الثورة البريختية على الجذور الأرسطية

حسني محمد عبد الله (*)

الملخص

قبل الميلاد بقرابة أربعة قرون شقَّ الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس (382-322ق.م) نهر الدراما بفنِّه وإبداعه غير المسبوق.. وتلاحقت حلقات التاريخ ودوراته وتوالت حتى جاء المبدع الألماني برتولد بريخت -فارس الثورة الدرامية الملحمية- ليُجري تعديلات في مجرى هذا النهر المتدفق من خلال ثورته على الجذور الأرسطية الدرامية، وذلك بعد مولد أستاذه بنحو 22 قرنًا من الزمان.

بعدما أثبت الباحث في الجزء النظري لبريخت تأسيسه المسرح السياسي الملحمي، استهلَّ الجزء الفنيّ والتحليليّ بالأستاذ علي أحمد باكثير؛ لأنه تنبأ بالقضية الفلسطينية في مسرحيته "شايلوك الجديد" عام 1944م.. قبل ميلادها بأربع سنوات. ثم ثنَّى بالمبدع الفلسطيني معين بسيسو (1926-1984م) صاحب القضية الذي عالج قصة شمشون بين التوراة والمسرحية الشعرية. وأعقبه بالكاتب العربي السوري سعدالله ونُّوس (1941-1997م) من منطلق معالجته للقضية بعمق بين التأليف والاقتباس. وختم البحث بالمبدع المسرحي المصري ألفريد فرج (1929-2005م) الذي أعاد الوعي للقضية الفلسطينية. وتلك مجرد نماذج لمعالجي القضية في المسرح العربي ليس إلا.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نقدم مزيد الشكر والعرفان إلى رواد مسرحنا السياسي وأن نترحم على أرواح من رحل منهم عن دنيانا، والذين أبقوا جذوة القضية متقدةً في عقول وأفئدة أبناء الأمة العربية من المحيط الهادر إلى الخليج الثائر.. داعين مبدعينا المعاصرين واللاحقين إلى مواصلة الكتابة عنها إلى أن يقضى الله أمرًا كان مفعولًا.

* قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة عين شمس

The Briechtian Revolution on Aristotle

Hossny Mohamed Abd Allah

Abstract

This part tried to put an establishment for the Arab political scene ,especially in its treatment of the Palestinian cause ,through :

- Definition with Aristotle dramatic theater and intellectual bases and roots of the three tragedy components : Muti simulation ,simulation tool and the simulation method .
- Seeking to develop an intellectual framework for Brecht's mechanisms in epic threater ,through his small book in size large in value and content the (small Alawrjanon) translated by MR. farouk Abdel Wahab and prefaced by Ms. Nihad Selaiha.
- Making a comparison between the professor (Aristotle) and his student (bertolt Brecht) from various creative aspects .
- Developing Brecht's mechanisms in epic threater as a common ground established by the political theater Arab with its pioneer and his contemporaries .
- Confirming that the Arab political scene is rooted deep in the soil of Brecht ,and has drunk from the trough of the inexhaustible.

The bottom line is that the dramatic theater ,both (Aristotelian) and epic (of Brecht) extended its roots deep in history ,is a series of connected loops from Aristotle passing through Berecht till the creators of contemporary theater : westerners and Eastern ,Arabs and foreigners .with regard to Arab political theatre ,especially in the handling of the Palestinian issue and dealt with it ,we can not overlook or disregard for affected in this context theater of Brecht ,the epic Brecht mechanisms and saturation in a manner Brechet Revolutionary traditional Aristotelian templates .this does not mean supply our consent fully to imitate others as they are and our call to enter this road to its limit ,but the intention behind it: the call to devise dramatic methods that reflect us and learned from our Arab local environment ,moral heritage and the system of values .

مقدمة

في إطار اهتمامي بالمسرح السياسي، وفي إطار بحثي عن الكيفية التي تناول بها المسرح العربي القضية الفلسطينية، اطَّلعتُ على عدد كبير من الأعمال المسرحية التي كُتبت في هذا السياق، فوجدت أن معظمها –إن لم يكن جميعُها- قائم على الآليات البريختية التي ضمَّنها كتابه الفلتة "الأورجانون الصغير".. هذا الكتاب الكبير قيمةً الصغير حجمًا (قرابة 50 صفحة من القطع الصغير)، الذي ترجمه إلى العربية الأستاذ فاروق عبدالوهاب وكتبت له الأستاذة نهاد صليحة مقدمة ضافية (25صفحة تقريبًا)، ليصير عدد صفحاته الإجمالية نحو 75 صفحة.

ومن هذا المنطلق وجدت لزامًا عليَّ أن أحلل الأعمال التي استقرَّ عليها رأيي من خلال عرضها على هذه الآليات البريختية.. وكذلك وجدت أنه حريٌّ بي أن أؤسس لعملي البحثي بجانب تنظيري يتناول ما يتعلق بالمنطلقات الفكرية لكل من الأستاذ وتلميذه، اللذين يفصل بينهما قرابة 22 قرنًا من الزمان.. والتعريف بالجذور الدرامية الأرسطية التي ثار عليها بريخت من خلال آلياته الملحمية.

والله أسأل أن أكون قد وُفقت في عرض وجهة نظري ورؤيتي الفنية التحليلية.. معتبرًا ما قمت به من جهد محدود هو جهد المقل.. آملًا أن يراه الآخرون مجرد لبنة تستحق أن يضيفوا إليها ويبنوا عليها.

الباحث

اخترت لهذا الجزء التنظيري من بحثي عنوان "الثورة البريختية على الجذور الأرسطية".. وهنا قد يسأل السائل ولا بد أن يطرح السؤال نفسه: وما علاقة بريخت والمسرح اليريختي بالقضية الفلسطينية موضوع بحثنا؟! أقول وبالله التوفيق: إن المسرح البريختي لعب دورًا بارزًا وحيويًّا في مسيرة المسرح المعاصر، وقد تأثر به ولايزال معظم –إن لم يكن جميع- مبدعي المسرح اللاحقين له. ولا شك أن بريخت وأضرابه تأثروا من حيث النشأة والتكوين بالمسرح الأرسطي اليوناني.. غير أن بريخت ثار على نهج أستاذه وأدخل عليه تعديلات عديدة تمثَّلت في مسرحه الملحمي. والأمر المؤكد أن جميع الكتّاب العرب الذين تناولوا المسرح السياسي -خاصة القضية الفلسطينية- قد أخذوا عن بريخت، وكان المنهج الملحمي البريختي هو يدهم والعمود الفقري الذي يعتمد عليه عملهم الأدبي. ولهذا تُعتبر مقالة برتولد بريخت في الجزء الأول هي البوابة الملكية التي دخل منها الأدباء إلى قائمة البحث، خاصة سعدالله ونوس الذي يعتبر -على رأي الأستاذ الدكتور أحمد عتمان- "أكثر مَنْ ارتدى قناع البريختية، واستخدم الآليات البريختية في أعماله".

من هنا وقبل أن ندلف إلى عالم بريخت الإبداعي ونلمَّ بآلياته الملحمية، وجدت أنه حريٌّ بنا أن نعرِّف أولًا بالأستاذ وتلميذه: أرسطوطاليس وبرتولد بريخت، ونعقد مقارنة تحليلية منهجية بينهما، من منطلق أن هذا يشكِّل أرضية نظرية تؤسس

لعملنا البحثي؛ كي تعمَّ الفائدة ويسهل التحليل. وفي هذا الإطار كان لا بد من طرح ثلاثة أسئلة غاية في الأهمية.

بدايةً وقبل أي شيء يلزمنا أن نجيب عن سؤال: مَنْ هو أرسطو؟

تقول عنه د.فاطمة موسى في (قاموس المسرح): "إنه فيلسوف إغريقي وُلد عام (384–322ق.م) في مدينة ستاجيرا بشمال اليونان، وكان والده نيكوماخوس الطبيب الخاص لملك مقدونيا. تتلمذ أرسطو على يد أفلاطون، وظل يدرس في أكاديميته حوالي عشرين سنة. بعد موت أفلاطون هاجر من أثينا ليعيش في آسيا الصغرى في جزيرة لزيوس، وعمل معلمًا للإسكندر الأكبر لمدة 3 سنوات. وقد أسس أرسطو في أثينا مدرسة الليسيوم، وهي ثاني جامعة في العالم"[1].

بعد ذلك يأتي دور السؤال المكمِّل: ومَنْ هو برتولد بريخت؟

تقول د.فاطمة موسى أيضًا عنه في (قاموس المسرح): "إنه مؤلف مسرحي وشاعر ألماني وُلد في أوجيرج في مقاطعة بافاريا. أثناء الحرب العالمية الأولى كادتْ إدارة المدرسة الثانوية التي كان يدرس بها تفصله، بسبب مقالة له كتبها منددًا فيها بالحرب، حينما طولب بكتابة موضوع بعنوان "الموت عذب وواجب في سبيل الوطن". لم تكن سنُّه وقتها قد تجاوزتِ السادسةَ عشرةَ حينما بدأ الكتابة في جريدة محلية. وفي سنة 1917م ترك المدرسة دون أن يحصل على الشهادة الثانوية بسبب تجنيده في الجيش ممرضًا. وبعد انتهاء الحرب ذهب إلى ميونخ للالتحاق بجامعتها لدراسة الطب"[2].

أي أنه يفصل بين بريخت وأستاذه أرسطو أكثر من 22 قرنًا. وقد لاحظنا ثوريتَه منذ طفولته.

