[٢]

برتولد بريخت بين التنظير والتأليف

"دراسة تحليلية فى النص الملحمى والمتغيرات السياسية"

د. سماح خميس مسعود

مدرس الدراما والنقد

قسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب– جامعة الإسكندرية

برتولد بريخت بين التنظير والتأليف
"دراسة تحليلية فى النص الملحمى والمتغيرات السياسية"

د. سماح خميس مسعود*

مقدمة:

للفن دور هام في السمو بالعاطفة، وتحريك المشاعر، وهو مصدر قوى للتأثير الأيدولوجى. إن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى عاشها العالم فى النصف الأول من القرن العشرين أنتجت شعوبا ترى فى الفكر الماركسى خلاصا من أزماتها. هذا الفكر الذى تبناه الفنان المسرحى الألمانى (برتولد بريخت) وقدمه فى شكل فنى صاغه خصيصاً من أجل الترويج لهذا الفكر بهدف الثورة على كل ما هو موجود بغية التطور نحو الأفضل. ولكن هل الصيغة الفنية التى شكلها بريخت لا تستوعب إلا الماركسية فقط أم هى صيغة قادرة على استيعاب كافة الأيدولوجيات، وما هى المكانة الفنية التى تحتلها مسرحيات بريخت المؤلفة فى ظل تباين الأيدولوجيات خاصة بعد انهيار الشيوعية.

المبحث الأول: الخلفية التاريخية والفلسفية لنشأة المسرح الملحمى:

يعد (كارل ماركس) واحدا من أهم الشخصيات الفعالة فى التاريخ الإنسانى فهو رائد أحد أهم الحركات الجماهيرية عبر التاريخ الحديث. "والماركسية بدأت بنشر ماركس ما يسمى (البيان الشيوعى) عام ١٨٤٨

* مدرس الدراما والنقد، قسم الدراسات المسرحية، كلية الآداب– جامعة الإسكندرية.

حتى أصبح منهجا لكثير من الدول. والماركسية هى المبادئ أو الأصل الذى تفرعت منه الاشتراكية والشيوعية. وقد نادى (ماركس) فى البيان الشيوعى إلى سياسة المساواة بين الطبقات وكسر الاحتكار الفردى من خلال تملك الحكومة لوسائل الإنتاج باسم الشعب، ومن هنا ظهرت الشيوعية والتى لقت رواجا بعد الحرب العالمية الأولى لتحقيق فكرة المساواة رغم اختلاف سبل التطبيق بين بلد وآخر مثل (النازية) التى امتزج بها النهج الاشتراكى بالاعتزاز الوطنى العرقى المتطرف و(الفاشية) التى تبنت الشيوعية مع الإفراط فى المراقبة والتوجيه".

"كانت (الشيوعية) و(الاشتراكية) تتفقان على أن يكون توزيع السلع والخدمات على أفراد الشعب في يد سلطة مركزية واحدة ولكن يختلف الاثنان فى طريقة توزيعها. فالاشتراكية ترى أن يتم التوزيع على أساس حجم مساهمة الفرد فى الإنتاج بينما ترى الشيوعية أن يكون التوزيع على قدر حاجة الإنسان لهذه السلعة أو الخدمة بغض النظر عن مساهمة الفرد في الإنتاج فهو قد يأخذ أقل أو أكثر مما عمل". وبعيدا عن الفوارق بين المصطلحين إلا أن الهدف الأكبر هو تحقيق نظام اجتماعى يحقق المساواة أساسه بنية اقتصادية عادلة. "ويرى (ماركس) أنه كى يتم التحول نحو الاشتراكية فإن ذلك يتطلب وعيا من الطبقة العاملة لأنها هى صاحبة الدور الطبيعى لتحقيق الاشتراكية أولا لأن أعضاءها أكثر عددا، ولقد اكتسبوا مقدرة على التنظيم بفضل دورهم فى عملية الإنتاج، ولأنهم يحتلون دورا استراتيجيا وبإمكانهم إصابة الاقتصاد بالشلل، إلى جانب أن الصراع بين العمال ومن يملكون وسائل الإنتاج يعد صراعا طويلا فيندلع بشكل حاد وخطير دائما، ولا يمكن حله إلا بتغيير النظام ككل عن طريق الثورة الاجتماعية، ولا يمكن للطبقة العاملة أن تنجح فى

مهمتها التاريخية بدون قيادة تلهمها وهم الاشتراكيون الذين استوعبوا أو تعمقوا فى إدراك النظرية".

