

المسرح الملحمي البريختي

الباحثة: نوال بن عيسى

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

الملخص:

إن المسرح في وقتنا الحالي، انعدم فيه الاستقرار، نتيجة ظهور حركات فكرية واجتماعية هي وليدة الظروف والتحولات المفاجئة التي عاشها الإنسان، ومع تطور العلم والتكنولوجيا أصبحت هذه الحركات مندجمة مع فكر هذا العصر وقوانينه، فمسرحنا اليوم هو مسرح حديث بطبعه يسعى دائما إلى البحث عن أساليب وطرق جديدة قادرة على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه.

الكلمات المفتاحية: المسرح ; الملحمة ; النقد

وفي بداية القرن العشرين، ساد فيه اتجاه فني يعتمد على مبدأ المحاكاة الأرسطية والتي تهدف إلى إصلاح الواقع عن طريق الإضافات والجماليات، ف«في ألمانيا على الأخص سيطرت فلسفة قبول الواقع، المتمثلة في المدرسة الواقعية التي شملت ميادين الأدب والفن، وفي كنف النقد السليبي راج الاتجاه إلى تصوير نظام العالم كما هو عند "جوته" ومن خلال فلسفة "هيغل" و"شوبنهاور" مع تحوير في الصورة عند "نيتشه" وهيغل»¹، إن هذا الواقع ذو البعد الاجتماعي الذي يحاكي البيئة التي يسود فيها الفقر، المرض و الجهل، نتج عنه ظهور بعض الاتجاهات والمذاهب المسرحية المعارضة والتي تعتبر نقیضا لهذا الواقع.

ومن أكثر المذاهب الفنية الحديثة تأثيرا في بلورة وتغيير هذا الواقع، المدرسة التعبيرية التي تدعو إلى اتخاذ طرائق جديدة من أولوياتها، إنقاذ حياة البشرية والتعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها، حيث تعد هذه المدرسة بمثابة التربة الملائمة لنشأة "المسرح الملحمي" وهو أكبر اتجاه فكري يدعو إلى التغيير الشامل عن طريق الثورة.

إن أهم ما يميز هذه المدرسة التعبيرية عن سابقتها، وهي الذاتية المفرطة، حيث يلجأ بعض كتاب الدراما التعبيرية إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة، والتفتيت وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز، حيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية وبالغة الغرابة وفي أحيانا كثيرة إلى القبح²، وبالرغم من الذاتية التي تميز بها التعبيريون، إلا أنه كان لديهم وعي اجتماعي عميق لا يرضى بالتشاؤم والمعاناة الإنسانية، فهو قريب من الثورية.

إن هذه المدرسة التعبيرية وبالرغم مما نادى إليه من أساليب، وأفكار إلا أنها لم تدم طويلا، فقد كانت مجرد عامل ثانوي أدى إلى نشأة تيار "المسرح الملحمي"، خصوصا بعد أن تأثرت هذه المدرسة بنتائج الحرب العالمية الأولى، وكان من أهم هذه النتائج:

- الصراع القائم بين الفرد والمجتمع.

- انشغال المسرح التعبيري بالقضايا الاجتماعية.

- ظهور مسرحيات تعالج قضايا الظلم والاستغلال.

فلقد كانت أساسا «حركة روحية لا سياسية، تهدف إلى إعادة تشكيل الإنسان والمجتمع دون التقيد ببرنامج عمل سياسي محدد أو أية إيديولوجية بعينها، واستمرت في الإزدهار حتى عام 1923م تقريبا، حين بدأت في التقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانحيار الآمال في بزوغ عالم جديد شجاع»³ يتزعمه رائد الملحمية "بارتولد بريخت".

يعد "بريخت" من رواد المسرح العالمي، حيث سادت أعماله المسرح الألماني طوال القرن العشرين، بل وامتد تأثيره إلى المسرح الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية⁴ وذلك بعد تجربته الطويلة في الفن المسرحي، حيث صادف فيها بعض الشخصيات الفنية والأدبية مثل شخصية "كارل فالنتين"^{**} التي تركت بصمة مسرحية في تفكيره ومشاعره، بالإضافة إلى شخصية "فرانك ويدكند"^{***}، بواسطتها استوعب "بريخت" الكثير من الكتابات والنصوص النثرية التي تدعو إلى محاربة البرجوازية الألمانية التي لم تتوقف عن جرائمها وطغيانها ضد البشرية.

