة المحكمة يكتشف الانسان جمال غابة الشربين، الناس لايستطيعون الذهاب الى النهر دون ان يصابوا باغماء ويسقطوا على الارض.

ذات مرة رأيت بنتاً امام المحكمة تتهم الدريس بأن رائحته نفاذة. ويجب عليهن الا يذهبن لقطف التوت، وحين يذهبن لحلب البقرات يجلبن على انفسهن الكثير من المضايقات، وينبغي احاطة كل عليق في الطريق باسلاك شائكة. البنات والاولاد.... يذهبون الى المروج. ويستحيل منعهم، ابان الصيف. ينزلون من الدراجات، ويتسلقون اجرات الدريس، ويلتقون بعضهم ببعض في كل مكان: في المطبخ، لانه دافئ، وفي الخارج لان الهواء منعش ويصنعون اطفالاً احياناً لان الصيف قصير جداً، واحياناً اخرى لان الشتاء طويل جداً.

ص٢٣١.

ان بريخت في النص ينطلق من الصيف هذا الفصل الذي تتفتح فيه الازهار وتزدهر فيه الغابات وتنبعث الروائح الطيبة من كل مكان بحيث لايسع المرء الا ان يقع مغمياً عليه (لاحظ العبارة الشاعرية الساخرة) –لاسيما الشباب الذين تتدفق فيهم روح العنفوان وتشرأب فيهم الغرائز التي تثيرها رائحة اكوام الدريس المنتشرة هنا وهناك في الغابات فيكون الدريس فراشاً لهم ليمارسوا الحب والهوى، ان الصيف هو الفرصة النادرة لممارسة الهوى وانطلاقة الشباب اذا ماقورنت بشتاء فنلندة البارد المثلج الذي لاروح فيه ولاهيام ولايمكن صناعة اطفال فيه.. وان بريخت اذ ينصح بضرورة احاطة العليق-الذي يعتبر سياجاً في ذاته- بالاسلاك الشائكة فانه يسخر من الحال.. أي ان انطلاقة الشباب لاتوقفها الاسيجة والاسلاك.

ولننظر الى حوار المعرق:

المحامي: تدري الصيف والليل شيسوي بالاعزب؟

القاضي: ليش بس الاعزب؟ تدري شكد ترتفع قضايا الزواج والنفقة بالمحاكم بالصيف؟ كل ساع جايتني وحده وجاره وياها فد مسكين، ها يابة مكدرت اسيطر على اعصابي.. جنة نمشي بالغابة ريحة الورد جانت تكتل، كلبي كام يدك، مكدرت اتحمل، استسلمت كله من الصيف والحر، أي وتالي؟ مثل متشوف سيدي القاضي، لازم ينطيني نفقة، منو يعيش الجاهل البطني.

ص٣١-٣٢.

اننا نلاحظ ان المعطيات في الحوار الاصلي غير هذه المعطيات وان بريخت اذ يطرح هموم الشبيبة والحاجة الى الجنس الاخر، وضرورة ايجاد الحلول الكفيلة بايلاء الغريزة الجنسية اهمية بالغة لتلبية الحاجات الانسانية لديهم، تتحول المعطيات في الحوار المقابل الى مشكلة المتسبب فيها البنات (اللاواتي لايسيطرن على اعصابهن) فيجرجن الشبابا المساكين الى المحاكم لطلب النفقة وهكذا لنرى ان الاهداف اختلفت في كلا المضمونين:

وقد عمل المعرق على حذف بعض المعطيات الفكرية ذات الاهمية البالغة في النص ولنتأمل هذا الحوار:

القاضي: (مخاطياً ماتي، يسع دق الناقوس)

تستطيع ان تذهب لترى؟ اللهم الا اذا يهبنا ونبهناهم الى ان الناس ها هنا حريصون على اليوم ذي الساعات الثماني؟

ايفا: (تدخل وهي تدخن سيجارة لاتنتهي، بمشية مثيرة تعلمتها من السينما)

لقد دققت الجرس. هل انت مشغول

ماتي: انا؟ لا. عملي لايستأنف الا غداً صباحاً في الساعة السادسة.

ص٣٢.

لاحظ ان ماتي لم يكن ليستجيب لطلب ايفا التي دقت الجرس لقضاء حاجة لها وهنا ينوه القاضي بان ماتي ربما يتمسك بمبدأ العمل لمدة ثماني ساعات هذا المبدأ الذي كان مطلباً من مطالب الشغيلة في اوربا التي دفعت اثماناً باهضة من الدماء والمعاناة حتى حققته وهو مبدأ عالمي اصبح ساري المفعول في العالم المتمدن. يأتي المعرق ليضيع على المتلقي فرصة فهم هذا المعطى الفكري ولنر حواره:

القاضي: (لماتي وقد دق الجرس) تسمع. تشوف شيريدون؟ احنا طالعين

ايفا: (تدخل ايفا) متكلي شدسوي. دكيتلك الجرس، ماسمعته؟

ماتي: العفو سمعته. بس اني شغلي يبدأ بالستة الصبح.

المسرحية ص٣٢.

لقد قلنا ان بريخت كان حريصاً الا يكون دعائياً مثل من سبقوه فكان يبتعد عن المباشرة بل في كثير من الاحيان يستعمل الرمز للتعبير عن حالة ما لانه يدرك ان الدعاية والمباشرة تستهلك العمل الفني ولاتؤدي الغرض المطلوب من المتعة والاكتشاف والمعرفة وهذا بالطبع لايعني ان بريخت لم يكن انحيازياً.. ولكن انحيازه كان مدروساً وعملياً ومطالبة المتلقي بتحديد الموقف الخاص وتحديد الانتماء لم يكن وليد مجموعة من الشعارات والعناوين السياسية التي اكره المتلقي على اعتناقها والاخذ بها بل كان يترك له الفرصة للاختبار وهذا بحد ذاته يشكل اسلوباً جمالياً ممتعاً في خلق العلاقة الايجابية بين النص والمتلقي ولنتابع هذا الحوار الذي تخاطب فيه (اما المهربة) بنتلا.

اما المهربة: فاهمات. لقد كان هذا فقط من اجل التذكار، ياسيد بنتلا، نتذكره في ايام شيخوختنا. سأجلس هاهنا على ارض ضيعتك، حتى استطيع ان اقول ذات يوم: "لقد جلست في بنتلا ذات يوم، وكنت مدعوة" (تجلس على الارض). هاهنا! ولن يستطيع احد ان يكذبني وينعتني باننني كذابة، فهأنذا جالسة. ولاحاجة بي ان اقول ان جلوسي لم يكن على كرسي، بل على نفس ارض تفستلند التي تقول عنها الكتب المدرسية "التعب الذي تكلفه تدفع ثمنه!" وهي لاتقول انه ليس لنفس الشخص.

المسرحية ص٢٥٢

انها اشارة سريعة ولطيفة توحي بان العمال الذين يفنون اعمارهم في هذه الارض هم في الحقيقة لايجنون ثمار تعبهم وكذهم.

ولنتأمل حوار الصائغ الدعائي والشعاراتي:

اما المهربة: (وهي تخاطب بنتلا)

افتهمنا اغاتي افتهمنا لتصيح، منو كلك احنة راح نبقة؟ كل ماهناك ردنا نشوف مزارع بنتلا، ردنا نكعد على تراب هالكاع اللي يحجون عنها بالكتب (تجلس على الارض) محد يكدر يكذبني اذا كلت اني شفت تراب قرية بنتلا، الكتب المدرسية تكول الكاع بها المنطقة احسن واجمل كاع بفنلندا، لكن ممكتوب بيها المن يروح محصول هالكاع، ممكتوب شلون يعيش اللي يتعب عليها وشلون يعيش اللي يباوع عليها من البالقون بس.

المسرحية ص٤٠.

لقد عمل المعرق على تضخيم الحدث واعطاء الفعل الذي يسير بشكل انسيابي زخماً اضافياً غير الزخم الذي خطط له المؤلف مبتعداً عن روح الفكاهة والسخرية اللاذعة التي

ارادها المؤلف محملاً النص اعباء الدعاية والمباشرة المنجوجة. ولقد عقل المعرق في مواطن كثيرة في النص بعض النكات اللطيفة المشبعة بروح السخرية من النظام القائم انذاك او من بعض المؤسسات الدينية او بعض الشخصيات، مما ضيع على المتلقي فرصة المتعة النقدية التي لاتخلو من اعمال الفكر والمعطيات الجمالية ولنتأمل هذا الحوار الذي يتحدث فيه الملحق مع (بنتلا):

الملحق: زوجة القسيس اجابت الوزير بجواب لطيف للغاية. لقد سألها هلى تحب الجاز Jazz فهل تعرفون بماذا اجابت؟ لقد كنت انتظر الجواب بتطلع شديد، فكرت قليلاً ثم قالت: "طالما كان الامر يتعلق بالرقص على موسيقى الارغن الكبيرة، فلايهم أي الات موسيقية تستخدم للرقص! "فضحك الوزير حتى كاد ان يموت من الضحك، فما رأيك يا بنتلا"؟

المسرحية ص٢٦١

لاشك في ان هذا الحوار يحمل روح النقد اللاذع للكنيسة التي اصبحت بالية القوانين ومتهرئة الشعارات وخالية الوفاق مثلها مثل الارغن الكبير الذي يستعملها عادة القساوسة في الكنيسة الذي اصبح لاقيمة له امام التطور السريع للآلة الموسيقية التي تطور معها الرقص فاصبحت موسيقى الجاز صيحة العصر وكل ماعداها صار عتيقاً لايثير الاهتمام (ارغن) كان او غيره.. وعلى لسان من يأتي هذا النقد والسخرية اللاذعان على لسان زوجة القسيس نفسها التي سئمت ارغن الكنيسة وقوانين الكنيسة نفسها.. هذه في الحقيقة المقاصد التي خبأها بريخت وراء سطوره لاغير ولنر فهم المعرق وحواراته.

الملحق: الحقيقة زوجة القسيس ردت على سيدي الوزير رد ظريف وذكي (فانتاستك) سألها عن موسيقى الجاز.. بحياتي ماجنت مشتاق اسمع جواب لكدما جنت مشتاق اسمع جوابها، ردت اشوف شلون راح تتخلص من هالمأزق، تدرون شجاوبت؟ شوية فكرت وبعدين (فانتاستك) كالتله الناس عادة ميركصون على انغام الارغن، وبالنسبة الي ماكو فرق اذا استخدموا الة الجاز او الة الارغن. السيد الوزير بعد شوية يموت من الضحك، شنو رأيك سيد بنتلا؟

المسرحية ٤٤.

لقد حرف المعرق المعنى وحرم المتلقي من نكتة ظريفة مشبعة بروح النقد للكنيسة وارغنها.

ومرة اخرى يقع المعرق في الدعاية والمباشرة ويحمل شخصية (بنتلا) مالم يكن مخطط لها ويوغل في ادانتها عاملاً على تلقين المتلقي بالشعارات التي صاغها من غير داع دافعاً بالشخصية في مسارات درامية لم يضعها المؤلف ولاتنسجم مع روح الاكتشاف والمتعة المقصودة ولنر هذا الحوار*.

بنتلا: (يتذوق سمك الرنجة)

طعمها لذيذ جداً، فانا نادرا ما اكل منها. وهذا عدم مساواة ينبغي الا يكون موجوداً. لو توقف الامر عليَّ لوضعت كل ريع الضيعة في صندوق وللخدم والفعلة ان يأخذوا مما فيه من مال عند الحاجة هذا حق، اذا بدون عملكم سيكون الصندوق خاوياً. ألست على حق؟

ماتي: لا انصحك بفعل هذا. فسرعان ماتفلس، ويستولي البنك على كل شيء.

بنتلا: انت تقول هذا، اما انا فلا اقوله، انا شبه شيوعي، ولو كنت خادماً، لحولت حياة بنتلا الى جحيم.

المسرحية ص٢٧٥-٢٧٦.

ولنر حوار المعرق

بنتلا: طعمها قاتولي** عبالك دهن الخروع، والله يابه الله يساعدكم. ناس تاكل بالدجاج وناي تتلكة العجاج، الواحد لازم يصير اشتراكي، ولو المسألة بيدي جان سويت دخل مشترك لكل اهل القرية ويا عامل اليحتاج يجي ياخذ بنفسه. لا لازم نسوي اشتراكية اني ماجنت اعرف انتو تاكلون زوري لو كايليلي... لو اني اشتغل مثلكم جان كلبت الدنيا، جان سويتها جحيم!

المسرحية ص٤٩

من المعروف ان المجتمع العراقي تحكمه قوانين اجتماعية اصيلة نابعة من الاصول الاخلاقية التي تربى عليها المجتمع عبر عصور كثيرة وقد جاء الاسلام ليعمق ويدعو الى التمسك بالقيم الاخلاقية والفضيلة ونبذ الرذيلة والتحلل الخلقي وضرورة احترام حقوق الاخرين لاسيما المرأة والمحافظة على عفتها وشرفها، ونرى ذلك ملموساً في العصر الراهن في المؤسسات التعليمية والتربوية التي تؤسس قوانينها وتشريعاتها على اساس تعليم الاجيال الخلق

* في النص مواطن كثيرة محرفة عند المقابلة بين النصين اكتفينا بهذا القدر خشية الاطالة والخروج عن حدود البحث.

** بمعنى قاتل.

الحسن وحسن التعامل والشرف والغيرة والنظام والعفة.. الخ. على الرغم من ان العراق امتزج بالحضارة الغربية واستفاد من بعض مفرداتها في الاصعدة كافة وهذا امر طبيعي في تزاوج الحضارات وتلاحقها بما يخدم الانسان ومشكلاته ولكنه مع ذلك ظل محافظاً على كثير من القيم الاخلاقية ولم ينزلق وراء شعارات التحرر واسقاط الحواجز بين الجنسين والتحلل الخلقي. ليس هذا فحسب بل ان للشعب العراقي خصوصيات تختلف عن خصوصيات الكثير من الشعوب مثله مثل الشعوب الاخرى ذات الخصوصيات الذاتية التي تختلف ايضاً عن غيرها سواء كان ذلك في طبيعة العلاقات التي تحكم الناس او في ثقافاتهم وارثهم الحضاري وبيئتهم الجغرافية او في تاريخهم العريق او في العوامل السيكولوجية التي تحكم الفرد وعلاقاته بالاشياء (ومايحب ومايكره...).

ولقد قلنا سلفاً انه ينبغي وضع الواقع العراقي في الحسبان عند التصدي لتعريق او اعداد نص عالمي او عربي، وان الابقاء على خصوصيات الواقع العالمي وترجمتها الى اللهجة المحلية سيؤدي الى خلق حالة من عدم الانسجام والارتباك في النص المعرق يخلق لدى المتلقي حالة من التشوش والارباك ويحرمه من متعة التوافق السمعي والمرئي وتختل الصورة النهائية الجمالية التي طمع المعرق او المعد ان تكون واضحة وجلية غير خالية من الابداع والفن. وسنحاول هنا التعرض للموضوع وعلى ثلاثة محاور:

اولاً: وجود قيم غير تربوية وغير تعليمية

لقد كانت مسألة العلاقة بين الجنسين محط اهتمام اكثر الكتاب وقد اولوها الكثير من الاهمية على اعتبارات هذه العلاقة ذات اهمية بالغة في احداث التوازن لكلا الطرفين والنتائج التي تتمخض عنها تسهم في ادامة الحياة وصنع الحضارة الانسانية ولقد اختلفت اشكال الطرح لدى الكتاب طرأً، فمنهم من اقتصر على التلميح في هذا الموضوع من دون الدخول في التفصيلات خشية انتهاك هذا الحرم المقدس اقصد طبيعة العلاقة الجنسية بين الجنسين مع مراعاة الجوانب التربوية والتعليمية عند الدخول فيها والموضوع يكاد يكون من الاسرار الخاصة بذات الانسان الا ماتعلق بالنصائح والارشادات الاجتماعية والصحية والنفسية التي تدعو الى ايجاد علاقة صحيحة سليمة مبنية على اسس قويمة ولقد تطرق بريخت في (بنتلا وخادمه ماتي) الى هذا الموضوع سواء ما تعلق بـ (بنتلا) وعلاقته بالنساء او ماتي ونظرته الى المرأة او ايفا ونظرتها الى الرجل وسنحاول ان نعقد بعض المقابلات بين النص الاصلي

والمعرق بغية تعرف القيم التربوية والتعليمية في كلا النصين ولنر هذا المقطع الشعري في المسرحية الاصلية:

من اجل المزحة قد دخلا
حماماً في ضيعة بنتلا
الخادم يدخل حماماً
بينما ابنة سيده تسبح
قد قال السيد بنتلا
بنتي زوجت لذا الملحق
والملحق لم ينطق كلمة
لما ابصر خطيبه
معها الخدام بحمام،
فالدين الباهظ يثقله

المسرحية ص٣١٢

المقاطع تتحدث عن اختلاف قصة غرامية بين (ماتي) السائق و (ايفا) ابنة (بنتلا) يتفق الاثنان على تنفيذها واحداثها تكون داخل الحمام الغاية من هذه القصة المختلفة كشف حقيقة الملحق ونواياه وهل دوافعه للاقتران بـ (ايفا) مادية بحتة وهل لديه نوع من الغيرة والشرف والكرامة.. وهي في حد ذاتها محاولة للتخلص من خطة الملحق لايفا التي لاتشعر بأي ميل اليه او حب وقد نفذت التمثيلية بهذا الشكل من دون أي رتوش او اضافات واقعية. بينما نرى المعرق ذهب الى اكثر من ذلك واعد لنا مقاطع تطفح بممارسة الهوى ورائحة الجنس التي انبعثت من بين سطور الصائغ. ولنر السطور...

أبيت الاقطاعي البلية .. يكثر الحب والغزل وية البنات
رأساً الحمام يحمه .. والكلب همينة يحمه
واللعب جوة العباء
وانتو شفتو اشلون ماتي
شلون للحمام فات
وية بنت البيكوات
شلون لعبوا لعبة حلوة.. كلها بوس وشقشقات

المسرحية ص٣٠

ونرى هذا المقطع الاخر ومدى الاختلاف والايغال في فاضح الكلام. على الرغم من ان بريخت مرَّ بهذه الحالات مروراً عابراً ماساً اياها مساً رقيقاً شفافاً، فأن المعرق اوغل في هذا الموضوع ولعل الدافع الرئيس لديه هو اظهار ابنة الاقطاعي بمظهر الفسق والفجور والتهتك ولنقابل بين هذين المقطعين ايضاً:

ذهبت للمطبخ في الليل
صاحت: "ياسائق اتعجبني
قوتك كرجل، فلنذهب
لنصيد حلازن "للاكل"
فاجاب السائق "آنستي!
لابد سيحدث لكلينا
امر، لكن آنستي
الان اطالع "جرنالي"

المسرحية ص٣١٣

وهذا مقطع معرق:

بنت الاقطاعي البلية
دخلت ابغرفة السائق
كطعت الزر من صدرها
طلعت ازهار وشقايق
مادت ابغنج ودلال
عيني ماتي.. انته كلش واقعي.. صير فدمرة مراهق
صير رومانتيكي عاشق.. وامشي نتصيد سمك

المسرحية ص٣٥

لاشك في ان هذه الاشكال من الطرح لفكرة العلاقة بين الجنسين غير مقبولة تربوياً، بل لاتحمل أي قيم تعليمية ذات فائدة في توضيح طبيعة هذه العلاقة وكيفياتها الصحيحة، وما تحمله الثقافة الاوربية من مضامين في هذا الجانب وحيثياتها ليس من الضروري ان نلزم انفسنا به، واذا كان بريخت او غيره من الكتاب يعد مثل هذه الطروحات طبيعية في نطاق المجتمع والبيئة التي يعيشها، فانها ليست كذلك في بيئة مثل بيئتنا وثقافة مثل ثقافتنا، وعليه فينبغي في مثل هذه

الموضوعات ايجاد الحلول الكفيلة بابعاد المتلقي العراقي من مثل هذا الكلام الفاضح وغير المقبول عرفاً. ولنر هذا الحوار الاخير*.

إما المهربة:

لايعرف الانسان ابداً في أي مزاج سيجدهم اذا شربوا مرحوا، ودغدغوك في موضع ما، ويوشكون ان يقتادوك في الحال الى الخمائل الظليلة، لكن بعد خمس دقائق تنتابهم نوبة، ويكادون ان يستدعوا الشرطة.

المسرحية ص٢٥٣

ولم يبخل المعرق في ان يزيد النار حطباً ويزيد الطين بلة فلنصغ الى حواره.

