مقدمـــــــــة

بدأ المسرح يستميلني منذ كنت يافعا أحرص على المشاركة في تقديم بعض "التمثيليات" التاريخية مع أترابي المنخرطين في حركة "الكشافة" أو منظمة "الشبيبة"، لكن أعباء الحياة والتحصيل صرفتني عنه ردحا من الزمن، الى أن التحقت بالجامعة، وأتيح لي أن ألم بشيء من أصول هذا الفن ونقده، وأدرك قيمته الحقيقية بوصفه فنا يجمع بين سائر الفنون، فيوظفها، ويتغذى من نسغها دون أن يفقد جوهره الذي ينفرد به. حينئذ قررت أن أفيد من تلك الدورات التدريبية التي كان يقيمها مصطفى كاتب مع لفيف من الممثلين الجزائريين في أثناء العطل الصيفية تحت اشراف وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. ولن أنسى محاضرات الأستاذ "ألفريد فرج" الذي كان جادا في اثراء الخلفية النظرية للمشاركين في تلك الدورات.

وبعد تخرجي في الجامعة لم أتردد في اختيار كاتب مسرحي كتوفيق الحكيم، واتخذه موضوع بحث لنيل "دبلوم" الدراسات المعمقة. كما اخترت يوسف ادريس في مرحلة "الماجستير"، وشهرته — كما هو معلوم — تقوم على فنه القصصي بقدر ما تقوم على فنه المسرحي.

هذا لايعني أبدا أن ميولي المسرحية قد ساقتني الى هذه الدراسة التي أقدم لها الآن، أو ساقتها الي، فهناك دوافع أخرى موضوعية الى جانب الدافع الذاتي، أستطيع أن أجملها فيما يلي :

١ — ان هذا الموضوع لم يتناوله دارس من قبل، في حدود علمي، اذا استثنيت بعض المقالات التي كان الدكتور عادل ترشولي قد نشرها في مجلة "الحياة المسرحية"، وحتى هذه المقالات لم تكن تتعرض لأثر بريخت في التأليف المسرحي العربي أو النقد المسرحي العربي، بل كانت تهدف، فيما يتراءى لي، الى القاء الضوء على مدى استيعاب المخرجين المسرحيين العرب لأسلوب بريخت، أي أنها كانت تعنى بالجانب الاخراجي أولا وقبل كل شيء.

٢ — ان المكتبة العربية تعاني من نقص كبير في الدراسات المسرحية العربية. فالنقد المسرحي غير مواكب للحركة المسرحية عندنا. ويجب ألا نغتر بتلك المقالات التي نقرؤها في الصحافة عن بعض العروض المسرحية، لأنها سطحية في الغالب، لاتعدو أن تكون مجرد دعاية لاجتذاب الجمهور.

وان كان تخلف النقد عن مواكبة الأدب يشكل ظاهرة بارزة في حياتنا الأدبية ، فان هذه الظاهرة تظل أكثر بروزا في حياتنا المسرحية .

٣ـ ان المسرح في المشرق العربي يكاد يكون مجهولا في المغرب العربي ، ليس في الأوساط الثقافية العامة فحسب ، ولكن في أوساط المهتمين بالمسرح أيضا . لقد فوجئت حين سمعت مصطفى كاتب مرة ينكر وجود مسرح عربي . انه لم يكن يعرف الا توفيق الحكيم الذى يعد مسرحه انشائيا تكمن قيمته في لفظه ، وليس في حركته الدرامية . أما أسماء يوسف العاني ، وسعد الله ونوس ، وعصام محفوظ ، ونجيب سرور ، ويوسف ادريس ، فقد كانت غريبة الوقع على سمعه .

واذا كان " الطيب الصديقي " أو " أحمد الطيب العلج " أو " المنصف السويسي " قد زاروا المشرق العربي ، وشاهدوا الحركة المسرحية فيه عن كثب ، وخاصة من خلال مهرجانات المسرح العربي التي كانت تقام في دمشق ، فان سائر المسرحيين الآخرين في المغرب العربي يجهلون ـ لا يتجاهلون ـ التجربة المسرحية في المشرق العربي . وهذا ما تأكد لي بعد لقائي مع الوفود التي شاركت مؤخرا في مؤتمر المسرح الافريقي الآسيوى الذى انعقد في دمشق ربيع ١٩٨٢ .

وبديهي أن العلاقات المسرحية بين المشرق والمغرب العربيين لن تتوثق عراها الا بتبادل الزيارات بين الفرق والمخرجين والممثلين ، وتقديم العروض الجدية على الشاشة الصغيرة ، الا أن الدراسات النظرية لاتقل أهمية عن كل ذلك في انشاء تلك العلاقات .

٤ـ ان الضجة التي أثيرت في الآونة الأخيرة حول هوية المسرح العربي . وأصابع الاتهام التي وجهت الى كتابنا المسرحيين مجردة اياهم من كل سمة تنم عن الأصالة ، والدعوة الى هدم كل ما بناه رجال المسرح في الوطن العربي طوال نيف وسبعين سنة .. ان كل ذلك كان يحتاج الى شيء من النقاش والتمحيص ، وتفنيد الادعاءات المضللة المبالغ فيها . ولعل أفضل وسيلة لازاحة الستار عن مواطن المبالغة والافتعال في مثل تلك التهم هي اتخاذ المسرح الملحمي العربي عينة ورصد ملامح الأصالة فيه .

٥ـ ان منهج هذه الدراسة مشروع تقريبا في كل مدارس الأدب المقارن ، على

اختلاف مشاربها ومبادئها *، بل يمكن القول انه محورها الأساسي . وان الأدب العربي ليبدو شديد الحاجة الى الدراسات التطبيقية المقارنة بسبب غنى علاقاته العالمية وتعددها .

♦ ♦ ♦

وقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة أبواب رئيسية . تناولت في الباب الأول منها — وهو يتألف من فصلين — حياة بريخت ، وآثاره ، ونظريته الملحمية في المسرح (وذلك نظرا لاختلاف الآراء في بريخت وضرورة الوقوف على مراحل تطور فنه ، بغية تحديد المرحلة التي كانت أهم من غيرها بالنسبة للمسرح العربي) ، وسبل انتقال آرائه الى الوطن العربي ، كالاطلاع على الترجمات ، ومشاهدة عروض أعماله ، أو قراءة شروح نظريته ، وما الى ذلك .

ووقفت الباب الثاني — الذي يحوي فصلين هو الآخر — لرصد ملامح أثر بريخت على المسرح في المشرق العربي ، سواء كانت تلك الملامح " فكرية " جمالية تتجلى في النقد المسرحي ، أو كانت فنية تتجلى في النصوص المسرحية .

أما الباب الأخير — الذي يتألف من ثلاثة فصول — فقد ضمنت فيه مضامين وأشكال المسرح العربي المتأثر ببريخت ، محاولا أن أعطي فكرة عن مدى نضج المسرح الملحمي العربي ، ومدى اسهام أسلوبه في تطوير المسرح العربي بشكل عام . وقد ختمت هذا الباب بمثال تطبيقي مركزا على جانبين هامين ، وهما الأصالة والأداء اللغوي .

♦ ♦ ♦

واذا كانت العادة قد جرت أن يشير الطالب الى الصعوبات التي اعترضته في أثناء

(*) للوقوف على ذلك يرجع — على سبيل المثال — الى : "La litterature comparée" par M.F.Guyard.Presses Universitaires de France."Que sais-je?"N°499 Paris 1969.P7
و " الأدب المقارن " للدكتور غنيمي هلال . دار العودة — دار الثقافة . ط٥ . بيروت بدون تاريخ . ص ٣٢٩ وما بعدها ، ثم يرجع الى " مناهج البحث في الادب المقارن " للدكتور شوقي السكري . مجلة " عالم الفكر " . عدد ٣ . مجلد ١١ . وزارة الاعلام الكويت ١٩٨٠ . ص ٣—٣٨ . ثم يرجع الى كتاب استاذنا الدكتور حسام الخطيب " الأدب المقارن " مديرية الكتب الجامعية . الجزء الاول . دمشق ١٩٨٢ . ص : ٨ — ٥٠ ، ويرجع الى " الادب المقارن والادب العام " للدكتور ريمون طحان . دار الكاتب اللبناني . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٧٢ . ص ٣٦ وما بعدها من صفحات .

اعداد بحثه ، فانني أذكر بدءا مشقة جمع المصادر الضرورية لهذا البحث الذى يتناول رقعة جغرافية واسعة ، تشمل ـ اضافة الى المراكز المسرحية الرئيسية في المشرق العربي ، وهي مصر وسورية والعراق ـ كلا من فلسطين ولبنان والأردن ، وقد حز في نفسي أن أرى أجانب ينتقلون بحرية خلال أقطار عربية شقيقة ، بينما تسد في وجهي أبواب تلك الأقطار ، فتتوج كل مساعي لدخولها بفشل ذريع .

ومما جعل مهمتي صعبة كذلك أن العلاقة بين الجامعة ورجال المسرح المختصين تكاد تكون منعدمة تماما . وهذا ما خلق جفوة بين الطرفين تلمس بوضوح عندما يريد الباحث أن يستفيد من خبرة المخرج مثلا .. فياحبذا لو انشىء أى شكل من أشكال التعاون بين الجامعات والمسارح الرسمية في أرجاء الوطن العربي ، حتى تستفيد الجامعة من الخبرة العملية والفنية التي تقدمها المسارح ، وتستفيد المسارح بدورها من الخبرة النظرية التي تقدمها الجامعات . هنا يجدر بي أن أؤكد الدور الذى يمكن أن تلعبه الجامعات في النهضة بالمسرح وتوجيهه ، مذكرا بأن كلا من " برادلي " و " مارتن ايسلن " و " اريك بنتلي " ، والدكتور " محمد مندور " والدكتور " علي الراعي " والدكتور " لويس عوض " ، كانوا أساتذة جامعيين .

♦ ♦ ♦

هذا ، ومن نافل القول أن ألفت النظر الى أن تتبع ملامح أثر بريخت في المسرح في المشرق العربي لايعني أن ذلك المسرح يخلو من تأثيرات أخرى غير بريختية .

♦ ♦ ♦

وفي الختام يخلق بي أن أنوه برعاية أستاذى الكريم الدكتور حسام الخطيب الذى أسجل عميق امتناني له ، وأعتز باشرافه على هذا البحث ، واذا وجد القارىء موطن ضعف أو زلل في هذا البحث ـ وهو واحد حتما ـ فآمل أن يذكر أن ذلك ناتج عن سوء انتفاعي بتوجيهات أستاذى الفاضل الدكتور حسام الخطيب .

كما أشكر أولئك الذين استشرتهم في بعض الأمور المتعلقة بهذا البحث ، أو استعرت منهم بعض المصادر النادرة ، وهم السادة : علي عقلة عرسان ، ومعين بسيسو ، وزيناتي قدسية ، ونبيل حفار ، ومحمد كامل الخطيب ، وأسعد فضة ، والدكتور عبد الرحمن ياغي ، وأكرم تلاوى ، وسعد الله ونوس ، وفرحان بلبل .

والله ولي التوفيق

الباب الأول

مسرح بريخت وسبل انتقاله الى الوطن العربي

الفصل الأول

برتولد بريخت : حياته ، آثاره ، نظريته في المسرح

في اليوم العاشر[١] من شهر فبراير سنة ١٨٩٨ ولد "اويجن برتولد فريدريخ بريخت"[٢] Eugen Berthold Friedrich Brecht " في مدينة (آوجسبورج) بجنوب ألمانيا . قدم والده من "الغابة السوداء" ، واستقر في (آوجسبورج) ليشتغل في أحد مصانع الورق ، ويظل يجد حتى يبلغ رتبة مدير في سلم ذلك المعمل سنة ١٩١٤ ، ويوفر لابنه هذا وشقيقه الأوحد "فالتر" حياة لينة . وقد عمد بريخت وفقا للمذهب البروتستانتي الذى كانت تعتنقه والدته خلافا لوالده الكاثوليكي[٣].

حين بلغ الطفل بريخت عامه السادس التحق بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه ، ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلدية (آوجسبورج) سنة ١٩٠٨ .

وتوجت أعوامه التسعة التي قضاها في هذه الثانوية بحصوله على "البكالوريا" التي أهلته لدراسة الفلسفة والطب في جامعة "ميونيخ" ، فانتسب اليها عام ١٩١٧ ، ولكن أوار الحرب العالمية الاولى الذى كان قد اشتد حرمه من مواصلة تحصيله الجامعي ؛ اذ لم يلبث أن استدعي للخدمة العسكرية بصفة ممرض في مشفى الأمراض المعدية في (آوجسبورج) .

وعندما اندلعت نار الثورة الاشتراكية الألمانية عام ١٩١٨ وخمدت في فترة قصيرة كان بريخت قد عاد الى الجامعة ليتململ على مقاعد مدرجاتها مستمعا الى محاضرات الطب في فتور وسأم ؛ ذلك أن حب المسرح كان قد تمكن من شغافه الى درجة أنه لم يكن يتردد في الاعراض عن محاضرات الطب والانضمام الى "حلقات البحث التي كانت تعقد في جامعة ميونيخ عن المسرح".[٤]

وفي عام ١٩٢٠ ماتت والدة بريخت التي كانت أحب الناس اليه ، فانتقل الى "ميونيخ" حيث تعرف على مجموعة من الأدباء والفنانين من أبرزهم الممثلة "بلاندنيه ايبنغر" ، وأخذ

---

(١) د . عبد الغفار مكاوى يذكر انه ولد في اليوم الثاني لا العاشر (انظر الصفحة الثالثة من مقدمة ترجمته لكتاب "قصائد من بروتولد بريخت" . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧) ، الا ان جل المهتمين ببريخت يجمعون على صحة التاريخ الذى اوردناه .

(٢) قد يلفظ اسمه بالشين (برشت) حسب نطق اهالي برلين (انظر ص ٥٠ من مجلة المسرح المصرية . عدد ديسمبر ١٩٦٨) .

(٣) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . مجلة "الحياة المسرحية" . عدد ١٣ . دمشق ١٩٨٠ . ص٦ .

(٤) مكاوى ، عبد الغفار : مقدمة "قصائد من برتولد بريخت" . ص ٤ .

يتردد على " برلين " بغية ايجاد عمل هناك ، وفي هذه الاثناء كان بريخت يشرف على تحرير زاوية النشاط المسرحي في صحيفة " ارادة الشعب " الاشتراكية اليسارية التي كانت تصدر في " آوجسبورج " ، ولكنه قطع صلته بها أوائل ١٩٢١ ، كما قطع صلته بمدينة " آوجسبورج " التي كان يقيم فيها والده وأسرته . وهكذا تطوى من تاريخه صفحة هذه المدينة التي شهدت ميلاده وميلاد ابن له غير شرعي ، مات في أيامه الأولى ، وتفتح صفحة أخرى هي صفحة الاضطرابات التي مهدت لامساك النازيين بزمام الأمور سنة ١٩٣٣ . ونرى بريخت في هذه الفترة مهددا مراقبا من قبل النازيين الذين وضعوا اسمه على قائمة المغضوب عليهم الواجب اعتقالهم .

انتقل بريخت الى برلين ليقيم هناك بصفة نهائية سنة ١٩٢٤ ، واستطاع أن يجمع حوله كوكبة من الفنانين والأدباء ورجال الدراما الذين يسروا له سبل العمل في " المسرح الألماني " مع المخرج " ماكس راينهارت " ، والكاتب المسرحي " كارل توكماير " .

وفي عام ١٩٢٦ نرى بريخت يعكف على دراسة الفلسفة الهيجلية والماركسية دراسة عميقة ومنتظمة في مدرسة العمال الماركسية ، كما نراه يولي القضايا الاقتصادية المعاصرة اهتماما بالغا ، وخاصة مناورات رجال المال وأزمات البورصات ، ويوثق صلته بالمخرج المسرحي الكبير " ارفين بسكاتور " ، ويشرف على عروض بعض مسرحياته التي نالت اعجاب الجمهور والنقاد .

ويطلق بريخت زوجته الأولى " مارنة تسوف " عام ١٩٢٧ ، وهي التي أنجب منها طفلته " هانة مريانة " ، ثم يتعرف على الممثلة القديرة التي أدت أعظم الأدوار النسائية في مسرحياته ، ويتزوجها فيما بعد ، ونقصد الممثلة " هيلينه فايغل " .

ويستمر بريخت في مواصلة نشاطه المسرحي في ألمانيا تأليفا وعرضا ونشرا الى سنة ١٩٣٣ حيث يوقف عرض مسرحيته " الاجراء " ، كما يمنع عرض مسرحيته " جان دارك " ، وتبدو في الأفق نذر الارهاب النازي فيضطر الى مغادرة وطنه فاتحا صفحة جديدة في حياته ، وهي صفحة المنفى والضرب في مناكب الأراضي الأوربية والامريكية ، حيث يواصل نشاطاته التي لم تقتصر على المسرح فحسب ، بل تعدته الى السينما والاذاعة .

لقد كان بريخت ينتقل بين " براغ " و " فيينا " ، و " زيوريخ " ، وجزيرة " تيرو " في

"الدانمارك" ، و "باريس" ، و "لندن" ، و "موسكو" ، و "فنلندا" ، و "نيويورك" ، ويعقد الاجتماعات مع مواطنيه المنفيين ، ويحضر المؤتمرات ، ويحرر المقالات ، اضافة الى نشاطاته الاتقة الذكر ، بينما كان النازيون يلاحقون كتبه ويلقون بها الى ألسنة النيران كي تلتهمها " مع صيحات الجماهير المتحمسة الهاتفة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين " ،[١] ويجردونه من جنسيته الالمانية عام ١٩٣٥ .

ولم ينج بريخت من الملاحقة حتى في منفاه ، فقد ضايقته السلطات الأمريكية وحدت من نشاطه المعادى لنظامها ، واضطرته الى المثول أمام لجنة للتحقيق في سلوكه[٢] عام ١٩٤٧ .

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وسقوط نظام "هتلر" يعود بريخت الى المانيا الديموقراطية ، حيث يضع عصا الترحال في برلين ، سنة ١٩٤٨ ، وينصرف لفنه وطبع أعماله الكاملة .

وفي عام ١٩٤٩ ينشئ بريخت مع زوجته "هيلينه فايغل" فرقة "البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble" التي ذاع صيتها في أرجاء العالم .

ومنذ ذلك الحين أصبح بريخت لايغادر برلين عادة الا من أجل مصاحبة فرقته او من أجل استلام الجوائز التقديرية العالمية .(*)

ومما يثير التساؤل حقا أن نرى بريخت يحصل هو وزوجته على الجنسية النمساوية عام ١٩٥٠ كما يذكر "برنار دور" .[٣]

ثم انه على اثر اخماد ثورة العمال الالمان في برلين الشرقية عام ١٩٥٣ أرسل

---

(١) مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة "قصائد من برتولد بريخت" . ص ١٢ .

(٢) انظر ترجمة "محمد ابو خضور" لنص "محاكمة بريخت في الولايات المتحدة" الذى نشر بين دفتي كتاب علي عقلة عرسان "سياسة في المسرح" . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٢٨٩—٣١٠ .

(*) نال بريخت جوائز تقديرية كبرى في المانيا وروسيا وفرنسا .

(٣) انظر كتابه : Lecture de Brecht, Editions du Seuil. Paris 1960. P.24

برقية الى رئيس جمهورية ألمانيا الديموقراطية " فالتر أولبريشت
يحتج فيها على استعمال العنف وقمع العمال (*)

وفي الرابع عشر من شهر اغسطس عام ١٩٥٦ مات بريخت بالسكتة القلبية ، وورى مثواه الأخير في صمت بالمقبرة المجاورة لمنزله ، حسب رغبته . وقد أقامت الدولة حفل تأبين له ، اشترك فيه " جورج لوكاتش " ، و " يوهانس بيشر " ، ورئيس الدولة " أولبريشت " .

* * *

تلك هي لمحة موجزة عن حياة بريخت ، وهي مجرد خطوط عريضة لسيرته التي حرصت — الى حد ما — على أن تكون " ظاهرية " قدر الامكان . أما سيرته " الباطنية " ، ان صح التعبير ، وان ضربت صفحا عن مبادئ المدرسة السلوكية في علم النفس ، فانني أختصرها فيما يلي :

يبدو بريخت في طفولته ذا طبيعة متمردة ، ثائرة ، متفتحة . فقد كان يتطلع الى الحرية ويضيق بحياة المدرسة الداخلية المضجرة التي أخفق اخفاقا ذريعا في أن يكون عونا لمعلميه فيها ، بل ان أوليك المعلمين كانوا يضرمون نار رغبته " الأصيلة في الانفلات والتحرر "[1] على حد تعبيره في رسالة بعثها الى الناقد " اهرنج Ihering " سنة ١٩٢٢ .

ويفصح بريخت عن موقفه من مدرسيه الذين كانوا يسعون — في نظره — الى تشكيل التلاميذ على صورهم فيقول : " في المدرسة لابد أن يواجه الصبي في هول جلفا متنكرا في أشكال عديدة ، لايمكن نسيانها ، هذا الجلف يمتلك قوى غير محدودة ، وهو مزود بمهارات تربوية ، وبسنوات من الخبرة ، يستعملها جميعا كي يجعل من الصبي صورة منحطة لذاته هو " .[2]

(*) هذه البرقية أثارت خلافا بين أنصار بريخت وخصومه ، وسوف نتعرض لها في الوقت المناسب .

(١) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ترجمة فاروق عبد القادر . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ١٩٦٨ . ص ١٦ .

(٢) الصفحة نفسها .

واضافة الى تمرد بريخت وجموح طبيعته فانه كان يمتلك ذكاء " ثعلبيا " [1] كما يوصف أحيانا . ان بعض دارسي بريخت يتداولون حكاية طريفة مفادها أن بريخت كان ضعيفا في اللغة الفرنسية التي كان يدرسها معلم صارم يقسم يمين "الولاء لآلهة العدالة القاسية" ألا يتردد في اسقاط التلاميذ المتهاونين في الاختبار الذى يتوقف عليه انتقالهم الى فصول دراسية أعلى ، وأنه حين استلم ورقة الامتحان وأحصى عدد الكلمات التي وضعت تحتها خطوط حمر وجد أن عدد الأخطاء زاد عن الحد الذى يمكنه من النجاح ، وحينئذ لم يلجأ الى المحاة كي يزيل تلك الخطوط المشئومة ، كما يفعل زملاؤه عادة حين يهمون باصلاح أخطائهم ثم يتقدمون الى المعلم محتجين مطالبين برفع العلامة ، بل عمد الى اضافة خطوط أخرى تحت الكلمات الصحيحة ثم ذهب الى المدرس ليسأله عن وجه الخطأ فيها ! ، وبالطبع فان المعلم سوف يخجل ويعترف بأن عدد الأخطاء مبالغ فيه ، وبالتالي فانه سوف يرفع علامته . أما زملاؤه فسوف يوبخهم المدرس ويعاقبهم ، لأن آثار المحاة ستفضحهم . [2]

ومن القصص التي يذكرها " جريم " ما يتعلق بموقف بريخت الطفل من الحرب . وهي قصص متضاربة تضعه حينا في صف دعاة الحرب والمتحمسين لها ، وتضعه حينا آخر في جانب ألد أعدائها .