كما استفاد "بريخت" من أكثر الممثلين موهبة في المسرح الألماني "ماكس رينهاردت"^{*}، حيث كان يعمل تحت قيادته بعدما أصبح المدير الفني للمسرح، كان هدف "رينهاردت" هو تحرير المسرح من قيود الأدب وكل عروضه المسرحية كانت تخرج على قياس ملحمي، «ثم عمل "بريخت" مع "إيروين بيسكاتور"^{**} في "مسرح الشعب" ببرلين، ووصف محاولة "بيسكاتور" بأنها أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري ونبأ على المسرح، وكان المسرح عنده برلمانا، والجمهور هيئة تشريعية، لم يكن يريد مجرد أن يقدم لجمهوره خبرة جمالية، بل أن يستشيرهم لاتخاذ مواقف عملية إزاء قضايا تتعلق برخائهم ورخاء بلادهم، وكل الوسائل التي تحقق هذه الغاية وسائل مشروعة»⁵، فكان يرغب في تغيير ما هو قديم، وخلق مسرح جديد الذي أطلق عليه اسم "المسرح الملحمي"، وهو يعتبره شكلا جديدا من الدراما، وجزءا متكاملا من وسائل الإعلام.

كان "بيسكاتور" يلجأ إلى التعبيرية في مسرحه الجديد، حيث كان يعبر عن كيفية تخليص الإنسان من الفقر والظلم، بإسقاط الصور واستعمال الشعارات الشيوعية، بالإضافة إلى التقنيات المبالغ فيها كي يصل إلى أبعد الحدود في تقديم الحقيقة على نحو أكثر ضبطا وجدارة بالتصديق، وهذا ما كان يقوله دائما: «إن ما نحن بحاجة إليه ليس مسرحا، بل مجمعا هائلا به جسر متحرك، ورافعات، وأذرعه ممتدة على محاور، ومنصات عملية معترضة، يمكنها أن تنقل أثقالا تبلغ عدة أطنان حول الخشبة بضغط من القاع»⁶، هذا ما جعل "بيسكاتور" رائدا للمسرح التسجيلي أو الوثائقي، لكن أعماله أدت إلى عكس النتائج المطلوبة، لأن الجمهور لم يصبح مشاهدا بل مشاركا في عروضه الدرامية.

إن هذه الأفكار والأبحاث التي جاء بها "بيسكاتور" إستند عليها "بريخت" من أجل تطوير شكل المسرح الملحمي، عن طريق التركيز على النص ورجوعه إلى الحكاية، حيث كان دائما يعتمد إلى إعادة كتابة المسرحية حسب إستجابات الجمهور ومن ثم تصبح المسرحية مواجهة أو تجربة، ويلعب جمهورها دوري المفسر والناقد معا، وعلى هذا النحو فإن النص يبقى دائما مرتجلا دون طبعة ثابتة أو مرتجلة⁷، فكانت مسرحياته تتطلب شكلا ملائما للتعبير عن احتياجات الإنسان المعاصر، مستندا بالماركسية وتمسكه بالمنهج الماركسي العلمي الذي ينظر إلى التغيير من زاوية الصراع الطبقي في ظل النظام الرأسمالي القائم.

لقد عاش بريخت حياته «ككائن وجودي، غارق إلى حد غير عادي في الجريمة وإشباع الغرائز إشباعا أعمى وفي الإنحلال ولم يصبح ثوريا اجتماعيا إلى بعد أن سلك كل السبل العمياء في أدميته»⁸، فتورته كانت ضد المجتمع البرجوازي ونفاقه الذي سبب الجوع، الفقر والبؤس لدى البشرية، ليصل إلى تغيير الطبقة ثم إلى تغيير الإنسان في حد ذاته، وفي مسرحية "الأم"، كان دور الأم هو الدفاع عن قضية الشيوعية، وهي من طبقة العمال، حادة المزاج تمثل في خلقها شخصية "بريخت"، وقد لعبت دورها الممثلة "هيلينا فايجل" التي تزوجت بريخت، وبقيت الممثلة الأولى في مسرحياته، ومن أجلها كتب ذلك الدور⁹.

