

الدراما الملحمية وأثرها في المسرح المغاربي

The Epic Drama and Its Impact on Maghrebi Theater

د.هني كريمة*

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان-الجزائر

karima.henni@univ-tlemcen

تاريخ الإرسال: 2025/03/01	تاريخ التقييم: 2025/04/29	تاريخ القبول: 2025/06/04
---------------------------	---------------------------	--------------------------

الملخص

لم تنشأ الدراما الملحمية لبرتولد بريشت من العدم بل وليدة الظروف التي صنعتها لذلك جاءت محبكة دراميا وتقنيا، وكان لها تأثيرها في كل مسارح العالم في مرحلة ما بعد بريشت، واستطاع من خلالها بريشت أن يكون مرآة المسرح العالمي بنظرته المعاصرة للحياة والمؤسسة على نظرية العلم والمعرفة ولو بفلسفة فكرية يسارية-إشتراكية، وجلب العديد من المسرحيين المخرجين والكتاب لتكنيكه الملحي يستلهمون منه ويبدعون على طريقته وينتهجون نهجه في أساليب الكتابة الدرامية وتقنيات الإخراج المسرحي، حيث وصل حسه لكل أرجاء المعمورة خاصة المناطق التي عانت من الاستعمار والنظرة الدونية كدول العالم الثالث فوجدوا فيه متنفسهم السياسي في الثورة على كل نظم التبعية والاستعباد بما في ذلك الاستعمار الغربي الفرنسي والانجليزي لدول العالم العربي، فثار بشقيه المسرح العربي -المشارقي منه والمغاربي- ينهل من تعليماته الإيديولوجية وتقنياته التسييسية في رفض كل ما يتصل بحرية الشعب الفكرية والسياسية في مرحلته الكولونيالية أو ما بعد الكولونيالية، وأصبح الركيزة الأساسية في النهج الإخراجي للمسرحين العرب عامة والمغاربة بصفة خاصة.

الكلمات المفتاحية: المسرح الملحي; برتولد بريشت; المسرح المغاربي; التغريب; المسرح البروليتاري; الديالكتيك.

Summary :

The epic drama of Bertolt Brecht did not emerge out of nowhere, but rather as a product of the circumstances that created it. It came artistically and technically sophisticated, and it had its influence on theaters worldwide in the post-Brecht era. Brecht managed to reflect the global theater with his contemporary outlook on life, founded on the theory of science and knowledge, albeit with a leftist-socialist

philosophical approach . He attracted many playwrights, directors, and writers to his epic technique , inspiring them and guiding them in their dramatic writing styles and theatrical directing techniques . His influence spread worldwide , especially to regions that suffered from colonization and the condescending view of third world countries . They found in it their political outlet , rebelling against all systems of subordination and oppression , including Western French and English colonization of Arab world countries . Thus , Arab theater , both Eastern and Maghrebi , drew from his ideological teachings and politicized techniques in rejecting anything related to the intellectual and political freedom of the people in their colonial or post-colonial stages . Brecht became a fundamental pillar in the directing approach of Arab playwrights in general and Moroccans in particular.

Keywords : Epic Theater; Bertolt Brecht; Maghrebi Theater; Alienation ; Proletarian Theater; Dialectic .

*المؤلف المراسل

1. مقدمة:

تعود بدايات المسرح الملحمي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهي المرحلة التي بدأت بها المفاهيم العلمية لتغيير العالم قد دخلت حيز التنفيذ والمباشرة، ولذلك يعدّ هذا المسرح المغيّر جزء من فاعليّة قوى التغيير العالمي وهي تستثمر إنجازات العلم والفلسفة ومناهج التحديث وبناء الاشتراكية كحلّم وواقع لملايين البشر، وعلى هذا الأساس الماركسي أرسى برتولد بريشت 1898-1956- نظرية المسرح الملحمي وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية ونبد الطبقة والرأسمالية وأنظمة الحكم المتطرفة ليسار بادنا من النظام النازي لحكم هتلر بألمانيا، ودفع برتولد بريشت الضريبة من حياته أن عاش طريداً، متنقلاً من بلد لآخر خلال فترة اضطهاد النازية للفكر، ولم ينعم بالراحة إلا وهو ينشر مبادئ فلسفته الاشتراكية في المسرح في أي أرض حل بها من بلدان أوروبا والعالم شرقه وغربه، فعاش متنقلاً بين الصين والولايات المتحدة الأمريكية والدانمارك مارا بدول أخرى كثيرة: السويد، فنلندا، الاتحاد السوفييتي، سويسرا، فرنسا، وهذا الترحال ساعده بالالتقاء بأهم المفكرين والعلماء وكبار الفنانين أمثال تشارلي شابلن وتشارلز لوتون والعالم الذري الدانماركي "نيلز بور" أثناء هجرته إلى الدانمارك حيث استوحى منه أحداث مسرحية "حياة غاليلو الجاليلي" وكانت أنموذجاً للظلم والقهر الذي تعرض له من ألمانيا الهتلرية، ولم يعد إليها إلا في المراحل الأخيرة من حياته بعد انتهاء حكم هتلر وانقسام ألمانيا إلى ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية ليتبدل الوضع السياسي إلى ظروف آمنة يضمن له حرية البقاء والعيش بسلام ببرلين الشرقية ويستعرض أخيراً فترة عمله في "البرلينر أنسامبل"، وتزامنت هذه الفترة بعودة أستاذه أروين بيسكاتور من مهجره الولايات المتحدة الأمريكية بعد عشرين عاماً إلى برلين الغربية ليعاود هو الآخر نشاطه ليفتتح مسرح "فراي فولكسبونه عام 1963م بعد ثلاث سنوات من عودة بريشت، وكان التلميذ الوفي لمعلمه، فما من مناسبة إلا وذكره فيها مدينا له مؤمناً بأفكاره التي زعزعت تقاليد المسرح في وقته.

