مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد5 / العـدد: 2 (2021)، ص 545– 570

المسرح البريختي

BRECHT Theater

سمية كعواش [1]، Soumia Kaouache
[1] جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر، University Hadj Lakhdar Batna
soumiakaouache9@gmail.com
المؤلف المرسل(باللغتين): سمية كعواش، Soumia Kaouache الإيميل: soumiakaouache9@gmail.com

تاريخ الاستلام: 08 /07/ 2021 تاريخ القبول: 04 /10/ 2021

ملخص:

تهـدف الدراسـة إلى الوقـوف علـى جماليـات المسـرح الملحمـي للمؤلـف والمخـرج الألمـاني برتولـد بريخـت، الـذي أدرك أن المسـرح في صـيغته الأرسـطية الكلاسـيكية يتسـم بمواضـيع محافظـة، وتقاليـد جمالية ثابتة، تصبو إلى تكريس الوضع القائم وتغريب الطبقة المقهورة عن همومها الحقيقية.

فنتاجات المسرح البرجوازي تعمل –إذا ما عرضت حياة الناس– على إخفاء التناقضات التي تشق المجتمع، وتوهم بانسجام مكوناته، فتبدو حالة الناس والأشياء في هذه النتاجات بعيدة عن دائرة التغير والتطور، ولأجل هذا سعى بريخت لتقويض الشكل التقليدي للمسرح، وإبداع مسرح ثوري ملحمي، وذلك من أجل تنوير المتلقي ودفعه إلى التغيير عن طريق نشر الوعي السياسي وتنوير الفكر والثقافة، والرفع من المستوى الأدبي واللغوي بشكل ملحمي يهدف إلى إيقاظ المشاعر والتأثير في العقول وتنوير الرأي العام.

كلمات مفتاحية: بريخت؛ الديالكتيك؛ التغريب؛ الملحمية؛ اتجاه كارل ماكس؛ فلسفة هيجل.

Abstract:

The fundamental goal of this study, therefore, is to stand on the aesthetics of the epic theater of the Germany playwriting and director "**BERTOLT BRECHT**" Who has realized that the theater on its classical Aristotelian was thematic about conservative subjects, and aesthetics fixed traditions Which aims to sacrifice the current situation and to throw the real worries of the oppressed class, hence, the productions of bourgeois theater when they represent and show the lives of people; work on hiding the contradictions that divide the society and let others believe that the components of society are united, so the situation of people and

objects in these productions seems quite far from the circle of change and development.

For that reason "BRECHT" sought to remove the ancient shape of the theater and create an epic revolutionary theater in order to push the receiver to change with the spread of the politic awareness, illumination thoughts and culture and raise the literary and linguistic level that aims to awake feelings and influence on minds and illuminate the general opinion.

Key Words: Brecht; dialectic; alienation; trend of Karl MAX; philosophy of Hegel.

مجلة الفكر مجلة الفكر مجلة الفكر

1. مقدمة:

إذا كان الأدب ضربا من ضروب النشاط الإنساني الواعي، فإن طبيعة المسرح تكسبه قدرة أكبر على التأثير في المتلقي، لأن العرض في جانب من جوانبه احتفال يقوم على المشاركة الإنسانية على نحو ينتج تفاعلا قلما نجده في الفنون الأخرى، وقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة فعملوا على توظيفها خدمة للطبقات المقهورة عن طريق المسرح الملحمي بتقنياته الفنية المتعددة، فتجاوز بذلك النموذج الموجود والخطاب السائد لتعرية الواقع، وكشف التزييف الذي جعل من المسرح ممارسة أدبية محاصرة بوظائف اجتماعية غير فاعلية، ومن ثم فضح كل الأدوات التي تعوق هذا الفن وتدعو إلى مصالحة الواقع للحفاظ على الكائن الموجود دون تعميق الرؤية والبحث عن الممكن المحتمل.

مع نشوء المجتمع الحديث وعبر تحولات القرون الحديثة في أوربا، وجد الطموح في المسرح عند العديد من الكتاب وعلى رأسهم "برتولد بريخت" الذي هدف من خلال أعماله إلى تقديم صورة كلية تحيط بأبعاد المجتمع.

ظهر المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتبارا من القرن العشرين، وقد أخذ منحى إيديولوجيا في آن واحد، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوربا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح ذاته شكلا ومضمونا.

وقد نشأت النظرية الملحمية لبريخت بعد تجربة طويلة في الفن المسرحي وبعد ممارسة فن الكتابة والإخراج والتعامل مع فرقته المسرحية، وقد تدرجت من الأشعار إلى التعبيرية فالتعليمية الممزوجة بالملحمية ليصل إلى المسرح ذي البعد السياسي، فأساس المسرح عند بريخت هو تحرير الفن المسرحي من المسرح البرجوازي، ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحريض الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة.

وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى ومتطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على وضع أسسه الأولى في المسرح الملحمي، الذي يتطلب شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطو طاليسي.

كان حب بريخت للتجديد دافعه الأكبر للتخلي عن الأسس المسرحية التي جاء بها أرسطو ووضع شكل جديد هو المسرح الملحمي، وقد ساعده إيمانه الكبير بالماركسية على ذلك، حيث اهتم في

مسرحياته بالحالة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع وثار على النظام البرجوازي وجشعه وطمعه وسحقه للفقراء، وهاجم النظام الرأسمالي وعرى سلبياته، كما تطرق للهوة العظيمة التي تفصل الفقراء عن الأغنياء.

وقد صاغ بريخت مسرحه الملحمي بشكل نظرية متكاملة على مراحل في مسيرته المسرحية، والتي بدأت برفض المسرح الذي أطلق عليه المسرح الأرسطي، بما في ذلك المسرح الرومانسي والطبيعي والتعبيري، واستخدم بريخت العناصر الملحمية بقصد التعليم والدعاية في المسرحيات التعليمية السياسية التي كتبها منها " الذي يقول لا، والذي يقول نعم "، و" القاعدة والاستثناء " عام 1930 ، ومنها توصل إلى صيغة المسرح الملحمي مع " الأم الشجاعة " ، وتخطاها في النهاية مع المسرح الجدلي في "دائرة الطباشير القوقازية " عام 1944، وبريخت لم يعتبر نصوصه المسرحية نماذج منتهية ومتكاملة، وإنما هي نصوص تخضع للتغيير حسب متطلبات العرض المسرحي.

ونظرا للموقف الذي اتخذه ضد الأصول الدرامية العامة للفن المسرحي، لإيمانه بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع لوسائل المسرحية التقليدية، لكنه يراها تتلائم معه أكثر في الوصول إلى أهدافه، فأخترع مسرحه الجديد الذي استخدم فيه وسائل خاصة تمكنه من تحقيق هدفه، هذا الهدف الجديد هو الاحتكام إلى جمهور المشاهدين الذين يجلسون في مقاعد النظارة يتابعون أعماله، فهدفه أن يصدر عن القضية التي طرحها على مشاهده، ما العمل الفني كله، إلا مجرد وسائل مساعدة تساعد الجمهور المشاهد على إعطائه حكمه، فالمسرح عنده وسيلة يقدم من فوقها القضية التي تجري على خشبة المسرح ليست إلا وسائط يلقي بها أمام الجمهور لتعينه على إصدار حكمه الأخير.

2. بريخت مصادر ثقافته ومسرحه:

يعتبر "يوجين برتولد بريخت فريدريش Berthold Brecht Ugene" الذي غير اسمه في وقت لاحق إلى "برت بريشت" ثم استقر على لقب "برتولد بريخت" من أكبر مؤلفي المسرح في القرن العشرين، لا في ألمانيا فحسب بل طبقت شهرته في كافة أنحاء العالم لأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها كانت تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات وكذلك كشف البعد الطبقي للإنسان في المجتمع البرجوازي الأوربي، لذلك عدت مسرحياته من الثورات المهمة في تاريخ المسرح، حيث أثرت بشكل كبير على كيان المسرح العالمي من حيث الشكل والمضمون، وقد تأثرت به أغلب المدارس المسرحية الحديثة حتى يمكن القول أن معظم الحركات المسرحية الحديثة خرجت من تحت عباءته.

