المسرح الديالكتيكي في مسرحية "براكسا" لتوفيق الحكيم

بين كوميديا أريستوفانيس وتغريب برخت

"دراسة تحليلية"

إعـداد

دكتورة

مريم محمود محمد الحسيني

مدرس الأدب العربي الحديث- كلية التربية

جامعة الإسكندرية- جمهورية مصر العربية

١٤٤٤ هـ- ٢٠٢٣م

المسرح الديالكتيكي في مسرحية "براكسا" لتوفيق الحكيم بين كوميديا أريستوفانيس وتغريب بريخت -"دراسة تحليلية"

مريم محمود محمد الحسيني

مدرس الأدب العربي الحديث، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني:

mariamalhossieny@yahoo.com

الملخص:

تتحدد فكرة البحث- وعنوانه" المسرح الديالكتيكي في مسرحية "براكسا" لتوفيق الحكيم بين كوميديا أريستوفانيس وتغريب بريخت "-في ملامح الملحمية وآليات التغريب وفلسفته في مسرحية براكسا لتوفيق الحكيم استثمارًا لالتقائها والكوميديا القديمة المعروفة بكوميديا أريستوفانيس، والمسرح الملحمي بفكرة التغريب عند بريخت، واتصالاً كذلك بالمسرح السياسي، وتخلقه من رحم الواقع المجتمعي، الذي كان موضع عناية من أريستوفان، بريخت، ثم الحكيم.

وتمثل مسرحية "براكسا/ مشكلة الحكم" لتوفيق الحكيم مشروعًا فكريًّا قصد إلىٰ تعبئة الوعي الجماهيري، وتشكيل رؤية للنظام الحاكم بتصوير الأيديولوجيات المختلفة لكل نظام من أنظمة الحكم الثلاثة (الديمقراطي، والتوتاليتاري، والملكي)، واعتمد هذا المشروع البناء الأريستوفاني، وملامح الملحمية، والتغريب عند كليهما؛ مقوماتٍ فنيةً ووسيلةً للديالكتيك بوصفه الرؤية والرؤية المضادة أو وجوه الحقيقة المختلفة والمتعارضة أحيانًا، التي تشي بإمكانية للتغيير وإنتاجية القرار.

وتناول الإطار النظري للدراسة ملامح الملحمية ووسائل التغريب في كوميديا أريستوفانيس وملحمية بريخت، وما كان من اتصال كلا الفنين بالرؤية السياسية. ثم

قسمتُ الدراسة علىٰ مبحثين؛ يختص المبحث الأول بمشكلة الحكم وأنظمته في مسرحنا العربي من خلال قراءة سريعة للمسرحية الساسية التي عرضت لهذا الجانب، يعقبها طرح للرؤية الأيديولوجية للحكيم من خلال مسرحية براكسا ومقالاته السياسية. أما المبحث الآخر فيشتمل علىٰ محاور أربعة؛ هي: براكسا بين تاريخية أريستوفان وتأريخية بريخت، والشخصية الملحمية-النموذج المغرَّب، والديالكتيك وإمكانات الصوت المسرحي، والبناء الدرامي لبراكسا بين كوميديا أريستوفانيس وتغريبية بريخت.

وعلىٰ الرغم من أن إثبات الدراسة فرضياتها -وهي تعيين الرؤية الشاملة لمسرحية براكسا من خلال نقاط التقاء بينها وبين الكوميديا الأتيكية القديمة والدراما الملحمية- تُعدُّ نتيجة بحثية مرضية؛ فإن ما استوقفني من إمكانات خطاب مسرحي رائد- مر عليه قرابة القرن من الزمان، وخضع لغير قليل من دراسات نقدية لنقاد أول-حريٌّ بأن يجعل أهم نتائج هذه الدراسة ما أُوصِي به من فتح الباب علىٰ مصراعيه لنقد النقد، فتخضع الدراسات النقدية الأُول لإعادة النظر، في الوقت الذي تقام فيه دراسات منهجية علىٰ ما عرضت له سابقًا من أعمال أدبية؛ حيث لا شك لدي أن في الخطاب الأدبي -بواكيره- ما يستأهل العمل علىٰ استنطاقه من جديد من بعد حصيلة معرفية مضافة، وخطىٰ منهجية أكثر تحديدًا.

الكلمات المفتاحية :

براكسا-توفيق الحكيم- التغريب-الدراما- الديالكتيك- كوميديا أريستوفانيس- المسرح الملحمي.

The Dialectical Theatre in Al-Hakim's "Praxa": Between Attic Comedy and Epic Drama "An analytical study"

Mariam Mahmoud Muhammad Al-Hossieny
Lecturer of Modern Arabic Literature, Faculty of Education, Alexandria University, Egypt
Email: mariamalhossieny@yahoo.com

Abstract

The study in "Praxa/The Problem of Ruling" by Tawfiq al-Hakim has found an intellectual project aimed at mobilizing public awareness and forming a vision of the ruling system by depicting the different ideologies of each of the three systems of government (the democratic, the totalitarian and the monarchical).The theoretical framework of the study deals with the features of the epic theory and the means of alienation in the comedy of Aristophanes and the epic of Brecht, and the connection of both arts with the political vision. The study, then, is divided into two sections,in the first section the researcher introduces the problem of rulin (governance) and its systems in EGYPT through the views of Al-Hakim, which he has put forward in a considerable number of his political articles. The other explore the features of epic/dialectical theatre, it is divided into three axes, These are: Praxa between the historicism of Aristophanes and the historiography of Brecht, the alienated character (i.e., actors coming out of character to alienate the audience), the dramatic construction of Praxa between the comedy of Aristophanes and the alienation of Brecht.

Although proving the study's hypotheses–including the identification of the comprehensive vision of Praxa's play through finding points of convergence between it and the ancient attic comedy and the epic drama– is a satisfactory research result. Nevertheless, the potential of a pioneering theatrical discourse that has been for almost a century, and

has undergone not a few critical studies by the first-time critics should be necessary to make the most important results of this study. Therefore, the researcher recommends opening the door of investigation wide to criticize the criticism (i.e., the critique of criticism or the critic criticised), so the initial-primary critical studies are subject to reconsideration and reviewing. At the same time, systematic studies are being conducted on the previously presented literary works, as the researcher has no doubt that in the literary discourse–in its beginnings–what deserves to be re-explored after an added knowledge output, and more specific methodological steps.

Key words: Epic theater-Braksa -Dialectic- comedy of Aristophanes- alienation of Brecht.

الإطار النظري:

ارتبط فن المسرح بالقضايا الكبرىٰ قصد تحفيز إرادة التغيير بوصفها غاية المسرح الجاد ومنتوج وظائفيته، فـــ"العمل المسرحي هو أن نغير تغييرًا كاملاً أو لا نكون" (إرنست توللر). وتوسَل الفن المسرحي غير آلية في إطار مساعيه التنويرية وغاياته الكبرىٰ، فكان الديالكتيك[1] في المسرحية الحاملة لقضية الوجودية -دراما اجتماعية أو قيمًا أخلاقية- ركيزة أساسية لمستهدفها المتمثل في الرؤية الناقدة وما يستتبعها من فعل التغيير وإنتاجية القرار، وكانت رؤية الفن المسرح -علىٰ مر العصور- للإنسان والمجتمع والسياسة شاهدةً علىٰ قدرة هذا الفن علىٰ صياغة فرضية ذهنية وطرحها للمناقشة والاختيار والحكم عليها[2].

---

(١) **الديالكتيك**: تعني بالمعنىٰ التربوي التعليم بالحوار، ومن استخداماتها قديمًا: فن المحاورة والمساجلة. لكن هذه المفردة ومع النقاد المحدثين أخذت مفهومًا محددًا متطورًا لشكل محدد من الحوار والتفكير، فدلت بشكل عام علىٰ حركة الفكر الذي ينتقل من الحسيّات إلىٰ الأفكار". خليل أحمد خليل، موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات بيروت، باري، الطبعة الثانية ،٢٠٠١م، ص ٢٧٣-٢٧٥. و**الديالكتيك dialectic كما هو عند بريخت**: الجدل الذي يضع التناقض والصدام في جوهر الظواهر كجزء أساسي منها بل في أساس طبيعتها. عبدالوهاب الكيالي، موسوعة السياسة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،١٩٩٤م ، ج٣، ص ٦٢٦

(٢) اشتغلت بعض الأعمال النقدية الغربية بالتحليل الاجتماعي والسياسي للمسرح الإغريقي؛ فأبرزت الصراع الاجتماعي في مسرح سوفوكليس، والطبقي في مسرح إسخيلوس ويوبيبدس، وكان ذلك ارتباطًا بتشكل الحزبين الأرستقراطي والديمقراطي في أثينا ، كذا الوظيفة الاجتماعية والسياسية في المسرح الإليزابيثي، وبشكل خاص في مسرح شكسبير بما حمله من أبعاد سياسية لمرحلة تاريخية شهدت انهيار المجتمع الإقطاعي، وسطوع نجم

وإن الرؤية الناقدة المتتبعة للنقيصة، الكاشفة للعيب قصد تصحيح اعوجاجه؛ غير مستحدثة في المسرح الحديث اتجاهاته التجريبية، وإنما هي ضاربة بجذورها في الأصول الأولىٰ للفن الدرامي، ناهلة من أصفىٰ منابعه، وأكثرها تدفقًا؛ فالكوميديا الأتيكية القديمة موضوعها المجتمع علاقاته والسياسة إشكالاتها، حيث "كان علىٰ الشاعر الكوميدي-السياسي-أن يكون متجاوبًا مع الأحداث المعاصرة.. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية وآثار الحروب والهزيمة وحركات التغيير الاجتماعي والفكري ومشكلة الزعامة السياسية"(١) . والكوميديا في ذلك موضوع جاد وإن توسلت السخرية والضحك؛ فما السخرية إلا فضحٌ ونقدٌ وتقويمٌ؛ وذلك لطبيعتها المفارقة للواقع إلىٰ المأمول، أو للإيهام إلىٰ

الرأسمالية، كما في تحليل جورج لوكاتش للملك لير، وإيروين بيسكاتور -رائد المسرح السياسي- في استبصاره أيديولوجية شكبير في جمهوريته حينًا واشتراكيته حينًا آخر في غير عمل مسرحي تتشكل رؤيته السياسية من طيات رسالته الفكرية؛ كما في الملك لير-كما ذكرنا- ، وماكبث وهاملت، يوليوس قيصر، كوريولينوس... واستمرت الرؤية الأيديولوجية نواة بنائية للمسرح في عصر النهضة في أوربا حيث امتزجت التراجيديا والكوميديا في العمل المسرحي لتصوير ما حدث من اختلاط الأشراف والعامة في المجتمع آنذاك؛ إيذانًا بانتهاء النظام الإقطاعي والرأسمالي، حتىٰ إذا نشبت الحرب العالمية الأولىٰ استوىٰ المسرح السياسي علىٰ عوده في ألمانيا علىٰ يد بيسكاتور وبريشت، ومنها إلىٰ أمريكا، ثم العالم العربي، فإذا به قوامٌ فنيّ مائزٌ بذاته بما يحمله من قضايا سياسية، مختلفة أدوات تشكلها. ينظر: أمين العيوطي، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،مج١٤، ع٤، ١٩٨٤م، ص:٧٩-٨٢

(١) أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت، ص: ٣٣٦

الحقيقة، وهي في هذه وتلك محكومة بقصدية سياسية وأيديولوجية؛ فثمة رسالة لها مقصود تمريرها عبر طرح منهجي لوجهات نظر متقابلة، من خلال معانٍ ثوانٍ مندسة بين الكلمات، فلا هزل إلا لجد، ولا نقض إلا لغزل، أو هدم إلا لبناء.

وتلتقي الكوميديا الأتيكية القديمة (كوميديا أريستوفانيس) (*) والدراما الملحمية في فكرتيهما المتحددة بالوجود الاجتماعي، فـــ" كوميديات

(*) أريستوفان(٤٤٤ ق.م-٣٨٥ ق.م) شاعر الكوميديا القديمة، سميت الكوميديا القديمة باسمه (كوميديا أريستوفانيس)، وقد استهدف بمسرحياته الكوميدية العيب المجتمعي والسياسي؛ فحملت مسرحياته رسالة إصلاحية بمساعٍ تنويرية. وكان فيها يجسد حاضرَه، حيث كانت الشخصيات في مسرحيات أريستوفانيس حية وحقيقية من العصر الذي يحيا فيه، يخضعها أريستوفان للنقد والتمحيص بأسلوب هزلي ساخر، ومعالجات تتسم بالجدة والابتكار، ، وعلىٰ الرغم من غزارة إنتاج أريستوفان؛ فإنه لم يصلنا من مسرحياته إلا إحدىٰ عشرة مسرحية، هي: مسرحية المشتركون في الوليمة(٤٢٧ق.م) ويتناول فيها أنظمة التعليم والطرق التربوية وتدنيها في عصره، ومسرحية البابليون (٤٢٦ق.م) ويسلط فيها ألسنة حداد من النقد الساخر علىٰ أحد زعماء عصره، ومسرحية أخارنيس(٤٢٥ق.م) و تدور أحداثها حول اتفاقية يعقدها فلاح أتيكي مع نفر من أهل إسبرطة أثناء الحرب البلونيزية، ومسرحية الفرسان (٤٢٤ق.م) ويهاجم فيها أحد الزعماء من أنصار السياسة الإمبريالية، ومسرحية السحب: وتدور حول موضوع صراع الأجيال والقديم والمحدث، ومسرحية الزنابير (٤٢٢ق.م) ويعالج فيها التناقض الفكري والتربوي بين الأب وابنه أو بين القديم والجديد عامة، ومسرحية السلام (٤٢١ق.م) ويوظف فيها الرمز توظيفًا مبدعًا، حيث يصعد الإنسان إلىٰ السماء علىٰ ظهر خنفساء ضخمة من أجل إعادة السلام للبشرية، ومسرحية الطيور(٤١٤) التي يعتمد فيها علىٰ الرمز كذلك، حيث تؤسس الطيور مملكة بين السماء والأرض، وتجبر الإنسان والآلهة علىٰ الكف الحروب والصراعات بعد أن ضاقت ذرعًا بويلاتها، ومسرحية ليسيستراتي (٤١٤ق.م) وهي أعظم مسرحيات أرستوفانيس، ويعالج

أرستوفانيس تقيم علاقة وطيدة مع الواقع؛ لأن الأشخاص الذين تقدمهم ويظهرون علىٰ خشبة المسرح، ليسوا شخصيات مجردة، وإنما هي شخصيات أكثر تحديدًا وخصوصية ونعرفهم، سواء كانوا رجال دولة أو فلاسفة أو شعراء"[1]، كذلك

فيها موضوع الحرب والجنس، حيث تنجح النساء في إنهاء الحروب، ومسرحية برلمان النساء (٣٩٣ق.م) وتدور أحداثها حول خطة براكسا التي تلتقي بجمع من النساء ارتدين ثياب أزواجهن وأعددن خطتهن للاستيلاء علىٰ الحكم، فتلقي براكسا بين أياديهن خطبة عصماء عن برنامجها الإصلاحي، ثم يذهبن إلىٰ مجلس الدولة لتُختار براكسا رئيسة للحكومة. ينظر: أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، من ص: ٣٤٢- ٣٥٤، وينظر كذلك: دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، ترجمة عطية العقاد، مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٤٤، مارس ١٩٩٩م، ص: ٩٢. والحديث عن الكوميديا القديمة حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح، لأنه فيما عدا الإحدىٰ عشرة مسرحية التي وصلت إلينا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شيء يذكر سوىٰ شذرات متناثرة (أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، ص: ٣٣٥) ويعلل فريدريش دورنيمات الكاتب والنقد المسرحي قلة ما وصلنا من إنتاج مسرحي لهذه الفترة باعتماد الكوميديا القديمة علىٰ الجروتسك(كل ما له تأثير غريب أو مشوه للطبيعة في الكوميديا وهو أشبه ما يكون بالكاريكاتير)الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعصرها، وارتباطها الشديد بالأحوال السياسية في عصرها، لهذه الأسباب اختفت من المسرح بما فيها من مواطن القوة. ينظر: دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، ص: ٩٧.

(١) ينظر: دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، ص: ٩٦. وجدير بالذكر ما التفت إليه دورنيمات من اختلاف بين الكوكيديا القديمة، والكوميديا الأتيكية الجديدة عند مينادر، التي لم تعد تملك هذه الأفكار المبتكرة، ولا الشخصيات المحددة المعروفة، ولم تكن لها القوة التي كانت للكوميديا القديمة في تغيير العالم بتحويله إلىٰ كوميديا. ينظر: دورينمات، ص:٩٦

الدراما الملحمية " تصوير للكون في مجموعه ومحاولة للتعبير عنه تعبيرًا شاملاً يتجاوز حدود العلاقات الفردية"[1]. أيضًا ثمة التقاء بين كوميديا أريستوفانيس والمسرح الملحمي، في كيفية معالجة القضية الوجودية بوسائل فنية، القصد منها إثارة الوعي وشحذ إرادة التغيير في المتلقي، وعلىٰ رأس تلك الوسائل المشتركة بين الفنين التبعيد أو التغريب، فأريستوفان" يصنع المسافة بينه وبين العمل الفني (التبعيد)" [2]، وكذلك في نظرية المسرح الملحمي وبشكل خاص من بعد استقرارها تيارًا مسرحيًّا عند برتولد بريخت- يمثل التغريب ملمحا جوهريًّا.. وهو ما سنأتي عليه تفصيلاً في الجزء التحليلي.