وقد عولجت المرحلة الأخيرة من حياة بريشت بشكل دقيق من جديد في كتاب عن العطاء الفكري لبريشت من الناقدة "كيته ريلكة فايلر" التي عملت مساعدة له يحمل عنوان: العمل

المسرحي عند بريشت ظهر عام 1967م عالجت من خلاله المؤلف أهداف مسرحه، والوحدة بين التعلم والمتعة، والمسرح كمكان للتسلية، وبناء الحدث لديه، بالإضافة إلى كتابات أرنست شوماخر النقدية لسيرة بريشت وهانس كاوفمن ولفيرنر هيشت، وفيرنر مينتسفاي، إيزابيت هاوتيمان، وجورج لوكاش ولو أن هذا الأخير في نقده يبدو معارضا لفكر بريشت، وعدد من الكتاب والباحثين الآخرين الذين قدموا أعمالاً قيّمة عن مسرح بريشت الطليعي.

الإشكالية

إلى أي مدى أثرت سياسة برتولد بريشت في الفكر المسرحي العربي خاصة المغاربي منه؟

الفرضيات

1- ساهم برتولد بريشت بشيء كبير في إرساء معالم أيديولوجيا المسرح العربي عموماً والمسرح المغاربي على وجه الخصوص.

2- أسست أفكار بريشت لبنية الخطاب المسرحي في الوطن المغاربي من خلال تبني مشروعه النهضوي الفكري القائم على التغريب المسرحي.

3- كان للنظرية البريشتية في المسرح الملحمي نفس طویل في الحملة التحسيسية للتوعية السياسية عن طريق المسرح فيما أطلق عليه بالمسرح التسييسي، وسار على نهجه رؤاد المسرح المغاربي كتابة وإخراجاً، ووجدوا فيه مساعيم الإيديولوجية .

أهداف البحث

1- التعرف على أصول المسرح الملحمي ومرجعياته الفكرية والتاريخية.

2- إلقاء الضوء على قضية التوعية السياسية للشعوب المضطهدة من خلال خشبة المسرحية في أبسط معالمها الإنسانية.

3- ضبط سيرورة تاريخية في إيديولوجيا الخطاب المسرحي العربي في شقه المغاربي عن طريق تشبته بأفكار بريشت الملحمية في تغيير الواقع الاجتماعي وبلورة المفاهيم السياسية في كينونة المواطن العربي .

4- العمل على بث اليقظة الفكرية للمتلقى العربي/ المغربي في مناقشة ما شاك من قضاياها الوجودية قبل الهدف التعليلي الترفيهي للمسرح .
منهجية البحث

المنهج الوصفي التحليلي النقدي، وهو المنهج الذي يعتمد على جمع الحقائق والمعلومات عن ظاهرة أو موضوع معين، وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلًا كافيًا بغرض استخلاص دلالات معينة والوصول إلى نتائج يمكن تعميمها بخصوص الدراما الملحمية ومتطلباتها وتحليلها، والإفادة منها لتحقيق أهداف البحث والإجابة عن أسئلته.

2- أصول المسرح الملحمي

2. 1- تجربة أروين بيسكاتور 1893-1970

تعود الأصول التاريخية للمسرح الملحمي إلى أروين بيسكاتور (1893-1966) في حركة مضادة للمسرح البرجوازي وتأسيسه لمفهوم مسرح البروليتاريا من خلال كتابه: المسرح السياسي، مسرح قلب موازين نظرية الدراما شكلا ومضمونا، وحول المسرح إلى برلمان والجمهور إلى هيئة تشريعية، إحصائيات وشعارات تساعد المشاهد للوصول إلى قرارات سياسية. لم يكن ينتظر الهتاف والتصفيق علامة من علامات نجاح العرض بقدر ما كان يعرض العمل الفني للمناقشة العلنية، يستنطق من خلالها المتلقي مشاركا رئيسيا في برلمانه المسرحي بلغته البروليتارية وطريقته الملحمية في العرض " لقد حطمت تجارب بيسكاتور كل المواصفات تقريبا بتدخلها في تغيير مناهج الكاتب المسرحي الإبداعية، وأسلوب الممثل في العرض، وعمل مصمم المسرح، ذلك أنها كانت تسعى نحو تحقيق وظيفة جديدة كل الجودة للمسرح"1 شكل من أشكال الدراما التحريضية أو الدراما الدعاوية / البروباجندا وفرع من فروع المسرح السياسي لتلاقح فريد من نوعه على حد تعبير سعد اردش "عقد زواج بين التعليمية السياسية أو ما يسميه البعض بالبراباجندا السياسية وبين المعايير الثابتة في الفن"2، يؤكد فيه أن المسرح ليس مجرد عاكس للسياسة، بل صانع لها بما له من قدرة على التأثير الفكري والوجداني، بصفته تثقيفا سياسيا يتصادم مع تنامي الرجعية السياسية، وحولت خشبة المسرح على إثره إلى ورشة آلية متبنيا المنهج التركيبي في أبحاثه التطبيقية عن طبيعة العرض المسرحي الجديد موظفا كافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحها الاكتشافات

التكنولوجية الحديثة ووضع تصميمًا جديدًا يحقق أفكاره الاشتراكية وغاياته الإيديولوجية، بشكل ينقل الصورة الدرامية أو المشهد الدرامي إلى آفاق الذهنية الملحمية لديه المبنية على روح التحريض والتوعية السياسية لأجل التفكير جديًا في التغيير من الجذور، باللجوء إلى كافة الوسائل المادية التوضيحية من منشورات ومعلقات وبيانات وأفلام تسجيلية وشرائح مصوّرة لربط الأحداث التي يتم عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد من خلال علاقة دياليكتكية للكشف عن خبايا المستور والمسكوت عنه لأنظمة الحكم.

