الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد

تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم: الفنـــــون

تخصص: مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر

الموسومة بـــــ:

أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي

"مسرحية الجثة المطوقة أنموذجا"

إعداد الطالبة: عجوج خلاف

تحت إشراف الأستاذ: هني كريمة

لجنة المناقشة:

- أ- بولنوار مصطفى رئيسا
- أ- سوالمي لحبيب ممتحنا
- أ-هني كريمة مشرفة و مقررة

السنة الجامعية: 2016-2017

بسم اللّه الرّحمن الرّحيم

إهداء

إلى أمّي و أبي و كلّ الأهل و الأصدقاء

شكر و تقدير

أتقدم بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة الكرام ، الذين لم يبخلوا علينا بالنّصائح و التوجيهات.

كما أرى أنّ لزاما عليّ بين يدي هذا العمل أن أبادر بتسجيل شكري الخالص و ثنائي الصّادق للأستاذة " هني كريمة " .

مقدمة

مقدمة:

إنّ فلسفة برتولد بريخت تخالف المفاهيم الدرامية الشاسعة مخالفة صريحة في كل مناحيها وأصولها، إذ تتعرّض للفن المسرحي بشكل جديد تمام الجدة وبمضمون مبتكر كل الابتكار يتمثل في التغريب، من هنا كانت تلك الزوبعة التي أحدثت انعطافا واضحا في العمل المسرحي، لا في أوروبا فحسب بل في العالم عامّة والمسرح المغاربي خاصّة. فإلى أي مدى اثرت فلسفة بريخت على المسرحيين المغاربيين؟ و ما هو السبب من وراء ميل رواد المسرح المغاربي إلى الملحمية البريختية نصا و إخراجا؟

و ضمن هذه الإشكالية نطرح مجموعة من التساؤلات:

-كيف اثر بريخت على المسرحيين المغاربيين؟

-لماذا اختار المسرحيين المغاربة المسرح الملحمي؟

-هل حقق المسار الملحمي أهداف المسرحيين المغاربيين في معالجة قضاياهم الإجتماعية؟

و عن أسباب إختياري لهذا الموضوع هناك أسباب موضوعية تمثلت في التعمق و فهم ما مدى ارتباط بريخت بالمسرحيين المغاربة.

و للإجابة عن هذه الأسئلة تحددت معالم خطة البحث كالآتي : مدخل و ثلاثة فصول الأول و الثاني نظريين و الثالث تطبيقي، فضلا عن المقدمة و الخاتمة.

ففي المدخل تحدثت عن تعريف المسرح الملحمي و تقنية التغريب التي استعملها بريخت في مسرحه.

أما فيما يخص الفصل الأول و الذي يحمل عنوان "بريخت والمسرح الملحمي" تطرقت فيه إلى المسرح التعليمي البريختي،و ما مدى اختلاف المسرح الملحمي عن المسرح الكلاسيكي (الأرسطي)،للتطرق في نهاية الفصل إلى تقنية التغريب ووسائله.

و الفصل الثاني تطرقت فيه الى "أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي" فتحدثت فيه عن كيفية انتقال نظرية المسرح الملحمي الى المسرحيين المغاربيين،و الآليات الوظيفية للتغريب البريختي في المسرح المغاربي والإطلاع على أعمال مسرحية قام بها المسرحيون من حيث الإخراج و التمثيل،كما تحدثت عن أثر بريخت في المسرح الجزائري.

و الفصل الثالث كان عبارة عن دراسة تحليلية نقدية لمسرحية "الجثة المطوقة " لكاتب ياسين، و بداية قمت بتلخيص المسرحية، كما قمت بإبراز خصائصها الملحمية و دراسة بنائها الفني.

و الخاتمة كانت عبارة عن حوصلة لمجموعة من النتائج المتوصل إليها في مجريات البحث.

كما استخدمت المنهج التحليلي النقدي كونه المناسب لبحثي، طالما أنني بصدد تحليل و نقد ظاهرة التغريب في المسرح المغاربي.

و للأمانة العلمية إعتمدت على مجموعة من المراجع منها :"نظرية المسرح الملحمي" لبرتولد بريخت ،ترجمة جميل نصيف،و يقدم فيه بريخت التجارب التي قام بها في المسرح كاتبا ومخرجا،إضافة إلى المراجع الأخرى المدونة في الفهرس.

و من بين الصعوبات التي إعترضتني في هذا المبحث أذكر:

-عدم عثوري على دراسات سابقة في المسرح الملحمي المغاربي إلا قليل من هنا و هناك، وكأن المغاربة لم يعرفوا الظاهرة المسرحية.

-النقص في الترجمة،خاصة في المسرح البريختي و عدم تمكني من الحصول على ترجمة كاملة لمسرحية "الجثة المطوقة".

المدخل:

- مفهوم التغريب:

اصطلاحا: التغريب تقنية قديمة في التاريخ، فقد وجد في المسرح الصيني والياباني، كما نجدها في المسرح اليوناني من خلال إستعمال البوق الذي كان أقرب إلى الصراخ منه إلى الكلام لإيصاله للمتفرجين والقناع الذي كان يحجب تعابير الوجه وتأثير العينين، وقد كان الممثل يقوم بالعديد من الحركات خارجة عن الأداء الواقعي.

فالتغريب كان موجودا في العصور الوسطى وفي كل العصور، وبريخت نفسه يقول في "الأورغانون الصغير": «كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعان من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الأسيوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت، هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة العاطفية»[1].

وتأثيرات التغريب القديمة تعتمد على «جعل موضوع الصورة خارج نطاق المشاهد وإبرازه كشيء لا يمكن تغييره، أمّا تأثيرات التغريب الجديدة فلا نجد فيها أي شيء عجيب أو مثير للدهشة»[2].

وقد استمد بريخت من «المسرح الصيني الذي يمنع المشاهد من الدخول في جلد الأشخاص الذي يجري تمثيلهم في المسرحية، حيث يجب ألا ينتسب موقف المشاهد إلى ميدان اللاّشعور، بل إلى الشعور الواضح، والمسرح الصيني كان

---

[1] – برتولد بريخت: الأورغانون الصغير في المسرح، تر: د. أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية: تشرين الأول، دمشق، 1975، ص: 126.

[2] – نفسه، ص: 126.

يستخدم الكثير من الرموز كأن يحمل القائد على كتفه من الرايات بقدر ما تحت إمرته من فرق»[1].

وقد أطلقت كلمة التغريب لأول مرّة عندما سافر بريخت إلى الإتحاد السوفياتي سابقا، عام 1935 في مناقشة مع برنارد رايش، وهو مخرج مسرحي ألماني، عمل إلى جانب بريخت وهو ما يؤكد بقوله: «في تلك الأمسية تكلمنا حول عروض مسرحية غير عادية، وأشرت إلى تفصيل في مسرحية "أرستقراطيون" [...] فما كان من ترتياكوف* إلا أن أقحم نفسه قائلا نعم هذا Kerfrenduny ونظر نظرة متواطئة سريعة لبريخت، فهزّ الأخير رأسه موافقا»[2].

إذا كان أرسطو في كتابه "فن الشعر" قد اعتمد على مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية من أساسها وطرح البديل النظري لها من أجل مسرح حديث متميز ببنيته النصية من جهة وجمالية عرضه من جهة أخرى، فإن مفهوم التغريب (Distanciation) هو «جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها»[3].

---

[1] – برتولد بريخت: الأعمال المختارة، تر عبد الرحمن البدوي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، دط ، 1975 ، ص: 19.

*– ترتياكوف سيرجي: أحد المسرحيين الروس وهو من أصدقاء بريخت (Wikipidia).

[2] – كاثرين بليزابتون: مسرح برتولد بريخت وميرفولد، تر: فايز قزق ، مراجعة و تقديم : نديم معلا : منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د ط ، 1997.

[3] – برتولد بريخت ،نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، ص: 124.

ففي التغريب يصبح الإعتيادي والمعروف ملفتا للإنتباه ومفاجئًا والبديهي غامضا وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا العمود الأساسي في التغريب.

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب حسب "بريخت" يتعين على الممثل «أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله للإندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولي أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة»[1].

والتغريب عند "ماركس" هو تغريب اقتصادي ناتج عن ظروف سياسية ومشاكل اجتماعية فنجاح الفرد في المجتمع هو أحد المقاييس التي تجنبه الإغتراب ، لكن في ظل الفوارق الاجتماعية وتضارب الطبقات واكتساح البرجوازية وسيطرة الرأسمالية، وكثرة الحروب، كل هذه الأسباب وغيرها من المشاكل التي تؤدي إلى حيرة الفرد في المجتمع إلى تغريبه أي إلى حيرته وانفصاله عن هذا الأخير.

وقد وصف "ماركس" الفرد العامل في النظام الرأسمالي بالمغترب، لأنه لا يعمل من أجل نفسه وإنما من أجل الغير فلا «يعني اغتراب العمل في ناتجه، أن عمله قد أصبح موضوعا ووجودا خارجيا فقط، لكنه يعني أنه يوجد خارجه مستقلا

---

[1] – المرجع السابق، ص: 235.

عنه كشيء وغريب بالنسبة له، إنه يصبح قوة بذاتها تواجهه، إنه يعني أيضا أن الحياة التي منحها للموضوع تواجهه كشيء معاد وغريب»[1].

أما "هيجل"* فقد أعطى للتغريب معنى مزدوجا فهو «يستخدمه للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كإغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، وبين طبيعته الجوهرية [...] كذلك يستخدم "هيجل" هذا الإصطلاح للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية والإرادة»[2].

ولكن الملاحظ أن لفظة التغريب عند بريخت تتطابق مع لفظة التغريب مع "هيجل" «فالفكرة المحورية التي تدور حولها دراما بريخت هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب»[3]، فالدراما عند بريخت تدعوا إلى إزالة هذا الإغتراب بإيقاظ وعي المشاهد وجعله مشاركا ناقدا، وناقدا مشاركا، فبريخت يدعو إلى «عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا إذ لابد من محاولة رأيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها»[4].

وهكذا إذن فإن التغريب عند بريخت يهدف إلى دفع المشاهد للإمعان من جديد في الأشياء الكثيرة التي صادفها في حياته والتي كانت مألوفة لديه دون أن يستثنى الأشياء المسلمة بها أو التافهة «فهي تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور

---

[1] – برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ن م ، ص: 235.

[2] – ريتشارد شاخت: الإغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص: 96.

[3] – النظرية والتجريب، إميل دوركايم، تر: سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الخامسة ، 1983 ، ص: 13.

[4] – أحمد عثمان، قناع البريختية، مجلة فصول، مصر، 1989، ص: 34.

بحيث يتيدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال»[1].

ومن هنا فإن الفكرة الأساسية في مسرح بريخت هي الاغتراب، والحل يكمن في إزالة الإغتراب بواسطة تقنية التغريب، حيث أن الوعي والإدراك بالإغراب هي مرحلة أساسية لإزالته، والوعي واللاّوعي يمثلان اهتماما كبيرا بهذه الظاهرة، حيث أن لكليهما وظيفة اغترابية: الأولى أي وظيفة الوعي تزيله والثانية وظيفة اللاّوعي واللاإدراك تبسطه.

فهدف التغريب البريختي هو مقاومة الإستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم الأثر اللاإجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثر استلاب إيجابي، فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الإندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج عبر المسرحية فيكون التعاطف منذ بداية المسرحية، ويتعرفان إلى بعضهما البعض، فتشرح خطأ البطل في سياق درامي حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة للبطل الذي سيكون مقتنعا بها، وبعد الكارثة يحدث التطهر، وبعد التطهر* والإيهام** يخرج الجمهور راضيا بما وقع، وقد عارض بريخت هذا المفهوم الإندماجي وخلق مفهوما مناقضا له وهو التغريب، حيث يتم ذلك عن طريق التغريب مستعملا تقنيات متعددة منها الإعداد الدرامي القائم على الجدل أو المزاوجة بين العرض ومؤثرات التغريب، فالعواطف تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ مطابق لها.