ولد "برتولد بريخت" في 10فبراير سنة 1898[1] في أوغسبورغ[2] من "محافظة باير جنوب ألمانيا "، وكان أبوه موظفا بمعمل للورق، ثم لم يلبث أن أصبح مديرا له[3]، وكانت أمه التي أبدى تعلقا كبيرا بها ابنة موظف مدني، وأصلها من منطقة "آخرن" في "الغابة السوداء"، وكان أبوه كاثوليكيا في حين كانت أمه بروتستانتية[4].

التحق "بريخت" عند بلوغه سن السادسة بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه، ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلديته. وبعد انقضاء الأعوام التسعة في الثانوية حصل على شهادة البكالوريا التي أهلته لدراسة الفلسفة والطب في جامعة "ميونخ Munich" عام 1919 [5] ولكنه كان كثيرا ما يسأم من محاضرات الطب، فيعرض عنها للالتحاق بحلقات البحث التي كانت تقام في الجامعة نفسها حول المسرح [6]، لأن حب الفن المسرحي كان قد تمكن منه وملك عليه روحه.

كان بريخت مهتما بالثقافة الألمانية، وكان مغرما بالعزف على الجيـــتار والتوجه إلى الطبيعة، وقد فـــرض بريخت نفسه منذ سنة 1919 وما بعدها كشخصية أدبية، أولا كناقد شرس موهوب الجانب ثم كمسرحي ومؤلف بارع [7].

وبعد انتهاء الخدمة العسكرية كطبيب متدرب في الجيش، تابع دراسته في الطب والتي سرعان ما تركها لأن الأدب استحوذ على اهتمامه في هذه الفترة [8]، ويرى "فريديريك أوين" " أن تجارب "بريخت" الرهيبة في الحرب وهولها سحقت بشكل نهائي تلك الشـــذرات الباقية من الذهنية القتالية التي اتسمت بها كتاباته الأولى" [9].

وحين أدرك "بريخت" الخداع والتضليل اللذان كانت تروجهما الرأسمالية الألمانية لخداع الشباب ودفعهم إلى الحرب، انضم إلى الحرب الديمقراطي الاشتراكي المستقل، وأثناء ذلك أقام علاقة وطيدة مع الكاتب الألماني "ليون فوشتوانغر F.Lionne"، ولعبت هذه العلاقة دورا كبير بالنسبة للكاتب الشاب من الناحية الأدبية، كما نصحه "فوشتوانغر" بالانضباط فيما يتعلق بكتابة المسرحيات.

وعين "بريخت" في عام 1920 مستشارا أساسيا في اختيار المسرحيات في "كمبر سبايد" في ميونيخ والتي كان يوزع وقته بينها وبين مسقط رأسه في "أوغسبورغ"، وعندما توفيت أمه في أول ماي سنة1920 [10]انتقل "بريخت" إلى ميونيخ بصفة نهائية، أين تعرف على الممثل "كارل فالنتين"* C.Valentine المهرج الساخر، والذي أهداه عددا من مسرحياته ذات الفصل الواحد، ومنه بدأ "بريخت" في ذلك الوقت

بكتابة القصص القصيرة ونشرها، الأمر الذي أدى إلى اشتهارها في برلين التي سافر إليها في نهاية سنة 1921 [11].

لقد كان "فالنتين" يصمم اسكتشاته الهزلية ومونولوجاته وأغانيه وفواصله المضحكة بنفسه ويؤديها باللهجات المحلية بمصاحبة الحركة والإيماء، ليمتزج هذا الكل وينصهر في كتلة واحدة تركت أثرا بارزا في نفسية "بريخت".

وبالإضافة إلى "فالنتين" لا بد من الإشارة إلى المؤلف الذي مارس تأثيرا كبيرا على "بريخت" وهو "فرانك ويدكند F. Wedekind الذي أهدى له "بريخت" أول نصوصه النثرية.

"وبعد سطوع نجم "بريخت" في ألمانيا، التحق بمسرح "دويتش تياتر" ببرلين، ليشغل منصب "دراماتورج" ويكلف بمراجعة وإعداد نصوص مسرحية للعرض" [12]، وأثناء هذه المدة عكف "بريخت" على دراسة الفلسفة الهيجلية الماركسية دراسة عميقة، حيث يذكر أنه قام " بمطالعة كتاب رأس المال لماركس* في عام 1926" [13]، فلكي يكتب مسرحية تدور أحداثها في "شيكاغو" وتكون السوق بسعتها ومعاملاتها المختلفة خلفية لها، وجب عليه تفهم طبيعة الوظيفة التي تقوم بها هذه السوق في المجتمع، وهكذا وصل "بريخت" إلى "ماركس" واتسم عمله الموسوم بـ << جان دارك قديسة المسالخ>> [14] بالتعاليم الجديدة.

إن فهم "بريخت" للتراث الماركسي أعطاه وسيلة وأداة علمية لتشريح الظواهر الاجتماعية، كما أعطاه مفهوما سياسيا نضاليا، فمسرحه يمثل تطبيقا لقانون "الديالكتيك" على الأدب وعلى الواقع الاجتماعي فغلب هذا الاتجاه على كل أعماله الأدبية، بل يمكن القول أن "بريخت" كان يحاول تجسيد عمليته الماركسية ومفاهيمها في أشكال أدبية.

إن المفاهيم الماركسية المجردة تأخذ في مسرحه لحما وعظما فتتحرك وتحبو وتدور، فأعماله تمثل الخلق الأدبي للنظرية الماركسية، لذلك فهو في مسرحه يشرح ويبسط هذه النظرية، فأعماله التعليمية تحوي في طياتها دعوة مباشرة لإتباع النهج الاشتراكي.

أخذ "بريخت" يطور أسلوبه ويجدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع نظريته عن المسرح الملحمي السياسي كنقيض للمسرح الدرامي الذي وضعه أرسطو، حيث يقول في هذا الصدد: <<... لا شك أن استقصاء تاريخي حول تأثيرات الفن، سيظهر لنا أن كل تبدل جديد يطرأ على هذه التأثيرات يكون مرتبطا

بالتغيرات الحاصلة في الوعي الإنساني وهذه التغيرات بدورها إنما تنتج بالارتباط مع التغيرات الحاصلة في البنية التحتية الاقتصادية السياسية للمجتمع [15].

وهكذا بدأ نجم "بريخت" بالسطوع مع عرض مسرحيته في "أدغال المدن" عام (1923) [16]، وبين سنتي 1924– 1926 كتب "بريخت" مسرحية "رجل برجل" [17].

ولعل بداية نجاحه الحقيقي وتألقه كان مع مسرحيته التي اقتبسها عن الشاعر الانجليزي "جون غاي Jon Gay" بعنوان "أوبرا القروش الأربع L'Opéra de quat sous" [18] والتي اتفق على تلحينها مع الموسيقار "كورت ويل" وعرضت على مسرح برلين، فلقيت إقبالا كبيرا لأنها اتخذت مفاهيم الكرامة الإنسانية والتناقضات الاجتماعية موضوعا لها، وبينت الفروق والاختلافات الموجودة ما بين الطبقات.

نضج "بريخت" وأصبح مدركا للالتزامات الاجتماعية والإنسانية خاصة بعد انضمامه إلى الحزب الشيوعي الذي روج البعض لانشقاقه عنه، وقد كانت مسرحياته التي كتبت في المنفى مسرحيات دعائية موجهة ضد النازية والفاشية أكثر من كونها دعاية للشيوعية، لكنه تناول هذا الموضوع صراحة فيما بعد في ثلاثة أعمال هي: "مقدمة دائرة الطباشير القوقازية Le Cercle de Craie Caucasien"، أيام الكومون Jour de la Communes"، ثم في "تقرير من هنبورغ"، بعد ذلك شرع في كتابة المسرحيات التي أسست شهرته وهي "الأم شجاعة Mère Courage et ses enfants" وغيرها.