بانوراما ضخمة معدّة ليوم العرض محددة الأهداف: التعليم والتفسير والاستفزاز لإثارة روح النقد والانتهاك للعناصر المقصودة، هذا العرض المسرحي في صيغته الملحمية موجه خصيصًا للطبقة التي تعاني الظلم والاستبداد المتمثلة في جماهير الطبقة العاملة الكادحة، لذلك قرر بيسكاتو تسميته بالمسرح البروليتاري -مسرح الطبقة العاملة- الذي أنشأه عام 1919م ، وبدأ في هذا المسرح البحث عما سيسميه: المسرح الملحمي عام 1927م بحيث أن النص المسرحي فيه لا يهم إلا بقدر ما يصلح كشواهد وأسانيد قريب من الوثائقية، يتناول الواقع كنقطة بداية لكي يوضح التناقضات الاجتماعية ومن ثم يسعى للتغيير من خلال دعوة صريحة للثورة وهو المراد عند بيسكاتور هضم الحكمة السياسية التي تطرحها تجاربه المسرحية على الجماهير الشعبية. وقد كلفه هذا ثمنًا باهضًا في حياته من فعل المضايقات والتهجير والحياة السياسية القاسية، خاصة وأن ألمانيا النازية كانت تعيش مرحلتها التاريخية الكبرى والتي كانت المشروع الثوري الكبير لدى بيسكاتور وأصحابه في التنديد بسياستها وفضح شعاراتها الاستعمارية مما جعلهم مصدر قلق وإزعاج للسلطات المعنية "ففي عام 1932م كان أدولف هتلر قد وصل إلى قمة السلطة، اضطرّ بيسكاتور وبريخت وغيرهم من قادة الفكر والفنانين الألمان للهجرة"³ وأبعد تمامًا عن الممارسة السياسية للمسرح، ورغمًا عن ذلك واصل دربه النضالي في مهجره إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث عيّن مديراً للورشة الدرامية-Drama Workshop التي أشرف شخصيًا على تأسيسها، تهتم أساسًا بالأبحاث الاشتراكية وظل على نشاطه من المسرح السياسي وأخرج عدة أعمال لحين عودته في الأخير إلى بلده مسقط رأسه برلين الغربية.

لقد مرّ مسرح المخرج الماركسي إرفن بيسكاتور بعدة مراحل بداية من المسرح الوقائي أين تتلمذ على يد "ماكس رينهارت" صاحب المسرح السحري وهناك من يرجع إليه فكرة المسرح الوثائقي قبل بيتر فايس وغيره من رواد الدراما الوثائقية، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، وبعدها نشط في الدراما التحريضية agitation+propaganda Agitprop تعني الأولى التحريض والكلمة الثانية الدعاية أي مسرح الدعاية التحريضية، وكان مساعده برتولد بريشت، أسس معه مسرح مفتوح على القضايا الاجتماعية والسياسية أطلقا عليه اسم المسرح الملحمي، ثم تفرّع بعد ذلك لمسرح الطبقة العاملة الجوال بداية من 1919 و 1920 ثم عمل على مسرح: فولكسبونيه حوالي ثلاث سنوات تقريبا من 1924م إلى 1927م، ثم انتقل إلى مسرحه: أم نولندور فبلاتز وحمل اسمه فيما بعد: مسرح بيسكاتور. وبعد وصول الحزب النازي للحكم وسيطرته التامة اضطر للهجرة وتكملة مشواره النظالي خارج ألمانيا، حيث عين مديرا للمسرح الدولي بموسكو عام 1930م، واستطاع أن يؤسس فيما بعد ورشة المسرح أسماها ستوديو المسرح للورشة الدرامية وهي ملحقة للمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي في نيويورك، وفي عام 1951م عاد إلى برلين الغربية وواصل نشاطه المسرحي فافتتح مسرح: فراي فولكسبونيه عام 1963م. وبالمقابل منه كان برتولد بريشت يؤسس لنظرية المسرح الملحمي ويرسي مفاهيمها من خلال بحوثه ومدخلاته وعروضه التطبيقية دون أن ينسى فضل أستاذه عليه في إرساء المعالم النظرية للمسرحية الملحمية "بلغت مجموعة كتاباته النظرية سبعة مجلدات بالألمانية، ومع ذلك فهي ليست كاملة، اثنان من المختارات الراهنة متلان من مجلد واحد من المختارات منشور بالإنجليزية تحت عنوان : بريشت والمسرح الملحمي"⁴ مستفيدا من خبرة بيسكاتور وموظفا تعليماته، لكن مع بعض التحفظ وبعض الفروق دون أن يمسّ جوهر المسرح الملحمي لبيسكاتور وهو تغريب الأحداث عن المشاهد وكسر الجدار الرابع ليبقي على العقل المناقش والمشارك لحيثيات العرض وتحريضه على التغيير والإصلاح الاجتماعي، بمعنى أصبح عمل على منهجة المسرح الملحمي لبيسكاتور وتأصيله بالأساليب والنظريات المقننة بالبحث العلمي.