---

[1] – ماري إلياس، حنان قصاب حسن المعجمي المسرحي، بيروت، ط1، 1997، ص: 139.

* – التطهر: (Catharsis): يراد تطهير النفوس من الانفعالات السلبية والقيم الأخلاقية الدينية.

** – الإيهام الأرسطي و هو اندماج المشاهد في عملية العرض المسرحي.

أ- لغة:

فالتغريب من الناحية اللّغوية مصدر بوزن (التفعيل) من صيغة (فعلّ)، وهو مأخوذ من مادة (غ-ر-ب)، وفي لسان العرب "غَرَبَ فُلاَنٌ: بَعَدَ" مصدره الغَرْبُ، و"الغَرْبُ الذهاب والتنحي عن النّاس وقد غَرَبَ يَغْرِبُ غَرْبًا، وغَرَّبَ واغْرَبَ، وغَرَبَهُ، واغْرَبَهُ: نَحّاهُ"[1]، فاتضح من ذلك أنه بالتضعيف صار الفعل (غَرَّبَ) على وزن (فعلٌ) وهذه الصيغة تدل على التعدية[2]، وعلى التكثير والمبالغة[3].

والمُغرِّبُ يدل على المبالغة أرغم على الإغتراب والإبتعاد، أي أن المغرِّبْ حتم عليه البعد دون رغبته وهذا ما فسره لسان العرب، حيث أورد حديثا نبويا لتبيان معناه «أنّ النبي (ص)، أمر بتغريب الزاني سنة، إذ لم يحصّن، وهو نفيه من بلده».

وقد اختلف الباحثون في تحديد تعريف هذا المصطلح إذ «ليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه أو يبين كونه حالة مجتمعية، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوعا معينا، من أنواع السلوك الفعلي»[4].

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار صابر، بيروت، لبنان، ط3، ج"1"، 1994، ص: 658.

[2] –المرجع السابق، ص: 638.

[3] – ينظر: عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1998، ص: 34.

[4] – نفسه، ص: 33.

– مفهوم المسرح الملحمي:

المسرح الملحمي Théâtre épique : هو حركة مسرحية ولدت في ألمانيا في بداية القرن العشرين والجزء الكبير من نشأة هذه الحركة هي «نتائج نظريات التطبيقات المسرحية لبيرتولد بريخت والتي كانت مختلفة عن المسرح الأرسطي، حيث كتب بريخت في أحد من تنويهاته أنّ المسرح الملحمي يهتم في المقام الأوّل بسلوك الإنسان اتجاه بعضه البعض، حيث يعرض هذا السلوك على الأهمية التاريخية الاجتماعية (حيث أنّه يعتبر نموذجا) وحيث يبرز فيها المشاهد، حيث الإنسان يتصرّف مثل الطريقة التي يراها المشاهد، القوانين التي تنظّم الحياة الاجتماعية وفي الوقت نفسه ينبغي للمسرح الملحمي تحديد العمليات الاجتماعية من منظور عملي ويعني توفير التعاريف التي تغطي وسائل التدخل في هذه الإجراءات واهتمامه لممارسة المنحى إلى حد كبير»[1].

فالمسرح عند بريخت قائم على تحرير الفن المسرحي البرجوازي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى على متطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي الذي يتطلب شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطو طاليسي.

---

[1] – مقتطف من الكتابات عن المسرح (بريخت).

الفصل الأول

بريخت والمسرح الملحمي

-بريخت والمسرح التعليمي (Didactique).

بدأ بريخت الكتابة في المسرح التعليمي لأسباب سياسية و إجتماعية و إقتصادية التي كانت تعاني منها ألمانيا ، و تصادم الطبقات البرجوازية و الفقيرة ، و تصاعد الخطر النازي.

فتسارعت الأحداث و تفاقمت الأوضاع المتأزمة في ألمانيا ، فانفجر الوضع ، و ثارت الطبقة الوسطى و الكادحة من فلاحين و عمال بسطاء على الوضع ، و سارت الأحداث لصالح الحزب الشيوعي الألماني الذي إستلم الحكم ووقف إلى جانب العمال.

و في خضم هذه الأحداث أدرك " بريخت " أن المسرح البورجوازي المسيطر إنما هو لخدمة طبقة معينة بذاتها ، و مساعدتها على الإستمرار في ظلمها ، و أن القضاء على المظاهر المساعدة لها و المؤثرة في المجتمع ، هو إبداله بمسرح آخر ينشر الوعي بين الناس و يحارب الفساد و يقضي على الإحتكار.

و بدأ بريخت بتحرير المسرح من القيود البورجوازية ، و جعله أداة للتنوير و التوجيه و نشر الوعي و التحريض على الثورة ، لتولد المسرحية التعليمية التي كانت أداة في يد المؤلف لتعليم و توجيه و تنوير العقول ، و هي بمثابة قاعدة للمسرح الملحمي الذي جاء للتعليم لا للمتعة.

وباقتناع بريخت بالماركسية ورأى أنّها بمثابة الوحيد للخروج من الأزمة، سلّط الأضواء كثيرا عليها بمسرحياته التعليمية والتي كانت تجعل الجمهور يحكم بوحده على المسرحيات عن طريق التغريب، فأخذ يقنع الناس بهذه المسرحيات، حيث نجد "القرار" "القاعدة"، و"الاستثناء"، "الإخوة هوراس والإخوة كورياس"،

"المعيار" "بارتر والمعلّم" نماذج للمسرحيات التعليمية. وتعتبر هذه الأخيرة لـ "بريخت" مسرحيات سياسية بالدرجة الأولى، فقد حاول من خلالها تسييس الفن، وساعدته في أداء العمل الإرشادي في إتجاه النظرية الماركسية مركزا على الطبقة العاملة، و قد بدا ذلك واضحا في معظم أعماله المسرحية منها "الإنسان الطيب في سيتشوان "الأم الشجاعة"[1].

و تحمل المسرحية التعليمية في طياتها العديد من الأهداف الأساسية منها تغليب الجماعة و تغييب الفرد و ذلك من خلال القيام بنشاطات جماعية و تسليط الضوء على الجماعة و قضاياها و عدم الإهتمام بقضايا الفرد بالتعليم و التنوير و التوجيه.

إنّ المسرحيات التعليمية تولدت من رحم الظروف الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية والثقافية السائدة في ذلك العصر، فهي لا تنبض بالحياة إلاّ في السياقات التي تحفل بالفرق السياسية التي يمكن أن تؤديها والجمهور الذي يمكن أن يربطها بالممارسة الثورية[2] وقد كتبت المسرحيات التعليمية وفق المبادئ والأسس الماركسية التي كان بريخت مشتبعا ومقتنعا بفلسفتها، وساعدت هذه المسرحيات في تطوير الفكر وتغيير قناعات الأفراد، ودفعهم إلى الثورة وهي الأهداف التي أتت من أجلها.

---

[1] – L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933, Fred Fuerbachn, P 97.

[2] – بيتي نانسه فير– هيبورت هانين، برتولد بريخت ، النظرية السياسية الأدبية ، تر: كامل يوسف حسين ، مراجعة : جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ط1 ، 1986 ، ص: 55.

- نظرية المسرح الملحمي:

شهدت مسرحيات بريخت انتشارا واسعا في مختلف بقاع العالم، ولاسيما بعد وفاته مباشرة، وتناول أعماله المسرحية كثير من المخرجين مثل "بيتر بروك" بالتعديل والتطوير فقد أوجد بريخت نظرية جديدة في المسرح خالف بها قواعد أرسطو المعروفة، وأطلق عليها اسم نظرية المسرح الملحمي، بعد أن أحس بتدهور المسرح الأوروبي في العشرينات من القرن العشرين.

يرى بريخت أن مسرح الفرد لم يعد له معنى لأن المسرح الحديث لم يعد يهتم للفرد بل للجماعة، إذ كان بريخت يهاجم المسرحيات التي تعالج قضايا الأفراد حتى أنّه هاجم شكسبير لمعالجة دراما الأفراد، فهو يرى أن "شكسبير" يفصل مثل أفراده الكبار "ليرا"، "عطيل" "ماكبث" عن مجتمعاتهم الإنسانية ويبعدهم عن عائلاتهم وأصحابهم ويدفع بهم إلى البرية ليبقوا وحدهم مجردين من كل المشاعر المحيطة بهم، حيث أنّ أهوائهم هي التي تعوّدهم وتتحكم فيهم.

لقد عرف تاريخ المسرح تيارات مسرحية عديدة لعل من أشهرها التيار الأرسطي والملحمي ، وكما يقول "محمد الصديق السيد"، «إذا كانت المذاهب المسرحية في مجملها قد خرجت جميعها حتى ما قبل التعبيرية متأثرة من النظرية الأرسطية لظاهرة المسرح التقليدي، فإن كافة التيارات المسرحية اللاّحقة بعد بريخت حتى الآن مرروا بجروتوفسكي والمسرح الفقير والراقص والشكلاني والحركي، قد ظهرت متأثرة بنظرية بريخت ومنها الرفض المطلق للتقليدية سواء في

البناء الفني للنص بعرض الشرائح الاجتماعية من البسطاء أو حتى في معمار المسرح كدار عرض أو العناصر التقنية»[1] أي الإخراج.

وقد تأثر بريخت بكتاب ما قبله و كتاب عصره ، وإذا كان "فالتين" و"ويدكيند" يمثلان الحاضر بالنسبة إليه، ذلك الحاضر الذي كان يشعر اِرتباطه به فإن الشعراء من أمثال "رامبو" و"فرلان" و"بودلير"، كانوا يشكلون كذلك مرحلة هامة من تاريخ أدبه المسرحي، فكل هؤلاء الكتاب وغيرهم تركوا أثرا كبيرا في فنه، بما عاشه في ذلك العصر المليء بالإضطرابات السياسية والاجتماعية، فكان "بريخت" ابن عصره الذي كان يعج بالحركة الأدبية والفنية التي كانت تهيمن عليها سنوات (1918-1920) التعبيرية، إذا أنّ هذه الحركة من الصعب تحديدها لأنها كانت ذات وجوه عديدة وكان إطارها قادرا على استيعاب حركات عديدة غالبا ما كانت متناقضة مع فكر بريخت.

وفي زمن التعبيرية الملتهب ظهرت أسماء عظيمة في سماء الأدب والفكر العلمي من "داروين" و"فرويد"، "ماركس" و"هيقل"، غير أنهم كانوا يهتمون بعنصر مركزي فقط هو عنصر الأنا المطلق، فقد كان التعبيريون حين يعلنون أنفسهم خالقين للواقع وأسيادا له بالنتيجة يلحون على واقع أن معنى الشيء أن يقتلع فلدى التعبيرية يصبح البعد في كليسة رؤية «فالتعبيري لا ينظر بل يرى... أمّا ما يكون موجودا في لحظة معينة، فهي الرؤية التي يرى بها التعبيري هذه الأمور»[2].

---

[1] – محمد الصديق السيد، المسرح، مجلة الثقافة المسرحية، 151-152، القاهرة، ص: 27.

[2] – فريدريك أوين: برتولد بريخت، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط2، 1983 ، ص: 26.

وكان بريخت كغيره من كتاب ذلك العصر، يعبر هو الآخر عن تلك السنوات السوداء في قصائده التي وضعها بين عامي 1918 و1926، فلسانه كان فوضويا وكئيبا وقد عارض بريخت التعبيريين، حيث أحسن بأن الدراما الفردية لم تعد تتماشى مع العصر الحديث وكان يريد مسرحا ذو قيمة اجتماعية وثقافية، ولعلّ ميله إلى كل ما هو ملموس جعله يتمرد على المسرح التعبيري وكذلك الرومانتيكي، فكان له الفضل الأكبر في نشوء ما بعد التعبيرية، فقد رأى في هذه البلبة الفكرية فرصة سعى كل فرد إلى تحقيق مصالحه فاتجه بعدها إلى المسرحيات التعليمية لتكون قاعدة لكتابة الملحمية.