كانت هذه المسرحية توحى أن "بريخت" كان بحاجة للجوء إلى الثورة والعنف، وبعدها تم عرضها، نتج عنها سيطرت النازية على الحكم التي كان يتولاها هتلر، وبالتالي تم نفيه من ألمانيا، وأثناء فترة نفيه، ظهر الشكل الملحمي الممزوج بالتعليمي، ليصل إلى المسرح ذي البعد السياسي، وبعد عودت بريخت إلى ألمانيا الشرقية أسس مع زوجته فرقة مسرحية تحت اسم فرقة "البرلينر انسامل" ^{**}، والتي حظيت بتقدير كبير وعالمي بعرضها لمسرحيات بريخت التي أخرجها بنفسه.

فالمسرح الملحمي هو نتاج تراكمات لصراعات سادت فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى مما نتج عنه دياكتيك^{*} بين الطبقات المثقفة من جهة، والبرجوازية من جهة أخرى حتى شكلت مجتمعا ثوريا، سادت فيه الأفكار السياسية الجديدة في كامل أوروبا، فظهرت الثورة الشيوعية في روسيا التي أطاحت بالنظام القيصري، وكذلك الحال مع صعود الفاشية في ألمانيا، فالنظام العالمي الجديد في هذه الفترة، وظهر الأزمات الاقتصادية العالمية في نهاية العشرينات من القرن الماضي، قدّرت بهذا المسرح النبوءة بمكانة مرموقة في أوساط الجماهير الكادحة، هذا المسرح أصبح لسان حالهم ومنبرا بخطبهم الإيديولوجية ومتنفسا لقضاياهم ومطالبهم المشروعة، لم يعد الإستغلال المادي والمعنوي لطبقة البرولتارية مقبولا به بظهور النقابات العمالية وبظهور مجموعة من المثقفين المطالبين بحرية أكبر، فغدى المسرح الملحمي "الذي دعى إليه "بريخت" ومن قبله "ميرهولد" في روسيا بتوجهه النقدي للمجتمع الرأسمالي وكذلك الحال مع "إروين بيسكاتور" الذي سعى من خلال تجاربه المتميزة إلى كشف ألام الطبقات الكادحة وويلات الحروب عليها.

المسرح الملحمي وإن كان جديدا في حلته المسرحية إلا أنه ضارب في أعماق التاريخ من خلال الأشعار الملحمية لهوميروس في "الإلياذة" و"الأوديسا" حيث كان هذا الشاعر يؤدي كل الأدوار بطريقة قريبة إلى التمثيل ومنه إلى التقمص التشخيصي، كما ظهرت هذه السمة على الحكواتي الأوروبي في القرون الوسطى وعصر النهضة حيث تدور الأحداث على لسانه مصاحبا إياها بعزفه على الآلة الموسيقية.

إنّ الدراما باعتبارها جنسا أدبيا ثالث ثلاث (الشعر الملحمي، الشعر الغنائي، الدراما) تجمع بين صفات الملحمة في بلورة الأحداث ورسم الحكايات وبين صفات الشعر الغنائي في رسمه لخلجات النفس وذاتية الشخصيات في بوحها لهواجسها وأمالها، تحولت هذه الدراما لدى الملحميين بتغليب الجانب (الموضوعي) على الجانب الذاتي وتأريخها للفعل الدرامي على حساب تجسيده على الركح تجسيدا ملموسا، فهم في نهاية المطاف لا يسعون إلى تحقيق "الكطارسيس" الأرسطي (التطهير) بإثارة عاطفتي الشفقة والخوف، ولكن سعيهم كان حثيثا ببلوغ غايتهم في التغيير، إن المسرح لديهم مجال لمحاكمة الأفكار وتبيين الحقائق حسب زعمهم، فلا مجال للمتعة في مسارحهم ما دامت الخشبة عندهم حربا تحريرية ينتصر فيها المتفرج باتخاذ موقف سياسي هو في نهاية المطاف ما يعرف بالمحاكمة الإيديولوجية للشخصيات.