(١-١) الصيغ الفنية السائدة فى ظل الظروف المحيطة:

كانت حركات رجال المسرح فى فرنسا تبدأ من منطلق الضمير الفردى، بحيث يمكن أن تقرر أن كافة الحركات المسرحية كانت تضع فى اعتبارها فن المسرح ولا شئ غيره، ولعله لذلك السبب كانت هذه الحركات تدور حول التقاليد الكلاسيكية والجمالية اقترابا وابتعادا. وكان رواد المسرح الألمانى يتحركون من منطلق جماهيرى، خلا من أية نية إلى الاتجاه بالجماهير نحو التفكير السياسى ذلك أنهم كانوا يصبغون عروضهم بصبغة السحر والإبهار.

وعندما نشبت نار الحرب العالمية الأولى، تبدأ القاعدة المستقرة للمسرح الألمانى فى الاهتزاز، فيستشعر المثقف الألمانى الهزيمة ويرفض كل التعبيرات المستقرة الهادئة ويسعى إلى أشكال أكثر تعبيرا عن الهزيمة المدمرة لتبدأ ظاهرتان متوازيتان هما المسرح التعبيرى والمسرح السياسى، غير أن المسرح التعبيرى استغرق فترة محدودة بينما تطور المسرح السياسى وامتد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها. والمسرح السياسى يتجه إلى الدعاية لسياسية صراحة وبشكل مباشر لتحقيق التأثير الإيجابى. ورواد المسرح السياسى يؤمنون أنه لا يكفى أن تتضمن الكلمة هذه الدعوة وإنما يجب أن تفرض، وأن تستفز، وأن تتحول من مجرد الدعوة إلى التوعية والتثقيف والتحريض.

"لقد أصبح من المسلم به عند دارسى المسرح أن يقدم (بسكاتور) كأول من اعتنق فكرة المسرح السياسى وقدمه ونظره من ناحية الشكل

والفلسفة، فهو يفصل بالدرجة الأولى بين كلمة الفن والسياسة، إنه لا يريد أن يلعب دور الفنان بل دور السياسى، وذلك عن وعى وتسليم بالحاجة إلى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقى، والمشاركة فى قيادته. إنه يريد للطبقة العاملة أن تعرف وأن تكافح عن وعى بالحقائق، ومن هنا فلابد من المعرفة التامة بإمكانيات المسرح، وتوظيفها توظيفا موضوعيا فى هذا السبيل. وعلى مستوى مضمون العرض المسرحى فإن (بسكاتور) يعتقد أن المسرح السياسى يجب ألا يكتفى بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية. وإلى تقرير كافة الوقائع التاريخية المتصلة بها بشكل ينقل الصورة الدرامية إلى الحدود والآفاق (الملحمية) وذلك بإكساب العرض المسرحى الطابع القصصى والوصفى مع اللجوء إلى كافة الوسائل التوضيحية (كالمعلقات والبيانات والأفلام التسجيلية) لربط الأحداث التى يجرى عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد كل ذلك بغية تحقيق الاستفزاز الجماهيرى ودفعه للنقد".

(١-٢) الاغتراب والتغريب:

انشغل (برتولد بريخت) بالقضايا السياسية والاجتماعية، واهتم بالتأليف والإخراج بهدف الكشف عن أسلوب العرض الصالح لتحقيق الفاعلية المطلوبة من النشاط المسرحى متخذا الفكر السياسى الماركسى ركيزة أساسية لبناء صياغة فنية جديدة تعتمد على الملحمية بأسلوب خلاق بقصد استفزاز الجمهور للثورة على الواقع المفروض، وتغييره. يرى (بريخت) أن "الفن يسير فى إثر الواقع بما يحفز المجتمع لتحقيق فرصة إنسانية أكبر فى الحرية والعدالة والامتلاء الروحى والمادى وتحقيق

التوازن النفسى والاجتماعى وأحد أشكال هذا التحفيز هو تحقيق الاغتراب الخلاق وهو ما يدعى بالتغريب فى مسرح بريخت، وهذا التكنيك الخلاق للمسرح الملحمى يهدف إلى أن يعترف المرء بالشئ وأن يراه غريبا فى نفس الوقت".

"والاغتراب هو إحدى النقاط الجوهرية والمصطلحات الهامة التى يدور حولها الصراع بين الاتجاه الماركسى والرأسمالى. فاغتراب الإنسان هو اغترابه عن ذاته وجوهره الإنسانى وعن إمكانياته الإنسانية وعن الآخرين (المجتمع). يرى (ماركس) أن الغربة الدينية ليست إلا أحد أشكال غربة الإنسان عن ذاته، فالإنسان هو الذى يصنع طبيعته ويصوغها، فهو ليس له طبيعة أصلية أو جوهرية، ولكنه بدلا من أن يركز على مظهره الإنسانى فإن يخلق الإله من نفسه، والأكثر من هذا أنه يخلق من نفسه كذلك قوانين ومبادئ ومؤسسات اجتماعية وفلسفات وسلعا مادية ورؤوس أموال ينفصل عنها ويشعر بالاغتراب، فالإنسان المغترب عن ذاته ليس فى الحقيقة إنسانا فهو لم يعرف نفسه ولم يع تاريخه أو إمكانياته.