ويورد " جريم " مقاطع من أقوال بريخت نفسه تؤيد ما يذهب اليه كثيرون من النقاد . ومن هذه الأقوال ما جاء في مقالة بريخت الأولى التي تحمل عنوان "ملاحظات حول العصر " : " اننا نرى ان الحرب يجب أن تقوم الآن . فلم يحدث أن كانت ألمانيا في وقت من الأوقات أكثر قدرة منها الآن على تحمل الحرب : ماليا ، وسياسيا (في الخارج والداخل) ، واقتصاديا .. نحن مسلحون ماديا ، ونحن مسلحون معنويا كذلك . ان الطابع الجرماني القوى الصلب — الذى دأب كتاب ألمانيا ومفكروها على خلقه طوال قرنين — يثبت الآن أنه جدير بهذا العناء " . [3]

على أن هذا الموقف يتناقض تماما مع موقف آخر لبريخت في طفولته يظهر فيه

---

(١) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . مجلة الحياة المسرحية . عدد ١٣ . دمشق ١٩٨٠ . ص ٤ .
(٢) انظر مقالة "رينهولد جريم " : هكذا بدأ بريخت . ص١٦ .
(٣) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ص ١٧ .

اتجاهه الواضح ضد الحرب،فقد كتب في موضوع انشائي حول عبارة هوراس : " ما أعذب وأنبل أن يموت انسان من أجل وطنه ! " . كتب بريخت معلقا على هذه الكلمة : " ان هذه العبارة لايمكن أن تكون أكثر من دعاية تستخدم لهدف محدد . فمفارقة الحياة أمر عسير — سواء جاء الموت للانسان على فراشه أو في ساحة الحرب — ولا شك أنها أكثر عسرا بالنسبة لشباب في مقتبل العمر . الحمقى فقط هم الذين يستطيعون الحديث عن القفز دون تردد عبر هذه البوابة المظلمة ، وهم لايقولون هذا الا حين يكون الموت بعيدا عنهم ، أما حين يقترب شبحه الكئيب فانني أعتقد أنهم سيديرون له ظهورهم ويلوذون بالفرار " .(١)

ويحكى أن تعليقه هذا جعله مهددا بالطرد من المدرسة ، لولا تدخل أحد القساوسة .(٢)

والحقيقة أن هناك باحثين مغرضين(٣) يريدون أن يشوهوا صورة بريخت ويسيئوا الى سمعته بالحاحهم على مثل هذه القصص التي قد يكون فيها شيء من الافتعال ، وباستغلالهم لبعض النصوص التي يمكن أن تقبل تأويلات مختلفة . ان الامساك بطرف خيط ما يسمى "صفات بريخت الثعلبية الماكرة" في طفولته يجعل أولئك الباحثين يسحبونه على جميع مراحل حياة بريخت بهدف بث الريبة في انسانيته ، تلك الانسانية التي كرس بريخت مجمل انتاجه لخدمتها . وكذلك فان التعسف في تفسير بعض فقرات بريخت المتعلقة بالحرب ، والحكم عليه من خلالها ينأى عن جادة الصواب . فبريخت الطفل أو المراهق المتقلب المزاج المفتقر الى موقف واع غير بريخت الرجل الناضج القادر على اتخاذ المواقف البعيدة عن الارتجال . ثم من أدرانا — مثلا — أن حكاية " بريخت الداعية الى الحرب" لم تكن ثمرة تحرق على النشر من قبل مراهق طموح الى الشهرة الأدبية ؟! ومن أدرانا أن حكاية " بريخت الجبان " — كما يصوره لنا تعليقه على كلمة هوراس الآنفة الذكر — لاتعبر عن مدى سخط بريخت المضمر على حرب بعينها ، وهي الحرب القيصرية التي لم تقم على العدل ، وأنه لم يكن يقصد الحرب من أجل الدفاع عن الحق ؟!

---

(١) جريم ، رينهولد : هكذا بدأ بريخت . ص ١٨ .
(٢) انظر المرجع نفسه . ص ١٩ .
(٣) انظر مقالة : د . عادل قرشولي : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية عدد ١٣ . ص ٤ـ٥ .

ومما تجب الاشارة اليه في أثناء الحديث عن طفولة بريخت ومراهقته شدة ولعه بالمسرح والغناء والكتابة ، فمنذ صباه كان يهتم بمسرح العرائس ويحاول أن يمثل ويخرج مسرحيات كاملة مع أترابه ، و " يجد لذته الكبرى في الاستماع الى المغنين المتجولين في الشوارع والأسواق " .(١) ويؤكد كتاب سيرة بريخت أنه بدأ ينشر أعماله الشعرية خاصة في وقت مبكر ، فقد نشرت له صحيفة الطلبة " الحصاد " بعض قصائده سنة ١٩١٣ ، كما نشرت له الصحيفة المحلية " أحدث أخبار آوجسبورغ " . التي كانت تصدر في مسقط رأسه ، شيئا من قصائده الجديدة .(٢)

* * *

وحين يتخطى بريخت مرحلة المراهقة ويدخل مرحلة الشباب نراه يعيش حياة مستهترة بوهيمية . انه في هذه الفترة شخص " معتل ، وشهواني ، وفوضوي " .(٣) كما يصفه " روبرت بروستاين " . ولا يتورع الدكتور عبد الغفار مكاوى عن وصفه " بالعدمية "(٤) ويحاول بعض الدارسين أن يربطوه بالوجوديين أو كتاب " اللامعقول " .(٥)

والحقيقة أن الدفاع عن بريخت في هذه المرحلة يصعب جدا . فهو " يقضي سهراته البوهيمية الصاخبة في المقاهي والحانات " ، ويتردد أحيانا على المقبرة " التي يشعر فيها بارتياح "(٦) ويقيم علاقات مع عدة نساء في وقت واحد كما يصرح هو نفسه .(٧) وقد ولد لبريخت ابن غير شرعي(٨) سنة ١٩١٩ . ويرد على لائميه ومتتبعي أخبار نزواته بقوله : " لابد لي من أن أشق

---

(١) مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة ترجمة " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٣ .

(٢) انظر " برتولد بريخت : حياته وأعماله " لنبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ دمشق ١٩٧٨ . ص ١٣٤ .

(٣) انظر كتابه " المسرح الثوري " . ترجمة عبد الحليم البشلاوى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . بدون تاريخ . ص ٢٠٦ .

(٤) انظر مقدمة ترجمته لكتاب " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٢٠ .

(٥) انظر " مسرح الدوائر المغلقة " لحنا عبود . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٨ . ص ٢٦٨ .

(٦) انظر : Brecht,Bertolt.Journaux .Notes autobiographique 1920-1954. Edition L'Aeche.Paris 1978.P 16.

(٧) المصدر نفسه . ص ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ... الخ .

(٨) انظر " برتولد بريخت : حياته وأعماله " لنبيل حفار . ص ١٣٤ .

طريقي بساعدى ، وأن يكون لي الحق كل الحق في أن أبصق حيث أريد ، وأن أنام وحدى ، وأن أكون سيء السيرة عديم الضمير " . (١)

ولعل هذا التدهور في حياة بريخت يعود الى الاسباب التالية :

١ــ ان بريخت الذى اضطر الى قطع دراسته والالتحاق بالخدمة العسكرية سنة ١٩١٨ استطاع ان يرى مآسي الحرب في المشفى حيث انطبعت في ذهنه صور الاموات والمشوهين التي سوف تنعكس بعد قليل على مسرحياته ، وخاصة " أوبرا القروش الثلاثة " . (٢)

وفي فترة خدمته ممرضا كتب بريخت قصيدته " أسطورة الجندى الميت " التي تدين الحرب وتعبر أصدق تعبير عن مقته الشديد لها . وفيما يلي نقتطف من تلك القصيدة المقاطع الآتية :

" الدكتور فحص الجندى بدقة
أو على الأصح ما بقي منه
والطبيب وجد أن الجندى لائق للخدمة
وخاف على نفسه من المسئولية

* * *

وأخذوا على الفور الجندى معهم
وكان الليل أزرق وجميلا
ومن لم يضع الخوذة على رأسه
استطاع أن يرى نجوم الوطن

* * *

دلقوا جرعة نارية
من الكونياك على جسده العفن

---

(١) من رسالة الى احد اصدقائه . انظر " عالم الفكر " . عدد ٣ . مجلد " ١١ " وزارة الاعلام الكويت ١٩٨٠ . ص ٢٩٢ .

(٢) إنظر " 3Le Théâtre Complet" de Bertolt Brecht.trad Jean Claude Hémery.Edition L'arche.V2.Paris.P11-96.

وعلقوا ممرضتين في ذراعه
وامرأة نصف عارية

* * *

ولأنّ الجندى الذى تعفن تفوح رائحته
فقد سار في المقدمة قسيس
يهز فوقه مبخرة
كي لاتنبعث رائحته الكريهة "(١)

وملخص "أسطورة الجندى الميت" أن عسكريا يموت في أثناء الحرب ثم يخرج من قبره ليقدم خدماته للقيصر ، ولكنه يصبح بعد حين ناقما على الحرب التي يرى أنها سبب تعاسة الجيل الذى ينتمي اليه ، ويعلن تمرده على الأوضاع الاجتماعية السيئة القائمة .

ان مثل هذه المناظر المؤذية كفيلة بأن تغرق بريخت في بحيرة قاتمة من التشاؤم والضياع الناتج عن شعوره بعدم ايمانه بتلك الحرب . ان استقراء تاريخ الأدب غالبا ما يدلنا على ارتباط النزعات السوداوية بالحروب الطاحنة ، ويكفي أن نشير الى ظروف نشأة التيار العبثي في أوربا .

٢ـ موت والدته التي كان متعلقا بها الى حد بعيد كما يذكر كتاب سيرته ، وكما تدل بعض مراثيه لها :

" لما ماتت تركوها في التراب
الورود تنمو فوقها ، والفراشات ترف عليها
هي ، الخفيفة ، لم تكد تضغط على الأرض
كم من الآلام احتملتها
حتى أصبحت خفيفة ! "(٢)

---

(١) "قصائد برتولد بريخت" . ص١٠٥ـ١٠٦ .
(٢) المصدر نفسه . ص٨٨ .

وربما كان موتها هو السبب المباشر في تردد بريخت على المقابر في هذه الأثناء كما أشرنا منذ قليل ·

٣ــ لعل طبيعة بريخت التي وقفنا على أبرز ملامحها في طفولته ومراهقته تنبئ بقابليته لحياة الفوضى والاستهتار · وهكذا فان تلك الطبيعة تحققت حين وجدت الظروف الملائمة ، ويؤنسنا الى ذلك ما يرويه أحد أصدقائه عن كرهه الشديد للراهبات ــ وهن يمثلن المسيحية التي تكبح الغرائز وتحرص على تنظيم المجتمع في ألمانيا آنذاك ، ذلك " الكره الذى ورثه عن جدته "[1] كما يذهب ذلك الصديق ·

٤ــ المتتبع لمذكرات بريخت في فترة شبابه يلاحظ وفرة أحاديثه عن فتاة مجهولة يرمز الى اسمها عادة بحرف (بي B1) ، ويبدو أنه كان يحبها أو يشفق عليها كثيرا على الاقل · لقد أصيبت تلك الفتاة بداء السرطان[2] وعانت كثيرا في المصحات قبل أن تموت ، وليس من شك في أنها تركت أثرها الذى لا يجوز تجاهله في حياة بريخت الشاب ·

٥ــ ان المناخ الاجتماعي والاقتصادى الذى عاشه بريخت الشاب ، وهو المناخ الذى ساد ألمانيا بعد خروجها منهوكة من الحرب العالمية الاولى واضطرارها الى عقد الهدنة مع الحلفاء ولوذ القيصر بالفرار الى هولندا ، ضغط على رئتيه بقوة ، وجعله يحس بصعوبة التنفس :

"كم تسئمني ألمانيا هذه ! انها بلد طيب متوسط ، الالوان شاحبة والسهول جميلة فيها ، ولكن أى سكان ! ريف خائر القوى ، وخشونة لا تنجب معجزات ، بل بلاهة ساكنة ، طبقة متوسطة مجلة برسوم رديئة وذكاء مستهلك ! "[3] ·

لقد افترضنا من قبل أن بريخت لم يكن راضيا عن الحروب القيصرية ، ولكن ذلك لم يمنع بريخت من الشعور بثقل هزيمة ألمانيا وطنه ·ان بعض عبارات بريخت ــ من مثل الخشونة

---

(١) بنجامان ، فالتر : بريخت · ترجمة أميرة الزين · المؤسسة العربية للدراسات والنشر · بيروت ٧٤ · ص ١٥٨ ·

(٢) انظر : "Les Journaux" de Brecht; P 10

(٣) المصدر نفسه · ص ٩ ·

التي "لاتنجب معجزات" و "البلاهة الساكنة"، و "الذكاء المستهلك" — قد توحي لنا — اضافة الى الضيق — بخيبة أمل "نيتشوية" تبدو لنا بوضوح أكثر في قصيدته "ألمانيا" التي كتبها عام ١٩٢٠ :

" ألمانيا أيتها الشقراء الشاحبة
شعثاء السحب ياذات الجبين النائم !
ماذا حدث في سماواتك الساكنة ؟
الآن أنت جبانة أوربا ·
الصقور تحوم في سمائك !
الحيوانات تنهش جسدك الطيب
الأموات يلطخونك بوسخهم
وبولهم
يبلل — حقولك
بأسنان عارية يتخاطف الأطفال
الغلة من الجوع
أما الحصاد، فيسبح في المياه العفنة ! "(١)

اننا نلاحظ امتزاج أصوات النواح على ألمانيا المهزومة بأصوات ادانة قادتها الذين دنسوا أرضها الطيبة وجوعوا أطفالها ·

* * *

أما عن بريخت الناضج فيمكن القول انه أخذ يحس بالتزاماته الاجتماعية والانسانية والسلوكية على حد سواء منذ بدأ يدرس المادية الجدلية دراسة شاملة حين انتسب الى مدرسة العمال الماركسية عام ١٩٢٦ · ولم تمر ثلاث سنوات على انتسابه الى تلك المدرسة حتى رأيناه يعتنق المذهب الماركسي ويتأكد ايمانه بضرورة الثورة البروليتارية ·

وهنا نجد بعض الدارسين يحاولون تفسير التجاء بريخت الى الفكر الماركسي

---

(١) انظر كتاب "قصائد برتولد بريخت" · ص ١١٩ ·

تفسيرا مضللا ، فيربطون بين "فوضويته" السابقة وبين التزامه "الطارئ" — حسب ما يفهم من سياق كلامهم — بأن بريخت — في رأيهم — أراد بقوة أن يكبح جماح طبيعته المتمردة واحتياجاته البدنية فحمل نفسه على الخضوع القسرى "لنظام خارج عن نفسه"[1]، وهو النظام الماركسي ، أى أن الالتزام هنا أصبح مرادفا للخلاص الروحي أو الاستمتاع على طريقة "النرفانا البوذية" ! ، وليس مرادفا للبحث الواعي الدائب عن مخرج من الأزمات الاقتصادية والأمراض الاجتماعية والانسانية .

ونتيجة لمثل هذه المنطلقات يروج لفكرة انشقاق بريخت وابتعاده عن الايديولوجية الماركسية ، ويستدل على ذلك بقرائن منها ما أعلنه بريخت في برقيته لرئيس دولة ألمانيا الاشتراكية في أعقاب اخماد ثورة العمال : "اذا كان هذا الشعب لا يعجبكم فابحثوا لكم عن شعب آخر"[2]. ومنها أيضا تلكؤه الطويل في العودة الى ألمانيا والاستقرار بها نهائيا . فالناقد "مارتن ايسلن" يشير الى رسالة لبريخت يقول فيها لاستاذه وصديقه الماركسي القديم "كارل كورش" : "نحن لم نصل الى برلين بعد رغم جهود عديدة ، وعلينا الآن أن نحاول الحصول على جوازات سفر سويسرية ، لأن الجوازات الأخرى لن تصلح بعد الآن . وأنا لا أريد في هذه اللحظة بشكل خاص أن أستقر نهائيا في ألمانيا"[3].

ويرجع "مارتن ايسلن" رغبة بريخت في الحصول على جواز سفر سويسرى الى حرصه الشديد على حفظ خط العودة ، "لأنه كان صعبا على الألمان في ذلك الوقت أن يخرجوا من بلادهم وليس العكس"[4].

واضافة الى هذا وذاك فان بريخت — بعد عودته الى ألمانيا — كان يسعى جاهدا للحصول على الجنسية النمساوية التي استطاع أن يحصل عليها — كما يذكر كتاب سيرته —

---

(١) بروستاين ، روبرت : المسرح الثورى . ص ٢١٣ .
(٢) مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمة "قصائد من برتولد بريخت" . ص ١٩ . وقد وردت هذه العبارة في مراجع أخرى .
(٣) ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ١٠ .
(٤) الصفحة نفسها .

عام ١٩٥٠ . ويعطي "ايسلن" هذه الحادثة أهمية خاصة ويتخذها برهانا قاطعا على أن بريخت " لم يكن يريد أن يعرض نفسه لمغامرة الالتزام الكامل بالنظام الشيوعي في ألمانيا الشرقية " .(١)

ومن الأسئلة التي تطرح في هذا المجال ميل بريخت عن التفكير في الاستقرار في روسيا التي كانت قد تبنت النظام الاشتراكي منذ أكثر من عشرين سنة ، والالتجاء الى عواصم أوربا الغربية وأمريكا .(٢)

مثل هذه الآراء يمكن تفنيدها دون عناء . فهي تعتمد في مجملها على وثائق أومصادر تحتاج الى شيء من التدقيق والتحقيق أولا ، وهي تقبل تأويلات أكثر سدادا منها ثانيا .

ان تردد بريخت في العودة الى ألمانيا يمكن تفسيره برغبته في مواصلة نشاطاته الفنية على مستوى واسع ، خاصة وأن عروض مسرحياته كانت دوما تلقى الاهتمام والتقدير اللائقين بها . ولهذا فانه اذا لم يستطع أن يحصل على جواز سفر أجنبي أو جنسية أخرى غير الجنسية الالمانية لن يتسنى له — مثلا — أن يمارس نشاطه في ألمانيا الغربية التي كان يحن الى انضمامها الى نصفها الآخر . و "مارتن ايسلن" نفسه ينقل عبارة بريخت : " أنا لا أستطيع على أي حال أن أستقر في قطاع من ألمانيا وهناك أصبح ميتا بالنسبة للقطاع الآخر " .(٣)

أما رفض بريخت الاستقرار في الاتحاد السوفييتي فانه يعود الى خشيته من نظام " ستالين " الذي كان يصادر الحريات ويشدد الخناق على الأدباء والفنانين ، وليس الى عدم ايمانه بالأيديولوجية الماركسية من حيث هي أيديولوجية . فبريخت لم يكن يطيق تدخل الدولة في أمور الأدب والفن ، ويرى أنها "تؤذي الأدب الذي يواليها ، عبر سحقها

---

(١) ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين . ترجمة فريدة النقاش . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ١١ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١ .

للأدب الذى يقف ضدها ، فهي تضعه تحت وصايتها ، وتنتزع له أسنانه ، وتحرمه من كل موضوعية " .(١)

والكلمة التي وجهها بريخت الى " فالتر أولبريشت "* لاتدل هي الأخرى على رفض النظام بقدر ما تدل على رفض تطبيقات معينة تتعلق بالعمال الذين كان بريخت يتعاطف معهم الى درجة كبيرة .

ومالنا نذهب بعيدا ؟! فهذه مسرحيات بريخت تبرز لنا اتجاهه اليسارى بشكل لايدع مجالا للشك . ان أعماله التعليمية تكاد تكون دعوة مباشرة سافرة الى المنهاج الاشتراكي ، وحتى أعماله الأخيرة التي كثر حولها اللغط لاتخرج عن هذا المنهاج . ان " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " التي يعدها الدكتور عبد الغفار مكاوى مختلفة عن سائر أعماله من حيث " أنها ليست من نوع المسرحية ذات الفكرة أو ذات الموضوع "(٢) ، على الرغم من اعتمادها على حكاية شعبية طريفة ، لاتحجب عقيدة بريخت الاشتراكية ، وهي العقيدة التي تبدو من خلال العلاقة المفتعلة بين السيد والخادم ، كما يعترف الدكتور مكاوى .(٣)

ومع ذلك ، فان أعمال بريخت الملحمية توحي لنا ايحاء قويا بمدى التغير الذى طرأ على آراء بريخت السياسية . اننا نلاحظ هنا اهتمام بريخت — وهو الشيء الذى كان مفقودا في أعماله التعليمية — بالحياة الذاتية للفرد ودوافعه بجانب الاهتمامات الجماعية التي ازدادت عمقا ، بل نجده يجرد مواضيعه أحيانا الى درجة أنها تطمح الى ارتياد الشواطئ الميتافيزية ، كالجدلية المعقودة بين الخير والشر ، والمشكلات الانسانية العامة .(٤)

وقد تعرض " جورج لوكاتش " الى هذه الظاهرة في تطور بريخت مستدلا بأبيات من أشعاره وخاصة قصيدته " الى الخلف " :

---

(١) بريخت ، برتولد : الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس . دار ابن خلدون . الطبعة الاولى . بيروت ٧٥ . ص ٣٠ .

(*) يؤكد تلك الكلمة كل من " برنارد دور " و" د . عبد الغفار مكاوى " و" د . عبد الرحمن بدوى " و " مارتن ايسلن " ، بينما يذهب " د . عادل قرشولي " الى أنها وجهت أصلا الى الشاعر " كوبا " الذى كان في ذلك الوقت أمينا لاتحاد الكتاب الالمان (انظر عدد ١٣ من " الحياة المسرحية " التي تصدر في دمشق . ص ٧) .

(٢) مكاوى ، د . عبد الغفار : مقدمة ترجمته لمسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " . سلسلة " مسرحيات عالمية " . عدد ٢١ . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ؟ . ص ١٢ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١٢ ، ١٤ .

(٤) انظر " معنى الواقعية المعاصرة " لجورج لوكاتش . ترجمة د . أمين العيوطي . دار المعارف القاهرة ٧١ . ص ١١٦ .