إما المهربة:

مستحيل يكدر الواحد يعرف شلون يتعامل وياهم.. لو سكروا مصيبة، يبدون يضحكون عليج ومتعرفين منين يكرصوج، ومتعرفين شلون تخليلهم حد حتى مياخذوج بالكوة ورة شجرة ظلمة.. واذا كلوبهم فاحت وخليتهم يسوون الشي اللي يريدون يطردوج بعد مايخلصون ويصيحون عليج الشرطة.

ص٤١.

فهل هناك اكثر فضاحة واكثر فحشاً من هذا الطرح الذي يخلو من المسؤولية التربوية؟

ثانياً: خصوصيات واقعية فنلندية

على الرغم من ان المعرق بذل جهوداً كبيرة في تعريقه لـ (بنتلا وخادمه ماتي) ولكنه لم يوفق في اسباغ الواقع الشعبي (العراقي) على النص البريختي، ومما يؤسف له ان المعرق، خلط مابين خصوصيات الواقع الفنلندي وخصوصيات الواقع العراقي، التي تختلف في كثير من مفرداتها عن تلك الخصوصيات ويبدو ان فهمه لعملية التعريق لايتعدى تحويل الكلمات والجمل الموجودة في النص البريختي الى كلمات وجمل اللهجة العراقية، وهذا الفهم في تقديرنا قاصر، اذ ان الابقاء على خصوصيات الواقع الاجنبي من دون العمل على تحويلها الى خصوصيات عراقية (محلية) او حذف مالا يتناسب مع المجتمع والبيئة العراقية وايجاد المعادل الموضوعي البيئي الاجتماعي لها سيخلق في النص المعرق حالة من الفوضى الفكرية والثقافية تنعكس على جماليات النص وتفقدها الكثير من فرص الانسيابية والتوافق والانتظام والتوحد وهذا امر جليٌّ وواضح في هذا النص ففي الوقت الذي يستعمل المعرق امثالاً ومفاهيم ومفردات عراقية تعطي للمتلقي انطباعاً وشعوراً خاصاً بالحالة الاجتماعية او الثقافية او الاقتصادية. يأتي المعرق في

* هناك مواضع في النصين لاتخلو من مثل هذه الطروحات الحيثية وللاستزادة يراجع النصان.

مكان اخر ليمسح هذا الانطباع ويشوشه بأن يخلق لدى المتلقي انطباعاً خاصاً بفنلندة وهكذا نرى النص متذبذباً بين الخصوصيات العراقية تارة واخرى فنلندية وهذا الامر يسيء الى العلاقة المتوخاة بين المتلقي والنص فتكون علاقة مهزوزة وغير متوازنة ويصيب المتلقي جراءها شيء من الملل بل الانصراف عن متابعة مجريات النص وسنحاول هنا ان نذكر بعض الخصوصيات الفنلندية ونقارنها مع الواقع الشعبي العراقي. ولنتابع هذا الحوار لـ (بنتلا):

بنتلا: بالنسبة الي لازم ادبر مهر لبنتي باي وسيلة. هاي مسألة مهمة لازم نباوعها بنظرة موضوعية نظرة جادة حاسمة وسكيرة. كدامي دربين لو ابيع غابة من غاباتي لو ابيع نفسي، ياهو الاحسن.

ص٥.

يبدو ان التقاليد الفنلندية الاجتماعية، تقتضي ان يقوم ابو البنت بتجهيز مهر ابنته بان يهيء لها مستزلمات بيتها الجديد، وان هذا الامر ينظر اليه بنظرة جدية لانه يتعلق بتكوين اسرة جديدة تستدعي وجود وسائل السكن والراحة لتنشأة الاطفال. والاستقلال عن المنشأ الاول (موطن الاب والام)، ولذلك ترى الاباء يحاولون بكل امكانياتهم وما اوتوا من حول ان يوفروا المهر لبناتهم، حتى لودعت الضرورة الى بيع اعز مايملكون من الاشياء. ومثل هذا التقليد غير مألوف في المجتمع العراقي بل وبعيد عن السنة النبوية الشريفة فالعكس هو المعمول به أي ان العريس ينبغي ان يسعى لتدبير المهر لزوجته المقبلة وهو الذي يقوم بتدبير شؤون السكن والراحة لعائلته الجديدة. وهو الذي يسعى للكد عليهم واعالتهم وهو المسؤول الاول والاخير في البيت العراقي. وفي هذا السياق ايضاً نرى ان البنت لها الدور الاول في خطبة العريس في التقليد الفنلندي ولايتعدى دور الاباء الا المصادقة على ذلك بعد ان يتم اللقاء بين المخطوبين والتفاهم والانسجام وتبادل الحب والهوى بينهما وقد حافظ المعرق على هذا المعطى ولنصغ الى الحوار:

بنتلا: ارد افتهم اول مرة هذا الملحق يناسبنا لو لاه.. هي صارت الخطبة لو بعد؟

ايفا: لا بعد ما نخطبنا وحتى ما حجينا عليها.

بنتلا: شنو؟ ليهسة ماخطبتوا. لعد شجنتو تسون. اتلث ايام صارلكم، آني ما احب هالصفة بالرجل. اني اخطب بثلث دقائق .

المسرحية ص٨.

في حين نرى ان الخطبة في المجتمع العراقي لها نواميسها وان ابوي العريسان يؤديان دوراً كبيراً في تحديد صلاحية كل منهما الى الاخر بعد ان يتم السؤال عن اخلاق وسمعة العريس والعروسة وظروف العريس المادية وقدراته على تحمل مسؤولية العائلة الجديدة وتأتي موافقة البنت في المراحل الاخيرة من الخطبة بعد الفحص والتأكد. واغلب العوائل العراقية

لاتحبذ لقاء العريس مع خطيبته في المراحل الاولى بل تسمح بذلك بعد عقد عقرانهما ولكن بشيء من التحفظ. هذا الا اذا استثنينا بعض العوائل العراقية التي لها الروحية الفنلندية في الخطبة!!

والخصوصيات الفنلندية لاتنسجم مع ذلك فبأمكان بنتلا ان يخطب بالجملة ومن يشاء من الفتيات، وهن اذ يوافقن على الخطبة فأن قلوبهن ترقص من الفرح بهذه الخطبة التي كن يحلمن بها فهاهو يتخذ "اما المهربة وعاملة التلفون، وعاملة الصيدلية، وراعية البقر" خطيبات له اللواتي لايتعدى مهرهن الا جرعة خمر وحلقة ستارة.. انه زواج لا ارخص منه في الدنيا! ولنر الحوار:

بنتلا: اذ ما لازم ترفضين بنتلا تعالي اشربي.

عاملة الصيدلية: اول مرة وين خاتم الخطوبة.. القانون يكول خاتم وجرعة نبيذ.

بنتلا: حلقات مال برده ماعندج.

عاملة الصيدلية: تريد حلقة وحدة لو اكثر.

بنتلا: جيبي شكد ماجان ياحبيبتي.. بنتلا مايشبع بالقليل ابداً حتى النسوان يخطب بالجملة. ص١٣.

حتى لو افترضنا ان الاقطاع كانت له اليد الطولى في الهيمنة على العلاقات الاجتماعية واستغلال الفلاحين وعوائلهم بشكل فاحش وهذه صفة مشتركة لدى الطبقة الاقطاعية في العالم.. فأن الامر يختلف في العراق اذ عرفنا ان العراق في تلك الفترة كانت تحكمه الروابط العشائرية والغيرة والشرف، التي يحرص الفلاح العراقي في الدفاع عنها ضد أي كائن من يكون حتى لو دفع دمه ثمناً لذلك. فلم يكن سهلاً على الاقطاعي في تلك الفترة ان يفعل مافعله (بنتلا) وقد حرص المعرق ايضاً على نقل البيئة الفنلندية الى الواقع العراقي ففي اكثر من موضع تراه يصف الغابات الفنلندية والطواحين البخارية واشجار الشربين والمروج الفنلندية وبحيراتها ومعامل تقطيع الخشب والثلج والشتاء البارد والجبال المطلة على الغابات والسهول والخنازير المحمرة والرقص على انغام الهارمونيكا وغيرها* من الخصوصيات التي تتعلق بالواقع الفنلندي فيعطي للمتلقي صورة مغايرة لواقعه في الوقت الذي يكلمه بلهجته وامثاله من مثل هذا الحوار:

بنتلا: فهميها لست كلتكمان ما اريد اوشف وجها بعد. خلك عانس مهربشة فانوس مابيه زيت.. راح اروح مثل الطلقة ومتشوفون غير ثوبي يرفرف بالهوة.

المسرحية ص٩

* للاطلاع راجع المسرحية الصفحات (٥٣،٤٧،٢٦،٢٢،١٠،٥).

من المعروف ان الاقطاع عاثَّ فساداً في بلدنا العزيز ولحقبة زمنية طويلة عم خلالها الفساد الاداري والاجتماعي والاقتصادي وقد حرص الاقطاع على ابقاء المجتمع في حالة الجهل والتردي الصحي والخلقي وقد استخدم وسائل كثيرة من شأنها ان تؤدي الى فساد المجتمع وتمزيق وحدته الاجتماعية واخلاقياته ومن بين تلك الوسائل السماح بنشر وسائل الدعارة والملاهي وشرب الخمور.

اقول على الرغم من كل المحاولات تلك ظلَّ غالبية الشعب العراقي ينظر الى شرب الخمور نظرة استهجان بل يعدّه من المحرمات لأن الدين الاسلامي نهى عن شربه باعتبار ان له تأثيرات ضارة في اقتصاد الفرد وعلاقاته وصحته اللهم الا نفر قليل كانوا يتعاطونه بشكل خفي خشية افتضاح امرهم فينظر اليهم نظرة الازدراء والاحتقار، ولم يكن يمارس مهنة بيع الخمور الا طائفة من المسيحيين الذين يرونه محللاً لديهم، فكانوا يصنعونه في بيوتهم ويبيعون من يرغب في الشراء وكانت الحانات ومحلات بيع الخمر في العراق قليلة بعدد اصابع اليد او اكثر قليلاً. والعكس تماماً حاصل في اوربا فالخمر هو من مستلزمات وضروريات الحياة بانواعه المختلفة سواء كانت في العصر الراهن او العصور السابقة وشرب الخمرة لديهم حالة حضارية فهو يوضع مع الطعان وعند تقديم المائدة وتتنافس الحانات في اوربا في تقديمها للخمر الجيد لزبائنها.

لقد حاول المعرق ان ينقل لنا صورة الاقطاعي وتصرفاته وعلاقاته غير مبتعد عن الصورة التي رسمها له بريخت في نصه ذلك المعربد زير النساء الذي لايتوانى عن ارتكاب الفواحش والظلم يقوده في ذلك كبرياءه وجبروته وسطوته الطبقية.

والمعرق لم يحسن في عمله عندما ترجم لنا بيئة استهتار بنتلا (تعاطي الخمر) وجهات بيعة وما يتعلق بالمؤسسات الخمرية اذا جاز التعبير التي ليس لها نظير في الواقع العراقي في تلك الفترة (فترة الاقطاع) والتي تبدو غريبة حتى على الواقع العراقي الراهن وسنتابع الحوارات التي تهتم بذلك حتى تتولد لدينا الصورة الكاملة للموضوع:

بنتلا: متشوف بنتي ما خلتني اشرب ولاقطرة، وراح تضطرني افتر بها الليل واتوسل بالناس على بطلين ثلاثة كونياك.

القاضي: وين تلكة شراب بها الليل. ثم انت متعرف بيع الكحول ممنوع بحكم القانون اذا ما يصادق عليه الطبيب؟

بنتلا: هسة تشوف شلون راح احصل على كحول قانوني سواء بالليل او بالنهار

المسرحية ص٩.

ولننظر الى هذه المحاورة ايضاً:

بنتلا: (يخاطب إما المهربة)

محتاج الى كونياك قانوني للهوايش مالتي.. ممكن تكليلي وين بيت الطبيب البيطري.. ارجوج دليني عليه.

إمّا المهربة: اشتد كول انت تريد مشروب عندي مشروب آني انطيك مشروب قوي واني صانعته بدية.

بنتلا: امش منا اني ما اشتري كونياك مهرب؟ آني ما اشرب غير كونياك قانوني. آني الكونياك القجق ماينزل بزردومي.. افضل اموت ولايكولون عني ما احترم قوانين فنلندا.

المسرحية ص١١.

وبعد ان يذهب بنتلا الى الطبيب البيطري:

بنتلا: يا طبيب البهائم... محتاج الى كحول قانوني.

وبعد اخذ ورد يوافق الطبيب على اعطاءه الكحول.

الطبيب: مضبوط وبها الحالة لازم اكتب لك الوصفة. هاك (يناول ورقة) بعد ذلك يذهب بنتلا الى عاملة الصيدلية:

(بنتلا يدق الجرس بعنف)

عاملة الصيدلية: شصار موراح تخرب الجرس.

بنتلا: بالجهنم.. صار لي ساعة ادك احسن ما انتظر بالباب... (يعطيها الورقة...) حتى الكحول لازم واحد يشربه بالنظام وحسب القوانين المرعية.

المسرحية ص١٢.

وهكذا نلمس ان بيع الخمر وشربه امر شائع في بلد مثل فنلندة في تلك الفترة بل ان الدولة شرعت ببيعه وفق مواصفات قانونية صحية خاصة.

ومن الامور ذات الخصوصية بالمجتمع الفنلندي ايضاً الانفتاح والتسامح في طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وتمتاز المجتمعات الاوربية عموماً بوجود الحرية المطلقة التي يمارسها الشباب لكلا الجنسين في اختيار الحبيب والعشيق وهذا النوع من العلاقات يؤدي في كثير من الاحيان الى حدوث نوع من العلاقات الجنسية غير المشروعة يتحلل فيها الشباب من الروابط القانونية والاجتماعية الصحية القائمة على ضرورة وجود رباط شرعي وقانوني وضرورة احترام الحدود وضبط النفس مابين الجنسين، لذلك ينتج عن هذا التحلل في كثير من الاحيان نتائج مؤسفة بولادة اطفال غير شرعيين. والملاحظ ان مثل هذا النوع من العلاقات قليل الحصول في مجتمعنا ان لم يكن نادراً سواءاً في العصور السابقة او العصر الراهن، اذ ان الناس والاهل ينظرون عامة الى مثل هذه العلاقة على انها محرمة وعار على اهل الرجل

والمرأة ذلك لان الصفة العامة للمجتمع العراقي هي التحفظ والاحتشام في مثل هذه الامور.. اما في اوربا فأن المحاكم تزخر بالشكاوي والمشكلات الجنسية الفاضحة. ولنر الحوار الاتي وصدقه:

القاضي: ليش بس الاعزب؟ تدري شكد ترتفع قضايا الزواج والنفقة بالصيف كل ساع وحده وجاره وياها فد مسكين ها يابه؟ مكدرة امسيطر على اعصابي.. جنة نمشي بالغابة ريحه الورد جانت تكتل، كلبي كام يدك، مكدرت اتحمل استسلمت كله من الصيف والحر، أي وتالي ؟ مثل متشوف سيدي القاضي لازم ينطيني نفقة، منو يعيش الجاهل البطني.

المحامي: ذولة بالله ميخالف، بس الحجي عالعجايز. ذولة شتسويلهن تلكة غيرتهن شايطة منا ومنا، تدري وين يوكفن، وين اكو ختلة هناك تلكاهن يتفرجون عالشباب من يخشون للغابة. أي بلي هناك تلكاهن شيسون خطية؟ هم حقهن، لذلك يبلشن باللبن...

المسرحية ص٣٢

ان المعرق وهو يستعرض هذه الحال يتساهل مع العزاب "ذولة بالله ميخالف" ومع العجائز يبدو عطفه ويعطيهن الحق في ذلك، واضعاً طبيعة علاقات شعبه وقوانينه الاجتماعية وراء ظهرهما!!

ثالثاً: خصوصيات المسميات

لقد استطاع المعرق بشكل عام ان يتقن تعريف الكلمة المكتوبة في النص البريختي فصاغ من الحوارات لغة خاصة اقرب الى لغة المثقفين العامة منها الى اللغة الدارجة، وقد نجح في كثير من اجزاء المسرحية من نقل المضامين البريختية وترجم بعض معاني الكلمات ذات الدلالة الفنلندية او الاوربية الى معانٍ لكلمات مستنبطة من الواقع العراقي واللهجة الشعبية العراقية، لكنه ظل محافظاً على مسميات الشخصيات والاماكن واشياء اخرى على ماهي عليه مثل (فنلندة، تفستلد، بنتلا، ماتي، سوركلد، كورجلا، الستبدي بيكر، الكونياك..) مما احدث نوعاً من الخلط العجيب في المسميات والمفاهيم ادى الى خلق حالة من البلبلة الفكرية لدى المتلقي تشوشت معها الصورة المرئية لديه كذلك ادى الى نفور المسامع جراء اختلاف جرس الكلمات وطبيعتها وعدم انسيابيتها في صورة جمالية منسجمة.

ففي الوقت الذي ترجم كلمه (ابقار) الى هوايش وكلمة (قشتة) الى (روبة)* و (سمك الرنكة) الى (سمك الزوري)* وادخل كلمات مثل "المزة والدوندرمة"**[١] اعرض عن ترجمة وتعريق كلمات مثل (مارك) وكونياك) و (يس سير) و (اكسكيوزمي)[٢] وغيرها من المسميات.

وقد اضاف المعرق من لدنه العديد من المفاهيم الشعبية اللصيقة بالواقع العراقي مثل (جان تلكيناهم بالهلاهل) و (دتشرب سادة) و (لتسويلنه قنزة ونزة)[٣] وغيرها وادخل بعض المفاهيم البعيدة عن الواقع العراقي مثل الجملة المشهورة التي قالها قيصر ملك روما عندما اجهز عليه صديقه وقائده بروتس (حتى انت يابروتس)***.

اقول على الرغم من الاخفاقات التي منيَّ بها المعرق في تناوله لنص بريختي (بنتلا وخادمه ماتي) هو يعتبر من طليعيات المسرح الملحمي الذي يستدعي فهماً دقيقاً لمعطياته ووعياً فنياً وادبياً في كيفية التعامل معه استطاع المعرق من احراز بعض النجاحات بترجمة بعض الابعاد الجمالية والفكرية والعاطفية في النص المعرق، سنحاول ان نذكرها بايجاز في حوار ماتي:

ماتي: من جنت اشتغل بمزرعة واحد اقطاعي محد جان يعرف بظهور الاشباح... حضرتك تعرف، العجين من يوغف بالمعدة ومن اتنك المعدة وتمتليء غازات الناس تكوم اتشوف احلام عجيبة، تريد الصدك اني ما اتحمل الاكل الزفر، فكرت استقيل، لكن مجان عندي

---

* **الروبة:** من مشتقات الحليب.. وتسمى بالخاثر ايضاً. ولم تكن ترجمة المعرق دقيقة فالقشتة بالعربية تعني القيمر (الباحث).

* **سمك الزوري:** لفظة تطلق على صغار السمك في جنوب العراق وفي وسطه تسمى (الحرش) وهي من الاكلات الشعبية تتناوله الطبقات الوسطى والفقيرة في المجتمع العراقي وهو من الاكلات اللذيذة ومن الملفت للنظر ان المعرق جعل طعمه (قاتلاً) كما بينا سابقاً ولايطاق لكثرة ملوحته وهذا الامر غير صحيح طبعاً.. ويبدو ان سمك الرنكة مالح لانه يصاد من البحر اما (الزوري) فيكثر في الانهار العذبة والاهوار، ويبدو ان المعرق خلط بين (سمك الرنكة) البحري (والزوري) وجعلها واحداً (الباحث).

** **المزة:** طعوم خفيفة تؤكل مع الخمر، الدوندرمة من المرطبات ويبدو ان الكلمة اعجمية.

[١] راجع المسرحية الصفحات (٣٥،٢٢،٤٨،٣١،١١) على التوالي.

[٢] راجع المسرحية الصفحات (١١، ٢، ٦).

[٣] راجع المسرحية الصفحات (٣٨، ٤٤، ٣٨)، على التوالي.