ولا يعتمد بريخت في نصوصه على الأسلوب التعليمي فحسب، بل الترفيهي أيضا لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماته، نراه يقترب أيضا من ساحة السّيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات، إلاّ أن الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك هو أن المسرح يقدم عرضا إنسانيا لأحداث تاريخية أو مقصورة جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعلميهم واستفزازهم، يقول بريخت «أنّ الهدف من بحوثنا يركّز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها»[1].

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م، ص: 116.

- ما بين أريسطو وبريخت:

إن إصطلاح المسرح الملحمي متناقض للمسرح الأرسطي، حيث الشكلين الدرامي والملحمي مختلفين تماما، وهذا ما أشار إليه المؤلف الملحمي "ديبلين" بقوله: «إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي، هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإنّ المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الإجتماعي، أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرئيسي في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، أمّا في المسرح الملحمي فيظهر على أنّه عنصر مستقل»[1].

ولعل بريخت نفسه يحلل المسرح الدرامي ويطالب بإيقافه وضرورة إيجاد مسرح ملحمي حديث يواكب العصر الحديث، حيث يؤكد على أنّ «الدرامي يعني المتهور والملتهب والمتناقض والديناميكي، فما حقيقة هذا الشكل الدرامي ومعناه؟ كل ذلك بوضوح عند شكسبير، إنه يطور خلال أربعة فصول كل العلاقات الإنسانية للفرد المتوحد العظيم (لير، عطيل، ماكبث) مع العائلة ومع الدولة، ويدفع به إلى أرض خراب وعزلة كاملة، حيث أن يتعين عليه أن يظهر نفسه عظيما في سقوطه وهو أسلوب يؤدي إلى إخضاع جميع مراحل الدراما للمرحلة الأخيرة إلى جانب أن هذه الدراما تتسم بالطابع البربري، فالعبارة الأولى في المأساة موجودة فقط من الثانية، وكل العبارات من أجل الأخيرة، أمّا معناها- الدراما-

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م ، ص: 104- 105.

فيدور حول المعاناة الفردية العظيمة، يجب على العصور المقبلة أن تسمي هذه الدراما "آكلة لحم البشر"»[1].

وهذا ما دفع "رولان بارت" "Roland Barthes" لوصف مسرح "بريخت" بأنه «فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقيم بعدا بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله»[2].

ويقول أيضا: «ما قررنا في النهاية على بريخت، فإنّه يجب أن نؤكد إتفاق فكره مع المواضيع التقدمية في عصرنا، ومعرفة بأن أوجاع النّاس هم بين أيدي النّاس نفسهم، وهذا بمعنى أن العالم يمكن التحكم فيه: وأنّ الفن يمكن ويجب أن يتدخل في التاريخ، ويجب عليه اليوم أن يتنافس على نفس الوظائف كالعلوم، الذي هو متضامن: والذي يجب أن يكون لنا فن للتفسير، وليس مجرد فن التعبير»[3].

وأبرز ما كان "بريخت" يستعمله في نظريته الملحمية – والتي عرفت تغيّرات جمّة عما كان سائدا في المسرح التقليدي – و الذي اطلق عليه اسم "التغريب" فإنّه يعد المفهوم الثابت في مسرحه فهو أساس النظرية الملحمية.

إنّ التغريب هو دفع المتلقي للتفكير في واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب والذي يعتمد على إعداد درامي قائم على الجدل ورؤية شاملة بين العرض ومؤثرات التغريب التي يراد توظيفها.

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 34.

[2] – رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح، تر: بشور، دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية، د ط، 1987، ص: 65.

[3] – رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح، 1964، باريس، سوي، ص: 52.

وفيما يلي جدول من خلاله نضع أوجه التشابه والإختلاف بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي:[1]

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
1- يعتمد على الحبكة	1- يعتمد على السرد
2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح	2- يتحول المتفرج إلى مراقب للحدث
3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل	3- يثير قدرة الإنسان على الفعل
4- يثير إحساس المتفرج ومشاعره	4- يدفع المتفرج إلى إتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه
5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا	5- يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث	6- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية
7- يوظف الإيحاء والتلميح	7- يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة
8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة	8- يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه
9- يشعر المتفرج فيه أنّه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة	9- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها
10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه	10- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث

[1] – إيريك بينتلي :المسرح الحديث ، تر:محمد رفعت عزيز، مر:أحمد رشدي صالح ، الدار المصرية للتأليف والترجمة،القاهرة ، دط ،1965، ص :363

للمناقشة والتفسير، فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ولا يتغير	وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحول وقادر على أحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلق
11- التركيز فيه على النهاية التي تقوم عليها الأحداث	11- التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها
12- كل مشهد يولد المشهد الذي يليه ويتولد	12- كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى
13- الحدث ينمو في خط صاعد مترابط	13- العرض يمتد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل، ويتطور في شكل منحنيات
14- الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية	14- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات
15- يفترض أنّ الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة	15- يفترض أن الإنسان كلية مستمرة ومتحولة
16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره	16- يفترض أنّ الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته
17- مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه	17- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي

-التغريب عند بريخت.

يعدّ التغريب البريختي تقنية جوهرية في المسرح الملحمي، فهو يرفض الإيهام المسرحي الذي بني عليه المسرح الكلاسيكي، فهو يناقض الوهم ويسعى لجلب موقف الدهشة عن المشاهد والتساؤل أمام الخيال الممثل، وليس من المأمون القول بأن العمليات المسرحية التقليدية تم استبعادها من المسرح البريختي. وخاصة فيما يتعلّق بالتحديد بين المشاهد والشخصية، ولكن عند بريخت، المسرح يبقى في المقام الأوّل على الخطاب الحقيقي والذي يجب أن يسبب إشكال وعمل عند المشاهد على هذا الواقع نفسه.

إنّ جوهر هذا المبدأ، الذي هو أحد أهم المبادئ التي أدخلها بريخت على فن المسرح، هو النظر إلى الموضوع عن مسافة كافية نظرة نقدية فاحصة تنتج الحكم الموضوعي عليه ومن ثم رؤيته من حيث علاقته بالعالم أو بالعوالم من حوله، ذلك أنّ غاية المؤلّف المسرحي الملحمي أن يعرض القضية على المشاهد لا ليندمج في جوّها، ويعيش مكان أبطالها بل يبقى "ليفكر" فيها وهو هادئ الأعصاب مستيقظ الفكر في كل لحظة أن ما يراه على المسرح مجرّد تمثيل، ولا يتسنى له تحقيق ذلك إلاّ إذا بقي بعيدا عن مجرى الأحداث غريبا عنها، ففي رأي بريخت أنّ هذه الغربة هي التي تتيح للمشاهد أن يرى الأشياء والمواقف المألوفة التي تُبنى عليها المسرحية الملحمية، باعتبار هذه الأخيرة ترفض مبدأ "الحتفية" في سلوك الشخصيات وتطور المواقف، وترى في الإنسان موقفا إجتماعيا.

إذن بريخت يضع المتلقي في موقف صعب لا يعطيه الظاهرة كما هي عليه في الواقع كأن يقول له «أنت أيّها الإنسان فهكذا شرير بطبعك»، إنّما يجمع له

الفكرة بمشهد جديد يوضع له الجانب الذي هو غريب عنه وبذلك يكون قد عرّض التطهير (الكتارسيسي) في المسرح الأرسطي بالتغريب، فالتغريب هنا من أجل النقد والتغيير وتحفيز فاعلية المتفرج لا لغرض آخر.

ممّا سبق نصل إلى أنّ: «جوهر نظرية التأثير التغريبي هو إحلال نشاط فكري ثابت ونقدي أساسا لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاهرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد، يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظل علينا كما وكان شيئا غريبا يثير دهشتنا، ويضرب مثلا للتغريب فيقول: «يتحقق التغريب حينما يسأل البعض: هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ ومن يسألني هذا السّؤال يعرف غالبا أنني أنظر إليها عدّة مرّات، لكنه بسؤاله هذا ينزع منّى النظرة التي اعدت أن ألقيها على ساعتي، هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء، ويشدد بريخت على أنّ العالم إذا ما بدى غريبا فإنّه يوقظ في المتفّرج الرّغبة في تغييره»[1].

- وسائل التغريب عند بريخت:

لجأ بريخت إلى تقنية التغريب وذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد وجعله عنصرا حياديا، يتفرّج على الممثل ولا يندمج معه في الدور بحيث يبقى على عقله مستيقظا يراقب ويحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط ولا يسمح بانفعالاته أن تسيّره، ومن أجل ذلك لجأ إلى وسائل التغريب المختلفة.

---

[1] – برتولد بريخت، نظرية السياسة والممارسة، تر كامل يوسف، بغداد ، ط1، 1986 ، ص: 61.

1- تقنيات البنية الفنية للنّص:

ولأجل تحقيق تقنية التغريب لجأ بريخت إلى تقطيع وتفتيت البنية والحدث المسرحي «بحيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما على عكس ما يجري في المسرح عادة من بنية فنية يميلها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقّق واقعا فنّيا بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأوّل في المأساة مبنى على مسابقة جهد للحدث اللاّحق في بنية متنامية تصل إلى الذروة وتؤدي إلى الحل»[1].

ولعّل بريخت يهدف من وراء إستعماله لهذه التقنية إلى أبعاد المتفرّج عن الإندماج في المسرحية والذوبان في حوادثها بحيث يستغرق في عواطفه وانفعالاته وينسى تشغيل عقله وهذا ما يدعو إليه "أرسطو" في فن الشعر لأن هدف أرسطو من وراء التسلسل الدرامي هو الامتناع والتسلية في حين أنّ هدف بريخت هو المناقشة والدفع إلى تبديل الواقع المشاهد.

فنصوص بريخت تتميز بتقطيع الحبكة الفنية، فهو يقول في منطقه الصغير «من المهم جدًا من أجل بناء القصة الحقيقة أن تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية ولكن مع الاعتماد على الخبرات المستقاة من الحياة، فالقصة تتطور بشكل متناقض ويحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص به»[2].

---

[1] – علي عقلة عرسان: سياسة في المسرح، دار الأنوار للطباعة ، دمشق ، د ط ، 1978 ، ص: 277.

[2] – برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح، ن م ، ص: 745.

2- التكرار:

نقصد بالتكرار إزدواجية الأحداث والشخصيات، فهو يهدف إلى كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدّة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها عدّة ممثلين وأدوار الرجال يؤتيها النساء والعكس صحيح، فعنصر تكرار الشخصية نجده مثلا في مسرحية "سيدة سيشوان الفاضلة"*.

كما نجد تكرار الأحداث كذلك في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، فهذه المسرحية تحتوي على فصلين، أحداث الفصل الأول تشبه أحداث الفصل الثاني.

والتكرار هنا لم يأت به بريخت للمتعة بل هو للنقد والإيحاء للجمهور بإمكانيته تغيير الحدث والشخصية، ورؤية المواقف من عدة جوانب وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه.

ومن خلال هذه المسرحية يتبين أنّ بريخت في مسرحه الملحمي لم يعتمد على الفكرة كما يشاع عنه فقط بل إهتم بالقيم الشعورية والعواطف الإنسانية كذلك.

3- الانتقال إلى الماضي:

إن تغريب حادثة أو شخصية ما يتطلب نزع كل ما هو بديهي ومعروف وواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية من أجل إثارة الإندهاش والفضول حولها بوضعها في الإطار التاريخي، أي تصوير الأحداث والأشخاص كحالة تخص الماضي، وتعرف هذه العملية بالتاريخية، والتي يراها بريخت ضرورة في العمل

المسرحي كعامل مؤثر وكشيء قابل للتحويل والتغيير، فالتاريخ عنصر أساسي لتطبيق النظرية الماركسية التي يعد بريخت من المتأثرين بمبادئها.