أما الإنسان غير المغترب فهو الإنسان الحقيقى الذى يتجاوز حالة الانفصال هذه ويتحكم فى الطبيعة وفى كل ما تنتجه يداه ويضمن لنفسه الحرية ويتحكم فى مصيره.

وأسباب الاغتراب عند ماركس ذات طبيعة اقتصادية مادية كامنة فى علاقات الإنتاج والهيمنة الطبقية:

- يغترب الإنسان عن عمله فى المجتمع الرأسمالى لأنه يبيعه.

- يغترب الإنسان عن طبيعة عمله نفسها فبدلا من أن يكون العمل مصدرا لتحقيق ذاته وتجسيدا لقواه الإبداعية فإنه فى المجتمع البرجوازى يصبح شكلا من أشكال السخرة.
- يغترب الإنسان عن الآخرين لأن جوهر العلاقات الاجتماعية فى النظام الرأسمالى هو التنافس.
- يغترب الناس عن الطبيعة الإنسانية الجوهرية، ويغترب أيضا عن فكرة الكل. فما يميز الإنسان عن الحيوان هو أن الحيوان يتكيف مع بيئته، أما الإنسان فإنه يسيطر عليها بوعى، وتحت حكم الرأسمالية يفقد العامل عنصر السيطرة ويصبح فى مرتبة الحيوان.

ويمكن إلغاء حالة الاغتراب من خلال الثورة وتغيير علاقات الإنتاج فيصبح العامل حرا ليعبر عن إمكانياته الإبداعية التى يجسدها ثمرة عمله".

المبحث الثاني: الملحمية البريختية والفكر الماركسى:

كان (بريخت) ابن زمنه "بدأ (بريخت) يتلقى دروسا خصوصية فى الماركسية حيث كان عام ١٩٢٦ نقطة تحول أولى وهامة فى تطور (بريخت) الفنى والإيديولوجى فمنذ ذلك الحين وثق علاقته بالحركة البروليتارية الثورية، وتأسس الحزب الألمانى الشيوعى وانتهى (بريخت) إلى نتيجة فحواها أن مستقبله كمؤلف قد يصل إلى نقطة التوقف والموت إن لم يجد أساسا فنيا متينا من النظرية الماركسية، وفى أكتوبر ١٩٢٦ على وجه التحديد خصص إجازته لدراسة شاملة لـ (رأس المال) لماركس، وفى نفس العام وضع (بريخت) أسس نظرية المسرح الملحمى".

تلك النظرية المناقضة للنظرية الأرسطية كان هدفها تقديم صورة واقعية للعالم المحيط فى محاولة لهدم الفكر السائد وإيقاظ المتلقى للقيام بالفعل الثورى بهدف التغيير "وفى سبيل تحقيق هذا الهدف استن (بريخت) مجموعة من القواعد الفنية تشمل المفردات المسرحية وتهدف جميعا إلى هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطى، داعية للتغريب وهو ما يعنى أثارة وعى المتفرج بغرابة وتناقض الواقع الاجتماعى الذى يعريه العرض على خشبة المسرح وإثارة الرغبة فى تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييرا جذريا حتى يستقيم مرة أخرى".

"لقد جعل (بريخت) فى صياغته الفنية الجديدة المألوف غريبا بمعنى أننا عندما نتعود على رؤية شئ أو على سماعه تعودا تاما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشئ هو دائما كذلك، ولكن عندما يقدم إلينا بشكل جديد نعتقد أنه ليس حتميا، وعلى هذا فقد نقبله أو لا نقتنع به، وقد نرفضه.

وعلى هذا فعندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه، فإننا نضعه فى وضع الشئ الجديد، ومن ثم يمكننا قبوله أو رفضه، وبذلك يؤكد (بريخت) على الجانب السلبى فى المجتمع، إلا أنه لا يعالج بالنمط المعاكس بل يترك ذلك للمتلقى.

حيث يعرض (بريخت) الواقع بموضوعية ويركز على مسار الأحداث وليس على الأحداث نفسها، فالأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات بهدف مراقبتها والدفع للحكم عليها. "لقد تعمد (بريخت) أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التغريب ومن ثم فحتمية التغريب على المسائل الاقتصادية والسياسية تجعله يغرب الرأسمالية فيدعو المتفرجين إلى

التشكيك فى بقائها، والبديل الإيجابى لتغريب الرأسمالية هو النظام الشيوعى عند (بريخت) دون إقحامه كحل مباشر".