*** **يوليوس قيصر** مسرحية كتبها شكسبير.

شغل اخر.. بديت اشتم واسب.. حالتي النفسية تردت وصحتي صارت موزينة. بعد فترة الخدامات صار بيهن مغص. كامن يشوفن بالليل روس مال جهال تفتر بالمطبخ وتتشلبه عالحيطان.. بعدين فد طوبة مدعبلة تشبه راس الادمي وكعت بالطولة. الحسبة انلاصت. السايس تمرض الخدمات انهزمن وآني بالليل اشوفلك واحد شايل راسه جوه ابطه ويفتر. رجل اسود شايل راسه جوة ابطة وبطلب مني اورثله الجكارة. صاحبنا ابو المزرعة كام يصيح بوجهي ويكلي كلها من وراك انت انت اللي طلعت هالدالغة وانت اللي خليت الخدامات ينهزمن طبعاً اني كتلة كتلة انت غلطان وحجيتلة من كانت زوجته في مستشفى الولادة شفت شبح ابيض يطلع من غرفة الخدامة ويدخل الى غرفة السيد صاحبنا سكت ماكدر يرد عليه بس بعدين طردني. وكبل ما اروح نصحته يحسن الطبع وفهمته اذا يريد الامور ترجع مثل ماجانت عليه ان يعتني بالمطبخ ويحسن الطبخ، لان الاشباح تلتم بالبيوت اللي بيها الاكل جايف.

المسرحية ص٤.

انها الصورة القاتمة للاوضاع التي كان يعيشها الشغيلة في مزارع الطبقة الاقطاعية يرسمها لنا النص بشكل كاريكتيري يتضمن روح الكوميديا السوداء، حيث سوء المعاملة والحرمان والجوع، والطعام الرديء الذي يفتك بقوى العمال، وعافيتهم، فيحيلهم الى انصاف بشر تفتك بهم الامراض والاوبئة. والنص حين يؤكد هذا الجانب فأنه يشير الى حقيقة صحية سيكولوجية، وهي ان تناول الطعام الرديء يؤدي الى رؤية الكوابيس والاحلام المزعجة التي تذهب بسعادة النوم ولذته وتحيل راحة الانسان النفسية الى اللاطمئنينة والفزع والخوف بسبب الاشباح المرعبة والصور المخيفة التي تداهمه في نومه.

ان الحوار يتضمن روح النقد اللاذع والسخرية من لا انسانية الطبقة الاقطاعية ووحشيتها واذلالها للناس وحرمان الماكنة التي تديم نداءهم وسطوتهم (الشغيلة) من ابسط حقوقها.

ولايتوانى النص من السخرية والاستهجان من ضحالة ولاشرفية هذا الاقطاعي عندما يمارس الدعارة والسفاح مع خادمته في غياب زوجته، الخادمة التي ابدع النص في تصويرها بان جعلها شبحاً ابيض يخرج من غرفتها فيدخل غرفة السيد.

ولننظر في هذا الحوار الذي يتضمن ابعاداً فكرية تحث على ضرورة التمسك بالمبادئ، والذي يدور بين (سوركالا) العامل الاشتراكي والاقطاعي (بنتلا) الذي طرده من المزرعة وحرمه من فرصة العمل بتحريض من القسيس وبامر من الجهات الرسمية التي تقف وراء النظام الاقطاعي ويحميه.

بنتلا: اني كتلك تعال، بس ماكتلك جيب عائلتك وياك، ردت احجي وياك وحدك.

سوركالا: اعرف سيد بنتلا، بس اني جبتهم قسطني، خلي همة هم يسمعون الشيء اللي راح تكولة خل يتعلمون من هسة.

ص٥٥.

ويستطر بنتلا السكران في حواره مع سوركالا قائلاً (موجهاً الحديث الى ماتي):

بنتلا: اني اعتقد بقاء سوركالا مو بمصلحته، الحياة هنا متعجبة، وطبعاً اني اقدر وجهة نظره، لو اني ابمكانة جان فكرت مثلة وجان ظليت اشتم على بنتلا وحرض الناس عليه وكول عنه رأسمالي حقير، ولو فد يوم استوليت عالمزرعة جان دزيته يشتغل بمنجم مال فحم حتى يعرف شنو معنى العمل، بنتلا وامثاله حثالة المجتمع شنو رأيك سوركالا؟ بدون مجاملات.

ابنة سوركالا الكبرى: بس احنا نريد نبقى هنا.

بنتلا: لا لا لا، كلكم راح ترحون، ابوج متعجبة الحياة هنا، اني اعرفه عنده ذوق... انتو لازم تفرحون لان ابوكم يتحمل كل المصايب من اجل مبادئه. لازم تعاونوه ابوكم انسان عقائدي.

ص٥٧.

انه صراع الاضداد، صراع الطبقة المستغلة التي همها الاول والاخير استنزاف الشعوب وامتصاص دمائها، وهدر طاقاتها الابداعية وابقاؤها في حالة التخلف والضياع من اجل الثراء وبناء القلاع وامتلاك الارصدة والهيمنة على البنى التحتية والفوقية والغاء دور الطبقات الفقيرة وخنق روح التحرر والانعتاق لديها من اجل صنع مستقبلها الذي تستأسد فيه روح الانانية والاستغلال وانتهاك حقوق الاخرين.. لقد اراد النص ان يجعل الجيل الصاعد (الشباب) يطلع على هذه الحقائق ويفهمها، وان يطلع بدوره في تحمل جزء من المسؤوليات في مكافحة الاقطاع واذنابه والعالم الراسمالي المدمر، وان للشباب الدور الريادي في قيادة المجتمعات وبث روح الوعي والتغيير لديها، لانه عندما يكون واعياً سيمتلك عنفوان الاطاحة بالطبقة التي انهكت الشعب ودمرته واحالت حياته الى جحيم.. ان هذه المقاطع تعول على الشباب ابناء (سوركالا) في رفع راية النضال والتحرر ضد المستغلين من اقطاع ورأسماليين.

على الرغم من ان (بنتلا) يظهر في النص بصورة الاقطاعي (الحيوان) كما يعبر النص عنه فأن النص حملَّ هذه الشخصية او مرره عبرها الكثير من المضامين والابعاد الانسانية العاطفية في حالة سكره التي تعبر عن الصيحة الانسانية الحقيقية التي تهتف في ضمير كل

انسان حتى لو حاول خنقها او إماتتها (الرحمة والعاطفة) فهما القاسم المشترك الاعظم بين بني الانسان كافة. ولتصغ الى الحوار:

ماتي: اول شيء خل نطيهم عربون (يقصد العمال) خطية لتعطلهم ترة ينسد السوك.

بنتلا (وهو يشرب) : اعطلهم.. هاي من آني اليسوي هيج شغلة.. هيج وحشية يسويها انسان غيري مو آني اللي اريده رفع الكلفة، اريد اتماين وية العمال. كبل ما اعقد عقودهم وياهم، اريدهم يعرفوني على حقيقتي، اريدهم يرتاحون بصحبتي.

ص١٩.

وفي القوت الذي يقدر (بنتلا) طرد سوركالا، تهتف في داخله روح الفطرة فيندم على ذلك.. ولكنه بالطبع ندم مؤقت يزول بزوال المسبب والمحفز (الخمر) ولنصغ الى الحوار:

بنتلا: ماتي.. هذا مو سوركالا ؟ عجباً شديسوي هنا؟

ماتي: يدور شغل.. انت مو وعدت القس تطرده لان يكولون عنه اشتراكي.

بنتلا: شنو؟ اني وعدت القس اطرده؟ أطرد اذكى عامل بمزرعتي؟ كول غيرها. هسة نصيحه ونطيه عشر ماركات ليكدام.. صيحه.. عنده اربع جهال.. شيكول عني بعدين؟ اللي ميعجبة خل يضرب راسة بالحايط، ليش هية بكيف القس؟

ص١٩.

ثانياً: تحليل العينات

مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)*

تأليف برتولد بريخت

الصورة الملخصة لهذه المسرحية مكونة من مشهد استهلالي (المقدمة) يتضمن نزاعاً بين اهالي قريتين من قرى المزارع الجماعية (اهالي مزرعة الجالينسك لتربية الماعز) الذين هجَّرتهم الدولة من واديهم عند هجوم هتلر على المنطقة، و (اهالي مزرعة الفواكه-روزا لوكسمبرج) المجاورة لمزرعة جالينسك. ان اهالي مزرعة الفواكه يدافعون عن الارض ويعتبرون الوادي شركة بين القريتين وانهم قد بذلوا جهداً كبيراً لتوسيع مزرعة الفواكه بناءاً على الخطة التي قدمتها الدولة.

ويبدأ الجدل النقدي بين القريتين في حضور الخبير الحكومي ومن خلال الجدل النقدي يتوصلون الى نتيجة مفادها ان العدل يقتضي وضع جميع الامكانات لتحقيق ماهو مفيد ونافع للناس. وبذلك تكون كفة اصحاب مزرعة (روزا لوكسمبرج) هي الراجحة في الصراع.

ولتأكيد هذه الفكرة يقترح اصحاب هذه المزرعة عرض حكاية (دائرة الطباشير القوقازية)** التي تصور لنا حوادث ثورة قام بها امراء في بلاد القوقاز لتطيح بالحاكم الذي عينه الدوق الكبير والذي يقطع رأسه في الانقلاب الدموي في حين تتمكن زوجة الحاكم من الهرب مخلفة وراءها فلذة كبدها الطفل الذي يحمل لقب الاسرة. فتستطيع الخادمة (جروشا) تخليص ذلك الطفل من المجزرة في ظرف كان من الصعب الاقدام على تبني الطفل لاسيما ان الموت

---

* **دائرة الطباشير القوقازية:** مسرحية من تأليف برتولد بريخت كتبها عام ١٩٤٣ حينما كان في المهجر، نشرت لاول مرة في برلين عام ١٩٥٥. للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، دائرة الطباشير القوقازية، مصدر سابق.

** **حكاية دائرة الطباشير القوقازية:** عن اصل الحكاية، روي ان امرأتين تنازعتا على عصر عمر في طفل ادعته كل واحدة منهما ولداً لها بغير بينة ولم ينازعهما فيه غيرهما فالتبس الحكم في ذلك على عمر ففزع فيه الى امير المؤمنين فاستدعى المرأتين ووعظهما وخوفهما فاقامتا على التنازع والاختلاف فقال عند تماديهما في النزاع ايتوني بمنشار فقالت المرأتان ماتصنع فقال: اقده نصفين لكل واحدة منكما النصف فسكتت احداهما وقالت الاخرى: الله الله يا ابا الحسن ان كان لابد من ذلك فقد سمحت به لها فقال الله اكبر هذا ابنك دونها ولو كان ابنها لرقت عليه واشفقت فاعترفت المرأة الاخرى ان الحق مع صاحبتها والولد لها دونها فسرى عن عمر ودعا لامير المؤمنين بما فرج عنه في القضاء.

للمزيد ينظر: الشيخ الشتري، محمد نقي، قضاء امير المؤمنين، مطبعة النجف، الفصل الاول، ص٨.

والشرور كان يتهدد حاشية الحاكم فكيف حال ابن الحاكم اذا ما وقع في ايدي العدو. لاشك في ان القتل سيكون من نصيبه ايضاً.

تهرب الخادمة (جروشا) مع الطفل والجنود يتعقبونها بين الوديان والجبال متحملة المشاق الكبيرة يتهددها الموت والخوف على مصير الطفل الذي اصبح يشكل جزءاً من كيانها ووجودها وتضطر ومن اجل الحفاظ على الطفل ان تدوس على قلبها لتتزوج بفلاح نصف حي. يستعيد الدوق الكبير بعد ذلك السلطة التي فقدها وتعود زوجة الحاكم المقتول لتطالب بالطفل بعد ان كبر بعض الشيء.. وتعرض القضية امام المحكمة وبعد ان يوضع الطفل في دائرة الطباشير ويطلب الحاكم (آزدك) من المدعيتين للامومة ان يتنازعا الطفل من الدائرة وكل من تجلبه الى جهتها بقوة تكون ام الطفل، فتضحي (جروشا) الخادمة ولاتدخل في اللعبة تاركة الطفل ليد زوجة الحكام التي جذبته بقوة خوفاً على الطفل من الاذى وهكذا يقضي الحاكم (جروشا) هي امُه الحقيقية وان الطفل من حق الام التي ربته وسهرت عليه لا من حق تلك التي انجبته وتركته هاربة تحت رحمة العدو الذي لايرحم لتنقذ نفسها فحسب وملابسها الفاخرة وحليها الثمينة.

الذي تريد ان تقوله المسرحية ان حق التملك تملك أي شيء انما يتوقف على العمل المبذول فيه.

سنحاول هنا ان نبين بعض المعطيات التي يستفاد منها من خلال المؤشرات التي طرحناها في البحث ويمكن ان نحدد ثلاثة معطيات هي الجمالي والفكري والعاطفي.

ذهب بريخت الى ان هدف المسرح تغيير العالم من خلال نظرة جمالية جديدة لاتعتمد (النظرة) على تفسير العالم كما فعل اصحاب المسرح (النتورالي) من خلال النزعة الايهامية بتحويل الواقع الى مجموعة من السلع المرئية الخاضعة للاحصاء بل يرى بريخت باننا ينبغي ان ننظر الى الواقع لا بوصفه سلعاً مرئية بل باعتباره عالماً متفاعلاً بعمليات تجريبية تحمل الصبغات الانسانية "ان كل مايفعله بريخت هو "مجرد" اشتغال واعادة صياغة لتراث المحاكاة الذي افسدته الممارسة والتنظير الجماليات لدى الطبقة المتوسطة"[1].

ولنر هذا الحوار الذي يجري على لسان عجوز من مزرعة جانسك مع الخبير الحكومي.

العجوز:

---

[1] سوفين، داركو، مجلة المسرح والسينما المصرية، المرآة.. والدينامو (بريخت تخطيط لنظريته الجمالية، ت، مجاهد عبد المنعم مجاهد، العدد ٥٨، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٤.

اريد ان ابدأ بأن اجدد احتجاجي ضد تحديد مدة الكلام. اننا نحن ابناء مزرعة (جالنسك) قد امضينا ثلاثة ايام بلياليها للوصول الى هنا، والان يطلب منا ان نناقش في اقل من نصف يوم.

المسرحية ص٢٨-٢٩.

وكأن بريخت يريد ان يهمس في اذن المتلقي ليقول له: ان النظر في الحوادث ينبغي ان يخضع للنقاش والجدل النقدي ولايمكن تقبل الواقع بعلاته من دون ادراك معمق لمضامينه وتجربته وان هذا الامر لاينظر اليه بشيء من الاستخفاف او اللامبالاة او بشكل عابر "لقد ذهب بريخت الى ان العالم يتغير وتغيره جدلي: فقد تصور العالم على انه عملية وتصور الانسان على انه طاريء"[١] .

ان الفلسفة الجمالية الحديثة قائمة على عدم الفصل بين المعرفة والمتعة، أي ان القيم الجمالية انما تنعكس من خلال الادراك والمعرفة وكلما كان الادراك معمقاً وواضحاً كانت القيم الجمالية عالية وتدخل البهجة والمتعة لدى النفس الانسانية في مضمار عملية الاكتشاف. ويفصح بريخت عن نظرته الجمالية بلسان حال (مايكوفسكي)* الذي تعبر عنه السائقة الشابة في المسرحية.

السائقة الشابة:

ان بلاد الشعب السوفيتي يجب ايضاً ان تكون بلاد العقل.

المسرحية ص٣٥.

انه يريد للعقل ان يمارس دوره الحقيقي في تغيير العالم، انه يريد للعقل ان يكون متيقظاً متفتحاً لا نائماً او مخدراً، وان المهمة لتغيير العالم جسيمة وأن الاهتمام بالجانب الحسي (الشكلاني) لابراز ماهو جميل غير كافٍللرقي بالعالم الانساني، بل ينبغي تفعيل دور الادراك، ان "المعنى الادراكي عنصر من عناصر (الاسلوب) لايقل اهمية عن الشكل الخارجي الحسي"[٢] .

من الملاحظ ان بريخت عندما اقتبس موضوع المسرحية (الحكاية الصينية) لم يشأ ليعيد الحكاية كما كانت أي ان العمل الفني يوحي بوجود الاشياء المعروفة من قبل بل اراد التدخل وبعقلانية فالعمل الفني في نظره يبرهن على وجوده الخاص ، ولذلك تراه اعاد صياغة الحكاية

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٤.

* **مايكوفسكي:** شاعر روسي شهير من شعراء ثورة اكتوبر.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٢.

القديمة بشكل جديد ان "الفن (والمسرح) يخلق بصائر في العلاقات التراثية-الموضوعية في الوقائع الممكنة"[١] .

ان بريخت ينظر الى الطبيعة على انها متغيرة وكذلك الطبيعة الانسانية وحتى التاريخ فأنه طارئ وكل الاشياء مغتربة اذا ما ادخلناها في ماكنة الجدل والنقد:

المغني:

انه من الخطأ مزج انبذة من انواع مختلفة، لكن الحكمة القديمة والحكمة الجديدة تنسجمان معاً انسجاماً رائعاً.

المسرحية ص٣٩-٤٠.

حاول بريخت ان ينتزع من الحكاية القديمة ثوبها الايهامي الساحر المخادع الذي يضع المتلقي امام المثالية الفلسفية حيث تكون هذه الفلسفة هي اساس الوجود الجمالي عندما تعكس الواقع الموضوعي بشكل ذاتي في حين يرى هو ان المادية الفلسفية عندما تكون معياراً للواقع التاريخي يبرز لدينا وجود جمالي متكامل وخلاب. انه اراد ان يلبس الحكاية ثوبها الجديد الشفاف الذي يعكس الصيغة الحقيقية للواقع. ان اللعبة الجمالية الرئيسية عند بريخت ارتدادية اعني (التغريب) "النظرية الارتدادية من مستقبل ذهني متخيل للعدالة والصداقة الى عالمه (عالمنا) البارد وعصره (عصرنا) المظلم"[٢] .

ان القيم الجمالية (المعرقة) تصل الى ذروتها لدى بريخت عندما يواجه اصحاب المطالب والشحاذون في المسرحية الحاكم (جورجي) بمظلوميتهم، ومن خلال الحوار والاصوات المتعددة نلمس الصيغ النقدية للشارع لهذا النظام الفاسد والمتهري.. ان الاصوات تنزع القناع عن وجه الحقيقة .

اصوات اصحاب المطالب:

-العفو ياصاحب العفو ان الضرائب باهضة.

-لقد فقدت ساقي في الحرب ضد فارس فكيف احصل على

-اخي بريء يامولاي، المسألة كلها مجرد سوء فهم.

-اني اراه يموت جوعاً.

-من اجل تسريح اخر اولانا من الخدمة العسكرية.

-من فضلك يامولاي مفتش المياه رجل مرتشي.

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٥.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٢.

المسرحية ص٤٣.

ان بريخت يبحث في الكيفية التي يتمكن فيها المسرح من تغيير العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية من خلال الادراك بأن العمل الفني متعة مدركة كما قلنا ترفع الاغتراب عن المتلقي ليمارس الانسان ادراكه التلقائي للواقع وبالتالي العمل على تغيير الواقع المعيشي.

ان الممارسة النقدية هي الذراع الطويلة التي ينبغي ان تمتد الى جحور البرجوازية المظلمة لتخرجها من مكامنها وتكشف حقيقتها وحقيقة امتصاصها دماء الناس، لقد آن للعقل ان يمارس استكشافه لقاع البرجوازية ليخرج الى السطح اخطبوط فكرها المتعفن وممارستها الاستغلالية التدميرية وكسلها وعدم جدواها.

ان اروع القيم الجمالية لدى بريخت عندما ينظر الى الشيء ويجده غير ذاته وينظر الى المعنى فيجده غير المعنى المطلوب وهكذا حال الطبقة البرجوازية واصحاب المال ولنر هذا الحوار الذي يخاطب به الخادم الخادمة جروشا التي حاولت تقليد اصحاب المال في تصرفها علها تجد مكاناً معهم تبيت فيه مع الطفل .

الخادم:

صدقيني ان اصعب شيء هو تقليد انسان لايعمل شيئاً ولاينفع في شيء ان المرء معهم يضيع اذا ماتفطنوا الى انه يحسن عمل اموره بنفسه او قد اشتغل باصابعه العشرة ذات مرة.

المسرحية ص٩٤.

انهم يأبون ان تبيت معهم لانها ليست من طبقتهم وكل من لاينتمي الى طبقتهم مشبوه وخطر وربما يكون مجرماً.

ان بريخت ينظر الى الكون على انه متكثر ومليء بالامكانيات. "والوعي المتزايد يفضي الى الكوميديا، ونقص الوعي يفضي الى التراجيديا"[١] .

لقد حاول بريخت في هذه المسرحية ان يجمع بين صورتين متناقضتين وعالمين متصارعين في مكان واحد وفي شخص واحد وفي لحظة واحدة ليضع المتلقي في حالة الاندهاش ويجعله مغترباً وسط الواقع الذي نعيشه ولنصغي الى حوار الراهب.