ومن خلال مؤلفاته الأولى مثل "طبول في اللّيل" و"الرجل هو الرجل" نلاحظ أن بريخت دعا إلى الإطاحة بالمجتمع الرأسمالي وطغيان الطبقة البرجوازية على الطبقة الكادحة وذلك عبر المادة التاريخية، حيث يعمد إلى استعراض الأسباب التي أتت إلى وقوع الطغيان والمشاكل مستغنيا عن ذكر الأحداث وتصويرها، مستعينا بتقنية الدياليكتيك.

إنّ أحداث مسرحية بريخت وشخصياته التي تعتمد على المادة التاريخية فيها شبه كبير بما جاء في التاريخ فاعتماده على هذا الأخير لا ينفي الدقة التاريخية، ففي مسرحيته "جاليلو" نجد شبها كبيرا بين جاليلو كما عرفه التاريخ والذي صوره بريخت في مسرحيته "حياة جاليلو".

إن الطرح التاريخي الذي أتى به بريخت يدفع الجمهور أيضا أن يفكر بنفس الطريقة وأن يطابق الشخصية مع ذاته وضعه الإجتماعي، فينظر إليها نظرة نقدية ويعتبرهما قابلين للتغيير إذ أنّه «لابد للمشاهد أن يستطيع باستمرار تركيب وصلات مفترضة في بنائها وذلك بأن يستبعد بينه وبين نفسه القوى الإجتماعية المحركة أو يستبدلها بغيرها ومن خلال هذه العملية يمكن إضفاء اللاّمألوف على سلوك مألوف في الأصل، وبذلك تفقد القوى المحركة الآتية بداهيتها وتصبح خاضعة للمعالجة»[1].

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م ، ص: 126.

4- القصّة:

إنّ القصة هي أساس المسرحية الملحمية ، فهي كما يقول بريخت «كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالنّاس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم»[1].

وهي الأداة التي يتكئ عليها المؤلف لجعل المشاهد منفصلا عن وقائعها وأحداثها ووضعها كقاض أو مراقب بما يجري أمامه وبالتالي المناقشة فالنقد فالتغيير.

فبريخت لا يريد للجمهور أن يرمي نفسه في القصة والتي تكون أجزاءها مرتبطة، لكل جزء بنيته الخاصة به، ولابد من الفصل بين كل حدث وآخر فالأحداث عند بريخت لا يجوز لها أن تتولى دون أن يشعر بها المشاهد، وكما أن بريخت يحل السرد مكان الدراما.

والراوي في المسرح البريختي يحاول تخصيص أوصاف المروي له حتى يقلل من احتمال التساوي أو التشابه بين المروي له وبين المتلقي المشاهد، لأنه يضع مسافة بينه وبين "أنت" الواردة في النص، وهذا ما يدعوه "لاوبن ورهول" بالراوي الإبعادي.

ومصطلح الراوي المستخدم بشكل واضح في المسرح البريختي يحيلنا بشكل واضح إلى كسر الجدار الرابع فهو «لا يشجع القارئ (المشاهد) الفعلي على أنّ

---

[1] – برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح ، ن م ، ص: 136.

يشبه نفسه بشخصية المروي له في حين يشجع الراوي التقريبي على مثل هذا التشبيه»[1].

وقد حاول أرسطو في كتابه "فن الشعر" أن يفرق تفريقا صارما بين الملحمة وبين المسرحية، والمناقشة الطويلة التي دارت حول هذه المعضلة سارت في اتجاهين، أحدهما «يتابع تراث النقد المعياري وينظر إلى الأنواع الأدبية نظرة ثابتة مطلقة، والآخر ينظر إليها نظرة جدلية متأثرا بفلسفة "هيجل" الذي أدخل التفكير التاريخي والجدلي على علم الجمال»[2]، فغدا النوع الأدبي يخضع للتطور الذي يخوضه المجتمع، فالعلاقات بين الشكل وبين المضمون تطورت لتصبح المادة تفرض على المؤلف البحث عن شكل جديد يلائمها.

وقد لجأ بريخت إلى تغريب وسائل الصنعة المسرحية كالمؤثرات الضريبية والموسيقية والأداء التمثيلي والإخراج والمكياج وغيرهم.

ولعل حسن استخدام الموسيقى مثلا تحقق التغريب وذلك بهدف نقد الحدث لا بهدف الإندماج والانغماس مع الممثل، كما حدث مسرحية "الأم الشجاعة" فنجد ألفاظ أغنية ساخرة مريرة تروي قصة الإنهيار الخلقي للأم الشجاعة تصاحبها موسيقى جميلة ومريحة والهدف أن التفاوت بين الألفاظ واللحن يحقق التغريب ويدفع المتفرج إلى أن يتأمل مغزى الأغنية.

كما ركّز بريخت على أسلوب الأداء التمثيلي بحيث رفض عملية الإندماج بين الممثل والدور الذي يمثله على عكس المسرح الدرامي التقليدي، فكلما كان

---

[1] – روبن ورهول، نحو نظرية للراوي التقريبي، ترجمة: سليمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992، ص: 75.

[2] – عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، ص: 07.

إندماج الممثل في الدور نجحت المسرحية، فبريخت يريد من الممثل أن يعيش الشخصية التي يؤديها ويشعر المتفرج أنه الشخصية التي يمثلها وليس شخصية الممثل.

لقد بقي الإبداع زمنا طويلا حكرا على العبقرية الفردية، وحان الوقت لتمييز عناصر هذا الإبداع وفصلها عن بعضها البعض حتى لا تندمج في كل متكامل، بل لابد من فصل جذري لهذا الإبداع حتى يحتفظ كل مكون جمالي باستقلاله الذاتي، مما يتيح له فرصة التعليق ومناقشة كل عنصر للعناصر الأخرى، وهذا يؤدي بالضرورة إلى استثارة التفكير والنقاش، فالموسيقى مثلا لا تمشي جنبا إلى جنب مع الصورة والكلمة، وإنما تقف موقفا مناقضا لها، فيثير ذلك مفاوضة داعية إلى الدهشة والغرابة.

الفصل الثاني

تجليات المسرح الملحمي في المسرح المغاربي

-أثار المسرح البريختي في المسرح المغاربي.

كان روّاد المسرح الملحمي عند المغاربة هو تصوير الفساد والاستغلال اللّذين تتعرّض لهما بلدانهم، ومحاربة البرجوازية والطبقية التي استغلها البعض في ظل الاستعمار وكذلك حث الشباب على الثورة على المحتل، فكيف أثر المسرح الملحمي على المسرحيين المغاربة؟

1- المغرب الأقصى:

نجد أن الأوضاع المتردية التي كان يمر بها في تلك الفترة قد حوّلته إلى إبداعات في المجال المسرحي والذي وجد ضالته في المسرح الملحمي بمفاهيمه البريختية، حيث حوّلها رجال المسرح إلى أداة لتوعية الجمهور وتعريفه بواقعه وحثه على التغيير ومن المسرحيين المتأثرين ببريخت "إبراهيم بوعلو" حيث نجد مسرحياته "دعونا نمثل" و"وثائق من القرن العشرين" خير نموذج للمسرح الملحمي.

فالفنان طيّب صديقي الذي بدأ ممثلا، ثم اقتبس بعض المسرحيات العالمية، وقام بإخراجها قبل أن يؤلف مسرحيات تستمد مواضعيها من التراث أو من التاريخ، سواء بالإشتراك مع مؤلفين آخرين، أو بمفرده، سالكا بذلك نهج بريخت الملحمي، إذ دشن بمسحرية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"، والتي تعد بإجماع عدد من الباحثين طفرة نوعية في مسرح الصديقي بخاصة والمسرح المغربي عموما، مرحلة بأكملها من الحوار الثقافي المتبادل مع الأشكال الفرجوية التراثية من قبيل الحلقة، والبساط، وعبيدات الرما ومؤخرا فن العيطة، وبالفعل فقد كان الصديقي أوّل مخرج مسرحي ثار على التقاليد الغربية والبناية المسرحية

المغلقة[1]، وهذه التقنية لمّا لها من قرب من النظرية الملحمية وهي مظاهر أولية دالة على المجانية المسرحية وهي قديمة، كذلك أنها أشكال طرحت في مواسم خاصة كلها طقوسية كمواسم الأعياد الدينية أو الأعراس، ثم تداولها في المدن الكبرى عبر الساحات العامة تضمنت الغناء والرقص بين الجمهور وجلها يضفي طابع المسرة والفرح في قلوب الجهور إضافة لما تضمنته من قصص ومدح وسيرة تاريخية.

والمغرب كغيره من البلدان العربية جعل من المسرح منبرا للنضال ضد المحتل وعرض قضايا المجتمع رجوعا للتراث المغربي بحيث "تحول الطيب الصديقي إلى داعية للمسرح عربي/ مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي، ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللّجوء إلى التراث سواء كان تاريخ أو شكلا مسرحيا...[2]، فطيب الصديقي كمسرحي ساهم مساهمة بناءة في المسرح الاجتماعي والوطني على السواء وكانت هذه المساهمة في بناية صرح جديد للمسرح كفن أجنبي بالتطور عبر الزمن حتى الآن، إذ بذل كل مجهوداته في إعطاء فرجة الحياة اليومية من أحسن إلى أحسن، والمتتبع لمسرحياته من المقتبسات، ومن المسرح الإجتماعي والسياسي والتاريخي إلى إحياء التراث العربي القديم، والتراث المغربي في قالب جديد عصري، يشعر فيه المتفرج كأنه يعيشه في زمنه، هذا خاصة حين يدخل عليه الإخراج والديكور بتقنية معاصرة جذابة وسط المسرحية في إنسجام بين هذه العناصر.

---

[1] – محمد إبراهيم بوعلو، دعونا نمثل، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، دط 1977.

[2] – حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب، فاس، 1994، ص: 10.

2- تونس:

تشكلت ملامح المسرح التونسي في الثلاثينيات من هذا القرن من خلال الجمعيات الثقافية التونسية، التي ظهرت في تلك الفترة والتي تزعمها آنذاك جيل آمن بالترابط بين الفن وبين الشارع، فكانت المسرحيات التي تعاملت مع التراث العربي بداية من "إسلام عمر" التي أنتجتها مجموعة التمثيل العربي ومرورا "بالمجنون" الفرقة "الكوكب التمثيلي" ووصولا إلى "الناصر صلاح الدين" التي أنتجتها فرقة بلدية تونس في أوائل الخمسينات، فقد ظل الفن الرابع خلال الفترة الاستعمارية يعمل على الكفاح ثقافيا لتركيز الهوية العربية الإسلامية والدفاع عنها، ووسيلة للتعبئة وللنضال ضد المستعمر الفرنسي، ولقد رأى رجال الحركة الوطنية التونسية في الفن أداة هامة للمقاومة، "فاستمرت المحاولات التونسية لإنشاء فرق مسرحية مختلفة، كان أكثرهم سرعان من يسوي ويختفي، وحل عام 1932 وفي تونس أربع فرق مسرحية هي: "المستقبل التمثيلي" و"فرقة السعادة" و"جمعية التمثيل العربي" وكان التنافس بينها لجلب أكبر عدد من الجمهور[1]، من ثم فالمسرح التونسي يمثل امتدادا تاريخيا خصوصيا ونوعية من التحرك كان الإسهام الأجنبي والخارجي فيها محددا الأمر الذي كان له عظيم التأثير على المسار الإبداعي ونوعية الأعمال المعروضة على الجمهور التونسي، فالإسهامات الوطنية والمحلية جاءت متأخرة كثيرا مقارنة مع الإسهام الخارجي سواء من طرف عناصر قومية أو أجنبية.

[1] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ن.م.س، ص: 435.