وجدير بالذكر أن جذور المسرح الملحمي ممتدة إلىٰ المسرح الشرقي القديم[3]، أما في العصر الحديث؛ فثمة أعمال بملامح ملحمية في المسرح

(١) عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د.ت، ص:٣٤

(٢) ينظر: دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، ص: ٩٨، وكذلك أشار أحمد عتمان في غير موضع إلىٰ نقاط الالتقاء بين كوميديا أريستوفانيس والنظرية الملحمية لبرتولد بريخت، وبشكل خاص فكرة التغريب وسائلها وفلسفتها المتمثلة في الحفاظ علىٰ المتلقي/ المتفرج يقظًا لتحفيز عملية الوعي واستنهاض إرادته للفعل؛ ومن ثم تحقق الإرادة المنشودة، وهي التغيير. ينظر: أحمد عتمان: قناع البريختية دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلىٰ فروعه العصرية، مجلة فصول،المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢م، وأيضا: للكاتب نفسه، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، ص: ٣٤١

(٣) ثمة ملامح للملحمية في المسرحيات الدينية في العصور الوسطىٰ فيما عرف بتمثيليات الأسرار، وفي العصر الإليزابيثي في مسرحية ترويض النمرة لشكسبير. ينظر تفصيلا: أحمد عتمان، قناع البريختية دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلىٰ فروعه العصرية، مجلة فصول،المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢م.

الرومانتيكي، وعند بعض أصحاب المذهب الطبيعي، وكذلك عند التعبيريين[١]، لتستقر الرؤية الملحمية ببسكاتور في كتابه "المسرح السياسي"، ومن خلال مسرحه البروليتاري، وتبلغ ذروة نضجها علىٰ يد برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)[*٢] ، حيث ظهر بألمانيا في العقد الثاني من القرن العشرين -وفي إطار

(١) ظهرت ملامح ملحمية عند لودفيج تيك(١٧٧٣-١٨٥٣) في مسرحيته " القط ذو الحذاء"، وبوشنر(١٨١٣-١٨٣٧) في مسرحياته "موت دانتون(١٨٣٥)،و"ليونس ولينا"، و " فويسك " ١٨٣٩، وكذلك في مسرح إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦) رغم اتجاهه الواقعي، ومسرح تشيكوف (١٨٦٠-١٩٠٤) وبشكل خاص مسرحية الخال فانيا، أيضًا عند روبرت موزيل (١٨٨٢-١٩٤٢) في مسرحيته "المتحمسون"، وهاوبتمان (١٨٦٢-١٩٤٦) في مسرحيتيه" ميخائيل كرامر"، و"قبل شروق الشمس"، وفرانك فيديكند(١٨٦٤-١٩١٨) في مسرحيتيه "صحوة الربيع"، و"شراب الحب"، وعند استرندبرج (١٨٤٩-١٩١٢) في مسرحيات الفصل الواحد، وبيراندللو(١٨٦٧-١٩٣٦) ومسرحيات "كل علىٰ طريقته"، "هنري الرابع"، "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"،" الليلة نرتجل التمثيل" ينظر تفصيلاً: عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، من ص٧-٣١.

(*) برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦) أحد أقطاب المسرح الجديد في القرن العشرين، يقوم فنه المسرحي علي كسر القاعدة الأساسية للمسرح التقليدي، وهي التعاطف بين الجمهور والممثلين؛ لتحكم بموضوعية علىٰ ما تراه أمامك، وتتدبر ما رأيته وتحاول أن تغيره. والمسرح عند بريخت أداة للتعليم، ومعظم مسرحياته التي تبلورت فيها نظريته مسرحيات تعليمية توعوية صرفة. درس بريخت تعاليم كارل ماركس وآراءه، وحاول أن يجسد فكرة التغيير الاجتماعي في أعماله، وأن يدفع بمشاهديه لتغيير حياتهم. ومن أشهر أعمال بريخت: جاليليو، الأم شجاعة، دائرة الطباشير القوقازية، الاستثناء والقاعدة، طبول في الليل، أوبرا بثلاثة قروش. (الترجمة من مقدمة نهاد صليحة لبرتولد بريخت في مقدمة كتابه" الأورجانون الصغير"، ينظر: برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، بريخت في المسرح الملحمي ترجمة وتقديم: فاروق عبد الوهاب، نهاد صليحة سلسلة المسرح مركز الشارقة للإبداع الفكري، دار الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د.ت، ص:١٧-١٨

التجريب المسرحي- ما يسمىٰ بالمسرح الملحمي أو المسرح الديالكتيكي أو المسرح البريختي، وذلك بأثر من الفلسفة الماركسية وفكرها الاشتراكي(١)، حيث كانت المرعىٰ للمسرح السياسي بأشكاله المختلفة، وخدمة لأفكارها، ومن عباءتها خرجت النظرية البريختية الماركسية متكئة علىٰ مبدأ محاولة هدم الفكر السائد والدعوة إلىٰ فكر جديد(٢).

ومن هنا كان الالتزام المسرحي بمساعيه الإصلاحية في إطار النظرية الملحمية؛ تحدوه رؤية شاملة تتسع لجوانب الفكر المختلفة باختلاف الإنسان والظروف والملابسات والوضع التاريخي والحالة النفسية وغيرها من الرؤىٰ التي نشترك

(١) ظهرت بدايات الفلسفة الماركسية في الأربعينيات من القرن التاسع عشر علىٰ يد المفكر السياسي الألماني كارل ماركس "١٨١٨-١٨٨٣" وزميله المفكر وعالم الطبيعيات فريدريش إنجلز "١٨٢٠ -١٨٩٥. وتقوم الماركسية علىٰ أسس ثلاثة: المادية الجدلية، والمادية التاريخية، والاشتراكية العلمية. والفلسفة الماركسية شكل من أشكال الوعي الاجتماعي شأنها في ذلك شأن الأيديولوجية السياسية والعلوم والفنون والأخلاق. والمقصود بالوعي الاجتماعي هنا هو وعي الناس بكيانهم الاجتماعي الخاص وبالواقع المحيط بهم، ذلك الوعي الذي تتحدد أشكاله بمدىٰ ثراء العالم ذاته أي: الطبيعة والمجتمع. يُنظر محمد محمود ربيع، مناهج البحث في العلوم السياسية، الناشر: مكتبة الفلاح، الكويت الطبعة: الثانية ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م- ص١٢١. وقد تصاحبت الفلسفة الماركسية والثورة الاشتراكية، وحملت الفكر الاشتراكي ونافحت عنه، بوصف الاشتراكية نظامًا اجتماعيًا لا يقوم علىٰ المصالح الفردية علىٰ الصعيد الاقتصادي بل المصلحة الجماعية لتحقيق قيم العدل والمساواة والتطور الكامل للشخصية البشرية. يُنظر خليل أحمد خليل، موسوعة لالاند الفلسفية، منشورات عويدات بيروت، باريس، الطبعة الثانية ،٢٠٠١م، ص ١٣٠١.

(٢) ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ص: ١٩٠

ونختلف فيها مع الآخر،" فصورة العالم أو الرؤية الكونية أو الأيديولوجية أو ما شئنا من أسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التي أصبحت طابع العصر الحديث. فالإنسان الحديث- كما يقول هيدجر- يتصور صورة عن العالم أو عن الوجود، وهو حين يتصور هذه الصورة إنما يضع نفسه فيها أو يعرض نفسه ضمن المشهد الذي يصوره ويتصوره"(١).

وفي إطار من رؤية التغيير تحددت أدوات فنية شكلت ملامح المسرح الملحمي؛ علىٰ رأسها الجدل والقياس المنطقي والتقييم العقلي الذي لا يكون إلا بطرح رؤىٰ مختلفة للشيء نفسه. ومن هذا المنطلق (الجدل وبناء التناقض وقابلية التغيير) عدل بريخت عن اصطلاح المسرح الملحمي- الذي كان مشابهًا سمات الملحمة من حيث الطابع الشمولي والحدث المكتمل في بعده التاريخي والامتداد في الزمان والمكان فضلًا عن السرد القصصي- إلىٰ المسرح الديالكتيكي(٢).

---

(١)نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، ص:٣٣

(٢) ذكر بريخت أن "اصطلاح المسرح الملحمي مغرق في الشكلية لدرجة لم يعد معها صالحًا للمسرح المتصور، الذي يعتبر لدرجة ما موجودًا. ويعتبر المسرح الملحمي مقدمة منطقية للتأملات المقترحة، ومع ذلك فالمسرح الملحمي بذاته لم يكتشف بعد إمكانات الخلق والقدرات علىٰ التغيير، هذه القدرات الكامنة في المجتمع، التي تشكل المصادر الأساسية للمتعة؛ لهذا نجد اصطلاح "المسرح الملحمي غير كاف" برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ت، ص:٢٦٧. وصرح بريخت في موضع آخر من كتابه باختياره لمصطلح المسرح الديالكتيكي بديلًا لسابقه الملحمي معللًا ذلك بأن المسرح الملحمي...لم يكن أبدًا غريبًا علىٰ الديالكتيك، هذا بينما لا يستطيع المسرح الديالكتيكي الاستغناء عن العنصر الملحمي. برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص:٣٣٢.. ويجدر أن ننوه هنا أن الديالكتيك في المسرح الملحمي يرتبط برؤية التغيير بقناعاتها بنقصان الأشياء وتناقضها، وهو في ذلك يقابل النظرة التنورالية السائدة عند الرومانتيكيين، التي تصور الطبيعة البشرية في ثباتها، مع الإيمان بعدم قابليتها للتحول. ينظر: برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص:٧١

وتتسلط علىٰ ملامح المسرح الملحمي وسيلة التغريب(١)، وهي في أصل معناها إظهار المألوف مغرَّبًا، وبالرغم من أن المصطلح اقترن بالمسرح البريختىٰ – حتىٰ أن من أسماء مسرحه "مسرح التغريب" –فإن أصوله تُرَدُّ إلىٰ المسرح الكلاسيكي ومسرح العصور الوسطىٰ، وهو ما ذكره بريخت نفسه في كتابه" الأورجانون الصغير" –الذي ضمنه ملامح نظريته الملحمية– حيث عرض لنماذج من المسرح الشرقي والغربي– قديمًا وحديثًا – لجأت إلىٰ وسيلة التغريب(٢). فيقول محددًا ماهيتها ووظيفتها في النص" ذلك النوع من التمثيل.. كان يقوم علىٰ أساس تكنيكي (يجعل الأشياء المألوفة تبدو غريبة) .. يعرف باسم وسيلة التغريب، وتمثيل كهذا يؤدي إلىٰ خلق تلك المسافة سوف يسمح بالتعرف علىٰ موضوعه كما يجعله غريبًا غير مألوف لدىٰ النظارة"(٣). ويقارن بين الهدف من وسيلة التغريب في المسرح القديم والحديث، ومسرحه، فيقول" كان المسرح الكلاسيكي ومسرح العصور الوسطىٰ يضفي علىٰ شخصياته نوعًا من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الأسيوية حتىٰ اليوم وسائل تغريب تعتمد

(١) توصل بريخت إلىٰ مفهوم قريب من الشكليين الروس، وذلك بالبحث عن تعديل لدور المشاهد وتنشيط إدراكه، فعنده عملية إعادة إنتاج مسافة "تماسف/ تغريب" هي بالتأكيد إعادة تكوين تسمح بالتعرف علىٰ الموضوع المنتج، وفي الوقت نفسه تجعله فريدًا ومغايرًا للمألوف. والتماسف (التغريب) عند بريخت ليس فعلاً جماليًا فقط ، بل هو سياسي أيضًا. وتأثيره لا يتعلق بإدراك جديد أو بتأثير هزلي، بل بفك ارتهان أيديولوجي، فعملية التماسف تنتقل من الحالة الجمالية البحثية إلىٰ الحالة الأيديولوجية للأثر الفني. يُنظَر باترس يافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطَّار، مراجعة نبيل أبي مراد، إعداد المنظمة العربية للترجمة ببيروت، الطبعة الأولىٰ، فبراير ٢٠١٥م، ص:١٨٥-١٨٦

(٢) ينظر: برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، بريخت في المسرح الملحمي، ص: ٤٨

(٣) السابق، ،ص: ٤٨

علىٰ الموسيقىٰ والتمثيل الصامت، وكانت هذه الوسائل دون شك حاجزًا يمنع من التوحد مع شخصيات المسرحية.. ولكن الأهداف الاجتماعية لتلك الوسائل مختلفة عن أهدافنا"(١).

ويبدأ التغريب من النص الدرامي ليكتمل بالعرض المسرحي سينوغرافيته(*)؛ فهو لا يقتصر علىٰ التحقق المسرحي أداء الممثل وتقنيات العرض؛ بل هو أداة تشغيل الفكرة ومحركها الرئيس، ففلسفته قائمة علىٰ جعل مسافة ما من الرؤية بين النص والمتلقي، يرىٰ من خلالها المتلقي الأحداث والشخوص من الخارج دون أن يتوحد أو يندمج معها؛ ومن ثمَّ يكون قادرًا علىٰ قراءتها ونقدها والحكم عليها، فمنطلقه الأساسي" بنية المسرحية نفسها. ووسائله في النص الدرامي تكرار

(١) السابق، ص: ٤٨

(*) السينوغرافيا: stenographic باعتبارها مصطلحًا – في البدء كان يونانيًّا –" معناه كل ما يتعلق بالرسوم المتواجدة علىٰ خشبة المسرح". زينو بيوس: السينوغرافيا، ملحق الثقافة الأجنبية، إصدارات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، بغداد ١٩٨٠، ص١٢٨ . والمصطلح اليوناني هذا لم يكن يقتصر علىٰ المناظر وحسب، وإنما تعداه إلىٰ حركتها – المناظر – مع بقية العناصر المكونة لشكل العرض المسرحي كاملاً، بدءا" من المضمون، وما يتبعه من حركة الممثل، ومستلزمات التنسيق لصورة الفضاء المسرحي. أرسيل فريد نون : فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة، كراس" السينوغرافيا اليوم "، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرين، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ١٩٩٣ القاهرة ، ج.م.ع- ص١٣ .

الأحداث والشخصيات أو ازدواجها "[1]، كذلك تأريخية الحدث، وديالكتيكية الحوار، واعتماده القياسات المنطقية، وأحكام العقل مع تحييد العاطفة، ونمذجة الشخصيات، وصراع الأفكار، والبناء الدرامي القائم علىٰ المشاهد المنفصلة مع كسر خطية الفعل، وغير ذلك مما تأتي عليه الدراسة تنظيرًا وتطبيقًا.

مشكلة الدراسة:

يوقفنا التتبع التاريخي للنظرية الملحمية وإرهاصاتها بدءًا من العقد الثاني من القرن العشرين – بالمدرسة الشكلانية كما ذكرنا– علىٰ أن ملامح المسرح الملحمي رؤيته وإجراءاته غير بعيدة عن المسرح السياسي العربي في فترة الثلاثينيات والأربعينيات ؛ خاصة عند الرواد ممن نهلوا الآداب الغربية من منابعها. وتزداد زاوية رؤيتنا تركيزًا، إذا ما سلطنا الضوء علىٰ مشكلة الحكم، وأنظمة السياسة الداخلية؛ لما لها من دور فاعل في تشكيل النسيج المجتمعي؛ فالمشكلة طبيعتها تتماس ورؤية التغيير وفلسفته؛ فلا نظام باقٍ أبدًا. كذلك فإن ما يناط بمشكلة الحكم – من ضرورة الوعي النقدي بأنظمة الحكم ملكيّة كانت، أم ديمقراطيّة، أم أحد الأنظمة الشمولية، كذلك القدرة علىٰ اتخاذ القرار وامتلاك إرادة الفعل تزامنًا مع حركة التغيير– مؤهلاً إياها للصفة الملحمية.

(١) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، المجلد الثاني، العدد السابع، ١٩٨٢م، ص: ١٢٩

يطرح الحكيم في مسرحية "براكسا"(*) أنظمة الحكم في مصر- في الفترة من الثلاثينيات إلىٰ الستينيات- علىٰ المائدة المستديرة، يستعير قالبًا أريستوفانيًّا، ويتبنىٰ منحىً إصلاحيّا ثوريًّا، فعلىٰ مسرحيته ظلال من كوميديا أريستوفان، تفضح الواقع بغير هوادة، وملامح ملحمية ثورية من اشتراكية بريخت. وقد وقفتُ مليًّا علىٰ تصوير الدكتور محمد مندور للمسرحية - في كتابه مسرح توفيق الحكيم- أنها" تعتبر من مسرحيات الرأي الشخصي لتوفيق الحكيم، والحوار فيها نتيجة لذلك أقرب إلىٰ الجدل العقلي منه إلىٰ الحوار الدرامي أو الحوار الذهني، ففيه انتقالات غير مسلسلة،.. وأنها قفزات يبثها المؤلف ليصل في النهاية إلىٰ تجسيد الرأي الذي يبشر به"(٢)؛ فاتجهت الدراسة في حركة من نقد النقد إلىٰ إعادة اختبار الحكم الذي خلص إليه محمد مندور، وأعدتُ النظر فيما ألمح إليه من ملامح أسلوبية متسائلة حولها؛ لما أثارته في الذهن من مقاربات بينها وبين المسرح البريختي؛ فديالكتيكية الحوار- الجدل العقلي بتعبير مندور- وسيلة التغيير في

(*) " براكسا" أو" مشكلة الحكم" لتوفيق الحكيم عمل مسرحي ظهرت الطبعة الأولىٰ منه سنة ١٩٣٩م (من مطبعة التوكل بالقاهرة الكبرىٰ)، وكانت في ثلاثة فصول فقط، ثم أعيد نشرها في طبعتها الثانية في ستة فصول سنة ١٩٥٤م، وكانت عن دار مصر بالقاهرة. وتعتمد الدراسة الطبعة الثانية؛ حيث إنها بفصولها الثلاثة المضافة حددت زاوية الرؤية البحثية بشكل أكثر عمقًا واتساعًا، وتزامنت في شكلها الأخير والصورة المكتملة للنظرية الملحمية؛ فالمسرح الملحمي وإن امتدت جذوره للعصور القديمة، وشهد محاولات جادة منذ العشرينيات من القرن الفائت؛ فإنه استوىٰ علىٰ عوده- كما أوضحنا- بظهور مؤلف برتولد بريخت"الأورجانون الصغير" سنة ١٩٤٨م.