ونعود إلى سيرة حياة بريخت؛ حيث تكمل د.فاطمة موسى قائلة: "إنه في ميونخ واجهته الحركة المسرحية، وكانتِ الحركة التعبيرية وقتها في أوجها، وكانتِ الرقابة التي فُرضت على المسارح أثناء الحرب قد رُفعت، وانتشرتِ المسارح التجريبية إلى جانب المسارح الخاصة التي انتقلت إلى ملكية البلدية، وكان الجمهور يرحب بكل موهبة شابة، وسرعان ما تغلب عشقه للمسرح على ميله لدراسة الطب"[3].

ويقول د.عبدالغفار مكاوي في مقدمة مسرحيته (الاستثناء والقاعدة): "إنه في عام 1918م ظهر عمله المسرحي الأول (بعل Baal) الذي يصوِّر في لوحات شاعرية منفصلة حياةَ شاعرٍ صعلوكٍ يقضيها في السُّكْر والعربدة والانطلاق الغريزي مستسلمًا لإحساسه العدمي القاتم بالأرض والليل والحياة. وأبرزتْ هذه المسرحية عبقرية بريخت اللغوية وتأثره بالمدرسة التعبيرية التي كان لها السيادة في ذلك الحين. ثم كتب عمله المسرحي الثاني (طبول في الليل) في خمسة فصول، وهو العمل الذي يسجل بداية اهتمامه بمشكلات عصره؛ إذ تدور أحداثُها حول قصة جندي من جنود المدفعية عاد إلى وطنه"[4].

ونعقِّب بالسؤال المهم: وماذا عن الجذور الأرسطية؟

يستهلُّ أرسطو مناقشتَه التحليلية للشعر بالقول بأن المحاكاة هي الأساس في جميع الفنون، إلا أنه يبين أن الفنون المختلفة كالشعر والموسيقى والرقص تختلف فيما بينها في ثلاثة أمور[5]

- وسيلة المحاكاة.
- موضوع المحاكاة.
- طريقة المحاكاة.

* **وسيلة المحاكاة**: بالنسبة لوسيلة المحاكاة فإن الشعر يستخدم اللغة والإيقاع والتوافق، بينما لا يستخدم الرقص سوى الإيقاع، وتستخدم الموسيقى الإيقاع والتوافق النغمي، أما الشعر الملحمي فيستخدم اللغة والإيقاع، في حين يستخدم الشعر الغنائي اللغة والإيقاع والتوافق. وهذه العناصر الثلاثة تستخدمها التراچيديا، ولكنها تستخدم أحيانًا اللغة والإيقاع وحدهما (في الحوار الذي يلقيه الممثلون)، وأحيانًا تُستخدم هذه العناصر الثلاثة مجتمعة كما في أغاني الكورس. ولكن الوسيلة لا تكفي عند أرسطو؛ فالنَظْمُ لا يمكن أن يُنتج الشعرَ وحده، وإنما ما يميز الشعر هو كونه محاكاة لها صفة الشمول.

* **موضوع المحاكاة**: هو أفعال الناس وشخصياتهم وعواطفهم، والشخصيات التي يحاكيها الشاعر إما أن تكون أفضل من الفرد العادي كما في التراچيديا أو أدنى من الفرد العادي كما في الكوميديا. بالنسبة لطريقة المحاكاة هناك القصة المباشرة، وهناك مزيج من الشكل القصصي والشكل الدرامي الخاص؛ حيث نجد الحادثة بأكملها تُمثَّل أمام جمهور.

ولعل أهم جزء في كتاب (الشعر) لأرسطو هو ذلك التحليل الدقيق للبناء في التراچيديا، وهو تحليل مستمد أساسًا من استقرائه لنماذج التراچيديا الإغريقية، خاصة مسرحية (أوديب) لـ"سوفوكليس" التي يبدو أن أرسطو اعتبرها أعلى مراحل اكتمال الشكل في هذا النوع المسرحي.

يبدأ أرسطو تحليله للبناء في التراچيديا في الفصل السادس من كتاب "الشعر" بالتعريف الشهير الذي يستند إلى تقسيم الموضوع إلى العناصر الثلاثة المكونة لطبيعة الشعر وهي: موضوع المحاكاة، وسيلة المحاكاة، طريقة المحاكاة. وفي هذا السياق تقول د.فاطمة موسى إن التراجيديا هي "محاكاة فعل مكتمل في حد ذاته إلى حيز معين بلغة بها متعة، تتم بواسطة تصدير الفعل وليس من خلال السرد، هدفها إثارة عاطفتَيْ الشفقة والرعب، لكي تصل من خلال ذلك إلى التطهير"[6].

ويقسِّم أرسطو العناصر المكونة للتراچيديا إلى عناصر يرتبها حسب أهميتها، فتأتي الحبكة في المقدمة؛ لأنها هي التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يحقق التطهير من خلال إثارة عاطفتَيْ الشفقة والرعب. وتلي الحبكة في الأهمية: الشخصية، فلما كانتِ التراجيديا محاكاةً لفعل، ولما كان الفعلُ تؤديه شخصيات معينة

لها طباعُها وسماتُها وعواطفُها.. فإن هذه العواطف والسمات والطبائع تصبح هي السبب في الفعل. أما العنصر الثالث في الأهمية فهو الفكر، أو ما تعبر عنه الشخصيات من آراء وأفكار. وتلي ذلك في الأهمية: اللغة، فالموسيقى، فالمناظر المسرحية. والعنصران الأخيران هما أقل العناصر جميعًا في الأهمية؛ لأنهما يتعلقان بالعرض المسرحي، ومن الممكن الاستغناء عنهما.

إلا أن أهم جزء في تحليل البناء التراچيدي عند أرسطو هو الجزء الخاص ببناء الحبكة التي يسميها "روح التراجيديا". فالحبكة لابد أن تكون مكتملة -أي لها بداية ووسط ونهاية- ترتبط ارتباطًا عضويًّا، كما أنها يجب أن تشغل حيزًا معقولًا، فلا تكون طويلة أكثر من اللازم أو قصيرة أكثر من اللازم، فلا يتمكن المشاهد من إدراك الوحدة العضوية التي تشتملها. أما الحجم المعقول للتراجيديا فيسمح بتغيير أقدار البطل من السعادة إلى الشقاء. ولهذا فإن أرسطو ينصُّ على أهمية وحدة الحدث، وهي الوحدة الوحيدة التي يصرُّ على ضرورة توافرها في التراچيديا (على عكس نقاد المدرسة الكلاسيكية الجديدة الذين فسَّروا أرسطو خطأً فقالوا بأنه ينص كذلك على وحدتَيْ الزمان والمكان).

وأسوأ الحبكات عند أرسطو تقوم على بناءٍ غير عضوي يتكون من أحداث غير مترابطة، أما أفضلها فيقوم على ما يسميه أرسطو بـ"الاكتشاف" الذي يؤدي إلى التحوُّل في الحدث وفي أقدار البطل، ويسمى أرسطو هذا النوع بـ"الحبكة المركبة". وعنده أن التراچيديا يمكن كذلك أن تستخدم حبكة بسيطة لا تقوم على الاكتشاف والتحوُّل، ولكنه يفضل الأولى.

كان نقاد المدرسة الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر -خاصة في فرنسا- يدَّعون أنهم يستندون في آرائهم النقدية إلى نظرية أرسطو في الفن، إلا أنهم أدخلوا على آرائه عددًا من الأفكار التي لم يكن يحلم بها قط، والمثال الشهير على هذا: إصرارُهم على وحدة المكان والزمان، استنادًا إلى ملاحظة عارضة في كتاب (الشعر) قالها أرسطو وهو يعقد مقارنة بين البناء الدرامي والبناء الملحمي، فيقول "إن الشاعر المسرحي يحاول قدر الإمكان أن يحصر زمن المسرحية في دورة شمس واحدة أو أكثر قليلًا". أما وحدة المكان فلا يذكرها أرسطو مطلقًا، كما أننا لا نجد شاهدًا على استخدامها في المسرحيات الإغريقية التي استقرأ منها أرسطو تحليله.

هنا، وبعد أن أجبنا باستفاضة عن الأسئلة الثلاثة التمهيدية السابقة، يأتي دور السؤال المحوري: ماذا عن الآليات البريختية؟

للإجابة عن هذا السؤال المفصلي يتعين علينا أن نعود إلى بريخت مرة أخرى ونسير مع رحلته منذ بدايته..

"لم يكد بريخت يستقرُّ في ميونيخ حتى راح يتردد على برلين محاولًا أن يضع قدمه فيها، فهو يتفاوض مع الناشرين ويتعرف على الحياة الفنية ويرتبط

بروابط الصداقة بالممثلين والكُتَّاب، ومن بينهم أرنولد برونر (أحد الكتَّاب المسرحيين التعبيريين المتأخرين)، ويزداد عدد فضائحه ونوادره، ويقف على مسرح الحياة الأدبية وكأنه الطفل المفزع الرهيب في الأدب الألماني الجديد.

ومُثِّلت (طبول في الليل) عام 1922م لأول مرة في ميونيخ، وحققت نجاحًا كبيرًا كان بداية شهرته في عالم المسرح، حتى كوفئ عليها بالجائزة المعروفة باسم الشاعر المسرحي الكبير كلايست، وكتب ناقد يقول: (لقد استطاع بريخت البالغ من العمر أربعةً وعشرين عامًا أن يغيَّر وجهَ الأدب الألماني في يوم وليلة تغييرًا تامًّا).