الراهب:

---

[١] المصدر نفسه، ص٥.

ياحضرات المعزين والمدعوين للزفاف، اننا نحيط بهذا السرير، سرير الزواج وسرير الموت معاً، وقلوبنا تنفطر تأثراً، لان العروسة تجلس تحت تاج ازهار البرتقال، بينما العريس يرقد في القبر، لقد زين العريس والعروسة في تمام جلوتها، لانه في سرير الزفاف تتحدد وصيته، وهذا امر بالغ العظمة. واسفاه ! اما اعجب المفارقة في مصائر بني الانسان. نرى واحداً يموت ليكون له سقف على رأسه، والاخر يتزوج ليتحول الجسد الى التراب الذي منه نشأ.

المسرحية ص١٣٧.

ففي الوقت الذي توزع فيه على المدعوين فطائر العرس تكون الفطائر نفسها فطائر عزاء الموت الذي ينتظر العريس وهو يعاني على فراشه سكرات الموت.

ان بريخت يحاول ان يجعل الاشياء المألوفة لدينا شاذة في واقعها عندما تجتمع سمفونية العرس مع رقص جنائزي في مكان واحد. " ليس الفن مرآة يعكس الحقيقة القائمة خارج الفنان، ليس الفن عرضاً جامداً لطبيعة معطاة كي نحصل على تعاطف فني من جانب الجمهور، ذلك لان بريخت يرى ان الفن "دينامو" أي رؤية فنية وتشخيصية تنفذ الى امكانيات الطبيعة وتكشف القوانين "المتنوعة المشتركة" لعملياتها. وهذه الرؤية تمكن من الفهم النقدي للتدخل فيها. وتحاول هذه النظرة، ان ترفع الفن الى مستوى في المعنى الابداعي ارقى من النزعة الايهامية وذلك بطريقة انطولوجية-معرفية"[١] .

ان القيم الجمالية الجديدة مستنبطة من نفاذ البصيرة في امكانيات التجربة الانسانية وما يحققه العقل النقدي من مكتسبات لتغيير الواقع، حيث ان قيمة الانسان تتحدد فيما يحسن اداءه من عمل وان الافضل هو الاحسن اداءاً وفعالية ويعبر بريخت عن ذلك في خاتمة المسرحية:

المغني: ان الاشياء ينبغي ان تعطى للذين يقومون عليها خير قيام:

فالأولاد للامهات اللاوتي يرعينهم خير رعاية حتى يشبوا ويترعرعوا

والعربات للسائقين الفائقين حتى يكون السير جيداً،

والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار.

المسرحية ص٢٣٦ و ٢٣٧.

استند بريخت الى المفاهيم الفلسفية في دراسة ظاهرة الانسان وتحليل واقع الحياة المحيط به ودراسة الظواهر الاجتماعية والحسية تحليلاً يستند الى الجدل و "يعثر بريخت على مفتاح تفسير ظاهرة الانسان باعتبار هذه الظاهرة حقيقية واقعية في عالم واقعي لا باعتبار واقع

---

[١] المصدر السابق نفسه، ص٤.

الانسان المطلق بصفته ذاتاً مطلقة مغلقة"[1] . انه يرفض تلك المفاهيم التي تغيب الانسان وتبعده مما يحيطه ولننظر الى هذه المحاورة:

العجوز: ان هذا الوادي كان لنا منذ الازل.

الجندي: ما معنى هذا: منذ الازل، لاشيء يملكه انسان منذ الازل. انت نفسك حينما كنت صغيراً لم تكن ملك نفسك، بل كنت ملكاً لامراء كازبكي.

المسرحية ص٣١.

انه يريد ان نفرق بين ان نملك الشيء وبين حب الشيء، انك عندما تحب شيئاً لايعني انك تملكه بل ان الملكية الحقيقية لكل من يعمل شيئاً مفيداً في هذا الشيء او ذاك وهكذا فأن العلاقة مع الاشياء تتحدد وفق مايحققه الانسان من فوائد المصلحة العامة ومع ذلك فأن حب الشيء ينبغي ان يلاقي احتراماً من الجميع.. لننظر الى حوار:

الخبير:

صحيح، الارض يجب ان نعدها اداة نستخدمها في انتاج شيء مفيد، ولكن من الصحيح ايضاً انه ينبغي ان نحترم حب الناس لقطعة من الارض معينة بالذات.

المسرحية ص٣٣.

لذلك نراه يؤكد ان حب الوطن يعني الوجود بحد ذاته وان الواقع الثوري الجديد يفرض فهماً جديداً لقضية الارض التي ولد وعاش عليها الانسان والسؤال الذي يطرحه الخبير لماذا يحب المرء وطنه؟ يتطلب فهماً معمقاً حتى تصبح قضية الدفاع عن الوطن والاستشهاد ومن اجل الحفاظ عليه ذات دلالات واقعية ترتبط بمصير الانسان نفسه، لا من اجل الحفاظ على عروش الحكام البرجوازيين الذين يدفعون شعوبهم الى اتون الحرب بلا مسوغ.

الخبير: رفيقي، قل لي لماذا يحب المرء وطنه؟

السبب هو مايأتي: فيه الخبز طعمه احسن، والسماء ارفع،

والهواء الطف واروح.

والصوت يدق فيه اوضح، والارض تتحمل السير اكثر، اليس كذلك؟

ص٣١.

ان بريخت يحاول ان يفهم الاخرين ان الدفاع عن الوطن امر لانقاش فيه.. وان بذل الدماء وارخاص الانفس في سبيل وجوده من ضروريات وجود الانسان ولكن عندما تكون الحرب بلا

---

[1] بريخت : برتولد، اوبرا القروش الثلاث، ت:يوسف عبد المسيح ثروت، مطبعة السعدي، بغداد، منشورات دار الحكمة، ١٩٧٨، مقدمة المسرحية، ص٥.

سبب فينبغي ان تعلم ان ذلك هو ليس من شأن الناس بل من شأن الحكام الذين يضعون قضية الحفاظ على تيجانهم في الاولويات ولنستمع الى جروشا وهي تعبر عن ذلك:

جروشا: لا اقول انني قليلة الصبر، ولكن حينما تذهب الناس الى الحرب بغير سبب، ولاتأتينا اخبارهم، فأن هذا الامر لا احبه.

المسرحية ص٦١.

ان بريخت يعتقد بأن الفكر الانساني اذا ما تحلى بـ (الدينامو) يستطيع ان يحرز قصب السبق في انتاج الافكار الممتعة عندما ينظر الى الاشياء والعلاقات بأنها ليس هي كما هو الحال، بل يستنبط منها مفاهيم جديدة غير المفاهيم التقليدية واننا نستطيع ان نملك ناصية الاشياء عندما نخضعها لما نريد ضمن الامكانيات الانسانية اللامحدودة "حتى النهر الذي يندفع جالباً الكوارث للناس بامكان المجتمع ان يستمتع بكل عظمته في حرية تامة لو استطاع هذا المجتمع ان يخضعه لسيطرته ويتحكم فيه فأنه حينئذ يكون ملكاً"[١] .

لقد حاول بريخت تزويد المتلقي بالامكانات العقلية التي يستطيع من خلالها التخلص من عبوديته ومن اسر الطبقات الحاكمة تلك الطبقات التي تعتقد بخلودها والتي اتخذت اكتاف الشعوب سلالم لترتقي الى عروشها لتبني مجدها المزيف القائم على امتصاص الدم والاشلاء الممزقة للطبقات المسحوقة ولنسمع صوت المغني يقول:

المغني: ما أشد عمى العظماء! انهم يغدون كأنهم خالدون فوق الظهور التي تنحني لهم واثقين من القبضات التي يدفعون لها ومن القوة التي استمرت زمناً طويلاً. ولكن الزمن الطويل ليس الابد.

المسرحية ص٥٥-٥٦.

لقد حاول بريخت ان ينقل دائرة الصراع بين الطبقات وعملية الصراع الدرامي من خشبة المسرح الى عقل المتلقي، انه يحاول ان يجعل المتفرج ينتبه الى الفجوات العميقة الموجودة في عقله وفي ما تعود عليه من تفكير سلبي غائم.. انه يريد له ان ينظر بعينين متسعتين ليكشف عن الواقع المر الذي يعيشه "وبدلاً من ان يقع الصراع بين شخصية واخرى في اطار قيم ثابت تقبله الشخصيات المسرحية والمتفرج معاً، يصبح الصراع صراع وجهتي نظر احدهما يعرضها الموقف المسرحي الذي يتضمن الايدولوجية المرفوضة والاخرى يعرضها المؤلف"[٢] ولنر هذا الحوار لزوجة الحكام

---

[١] جراي، رونالد، مصدر سابق، ص٩٥.

[٢] صليحة، نهاد: المسرح بين الفن والفكر، (بغداد: مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للنشر-القاهرة، ١٩٨٥)، ص١٠٣.

زوجة الحاكم: اذن ضعيه لحظة (تقصد الطفل) واذهبي لاحضار احذيتي الماروكان في غرفة النوم، انا في حاجة اليها مع فستاني الاخضر (المربية تضع الطفل وتخرج توجه الكلام الى الوصيفة): وانت لاتقفي دون عمل! (تهرب الوصيفة). امكثي والا امرتهم بجلدك ! (صمت) كل هذا قد وضع في الصناديق بغير حماسة ولاذوق.

لابد ان يريهم المرء نفسه.. في مثل هذه اللحظات يتبين الانسان كيف يخدم.. ماشا (وتشير بيدها) ان تبتلع.. هذا امر تحسنه، اما الشكر.. فلا، سأذكر ذلك.

الياور: (بعصبية شديدة) قائلاً، تعالي حالاً، ان اوربلياتي قاضي المحكمة العليا قد شنقه ثوار مصنع السجاد.

زوجة الحاكم: لماذا؟ والفستان الذي من الجوخ الفضي اللون انا حريصة عليه، فقد كلف الف قرش.. وهذا الفستان ايضاً، وكل الفرو، واين الفستان النبيذي؟

المسرحية ص٦٨-٦٩.

ان بريخت في الوقت الذي يدخل في عقل المتلقي انعدام العاطفة والحرص على الطفولة لدى هذه الطبقة البرجوازية التي يصفها بانها (متوحشة) فأنه ايضاً يعريها عندما يكشف ان اهتمامات هذه الطبقة الوحيدة هي المأكل والشراب والملبس الفاخر والظهور بمظهر الجذاب والجهل على حساب شقاء الطبقة المسحوقة في المجتمع وعلى حساب كد اليد العاملة التي بالكاد تحصل على قوتها بمرارة، انه يري المتلقي العفن البرجوازي "ان مسرح بريخت.. يقدم صراعاً ليس الغرض فيه استثارة التفكير دون مسبقات، بل استثارة التفكير وتوجيهه في مسار معين يتم افتراضه مسبقاً"[١] .

ان بريخت يحاول ان يجعل المتلقي يتخلى عن نظرته ونظرياته التقليدية عن الدين والسياسة، وعلى العلاقات الاجتماعية وما مسرحه الا مسرح دعوة لابدال فلسفة عتيقة بنظرة ونظرية جديدة واضعاً نصب عينيه العقيدة السياسية التي يحملها فهو يفترض نظرية سياسية مثالية في نظره وهي تمثل القاعدة الاساسية الايدولوجية التي تنطلق منها المسرحية لتبث افكاره والدعوة لها ولننظر الى الحوار الاتي الذي يكشف عن موقف بريخت الفكري من رجالات الدين والكنيسة الذي يجري على لسان الحماة التي تصف لنا الراهب الذي جاء لاقامة عقد الزواج بين جروشا وأبن هذه المرأة:

---

[١] صليحة، نهاد، مصدر سابق، ص١٠٣.

الحماة: انه ينتقم لنفسه. ماكان ينبغي لي ان استأجر واحداً رخيصاً كهذا، انه لايساوي اكثر من سعره. فحينما يكونون بسعر غالٍ، يحسنون التصرف، في "صورا" واحد، يتنفس انفاس القداسة، بيد انه يطلب اجراً مرتفعاً جداً. اما القسيس الذي اجره خمسون قرشاً فليس عنده وقار ولا تقوى، كل ماعنده منهما هو مايساوي خمسين قرشاً لا اكثر، حينما ذهبت لاحضاره من الخمارة، كان يلقي خطبته ويصيح: "انتهت الحرب، وهاهي ذي فظائع السلام قد اقبلت". يجب ان نذهب الى القاعة.

المسرحية ص١٣٨.

وهكذا نجد بريخت يقلب ظهور المجن لرجالات الكنيسة ليؤكد ان استمرار الحرب والخوض في غمارها ان لم تكن بسبب معقول ليس في صالح الشعب بل في صالح الحكام ومن يحيطونهم من الكرادلة والقساوسة وان مصالحهم النفعية لما يجنونه من اموال طائلة في استمرار الحروب التي تلقي بثقلها على الشعب سواء كان في دفع ارواح ابناء الوطن ثمناً لذلك او دفع كل مايملكون في سبيل ذلك وحتى عند عودة السلام سيكون ثمن الحرب باهضاً ونرى هذا الحوار:

المدعوون: وستعود الحياة الان الى سابق عهدها، الا ان الضرائب ستزيد لانه لابد من دفع ثمن الحرب.

المسرحية ص١٤١

المدعوون: ان الكبار يمكن ان يكسبوا من الحرب اما الجنود فيفقدونها.

المسرحية ص١٤٢.

ان الدعوة الى مجتمع ينعدم فيه التمايز الطبقي وتموت فيه روح الاستغلال وتتوقف فيه مخالب الاباطرة من استنزاف الارض وانهاك الفلاح وامتصاص ثروات الارض ووضع الانسان في مواضع الذل والتخلف كان من بين الامور التي دعا الى مناهضتها بريخت في جميع مسرحياته، فكان يلاحق البرجوازية والاقطاع باسلحته النقدية وطروحاته الفكرية اللاذعة التي يقف خلفها التوجه نحو الطريق الاشتراكي كأفضل الحلول لانقاذ بؤس الانسانية وشقائها.. ولنتأمل هذا الحوار المغنا:

آزدك: لماذا لاتجري الدماء من ابنائنا بعد، ولماذا لاتبكي بعد الفتيات؟

ولماذا لاترى دماء، غير تلك التي تراق من العجول في المذابح؟ ولماذا لاتذرف دموع في الفجر غير دموع الصفصاف على بحيرة اورمية؟

ان الامبراطور يريد مقاطعه جديدة، والفلاح يجب ان يدفع المال الذي حصلَّ ُهمن اللبن.

حتى يفتح سقف العالم، يهدم سقف الكوخ.

ورجالنا يجرون الى انحاء الدنيا، من اجل ان يستمتع الكبار دون ان ينتقلوا من مكانهم.

المسرحية ص١٦٩.

لقد اثرى اصحاب المال على حساب جهد العامل وبنى الاقطاعية قلاعهم على حساب كد الفلاح، والعامل والفلاح اصحاب الحق يموتون جوعاً وتفتك بهم الامراض والاوبئة والفقر والجهل، لقد رفع بريخت مرآة التقدم امام المتلقي ليرى نفسه ومن حوله وليقرر أي مكان ستطأ قدمه في الخطوة القادمة ولنتأمل هذا الحوار ايضاً والذي يعنيه:

ازدك: انهم لايقدرون على العد حتى اربعة (يقصد البرجوازية) ولكنهم يلتهمون ثمانية اطباق.

ان زراع الذرة يبحثون عن مشترين، ولكنهم لايرون غير موتى من الجوع.

والنساجون يلبسون خرقاً بالية وهم راجعون من مناسجهم. هل الامر كذلك؟ هلى الامر كذلك؟

المسرحية ص١٧١.

لابد اذن من اجابة عن هذه التساؤلات لابد للمتلقي ان يحدد موقفه وان يثور على واقعه ويغير وجوده وعلاقته بالاشياء وبالسلطة وبالناس وبكل العلاقات التي تشكل وجوده.

لقد لاحظنا ان المسرح (النتورالي) يعنى كثيراً بالعواطف والتعاطفية ويعمل على اثارة المشاعر ويجعل المتلقي يعيشه في قلب الاحداث يعاني ماتعانية الشخصية وان الشعور له اثر كبير في خضم الصراع الدرامي من اجل احداث التطهير لدى المتفرج ليخرج وقد القى من كاهله الكثير من المشكلات والهموم التي يعاني منها وعلى الرغم من ان بريخت حاول ان يبتعد او يبعد المتلقي عن الكثير من مواقف الدهشة والاثارة التعاطفية اذ انه وفي بداياته "انكر العاطفة مثلما انكر الجمال باعتبارهما لهواً لايمكن توفره في الوقت الذي يعاني فيه الناس من العذاب في اماكن اخرى. فقد كان من رأيه، ان الفكرة المعقولة وحدها هي التي تخدم في تغيير الموقف الانساني"[١] .

[١] جراي، روناد، مصدر سابق، ص٨٧.

ولكن بريخت مثل أي منظر او كاتب تتعرض مسيرته الفنية من التغييرات ولذلك نجد ان بريخت ادخل الكثير من التعديلات على افكاره واسلوبه ومهما يكن من امر فأن العاطفة والشعور يشكلان ركنين من اركان الوجود الانساني لايمكن لاي فرد او أي مبدع ان يتخلى عنها ولكن ربما يعمل على تقنينها. ولنر هذا الحوار الذي يجري بين فلاحي المزرعتين:

العجوز: وهل هو امر لا اهمية له ان يكون بالقرب من المنزل الذي ولد فيه الانسان هذه الشجرة او تلك؟ والجيران، هل لا يهمنا امرهم؟ اننا نريد ان نعود، حتى لو كان ذلك من اجل ان تكونوا بالقرب من مزرعتنا الجماعية.

المسرحية ص٣٢.

فالحاجة الى التعايش الانساني والحاجة الى الشجرة والحاجة الى الجار ليست اموراً ذات قيم نفعية فقط على مستوى التبادل النفعي المادي.. بل الشعور بالاخاء الانساني والارتباط الشعوري مع الاشياء من ضروريات الانسانية ووجود الانسان ولايمكن التخلي عنها بأي حال من الاحوال.

على الرغم من ان الدفاع عن الوطن واجب لايمكن لأي انسان التخلف عنه في حال تهدده بعدو غاشم يريد استباحة الارض والناس واذلالهم، ولكن تبقى العاطفة مشدودة نحو الذاهب الى ساحة الحرب والشعور بالحب العميق نحوه وتمني عودته والصلاة من اجل سلامته امور شعورية تدخل في صميم فطرة الانسان ووجوده ولنرى جروشا وهي تحدث سيمون:

جروشا: سيمون اني في انتظارك
فاذهب وشارك في المعارك
في الحرب دامية مريرة
ولقل من ينجو سليماً من لظاها
وهنا تراني لو تعود
ارعى رجوعك تحت درادار نضير
ارعى رجوعك دردار جريد
حتى يعود من الوغى باقي الجنود
بل بعد هذا!
لما تعود من القتال
لن تلق عند الباب احذية هناك

والى جوار وسادتي سترى الوسادة خالية
وترى شفاهي لم يقبلها احد
لما تعود من القتال
ستقول: كلُّ ظل مثل الاول

المسرحية ص٦٣-٦٤.

ان ثنائية الواجب والعاطفة العقل والقلب انها الثنائية الانسانية التي لايمكن فصلها فعندما يفقد الادب الشعور يكون بارداً بدون معنى فلا وجود للعقل بدون الشعور ولاوجود للنقد الجدلي المتجمد بدون دم العواطف والمشاعر الانسانية التي تعطيه الديمومة والتأثير . ان الفكر والعاطفة بامكانهما ان يؤديا دوراً مزدوجاً في عملية التغيير فمثلما الفكر له تأثره في العقل كذلك العاطفة لها تأثيرها في القلب بل هو المنبع الاصيل لها "اننا لانحتاج الى مسرح تكون مهمته الوحيدة فقط ان يدفع بالانفعالات والنظريات والدوافع التي يتيحها مجال العلاقات الانسانية الى حيز الامكان، بل نحتاج الى مسرح يستخدم وينتج افكاراً او مشاعر تلعب دورها في تغيير هذا المجال ذاته"[١] .

ان المشاعر اذا احسن استخدامها دون المبالغة في اظهارها او اظهار عنفوانها فأنها ستكون مؤثرة بل لها اثر لايختلف عن الاثر الحسي والعقلي في عملية التغيير، ولنر هذا الحوار على لسان المغني:

المغني: ولما كانت واقفة هناك بين البابين، سمعتُ او خيل اليها انها سمعت نداء بصوت خفيض.