2-2- برتولد بريشت والمسرح الملحمي

كان برتولد بريشت صاحب أيديولوجيا تعليمية وانتماء سياسي اشتراكي على خشبة المسرح وصاحب تجربة طويلة مع ألمع رواد المسرح العالمي رينهارت وبيسكاتور وشلر، شكلا المدرسة التي شغف منها المعرفة المسرحية والتكنيك الإخراجي الجديد وشارك في العديد من أعمالهما المسرحية كاتبا ومخرجا مساعدا وممثلا أن تطلب الأمر منه ذلك، عمل مع بيسكاتور مدة لا يستهان بها امتدت من 1919م إلى 1930م على مسرح فولسبوننه، أخذ عنه الخبرة وسانده في أفكاره عن المسرح الملحي الذي كان جديدا كل الجدة عن الممارسات المسرحية في ذلك الوقت وأسلوب مبتكر في الجهاز التمثيلي يختلف كل الاختلاف عن أساليب التمثيل التقليدية والتي صارت من وجهة نظرهم بائدة ولا توفي بالغرض التعليمي لأنها تستعمل التخدير بدلا من التحريك والخداع عوضا عن التنوير من خلال نظرية الايهام المسرحي وفكرة الجدار الوهمي الذي يقضي بضرورة وحتمية الاندماج الفعلي في الدور ومعايشة المتفرج له مما يخلق منه متلقيا سلبيا مسلوب الإرادة والوعي، وهذا ما ترفضه النظرية الملحمية التي عمل بريشت على تطويرها بعد بيسكاتور، وحتى في فترة حياته فالمسافة التي كانت تفصل بين ألمانيا الغربية حيث إقامة بيسكاتور وألمانيا الغربية حيث إقامة بريشت لم تقف عائقا عن تكملة المشروع الملحي الذي بدأه مع معلمه وأمن بمعتقداته الفكرية في المسرح الجديد والذي أطلقا عليه معا اصطلاح المسرح الملحي باكتشافهما لتقنية التغريب ولو ببعد فلسفي أكثر منه تقني بالنسبة لبريشت بعد انفصاله عن الرائد بيسكاتور بفعل الظروف السياسية لألمانيا وما عانيه من التهجير والمضايقات المتعنتة لحضر فكر لا يخدم مصلحة نظام الحكم النازي لهتلر وأتباعه بعد وصولهم لزاما السلطة الألمانية وبالرغم ذلك صمدا في وجه الطغيان وأكتملا المسيرة النضالية من المسرح الملحي لأخر نفس في أي بقعة من العالم وطأها أقدامهما.

قامت نظرية المسرح الملحي لبريخت على تعاليم الفلسفة الاشتراكية العلمية وكان وقتها سيد الواقعية الجديدة نابذا كل أشكالها البدائية أو السكونية إلى الواقعية الطبيعية النقدية أين كان الإخراج المسرحي في دوامة من التجريب وحيث "كانت الواقعية تنقوِّض وتوجهات جديدة توضع على محك التجربة"⁵ في ثورة على مبادئ المسرح الكلاسيكي، ولكن هذا لا يعني جهلها التام بها "ولعل كايزر كان أول شعراء المسرح تعبيرا عن الإحساس الكامن في قلب

الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، والفلسفة الاشتراكية العلمية التي كانت الفلسفة الكلاسيكية أحد مصادرها الأساسية⁶ وكان بريشت في عمله مع هؤلاء سواء الاتباعيون أو الواقعيون التقليديون ينتقي الأفضل والأصلح والأنسب بوجهة نظر ثاقبة لمنهجه الجديد في المسرح متخذاً مسارات مختلفة من طريقة كتابة نصوصه الدرامية وأساليبه الإخراجية لها وطرقه المبتكرة في فن التمثيل من خلال ما وصفه في نظرياته بمشهد الشارع .

بقدرما كان بريخت نابذاً للمسرح البرجوازي بقدرما كان مهتماً بقضايا المسرح البروليتاري وكيفية إيصال خطابه الإيديولوجي على أساس متين من الدعاية السياسية العلمية الرامية إلى توعية جمهور هذه الطبقة بفساد خصومها ، وحتمية رفض عالمهم وتقويضه خاصة في ظروف هزيمة الثورة الألمانية "لم يعد من الممكن أن تمتلئ منصات المسارح بجموع العمل الساخطين على ظروف العمل والداعين إلى الإضراب أو السلام، كما كان الحال أيام ازدهار اللغة التعبيرية على المسرح. كذلك لم يعد من الممكن أن يستقبل الجمهور الدراما الفردية المعبرة عن تمزقات المثقفين النادمين على الثورة، أو العائنين على القوى الثورية عدم كفاية وعيها ولا كفاءة منظميها"⁷ فكانت الدراما الملحمية بديل الدراما الفردية وأحسن وسيلة للتبليغ الجماهيري في ممارسة الوعي السياسي ومناقشة ما يحدث والتقلبات التاريخية لألمانيا في عملية إسقاط للوضع المأسوي لإنسان العصر جراء النظم الفاسدة في محاولة لإعادة بناء موضوعي لعصر أو مجتمع وهو خلق دياكتيكي محض يطرح من خلاله بريخت موضوع العالم كما هو للمناقشة، وهو خلق منفتح عن العالم وتحولاته ودواعي التغيير تبدأ من ذات المتلقي/المشاهد أولاً ثم المجتمع ثانياً، عليه أن يغير ذاته وأسلوبه في التفكير ليتسنى له التغيير في مجتمعه بما شاك وضعه واستعصى وجوده. إنها التعليمية البريشتية التي تجاوزت التقنيات البيسكاتورية الضخمة والأساليب البلاغية الجديدة للمسرح المتعدد الوسائل في تقليص لمفهوم المكننة الدرامية وتوسيع لفكرها الجوهرية الذي لطالما أرق بيسكاتور وأثقل كاهل مسرحه بالمعدات الآلية إلى توظيف أخف لبعض التقنيات المسرحية التي يؤول إليها مفهوم التغريب في المسرح الملحمي "كشاعر أقل اهتماماً بالمعدات الآلية، يهتم أكثر باستخدامات اللغة، ولذلك تطوّر مسرح بريشت متخذاً مسارات مختلفة"⁸ أخفها ميزاناً ووطأة على الخشبة مقارنة بما خلفه بسكاتور من تركة ثقيلة للمسرح المتعدد الوسائل، مع

الإبقاء طبعا على جوهر الفكر المسرحي الملحمي القائم على التغريب بمعنى التباعد أي أن "الحادثة بعيدة كل البعد مما نعينه بالفن، لا حاجة بالمطبق أن يكون فنانا. أما القدرات التي يحتاجها لتحقيق هدفه فهي قدرات شمولية في تأثيرها. لنفرض أنه لا يستطيع القيام ببعض الحركات الخاصة، بسرعة الضحية التي يحاكمها، إن كل ما يحتاج إليه هو شرح مضاعفة سرعته إلى حد ثلاثة أمثالها وبذلك فإن التطبيق العلمي لن يفقد سماته الجوهرية ولا مساره"⁹، وهو الأرضية الصلبة التي بنى عليها بريشت نظرية المسرح الملحمي.