وعندما نتغلغل فى كتابات (بريخت) المسرحية نجد وسائط للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية، وتخليص الناس وحمايتهم من قيم يراها وهمية سيطرت على عقولهم ومع ذلك فقد ظلوا عاجزين عن رؤيتها وإدراكها. فالعمل الفنى عند (بريخت) هو مجرد وسائل مساعدة تساعد الجمهور على إعطاء حكمه على الواقع المعاش.

فى مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) والتى تعد إحدى أهم مسرحيات (بريخت) اقترابا من الفكر الماركسى "يعرض (بريخت) لموقفين دراميين وما بينهما من قياس منطقى ليجسد فى النهاية رؤية متكاملة تمهد بما فيها من إرهاصات وإيحاءات وحجة منطقية للحكم الذى سيتخذه الجمهور أخيرا: الموقف الأول هو صراع بين رجلين أحدهما يملك قطعة من الأرض، والآخر يقوم على فلاحتها ورعايتها. وتنشأ خصومة حول من يحق له أن يمتلكها ويرفع الأمر للقضاء ولا يبدى حكمه. وفى الموقف الثانى يطرح الكاتب صورة أخرى للموقف الأول تدعمه وتقويه وهو صراع بين امرأتين الأولى والدة الطفل التى تتخلى عنه وتركته صغيرا بسبب ظروف الحرب الطاحنة وأخرى تعهدته بالرعاية والتربية ويشتد الصراع ويحكم القاضى بأن يقف الفتى فى وسط دائرة ويطلب من كل من المرأتين أن تجذب إليها الولد من ذراعه ولم يكن مستغربا بأن نرى الأم التى ربت الطفل لا تستخدم العنف فى جذبه حيث آثرت أن يظل حيا، يرى القاضى هذا السلوك فيحكم للمربية بالطفل فى حين لا يحكم على الموقف الأول. لقد جاء الموقف الثانى لتوضيح الموقف الأول وليطالبك بحكمك الأخير". "لقد قدم (بريخت)

معالجة فنية لقضية اشتراكية شهيرة تقول (كل حسب عمله، الأرض لمن يقدر على فلاحتها، الأطفال لمن يقدر على تربيتهم، العالم لمن يقدر على بنائه.. لا يهم ماذا تملك، المهم ماذا تفعل، لا يهم ماذا ورثت عن الماضى.. المهم ماذا صنعت فى المستقبل.. هذه هى الفكرة فى المسرحية، وهذا هو الفكر الماركسى عند بريخت وتلك هى طريقة توجيهه للمتلقى بلا زيادة أو نقصان".

المبحث الثالث: المسرح البريختى وانهيار الشيوعية:

بحسب الحتمية التاريخية فإن الرأسمالية هى ثمرة التطور الصناعى والتوسع العظيم فى الإنتاج حيث بدأت الأمبريالية بالظهور من خلال وجود شركات احتكارية تسعى للسيطرة على العالم فبدأت الحملات العسكرية الهادفة لاحتلال الأراضى وتأمين الأسواق وهى الفترة الاستعمارية التى كانت تهدف تأمين الأنظمة الرأسمالية.

جاءت الشيوعية بتمسكها المفرط للحد من الملكية التى هى السبب الرئيسى لاستغلال الإنسان لأخيه الإنسان واتساع الفجوة بين الطبقات الاجتماعية المختلفة.

(٣-١) انهيار الشيوعية:

"جاءت الأحزاب الاشتراكية لتوفر العدالة فى الأجور وتوفير الدخول والسكن ونشر الأنظمة الصحية والتعليمية والحكومية مجانا، لقد أخذ الساسة والزعماء فى إعطاء الوعود لمزيد من الخدمات والمنح للوصول إلى الحكم، ثم وجدت الحكومات نفسها عاجزة عن تلبية هذه الطلبات الشعبية ولم تعد الضرائب كافية لتلبية هذه الاحتياجات، فلجأت الحكومات إلى الاقتراض وتراكمت الديون ومارست الحكومات سياسات

التقشف والسيطرة مما ساعد على زيادة الاضطرابات وتزعزع الفكر الاشتراكى من مكانته".

