جذور الثورة في المسرح

شنة سليم الدكتور: لخضر منصوري

انَّ البدايات الأولى لجذور الثورة في المسرح كانت عند اكتمال هذا الأخير وظهوره في جوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية امتدت منذ الصرخة الأولى للإنسان الذي عان القهر والظلم بأبشع صوره استعمارا واستبدادا، وقد "ولد الإنسان حرا ولكنه في كل مكان مكبل بالقيود" بهذه العبارة افتتح جان جاك روسو كتابه العقد الاجتماعي"[1] هذا الإنسان الذي عبر عن إرادته في تحقيق حياة السلم والحرية بالكلمة التي أداها على الركح فأثر وتأثر، وعمل على تغيير وضع قائم على الجور والظلم، وبلغ عمَّ يجول في خاطره، فكان المسرح متنفسا وأداة للتبليغ وسبيلا لخدمة جوانب الثورة في مجالاتها، "ويظل "نتشيه" أشد البذور الفلسفية تأثيرا في المسرح الثوري، والفكر الذي ينبغي على كل كاتب درامي حديث أن يقتبس فكره منه"[2]، إذن هل الثورة من المسرح؟ وهل المسرح نفسه ثورة؟ وما هو موقف المسرح من الثورة؟

جاءت الدراما محاكاة لتشتمل على العمل والحركة والحدث والإثارة، مما يعني أن أصل الدراما هو الفعل، ويقول:"أرسطو أن المحاكاة بما هي فعل أو حركة، غريزة في الإنسان منذ طفولته، يتميز بها عن الحيوانات الأخرى ويتلقى بها معارفه الأولى "[3]؛ وبعبارة أخرى ندرك أن الإنسان البدائي كان يحاكي حركات وأفعال غيره منذ نشأته، فأدى حركات ورقصات تمثيلية بدائية، قلد بذلك ما يحيط به من رقصات وحركات الحيوانات وخاصة عند خروجها إلى الصيد وشدَّ انتباهه تلك الرقصات والحركات المنتظمة التي يؤديها كل حيوان على حدى وخاصة عند التزاوج، وهذا ما يدل على أنه يختلف في سلوكاته عن بقية الحيوانات وذلك لما وضعه الله فيه، فخلقه في أحسن صورة، مكنه من عقل يدرك ويميز الأشياء والأفعال وما يحيط به وعن الحيوانات التي لا تدرك إلا ما تدركه حواسها.

والدراما تمتد لتشمل البدايات الأولى لظهور الإنسان، وعليه يمكن اعتبارها صورة مبسطة لنشأة الدراما في المسرح، "أي أنه يعني فقط تبلور حدث متكامل يتطور من بدايته إلى نهايته أمام أعيننا وعلى مسمع منا-كل قول فيه وكل همسة وكل حركة لها وظيفتها المحددة"[4]، وتلك الحركات والرقاصات المنتظمة التي أداها الإنسان الأول ما هي إلا شكل من أشكال التعبيرات التي تحمل دلالات البدايات الأولى للدراما، وظهور الدراما ارتبط بظهور المسرح، ذلك بأن اللغة الدرامية هي عبارة عن نصوص أدبية، لا تكتمل إلا بالفعل والمشاهدة، والمسرح يحتويهما، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل، إذ كل واحد منهما يشتمل على الآخر ويحتويه.

والدراما الثورية أكثر شمولية تختلف عن باقي الدراما الأخرى لاحتوائها على كيفية التبليغ وقوة حماستها، فالدراما السياسية والاجتماعية قيامهما منبثق من ثورة وكلاهما يصبان نحو هدف فكرة التغيير المنشود والإصلاح، وان مساهمة المسرح التاريخي في إعادة تصوير التاريخ و**إظهار أبعاده**، قد قام على بناء افتراضية لحقبة من التاريخ الماضي وتعزيزه بالمشاهدة ولا يترتب ذلك إلا بفهم الأحداث التاريخية الماضية وتفسيرها وإعادة بناءها " فالحادث المعاصر إذا تقادم يصير تاريخا والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة"[5]، غير أن المؤرخ يبني بناءه على المصادر والتحقيقات وتصريحات من ذاكرة محفوظة عايش الحدث ، ويستند في دراسته على الوثائق والأرشيف أو تناولها مما تُرك من أثار، ويدون كل ذلك في قالب تاريخي، إلا أن المسرح يأخذ مما كتب من نصوص تاريخية ويتم معالجتها من نص تاريخي بين السطور إلى نص تاريخي مجسد على أرض الواقع الذي يتمثل في خشبة المسرح، وهنا يظهر التباين في عملية الإقناع وإرساء وترسيخ المعلومة التاريخية، فالمشاهدة والسمع تعزز روح الاكتشاف.

والفن المسرحي التاريخي ما هو إلا إحياء للأمجاد والاعتزاز بها، وإذا تداول الحديث عن شخصية ما أو حدث فان السامع يتشوق إلى الرؤية أكثر من السمع، فالمسرح مليء بأدق التفاصيل التي قد لا نجدها على صفحات التوثيق، يعتمد على جملة من الآليات التي تقرب المفاهيم التي تجعل المتلقي يعيش الحدث معنويا وذاتيا، وما أكثر الأحداث والشخصيات في بلدنا تحمل في فكرها آمال الشعوب المضطهدة، والنهوض بها من أجل حياة أفضل، ومن بين الأعمال التي كان لها دور في الانتفاضة على الاستعمار، وبث روح الجهاد في نفوس الشعب الجزائري ليستلهم ذلك الشعور البطولي وإحياء الهمم، فمسرحية " بلال بن رباح " مسرحية شعرية دينية، للشاعر " مُحَمَّد العيد آل خليفة " سنة 1938، ولم يتم نشرها إلا في سنة 1950 نظرا لظروف الحرب، وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت "[6].