نظرية المسرح الملحمي:

مع ظهور الأسلوب الذي ابتدعه "بريخت" في المعالجة السياسية، النقدية والاجتماعية للمشاكل اليومية التي كان يعانيها الإنسان، نجد رفضا للمحاكاة الأرسطية التي دامت لفترة كبيرة جدا، حيث كان "بريخت" يؤمن إيمانا قويا بضرورة التغيير في المفهوم القديم والالتزام به، أي يجب على الكاتب المسرحي أن يتجاوز مع هذا التغيير ولا يظل منعزلا في غرفته محاولا أن يعبر عن رأيه الخاص، أو عن فكرته التي يستخلصها من عالمه الخاص، لذا يجب أن يكون مسؤولا عن مجتمع بأكمله، ويدفع به مستقبلا إلى حياة أفضل.

إن هذا التغيير لا يمكن أن يحدث إذا ظل المسرح مرتبطا بالأصول الدرامية الأرسطية، التي تجعل الإنسان كائنا ثابتا غير قابل للتغيير، فهي تلتزم بقوانين أدبية أخلاقية تربط الإنسان بالآلهة، ومنعه من تجاوزها، ومنهج النظرية الأرسطية في المسرح تقول: «أن غاية العمل المسرحي في أن تقدم صورة حقيقية للواقع، وأن يوهم المشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعية تجري أمامه، وفي اللحظة التي يشاهد فيها المسرحية يندمج مع شخصياتها ويضع نفسه مواضعهم، وبذلك يتم من خلال ما يصاحب ذلك انفعالات، ما سماه أرسطو بالتطهير»¹⁰، وهذا ما رفضه "بريخت"، لأن الإنسان بالنسبة إليه يشكل مجتمعا في ذاته، وليس باعتباره ذاتا مستقلة في عالم مجهول ومغلق.

لقد كان "بريخت" يقدم على خشبة المسرح كل ما يرغب به المشاهد، عن طريق مزج رغباته برؤية الممثل، وتكون النتيجة تكسير مرآة التماهي¹¹، فهو لا يهب المشاهد المسرحي فرصة الاندماج بسهولة مع الشخصيات، لأن هذا ما

يخلق عالما من الوهم عنده، يبعده عن التفكير في القضايا السياسية والاجتماعية، دون أن يتخذ موقفا عمليا لما يراه على المسرح.

وإذا كان المسرح التقليدي «يخلق حاضرا مزيفا بأن يوهم المشاهدين بأن أحداث المسرحية تقع بالفعل أثناء كل عرض تمثل فيه، فإن المسرح الملحمي يلتزم بالتاريخ مذكرا مشاهديه دائما بأن ما يقدمهم إليهم ليس إلا رواية لأحداث ماضية»¹²، وهذا ما أراده "بريخت" من المؤلفين، والمخرجين و الممثلين، بأن يتجنبوا كل ما هو تقليدي في المسرح الذي لم يعد قادرا على تلبية الحاجات الفكرية والجمالية لدى مجتمعه، وهكذا يصبح المسرح لدى المشاهدين وسيلة للراحة النفسية.

كان المسرح بالنسبة إلى بريخت عبارة عن مفهوم متكامل، يشمل كل نواحي (النص، العرض، الجمهور)، «وكان يرى أن من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج»¹³، فالمتفرج بالنسبة إلى "بريخت" هو الركيزة الأساسية في المسرح، وعلى هذا الأساس يلجأ إلى تغيير المتفرج بجعله منتجا. فالمتفرج في المسرح الملحمي هو عبارة عن ناقد ومراقب لكل الأحداث التي تجري أمام عينه، ولكل التناقضات الموجودة داخل المجتمع، والممثل هو المسؤول عن إيصال هذا الهدف.

سنحاول من خلال الجدول الآتي أن نبرز العناصر العامة للمسرح الملحمي في تنفيذه للشكل الدرامي:¹⁴

الشكل الدرامي للمسرح	الشكل الملحمي للمسرح
يقوم على الحركة	يقوم على السرد
يدخل المتفرج ضمن الحركة	يجعل المتفرج رقيبا
يستنفذ فاعليته الذهنية	يوقظ فاعليته الذهنية
يعطيه الفرصة لإطلاق مشاعره	يرغمه على إتخاذ قرارات
تجربة حية	رؤية العالم
المتفرج غارق في شيء ما	المتفرج يتخذ مكانه أمام شيء ما
إيحاء	مناقشة
المشاعر محفوظة كما هي	المشاعر تندفع إلى لحظة الوعي
المتفرج في الداخل يشارك الأحداث	المتفرج يتخذ مكانه أمام الأحداث
يصور الإنسان على فرض أنه معروف	يدرسها
إهتمام شغوف بكل العقدة	الإنسان موضوع بحث وتحقيق
كل مشهد يمهّد للتالي	إهتمام شغوف بالتتابع
نمو عضوي	كل مشهد قائم بذاته