ناداها الطفل، لاعن غير وعي، بل بذكاء.

او هكذا بدا لها، قال لها: "ايتها المرأة، ساعديني".

وقال ايضاً وهو لايهذي، بل عن ذكاء:

"اعلمي يا امرأة ان من يتجاهل نداء استغاثة ويمضي باذن صماء،

"فأنه لن يسمع ابداً همس العاشق وهو يدعوه "ولاصوت القطا في الصباح الباكر،

ولازفرة السعادة من الكرامين المنهلين حينما يدق ناقوس الاصيل"

المسرحية ص٧٦-٧٧.

ان بريخت اذ يمزج العاطفة بالفكر لاثارة حفيظة المتلقي في الكشف عن القسوة واللامبالاة وحب النفس الذي تتصف به زوجة الحاكم عندما تترك طفلها ليد الاقدار، وكأنه يريد

---

[١] جراي، رونالد، مصدر سابق، ص٩٥.

ان يكون الصراع هاتفاً انسانياً يهتف في ضمير المتلقي ويدعوه لرفض هذه الطبقة والوقوف منها موقفاً عدائياً لانها عدوة الانسانية وعدوة الطفولة وعدوة نفسها ايضاً.

مسرحية (السيد بنتلا وخادمه ماتي)*

تأليف : برتولد بريخت

الصورة الملخصة لمسرحية (بنتلا وخادمه ماتي) تتحدث عن الصراع القائم بين الطبقة البرجوازية ممثلة بـ (بنتلا) الاقطاعي الكبير الذي يملك الاراضي والغابات والضياع التي تهتم بتربية الابقار وبين الطبقة الكادحة ممثلة بـ (ماتي) سائق بنتلا الذي لايملك الا جهده وكده وفطنته وذكاءه وبين قطبي الصراع (بنتلا وخادمه ماتي) تظهر في الساحة شخصيات متعددة مثل ابنة بنتلا الوحيدة (أيفا) التي اخذت تربيتها من مدرسة الراهبات وهي وريثة ابيها لذا نجد ان الكثير من الشباب كانوا يتطلعون الى الاقتران بها طمعاً في الثروة الطائلة التي سيتركها لها ابيها ومن هؤلاء شاب يعمل في السلك الدبلوماسي (اينوسيلكا) هذا الشاب الذي يخفي وراء زيه الدبلوماسي كل معالم الجهل والغباء والكذب والذي لايملك الرجولة والشرف ولا الكرامة.

إن بنتلا ذو شخصية مزدوجة فهو في حالة الصحو يتصرف كأي اقطاعي كبير ومالك يعمل على ادارة املاكه يحرص ويسعى الى توسيع ثروته واستثمارها بالتكاليف القليلة على حساب القوى العاملة التي يستمدها، غير مصغٍ لمطالب العاملين معه وحقوقهم وضرورة تحسين اوضاعهم المعيشية والاجتماعية يساعده في تحقيق اطماعه ومأربه رموز النظام القائم مثل القسيس والمحامي للقضاء على اية حركة اصلاح او تغيير داخل مجتمع عماله.

ونراه في حالة السكر يتحول الى انسان يتألم لاحوال العمال الفقراء ويسعى لبذل المال عليهم ليخفف من بؤسهم ومعاناتهم بل يصل الى حد رفع الكلفة بينه وبينهم ويصبح واحداً منهم فيلبس ويأكل ويشرب معهم مسبغاً عليهم كل الوان المودة والحب والعطف الانسانيتين.

وفي واحدة من سكراته ينتبه الى ضحالة الرجل الدبلوماسي وطمعه وعدم كفاءته لان يكون زوجاً لابنته فيفضحه امام الملأ من الحاضرين ويطرده من بيته ويقرر تزويج ابنته الى خادمه (ماتي) الذي رفض هذا التزويج الا بعد اخضاع الابنة الى امتحان يتعلق بالحياة الزوجية، فتفشل في الامتحان فيضطر الى عقوبتها لضربها على ارادفها فتشعر بالاهانة والمذلة وهكذا تنتقم لنفسها وطبقتها من (ماتي) فتنزع قناع حب الفقراء والمساكين وتنكشف حقيقتها.

---

* **بنتلا وخادمه ماتي:** مسرحية فكاهية كتبها بريخت ١٩٤٠، استمد مادتها من قصص الكاتبة الفنلندية، هلا فووليوكي، عند استضافته عند اهلها لما لجأ هارباً الى فنلندة. للمزيد ينظر: بريخت، برتولد، السيد بنتلا وخادمه ماتي، ت: عبد الرحمن بدوي، (الكويت: وزارة الاعلام، من المسرح العالمي، ١١٠/٣، ١٩٧٨)، ص١٤٧-٣١٤.

بـأن تطفو الـى السطح عفونـة وضـحالة طبقتهـا المعاديـة للكـادحين والعمـال والمسـاكين. وهـذه المسـرحية مـن المسـرحيات التـي اهـتم فيهـا بريخـت بدراسـة الظـاهرة (الانسـان) وضـرورة استخلاص العبر منـه اثنـاء دراسـة السلوك الانسـاني بجميـع متناقضـاته ولقد استعار بريخت موضوع المسرحية من الواقع الشعبي الفنلندي مسبغاً عليه الروح الشاعرية ولم ينس بريخت في استعراضه لاحداث المسرحية ان يتخلى عن هدفه الاول في مهاجمة الرأسمالية ورموزها التي افترضتها.

ولقد عَّدبعض النقاد ان بنتلا "عمل يخلو تماماً من اية مشكلة وينتمي الى النوع الملحمي اكثر من انتمائه الى "جاليلو"* او "المرأة الطيبة". وبينما تعمل كل مسرحية من هاتين المسرحيتين على ان تعرض فكرة او تطرح مشكلة يتحتم على المتفرج ان يشترك فيها ولو بتفكيره على الاقل. تبدو بنتلا سلسلة مفككة من المشاهد لاتربط بينها سوى فكرة صغيرة، والمتفرج يستمتع فيها بلحظات فردية يجد فيها متعة اكثر من تلك المتعة التي يجدها في الاثارة الناجمة عن تطور الحدث الدرامي وتقدمه"[١] .

وعلى الرغم من ان هذه النظرة الى بنتلا فيها شيء كثير من المصداقية، ولكن بريخت في حقيقته لم يخفِ نقده اللاذع او غير المباشر لرموز النظام الرأسمالي ولم يخف تعاطفه مع الطبقة الكادحة على المستوى الفكري والاجتماعي، فلقد عمل في بنتلا على هتك الستار التي يختفي وراءها اصحاب المال رغم انه يقول "ان بنتلا يمكن ان يكون أي شيء دون ان يكون فكرة مطروحة للمناقشة"[٢] .

وهذا الامر يمكن ان قبوله اذا لم نشأ ان يجرد بنتلا من سحره الطبيعي ومن مكامن الانسانية الموجودة في داخله والتي تطفو الى السطح في حالة السكر.. حالة التجرد الانساني من كل العوالق المحيطة به المال والاراضي والابناء والمناصب.

ولكننا على اية حالة لايمكن لنا ان نتغافل عن الاثار التي تتركها المتعة البريختية لدى المتلقي سواء في الجوانب الجمالية والفكرية والعاطفية التي تسخر بها المسرحية والفواصل التي استثمرها في اسلوبه الملحمي.

---

* **جاليلو:** مسرحية (حياة غاليليه) كتبها بريخت عام ١٩٣٨ في المنفى، مسرحية تدعو الى التفكير كما تدعو الى التغيير، تكاملت في هذه المسرحية كل احلام بريخت عن المسرح الملحمي من المتعة والفكر. للمزيد ينظر: بريخت ، برتولد، مسرحية حياة غاليلية، ت:بكر الشرقاوي، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٣).

[١] جراي، رونالد، مصدر سابق، ص١١٤.

[٢] جراي، رونالد، مصدر سابق، ص١١٦ .

وتزعم ان بريخت في طرحه للتناقضات في ظاهرة الانسان (بنتلا) قد تبرز لنا مواقف هذا الشخص في الحالتين (حالة السكر) و (حال الصحو) وهذه المواقف والسلوكيات تستدعي منا كمراقبين (متلقين) الاختيار .. اختيار تلك السلوكيات والافعال التي تخدم الواقع الانساني الحقيقي لتكون اكثر اقتراباً من الواقع الافضل والحياة الاسعد واللغة الاكثر اقتراناً بانسانيتنا ووجودنا.

لقد قلنا سابقاً ان المتعة التي يستهدفها بريخت لاتتعلق بالشكل وابراز الجوانب الحسية فحسب بل ان المعرفة هي الاكثر نصوعاً والاكثر اهمية في تحقيق الجميل من الاشياء، لاسيما معرفة الانسان لنفسه وللاخرين وللقوانين الاصيلة التي تحكم علاقة الانسان بالانسان الاخر تلك التي ينعدم فيها التمايز الطبقي بدون مسوغ مشروع ولننظر الى هذه المحاورة بين بنتلا وسائقه (ماتي):

ماتي: ليس في نيتي ان انتظرك في الخارج اطول من ذلك. اعلم هذا لقد وصل بي الامر الى هذا الحد لاينبغي معاملة انسان بهذه الكيفية.

بنتلا: ما معنى هذا: انسان؟ هل انت انسان، انت؟ لقد قلت منذ قليل انك سائق. هذا تناقض اعترف بهاذ!.

ماتي: سابرهن لك، ياسيد ماتي، اني انسان. لن ادع احداً يعاملني معاملة الدواب. ولن انتظرك في الشارع حتى تتفضل بالخروج.

ص١٤١.

ان بريخت يحاول ان يطرح مفهومان متناقضان حول ظاهرة الانسان في الفهم البرجوازي الذي لايرى فيه اكثر من مشروع خدمي للسادة اصحاب المال! وهو مفهوم لدى (بنتلا) لايختلف عن مفهوم الحصان او الحيوان الذي ما عليه الا ان يطيع ويخدم مقابل لقمة العيش.

اما مفهوم الانسان لدى (ماتي) فيختلف عن مفهوم الدواب بل لايسمح لنفسه ان يكون دابة مادام عرق الانسانية ينبض فيه.

ان بريخت يضع (المتلقي) في مفترق الطرق ليختار الطريق الذي اما ان يؤدي الى الكمال الانساني او الى التسافل البهيمي فهو يعمل كطبيب حاذق يعرف المتلقي بالداء الذي يفتك بهذه الطبقة طبقة بنتلا التي تتظاهر بالصحة والسمو والمعافاة ولكنها في حقيقة امرها نصف عمياء كما يعبر (ماتي) غير مؤهلة ولاقادرة على ان تصنع شيئاً مفيداً لنفسها او لغيرها ولننظر الى حوار (بنتلا) في حالة من حالات سكره وكيف يعبر عن حقيقته وحقيقة كيانه.

بنتلا: لا أرى غير نصف العالم. والاسوء من هذا انني اثناء هذه النوبات من الافاقة التامة المجنونة انحط الى مستوى البهيمة. لايستطيع شيء ان يوقفني. وما افعله في مثل هذه الحالة، يا أخي لا لوم علي فيه، ابداً، اذا كان عند الناس قلب وتذكروا انني مريض.. حينئذ اكون مسؤولاً تمام المسؤولية عن افعالي. اتعرف معنى هذا، يا أخي "مسؤول عن افعاله" رجل يتوقع منه أي شيء. مثلاً لايكون قادراً على السهر على سعادة ابنته ولايشعر بمشاعر الصداقة ويكون مستعداً لأن يمر من فوق جثته هو نفسه.

ص١٦٤.

لقد حاول بريخت كشف عُري وزيف هذه الطبقة وكذب ادعاءاتها الانسانية وفي الحقيقة فأنه في الوقت الذي يظهر (بنتلا) انسانياً في حالات سكره، فأنه ينبه (المتلقي) بأن لاينخدع بهذه السلوكيات التي لاتنم عن صدق في التوجه مثلها مثل الظل الزائل الذي سرعان ما تكشفه اشعة الشمس الباهرة عندما يصحو بنتلا من سكره ومثله، مثل الفتاة التي تظهر الاحتشام ولكنها لاتتردد بأن تكشف بياض جسمها لاول رجل يصادفها وهذا الحوار يبين ذلك:

ماتي: لقد كنت في خدمة صاحبة مصنع بيرة. ولها بنت. وذات يوم نادتني هذه البنت وهي في الحمام لاحضر لها برنساً لانها كانت محتشمة جداً. قالت: "احضر لي برنساً! وكانت واقفة وعارية تماماً مثل كف اليد واردفت: ربما يراني الناس واتنا اغوص في الماء.

ص١٧٨.

انه يريد ان يقول لـ (بنتلا) انك لاتختلف عن تلك الفتاة في وجودك وعلاقتك بالاخرين.. لقد حاول بريخت ان يستعين بالحكايات الممتعة الصغيرة على طول المسرحية ليضفي المتعة على النص وهو في الوقت نفسه يعمل على اسباغ الروح الملحمية في النص مجنباً المتلقي روح الاندماج مع الحدث والتعاطفية مع الشخصيات والنظر الى الحوادث بعين العقل والتمحيص ليكسب النص بعداً جمالياً عقلياً وحسياً بديعين.

وفي الوقت الذي يكشف بريخت فيه عن المظاهر الانسانية المتأصلة لدى (بنتلا) في حالة سكره وتجرده يكشف لنا ايضاً روح التعالي والاحتقار لما هو ادنى منه وهو يعتقد ان كل الاشياء ملك بيمينه حتى الطريق العام الملكية، ولننظر الى الحوار:

بنتلا: افسحوا الطريق في تفستلاند! مكانك في الصف ايها العمود القذر، ولاتعترض طريق بنتلا! من انت؟ هل عندك غابة، وقطعان ماشية؟ اذن، انظر جيداً، تقهقر كلمت في التلفون مدير الشرطة وطلبت اليه ان يعتقلك بتهمة انك قرمزي، فستندم على هذا.. كان عليك ان تنحرف منذ مدة.

ص١٨١.

ان القانون في نظر بريخت بمثابة (عصا) تمسكها السلطة من طرف ويمسكها اصحاب المال (البرجوازية) من الطرف الاخر.. وكلا الطرفين يحاول الحفاظ على العصا لانها وحدها القادرة على حفاظ مصالحهم المشتركة وهي وحدها القادرة على تأديب من تسول له نفسه الخروج على القانون (العصا) وهكذا يحاول بريخت ان يكشف للمتلقي بأن القانون لايعدو كونه اكثر من وسيلة تحافظ على مصالح البرجوازية واستمرار بقاءهم.

بنتلا: انا لا اشرب الا من الكحول المرخص به. اما الاخر (أي غير المرخص) فلا ينزل في حلقي. الموت افضل من مخالفة القوانين الفنلندية؟ اني امتثل لها بكل دقة وحين يحلو لي ان انهال ضرباً بالسوط على احد فأني افعل ذلك في حدود القانون.

ص١٨٢.

ان بريخت في الوقت الذي استعان فيه بالواقع الشعبي (الفنلندي) فأنه يضفي على هذا الواقع روح الشاعرية والسخرية عندما يريد تعرية شخصية ما او الكشف عن حقيقة ما، ونكاد نلمس هذا البعد الجمالي في اكثر اجزاء المسرحية ولوحاتها فروح التهكم والسخرية من البرجوازية ومن رموزها تسخر بها المسرحية حتى على لسان حال الرموز انفسهم ولننظر الى حوار بنتلا مع الطبيب، حيث يطلب من الطبيب خمراً متعللاً بانه يريد علاج بقراته المصابة بالحمى القلاعية او بالاحرى علاج نفسه المصابة بهذه الحمى ةلننظر الى الحوار:

بنتلا: يادكتور ان عليها بقعاً حمراء. بل واثنتان منها عليهما بقع سوداء-اليست هذه هي اخطر مراحل هذا المرض، والصداع الذي يصيبها ويجعلها تهيم طول الليل دون ان تنام ودون ان تفكر الا في خطاياها.

ص١٨٣.

ولكننا نتساءل ياترى هل للاقطاع الذي استنزف الشعوب وامتص دماءها باستغلالها بابشع صور الاستغلال وتدمير حياتها ولم يعطها الا الجوع والفقر والجهل والموت الذريع، ان يمتلك مثل هذه المشاعر حتى في حالة السكر تلك المشاعر الانسانية التي تجعل الاقطاعي يفكر بخطاياه وما ارتكبه من اثام تجاه الاخرين تزعم ان هذا الامر نادر الحصول ولكن الافتراض الذي يطرحه بريخت يوحي الى المتلقي بان لاينخدع بالمظاهر الانسانية التي تلبسها البرجوازية في بعض الاحيان وضرورة رفضها رفضاً قاطعاً ثم العمل على تغيير الواقع والمساهمة في صنع الغد الافضل والا اذا اردنا ان نقول ان بريخت يطلب منا ان نسهم بروح العطف في النظر الى قضية بنتلا، فأن طلبه مرفوض قطعاً وهو الذي ما استكان في مهاجمة البرجوازية ورموزها في كل مكان. انه يدعونا لان نرفضها كما قلت ونرفض ادعاءاتها الكاذبة.

ان بريخت استطاع ان يكشف دواخل شخصياته وما يعتمل فيها من ثروات وشهوات وامانٍ رغبات بشكل ملفت للنظر واستطاع ان يغوص الى اعماق (بنتلا) الاقطاعي الذي يسعى الى احتواء كل شيء، بل المزيد من كل شيء المزيد من المال المزيد من الزوجات والنساء.. انها حمى الطمع التي تسود عالم (بنتلا) واشباهه، ولننظر الى المحاورة:

بنتلا: اليس عندك حلقات ستارة؟

فتاة الصيدلية: هل تريد واحدة او اكثر؟

بنتلا: حلقات كثيرة. فواحدة لاتكفي. كذلك فتيات كثيرات لابد من كثير لبنتلا، ففتاة واحدة بالنسبة الى بنتلا ليست بشيء.

ص١٨٦

كذلك هذا الحوار:

لتستمر في نزول الطرق.. وعندي شوق الى معرفة من هو الذي استيقظ في هذه الساعة المبكرة. ان من العسير مقاومة اغرائهن حيث ينهضن من السرير وعيونهم تترف بالخطيئة، والعالم لايزال شاباً.

ص١٨٩

ويكشف بريخت هنا عن حيوية الاقطاع وانغماسه في الملذات والشهوات والترف والبذخ على حساب استغلال الشغيلة بابشع صور الاستغلال والاستنزاف مقابل اجور نقدية وعيشى ضنكى وتدهور في الحالة الاجتماعية تماماً.. ان بريخت يستعير من الواقع الشعبي تلك المفردات الحياتية التي تعكس لنا الصورة القائمة لواقع الشغيلة باسلوب جمالي يجعل المتلقي يقف مندهشاً للهوة التي تفضل مابين الطبقتين. ولننظر الى هذا الحوار:

راعية البقر: هذه هي حياتي، اصحو في الساعة الثالثة والنصف صباحاً لازالة الروث من الاسطبل وتمشيط البقر بعد هذا علي ان احلب ثم اغسل جرادل اللبن بالصودا واشياء حامضة. وهذا يحرق الايدي. وعلي بعد ذلك ايضاً حمل الروث وبعد ذلك اشرب القهوة، لكنها قهوة رديئة جداً. واكل قطعة خبز وانام نومة خفيفة، وبعد الظهر اطبخ البطاطس بالمرقة اما اللحم فلا اراه ابد. وفي بعض الاحيان تعطيني المستأجرة بيضة، او اعثر انا على بيضة. وبعد هذا يستأنف نفس العمل اكنس الروث وامشط البقر واحلب واغسل اوعية اللبن وعلي ان احلب ١٢٠ لتر في اليوم وفي العشاء اتناول خبزاً ولبناً ولي الحق في لترين في اليوم لكن اذا اردت اشياء غير هذه فعليَّ ان اشتريها من المزرعة. واحصل على اجازة يوم الاحد من كل خمسة احاد.

بنتلا: وانا عندي مزرعة وطاحونة تجارية وورشة لنشر الاشجار. لكن ليس عندي امرأة! فهل يناسبك هذا ياحمامتي.

ص١٨٧-١٨٨.