(٢) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي، وندرسون، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م،ص: ٩٦

نظرية المسرح الملحمي؛ لحمله الوجه والوجه الآخر للأفكار في صورتها الشاملة، كذلك أسلوب القفزات الفجائية – الانتقالات غير المتسلسلة بتعبير مندور– والمشاهد المستقلة بذاتها، من وسائل التغريب في النص الدرامي، تتحدد وظيفتها في الحول دون اندماج المشاهد؛ ومن ثم بقاؤه يقظًا ممتلكًا القدرة علىٰ الفعل واتخاذ القرار.

هذا المسرح الذهني البارد الذي يشكك الدكتور مندور في قيمته الدرامية نرىٰ أنه مقصود لذاته؛ بحيث "لا يتورط المتفرج في حبكة المسرحية إلىٰ نفس المدىٰ الذي تصل به إليه الدراما الأرسطية التي تحتفظ بالمتفرج مندمجًا فيها ومشدودًا إليها بخيوط الحبكة الدرامية"[1]، فبهذه وسيلة التغريبية تكون عملية الفحص والنقد والتقييم المطلوبة من المشاهد المتحرر من أسر الحبكة الدرامية. وقد كان هذا الإشكال بين رؤية الدكتور محمد مندور وما ألممت به من ملامح الملحمية عند قراءة النص دافعًا إياي إلىٰ دراسة منهجية تحدها محددات نظرية من الكوميديا القديمة بنائها ورؤيتها، والمسرح الملحمي ووسائل التغريب.

تساؤلات الدراسة:

عُنيتْ الدراسة بملامح النظرية الملحمية في المسرح السياسي منمذجًا بمسرحية "براكسا" لتوفيق الحكيم، ملتفتةً إلىٰ أوجه التشابه بين الكوميديا القديمة موضوعها، وفنياتها، ورؤيتها من جهة، والمسرح الملحمي عند بريخت وبراكسا الحكيم من جهة أخرىٰ. وجدير بالذكر أننا غير سابقين إلىٰ الملمح المشترك بين

(١) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص:١٤٦

أريستوفانيس وبريخت، فقد سبقنا غير ناقد(*) بتحديدات نظرية مهدت الطريق أمام الدراسات التطبيقية. ومن هذا الأساس تحددت تساؤلات الدراسة في الآتي:

١- الموقف الأيديولوجي:

- ما الموقف الأيديولوجي لبراكسا/ مشكلة الحكم؟
- ما منطلقاته في ظل الواقع السياسي المصري زمن كتابة المسرحية؟
- كيف عكست براكسا الرؤية الفكرية للحكيم فيما يتصل بنظام الحكم في مصر؟

٢- ملامح المسرح الملحمي في براكسا:

- ما ملامح المسرح الملحمي في المسرحية؟
- ما مؤثرات التغريب في المسرحية؟ وما آليات اشتغالها علىٰ مستوىٰ الرؤية الشاملة؟

٣- ملامح الكوميديا القديمة:

- "براكسا" الحكيم إعادة كتابة لمسرحية "مجلس النساء" لأريستوفان. هل لهذا التمثل تداعياته علىٰ مستوىٰ النص الدرامي والرؤية الملحمية؟

منهج الدراسة:

والدراسة في إجابتها عن هذه الأسئلة تعتمد المنهج الوصفي التحليلي لملامح النص المسرحي في مقاربتها للكوميديات القديمة من ناحية، والنظرية الملحمية من ناحية أخرىٰ. ونظرًا لأن المسرح الملحمي جاء في الأساس استجابة لحاجات

(*) أشار "دورينمات" في ملاحظاته حول الكوميديا إلىٰ التبعيد عند أريستوفان، وأكد تأثيره في المسرح الحديث، وحدد فيداكند وبرتولد بريخت من أتباع مذهبه .ينظر: دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، ص: ٩٧. كذلك أشار إلىٰ هذا الأمر أحمد عتمان في مقاله" بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني" ص: ١٢٦

مجتمعية في أصوله الأولىٰ، ثم في شكله الأخير حيث ارتبط المسرح البريختي بالثورة الاشتراكية في أوربا بعد الحرب العالمية؛ فإن أية مقاربة ملحمية لابد أن تتماس وتداولية الخطاب، استنادًا إلىٰ أن المنهج التداولي يعنىٰ بـ" اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية معًا"[1]. فإذا ما كان المسرح خطابًا تواصليًّا، والشكل الملحمي مسايرةً ونتاجًا للتحولات الاجتماعية والسياسية بوصفه "ممارسة فكرية عملية، وعمل اجتماعي يخضع إلىٰ الظروف العامة للقضايا الاجتماعية والعلاقات الإنسانية"[2]؛ فإن ذلك كله لا يستدل عليه إلا من خلال سياق مقامي.

وفي إطار مقاربتنا النقدية التي نرىٰ معها أن المناهج- وخاصة المعاصرة- لا تعمل منعزلة عن بعضها بعضًا؛ وإنما ثمة تعالقات في منتوج أكثر ثراءً من أن يكون العمل عليه من زاوية منهجية واحدة؛ تفسح الدراسة المجال لتحليلها التداولي للانفتاح علىٰ السيميائيات التأويلية في بعدها التواصلي، كذلك لا تغفل التحليل الإبستمولوجي لمرسل الخطاب ومتلقيه في إطار النسق الثقافي لمنظومة القول.

الدراسات السابقة:

حددت الدراسة منطلقاتها النظرية من خلال دراسات حول الكوميديا القديمة، ودراسات عن المسرح الملحمي، وأخرىٰ عن مسرح الحكيم السياسي . من الدراسات التي اختصت بالكوميديا القديمة اعتمدت علىٰ دراسة **دورنيمات" ملاحظات حول الكوميديا"**[3]، كذلك دراسة " **أحمد عتمان" الأدب الإغريقي تراثًا**

(١) فرانسواز آرمينغو، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولىٰ، ١٩٨٧، ص: ١١

(٢) ينظر: شريف غازي، المسرح الملحمي والتغريب عند بريشت، كلية الآداب، جامعة بغداد، المجلد الثاني، العدد الحادي والعشرون، ١٩٧٧م، ص١١٩

(٣)دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، من ص: ٩٥- ٩٨

إنسانيًّا وعالميًّا"[١]. وقد وقفتُ منهما علىٰ ملامح كوميديا أرستوفانيس ورؤيتها وبنائها الدرامي، وفلسفتها في التبعيد (التغريب) والآليات المستخدمة فيها، وفيما يتصل بالمسرح الملحمي؛ فعلىٰ رأس الدراسات التي استعنت بها كتابا **برتولد بريخت** "**نظرية المسرح الملحمي**"[٢]، و"**الأورجانون الصغير**"[٣]؛ حيث اعتمدت عليهما في تحديد مرتكزات النظرية الملحمية وبشكل خاص الديالكتيك، كذلك ملامح المسرح الملحمي، وعلىٰ رأسها: التغريب فلسفته وآلياته.

أما الدراسات التي عنيت بمسرح الحكيم – السياسي منه علىٰ وجه التحديد– فهناك دراستان رائدتان بسبقهما أولاً، وذيوعهما ثانيًا، وشموليتهما ثالثًا، وهما: دراسة فؤاد دوارة " مسرح توفيق الحكيم..المسرحيات السياسية، ودراسة محمد مندور" مسرح توفيق الحكيم". أما دراسة فؤاد دوارة (١٩٨٦)[٤]، فهي شمولية الطابع؛ ليس ذلك بتناولها فحسب كل ما كتبه الحكيم في المسرح السياسي بالرصد والتحليل المرتكز علىٰ أوراق في السياسة كتبها الحكيم في مقالاته، وإنما أيضًا بما تضمنته من قراءة للواقع السياسي في مصر في عصر الحكيم، بالإضافة إلىٰ ذلك تضمنت الدراسة آراء نقدية للكاتب حول المسرح السياسي لتوفيق الحكيم.

---

(١) أحمد عتمان : الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، من ٣٣٢– ٣٥٩

(٢) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ت.

(٣)برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، بريخت في المسرح الملحمي ترجمة وتقديم: فاروق عبد الوهاب، نهاد صليحة، سلسلة المسرح مركز الشارقة للإبداع الفكري، دار الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د.ت.

(٤) فؤاد دوارة، مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات السياسية، تقديم: عمرو دوارة، سلسلة ذاكرة الكتاب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٢٠م.

أما عن دراسة **محمد مندور**(١٩٦٠)[١] السابقة عليها زمنيًا، فهي أيضًا دراسة عرضية، أفرد فيها الدكتور مندور فصلاً لمسرحية براكسا أو مشكلة الحكم، وأتىٰ علىٰ اتصالها بكوميديا أريستوفانيس استدعاء، مع اختصاص الأخيرة ببعض الأحكام النقدية المطلقة مع تقديم ملخص لها. وأوضح مندور أن استلهام الحكيم لمجلس النساء لأريستوفان كان لدواعٍ سياسية؛ حيث جسد من خلالها آراءه السياسية حول فساد نظام الحكم الديمقراطي في تلك الفترة(١٩٣٩م)، فضلًا عن ميله إلىٰ حكم الفرد القوي المسيطر، ثم اختتم ما ذهب إليه ببعض الملامح العامة، التي رأىٰ أنها تقلل من قيمتها الفنية، فالمسرحية – بحسب تعبير محمد مندور– أقرب إلىٰ الكاريكاتير الجدلي منها إلىٰ الدراما الفنية[٢].

هذا ولم أقف فيما ألممت به علىٰ دراسة نقدية تناولت العمل المسرحي" براكسا" تناولاً منهجيًّا وقوفًا علىٰ ما له من خصوصية بنائية؛ فانتقلت من الخصوص إلىٰ العموم متلمسة الدراسات التي تناولت المسرح السياسي العربي وقوفًا علىٰ أبعاد القضية (أنظمة الحكم) والأساليب الفنية التي طرحت بها؛ ووجدت أنه علىٰ الرغم من الكثرة النسبية في الدراسات التي تناولت المسرح السياسي العربي تناولاً عرضيًّا، فتتبعت نشأته ورواده، وعرضتْ لبعض المسرحيات ذات التوجه السياسي؛ فإن الدراسات التي تعمقت فلسفته التنويرية ووسائلها الإجرائية علىٰ ضوء من كوميديا أريستوفانيس أو النظرية الملحمية قليلة إلىٰ حد بعيد، من بينها دراستان أفقيتان هيأتا لدراستنا نظرة شاملة علىٰ العديد من

(١)محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي، وندرسون، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م.

(٢)السابق ص:٩٦.

الأعمال المسرحية العربية التي تأثرت بمذهب بريخت؛ وأولىٰ هاتين الدراستين **بعنوان "بريشت في المسرح المصري الحديث الستينيات نموذجًا" لعلي عبد الهادي**(١)، وهي دراسة نقدية قسم فيها الباحث المسرحيات ذات النزعة البريختية علىٰ أقسام ثلاثة:

١. مسرحيات ظهرت بها مؤثرات التغريب دون توجيه من رؤية بريخت الجمالية المتمثلة في فكرة التغيير إمكانيتها، فتقاربها والمسرح البريختي من قبل التشابه في بعض القسمات، فكان الالتفات لظهور الراوي والمؤلف في مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس (١٩٦٣)، كذلك أشار الباحث إلىٰ ملامح النظرية الملحمية في مسرحية "شمس النهار" لتوفيق الحكيم(١٩٦٤) متمثلة في التطور اللاخطي للأحداث، والإبيسودية(*)، فضلًا عن الهدف التعليمي الذي يقربها بشكل كبير والرؤية الجمالية الشاملة لبريخت، وعلىٰ منوال "شمس النهار" تقع" اتفرج يا سلام" لرشاد رشدي(١٩٦٥)، ومن هذا القسم – كما أشار الباحث– مسرحية" سليمان الحلبي" لألفريد فرج (١٩٦٥) وتأثيرات الملحمية فيها دور الجوقة في التعليق والحكم علىٰ الأحداث(٢).

---

(١) علاء عبد الهادي، بريشت في المسرح المصري، الستينيات نموذجًا، مجلة أدب ونقد، العدد ١٤٢، ١٩٩٧م، ص: ٨٩-١٠٧

(*) **الإبيسودية episode** هي المشاهد في المسرحية اليونانية، حيث كانت عبارة عن أجزاء تتخللها فواصل من الكورس.ينظر: باترس يافي: معجم المسرح، ص: ٢١٢

(٢) الجوقة/ الكورس ملمح أصيل في كل من المسرح الأرسطي والمسرح الذهني – رغم تناقض النمطين المسرحيين علىٰ الكلية– إلا أن توظيف الجوقة في النظرية الملحمية مخالف لدورها في المسرح الأصولي؛ حيث في المسرح الأصولي يقتصر دور الجوقة علىٰ التعليق علىٰ الأحداث أو الغناء، أما في المسرح الملحمي دور الجوقة الرئيس كسر الإيهام بمواجهة

٢. وغير هذا القسم ثمة أعمال مسرحية عمدت إلىٰ مؤثرات بريختية مسايرةً لتيار محدد فحسب فكانت الفجوة واضحة بين التحقق المسرحي والصلب الدرامي في ظل انعدامية الرؤية وعدم وضوح الفكرة، ومن هذه الأعمال" بير السلم" لسعد الدين وهبة(١٩٦٥)، و"آه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور ١٩٦٧، و"الزير سالم" لألفريد فرج (١٩٦٧)، و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي (١٩٦٨) و"ليلة مصرع جيفارا" لميخائيل رومان(١٩٦٩)،

٣. أما المسرحيات التي حملت مؤثرات تغريبية وقصرت خطاها عن الرؤية الشاملة وما يتوسل به إليها من الديالكتيكية. فقد رشح الباحث مسرحية واحدة اتسقت والنظرية الجمالية لبريخت علىٰ مستويي النص الدرامي والعرض المسرحي وهي مسرحية"لومومبا" لرؤوف مسعد(١٩٦٥).

كذلك من الدراسات العرضية التي تناولت بالتطبيق مؤثرات التغريب في المسرح العربي رسالة ماجستير **بعنوان" أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي..**

المتفرج عن طريق خطاب مباشر الهدف منه تقليص مساحة التطهير الأرسطي وبالمقابل تهيئة مساحة للتنوير الذهني، وذلك بوصف الأخير هدفًا أوليًّا للنظرية الملحمية يتحقق عبر عمليات الوعي ليفضي إلىٰ تحقق إرادة الفعل. ينظر: أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص:١٤١، وينظر كذلك في الفرق بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي: برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، بريخت في المسرح الملحمي، تقديم: نهاد صليحة، حيث عرضت نهاد صليحة جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي، ص:١٣-١٤

مسرحية الجثة المطوقة أنموذجًا"[1].. وقد عرضت فيها الباحثة عرضًا سريعًا لرواد من المسرح المغربي اقتفوا خطىٰ بريخت في مسرحيات عنيت بالهم المجتمعي والوطني، فمن المغرب الأقصىٰ "إبراهيم بو علو" في مسرحيته "دعونا نمثل"، و"وثائق من القرن العشرين"، واللتان حملتا رسالة التغيير الشامل ثورة علىٰ الأوضاع المجتمعية والسياسية المتردية في تلك الآونة، كذلك " الطيب صديقي" وتوظيفه التراث في مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"، ومن الجزائر عبد القادر علولة وتوظيفه شخصية الراوي في مسرحية "الأجواد"، وعبد الرحمن كاكي وملامح البريختية من التنويرية، والخطابية، والتأريخية في مسرحية" القراب والصالحين"، حيث تؤطرها حدود أسطورية، لا تختفي معها ملامح المعاصرة بما يعمد إليه الكاتب من تفريغ التاريخ من واقعيته وتحميله أبعادًا حداثية. واختصت الدراسة بالتحليل مسرحية" الجثة المطوقة" للكاتب المسرحي الجزائري" كاتب ياسين" محددة ملامح النظرية البريختية في الخطاب المباشر المحرّض للمتلقي دافعًا إياه إلىٰ فعل الثورة. والدراسة حصرت الأعمال المسرحية المغربية التي تندرج ضمن المسرح الملحمي أو تشابهت معه في بعض الملامح، وعرضت لمؤثر التغريب الذي ميز كل عمل مسرحي ضمته دفتي الرسالة.

ويختص مسرح الكاتب السوري **سعد الله ونوس** بعدد غير قليل من الدراسات التي تتبعت آثار المسرح الملحمي في مسرحنا العربي، ومن هذه الدراسات التي تناولت التغريب في مسرح ونوس: رسالة دكتوراه بعنوان" المصادر الغربية في مسرح سعد الله ونوس" للطالبة فداء فتحي البواب، إشراف محمد مصطفىٰ

(١) علاء عبد الهادي، بريشت في المسرح المصري، الستينيات نموذجًا، مجلة أدب ونقد، العدد ١٤٢، ١٩٩٧م، من ص: ٨٩-١٠٧

كلاب، وفوزي إبراهيم الحاج (٢٠٢٠)، وأخرىٰ بعنوان" أثر المسرح البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس.. مسرحية الملك هو الملك أنموذجًا" لمحمد صالح مروشية (٢٠١٤). كذلك ثمة دراسة عن" مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث" لناهد الآيب(١٩٨٣)، وأخرىٰ بعنوان" الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج" لرانيا فتح الله (١٩٩٨).

ويلفتنا في الدراسات السابقة أن ما تضمنته من أعمال مسرحية يتحدد مداها الزمني من بعد العقد السادس من القرن الماضي، وأحسب ذلك لتعيينهما إطارًا نظريًّا محددًا باستقرار النظرية الملحمية لبريخت في ألمانيا ومن بعدها أمريكا في منتصف القرن، حين ظهرت الأعمال الملحمية الكبرىٰ لبريخت (دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٨)، الأم شجاعة (١٩٤١)، حياة جاليليو(١٩٤٣)..). وفضلًا عما ذكرناه من سبق بريخت بجهود الشكلانيين الروس من أمثال تودروف وشلوفسكي، ومن بعدهم بسكاتور كما أسلفنا؛ فإن المسرحيات التعليمية الجدلية لبريخت- التي كانت سابقة علىٰ استقرار نظرية المسرح الملحمي لديه بما يقرب من عقدين ونصف- تحمل ملامح مسرحه بما لا ينفصل بحال من حيث الرؤية والغرض وبعض الآليات عما جاء في عقبه من المسرح الملحمي[1].