ومع ذلك فاننا نعلم جيدا ،
أن كراهية الشر
يمكنها أن تشوه الملامح
وأن تثور للظلم
وأن تبح الصوت . أسفا اننا
يامن كنا نود أن نفسح مكانا للصداقة
لم يكن في استطاعتنا أن نكون ودودين " (١)

ولعل هذا التغير يرجع الى تلك السنوات التي قضاها بريخت متشردا منفيا " يهيم بين البلاد ، ويغير بلدا ببلد أكثر مما يغير حذاء " بحذاء " (٢) على حد تعبيره .

هذا ، ولنا عودة الى أيديولوجية بريخت في صدر الفصل الاول من الباب الثاني ان شاء الله ، وذلك لفحص ملامحها الخاصة ، ان كان لها ملامح خاصة .

وفي مجال الحديث عن بريخت الناضج نسجل عمق كراهيته للحرب . فاذا كان موقفه من الحرب الاولى موضع شك وخلاف ، فان موقفه من الحرب الثانية لاجدال فيه . وهو لا يكره تلك الحرب لانها لا انسانية وبربرية وغير عادلة فحسب ، بل يكرهها أيضا لانها كانت ثمرة لعلاقات اقتصادية غير طبيعية . ان بريخت يدرك جيدا أن الطبقة الرأسمالية هي التي شنت تلك الحرب كي تزداد ثراء بازدهار صناعة الاسلحة وغيرها . ومن هنا كان بريخت دوما يدين أولئك الذين يحقدون على النازية والفاشية وينسون أسباب نموهما ، فمن " يناهض الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية ، ومن يتأسف على البربرية ، مثله كمثل من يريد أن يأمل حصته من الخروف دون أن يذبح الخروف " (٣) .

* * *

تلك هي حياة برتولد بريخت بايجاز . وقد آثرنا العزوف عن طرق أبواب علم النفس

---

(١) لوكاتش، جورج : يعني الواقعية المعاصرة . ص ١١٥ .
(٢) انظر " قصائد من برتولد بريخت " . ص ١٩٤ .
(٣) برتولد ، بريخت : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . " مسرح التغيير " . ص ٢٢٨ .

في تفسير حياته حذر الوقوع في مطبات يصعب الخروج منها ، وخوفا من تحمل عبء نتائج افتراضات لا نشك في أنها كانت ستقيدنا وتحجب عنا كثيرا من حقائق آراء بريخت وأعماله .

♦ ♦ ♦

أما عن آثار بريخت فهي غزيرة ومتنوعة ، تتراوح بين الشعر والقصة والرواية والمسرحية والمقالة النقدية والاخراجية ، والمسيرة الذاتية ، والأوبرا ، والسيناريو ، والبحوث المسرحية وما الى ذلك . لقد ترك بريخت ما يقرب من أربع وثلاثين مسرحية موضوعة أو مقتبسة ، جمعت في اثني عشر جزءا ، كما ترك عشرة دواوين شعرية ، ودراسات عن المسرح بلغت سبعة مجلدات ، ومقالات نقدية وقصصا وروايات جمعت هي الأخرى في سبعة مجلدات .(١)

الا أن شهرة بريخت لا تقوم على كل هذه الفنون ، بل تقوم بالدرجة الأولى على أعماله المسرحية وتنظيره للدراما ، وهو ما يهمنا في بحثنا هذا ، ذلك أن بريخت أعطى حياته للمسرح وأحدث ثورة في مفاهيمه ، وحتى شعره الذى بدأ ينظمه منذ وقت مبكر ، قبل أن يكتب أى فن آخر ، والذى يرفعه في نظر بعض النقاد الى رتبة "غوته" و "رلكه" لم يكن يتخذه غاية في ذاته بقدر ما كان يوظفه في مسرحياته غالبا .

وفيما يلي نثبت قائمة بأعمال بريخت المسرحية وكتاباته في نظرية الدراما :

أ ـ مسرحياته :

١٩١٨ بعل

١٩١٩ طبول في الليل

١٩٢١ـ١٩٢٤ في أدغال المدن

١٩٢٣ حياة ادوارد الثاني البريطاني ، وهي مقتبسة عن "مارلو" معاصر شكسبير .

١٩٢٤ـ١٩٢٦ رجل برجل

١٩٢٨ أوبرا القروش الثلاثة ، وهي مقتبسة عن "جان جاى" .

---

(١) انظر مقدمة "مسرحية بادن لتعليم الموافقة" . ترجمة د . ابو العيد دودو . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ١٩٧٦ . ص ٩ .

(٢) انظر مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمته "قصائد من برتولد بريخت" ص ٢٥ .

١٩٢٨ـ١٩٢٩	ازدهار وتدهور مدينة ماهاجوني ·
١٩٢٨ـ١٩٣١	مسرحية بادن التعليمية حول الموافقة ·
١٩٢٩ . .	سرقة لندنبرغ ·
١٩٢٩ـ١٩٣٠	الذى يقول نعم والذى يقول لا ·
١٩٣٠	جان دارك قديسة المسالخ ·
١٩٣٠	الاجراء (القرار) ·
١٩٣٠	القاعدة والاستثناء ·
١٩٣٢	الامّ ، وهي مقتبسة عن غوركي ·
١٩٣٢	الجنود الثلاثة ·
١٩٣٢ـ١٩٣٥	الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة ، وهي مقتبسة عن شكسبير ·
١٩٣٣ـ١٩٣٤	الاخوة هوراس والاخوة كورياس ·
١٩٣٥	رعب وبؤس الرايخ الثالث ·
١٩٣٦ـ١٩٣٧	بنادق الامّ كارار ·
١٩٣٧ـ١٩٣٨	حياة غاليليه ·
١٩٣٨	محاكمة لوكولوس ·
١٩٣٤ـ١٩٤٠	الانسان الطيب في ستشوان ·
١٩٣٩	الامّ شجاعة وأولادها ·
١٩٤٠	السيد بونتيلا وخادمه ماتي ·
١٩٤١ـ١٩٤٢	أرتورو أوى ·
١٩٤٢ـ١٩٤٣	شفيك في الحرب العالمية الثانية ·
١٩٤٣ـ١٩٤٧	دائرة الطباشير القوقازية ·
١٩٤٤ـ١٩٤٥	رؤى سيمون ماشار ·
١٩٤٥ـ١٩٤٨	كومونة باريس ·
١٩٤٧ـ١٩٥٦	انتيغون ، وهي مقتبسة عن سوفوكل ·
١٩٥١	تقرير هامبورغ ·
١٩٥١	معلم القصر ، وهي مقتبسة عن لينس ·
١٩٥٢	كوريولان ، وهي مقتبسة عن شكسبير ·

١٩٥٢	دون جوان ، وهي مقتبسة عن موليير .
١٩٥٢	طبول وأبواق ، وهي مقتبسة عن فاركار .
١٩٥٣	توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأدمغة) .

ب ـ أعماله النظريـــة :

١٩٣٥	"خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة" (مقالة مهمة) .
١٩٣٥ـ١٩٤١	سلسلة من المقالات النقدية القصيرة كان ينشرها في الصحـــف والدوريات .
١٩٣٧ـ١٩٥١	"شراء النحاس" (حوارية مطولة تتناول جمالية الفن المسرحي) .
١٩٤٨	"الأورغانون الصغير للمسرح" (دراسة جمالية يطرح فيهـــا زبدة نظريته في المسرح الملحمي) .
١٩٥٢	"العمل المسرحي" (المتضمن كل ما يتعلق بستة عروض مسرحية قدمها "البرلينر أنسامبل" .

* * *

وآثار بريخت المسرحية يمكن تصنيفها كما يلي :

آ ـ الاتجاه التعبيري ، وهو الاتجاه الذي يشمل أعمال بريخت المبكرة في فـــترة شبابه . وربما جاز لنا أن نحدد نهاية هذه المرحلة بتاريخ انتماء بريخت الى كلية العمـــال الماركسية عام ١٩٢٦ .

ان آراء النقاد في هذه المرحلة متضاربة وضبابية . فبينما يحاول "مارتن ايســـلن" أن يتقصى ملامح الوجودية العبثية والرومانتية الجديدة اللتين تلائمان ثورة بريخت الفوضويـــة الموجهة في شكلها ضد نظام المجتمع البورجوازي وجشعه ، وضد عدم الانسجام والسخف في الكون والطبيعة الانسانية ،[1] يحاول "فالترينجامان" من جهته أن يصب ثورة بريخت الشاب على المجتمع البورجوازي ، ويتخذ مسرحياته الأولى وثائق احتجاج جاف اللهجـــة علـــى

(١) انظر "المسرح الثوري" لمارتن ايسلن . ص ٢٠٦ وما بعدها .

الحرب [١] ويحذرنا " بنجامان " من خطر اعطاء الأهمية للصوت الفردى الانعزالي في أعمال بريخت الأولى ، لأن ذلك الصوت — برأيه — تمرد على المجتمع المستغل ووصف له أيضا . ويرفض " بنجامان " أن يضعه في خانة التعبيريين الذين كان تيارهم سائدا آنذاك بحجة " أن رفضهم للحرب أخلاقي ، ومسرحياتهم التعبيرية تذكر الانسان بانسانيته وضميره ، وتعيده أبدا الى حالة الفطرة الأولى كما يفعل روسو ، لتخلصه من كل الروابط الاجتماعية " [٢] ، خلافا لبريخت الذى كان بعيدا عن هذه المثالية ومرتبطا بالواقع الاجتماعي المعيش .

ولكن " بنجامان " لايجرؤ على نعت أعمال بريخت تلك بصفات مذهب أدبي معين .

ويذهب " داركوسوفين " — مجاريا بعض النقاد — الى أن بريخت في هذه المرحلة ليس سوى عدمي ذاتي ، ترك أرض الواقع دون أن يبحث له مسبقا عن موقع يضع فيه أقدامه ، فاتخذ الاغتراب عنده شكل الارتداد الى العبث " [٣] .

أما " برنارد دور " فيؤكد أن مسرحية بريخت الأولى " بعل " سيرة ذاتية لكاتب مسرحي تعبيرى [٤] ، الا أنه — برأيه — لم يلبث أن أدار ظهره للتعبيرية واتجه نحو الواقع الحي في مسرحيته الثانية " طبول في الليل " [٥] .

ولا يتردد الدكتور عبد الغفار مكاوى في وسم آثار بريخت المبكرة " بالنزعة العدمية التعبيرية " [٦] .

وفي سياق حديث الدكتور أبي العيد دودو عن " مسرحية بادن لتعليم الموافقة " يذكر أن بريخت لم يخرج عن اطار المدرسة التعبيرية [٧] حتى غاية ١٩٢٩ .

---

(١) بنجامان ، فالتر : بريخت . ص ١٧٣ .
(٢) المرجع نفسه . ص ١٧٥ .
(٣) سوفين ، داركو : المرآة والدينامو . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . مجلة المسرح . عدد ٥٨ . القاهرة ٦٨ . ص ٧ .
(٤) انظر: Dort,Bernard:Lecture de Brecht.P.40
(٥) المرجع نفسه . ص ٤١ .
(٦) انظر مقدمة ترجمته لكتاب " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٢٠ .
(٧) انظر مقدمة ترجمته " لمسرحية بادن لتعليم الموافقة " . ص ٩ .

واضافة الى كل هؤلاء يشير الدكتور عادل قرشولي الى أسماء "محمد غنيمي هلال" و "منير أبو ديب" و "رشاد رشدي" و "كمال عيد" و "محمد بركات" الذين كانوا يتفقون على انتماء بريخت الى المذهب التعبيري[١]، وهو الرأي الذي يرفضه الدكتور قرشولي ويبذل جهدا واضحا من أجل اظهار خطله[٢]، فيلفت نظرنا الى زئبقية المصطلح، وعدم تجانس الوسائل الفنية للتعبيريين، فقد كانت تلك المدرسة التي يحشرون فيها عادة "تشكل ظاهرة أدبية متعددة الوجوه، حتى ليصعب الحكم عليها من خلال عمل واحد أو انتاج كاتب واحد، وايجاد مقاييس عامة لها يمكن تطبيقها على كل من يطلق على أعمالهم صفة التعبيرية"[٣].

وحين ييأس الدكتور قرشولي من ايجاد الصفات الشكلية للأعمال التعبيرية يجاري الرأي القائل بأن القاسم المشترك الوحيد الذي يجمع بين التعبيريين هو "الانطلاق، فلسفيا، من منطلقات المثالية الذاتية"[٤].

الا ان الدكتور قرشولي يناقض نفسه أحيانا فينسى هذه "المنطلقات" ويؤكد أن بريخت كان شكليا في بداياته"[٥] وأنه استخدم بعض الوسائل الفنية التي كان يستخدمها التعبيريون، كما تناول مواضيع كانوا يتناولونها[٦].

ومع هذا فان الدكتور قرشولي يرفض أن يكون بريخت تعبيريا، بل يضعه في "الخط المعارض للتعبيرية"[٧] ويخرج من تحليله لمسرحية بريخت "طبول في الليل" الى نتيجة مفادها أن مواقفه كانت واقعية مناقضة لمواقف التعبيريين المثالية، وهو ما أدى به في نهاية العشرينات، الى "سبر أغوار قانونيات هذا الواقع بهدف المساهمة في تغييره"[٨].

---

(١) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي. الحياة المسرحية. عدد ١٤. ص ٤—٥.
(٢) المرجع نفسه. ص ٥—٨.
(٣) المرجع نفسه. ص ٦.
(٤) المرجع نفسه. ص ٧.
(٥) قرشولي، للدكتور عادل: برتولد بريخت في المرآة العربية. الحياة المسرحية. عدد ١٣. ص ٨.
(٦) قرشولي، د. عادل: برتولد بريخت في المرآة العربية. الحياة المسرحية. عدد ١٤ ص ٨.
(٧) المرجع نفسه. ص ٨.
(٨) المرجع نفسه. ص ١٠.

لقد رأينا من قبل بعض النقاد يحاولون أن يمدوا جسرا بين بريخت والعدمية الوجودية على امتداد حياته ، وها نحن نرى من يحاول ان يمد ذلك الجسر بين بريخت الشاب وبريخت اليسارى الناضج ، المؤمن بضرورة تغيير العالم .

والحق أنه من الصعب أن ننفي تعبيرية بريخت ونخرجه من دائرتها بسهولة . لقد شهد بريخت في مرحلته هذه أوج ازدهار المدرسة التعبيرية ، فقد ظل مغرما بالشاعر الثائر " جورج بوشنر " ، والكاتب المسرحي " فرانك فيدكيند " [1] الذى أقام له حفل تأبين خاص حين مات ، واعتبره " مثله الأعلى [2] في الكتابة المسرحية . ومن المعروف أن هذين الكاتبين من أكبر ممثلي المدرسة التعبيرية في ألمانيا .

وكي لانتهم بالنظر الى بريخت وتطوره " بشكل ميكانيكي " [3] من خلال التطور الفني أو التاريخي الذى واكب ازدهار التعبيرية ، فاننا سوف نحاول بايجاز أن نفحص بواكير بريخت المسرحية في ضوء مفاهيم التعبيرية .

تهدف التعبيرية الى " تصوير أعماق النفس البشرية ، والى تجسيد مكونات العقل الباطن " [4] ذلك أن التعبيريين يعتقدون أن الحقيقة الانسانية تكمن في أعماق البشر لا في مظاهرهم الخارجية التي تعتبر بمثابة القشور .

هذا على نطاق المرامي والمضامين البعيدة ، أما فيما يتعلق بالشكل فان من أهم ميزات التعبيرية في المجال المسرحي [5] تعدد المشاهد ، والاهتمام بالبطل الدرامي الواحد

---

(١) انظر مقدمة د . عبد الغفار مكاوى لترجمته " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٤ .
(٢) حفار ، نبيل : برتولد بريخت : حياته وأعماله . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . ص ١٣٤ .
(٣) قرشولي ، د . عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟ . كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٩ .
(٤) حمادة ، د . ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب . القاهرة ١٩٧١ . ص ١٠٤ .
(٥) المرجع نفسه . ص ١٠٤ .

الذى يعاني من أزمة نفسية عنيفة ، وتقديم أحداث فوضوية ومشوهة ، واختيار اللغة المفككة الشاعرية السريعة الخالية من الزخارف والمحسنات البلاغية ، والمقتضبة التي تذكرنا " بأسلوب البرقيات " .(١)

ولعل الناظر في أعمال بريخت يلاحظ أن كل هذه الخصائص ، أو جلها على الأقل ، كانت متوفرة .

في مسرحية بريخت الأولى " بعل "(٢) نجد أنفسنا أمام شاعر شاب يتمرد على مواضعات المجتمع ويحس بأنه طائر في غير سربه ، ويحيا حياة بوهيمية خليعة ، فيقيم علاقات مع عدة نساء ، ولكنه كان يلفظهن كما تلفظ النواة بمجرد أن ينال وطره ، ويقضي أوقاته عازفا على " الغيتار " أو مؤلفا الاغاني . ويوما يرتكب جريمة قتل بدافع غيرة مبعثها الشذوذ الجنسي .

ويحاول " فالتر بنجامان " أن يبرز الملامح الواقعية لهذه المسرحية مستعينا بعبارة بريخت نفسه : " اذا كان بعل انعزاليا ، فذلك يرجع الى مجتمعه الانعزالي "(٣) وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور " قرشولي " الذى يحاول أن يحوكل أثر للمثالية في نفسية " بعل " ويلح على انفتاحه على الدنيا وتعطشه للحياة في الواقع خلافا لأحد أبطال الشاعر الألماني " يوست " المتقوقع على ذاته في برجه العاجي .(٤)

اننا نسلم بعلاقة " بعل " بالواقع ، وهي العلاقة التي لايخلو منها أى عمل أدبي مهما كان مغرقا في الخيال والمثالية ، ولكن يجب ألا نغض الطرف عن ضعف هذه العلاقة من جهة ، وعن ذلك الولع المسرف بالماديات من جهة أخرى . فتعطش " بعل " الى الحياة المادية على غرار " أبيقور " يتخذ شكل نزعة اشراقية . واذن فان ماديته " مثالية "

---

(١) الحاني ، د . ناصر : المصطلح في الأدب الغربي . منشورات المكتبة العصرية . صيدا — بيروت ١٩٦٨ . ص ٣٧ .

(٢) انظر : le"Théâtre complet"de Brecht.Edition l'Arche.V1.Paris1947 P8-67

(٣) بنجامان ، فالتر : بريخت . ص ١٧٢ .

(٤) انظر " برتولد بريخت في المرآة العربية " للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١٤ . ص ٨—٩ .

ان صح التعبير . وهذا يبدو لنا منذ بداية المسرحية بأنشودة " بعل العظيم " التي ترسم آفاق شخصيتها الرئيسية :

" والأنثى العظيمة ، الأرض التي تستسلم وهي تضحك
لكل من يرضى بأن تسحقه تحت قدميها
أعطته بعض النشوة التي يحبها
ولكن بال لم يعش : بل راح يتطلع أمامه .

* * *

وعندما كان بال لا يرى حوله غير الجثث
كانت شهوته تتضاعف على الدوام
مازال لي مكان ، كما يقول بال ، فليس عددها كبيرا .
مازال لي مكان ، كما يقول بال ، في حجر هذه الأنثى .

* * *

سواء أكان الله موجودا ، أو لم يكن هناك اله
فالأمر مادام بال موجودا سيان عند بال .
لكن الأمر الذى لايقبل فيه بال المزاح
هو هل هناك نبيذ أم ليس هناك ؟ "(١)

وفي المسرحية الثانية " طبول في الليل " التي كانت تحمل في البداية عنوان " سبارتاكوس " والتي منح بريخت " جائزة كلايست " من أجلها ، تقابل الجندى " كراغلر " الذى انقطعت أخباره عن خطيبته " آنا " منذ أربع سنوات ، مما يجعل " باليكا " والد الفتاة يحتم على ابنته أن تختار غيره بدلا من الانتظار . وفجأة يظهر " كراغلر " ليطالب بخطيبته فيعرف الحقيقة ويصاب بصدمة ، ثم يقرر أن يقف في صف ثورة نوفمبر ١٩١٩ ، وهي ثورة كان يشنها أبناء طبقته المعدمون وزملاؤه المشبوهون ضد أمثال والد خطيبته الرأسمالي

---

(١) انظر " قصائد من برتولد بريخت " . ص ٣٦ـ٣٨ .

الذى استغل ظروف الحرب الخارجية وأثرى على حساب الطبقة الفقيرة ، ولكنه لا يلبث أن يكتفي باستعادة خطيبته الحامل مديرا ظهره للثورة وتاركا الفرصة للرأسماليين كي يستعيدوا زمام الأمور التي كادت تفلت من أيديهم . انه كان يدرك أن تخليه عن الثوار ليس في صالحه اطلاقا ، ولكنه مع ذلك يأخذ خطيبته ويعود الى البيت من احدى الحانات : " يكفيني ! (يضحك باهتياج) انها مسرحية سخيفة ! أوراق ، وتمر من ورق ، وفي الخلف منضدة الجزار هي وحدها الموجودة . (يبدأ من جديد يذهب ويجيء ، يداه متدليتان حتى الأرض ، وهكذا يستعيد طبل المشرب) لقد نسوا طبلهم . (يدق عليه بعنف) " النصف سبارتاكوس أو جبروت الحب " . " حمام الدم في حي الصحف " أو " في جلده يشعر كل رجل بأنه أفضل واحد " . (يرفع جفنيه ثم يسبلهما) بترس أو بغير ترس . (يدق الطبل) مزمار القربة يعزف ، المساكين في حي الصحف يموتون ، المنازل تنهار على رؤوسهم ، هاهو الفجر ، انهم ممددون على الاسفلت كالقطط الغرقى ، انني خنزير ، والخنزير يعود الى بيته . (يتنفس الصعداء) سوف ألبس قميصا نظيفا ، جلدى ما يزال على جسدى ، سترتي سوف أنزعها عني ، وحذائي سوف ألمعه (يضحك بخبث) الصراخ كله سوف ينتهي في صبيحة الغد ، لكني أنا سوف أكون في فراشي غدا صباحا ، وسوف أتناسل كي لا أنقرض (يدق على الطبل) لاتنظروا اذن نظرات رومانتية ! .. عصابة المرابين ! (يضحك ملء شدقيه) (يكاد يختنق) أيها الجبناء ، أيها السفاحون ! ... كل هذا عربدة ولعب أطفال . الآن جاء دور السرير ، الكبير ، الأبيض ، السرير الواسع ، تعالي ! "[1]

لقد فضلنا اقتطاف هذا النص الطويل من " طبول في الليل " عمدا ، وذلك كي يتسنى لنا أن نرى موقف "كراغلر" الذى كان ممزقا بين العقل والهوى ، بين الواجب والعاطفة الأنانية ، بكل تفاصيله تقريبا ، من جهة ، وكي نتتبع ميزات بريخت الأسلوبية في هذه المرحلة — وهي الميزات التي تنطبق تماما على ما كنا قد حددناه من ميزات التعبيرية اللغوية منذ قليل — من جهة أخرى .