وجدير بالذكر أن الأنظمة السياسية قد مارست الشيوعية بشكل متعسف فلقد "كان (ستالين) هو الحاكم بأمره له فريق من العمل، ويتمتع رجاله أو حزبه بالامتيازات. له الأمر وعلى الآخرين الطاعة، وتنحصر مهمة الحزب فى حث كل شخص كى يبذل أقصى ما عنده لتنفيذ خطط الزعيم، ليصبح بوقا مسموعا يذيع الأوامر التى لا تخطئ، الحزب هو نواة اختراق الصفوف والمهيمن على كل المنظمات والأندية والاتحادات النقابية والمزارع الجماعية والمصالح والأجهزة الحكومية والجيش والشرطة، إنه حلقة الاتصال لنقل أوامر القائد للأمة المسلوبة الإرادة. إن نموذج الفرد فى هذه المجتمعات هو نموذج فرد متجرد من ذاته مستعدا للوشاية بالأصدقاء وأقرب المقربين حيث اعتبرت الخيانة فضيلة إذا ما كانت فى سبيل الحزب وبنفس المنطق يعد الإحجام عن التعاون مع البوليس السياسى جريمة سياسية. فقد كان البوليس السياسى مهيمن، ومرهوب بشكل عام حيث يهاجم كل من يتجاوز الخط الذى رسمه الحزب، فعم مناخ رعب عام وعدم ثقة متبادل، فقد كانت هناك المقاصل التى تعد لقطع رقاب المعادين للشيوعية". "كانت قدرة الدولة متمثلة فى إحاطة الدولة بسياج يمنع تسرب أى نظام من الخارج إلى الداخل، فلا يعرف الشعب شيئا سوء الجماعة مسلوبة الإرادة، تلك هى المبادئ الاشتراكية ولكن كما طبقتها الدول المعتنقة لها". لقد حدث تدميرا ذاتيا للثقافة الشيوعية السياسية. "لقد بدت الأيدولوجية الشيوعية للشعب مرادفة للقمع وكانت الانتفاضات معادية للأيدولوجية، إن معظم التمردات اندلعت نتيجة الإحباط النفسى الذى تزامن مع الاستبداد للأحلاف

الحاكمة. وبالتالى اكتسبت هذه التمردات أبعادا معادية لتلك الممارسات. لقد نظر للأنظمة السياسية على أنها ساحة يرتع فيها المتسلقون السياسيون والانتهازيون الدجالون والمحتالون، لقد وقعت الثورات السياسية من أجل تغيير السلطة ومن هذا المنطلق وقعت فى كل الدول التى كانت تتبع روسيا من أجل استبدال سيادة الحزب بالسيادة الشعبية، ولأن تلك المجتمعات خرجت من مستنقع الشيوعية فإن بدائلهم المطروحة كانت السياسات الديمقراطية التى تعزز ما أرادت الشيوعية أن تهدمه بوجود هيئة قضائية مستقلة مع مؤسسات أخرى تهدف إلى حماية الفرد لا إذلاله. لأن الحرية السياسية تكمن فى الوعى بأن الإنسان ولد حرا وأن الحكومة ليس لها الحق فى تنصيب نفسها مراقبا للحد الذى يقيد حريته".

لقد كانت من نتائج مساوئ الشيوعية أن بدأ نظام الإدارة الذى تشكل فى الثلاثينيات فى روسيا وألمانيا وغيرها ينهار تدريجيا أمام مطالب وظروف التقدم الاقتصادى". مما أدى إلى انهيار الفكر الشيوعى والأنظمة المرتبطة به تدريجيا.

(٣-٢) مصير الصيغة الفنية البريختية وأعماله المسرحية المؤلفة:

آمن (بريخت) بالماركسية ورفض الأشكال السياسية المتعسفة التى تبنتها.

لقد تعمد (بريخت) أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التغريب، ولكن تلك الوسيلة وهى "التغريب ليست مقصورة على الأنظمة السياسية والاقتصادية فقط، بل تطبق أيضا على الأشخاص والمواقف وذلك بتنوير المتفرج بالأسباب الاجتماعية واستفزازه إلى الحركة نحو تغيير العالم.

المحور الأول: مكانة الصيغة الفنية البريختية:

المسرح الملحمى هو مسرح قادر على استيعاب وتقديم التغيير والتطور الدائم فى الحياة البشرية. "لقد عرفنا مسرحا ملحميا فى شتى أرجاء العالم لا تثقله الماركسية. فهناك مؤلفون عديدون من بينهم (ماكس فريش) و(فريدريش دورينمات) وغيرهم يستخدمون التقنية الملحمية على النهج المستحدث البريختى دون أن يكونوا ماركسيين. ولا نغفل أيضا أن معظم البلدان الشيوعية قد تشربت هذه الرسالة الأيدولوجية فى مسرح تقليدى إيهامى. ومن ناحية أخرى هناك بعض المسرحيات من روائع الأدب الدرامى لا تعرف التغريب وفنونه ولكنها تقدم صورا رائعة للإنسان المعذب فى عجلة الاقتصاد والمال وأحداث التاريخ المتقلبة، مثل مسرحية (النساجون) لـ (هاوبتمان). إن العملية أولا وأخيرا هى العبقرية الدرامية فى مدى استطاعة المؤلف الدرامى مستخدما هذه أو تلك من مجموعات التقاليد والأصول المسرحية أن ينفذ إلى الموقف الإنسانى.