عندما كتب "بريخت" مسرحياته الأولى كان هناك تيار واحد هو التعبيرية، هذه الأخيرة تتميز بجوها الصوفي وتصويرها للنفس الداخلية للإنسان، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية التي قد لا تدل على شيء مطلق مما فطرت عليه نفس الشخص وما تخفيه من ألغاز وأسرار، ومن هنا يتضح لنا سير "بريخت" على خطى أستاذيه "ويدكيند" و"جورج بوشنر Georg Buchner ، حيث نلحظ من خلال أعماله اهتمامه بالبطل الواحد، الذي يبدو محور العمل، وما عداه من الشخصيات هي شبيهة بشخصيات الأحلام التي لا نستطيع تحديد معالمها، كما نواجه في هذه النصوص بتعدد المناظر.

وتعد مسرحية "بعل" وهي من الأعمال الأولى لبريخت خير دليل على تأثر "بريخت" بالتعبيرية، فبريخت يدخل في أعماق وأغوار نفسية البطل "بعل" ويحاول تصوير التناقضات في نفسه فهو من الأشخاص الذين " يفضلون قبول العالم بانفعال، مؤثرين الحياة على طريقة "نيتشه" ، مخمورين بحب العظمة، معلنين أنهم تحرروا من الروابط الاجتماعية والأخلاقية" [19].

كما تعد مسرحية "طبول في الليل" دليل آخر لانتمائه إلى المذهب التعبيري، فبريخت يصور البطل ممزقا بين اختيارين، أحدهما يطالبه بالاستمرار في الثورة والآخر يدعوه بالاحتفاظ بخطيبته والحياة السعيدة في كنف زوجته الرأسمالية، فهو متمزق بين الواجب والعاطفة الإنسانية.

وبعد هذه المرحلة مال "بريخت" إلى الاتجاه التعليمي باحثا عن جماليات مستحدثة عبر تطبيق مفاهيمه الجديدة في المسرح معتمدا المصطلح الماركسي المعروف في العربية باسم التغريب " ولم تظهر ماركسية "بريخت" بشكل واضح إلا في عام 1930، حيث كتب بعضا من مسرحياته التعليمية وأحل "بريشت" منذ العام 1930 "الدياليكتيكي" محل "الملحمي" ووصف شعريته بأنها غير أرسطوية وأنها شعر جديد"[20].

وتعتبر مسرحيات "القرار La décision"، القاعدة والاستثناء L'acception et la règle"، "الإخوة هوراس والإخوة كورياس les Horaces et les Curiaces " أهم نماذج المرحلة التعليمية، حيث عمد "بريخت" إلى أسلوب المباشرة والسرد، كما أنه كبل الشخصيات فأصبحت مجرد أبواق تردد رؤاه وأفكاره، ووظف الأفكار الماركسية، وعمد إلى قضية التضحية بالفرد من أجل الجماعة، فكانت وظيفة هذه المسرحيات وظيفة تعليمية بحتة، فهي تعلم الجمهور وتدفعه إلى التغيير والانقلاب على أوضاعه الراهنة من استغلال الطبقات البرجوازية والرأسمالية واحتكارها للخيرات، كما تميزت هذه الأعمال بالصراحة والجرأة من الناحية السياسية.

وقد واصل "بريخت" عطاءه في عدة ميادين منها << المقالة والقصة والشعر والمسرح، وتزوج في أثناء ذلك بالممثلة الشهيرة "هلينه فايغل Heliéna Faigel، وقام أثناء عمله في مسرح "شيفباوردام" بتدريب الكثير من الممثلين الذين تحولوا إلى نجوم في عالم المسرح والسينما الألمانية ومن بينهم "أوسكار هرمولك Oskar Hermolck" و"بيتر لور Putter Lore" والمغنية "لينيا Lena" زوجة "كورت ويل Kurt Will"، كما عمل "بريخت"مع "هانس إيزلر Hans Izler" على إنتاج فيلم سياسي هو "كوهله وامب" وهو الاسم الذي كان يطلق على أحد الأحياء الفقيرة التي تحتضن العاطلين عن العمل، وسمحت السلطات بعرض الفيلم في عام 1932 إلا أنه سرعان ما منعته السلطة النازية الجديدة التي سيطرت على الحكم آنذاك.

وفي الثلاثينات من القرن العشرين فرضت السلطة النازية حضرا على جميع مؤلفات "بريخت" ومسرحياته وأشعاره، وغالبا ما كان البوليس يهاجم دور العرض ويوقف عرض مسرحياته، كما قام بسحب مسرحيته "محاكمة لوكوس Le procès de Lucullus" وفي ذلك يقول "جونسون بوب Paul Janssen" "وضع صعود هتلر إلى السلطة عام 1933 نهاية مفاجئة لنشاطه في ألمانيا التي غادرها صباح اليوم التالي لحريـــــق الرايخســـــــتاغ" (21).

وهكذا اضطر "بريخت" عام 1933 إلى مغادرة ألمانيا، فهرب مع أسرته وعدد من أصدقائه وأخذ يطوف بعدة بلدان فرارا من القوات الألمانية التي كانت تتوغل في أوروبا وكل مرة تحتل بلدا جديدا وكان في هذه الفترة يكتب القصائد ويؤلف المسرحيات مهاجما الحركة النازية التي قد أحرقت كتبه علنا في السنة التي هرب فيها إلى خارج بلاده (22).

انتقل "بريخت" عام 1935 إلى الاتحاد السوفييتي(23) ليستقر لفترة قصيرة ويتعرف على نمط من الأداء المسرحي القوقازي والشرقي التقليدي عموما بما يعرف عندنا في الأدب العربي بـ"الحكواتي" أو "القصة خون" في الأدب الفارسي والتي على ضوءها كتب مسرحيته المعروفة "دائرة الطباشير القوقازية" وجوهر هذه المسرحية أن الملكية يجب أن تعود إلا إلى الذين يمكن أن يستفيدوا منها بطريقة إنسانية.

كما بادر إلى كتابة مسرحيته الشهيرة الأخرى وهي "الإنسان الطيب من سيتشوان" عن حكاية صينية وفي هاتين المسرحيتين اقتبس "بريخت" من أساليب المسارح الصينية والروسية والشرقية المبادئ الأساسية لمنصبة المسرح وتقسيمه والأداء المسرحي.

وفي فترة (1941– 1947) أقام في الولايات المتحدة (24)، وهناك قضى بضع سنوات عصيبة شعر فيها بعزلة شديدة حيث لم تعره الحياة الثقافية الأمريكية أي اهتمام يذكر، إذ حاول "بريخت" الكتابة لهوليود ولكن المتنفذين فيها لم يوافقوا إلا على نص واحد له هو "الجلادون يموتون أيضا" والذي حول إلى فيلم أخرجه المخرج السينمائي البارز "فريتس لانك Fritz Link" في عام 1942.

وفي عام 1947 استدعي إلى التحقيق من قبل لجنة النشاط المعادي لأمريكا والتابعة للكونغرس الأمريكي برئاسة "جي بارنل توماس"، والتزم بريخت الصمت أمام المحققين ولم يشاكس، وغادر "بريخت" الولايات المتحدة مباشرة دون انتظار حضور عرض مسرحيته "حياة غاليلو غاليلي"* في مدينة نيويورك والتي قام بدور البطولة فيها "تشارلز لافتون" الممثل المسرحي والسينمائي المعروف، وفي خلال فترة بقائه في الولايات

المتحدة تعرف على الناقد والأدب الإنجليزي المقيم في الولايات المتحدة "إريك بنتلي Erik Bentley" من أنصار السلام والتقدم المعروفين آنذاك، حيث قام الأخير بترجمة آثار "بريخت" إلى الإنجليزية لتسهيل تقديمها على مسارح الدول الناطقة بالإنجليزية، وقد ألف "بنتلي" كتابا قيما عن حياة "بريخت" بعنوان "خواطري عن بريخت" الذي يعتبر أفضل ما كتب عن هذا المبدع الفيلسوف.

وبعد الحرب رجع سنة 1948 إلى سويسرا [25] حيث عكف خلال سنة من استقراره في مدينة زيوريخ على تقديم مسرحيته "أنتيغونا" لسوفوكوليس، كما قام بتأليف كتابه النظري المعروف حول المسرح وهو بعنوان "مبادئ مختصرة في المسرح".