ان بريخت في هذه المرحلة التعبيرية كان عاجزا بالفعل عن تقدير مجازفة تلك الثورة

---

(١) انظر : Brecht,Bertolt:Théâtre Complet,V1,P 120.

الطبقية وتبعات فشلها [١] وربما كان ذلك عائدا الى عدم تسلحه " بالجدلية " التي التزم بها فيما بعد ، حسب رأى الدكتور قرشولي [٢].

وهذا ، على أى حال ، لن ينفي صفة التعبيرية لدى بريخت . فمادته "المثالية" التي طغت على مسرحيته " بعل " تعود لتظهر في هذه المسرحية من جديد .

وربما كانت مسرحية بريخت الثالثة "في أدغال المدن "[٣] تمثل أوج تعبيريته . وتدور أحداث هذه المسرحية حول صراع حاد نشأ بين تاجر كهل اسمه " شلينك " وبين الشاب " جارجا " أمين المكتبة . وذلك حين أراد الكهل أن يستثير الشاب بايهامه أنه يرغب في شراء آرائه . ولما كان الشاب مثاليا معتدا بنفسه يرى في هذا العرض اهانة له فان الكهل يزداد تمسكا بغرضه فيغريه بالمال الوفير ، وعندما يقابل بالرفض يعمد الى طبخ مكائد رهيبة من أجل حمل الشاب على الموافقة ، فيحرض أحد أتباعه على مراودة محبوبة الشاب حتى تذعن وتنقلب الى مومس ، ثم يسعى الى فصله من عمله مصدر رزقه ، وحينئذ يضطر الشاب الى منازلة هذا الخصم الذى نزل عليه من السماء ، ويحاول ان يستعيد كرامته وحريته . وفجأة بالكهل " شلينك " يسهل مهمة "جارجا " فيدخله هذا الى السجن ، ولكنه حين يخرج يعمل على الانتقام ؛ وهكذا يستمر الصراع سجالا بين الطرفين طوال عشر جولات على الحلبة ، ولكن " شلينك " يسقط أخيرا ويكون مصيره حبل المشنقة .

ان تصرف " شلينك " كان نتيجة لاصابته بالمازوخية ، فهو كالمصارع الذى يلوح للثور بالخرقة الحمراء ثم يستلقي أمامه من تلقاء نفسه حين يدركه ، ولكنه يحتال كي ينهض من جديد ويواصل اللعبة الممتعة . ومن هنا نرى " شلينك " يعرب عن صداقته للشاب "جارجا" : "اننا رفاق ، رفاق عمل ميتافيزى " .[٤] ان هذه الصداقة التي يتحدث عنها الكهل صداقة تتحقق عن طريق الاعمال العدوانية ، وكأن التواصل بين البشر بالوسائل الطبيعية لم يعد ممكنا !

---

(١) انظر " بريخت " لفالتر بنجامان . ص١٧٧ .
(٢) انظر مقالته " بروتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية ، عدد ١٣ . ص ١١-١٢ .
(٣) انظر : le "Théâtre Complet" de Brecht.V1.P 125-184.
(٤) انظر : Brecht,Bertolt:Théâtre Complet.V1. P 177 .

وهذا ما جعل "حنا عبود" يحاول أن يقيم علاقة بين بريخت و "يونسكو" و "آلبي" وغيرهما من أقطاب "اللامعقول".(١)

ومهما يكن من أمر، فان أمثال هذه الشخصيات الميتافيزية التي لاتحركها الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وانما تحركها دوافع ذاتية "تعبيرية".. هذه الشخصيات يمكن أن تكون قد خرجت بالفعل من مسرحيات "فيدكند" أو "بوشنر" ـ استاذي برتولد المفضلين في مرحلة شبابه ـ لترتدي مسوحا بريختية.

هذا، ولسنا في حاجة ـ في هذه العجالة ـ الى حصر الملامح الشكلية التعبيرية التي تلمس في مسرحيات بريخت "بعل"، "طبول في الليل"، و "في أدغال المدن" ومن شاء أن يتأكد من ذلك فعليه أن يعود الى هذه النصوص كي يلاحظ الاهتمام بالبطل الواحد، وتعدد المناظر، وطبيعة الأحداث المضطربة، وأداة التواصل المفككة المتوترة، السريعة.(*)

ب ـ الاتجاه التعليمي. اذا كانت آراء النقاد متضاربة حول مسرحيات بريخت التعبيرية فانهم يجمعون ـ فيما أعلم ـ على التزامه بالنزعة التعليمية في فترة من حياته الأدبية أو المسرحية.

في هذه المرحلة نرى بريخت الذي عكف على دراسة الماركسية وتشبع بمبادئها يخضع فنه لتحقيق واحد من أهم أغراض تلك النظرية، ألا وهو "تغيير العالم" بدلا من تفسيره. ومن هنا أعلن حربه ضد نظريات "الفن للفن" وضد مفاهيم البورجوازية للمسرح والأدب.

وبالطبع فان البورجوازية التي تحالفت مع "هتلر" آنذاك أحست بالخطر الذي تشكله الحركة التقدمية المضادة التي قوى نشاطها في أعقاب تلك الأزمة الاقتصادية العنيفة التي مرت بها الرأسمالية الألمانية عام ١٩٢٩ وانعكست آثارها على الشعب، فراحت تصادر أي عمل

---

(١) عبود، حنا: مسرح الدوائر المغلقة. ص ٢٧٨، ٢٨٠.

(*) تستحسن العودة الى النص الذي نقلناه من مسرحية "طبول في الليل" في الصفحات السابقة.

مسرحي تشتم فيه رائحة المعارضة ،[١] وتغلق المسارح الرسمية في وجه الكتاب الاشتراكيين .

هذا الوضع جعل بريخت يكتب لفرق العمال وفرق الهواة ذات الوسائل المسرحية البسيطة[٢] التي تستوعب أعمالا مثل "القرار" أو "الاستثناء والقاعدة" . ان هذا النوع من المسرحيات يستطيع أن يستغني عن المسارح المعقدة ، كمسرح "بسكاتور" المجهز بكل الوسائل التقنية .

ويؤكد بريخت في هذه المرحلة أنه لم يكن يطلب "الخلود"[٣] وانما كان يطلب توعية العمال وتدريبهم على التفكير المادي خاصة . ولهذا نراه ينبه القراء الى عبث البحث عن موضوعة معينة أو تفنيد فكرة مضادة ، وعن حجج تسعى الى الاقناع برأي ما ، لانه كان يهدف الى تمارين ملينة "مخصصة لرياضتي العقل والروح كما ينبغي أن يكون الجدليون الجيدون" .[٤]

ما يدعيه بريخت هنا ليس صحيحا كله ، فهو على الرغم من اهتمامه الشديد بالجدلية وشعوره بحاجة الكاتب ، أي كاتب ، الى التسلح بها[٥] ، لم يكن يتخذها هدفا في حد ذاتها بقدر ما كان يتخذها وسيلة للاقناع بالأيديولوجية الماركسية . وهذا شيء طبيعي بالنسبة لبريخت المتشبع بأحكامها ، ففي "القرار" يعرض أربعة "محرضين" من ناشري الفكر الاشتراكي في أوساط العمال تفاصيل قضية أمام "جوقة القضاة" ، ملخصها أن هؤلاء المحرضين أنفسهم قتلوا رفيقا لهم بالرصاص وألقوا جثته في "حفرة كلس" . ولم يقتلوه بدافع الشك في سلوكه واكتشاف خيانته ، ولكن بدافع التكفير عن "نواياه الطيبة" التي عرضت حركتهم السرية للخطر .[٦]

وتتابع الجوقة أحداث الحكاية باهتمام متدخلة من حين لآخر ، ثم تصدر حكمها التالي :

---

(١) انظر مقالة د. عادل قرشولي "لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي؟" . كتاب "مسرح التغيير" . ص ١٣–١٧ .
(٢) المرجع نفسه . ص ٣٣ .
(٣) انظر مقالة فيرنر ميتنتسفاي "بريخت ١٩٧٣" . كتاب مسرح التغيير . ص ٩٤ .
(٤) من مقدمة "القرار" لبريخت . ترجمة محمد عيتاني . دار ابن خلدون . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٧٧ . ص ٦ .
(٥) بريخت ، برتولد : خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة . ترجمة نبيل حفار . كتاب مسرح التغيير" . ص ٢٢٥ .
(٦) بريخت ، برتولد : القرار . ص ١٠

نحن موافقون على ما فعلتم
ان روايتكم تبين لنا أنه تلزم أشياء كثيرة لتغيير العالم :
الغضب والصلابة • العلم والسخط
المبادرة السريعة ، والتفكير الطويل
الصبر البارد والدأب اللامتناهي
فهم الحالة الخاصة وفهم المجمل :
ان دروس الواقع هي وحدها التي يمكنها أن تعلمنا
كيف نغير الواقع " .(١)

وبريخت هنا لا يريد ان يقنع بهذه المزايا والصفات التي تشيد بها الجوقة ، ولكنه ايضا يريد أن يقنع بضرورة الاقدام على القتل واستعمال العنف من أجل تغيير العالم •

وفي " القاعدة والاستثناء "(٢) نجد أنفسنا أمام تاجر يحث خطاه الى مدينة " أورجا " حيث توجد حقول البترول التي يخشى أن يسبقه اليها منافسوه ويستغلوها قبل وصوله • ولهذا نراه يستبد بتابعه الذى كان ينوء تحت أدوات العمل ويستعمل معه أسلوب الترغيب والترهيب كي يسرع في جر ساقيه • وحين يشفق دليله على هذا العبد التعيس يطرده ويستعمل مرة السوط او المسدس كي يحمله على السرعة ، ومرة أخرى يعمد الى ملاطفته خوفا من انقلابه عليه في البرارى المهجورة • ويضل التاجر وتابعه فلا يهتديان الى المدينة ، وينفد ماكانا يدخرانه من ماء • ويهم العبد بتقديم وعائه الخاص الى سيده فيستريب هذا الأخير ، ويحسب أن تابعه يريد أن يحطم رأسه بحجر ، فيطلق عليه الرصاص •

وتكتشف الجريمة فيقدم التاجر الى المحاكمة ، وهنا يتجند القضاة للدفاع عن المجرم ، ويثبتون بالأدلة " القاطعة " أن التاجر برئ ، لانه كان في حالة دفاع شرعي عن النفس • وهكذا تفشل أرملة العبد في الاقتصاص لفقيدها • وتنتهي المسرحية بتعليق جوقة الممثلين على ما حدث :

---

(١) بريخت ، برتولد : القرار • ص ٥٦ •
(٢) انظر : Le"Théâtre Complet" de Brecht,Edition L'Arche,T3. Paris 1974. P.7-30.

" هكذا تنتهي
حكاية مسافر
لقد سمعتم ورأيتم
لقد رأيتم الاعتيادى ، الذى يحدث دون توقف ".(١)

كل هذه الآثام تعد قواعد ثابتة في النظام الرأسمالي : احتقار التجار الكبار للفقراء ، واستعبادهم ، واستياقهم بالشدة أو اللين ، وحرص هؤلاء العبيد الفقراء على الرضوخ لأسيادهم وتقبيل الأيدى التي تصفعهم ، وعدم تورع الرأسماليين عن ارتكاب الجرائم ، اذا لزم الأمر ، وسوء ظنهم بعبيدهم ، وتلهف الرأسماليين على الاثراء والتطاحن ، ووقوف القانون في جانب الأقوياء .. تلك هي القاعدة المطردة ، أما الاستثناء فيمكن أن يوجد في طبقة الكادحين فقط . ذلك ما أراد بريخت أن يلقنه قراءه أو مشاهديه من العمال خاصة .

وفي مسرحية " الاخوة هوراس والاخوة كوريا س "(٢) يحرص بريخت على اعطائنا دروسا في الاستماتة في الدفاع عن الوطن واستغلال أبسط الوسائل في المنازلة ، والاستفادة من الحيل والخبرات المحلية التي تمكن من هزم الغزاة مهما كانت عدتهم وقوتهم(*) .

وما يقال في هذه المسرحيات الثلاث يقال أيضا في سائر مسرحياته التعليمية الأخرى .

ومن أهم خصائص أعمال هذه المرحلة التعليمية — اضافة الى التلقين — المباشرة ، وتكبيل الشخصيات بحيث تصبح أبواقا للمؤلف أو قطع شطرنج ، والتضحية بالفرد من أجل الجماعة ، وأخيرا الميل الى القصر ..

---

(١) انظر : le"Théâtre Complet" de Brecht,Ed,T3,Paris 1974,P.7-30

(٢) بريخت ، برتولد : " الاخوة هوراس والاخوة كوريا س " . ترجمة سعيد حورانية ، دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ .

(*) الملاحظ أن بريخت في هذه المسرحية يركز على الروابط المادية البحتة التي تشد الانسان الى وطنه . ويهمل الروابط الروحية التي يمكن أن تكون أقوى وأصلب فلو اتبعنا منطق بريخت هنا لما تردد الواحد منا في التخلي عن وطنه بمجرد عثوره على ظروف مادية أحسن .

في سنة ١٩٣٤ تقريبا يكف بريخت عن كتابة مسرحياته التعليمية ويأخذ في الاتجاه نحو مرحلة في غاية الأهمية من حيث "الكم" و "الكيف" على حد سواء ، وهي المرحلة الملحمية .

♦ ♦ ♦

حـ — الاتجاه الملحمي . حين امتلك بريخت زمام هذا الاتجاه وتبلورت نظريته في المسرح ، أصبح "أعظم الكتاب الدراميين الفنيين في عصره وأوسعهم نفوذا أيضا"[1] في نظر أكبر النقاد من أمثال "جورج لوكاتش" .

وهذا الاتجاه يجدر بنا أن نستوعبه ونحصل على صفوة ما يمكن أن يقال في نعته من خلال عرضنا لنظرية بريخت نفسه .

---

(١) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١١٧ .

نظرية بريخت في المسرح

ظل " أرسطو " يمارس تأثيره على المسرح أمدا طويلا ، الى أن جاء العصر الحديث بحركات درامية أخذت تهد جدران نظرية "المعلم الاول " ، أحيانا عن وعي وأحيانا أخرى عن غير وعي . وكان معول بريخت أقوى المعاول التي قوضت أركان تلك النظرية .

لقد تأمل بريخت في المسرح التقليدي فألفاه غير صالح بتاتا لعصرنا الحديث ، عصر التطور الرهيب للعلم الذي يتطلب مواكبة جماليات تختلف عن الجماليات العتيقة ، كما اقتنع بفكرة "التغيير" التي أخذها عن الماركسية وأراد أن يجعل المسرح في خدمتها ، الا أنه وجد أن مفهوم المسرح الارسطي أو البورجوازي بوسائله المستهلكة لن يستطيع أن يحقق غرضه الذي وقف حياته عليه .

حين أراد أرسطو أن يعرف التراجيديا قال : "انها محاكاة فعل جليل ، كامل، له عظم ما ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات " (١)

لم يناقش بريخت كل جزئيات هذا التعريف ، وانما ركز اهتمامه على وظيفة المسرح ، لان المفهوم الارسطي لتلك الوظيفة كان يشل المسرح الرأسمالي والبورجوازي عن أداء مهمته التي يراها هو .

فوظيفة التراجيديا عند أرسطو هي "التطهير"(*) من انفعالات كالشفقة والخوف .

---

(١) طاليس، أرسطو : فن الشعر . ترجمة د . شكري محمد عياد . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ . ص٤٨ .

(*) موضوع هذا المصطلح يندرج في اطار موضوع أعقد وأرحب ، وهو وظيفة الادب (انظر ص ٣١ـ٤٣ من كتاب "نظرية الادب" لاوستن وارين ورينيه ويليك) . لقد اثار هذا المصطلح الارسطي جدلا طويلا بين النقاد الذين اختلفوا في تفسير التطهير وكيفية حصوله . ويمكن أن نجمل أهم تفسيرات أولئك النقاد فيما يلي :
١ـ نظرية التسامي (ليس بالمعنى الفرويدي) : ان وظيفة الدراما هي تطهير المتفرج من عاطفتي الخوف والشفقة عن طريق التحرر من المطابقة بينه وبين البطل التراجيدي ، فيتسامى " فوق ظروف القدر العمياء ، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الحياة وأعباءها " (انظر ص ١٠ من كتاب "ضرورة الفن " لارنست فيشر) =

ولا ريب في أن "التطهير" الذى يقصده أرسطو يؤدى الى تصريف انفعالات غير مرغوب فيها ، لانها تضايق الانسان روحيا أولا شعوريا ، وبالتالي فان المتفرج سوف يستمتع نفسيا اضافة الى استمتاعه حسيا "بعناصر التحسين" التي يعد الغناء أعظمها امتاعا كما يذكر أرسطو .(١)

يرى بريخت أن هذا النوع من المتعة يعد ظاهرة انحلالية لاتختلف عن ظاهرة تناول المخدرات . صحيح أن المسرح "هو انتاج صورحية لأحداث حقيقية أو موضوعة وقعت

= ٢ـ نظرية المقارنة : ان افلاطون يهاجم المأساة بدعوى أنها تذكي في النفس عاطفتي الخوف والشفقة ، مما يؤدى الى ضعف في الناحية الانفعالية لدى المتفرج الذى يصبح أقرب الى الميوعة منه الى الرجولة (أفلاطون : أيون . انظر "نصوص من النقد الادبي ـ اليونان" . الجزء الأول . ترجمة الدكتور لويس عوض . دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٥ . ص ٤١ وغيرها) . أما أرسطو فانه يفند هذا الرأى حين يعد اثارة تينك العاطفتين وسيلة ناجعة للتخلص منهما ، فيحصل التطهير المرجو الذى يجعل المتفرج أقوى وأصح من ذى قبل (انظر ص ١٠٢ـ١٠٣ من كتاب "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" للدكتور ابراهيم حمادة) . واذا صح هذا التفسير فان أرسطو يكون قد تأثر بمفهوم المصطلح الطبي الذى كان يعني ـ فيما يعنيه لدى اليونان ـ استخراج ما بالجسم من "مادة غريبة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة" (انظر كتاب "المصطلح في الأدب العربي" للدكتور ناصر الحاني . ص ٢١٤) .

٣ـ النظرية السادية : ان المتفرج يجد متعة في رؤية ابطال التراجيديا يتعذبون ويقاسون ، وتزداد متعته حين يتأكد من أن ما كان يراه على خشبة المسرح مجرد تمثيل مختلف عن الواقع (انظر "المصطلح في الأدب العربي" للدكتور ناصر الحاني . ص ١٠٣) .

٤ـ النظرية الاحلالية : ان المشاهد يندمج مع بطل التراجيديا بحيث يصبح يتمثل نفسه في اهاب ذلك البطل ، وعندما يخرج من المسرح يداخله نوع من الفرح المتولد عن شعوره بأن الكوارث التي حلت بالبطل لم تحدث له وأن متاعبه الشخصية ليست بذات بال اذا قيست بمتاعب "أوديب" أو "عطيل" أو "فيدر" مثلا . (انظر ص ١٠٣ من كتاب "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" للدكتور ابراهيم حمادة) . وهذه النظرية تكاد تكون هي النظرية السابقة .

٥ـ النظرية التعليمية : حين يرى المتفرج معاناة البطل التراجيدى ويدرك أسبابها الحقيقية التي تكون عادة ـ شريرة ومهلكة يتعلم "عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة" ، ويتلافى تلك الاسباب في حياته العملية (انظر ص ١٠٣ من كتاب "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" للدكتور حمادة . ص ١٠٣) .

(١) انظر كتابه "فن الشعر" (كتاب أرسطو طاليس في الشعر) . ترجمة د . شكرى عياد . ص ٥٦ .

بين الناس ، وذلك بقصد التسلية "[1] كما يعترف بريخت ، ولكن التسلية التي يريدها بعيدة كل البعد عن التسلية البورجوازية المعتادة . انها تسلية مشروطة وليست مقصودة لذاتها . وهذا أمر مشروع ومطلوب ، لأن أسلوب التسلية يختلف من عصر الى آخر ، فالاغريق — مثلا — كانوا يجدون متعة في الشعور باستحالة الافلات من القدر ، والفرنسيون في عهد لويس الرابع عشر كانوا يلتذون برؤية القهر الذاتي للنفس بطريقتهم الرشيقة المعهودة ، والانجليز في عهد اليزابيث كانوا يتسلون بمشاهدة طيش الشباب على خشبة المسرح ، وهكذا دواليك[2] . واذا كان الأمر على هذه الحال وجب علينا أن نبحث عن مسراتنا التي تناسب طبيعة عصرنا ، عصر سيطرة الروح العلمية التي جعلت الناس يجدون متعتهم في المعرفة والجدل والاكتشاف ، بحيث اضحى من الممكن التفكير في وضع نظرية جمالية " حتى للعلوم الرياضية والطبيعية "[3] فلا مجال اذن للتناقض بين التعليم والتسلية ، لأن ذلك التناقض الذي يؤكده نقاد كثيرون " ليس قائما بالضرورة بالطبيعة "[4] .

وكي نحقق تسليتنا المسرحية المفيدة التي تسهم في " تغيير العالم " لا مندوحة لنا — في نظر بريخت — من انتزاع المتفرجين من الغيبوبة التي يستغرقون فيها في أثناء مشاهدة الأعمال المسرحية البورجوازية ذات التقاليد الأرسطية الهادفة الى خلق المتعة السلبية .

وحتى ندرك المقصود بتلك " الغيبوبة "[*] دعنا نفسح المجال لبريخت نفسه ليصف

---

(١) بريخت ، برتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . مجلة الآداب الاجنبية . تشرين اول . دمشق ٧٥ . ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) المصدر نفسه . ص ١١٥ .

(٣) المصدر نفسه . ص ١١٣ .

(٤) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ . انظر كتاب " الرؤيا الابداعية " ، وهي مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمة أسعد حليم . دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٢٠٦ .