خطة الدراسة:

قسمت الدراسة علىٰ مبحثين؛ أولهما نظري أعرض فيه لأنظمة الحكم كما صُوِّرت في مسرحنا العربي، مع طرح لفكر الحكيم وموقفه من هذه الأنظمة وصلاحيتها للواقع المصري من خلال ما أورده في مقالاته السياسية. أما المبحث الآخر؛ وهو صلب الدراسة؛ فيختص بتعيين نقاط الالتقاء بين كوميديا

(١) ينظر: أمين العيوطي، المسرح السياسي، ص:٨٦

أريستوفانيس وملامح المسرح الملحمي عند بريخت، وبشكل خاص آليات التغريب وفلسفته في اتصالها برؤية المسرحية؛ مما يرشح تصنيف براكسا من المسرح الديالكتيكي العربي. ويشتمل هذا المبحث علىٰ ثلاثة محاور؛ هي: براكسا بين تاريخية أريستوفان وتأريخية بريخت، والشخصية الملحمية (النموذج المغرَّب)، وبراكسا بناء درامي لمسرح ديالكتيكي. ويختتم البحث بنتائجه وتوصياته.

ملخص مسرحية "براكسا" أو"مشكلة الحكم" لتوفيق الحكيم:

يبدأ المشهد الأول من المسرحية ببراكسا جورا تتزعم النساء لتخطب فيهن مؤكدةً قدرتَهن- معشر النساء- علىٰ إدارة شؤون الدولة، وفي حركة ثورية تتجه حشود النساء إلىٰ البرلمان؛ لتُضحي براكسا جورا بالانتخاب رئيسةً للبرلمان. ويغلق الستار ليفتح -في المشهد الثاني-علىٰ براكسا جورا في قصر الدولة في حالة من العجز عن التوفيق بين مطالب الطوائف المختلفة من الشعب، فتستعين بالفيلسوف الذي يعلِّق وظيفته -بوصفه صوت العقل- بتهويمات يتحدث فيها عن كل شيء إلا الحكم وإدارته، فيدفع الشعور بالضعف براكسا للإعلان عن حاجتها إلىٰ مساندة القوة ممثلة في قائد الجيش الشاب هيرونيموس، الذي يهيمن هيمنة كاملة علىٰ براكسا، لينتهي المشهد الثاني بقبضته علىٰ زمام الحكم. ثم يليه المشهد الثالث بقفزة فجائية حيث الفيلسوف في السجن، يخبره السجان أن هيرونيموس جمع الأموال والغلال من الشعب من أجل الحرب الشاملة في إطار ما يطمح من توسعات إمبريالية، بينما قضىٰ علىٰ الأحزاب، وقيَّد سلطات البرلمان (براكسا) بسلاح القوة ، وينتهي المشهد بسجن براكسا جورا. واستمرارًا للانتقالات الواسعة في الحدث والزمان والمكان يبدأ المشهد الرابع بخسارة هيرونيموس للحرب، تتهدده ثورة الجيش والشعب، فيسعىٰ لقتل نفسه رغبة في بطولة زائفة إلا أن براكسا

تحول بينه وبين ذلك، بينما يبدو الفيلسوف ملتزمًا مفترق الطرق بتهويماته وحلوله غير المنطقية – في تأكيد علىٰ غياب العقل من ناحية، وتحقيقًا للإدهاش بصورة مغربة عن أصلها تحفز وعي المشاهد من ناحية أخرىٰ– التي تنتهي إلىٰ مزيد من العبث؛ حيث يصير الحكم إلىٰ بلبروس الأبله، فينصب ملكًا لا عمل له إلا الابتسام لجموع الشعب، أما عقله وقلبه ويده فملك لأعوانه. ويأتي المشهد الخامس ببراكسا وهيرونيموس والفيلسوف في السجن يوجهون الاتهامات إلىٰ بعضهم بعضًا، ويستشري الفساد في ظل الملكية، حيث بلبروس في لهوه وعبثه ومجونه، والحاشية في سباق الثراء السريع، والشعب بين عبد لسادته فاسد سارق مرتشٍ، أو مغيَّب بانشغاله بسفاسف الأمور بين الطرقات وعلىٰ المقاهي وفي الملاهي العامة، أما المصير الذي ينتظر السجناء الثلاثة فمحاكمة علنية أمام الشعب. ينزل الستار ليرفع عن المشهد الختامي(المحاكمة) في الساحة جموع الشعب، علىٰ المنصة كريميس نائب الملك. وعند عرض صحيفة التهم المنسوبة إلىٰ براكسا وهيرونيموس لا نجد من بينها ما يختص بأمر الحكم، بل اتهام بجريمة الزنا (في شكل من أشكال تغريب المشاهد عن الحدث المتوقع). والمشهد جدلي يسيطر فيه هيرونيموس علىٰ الشعب بخطاب تحريضي محفز للوعي، ثم تكون الكلمة الأخيرة للفيلسوف الذي يتقدم بخطاب مباشر يوجه فيه الشعب لكي يحكم نفسه بنفسه، وبالفعل تتحرك جموع الشعب إلىٰ قصر الدولة ليصير الحكم آخرًا بيد أصحابه.

المبحث الأول: "مشكلة الحكم" بين الفكر السياسي والعمل المسرحي

١ - الأنظمة الحاكمة في المسرح العربي:

بداية -وقبل الشروع في قراءة المشهد السياسي علىٰ مسارحنا العربية- أشير إلىٰ تقسيم أرسطو الحكم أنظمته علىٰ ثلاثة أقسام؛ حيث يرىٰ أنه" لا يوجد إلا ثلاث حكومات ممكنة؛ لأن السلطان لا يمكن بطبيعة الأشياء ذاتها أن يكون إلا في يد فرد، أو عدة أفراد، أو في أيدي الجميع"[١]، ومن ثم فالحكم إما حكم الواحد (الطغيان) في إطار الأنظمة الشمولية/ التوليتارية/ الدكتاتورية[٢]، وإما حكم القلة/ الأوليغاركية[٣] في إطار الأرستقراطية، وإما حكم الكثرة/ الديماغوجية في إطار الديمقراطية[٤].

---

(١)ينظر: أرسطوطاليس، كتاب السياسة، تقديم: بارتلمي سانتهيلير، ترجمة: أحمد لطفي السيد، منشورات الجمل، بغداد- بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م، ص٤٢، وتفصيلا القسم الثالث، والسادس، والسابع من الكتاب.

(٢) دكتاتورية لفظ مأخوذ عن اللاتينية ، يقصد به النظام السياسي الذي بمقتضاه يستولي فرد أو جماعة علي السلطة المطلقة دون اشتراط موافقة الشعب ، ويرجع تاريخ استعمال هذا اللفظ إلىٰ الإمبراطورية الرومانية التي كانت تعين " دكتاتورًا "إبان الأزمات التي تمر بها بمنح سلطات مطلقة لمدة سبع سنوات ، ويترك بعدها منصبه لتعود الحياة النيابية إلىٰ سيرتها الأولىٰ . أحمد عطية الله، القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٨م، ص:٥٢٨ .

(٣) الأوليغاركية Oligarchy أو أحيانا الأوليغارشية أو حكم الأقلية هي شكل من أشكال الحكم بحيث تكون السلطة السياسية محصورة بيد فئة صغيرة من المجتمع تتميز بالمال أو النسب أو السلطة العسكرية. الكلمة «أوليغاركية» مشتقة من الكلمة اليونانية" أوليغارخي ."وغالبا ما تكون الأنظمة والدول الأوليغاركية مسيطر عليها من قبل عائلات نافذة معدودة تورث النفوذ والقوة من جيل لآخر. عبدالوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، ،ج١، ص: ٤١٥.

(٤) ديمقراطية كلمة يونانية الأصل تتكون من مقطعين الأول بمعني شعب والآخر بمعني حكم . ويقصد بالديمقراطية النظام السياسي الذي يكون فيه للشعب نصيب في حكم أقاليم الدولة

ويبدو النظامان الشمولي والديمقراطي علىٰ طرفي نقيض من توزع السلطات الحاكمة، فالنظام الشمولي أحد صور مركزية الحكم، وسبيل هيمنة الدول في إطار الأوتوقراطية(١) المطلقة، المحددة مساعيها بنزعات قومية عنصرية، وتوجهات توسعية إمبرايالية في غالب الأحيان، فهي سياسة الحزب الواحد وما يكون من إخضاعه المستمر للسلطات الثلاث -بل هيكلته لها بشكل صوري علىٰ خلاف النظام الديمقراطي الذي يتميز بسلطاته اللامركزية، وتعدديته الحزبية، وحريته الفكرية(٢).

وبينما تبرز هذه القسمة في التاريخ السياسي-بين دولة القانون والدولة البوليسية، وبين التعددية الحزبية والحزب الواحد، وبين سلطات ثلاث وسلطة واحدة، وبين

بطريقة مباشرة أو شبه مباشرة. والديمقراطية المباشرة هي النظام الذي بمقتضاه يحكم الشعب نفسه بنفسه ، وهو نظام يستحيل تطبيقه إلا في المجتمعات الصغيرة المقفلة كالمدن الإغريقية لهذا لا مكان له في الدول الفسيحة الإقليم الكثيفة السكان، أما الديمقراطية شبه المباشرة فهي نظام الحكم الذي يشترك فيه الشعب عن طريق ممثلين أو عن طريق الاستفتاء أو الاقتراع أو الاعتراض الشعبي ويعرف عادة باسم الديمقراطية النيابية. أحمد عطية الله، القاموس السياسي : ص٥٤٧.

(١) أوتوقراطية: كلمة يونانية ، مكونة من مقطعين هما أوتوس بمعنىٰ نفس ، وآرخوس بمعني حكم. ويقصد بذلك نظام الحكم الفردي أو الحكم الاستبدادي كما إذا كان رئيس الدولة ملكًا أو أميراً مطلق التصرف يباشر الحكم بدون هيئات تشريعية أو استشارية مسئولة. وهذا النظام السياسي كان سائدًا إبان الحروب الوسطي وفي روسيا القيصرية وفي عدد من الدول الشرقية. السابق، ص١٤٥.

(٢) ينظر: فالح عبد الجبار، التوتاليتارية، ترجمة: حسني زينة، دراسات عراقية، بغداد- بيروت، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠٨م، ص:٢٧

رقابات اجتماعية متعددة ورقابة تسلطية[١]- قصد التنظير والتعيين والتأريخ للأنظمة السياسية في تمايزها واستقلاليتها وتباعدها عن بعضها البعض؛ فإنها في الميدان الأدبي تضعنا وسط حلبة تتموقع فيها الأنظمة جميعها موقعًا واحدًا، فتُعرض طرق تنظيمها، وتُرفع دعاويها السياسية، وتتصارع أيديولوجياتها في خطاب أدبي تتشكل من خلاله رؤية أيديولوجية هي مخاض فكر كاتب يشكِّل رسالته، وهو واعٍ بتوجهه الفكري، ونشاط قارئ مقصود يحمل عدته من خبرته الحيوية في بعديها السياسي والمجتمعي؛ فيضحىٰ قادرًا علىٰ تجميع وترتيب جزئيات المعنىٰ، وإعادة بنائه من جديد.

ومما لا شك فيه أن الأيديولوجية السياسية تتسع رقعتها في حيز القضايا الوجودية التي ينهض عليها المسرح الديالكتيكي؛ فالمسرح السياسي منذ نشأته في ألمانيا(١٩٢٧) حمل لواء التغيير فيما طرح رائده إروين بسكاتور من آراء نقدية وقدمه في عروض مسرحية؛ من شأنها تحديد وظيفة الدراما الثورية كونها منبرًا دعائيًا له قدرته علىٰ تحريك إرادة المشاهد، وهو ما صرَّح به بسكاتور من أن" المهمة الحقيقية للمسرح الثوري هي أن يتخذ من الحقيقة نقطة انطلاق، يبدأ بعدها في تضخيم الفوضىٰ الاجتماعية، وبذلك يجعل منها عنصرًا من عناصر اتهامنا للمجتمع السائد، كمقدمة لثورتنا ونظامنا الجديد"[٢]. ومن ثم كان الارتباط بين

(١) ينظر: فرانز ليوبولد نويمان، البهيموت، بنية الاشتراكية القومية (النازية) وممارساتها، ترجمة: حسني زينة، مراجعة ثائر ديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت- قطر، الطبعة الأولىٰ، ٢٠١٧م، ص:٧٢-٧٥، وينظر كذلك: فالح عبد الجبار، التوتاليتارية، ص:٢٧

(٢) إرفين بيسكاتور: المسرح السياسي، تعليق: أمل فضل حركة، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٤، عدد ٤، ١٩٨٤م، ص: ٢٢٠

السياسية حمولاتها الأيديولوجية والفن المسرحي متجاوزًا في كثير من الأعمال الدرامية كون المسرح انعكاسًا مرآويًا للمشكلة السياسية، ولا أدل علىٰ ذلك من انتهاء العرض الأول الذي قدمه بسكاتور علىٰ مسرحه السياسي بمشاركة جميع المشاهدين في غناء النشيد الوطني"[1]، فمسرح بسكاتور لم يكن" مجرد صالة في مواجهة خشبة بل جمهورًا كبيرًا واحدًا يتفرج ويمثل ويشترك في معركة واحدة، فيصير العرض كله بمثابة مظاهرة حقيقية"[2].

وربما لا نصادف كثيرًا هذا الشكل الثوري في مسارحنا العربية، وبشكل خاص إذا ما مست القضايا المطروحة السياسات الداخلية؛ وذلك لما تمارسه الرقابة السياسية في عالمنا العربي من فرض للقيود يحول دون مسيرة مسرح تحرري؛ ولعل فيما سجله التاريخ المسرحي من نفي يعقوب صنوع من خديوي مصر، ومنع النقاش من عرض أعماله المسرحية في بيروت خير شاهد علىٰ ذلك.

وتعد قضية مشكلة الحكم وأنظمته علىٰ رأس القضايا السياسية الشائكة التي تباينت سبل طرحها مسرحيًّا، فكانت التعريض بالسخرية تقية لبطش الحاكم، وكان التصريح بالخطاب المباشر وما له من نزعة تحريضية. ويقارب الأخير الرؤية الشاملة للمسرح الملحمي بتحفيزه لوعي المتلقي ودفعه لاتخاذ قرار في مسار التغيير، إيمانا بأن الشرط الاجتماعي ليس معطىٰ ثابتًا قارًا بل قابلاً للنقد والفحص والتحقيق، في الوقت نفسه فإن المسرح الملحمي باعتماده تقنية التغريب" يتيح

(١) ينظر: إرفين بيسكاتور: المسرح السياسي ، ص٢٢٠

(٢) أحمد عتمان، قناع البريختية دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلىٰ فروعه العصرية، ص:٧٧

للكاتب فرصة ذهبية للتحايل علىٰ أجهزة الرقابة في مختلف أشكالها من أجل تمرير النص وإعطائه شرعية ما غير شرعيته الفنية"[١].

والمسرح الشعري له السبق علىٰ نظيره النثري في تصويره أنظمة الحكم في مصر، إلا أن الطرح الشعري لمشكلة الحكم في بعدها الأيديولوجي أكثر حدة وأقل عمقًا، فيقف عند حدود التشخيص أو النقد؛ لضيق مساحته عن الجدل، يضاف إلىٰ ذلك طبيعة الفن الشعري وتقييدها مساحة الاستقبال ومن ثم محدودية التأثير. ومن هنا لم تتعدَ إنتاجية المسرح الشعري فيما اتصل بنظام الحكم حدود المقاومة الإيجابية بالموت أو سقوط الحاكم، فضلًا عن السلبية بالهزيمة أو الاستسلام. ومن هنا كانت صورة الحاكم المطلق في "شهريار" عزيز أباظة وقيصره، وفي شخصية السلطان في "الفتىٰ مهران"، وابن زياد في "الحسين ثائرًا" لعبد الرحمن الشرقاوي، وعامل التذاكر في "مسافر ليل"، والسمندل في "الأميرة تنتظر" لصلاح عبد الصبور، فالنهاية -في هذه الأعمال- هي المصير، سواء كانت سلبية بتعرية الواقع السياسي والتنديد بحكم الدكتاتور وفساد حاشيته وسقوط رموز المقاومة كما في "شهريار"، و"الفتىٰ مهران"، و"مسافر ليل"، أو بالمقاومة السلبية بالقتل/ الشهادة كما في"ثأر الله" للشرقاوي، أو بالمقاومة الإيجابية/ سقوط الطاغية في" قيصر"، و" الأميرة تنتظر". فالمسرح في كل هذه الأعمال تمثيل لواقع سياسي، قصد إشعال جذوة الوعي النقدي علىٰ أفضل تقدير، ولم تتعد وظيفة الفن المسرحي إلىٰ ما يكون بعد نزول الستار من الاستدلال؛ حملاً للمتلقي علىٰ تبني رؤية جديدة تمكنه من اتخاذ قرار سياسي.

(١) صفوان صفر، مسرح بريخت بين الملحمية والتغريب، اتحاد الكتاب العرب، مجلة الآداب العالمية، المجلد ٤١، العدد ١٧٢، ٢٠١٧م ص:٢٣

وقد حمل المسرح السياسي العربي في قالبه النثري رؤية التغيير متوسلاً غير آلية بدءًا بالسخرية والتعريض، ومرورًا بالاستدعاء بأشكاله، حتىٰ الخطاب المباشر بتكنيك الجدل طرحًا للقضية من زواياها المختلفة من خلال الصوت المسرحي؛ فكان فمن المسرح السوري سعد الله ونوس ومسرحياته السياسية "مأساة بائع الدبس الفقير"، و"جثة علىٰ الرصيف"، و" الفيل يا ملك الزمان"، و" الملك هو الملك"، وجميعها تحمل ملامح التغريب البريختي، وعلىٰ رأسها الرؤية المستهدفة للإصلاح، ومن المسرح المغربي بوعلو في "دعونا نمثل"، كذا محمد تيمد في "الأحذية اللامعة"، وأحمد لمسيح في" هل مات البطل"، ويتصدر المشهد الجزائري الطاهر وطار في مسرحيته" الهارب".