لقد حاول بريخت دفع (تناقضات بنتلا) الى الواجهة ليشكل في ذهن المتلقي الصورة الواضحة لطبيعة بنتلا المرفوضة قطعاً من وجهة النظر الانسانية واستطاع بريخت تصيد تلك التناقضات واعطاءها لقمة سائغة الى المتلقي ليعمل بروح النقد والسخرية اللاذعة من هذا الاقطاعي المزدوج الشخصية والمعايير، ففي الوقت الذي يريد بنتلا فيه (بنتلا) امتلاك الشارع والغابات والنساء مندفعاً وراء غروره وتكبره وطغيانه تراه يطالب الاخرين بالتواضع والامتثال للاوامر والقناعة في العيش.. ان الاخلاق لدى (بنتلا) تعني طاعة الاسياد وافناء الجسد في خدمتهم ليس غيره ولننظر هذه الحوارات عندما يذهب (بنتلا) الى السوق لاستئجار العمال.

بنتلا:

- اريد رجالاً اشداء.
- لابأس به. هذا. وقامته مناسبة، لكن اقدامه لاتعجبني.
- انت تحب الجلوس اليس كذلك.

-المهم عندي هو الرجل يكفي الا يكون معوجاً تماماً اما الذكاء فلا احرص عليه ابداً. لأنهم في هذه الحالة يقعدون ويحسبون ماقاموا به من ساعات عمل.

ص١٩٤-١٩٥-١٩٦.

فهذا الحوار الذي يخاطب فيه (ماتي) احد العمال.

ماتي: سأكلمه. سأقول له انك متواضع فهو يحب هذا وانك لست معوجاً.

ص١٩٧

وهذا حواراً اخر يكشف عن عجرفة هذه الطبقة وتكبرها فهذا بنتلا يخاطب سائقه ماتي بروح الكبرياء والعظمة.

بنتلا: خير لك ان تخلع طاقيتك القذرة. وتقف مستقيماً وتجمد فجلاً وانت تفرك في اذنيك غير المعسولتين واجبك ان ترفع عينيك نحو ابنة سيدك كما ترفعها نحو مخلوق من جوهر سام الى هذا العالم .

لم ينس بريخت ان يظهر بين الفينة والاخرى فطنة وذكاء الشغيلة وقد اسبغ على ماتي طابع الذكاء والقدرة على ادارة الامور حتى ان بنتلا كان كثيراً مايبحث معه الامور الخاصة بعمله ومزرعته وهو الذي بذكاءه دبر الحكاية المرتجلة حكاية علاقته بـ (أيفا) من اجل ابعاد

الدبلوماسي عن الارتباط بها ونزولاً عند رغبتها استطاع ان يدير مشهد علاقته بـ (أيفا) الكاذب ادارة ناجحة ليثبت بأن الدبلوماسي طامع باموال ابيها وهو يريد ان يفك ديونه بارتباطه بها:

ماتي: انا اجتهد ما وسعني يا آنسة ايفا. اني اتخيل كل المواقف الممكنة فيما بيننا. حتى اكثرها مخاطرة لاجد حلاً مناسباً.

ايفا: لا، كفَّ عن هذا.

ماتي: حسن. لنترك هذا.

ايفا: اذن ماذا؟

ماتي: اذا كان مرهقاً بالديون الباهضة، اذن لابد ان نخرج معاً من الحمام. لا اقل من هذا. والا فسيجد دائماً تأويلا ليبدو الامر بريئاً مثلاً، اذا اكتفيت بالتهامك بالقبلات فسيقول التي خرجت عن طوري لانني لم اتمالك امام جمالك وهكذا.

ايفا: لا اعرف ابداً متى تمزح. واخشى دائماً ان تسخر مني ومن وراء ظهري. معك لايمكنني ان اكون واثقة مطمئنة ابداً.

ماتي: ولماذا تريدين ان تكوني واثقة مطمئنة؟ العملية ليست عملية استثمار رؤوس اموال. عدم الاطمئنان امر انساني جداً كما يقول السيد والدك. انا احب النساء ولكن بدون ضمانات.

ايفا: هذا لايدهشني منك.

ماتي: انظري انت ايضاً لست ضعيفة الخيال.

ايفا: قلت فقط انه معك لايعرف الانسان الى أي شيء تريد ان تصل.

ماتي: كذلك مع طبيب الاسنان لاتستطيعين ان تعرفي الى أي شيء يريد ان يصل حين تجلسين على كرسيه.

ص٢١٧-٢١٨.

ولقد اسبغ بريخت على (اليد) بعداً جمالياً اخر، ليؤكد بأن اليد كعضو انسانية قادرة على ان تنجز الاعمال وبمهارة وانه لابديل لليد على الرغم من وجود الآلة وكأنه يريد ان يعبر بشكل مجازي عن قوة العمل التي لاغنى عنها في المصانع وفي الورش وان بدونها لاتستقيم الحياة ولننظر المحاورة بين ماتي وايفا واستعداداتهما للذهاب في نزهة لصيد السمك.

ايفا: لكن لم تحضر الادوات.

ماتي: سنمسك بها بايدينا، فهذا اجمل، وساريك هذا.

ايفا: لكن بالادوات يكون الامر اسهل.

ماتي: كنت هناك انا والخادمة والطباخة منذ مدة قليلة وقد استعملنا ايدينا وكان ذلك جميلاً وتستطيعين ان تسأليهما انا بارع وانت؟ كثير من الناس لهم في كل يد خمسة ابهامات

صحيح ان الحلازن سريعة والحجارة ملساء لكن الجو صاف ولايوجد سحاب كثير فقد رأيت السماء.

ص٢٣٣-٢٣٤.

ان الصراع بين الآلة واليد صراع بين ما هو اصم وبين ماهو حي ينبض بالحياة بين من هو مستغل (بكسر الغين) مالك الآلة وبين من هو مستغل (بفتح الغين) لايملك الا عمله، ان الصراع بين اليد العاملة وبين مرؤوسيها اصحاب الآلة والمال..

لقد حقق بريخت نجاحاً باهراً في التعبير عن افكاره وعقيدته في الحياة بأن وظف الازدواجية المفترضة لشخصية (بنتلا) فاستطاع من خلالها ان يعبر عن الهموم والمشكلات التي تتعلق بالشغيلة وكأنه يريد ان يقول هذه الحكمة: (من فمك ادينك) فهو لم يشأ ان يصبغ على النص روح الد عابة والمباشرة القّيمة بل استطاع ان يخرج افكاره ويعبر عنها بشكل غير مباشر ومقبول وممتع من خلال (بنتلا) الاقطاعي الذي يعرف الحق ولكن ضرورة وجوده كمستغل تستدعيه ان ينحرف عنه ولنرى حواره مع ماتي الذي يعبر عن فهمه للاسباب التي دعت مرؤسي (ماتي) السابقين لطرده من العمل.

بنتلا: فاهم! انت فقدت شغلك لسبب واحد لأنهم كانوا يقترون في طعام الذي يشتغلون عندهم.

ص١٦٦.

ان (بنتلا) يدرك ان الناس كافة باستطاعتها العيش بسعادة وامان اذ لايتطلب الامر ذلك التهالك والتطالب على المطامع التي تستدعي الحاق الضرر بالاخرين واستغلالهم بشكل فاحش فرغيف واحد يكفي الجوعان كما يقال وان لايملك الانسان شيئاً افضل من ان يملك اشياء فاذا امتلك الاشياء استدعى الحفاظ عليها والحفاظ على الاشياء يكلف الانسان راحته وسعادته ولننظر الحوار:

بنتلا: لا اريد ان املك شيئاً، وافضل هذا. ان النقود بلاء اعلم هذا وحلمي الا املك شيئاً وان اذرع فنلندة الجميلة على قدمي او بعربة صغيرة ذات مقعدين. ولن يرفض الناس اعطاءنا قطرة صغيرة من البنزين. ومن وقت لاخر، حين نكون متعبين يقيم المرء في فندق مثل هذا. ويكسب المرء ثمن كأسه بشق الخشب وهذا امر سهل بالنسبة اليك تستطيع انجازه بيدك اليسرى.

ص١٧٠.

انها شاعرية البرجوازية التي تحلق في عالم البساطة الرومانسي الذي لايمكن لها ان تحققه لانها تسربلت بالخطيئة كما يقول (بنتلا).. انه التطلع الى ذلك العالم الذي فيه الامان والسعادة مبذولان ولكن انى يتحقق ذلك (الملك عقيم) ومن الصعب للبرجوازية ان تتخلى عن

مواقعها التي حققتها.. فكيف لاقطاعي مثل (بنتلا) ان يحمل الكرباج بيد وورده بيضاء في اليد الاخرى انه صراع الاضداد ولابد لاحد طرفي الصراع من الانتصار.

لطالما بحث الأُجراء عن حريتهم المستلبة، ولطالما سعوا الى التشبث بالخيوط التي تخلصهم من عبوديتهم واذلالهم، فهم بشر على اية حال ومن حقهم ان يعيشوا احراراً وان يعبروا عن معتقداتهم وآمالهم. لقد حاول بريخت ان يعبر عن توق هذه الشرائح الاجتماعية الى الانعتاق من الظلم والاستغلال الذي فرضته عليهم السلطة الاقطاعية، على الرغم من انها لجمت افواههم بيد من حديد ولننظر الى حوار ماتي:

ماتي: وانا حين اتكلم مع سادتي لا اقصد ان اقول شيئاً على الاطلاق وليس عندي أي رأي لانهم لايحتملون هذا من المستخدمين عندهم.

ص١٧٨-١٧٩.

ولننظر الى حوار العامل الذي يريد (بنتلا) استئجاره وحال المدارس في تلك الفترة وكيف ان الاصرار على التعلم، اصبح هاجس هذه الطبقة لتتخلص من عبوديتها.

العامل: كيف حال الشغل في بنتلا.

ماتي: متوسط. اربعة لترات لبن في اليوم.

وهذا حسن. كذلك هم يعطونك بطاطس بحسب ما قيل لي والغرفة ليست كبيرة.

العامل: وكم المسافة بينها وبين المدرسة؟ ان عندي بنتاً.

ماتي: مقدار ساعة وربع مشي.

العامل: هذا ليس شيئاً اذا كان الجو جميلاً.

ماتي: لكن في الصيف لا

ص١٩٦-١٩٧.

لقد قلنا ان بريخت كان يهزأ من عالم البرجوازية ورموزها ومايدور في صالوناتها ومآدبها من حياة لاروح فيها، حياة ملؤها الفضائح والخزي والادعاء والزيف.. انهم كذابون ومتحذلقون وطماعون، فسعى الى تذويق المتلقي بطعوم هذه الطبقة كاشفاً حقيقتها لنبذها من فيه ويتخذ منها موقفاً فكرياً جاداً وهكذا كان الحال مع الملحق الدبلوماسي ولنر الحوار:

بنتلا: قل لي هل وزيرك عازم حقاً على الحضور الى بنتلا لشهود حفلة الخطبة.

الملحق: لقد وعدتني بذلك وعداً صريحاً. لقد صار ممتناً لي منذ ان عرفته بال لهتن اصحاب المصرف العام للتجارة ذلك انه يهتم بالنيكل.

بنتلا: اود ان اتكلم معه.

الملحق: انه يعزني، كل الناس يقولون هذا في الوزارة. وقد صرح لي قائلاً: أنت.. انت يمكن ارسالك في أي مكان انت لاتفشي سر انت لاتهتم بالسياسية. وهو يعتقد انني ممثل دبلوماسي كفء جداً.

بنتلا: انت رجل حصيف رصين يا اينو وسيكون من اعجب العجائب الا تحصل على مناصب دبلوماسية رفيعة. لكن لاتنسَ حضور الوزير حفلة الخطبة فأنا احسب حساباً قوياً لحضوره.. وعلى هذا يتوقف تقديري لتقديرهم اياك.

الملحق: بنتلا، فيما يتصل بهذا اطمئن تماماً. عندي حظ دائماً بهذا يضرب المثل في الوزارة. اذا فقدت شيئاً عثرت عليه دائماً ابداً.

ص٢٢٠-٢٢١

لقد تعرض بريخت الى المؤسسات الاقطاعية في (بنتلا وخادمه ماتي) بروح النقد والسخرية ليعبر عن خواء هذه المؤسسات سواء ما تعلق منها بالتعليم وتدني رواتب المدرسين بمقابل ما يبذل من جهد، او مقدار الفائدة التي تستحصل من العملية التعليمية وكذلك تعرض المؤسسات الاعلامية التي تقف وراءها السلطة البرجوازية التي خنقت حرية الرأي والتعبير، فما فائدة الصحافة عندما تكون صنيعة للنظام، وفائدة الكلمة المكتوبة ان لم تعبر عن هموم الناس هكذا يستمر بريخت في نقده اللاذع لهذه المؤسسات ومعطياتها العقيمة، ولندع الحوار يبين ذلك:

ماتي: (يخاطب فينا الطباخة) انت تفكرين في المدرس؟

فينا: ليس بيني وبينه شيء. لقد ابدى عن لطف واراد تعليمي واعارني كتاباً.

ماتي: يا للخسارة! انه يتقاضى اجراً ضئيلاً لقاء التدريس. أنا اتقاضى ٣٠٠ مارك، والمدرس يتقاضى ٢٠٠، صحيح انه يلزم ان اعرف خيراً منه، فلو ان المدرس لايعرف شيئاً ابداً، فأسوأ مايمكن ان يحدث هو انه يوجد احد في القرية قادر على قراءة الجريدة. وفي الزمان الماضي كان هذا تخلفاً. اما اليوم فما الفائدة في قراءة الجرائد؟ ليس فيها شيء بسبب الرقابة. بل اذهب الى ابعد من هذا وأقول لو الغوا كل المدرسين في المدارس، فلن تكون هناك حاجة الى الرقابة وستوفر الدولة مرتبات الرقباء.

ص٢٢٩-٢٣٠.

ان بريخت يحصل من الطبقة الكادحة المعادل الموضوعي لاستمرار الحياة، وعلى جهدها تتوقف حركة ماكنة الحياة، وان لاغنى عنهما، ولولاهما لما قامت المصانع ولازرعت الارض

ولا ازدهر العمران.. ومع ذلك ترى البرجوازية لاتهتم بالوسائل الكفيلة بتطوير حياة الشغيلة وتحسين ظروفها ولنتابع حوار ماتي:

ماتي: اما انا فاذا تعطلت بي السيارة في الطريق، فأن هؤلاء السادة سيخوضون في الوحل ويسقطون في الخنادق سكارى ميتين.

ص٢٣٠.

لقد اولى بريخت نداءات الشغيلة بتحديد ساعات العمل حيزاً مهماً في هذا النص وطالب بعدم استنزاف طاقتها.. هذا الاستنزاف الذي سيؤدي الى تدمير هذه القوة البشرية من اجل ان تمتلأ جيوب حفنة من الرأسماليين بالاموال ان فائض قيمة العمل يعني ارباح للرأسمالي ولنتابع الحوار.

القاضي: (مخاطباً ماتي، يسمع دق ناقوس من الداخل) تستطيع ان تذهب لترى؟

الا اذا ذهبنا ونبهانهم الى ان الناس ها هنا حريصون على اليوم ذي الساعات الثماني؟

ايفا: (تدخل وتخاطب ماتي) لقد دققت الجرس هل انت مشغول؟

ماتي: انا! لا ... عملي لايستأنف الا غداً صباحاً في الساعة السادسة.

المسرحية ص٢٣٢.

ويستمر بريخت في استعراض الفساد الذي يحكم مؤسسات النظام الاقطاعي وكيف ان الضرائب باهضة على الشعب، وان الحكومة تطيل في تجنيد الرجال في الجيش وان لا وفاق حتى في المؤسسات العسكرية للسلطة ولننظر حوار (أما المهربة) وهي تخاطب المحامي:

إما المهربة: الا تستطيع ان تملأ استمارة الضرائب الخاصة بي وان تكبح جماح المراقبين وانت يامن تحسن الكلام حاول ان تجعل زوجي لايبقى طويلاً في الجيش، انه ليس على وفاق مع العقيد، وانا لا استطيع بمفردي ان افلح حقل البطاطس. وحاول ان تجعل البقال حين يحسب السكر والجاز لايغشني!.

المسرحية ص٢٤٣.

ولم يتغير موقف بريخت من الكنيسة والقساوسة الذين جعلوا من انفسهم اوصياء على الناس في حين لم يقدموا لهم شيئاً يذكر يخفف من معاناتهم وبؤسهم، بل على العكس ان الكنيسة تدعم اصحاب المال اينما كانوا وهي نزعة الى المتحررين الذين يطالبون بتحسين ظروف الشغيلة خطر لابد من اجتثاثه ولذلك نزعة المجتمعات الفقيرة زهدت في الكنيسة وما عادت ايام الاحاد تشكل اهمية لدى عامة الناس.

ولم يفت بريخت ان يسخر من الكنيسة ودعواها الناس متساوون امام الله ولكنهم امام القوانين التي وضعتها البرجوازية غير متساويين انه يسخر من روح التناقض هذه التي تشكل

البناء الهرمي لسلطة الكنيسة ولننظر الى الحوار الذي يتحدث فيه ماتي مع راعية البقر وأما المهربة اللاتي حضرن حفلة الخطبة بناءاً على الدعوة التي وجهها لهن (بنتلا) في حالة من حالات سكره بقصد ان يخطبهن لنفسه.

ماتي: ستجلس ايضاً مع القسيس فماذا ستعلن له؟

راعية البقر: سأقول: "الان سيكون عندي وقت للذهاب الى الكنيسة يوم الاحد اذا اردت ذلك".

ماتي: هذا كلام قصير على مائدة طعام.. انا سأضيف لك. "ياسيدي القسيس اليوم (ليسو)، راعية البقر تأكل في صحن من الخزف وهذا امر يجب ان تسر له بالغ السرور لانه مكتوب انها امام الله الجميع متساوون، فلماذا لاتكون كذلك امام السيد بنتلا؟ وحين تصبح ربة الضيعة فكن واثقاً انها ستحسن معاملتك وستحصل على بعض زجاجات من النبيذ الابيض في عيد ميلادك؟ وهكذا ستستطيع ان تواصل الكلام بفصاحة عن عليتين وانت على المنبر، وهن لن تحتاج بعد ذلك الى حلب البقرات في اسفل السافلين.

المسرحية ص٢٥٠.

ولنر هذا الحوار يفصح فيه القسيس عن الحقيقة:

القسيس: من النادر العثور على ايمان صادق لايجد المرء غير الشك، وعدم الاكتراث حتى ان المرء قد اصابه القنوط من حال شعبنا. ولقد حاولت ان ادخل في رأسهم انه بدون الله لايثمر التوت ولكنهم يجدون هذه امراً طبيعياً: ان تنتج الطبيعة ثمارها وهم يلتهمون هذه كما لو كانت حقاً مفروضاً لهم. ولابد ان تعزو عدم الايمان هذا الى كونهم لايذهبون الى الكنيسة ويتركونني اعظ امام مقاعد خالية.

المسرحية ص٢٥٩.

واضح ان بريخت يحاول ان يسبغ فكره المادي على عامة الشعب عندما يرى خروج الثمار امراً طبيعياً ليس له علاقة بالمشيئة الالهية، ولقد برز بريخت الابعاد (التعاطفية) في شخصياته حتى ولو كانت هذه الشخصيات تقف في الموقف المضاد من حركة التاريخ والانسانية ولم يهمل بريخت شخصية (بنتلا) من ان يلبسها لبوس العاطفة في حالات السكر.. ليقول لنا ان هؤلاء مع كونهم مستغلين وجشعين واعداء للانسانية ولكن مع ذلك فتفرز معطيات انسانية نقية ولكنها على اية حال لاتبقى ثابتة سرعان ماتزول المصالح الذاتية والصراع من اجل المكاسب والاثراء على حساب الغير. ونتابع هذا الحوار الذي يخاطب فيه (بنتلا) تابعة (ماتي)

بنتلا: انظر كم قلبي طيب.. ذات مرة انتشلت بعراناً من الطريق ووضعته في الغابة حتى لايطأه احد، وواضح انه هذا من جانبي فيه شيء من المبالغة، ولقد جعلته يصعد على عصا..

وانت ايضاً قلبك طيب.. انا المح هذا فيك.. وانا لا احتمل ان تكتب "أنا" بحرف (أ) كبيرة هذا يستحق الضرب وهناك ملاك كبار يأنفون من تقديم الطعام الى المستخدمين عندهم اما انا فبودي الا اقدم الى رجالي الا اللحم المحمر.

ص١٦٢-١٦٣

انهم ناس هم الاخرون، ويحبون ان يأكلوا من اطايب الطعام مثلي تماماً. وهذا حقهم الاتعتقد هذا.

المسرحية ص١٦٢-١٦٣.

ان (بنتلا) يدرك ان الانسان لاينبغي يستهان ويستباح كبرياؤه وكرامته، وان لايتعامل معه كسلعة تشتري في السوق، فالانسان ظاهرة عظيمة في هذا الوجود ينبغي الاهتمام بها واعطاؤه الدور الفعال ليكون مؤثراً وفعالاً في خدمة الانسانية والرقي نحو الكمال ولننظر الى الحوار الذي يخاطب فيه (بنتلا) الشغيلة الذين انتدبهم للعمل معه.