(*) في نظري أن بريخت على حق في وصفه لتلك " الغيبوبة " على الرغم من مبالغته قليلا ، فالشكل المسرحي الارسطي بامكانه ان يخلق وهما عميقا لدى المتفرج يؤدي بشكل او بآخر الى شيء من " التوازن والرضى " حسب قول " أوين " (انظر كتابه " برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره " . ص ١٦٠) ، ولولا ذلك ماكان الغربيون ليعطوا تلك الأهمية البالغة للتراجيديا على مر العصور . وفرويد يؤكد هذه الحقيقة حين يذكر السبل التي يتبعها الانسان بغية التخفيف من قسوة الحياة واشجانها ، =

مظاهرها : " لو ذهبنا الى احدى دور المسرح وراقبنا التأثير الذى يمارسه المسرح على النظارة ، فاننا سنشاهد حولنا أشكالا جامدة من البشر وقد اتخذت شكلا غريبا : انهم يبدون في توتر شديد وكل عضلاتهم مشدودة في حالة من الارهاق المفرط . كذلك سنلاحظ أنه لايوجد بينهم أى اتصال ، وأن تواجدهم بعضهم مع بعض أشبه بتواجد أناس نيام ولكنهم يعانون من أحلام مزعجة لانهم كما يقال يستلقون على ظهورهم . صحيح أن أعينهم مفتوحة ولكنهم لايبصرون ، انهم يحلقون فقط " . (١)

ولانتزاع المتفرج من هذا الاستسلام الذى يقضي على كل فعالياته يجب أن نعمل على ايقاظ عقله وتشجيع ملكاته النقدية وازالة الجدار الرابع السميك الذى يفصل بينه وبين الممثل . وكل هذا يمكن أن يتم — في رأى بريخت طبعا — عن طريق " التغريب " . فما هو التغريب اذن ؟

= وخاصة سبيل الخيال والفن : "وتنجم الترضية هنا عن أوهام يقر المرء بأنها أوهام من دون أن يقلق بالا لنأيها عن الواقع . والميدان الذى تتأتى منه هذه الأوهام هو ميدان الخيال ، ولقد كانت الحياة الخيالية في سالف الزمان ، وطرد ا مع تطور حس الواقع ، قد تملصت على نحو سافر من محك الواقع وتكفلت بالاستجابة للأمنيات العسيرة التحقيق . وفي ذروة هذه الأفراح الخيالية تتربع المتعة الناشئة عن الآثار الفنية ، تلك المتعة التي تجعلها هذه الآثار الفنية عينها ، بوساطة الفنان ، في متناول من ليس هو بمبدع ... ولكن وا أسفاه ، فالخطر المخيف الذى يغمرنا فيه الفن سريع الزوال " . (انظر "قلق في الحضارة" لفرويد . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة . بيروت . ط ٢ . ١٩٧٩ . ص ٢٩) .

ومن هنا نخالف الاستاذ علي عقلة عرسان الذى يرى أن المتفرج أفطن من أن يستغرق في مثل هذه "الغيبوبة" التي يزعمها بريخت . فالمتفرج في نظر الأستاذ عرسان يتصرف " بكل بساطة ، وهو في سكونه على مقعده في صالة العرض ، ووضعه الذى أسماه بريخت بوضع الغيبوبة ، متحرك عنيف الحركة من الداخل ، تمور نفسه ، وهو في ذلك الوضع ، بالحركة وهو على أعنف ما يكون من يقظة وتتبع "(انظر " سياسة في المسرح " للأستاذ عرسان . ص ٢٨١) .

هذا "وربما كان السبب الذى أدى بالأستاذ علي عقلة عرسان الى التمسك برأيه هذا هو انطلاقه من ذهنية المتفرج العربي الذى لم يتمرس بعد على ارتياد المسرح — بالمفهوم الارسطي — واتخاذه مخدرا . ويؤنسنا الى هذا وصف الأستاذ عرسان لجمهور "الحكواتي" (انظر ص ٢٧٤ وما بعدها من كتاب " سياسة في المسرح " .

(١) بريخت بيرتولد ، المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢١ .

يعرف بريخت التغريب بأنه اظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أي سلوك كان واشهاره .[١] ويضرب لنا بريخت مثلا بذلك الموقف الذي اتخذه "غاليليه" من مصباح متدل ينوس ببطء ويسرة . فقد رأى "غاليليه" نوسان المصباح وكأنه أمر غريب مثير للدهشة ، ومن هنا اكتشف قانونه الشهير ، أي "قانون الرقاص" . ويؤكد بريخت أن اضفاء "اللا مألوف" على المألوف أمر شاق بقدر ما هو مجد ، وأن المسرح يجب أن يحرص عليه "من خلال الصور التي يقدمها عن الحياة الاجتماعية" .[٢]

ويمكن تقسيم وسائل التغريب لدى بريخت الى فئتين :

أ ـ فئة الوسائل التغريبية البنائية .

ب ـ فئة الوسائل التغريبية الحرفية .

أ ـ أما عن وسائل الفئة الأولى فانها تكمن في التأليف المسرحي نفسه ، أي في طريقة البناء خاصة . وهذه الوسائل نلخصها فيما يلي :

I ـ تقطيع الحدث : يتفق بريخت مع أرسطو على أن القصة نواة الدراما وروحها[٣] ولكنه يختلف معه في هدفها وطريقة عرضها . فاذا كان هدف القصة عند أرسطو هو "التطهير" المرادف للتسلية الروحية ، فان هدفها عند بريخت هو توفير "مادة المناقشة أو النقد أو التغيير" .[٤] ولا يعني هذا أن بريخت يغفل الجانب الترفيهي في القصة ، بل انه يؤكد جوانبها التي "تحتوي على الدروس والايحاءات التي تبعث السرور لدى الجمهور"[٥] الا أن هذا السرور يظل مشروطا كما أشرنا منذ قليل . واذا كان أرسطو يحرص على أن تكون القصة كاملة مترابطة الأجزاء ،[٦] فان بريخت يرفض ذلك الترابط ويعمد الى تقطيع حبل القصة

---

(١) بريخت ، برتولد : المنطق الصغير في المسرح . ترجمة د . احمد الحمو . ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٢٧ .
(٣) انظر "كتاب أرسطو طاليس في الشعر" . ص ٥٤ . ثم انظر "منطق بريخت في المسرح" ص ١٣٦ .
(٤) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٣٦ .
(٥) انظر الصفحة نفسها .
(٦) انظر "كتاب أرسطو طاليس في الشعر" . ص ٤٨ وما بعدها .

من حين لآخر ، ويفصل بين أجزائها بحيث " يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص "(١) حتى يحول دون ارتماء المشاهد في القصة كما لو كان يرتمي في نهر ويذعن للتيار يقوده أنى شاء .(٢)

ومن هنا فاننا لانؤاخذ بريخت — كما فعل بعض النقاد — على عدم اهتمامه " بالحبكة المتصلة التي تربط أول المسرحية بآخرها "(٣) كما يقول الدكتور عبد الغفار مكاوى ، لأن الغرض من ذلك هو التغريب طبعا .

II — الانفصال عن الحدث . ان أرسطو يفرق بين الأنواع الأدبية بشكل صارم . فالمسرحية مسرحية ، والملحمة ملحمة ، ولا يسمح بتداخل عناصر هذه مع عناصر تلك . وأهم خلاف بين هذين النوعين الأدبيين لديه — كما رأينا من خلال تعريفه التراجيدي من قبل — يتمثل في كون المسرحية تقدم الحدث ممثلا على الخشبة بينما تكتفي الملحمة بالاخبار عنه .(*)

---

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٥ .
(٢) انظر المصدر نفسه . ص ١٣٦ .
(٣) انظر مقدمة ترجمته لمسرحية " السيد بونتيلا وتابعه ماتي " . ص ١٣ .

(*) هنا نرى أرسطو يغض الطرف عن دور الجوقة الاخبارى . ان المسرح الاغريقي كان يقصي الحوادث العنيفة عن خشبة المسرح ، ويكتفي بالاخبار عنها ، وذلك لان المسرح آنذاك كان يعد جزءا من الشعائر الدينية المقدسة الجديرة بالاحترام ، وكأن المسرح معبد . ومن هنا كانت الضرورة ملحة لادخال " الجوقة " .
وفي العهد الروماني خرج " سينيكا " عن سمت المسرح الاغريقي فلم يتورع عن تقديم المناظر الدموية الرهيبة للمشاهدين . وحين جاءت المدرسة الكلاسية الفرنسية أحيت التقاليد المسرحية الاغريقية فرفضت هي الأخرى أن تعرض مناظر العنف .
الا أن المسرحيين في عصر النهضة تمردوا على مثل هذه التقاليد الموروثة التي لم يعد لها مسوغ واقتفوا أثر سينيكا الذى يعده بعض الباحثين " المسئول الأول عن مناظر الرعب والفظائع المريعة التي تعد وصمة في جبين المسرح الاليزابيثي " (د. احمد عثمان : مقدمة ترجمته لمسرحية " هرقل فوق جبل أوتيا " من تأليف الفيلسوف الشاعر " سينيكا " . سلسلة " من المسرح العالمي " . عدد ١٣٨ . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨١ . ص ١٠٣) .
وقد حذت المدرسة الرومانية حذو مسرحيي عصر النهضة فثارت على كل القواعد الصارمة التي روجت لها المدرسة الكلاسية ، بما في ذلك قاعدة الاحجام عن تقديم مناظر العنف على خشبة المسرح ، وتبعتها في ذلك سائر المدارس الحديثة التي استغنت عن الجوقة ، حتى جاء بريخت .
لقد أعاد بريخت الجوقة الاغريقية الى المسرح من جديد ، ولكنه حملها وظائف تختلف تماما عن وظائفها القديمة . ولعل أبرز وظائفها الجديدة هو سرد الأحداث=

أما بريخت فانه لايتورع عن تقديم الأحداث عن طريق السرد بدلا من التشخيص ، ويفسح المجال للراوية الذى يضفي على الفعل طابع الاعادة ، أى أن الحدث الذى يعرض على الخشبة البريختية يصبح مجرد تذكر لما كان قد حدث .(١) وذلك حرصا (*) على تبديد الوهم الذى يستولي على المشاهد ، وابعادا للحدث الذى يمكن أن يجرفه كتيار النهر ؛ فالراوية عند بريخت لايسعى الى جعل المتفرج يتفاعل مع وقائع القصة ويعيشها ، بل يسعى الى فصل تلك الوقائع عن أهواء المشاهدين واظهارها في صورة غير

= وتنوير المشاهد (انظر ص ٤٠٦ من "نظرية المسرح الملحمي" لبريخت . ترجمة د . جميل نصيف . منشورات وزارة الاعلام . بغداد ١٩٧٣) .

ولم يكتف بريخت بادخال الجوقة ، بل أدخل كثيرا من التقنيات الأخرى ـ كما سوف نرى ـ كاللافتات والشاشة وتغريب التمثيل وما الى ذلك مما يعد متمما لوظيفة الجوقة السردية والتنويرية ويضفي على العمل المسرحي طابع الملحمية ، وهو ما يخالف مبدأ الفصل بين الانواع الذى نادى به أرسطو قديما وتبناه المسرح الدرامي .

وقد تحدث بريخت في هذا الموضوع فنفى وجود النوع الأدبي الصافي المطلق وأكد أهمية "الانجازات التكنيكية" التي أتاحت للمسرح أن يدخل "عناصر السرد القصصي في العروض الدراماتيكية" . (انظر ص ١٠٥ من "نظرية المسرح الملحمي" لبريخت) .

وعلى أى حال ، فاذا لم يكن المسرح الاغريقي يخلو من عناصر "ملحمية" أو سردية ـ وهو ما ينقض رأى أرسطو ـ فان المسرح الملحمي البريختي أعطى تلك العناصر أهمية فائقة وابتكر لها وسائل أخرى تعززها بحيث أصبح مسرحه موسوما بطابع "الملحمية" او "الروائية" .

(١) انظر حوارية الليلة الثانية من "شراء النحاس" لبريخت . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٥٨ .

(*) هذا الحرص هو الذى جعل بريخت يشن حملته على مسرح "ستانسلافسكي" الذى يسعى الى خلق الوهم القوى لدى المتفرج (انظر الليلة الأولى من حوارية "شراء النحاس" لبريخت . ترجمة نبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٤٧ـ١٤٨ ، ثم انظر الليلة الثانية من الحوارية ذاتها . ص ١٧٢) .

مألوفة(*) وبهذا يستطيع الراوية أن يقدم الأحداث وكأنها لاتخصنا نحن في الحاضر ، بل تخص أناسا من الماضي غرباء عنا ، لأن ظروفهم تختلف عن ظروفنا . ولا ينطبق هذا على المواضيع التاريخية فحسب ، بل ينطبق كذلك على المواضيع المعاصرة من خلال ربط الشخصيات والأحداث بزمان ومكان خاصين وظروف معينة قابلة للتغيير .(١)

III — تحييد الجوقة . الجوقة في المسرح اليوناني المثالي عند " سوفوكل " جزء جوهرى من الكل ، لأن " بعض الأجزاء يتم بالعرض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء "،(٢) أى غناء الجوقة . على حين أن هذه الجوقة — التي أصبح استخدامها نادرا في المسرح المعاصر كما رأينا في الهوامش السابقة — في مسرح بريخت أنيطت بها أدوار أخرى ، كأن تقوم " باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها "،(٣) او تنبئ عما سوف يحدث ، أو تعلق على الأحداث . ويبرر بريخت وجود الجوقة في مسرحه بضرورة

(*) الملاحظ أن بريخت لم يستطع أبدا أن يكبح جماح عواطف وأهواء المتفرجين في كثير من مسرحياته ، وخاصة تلك المسرحيات التي كتبها في المنفى . ان مواقف مثل انفصال " غروشا " عن خطيبها بسبب الطفل الذى تتبناه في " دائرة الطباشير القوقازية " ، وموت الفتى " خوان " في " بنادق الأم كارار " ، واعتقال " سيمون ماشار " في المسرحية التي تحمل العنوان ذاته ، ومصرع الثوار في " كومونة باريس " ، وسقوط " كاترين " الخرساء في " الأم شجاعة وأولادها " ، نقول : ان مواقف من هذا القبيل من الصعب أن يئد المشاهد عواطفه تجاهها .

ويذكر " فريدريك أوين " أن بريخت عمد الى اجراء تعديلات على " الأم شجاعة " بعد أن قدمت على خشبة مسرح " زيوريخ " وأثارت انطباعا مأساويا مؤثرا لدى المشاهدين (انظر كتابه " برتولد بريخت : حياته ، فنه ، وعصره . ص ٢٩١) .

ويحاول بريخت أحيانا أن يجند وسائل التغريب الحرفية او الخارجية لتبديد شعور الرثاء في صدر المتفرج ، كأن يستخدم مؤثر الموسيقى العسكرية في أثناء تقديم بعض مواقف " الأم شجاعة " ، ولكنه يخفق ، بل يزيد تلك المواقف دراميةً ، كما يقول " بنتلي " ! (انظر كتاب " المهاة السوداء " . ص ٣١١) .

وفي هذه الحال يجبر بريخت على التضحية بنظريته الجمالية ويرتمي في أحضان أرسطو .

(١) بريخت ، برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدى . كتاب " مسرح التغيير " . ص ٢٨٥ — ٢٨٧ .

(٢) " كتاب أرسطو طاليس في الشعر " . ص ٤٨ .

(٣) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ انظر كتاب " الرؤيا الابداعية " ص ٢٠٥ .

افهام الجمهور ، لانه لن يتأمل ويدرك بمجرد رؤيته لما يقع[1] . واذن فان هذه الوسيلة تقدح زناد الفكر أو العقل — لا العاطفة — كي يمارس النقد المطلوب ، ويبصر المشاهد ، أى أنها هي الأخرى تبعد الحدث عن المتفرج .

IV — وفضلا عن كل هذا ، فان بريخت يتخذ العناصر البشرية (الجوقة ، أو الممثل ، أو الراوى) وسائل لتنبيه الجمهور مباشرة أو الايحاء له بأن ما يحدث على المسرح مجرد تمثيل في تمثيل .

✦ ✦ ✦

ب — وأما عن وسائل الفئة الثانية فانها تتمثل في الصناعة المسرحية ولوازمها أى في الاخراج والديكور والملابس والموسيقى وطريقة الأداء ، وما الى ذلك . ونستطيع أن نوجز هذه الوسائل على النحو التالي :

I — الاخراج : هناك صراع خفي بين المخرج والمؤلف . المؤلف يريد أن يستبد بخشبة المسرح ويتخذ كل العناصر السمعية والبصرية خادمة لفكرته التي عبر عنها في مسرحيته ، والمخرج بدوره يريد أن يتحرر من النص كي يبرز عضلاته في فن الاخراج الذى أصبح يدرس في المعاهد الخاصة ، وأصبح له مذاهبه وأقطابه .. فما موقف بريخت من هذه المشكلة ؟

لم يضق بريخت بالمخرج الى درجة أن يتساءل مع " جان فيلار " عما اذا كان " قتل المخرج المسرحي "[2] حلالا ؟! ، كما أنه لم يؤيد أنصار " العرض من أجل العرض "[3] على نحو ما نجد في مسرح " أنطوان " و " بيسكاتور " وغيرهما ممن كانوا مولعين بخلق قوة الايهام الواقعي على الخشبة .[*] بل سار في طريق آخر يتلاءم مع نظريته في المسرح الملحمي .

---

(١) بريخت ، برتولد : حوارية " شراء النحاس " . الليلة الاولى . ترجمة نبيل حفار . الحياة المسرحية . عدد ٤—٥ . ص ١٥١ .

(٢) فيلار ، جان : حول التقاليد المسرحية . ترجمة سعد الله ونوس . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ . ص ٣٣ وما بعدها .

(٣) المرجع نفسه . ص ٥١ .

(*) لست أدرى أين قرأت عن مخرج أحب أن يذكي نارا كي يستدر قليلا من الدخان الذى يوهم باحتراق أحد المنازل ، فاذا بالنار تفلت منه وتحرق المسرح ذاته ، فيخرج المتفوجون والسعال يخنقهم !!

ان المسرح عند بريخت ليس خادما للمؤلف . ومن هنا فانه حين كان يرى ممثلا ما قد أتى ايماءة أو حركة موفقة لا وجود لها في النص يناديه قائلا : " ان هذه هي لحظتك . فلا تدعها تفوتك . والآن جاء دورك ، ولتذهب المسرحية الى الجحيم ! " .(١)

ليس معنى هذا أن بريخت ضد النص ، وكي يتضح لنا ذلك علينا أن نراعي الاعتبارين التاليين :

١ــ ان بريخت كان مؤلفا ومخرجا في الوقت ذاته ، ومادام الأمر كذلك فانه يستطيع أن يخضع مؤلفاته للتجربة حتى يتسنى له أن يعدل النص كما يشاء .

٢ــ ان النص عند بريخت يعني القصة المروية ، ولا يعني الحدث الممثل باتقان على الخشبة والذى يحرص مؤلفه على رسم كل صغيرة وكبيرة بعناية فائقة . والشيء الجوهرى في القصة عند بريخت هو مضمونها الذى يحقق التحريض على التغيير . هذا ما يؤكده بريخت نفسه في حوارية قصيرة :

" س : ماذا يفعل المخرج ، حينما يقدم مسرحية على المسرح ؟
ج : انه يقدم قصة الى الجمهور .
س : ماذا يوجد تحت تصرفه لهذا الغرض ؟
ج : نص ومسرح وممثلون .
س : ما هو الأهم في القصة ؟
ج : معناها ، وهذا يعني مغزاها الاجتماعي .
س : وكيف يتم الكشف عن معنى القصة ؟
ج : بواسطة دراسة النص ، وأسلوب كاتبه وزمن نشوء القصة " .(٢)

واذا كان معنى القصة هو المهم فان بريخت يحرص على اصطناع أى وسيلة تؤدى الى هدفه ، وأهم وسيلة عنده في هذا المجال هي البساطة في العروض والابتعاد عن الاثارة والايهام الذى نجده في مسرح " بسكاتور " . وهذا ما جعل بريخت يلجأ الى استخدام

---

(١) بريخت ، برتولد : عمل المسرح . فرقة برلين ١٩٥٢ . ترجمة محمد خليل خليفة . انظر " مسرح التغيير " . ص ١٣٨ .
(٢) بريخت ، برتولد : نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدى . الحياة المسرحية . عدد ٤ــ٥ . ص ١٧٦ .

الوسائل غير الاعتيادية منذ أوائل العقد الرابع من القرن العشرين . لقد أثر اخراج مسرحية " رجل برجل " ـ مثلا ـ على الصورة التالية : يظهر الجنود والضابط "كوحوش هائلة ، وذلك باستخدام الأقواس المعدنية والمكاكيز المضخمة "[1]، وما الى ذلك .

وعلى أي حال ، فان أسلوب بريخت في الاخراج سوف يتضح أكثر من خلال مواصلة الحديث عن تقنية التمثيل والوسائل التغريبية المحسوسة .

II ـ عزل الممثل عن الدور الذي يؤديه . كان المعيار المثالي في تقييم التمثيل ينصب على مدى اندماج الممثل في دوره وتقمص الشخصيات المختلفة . وجاء بريخت فرفض هذا المعيار ، لأنه يشجع الممثل على استثارة عواطف المتفرج ويشل تفكيره وحاسته النقدية ، ودعا الى احتفاظ الممثل بأفكاره ومشاعره الخاصة ، " ان عليه فقط أن يعرض الشخصية التي ينوب عنها " [2] دون أن يذوب فيها ، ويمكن تحقيق ذلك بتحويل عملية العرض الى "عملية فنية " .

ومن اجل ايضاح هذا الأسلوب يورد لنا بريخت المثال التالي : حتى يظل الممثل محتفظا بموقفه المستقل يمكن أن نتركه يصدر حركات وايماءات تفصله عن دوره ، وتذكرنا بأنه الممثل فلان ، كأن يدخن سيجارا ويضعه من يده كل مرة .[3]

III ـ تغريب الوسائل البصرية والسمعية . كانت هذه الفنون ـ من مثل الديكور والأزياء ، والموسيقى والرقص وغيرها ـ في المسرح التقليدي تتفاعل فيما بينها وتنسجم بحيث تخلق الجو الملائم للنص المقنع بأحداثه .

وحين جاء بريخت أبطل هذه الوظيفة الايهامية ، وسعى الى تحقيق هدفين من وراء اصطناع الفنون في المسرح :

١ـ تأكيد صيغ بريخت وصوره في ذهن المشاهد ، وذلك عن طريق التبسيط في هذه الفنون ،[4] على نحو ما نرى في "الأم شجاعة " التي لاتكاد تعرض على الخشبة سوى عربتها .

(١) من مقدمة " رجل برجل " لبريخت . ترجمة نبيل حفار . دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩ . ص٥ .
(٢) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص١٢٨ .
(٣) المصدر نفسه : ص١٢٩ .
(٤) انظر " الأسلوب المسرحي عند بريخت " لماكس شريدر . ترجمة محمد خليل خليفة : " سر التغيير " . ص ١٢٥ .