3- الدراما الملحمية عند برتولد بريشت ومدى تأثيرها على المسرح المغاربي

3-1- خصائص الدراما الملحمية عند برتولد بريشت

-التطبيق آلية من آليات العرض الملحمي

المشهد في المسرح الملحمي عبارة عن تطبيق -كمعيار لأي فكر ينتجه الطرح الموضوعي- والمؤدي يدعى المطبق يقدم رؤية توضيحية لموقف معين عن طريق التناول النقدي، والمطبق لا بد أن يكون ناجعا أو خيبرا في إثارة النقد لدى الجمهور بأن يقحمه في حكم العقل والتفكير لا الاندماج والتعايش، ومبدأ التحول هنا وارد من التصرف المعقول إلى التصرف غير المعقول أو على الضد وهنا للتعليقات دور في العملية التواصلية.

-تأريخية الأحداث

عمل بريشت على تغريب الحدث أو الشخصية في المسرحية عن طريق إحالة الشخصية والحدث إلى الزمن الماضي ويوغلها في التاريخ محاولة منه أيضا التهرب من الرقابة السياسية لمعارضته النظام السائد في عصره، وهو تكتيك جديد في أساليب كتابة الدراما الملحمية بلغة جدلية مستفزة لعقل المتلقي/المشاهد تحثه على التفكير فيما يعرض أمامه بعمق ويقحمه من دون أن يشعر في العملية الجدلية ومقارنة الأمور التاريخية الماضية بما يحدث الآن "لقد كان التاريخ مفهوما آخر من مفاهيم بريخت الوثيقة الصلة بالتباعد -تعزيز الوعي بأن الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا"¹⁰ وكانت المسرحية تبنى على سلسلة من المشاهد أو الأحداث بحيث يوضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى في مكانه لحين تغيير

بعنوان فرعي آخر لمشهد آخر يقدم وصفا تاريخيا لحدث أو أحداث المشهد/ التطبيق. تحقيقا للغربة في المشهد أو الشخصية بجعلها غريبة عن الشخصية المؤادة أي خلق مسافة بينها وبين الدور وبين المتفرج أيضا "المتفرج لا يشاهد أحداثا واقعية تجري أمام عينيه إنه جالس في مسرح وكأنه يسمع تقريراً موضحاً بالوثائق والصور عن أحداث وقعت في الماضي في وقت مكان في مكان ما، ومن أجل الحفاظ على انفعال المتفرج وتغييره عن الحدث يسقط أسماء الشخصيات على الشاشة"¹¹ تجنباً للمعايشة السلبية التي من شأنها خلق متلقي سلبي بمفهوم بريشت للمسرح الأرسطوي.

-منهج الديالكتيك

تتميز الدراما الملحمية عند بريشت بلغة الديالكتيك، ما دعى لإطلاق الاصطلاح عليها بالدراما الجدلية، فتاريخ المسرح الملحمي هو تاريخ الثورة والتفاعل، حيث الأشكال الجديدة تخرج عن تقاليد الدراما الواقعية وتكسر قواعد النظرية الأرسطية نصاً وإخراجاً بتجاوزها لمبدأ الوحدات الثلاثة ومبدأ الاحتمال والضرورة الحتمية وظاهرة الكتارسيس لأفق فكري أكثر جدلاً للحياة وتناقضاتها بعرض أحداث تستهدف إثارة العقول وتحريكها، فيقدم مواضيعه بطريقة جدلية، منهجاً أسلوب الديالكتيك لهيكل كضرب من ضروب المنطق، مؤمناً بالنظرية العلمية والتي تقضي بحتمية توليد العقل للتناقضات وصولاً إلى الحقيقة وهي الحقيقة الكلية التي لا يتعارض معها المنطق واليقين العلمي، والحقيقة عند هيكل هي نظام معقد من العلاقات الضمنية متعارضة تتصارع فيما بينها حتى تصل إلى "مركب نقيضين يضم كل اللحظات وكل المبادئ ويعلو عليها كلها وكل حل للصراع أو مركب جديد للنقيضين يشتمل بداخله على تلك اللحظات أو المبادئ أو القوى التي أدت إليه والتي يمكن أن تعاود نشاطها الجدلي المرتبط بالصراع مرة أخرى من جديد"¹²، وقد استوعب بريشت جيداً ديالكتيك هيكل وفهمه عن دراية ومعرفة "بعقلية الطبيب المشخص لمكان الداء علمياً قبل تقديم وصفه الدواء، واستطاع أن يدخله في مسرحه الذي ظل مميزاً وصار مدرسة للرياضة العقلية والنقد الاجتماعي والنقاش الفكري"¹³ حيث وجد فيه مادته الأساسية في تقديم موضوعاته.

-الفكر الماركسي الاشتراكي أو الفلسفة الاشتراكية العلمية

وفي اتباعه لمنهج الدياليكتيك الهيجلي كان يميل إلى ما جاءت به المدرسة الماركسية من تغيير في الصراع الطبقي ونبذها للبرجوازية المتعنتة، وأمن بقيم الاشتراكية وأصبحت عنده قناعة تامة بأن الصراع الطبقي الذي كان قائما في ظل النظام الرأسمالي هو الرجعية السلبية ذاتها في طبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية أضمرت حقوق الانسان البسيط وجعلته لاشيء في منظومتها الامبريالية، الشيء الذي جعله مؤمنا بحركة المسرح العمالي وواحد من المنظمين إليه، وأخذ على عاتقه مسؤولية الكتابة الدرامية في ضوء قضايا الفكر الاشتراكي العلمي المتجسد في محاكاة شاملة للإنسانية، لتمثيل قضايا معاناة الانسان في أي بقعة من العالم من خلال تسييس المسرح وفقا للمنهج العلمي الماركسي.