وبعد 15 سنة في المنفى عاد إلى وطنه ألمانيا في عام 1948 واستقر في برلين حيث أسس مسرحا خاصا به هو مسرح "برلينر أنسامبل [26]"، وشاركته في نشاطه زوجته "هلين فايغل" إذ قامت بأدوار رئيسة في مسرحياته، إلى جانب إخراج هذه المسرحيات، ولم تخلو علاقاته مع الأجهزة الرسمية في ألمانيا الديمقراطية من المتاعب رغم أنه كان يحاول تخطي المشاكل مع أجهزة الرقابة فيها، ومن أجل التمتع بإمكانية الحركة والانتقال بحرية في أوروبا، بادر إلى طلب الحصول على جواز سفر نمساوي حيث حصل على الجنسية النمساوية سنة 1950[27].

والحقيقة أنه لا مجال للشك في انتماء "بريخت" إلى الاتجاه اليساري، فأعماله المسرحية تحوي في طياتها دعوة مباشرة لإتباع النهج الاشتراكي، لكن ما يلاحظ على هذا الكاتب هو التغير الكبير الذي طرأ على آراءه السياسية، وهي ظاهرة لاحظها "جورج لوكاتش" حول أعماله وردها إلى الظروف الحياتية التي مر بها هذا المؤلف والتغيرات التي طرأت على الأنظمة والدول خاصة في تلك السنوات التي قضاها في المنفى[28].

إن مسرحيات "بريخت" الجديدة التي كتبها تعكس تحولا واضحا ظل خفيا في نفسية "بريخت"، إنه ذلك التسامح الذي تفيض به روحه حتى وإن بقيت الحقيقة الكامنة في داخله تصر على ضرورة تغيير العالم[29].، ولعل عامل المنفى كان السبب الرئيس في هذا التحول، أو << أن تحوله المفاجئ الصريح للشيوعية في الثلاثينات الأولى قد أحدث رد فعله المحتوم>> [30]، وتبعا لذلك تغيرت وظيفة المسرح عنده ولم يعد يتناول القضايا السياسية بشكل مباشر، وأصبح يميل إلى الاهتمام بالحياة الفردية للأشخاص بعدما كانت اهتماماته منصبة أساسا على الجماعة، خاصة في أعماله التعليمية الداعية إلى نهج الاشتراكية، وقد تعرض "جورج لوكاتش" إلى هذه الظاهرة في تطور فكر "بريخت" مركزا على كتاباته الشعرية[31]، موضحا

هذا التغيير الذي بره البعض بقضية عدم الاستقرار التي عرفها المؤلف طوال حياته، إذ تنقل كثيرا بين بلدان مختلفة، وخضع لظروف حياتية سيئة في بعض الأحيان لكنه آثر العيش في ألمانيا الديمقراطية حتى وإن لم تكن تمثل مثله الأعلى، غير أنه وضع في الحسبان منافذ احتياطية قد يستعملها وقت الضرورة (جواز سفر نمساوي+ أمواله في البنوك السويسرية).

بقي "بريخت" يخرج تارة مسرحياته الخاصة، ويقدم تارة أخرى مسرحيات لغيره إلى أن وافاه الأجل في 14أوت1956 عن عمر يناهز 58 عاما ودفن في برلين[32]، وقد جمعت أعماله في اثني عشر جزءا وعشرة دواوين شعرية تحتوي حوالي ثمان وعشرين مسرحية موضوعة وست مسرحيات مقتبسة، وكذلك بحوث مسرحية بلغت سبعة أجزاء، إضافة إلى أعماله النثرية التي جمعت في سبعة أجزاء أيضا وتضم مقالات نقدية ورواياته وقصصه القصيرة.

3. المسرح البريختي الديالكتيكي:

الديالكتيك فن موغل في القدم فمنذ الأزل كان الصراع والجدال بين الإبداع عموما والسياسة والثقافة وغيرها قائما إلى اليوم وعلى طول التاريخ فهيجل مثلا توصل إلى الديالكتيك بسبب الملاحظة التي أبدأها حول مدارس سقراط ، كذلك نجده قائما حول إشكالية العلاقة بين الإبداع والسياسة عند كارل ماركس، كما نجده على سبيل التمثيل لا الحصر عند جورج لوكاتش، لوسيان كولدمان.

فالديالكتيك هو الجدل أي محاولة الوصول إلى الحقيقة ، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب، وقد ربط بريخت هذا القناع بالمسرح، حيث أن الصراع الدرامي هو صراع جدلي، مما دفعه إلى الانشغال طويلا بضرورة نقل الديالكتيك إلى المسرح، ليكشف للمشاهد التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات.

إن العمل الذي قام به "بريخت" من خلال مسرحه الملحمي هو الثورة على تناقضات المجتمع، فكانت كتاباته التي تتفجر أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ والشاهد، إلى حلبة الصراع الدرامي.

وفي مسرحية "بنادق السيدة كرار" أراد بريخت أن يظهر الممثلة "هلينا فايغل" التي كانت تقوم بدور مدام كرا ر كيفية تزايد قسوتها بعد تلقيها الضربة تلو أخرى وكيفية تحطمها إثر تلقيها للضربة الأخيرة، أي بعد مقتل إبنها.

ولقد تأثر بريخت في مسرحياته بعنصر الديالكتيك بهدف إحداث تغيير في المجرى التاريخي للدراما، حيث أنه تأثر بالماركسية، والديالكتيك يعتبر المحرك الرئيس لجميع أفكاره فهو يركز في أعماله على التناقضات السياسية للنظام الاجتماعي.

وبناء على ما سبق يتوجه الفن الدرامي إلى التركيبة الاجتماعية لتعرية تناقضاتها مع الإنسان الرامي إلى التغيير، وهذا الشكل يروي الفعل ويجعل الجمهور مشاهدا، لكنه يوقظ نشاطه، ويزوده بالمعلومات، ويلزمه باتخاذ قرارات، ومن هنا يشعر المشاهد بأنه في مقابل الفعل، ويؤثر فيه المسرح بالحجة والدليل فتندفع المشاعر إلى الفهم ، ويصبح الإنسان موضوع الدراسة لأنه متغير وقابل للتغيير.

إن استخدام بريخت لأسلوب الديالكتيك في مسرحياته كشف عم التناقضات الاجتماعية الذي يقوم على أنقاض رأيين مختلفين ويوصل إلى نتيجة منطقية يتقبلها العقل بعد عرضها بواسطة الديالكتيك.

وفي المسرح السياسي يرتبط الجدل والسياسة، فالعلاقة بين الأدب المسرحي والسياسة قوية وهما ملتحمان ببعضهما البعض ولا مجال للفصل بينهما، فالمسرح السياسي هو المسرح الذي الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا من المسرحية.

لقد جاء بريخت في مسرحه الملحمي بقوانين جديدة تعمل على تغيير المجتمع، والإنسان أو الممثل هو الهدف الذي تدور حوله عملية تصوير ومعالجة الأحداث المتماشية مع الظروف الزمنية.

إن المجتمع السائر نحو التغيير وصراع الإنسان ضد أزمات تناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح "بريخت" كما أن أفكاره وطريقة تصويره لهذه الصراعات تقودنا إلى التعرف على تقنية "التغريب" التي ابتكرها "بريخت"، وهذه الأساليب تمنح المسرحية قدرة كبيرة على استخدام الديالكتيك وكيفية التعامل اليومي معه حيث يصبح بالنسبة للمشاهد نوعا من المتعة، و قد كان "برتولد بريخت" يميل دائما إلى تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي، ليمكن المشاهد/المتلقي من إدراك التناقضات المثيرة التي يعيشها في حياته اليومية.

4.التغريب عند بريخت:

إن الفكرة الأساسية في مسرح "بريخت" هي الإغتراب، والحل يكمن في إزالة الاغتراب بواسطة تقنية التغريب، حيث أن الوعي والإدراك بالإغراب هي مرحلة أساسية لإزالته، والوعي واللاوعي يمثلان اهتماما

كبيرا بهذه الظاهرة، حيث أن لكليهما وظيفة اغترابية: الأولى أي وظيفة الوعي تزيله والثانية أي وظيفة اللاوعي واللإدراك تبسطه.