إلى جانب ذلك فقد "حظى المسرح الملحمى بتقدير كبير فى الوطن العربى، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعنى العرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريخت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه وكتبت مسرحيات تنتمى للدراما الملحمية بدرجات مختلفة مثل مسرحيات (آه يا ليل يا قمر) للكاتب (نجيب سرور)، و(الزير سالم) للكاتب (الفريد فرج)، و(بلدى يا بلدى) للكاتب (رشاد رشدى)، (ليلة مصرع جيفارا) للكاتب (ميخائيل رومان)".

لم يتوقف المد البريختى إلى الوقف الحاضر، لقد أصبحت الصيغة الفنية البريختية التى تأسست على مبدأ التغريب وشملت النص وكل مفردات العرض، أحد المناهج الهامة فى تاريخ المسرح. إنها الوسيلة الأكثر تأثيرا فى عملية التغيير مهما كانت أبعاده فلا يقصد بالتغيير هنا التغيير السياسى فقط بل التغيير فى شتى نواحى الحياة.

المحور الثانى: مصير أعمال بريخت الماركسية:

حالة (بريخت) بين الشرق الشيوعى والغرب الرأسمالى حالة عجيبة، فالمضمون الفكرى الماركسى لنصوص (بريخت) المؤلفة جعلته موضع ريبة وشك فى الغرب إلا أن شهرته الفنية والسياسية هى التى فتحت له معظم الأبواب. ولم يتمتع أحد من كتاب الكتلة الشرقية بما تمتع به بريخت أدبيا وسياسيا فى الغرب.

"كانت بعض المسارح الأمريكية العمالية تقدم عروضا مسرحية يشترك فيها العمال أنفسهم كممثلين منذ عام ١٩٢٦، وحاولت هذه المسارح أن تضع طبقة فى مواجهة طبقة أخرى، وفى العام ١٩٤١ وصل (بريخت) لهوليوود وفى العام ١٩٤٢ إلى ١٩٤٥ كان (بريخت) قد كتب بعض المسرحيات الهامة منها رائعته (دائرة الطباشير القوقازية). وحتى الخمسينيات لم يحقق (بريخت) نجاحا ملموسا فى أمريكا لأن الشيوعية كانت تهمة فى أمريكا حيث تزعم السناتور (ماكارثى) حركة قوية مناهضة للشيوعية امتدت منذ العام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٥٤، ولكن بعدها توالت عروض عديدة لمسرحيات (بريخت) ولم تفتح القارة الأمريكية أبوابها على مصراعيها لبريخت إلا عام ١٩٦٥ بعد عرض (دائرة الطباشير) وتوالت العروض تباعا.

من العسير القول أن (بريخت) قد مارس تأثيرا طاغيا على الدراما الأمريكية فالدراما الأمريكية متعددة الاتجاهات والنزعات متباينة المصادر والجذور وهو ما يميز طبيعة الشعب الأمريكى المتباين فى اتجاهاته فتم الترحيب بمسرحيات (بريخت) بحيث يصبح مع قوة تأثيره واحدا من مؤثرات أخرى قوية لا حصر لها".

"حتى العام ١٩٥٦ كانت السياسة فى المسرح الإنجليزى تشكل تيارا صغيرا فى بحر زاخر، فى هذا العام شاهدت لندن أول زيارة لفرقة (بريخت) المسرحية (الانسامبل) حيث عرض مسرحية (الأم شجاعة) ومسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) و(طبول فى الليل).

من العسير حصر مظاهر التأثير البريختى الواسع فى المسرح الإنجليزى ولكن المؤكد هو وجوده بشكل واضح وملموس، حتى أن (بريخت) قد أصبح أكثر جاذبية لجمهور المسرح الإنجليزى فى الستينيات لدرجة أنه شاع القول بأنه قد يحل محل (شكسبير) كطوطم مسرحى. لقد تأثر الإخراج الإنجليزى ببريخت أكثر من مؤلفاته واكتسبت التقنيات البريختية شعبية واسعة النطاق فى انجلترا".

لقد رأى المسرح الإنجليزى فى هذا المسرح أداة للتجديد الفنى أما عن نصوص (بريخت) المؤلفة فكانت أحيانا مصدرا للإزعاج فكان على المسرح الإنجليزى أن يلتقط كل ما هو جديد وإهمال كل ما هو ستالينى صرف أى حذف ما هو متعلق بالشيوعية دون تأثير على السياق العام. "ففى مسرحية (دائرة الطباشير) عندما تعرض فى الغرب الرأسمالى يتم حذف البرولوج الذى يعرض للمبدأ الماركسى دون أن يؤثر ذلك على المسرحية.