كما نجد عز الدين مدني رائد المسرح الملحمي ومن الأعلام المخلدة في تاريخ المسرح التونسي عموما، حيث يعتبر من أهم المنظرين العرب الذين انشغلوا بقضية التنظير المسرحي، والاهتمام بهوية المسرح تأسيسا وتجريبا وتأصيلا، وذلك للبحث عن قالب مسرحي عربي، فقد كانت توجهاته للمسرح من خلال إعطاء رؤية تراثية إحتفالية قائمة على الحفل والتجمع والإحشاد والمشاركة الوجدانية والذهنية والحركية، وذلك لعرض فرجة مسرحية احتفالية ممتعة ومفيدة تثير الجمهور الحاضر.

فمسرح عز الدين مدني عاد من خلال نصوصه المسرحية إلى «إعادة امتلاك التراث والتاريخ على أساس جديد يجعله الأقرب إليه، فلا يتعامل مع التاريخ، على أنه تاريخ للرسل والملوك مثلا إنما على اعتباره تاريخا للشعوب فتكون عملية امتلاكه من هذه الوجهة ممثلة في التعرف ببعض التراث والتاريخ المطموس المشوه»[1]، فتعامل عز الدين المدني مع التراث في كتابة المسرحية على أنه ينتقي من التاريخ العربي والإسلامي ما توفر ورفض السائد وإرادة تغييره وقد وجد في بعض الحركات والانتفاضات شأن ثورة الزنج وثورة صاحب الحمار، وفي بعض شخصياته مثل أبي العلاء والعلاج وجها آخر للتراث العربي والإسلامي.

فعز الدّين المدني يقترب في تعامله مع التراث من النظريات الاحتفالية العربية التي أعطت اهتماما كبيرا للإحتفال الذي يجمع بين المتكلّم والمتلقي وبعد استقرائنا لنصوص عز الدّين المدني المسرحية، وجدنا أنّه يطبق بذكاء دعوته إلى

[1] – محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار سحر، تونس، ط، 1992، ص: 97.

مسرح عربي إحتفالي، فقد جمع إلى جانب تلك الخصائص الفنية التراثية، خصائص من المسرح العربي الشعبي نحو التغريب وشعبية الفرجة المسرحية، والتباعد، والمسرح داخل المسرح، تقنيات أخرى من المسرح الشرقي، وهذه الأشكال المسرحية رغم استنادها إلى الحكاية الشعبية التراثية، فإنّ الأداء التمثيلي فيها هو بريختي النزعة، فالممثلون يقفون أمام الجمهور ويدخلون في حوار فيما بينهم.

-الآليات الوظيفية للتغريب البريختي في المسرح المغاربي.

أ- التغريب على مستوى النصّ المسرحي:

يفترض بريخت شروطا لتأليف النص الملحمي وقراءاته قصد تحقيق التأثير التغريبي فكان أوّل ما قام به هو إضفاء الطابع التاريخي على نصوصه، أي أن تستقى المواضيع من التاريخ حتى تساعد المتلقي لبعده زمنيا عن الحادثة بتوجيه النّقد، وبالتالي يستفيد ويستنتج من إمكانية تغيير ظروفه الحالية قياسا إلى الظروف الماضية.

ذلك أنّ بريخت (في المسرح) بنى نظريته في المسرح الملحمي على مبادئ التعيّن والنقد التاريخيين، حيث سعى من خلالهما إلى إيضاح معالم بيئة متعينة تاريخيا، وهذا ما نلتمسه في مسرحية "كاتب ياسين": "الرجل صاحب النعل المطاطي" التي أخرجها مصطفى كاتب، امتازت المسرحية بالبساطة في التعبير والوضوح حتى تكون الرسالة مفهومة لدى الجمهور.

المسرحية تؤرّخ للثورة الفيتنامية وشعور الفرد الفيتنامي من خلال شخصية "هوشي منه" الذي نلاحظه رغم القسوة والعذاب والحرمان الذي يعانيه داخل السجن، إلا أنّه يظل محبًا للحياة لطموحه نحو الأشياء الجميلة، ففي هذه المسرحية تعرّض "كاتب ياسين" للثورة الفيتنامية كمؤرخ ولكن كفنان مبدع وملتزم بالقضايا الإنسانية العادلة تماما مثل بريخت في مسرحية "الأم الشجاعة" وذلك بالرجوع إلى جذور القضية الفيتنامية كاشفا عن خلفيات الاستعمار والإمبريالية التي عان منها الشعب الفيتنامي.

وقد ارتأى كاتب ياسين بعناية وقوف مخرج النّص "مصطفى كاتب" عن فصل معركة "ديان بيان فو" التي انتصر فيها الفيتناميون على القوات الإستعمارية الفرنسية، ولا تكتفي المسرحية بالتأريخ لثورة الفيتنام بل تنقلها للحاضر والنظر إلى المستقبل وتتجلى هذه الصورة في مشهد بناء الجسم المحطّم إلى بداية الاستعداد لمعركة "ديان بيان فو"، وهذا ما يصب في صميم النظرية الملحمية البريختية، جعل المتفرّج مشاركا في الحدث لا متغمسا فيه، يقظا مفكرا لا متأثرا، منفعلا بما يشاهده بالاغتراب الذي عاشه في المسرحية.

كما أخضع المسرحيين المغاربة إلى قوانين الدياليكتيك التي تقرأ بأنه لا شيء ثابت في هذا العالم، فكل شيء قابل للتغيّر والتعديل، وكان بريخت يقصد من وراء ذلك إلى إنكار "الحتمية"، لأنه حرص على توكيد أنّ الإنسان قادر على تغيير مصيره بمواجهته.

وتتمثل هذه القوانين فيما يلي:

1- قانون التراكم الكمي المؤدي إلى تغيير نوعي:

يفسر بريخت الثروة على أنّها تراكم كمية الأحداث والذي بالضرورة سيؤدي إلى انقلاب في الشخصيات، تغيير نوعي، هذا الأمر وضحه بريخت لزوجته الممثلة هيلينا ويجل أثناء أدائها لدور "السيدة كرار" في مسرحية "بنادق السيدة كرار" حينما واجهت صعوبة لأداء لحظتي الذروة والإنقلاب، حينها نصحها باستنكار اللّحظات التي أدّت للتراكم ذاك.

2- قانون وحدة وصراع الأضرار:

إنّ كل مسرحية تمثل صراعا ما بين شخصيات، موضوع المسرحية هو وحدتها والصراع بين الأقطاب هو التضاد فيها.

3- قانون نفي النفي:

تبدأ الممارسة المسرحية بمؤلف الكاتب المسرحي- النص- البذرة ويعتبر بريخت الإخراج نفيا لفكرة الكاتب، حيث تتم المحافظة على الجوهر فيه، كالنية التي تحمل الصفات الجوهرية للبذرة ولكنها ليست هي، ويحصل نفي آخر على يد الناقد- نفي للنفي- الذي يبقى الصفات الجوهرية ذاتها ولكن بدرجة تطورية أكبر.

ب- تغريب أداء الممثل:

لجأ بريخت إلى استعمال تقنيات جديدة لأداء الممثّل لتحقيق التغريب فأوصى على غرار المسرح القديم "الأرسطي" لتحرير خشبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري وتحطيم شتى أنواع الحقول المغناطيسية كإقامة جو على المسرح يتعلق بمكان الحدث واستخدام الكلام الموقع لإثارة مشاعر المشاهدين، فالممثل مطالب عنده بكسر شرك الإيهام الناتج عن ذلك التصور حول الجدار الرابع، الذي من مهمته خلق واقع زائف، وذلك من خلال تمثيل حي موضوعي، حيث ينبغي عليه أن لا يخدع المشاهد بأن ما يجري على خشبة المسرح، إنما يجري للمرة الأولى والأخيرة، وهذه نجدها في المسرح المغاربي وبالتحديد في مسرح "عبد القادر علولة" «الذي يقوم بإحلال وظيفة "القوال" بدل الراوي البريختية وهي شخصية يمكن أن نجدها في التراث الشعبي المغاربي، ومهمة هذه الشخصية هي رواية وتمثيل الأحداث والقصص التاريخية التي لها مكانتها في الذاكرة الشعبية وكذلك الأحداث المعاصرة في الأسواق والساحات العامّة وأماكن تجمّع النّاس الذين يشكلون جمهوره عادة وبهذا فإن الممثل في مسرحيات علولة أصبح "قوالا" ووظيفته "كرواية" أصبحت أكثر تأثيرا عندما امتزجت بتقنية التجربة العالمية، بحيث أصبح "القوال" يلعب الدور الأساسي في الحدث، وأصبح العرض المسرحي سرديا وبهذا فإنّه اقترب من المسرح الملحمي البريختي فيقوم الرّاوي (القوال) بكسر مجرى الأحداث ليس في النّص فحسب وإنما في الأداء والعرض»[1].

[1] – فاضل سوداني، الأدب والفن، بريخت والتراث الشعبي في المسرح .

ولهذا نجد بريخت يرفض تكتيك التقمص بحجة أن التغريب يتعارض معه كليا إلى أنه يعود ليتقبله بشروط حددها للمثل، يذكر في كتابه نظرية المسرح الملحمي:

«... فلا يتعين على المثل وهو يسعى إلى عرض شخصيات معينة مع إظهار تصرفاتهم، أن يرفض نهائيا وسائل التقمص، إلا أنه سيستخدم هذه الوسائل في ذلك المستوى فقط الذي يمكن أن يستخدمها به أي إنسان، من أجل أن يقدّم إنسان آخر.. فإن ممثلها سيحقق فعل التقمص فقط في المرحلة الأولية، خلال إجراء التمرينات على أداء الدور»[1].

أي أنّه يُحدد حدود استخدام تقنية الإندماج بالدور في مرحلة التدريبات فقط ويوجب على الممثل تجنب ذلك عند العرض، وتعد فترة التمارين أنسب فترة لمراقبة هذا النوع من التمثيل المركز والمعمم في آن واحد وفيها يتسنى للمثل معرفة الفرق بين الأداء الموحي وبين الأداء المقنع والمرن.

ج –التغريب على مستوى الإخراج:

«لجأ بريخت إلى استعمال تقنيات فنية خاصّة لعمل المخرج، فقد حرص الإخراج عنده كما حرص التأليف على كسر شرك الإيهام بالحقيقة وعدم دمج المشاهد مع الشخصيات لذلك لم يأبه بتقديم شيء عن تلك المناظر التي من شأنها أن توهم بالحقيقة سواء أثناء التدريبات أو خلال العرض[2]، وهذا ما حققه

---

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م ، ص: 130.

[2] – مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي، تر: محمد خليل خليفة، دار ابن رشد، ص: 83.

(الصديقي) في مسرحيته (سيدي عبد الرحمن المجذوب) أين حقق نجاحا كبيرا على صعيد تحقيق تفعيل العلاقة المباشرة مع الجمهور، باعتبار أنّ الشخصية التي يتناولها في عمله ذات مرجعيات تاريخية ودينية تحرّك وجدان المتلقين باتجاه حقائق الذات والروح التي غيبتها جملة من التراكمات الموضوعية.

وكان الدكتور علي الراعي محقا في وصف هذا العمل الذي شخص فيه رؤية (الصديقي) حيث قال: «وهذه الرؤية هي الجسر الذي مد ليصل إلى الجماهير الواسعة محطما به الجدار التقليدي اللاّمرئي بين خشبة المسرح والصالة.

ولعل هذا طريق مؤكد في النجاح عند أيّ مسرحي مغاربي لأنّه مطابقا تماما للنظرية البريختية، فمما ثبت عن بريخت أنّه كان يجلس في صالة الجمهور، يترقب أفعال الممثلين من بعيد، فعمله كمخرج غير ملفت للإنتباه، لا يفرض شيئا مما هو مكتوب ولا يعطي شيئا جاهزا وإنما يشحن الخيال وقوة التعبير عند الممثل، مثل القوال عند عبد القادر علولة وإكتشاف المواقف التي يندرج ضمنها النّص، فالعرض ليس تقديم الشخصية التي يمليها المؤلف تقديما يتماشى وتعاطف الجمهور وإنما طرح قضية واضحة من خلال عرض هذه الشخصية ورؤية الموقف منها في صور ممكنة كثيرة، فيقول بريخت: «إنّ كلمة مؤلّف غير مقدسة أكثر مما هي حقيقية، وإن المسرح ليس خادما للمؤلف بل للمجتمع»[1].