والدراما عند بريخت تعمل على إزالة الاغتراب لأن هذه الحالة يزيلها بحيث أن الممثل عندما يشارك في العمل الدرامي يجذبه من عالم الوعي، وبهذا يزيل الإغتراب عنه.

ولعل هدف بريخت من الاغراب هو التغيير وتحقيق تكاملية الإنسان وذلك من خلال التوظيف الاجتماعي الذي يحدث الوعي لدى المتفرج.

فهدف التغريب البريختي هو مقاومة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم الأثر اللاجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثر استلاب ايجابي فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج عبر المسرحية فيكون التعاطف منذ بداية المسرحية، ويتعرفان إلى بعضهما البعض فتشرح خطأ البطل في سياق درامي حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة للبطل الذي سيكون مقتنعا بها، وبعد الكارثة يحدث الإيهام، وبعد الإيهام يخرج الجمهور راضيا بما وقع.

وقد عارض بريخت هذا المفهوم الإندماجي وخلق مفهوما مناقضا له هو التغريب حيث يتم ذلك عن طريق دفع المتلقي إلى التفكير في واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب مستعملا تقنيات متعددة منها الإعداد الدرامي القائم على الجدل والمزاوجة بين العرض ومؤثرات التغريب، فالعواطف تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ مطابق لها.

إن معنى تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة نزع البديهي والمعروف عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الدهشة والفضول حولها ويشمل هذا المصطلح المسرحية بكل أدواتها، من خشبة وذلك عن طريق عزلها عن التأثيرات الحالمة أو السحرية التي تؤثر على الجمهور ، كما يشمل التمثيل، فبريخت يسعى إلى تغريب الموضوع ويسمح للمتفرج أن يتعرف على هذا الموضوع الذي يراه في نفس الوقت غريبا.

كما أنه يشمل كلا من الموسيقى والإضاءة اللذان يكونان موضوعهما الأساسي معارضة الحدث وكسر الاندماج والترابط بين الممثل والجمهور. فالتغريب هو المرتكز الأول في رؤية بريخت للمسرح الديالكتيكي، فبريخت يقدم المسرح الملحمي القائم على التغريب كبديل عن المسرح الدرامي القائم على الإيهام.

وفي رأي بريخت فإن التغريب يعد ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يوميا دون أن يدري، فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيسترعي

بذلك الانتباه، ويستوجب الوعي والفحص والبحث، فيبعد المتلقي عن السلبية، ويدفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يعرض أمامه.

فيؤدي هذا التعديل في آلية العمل الدرامي إلى تعديل في موقف مشاهد الذي لم يعد ذلك الشخص المستهلك للعرض المسرحي، وإنما أصبح عنصرا منتجا في العملية الإبداعية. فالتغريب إذن لم يكن مبدآ جماليا وحسب، وإنما كان موقفا إيديولوجيا وسياسيا من خلال ربط تقنية التغريب بحالة الاغتراب الاجتماعي.

واللافت للانتباه أن التغريب البريختي لا يرفض التقمص أو الاندماج، الذي نادى بهما المسرح الأرسطي الإيهامي، وإنما اعتبرها وسيلتين يعبر من خلالها الممثل نحو التغريب، مستخدما وسائل كثيرة، كاستخدام السرد وتقطيع الحدث وتوظيف اللافتات وشاشة السينما والاعتماد على الراوي وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل وبين الشخصية، وإعطاء فعالية كبيرة التي تكشف المنبت الاجتماعي للشخصية المعروضة، إضافة إلى وسائل السينوغرافيا من ديكور وإضافة وموسيقى.

لجأ بريخت إلى تقنية التغريب وذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد وجعله عنصرا حياديا، يتفرج على الممثل ولا يندمج معه في الدور بحيث يبقي على عقله مستيقظا يراقب ويحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط ولا يسمح بانفعالاته أن تسيره. ومن أجل ذلك لجأ إلى وسائل التغريب المختلفة:

1.4. تفتيت البنية الفنية للنص: ولأجل تحقيق تقنية التغريب لجأ بريخت إلى تقطيع وتفتيت البنية والحدث المسرحي، كما لجأ إلى قطع التسلسل من خلال الأداء الذي يتغير مع تغير نوع الخطاب، فتارة نجد الممثل يؤدي الدور المعطى له وتارة نجده يخاطب الجمهور بشكل مباشر يؤدي إلى كسر الإيهام.

يقوم بريخت بتغريب الشيء دون تحطيم مزاياه الجوهرية، و لا يفرض عليه أي صفة من خارجه، إنه يكشف عن جوهر العلاقات الاجتماعية في الواقع , و يكشف عن جدلية الحياة . يعرف التغريب بأنه تقنية عدم الاندماج، و يتحقق من خلال التقنيات التي تكسر الإيهام، و تكشف عن آلية البناء الدرامي، مما يجعل المتفرج يركز انتباهه على كيفية صنع الإيهام، بدلاً من الاستغراق فيه، ولتفعيل كسر الإيهام بشكل أكثر يسأل الممثلون أحيانا رأيهم في أحداث المسرحية وشخصياتها، كما أنهم يخرجون من صفوف الجمهور ، ويتمثل هذا عندما يقول المغني خطابا للجمهور "في دائرة الطباشير القوقازية" إذ شاهد المتفرجون أن الجندي "سيمون" عاد من جديد وكلم "جروشا":

كثير من الكلمات قيلت...وكثير من الكلمات كتمت ...عاد الجندي...من أين عاد؟هو لم يفصح عن ذلك....ها هو ما فكر فيه لكنه لم يفصح.... إن أهم وسائل التغريب هي : البرولوغ، حيث يتم إيقاف التصاعد الدرامي في المشهد بغية البحث عن حل يفقد التشويق . ففي مسرحية '' رجل برجل '' تتقدم الأرملة ليوكاديا لتلقي قصيدة معترضة تتضمن مقولة العمل في البرهان على تحول غالي غاي إلى جندي، و في مسرحية '' دائرة الطباشير القوقازية '' يتوجه القاضي أزدك للجمهور و يطلب رأيه. هذا بالإضافة إلى الإرشادات الإخراجية في إعلانها كنص صريح وواضح وموظف درامياً من خلال تقديم لافتات أو صوت خارجي مسجل، ولا يكون هناك علاقة بين الفصل الأول وبين الفصول الأخيرة ففي حين توصلوا الكلوخوزين في مقدمة المسرحية إلى اتفاق سلمي حول مصير قطعة الأرض المتنازع عليها استدعي مطرب مع فرقتهم الموسيقية ليمتع المتنازعين من جماعتين من المزارعين، ومع أغنية المطرب القصصية تبدأ الفصول القادمة حيث يقول: في الأيام الخوالي، لما كانت الشوارع فاضت بالدم... لما كانت المدينة مثل جهنم حي... من حكم؟ حاكم يدعى جيورجي أبشفيلي....مثر مثل كروساس له زوجة جميلة، وله طفل يستمتع بصحة وعافية.لكن في نهاية الفصل الأخير قبل إغلاق الستائر يغني المطرب ويشرح ما بين الفصول السابقة من الروابط الخفية ويفصح عن الفكرة الرئيسية التي كان يخفيها المخرج عن المتفرجين .

2.4. التكرار: نقصد بالتكرار ازدواجية الأحداث والشخصيات، فهو يهدف إلى كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين وأدوار الرجال يمكن يؤديها النساء والعكس صحيح، والتكرار هنا لم يأت به بريخت للمتعة بل للنقد والإيحاء للجمهور بإمكانية تغيير الحدث والشخصية ورؤية المواقف من عدة جوانب وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه، ونجد تكرار الشخصية في مسرحية " سيدة سيتشوان الفاضلة " وتدور أحداث المسرحية حول ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض ليستطلعوا مافيها من خير فلا يجدون سوى امرأة بغي هي شين تي فيكافئونها بمبلغ كبير من المال، فيطمع فيها الناس، ويستغلون طيبتها ويستنزفون أموالها، فتخترع شخصية شوي تا فيحاول ابن عمها أن يتوسط لها في الزواج من ثري ولكنه لم ينجح في وساطته، وتقع شين تي في حب طيار مفلس وتعتزم الزواج منه لكنه في الأخير لم يكن يبادلها نفس الشعور بل كان يريد استغلالها لملذاته والتمتع بمالها ولكنها حملت منه وعند قرب المخاض يضطر شوي تا إلى

الإختفاء ثم تتهم شين تي بأنها وراء إختفائه وتحاكم بسبب شوي تا الذي هو في الحقيقة شين تي التي تنكرت.