لقد وصل (بريخت) إلى الغرب المعارض للشيوعية كما يصل الشئ إلى فراغ دون مقاومة لأنه قدم مؤلفات تحمل بعض السمات الآدمية حيث ندين له بالتركيز الكامل على مشاكل الأخلاقيات والمجتمع إذا ما تغاضينا قليلا عن ماركسيته المباشرة أحيانا. لقد أخطأ العديد من النقاد حين اقتربوا من (بريخت) على أساس أنه بالدرجة الأولى شيوعى ففى عصرنا الحاضر أصبحت هذه المسرحيات ميكانيكية بحيث ينبغى أن تظل آدمية".

"وكثير من الأعمال المسرحية فى أوروبا وأمريكا وآسيا ينطبق عليها ما ينطبق على كتابات (بريخت) من المقاييس التى تؤهلها على الوقوف على ضفة اليسار، إذا فهمنا معنى التأكيد على الحرية الإنسانية، ورفض الاستغلال، والإلحاح على قدرة الإنسان على صنع أقداره بيده، وإبراز المغزى التقدمى الذى ينطوى عليه الكفاح الإنسانى فى سائر المجالات المادية والروحية.

وبعبارة أخرى أنه يمكن الأخذ بأعمال (بريخت) فى أجواء غير ماركسية فهى تعبر عن الجوانب الإيجابية فى المجتمع البشرى بهدف تأكيدها وإبرازها أو الجوانب السلبية بهدف فضحها وكشفها، ووضعها موضع الأمراض العضوية المزمنة أمام مشرط الجراح.. من هذه الزاوية نستطيع أن نجد كثيرا من الأعمال تقدم هذا المعنى. فأعمال (بريخت) المسرحية تنطوى على ما يمكن أن تنطوى عليه الأعمال الفنية الأخرى من قيم تضعها فى هذه الفئة".

إن مسرح (بريخت) يركز على علاقات البشر ليثير عملية التفكير لدى المتلقى كى يكتشف التناقض القائم فى المجتمع. فمسرح (بريخت)

موجه للطبيعة والعمل والعنصرية والتاريخ والحرب والاستلاب. ولاسيما أن كثير من موضوعات (بريخت) مقتبسة من التراث. فمسرحية (الأم شجاعة) هى صورة توضيحية لويلات الحروب، وكانت مسرحية (الاستثناء والقاعدة) لفضح السياسات الرجعية والتنبيه من مخاطر الفاشية والصراعات الطبقية، وجاءت مسرحية (طبول فى الليل) لتقف أمام الفجوة الطبقية ومعاناة البشر أما مسرحية (أوبرا الثلاث قروش) فهى تحدثنا عن الفساد واللصوصية. "ومسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) نفسها حينما عرضت على مسرح الحمرا فى دمشق– سوريا كان التركيز على مقولة النص الذى يتناول قضايا الحرب، والحب، والكراهية، والفساد مع العدل، والحق مع الباطل، والحرب الطاحنة، والمأساة المتواصلة، والأزمة المستمرة".

"مسرح (بريخت) هو أيضا مسرح الوعى لا الفعل. مسرح التساؤل لا الحل فجميع مسرحيات (بريخت) تتضمن دعوة المشاهد إلى البحث عن المخرج. لقد حاول (بريخت) أن يقدم فى مسرحه وجهة نظر عن العالم، ما قدمه هو الشك فى الآلهة الذين هم من صنع البشر. والشك فى الأحكام التى هى من صنع البشر. وفى كل ما قيل للإنسان أن يقبله. لقد استخدم (بريخت) مسرحه كمختبر فقام بالتجريب، وقد استكشف السلوك الإنسانى، والمواقف الإنسانية، والضعف الإنسانى، وكل ما يمت للإنسان بصلة. وبحث فيه وعراه تماما أمام الجمهور الذى كان غالبا يرفض أن يميز صورته بكل هذا الفضح".

فيستفز المتلقى لتغيير تلك الصورة وذلك الواقع فيصبح المسرح أداة للتنوير والتغيير. "إن مؤلفات بريخت المسرحية تكشف للمتفرج تناقضات ومشكلات المجتمع لكن ليس هناك ما يدفع الجمهور نحو إجابة ماركس

لهذا السؤال أو المشكلة فلم يقوم الكورس أو الشخصيات بتقديم حلولا ماركسية. فبريخت لم يمارس الدعاية الصريحة فى مسرحه وبذلك ظلت أعمال (بريخت) المسرحية علامة مضيئة فى سفر المسرح العالمى وهى أعمال خالدة وراقية".