تتابع في خط واحد	تتابع متعرج
تطور مستمر	قفزات
الإنسان باعتباره معطى ثابتا	الإنسان باعتباره عملية
الفكر يحدد الكائن	الكائن الاجتماعي يحدد الفكر
شعور	عقل

نلاحظ أن "بريخت" من حيث المبدأ يلتزم بحرفية النص الدرامي، باعتباره نصا اجتماعيا والممثل هو الوسيلة التي تبرز هذه الأبعاد الاجتماعية، وهذا على عكس "ستانسلافسكي" الذي يلتزم بأداء الممثل ومعايشته الصادقة للدور، حيث يعترف "بريخت" بقوله: «إنني وبوصفي كاتب مسرحيا بحاجة إلى قدرة الممثل على معايشة كاملة وعلى إعادة التجسيد الكاملة، هذه القدرة هي التي يقوم عليها "ستانسلافسكي" لأول مرة بفك رموزها على نحو منتظم، لكن بالإضافة إلى ذلك وقبل كل شيء فإنني بحاجة إلى البعد عن الشخصية هذا البعد يتعين على الممثل تحقيقه من حيث أنه يمثل المجتمع»¹⁵.

وهذا ما أورده "بريخت" في "الآرغانون الصغير" والذي هو مجموعة قواعد ونظريات يركز عليها العامل بالمسرح الملحمي في تأدية عمله، فهو يشبه إلى حد ما في شكله القوانين التي يجب على المخرج التقيد بها، وكأن "بريخت" يحاول أن يناقض كل أفكار "أرسطو" وكل أفكار المسرح الطبيعي "لستانسلافسكي"، فهو لا يؤمن بالوحدات الثلاث (الفعل، الزمان، المكان) ولا بالتشخيص، ولا بالصراع ولا يؤمن بالتطهير.

إن "الآرغانون الصغير" يمثل خلاصة الأبحاث البريختية لنظريته المسرحية، وإلحاحه على التقيد بكل عناصرها، فالممثل في "الآرغانون الصغير" مطالب باتخاذ موقف من دوره كفكرة إيديولوجية، وعليه أن ينبذ كل أشكال ومقومات الربط بينه وبين الشخصية لتقمصها، فحسب "بريخت" لا يمكن لأي حال من الأحوال عرض الشخصية من جديد ولا محاكاتها، إنما دورنا هو إيضاح الموقف منها، بالرغم من «أن بريخت انتقد المسرح الدرامي القائم على المحاكاة والإيهام، إلا أنه لم يتعد تماما عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف ومن منظور ماركسي، فبدلا من اعتبار هذا الواقع واقعا جامدا يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع، كما في المسرح التعبيري، طرح بريخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع»¹⁶، وذلك بإعادة النظر في وسائل وكتابات أرسطو وعصره، والتفسيرات التي قدمت له، وما يتطلبه العصر الحاضر لإيجاد الوسائل الكفيلة بتحقيق مسرح يهدف إلى التعليم والمتعة.

وكانت جهود بريخت ترمي إلى تحديد وتحقيق متطلبات اجتماعية والمحافظة على المسرح كعامل اجتماعي، محرك في ظل الظروف التاريخية الجديدة، «إن مسرح بريخت اعتمد على مادة جديدة وتصميم جديد من غير جفاف في الأداء والمضمون والشكل، ومن غير تنصل عن التسمية والترفيه والتسلية، إن بريخت يوقن بأن على المسرح منذ البداية القيام

بالترفيه عن الناس كما في كل الفنون وهذا العمل هو يضفي على المسرح وقاره الخاص»¹⁷، هذا هو البديل الذي طرحه بريخت فيما يخص دور المسرح، من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية عن طريق إدخال أداة تنوير وتعليم اجتماعية على كل المستويات.