3.4. الانتقال إلى الماضي: إن تغريب حادثة أو شخصية ما يتطلب نزع كل ما هو بديهي ومعروف وواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية من أجل إثارة الاندهاش والفضول حولها بوضعها في الإطار التاريخي، أي تصوير الأحداث والأشخاص كحالة تخص الماضي، وتعرف هذه العملية بالتاريخية، والتي يراها بريخت ضرورية في العمل المسرحي كعامل مؤثر وكشيء قابل للتحويل والتغيير. فالتاريخ عنصر أساسي لتطبيق النظرية الملحمية. إن أحداث مسرحيات بريخت وشخصياتها التي تعتمد على المادة التاريخية فيها شبه كبير بما جاء في التاريخ فاعتماده على هذا الأخير لا ينفي الدقة التاريخية ففي مسرحيته "جالليو" نجد شبها كبيرا بين جالليو كما عرفه التاريخ وجالليو كما صوره بريخت في مسرحيته "حياة جالليو"، فهو يرى أن عرض المسرحيات التاريخية يتطلب من مخرج المسرحية عرضها لكن مع إعطائها دفعا عصريا مع المحافظة على قالبها التاريخي، كما أنه يؤكد –عند تحويل إحدى الشخصيات إلى شخصية تاريخية– أنه يجب على هذه الشخصية أن تتأثر بأحداث وظروف العصر المعروضة فيه حيث تتكيف مع ظروفه العصرية الراهنة أي أن هذه الشخصية لا يجب أن تكون شخصية مطلقة تصرفاتها لا تتغير مع مر العصور.

4.4. **القصة**: إن القصة هي أساس المسرحية، فهي الأداة التي يتكئ عليها المؤلف لجعل المشاهد منفصلا عن وقائعها وأحداثها ووضعه كقاض أو مراقب لما يجري أمامه وبالتالي المناقشة فالنقد فالتغيير. فبريخت لا يريد للجمهور أن يرمي نفسه في القصة والتي تكون أجزائها مرتبطة، لكل جزء بنيته الخاصة به، ولابد من الفصل بين كل حدث وآخر فالأحداث عند بريخت لا يجوز لها أن تتوالى دون أن يشعر بها المشاهد. وكما أن بريخت يحل السرد مكان الدراما. ومن أمثلة ذلك قول المغني في "مسرحية دائرة الطباشير القوقازية" حيث كان السارد يجلس على خشبة المسرح ويقوم بسرد أغلب أحداث المسرحية في حين أنّ المشاهد يأكل ويشرب ويلهو ويظل عقله نشطا متتبعا لأحداث المسرحية وفي أوقات قيام الممثلين بأدوارهم يدخل السارد ويختصر المشهد أو يعلق عليه بدلا من عرضه وذلك عندما يقترب المشاهد من الاندماج وإثارة عاطفته: حينما بلغت جاروشتا فشانا داس النهر سرا...ثقل عليها الهروب وبدا الطفل المسكين ثقيلا ...في حقول الذرة يصبح الصباح الوردي نفسه باردا.

لمن لم يتذوق طعم النوم والتصادم المرح لجردال اللبن في المزرعة التي يتصاعد منها الدخان يرن في أذن الهارب رنين التهديد....كما أن شخصية البطل في القصة تتحول إلى راو يسرد أحداثا في بعض الأحيان ويعلق عليها أحيانا أخرى، ويروي القصة بعد تحطيمه الجدار الرابع وهو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة أي في الحد الفاصل بين الخشبة والصالة، كما حدث في مسرحية "الأم شجاعة" عندما جلست الأم مع ابنتها الخرساء على عربة عليها غطاء وهي تنادي بصوت ملحون حيث تقول: ياعريفي يسير جندك بلا طعام إلى المعارك دع شجاعة بكأس الخمر تشف جندا من المجاعة هل العدل ضرب مدفع في بطون الجياع كلا اشبعوهم واهلكوهم.

كما ركز بريخت على أسلوب الأداء التمثيلي بحيث رفض عملية الاندماج بين الممثل والدور الذي يمثله على عكس المسرح الدرامي التقليدي، فبريخت يريد من الممثل ألا يعيش الشخصية التي يؤديها ويشعر المتفرج أنه الشخصية التي يمثلها وليس شخصية الممثل، وأحيانا يتحول الممثل إلى سارد ومثال ذلك مسرحية "الأم شجاعة"، فمع فقدان الأم لابنها الأكبر تبدأ معركتها مع الحرب ولكن بدون عواطف وهي إحدى تقنيات بريخت فلا هي تبكي على ابنها ولا تندم على طمعها الذي افقدها ابنها وهذا يبقي المشاهد بعيدا عن الحدث ليتأمل مصير الأم لنفهم أن الأم شجاعة لا يهمها إلا المال، وهي تمثل الطبقة البرجوازية التي تجعل من الحروب تجارة مربحة لها لأن توقف الحرب إعاقة لربحها. وفي أحد المشاهد يستخدم بريخت إحدى وسائل التغريب وهي تحول شخصية البطل إلى السارد: القائد: إن في قلبك تكمن روح قيصر يجب أن نذهب ونلتقي الملك. إليف: لقد رأيته من بعيد كأنه شمسا نورا أود أن أفتدي به. القائد: إن فيك شيئا منه إني أحترم الشجعان مثلك يا أليف، إني أعامل الشجعان مثلك كأحد أبنائي. فتعلق الأم شجاعة: لابد أن يكون هذا القائد فاسدا جدا. والقصد من تعقيب الأم شجاعة حول حديث القائد وتأخرها في ملاقاة ابنها هو في حقيقة الأمر إحدى وسائل التغريب التي يستخدمها بريخت في المسرحية، لكن يدرجنا من جو حميمي ولقاء مشحون بالعواطف المعتاد رؤيتها في المسرح التقليدي ليحرك الحدث في اتجاه آخر.

لقد دعا "برتولد بريخت" إلى ثورة شبيهة بتلك التي قامت في مجالات الاقتصاد والسياسة، وفي سبيل تحقيق هذه الغاية، استعار بريخت تقنيات من كل مكان وحتى بعض الأشكال المحددة، لقد استعار من كل الثقافات، يأخذها ليعيد استخدامها في سياق آخر مليء بالمعاني الجديدة.

5. آثاره:

إن كتابات "بريخت" المبكرة لا تنتمي إلى تيار "التعبيرية" الذي كان مهيمنا آنذاك، فهي أكثر واقعية وشاعرية، وأشد وضوحا من المسرحيات التعبيرية التي كانت تستند أساسا إلى تفكيك (تشريح) اللغة بما هي أداة توصيل.

فمسرحيته الأولى "بعل"[33] 1918، تصور سلوك شاعر يفضل الحياة غير التقليدية حسب الأعراف السائدة، فبعل الشخصية البطلة يبدو شاعرا ومهرجا محترفا وسفاحا ومنحرفا جنسيا وعاشقا وعنيفا وعربيدا يحب الاستمتاع بالملذات الحسية، فهو كتلة مكتظة بالمتناقضات إلا أنه صورة حية لما كان يطمح إليه معظم الشباب الشعراء.

ومسرحيته "طبول في الليل"[34] تعكس خيبة أمله في مسار الثورة الألمانية، بيد أنه لم يوضح فيها أسباب إخفاق هذه الثورة، فهي تصور رد فعل سجين الحرب "كراغلر" بعد عودته من الثورة الشيوعية الهمجية عام 1919. "فكراغلر" شن هذه الحرب مع أبناء طبقته المعلومين، لكنه يدير ظهره لها، ويتخلى عن الثوار ليسترجع خطيبته الحامل التي زوجها والدها بعد طول غياب في إفريقيا دام أربع سنوات.