هذه هي أهم الركائز المعرفية والفنية التي قامت عليها الدراما الملحمية لإحداث التغيير ذلك "الاعتراف الصريح أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح، ولا يمكن أن تكون مهما بولغ في النقل الحرفي"¹⁴ وقد عرفت أيضا بالدراما الجدلية عند بريشت كما يحبذ لبعض نقاد المسرح الملحمي تسميتها، كما يدرجه آخرون ضمن أسلوب المسرح الاطلاحي أو اللاإيهامي الذي يوصف عادة بأنه ضد المسرح - Anti-theatre.

3-2- أثر الاتجاه الملحمي في المسرح المغاربي

إن المسرح الملحمي أسلوب جديد لكتابة النص وإخراج العرض، من النمطية التقليدية لقواعد المسرح الأرسطي والواقعية التقليدية المملة إلى الجدلية الفكرية في المسرح والبراجندا النقدية المشبعة بالفلسفة الماركسية/اليسارية العلمانية التي تدعو لنبذ كل أشكال الظلم والتعسف في سياسة الأنظمة المتدواله، وهي النظرية التي شغلت بال مفكرينا المسرحيين العرب بتقنيات بريشت المؤصلة في سياسة التغيير الاجتماعي والنمط التفكير لسياسة أفضل صلاحية للشعوب المضطهدة والمضروبة في عقارها بسبب الاستعمار أو نظام رجعي يتحجج بحق الفيتو، خاصة بعد النكسة العربية 1967 أو حرب الأيام الستة كما يطلق عليها في إسرائيل التي خذلت القوى العربية مصر سوريا والأردن بالإضافة إلى الدول العربية المشاركة معها السودان، الجزائر، ليبيا والعراق وتونس والسعودية.

إن هذه النكسة رسخت ثقافة الهزيمة لدى العرب مشاركة ومغاربة على حد سواء فالهم مشترك ودواعي التغيير لا بد منها كونها جسدت زلزالا حقيقيا زعزع الثقة بالأنظمة السياسية، من جهة وأجبر المجتمع العربي على مواجهة واقع جديد، وأثارت حفيظة مثقفينا المسرحيين العرب بأن ثاروا بأعمالهم الدرامية المرتبطة بالركح المسرحي ووجدوا في حنكة بريشت السياسية الملجأ والمخرج من الأزمة باتباع أسلوبه في المسرح الملحمي من خلال كتابة جديد النصوص الدرامية وعرضها في سلسلة من المشاهد الملحمية على طريقته الجدلية وشكل من أشكال المراوغة السياسية في تحليل الواقع الراهن لمخلفات النكسة التي أثرت -بلا شك- في جميع حقوله المعرفية والثقافية والاقتصادية للبلد العربي عامة وبخاصة على أمن المواطن العربي واللعب على نفسية مكسورة وشخصية مغتربة في عز وطنيته، فقدموا أجراً الأعمال لمقاومة الوضع وتحليله فكريا والتعرف على مواطن القوة والخذلان في القوات العربية ومكامن الردع والخديعة في معسكرات الآخر.

كان الدرس البريشتي في نظرية الدراما الملحمية كفيل بالإجابة على كل أسئلة مثقفينا السياسيين ذوي الميولات المسرحية كتابة وإخراجا لتصحيح الوضع والخروج بحل بديل لاسترداد الثقة بالنفس العربية وبالمواطن العربي أينما حل وكان. وكتبت العديد من المقالات والأعمال النقدية بعنوان النكسة تثور المسرح، وفيما بعد النكسة جاءت محاولات التأصيل العربي لأجل مسرح مغاير ومستقل بإيديولوجيته العربية المتأصلة في تراثياته وثقافته الشعبية نحو إثبات الهوية العربية بأسلوب حضاري متمدن وراق في التفكير المنهجي القائم على أصول معرفية محظنة في نظرية الفن الدرامي.

تلك المادية الجدلية استدعت انتباه المفكر المسرحي العربي في استجابته لحاجة الفهم فيما يجري على أرضه وتفكيك قضاياها وصولاً إلى تركيبها في النهاية تركيباً يؤسس لمفهوم الوعي بالحقيقة. ولم يجد أحسن ممثل لذلك غير مسرح بريشت الانتقادي، فصمم على لحق الركب الحضاري بأسلوب متمدّن للفعل الثقافي المسرحي عموماً ولمفهوم المسرح الملحمي خصوصاً العامل على تغيير حياة الإنسان وتخليصه من صراعات الطبقة بعرض مجموعة من التناقضات الاجتماعية بعواملها السببية ومخلفاتها السلبية وفقاً لمبدأ الديالكتيك الذي

يفظي لتحليل منطقي للواقع المادي في نقد التظاهرات ونقيض التظاهرات وصولاً إلى قضية مركبة نهائية تكشف عن حقيقة بعينها تؤدي لتغير الواقع السلبي الراهن. فكانت عشرات التجارب تسعترض من منطقة لأخرى ومن قطر لآخر أفكار بريشت في المسرح الطبيعي. وفي هذا السياق يؤكد رياض عصمت في مؤلفه البطل التراجيدي في المسرح العالمي قائلاً: "واليوم، أصبحت لبريشت في دول العالم الثالث أهمية متزايدة، جعلت كتابه على تعدد وجهات نظرهم الفنية نظرهم الفنية ومذاهبهم الفكرية يفيدون منه بشكل أو بآخر"¹⁵ وعلى الأخص في بلدان الوطن العربي فكتب سعد الله ونوس من سوريا عن المسرح التسييسي كشعار ومبدأ أساسي في أعماله المسرحية للمسرح الملحمي مثل ليلة الخامس من حزيران ورأس المملوك جابر، ومن مصر يوسف إدريس في مسرحية الفرافير يعرض علاقة السيد بتابعه أو خادمه طارحاً العشرات من أسئلة الوعي السياسي وقلب للواقع وتحريض عليه بتجاوز العبد لكل تعاليم سيده ووضعه الجديد بأخذ مكانه وهي البروباغندا تتحدث عن نفسها في هذا عمل المسرحي.