وفي مصر بلغ المسرح السياسي أوجه في فترة الستينيات مصاحبة لثورة يوليو، إلا أنه لم يتعدَ دورَ الدعاية السياسية تأييدًا للنظام الحاكم، فقد "اختار الكتَّاب أن يعملوا من قلب المؤسسات الحاكمة، وأن ينطقوا بلسانها، ويبرروا أخطاءها.. فقدموا صورة مشوهة للجميع ..وانشغل هذا المسرح بأن يفرض علىٰ متفرجيه قبول قناعات ومعتقدات سياسية معينة"[1]. ومن المسرحية السياسية التي عنيت بإشكالية الحكم في مصر "إيزيس والسلطان" الحائر لتوفيق الحكيم، و"المغناطيس وعفاريت الجبانة" لنعمان عاشور، و"جمهورية فرحات" و"اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس، و"صوت مصر" و"عسكر وحرامية" لألفريد فرج، و"المحروسة" و" كفر البطيخ" و"السبنسة " لسعد الدين وهبة، و"ياسين وبهية"، و"آه ياليل يا قمر" لنجيب سرور.. وغير ذلك من المسرحيات التي أخذت من السياسية أبعادها التسجيلية التاريخية أو الثورية الدعائية دون الفكرية أو الفلسفية.

(١) عبد الغني داوود، الأداء السياسي في مسرح الستينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٧م، ص:٢٤٥

٢ - " براكسا أو مشكلة الحكم " واقع سياسي وطرح أيديولوجي:

تمثل مسرحية براكسا "لتوفيق الحكيم" خطابًا سياسيًّا يتوفر علىٰ مقاربات أيديولوجية(١) بين تنظيميات الحكم؛ التوتاليتاري (حكم الفرد) والأوليغاركي (حكم القلة) والديماغوجي (حكم الكثرة) بحسب الثالوث الأرسطي الكلاسيكي(٢) ، الذي اختُزل في المسرحية في صورتي الديمقراطية سلطاتها اللامركزية، والتوتاليتارية مركزيتها. وكان عرض كلا التنظيمين في إطار مسرحي تصورًا، فيه علاقة الدولة برعاياها من خلال مقولات كلية تتناسب وطبيعة العمل المسرحي من حيث معالجاته التراجيدية ورؤاه الفكرية والأيديولوجية. والعمل المسرحي في ذلك يخالف الصورة السياسية التي يبدو عليها النظامان؛ حيث إن علم السياسة معنيٌّ برصد الواقع الذي" لا يمكن أن يوجد (فيه) أي من هذين النمطين في صورة خالصة.. فما نواجهه في الحياة العادية هو صورة مختلطة للدولة"(٣).

---

(١) أيديولوجية ideology كلمة من أصل يوناني مكونة من مقطعين :أديو بمعنىٰ ما هو متعلق بالفكر، ولوجوس بمعني علم، فالإيديولوجية فرع من الدراسات الإنسانية التي تبحث في طبيعة الفكر الإنسانية ونشأة الصور العقلية عند الإنسان.أحمد عطية، القاموس السياسي، ص:١٦١. وتعرَّف الأيديولوجية كذلك بأنها "نتاج عملية تكوين نسق فكري عام يفسر الطبيعة والمجتمع والفرد مما يحدد موقفا فكريًّا وعمليًّا معينًّا لمعتنق هذا النسق الذي يربط ويكامل بين الأفكار في مختلف الميادين الفكرية السياسية والأخلاقية والفلسفية. عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، ج١، ص: ٤٢١

(٢) ينظر: أرسطوطاليس، السياسية، مع مقدمة في علم السياسة منذ الثورة الفرنسية حتىٰ العصر الحاضر، بروفسور بارتلمي سانتهيلير، ترجمة: أحمد لطفي السيد، منشورات الجمل، بغداد- بيروت-لبنان، ٢٠٠٩م، مقدمة الكتاب ص: ٤٢

(٣) ينظر: هارولد لاسكي: مدخل إلىٰ علم السياسية، ترجمة: عز الدين محمد حسين، مراجعة: علي أدهم،(الألف كتاب-٥٤٥) مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٥م، ص:٧٣

والمسرحية فضلًا عن كونها إسقاطًا مباشرًا للواقع السياسي في مصر في ظل الملكية ثم الجمهورية[1]، حيث صورية الهيئات التشريعية وتهرؤها ؛ فإنها تجسيد لفكر الحكيم السياسي، الذي تناوله غير ناقد من خلال التحليل السياسي للمسرحية رؤاها الفكرية، فذهب محمد مندور إلىٰ أن مسرحية براكسا للحكيم رفض للنظام الديمقراطي وتأييد لحكم الفرد[2]. وللحكيم تصريحات كثر بثها مقالاته السياسية تؤكد هذا التوجه الفكري، الذي جعله يتمثل إيطاليا وألمانيا نموذجًا للتقدم، من منطلق إيمانه بقوة الفعل لا الكلمات، وجمع الهم السياسي في يد قوة واحدة لا تُنازع من قِبل قوىٰ متفرقة متناحرة لا تأتي إلا بالفرقة والشتات، وأقوال الحكيم في

(1)الملكية (بفتح الأول والثاني) نظام للحكم يتمثل في دولة يستمد رئيسها الأعلىٰ حقه من الوراثة ، ويُعرف بالملك، وتعرف الدولة بالمملكة، ومن ثم تختلف الحكومة الملكية عن الحكومة الجمهورية؛ حيث إن رئيس الدولة في هذه الأخيرة يعين بالانتخاب ويتمتع بمركزه لمدة محدودة. السابق، ص:١٢١٩.

أما الجمهورية (النظام الجمهوري) فهو أقرب الأنظمة الحاكمة إلىٰ الديمقراطية، حيث إن الإرادة الشعبية توضع موضع التنفيذ الفعلي علىٰ أساس أنها المرجع النهائي في اختيار رئيس الدولة، وهي التي تراقب سلوكه في فترات الحكم المحدودة تمهيدًا لإعادة أو عدم إعادة هذا الانتخاب. وفي مصر أعلنت مصر مملكة مستقلة علىٰ رأسها الملك أحمد فؤاد في ١٥ مارس ١٩٢٢م، وفي ١٨ يونيه ١٩٥٣م أعلن إلغاء الملكية وقيام جمهورية مصر وتولية اللواء محمد نجيب رئاسة الجمهورية والوزارة، وفي ١٥ نوفمبر أعفي اللواء محمد نجيب من رياسة الجمهورية، وتولىٰ البكباشي جمال عبد الناصر مجلس قيادة الثورة. ينظر: أحمد عطية، القاموس السياسي، صفحات ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠٤.

(٢) ذهب دكتور محمد مندور إلىٰ أن مسرحية براكسا "تجسيد لعددٍ من الآراء التي كانت تراود الحكيم حوالي سنة ١٩٣٩م، مثل رأيه في فساد الحكم الديمقراطي ونظام الأحزاب.. موحيًّا بأنه لا صلاح للحكم في بلادنا، ولا سبيل لحل مشكلته -بعد فساد النظام الديمقراطي- غير حكم الفرد القوي المسيطر" محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص:٩٦

هذا الصدد عرض لها تفصيلاً فؤاد دوارة عند تناوله المسرح السياسي عند توفيق الحكيم موثقًا إياها بأقوال الحكيم في مقالاته أو بالمساجلات التي كانت تنشرها الصحف في تلك الآونة(١).

وتدحض "براكسا" الرأي السابق، وهو القائل إن الحكيم عدو للديمقراطية، مقر للدكتاتورية؛ حيث تشن المسرحية الهجوم كذلك علىٰ حكم الفرد المستبد جنبًا إلىٰ جنب هجومها علىٰ نظام الحكم الديمقراطي وممارساته في مصر ، يؤيد ذلك ما ذكره الحكيم عن المسرحية في قوله" **في قصتي براكسا أو مشكلة الحكم سخرية ببعض مظاهر الحكم الديمقراطي، وسخرية ببعض مظاهر الحكم الدكتاتوري، وليس فيها حل لمشكلة الحكم**" (٢)، يصدِّق ذلك أيضًا ما نص عليه الحكيم في مقالاته وكتبه السياسية وضمنه بعضًا من أعماله الأدبية الروائية والمسرحية(٣)؛ حيث يتراجع في تصريحات له عن موقفه الطاعن في النظام الديمقراطي؛ فيقول إن" **كل طعن وكل نقد ينبغي أن يزول في الحال. وقد زال فعلاً عندما بدا للجميع أن الديمقراطية باعتبارها مبدأ إنسانيًا مهددة في صميمها بالزوال، وأن شبح**

(١) فؤاد دوارة، مسرح توفيق الحكيم، ص:٢٧٧

(٢) توفيق الحكيم، تأملات في السياسة، دار روزاليوسف، القاهرة، العدد الرابع،١٩٥٤م، ص: ٢٢

(٣) وردت آراء الحكيم السياسية فيما يختص بنظم الحكم وسياسات الدولة وممارساتها مع رعاياها في كتبه: تحت شمس الفكر، دار مصر، القاهرة، د.ت، من ص: ١١٦-١٥٩، تأملات في السياسة، من ص: ١٩-٢٣، أما علىٰ الصعيد الأدبي فقد جسدت رواياته" عودة الروح" ويوميات نائب في الأرياف"و" عصفور من الشرق"، فضلًا علىٰ مسرحية "نهر الجنون" واقعًا مجتمعيًا يتخلق من رحم البعد السياسي، ويرهص من خلال قلم الكاتب بفكر سياسي ناقد، وإن كان لم يتعدَّ النقد إلىٰ المعالجة وفق رؤية واضحة، وهو ما يعد نهجًا للحكيم يسلكه عن وعي وبإيمان بفكرة أن تقديم الحل ليس من مهمة الكاتب الحر(تأملات في السياسة،ص٢٢)

الطغيان القائم بدا في الأفق ينذر الناس بأن أفواههم ستكتم، وأن حق تفكيرهم سيلغى بعد اليوم.. هنا تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى لكل رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلا أن ينهض ذائدا عن الديمقراطية، ناسيا إلى حين مآخذها، فهي النظام الوحيد الذي يستطيع أن يعيش في ظله فرد ذو كرامة، وإذا هبت الحرية فأجدر بالحر أن يموت"[1]، وهو يؤكد أن اختلافه مع الممارسة السياسية لا فكرة الديمقراطية، بينما يزدري في الوقت نفسه القوة الوحشية[2].

ومن بعد رصد الرؤية الأيديولوجية لمسرحية براكسا، التي كانت محل خلاف بين النقاد فيما إذا كانت المسرحية رفضا للنظام الديمقراطي وتبنيًّا للدكتاتورية، أو إسقاطًا للأنظمة جميعها ديمقراطي ودكتاتوري وملكي كذلك، والعهد بالحكم إلىٰ الشعب؛ نقول إن محاولة الوقوف علىٰ أيديولوجية المسرحية استنادًا إلىٰ آراء الحكيم وتصريحاته السياسية في مساجلاته ومقالاته السياسية لا تعدو أن تكون محاولة استقراء رؤية فكرية لم يكتمل تشكلها زمن إنتاج المسرحية في جزئها الأول(١٩٣٩) لعدم استقرار الحال السياسي عربيًّا وعالميًّا في تلك الفترة، بينما تحددت ملامحها حينما صدر جزؤها الثاني (١٩٥٤) بعد زوال النظام الملكي في مصر، وهزيمة الأنظمة الدكتاتورية في العالم، وعلىٰ رأسها إيطاليا وألمانيا بنظاميهما الفاشي والنازي، اللذان كان يتأسىٰ بتقدمهما كاتبنا في آرائه الأولىٰ المتزامنة وبدء كتابته لبراكسا في صورتها الأولىٰ[3]، فضلًا عن قيام الجمهورية، التي

(١) توفيق الحكيم، تأملات في السياسة، ص:٢١

(٢) السابق، ص: ٢٠-٢١

(٣)ورد علىٰ لسان الحكيم ما نصه" أن السر في تقدم الدول التي نبذت النظام البرلماني هذا التقدم العجيب الذي يشبه الوثب هو أنها بقضائها علىٰ التطاحن الداخلي بين الكفاءات، وإلغائها احتراف السياسة والكلام قد جندت جميع الكفاءات للعمل الحقيقي لخدمة البلاد" النص

اعتقد فيها المفكرون بداية لاشتراكية تعيد الاعتبار للشعب علىٰ الصعيدين المجتمعي والسياسي.

وبينما نتعرض للخطاب في مسرحية براكسا استنادًا إلىٰ ما قدمنا من طرح أيديولوجي، نجد أن براكسا إنما طرحت جوانب الرؤية السياسية جميعها علىٰ وعي المشاهد وفكره؛ حاثّةً إياه علىٰ تمثل رؤية شاملة يتحقق التغيير بمقتضاها؛ ورؤيتها الشاملة تلك ركيزة فلسفية للمسرح الملحمي أو الديالكتيكي؛ كونه طرحًا للفكرة في تناقضاتها، فبرتولد بريخت في مسرحيته "الأم شجاعة" يطرح التناقض بين الفكرة (عمل الأم لكفاية أطفالها) وسبل ممارسة الفكرة (كونها تطعم أولادها من دماء بني وطنها، حيث عملها أن تبيع المواد الغذائية للجنود في الصفوف الأمامية أثناء الحرب، ومن ثم تتمنىٰ عدم انتهاء الحرب!)[1]، كذلك الحكيم يعرض التناقض داخل الفكرة (الديمقراطية وممارساتها) كذلك الاختلاف بين أنظمة الحكم وبعضها.

❁❁❁❁❁

من صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم، ص٥٩، وقد علق عليه فؤاد دوارة، مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات السياسية، ص:٢٧٧

(١) برتولد بريخت، الأم شجاعة، السيد بنتلا وخادمه ماتي، من الأعمال المختارة من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، وزارة الإعلام، الكويت، د.ت.

المبحث الثاني: براكسا وملامح المسرح الملحمي

ثمة علاقة وثيقة بين الخطاب موضوعًا وآليةً ومقصدية وشكل الفن الحامل له ، كذا بين هذين الطرفين والسياق تداعياته علىٰ مستوىٰ الرؤية الكلية المنتظمة لجميع الوحدات البنائية. فإذا كان الموضوع سياسيًّا في قالب مسرحي ملحمي يتوسل الجدل قصد الإقناع في إطار الرؤية الشاملة لتغيير الواقع؛ فإن ثمة خصوصيةً بنائية تتحكم بها فكرة التغريب، وتتحدد من خلالها ملامح الملحمية في عطاءاتها للنص الدرامي وظائفيته. وفكرة التغريب -كما أشرنا في الإطار النظري- هي نقطة التقاء بين كوميديا أريستوفانيس وملحمية بريخت، تولدت من رحم الأدب الملتزم الذي شكّل أدب أريستوفان وبريخت.

وبوضع ما سبق علىٰ محك التطبيق، يبرز الخطاب السياسي وظائفيته في مسرحية براكسا محددًا برؤيتها الأيديولوجية من خلال العناصر الملحمية الآتية:

١- براكسا بين تاريخية أريستوفان وتأريخية بريخت:

اعتمد المسرح البريختي علىٰ مادة ملحمية مستقاة من الماضي -تاريخًا كان أو أساطير- قصد تغريب المشاهد عن واقعه أحداثه وشخوصه؛ فعرض أحداثًا من الماضي وشخصياته يحول دون الاندماج الذي لم يُثِر في المسرح الأرسطي غير كثيرٍ من الشفقة وقليلٍ من الوعي، بل كان من آثاره التسليم بالحدوث لا الإيمان بضرورة التغيير. أما المسرح الملحمي بفلسفة التغريب؛ فإنه "يهدف إلىٰ تصوير الأحداث والشخصيات علىٰ اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة وليس حالات ثابتة

وخالدة"[١]، فكما حدث لها التحول، وخضعت للتغيير كذلك في الحاضر ليس ثمة شيء عصيٌّ علىٰ إرادة الفعل.

ومن ثم فإن استدعاء التاريخ في المسرح الملحمي غير مقصود لذاته، وإنما القصد يتعين بالانتقال من حيز الماضي إلىٰ التأريخ للحاضر، ويحدث هذا حال الحفاظ علىٰ الإطار التاريخي مع تفريغ الحادثة من محتواها الأصلي وإعادة تشكيلها بقضية من الحاضر تشابهها؛ وهو ما يتيح "إمكانية تقديم مسرح قديم في زي معاصر، وإعادة طرح أفكار أو فلسفات رجال عظماء بقدر أقل من القدسية والورع بعد إخراجها من حيزها التاريخي وظرفها الاجتماعي"[٢]. يصيب هذا الأمر العمق من فلسفة التغريب بما ينتج من بعد نقدي؛ حيث يقودنا النظر الموضوعي إلىٰ الماضي- كونه علىٰ مبعدة منا- إلىٰ الوعي بالحاضر؛ ومن ثم تحفيز القوة الداخلية في نفوسنا وعقولنا، فننقد لنصلح، ونقيِّم لنقوِّم.