وفي عام 1922م تزوَّج بريخت الممثلة ماريانا جوزفين توف التي أنجب منها ابنته "هانا ماريانا"، وهي الآن ممثلة معروفة اشتُهرت بدور جان دارك في مسرحية بريخت (چان دارك المذبح)، عندما مُثِّلت لأول مرة في هامبورج 1959م"[7].

"وابتداء من عام 1922م كان بريخت يتردد على برلين -المركز الحقيقي للنشاط المسرحي في ألمانيا في العشرينيات- ثم استقرَّ فيها عام 1924م ليعمل مساعدًا لـ"ماكس رينهارت" في مسرح دويتش تياتر مع المؤلف المسرحي الشاب كارل زوكماير، ومنذ تلك الفترة المبكرة من حياته كتب بريخت عددًا من المسرحيات تُعتبر الآن تجارب كان يحاول من خلالها التوصل إلى أسلوب خاص به.

وفي تلك المحاولات المبكرة نراه يجرب نظرياته الشهيرة عن المسرح الملحمي وعن التغريب في المسرح قبل أن يعبِّر عنها نظريًّا. والتغريب يقوم أساسًا على إبعاد موضوع المسرحية عن طريق تحطيم الإيهام بالواقع. ويتحقق ذلك بطرق عدة، منها: مقاطعة الحدث، تقليل حدة التوتر حتى لا يستطيع النظَّارة الاندماج عاطفيًّا فيما يجري على خشبة المسرح. وهذا بدوره يمكنهم من اتخاذ وجهة نظر واعية ذكية؛ إذ إن بريخت يهدف في مسرحه إلى مخاطبة العقل لا العاطفة"[8].

"حقق بريخت أول نجاح مسرحي مع مسرحيته الغنائية (أوبرا البنسات الثلاث) عام 1928، وهي مسرحية مقتبسة من "أوبرا الشحاذين" للكاتب الإنجليزي چون جاي وكتب لها الموسيقى كورت غايل، وجاءت المسرحية الجديدة مختلفة اختلافًا أساسيًّا عن الأصل الذي أخذ عنه بريخت، إلى حد أنها تُعتبر عملًا أصيلًا.

بدأ بريخت قراءة كتاب كارل ماركس (رأس المال) في منتصف العشرينيات، وتأثر بما حواه من أفكار تأثرًا واضحًا ظهر في (ازدهار وسقوط مدينة مهاجوني) عام 1927م التي كتب موسيقاها كيرت غايل أيضًا، لتقدَّم في شكل أوبرا من ثلاثة فصول عام 1930م، وهي تدور حول تأسيس مدينة وازدهارها ثم خرابها بعد ذلك في ظل حكم رأسمالي"[9].

"ومع هذا، لم تصبح الماركسية قوة غالبة في أعماله قبل السنوات الأولى من الثلاثينيات حينما كتب عددًا من المسرحيات التعليمية القصيرة مثل (القرار)

و(الاستثناء والقاعدة)، وتمتاز هذه المسرحيات ببساطة لغوية وجدية تقترب من القسوة التي تميز مسرحياته المبكرة.

جمع بريخت كل ما اكتسبه من خبرات فنية حتى ذلك الوقت في عمل طموح بعنوان (جان دارك المذبح)؛ حيث يتسع المجال لكل الحيل المسرحية التي كانت موضوع تجاربه في السنوات السابقة. وتتناول المسرحية شخصية فتاة فقيرة في جيش الخلاص تحاول إنقاذ العمال في مصنع لحوم في شيكاغو من الاستغلال والمجاعة عن طريق التوسل لمُلَّاك المصنع الأثرياء، ثم تكتشف أن العنف صلب المجتمع الرأسمالي كله. وبسبب مسرحيات كهذه اضطُر بريخت إلى الفرار من ألمانيا حين جاء حزب هتلر إلى الحكم، وهرب في رفقة زوجته بعد ذلك متنقلًا من سويسرا إلى الدنمارك ثم إلى فنلندا، حتى استقرَّ به المقام أخيرًا عام 1941م في كاليفورنيا بالولايات المتحدة إلى ما بعد انتهاء الحرب. ويقول بريخت إنه لم يلجأ إلى روسيا حينئذ لأنها كانت في حلف مع ألمانيا"[10]

يقول الدكتور عبد الغفار مكاوي في مقدمة (الاستثناء والقاعدة): "إنه تجمَّع حوله الكثير من أصدقائه الألمان هناك، وتعرف إلى عدد من الشخصيات المشهورين في عالم الفن، منهم: شارلي شابلن، تشارلز لوتون، والروسي هكسلي والناقد المسرحي إريلو بنتلي الذي أصبح من أكثر المتحمسين له والمترجمين عنه في اللغة الإنجليزية.

وراح بريخت يعمل في مسرحيته (رؤى سيمون ماكار)، وهي قصة فتاة فرنسية صغيرة تتشابك فيها أحداث انهيار فرنسا صيف 1940م مع مصير چان دارك وكفاحها ضد الإنجليز، ومسرحيته (الجندي شفيك في الحرب العالمية الثانية) التي استلهم موضوعها عن رواية للكاتب التشيكي هاتنك[11]

ويمضي د.عبدالغفار مكاوي في مقدمة (الاستثناء والقاعدة) قائلًا: "أغلقت المسارح الأمريكية أبوابَها في وجه بريخت، وكان عليه أن ينتظر أربعة أعوام حتى تُمثَّل بعض مشاهد من مسرحيته (رعب الرايخ الثالث وتعاسته) من ترجمة إريلو بنتلي في سان فرانسيسكو ونيويورك، وإن بقى حظُها من النجاح ضئيلًا، ولم يستطع أن ينفذ شيئًا من مشروعاته اللهم إلا الفيلم الذي كتبه وأخرجه فرتسي لاتنج بعنوان (الجلادون أيضًا يموتون)، وهو يصوِّر جرائم قائد الجستابو المشهور هيدرش الدموية في تشيكوسلوفاكيا ومصرعه على يد رجال المقاومة السرية. كما راح يعيد كتابة مسرحية (جاليليو) بالتعاون مع الممثل الشهير "تشارلز لوتون" -الذي قام بالدور الرئيس فيها- عام 1947م متأثرًا بالانفجار النووي في هيروشيما الذي هزَّ كيانه هزة عميقة. ويُتم آخر مسرحياته الكبرى التي استمدَّ موضوعها من مسرحية صينية قديمة، ونعني بها (حلقة الطباشير القوقازية)، وإن كان قد غيَّر فيها تغييرًا حاسمًا بحيث تجتاز الوصيفة -التي رعت الطفل رعاية الأم- لا الأم الحقيقية امتحانَ حلقة الطباشير، وبذلك يبين بريخت أن الروابط الاجتماعية أقوى من روابط اللحم

والدم. وتُعد هذه المسرحية -التي يقدمها منشد واحد يذكرنا بدور الشاعر في أدبنا الشعبي- من أنجح مسرحيات بريخت وأقدرها على توضيح مقصده من المسرح الملحمي. وقد ترجمها الدكتور عبدالرحمن بدوي إلى العربية وظهرت في سلسلة روائع المسرح العالمي التي تصدر بالقاهرة، وقد مُثِّلت المسرحية لأول مرة باللغة الإنجليزية على أحد مسارح الطلبة في ولاية مينسوتا في مايو 1948م[12]

ونعود مرة أخرى إلى (قاموس المسرح)؛ حيث نتناول منه نظرية المسرح الملحمي التي بشَّر بها بريخت وبسكاتور في تناوُل المسرح السياسي.

"ترك مسرح بريخت آثارًا واضحة في المسرح العالمي، وكان تأثيره واضحًا في الإخراج والتمثيل بالذات؛ إذ حطَّم ما تبقى للمدرسة الواقعية من تمسُّك بنظرية الإيهام بالواقع، وكان مسرحه الملحمي امتدادًا للمسرح السياسي الذي ظهر في روسيا بعد الثورة مباشرة، ثم وصل به إلى أمريكا وبقية أوروبا في صورة أفصح من صورته الأصلية في روسيا. وقد ارتبط مسرحه الملحمي في بدايته باسم مخرج ألمانيا الكبير إرفين بسكاتور الذي يُعتبر بحق شريك بريخت في تقديم المذهب الملحمي للعالم. ظهرت فرقة برلين انسامبل في لندن عام 1956م على مسرح بالاس بمسرحيات: (الأم شجاعة وأبناؤها)– (طبول وأبواق) المأخوذة عن مسرحية فاركوهار (ضابط التعبئة)- (حلقة الطباشير القوقازية). وفي زيارتها للندن قدمتِ الفرقة على مسرح أولدفيك مسرحيات: (أوبرا البنسات الثلاث)- (كوريلهانس) المأخوذة عن مسرحية شكسبير- (أيام الكوميون)- (القاعدة والاستثناء)- (بنادق السيت كارار)، وقدَّم فيما بعد (الأم شجاعة وأبناؤها)، (سيمون ماشار)، (القاعدة والاستثناء). وفي عام 1956م قدَّم مسرح رويال كورت مسرحية (السيدة الطيبة من سوان)، وهو المسرح نفسه الذي قدَّم (النهاية السعيدة) عام 1965م. وقُدِّمت مسرحية (جاليليو) في برمنجهام وفي نيويورك عام 1947م ثم في مسرح أولدفيك عام 1963م، وكذلك قُدِّمت مسرحية (شفيك في الحرب العالمية الثانية) على المسرح نفسه في السنة ذاتها. وقدَّمت فرقة شكسبير الملكية مسرحية (حلقة الطباشير) عام 1962م، ثم (بنتيك) عام 1965م. وكل هذا يدلل على مدى انتشار عروض بريخت في أوروبا بعد وفاته. وقُدِّمت له عدة مسرحيات على المسارح المصرية وخاصة في الستينيات، من بينها: (حلقة الطباشير القوقازية)، (سيدة سنشوان الطيبة)، (القاعدة والاستثناء). كما قُدِّم في المسرح في كل من سوريا والعراق والمغرب العربي، وصدرت ترجمات لمسرحياته في طبعات مختلفة في العواصم العربية، وتأثر به جيل كامل من المسرحيين العرب لعل أبرزهم: سعدالله ونوس ونجيب سرور[13]