بنتلا: (مخاطباً الخادمة) هاتي قهوة اخرى. او بالاحرى هاتي كنكة قهوة كبيرة. وسنصب لانفسنا بانفسنا، انا لا احب سوق الاستخدام هذه. حين اريد شراء خيول او ابقار، اذهب الى السوق مستريح البال أما فانتم رجال! وتباعون وتشترون كالسلعة في السوق؟ ينبغي ان لايكون هذا.

المسرحية ص١٩٩.

وهاهو (بنتلا) يسقط الحواجز بينه وبين عماله ومستخدميه، انها حالة الصحو الحقيقية التي يهتف بها الضمير الانساني لبلوغها وتحقيقها، تستطيع ان تقول ان بريخت اراد احداث الدهشة عندما نرى ان سكر (بنتلا) هو الصحو بعينه وصحوه هو السكر بعينه ان (بنتلا) يتدفق عاطفة ورأفة... انها مقابلة تضادية استطاع بريخت ان يمررها الى عقل المتلقي بشكل مستساغ ومقبول وطبيعي من دون تكلف... وهاهو يعتذر الى (سوركلا) الناشط الثوري الذي سبق ان طرده في صحوته ولنر هذا الحوار:

بنتلا: اول شيء اريد ان افعله هو ان اتقدم السك ياسور كلابا لاعتذر لك انت ولاسترك واريد ان اطلب منك ان تذهب لانصار اولادك الاربعة جميعاً كي اعبر لهم بشخصي عن اسفي على ما اصابهم من جزع وقلق بسبب غلطتي انا بل ان (بنتلا) يغضب لمعاملة الحيوان معاملة سيئة، وان الرفق به من علامات التحضر، وان العطف عليه من الضرورات الانسانية (ضرورة المعايشة) مع الحيوان بسلام ورفق.

بنتلا: انا لا احتمل اساءة معاملة الحيوان

المسرحية ص٢٠٨

وفي حالة السكر لايتوانى (بنتلا) من اسباغ المزيد من العاطفة. على ابنته (ايفا)، ويعني كثيراً في تهيئة الزوج الصالح لها ونرى الحوار الذي يخاطب فيه (ماتي) (ايفا) ابنة (بنتلا):

ماتي:

انه لايفكر الا في سعادتك يا انسة ايفا

وقد لمح لي بهذا هو نفسه. حينما يكون سكران.

او لنقل حينما يفرط في الشراب لايدري بعد اين سعادتك انه يتبع عاطفته.

ص٢٣٦

وفي الوقت الذي يبحث فيه (بنتلا) عن رجل مناسب لابنته، تتطلع الكثيرات من نساء (فستلند) الى الارتباط برجل، ولقد كانت فرصة ذهبية تلك التي عرضها (بنتلا) في حالة من حالات سكره على مجموعة منهن لخطبتهن فصدقنه وجئنا منها على نار للارتباط به مثل (أما المهربة) و (راعية البقر) و (فتاة الصيدلية) و (عاملة التلفون). ان بريخت يعبر بشكل واقعي عن المعاناة العاطفية تلك التي يعانين منها هؤلاء النسوة وحاجتهن الماسة الى الزوج. فلقد اراد بريخت ان يسوغ هذه القيم العاطفية بشكل يجعل (المتلقي) يأسف لغياب فرص الزواج عن هذه الشرائح الاجتماعية التي تعاني من الوحدة وصعوبة تحقق الزواج في الظروف الاقتصادية التي كانت تعيشها (فنلندة) حينذاك. ولننظر الى هذه الخطيبة المزعومة (عاملة لتلفون) وهي تعبر عن عشقها لـ (بنتلا):

عاملة التلفون: لا اعرف صوته بدقة، لكن ربما كانت الظروف تغيرت. ثم كان هناك وجهه. وجه لطيف. وكأنه جالس في سيارته. وكان سنا الفجر يلوح على محياه.

المسرحية ص٢٤٤.

ولننظر الى هذه المشاجرة بين الخطيبتين

اما المهربة: انا المخطوبة لا انت. وقد تمت خطبتي بالخاتم وقطرة الخمر ايضاً.

ماتي: كلتاكما من كوركلا؟ في ذلك البلد يبدو لي ان المخطوبان ينبتن كالفطر في شهر مارس.

راعية البقر: لكني انا (ليسو جكرة). وهذا السيد هو خطيبي حقاً. واستطيع اثبات ذلك وتشير الى (عاملة التلفون) وهذه ايضاً تستطيع اثبات ذلك فهي الاخرى خطيبته.

اما المهربة وعاملة التلفون: (معاً) نعم، نحن نستطيع اثبات ذلك، نحن الاربعة خطيباته

المسرحية ص٢٤٥-٢٤٦.

ولم تكن لازمة (بريخت)-حب الوطن ببعيدة عن نصيبها في هذا النص فعلى الرغم من ازدواجية (بنتلا) الواضحة نجده هاهنا يعتز بارضه ووطنه ويجد ان لامثيل لوطنه في الدنيا فنراه يتدفق عاطفة في وصف ارجائه. ولننظر الحوار:

بنتلا: اين توجد سماء مثل سماء تفستلند؟ ويقال ان السماء في اماكن اخرى اكثر زرقة، لكن الغيوم هاهنا تتحرك على نحو اخف، والرياح الفنلندية ارق هبوباً، لا اريد ازرق آخر، حتى لو خيرت. وحينما يطير البجع البري من البرك ولاجنحته ازيز، فهذا هذا ليس بشيء لاتسمع مايقال عن البلاد الاخرى، ياماتي، ولا اصابتك خيبة أمل. ابق في تفستلند، هذه نصيحة غالية اسديها اليك.

المسرحية ص٣٠٤-٣٠٥.

وفي هذا الحوار نراه يفيض عاطفة وحباً لوطنه الذي لايرى وطناً سامياً غيره.

بنتلا: هيا ، غنّوا: الا تحبون وطنكم.

(الجميع ما عدا ماتي يغنون)

-امواج رُينا العزيز

-تقبل الرمل الابيض.

بنتلا: ايه يا تفستلند، ايتها الارض المباركة: سماؤك وبحيراتك، وشعبك وغاباتك.

المسرحية ص٣٠٨.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١- تعد اراء بريخت في المسرح تغييراً جذرياً في الشكل الايهامي للدراما التقليدية، بحيث عكس اسلوبه الجديد للواقع المعاصر على الاسطورة التاريخية، وعمل بريخت على توظيف الاستعارات من مسرح الشرق لابتداع الشكل الجديد ذي المضامين التي تتلائم مع واقعية الانسان المعاصر ومعاناته.

٢- طرح المسرح البريختي الدعوة الى كسر المدرك العام (المألوف) ومناقشة مايجب ان يكون عليه الانسان وفق نظام جديد دون الولوج في عالم الدعاية والمباشرة.

٣- وضع بريخت معالجة لنهايات مسرحياته مفتوحة تاركاً للمتلقي حلولاً نابعة من صميم فكره للتوصل الى الاستنتاج والانتماء الى الموقف الجمعي.

٤- اكد بريخت على زوال الرأسمالية كنظام اجتماعي متناقض مثال ذلك مسرحية (طبول في الليل) و (رجل برجل) كما جعل الحاضر جزءاً من الماضي وسلط الضوء على التناقض المادي بين المال والمعرفة ويظهر جلياً في مسرحية (كثافة المدن) اضافة الى انه تخلى عن الاتجاه (النتورالي) للتخلص من قيود الشكل الكلاسيكي والبناء التقليدي للاحداث كما عمل على خلق مسافات تبعيدية بين الجمهور والحدث الدرامي.

٥- كسر مفهوم الايهام بالتجسيد وجعل الممثل (الراوي) يواجه الجمهور متحدثاً لهم وجهاً لوجه عن طريق السرد وتحديد اسئلة مباشرة للمتلقي.

٦- وظف مفهوم (التغريب) كوسيلة لتنشيط الموقف الدرامي من خلال الخروج عن المألوف وكسر المدرك والاتيان بمدرك جديد يتناسب تناسباً طردياً مع افكاره وايديولوجيته.

٧- سعى بريخت الى ضرورة ايجاد تعبير فني يتسم بالحركة الجدلية للحياة الواقعية يعبر من خلاله عن آمال الجماهير والنظر الى القيم الانسانية بتفكير عقلي حسي.

٨- خلق مسرح تعليمي ثوري يعمق القيم الاخلاقية والتربوية والوطنية لدى المتلقي.

٩- توظيف الملحمية كشكل او وعاء لايصال مضامين مسرحه التعليمية.

١٠- سعى بريخت الى استخدام المادة التاريخية والباس لبوس الفهم المعاصر للتاريخ وبما ينسجم مع الواقع الاجتماعي ومجريات العصر.

١١- استهدف بريخت ابراز التناقضات وصراع الاضداد وتوضيح مقاصد السلطة وظلمها من خلال الجدل النقدي والتناقض والازدواجية لشخصيات ابطاله.

١٢- جعل بريخت وظيفة المسرح ان تجد الجماهير متعتها وتسليتها في مشكلاتها الكبرى المعروضة على المسرح وذلك بتنظيم ذاتها وحياتها واثارة رغبتها في التعبير بمجادلتها ومحاورتها وتثوير وعيها لتساهم بشكل ارادي بتغيير مصيرها.

١٣- اراد بريخت ومن خلال مسرحه اقامة نظام عالمي انساني من خلال تطبيق مضامين قيم الطيبة والعدالة والكرم والمعاشرة والايثار واللطف والرقة والمساعدة ونكران الذات والتسامح والاستعداد للتضحية.

الدراسات السابقة

دراسة جميل نصيف التكريتي

دراسة الدكتور جميل نصيف (الجذور الاجتماعية للمسرح الملحمي عند بريخت) والتي نشرت في مجلة الاكاديمي الصادرة عن كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد، وفي عددها الثالث عام ١٩٧٨ وقد تضمنت الدراسة مايميز المسرح الملحمي كظاهرة حضارية عن غيره من المراحل المسرحية وكيف ان المسرح الملحمي يتفرد بين جميع المراحل بارتباطه بواقع الحياة الاجتماعية وبالعالم ارتباطاً يستند الى نظرة علمية دقيقة، وموضوعة صارمة، كما تضمنت الدراسة توظيف بريخت للدراما من اجل اعادة تربية كل من الممثل والمشاهد في ان واحد لانجاح عملية التغيير واعادة البناء وهنا يكمن الهدف النهائي الذي يرمي اليه بريخت من وراء نشاطه الابداعي، الذي يتطلب تبصير المشاهد بوسطه الاجتماعي ثم تعريفه بطبيعة القوانين التي تتحكم بهذا الوسط، وبحياة هذا المشاهد على حد سواء. ومن هنا يلتقي بحثنا مع الدراسة كون المسرح الملحمي له وظيفة اجتماعية كما له وظيفية تعليمية تربوية من خلال المنهج الملحمي الذي اكده برتولد بريخت.

دراسة سلام مهدي الاعرجي

وقد تمثلت دراسة الباحث سلام مهدي الاعرجي (كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي) وهي رسالة تقدم بها لنيل شهادة الماجستير في التمثيل المسرحي، وقد جاءت الدراسة في بابين ، الباب الاول يقع في ثلاثة فصول يتناول الفصل الاول دراسة النص البريختي من خلال عناصر بنائه الدرامي، فيما تناول الفصل الثاني دراسة المخرج من وجهة نظر المنهج البريختي، والفصل الثالث دراسة للمثل من وجهة نظر المنهج البريختي من حيث التقنيات وطريقة بناء الشخصية والباب الثاني جاء في ثلاثة فصول، الفصل الاول تناول النص المسرحي العراقي المتأثر بالمنهج البريختي، والفصل الثاني كرس لدراسة اثر منهج بريخت على المخرج العراقي اسلوب عمل وعلاقات من خلال النص البريختي نفسه، وقد ركز الباحث فيي اعمال (د.عوني كرومي) على اولى اعماله البريختية لمعرفة مدى تطوره في استيعاب منهج بريخت.

وفي ضوء ماتقدم، فأن الباحث يرى ان اختلافه مع هذه الدراسة من حيث الهدف والمشكلة وفي طريقة تناولنا للمرجعيات المسرحية والفكرية والفلسفية، وتأثر بريخت بهذه المرجعيات وبدراسة تقابلية، كما تناولنا ايضاً ابرز المنظرين والمسرحيين التي تأثر بهما بريخت وأفاده فنه من تجربتهما المسرحية وفق منظوره الخاص، فضلاً عن ان بحثنا قد تضمن دراسة موضوعية لمراحل بريخت المسرحية وقد افردنا المرحلة التعليمية في مبحث خاص وما تضمنته هذه المرحلة من ابعاد تعليمية وتربوية، يضاف الى ذلك ان الباحث سلام قد اقتصرت دراسته بتناوله النصوص البريختية المعدة او المعرقة وباسطر معدودة واقصد (البيك والسايق) و (دائرة الفحم البغدادية) وبالوقت الذي تناولتها كعينات رئيسة وقمنا بتحليل النصوص بحواراتها كي نستطيع وضع الاستنتاجات وقد اختلفنا بالرأي مع الباحث سلام فيما ذهب اليه بتنظيمه بعض وجهات النظر للنقاد حول النصين.

خلاصة القول باختلافنا مع الباحث سلام وعلى الرغم من تناولنا بعض العناصر التقنية الذي لابد لكل باحث يتناول بريخت بتوضيحها، فأن الباحث قد ركز على هذه التقنيات والعناصر الفنية لسهولة تفسيرها، ومن وجهة نظرنا وكي نحاول تفسير اعمال بريخت وتقنياته الفنية لابد من الاستهداء بفكر بريخت وباعماله النظرية ومن ثم يسهل علينا تفسير اعماله الفنية.

دراسة فؤاد علي حارز الصالحي

حدد الباحث فؤاد علي حارز الصالحي في اطروحته لنيل شهادة الدكتوراه الموسومة (الملحمة في النص المسرحي العربي) اهداف بحثه بانها تتركز في تشخيص وتحديد حركة نسق المظاهر الملحمية وكيفية اشتغالها في وحدات النص المسرحي العربي. وقد عمد الباحث الى تشخيص ودراسة التداخلات الفنية تقنياً في الانواع الاوربية، ودراسة اماكن وجودها وملامحها الملحمية والى كيفية اشتغالها في بنية النص المسرحي وكذلك الخطاب المسرحي (العرض). اضافة الى محاولته الجادة في تعرف طريق توظيف الوصف بوصفه صفة سردية والاساليب الخاصة به في حدود بنية النص المسرحي، وبذلك جمع الباحث في دراسته هذه بين الاساس المنطقي والتركيبي في منهجه البنيوي، وهو المنهج الذي يدرس ظواهر الاشياء عموماً من وجهة نظر البنية بوصفها مجموع العلاقات الانسانية، الشكلي، المكونة لوحدة الموضوع، وفي ضوء ماتقدم، فأن الباحث يرى ان اختلافه مع هذه الدراسة يكمن من حيث المشكلة والهدف والاطار النظري والاجراءات والنتائج. باستثناء دراسة نموذج النص البريختي في ضوء ادوات

دراسة الباحث فؤاد للوصول الى نتائج عملية في تحقيق استيعاب نظري لمنهج المسرح الملحمي.

دراسة رياض موسى سكران

قدم الباحث رياض موسى سكران رسالته الموسومة لنيل شهادة الماجستير (الرؤية الاخراجية لابراهيم جلال في تطبيقات نظرية المسرح الملحمي) وقد تضمن الاطار النظري التعريف بمصادر وفلسفة نظرية المسرح الملحمي واسلوب الاخراج واسلوب التمثيل بالنظرية وبدراسة مقتضبة استطاع من خلالها توضيح بعض مرجعيات بريخت واعطاء صورة عن فلسفته في بعض المبادئ والمفردات المستخدمة في مسرحه مثل مبدأ (التغريب) موضحاً وظيفة المسرح البريختي وما يحققه من قيم واهداف تربوية واجتماعية، وقد جاءت الاجراءات متضمنة تجربة (ابراهيم جلال) في استيعابه نظرية المسرح الملحمي في الرؤية الاخراجية مستعيناً بعينات قصدية من المسرح العراقي.

ودراسة الباحث رياض تلتقي مع البحث الحالي في احد اهدافه المتمثلة بتناول نظرية بريخت وتقديمها كما هي او تطويع النظرية على وفق الثقافة المحلية العراقية وواقع المجتمع وبمقاربة في تناول النص البريختي وما مدى توظيفنا لمضامينه التعليمية والتربوية.

المصادر

قائمة المصادر والكتب

الكتب

١- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، ج٣، ط٢، (مصر: مطبعة مصطفى الحلبي، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م، فصل الواو (باب التاء).

٢- ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري)، لسان العرب، ج١٧، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت).

٣- البستاني (فؤاد اقدام)، منجد الطلاب، ط٥، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٣).

٤- اليسوعي (الاب لويس معلوف)، المنجد في اللغة والاعلام، ط٢، (بيروت: دار الشرق، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٥).

٥- ابن منظور(جمال الدين الافريقي المصري)، لسان العرب، ج١، ج٢، (بيروت: دار لسان العرب، ب ت).

٦- البسيوني (محمود)، اسرار الفن التشكيلي، ط١، (القاهرة: عالم الكتاب، ١٩٨٠).

٧- التورجي (احمد خورشيد)، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

٨- العمبارة (محمد حسين)، اصول التربية التاريخية والاجتماعية والنفسية، (الاردن: دار الميسرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠).

٩- الغزالي (ابو حامد)، احياء علوم الدين، ج١، (القاهرة: ب ت).

١٠- الخبراء (العرب)، الملحمة، الموسوعة العربية الميسرة، ط٢، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧٢).

١١- العتابي (سعد عبد الحسين)، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ط١، (بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١).

١٢- ابراهيم (محمد حمدي)، دراسة في نظرية الدراما الاغريقية، (القاهرة: دار الثقافة والنشر، مطبعة دار نشر الثقافة، ١٩٧٧).

١٣- الراعي (علي)، مسرح برناردشو، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، مطبعة مصر، ١٩٦٣).

١٤- ايفانز (جيمس روس)، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى اليوم، ت: فارق عبد القادر، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩).

١٥- اردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، مطابع اليقظة، ١٩٧٩).
١٦- افانا سبيف (ف.) ، الفلسفة الماركسية موجز مبسط، ت: عزيز سباهي، ط١، (بغداد: مطبعة دار السلام، ب ت).
١٧- الزبيدي (قيس)، مسرح التغيير، (بيروت: دار ابن الرشد، مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٢).
١٨- اصلان (اوديت)، فن المسرح، ت: سامية احمد اسعد، ج٢، (بيروت: مؤسسة ايف للطباعة والنشر، ب ت).
١٩- الاراديس (نيكول)، المسرحية العالمية، ج٥، ت: نور شريف، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة الرسالة).
٢٠- اسلن (مارتن)، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، (بيروت: بغداد، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٤).
٢١- الشيخ (الشتري)، قضاء امير المؤمنين، (النجف: مطبعة النجف، الفصل الاول، ب ت)ز
٢٢- الوردي (علي)، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج١، (بغداد: مطبعة رشاد، ١٩٦٩).
٢٣- الشرقاوي (محمد)، برناردشو والمسرح الاشتراكي، (القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ب ت).
٢٤- بودين (ي روزنتال)، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط١، (بيروت: دار بيروت للنشر، ١٩٧٤).
٢٥- بول (مندو)، المرجع في التاريخ والتربية، ت: صالح عبد العزيز، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩).
٢٦- بروستاين (روبرت)، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي، ط١، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، ب ت).
٢٧- باورز (فويبون)، المسرح الياباني، ت:سعد زغلول نصار، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مطابع دار الكتاب العربي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٦٤).
٢٨- باورز، (فويبون)، المسرح في الشرق، ت: احمد رضا محمد رضا، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب ت).