ويوظف المسرح الملحمي **السرد القصصي** في حيز رواية الحدث التاريخي، ويكسبها من الأهمية ما يفوق أهمية الممثل نفسه، فهي" أهم ما في العملية المسرحية، بل إنها العملية المسرحية نفسها.. لأن ما يحدث بين الناس هو ما يمدهم بمادة يناقشونها وينتقدونها"[٣]. وإستراتيجية القصة آلية تغريبية بما لها من

---

١) (١) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص١٥١، وينظر كذلك في تأصيل المصطلح وتطوره: علي عواد، مفهوم التغريب بين نظرية المنهج الشكلي ونظرية المسرح الملحمي، ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، المجلد ٢٣، العدد الثاني، ١٩٨٨م، من ص١٣٤ – ١٣٧

(٢) صفوان صفر، مسرح بريخت بين الملحمية والتغريب، ص:٢٣

(٣) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص: ٦٦

إمكانات الحكي؛ حيث تخلق مساحة من التباعد بين الحدث والشخوص في المسرحية، والمتلقي أو المشاهد، فضلًا عن أن اعتماد المسرح علىٰ القصة يفسح مجالاً للمونولوج، وتظهر شخصية الراوي، حيث أصبح المسرح يروىٰ، وهكذا لم يختف القاص الآن باختفاء الجدار الرابع"[1]. وجميع ما يستتبع القصة من هذه الإستراتيجيات يأتي في إطار التغريب لكسر خطية الحدث في النص المسرحي من أجل الإبقاء علىٰ المشاهد حاضرًا يقظًا مستجيبًا لشروط التغيير.

وقد عيَّن الحكيم في "براكسا" الزمن الماضي إطارًا تاريخيًّا لأحداث المسرحية وشخوصها، فذكر في مقدمة الطبعة الأولىٰ لمسرحيته" **كتبت هذه القصة على أساس كوميديا قديمة لأريستوفان "مجلس النساء"[2] التي مثلت عام ٣٩٢ قبل الميلاد..على أني أحب لكل قارئ مدقق، أو ناقد محقق أن يراجع الأصل الذي كتبه" أريستوفان" قبل أن يطالع هذا الكتاب؛ فإن هذه المراجعة**

---

(١)برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، ص: ٥٩

(٢) مسرحية برلمان النساء (٣٩٣ق.م) تبدأ المسرحية ببراكسا جورا تحمل شعلتها وتحدثها فيما يقترب من المناجاة في المسرحية التراجيدية، تلتقي والنساء علىٰ تنفيذ خطة مبيتة بالذهاب متنكرين في ثياب الرجال إلىٰ مجلس الدولة والاستيلاء علىٰ الحكم، وبالفعل يتم الأمر وتعود براكسا لتخبر زوجها بلبيروس بخطتها الإصلاحية، وتستمر مشاهد المسرحية لتعترضها مشكلة تشريعية فيما أقرته براكسا من قرار أن القعيدات من النساء لهن الحق في الشباب تحقيقًا للعدالة! وتأخذ المسرحية في عرض مجموعة من المشاهد الهزلية في إطار هذه الفكرة تكشف عن عدم قدرة براكسا علىٰ تنفيذ ما أقرته من تنظيرات حول الحكم مبادئه. ينظر: أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا،دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت، من ص: ٣٥٣- ٣٥٦. وقد قدَّم محمد مندور في كتابه مسرح توفيق الحكيم ملخصًا وافيًّا لمسرحية "مجلس النساء" لأريستوفانيس. ينظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص: ٩٤-٩٥

ستظهره على كثير من خصائص الأساليب..ذلك أن مجرد الاشتراك مع "أريستوفان" في قصة واحدة، قد كشف لعيني ما لم تكشفه تجاريب خمس عشرة قصة تمثيلية كتبتها"(١). ونص الحكيم لا يوقفنا فحسب علىٰ التاريخ إطارًا مسرحيًّا، بل ينبه كذلك علىٰ تتبعه لأريستوفان موضوعًا وبناءً وأساليب فنية، وهو ما نحدده في ثلاث نقاط:

• **الأولى**: تتمثل في كون المسرحيتين موضوعهما واحد، وهو موضوع أساسي في المسرح ذي التوجه الملحمي الديالكتيكي؛ فـــ" الكوميديا القديمة – التي سنطلق عليها اصطلاحًا اسم الكوميديا الأريستوفانية- تتناول _ موضوعًا له_ أنماطًا من العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة في ذلك العصر"(٢) ، فمجلس النساء لأريستوفان سهام موجهة لأنظمة الحكم المتهرئة في عصره، ومن بينها النظام الديمقراطي(٣) ،وبراكسا الحكيم دراما اجتماعية تشكلت من الحال السياسي في مصر بدءًا من العقد الثالث حتىٰ السادس من القرن الماضي؛ حيث واجه الحكيم في "مشكلة الحكم" الديمقراطية في مصر في تلك الآونة كاشفًا عن زيفها وفوضويتها، فبراكسا" **لم تترك امرأة من حزبها، ولا أحدًا من أصحابها إلا نثرت عليه الخيرات**"(٤)، كذلك عرَّض بعدم أهلية الملكية، في صورة بلبروس الأبله، وكيف أنه

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، دار مصر للطباعة، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٦٠م ، ص: ١٢

(٢) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٤م.ص: ١٠٦

(٣) ينظر: أحمد عتمان: الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، ص:٣٤٣

(٤) براكسا، ص:٥٨

"**يستطيع أن يصير ملكًا في أقل من لحظة**"(١)، إلا أنه ليس له عمل إلا أن **يبتسم للجموع في الحفلات**(٢)، أما الحكم وشؤونه فمتروكان في يد الحاشية (حكم القلة/ الأوليغاركية)، فالملك بلبروس" **لن يحتاج إلى عينيه ورأسه..ولن يحتاج كذلك إلى قلبه..ولن يحتاج إلى ساعده ويده**"(٣)، أيضًا وضعت براكسا الحكم الدكتاتوري علىٰ ميزان النقد، فجسدت حكم الفرد في صورة الحاكم المطلق/ هيرونيموس" **لا ينبغي أن يرتفع في الدولة صوت إلا صوته**"(٤). ووضعت المسرحية الشعب في خلفية المشهد السياسي مغيَّبًا، فهو لا يرفع صوته بالشكوىٰ من فساد حاكمه وتردي أوضاعه" **لأنه غارق في النوم..سائر في طريق الموت**"(٥)

وقد توسل أريستوفان والحكيم الأسلوب الكاريكاتوري الساخر في تصويرهما السلطة الحاكمة- الأول في برلمان النساء، والآخر في براكسا- إلا أن تلك السخرية لم تكن إلا تعريةً لنقائص المجتمع سلطاته وشعبه، ولم يكن النقد منتهىٰ غاياتها، فـ"المسرح الكوميدي في أثينا كان منصة يقف عليها السياسيون، وتمثل القضايا السياسية والمواقف الفكرية.. من أجل المناقشة والتحاور الذي شارك فيه الشاعر والممثلون والمحكمون والجمهور"(٦). كذلك الحكيم في مشكلة الحكم لتوفيق

(١)براكسا، ، ص١٠٤

(٢) ينظر: السابق، ص:١٠٨-١٠٩

(٣) السابق، ص:١٠٣-١٠٤

(٤)السابق، ص٦٤

(٥)السابق، ص ١٥٨

(٦) أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٣م، ص٨١

الحكيم، حملت مسرحيته الرؤية الشاملة التي يقوم عليها المسرح الملحمي بمؤثراته التغريبية.

• **الثانية**: غير بعيد عن الكوميديا الأريستوفانية تقنيات التغريب الملحمي في إطار فكرتها وغايتها الاجتماعية التي طرحناها في النقطة السابقة، فقد تناول إريستوفان في أربع من مسرحياته الكوميدية -البالغة إحدىٰ عشرة مسرحية- النظام السياسي، وهي "أهل أخارناي"، "السلام"، " برلمان النساء"، "الفرسان"(١)، وعمد فيها إلىٰ مؤثرات التغريب ليفسح مساحة للنقد والرؤية الموضوعية، فما لجأ إليه في مسرحية" الفرسان" في المشهد الجدلي من استخدام الأقنعة يلقي بظلاله علىٰ حضور التغريب وفلسفته في الكوميديا الأريستوفانية. إضافة إلىٰ ذلك المشهد الجدلي باعتماده الحوار الديالكتيكي الحامل لخطاب مباشر القصد منه الإقناع من الأجزاء الرئيسة في مسرح إريستوفان. وهو ما سنعرض له تفصيلًا في جزئية البناء الدرامي- في كوميديا أريستوفانيس وبراكسا الحكيم- وما يسِمُه من ملامح التغريب.

٢- الشخصية الملحمية (النموذج المغرَّب):

حدد بريخت في "الأورغانون الصغير" طبيعة الشخصيات وملامحها في المسرح الملحمي، فهي" الشخصيات النموذجية التي جُسِّدتْ علىٰ خشبة المسرح بغرابة وبموضوعية أكبر قدر من الإمكان، وكشف عنهم فقط من خلال علاقاتهم بالشخصيات النموذجية الأخرىٰ"(٢). ونظرًا لأن تعريف الشخصية في المسرح

(١) عرضت لفكرة هذه المسرحيات عند الترجمة لأريستوفان في مقدمة البحث، وللتفصيل ينظر ملخص المسرحيات المذكورة في أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، ص: ٣٤٢- ٣٥٤.

(٢) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص: ٧٧

الملحمي بوصفها رموز أفكار" تتحرك بدوافع اجتماعية"[1]، يتماس ونظيرتها في المسرح الذهني؛ فإنه يجدر بالذكر قبل الشروع في تحليل الشخصية في ضوء فلسفة التغيير ومؤثرات التغريب أن نعرض للفرق بين طبيعة الشخصية ووظيفتها في الاتجاهين المسرحين، خاصة أن كليهما -تصنيفًا- من دراما الأفكار.

الشخصية في المسرح الذهني نموذج فكرة مقصودة بذاتها، وهي فكرة نموذجية، أي في صورتها المثلىٰ، وليس أدل علىٰ ذلك من قول الحكيم نفسه عن مسرحه الذهني" إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز"[2]. والصراع بين الشخصيات في المسرح الذهني هو صراع بين جوانب الفكرة المختلفة في إطلاقها، فشهرزاد الحكيم - علىٰ سبيل المثال- مجمع الملكات العقل والقلب والجسد، والشخوص الأخرىٰ (العبد- الوزير-شهريار) كل منها تجسيد لإحدىٰ هذه الملكات في صورتها النموذجية، ومن خلال الصراع تتراءىٰ الفكرة شيئًا فشيئًا، لتكتمل نهاية، وهذا حسْب المسرحية ومنتهىٰ مبتغاها. أما في المسرح الملحمي فالفكرة(الشخصية) ليست مرادة لذاتها، بل المراد ما ينتج عنها، ومن ثم فهي ليست نموذجية مطلقة، وإنما هي النموذج والاستثناء معًا، وهي العام والخاص في آنٍ واحد، هي المتناقضان، أو بشكل أكثر دقة هي إشكالية المفارقة بين النظرية والتطبيق. إضافة إلىٰ ذلك فالأفكار في المسرح الملحمي متجاورة أكثر من كونها متلاحمة في حركة صراعية، ولا تنتهي المسرحية بتحديد الرؤية؛ لكن بالإيحاء بها مع تنشيط إرادة الفعل غرضًا رئيسًا للطرح مجمله.

وما ذكرناه في هذا الطرح النظري من ملامح الشخصية في المسرح الملحمي

(١)برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص: ٤٤

(٢) توفيق الحكيم، حياتي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولىٰ، ١٩٧٨، ص:٢١٩

وسيلة للتغريب وآلية من آلياته، نضعه علىٰ محك النص، الذي زودنا بغير قليل من المؤشرات، فنعرض الشخصية في براكسا في إطار الملحمية من جانبين؛ أولهما: نمذجة الشخصية في اتصالها بالرؤية الشاملة، والآخر: إشكالية تغريب النموذج (آليات التغريب).

(٢-١) نمذجة الشخصية:

إذا كان الدور الوظيفي للشخصية في ارتباطه الأصيل بالشكلانية الروسية والنظرية البنائية يعزل النص عن سياقاته المرجعية؛ فإنه بتطور النقد المنهجي- وما كان من علاقات العطاء بين المناهج وانفتاح علىٰ السيميائيات بأشكالها ومن بعدها النظر في تداولية الخطاب علىٰ ضوء مكوناته (أطرافه) - ارتبطت الشخصية وظائفها بالأطر المرجعية اجتماعية، أو أيديولوجية، أو نفسية، وكانت في ذلك دائمة الاختراق لدائرتها الخاصة؛ لتعيد تشكلها بمفارقة ملامحها لغيرها من الشخوص في إطار علاقات كلية، تحددت بداية في النموذج العاملي لغريماس، وبرزت بشكل أكثر تجريدًا في مسرحنا الملحمي.

الشخصيات في مسرحية براكسا نماذج أفكار، تمثل أنظمة الحكم أقسامها الثلاثة، وتعين إشاريتها قسماتها غير المحددة بفرد له أبعاده المادية والنفسية والاجتماعية؛ بل بفكرة مجردة تعين فحسب في بعدها الاجتماعي السياسي. فبراكسا (الديمقراطية)، وهيرونيموس(الدكتاتورية)، وبلبروس(الملكية) هي أقنعة (أكواد) مسرحية لفكر سياسي اجتماعي، وتحدِد أفعالُها وأقوالُها وظيفتَها في النص، فالشخصية هنا " أولاً وقبل كل شيء صاحبة خطاب discours يقال باسمها"[1].

والوظائف الإيديولوجية للشخصيات بوصفها أفكارًا في مسرحية براكسا تحقق الرؤية الشاملة التي قام من أجلها المسرح الملحمي ومن قبله السياسي، وتجسد كذلك رؤية الحكيم، الذي يطرح في تصريح له بتوجهه السياسي إزاء مشكلة الحكم

(١) سامية أحمد أسعد، الشخصية المسرحية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الرابع، ١٩٨٨، ص: ١٢٧

رؤيته النظرية وتطبيقها مُستدِلًا بنموذج دراستنا، فيصرح بأن" **قوة العمل اليوم يمثلها حكام من صميم الشعب، يصلون إلى السلطة (مثل براكسا) عن طريق الأحزاب والانتخابات. وسواء كان الحكم في أيدي أحزاب متعددة تتناوبه، أم في يد حزب واحد يسيطر وحده؛ فإن الشعوب الآن هي التي تحكم نفسها بنفسها**"[1].

(٢-٢) تغريب النموذج (آليات التغريب وفلسفة التغيير)

ذكر الناقدان محمد مندور وفؤاد دوارة أن الحكيم في "براكسا" ماثلٌ فكرُه خلف شخصياته، وخارج بذلك عن التقاليد الدرامية[2]، ولا نختلف معهما فيما ذهب، ولكن نضع خروجه عن التقليد الدرامي علىٰ محك الدراسة باحثين في كيفيته وعلته. فإن خروج الحكيم عن التقاليد الدرامية -بإنطاقه شخصياته بأقواله، وتحريكها بأفعاله، والحكم عليها برؤيته- إنما هو خروج واعٍ، وخصيصة أسلوبية، وعنصر تغريبي، وركيزة للديالكتيكية وهدفها التنويري؛ فالحكيم يتدخل بصوته لإبراز الجانب الآخر (المضاد للمُسلَّمة) في توظيف دال لبناء التناقض القائم عليه المسرح الملحمي، والذي يطالعنا علىٰ مستوىٰ الشخوص في براكسا في صورتين: براكسا:التناقض بين النظرية والتطبيق، هيرونيموس:الحالة في صورتها الاستثنائية.

---

(١) توفيق الحكيم، التعادلية، مذهبي في الحياة والفن، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٥، ص: ٧١

(٢) ينظر: محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص: ٩٦، وينظر كذلك: فؤاد دوارة، مسرح توفيق الحكيم (المسرحيات السياسية)، ص: ٢٧٠

(٢-٢-١) براكسا/ الديمقراطية والتناقض بين النظرية والتطبيق:

إن" التناقض" إستراتيجية تغريبية غير محددة بتلك التسمية (التغريب)؛ لكن بمعناها في الكوميديا الأتيكية القديمة. فإذا كان التغريب كسرًا للمألوف (جعله مغرَّبًا) تحفيزًا للوعي النقدي؛ فالكوميديا" بإظهارها للتناقض ترمي إلىٰ هز (زلزلة) أفكارنا كما لو كانت تلقي بحصاة في بركة من الماء الساخن، فهي تبين لنا أن ما هو مألوف ومعتاد ليس بالضرورة صحيحًا.. التناقض(إذن) يوقظنا من سباتنا؛ لأن الأوضاع التي كنا نألفها ظهرت علىٰ حقيقتها، وظهر لنا زيفها"[١].

والتناقض عند بريخت وسيلة تغريبية وضرورة من ضرورات التغيير، حيث أصبح تصوير الشخصية المنسجمة مع ذاتها ومع الإطار التي وضعت فيه "من قبيل التبسيط المخل.. فإن التناقضات التي نجدها بين ما تفعله الشخصية(النموذج/ الفكرة) وبين شخصيات الناس في الواقع؛ لا يمكننا من تصويرها بهذه الصورة؛ فإن قوانين الحركة في مجتمع ما لا يمكن تصويرها بإعطاء" مثل الكمال"؛ لأن عدم الكمال جزء أساسي في الحركة وفي الشيء الذي يحرك"[٢]، والتطبيق لهذا المبدأ في المسرح البريختي جلي بعرضه الشخصيات نماذج أفكاره بوجهيها المتقابلين، أو بعرضه الجوانب المختلفة للشيء الواحد، فتبدو الفكرة علىٰ شرعيتها مغرَّبة.

وقد جعل الحكيم من هذا التناقض عنصرًا تغريبيًّا في المسرحية -انطلاقًا مما ذكرنا من أن الشخصيات أفكار وجودية سياسية أو اجتماعية أو قيمًا مجردة-، فبراكسا ملامحها، أقوالها، أفعالها تجسّد الديمقراطية في فكرها السياسي وبعدها الاجتماعي. فإذا ما تناولنا النظام الديمقراطي بوصفه نظامًا سياسيًّا؛ فهو نظريًّا

(١) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص:١٣٢-١٣٣

(٢) برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص: ٥٦

النموذج في صورته المثلىٰ، لكن الحكيم يعمل علىٰ هذا المعطىٰ النظري بالتغريب بإبراز التناقض بين المثال والواقع، الفكر النظري وتحوله لممارسة عملية.