"وهكذا يتضح أن النظرية الماركسية، وما أفرزته من فكر اشتراكي، كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يُعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب.. بدايةً من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي.. مرورًا

بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة، كما تبلور في عروض المخرج الألماني إرفن بسكاتور في العشرينيات، وفي عروض مسرح الجريدة الحية في الثلاثينيات.. انتهاءً إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني برتولد بريخت (1898–1956م)، ثم المسرح الوثائقي الذي تأثر به[14]

ويُعَد إرفن بسكاتور التوءم الفكري لبرتولد بريخت، وهو اليد اليمنى لتنفيذ أعماله المسرحية، وتقول عنه د.فاطمة موسى في كتاب (قاموس المسرح): "إنه مخرج ألماني تتلمذ على ماكس رينهارت، يرجع له الفضل في إخراج أول مسرحية ملحمية بادئًا بذلك المنهج الذي سار عليه بريخت ومسرح برلين انسامبل. اشتُهر بتغيير نصوص المسرحيات التي يُخرجها لتلائم نظرياته الخاصة، وهو أول من استخدم الأفلام والصور المتحركة على المسرح، وله أثر واضح على الاتجاهات المعاصرة في الإخراج في أوروبا. هاجر من ألمانيا إلى باريس عام 1933م بعد سنوات من اضطهاد النازي له وطرده من عمله في مسرح فلوكسبون (مسرح الشعب) عام 1927م؛ لإخراجه مسرحية عن الثورة الروسية. وصل أمريكا سنة 1939م وعمل مديرًا لمسرح الورشة، وقام بتدريب الممثلين في مدرسة البحوث الاجتماعية، وأخرج عددًا من المسرحيات، منها: (الحرب والسلام) عام 1942م، (صوت بائع جوال). تتلمذ عليه آرثر ميللر وتنيسي وليامز. عاد إلى ألمانيا سنة 1952م وعُيِّن مديرًا لمسرح فوهسبون الحر في برلين الغربية سنة 1962م؛ حيث أخرج عددًا من المسرحيات الوثائقية، توفي فجأة أثناء بروفات مسرحية (العسكر).

أثَّر بسكاتور في المسرح الإنجليزي أساسًا في مسرح الورشة (تياترو ووركشوب) الذي قادته بحماس شديد جون ليتلوود، وفي أمريكا في المسرح الملحمي"[15].

لم يبدأ بريخت بالنظرية، بل بدأ بالإبداع والانغماس في الحياة والمسرح، وأدرك تدريجيًّا أن المسرح قد تحول إلى سلعة ترفيهية تتوجه إلى الطبقة البرجوازية لتعكس آمالها وآلامها، التي ترتبط بوضعها الطبقي المتميز، وآلمه أن المسرح بوصفه وسيلة توعية لا يصل إلى مَنْ يحتاجونه حقًّا، وهم الطبقات المطحونة، وأنه إذا وصل إليهم في عروض الهواة مثلًا لا يفعل شيئًا سوى أن يصبِّرهم على همومهم وبلواهم، ويحاول أن يقنعهم بأن معاناتهم هي "قدر مكتوب" عليهم، ولا قِبل لهم بردِّه أو تغييره.

كان يوجد مسرح عمالي في أوروبا، لكنه كان في الأغلب الأعمِّ مسرحًا ميلودراميًّا ساذجًا، ينزع إلى التبسيط والمبالغة في عرض حياة الطبقة العاملة ومشكلاتها، ويركز على المشكلات التي تنتج عن سلوكيات العمال مثل: العنف، الانغماس في الخمر والمخدرات، المقامرة، ولكن دون أن يحاول أن يتعقب الأسباب التي تدفع العمال إلى هذه السلوكيات الهروبية، ودون أن يطرح حلولًا جذرية لعلاجها.

كانت بدايات المسرح الذي يتناول حياة الطبقة العاملة مسرح وعظ وعزاء: كان يعظ العمال ويحثُّهم على الالتزام بالقيم التي تحقق أكبر ربح للرأسماليين وأصحاب العمل، ويعزيهم عن أحوالهم المعيشية المتردية باعتبارها قدرًا مرسومًا لابد من قبوله والتسليم به. لكن المسرح الذي يخاطب الطبقة العاملة لم يلبث أن تحول إلى مسرح سياسي حقيقي؛ حيث انضمَّ إليه المثقفون والفنانون الاشتراكيون في أمريكا وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، وكان أبرزهم المخرج الألماني إرفن بسكاتور، الذي تأثر به بريخت تأثُّرًا عميقًا. كان بريخت يملك أن يظل شاعرًا فوضويًّا مبدعًا، يناهض الأوضاع والقيم والأنظمة السائدة دون أن يقدم لها بديلًا، تمامًا كما فعل الدارسون من قبله، ومن قبلهم المؤلف الفرنسي ألفريد جاي. لكنه التقى -وسط تخبطه وضياعه- النظريةَ الماركسيةَ والفكرَ الاشتراكي الثوري، فكانت هذه نقطة التحول التي جعلته أبرز منظِّر للمسرح السياسي في القرن العشرين، بل أبرز منظِّري الدراما عامة في هذا القرن"[16].

"كان بريخت يعتبر المسرح كلًّا متكاملًا لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره. كان يرى أنه من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول أيضًا إلى تطوير فن المتفرج، فالجمهور بالنسبة إليه له دور أساسي في وظيفة المسرح، والمتفرج يأتي بوصفه مراقبًا وناقدًا للفعل الدرامي الذي يجري أمامه؛ لذا من الضروري أن يبقى خارجه، وهو بدلًا من أن يترك نفسه عرضةً للتأثير، ويبذل طاقته في التواصل العاطفي، سيتم تحريضه على اتخاذ القرارات. بمعنى آخر، سيصبح هو منتجًا أيضًا. ودعمًا لهذه الخطة صاغ بريخت مفهوم "الوعي" لدى المشاهد، أي إبقاء المشاهد في حالة يقظة ذهنية حتى يستطيع أن يلعب دور المراقب فيتمعن ويدرس ما يُقدَّم إليه، فيصبح بالتالي قادرًا على اتخاذ القرار من أجل التغيير على مستوى المجتمع. هذا النوع من المسرح بالنسبة إلى بريخت يجب أن يكون راديكاليًّا يغوص إلى عمق الأشياء؛ لذا لم يكن يفترض جمالية مسرحية جديدة فقط ونوعًا دراميًّا جديدًا، بل إعادة نظر فيما كان يشكل أسس الأنماط والمؤسسات السائدة في المجتمع نفسه. هذه باختصار الخطوط العريضة للمسرح الملحمي بحسب بريخت"[17].

في موضع آخر في مقالة لنبيل أبومراد عن الربط بين الأعمال التي تناولها الرحبانية في مسرحهم: (فخر الدين)، (جبال الصوان)، (بترا) يعرج على طريقة بريخت في مسرحه الملحمي بقوله: "قد وضع بريخت جدولًا مقارنًا بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي في كتيب أسماه (الأورجانون الصغير).

يرى بريخت -أولًا- أن المسرح الملحمي يجعل المشاهد مراقبًا وناقدًا، أما المسرح الرحباني –كما نعرف- فيخلق علاقة عاطفية جيَّاشة بينه وبين المتفرج، ويداعب الأحاسيس والمشاعر إلى أقصى حد. لكنه -في الوقت نفسه- لا يترك المشاهد في حالة "الاستلاب السلبي الواهم" -كما يسميه بريخت- ويُفقده قدرته على المراقبة

والتحليل. فالمتفرج في المسرح الرحباني هو شخص مؤازر -إلى حد كبير- لما يطرحه هذا المسرح من أفكار ترِدُ على شكل آراء وملاحظات نقدية وتحذيرات، وتدفع باتجاه الحق والعدالة والحرية، وترفض التفاوت الطبقي بين أبناء المجتمع. فهذه العناصر والمقومات مجتمعة تجعل من المسرح الرحباني مسرحًا تحريضيًّا إلى حد بعيد. وقد لعب المسرح الرحباني دورًا واضحًا في تهيئة النفوس لحركة تغييرية لدى شريحة واسعة من مشاهديه، وأوصل هذه الشريحة إلى مستوى من الوعي بحيث أصبحت جاهزة لتقبُّل أي تغيير في البنى الفكرية والاجتماعية للوطن. أو -على الأقل- يصبح هذا المتفرج جاهزًا لإصدار الأحكام فيما يريد ويختار، وقادرًا على التمييز بين واقعه وما يطمح إليه. وهذا شرط ثانٍ من شروط المسرح البريختي. ولاتخاذ هذا القرار يجب أن يصل المتفرج إلى مستوى المعرفة، وهذا شرط ثالث. والمسرح الرحباني يشدد على تقديم نوع من المعرفة إلى جمهوره، أو -على الأقل- الدعوة إليها، بمعنى معرفة الحدود بين الحق والظلم وبين الحقوق والواجبات. لكنه يشدد أيضًا على ربط المعرفة بالمتعة، وهذا شرط رابع"[18].