٢— تبديد الايهام بالواقعية عن طريق الفصل بين هذه الفنون بحيث لاتشكل فيما بينها أى انسجام . هذا فضلا عن الاغراب في بعض الاشكال المادية والازياء والمكان أيضا (١) ان الاقنعة — مثلا — تستطيع أن تخلق جو "اللامألوف" الذى يؤدى الى التأمل ، وكذلك الأمر بالنسبة للمساحيق الفاقعة الالوان ، أو الموسيقى " الباردة الجمال "أو "المتوحشة" (٢)

وبالطبع فان بريخت لايريد أن يتخذ هذه الفنون مجرد حلي تمتع المتفرج وتداعب حاسته الفنية ، بل على العكس من ذلك فانه يريد أن يوظفها اجتماعيا . "ان تفسير القصة وتقديمها وعرضها يقع على عاتق المسرح بكليته ، أى على عاتق الممثلين ومهندسي الديكور ومصممي الاقنعة والازياء والموسيقيين وواضعي الرقصات " . (٣)

* * *

هذا ، واضافة الى مرامي وسائل التغريب الاقنعة(*) الذكر فقد كان بريخت يهدف أيضا الى كسر حدة الجدية في مسرحه ، وكأنه شعر أن المتعة المتولدة من الحصول على المعرفة بالطريقة الجدلية ، أو من سرد القصص، لم تكن كافية لجذب الناس — الذين يظلون منكبين على أعمالهم خاصة — الى المسرح ، فأراد أن يستفيد من وسائل التغريب التي تنتشل المتفرجين من "تجارة المخدرات الروحية" (٤) كما يسميها ، وتسهم في تزويدهم بقدر من السرور ، أى أنها تسهم في الاجابة عن السؤال الذى يبدو أنه أرق بريخت كثيرا : " كيف يمكن للمسرح أن يكون ممتعا وتعليميا في ذات الوقت " ؟ (٥) وبالتالي فانها تصبح لدى بريخت "غطاء لوعظه" (٦) ان جاز لنا أن نجارى " ستيان " . كما يمكن القول ان هذه الوسائل تعد

---

(١) انظر " منطق بريخت في المسرح " . ص ١٢٩ — ١٣٠ .

(٢) بريخت ، برتولد : ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة صافي نازكاظم . مجلة المسرح . عدد ديسمبر . القاهرة ٦٨ . ص ٢٦ .

(٣) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٣٨ .

(*) هناك وسائل تغريبية اخرى تسمى عادة " فن الاوتشرك " ، وهي الافلام والملصقات واللافتات وما الى ذلك .

(٤) بريخت ، برتولد : المسرح التجريبي . ترجمة قيس الزبيدى . انظر كتاب " مسرح التغيير " . ص ٢٩٢ .

(٥) المصدر نفسه . ص ٢٩١ .

(٦) ستيان ، ج . ل : الملهاة السوداء . ترجمة منير صلاحي الاصبحي . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٦ . ص ٣٠٠ .

كذلك موقفا من العالم البورجوازى الذى يرفضه بريخت ويسخر منه .[١]

♦ ♦ ♦

ومهما يكن من أمر ، فان مؤثرات التغريب وغيرها من الأسس التي تؤلف نظرية المسرح الملحمي لدى بريخت لم تكن مجهولة منذ القديم . وقد استطاع الدكتور مكاوى أن يكشف عن بذورها بدءا من المسرح اليوناني والمسرح الروماني ومرورا بالمسرح الديني في القرون الوسطى حتى الرومانيتين والتعبيريين والعبثيين والطبيعيين الألمان .[٢]

ولا نريد في هذه العجالة أن نستطرد للحديث عن تلك البذور ، وانما نكتفي بالاشارة الى أن بذور المسرح الملحمي لم تكن موجودة في عهد الاغريق فحسب ، بل كانت أصولها متغلغلة حتى في المسرح الآسيوى — وخاصة المسرح الصيني والياباني اللذين كان بريخت معجبا بهما .

ان الراوى كان معروفا في المسرح الآسيوى ، وكان يلعب الدور الأكبر في العرض ، وكذلك الجوقة .[٣] وهناك المسرحيات اليابانية "كابوكي" ذات التقاليد العريقة التي توصف بأنها "تقارب حدود" اللامعقول" بسبب ما تتسم به حيلها الشعرية من جنون عارم".[٤] وبديه أن "اللامعقول" هنا يقصد به "اللا مألوف" الذى رأيناه عند بريخت .

واذا كانت تلك الأصول موجودة منذ القديم فان ذلك لا يحط من قيمة بريخت أبدا ، فهو الذى ألف بينها وبرر وجودها الملحمي بعد أن كانت أشتاتا متفرقات لا يؤبه لها .

ان هدف التغريب في المسرح القديم يختلف تماما عن هدفه لدى بريخت .

---

(١) انظر "برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث" للدكتورة لميس العمارى . مجلة "الموقف الأدبي" . عدد ١٢٧ . تشرين الثاني . دمشق ١٩٨١ . ص ٦٥ .

(٢) انظر كتاب د . عبد الغفار مكاوى "المسرح الملحمي" . سلسلة "كتابك" . دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ . ص ٤ــ٧٦ .

(٣) انظر "المسرح في الشرق" لفسوبيون بلاورز . ترجمة احمد ، محمد رضا . دار الكاتب العربي . القاهرة ؟ . ص ٢٤ــ٢٥ .

(٤) المرجع نفسه . ص ٢٣ .

كانت صور التغريب القديمة تحول دون المشاركة العاطفية ، ولكن تقنيتها كانت " تقوم على أساس ايحائي سالب للارادة أكثر من التقنية الأخرى التي تحقق المشاركة العاطفية "(١) هذا فضلا عن أن الصور القديمة للتغريب كانت تظهر مواضيعها كأشياء لايمكن تغييرهـــا ، خلافا للصور الجديدة التي تسعى الى نزع صفة المألوف الذى يبدو عاديا وطبيعيـــا ، بغية جعله في متناول الانسان وجعله قابلا للتغيير .(٢)

♦ ♦ ♦

وقد أثارت نظرية بريخت هذه جدلا حادا بين رجال المسرح والنقاد منذ أن صاغهـــا في " الأورغانون الصغير " حتى الآن . ولهذا وصفه " بروستاين " بأنه من بين الكتـــاب المسرحيين المعاصرين هو " أشدهم ايهاما " .(٣)

ويمكن تلخيص أهم الاعتراضات على نظرية بريخت فيما يلي :

١ــ ان بريخت يقترف خطأ فادحا في نظر " جورج لوكاتش " ، باعتقاده ان المسرح التقليدى يستطيع أن يستلب المتفرجين عاطفيا بصفة مطلقة ، " فسكرتيرة رئيس العمل قـــد تتوحد من خلال التعاطف ، مع نظيرتها على الشاشة ، والشاب العصرى قد يتوحد مع أناتـــول كما يصوره شنيتزلر . ولكن من المؤكد أن أحدا لم يتوحد على الاطلاق ، بهذا المعنى ، مع أنتيجونا أو الملك لير " .(٤)

هذا اعتراض وجيه ، ولكنه مبالغ فيه قليلا ، فهل يريد " لوكاتش " أن يقول ان التعاطف لايتم الا مع نظائرنا ؟ !

ان " أنتيجونا " تستطيع أن تنتزع تجاوبنا معها وتجعلنا نعيش ظروفها ما دامـــت القضية التي تدافع عنها قضية عادلة وانسانية . فالحكم الذى أصدره الملك في حق شقيقهـــا

---

(١) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٢٦ .
(٢) انظر الصفحة نفسها .
(٣) انظر " المسرح الثورى " لبروستاين . ص ٢٠٥ .
(٤) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة . ص ١١٤ .

وفي حقها حكم جائر يستثير حنقنا ويؤجج عواطفنا الى أبعد حد دون حاجة الى أن نكون في سنها أو من جنسها أو في ظروفها . و "الملك لير" أيضا يستطيع أن يؤثر في المشاهد دون حاجة الى أن يكون ذلك المشاهد ملكا ، بل يكفي أن يكون انسانا حتى يرثي له ويدين بناته العاقات .

ومع ذلك فانه يجب أن نشير الى أن موضوع المشاعر والاندماج في نظرية المسرح الملحمي قد أربك بريخت بعض الشيء . انه كان يهدف الى ايقاظ عقل المتفرج ، ولكنه في الوقت ذاته كان يخشى عواقب قتل عواطفه كما يبدو . وهذا يقال أيضا بالنسبة الى مدى احتفاظ الممثل بشخصيته وآرائه ، مما جعل بريخت يحاول أن يميز بين "الاندماج في الشخص وبين الدخول في جلده ".(١)

وربما كان الموقف الذي اتخذه بريخت في حوارية "شراء النحاس" ناتجا عن تأثير النقاد عليه . ان لهجة بريخت الصارمة في "الأورغانون الصغير" كما رأينا من قبل تختلف عن لهجته في الحوار الذي يدور بين الممثل والفيلسوف الناطق بلسان بريخت :

"الممثل : هل يعني حذف "الاندماج" حذفا لكل ما يمت بصلة للمشاعر ؟

الفيلسوف : لا ، لا . يجب عدم اعتراض مشاركة الجمهور العاطفية ولا هذه المشاركة لدى الممثل . وينبغي عدم الحيلولة كذلك دون تمثيل العواطف ولا دون استعمال الممثل اياها . وبين مصادرها العديدة الممكنة يوجد مصدر واحد فقط ، الاندماج ، يجب عدم استعمالها أو يلزم احالتها الى مستوى ثانوي ".(٢)

وفي الملحق القصير البالغ الأهمية الذي أضافه بريخت الى "الأورغانون" قبل وفاته بسنتين يلفت النظر الى "سوء التفاهم الذي يمكن أن يكون ناتجا عن طريقة التعبير التي يصفها بأنها "كانت مضللة في كثير من الأحيان ".(٣)

---

(١) بريخت ، برتولد : شراء النحاس . الليلة الثانية . ترجمة عبد الله عويشق . الحياة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . ص ١٦٩ .

(٢) بريخت ، برتولد : "شراء النحاس" . الليلة الثانية . ص ١٦٩ .

(٣) بريخت ، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢ .

ويحاول بريخت أن يخفف من حدة التناقض بين العرض والتجاوب في أداء الممثل (*) باعتبار التمثيل والمعايشة طرفي صراع يستخرج منه الممثل التأثير الذى يرغب فيه (١).

— من الاتهامات التي توجه الى بريخت وصفه بالعقلانية والذهنية (٢). ان بريخت يتخذ من الجدل متعة العصر العلمي (٣)، ولهذا فهو يدخله في مسرحه منذ المرحلة التعليمية ويعده أساسا لايمكن الاستغناء عنه في الدراما الملحمية، ويكاد (*) يرفض العواطف والمشاعر سواء في طريقة الأداء أو في طريقة الاستجابة، كما رأينا منذ قليل، ويسخر فنه لخدمة أيديولوجية معينة يفسر كل شيء في ضوئها، ويسعى الى البرهنة على كل شيء (٤)، مستعينا بالعلوم المختلفة، وخاصة الاقتصاد والتاريخ والسياسة (٥)، ويرى أنه من الصعب ومن العبث أن يستنفد الكاتب المسرحي نفسه في البحث عن القضايا التي توصف بأنها " قضايا انسانية"، وينفي وجود هذه القضايا بالمرة . ان الكاتب المسرحي — في رأى بريخت — في حاجة ماسة " لدراسة العلوم . وبهذه الدراسة يبدأ فنه شيئا فشيئا بتنمية علم خاص به " (٦).

كل هذه الآراء تسوغ اتهام بريخت بالعقلانية وتضعه في صف " بيراندللو " و " برنارد شو" و " سارتر " . والحق أن بريخت لم يكن مفكرا "عقلانيا "كما يوصف أحيانا، ولكنه كان ينطلق دوما من أعماق الواقع ويلتزم بالقضايا الاجتماعية المعيشة . وكل ما في الأمر أن نزعته الرامية الى اتخاذ المسرح وسيلة دراسة أثرت الى حد ما على فنيته . ان العناصر الفكرية والواقعية

(*) في هذا المجال يروى "فردريك أوين " عن بريخت الطرفة التالية : في أثناء عرض مسرحية " بنادق الأم كارار " لم تستطع " هيلينا فايغل " — التي كانت تؤدى دور الأم — أن تمسك دموعها، حين كانت تلعن ابنها "خوان " وهي تجهل أنه مات . ويؤكد بريخت هنا أن قواعده في الأداء لم تخرق اطلاقا، لان دموع "فايغل " لم تكن دموع فلاحة، ولكن دموع ممثلة يحزنها مصير تلك الفلاحة " . (ص ٢٥٣ من كتاب أوين " برتولد بريخت : حياته، فنه، وعصره ") .

(١) بريخت، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢ .

(٢) انظر مقالة ديمشيتز (بريخت وعلم الجمال " . ترجمة قيس الزبيدى . " مسرح التغيير " ص ١٩٣ .

(٣) بريخت، برتولد : منطق بريخت في المسرح . ص ١٤٢ .

(*) من أهم ما ضلل بعض النقاد أنهم يخلطون بين نفي المشاعر من المسرح بالمرة . وبين دراستها . ان بريخت ليس ضد المشاعر من حيث هي مشاعر، ولكنه ضد المشاعر التي لاتخضع للدرس . . ان غضب "لير " على خدمه يجب أن يدرس في رأى بريخت .

(٤) انظر " شراء النحاس" لبريخت . الليلة الاولى . ص ١٥٢ — ١٥٣ .

(٥) انظر مقالة بريخت" المسرح للمتعة أم للدراسة "؟ .كتاب "الرؤيا الابداعية " ص ٢٠٨ — ٢٠٩

(٦) بريخت، برتولد : شراء النحاس . الليلة الثانية . ص ١٥٥ .

تتزاوج[1] في مسرح بريخت الملحمي بشكل يجعلنا نرفض وصفه بالعقلانيـــة ٠

اذا كان ماء الفن قد نضب في كتابات بريخت في المرحلة التعليمية ، فانه يظـــل ينجبس في المرحلة الملحمية مخترقا كل الحدود الصناعية التي حتى أن تكبته ٠ وحتـــى " القضايا الانسانية " التي يرفضها بريخت نظريا يدل على حين لآخر في مسرحياتـــه الملحمية ، ويكفي أن نتفحص الانسان الطيب في ستشوان " و " الأم شجاعة وأولادهـــا " و " حياة غاليليه " و " الـ ونتيلا وتابعه ماتي " ، على سبيل المثال لا الحصر ، حتـــى نقف على الأدوات الفنية الناضجة التي تؤكد أن بريخت لم يكن يرى الواقعية أسلوبا ، بـــل كان يراها موقفا قد يتخطى التخوم الاجتماعية والأيديولوجية الى آفاق انسانية أرحب ، وذلـك هو المنشود في الأدب الجيد الذى يعبر عن الكل من خلال الجزء ، وعن الشامل من خـــلال المحلي ٠

٣ـ واعتبر بعضهم المسرح الملحمي مسرحا أخلاقيا يقوم على الوعظ والارشـــاد ويروج لهما[2] وقد ترتب على هذا النهج أن أخرجت الشخصيات " في طفحات من الأسود والأبيض العاريين "[3] وقذف " بأناس ـ هم لولا ذلك صحيحو الأجسام ـ الى أســـرة مرض اعتباطية "[4]

ويرفض بريخت هذا الاتهام بشدة ، ويؤكد أن هدف المسرح الملحمي ليس أخلاقيـــا بقدر ما هو دراسي ، يكشف عن امكانات ازالة الأوضاع الشاقة التي يعيشها الفقـــــراء والمضطهدون والمستغلون ٠ ان حديث بريخت ـ كما يقول ـ " لم يكن دفاعا عن الأخلاقيات بل دفاعا عن المظلومين ٠ وهذان أمران مختلفان تماما ، لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيـــرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم "[5]

---

(١) انظر مقالة ديمشيتز " بريخت وعلم الجمال " ٠ كتاب " مسرح التغيير " ٠ ص ١٩٤ ٠
(٢) انظر كتاب ستيان " الملهاة السوداء " ٠ ص ٣٠٢ ٠
(٣) المرجع نفسه ٠ ص ٢٩٩ ٠
(٤) الصفحة نفسها ٠
(٥) بريخت ، برتولد : المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ ٠ انظر كتاب " الرؤيـــا الابداعية " ٠ ص ٢١١ ٠

وردود بريخت على متهميه بالنزعة الأخلاقية مقبولة اذا كانت كلمة " الأخلاق" تعني جملة القواعد المثالية للسلوك البشري المستمدة من المواضعات الاجتماعية العرفية ومن الكتب الدينية المقدسة ، أما اذا كانت هذه الكلمة تعني التشبع بمبادئ الماركسية والخضوع لها في الحياة العملية فان بريخت مخطئ طبعا ، لأنه ظل يدعو الى الأخلاق بهذا المفهوم منذ أواخر الثلاثينات حتى وفاته . صحيح أن دعوته كانت غير مباشرة في المرحلة الملحمية — خلافا للمرحلة التعليمية — ولكنها لم تزل .

ان الأخلاق عند بريخت تفسر ماديا ، فهو يعالجها بوصفها مسألة تاريخية لا تدرس ظواهرها بمعزل عن النظام الاجتماعي[1] ومن هنا فان "الأخلاقية" لدى بريخت — ان صح التعبير — ذات مفهوم مادي لا مثالي تقليدي . وحتى مسرحية بريخت الوحيدة التي يشتم منها بعض النقاد رائحة اخلاقية قوية يمكن تفسيرها ماديا ، اذ يكفي أن نضيف الكلمة التالية : " في ظل النظام الرأسمالي " الى تفسير الدكتور عبد الرحمن بدوي — الذي يؤكد أن "المغزى العام من هذه المسرحية هو اليأس من نجاح الانسانية في ايجاد عالم يسوده الخير ويرفرف عليه السلام "[2] — حتى يستقيم التفسير ويكون أكثر انسجاما مع عقيدة بريخت .

٤ — اذا كان بريخت يريد أن يتخذ المسرح وسيلة دراسة ريثما ينمو "علم خاص به "كما يقول[3] . فان النقاد يعترضون عليه حين راح يحاول أن يفرض نتائج "دراسته" فرضا كي يحقق هدفه البعيد ، وهو التغيير .

يختلف موقف بريخت من الانسان اختلافا جذريا عن موقف الدراسيين منه . فهؤلاء يقدمون في أعمالهم شخصيات ذات طبائع ثابتة لا تتغير[4] ، أما بريخت فانه يقدم لنا أناسا

---

(١) انظر حوارية "شراء النحاس" لبريخت . الليلة الأولى — مجلة "الحياة المسرحية" . عدد ٤—٥ . ص ١٥٢، ١٥٣ .

(٢) بدوي ، د . عبد الرحمن : مقدمة ترجمة مسرحية "الانسان الطيب في ستشوان" . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٥ . ص ١٧ .

(٣) انظر "شراء النحاس" لبريخت . الليلة الثانية . ص ١٥٥ .

(٤) انظر "نظرية الدراما الحديثة" لبيتر زوندي . ترجمة د . احمد حيدر . مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٧ . ص ١٣١ .

يتغيرون كالأشياء تماما وفقا لتغير المجال الاجتماعي الذى يعيشون فيه . وأبرز تعبير عن هذه الفكرة وأدقه نجده في " رجل برجل " . ان "غالي غاى" الساذج المسالم يتحول الى أداة جهنمية حين يصبح جنديا متوحشا يدك بمدفعه القلاع مع الجيش الانجليزى في الهند ، بعد أن يرتدى بزة أحد الجنود الضالين .

يرى " بيير ترشار " أن بريخت يسعى في هذه المسرحية الى اجبار المشاهد أو القارئ على الاقتناع بقابلية الانسان لأن نصنع به ما نشاء ، وأنه " سيتم فك وتركيب انسان وكأنه سيارة ، دون أن يخسر بهذه العملية أى شيء "على حد تعبير الأملية[1] " بغبيك " في المسرحية .

ولكن بريخت ينسى أن الشخصية التي اختارها لنا في هذه المسرحية ليست شخصية طبيعية ، في رأى " توشار " . ان "غالي غاى" رجل مسكين لايملك مقومات ذاتية تمكنه من مناهضة التحول الذى يفرضه عليه بريخت[2] ، كما يذهب " توشار " .

وفي " حياة غاليليه " يقدم لنا بريخت عالما معتدا بنفسه ، يستطيع أن يكتشف حقائق علمية باهرة تقلب أوضاع الانسان رأسا على عقب ، ولكنه ينكر تلك الحقائق حين يهدد بالتعذيب ، ويتراجع على الرغم من أنه كان يقاوم الجوع والطاعون ، ويرفض أن يحقق سعادة ابنته الوحيدة في سبيل الحقيقة ، وعلى الرغم من أنه كان يرفع شعاره : " ان الذى لايفهم الحقيقة غبي . أما الذى يعرفها ويدعوها كذبا فمجرم "[3] .

" لقد خنت مهنتي . ان رجلا فعل ما فعلت لايمكن أن يوضع في مصاف العلماء "[4] . حين يقرأ المرء مثل هذا الاعتراف الصادر عن ضمير نازف ، يبدو له لأول وهلة أن بريخت يدين " غاليليه " ، لكن الواقع أن بريخت يدين الظروف الاجتماعية التي أجبرته على الارتداد . ان أحد تلامذته ينكر عليه تصرفه الذى حال دون توهج شعلة العلم في أوربا آنذاك ، ويصرخ

---

(١) بريخت ، برتولد : رجل برجل . ص ٥٣ .
(٢) انظر " المسرح وقلق البشر " تأليف بيير آجيه توشار . ترجمة د . سامية أحمد أسعد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ . ص١٥٦ .
(٣) بريخت ، برتولد : حياة غاليلية . ترجمة بكر الشرقاوى . دار الفارابي . ط ٢ . بيروت ١٩٧٩ . ص ١١٨ـ١١٩ .
(٤) المصدر نفسه . ص ١٨٣ .

في وجهه قائلا : " تعيس هذا البلد الذى ليس فيه أبطال "[١] ولكن "غاليليه" يرد عليه بقوله : " كلا . تعيس هو البلد الذى يحتاج الى أبطال "[٢]

ان المجتمع الذى يصفه "غاليليه" هنا هو المجتمع الذى كانت الكلمة النهائية فيه لرجال الدين المتزمتين الذين كانوا ينصبون محاكم التفتيش، ويرفضون الحقائق العلمية التي تكون في خدمة البشرية جمعاء وليس في خدمتهم وحدهم ، فالاقرار بأن الشمس هي مركز الكون وأنها ثابتة ، وأن الأرض ليست قلب العالم أبدا وأنها غير ثابتة ، كل ذلك يقلص من حجم الكنيسة والسلطة ويعطي الزمام للانسان وللشعب كي يقود مصيره عوضا عن رجال الدين الذين قد يعرفون الحقيقة ، ولكنهم يدبرون لها ظهورهم مادامت ليست في صالحهم[٣].