انطلق بريخت من رفض تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير الذي ينادي به المسرح التقليدي، واعتبر أن كسر الجدار الرابع من خلال الإعلان عن المسرحية* داخل العرض المسرحي، تخرج المتفرج من سلبيته «فما أن يرفع الستار القصير الذي يغطي النصف الأسفل من خشبة المسرح والذي يستعمل بين المشاهد لإبراز النصوص المكتوبة، حتى يرى المتفرجون أمام الأفق الممتد العالي قليلا من قطع الديكور، أما الأركسترا المؤلفة من عدد يكاد لا يذكر من العازفين، فمكانها داخل مقصورة خاصة بها، ويؤدي الممثلون أدوارهم بإيماءات، يغلب عليها ضبط النفس وتحاشي النبوة قدر الإمكان... ثم تأتي بعد ذلك الأغاني التي تؤدي من مقدمة المنصة في الوقت التي تتوقف فيه الحركة على خشبة المسرح»¹⁸، هذا ما يخلق علاقة مختلفة بين المتفرج وما يراه على الخشبة، إذ يستغرب المتفرج لما يراه على الخشبة، محاولا أن يقدم نقدا للفعل الذي يجري أمام عينه، ويقول لنفسه: «ما كان لي أبدا أن أصدق هذا الشيء، فليس هكذا تجري الأمور و أنه لأمر مفاجئ بالكاد يمكن تصديقه، يجب أن يتوقف هذا. إن آلام هذا الكائن البشري تثيرني لأنه كان يمكن أن يكون ثمة مخرج له»¹⁹، هذا هو الإبداع الفني الذي يريده بريخت، أن يتحاشى الممثل المدرسة الاندماجية، وعدم التعاطف مع الشخصية التي يؤديها، حتى لا يشفق عليه المتفرج ويكي معه إذا يبكي، ويفرح معه إذا يفرح.

هذا ما جعل بريخت يقف «ضد التقاليد المسرحية السائدة، التي كانت تنادي بتثبيت المتغير في حين كان ينادي بتغير الثابت عن طريق إيمانه بالمادية التاريخية والجدل، ذلك أن المعنى الأول لمسرحه هو التناقضات الاجتماعية الطبقية وما تبرزه من تناقضات إيديولوجية، وثقافية، ومنه يتشكل العمل المسرحي في صورة، لن تكون بالطبع إلا ملحمة، لأنها تقتضي اللحظة التاريخية في شموليتها، وفي زمن تحولها، وهكذا ثار بريخت على الشكل التقليدي الدرامي الذي تميز بخطين (الفعل نتيجة الصراع)»²⁰، مستخدما عنصر التغريب الذي أساسه المسرح الملحمي، كتقنية جديدة ركز عليها جميع أبحاثه في أداء الممثل.

الهوامش:

* - جوتة: (Johann Wolfgang Von Goethe) من أشهر أدباء ألمانيا، ولد عام 1749م، بمدينة فرانكفورت ألمانيا، وتوفي عام 1832م، كان يميل اتجاهه الأدبي إلى منهج العاصفة والتيار، تنوعت مؤلفات جوتة بين الرواية والقصيدة والمسرحية، من مؤلفاته: آلام الشاب فرتز، ومن أهم قصائده: فلوست، بروميتيوس، أما بالنسبة لمسرحياته منها: كلافيجو، شتيلا، نزوة عاشق... الخ.

1- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، ط1، بيروت، 1975، ص 158.

2- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 73.

3- المرجع نفسه، ص 88.