[1] – المرجع السابق، ص: 88.

- أثر بريخت في المسرح الجزائري.

أ- عبد القادر علولة:

تأثر عبد القادر علولة كباقي المسرحيين المغاربة بالتيار الملحمي، فتعامل مباشرة بوعي مع بريخت، حيث يذكر هو نفسه قائلا: «علاقتي ببريخت هي علاقة عمل دائم ومتجدّد لا ينتهي»[1].

فالبطل عند علولة مثله عند بريخت، بطل تتبع أفكاره ومبادئه من المنهج الإشتراكي الذي حاول المؤلف إرسائه، وبعثه في روح شخصياته المسرحية ضمن مواضيع تحمل نفس الأفكار، تدور على العموم حول العدالة الاجتماعية: حرية التعبير، الديمقراطية، الاشتراكية وغيرها من المفاهيم اليسارية التي جاءت وتطوّرت على المنهج الإشتراكي، فمن خلال أعماله المسرحية حاول علولة أن ينتقد النظام وأساليبه في تسيير البلاد، كما حاول تعرية الواقع الجزائري من خلال نقده للمؤسسات العمومية، وما يدور بداخلها من سلبيات.

أ- التغريب البريختي في أعمال علولة:

تعامل عبد القادر علولة مع مؤثر التغريب الذي جاء به برتولد بريخت مثلا في ثلاثية "الأجواد"، "الأقوال"، "اللّثام" وسنخص بالذكر مسرحية "الأجواد"، سواء على مستوى النص أي كتابة النص المسرحي أو على مستوى الإخراج، تمثل ذلك من خلال توظيف شخصية "القوال" وهو الراوي مهمته رواية الأفعال.

---

[1] – منصوري لخضر، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية "الأجواد".

وقد تمت تلك العملية بتوزيع الدور على نوعية من الشخصيات أولها الراوي المعنّي وثانيها مجموع "القوالة" يعملون على دفع حركة الفعل من خلال السرد أي سرد أبعاد وأوصاف الشخصية المسرحية، وهذا نص مقتطف من مسرحية "الأجواد" يفند الفكرة:

القوال صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة
ذوك اللّي يحتموها أصواتهم محتوفة
أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة
عمال القطاع العام يحمو على اللّقمة
سلعة الخارج سيدي كسرت السومة
اسمعوا للمنتخبين ديرو على كلامهم
قادرين يزعفو تنظمو ويجوعوكم[1]

يدعو علولة من خلال هذا النّص الجهود إلى التوحد ضد قوى الاستعباد التي تتمثل في القطاع الخاص الذي يمتص خيرات الوطن، المتمثل في كبار الإقطاعيين الذين طمسوا حقوقهم، حقوق العمال، ويرمز بطريقة غير مباشرة إلى حزب الطليعة الإشتراكية- الحزب الممل- وذلك يقوم الربوحي الحبيب بتفتيش جيوبه مصدر لفظة: "جيوب الضليعة" أو "جيوب السرية" ويؤكد على ذلك علولة حينما يقول على لسان دائما بطله الحبيب الربوحي: «... عندنا عمال من الميناء مطرودين رانا نقولهم... العيد قرب تعاونوهم، كاين فيهم اللّي كثر من عشر شهود

[1] – عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، مقطع من أغنية علال الغربال، ص: 81.

ما ضربش ضربة»[1] محاورا العساس، حارس حديقة البلدية المختصة بتربية الحيوانات.

إنّ روح التضامن مع الطبقة العاملة تظهر بجلال عند شخصيات المسرحية، فهي تنتهي لهذه الطبقة، وتدافع عنها بكل روح نضالية، وفي حقيقة الأمر ما تلك الروح التضامنية إلاّ فكرا منبعثا من روح علولة في تأييده للعمال ورفع قضيتهم بكل جرءة للعيش بكرامة ودفع عنهم كل ألوان "التبعية والحقرة" تماما مثل ما كان يفعله بريخت ويهدف إليه من خلال كتاباته وأعماله المسرحية.

ب- ولد عبد الرحمن كاكي:

يعد الكاتب والفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي بالجزائر، وأهم ما تميز به الفنان عبد الرحمن كاكي هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحه أصلية نابعة التراث الشعبي بكل أبعاده واتجاهاته، متبعا في ذلك خطى برتولد بريخت في مساره الفني، فقد أنشأ منذ عام 1952 فرقته "القراقوز" من الهواة في مدينة مستغانم، اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس عاداتها وتقاليدها وراحت تسجل أساطيرها وكذا قصصها الشعبية، وقصائدها وأغانيها وحاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث، واستعدت الفرصة طيلة عشرة سنوات تعمل بروح جماعية في هذا الإطار.

وقد توصلت عبر رحلتها الطويلة في البحث عن أسرار الطقوس والعادات والتقاليد الشعبية إلى تقديم أعمال هامة مثل: ديوان القراقوز...

---

[1] – نفس المرجع السابق، ص: 101.

إضافة إلى عرض بعض المشاهد بعنوان "ما قبل المسرح" أي في طريق البحث عن مسرح، وقدمت الفرقة هذه المشاهد في باريس عام 1964 ونالت إعجاب الحاضرين، وقد كتب عن أحد النقاد الفرنسيين يقول: «... إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية منه إلى فيرمان جيميه صاحب نظرية المسرح الشعبي، إن أعمال كاكي تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل.. ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح ايمائي، النقد، المزاج وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المركب، لما هو فن حر وصحيح...»[1].

فتعتبر "القراب والصالحين" من أهم مسرحيات كاكي، استقى موضوعها من أسطورة جزائرية، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي استلهمها بريخت في مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان"، حيث ينقلنا كاكي في عمله المسرحي هذا إلى قرية أصابها القحط، فيضطر سكانها إلى مغادرتها، وعندئذ يأتي القراب بعد أن يرسل له ثلاثة أولياء، غير أن سكان القرية يرفضون استضافتهم، فينزلون في ضيافة "حليمة العمياء" التي تكرمهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة، ويقوم الأولياء الصالحين بمكافئتها بإقامة قرابة في بيتها، فتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية، إلى أنّ يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة تحت شعار: العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية، وهو الأمر كذلك في مسرحية بريخت "الإنسان الطيّب في سيتشوان" بنزول الأرباب الثلاث ضيوفا على المومس "شناتي" التي تحسن مئواهم من دون الكل، فيكافئونها بإقامة حانوت صغير لها تسترزق منه، لكن

[1] – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري ، مجلة أدبية ثقافية ، وزارة الثقافة الجزائرية ، 1982.

سرعان ما تجد نفسها عرضة للإستغلال والطمع بحكم طيبة قلبها، ففي المسرحية أبرى بريخت ذكاء منفردا في تحويل الدروس إلى أعمال فنية، وعلى حد تعبير إيريك بنتلي، فلقد كانت ثمة طرق شتة لمعالجة قصة "شناتي"، فلو أن بريخت حاول أن يجعلها أكثر غرابة وأروع سحرا لربما فقدت الشيء، ولو أنّه غرق في التصوير والفورية فسقطت المسرحية من ناحية الفن، ولكن بريخت استطاع أن يتجنب هذه السقطات، فكتب النتيجة: «أن أنشأ أسلوبا جديدا في التعليم والتثقيف عن طريق المسرح»[1]، والرسالة التي أراد أن يوصلها وإن تكن صارمة حادة إلا أنه لم يتخذ في تبليغها طريق استقرار العطف، ولم يواجهننا بها في عنف وغضب بل صاغها بطريقة ذكية وسبك في تنسيقها أسلوب الملامح الذي امتاز به، مستخدما حوارا عذبا وقوة إيحاء ليس فيها الشاعرية واصطناع، حيث تخلل حوارات طائفة من الأغاني التي لا يحسن تأليفها غير بريخت بفضل ما اكتسبه على مدى السنين.

وأسلوبه قد امتزجت فيه شتى العناصر لتنسج مادة سخية، فمن سخرية لاذعة خشنة إلى خطب موجهة لجمهور النظارة، وهو الشيء نفسه الذي نجده عند كاكي على مستوى إخراجه لمسرحية "القراب والصالحين" فقد كانت لبصمات بريخت تأثيرا واضحا لهذا العمل فقد أفاد بالكثير عن طريق تقنية التغريب سواء على مستوى النص المسرحي، أو على مستوى الأداء التمثيلي، أو على مستوى الإخراج المسرحي وحتى على مستوى السينوغرافيا من خلال الديكور

[1] – إيريك بنتلي، المسرح الحديث، تر: محمد عزيز رقعن، مراجعة أحمد رشدي صالح، مؤسسة إين للطباعة والتصوير، ص: 376.

والأكسسوارات والأغاني الموظفة في المسرحية كانت شعرا شعبيا مستمدا من طرف الوسط التراثي.

ج- كاتب ياسين:

أمّا عن كاتب ياسين وتجربته الجديدة في ميدان الكتابة المسرحية لا على مستوى الجزائر، فحسب بل على مستوى العالم وهو ما يعرف بالمسرح الوثائقي، فالمعروف عن هذا اللّون من الكتابة المسرحية خاض فيه بعض من الكتاب والفنانين التقدميين أمثال: أروين بسكاتور، بيتر فايس وعلى رأس القائمة على وجه الخصوص برتولد برخيت، بفضل تقنية التغريب التي أحدثها والتي ساعدته في بلورة هذا النوع المسرحي، فهو مسرح يعتد بالدرجة الأولى على الوثيقة وبعض المؤثرات المسرحية.

وهذا إن دل فإنه يدل على شيء واحد غير خفي عن أنظار النقاد، تأثر ياسين كغيره من الكتاب والمخرجين المسرحيين المغاربة بنظرة بريخت السياسية الواعية، كيفية التعامل مع القضايا السياسية التائكة، يقول كاتب ياسين: «إنّي أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية ولذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي يجرؤ على أن يقول هدفي»[1]، وهذا المسرح الذي يقصده كاتب ياسين هو المسرح الملحمي الذي أسسه بريخت، حيث وجد في هذا الأخير ما يبحث عنه.

ويعتبر كاتب ياسين من أهم الكتاب المسرحيين المغاربة تأثرا بالمسرح الملحمي وتعد مسرحية "الرجل ذو الصندل الكاوتشو" التي عرضت سنة 1970، خير دليل على هذا التأثر.

---

[1] – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص: 37.

وهو ما جعل مسرحيات "كاتب ياسين" تصنف ضمن روائع الأدب العالمي «فلا يعتبر مسرح "كاتب ياسين" مسرحا يخص الجزائر وحدها وإنما يقف إلى مصاف روائع الأدب العالمي تلك الصيحة العنيدة التي أطلقها في قوة وإصرار، تلك الأغنية العميقة الخالدة يختار لها الكلمة/ الصورة ببراعة، تميز أسلوب الكاتب "كاتب ياسين" وتساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع»[1].

[1] – سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967، دط، ص: 192.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية نقدية لمسرحية "الجثة المطوقة"

لكاتب ياسين

-ملخص المسرحية:

تمثل الجثة المطوقة محن البطل لخضر المصاب عقب مجزرة وقعت في شارع اسمه "شارع فندال"، تقع في مكان ما في شمال إفريقيا في سياق الحرب الأهلية أين تقدّم المسرحية البطل، (عاش وناشط) يواجه فضائين، ذاك في السجن وآخر في الشارع، وحده بعيدا عن أصدقائه المقاتلين، وحبيبته "نجمة" التي يسميها على النّحو التالي:

«نجمتي، ..... »[1].