ومن الجزائر مسرح الحلقة لعبد القادر علولة في ثلاثيته الجواد والأقوال واللاثام والمسرح الشعبي لولد عبد الرحمن كاي في ديوان القراقوز والقرباب والصالحين و والدراما الملحمية لكاتب ياسين الذي أبدع في تجسيدها نصاً وركحاً في مؤلفه دائرة الطوق والاضطهاد العنوان وحده كاف بملحمية العمل من خلال ثلاث نصوص مسرحية صنعت الجدل في الساحة الثقافية الدولية الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة بالإضافة إلى عمله المتميز في الدراما الوثائقية الرجل صاحب النعل المطاطي وتلك اللغة التعبيرية الراقية بأسلوب الجدل التاريخي، ومن المغرب المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد أبدع فيها نصاً وإخراجاً في عمله ابن الرومي في مدن الصفيح وفي عطيل والخيل والبارود، والطبيب الصديقي في مسرحية أبو حيان التوحيدي الذي كان مميزاً باستلهم مسرح البساط المغربي، ومن تونس عز الدين المدني في روايات رأس الغول ورسالة الغفران.. وغيرهم كثيرون ممن عنوا بالاتجاه الملحمي كتابة وإخراجاً. وفيما يلي نعرض أنموذجاً من الدراما الملحمية بالوطن المغربي وتجليات التغريب البريشتي فيها ومدى تأثير نظرية المسرح الملحمي في فكر مسرحيين المغاربة وما جديدهم في النظرية بين التقليد والخلق الإبداعي؟

3-3- ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد من المغرب أنموذجا

مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح شكل من أشكال المسرح الاحتفالي لكتابتها ومخرجها المغربي "عبد الكريم برشيد" تضمنت سبعة عشر لوحة، منتهجا فيها أسلوب برتولد بريشت في الكتابة الدرامية في المسرح الملحمي وبلغة الدليلكتيك في تداخل الماضي بالحاضر وعرض التناقضات بصفة بحثية خالصة، يعرض من خلالها قضية اجتماعية يحي من الأحياء المغربية القصديرية يحلل من خلالها الواقع الذي يعيشه الانسان في مدن الصفيح والتي تفتقد لأبسط شروط العيش الكريم وابتزاز مواطنيها البسطاء للتفريط في حقوقهم الشرعية ومحاولة إقناعهم بترحيلهم من مساكنهم عن طريق سياسة التمويه والبيروقراطية خدمة لمصالح شخصية لأعيان البلدية وإقامة بدلها مشاريع تجارية تعود عليهم بالمكسب السريع على حساب أناس بسطاء يجهلون حقوقهم، فتظهر شخصية "ابن الرومي" بطل العمل الملحمي، شاعر مثقف وشخص واع لحقيقة ما يجري فيقف موقف الضد متجاوزا كل الخلافات بينه وبين جيرانه في حملة تحسيسية ضد هؤلاء الانتهازيون، وبالفعل ينجح في مهمته التنويرية في غضب ساخط للرعية ضد المندوبين المسؤولين، ويقررون في الأخير التغيير من وضعهم الاجتماعي بالتكاتف والتآزر والعمل على إرجاع الحي في صورة حضارية من البناء والإصلاح.

عرضت الأحداث في مجموعة من المشاهد وحافظ فيها برشيد على وضع التوازن بين التعليمية البريشتية والإمتاع متجها نحو التوفيقية النظرية في مؤلف بريشت "الأورغانون الصغير" متفقا معه أن الوضع المسرحي قد تغير ولم يصبح بإمكان المسرحية الإغريقية أن تعبر عنه "فكان لزاما على الكاتب المسرحي في العصور الحديثة أن يبحث لنفسه عن إطار جديد، ولفنه الدرامي عن صيغة متطورة تناسب العصر وألا يقف طويلا عند الأنماط القديمة التي لا تلائم ظروف مجتمعه وعقائده بل أن يطرحها جانبا"¹⁶ وبالفعل عمل على تطوير مواضيعه المسرحية لظروف مجتمعه وسلوك ابن بيئته، فوجد في التراث المغربي ما يخدم غرضه الفني والأيدولوجي مستحدثا الأشكال الاحتفالية المغربية في مسرحه الجديد بتكنيك التغريب حتى لا يقع في التقليد الأرسطي الداعي للإندماج، فعمد إلى تأريخية الأحداث

عن طريق الاستنباط من التاريخ الأدبي العربي مستعيراً شخصية الشاعر العباسي "ابن الرومي" بشكلها المعاصر وفي هذا التناص أسلوب من أساليب التغريب في المسرحية أو على الأصح بلهجة بريشت التطبيق الاحتفالي، وعريب عازفة الربابة التي أحبها ابن الرومي، إلى جانب شخصية "الأشعب" العباسي لكن في فترة بعيدة زمنياً عن ابن الرومي، وأيضاً استعار شخصية المخايل -رائد مسرح خيال الظل- محمد بن دانيال الموصللي من أصول عراقية وابنته شخصية "دنيا زاد" من حكايات ألف ليلة من عصرين مختلفين زواج بينهما لأجل التركيز على جوهر المسرحي الملحمي ألا هو التغريب في جانب من جوانب مرجعيات بناء الشخصية عند برشيد، وباقي الشخصيات كانت مختارة بشكل عفوي من البيئة الشعبية المغربية الحديثة "جحظة المغني (الحلاق) ودعبل الأحذب (بائع العطور والمناديل) عيسى البخيل (الاسكافي) والأغور.. إلخ هذا الدمج الإبداعي بين عصور مختلفة وبيئات مختلفة ما هو إلا إسقاط لروح العصر الذي تنبني عليه الحدودة البرشيدية وهنا تركيز على عصر ابن الرومي في مدينة بغداد في خطاب برشيد الإيديولوجي على لسان الحكواتي ابن دانيال "قد تكون قناعاً لكل المدن المعاصرة كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعاً لكل المثقفين المعاصرين"¹⁷.