٢٩- بريخت (برتولد)،مسرحية الاخوة هوراس والاخوة كورياس، ت: سعيد حورانية، ط١، (بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٩).
٣٠- بريخت (برتولد)، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف التكريتي، (بيروت: عالم المعرفة، ١٩٧٣).
٣١- بنجامان (والتر)، بريخت، ت: اميرة الزين، ط١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤).
٣٢- بريخت (برتولد)، مسرحية الام، ت:نيبل حفار، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٥).
٣٣- بريخت (برتولد)، مسرحية رجل برجل، ت: نبيل حفار، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩).
٣٤- بريخت، (برتولد)، مسرحية الانسان الطيب في ستيزوان، ت: عبد الرحمن بدوي، (الكويت: وزارة الاعلام، سلسلة المسرح العالمي، ١٩٧٧).
٣٥- بليزاتيون (كاترين)، مسرح ميرخولد وبريخت، ت: فايز قزق، (سوريا: منشورات وازرة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧).
٣٦- بنتلي، (اريك)، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، ط٢، (العراق، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦).
٣٧- بريخت، (برتولد)، مسرحية شفيك في الحرب العالمية، ت: نبيل حفار، (بيروت: دار الفارابي، مطبعة الرأي الجديد، ١٩٧٥).
٣٨- بريخت (برتولد)، مسرحية بعل، ت: عبد الرحمن بدوي، (الكويت: وزارة الاعلام، سلسلة المسرح العالمي، ٢/٩٤، ١٩٧٧).
٣٩- بريخت (برتولد)، مسرحية طبول في الليل، ت: عبد الرحمن بدوي، (الكويت، وزارة الاعلام، سلسلة المسرح العالمي، ٧٠/١، ١٩٧٥)،.
٤٠- بريخت (برتولد)، الام شجاعة وابناؤها، ت: شفيق مقار، (القاهرة: دار الهلال، العدد (٢٧٥)، ١٩٧٢).
٤١- برادبري (مالكم) وماكفارلين (جيمس)، الحداثة، ت: مؤيد حسن فوزي، ج٢، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠).
٤٢- بودستيك (سبيركن)، عرض موجز للمادية التاريخية، (موسكو: دار التقدم، ب ت).
٤٣- بودستيك، (ياخوت)، عرض موجز للمادية الديالكتيكية، (موسكو، دار التقدم، ب ت).
٤٤- بنتلي (اريك)، الحياة في الدرامة، ت: جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: المكتبة العصرية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٨).

٤٥- بنيت (سوزان)، جمهور المسرح، ت: سامح فكري، (القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤).
٤٦- بنتلي (اريك)، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، ج١، ج٢، (بيروت: مؤسسة ايفا للطباعة والتصوير، ١٩٦٤).
٤٧- بريخت (برتولد)، حياة غاليلية، ت: بكر الشرقاوي، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٣).
٤٨- بريخت (برتولد)، مسرحية اوبرا القروش الثلاث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: مطبعة السعدي، ١٩٧٠).
٤٩- بروك (بيتر)، المكان الخالي، ت: سامي عبد الحميد، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣).
٥٠- بريخت (برتولد)، توارندوت او مؤتمر غاسلي الاقنعة، ت: نبيل حفار، ط٢، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١).
٥١- جارتن، (هـ.ف)، الدراما الالمانية الحديثة، ت: وجيه سمعان، (القاهرة، سلسلة الالف كتاب، مركز كتب الشرق الاوسط، مطابع سجل العرب، ١٩٦٦).
٥٢- جاسكوين (بامبر)، الدراما في القرن العشرين، ت: محمد فتحي، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب ت).
٥٣- جراي (رونالد)، بريخت، ت: نسيم مجلي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢).
٥٤-تريفور، علم النفس التربوي، ت: موفق الحمداني، وحمدولي الكربولي، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩).
٥٥-تشيني (شلدون)، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ت: دريني خشبة، (مصر: مكتبة الاداب، ١٩٦٣).
٥٦-تيلر (جون رسل)، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، ج١، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١).
٥٧- تيلر، (جون رسل)، الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، ج٢، (بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١).
٥٨- ثروت (يوسف عبد المسيح)، الطريق والحدود، (العراق: وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧).
٥٩- ثروت (يوسف عبد المسيح)، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ب ت).

٦٠- ثروت (يوسف عبد المسيح)، دراسات في المسرح المعاصر، (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ساعدت وزارة الاعلام في طبعه، ب ت).
٦١- ثروت (يوسف عبد المسيح)، مسرح اللامعقول وقضايا اخرى، (بيروت: المكتبة العصرية ب ت).
٦٢- حمادة (ابراهيم)، افاق في المسرح الملحمي، (القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨١).
٦٣- حنا (نهى) وطنوس (يوسف)، الموسوعة الثقافية العامة (الفنون)، (بيروت: مطبعة دار الجبل، ١٩٩٩).
٦٤- خشبة (سامي)، قضايا المسرح المعاصر، (العراق: منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، الموسوعة الصغيرة (٤)، ١٩٧٧).
٦٥- خشبة (دريني)، اشهر المذاهب المسرحية، (مصر: وزارة الثقافة والارشاد القومي، مكتبة الاداب، المطبعة النموذجية، ب ت).
٦٦- دوفينيو (جان)، سوسيولوجية المسرح، ت: حافظ الجمالي، ج١ (مصر: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦).
٦٧- دورت (برنار)، قراءة بريشت، ت: جورج الصائغ وماري لور سمعان، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الاسد، ١٩٩٧).
٦٨- رشيد (عدنان)، مسرح بريخت ، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨).
٦٩- رشدي (رشاد)، نظرية الدراما من ارسطو لحد الآن، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب ت).
٧٠- رياض (عبد الفتاح)، التكوين في الفنون التشكيلية، ج١، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٤).
٧١- سيد (خير الله)، علم النفس التربوي الاسس النظرية والتجريب، (بيروت: دار النهضة، ١٩٨١).
٧٢- زوندي (بيتز)، نظرية الدراما الحديثة، ت: احمد حيدر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٧).
٧٣- سكر (ابراهيم)، الدراما الرومانية، (القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي ، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٩٧٠).
٧٤- سكر (ابراهيم)، الدراما الاغريقية، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، ب.ت).

٧٥- صليحة (نهاد)، المسرح بين الفن والفكر، (بغداد: مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٨٥).
٧٦- طاليس (ارسطو)، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، ب ت).
٧٧- طاليس (ارسطو)، فن الشعر، ت: ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧).
٧٨- عدد من الباحثين (السوفيت)، نظرية الادب، ت: جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢)، ١٩٨٠).
٧٩- عيد (كمال)، جماليات الفنون، (بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٦٩)، ١٩٨٠).
٨٠- عاقل (فاخر)، علم النفس التربوي، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٨)،.
٨١-عتمان (احمد)، الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً ، (الكويت: عالم المعرفة، مطابع الرسالة، ١٩٨٤).
٨٢- عبد الحميد (مصطفى)، تيارات حديثة في الادب الالماني، (بغداد: دار الحرية للطباعة، الموسوعة الصغيرة(٧٦)، ١٩٧٨).
٨٣- فيشر (ارنست)، ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١).
٨٤- اوين (فردريك)، برتولد بريخت، حياته، فنه، عصره، ت: ابراهيم العريس، ط١، (بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨١).
٨٥- فيبر (بيتي نانسة) وهاينن (هيوبرت)، برتولد بريخت النظرية السياسية والممارسة الادبية، ت: كامل يوسف حسين، ط١، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦).
٨٦- فارجاس (لويس)، المرشد الى فن المسرح، ت، احمد سلامة محمد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ١٩٨٦).
٨٧-فيشر (ارنست)، الاشتراكية والفن، ت: اسعد حليم، ط١، (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣).
٨٨-فؤاد (كمال) ، الموسوعة الفلسفية المختصرة، (بيروت: دار القلم، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٣).
٨٩- فهيم (محمد ماهر)، فن التمثيل، (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨).
٩٠- فريد (بدري حسون)، عبد الحميد (سامي)، مبادئ الاخراج المسرحي، (الموصل: مؤسسة دار الكتاب للطباعة، ١٩٨٠).

٩١- قطابة (سلمان)، المسرح العربي من اين والى اين، (بغداد: اكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٧٢).
٩٢- مسعود (جبران)، رائد الطلاب، ط١، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٧).
٩٣- مقار (شفيق)، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، (بغداد: وزارة الاعلام، مطبعة الاديب البغدادية، سلسلة الكتب الحديثة (٤٣)، ١٩٧٢).
٩٤- ميلين، (فردب) وبنتلي (جيرالدارياس)، فن المسرحية، ت: صدقي خطاب، (بيروت: دار الثقافة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٦).
٩٥- مكاوي (عبد)الغفار، علامات على طريق المسرح التعبيري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتابة، ١٩٨٤).
٩٦- مرسي (فؤاد)، رأس المال لكارل ماركس، (القاهرة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب ت).
٩٧- ميشال (ليور)، فن الدراما، ت: احمد بهجت فنصة، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٦٥).
٩٨- مرعي (نزار)، المسرح التعليمي، ط١، (بيروت: دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ٢٠٠٠).
٩٩- نزار (سليم)، من المسرح الصيني، (العراق، وزارة الاعلام، سلسلة القصة والمسرحية، ١٩٧٣).
١٠٠- نعمة (عبد الغفور)، الاتجاهات المعاصرة في المسرح، ط١، (البصرة: مطبعة حداد، حزيران، ١٩٧١).
١٠١- هلتون (جوليان)، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، (الشارقة، مكتبة المسرح، منشورات مركز الشارقة، ٢٠٠٠).
١٠٢- هايمن (رونالد)، قراءة المسرحية، ت: مدحي الدوري، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥).
١٠٣- هلال (محمد غنيمي)، في النقد المسرحي، (بيروت: دار العودة ، ١٩٧٥)، ص.١٤٣
١٠٤- هلال (محمد غنيمي)، الادب المقارن، ط٥، (بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٦١).

المعجمات

١٠٥- ابراهيم (انيس) وآخرون، الملحمة، المعجم الوسيط، ج٢، ط٢، (القاهرة: مطابع دار المعارف، ١٩٧٣).

١٠٦- الجلبي (سمير عبد الرحيم)، معجم المصطلحات المسرحية، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٣).
١٠٧- المرزوك (صباح)، معجم المؤلفين العراقيين، ج١، (مخطوط يطبع الان في بيت الحكمة، حرف (ص).
١٠٨- بدوي (احمد زكي)، معجم مصطلحات الاعلام، (القاهرة: دار الكتاب المصري، ١٩٨٥).
١٠٩- جماعة من كبار اللغويين، المعجم العربي الاساسي، (الاروس للطباعة، ١٩٨٩).
١١٠- حمادة (ابراهيم)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١).
١١١- صليبيا (جميل)، المعجم الفلسفي، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ١٩٨٢).
١١٢- عبد النور (جبور)، المعجم الادبي، ط١ (بيروت: دار الملايين، اذار-مارس، ١٩٧٩).
١١٣- علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط١، (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥).
١١٤- عناني (محمد)، معجم المصطلحات الادبية الحديثة، (بيروت: مطبعة لبنان، ١٩٩٦).
١١٥- مرعشلي (نديم) ومرعشلي (اسامة)، الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسيط الصحاح العلامة الجوهري، (بيروت، ١٩٧٥).
١١٦- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج٢،(بيروت: دار احياء التراث العربي، ب ت).

المجلات والدوريات

١١٧- التكريتي (جميل نصيف)، الملحمة والملحمية، مجلة الموقف الثقافي، (بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٣٨)، السنة السابعة، ٢٠٠٢).
١١٨- العطية (جبار صبري)، المسرح الغنائي في العراق، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، العدد(٢٨)، ٢٠٠٠).
١١٩- احمد (فائق مصطفى)، مسرح الحكواتي، مجلة الاقلام، (بغداد: وازرة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، العدد(٣)، اذار، ١٩٨٣).
١٢٠- ابرامز (م.هـ.)، المذاهب الاوربية، ت: عبد الله الدباغ، مجلة الطليعة الادبية، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٢/١)، ١٩٨٩).

١٢١- التكريتي (جميل نصيف)، الجذور الاجتماعية للمسرح الملحمي عند بريخت، مجلة الاكاديمي، (بغداد: جامعة بغداد، اكاديمية الفنون الجميلة، مطبعة الشعب، العدد (٣) السنة الثالثة، ١٩٧٨).

١٢٢- العشري (احمد)، مسرح الاسقاط السياسي، مجلة الفنون، (القاهرة: الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، العدد(٢٤)، السنة(٦)، ١٩٨٥).

١٢٣- الطالبي (يوسف)، المسرح والسياسة بين بريشت وسعد الله ونوس، مجلة البيان، (الكويت: العدد (٣٦٩)، ٢٠٠١).

١٢٤- العماري (لميس)، اهمية بريخت لعصرنا الراهن، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، العدد(١٢)، السنة الثانية، ١٩٧٣).

١٢٥- اوبخفاري (توماس)، دراسات الدراماثورجية المعاصرة، ت: كمال عيد، مجلة الثقافة، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ للنشر، العدد(٣)، ١٩٨٢).

١٢٦- العماري (لميس)، المفاهيم الاساسية لمسرح بريخت، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الاعلام، العدد(١٠)، السنة العاشرة، ١٩٧٥).

١٢٧- المسعودي (عبد الحليم)، الاسطوري والملحمي من خلال تمثلات الفضاء عند ارتو وبريخت، مجلة عمان، (عمان: المملكة الادرنية الهاشمية، العدد(٧٥)، ٢٠٠٢).

١٢٨- آنوي (جان)، مسرحية القبرة.. او جان دارك، ت: محمد القصاص، مجلة السينما والمسرح، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، السنة الخامسة، العدد(٥٥)، ١٩٦٨).

١٢٩- بريخت (برتولد)، الاورجانون القصير للمسرح (٢)، ت: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، مسرح الحكيم، العدد(٢١)، ١٩٦٥).

١٣٠- بريخت (برتولد)، المسرح الملحمي مسرح تسلية.. ام مسرح تعليمي، ت: يسرى خمس، مجلة المسرح والسينما، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، السنة الخامسة، العدد (٥٨)، ١٩٦٨).

١٣١- بريخت (برتولد)، حياته واعماله، ت: نبيل حفار وآخرون، مجلة الحياة المسرحية، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد (٤ و٥)، ١٩٧٨).

١٣٢- بريخت (برتولد)، الموافق والمعارض، ت: مجدي يوسف، مجلة فن وفكر، (بيروت: ١٩٦٨).

١٣٣- بريخت (برتولد)، القائل لا، ت: عزي عبد الوهاب، مجلة المسرح الاردنية، (عمان: العدد (٣-٤)، ١٩٩٢).
١٣٤- بريخت (برتولد)، منطق بريخت في المسرح، ت: احمد الحمو، مجلة الاداب الاجنبية، (دمشق: مطابع الف-باء-الاديب، العدد(٢)، السنة الثانية، ١٩٧٥).
١٣٥- جبرا (جبرا ابراهيم)، المسرح الوجود والحلم، مجلة السينما والمسرح، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، العدد الاول، السنة الاولى، ١٩٨٢).
١٣٦- حمادة (ابراهيم)، مفهوم التغريب في مسرح بريخت، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الاعلام، العدد(٩)، السنة الثانية عشر، ١٩٧٧).
١٣٧- حمادة (ابراهيم)، مفهوم التغريب في مسرح بريخت، مجلة السينما والمسرح، (القاهرة: المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، العدد(٥٧)، السنة الخامسة، ١٩٦٨).
١٣٨- حداد (عزيز)، بريخت في المرحلة المبكرة، جماليات المسرحية والحركة التعبيرية، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الاعلام، مطبوعات وزارة الاعلام، العدد(٩)، السنة السابعة، ١٩٧٢).
١٣٩- سكران (رياض موسى)، اشكالية التغريب والتلقي في فلسفة المسرح الملحمي، مجلة الموقف الثقافي، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد(٣١)، السنة الخامسة، ٢٠٠١).
١٤٠- سوفين (داركو)، المرآة..والدينامو,, بريخت تخطيط لنظريته الجمالية، ت: مجاهد عبد المنعم، مجلة السينما والمسرح، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٨).
١٤١- عتمان (احمد)، قناع البريختية، مجلة فصول، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، العدد(٣)، ١٩٨٢).
١٤٢- علي (عواد)، احتمالات نظام النص.. نظام العرض، مجلة عمان، (عمان: المملكة الاردنية الهاشمية، العدد(٧٠)، ٢٠٠٢).
١٤٣- عبد الحميد (سامي)، الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، مجلة الطليعة الادبية، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، العدد(٣)، ١٩٧٩).
١٤٤- كوبتسكي (ياروسلاف)، عناصر الالتحام في التجربة الشابة بين مسرح الانسامبل البرليني وبرتولد بريخت، ت: عبد الله كمال الدين، مجلة الطليعة الادبية، (العراق: وزارة الاعلام، دار الجاحظ، العدد(٩)، السنة السادسة، ١٩٨٠).

١٤٥- محمد (محمد اسماعيل)، مضمون الشكل في مسرح بريخت، مجلة المسرح، (القاهرة: العدد(١٥)، ١٩٦٥).
١٤٦- هايمان (رونالد)، مقابلة اخيرة مع بريخت، ت: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الاجنبية، (العراق: وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، ١٩٩٧).
١٤٧- ويان (فيليب فورست)، بريخت الآن، ت: ناطق خلوصي، مجلة الاقلام، (العراق، وازرة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد(٥)، السنة السادسة والثلاثون، ٢٠٠١).
١٤٨- يحيى (حسب الله)، الجارية تودد او توارندوت، مجلة الاقلام، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٣-٤)، ١٩٩٢).

المسرحيات

١٤٩- بريخت (برتولد)، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، ت: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، مطبعة مصر، ب ت).
١٥٠- بريخت (برتولد)، السيد بنتلا وخادمه ماتي، ت: عبد الرحمن بدوي، (الكويت: وزارة الاعلام، سلسلة المسرح العالمي، ٣/١١٠، ١٩٧٨).
١٥١- كاظم (عادل)، مسرحية دائرة الفحم البغدادية، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، الفرقة القومية للتمثيل، ١٩٧٦).
١٥٢- الصائغ (صادق)، مسرحية البيك والسايق، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، الفرقة القومية للتمثيل، ١٩٧٣).

الرسائل والاطاريح

١٥٣- الاعرجي (سلام مهدي)، كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
١٥٤- الصالحي (فؤاد علي)، الملحمة في النص المسرحي العربي، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
١٥٥- سكران (رياض موسى)، رسالة ماجستير، (منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

المحاضرات

١٥٦- عبد الحميد (سامي)، المسرح الملحمي، محاضرة القيت على طلبة الدكتوراه، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ١٩٩٦/١٢/٣.
١٥٧- الدليمي (نصيف جاسم)، محاضرة القيت على طلبة الماجستير، كلية التربية الفنية، قسم التربية المسرحية، ٢٠٠٠/٤/١١.

المقابلات

١٥٨- كاظم (عادل)، مؤلف مسرحي، لقاء اجراه الباحث مع المؤلف في دائرة السينما والمسرح بتاريخ ٢٠٠٢/١/١٢.
١٥٩- كاظم (عادل)، مؤلف مسرحي، لقاء اجراه الباحث مع المؤلف في دائرة السينما والمسرح بتاريخ ٢٠٠٢/٦/١٧.

الدراسات

١٦٠- التكريتي (جميل نصيف)، الجذور الاجتماعية للمسرح الملحمي عند بريخت، مجلة الاكاديمي، (بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد الثالث، ١٩٧٨).

المصادر الاجنبية

١٦١- Bertson, Bermard, " Content Analysis" in cardner lindezy (ea.) Hand Book of Social Psychology, Vol. ١, Peading Mass Addison-Wesloy, ١٩٥٩.
١٦٢- Al-Zauidy-Abdul Moursel, How to Find out the theme in drama, Bucharest, ١٩٧٨.
١٦٣- Frolov, dictionary of philosophy, Moscow: progress, publishers, ١٩٨٤.
١٦٤- The New Encyclopaedia Britannice, "Epic" Vol., ٦, Chicago and London, ١٩٧٤.
١٦٥- Willett, John The Theatre of Bertold Breacht, London, Multilane, ١٩٥٩.

١٦٦- Weideli, Walter, The Art of Bertolt Breacht, N.Y.: University press, ١٩٦٣.

١٦٧- Willett, John, Brecht on theatre, London, Eyre Methuen, ١٩٧٤

١٦٨- Cuddon, J.A.A. Dictionary of Literary Terms, London: Perguin Buniy , ١٩٧٩.

١٦٩- Esslin, Martin, Brecht, A Choice of Evils, London: Methan, ١٩٨٠.

١٧٠- Esslin, Martin, Brecht : The Man & His Work, New York, Anchor Books, ١٩٦١.

١٧١- Williams, Raymon, Drama from Ibsen to Breachet, London, Chtto and Winds, ١٩٧١.