يتخذ "توشار" هذه المسرحية دليلا آخر على ولع بريخت بفرض النتائج علينا " بدلا من أن يبحث عن الطبيعة العميقة ، عن حقيقة أبطاله ، حقيقة قد تؤدى الى اقناعنا ، شأنها شأن حقيقة كافة الشخصيات المسرحية العظيمة "[٤].

والنتيجة التي يفرضها علينا بريخت في هذه المسرحية — حسب رأى توشار — هي أن ارتداد غاليليه ناتج حتما عن " فساد روح الاستقلال العلمي " ، وهو ما يرفضه "توشار" ويعده صادرا عن هوى لا عن عقل موضوعي[٥].

لقد تعمدنا أن نقف قليلا عند هذه المسرحية كي يتضح لنا تحامل "توشار" على بريخت ، فاذا كان مصيبا الى حد ما في رفض أطروحة " رجل برجل " واعتبار نتيجتها النهائية " مفروضة " بشكل متعسف — نظرا لكون الانسان انسانا مهما حاولنا أن نجرده من هذه الصفة الطبيعية ونجعله شيئا قابلا للتحول الجذرى — ، فانه يسرف هنا دون مسوغ حين يريد أن يحصر مأساة " غاليليه " في نفسيته . والظاهر أن خطأ " توشار " في حكمه

---

(١) بريخت ، برتولد : حياة غاليليه . ص ١٦٤ .
(٢) المصدر نفسه . ص ١٦٥ .
(٣) المصدر نفسه . ص ١١١ .
(٤) توشار ، بيير آجيه : المسرح وقلق البشر . ص ١٥٩ .
(٥) المرجع نفسه . ص ١٥٩ — ١٦٠ .

هذا راجع الى تطبيق قواعد المأساة التقليدية التي ترى أن منبع الشقاء يكمن في الفـــــرد الميتافيزى المنعزل ، كما هو الأمر بالنسبة لـ "ميديا" ، و "فيدر" ، و "هاملت" . ان المأساة لاتنبع من ذاتية غاليليه وحده ، بل تنبع — أولا وقبل كل شيء — من طبيعة النظـــام الاجتماعي . وهذه ميزة من ميزات البطل التراجيدى[١] .

والذى يؤنسنا الى تمسك " توشار " بقوانين التراجيديا التقليدية كونه يصـــــرح دون مواربة بأن " رؤيا اللا شعور غالبا ما تكون أوضح من رؤيا العقل "[٢] .

♦ ♦ ♦

تلكم أهم مآخذ النقاد على بريخت صاحب النظرية الملحمية التي مهما اختلفت فيهـــا الآراء فانها تظل ثورة حقيقية في المسرح ، لم تقف عند حد قلب مفاهيم التأليف المسرحـي والتمثيل والاخراج ، بل شملت طريقة المشاهدة أيضا باعتبار المتفرجين وسيلة لتحقيق هدف المسرح على نطاق واسع[٣] ، ولم تسعها حدود ألمانيا أو أوربا ، بل اكتسحت أغلب أرجاء العالم متسربة من خلال الأبواب الحديدية المصطنعة التي تغلقها دونها بعض الأطراف لأسـبـاب واهية .

وسوف نتناول في الفصول التالية من هذا البحث أثر هذه النظرية في المسرح فـي المشرق العربي . وقد آثرنا التركيز على المشرق تسهيلا للبحث من جهة ، ونظرا لاختلاف ظروف جناحي الوطن العربي بالنسبة للتجربة المسرحية بالذات ، من جهة أخرى . ونرجـو أن يكون لنا في هذه الدراسة حافز لاستكمال جوانب البحث المتعلق بأجزاء أخرى في الوطن العربي في المستقبل .

---

(١) انظر "البطل التراجيدى في المسرح العالمي" لرياض عصمت . دار الطليعة . الطبعة الاولى . بيروت ١٩٨٠ . ص ١٣٠ . ١٣١ .

(٢) توشار ، بيير آجيه : المسرح وقلق البشر . ص ١٦١ .

(٣) انظر " نصوص حول مهنة الممثل " لبريخت . ترجمة قيس الزبيدى . الحيـــاة المسرحية . عدد ٤ـ٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٧٥ـ١٧٨ .

الفصـل الثاني

رحلة بريخـت الى الوطـن العربـــــي

(سبل انتقال آرائـه الى المسرحـيين العـــرب)

نشير في البداية الى ذلك الموضوع المعقد الذى ما يزال في حاجة الى الدراسات المستفيضة الدقيقة(*)، وهو موضوع العلاقة بين الثقافة والحضارة العربيتين والثقافة والحضارة الغربيتين ، ليس من أجل تحديد نسيج هذه العلاقة فحسب ، ولكن من أجل الشروع في رسم خطوط النموذج المنشود للحضارة العربية التي يكتنفها الآن كثير من الاضطراب والخلط ، على الرغم من توفر الامكانات الضرورية(١) لبدء العمل الذى سوف يكون شاقا دون ريب ، لأن الحضارات الانسانية في العصر الحديث تسير حثيثا نحو التوحد والتجانس .

ومهما يكن من أمر ، فانني لا أريد أن أخوض في هذا الموضوع الشائك الذى يغريني بالخروج عن سمت بحثي ، وانما أكتفي بالوقوف قليلا — وبتواضع شديد — عند التقاء الثقافتين العربية والألمانية خاصة .

اذا ألقينا نظرة خاطفة على خريطة الثقافات الأجنبية(٢) في الوطن العربي نجد أن الثقافة الانجليزية والفرنسية تشغل الجزء الأكبر ، تليها الثقافة الروسية والايطالية والألمانية ، وأخيرا الثقافة الأسبانية وغيرها من ثقافات الامم الأخرى . وبالطبع فان هذه الخريطة تخضع لمدى قوة أو ضعف الاتصال المباشر أو غير المباشر بمنتجي تلك الثقافات .

وعلى الرغم من أن ألمانيا لم تفز بأى حصة من تركة "الرجل المريض" (تركيا) ، فان ثقافتها استطاعت أن تشق طريقها الى العرب ، وأن تترك في ثقافتهم أثرا لا يستهان به منذ

(*) تحضرني الآن دراسات د . زكي نجيب محمود في كتابه "تجديد الفكر العربي" (دار الشروق . بيروت ١٩٧١) ، وكتاب د . عبد الله العروى "أزمة المثقفين العرب" (ترجمة د . دوقان قرقوط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨) ، وكتاب د . لويس عوض "المؤثرات الاجنبية في الأدب العربي الحديث" (دار المعرفة . القاهرة ١٩٦٦) ، كما تحضرني الدراسات الكثيرة في هذا المجال لمالك بن نبي وجاك بيرك .. والملاحظ أن هذا الموضوع يشغل بعض مثقفينا الى درجة أنهم لم يكتفوا بتناوله في شكل دراسات ، فانتقلوا به الى مستوى أعمق وهو مستوى الابداع الأدبي ، فكتب توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" و "شهرزاد" ، وكتب الطيب صالح "موسم الهجرة الى الشمال" وكتب يحي حقي "قنديل أم هاشم" .

(١) انظر "ملامح في الأدب والثقافة واللغة" . د . حسام الخطيب . مطبعة وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٧ . ص ٢٢٣ .

(٢) انظر في هذا المجال كتاب أستاذنا "حسام الخطيب "سبل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة السورية" . منشورات اتحاد الكتاب دمشق ١٩٧٤ . ص ٣٩ — ٧٠ .

وتت مبكر . ان أسماء القمم الألمانية في الفكر والأدب والفن أخذت تتردد في آثار كتابنا منذ الثلاثينات من هذا القرن[1]. ولا يعني هذا أن العرب لم يكونوا يعرفون الثقافة الألمانية قبل هذا التاريخ ، فجورج مطران ترجم " آلام فرتر " عن الفرنسية ونشرها كما أعاد ترجمتها أحمد حسن الزيات عن الفرنسية أيضا سنة ١٩٢٠ ، حسب ما يذكر ناجي علوش .

وبعد الخمسينات لم يعد هناك مثقف ذو شأن لا يعرف " نيتشة " ، و "غوتة" ، و "فاغنر" ، و " كانط " ، و "ماركس" ، و " هيغل " ، " شوبنهور " ، و "توماس مان" ، و " شيللر " ، و " بيتهوفن " ، و " بريخت " ، وغيرهم .

ولم يقف الأمر عند معرفة هذه الأسماء وآثارها ، بل تعداه الى هضم أفكارها والتأثر بها على نحو ما نرى لدى جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي اللذين ترددت في كتاباتهما أنفاس " نيتشة " ، أو لدى توفيق الحكيم الذى تعد مسرحيته " شهرزاد[2] ومضة من ومضات " غوتة " " الفاوستية " ، أو لدى عشرات الكتاب العرب الذين التزموا بمفهوم ماركس للأدب والتاريخ ، فضلا عن تأثر مسرحيينا بأساليب بريخت في الاخراج والتأليف .

لقد ترجمت أبرز أعمال كبار الكتاب والشعراء والفلاسفة الألمان الى العربية . وفي مقدمة أولئك المترجمين يأتي غوتة ، وماركس ، ونيتشة ، وهيغل ، وبريخت ، حسب ما يتضح لنا من خلال القائمة الطويلة التي نشرها الدكتور مصطفى ماهر في آخر كتابه " صفحات خالدة من الأدب الألماني "[3].

والجدير بالاشارة أن مترجمي الثقافة الألمانية الى العربية لم يكونوا ينقلون دوما عن الألمانية مباشرة ، بل كانوا في كثير من الأحيان يلجؤون الى الانجليزية أو الفرنسية ، ومن هؤلاء المترجمين عادل زعيتر ، وجورج طرابيشي ، وصياح الجهيم .

---

(١) انظر في هذا المجال كتاب أستاذنا د . حسام الخطيب " سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية " . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٤ ، ص ٤٧ .

(٢) الحكيم ، توفيق : شهرزاد . دار الكاتب اللبناني . بيروت ١٩٧٣ .

(٣) ماهر ، د . مصطفى : صفحات خالدة من الأدب الألماني (من البداية حتى العصر الحاضر) . دار صادر . بيروت ١٩٧٠ . ص ٦٢٥ — ٦٧٩ .

وفي مجال الحديث عن التقاء الثقافتين العربية والألمانية نذكر أن الألمان أنفسهم كانوا شديدي الاهتمام بثقافتنا ، وأن مستشرقيهم قدموا لنا دراسات رصينة عن الأدب العربي تعد أكثر نزاهة[1] من دراسات المستشرقين المغرضين من أمثال " رينان " الذي أراد أن يشوه صورة العرب .

واضافة الى هذا فان واحدا من أكبر أدباء ألمانيا ، وهو غوته ، بلغ من شدة حبه للثقافة العربية حد التأثر بها في كتاباته ، فأغرم بحكايات " ألف ليلة وليلة " واستوحى كثيرا منها .[2]

* * *

ونأتي الى بريخت موضوع اهتمامنا فنجد اقبالا على أعماله النظرية والتطبيقية منقطع النظير في بعض أجزاء الوطن العربي ، حتى أنه أصبح في امكاننا القول انه أضحى بدعة وعنوان مواكبة للعصر في أسلوب الكتابة المسرحية وعرضها ، بينما نجده يكاد يكون مجهولا تماما في بعض الأقطار العربية الأخرى ، كالسعودية ، والامارات العربية ، والبحرين .[3]

وتفسير هذه الظاهرة بديه لايحتاج الى عناء ، فمن جهة كان المسرح — ولا يزال — في هذه الأقطار الأخيرة في طور التأسيس ، وبالتالي فان بريخت وغيره من كبار الكتاب المسرحيين العالميين كانوا غرباء ، ومن جهة أخرى فان اسم بريخت ارتبط بآرائه التقدمية التي تجعله مخيفا في مثل هذه الأقطار .

ولعل أهم الأسباب التي جعلت بريخت مستساغا ومطلوبا في الأقطار العربية الأخرى ، كسورية والعراق ، ومصر والجزائر ، تتمثل فيما يلي :

---

(١) انظر " الدراسات العربية الاسلامية في الجامعات الألمانية " . لرودي بارت . ترجمة د . مصطفى ماهر . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

(٢) انظر " غوته وألف ليلة وليلة " لكاترين مومسن . ترجمة الدكتور أحمد الحمو . منشورات وزارة التعليم العالي . دمشق ١٩٨٠ .

(٣) انظر " المسرح في الوطن العربي " للدكتور علي الراعي . سلسلة عالم المعرفة . عدد يناير . وزارة الاعلام . الكويت ١٩٨٠ .

١ــ تغلغل الفكر الاشتراكي في ربوع هذه الأقطار ، وهو ما أدى بالمثقفين ــ مؤلفين ومخرجين ومتفرجين ــ الى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهد لها الطريق . ومن هنا غدا تبني غوركي ، وسيمونوف ، وماياكوفسكي ، وبريخت ، أمرا طبيعيا وواجبا . وهذا ما أعرب عنه " شريف خزندار " الذى كان أول من قدم بريخت في دمشق .(١)

٢ــ ان نظرية بريخت في جوهرها هي محاولة لاعطاء المسرح دورا فعالا في سياق تغيير وعي المتفرج وبالتالي تغيير العالم . ومن هنا رأينا الجديين من المسرحيين الثائرين على التخلف والظلم الاجتماعي في بيئاتهم العربية يشعرون بضرورة تبني الأسلوب البريختي في المسرح . وهذا ما جعل كاتبا مسرحيا مثل الأستاذ سعد الله ونوس يحدد بحثه "عن الهوية في المسرح العربي عبر الفعالية في الواقع التاريخي الراهن" ،(٢) كما أكد لي شخصيا ، أى أنه أخذ يبحث عن المسرح الذى يغير الواقع عبر تغيير الوعي .

٣ــ كون مسرح بريخت مسرح تغيير ونضال يجعل منه أداة فعالة لمواجهة النفوذ الامبريالي في العالم الثالث ومناهضة الاستعمار بأشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية . ان بريخت يجد المناخ المناسب له الآن في العالم الثالث كله وليس في الأقطار العربية النامية فحسب .

٤ــ ان المتفرج العربي الذى تعود قديما أن يشبع رغباته المسرحية برؤية تلك الأشكال البدائية التي يعدها بعض الدارسين مسرحا عربيا ،(*) مثل "التعزية" ، و"المقامة"

(١) خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي . المعرفة . عدد ٣٤ دمشق ١٩٦٤ . ص ١٤٤ــ١٤٥ .

(٢) من حديث للباحث مع الاستاذ سعد الله ونوس . مسرح القباني . دمشق يوم ١٤/٤/١٩٨٣

(*) انظر كتاب د . يوسف ادريس "نحو مسرح عربي" . دار الوطن العربي . بيروت ١٩٧٤ . ص ٤٦٧ وما بعدها . وانظر "قالبنا المسرحي" لتوفيق الحكيم . المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٦٧ . ثم انظر كتاب د . سلمان قطاية "المسرح العربي من أين والى أين ؟" . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٢ . وكتاب الاستاذ علي عقلة عرسان "الظواهر المسرحية عند العرب" . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٨١ ، واخيرا انظر كتاب الأستاذ أديب السلاوى "المسرح المغربي من أين والى أين ؟" . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق ١٩٧٥ ــ ص ١٦١ وما بعدها .

و "خيال الظل" و "الجرجوز" و "السامر" و "سلطان الطلبة"، وما الى ذلك من الفنون الشعبية، أقول: ان المتفرج العربي وجد شبها بين هذه الفنون ومسرح بريخت حسب مايبدو، وخاصة ما يتعلق بازالة الحائط الرابع الوهمي الذي يفصل بين المتفرجين والممثلين. ولهذا لانستغرب حين تجرؤ فرقة مسرحية في الجزائر — مثلا — كفرقة "مسرح البحر" التي تلقي عروضها على شاطئ البحر بالفعل، على شرح أسرار "اللعبة" للنظارة، وحضهم على المشاركة في الحوار، وطلب الدعم والمؤازرة منهم (١).

والطريف أن المشاهدين العرب في بداية عهدهم بالمسرح الأوربي الذي كان يقدمه الرواد من أمثال أبي خليل القباني، والقرداحي، وعزيز عيد، وجورج أبيض — لم يكونوا يتحرجون اطلاقا من التعليق على ما يرونه، كما أن الممثلين بدورهم كانوا يضطرون من حين لآخر الى محادثة الجمهور مباشرة دون التظاهر بالتشخيص (٢).

٥ — لقد بلغ بريخت مستوى مسرحيا عاليا، فذاع صيته واحتل مكانة بين أقطاب الكتاب العالميين، وأصبح من الجهل التغاضي عنه في المحيط العربي. ومن هنا نرى بعض مترجمي بريخت يفصحون عن هذا الدافع، كما فعل "نجاة قصاب حسن" في مقدمة ترجمته "الأورغانون الصغير" حيث يحس بضرورة مواكبة المذاهب المسرحية الحديثة وعدم الوقوف "في الاقتباس عند المذاهب المسرحية القديمة وحدها" (٣).

وكذلك الأمر بالنسبة للدكتور رفيق الصبان الذي قدم "بنادق الأم كارار" لبريخت رغبة في "التوسع في امداد الثقافة المسرحية الناشئة بنماذج من مختلف التيارات والاتجاهات التي تتناوش المسرح" (٤).

* * *

(١) بوتيتسيفا، تمارا الكساندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي. ترجمة توفيق المؤذن. دار الفارابي. الطبعة الأولى. بيروت ١٩٨١. ص ٢٥٧.

(٢) انظر مذكرات يوسف وهبي "عشت ألف عام". دار المعارف بمصر. الجزء الأول. القاهرة ١٩٧٣. ص ٢١ — ٢٢.

(٣) قصاب حسن، نجاة: برتولد بريخت والعمل المسرحي (وهو عنوان مقدمة ترجمته "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي" لبريخت). ص ١٢٢.

(٤) "استفتاء عن قضايا المسرح". اعداد قلم التحرير. المعرفة. عدد ٣٤. دمشق ١٩٦٤. ص ٩٢.

والسؤال الذى يجب أن يطرح الآن هو : اذا كان بريخت قد استطاع أن يبسط نفوذه على المسرح العربي في الأقطار الآنفة الذكر ، فما هي سبل انتقال أسلوبه الى تلك الأقطار ؟ أو ما هي الدروب التي سلكها في رحلته اليها ؟ .

يمكن لنا تلخيص الدروب التي سلكها بريخت الينا فيما يلي :

أ ـ الترجمة . وهي في الحقيقة ليست دربا ، بل طريقا عريضا يصل بيننا وبين الحضارة والثقافة الأوربيتين ، وخاصة في مطلع هذا القرن ، لأن المثقف العربي في النصف الثاني من القرن العشرين أصبح يجيد اللغات الأجنبية التي تسمح له أن ينهل من النبع .

ورد في مجلة "الطريق"[1] أن اللقاء الأول بين بريخت والقارئ العربي كان عام ١٩٣٧ حين ترجم عارف العزوني مقالة بريخت المهمة "خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة" ونشرها بين دفتي "الطليعة" اللبنانية السورية آنذاك تحت عنوان "واجب الكاتب اليوم" .

ومن يقارن بين مقالة بريخت التي ترجمها فيما بعد الأستاذ نبيل حفار[2] وبين ترجمة العزوني التي أعيد نشرها في "الطريق"[3] يجد أن ترجمة هذا الأخير كانت مشوهة ومموهة بشكل فظيع ، حتى أن القارئ يصعب عليه أن يتعرف عليها في ثوبها الجديد .

وربما كانت ترجمة العزوني تلك عن الفرنسية ـ كما ترجح "الطريق" ، بدليل أن المترجم يجتهد فيكتب "بريخت" بالكاف ، أي "بريكت" خلافا للمألوف ، بل يرجح أن يكون قد حسب "بريخت" فرنسيا مادام يعرفه "بالمسيو" ، كما ذهبت "الطريق" .

بعد ذلك تتوالى الترجمات عن بريخت ، ولكن في وقت متأخر نسبيا ، لأنه لم يكن قد اشتهر كما ينبغي ، فضلا عن أن التربة العربية لم تكن قد هيئت بعد لاستقباله ، سواء من الناحية الاجتماعية والسياسية أم من الناحية الفنية المسرحية .

---

(١) مجلة "الطريق" اللبنانية . عدد ٥ـ٦ تموز ـ آب ١٩٧٧ . ص ١٦٦ .
(٢) انظر ص ٢١٩ من كتاب "مسرح التغيير" .
(٣) مجلة "الطريق" اللبنانية . عدد ٥ـ٦ . بيروت ١٩٧٧ . ص ١٨٠ وما بعدها .