"لقد تناولنا أربع نقاط حددها بريخت لمسرحه الملحمي هي:

1- أن المسرح الملحمي يجعل المشاهد مراقبًا وناقدًا.
2- أنه يجعل المشاهد قادرًا على اتخاذ القرار المناسب.
3- إيصال المتفرج إلى مستوى من المعرفة.
4- فكرة الوعي"[19].

"نقطة أخيرة يقترب فيها المسرح الرحباني من أحد شروط المسرح الملحمي البريختي، وهي ترك النهاية -أحيانًا- مفتوحة على مختلف الاحتمالات؛ فلا يهتمُّ المسرح البريختي بحل العقدة في النهاية كشرط حاسم، بل بتسلسل الأحداث، ولا يقف الموضوع دائمًا على حلٍّ مفروض، فيبقى مصير الأبطال -أحيانًا- خاضعًا لشتى التأويلات والتفاسير، ويصبح ذهن المتفرج يعتمل بالتساؤل عن مصيره. نجد شيئًا من هذا في المسرح الرحباني في شخصية هولو في مسرحية (الليل والقنديل)، فـ"هولو" هذا يترك القرية ويهيم على وجهه في القفار من دون أن نعرف ما إذا كان قد رجع عن طبيعته الشريرة أو بقي عليها، هو الذي "العتمة صاحبتو، ضو القمر ضدو، وضو الشمس ضدو". يُتهم بحب منتورة وبأن منتورة أحبته أيضًا، لكن أحدًا منهما لا يفصح عن ذلك. كان عاصي يصر على أن هولو لم يترك شخصيته الشريرة، ولو أنه أعاد كيس الغلة إلى الأهالي، بينما يتركنا النص نعتقد أنه فعلًا تاب ورجع عن غيه. وهكذا يترك لنا النص نهاية غامضة غير محكمة الإقفال.

أما مسرحية (أيام فخر الدين) فتنتهي باستسلام الأمير إلى الجيش العثماني طوعًا، ولا نعود نعرف مصيره أيضًا بحسب الحبكة الرحبانية، لكن تنتهي المسرحية بأنشودة للجوقة[20]

إذا تحدثنا عن (الأورجانون الصغير) الذي يحتوي على منطوق النظرية البريختية، فهو تقريبًا مكتوب في خمس وسبعين صفحة، موزع عليها سبع وسبعون فقرة من الفقرات التي ترجمها أ/فاروق عبدالوهاب، وهي فقرات تتنوع ما بين الأسلوب الشعري والفلسفي والفني. ويحتوي الكتاب أيضًا على مقدمة إضافية للأستاذة الدكتورة نهاد صليحة، وسوف نختار بعض الفقرات التي كتبها برتولد بريخت، ونزاوج بين الفقرة وجزء من الجدول المثبت في مقدمة العمل. وعلى مَنْ يريد أن يحصل على الجدول كاملًا غير مجزوء فليحصل عليه من مقدمة العمل، وعلى مَنْ يريد أن يحصل على الفقرات البريختية مجمعة فليحصل عليها من متن العمل مجمَّعًا.

"لقد أحدث بريخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما وأتى بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تمامًا، وجوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت يتلخص في جملة كارل ماركس الشهيرة التي تقول: "لقد انحصر جهد الفلاسفة دائمًا في تفسير العالم، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة. لكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم، بل تغييره"[21].

- وإذا انتقلنا إلى كتاب (الأورجانون الصغير) نجد بريخت يقول فيه: "وعندما ننظر حولنا بحثًا عن نوع من الترفيه ذي أثر عاجل، عن لذة شاملة تصل إلى الأعماق كتلك التي تقدمها لنا مسارحنا في صورة تمثيلات للحياة الإنسانية الاجتماعية، فعلينا أن نفكر في أنفسنا كأبناء لعصر علمي. إن حياتنا كبشر في مجتمع تسيطر عليه العلوم تختلف إلى حد كبير تمامًا"[22].

"وحين اعتنق بريخت الماركسية، بعد مرحلته الفوضوية الأولى، أنتج نظريته المسرحية في إطار الفكر الماركسي، فجاءت لهذا مخالفةً تمامًا لنظرية أرسطو. لقد قامتِ النظرية الأرسطالية على مبدأ خدمة الأيديولوجيا السائدة في عصره وتدعيمها، وجعلت من الفن محاكاة للحياة، بهدف تأكيد صحة هذه الأيديولوجيا؛ لذلك ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم، وأكدت مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة. أما النظرية البريختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الفكر السائد، والدعوة إلى فكر جديد؛ لذلك أصرَّت على ضرورة مشاركة المتفرج مشاركة إيجابية في العرض المسرحي، عن طريق إيقاظ وعيه النقدي بمثالب الواقع بحيث يدرك ضرورة تغيير هذا الواقع وتستيقظ لديه الدافعية نحو الفعل الثوري بهدف التغيير"[23].

وإذا انتقلنا إلى فقرات (الأورجانون الصغير) نجد بريخت يتحدث عن التغيير بقوله: "ولقد جعلتِ العلوم الجديدة هذا التغيير ممكنًا، وأهم من ذلك أكدت إمكانية التغيير لكل ما حولنا. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن روح هذه العلوم تقرر كل ما نفعله. والسبب في أن طريقة التفكير والإحساس الجديدة لم تتغلغل بعدُ لدى السواد

الأعظم من الناس هو أن العلوم -رغم كل نجاحها في استغلال الطبيعة والسيطرة عليها- قد أوقفتها طبقة البورجوازية التي جاءت بها إلى مركز القوة والتحكم عن العمل في مجال آخر؛ حيث مازالت الظلمة مستحكمة. وهذا المجال هو علاقات الناس خلال مرحلة الاستغلال والسيطرة. وهذه العملية التي اعتمد عليها الجميع بدون استثناء، قد أُجريت بدون الوسائل الفكرية التي جعلتها ممكنة والتي أثارت العلاقات المتبادلة بين الناس الذين قاموا بها. إن الطريقة التي عولجت بها الطبيعة لم يعالَج بها المجتمع. وبينما تمَّ ذلك، تعقدت علاقات الناس بصورة لم تحدث من قبل. فبدا كما لو أن العمل الهائل الذي يقومون به قد قسَّمهم إلى مجموعتين، فإن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس، ولا يفيد من استغلال الطبيعة سوى عدد قليل، وهم يستفيدون لأنهم يستغلون البشر أيضًا. ومن ثم يصبح ما كان يمكن أن يكون تقدمًا للكل رقيًّا لأقلية، ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للتدمير من أجل الحروب الكبيرة، وخلال هذه الحروب تتطلع الأمهات في كل أمة -وهن يضممن إليهن أطفالهن- إلى السماء في رعب من اختراعات العلم القاتلة"[24].

- وإذا عُدنا إلى الآليات البريختية التي وضعتْها في جدول للمقارنة بين الآليات الأرسطية وتلك التي وضعها برتولد بريخت، نجدها تقول: "وفي سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسي، استنَّ بريخت مجموعة من القواعد الفنية في العرض المسرحي تشمل كل نواحيه: من الشكل الدرامي إلى أسلوب التمثيل والديكور وتوظيف الموسيقى إلخ، تهدف جميعًا إلى: هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطي، التغريب (أي اثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي الذي يعريه العرض على خشبة المسرح)، إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييرًا جذريًّا حتى يستقيم مرة واحدة.

وقد لخص بريخت اختلاف مسرحه الملحمي عن المسرح الدرامي الأرسطي في صورة جدول في مقال بعنوان "المسرح الحديث هو المسرح الملحمي"، وقد فضَّلتُ أن أقدم للقارئ هذا الجدول التوضيحي في ختام هذا التعريف بالمسرح الملحمي؛ لأنه يحدد أبرز سمات وملامح هذا المسرح في اقتصاد بليغ"[25].

جدول مقارنة بين الآليات البريختية والآليات الأرسطية

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختي
1- يعتمد على الحبكة. 2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح. 3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	1- يعتمد على السرد. 2- يحوِّل المتفرج إلى مراقب للحدث. 3- يثير قدرة الإنسان على الفعل. 4- يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختي
4- يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره. 5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيًّا.	إزاء ما يحدث، والحكم عليه. 5- يقدم للمتفرج صورة للعالم لم يتأملها عقليًّا.

- وإذا عُدنا إلى (الأورجانون الصغير) نجد برتولد بريخت يقول في إحدى فقراته: "هذا الموقف انتقادي يتلخص في التغيير. فعندما يعترض طريقَنا نهرٌ يتلخص موقفُنا منه في تنظيم مجرى هذا النهر، وعندما نصادف شجرةَ فاكهة يتلخص في تشذيب هذه الشجرة، وعندما نواجه مشكلة الانتقال يتلخص في بناء مركبات وطائرات، وإزاء المجتمع يتلخص الموقف في قلبه رأسًا على عقب. ونحن نقصد بتمثيلاتنا للحياة الإنسانية الاجتماعية أن نخاطب سكان الأنهار وزرَّاع الفاكهة وبناة المركبات وأولئك الذين يقلبون المجتمعات، ونحن ندعو كل هؤلاء إلى مسارحنا ونرجوهم ألا ينسوا أعمالهم البهيجة، بينما نقوم نحن بتسليم العالم إلى عقولهم وقلوبهم حتى يغيروه حسبما يرون"[26].