ويعيد الحكيم تقييم الفكر الديمقراطي بوضعه علىٰ محك النقد وإبراز مثالبه، وكشف جانبٍ شائهٍ لوجهه، وذلك" في شكل من أشكال المأساوية البريختية القائمة علىٰ الشخصية الانفصامية التي ترتبط بالتراجيديا الإغريقية التي غالبًا ما تظهر وجود ضرورة ما تتدخل في حياة البشر والآلهة، وتقف هذه الضرورة أحيانًا خارج الكيان الفردي أو داخله كعقبة أو حاجز مدمر أمام رغباته"[1]. وبراكسا تجسيد حي لهذه المأساوية، فتطلعاتها المثالية لنظام ديمقراطي ناقضتها ممارساتها الواقعية، وإن ادَّعاءها بدايةً حرصها علىٰ مصلحة الشعب، فلم يكن ذلك إلا فكر الديمقراطية، الذي لم يصدقه التطبيق، فالكاتب يخبر عن براكسا/ الديمقراطية علىٰ لسان كريميس في المسرحية" **لا أحسبها تنظر دائمًا إلى مصلحة الدولة...إنها لم تترك امرأة من حزبها، ولا أحدًا من أصحابها إلا نثرت عليه النعم والخيرات، كما ينثر التراب**"[2]. والحكيم في هذا يكشف عن إيديولوجيته تجاه الحكم النيابي في مصر، وما يعتوره من صنوف الفساد، وعلىٰ رأسها تقديم المصالح الخاصة للمقربين وذوي النفوذ عن مصلحة العامة (المجموع)، وهو ما صرَّح به في أحد مقالاته السياسية، حيث مثّل ما يحدث الديمقراطية في مصر في تلك الآونة بأن"رهطًا من الجياع الحفاة يمنحون مرتبًا شهريًّا قدره أربعون جنيهًا لرهط آخر من الثراة العتاة "[3].

(١) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص١٣٧

(٢) براكسا، ص:٥٧

(٣) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص١٨٥

إضافة إلىٰ ذلك، يستمر توفيق الحكيم في صياغة فكره السياسي في شكل فني برسمه شخصية براكسا الكودية (**المرأة/الحكم الديمقراطي**)، فقد كتب الحكيم مقالاً سياسيًّا – بعنوان "أنا عدو المرأة.. والنظام السياسي..لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة .. الثرثرة"[١]– يدين فيه الشعارات التي طالما يرددها البرلمانيون، فلا يملكون إلا الكلمات، ولا عجب أن نرىٰ الألفاظ تتردد علىٰ لسان هيرونيموس في هجومه علىٰ براكسا بقوله مستنكرًا " **أنت التي ما وصلتْ للحكم إلا بكلمات؟**"[٢].

وشخصية "براكسا" في ارتباطها بالبعد الأيديولوجي تشكلت بعلامات لغوية وغير لغوية، فكان فعلها Actant، ووظيفتها متسقين وطريقة بنائها، حيث لوَّن جندريتها الأنثوية بظلال الضعف والحاجة إلىٰ القوة الذكورية "**ما أشد حاجتي إلى ساعد قوي!**"[٣]، وفي ذلك بعدٌ تشخيصي توسل فيه الكاتب بالسبيلين المباشر وغير المباشر في تقديمه لها؛ فبينما أخبر عنها كونها امرأة بسبيل الوصف والسرد؛ كانت أقوالها وأفعالها محددة للصورة المناقضة للمثال، فتشكلت ملامحها من الثرثرة الكلامية، والحيرة والتردد وإظهار الضعف والحاجة[٤]، فضلًا عن قصور الفكر وغلبة العاطفة؛ بما يلقي بظلاله علىٰ العجز عن إدارة شؤون الدولة، وهي الأبعاد التي تتحدد من شكل النظام في الدول العربية وفي مصر خاصة.

---

(١)ينظر: فؤاد دوارة، مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات السياسية، ص:٦٦

(٢) براكسا، ص: ٧٧

(٣) السابق، ص:٤٤

(٤) ينظر، السابق، ص:٥٥،٥١

ولا شك أن خصوصية الدراما بما تتضمنه من إرشادات مسرحية أضاءت كثيرًا من جوانب التناقض، أو علىٰ وجه التحديد الزاوية التي تستأهل النقد والتمحيص من المتلقي، وهو ما يسميه بريخت " عالم الإيماءات، فالوضع الجسدي (الفيزيقي)، ونغمة الصوت، والتعبير الوجهي، تتحدد كلها بالإيماء الاجتماعي..وهذه التعبيرات بالإيماءات تكون علىٰ درجة كبيرة من التعقيد والتناقض"(١). وفي براكسا الحكيم كان التعبير عن ضعف النظام الديمقراطي، وعدم صلاحيته نظامًا للحكم في مصر بعلامات غير لغوية (نبرة الصوت- لغة الجسد) تضمنها النص الدرامي، وهي علامات يتمثلها القارئ علىٰ نحو متخيل في فكره -وإن لم تتحول إلىٰ عرض مسرحي-، فيستشعر نغمة النَّصَب وقلة الحيلة في كلمات براكسا حينما توالت عليها طوائف الشعب بمطالبها التي لا تنتهي" آه! ... **وماذا تريدون أن أصنع لكم أنتم أيضًا؟..**"(٢)، كذلك تعبيرات وجهها القلقة حينما يتعلق الأمر بمظهرها الأنثوي وجمالها "(**في قلق) أوجهي الآن غير جميل؟** "(٣) ، أو إطراقها عند شعورها بالحب لبطلها القائد الشاب(٤) ، وتنهداتها الحارة(٥) ، وارتباكها وحيرتها، وغيرها من الإشارات التي تسبق القول لتستحضر المشهد في مخيلة القارئ في نص مقروء، وتكون بمثابة" إرشادات مسرحية يقدمها المؤلف للمخرج، تختفي عندما ينتقل العمل المسرحي إلىٰ خشبة المسرح"(٦).

(١) برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص:٦١

(٢) براكسا، ص٤٠

(٣) السابق، ص ٤٣

(٤) ينظر: براكسا، ص ٤٣

(٥) ينظر: السابق، ٤٤

(٦) سامية أسعد أحمد، الشخصية المسرحية، ص: ١٢٩

(٢-٢-٢) هيرونيموس/ حكم الفرد في صورته الاستثنائية:

يقول بريخت" إن ما يقدم إلىٰ الجمهور الآن هو أكثر ما تكرر ولم يستبعد..؛ ولذلك فإن التمثيلات التي اكتملت يجب أن توصَّل بعيون مفتوحة علىٰ آخرها؛ حتىٰ يمكن أن تستقبل بعيون مفتوحة علىٰ آخرها.. فالمتعة التي نصادفها في عالمها يجب أن تتحول إلىٰ متعة أسمىٰ عندما تعالج القواعد التي تنبثق عن تلك الحياة في المجتمع علىٰ أنها ناقصة ومؤقتة"[١]. وإن قول بريخت هذا -وإن كان في أصله مؤسَّس علىٰ بناء التناقص بوصفه ملمحًا ملحميًّا (تغريبيًّا) -؛ فإنه يحمل فكرة أكثر خصوصية، ألا وهي تحقق القيمة الجمالية من نقض المُسلَّمة، والخروج من إسار العام إلىٰ الجزئي، ومن القاعدة للاستثناء.

فالبدهي المُسلَّم به في وعي القارئ هو ما استقر عن الطبيعة التوتاليتارية من طابع استبدادي، يعتمد العنف المسلح، وسياسات القمع الموجهة إلىٰ الداخل قصد إحكام القبضة من أجل بقاء النظام واستمراريته بوساطة "حزب جماهيري واحد مؤلف من نسبة ضئيلة نسبيًّا من مجموع السكان.. مع كون هذا الحزب منظمًا علىٰ نحو أوليغاركي، تراتبي، صارم، يخضع عادة لزعيم وحيد، إما متعالٍ وإما مختلطٍ تمامًا بالتنظيم البيروقراطي الحكومي"[٢]، إلا أن هذه النظرة الشائعة المألوفة لحكم الفرد المطلق، تصطدم بتوجه أيديولوجي للحكيم نحو هذا النظام الشمولي؛ مما يحول زاوية الرؤية إلىٰ جانب منها، خاص، واستثنائي يبدو في طرح مباشر في مقالات الحكيم السياسية، ويتشكل بغير علامة سيميولوجية شكلت الملامح البنائية للشخصية النموذج/ هيرونيموس بوصفه نظامًا شموليًّا مغرَّبًا باستثنائيته.

---

(١) برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص:٧٤-٧٥

(٢) فالح عبد الجبار، التوتاليتارية، ترجمة: حسني زينة، دراسات عراقية، بغداد- بيروت-أربيل، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٨م، ص:١٩

والدراسة بمنطلقها المنهجي التحليلي، ونظرتها إلىٰ الشخصية بأنها "مكان نصي تؤدَّي فيه بعض الوظائف، وينتج معنىٰ تثريه كلُّ قراءة جديدة"(١)؛ تتتبع البنيات التكوينية المُشكِّلة للأيقونة بمدلولها علىٰ حكم الفرد المطلق ومنطلقاته الفكرية وممارساته السياسية. فالكاتب تعهد مباشرة برسم أول خط من خطوط شخصيته بعلامة أولىٰ تمثلت في اسم الشخصية "هيرونيموس"، الذي يعني في الإغريقية" القائد المقدس"؛ ومن ثم -وعلىٰ غير المألوف- لم يطالعنا حكم الفرد المطلق موصومًا بصورة الطاغية المستبد، بل القائد الذي يحظىٰ بالإجلال والتقديس من شعبه.

وإذا كانت العلامة الأولىٰ رشحت النموذج الاستثنائي للنظام الشمولي؛ فإن الحكيم كذلك أخبر عن الحاكم الفرد/ هيرونيموس بما تترشح معه دلالة العلامة الأولىٰ؛ حيث أتىٰ علىٰ لسان الشخصيات الأخرىٰ في المسرحية معلومات وأوصاف للنموذج ترفعه لأن يكون رمزًا دينيًّا سياسيًّا، فهيرونيموس-كما ورد علىٰ لسان كاتمة السر" **كأنما نزل من صلب الإله مارس**"(٢).

وهنا تتحرك دالة سيميولوجية لإثارة الوعي عند المتلقي، فالعلامة اللغوية معقدة؛ حيث إن الاتصال بين الشخصية (الكود) والإله مارس إله الحرب عند الرومان، لا يفتح أفق المحلل علىٰ البعد الأيديولوجي للعلامة فحسب؛ إنما يلفت الانتباه إلىٰ مقصدية **الاختيار(العدول)** بالمصطلح الأسلوبي، فمسرحية براكسا في الأساس مستلهمة من كوميديا إريستوفانيس" مجلس النساء"، وهي كوميديا يونانية تركت ظلالها علىٰ النص الدرامي (براكسا)؛ فكان إغريقي الطابع أزمنة

(١) سامية أحمد أسعد، الشخصية المسرحية، ص: ١٢٨

(٢) براكسا، ص: ٤٣

وأمكنة وأسماء للشخوص، كذا بما يكون من استدعاء أسماء الآلهة الإغريقية طلبًا للنجدة أو العون، فكان الإله زيوس كبير الآلهة عند الإغريق، والإله آرتميس إله الصيد والبريّة عند اليونان كذلك، فإذا ما أتينا إلىٰ الإله مارس موضوع العلامة هنا، وجدنا أنه إله الحرب عند الرومان لا اليونان، وهي إشارة لافتة للانتباه بما تحمله من عدول عن الأصل، فثمة نظير في الحضارة الإغريقية القديمة، وهو الإله أزير، فلِم العدول رغم مخالفته النطاق الزمني للنص المستدعىٰ؟ لا ريب أن ذلك ليس عبثًا أو سهوًا من كاتبنا، وإنما كان عن اختيار واعٍ، مردُّه اختلاف ظلال المعنىٰ المصاحب لذكر الإلهين مع وحدة مدلوليهما؛ فالإله أزير ارتبط في الميثولوجيا اليونانية بمعاني الوحشية والدموية، التي جعلته محل ازدراء واستهجان في الآداب الإغريقية، علىٰ خلاف الإله مارس الذي ارتبط اسمه في الميثولوجيا الرومانية بمعاني الشجاعة والقيادة، وكان جزءًا من ثالوث مهمته الوصاية علىٰ الشعب الروماني.

خلاصة القول إن العلامات السيميولوجية المشكلة لشخصية هيرونيموس بوصفها حكم الفرد المطلق تقودنا إلىٰ نموذج مغرَّب عن ذهن المتلقي، يستثير وعيه، ويدفعه لرؤية الوجه الآخر من الصورة في شكل من أشكال التغريب المسرحي يتأكد معها الخاص داخل العام، ويثبت الاستثناء من القاعدة.

٣- البناء الدرامي لـــ"براكسا" بين كوميديا أريستوفانيس وتغريبية بريخت:

إن البناء الدرامي للمسرح الملحمي مفارقٌ بالكلية نظيره في المسرح الأرسطي، فبينما اعتمدت الدراما الأرسطية علىٰ خط الفعل الدرامي المتصل في حبكة محكمة البناء بدءًا بالتقديمية فلحظة الدفع، ثم الحدث الصاعد، فذروة التأزم، ثم أخيرًا النهاية أو المأساة؛ فإنه في" مسرح بريخت تفقد الحبكة أهميتها المحورية؛ إذ لا

يتطور الحدث من البداية إلىٰ النهاية نحو الفاجعة..وإنما يصور بريخت موقفًا مأساويًّا، ويخضعه لمراقبتنا وفحصنا"(١). وقد استعاض بريخت عن البناء الدرامي الأرسطي ببناء "يعتمد علىٰ السرد، وكل مشهد يستقل بنفسه ودلالته عن المشاهد الأخرىٰ، والعرض يعتمد علىٰ تكنيك المونتاج، والقطع والوصل، ويتطور في شكل منحنيات، والأحداث تتوالىٰ فيما يشبه القفزات"(٢).

وإذا ما عرَّجنا من تنظير بريخت لشكل البناء الدرامي ووظيفته إلىٰ الحكيم في براكسا؛ نجد أن المفتاح السحري الذي زودنا به الحكيم في مقدمة مسرحيته مازال باستطاعته فتح أبواب أخرىٰ للتحليل، ونعني بهذا المفتاح ما صرَّح به من كتابته براكسا علىٰ أساس من كوميديا أرستوفانيس، أيضًا تمثله للأساليب المتبعة في هذا الفن، وهو الكوميديا القديمة، التي نراها تلتقي منهجًا وغايةً مع التغريب آليةً وفلسفةً، وهو ما ألمحنا إليه عند تناولنا لبناء التناقض فيما يتصل بشخصيات المسرحية. ونفصل فيه فيما يتصل بالبناء الدرامي.

ويتحدد البناء الدرامي لبراكسا بأثر من تغريب أريستوفان وملحمية بريخت على النحو الآتي:

(٣-١) براكسا وحدات بنائية أريستوفانية:

يتبع الحكيم خطىٰ أريستوفان في كوميدياه أجزائها؛ فبينما تتألف كوميديا أريستوفانيس من ستة أجزاء؛ هي: البرولوج، والبارودس، والأجون، والبراباسيس، والفصول، والمشهد الختامي؛ تأتي" براكسا" في بناء درامي لم يخرج عن هذه الأجزاء الستة إلا فيما يتصل بالبارودس، وهو أغنية الجوقة (وهي مما تم الاستغناء

(١) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص١٤٦

(٢) برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص:١٣

عنه في الكوميديا الوسطىٰ)[١]، مع تضمين الفصول في الأوجون، والمشهد الختامي في البراباسيس، علىٰ نحو ما سيتضح من خلال التحليل.

تبدأ مسرحية "براكسا" بمشهد تقديمي يحيطنا فيه الكاتب بفكرة المسرحية وموضوعها، براكسا جورا تحمل مصباحًا في يدها، تجتمع بنساء البلدة؛ لتعلن بشكل مباشر-من خلال حديثها إليهن- فكرة المسرحية وموضوعها الرئيس" **إن غايتنا التي من أجلها نجتمع منذ زمن، وهدفنا الذي نرمي إليه منذ أمد، وحلمنا الذي نسعى لتحقيقه، ونرجو أن يتحقق اليوم؛ هو-كما تعلمن- أن نتسلم نحن في أيدينا شؤون الدولة**"[٢]. والجزء – كما مثلنا له يناظر"**البرولوج**"[٣] في كوميديا أريستوفانيس بوصفه" الجزء الذي يسبق دخول الجوقة، ويعرض فكرة وموضوع المسرحية"[٤].

أما "**الأجون**"[٥] في "براكسا" فيمثله الفصل الثاني، حيث تعرض علىٰ النظارة "مناقشة جدلية.. بين فردين حول نقطة شائكة هي الموضوع الرئيس أو محور

---

(١) parade العرض الاستعراضي، ينظر: باترس يافي، معجم المسرح، ص:٣٧٧، أحمد عتمان: الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، ص: ٣٤٠

(٢) براكسا، ص: ٤٣

(٣) البرولوج prologue هو الجزء ما قبل المسرحية يتوجه فيه الممثل مباشرة إلىٰ الجمهور ، وأحيانًا إلىٰ مدير المسرح أيضًا أو منظم العرض ، وذلك بكلمات التأهيل ، والإعلان عن بعض المواضيع المهمة ، أو بإعطاء إشارة البدء بالتمثيل، ويذكر فيه تفاصيل تسهل علىٰ الجمهور فهم موضوع المسرحية؛ باختصار هي بمثابة " افتتاحية" المسرحية . ينظر:باتريس بافي : معجم المسرح ، ص٤٢٢ .