أما مسرحية "حياة إدوارد الثاني"[35] ملك إنجلترا المقتبسة عن "كرستوفر مارلو"، فهي نتاج صداقته وعمله في التأليف المسرحي مع الروائي "ليون فويشتفانغر" الخبير باللغة والأدب السنسكريتيين أي بالمسرح الهندي القديم تحديدا، وقد حاول "بريخت" بهذا العمل أن يكسر تقاليد عرض مسرحيات "شكسبير" في ألمانيا، ورسخ الخطوة الأولى في هذا الاتجاه تأليفا وإخراجا، ونتيجة لنجاحاته اللافتة للنظر استدعاه المخرج المسرحي "ماكس راينهارت Max Reinhardt في عام 1924 ليعمل معه مؤلفا مسرحيا في المسرح الألماني في برلين، حيث احتك "بريخت" بالمثقفين اليساريين، وفي عام 1926 بدأ بدراسة أدبيات الفكر الماركسي والعلوم الاقتصادية.

وفي مسرحيته التالية "في أدغال المدن"[36] 1924 يصور "بريخت" رغبة الإنسان في الصراع في ذاته في صورة مضحكة ومبالغة سخرة، وبطلها هو التاجر "شلينيك" والشاب "جارجا" أمين المكتبة، فالتاجر بذل كل ما في وسعه واستخدم كل الطرق الأخلاقية واللاأخلاقية لإيهام الشاب بأنه يريد شراء آرائه وكلما بدت مثالية الشاب وتمسكه بآرائه كلما زاد تعنت التاجر وأغراه بالمال الوفير، وكلما قابل عرضه بالرفض لجأ إلى وسيلة أخرى مثل فصله عن عمله، ثم إدخاله السجن لنصل إلى مواجهة الاثنين دافعها انتقام

الشاب وعزمه على استرداد ما سلب منه، ويظل الصراع بينهما متواصلا حتى يسقط "شلينيك" سقوطا تاما.

وبين عامي 1924 و 1926 كتب مسرحية "رجل برجل"[37] التي صور فيها تأثير الجماعة الفاسدة – العصابة– على سلوك الفرد القابل للتكيف مع الأحوال الطارئة، ملمحا بذلك إلى عصابات القمح الهتلرية.

إن مسرحيتي "أوبرا القروش الأربع"[38] المقتبسة عن الإنجليزي "جون غاي" و"عظمة مدينة ماهاجوتي وانحطاطها"[39] المؤلفتين بين عامي 1928 و 1929 اللتين وضع موسيقاهما "كوت فايل" يبرزان بوضوح نتائج دراسة "بريخت" للاقتصاد، ففيهما طرح المؤلف موضوع سلطة المال على السلوك البشري في مشاهد وأغان استفزازية في إطار حبكات درامية ذات صيغة جماهيرية.

وفي المسرحيات التي كتبها بين 1924 و 1929 حاول "بريخت" أن يظهر تناقضات العلاقات السائدة ، مبالغا في تصوير لا معقوليتها، بهدف تحطيم الأوهام والفكر الإيديولوجي السائد والتحريض عليه، لكن سمات توجهه النقدي لم تكن قد تبلورت بعد.

وبين عامي 1929 و 1930 أصبحت تحليلاته المشهدية أكثر دقة بسبب طابعها الجدلي، ومع مسرحيتي "جان دارك قدسية المسالخ" [40]و "القرار"[41] في 1934 بموسيقى "هانس إيزلر" يكون "بريخت" قد انتقل إلى مواقع الأدب الاشتراكي، ففي "القرار" لجأ "بريخت" أول مرة إلى استخدام أساليب النضال الثوري، وخلافا لبقية مسرحياته التعليمية الكثيرة تعد مسرحيتا "القرار" و "الاستثناء والقاعدة"[42] عملين تدريبيين مدرسيين يحملان عناصر أساسية من المسرح الدعائي التحريضي.

أما السمات التعليمية فقد توضحت في أجلى صورها في مسرحية "الأم"[43] (1930 – 1931) المقتبسة عن رواية "ماكسيم جورجي Makcim Gorki".

وفي مرحلة المنفى ناضل "بريخت" ضد الفاشية الهتلرية مستخدما السينما والإذاعة والصحافة ومنابر الخطابة من دون أن تؤثر فيه انتصارات هتلر المرحلية.

ففي عام 1934 أنهى مسرحيتين أمثوليتين "الهوراسيون والكورياسيون"[44] و"رؤوس مدورة ورؤوس مدببة"[45] اللتين تناقشان قضية الحرب الظالمة والحرب العادلة.

وبعد "الخوف والتعاسة في الثالث"[46] و"بنادق الأم كارار"[47] عام 1939 اللتين صور فيهما سلوك الفرد في مواجهة الهيمنة الفاشية، نشرت الصحف خبر تمكن العلماء الألمان من تفتيت الذرة، ومنه استلهم "بريخت" موضوع مسرحيته "حياة غاليليه". في الصيغة الأولى يظهر "غاليليه" مؤسس الفيزياء الحديثة عالما يتخاذل أمام محاكم التفتيش، لكنه يتابع عمله كي يتمكن حتى تحت نير الديكتاتورية من الوصول إلى الحقيقة وترويجها، وبعد إلقاء الأمريكيين القنبلة الذرية على اليابان، وضع "بريخت" صيغته الثانية للمسرحية يدين فيها تخاذل "غاليله"، فقد أدرك "بريخت" جدليا مدى الخطر الناجم عن التطور العلمي المحض إن استمر بمعزل عن التطور الاجتماعي.

وفي عام 1939 كتب "الأم الشجاعة" [48] التي استمد أحداثها من "حرب الثلاثين عاما" للكاتب "غريملز هاوزن" وتحكي المسرحية قصة البائعة الجوالة التي تريد تحقيق ربحها من الحرب الكبيرة، فتخسر جميع أولادها وممتلكاتها من دون أن تعتبر من الدروس القاسية التي تلقتها، وبذلك ترك "بريخت" العبرة الحقيقية للمشاهد.

وفي العام نفسه كتب مسرحية "محاكمة لوكولوس" التي حولها فيما بعد إلى أوبرا بعنوان "إدانة لوكولوس"[49]، وقد وضع موسيقاها "باول ديساو" وفي كلا العملين يناقش المؤلف موضوع الحرب العادلة والحرب الظالمة.

وبين 1938 و 1940 كتب "بريخت" "الإنسان الطيب في ستشوان"[50] التي تطرح مقولة أن يستحيل على المرء أن يكون إنسانا في ظل أحوال وعلاقات لا إنسانية، وفي الوقت نفسه يستحيل استئصال طيبة البسطاء. وبين عامي 1940 و 1941 ظهرت مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"[51] المأخوذة عن قصة ومسرحية الكاتبة الفنلندية "هيلا فولي يوكي" وهي مسرحية شعبية عن إقطاعي فنلندي يكتشف إنسانيته بتأثير الخمر، ويعود إلى مطامعه الاستغلالية في حالة الصحو. وفي مسرحيتي "رؤى سيمون ماشار" [52] و "شفيك في الحرب العالمية الثانية"[53] (1941- 1944) يضع "بريخت شخصيتين من الأدب العالمي في مواجهة الحرب الفاشية، مستخدما إياها لإبراز أساليب متعددة لمكافحة الفاشية.

أما آخر مسرحيات المنفى فهي "دائرة الطباشير القوقازية"[54] (1944- 1945) وهي أمثولة مقتبسة عن حكاية صينية قديمة تطرح مقولة أن الأرض لمن يفلحها ويزرعها ويحصد ثمارها، وليس لمن يملكها بوثيقة ورقية.

وفي مستقره الأخير في برلين كتب "بريخت" "أيام الكومونة" مجلس العموم (1949) و "توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة" (1954).

كما أعد لمسرحية "أنتيغون" عن "سوفوكلين" و"معلم القصر" عن "لنتس" و "كوريولان" عن "شكسبير" و"محاكمة جان دارك" عن "آنازيغوس" و "دون جوان" عن "موليير" و "طبول وأبواق" عن "فاركار".