وفي هذا الاستلهام التاريخي يحدث المفارقة على المستوى المكاني والزمني باستحضار لشخصية غابرة ومهمة في التاريخ الأدبي السياسي من العصر العباسي ومن مدينة بغداد على وجه التحديد ليسقطها في بيئة معاصرة مليئة بالتناقضات والصراعات الطبقيّة وليس مهم هنا مكان الإسقاط فقد تكون في أي بقعة من العالم تعاني من فوضى العاهات الاجتماعية فقر وجهل وتخلف واستغلال لوضعها المزدرى، إنه موقف بريشت الإنساني بحيث طبعت النزعة الإنسانية كل مساره الملحمي. وها هو برشيد يتبناها هو الآخر في مشروعه الاحتفالي الجديد والمؤصل بلهجة الديليكتيك في تحري الواقع الإنساني البسيط والمستغل، فيقول على لسان المخايل ابن دانيال مخاطباً الجمهور "ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون، شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريس، من روما، من البيضاء، أو من وهران... قديكون... وقد يكون سادتي نرحل الآن إلى بغداد الرمز"¹⁸ النص واللغة الدرامية تؤول كلها في هذا المنحى الجدلي للحياة العامة لإسان العصر إثراء لمفاهيم ثورية في الحقيقة ليست إلا دعاية من دعايات الدراما التحريضية الدعاوية - البروباجندا - تختفي وراء هذا التوظيف الفني التراثي وبأسلوب جذاب في فرجة مفتوحة مفعمة بجمالية طقوسية

خاصة بالاحتفال الشعبي في طابعه المغربي من ناحية العرض ويبدو أنه استعار من بيسكاتور عتاده الآي لتظهر عربة المخايل يصنعها أما م الجمهور.

4- خاتمة

لم تنشأ نظرية المسرح الملحمي من العدم بل وليدة الظروف التي صنعتها لذلك جاءت محبكة دراميا وتقنيا، معبأة بمختلف التجارب والخبرات الفنية الرائدة في المسرح العالمي كالتسجيلية الوثائقية لرينهارت وبيتر فايس والتعبيرية الألمانية والدراما الممكنة لبيسكاتور والأكروباتية لمايرهولد، وكان لها تأثيرها في كل مسارح العالم في مرحلة ما بعد بريشت بحيث أثبتت الدراما الجدلية بأنها مسرحية بشكل متوحد، واستطاع من خلالها بريشت أن يكون مرآة المسرح العالمي بنظرته المعاصرة للحياة والمؤسسة على نظرية العلم والمعرفة ولو بفلسفة فكرية يسارية-إشتراكية، وجلب العديد من المسرحيين المخرجين والكتاب لتكنيكه الملحمي يستلهمون منه ويدعون على طريقته وينتهجون نهجه في أساليب الكتابة الدرامية وتقنيات الإخراج المسرحي، كما أثر في خلق الدراما العبثية لصموئيل بيكت وأوجين يونسكو وغيرهم ودراما الغروتسك-المسرح الغرائبي لدورنمات وأشكال أخرى من المسرح ولو أنها قربت لجوهر الدراما الملحمية لكنها لم تصل إلى جماهيرية وشعبية المسرح الملحمي لبرتولد بريشت، حيث وصل حسه لكل أرجاء المعمورة خاصة المناطق التي عانت من الاستعمار والنظرة الدونية كدول العالم الثالث خاصة الكتاب والمسرحيين المغاربة على السواء، فوجدوا فيه متنفسهم السياسي في الثورة على كل نظم التبعية والاستعباد بما في ذلك الاستعمار الغربي الفرنسي والانجليزي لدول العالم العربي، فثار بشقيه المسرح العربي-المشارقي منه والمغاربي- ينهل من تعليماته الإيديولوجية وتقنياته التسييسية في رفض كل ما يتصل بحرية الشعب الفكرية والسياسية في مرحلته الكولونيالية أو ما بعد الكولونيالية.

- 1- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة-آفاق عربية العراق-بغداد، ط2، 1986، ص 91.
- 2- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة - سلسلة كتب ثقافية يصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص180.
- 3- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص145.
- 4- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، مرجع سابق، ص 74.
- 5- ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995، ص 573.
- 6- سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، 1977، ص79.
- 7- سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص81.
- 8- ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص572.
- 9- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة-آفاق عربية العراق-بغداد، ط2، 1986، ص 76.
- 10- ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 580.
- 11- رياض موسى سكران، (مقارنة قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحي)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2001، ص56.
- 12- جدلية بريشت مقال بغداد أو قلعة جي عبد الفتاح، المسرح الحديث-الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات الحديثة، 2012.
- 13- ينظر: ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، بغداد، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1974.
- 14- إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1988، ص 132.
- 15- رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت/لبنان، ط1، 1980، م ن، ص126.

16- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص67.

17- عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح (احتفال مسرحي في 17 لوحة)، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص22-23.

18- عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مصدر سابق، ص22-23.