(٤) أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، ص: ٣٤٠

(٥) الأجون Agon في الكوميديا اليونانية "أرسطوفان" تعني المنافسة وهي الحوار والنزاع بين الخصوم، وتشكل لب المسرحية فإن المنافسة أو المبدأ التنافسي يسِم علاقة الصراع بين أبطال الرواية الذين كانوا يتواجهون في خطاب جدلي. باتريس بافي، معجم المسرح، ص:٧١

المسرحية ككل"[1]. فالحوار الجدلي بين الحاكم والمحكوم (براكسا جورا ، والشعب) يطرح الحدث بخطاب مباشر:

- **براكسا: إني ما طلبت الحكم إلا لخيركم.**
- **الصوت (الشعب): إن الرخاء الموعود إنما أسبغ على أفراد معدودين، والأسطورة لم تتغير، وكل شيء كما كان[2].**

والكاتب هنا وإن كان يتمثل الموضوع السياسي للكوميديا الأريستوفانية؛ فإنه بإسقاطه وهم الكمال عن النظام الديمقراطي، وتشويهه الصورة المثلىٰ؛ يكشف الجانب الآخر منه، وذلك من خلال بناء التناقض بين القول والفعل أو النظرية وممارساتها، وبذلك فهو يمارس سياسة التغريب؛ ليبدو المألوف من استحساننا الأنظمة الديمقراطية غريبًا، ويبدو العام خاصًا، فهو "هذا الفرد بالذات"، و"هذا الفرد في هذه اللحظة بالذات"[3]، فالصادم لوعي الجمهور هنا هو هذا الكيان غير المتناغم مع نفسه في لحظة تاريخية شكلت حدثًا مكتملا بذاته.

ويشمل جزء الأوجون في" براكسا" في المسرحية فصولها الستة ما عدا الافتتاحي والختامي، حيث يختص كل فصل من الفصول الأربعة بمناقشة جدلية بين طرفين حول جانب من جوانب الفكرة الشاملة أو الرؤية الجمالية بتعبير بريخت. فالفصل الثالث- علىٰ سبيل المثال- مناظرة كلامية بين الفيلسوف والسجان حول حكم الفرد المطلق، هي خطاب بخطاب توتاليتاري بسلطة القوة، تتجسد فيه سياسة الإمبريالية للنظام الشمولي:

(١) أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا، ص: ٣٤٠

(٢) براكسا، ص: ٤١

(٣) برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص:٥٥

- **السجان: إنه معبود الناس..هيرونيموس الظافر.. سوف يظفر في حرب أهل "مقدونيا"، لقد أرسل لهم جيشًا كالبحر.**
- **الفيلسوف: أو قد أيقظ الحرب!**
- **السجان: وجمع الغلال من الشعب! وبعثها مع الأموال لتزويد الجند!**
- **الفيلسوف: والمجلس؟!**
- **السجان: تحوطه سيوف هيرونيموس الظافر كما تحوط قدميك الأغلال!!**[1]

كذلك تستمر المباراة الكلامية في هذا الفصل الثالث بين جوانب الفكرة الثلاثة هيرونيموس والفيلسوف وبراكسا، مؤكدة المنحىٰ الجدلي للأوجون الأريستوفاني، ومقدمة في الوقت ذاته شكلًا من أشكال التغريب البريختي بعرضها "حالة تراجيدية، أي مشكلة قائمة بذاتها، وعلىٰ المتفرج أن يفهمها، أو علىٰ الأقل يمعن النظر فيها، ويستخلص ما يشاء من نتائج علىٰ هديها"[2]. والاغتراب هنا بطرح الوجه الشائه من الفكرة يمثل إثارة لوعي المتلقي وتأكيدًا علىٰ عدم اكتمال الأشياء، ومن ثم إمكانية تغييرها، " فالوعي بالاغتراب هو أول مراحل رفع الاغتراب والتغيير"[3].

والمشهد الأخير من مسرحية "براكسا" هو "**البراياسيس**"[4] في كوميديا أريستوفانيس، حيث "هو الجزء الذي تتقدم فيه الجوقة إلىٰ الأمام، أو تأخذ جانبًا

---

(١) براكسا، ص: ٦٦

(٢) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص: ١٤٦

(٣) منىٰ سعد أبو سنة، الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد بريخت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ١٩٧٩م، ص: ١٥٠

(٤) باراباز parabase هو جزء من الكوميديا القديمة (خاصة كوميديا أرسطوفان) كانت فيه الجوقة تتقدم نحو الجمهور لتعرض عليه بواسطة رئيسها المشهد وطلبات المؤلف، وتملي عليه النصائح. وتتلخص في كونها التوجه نحو الجمهور. باترس بافي، معجم المسرح، ص: ٣٧٦

لتخاطب الجمهور مباشرة"[1] . فالمشهد الختامي (مشهد المحكمة) بسينوغرافيته (**الساحة..وقد تجمَّع فيها الشعب على هيئة محكمة. وقد وقف" هيرونيموس"، و"براكسا جورا"، و" الفيلسوف" بين الحراس.. بينما جلست في الصدر حاشية الملك "بلبروس"**)[2]، يتقدم فيه "الفيلسوف" -في حركة معادلة لتقدم الجوقة في جزء البراباسيس- "**اسمح لي أيها الشعب بكلمة، فقد آن لي أن أتكلم**"[3]. ويخاطب الفيلسوف بكلمته الجمهور باسم الكاتب خطابًا مباشرًا يبعث علىٰ الفعل ويوجه إلىٰ التغيير.

وجزء البراباسيس في المسرحية الأريستوفانية "يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحي وللاندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدي من جهة والجمهور من جهة أخرىٰ، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحي في عصرنا"[4]، وهو في براكسا تأكيد لملمحها التغريبي ومنهج بريخت الديالكتيكي الحامل لرؤية ماركسية ثورية هدفها التغيير لإنتاج مجتمع غير مغترب.

(٣-٢) براكسا بناء درامي لمسرح ديالكتيكي:

الديالكتيك بالمنظور البريختي هو" إدراك التعارض في الوحدة أو إدراك الموجب في السالب"[5]، ويكون ذلك بإظهار تناقضات الواقع إيمانًا بطبيعته المتغيرة، وبرفض ثوابته التي تشكلت بوصفها مسلمات عن حقيقة الأشياء" فالإقرار بالواقع يعني الإقرار باتجاهاته، وإقرار اتجاهات الواقع تتضمن أيضًا رفض هيئته القائمة"[6]. فثمة عملية إيديولوجية تقتضي النقاش في حيز النص الدرامي، وتستلزم وسائل التغريب في العرض المسرحي تحفيزًا لعنصر الوعي، وتستحث

(١) أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا، ص: ٣٤٠

(٢) براكسا، ص: ٦٦

(٣) براكسا، ص: ١٦١

(٤) أحمد عتمان، الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا، ص: ٣٤٠

(٥) عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، ج٣، ص:٦٢٦

(٦) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص: ٧٥

"التناول العلمي (من المشاهد) وهو يراقب بهدوء الأحداث التي تجري أمامه موازنًا بينها ومتفحصًا إياها"(١).

و"براكسا" بمنحاها الديالكتيكي تتجاوز الرصد والعرض لأنظمة حاكمة تصطرع وبعضها بعضًا كما عهدنا في البناء التقليدي للدراما، فليس ثمة تصاعد للحدث يفضي إلىٰ الصراعية، بل انتقالات علىٰ خط الحدث بين نقاط تتجاور ولا تتشابه ولا تتصارع في تكنيك أشبه بالمونتاج. فالمشهد الافتتاحي في المسرحية يجسد زاوية الرؤية للنظام الديمقراطي والمجالس النيابية، وكيفية وصولها للحكم، وما يعتورها من ضعف وفساد. والفصل الثاني وهو قبض الدكتاتور علىٰ زمام الحكم، ممثلًا للنظام التوتاليتاري بطبيعته الاستبدادية من ناحية والنظامية من ناحية أخرىٰ، يكرِّس فيه الحكيم ممارسته الاغتراب لترشيح هذا الفكر تحديدًا بوصفه نظامًا صالحًا للحكم في مصر في رأيه. ويأتي الفصل الثالث بسجن الفيلسوف وإبراز الوجه الشائه في كل نظام من النظامين من خلال جدال عقلي فاضح ومحفز لعملية النقد. أما الفصل الرابع (قصر الدولة) اضطرابه وخلخلته بين السياسات المتعارضة. والفصل الخامس (السجن) حيث هذه المرة تقبع بين قضبانه الأنظمة الحاكمة علىٰ اختلافها في دلالة علىٰ العجز والسقوط، وأخيرًا يأتي المشهد الختامي ليعيد تصحيح الأوضاع في حركة درامية بريختية الطلّة؛ حيث "المأزق التراجيدي(في مسرح بريخت) ليس منغلقًا تمام الانغلاق، بل لابد أن يكون هناك مخرج من هذا المأزق؛ فالمأساة عنده هي نتيجة عرضية من الظروف الاجتماعية المعقدة، وهي ظروف يمكن تغييرها بالطبع.. وتُظهر تلك المشاهد الختامية عند بريخت قدرًا كبيرًا من التفاؤل ذي الصبغة التعليمية والهدف الاشتراكي. تقول هذه المشاهد في مجملها إن الحالة المأساوية ليست أبدية، هي أزمة يمكن التغلب عليها بالعمل الاجتماعي والسياسي المكثف"(٢).

---

(١) السابق، ص: ٧٩

(٢) أحمد عتمان، بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، ص: ١٤٧

وعلىٰ الرغم من أن المشاهد تبدو منفصلة، فيما يشبه القفز من حالة إلىٰ حالة علىٰ مستوىٰ الزمان والمكان والحدث؛ فإنها لا تعدم الترابط بقوة الفكرة وتسلطها علىٰ الخطاب، وهي بذلك محققة الشرط البريختي للبناء الدرامي الملحمي، حيث" يجب أن تترابط المواقف الفردية بحيث تظل العقد واضحة ملحوظة. كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز، بل يجب أن تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا.. كما يجب أن يوضح كل جزء في القصة الجزء الآخر، وذلك بإعطاء كل منها تركيبًا خاصًا كمسرحية داخل مسرحية"(١).

❁❁❁❁❁

(١) برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص:٦٧

نتائج الدراسة

- أثبتت الدراسة فرضيتها فيما يتصل بملامح المسرح الملحمي في مسرحية "براكسا" لتوفيق الحكيم، وخلصت إلىٰ نقاط التقاء بارزة بين براكسا الحكيم والكوميديا الأتيكية القديمة عند أريستوفان والمسرح الديالكتيكي بآليات التغريب عند برتولد بريخت، وهي وليدة الاهتمام المشترك بالموضوع السياسي في إطار الرؤية الشاملة، فضلًا عن عناصر التغريب وفلسفته.

توصيات الدراسة

١) توصِي الدراسة بفتح الباب علىٰ مصراعيه لدراسات نقد النقد، وبشكل خاص ما يتصل بكتابات النقاد الأُولَيات، في الوقت نفسه تفرد دراسات لما عرضت له تلك الكتابات من أعمال أدبية في إطار ممارسات نقدية اعتمدت علىٰ النقد الانطباعي في كثير من الأحيان؛ فمازال بالخطاب الأدبي -بواكيره- ما يستأهل العمل علىٰ استنطاقه من جديد من بعد حصيلة معرفية مضافة، وخطىٰ منهجية أكثر تحديدًا.

٢) إن ما قام به بريخت من إعادة قراءة بعض الأعمال الأدبية العالمية -مثل قراءته لمسرحية هاملت ومسرحية الملك لير لشكسبير[١]؛ لافت لإمكانية خضوع الأعمال الأدبية – ذات الملمح التاريخي والاجتماعي خاصة- لمعالجات تاريخية غير مألوفة إذا ما تغيرت زاوية النظر إليها بوصفها حتمية تاريخية. فالمسرح مرآة عصره، إلا أن وقوعنا في أسر العموميات والبدهيات وما قيل عن هذا العمل أو ذاك؛ يسدل علىٰ أعيننا ستارًا يحجبنا عن رؤىٰ مغايرة ربما أكثر اتساعًا وأشد مصداقية، فرؤية بريخت لهاملت أبعد عن كونها اضطرابًا نفسيًّا بين أحكام العقل وإرادة

(١) ينظر: برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ص:٦٩

الفعل؛ فهي- بمنظور بريخت قراءة للحقائق التاريخية في العصر الذي كتبت فيه المسرحية، من الحروب التي دارت فيه، والتقسيم الإقطاعي وآثاره. كذلك في تغريبه للملك " لير" ثمة صورة تاريخية تجاوز فكرة العقوق وشريعة الغاب، لتقدِّم صورة للحكم الملكي وتصرفه في ممتلكات الدولة أراضيها وخيراتها بمبدأ التوريث. ولا شك أن هذا النظر المغاير يفتح مجالا بحثيًّا لدراسات بينية قد تكشف أبعادًا مغايرة لما استقر عليه الدرس النقدي.

قائمة المصادر والمراجع

مصدر البحث:

- توفيق الحكيم : براكسا أو مشكلة الحكم، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٠م>

مراجع البحث:

١) أحمد عتمان : الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت.

٢) أحمد عتمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩٣م.

٣) أحمد عتمان : بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، المجلد الثاني، العدد السابع، ١٩٨٢م.

٤) أحمد عتمان : قناع البريختية دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلىٰ فروعه العصرية، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢م.

٥) أحمد عطية الله، القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٨م.

٦) أرسطوطاليس : السياسية، مع مقدمة في علم السياسة منذ الثورة الفرنسية حتىٰ العصر الحاضر، بروفسور بارتلمي سانتهيلير، ترجمة: أحمد لطفي السيد، منشورات الجمل، بغداد– بيروت–لبنان، ٢٠٠٩م.

٧) أرسيل فريد نون : فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة ، كراس " السينوغرافيا اليوم "، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ١٩٩٣ القاهرة.

٨) إرفين بيسكاتور : المسرح السياسي، تعليق: أمل فضل حركة، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٤، عدد ٤، ١٩٨٤م.

٩) أمين العيوطي : المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج١٤، ع٤، ١٩٨٤م.

١٠) باتريس بافي : معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف خطَّار، مراجعة : نبيل أبو مراد ،إعداد المنظمة العربية للترجمة ببيروت ،الطبعة الأولىٰ –فبراير ٢٠١٥م.

١١) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ت.

١٢) برتولد بريخت : الأورجانون الصغير، بريخت في المسرح الملحمي ترجمة وتقديم: فاروق عبد الوهاب، نهاد صليحة، سلسلة المسرح مركز الشارقة للإبداع الفكري، دار الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د.ت.

١٣) برتولت بريخت : الأم شجاعة ، السيد بنتلا وخادمه ماتي، من الأعمال المختارة من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم :عبد الرحمن بدوي، وزارة الإعلام، الكويت، د.ت.

١٤) توفيق الحكيم : حياتي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولىٰ، ١٩٧٨م.

١٥) توفيق الحكيم : التعادلية، مذهبي في الحياة والفن، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٥م.

١٦) توفيق الحكيم : تأملات في السياسة، دار روزاليوسف، القاهرة، العدد الرابع،١٩٥٤م.

١٧) توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر، دار مصر، القاهرة، د.ت.

١٨) خليل أحمد خليل - موسوعة لالاند الفلسفية - منشورات عويدات بيروت- باريس- الطبعة الثانية -٢٠٠١م.

١٩) دورنيمات، ملاحظات دورينمات حول الكوميديا، ترجمة: د.عطية العقاد، مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٤٤، مارس ١٩٩٩م.

٢٠) زينو بيوس: السينوغرافيا، ملحق الثقافة الأجنبية، إصدارات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، بغداد ١٩٨٠م.

٢١) سامية أحمد أسعد : الشخصية المسرحية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الرابع، ١٩٨٨.

٢٢) شريف غازي : المسرح الملحمي والتغريب عند بريشت، كلية الآداب، جامعة بغداد، المجلد الثاني، العدد الحادي والعشرون، ١٩٧٧م.

٢٣) صالح فضل : شفرات النص، سلسلة كتابات نقدية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

٢٤) صفوان صفر: مسرح بريخت بين الملحمية والتغريب، اتحاد الكتاب العرب، مجلة الآداب العالمية، المجلد ٤١، العدد ١٧٢، ٢٠١٧م.

٢٥) عبد الغفار مكاوي : المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د.ت.

٢٦) عبد الغني داوود : الأداء السياسي في مسرح الستينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٢٧) عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م.

٢٨) علاء عبد الهادي : بريشت في المسرح المصري، الستينيات نموذجًا، مجلة أدب ونقد، العدد ١٤٢، ١٩٩٧م.

٢٩) علي عواد : تأصيل المصطلح وتطوره: ، مفهوم التغريب بين نظرية المنهج الشكلي ونظرية المسرح الملحمي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، المجلد ٢٣، العدد الثاني، ١٩٨٨م.

٣٠) فؤاد دوارة : مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات السياسية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٢٠م.

٣١) فالح عبد الجبار: التوتاليتارية، ترجمة: حسني زينة، دراسات عراقية، بغداد- بيروت-أربيل، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٨م.

٣٢) فرانز ليوبولد نويمان : البهيموت، بنية الاشتراكية القومية(النازية) وممارساتها، ترجمة: حسني زينة، مراجعة ثائر ديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت- قطر، الطبعة الأولىٰ، ٢٠١٧م.

٣٣) فرانسواز آرمينغو : المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الاولىٰ، ١٩٨٧.

٣٤) محمد حمدي إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٤م.

٣٥) محمد محمود ربيع - مناهج البحث في العلوم السياسية- الناشر: مكتبة الفلاح، الكويت الطبعة: الثانية ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

٣٦) محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي، وندرسون، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م.

٣٧) منىٰ سعد أبو سنة : الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد بريخت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ١٩٧٩م.

٣٨) نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

٣٩) هارولد لاسكي : مدخل إلىٰ علم السياسية، ترجمة: عز الدين محمد حسين، مراجعة: علي أدهم، (الألف كتاب-٥٤٥) مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٥م.