6. خاتمة:

لقد أثبت "برتولد بريخت" في كل أعماله أنه مسرحي من طراز ذي أهلية مستقلة قادرة على تحديد مكونات المجتمع وتناقضاته ومصادماته، وما أعماله الكثيرة المتميزة إلا طاقة مسرحية حركية لازمة لحركة المسرح في كل مكان وزمان، وهي إسناد مؤكد لدعائم المسرح العالمي.

يعد "بريخت" هو مؤسس المسرح السياسي ، بحيث جاءت مسرحياته سياسية تعكس واقع اجتماعي، فقد وضع نصب عينيه فئات مختلفة من المجتمع تتناقض مصالحها تناقضا جوهريا، وقد دعا "بريخت " إلى المسرح السياسي لأنه يحقق صورا من الألفة الحميمية بين مساحتي المسرح و العرض والمشاهد.

لم يعد بريخت يشترط في مسرحه الملحمي الشروط التقليدية للمسرح مثل خط الفعل المتصل، وتطور الحدث، ووحدة الموضوع، والاعتماد على الصراع المركز النامي، والتزام البناء الهرمي للعمل الدرامي، وعرض الشخوص المحددة الأبعاد التي تنمو بنمو المسرحية، كل هذه العناصر الأساسية والتي ينهض عليها المسرح التقليدي والتي تعتبر أصولا يرعاها كاتب المسرحية ويلتزمها لم تعد لها داع ومن ثم لم يعد لها وجود في المسرح البريختي.

كان بريخت ينظر إلى نظريته بجدية، فاعتبر المسرح ماهية متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، وكان يرى من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج، فالجمهور بالنسبة إليه منتج يلعب دورا أساسيا في المسرح، فكان يهدف أساسا في مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تهدف إلى تطوير المسرح يتماشى مع عصر العلم، وهي ذات الإضافات التقنية التي وضعت لدفع الجمهور إلى التأمل والنقد، ولكن دون أن يفقد المتعة المسرحية، ومن هنا جاء الشكل الجديد للمسرح تعليمي منطقي، له دور كبير في النهوض بالمجتمع ومحاربة الطبقية، رافضا أن يكون مجرد أداة للتسلية بل منحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي والثوري بين الناس فبعدما كان المسرح المتأثر بأرسطو مجرد صراع دائم بين بني

البشر والآلهة، أصبح في مسرح بريخت صراعا بين بني البشر والمجتمع ضد القوانين الجائرة الذي وضعها هذا الأخير.

وفي سنوات قليلة أصبح هذا المسرح من ركائز الحركة المسرحية العالمية، فانتشر منهج عمله في التأليف والإخراج في معظم بلدان أوروبا وترك فيها آثارا ما زالت فاعلة حتى اليوم، ومن أوروبا امتدت موجة المسرح الملحمي إلى بقية أنحاء العالم، فوصلت إلى اليابان وأمريكا اللاتينية والعالم العربي.

مجلة المفكر مجلة المفكر مجلة المفكر

7.المصادر والمراجع:

(1) أوين فريدريك: برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار إبن خلدون بيروت، ط 2، 1983.

(2) برتولد بريخت: جان دارك قديسة المسالخ، تر: نبيل الحفار، مر: سعد الله ونوس، دار الفرابي، بيروت، د ط.

(3) برتولت بريشت: قصص من الرزنامة، إعداد وترجمة: بوعلي ياسين، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص:09.

(4) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د ط، دت.

(5) برنار دورت: قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصائغ، ماري لوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

(6) بيتر روندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1977.

(7) بيتي نانسي فيبر، هيوبرت هانين: برتولد بريخت، النظرية السياسية الأدبية، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط 1 ، 1986.

(8) جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة ، 1971.

(9) جونسون بول: المثقفون، تر: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، د.ط، 1988.

(10) رونالد جراي: بريخت، تر: نسيم محلبي، مر: د.أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1972.

(11) سامي خشبة: قضايا المسرح المعاصرة، الموسوعة الصغيرة 4، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1997.

(12) عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1963.

(13) كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، تر: سليمان عواد، مر: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت، د ط، 1989.

(14) قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان (دط)، (دت)، مج2.

(15) مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، تقديم، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1994.

8. الهوامش

(1)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د ط، دت، ص:05.

(2)كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، تر: سليمان عواد، مر: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت، د ط، 1989، ص:191.

(3)برتولد بريخت: المصدر السابق، ص:05.

(4)نفسه، ص:05.

(5)أوين فريدريك: برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار إبن خلدون بيروت، ط 2، 1983، ص:12.

(6)عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1963، ص:04.

(7)جونسون بول: المثقفون، تر: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، د.ط، 1998، ص:184-185.

(8)نفسه، ص: 185.

(9)ينظر: أوين فريديريك، المرجع السابق، ص:06.

(10)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص06.

(11)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص06.

(12)مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، تقديم، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1994، ص:08.

(13)بيتي نانسي فيبر، هيوبرت هانين: برتولد بريخت، النظرية السياسية الأدبية، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط 1 ، 1986، ص: 25.

(14)ينظر: برتولد بريخت: جان دارك قديسة المسالخ، تر: نبيل الحفار، مر: سعد الله ونوس، دار الفرابي، بيروت، د ط، 1981.

(15)مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، ص:09.

(16)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:07.

(17)نفسه، ص:07.

(18)برتولد بريخت: المرجع السابق،ص: 07.

(19)رونالد جراي: بريخت، تر: نسيم محلبي، مر: د.أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1972، ص:55.

(20)أوين فريدريك: المرجع السابق، ص:155.

(21)جونسون بول: المرجع السابق، ص:188.

(22)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:08.

(23)برتولت بريشت: قصص من الرزنامة، إعداد وترجمة: بوعلي ياسين، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص:09.

(24)نفسه، ص:09.

*حياة غاليلو غاليلي: وتحكي هذه المسرحية عن استسلام غاليلو، هذه الشخصية العلمية وتنازلها عن نظرية حول الكون أمام محاكم التفتيش الدينية القروسطانية مقابل الإبقاء على حياته.

(25)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:08.

(26)مسرحيات بريشت: تقديم، مخلوف بوكروح، ص:09.

(27)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:09.

(28)جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة ، 1971، ص:116.

*وليام شكسبير Shakespeare William (1564- 1616): شاعر مسرحي إنجليزي، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري، من مسرحياته (هملت، عطيل، تاجر البندقية)، ترجم خليل مطران بعضا منها إلى العربية شعرا. ينظر: قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان (دط)، (دت)، مج2، ص:122.

(29)رونارد جراي: المرجع السابق، ص:27.

(30)جورج لوكاتش: المرجع السابق، ص:115.

(31)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:09.

(32)نفسـه، ص:06.

(33)مسرحيات بريشت: تقديم، مخلوف بوكروح، ص:09.

(34)برنار دورت: قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصائغ، ماري لوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص:17.

(35)سامي خشبة: قضايا المسرح المعاصرة، الموسوعة الصغيرة 4، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1997، ص:84.

(36)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:07.

(37)كورت روتمان: المرجع السابق، ص:191.

(38)برنار دورت: المرجع السابق، ص:20.

(39)نفسه، ص:21.

(40)نفسه، ص:ن.

(41)نفسه، ص:ن.

(42)بيتر روندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1977، ص:133.

(43)برنار دورت: المرجع السابق، ص:23.

(44)نفسه، ص:24

(45)برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص:08.

(46)برنار دورت: المرجع السابق ، ص:30.

(47)سامي خشبة: المرجع السابق، ص:86.

(48)برنار دورت: المرجع السابق ، ص:29.

(49)مسرحيات بريشت: تقديم، مخلوف بوكروح، ص:17.

(50)سامي خشبة: المرجع نفسه، ص:87.

(51)برنار دورت: المرجع السابق، ص:25.

(52)نفسه، ص:26.

(53)سامي خشبة: المرجع السابق، ص:87.

مجلة المفكر