وقد خلصت الباحثة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- كانت الماركسية هى الحل الأمثل لشعوب عانت من الحروب والتدهور الاقتصادى ولكن قامت الأنظمة السياسية بتطبيقها بشكل متعسف ساهم إلى حد كبير فى انهيارها.
- اعتنق بريخت الماركسية فى ذاتها ورفض أشكال تطبيقها المتعسف فى الدول الشيوعية. ومن ثم ابتدع صيغة فنية جديدة تساعده على نشر الفكر الماركسى وإشعال الفكر الثورى.
- رغم اختلاف الإيدولوجيات فى العالم فى تلك الفترة، ورغم مرور الأزمنة إلا أن الصيغة الفنية البريختية فى النص والعرض ظلت علامة فى الفن المسرحية حيث أنه بانفصالها عن الماركسية لا يؤثر ذلك فى قوام النظرية البريختية بل أنها النظرية الأكثر تأثيرا فى المشاهد بغية إحداث التحريض أو التغيير فى كافة نواحى الحياة.
- تظل قضية النصوص المسرحية البريختية محل تساؤل فالمضمون الفكرى الذى قدمه بريخت كان من إيمانه بالفكر الماركسى. ورغم ذلك تبنى الغرب الرأسمالى المسرح البريختى إما لديمقراطيته وتنوع ثقافاته (أمريكا) أو باستبعاد الجمل الماركسية المباشرة (انجلترا) أو إيمانا بأن المسرحية البريختية المؤلفة تحمل فى طياتها حلولا لتحقيق الحرية الإنسانية فالكثير من المعانى اليسارية إنسانية فى ذاتها ومن ثم

تتحدى مسرحيات بريخت الأزمنة والأيدولوجيات إلى جانب أن مسرحيات (بريخت) نفسها لم تكن تحمل حلولا ماركسية صريحة بل إنها كانت تحفز المتفرج للوصول إلى الحل.

- لقد أثبتت نظرية بريخت قدرتها على الاستفزاز والتحريض والإثارة والتغيير وهو ما يحتاجه عالمنا العربى المعاصر لتقديم ألوان مسرحية تعليمية توجهه للبناء والتطوير والتنمية.

المراجع:

- إبراهيم حمادة (١٩٦٨). "مفهوم التغريب فى مسرح بريخت". مجلة المسرح. العدد ٥٧. سبتمبر.
- إبراهيم حمادة. "فى المسرح الأوروبى الحديث". القاهرة: سلسلة أقرأ.
- أحمد عثمان (١٩٩٢). "قناع البريختية والشيوعية". القاهرة: ايجيبتوس للنشر والتوزيع.
- أدب فن. مجلة ثقافية الكترونية www.adabfan.com.
- أمير اسكندر (١٩٩٦). "المسرح المصرى فى شهر". مجلة المسرح، العدد ٥٩، فبراير.
- جريدة الزمان، عربية دولية مستقلة. تكنيك بريخت فى المسرح الملحمى www.azzaman.com.
- جريدة الشرق الأوسط يناير ٢٠١٥ www.aawsat.com.
- حياة جاسم محمد (١٩٨٤). "الدراما الملحمية فى مصر". مجلة عالم الفكر، المجلد ١٥. العدد ١.
- سعد أردش. "المخرج فى المسرح المعاصر". القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- السيد أحمد عوض الناظر (د.ت). مشاهداتى ثلاث سنوات فى روسيا السوفيتية.
- سيدنى هوك (١٩٨٦). "التراث الغامض (ماركس والماركسيون)". ترجمة: سيد كامل زهران. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الوهاب المسيرى. اليهود واليهودية والصهيونية. المجلد الأول. الاغتراب www.elmessiri.com.
- فردريك أوين. "برتولد بريخت (حياته– فنه– عصره)". ترجمة: إبراهيم العريس. دار ابن خلدون.
- فلاديمير تيسمانيانو (١٩٩٦). "تاريخ أوروبا الشرقية". ترجمة: أمل رواش. إصدارات الهيئة.

- مجلة حركة مصر المدنية- الفرق بين الاشتراكية والشيوعية www.civicegypt.org
- محمد زكى العشماوى. "المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة". دار النهضة العربية.
- مدونات إيلاف. بشرى الصالح www.elaphblog.com.
- منتدى الساحة العمانية www.Omano.net.
- موقع الباحثون. العدد ٦٨ (المسرح البريختى والتغريب) www.albahethon.com.
- ميخائيل جورباتشوف. "البيورسترويكا". ترجمة: حمدى عبد الجواد. دار الشروق.
- نهاد صليحة (١٩٩٧). "التيارات المسرحية المعاصرة". الهيئة المصرية العامة للكتاب.