وفيما يلي نورد قائمة بعناوين أعمال بريخت المسرحية التي ترجمت الى العربية (*) :

١ــ دائرة الطباشير القوقازية • ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى • (١)
٢ــ الأمّ شجاعة وأولادها • ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى • (٢)
٣ــ الانسان الطيب في ستشوان • ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى • (٣)
٤ــ القاعدة والاستثناء • ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى • (٤)
٥ــ محاكمة لوكولوس • ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى • (٥)
٦ــ السيد بونتيلا وتابعه ماتي • ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى • (٦)
٧ــ حياة غاليليه • ترجمة بكر الشرقاوى • (٧)
٨ــ الاخوة هوراس والاخوة كورياس • ترجمة سعيد حورانية • (٨)
٩ــ أوبرا القروش الثلاثة • ترجمة محمود النحاس • (٩)
١٠ــ الموافق والمعارض • ترجمة مجدى يوسف • (١٠)
١١ــ الخطايا السبع للبورجوازى الصغير • ترجمة محمود النحاس • (١١)
١٢ــ أيام الكومونة • ترجمة صياح الجهيم • (١٢)
١٣ــ طبول في الليل • ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى • (١٣)
١٤ــ شفيك في الحرب العالمية الثانية • ترجمة نبيل حفار • (١٤)
١٥ــ الام • ترجمة نبيل حفار • (١٥)

(*) هذه القائمة استقيناها أساسا من كتاب د • مصطفى ماهر "صفحات خالدة من الأدب الألماني" • ص ٦٧٢ ، ومن مقالة الاستاذ نبيل حفار" برتولد بريخت : حياته وأعماله" • الحياة المسرحية • عدد ٤ــ٥ • ص ١٣٩ •

(١) القاهرة ١٩٦٣ •
(٢) القاهرة ١٩٦٥
(٣) القاهرة ١٩٦٥
(٤) القاهرة ١٩٦٥
(٥) القاهرة ١٩٦٦
(٧) القاهرة ١٩٦٦
(٨) دمشق ١٩٦٨
(٩) القاهرة ١٩٦٨
(١٠) مجلة "فكر" التي تصدر في ألمانيا ١٩٦٩ •
(١١) القاهرة ١٩٦٩
(١٢) دمشق ١٩٧٣
(١٣) الكويت ١٩٧٥
(١٤) بيروت ١٩٧٥
(١٥) بيروت ١٩٧٥

١٦ــ رؤى سيمون ماشار • ترجمة صياح الجهيم •[١]
١٧ــ مسرحية بادن لتعليم الموافقة • ترجمة الدكتور أبو العيد دودو •[٢]
١٨ــ بعل • ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى •[٣]
١٩ــ القرار • ترجمة محمد عيتاني •[٤]
٢٠ــ رجل برجل • ترجمة نبيل حفار[٥]•
٢١ــ توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأدمغة) • ترجمة نبيل حفار •[٦]
٢٢ــ جان دارك قديسة المسالخ • ترجمة نبيل حفار •[٧]
٢٣ــ ازدهار وانهيار مدينة ماهاجوني • ترجمة الدكتور عادل قرشولي[٨]•
٢٤ــ ما هو ثمن الحديد ؟ ترجمة الدكتور عادل قرشولي[٩]•
٢٥ــ صعود أرتورو أوى الممكن ايقافه (لمترجم مجهول)[*]•

ونشير الى أن بعض أعمال بريخت نقلها الى العربية عدة مترجمين ، كما هو الأمر بالنسبة الى مسرحية "الأم شجاعة" التي ترجمها كل من الدكتور عبد الرحمن بدوى وسعد الخادم[١٠] وسعيد حورانية ، وكذلك مسرحية "حياة غاليليه" التي ترجمها بكر الشرقاوى ومصطفى هرانيه ...الخ •

---

(١) دمشق ١٩٧٦
(٢) الجزائر ١٩٧٦
(٣) الكويت ١٩٧٧
(٤) بيروت ١٩٧٧
(٥) بيروت ١٩٧٩
(٦) بيروت ١٩٨١
(٧) بيروت ١٩٨١
(٨) دمشق ١٩٨٢
(٩) دمشق ١٩٨٢
(*) هذه المسرحية عدت من بين الاعمال المترجمة الى العربية ، ولكننا لانعلم مترجمها ولا تاريخ ترجمتها ! (انظر الحياة المسرحية ،عدد ٤ــ٥ • دمشق ١٩٧٨ • ص ١٣٩) •
(١٠) انظر ص ٦٧٢ من كتاب د • مصطفى ماهر " صفحات خالدة من الأدب الألماني "•

والى جانب هذه الاعمال الابداعية ترجمت أيضا كثير من أعمال بريخت النظرية ، نذكر منها على سبيل المثال — لا الحصر :

١ — "الاورغانون الصغير" الذى ترجمه نجاة قصاب حسن عن الفرنسية تحت عنوان "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي" .(١)

٢ — المسرح للمتعة أم للدراسة ؟ (مقالة) . ترجمة أسعد حليم(٢).

٣ — ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . (الجزء الاول من المقالة) . ترجمة صافي نازكاظم (٣).

٤ — ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية . (الجزء الثاني من المقالة) . ترجمة وتلخيص ليلى جاد (٤).

٥ — الفنون والثورة . ترجمة ابراهيم العريس .(٥)

٦ — نظرية المسرح الملحمي . ترجمة الدكتور جميل نصيف .(٦)

٧ — حوارية "شراء النحاس" (الليلة الاولى) . ترجمة نبيل حفار(٧).

٨ — حوارية "شراء النحاس" (الليلة الثانية) . ترجمة عبد الله عويشق(٨).

٩ — نصوص حول مهنة الممثل . ترجمة قيس الزبيدى .(٩)

١٠ — المسرح التجريبي . (مقالة) . ترجمة قيس الزبيدى .(١٠)

١١ — هل يمكن اقامة مسرح ملحمي أينما كان ؟ (مقالة) . ترجمة قيس الزبيدى .(١١)

---

(١) مجلة "المعرفة" . عدد ٥ . دمشق ١٩٦٣ . ص ١٢٢ وما بعدها . والملاحظ أن هناك ترجمات أخرى "للاورغانون" منها ترجمة فاروق عبد الوهاب (مجلة المسرح . عدد ٢١ . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٣٥ وما بعدها) ، وترجمة د . احمد الحمو التي سبقت الاشارة اليها ، وترجمة د . جميل نصيف التي نشرها ضمن كتاب "نظرية المسرح الملحمي" الآنف الذكر .

(٢) القاهرة ١٩٦٦ (منشورة بين دفتي كتاب "الرؤيا الابداعية" الآنف الذكر .

(٣) مجلة المسرح والسينما . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢٢ وما بعدها .

(٤) ص ١٧ وما بعدها من المرجع نفسه .

(٥) دار ابن خلدون . بيروت ١٩٧٥ .

(٦) منشورات وزارة الاعلام . سلسلة الكتب المترجمة (١٦) . بغداد ١٩٧٤ .

(٧) الحياة المسرحية . عدد ٤—٥ . دمشق ١٩٧٨ . ص ١٤١—١٥٣ .

(٨) المرجع نفسه . ص ١٥٥ وما بعدها .

(٩) المرجع نفسه . ص ١٧٥ وما بعدها .

(١٠) انظر كتاب "مسرح التغيير" الذى اشرت اليه من قبل غير مرة . ص ٢٥٥—٢٩٢ .

(١١) انظر المرجع نفسه . ص ٣٠٧ وما بعدها .

١٢ـ ملاحظات حول أوبرا ماها جوني • ترجمة الدكتور عادل قرشولي[١].
١٣ـ أرنست بروش • ممثل الشعب • ترجمة عبد العظيم الورداني[٢].

♦ ♦ ♦

ونذكر أيضا تلك الدراسات الأجنبية عن بريخت التي ترجم منها الى العربية عدد لا يستهان به ، نحصي منه ما يلي :

١ـ بنجامان ، فالتر : بريخت • ترجمة أميرة الزين[٣].
٢ـ أوين ، فردريك : برتولد بريخت (حياته ، فنه ، وعصره) • ترجمة ابراهيم الحريس[٤].
٣ـ بروستاين ، روبرت : برتولد بريخت • ترجمة عبد الحليم البشلاوى[٥].
٤ـ فايلر ، كيته ، رلكه : أرسطو وبريخت • ترجمة قيس الزبيدى[٦].
٥ـ ميتنتسفاى ، فيرنر : انتاجية عمل كلاسيكي • ترجمة توفيق الأسدى[٧].
٦ـ توشار ، بيير آجيه : المسرح الملحمي • ترجمة الدكتورة سامية أحمد أسعد[٨].
٧ـ ستيان ، ج • ل : تغرب بريخت • ترجمة منير صلاحي الأصبحي[٩].
٨ـ زوندى ، بيتر : المسرح الروائي • ترجمة الدكتور أحمد حيدر[١٠]
٩ـ ايسلن ، مارتن : بريخت في عامه السبعين (قراءة في وثائق وكتابات لم تنشر) • ترجمة فريدة النقاش •[١١]

---

(١) مجلة الحياة المسرحية • عدد ١٧ـ١٨ • دمشق ١٩٨١• ص ١٤ـ١٩ •
(٢) مجلة المسرح • عدد يناير • القاهرة ١٩٧٠ • ص ٩٤ـ٩٦•
(٣) المؤسسة العربية للدراسات والنشر • بيروت ١٩٧٤ •
(٤) دار ابن خلدون • بيروت ١٩٨١ •
(٥) انظر " المسرح الثورى " لبروستايل • الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر • القاهرة؟
(٦) انظر " مسرح التغيير " الذى أشرت اليه غير مرة • ص ٣٩ـ٩٢ •
(٧) المرجع نفسه • ص ٩٣ـ١٢٠ •
(٨) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر • القاهرة ١٩٧١ • ص ١٥٣ وما بعدها •
(٩) انظر " الملهاة السوداء " لستيان • ترجمة منير صلاحي الاصبحي • منشورات وزارة الثقافة • دمشق ٧٦ • ص ٢٩٩ـ٣١٥ •
(١٠) انظر كتابه " نظرية الدراما الحديثة " ترجمة د • حيدر • وزارة الثقافة • دمشق ١٩٧٧ • ص ١٢٩ وما بعدها •
(١١) انظر مجلة " المسرح والسينما " • عدد ٥٨ • القاهرة ١٩٦٨ • ص ٨ وما بعدها •

١٠ـ سوفين ، داركو : المرآة والدينامو (تخطيط لنظرية بريخت الجمالية) . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد .[١]

١١ـ جيلمان ، ريتشارد : بريخت .. سيرة حياة . ترجمة أحمد محمود صبري .[٢]

١٢ـ بنتلي ، اريك : بريخت . ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .[٣]

* * *

ب ـ لم يكتف المثقفون العرب بترجمة أعمال بريخت النظرية والتطبيقية وترجمة بعض الدراسات الأوربية عنه ، بل حاولوا أن يسهموا هم أنفسهم في التعريف به ، سواء عن طريق السيرة الذاتية والفنية أم عن طريق الدراسة النقدية . وفيما يلي نورد أبرز المقالات والكتب من هذا النوع :

١ـ أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت .[٤]

٢ـ يوسف ، مجدي : برتولد بريخت : مفكر أم شاعر أم ماذا ؟[٥]

٣ـ عبده ، أحمد : مناظر العرس في مسرحيات بريخت .[٦]

٤ـ قرشولي ، الدكتور عادل : لماذا اتجه برتولد بريخت الى المسرح التعليمي ؟[٧]

٥ـ قرشولي ، الدكتور عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية .[٨]

٦ـ ماهر ، الدكتور مصطفى : برتولد بريخت .[٩]

٧ـ منذور ، الدكتور محمد : الأوتشرك والمسرح الملحمي[١٠]

---

(١) انظر مجلة " المسرح والسينما " . عدد ٥٨ . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢ وما بعدها

(٢) انظر مجلة " عالم الفكر " . المجلد ١١ . عدد ٣ . الكويت ١٩٨٠ . ص ٢٨٩ ـ ٢٩٢ .

(٣) انظر كتاب " الحياة في الدراما " لاريك بنتلي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ٢ . بيروت ٨٢ . ص ١٣٧ وما يليها .

(٤) انظر مجلة " المجلة " عدد ١٢٣ . القاهرة ١٩٦٧ . ص ٥٨ ـ ٧١ .

(٥) انظر مجلة " فكر وفن " عدد ٧ . ميونيخ ١٩٦٦ . ص ٧١ وما يليها .

(٦) انظر مجلة " فكر وفن " . عدد ٢٧ . ميونيخ ١٩٧٦ . ص ٤٨ وما بعدها .

(٧) انظر كتاب " مسرح التغيير " . ص ١٣ ـ ٣٧ .

(٨) انظر مجلة " الحياة المسرحية " التي تصدر في دمشق . الاعداد ١١ ـ ١٢ ـ ١٣ ـ ١٤ ـ ١٥ ـ ١٦ .

(٩) انظر كتابه " صفحات خالدة من الأدب الألماني " . ص ٤٩٨ ـ ٥٣٠ .

(١٠) انظر كتابه " المسرح العالمي " . دار نهضة مصر . القاهرة ؟ . ص ١٤ / ١٨ .

٨ـ مكاوى ، الدكتور عبد الغفار : المسرح الملحمي (١).

٩ـ مكاوى ، الدكتور عبد الغفار : حياة برتولد بريخت وأعماله (٢).

١٠ـ هسلسا ، غالب : بريخت ابن القرن العشرين (٣).

١١ـ العالم ، محمود أمين : مأساة الانسان الطيب (٤).

١٢ـ عبود حنا : بريخت بين الماركسية واللامعقول (٥).

١٣ـ عوض ، الدكتور لويس : الموسم الغريب (٦).

١٤ـ العريس ، ابراهيم : بريخت الحاضر (٧).

١٥ـ خزندار ، شريف : خواطر حول المسرحين الشعبي والتوجيهي (٨).

١٦ـ عرسان ، على عقلة : بريخت (٩).

١٧ـ القشطيني ، خالد : بريخت وعالمه السفلي (١٠).

١٨ـ العمارى ، الدكتورة لميس : برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث (١١).

١٩ـ البشلاوى ، عبد الحليم : برتولد بريخت وصراع مع النفس (١٢).

٢٠ـ عيد ، الدكتور كمال : الأصول الفكرية عند بريخت بين التخلخل والاستمرار (١٣).

---

(١) انظر سلسلة "كتابك" التي تصدر عن دار المعارف بمصر ، عدد ١٠ القاهرة ١٩٧٧ .

(٢) انظر مقدمة كتاب "قصائد من برتولد بريخت" الذى أشرنا اليه غير مرة ، ص ٣ـ٣٣ .

(٣) انظر مجلة "الهلال" ، عدد أول أكتوبر ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٨٨ وما بعدها .

(٤) انظر كتابه "الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر" ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٦٥ ـ ١٦٩

(٥) انظر كتابه "مسرح الدوائر المغلقة" ، ص ٢٦٥ـ٣٠٧ .

(٦) انظر كتابه "دراسات عربية وغربية" ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢٠١ وما بعدها .

(٧) انظر كتابه "الكتابة في الزمن المتغير" ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٥٠ـ١٦٣ .

(٨) انظر مجلة "المعرفة" ، عدد ٣٤ ، دمشق ١٩٦٤ ، ص ١٤٣ ، وما بعدها .

(٩) انظر كتابه "سياسة في المسرح" ، ص ٢٦٩ـ ٢٨٨ .

(١٠) انظر كتابه "الساقطة المتمردة" ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ص ٩١ـ١١١ .

(١١) انظر مجلة "الموقف الأدبي" ، عدد ١٢٧ ، دمشق ١٩٨١ ، ص ٥٣ـ٦٦ .

(١٢) انظر مجلة "العربي" ، عدد سبتمبر ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٤٤ـ٤٧ .

(١٣) انظر مجلة "الثقافة العربية" ، عدد اكتوبر ، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨ ، ص ٤٤ـ٤٦

٢١ـ نعمة ، عبد الغفور : المسرح الملحمي .[١]

٢٢ـ بوكروخ ، مخلوف : لماذا بريخت ؟[٢]

٢٣ـ الياسري ، فيصل : مقدمة كتاب " أنشودات وأشعار " لبريخت . ترجمة فيصل ديوب .[٣]

٢٤ـ مقار ، شفيق : مقدمة رواية " البنسات الثلاثة " . ترجمة المقدم .[٤]

والحقيقة أنه من الصعب أن نلم بكل الدراسات الأجنبية والعربية التي ساعدت على تقديم بريخت الى القارئ العربي ، فما ذكرناه حتى الآن يعد غيضا من فيض . انه من المتعذر احصاء كل ما نشر عن بريخت في الصحف والدوريات في الوطن العربي ، فضلا عن صعوبة احصاء كل ما نشر عنه في أوربا وأمريكا .

♦ ♦ ♦

جـ ـ العروض المسرحية : لعل أول محاولة لعرض مسرحية لبريخت على خشبة عربية هو مشروع الأستاذ سعد أردش عام ١٩٦٢ . لقد استدعى المخرج الألماني " كورت فيت " ـ وهو من تلامذة بريخت ومن أعضاء فرقة " البرلينر أنسامبل " الذائعة الصيت ـ كي يساعد الأستاذ أردش على اخراج " دائرة الطباشير القوقازية " على خشبة المسرح القومي بالقاهرة آنذاك . ولكن ذلك المشروع لم يتم " لظروف تاريخية غيرت مجرى الأمور في تخطيط المسرح المصري "[٥] على حد تعبير الأستاذ أردش . وهذا التغيير الذي يقصده هو وضع برنامج لتقديم أعمال بريخت تبدأ الخطوة الأولى فيه بالتمهيد الضروري لاستساغة العروض الملحمية التعليمية في البيئة العربية المصرية .

كان بريخت في تلك الآونة يشكل " خطورة كبيرة ، لانه يعتبر انتقالا بالمؤسسة المسرحية من النقيض الى النقيض "[٦] وعرض مسرحية بريختية كـ " الأم شجاعة " ، أو " حياة

---

(١) انظر كتابه " الاتجاهات المعاصرة في المسرح " . مطبعة حداد . البصرة ١٩٧١ . ص ٢٤ـ٤٦ .

(٢) انظر " ملامح عن المسرح الجزائري " لمخلوف بوكروخ . مجلة " آمال " . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ٨٢ . ص ٤٩ .

(٣) دار الأجيال . دمشق ١٩٦٩ . ص٥ وما بعدها من صفحات .

(٤) سلسلة " روايات الهلال " . عدد ٢٦٧ . الجزء الأول . القاهرة ١٩٧١ . ص ٥ وما بعدها من صفحات .

(٥) أردش ، سعد : تجربتي مع مسرح بريخت . ص٥٨ .

(٦) المصدر نفسه . ص٦١ .

غاليليه " ، أو " دائرة الطباشير القوقازية " ، مجازفة غير محمودة العواقب ، مادام جمهور تلك الأيام قد تعود مشاهدة الأعمال الدرامية التقليدية التي ظلت تعرض طوال قرن من الزمن . هذا فضلا عن شيوع مسرح التهريج الرخيص الذى كان يعرضه تلاميذ " نجيب الريحاني " الذى كان سببا في افلاس فرقة جدية كفرقة " جورج أبيض " الذى لم يجد بدا من الرحيل وهو يردد كلمته الشهيرة " وداعا يا بلد كشكش ! " .(١)

لقد أحس سعد أردش يومئذ — كما أحس غيره من رجال المسرح الحقيقيين — أن التربة المصرية يجب أن تهيأ أولا لاستقبال بريخت السياسي الغريب الأسلوب . ومن هنا ارتأى أن يختار نصا آخر يكون أقرب الى الذوق المصرى ، فأرجأ عرض " دائرة الطباشير "(*) الى سنة ١٩٦٨ ، ووطن نفسه على عرض " الانسان الطيب " ، ولكن ليس قبل موسم ١٩٦٦ !

والحق أن " الانسان الطيب " — على الرغم من انتمائها الى المرحلة الملحمية الناضجة التي تنتمي اليها " دائرة الطباشير " نفسها — كانت قريبة فعلا من الذوق العربي ، سواء بجوها الروحي الأسطورى الذى تظهر فيه الآلهة ، أم بتناولها موضوع الفقر والبؤس المألوف في البيئة المصرية خاصة .

أما عن " الحدوتة " التي يعدها الأستاذ أردش أول سبب يسوغ عرض هذه المسرحية في بيئة عربية فهي أكثر طرافة واحكاما في " دائرة الطباشير " . وما يقال في هذا التسويغ الواهي يقال أيضا في دور المومس " شن تي " المزدوجة الشخصية ، فهذا النموذج دخيل على الأدب العربي المكتوب والمروى ، خلافا لما يؤكده أردش .(٢) ان هذا النموذج — في حدود علمي — لم يدخل الى أدبنا العربي الا بترجمة " غادة الكاميليا " ثم مسرحتها وعرضها في مسرح " رمسيس " عام ١٩٢٣ .(٣)

---

(١) انظر الجزء الثاني من مذكرات يوسف وهبي . ص ٥٨ .
(*) سوف أعود الى الحديث عن عرض هذه المسرحية فيما بعد .
(٢) انظر مقالته " تجربتي مع مسرح بريخت " . ص ٦١ — ٦٢ .
(٣) انظر الجزء الثاني من مذكرات يوسف وهبي . ص ٧٦ .

مهما يكن من أمر ، فان مسرح "الجيب" — وهو مسرح تجريبي — لم يبـــال بكل هذه التحفظات ، وعرض مسرحية تعليمية لبريخت — ترجمها الدكتور عبد الغفار مـــكاوى وأخرجها نور الدمرداش — هي "القاعدة والاستثناء" [1] في موسم ١٩٦٣—١٩٦٤ .

ومن المؤسف حقا أننا لانعرف مدى اقبال الجمهور على مشاهدتها حينئذ ، ومدى ما أدته من نجاح ، وكل ما نعلمه أن المخرج قدمها "بأسلوب تعليمي مباشر" [2] ثـــم عرض مسرح الجيب أيضا مسرحية أخرى لبريخت ، وهي "طبول في الليل" [3] عام ١٩٦٦ .

ومسرحية "القاعدة والاستثناء" عرضت أيضا على خشبة المسرح القومي بدمشـــق في موسم ١٩٦٣—١٩٦٤ ، أي في الفترة نفسها التي عرضت في أثنائها على مسرح "الجيب" وقد أخرج هذا العرض الأستاذ "شريف خزندار" اعتمادا على ترجمة لنجاة قصاب حسن [4] وهذا المخرج يعد أول من قدم بريخت الى الجمهور العربي السوري [5] .

واضافة الى ذلك فقد أخرج الدكتور رفيق الصبان عملا آخر لبريخت على خشبة المسرح القومي بدمشق ، وهو "بنادق الأم كارار" التي أعطاها عنوان "بنادق الأم أمينة" [6] وهـــذا بعد عرض "القاعدة والاستثناء" بوقت قصير .

والملاحظ أن عرض الدكتور رفيق الصبان أخرج للتلفزيون السوري ايضا [7] وهو الأمـــر الذي يتيح لأكبر عدد من المتفرجين أن يتعرفوا على بريخت الى حد ما .

---

(١) انظر "دراسات عربية وغربية" للدكتور لويس عوض . ص ٢٠٨ .

(٢) قرشولي ، د . عادل : برتولد بريخت في المرآة العربية . الحياة المسرحية . عدد ١١—١٢ . ص ٤ .

(٣) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية عدد ١٤ . ص ٤ .

(٤) رفاعية ، ياسين : موسم المسرح في سورية (١٩٦٣—١٩٦٤) . مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ . دمشق ١٩٦٤ . ص ١١٦ .

(٥) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١٣ . ص ١٤ .

(٦) انظر "برتولد بريخت في المرآة العربية" للدكتور عادل قرشولي . الحياة المسرحية . عدد ١١—١٢ . ص ٧ .

(٧) انظر "استفتاء عن قضايا المسرح" . اعداد قلم تحرير مجلة "المعرفة" . عدد ٣٤ دمشق ٦٤ . ص ٩٢ .

جامعة دمشق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٠٨٢٦

أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي

اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة دمشق

١٠٠٢٨١٢
جامعة أم القرى / مكة المكرمة
UMM AL-QURA UNIVERSITY MAKKAH
عمادة شؤون المكتبات
قسم المخطوطات
٨٢٦

اعداد الطالب
الرشيد بوشعير

باشراف الاستاذ الدكتور
حسام الخطيب

١٩٨٣