وإذا عُدنا إلى الجدول المقارن مرة أخرى نقول إن:

"المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختي
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث. 7- يوظف الإيحاء والتلميح. 8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد، ويلعب عليها خفية بنعومة. 9- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة. 10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير؛ فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ولا يتغير.	6- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية. 7- يوظف المناقشة والجدل، ومقارعة الحجة بالحجة. 8- يُخرج المشاعر الغريزية إلى النور، ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه. 9- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها. 10- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحول، وقادر على إحداث التغيير، وليس فكرة مطلقة أو مفهومًا مطلقًا"[27].

بالعودة إلى متن (الأورجانون الصغير) نجد برتولد بريخت يمارس نقوده على المسرح المعيش في أيامه، فما بالك اليوم؟ إذ يقول: "ولكن هذا يقرب المسرح

كثيرًا من أجهزة التعليم والإعلام، فعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نثقله بأساسيات المعرفة في شتى صورها، الأمر الذي يُفقده خاصية الإمتاع، فإن للمسرح الحريةَ في أن يجد المتعة في التعليم والبحث، وله أن يبني تمثيلاته الاجتماعية الصالحة والتي تصبح في موقف يسمح لها بالتأثير على المجتمع، يبنيها كلية في صورة لعبة، وله أن يقدم لأولئك الذين يبنون المجتمع خبرات هذا المجتمع حاضرها وماضيها على السواء، بصورة يقدر فيها "النظارة" العواطف ولمحات الإدراك والدوافع التي يبلورها من أحداث اليوم أو القرن. أحكمنا أنشطتنا وأكثرنا عاطفتنا، وعلينا أن نمتع النظّارة بالحكمة التي تنشأ عن حل المشكلات بالسخط الذي هو التعبير عن التعاطف مع الضحايا بالاحترام الواجب نحو مَنْ يحترمون الإنسانية أو نحو كل الرحماء بالإنسانية. وباختصار بكل ما يسعد مَنْ يُنتجون.

وهذا يعني أيضًا أن المسرح يمكن أن يوفر للنظَّارة متعةً ناشئةً عن أخلاقيات العصر الذي يعيشون فيه بالذات والتي تنشأ عن الإنتاجية، وأن مسرحًا يحول الموقف الانتقادي (التغييري إن جاز هذا التعبير).. أي منهجنا الإنتاجي.. إلى متعة لن يجد شيئًا يتحتم عليه تغييره في مجال الأخلاق، كما سوف يجد باستطاعته عملَ أشياء كثيرة. بل إن الاشياء المعادية للمجتمع يمكن أن تصبح مصدرًا لمتعة المجتمع، طالما قُدمت بصورة ناجحة واتخذت أبعادًا كبيرة. وكثيرًا ما يتضح أن هذه الأشياء تتميز بقدرة كبيرة على الفهم إلى جانب قدرات أخرى قيِّمة، رغم أنها تُستخدم لهدف تخريبي. لكن المجتمع يمكنه أن يقدِّر جلال الانفجار الطوفاني الذي يترتب على كارثة مروعة، هذا إذا عرف المجتمع كيف يتغلب عليه، وحينئذ نحوله إلى صفِّنا.

ولا يمكن أن نقبل المسرح الذي نراه الآن كما هو لعملية كتلك التي أشرنا إليها، فلندخل إحدى هذه الدور لنلاحظ الأثر الذي تتركه على النظَّارة. فحين ننظر حولنا نجد أجسامًا لا حراك بها متصلبة في أوضاع غريبة، ويبدو أنهم يجهدون في توفير عضلاتهم اللهم إلا حين تكون هذه العضلات مترهلة ومجهدة، وهم لا يتفاهمون أو يتصلون مع الآخر إلا فيما ندر، والعلاقات القائمة بينهم أشبه ما تكون بتلك التي تقوم بين مجموعة من النيام الذين يحلمون في قلق؛ لأنهم -كما هو شائع- ممن تصيبهم أحلام مزعجة أو كوابيس حين ينامون على ظهورهم. عيونهم مفتوحة حقيقةً ولكنهم لا يرون، بل يحملقون، كما أنهم يصغون ولا يسمعون، وهم ينظرون إلى خشبة المسرح كما لو كانوا في غيبوبة، وهو تعبير استعرناه من العصور الوسطى أيام الساحرات والقساوسة، فالرؤية والسمع أنواع من النشاط يمكن أن تكون ممتعة، ولكن هؤلاء الناس -فيما يبدو- قد نفضُّوا أيديهم عن النشاط، أو أصبحوا كمن يُفعل بهم شيء.

وحالة الانعزال هذه يبدون وكأنهم استسلموا لمشاعر غامضة لكنها عميقة، يزداد عمقُها كلما ازداد الممثلون جودةً؛ ولذلك ولأننا لا نوافق على هذا الموقف

نحب أن يسوء أداء الممثلين قدر الإمكان.

أما عن العالم الذي يصورونه في تلك الدور والذي نقتطع منه شرائح حتى ننتج مثل هذه الحالات الشعورية وتلك العواطف، فإن مظهره هذا الذي ينتج عن مواد فقيرة تافهة: بضع قصاصات من الورق المقوى، قليل من التمثيل، شيء من النص.. هذا المظهر يجعلنا نُعجب برجال المسرح الذين يستطيعون بمثل هذه الصورة الضعيفة للعالم الحقيقي أن يحركوا مشاعر النظَّارة بدرجة أكبر من تلك التي يحركها العالم نفسه"[28].

وبالخروج من حالة النقد البريختية اللاذعة للمسرح الأرسطي نعود مرة أخرى إلى الجدول المقارن المجمع ما بين الآليات البريختية وتلك الأرسطية، فنقول إن:

"المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختى
11- التركيز فيه على النهاية التي تقوم عليها الأحداث. 12- كل مشهد فيه يولِّد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه. 13- الحدث فيه ينمو في خط صاعد مترابط. 14- الحدث فيه يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية. 15- يفترض أن الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة.	11- التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها. 12- كل مشهد فيه يستقلُّ بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى. 13- العرض يعتمد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل، ويتطور في شكل منحنيات. 14- الأحداث فيه تتوالى فيما يشبه القفزات. 15- يفترض أن الإنسان عملية مستمرة ومتحولة"[29].

-وبالعودة مرة أخرى إلى متن (الأورجانون الصغير) في فقرة من فقراته نجده يتحدث عن المسرح بقوله: "هذا هو نوع المسرح الذي نصادفه في عملياتنا، والذي نجح كليةً حتى الآن في أن يحوِّل أصدقاءنا المتفائلين -الذين أسميناهم أبناء العصر العلمي- إلى جمع من الجبناء السذج المنوَّمين.

ونحن نسلم بأنهم لمدة تقرب من نصف القرن استطاعوا أن يشاهدوا تمثيلات للحياة الإنسانية الاجتماعية أقرب إلى الدقة والصدق، كما استطاعوا أن يشاهدوا تمثيلًا لبعض الأفراد الثائرين على بعض الشرور الاجتماعية أو على تركيب المجتمع ككل. كما كان لديهم الاهتمام الكافي لاحتمال قيود مؤقتة واستثنائية للغة والحبكة والمجال الروحي؛ لأن رياح الروح العلمية المنعشة كادت تذهب ببعض ألوان السحر التي تعودوا عليها. ولم تكنِ التضحية تستحق أيَّ اهتمام خاص؛ لأن المهارات الحرفية في تلك التمثيلات انتقصت من إحدى المتع دون أن تُشبع متعًا بديلة. وبينما دخل ميدان العلاقات البشرية مجال رؤيتنا، نجد أنه لم يصل إلى متناول أيدينا. ولما كانت مشاعرنا قد أثارتها الطرقُ القديمة (السحرية)، فقد كان من

المحتمل أن تظل كما هي لا تتبدل"[30].

وإذا استكملنا آليات الجدول نعود فنقول على لسان برتولد بريخت:

"المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود، ويحدد طبيعته، ويقرر مساره.	16- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته.
17- مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه.	17- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي"[31].

* عند هذا الحد ينتهي جدول بريخت، لكننا نستطيع أن نضيف عليه من واقع كتاباته الأخرى عددًا من الملامح المهمة التي تتعلق بالنواحي الفنية، ومنها:

18- الممثل فيه يتقمص دوره تمامًا ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج.	18- الممثل يؤدي دوره من الخارج (أي دون تقمص)، ويخاطب عقل المتفرج، فهو أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد حدثًا شاهده.
19- الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع.	19- الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام.
20- الموسيقى تعمِّق الحالة الشعورية وتكثفها؛ لتحقق اندماج المتفرج في الأحداث.	20- الموسيقى تعمِّق الحالة الشعورية وتكثفها، وقد تعلِّق عليها تعليقًا ساخرًا، وبذلك تمنع الاندماج.

وبنهاية الجدول تنتهي الآليات البريختية المجمعة. وإذا أردنا أن نعود إلى المتن الرئيس لـ(الأورجانون الصغير) نجد بريخت يقول في الفقرة (35) منه ما نصُّه: "إننا لا نحتاج نوعًا من المسرح يطلق المشاعر أو ومضات الإدراك أو الدوافع الكامنة بداخل مجال الإطار التاريخي الخاص بالعلاقات البشرية التي تدور فيها الأحداث فحسب، بل مسرحًا يستخدم ويشجع الأفكار والمشاعر التي تساعد على تغيير المجال نفسه"[32].