بعد العديد من الحوادث، ظهور واختفاء يصاب لخضر برصاصة، فتسعفه "مارغريت"، الممرضة الفرنسية، والتي كان أبوها قائد في الجيش الفرنسي الذي قتل على يد "حسان"، صديق مقاتل مع لخضر، وفي الواقع عندما سعى أصدقاء "لخضر" سجن عليه وجدوه عند مارغاريت، في مناقشة طويلة في منزل العدو، والقائد يظهر وحسان يقتله على الفور، وفي هذا الوقت نفسه، لخضر يختفي مرّة أخرى ليظهر مجدّدا في "شارع فاندال" أين تجده شرطة العدو التي قرّرت أن تأخذه للسّجن، والذي كان معذّبًا لأنّه بقي صامت ولم يتكلّم ولخضر يعمل كل البطل الشعبي، فهو واعي بذاته وبالعالم المحيط به، يسير داخل حلقه الضغط الاستعماري وفي إطار بحثه عن حلول لوطنه، وفي الأخير قرروا أن يفرجوا عنه في السجن ويواصل نضاله مع أصحابه، لكن الخائن الظاهر رجل أمة لم يتركه لنيل الحرية التي كان يبحث عنها وقرّر أن يطعنه بسكين وتركه تحت شجرة

---

[1] – Kateb Yacine, Le cercle des représailles, Le cadavre encerclé, Au édition du Seuil, 1973, p 18.

البرتقال، والجميع رأى ذلك بما فيهم أصدقائه "حسن" و"مصطفى"، ناس آخرين وحتى والدة "مصطفى" المجنونة التي هربت من المستشفى للبحث عن ولدها، وهكذا تتحرّك أحداث المسرحية وتتطوّر لتبلغ مشهدها الختامي، والمتمثل في اعتلاء "علي" لشجرة البرتقال، وهو طفل من صلب "لخضر" و"نجمة" والذي يرمي بالبرتقال علي الجمهور وقيده السكين الذي طعن به أبيه بمعنى أن الثورة لا زالت مستمرة.

-الشخصيات الرئيسية:

الأخضر: وهي الشخصية التي اختارها كاتب ياسين لتدور أحداث المسرحية حوله، والمحاصر من قبل الاستعمار، إذ يحاول هذا البطل أن يتعبد ماضيه وماضي بلاده والذي تحلّى عن دراسته في سبيل حضور اجتماعات المناضلين والمشاركة في المظاهرات، وهو في غمرة ذلك الصراع يدور في تلك الدائرة الضيقة يكتشف أن الانتفاضة الثورية وحدها هي التي ستحطم تلك الدائرة،[1] والذي يروي المجزرة التي كان ضحية فيها في مونولوج مطول وبأسلوب شعري يوحي بأصوات الشهداء، وما يدل على توحد "الأخضر" بالأرض توحدا كليا، أنّه في هذا الوقت يمثل التضحيات التي بذلت، وصوت الدماء والتي سالت، والأفكار التحررية.

والأخضر يحمل كل البطل الشعبي، فهو صراع بذاته وبالعالم المحيط به يسير داخل حلقة الضغط الاستعماري، ويدور داخل نطاق مأساته الذاتية وقيوده في إطار بحثه عن معالم أجداده ووحدته الممزقة خلف كواليسه المستعمر، وهو في نفس الوقت يختزن صوت الأجداد ومآسيهم ونضالهم هو يعبر عن ماضي الأمة وحاضرها، «وعليه تقع مسؤولية تغيير هذا الحاضر لخلق مستقبل أفضل في كنف الحرية، إنه يعي أن كل ذلك لن يأتي إلا بواسطة الثورة»[2]. وفي الأخير يتم طعنه بسكين من طرف زوج أمه "الطاهر" والذي يموت تحت شجرة البرتقال.

---

[1] – أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحررية، ص: 139.

[2] – Marianik Schopfel, Les écrivains francophone du Maghreb, P 69.

نجمة: تظهر شخصية نجمة في أحداث المسرحية على أنّها المرأة العاشقة للأخضر، وهي ابنة الفرنسية التي تنافس عليها الرجال لجمالها الساحر، وقد ظلت في أحداث المشهد المسرحي تبحث باستمرار عن الأخضر.

لكن صورتها ترسّم بشكل آخر، وتحمل دلالات تخرج عن نطاق العالم المتخيل، حيث يقول الأخضر وهو في صراع مع الموت: «هنا شارع نجمة نجمتي الشريان الوحيد أين أريد أن أسلم روحي...»، [1] وفي حواره مع نجمة يذكر: «الآن أسلّم لك روحي فإن الفرق لا يشدني إليه... ولكن سواحل جسدك ليسوا إلا هوة وحطام...» [2] وتلتحم مثلما تبدو صورة نجمة المرأة العشيقة بموضوع الوطن الذي سيضحي "الأخضر" بروحه من أجله.

هكذا وبتفكيك العناصر النصية، يكتشف أن "نجمة" هي الوطن في الماضي والحاضر، حيث يضيع أصل نجمة كونها ابنة الفرنسية التي تنافس عليها الرجال، منهم والد الأخضر، ولا يعرف والدها الأصلي، مثلما ضاع أصل الوطن مع تعاقب الغزاة عليها وتتواصل صورة الخراب والموت في الحاضر. وتتأكد هذه العلاقة بين المرأة والوطن بقول مصطفى: "فحتى تحت الرصاص تبقى المرأة مركز القضية"[3].

---

[1] Kateb yacine ,Le cercle des représailles, Le cadavre encerclé, Au édition du Seuil, 1973.p 18.

[2] – المصدر نفسه، ص: 29.

[3] – المصدر نفسه، ص: 32.

-الشخصيات الثانوية:

الطّاهر: وهو زوج أم "الأخضر" الذي يلعب دور الخائن والذي كن يرى أنّ ولده "الأخضر" ضائع ويمكن في مخالطة الرفاق الذين علّموه الاستهزاء بالشرطة والتخلي عن دراسته، وكان ضد المناضلين والنشطاء للثورة وبالعكس كان مع الاستعمار وهذا يتبين في قوله: «... رأيت الكثير من مناقير بيضاء مشتعلة وكأنهم تجرون دائما على نفس الهزيمة، ماذا فعلتم بأعلامك ضد الرشاشات...؟»، [1] والذي يقوم بطعن "الأخضر" في نهاية المسرحية.

- **مصطفى وحسان:** مصممات على المضي في الطريق الذي ترتضيه "نجمة" طريق الثورة على الاستعمار وهما أصدقاء "الأخضر" في النضال، وإنهما مع نجمة يتقدون أوامر الثورة وعليهم العثور على "الأخضر".

- **مارغريت:** وهي الممرضة الفرنسية التي عثرت على الأخضر عندما كان جريحا في المظاهرات والتي قامت بعلاجه في منزل أبيها الذي كان ضابطا والتي تخلق الغيرة عند نجمة في الوقت الذي تعثر على الأخضر في منزلها.

[1] – المصدر السابق، ص: 23.

-اللّغة:

كانت لغة الكتابة عند مختلف القراء موضوعا أثار الكثير من النقاشات وفتح المجال للإستفهام والتوهم أولاً من قوة وعبقرية كاتب ياسين و تمكنه من اللّغة الفرنسية، حيث تفوق على أهلها وهو الذي ينتمي إلى الثقافة المغاربية.

وكتب "ياسين" مسرحية الجثة المطوّقة بالفرنسية، وهي لغة الاستعمار لكي يفهمها الفرنسيون ويعرفون ماذا فعلوا في الجزائر منذ احتلالهم، لأن المسرحية تقدم الكثير من الأحداث التراجيدية والتي تطابق تماما مع الثورة، فيقول كاتب: الكتابة الفرنسية ليس مساسا بشخصين جاء بالعكس، فالتعبير عن عالم الجزائري بالفرنسية يعطي المعنى أكثر دقة ومصداقية[1].

(1) – Voie extrait d'une conférence, L'Algérie en Europe, N° 49, 15 Décember, 1967.

- الصراع الدرامي في المسرحية:

تبدأ مسرحية "الجثة المطوّقة" عند شخصية لخضر الذي سيتعرض نضاله في سبيل انتزاع حق الحرية ومقاومة العدو، فهنا يظهر في متن حكائي وهو جثة تلفظ أنفاسها الأخير محاصرة من كل الجهات، وتسترجع ذاكرته هذه الأحداث النقالية والصراع من أجل الحياة.

فشخصية لخضر في المسرحية تقدّم الكثير من الصراعات التي قام بها، وذلك في بداية المسرحية حتى نهايتها، فبدأ بالصراع مع الموت بعد المظاهرات التي جرح فيها، وهنا كان منفردا مع الصراع قبل أن تأتي عشيقة "نجمة" والتي تبحث عنه مع أصحابه "حسن" و"مصطفى" والذي تخلّى عنها لكي يقاوم مع إخوانه ضد الاستعمار، فنجمة تبدأ بالصراع مع المصير بالبحث عن لخضر أيضا معه بعد أن وجدته مع فرنسية في منزلها، والتي كانت ممرّضة واعتنت به عندما كان جريحا في المظاهرات، ويبدأ الصراع بين نجمة ولخضر حين تقول له نجمة:

..... في أجنحتي

أنت زرعتني بدون عودة

والآن تبدد

شقة سحابة أين الماء فيها وعد... [1]

الأخضر:

[1] – Kateb yacine ,Le cercle des représailles, Le cadavre encerclé, Au édition du Seuil, 1973, P 38.

..... وحقيقة الوراء

أنا أدخن معك الخلط

وسوف أغرقك يا الفم المخيطة

مملأة بعبق الغيوم

وحقيبة الوراء

أنا أدخن معك الخلط... [1]

وهنا نعرف مدى توتر العلاقة بين لخضر ونجمة بالرغم من حبهما المشترك و هو الجزائر، و في الوقت . وعموما فمسرحية الجثة المطوقة هادفة، حملت قضايا عديدة، سياسية واجتماعية وهي رفض لخضر للإستعمار رغما أنه أحسّ بالموت والذي عمل لواء المجد والدفاع عن الوطن وحب الحرية، وهذا ما وضح في المشاهد التي حملتها المسرحية، والذي يموت في النهاية طعنا بالسكين من طرف زوج أمه.

[1] – المصدر السابق.ص 38.

-مظاهر التغريب في المسرحية:

يحكي لخضر في المونولوج الافتتاحي لمسرحية الجثة المطرقة بطريقة تلقائية يخبر فيها عن الوضع الكارثي الذي وصل إليه شارع الفندال، لكي لا يكون القصد هو إثارة الشفقة في المشاهد، ولكن بالعكس وهو تحفيزه للاحتفاظ باللّهجة الملحمية وجعله مشاركا في العرض المسرحي، وتبيّن لنا علامات حضور المتلقي وبصفة غالبة، وفي نص المسرحية التي تعرض قصة نضال "لخضر" في سبيل انتزاع الحرية ومقاومة العدو، ففي بعض المقاطع يقول: «نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تتحمل الغرباء، أبدا لا نطرد أحدا منها، ويمكن لأي دخيل أن يطعننا مرّة أخرى.... بتلقين لغته لأيتامنا يقيمون مع ذويهم دون خوف من احتجاجاتنا...» [1]، وأيضا: «لا أحد يمكنه سماعنا ... نحن لم نتوقف عن استنكار هذا المنفي الذي تعيشه عوضا عنكم فوق قبورنا، وأرضنا التي اغتصبت، أيمكن أن تكون مزحة...؟» [2].

فعند سرد "لخضر" يمثل هذه المقاطع والأحداث وتتجاوز حدود المتن المسرحي والعالم المتخيّل، تصبح عبارة عن رسائل تحريصية موجهة للمتلقي الذي تجعله واعي عند... سماع مثل هذه المقاطع، وبالتالي موجهة إلى كل إنسان يعاني الذل والاضطهاد، وعلى مدى الزمن أن يقاوم ويناضل من أجل حريته.