- * - **بارتولد بريخت: (Bertolt Brecht Eugene)** كاتب مسرحي، وشاعر ومخرج ألماني، ولد عام 1898م، وتوفي عام 1956م بدأ حياته بدراسة الطب في مدينة ميونخ، وفي عام 1918م وأثناء دراسته كتب مسرحيته الأولى بإسم "بعل"، إن كتاباته الباكورة تدين للمذهب التعبيري أكثر مما تنتمي إلى الماركسية، وفي عام عرضت له مسرحية "طبول في الليل"، (ينظر: شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص156).
- 4- المرجع نفسه، ص 156.
- ** - **كارل فالنتين: (Karl Valentin)** هو كوميدى ومؤلف ومنتج سينمائي، ومهراج من بافيا، ولد عام 1882م وتوفي عام 1948م في بلانينغ قرب ميونخ، له تأثير كبير على الثقافة الألمانية، له أعمال مسرحية إلتصمت بالدادائية والتعبيرية، وهو الشخص الذي يمزق الكلمات باستخدام قوة اللغة لانتزاع وتفنتيت المعنى الأصلي، (ينظر: الموسوعة العربية الشاملة، دار الشعب، 1987).
- *** - **فرانك ويدكند: (Frank Wedekind)** هو كاتب ألماني ولد عام 1864م، وتوفي عام 1918م، كانت كتاباته تتحدى المجتمع البرجوازي، وكان غرضه الوحيد تحرير المشاهد عن طريق استعمال العديد من الوسائل الدرامية، والهزلية.
- * - **ماكس رينهاردت: (Max Reinhardt)** ممثل ومخرج مسرحي، ولد عام 1873م بالنمسا، وتوفي عام 1943م بنيويورك، كان يهتم بإنشاء مسرح صغير بمثابة أستوديو لتمثيل الممثل، ولقد كان هدفه أن يحرق المسرح من ثقل الأدب وقبوه، كان يقدم المسرح من أجل المسرح، حيث كان له بصماته الواضحة على تكتيك الممثل جسمانيا، (ينظر: عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ص221).
- ** - **إروين بيسكاتور: (Erwin Piscator)** ممثل ومخرج مرعي، ولد عام 1893م بألمانيا، وتوفي عام 1969م، وهو أول من اعتنق فكرة المسرح السياسي، محاولا استخدام الاكتشافات التكنولوجية الجديدة على المسرح، نجد الممثل عنده نقل نضاله وانفعاله في الواقع إلى خشبة المسرح، (ينظر: المرجع نفسه، ص ص 222-224).
- 5- جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000 ص 106.
- 6- المرجع نفسه، ص106.
- 7- ينظر: المرجع السابق، ص109.
- 8- روبرت بروتستين، المسرح الثوري، تر/ عبد الحليم البشلاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص206.
- * - **هيلينا فايجل: (Hélène Weigel)** ممثلة ألمانية شهيرة، زوجة بريخت ومديرة مرج البرلينر انسامل بعد وفاته، ولدت عام 1900م، وتوفيت عام 1970م ببرلين.
- 9- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 147.
- ** - **برلينر انسامل: (Beliner ensemble)** وهو مسرح أسسه بريخت عام 1949م، والذي مارس فيه بريخت كل أعماله المسرحية إلى غاية وفاته.
- * - **الديالكتيك:** هو الجدال بين نظريتين، للوصول إلى حقيقة ما .
- 10- عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العلمية للنشر، لونغمان، 1998، ص146.
- 11- خالد أمين، ما بعد بريشت، تر/ عبد المنعم الشنتوف، مطبعة سندى، مكناس، 1996، ص24.
- 12- عبد القادر القط، فن المسرحية، مرجع سابق، ص420.
- 13- فردريك اوين، برتولت بريخت (حياته، فنه، وعصره)، تر/ إبراهيم العريس، حقوق الطبع محفوظة لدار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1973، ص145.
- 14- صبحي شفيق عن: بريشت والمسرح الواقعي الملحمي، مجلة المسرح القاهرية، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير، 1964، ص113، نقلا عن: أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص 36.
- 15- برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، تر/ جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، 1973، ص182.
- 16- ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997م، ص457.
- 17- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار اويا للطباعة والنشر و التوزيع والتنمية الثقافية، بيروت، ط1، 2001، ص233.
- * - **المسرحية: (Théâtralité)** وهي حالة مختلفة عن الطبيعي والعادي وكنوع من الاصطناع والإيهام يجعل من المحاكاة بحد ذاتها نواة للمسرحية لأنها حالة إيهامية مصطنعة، وقد عرف الناقد الفرنسي رولان بارت على أنها المسرح بدون نص، أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، (ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص ص 462-463).
- 18- برتولد بريخت، مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، تر/ قيس الزبيدي، إصدارات دار ابن رشد، بيروت، 1978، ص 137.
- 19- فردريك اوين، برتولت بريخت (حياته، فنه، وعصره)، ص150.
- 20- أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004م ص ص 34-35.