إلى أن يقول في فقرة أخرى: "إذا ضمنا أن شخصياتنا على المسرح تتحرك بدوافع اجتماعية، وأن هذه الدوافع تختلف باختلاف الصور، جعلنا من الصعب على المتفرج أن يشعر بالتوحُّد بينه وبين هذه الشخصيات. لا يمكن أن يحس فقط هكذا تصرَّف، ولكنه على الأكثر يستطيع أن يقول: لو كنت قد عشت تحت هذه الظروف. وإذا قدمنا أعمالًا تتناول عصرنا نحن كما لو كانت هي الأخرى أعمالًا تاريخية، فربما بدت له الظروف التي يعمل تحتها على درجة مساوية من الغرابة. هنا يبدأ الموقف الانتقادي"[33].

وإذا انتقلنا مرة أخرى إلى الآليات البريختية التي عبَّر عنها كتابه، نجده في

فقرة أخرى يقول: "إذا استجابت إحدى الشخصيات بطريقة تتماشى مع عصرٍ ما تاريخيًّا، وإذا كانت تستجيب بصورة مختلفة في عصور أخرى، ألا يعني ذلكً أن هذه الشخصية هي ببساطة "كل إنسان" بطل مسرحيات الأخلاقيات في العصور الوسطى الذي كان يرمز للإنسان عمومًا؟ لا شك أن كل إنسان سوف يستجيب بصورة تختلف باختلاف ظروفه وطبقته. وإذا كان يعيش في عصر آخر أو في شبابه أو في الجانب المظلم من الحياة فلسوف يعطي حتمًا استجابة مختلفة، لكنها رغم ذلك استجابة تحددها العوامل نفسها وتتشابه مع استجابة أي شخص آخر في موقفه نفسه وذلك الوقت بالذات. ألا يستحق الأمر منا أن نسأل أنفسنا، إذا ما كانت هناك فروق أخرى: أين ذلك الإنسان الحر نفسه، الإنسان الذي لا يمكن أن نخلط بينه وبين أي إنسان آخر والذي لا يتشابه تمامًا مع مَنْ يتوحدون معه؟ من الواضح أن هذه الصور المسرحية حتمًا سوف تلقي به في دائرة الضوء، وأن هذا التناقض بالذات يُخلق مرة أخرى في الصورة. إن الصورة تنبئ عن بقايا أو آثار من الحركات والملامح الأخرى التي تحيط بالشخصية التي رُسمت رسمًا كاملًا. تخيل – مثلًا- إنسانًا يقف في أحد الأودية يلقى حديثًا يغيِّر خلاله أحيانًا آراءه أو ينطق بعض الجُمل التي تتعارض مع بعضها البعض حتى يقابلها الصدى الذي يصاحب جُمله"[34].

فقرة أخرى يتحدث فيها بريخت عن التغريب يقول: "وذلك النوع من التمثيل الذي جُرِّب في مسرح شيفياوردام في برلين بين الحربين العالميتين الأولى والثانية والذي كان يهدف إلى خلق مثل هذه الصور كان يقوم على أساس تكنيكي يؤدي إلى خلق مسافة بين الممثل والمتفرج يُعرف باسم وسيلة التغريب. وتمثيل كهذا يؤدي إلى خلق تلك المسافة سوف يسمح بالتعرُّف على موضوعه كما يجعله يبدو غريبًا غير مألوف لدى النظَّارة. وكان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعًا من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية. كما تستخدم المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت. كانت هذه الوسائل -دون شك- حاجزًا يمنع من التوحُّد مع شخصيات المسرحية، ومع ذلك فإن هذا التكنيك مدين بقدر من طبيعته لقوة الإيحاء التنويمي أكبر من تلك الوسائل التي يتحقق بها التوحُّد. ولكن الأهداف الاجتماعية لتلك الوسائل كانت مختلفة تمامًا عن أهداف وسائلنا"[35].

بالرجوع إلى (الأورجانون الصغير) وتوصيفه نجده عبارة عن سبع وسبعين فقرة موزعة على خمسين صفحة تقريبًا من القطع الصغير، وله مقدمة إضافية للأستاذة نهاد صليحة.. أي أن الكتاب صغير يحتوي على خمس وسبعين صفحة، والفقرات التي كتبها برتولد بريخت وترجمها الأستاذ فاروق عبدالوهاب هي عبارة عن سبع وسبعين فقرة تحدث فيها برتولد بريخت عن المسرح الملحمي أو المسرح الذي يأمل أن يتحول إليه المسرح السائد في عصره، لدرجة أن المسرح

الأرسطي قد نال حظًا عظيمًا من السخرية اللاذعة التي كالها له برتولد بريخت.

وبالعودة إلى فقرات (الأورجانون الصغير) نجده يتحدث عن التغريب فيقول: "كانت وسائل التغريب القديمة تبعد ما يُمثَّل على المسرح عن نطاق فهم المتفرج وتحوله إلى شيء لا يمكن تغييره. أما الوسائل الحديثة فليست شاذة في حد ذاتها، رغم أن العين غير العلمية تسِمُ أيَّ شيء غريب بالشذوذ. وتهدف وسائل التغريب الجديدة إلى تحرير الظواهر التي تتحدد اجتماعيًّا من سمات "المألوف" التي تحميها من أن تتناولها أيدينا بالتغيير اليوم"[36].

ثم يضيف في فقرة أخرى: "ولكي يُخلق التغريب، يجب على الممثل أن يرفض الوسائل التي تعلمها حتى يغري المتفرج بأن يتوحد مع الشخصيات التي يلعبها الممثل. وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة، فإنه يجب عليه ألا يكون هو نفسه في غيبوبة. لذا يجب على عضلاته أن تظل مرتخية؛ لأن أي لفتة من رأسه مع شد عضلات عنقه سوف تؤدي بعين المتفرج -بل رأسه- بطريقة سحرية إلى أن تستدير معه. ولا يترتب على هذا إلا أن يقلل من التأمل أو ردِّ الفعل الذي يمكن لتلك الحركة أن تخلقه. كما يجب أن تُحرَّر طريقته في الأداء الصوتي من "الغناء الكنائسي" ومن كل تلك الترنيمات التي تهدهد المتفرج حتى يفقد إحساسه. وحتى حين يلعب الممثل دور إنسان مأخوذ، فيجب عليه حينئذ ألا يبدو مأخوذًا هو الآخر، فكيف يمكن للمتفرج أن يكتشف السببَ الذي جعله مأخوذًاذا كان هو نفسه مأخوذًا؟! (تلك التعليمات الموجهة للممثل من المخرج في منتهى الدقة لكي تخرج عملية التغريب غاية في التوفيق)" [37].

وتستمر التعليمات من المخرج للممثل فيقول: "وهنا يمكن أن نتعلم شيئًا مما يحدث بصورة تدعو إلى الأسف من العادة التي دُرج عليها في مسارحنا، وهي جعل الممثل الرئيس أو النجم يبرز في المقدمة بجعل باقي الممثلين يعملون من أجله: هو يجعل من شخصيته شخصيةً مرعبةً أو حكيمةً بأن يجبر زملاءه على جعل شخصياتهم مرتعبة أو مهتمة بما يقول. وإذا أراد الممثلون أن يضمنوا جميعهم هذه الميزة، وبذلك يخدمون القصة، فعليهم أن يتبادلوا أدوارهم أحيانًا أثناء البروفات؛ وذلك حتى يمكن للشخصيات أن تحصل على ما تريد من بعضها البعض، هذا إلى جانب ما يجنيه الممثلون حين يرون شخصياتهم تُقلَّد أو تُؤدَّى بشكل مختلف. فإذا لعب الدور شخصٌ من الجنس الآخر، فإن جنس الشخصية سوف يظهر بصورة أوضح، وإذا لعب الدور ممثل كوميدي -سواء كان يؤدي بطريقة كوميدية أو تراچيدية- فسوف تتضح جوانب جديدة في الدور. والممثل بمساعدته على تطوير الأدوار التي تقابل دوره أو على أي حال باستعداده في الأدوار المختلفة، يقوي الموقف الاجتماعي الذي يحدد كل شيء والذي يقدم منه شخصيته، فنوع السيد يتوقف على ما يصنعه به خدمه، وهكذا"[38].

ويستمر بريخت في توجيهاته كمخرج للممثل فيوضح له أن هناك العديد من

الإيماءات؛ حيث يقول: "ولكل حادثة إيماءاتها الأساسية: ريتشارد جلوستر يغازل أرملة ضحيته، أم الطفل الحقيقية تُعرف بواسطة حلقة طباشيرية، الله يتراهن مع الشيطان على روح فاوستيس، نويسك يشتري سكينًا رخيصة لكي يقتل زوجته.. إلخ.

يجب أن يتم تجميع الشخصيات على المسرح وتحريك هذه المجموعات بهدف الوصول إلى قدر من الجمال اللازم الناتج عن رشاقة تكوين المادة التي تنقل الإيماءات وتوضحها لإفهام الجمهور"[39].