فمسرحية الجثة المطوقة التي ألقنها كاتب ياسين لم تخلو من رسائل النضال والثورة ضد المستعمر، فشخصية "الأخضر" تمثل لنا جهد المناضلين ضد

---

[1] – Kateb Yacine, Le cadavre encerclé (le cercle des représailles), Ed, Seuil, 1959, P 28.

[2] – المصدر نفسه.ص 28، 29.

المستعمر رغم لا وجود لوسيلة أخرى إلاّ القوة، عند قوله: «لم أعد جسدا، لكن أنا شارع، ينبغي أن أضرب بالمدفع ومع ذلك سأكون دائما هنا»[1]، وفي قوله أيضا: «هنا شاعر نجمة نجمتي، الشريان الوحيد أين أريد أن تخرج روحي...» [2]، «وأنا أجد في مدينتنا، إنها تسترجع هيئتها، أحرّك أعضائي المنكسرة وينتهي أمام عيني شارع فندال...» [3].

ويفهم من خلال هذه الخطابات أن شعور "الأخضر" بقوله "أنا" بالضرورة تحمل معنى "أنت" وهو يعتبر عن الشارع الذي انتفض ضد العدو، ويبقى الأخضر رغم موته، ويبقى النضال ملك الشارع الذي يمثل انتفاضة الشعب.

وبهذه الطريقة نتبين أهمية المتلقي التي بناها كاتب وضرورة تجاوبه مع الأحداث النضالية والتفاعل مع أفكار الشخصيات، وتفعيل قدراته من أجل إدراك "الصمت الكاشف".

فالتغريب نقرأه في نص المسرحية من خلال شخصية نجمة، إذ تسمع الأخضر في هذيانه وهو جريح يصارع الموت، ويتحدث مع نفسه، ويعبّر عن هواجسه ويقول: «يرمي الرجال المهملون علّي أياديهم التي قاومت الحلقات العملاقة الآتية على ما يبدو من الأجساد المهددة بالتعفن...».

نجمة: لا أريد السماع!

الأخضر: نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تتحمل الغرباء... لا أحد يمكنه سماعنا، نحن لم نتوقف عن استنكار هذا المنفى الذي تعيشه...

---

[1] – المصدر نفسه، ص: 15.

[2] –المصدر السابق، ص: 16.

[3] – المصدر نفسه، ص: 25.

نجمة: (تضع يدها على فمه): لا أسمع إلا أسمع.

الأخضر: ....«وصل الجنود وقد أطلقوا الرشاش، ووجدت نفسي ملقى على الأرض، وفي فمي ذوق قديم، لا أحس....، ولكن عيناي شبه منغلقة... الجرحى الآخرين، لأن الرصاص كان في جسدي والصراخ (الضجيج) في المدين فكان يبود لي ببساطة أن الشعب كان يرفض ولم يكن حزينا... لم أعد أرى البقعة الحمراء التي كنت منطرحا في وسطها كان الطقس جميلا، لم تكن المظاهرة قد انتهت، كان يخيّل إلى أن الجذور كانوا من عالم آخر. أما رجال الشرطة فقد نسيتهم...» [1].

ونبيّن من خطاب الأخضر الذي يعاني من آلامه وقساوة المشهد بين جثث المتظاهرين، أيضا تدخلات نجمة المتكررة ومقاطعتها بقولها: «لا أريد أن اسمع». يمثل فعل الاستماع من طرف المتلقي وايقاظ وعيه، وأن الخطاب يتعدى في دلالته حدود المتخيّل ونجمة ما هي إلاّ منفذ لإشراكه في أحداث المسرحية، وتوحي بالقطع المتعمد لكسر الجدار الرابع.

[1] – المصدر السابق، ص: 28-31.

-الزمان والمكان:

المسرحية تقدّم لنا أحداث مجازر 08 ماي 1945 والتي وصفها كاتب ياسين على خشبة المسرح وهي شارع فندال، ويمكن القول شارع من شوارع الجزائر مثل سطيف، قالمة، وخراطة والذي مثّلها البطل لخضر الذي كان ضحية من هذه المجازر بعد أن كان مناضلا ضد الاستعمار، ومحبا للحرية وللوطن.

الخاتمة

من خلال دراستنا المتواضعة لهذا الموضوع، وجدنا أن المسرح الملحمي يبقى واحد من أبرز التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر، لا في ألمانيا فحسب ،بل في العالم كله، بفضل تقنيات التغريب التي جاء بها بريخت و أفاد بها الكثير ، على الأخص المسرحيين المغاربة ،و على الرغم مما جاء به مسرح بريخت من تعاليم و مفاهيم فكرية خاصة بالمجتمع الأوروبي إلا أنها كان لها صدى واسع على الفكر المسرحي المغاربي. فقد أثر المسرح البريختي على المسرحيين المغاربة، بالرغم من عدم ظهور المسرح مبكرا في ثقافة المغاربة، لذا فإننا لا نستغرب دعوة بعض الدارسين المسرحيين لمنتجات المسرح الغربي وخاصّة المسرح الملحمي لأنهم وجدوا فيه ضالتهم و مسعاهم الإيديلوجي و سياسة التغيير ،لذلك كان التأثر بمنهج بريخت واضحا في أعمال المسرحيين المغاربة و أصبح الأقرب من ثقافتهم مقارنة بالثقافات الأوروبية الأخرى، فمن خلال احتكاكهم بالأوروبيين انتقلت أفكار الرجل الألماني المتمرد إلى المسرح المغاربي. هذا ناهيك عن الظروف الاستعمارية التي كانت تعيشها جل بلدان المغرب العربي على كل المستويات، فقد كانت أعمال بريخت أوّل مؤثّر على النخبة المثقفة في المسرح المغاربي حيث رأوا ضرورة اللّحاق بالتطوّر الأوروبي، ومنه التطور المسرحي وذلك من أجل معالجة قضاياهم المعاشة، فكان المسرح الملحمي يعرض الوقائع والواقع بكل آلامه وسلبياته وذلك لكشف مآسي هذه الشعوب وحثها على التغيير و الثورة على الوضع السائد.

الملاحق

1- صورة " **نجمة** " عند خروجها للبحث عن " **لخضر** "

2- صورة "**لخضر**"عندما طعن من طرف زوج أمّه " **الطاهر** "

قائمة المصادر و المراجع

أ-المصادر:

1-محمد إبراهيم بوعلو،دعونا نمثل ، دار النشر المغربية،الدار البيضاء،المغرب،دط،1997 .

2-تبن منظور،لسان العرب،دار صابر، بيروت، لبنان ، ط3 ،ج 1994،1 .

- المصادر الأجنبية:

1-Kateb Yacine, Le cercle de represailles,le cadavre encerclé, Edition seuil ,Paris,1959.

ب-المراجع العربية:

1-حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة،منشورات كلية اللآداب،فاس 1994.

2-سعاد محمد خضر،الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت،1967.

3-عبد الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت، دط ،1998.

4-عبد الغفار مكاوي ، قصائد برتولد بريخت ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، دط ،1963.

5-محمد المديوني،مسرح عز الدين المدني و التراث،دار سحر،تونس،دط،1992.

6-مخلوف بوكروح ، مسرحيات بريخت، موفم للنشر،الجزائر، دط ،1994.

7-علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح ، دار الأنوار للطباعة ، دمشق،دط،1978.

ج-المراجع المترجمة:

1-إيريك بنتلي،المسرح الحديث ،ترجمة:محمد عزيز رقعن، مراجعة أحمد راشدي صالح ،مؤسسة إين للطباعة و التصوير.

2-برتولد بريخت ،نظرية السياسة و الممارسة ،ترجمة: كامل يوسف ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت.

3-برتولد بريخت ،نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت.

4-رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة :بشور ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دط،1987.

5-ريتشارد شاخت ، الإغتراب ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،1983.

6-فريدريك أوين ، برتولد بريخت ، ترجمة : إبراهيم العريس ، دار إبن خلدون ، بيروت ،1983.

د-المجلات:

1-مجلة الثقافة المسرحية : مايو، يونيه ، يوليه ، 150،151،152، شهرية تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة.

2-مجلة فصول ، مصر ،1989.

3-مجلة الآداب الأجنبية ، تشرين الأول ، دمشق ، 1975.

4-مجلة الثقافة الأجنبية ، ع2، العراق.

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

مقدمة ..... أ

مدخل

تعريف التّغريب 1

مفهوم المسرح الملحمي 6

الفصل الأوّل : بريخت والمسرح الملحمي

المبحث الأوّل : بريخت و المسرح التّعليمي.....9

المبحث الثّاني : نظرية المسرح الملحمي

أ- نظرية المسرح الملحمي 11

ب- ما بين أريسطو و بريخت 14

المبحث الثالث : التغريب عند بريخت..... 18

- وسائل التّغريب عند بريخت 19

1- تقنيات البنية الفنيّة للنّص 20

2- التّكرار..... 21

3- الإنتقال..... 21

4- القصّة 23

الفصل الثّاني : تجليّات المسرح الملحمي في المسرح المغاربي

المبحث الأوّل : أثار المسرح الملحمي في المسرح المغاربي

1- المغرب الأقصى 27

2- تونس.....29

المبحث الثّاني : الآليات الوظيفية للتّغريب البريختي في المسرح المغاربي

أ- التّغريب على مستوى النّص المسرحي.....32

- قانون التراكم الكمّي المؤدّي إلى تغيير نوعي 33

- قانون وحدة و صراع الأضرار 34

- قانون نفي النّفي 34

ب- تغريب أداء الممثّل..... 35

ج- التغريب على مستوى الإخراج.....36

المبحث الثّالث : أثر بريخت في المسرح الجزائري

- التّغريب في أعمال علولة 38

- التّغريب عند ولد عبد الرّحمن كاكي 40

- التّغريب عند كاتب ياسين 43

الفصل الثّالث : دراسة تحليلية نقدية لمسرحية "الجثّة المطوّقة"

- ملخّص المسرحية.....46

- البناء الدرامي للشّخصيات.....48
1- الشّخصيات الرّئيسية 48
2- الشّخصيات الثّانوية 50
- اللّغة.....51
- الصّراع الدرامي في المسرحية..... 52
- مظاهر التّغريب في المسرحية 54
- الزّمان و المكان 57
- خاتمة 59
- الملاحق
- المصادر و المراجع

الملخص

كان المسرح وسيلة لتحريك عواطف الإنسان وتقديم رسائل للجمهور ، فقد عرف الكثير من التغيرات بداية من ولادته في اليونان إلى وقتنا الحالي ، فبريخث من أهم الرجال الذين غيّروا المسرح ، فكان معارضا للمسرح الكلاسيكي و خالف قواعده ، فاهتم في مسرحه على تقنية التّغريب و المسرح التعليمي لإيقاظ الوعي.و كان المسرحيين المغاربة مهتمين هم أيضا بعمل بريخت الذي كان قريبا من ثقافتهم فاستغلوا ثمرة مسرحه للتعبير عن أفكارهم و المكافحة ضد الإستعمار وتحرير شعوبهم من الجهل و المأساة التي زرعت من قبل الهيمنة .

Résumé :

le théâtre était toujours un moyen pour bouger les émotions et de passer les message pour le public, il a connais beaucoup de changements depuis sa naissance dans la Grèce antique, Brecht est l'un des influents de théâtre qui connais l'histoire de cet art, et il a été opposant au théâtre classique en se basant sur la distanciation et la dialectique pour réveillé les consciences. Les théâtrologues maghrébin eux aussi ont utilisés ce fruit de Brecht qui a été proche de leur culture pour protester sur l'occupation de colonialisme et libéré leurs peuples de l'ignorance et de la misère semé par la domination.

Abstract :

The theater was always a way to move emotions and pass the message to the audience, he has experienced many changes since his birth in ancient Greece, Brecht is one of theater influences who know theater history, And he was opposed to the classical theater on the basis of distancing and dialectic to awaken consciences . The Maghrebian theatrologists also used this brecht fruit that was close to their culture to protest the occupation of colonialism and liberated their people from the ignorance and misery sown by domination.