ويخطو بريخت خطوة أخرى إلى الأمام في عمله الرائع (الأورجانون الصغير) ويقدم توجيهاته إلى الممثل؛ حيث يقول: "وسواء كان الأدب يقدم الأعمال التالية كأعمال ناجحة أم لا فإن كل خطوة إلى الأمام وكل تحرُّر من الطبيعة يسجل في مجال الإنتاج حتى يؤدي إلى تغيير المجتمع.. كل هذه الاكتشافات في العوالم الجديدة التي بدأها الإنسان حتى يحسن حظه على الأرض.. كل هذه الأعمال تعطينا إحساسًا بالثقة والنصر وتجعلنا نشعر بالمتعة حين نفكر في إمكانية التغيير الكامنة في كل الأشياء. ويعبِّر جاليليو عن هذا حين يقول: في رأيي أن الأرض شيء نبيل رائع، إذا نظرنا إلى ذلك العدد الكبير المتفرع من التغييرات والدورات التي تتم عليها دونما انقطاع"[40].

وينتقل بريخت إلى السينوغرافيا وكيفية استخدامها للتعبير عن العمل المسرحي؛ حيث يقول: "وتؤكد مخاطبة الجمهور موسيقيًّا بواسطة الأغاني الإيمائية العامة كحركة التمثيل التي تصاحب ما يُمثَّل، ولهذا السبب لا ينبغي للممثلين أن يقعوا في الغناء، بل يجب أن يعزلوه بعيدًا عن النص. ويمكن تحقيق ذلك بصورة مؤكدة بالاستعانة ببعض الوسائل المسرحية مثل: تغيير الإضاءة أو عرض عنوان. أما عن دور الموسيقى نفسها فيجب أن تقاوم بشدة ذلك التمازج الناعم المتوقع منها والذي يحولها إلى خادم لا عقل له. إن الموسيقى لا تصاحَب إلا في شكل التعليق، ولا يمكن أن تعبر عن نفسها بأن تفرغ العواطف التي حمَّلتها بها أحداث المسرحية. وفي هذا الصدد فقد وُفِّق إيزلر تمامًا وبصورة تدعو إلى الإعجاب الشديد في ربط الحوادث حين حرَّك الموكب المقنَّع في مشهد الكرنفال في (جاليليو) على موسيقى مقتصرة وتهديدية في الوقت نفسه، مما أظهر أن هناك تحولًا إلى الثورة نسبته الفئات الدنيا إلى اكتشافات الباحث الفلكي. كذلك في (حلقة الطباشير القوقازية) فإن المغني باستخدامه طريقةً باردةً وغيرَ عاطفية في الغناء لوصف إنقاذ الخادم للطفل أثناء تمثيلها تمثيلًا صامتًا على المسرح، قد أظهر بصورة جلية الرعبَ الذي كان يكتنف العصر الذي تصبح فيه غرائز الأمومة نقاطَ ضعف انتحاريةً. وهكذا يمكن للموسيقى أن تلعب دورها بأكثر من طريقة وباستقلال كامل، كما يمكن أن تعطي ردودَ فعلها للموضوعات المتناولة، وفي الوقت نفسه فإن الموسيقى يمكن أن تؤدي إلى التنوع في الترفيه"[41].

ويشير بريخت إلى التمثيل الصامت "البنتومايم" والرقصات ودورهما في توضيح موضوع المسرحية؛ حيث يقول: "أما بالنسبة لتصميم الرقصات، فهناك أيضًا حركات من نوع واقعي. إنه خطأ حديث نسبيًا أن تفترض أن الرقصات لا علاقة لها بتصوير "الناس كما هم في الواقع". وإذا كان الفن يعكس الحياة فهو يفعل ذلك بمزايا، خاصة أن الفن لا يتحول إلى اللاواقعية حين يغير الأبعاد والنسب، ولكن بأن يغيِّرها بطريقة تؤدي بالجمهور إلى الضياع في الحياة الواقعية إذا ما اعتقد أن ما يراه هو دليل عملي لأفكاره ودوافع الحياة نفسها. ومن الأساسي طبعًا ألا تستبعد "الأسلبة" العنصر الطبيعي في الأداء، بل أن تكثفه. وعلى أيِّ حال فإن أي مسرح يعتمد على الإيماءات لا يمكن أن يستغني عن تصميمه

للرقصات؛ فإن الحركة الرشيقة والتجميع الجميل كبداية يعمِّقان من التعبير. كما يساعد التمثيل الصامت الإبداعي على توصيل القصة"[42].

ويشير بريخت إلى نظرية الجدلية المادية لـ"هيجيل" بقوله: "ولنذكر هنا مرة أخرى أن مهمتها هي الترفيه عن أبناء العصر العلمي، وأن نفعل ذلك بحس ومرح، وهذا شيء لا نستطيع نحن الألمان أن نقوله لأنفسنا في مناسبات عديدة؛ لأنه دائمًا معنا يتحول كل شيء بسهولة إلى المجرد وغير المحسوس. إننا نبدأ في الكلام عن "نظرة العالم" حين يكون العالم المشار إليه قد تحلل تمامًا واختفي، وحتى المادية عندنا ليست سوى فكرة، كما تتحول المتعة الجنسية إلى التزامات

زوجية، وتتحول متعة الفن إلى أدوات لخدمة الثقافة. أما التعليم فلا يعني عندنا عملية الاكتشاف البهيجة، بل دسَّ الأنوف الاضطراري في كل شيء. إن نشاطنا لا يشمل متع الاستكشاف، وإذا أردنا أن نُنزل علاقتنا على الأمور، فإننا لا نقول كم كانت المتعة التي حصلنا عليها من شيء معين، بل كم من الجهد كلفنا ذلك الشيء"[43].

ويختتم بريخت فقراته عن المسرح الملحمي الذي ضمَّنه كتابه الرائع (الأورجانون الصغير) بقوله: "وهذا يعني أن تمثيلاتنا يجب أن تأتي في المرتبة الثانية لما يُمثَّل (أي حياة الناس في المجتمع)، ويجب أن تتحول المتعة التي نصادفها في عالمها إلى متعة أسمى عندنا تعالج القواعد التي تنبثق عن تلك الحياة في المجتمع على أنها ناقصة ومؤقتة، وفي هذه الحالة يترك المسرح في المنقرج ميلًا إلى الإنتاج حتى حين ينتهي من التمثيل. ونرجو أن يمكنهم هذا المسرح من التمتع بذلك الجهد الرهيب الذي لا ينتهي، والذي يؤكد بقاءهم، إلى جانب رعب تحوُّلهم الذي لا ينقطع، ويقدموا هنا حياتهم في أبسط طريقة؛ فإن أبسط طريقة للحياة هي في الفن"[44].

وسوف يوضع الجزء الخاص ببريخت في الجزء الأول من البحث؛ الذي ينقسم إلى جزءين: جزء تنظيري، وجزء فني تحليلي يحتوي على أربع مقالات: الأولى للأستاذ علي أحمد باكثير؛ لأنه من أهم الأدباء العرب الذين تناولوا القضية الفلسطينية من ناحية، وهو أول من تنبأ بالقضية الفلسطينية قبل أن تبدأ في عام 1944م؛ حيث إن القضية الفلسطينية نشأت في أروقة الأمم المتحدة سنة 1948م. وبالطبع فإن المقالة الثانية للأستاذ معين بسيسو (أحد أقطاب القضية الفلسطينية). والمقالة الثالثة للأستاذ سعدالله ونوس (أحد الكتّاب العرب الذين أشبعوا القضية الفلسطينية تأليفًا واقتباسًا). والمقالة الرابعة للكاتب المسرحي الشهير ألفريد فرج.

الهوامش

1. د. فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ص 71.
2. د. فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ص 291.
3. المصدر السابق ص 291
4. د. عبدالغفار مكاوي: مقدمة مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، الدار القومية للطباعة والنشر، ص6.
5. د. فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ص 72.
6. د.فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة العامة للكتاب، ص 73.
7. عبدالغفار مكاوي: مقدمة "الاستثناء والقاعدة"، الدار القومية للطباعة والنشر، ص 8.
8. د.فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 291.
9. د. فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 292.
10. د. فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 292.
11. مقدمة "الاستثناء والقاعدة"، الدار القومية للطباعة والنشر، ص 19.
12. مقدمة "الاستثناء والقاعدة"، الدار القومية للطباعة والنشر، ص 20.
13. د.فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 293.
14. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 6.
15. د. فاطمة موسي: قاموس المسرح، جـ1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص، 115.
16. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص7.
17. نبيل أبومراد: المسرح العربي مسيرة تتجدد، كتاب العربي، العدد 87، يناير 2012، مطبعة حكومة الكويت، ص 59.
18. نبيل أبومراد: المسرح العربي مسيرة تتجدد، كتاب العربي، العدد 87، يناير 2012، مطبعة حكومة الكويت، ص 60، 61.
19. نبيل أبومراد: المسرح العربي مسيرة تتجدد، كتاب العربي، العدد 87، يناير 2012، مطبعة حكومة الكويت، ص 62.
20. نبيل أبومراد: المسرح العربي مسيرة تتجدد، كتاب العربي، العدد 87، يناير 2012، مطبعة حكومة الكويت، ص 63.
21. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 10.
22. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 29.
23. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 11.
24. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 31، 32.
25. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 11- 13.
26. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 34.
27. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 13.
28. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 36-38.
29. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 14.
30. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 40، 41.

31. د. نهاد صليحة: مقدمة الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 14، 15.
32. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 43.
33. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 44، 45.
34. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 45، 46.
35. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 47، 48.
36. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 48.
37. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 51.
38. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 60، 61.
39. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 67.
40. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 70.
41. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 71.
42. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 73.
43. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 74.
44. أ/فاروق عبدالوهاب: الأورجانون الصغير، دار هلا للنشر والتوزيع، ص 75.