ولأن هذه الشخصية عانت الكثير من الاضطهاد وأنواع التعذيب، اتسمت بالقوة وعدم الركوع والثبات أمانا بالدعوة، وقد جاء حوار هذه المسرحية في طابع ذو صراع درامي متوتر حاد بين سيدنا بلال وأمية بن خلف،نرى قوة العزيمة والوثوق بالنفس، في سجال بين رجل أعماه الجبروت وقسوة القلب وأخذته العزة بالإثم، ثائرا شاهرا سيفه، ورجل الموت نصب عينيه، أدرك أن الإيمان بالله حق.

ونشرت هذه المسرحية في فترة حاسمة تمثلت بدايات التحضير لقيام ثورة مباركة، وتزامنت مع دعوة الاستعمار للقضاء على المعتقدات الإسلامية والدعوة للتنصير ومحاربة الهوية الوطنية، ولأن المسرح التاريخي " يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني–وهو هنا المسرحية–أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع "[7].

ان الشخصية الدرامية من أهم الأسس والعناصر التي يبنى عليها كل نص مسرحي وان اختلفت طبقاتها الاجتماعية والسياسية وان تعددت مهامها ووظائفها فهي تحمل في طياتها فكرة تجسد على الخشبة، والشخصية التاريخية في النص المسرحي عند إظهارها لدراسة أعمالها التاريخية، والنفسية وانفعالاتها وأفكارها، والبعد الجسماني

الذي يمكن تخيله من المواقف التاريخية التي أدتها في حياتها، ومحاولة تقفي أثرها وحسها وإعطاءها طابع الوجودية أو ما يتخيله الكاتب عند دراسته الحياتية لهذه الشخصية، والإلمام والمعايشة ولبس هذه الشخصية لا يكون بناؤها تاما إلى حد ما، لأنَّ أي شخصية إلا ولها مكنونات داخلية تختلف من شخص إلى آخر.

ومع مرور الأزمنة وتقادم الأحداث لم يبق المسرح المعهود بالطقوس الدينية مرتبط بواقع معيشي دون ضوابط محددة أو حكواتي يعرض أحداثا سطحية، بل تعدى الا ما هو وظيفي، أصبح منهج دراسي تبنى عليه آليات وقواعد يخطط بها لإصلاح الاعوجاج وعرض تفاصيل الحدث، وتحريك الضمائر، وتخلَّ عن جانب الطقوسات الدينية التي ما ان تجلت الى العقل الإنساني إلا وتبين على انها عبارة عن طقوس تؤدى وحركات، وأيقن أن الدين بعد روحي نابع من العقل والوجدان، والمسرح ليس عصا موسى يغير الأحداث من الوهلة الأولى، إلاّ أنّ هناك بث للأفكار يعود إليها ذهن المتلقي بين لحظة وأخرى، وثمت نواحي على مدى الزمن تتغير ومن هذه النواحي الناحية الاجتماعية لاختلاف الآراء والأفكار، وإن المسرح قد طرق مواضيع كثيرة وأمثلة عديدة من الحياة وكانت الثورة من جملة المواضيع التي عالجها المسرح، حكى عنها ونقلها، ودعا لها وسايرها محفزا على القيام بها لتغيير أوضاع سائدة في مجتمع فألقى بها في أذهان الجماهير شرحها، وعدّد أسبابها وإن لم تكن قد بدأت فحضّر النفسيات ومهّد الطريق لتقبلها واعتبارا مصيرا توجّب المرور عليه من خلال علاقة يصنعها المسرح بين مؤدي ومتلقي، " نستطيع أن نمثل هذه العلاقة بمحرّض ومتحرّض يتولد بينهما تيّار ينقل الشحنة ويصبّ أهداف وخلاصات وحرارة نبض ما يجري على المسرح في أعماق نفس المتفرّج الفرد"[8].

لقد كان للمسرح أسلوبه فهو لا يختلف هذا عن الأساليب الأخرى في الكفاح كما لعب دورا لا يستهان، قد لا نمجّده لنقول إنه كان من أبرز الأساليب النضالية لكن الحقيقة والواقع يجب أن يذكر أن للمسرح أيضا دورا في الحركة النضالية وله موقعه في الكفاح قد لا يكون بنفس مستويات أشكال وأساليب الكفاح الأخرى لكن كان له دورا لا يمكن المرور عليه أو تقزيمه لدرجة العدم.

إنّ المسرح هو فنّ له قدرة على كشف الواقع وأداته في ذلك العرض، لأن المسرح وظيفته نقل الرسائل وكشف الحقائق، إضافة الى ذلك ليس النقل فقط بل يحاول إيجاد الحلول وتغيير أفكار، وقد يستشرف معالم وملامح المستقبل بإبراز مفاهيم ودلالات رمزية و" أن فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التّحريض، لأنّه إضافة لكونه فن النّاس والمساحات، فهو تجمّع يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائية العرض والجمهور، بين الإنسان الممثّل والإنسان المتفرّج، فالمسرح في جوهره خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجّه المرآة نحو الهدف المنشود بالتغيير"[9].

لقد ناضل المسرحيون والأدباء على مختلف المستويات والمناحي متخذين القلم والتمثيل رمزا وسلاحا ضدّ ظلم واستبداد المحتل ونستشفّ ممّا تقدّم أن المسرح لعب دورا أساسيا هامّا في تنوير هذه الشعوب وبعثها من جديد، وكان المسرح والأدب نبراسان تستنير بهما الضمائر ضدّ كل القيود التي كانت تكبّل العقول والأيادي

والأنفس، والمسرح الثوري لم يكن مسرحا للفرجة والمناسبات إنّما هو مسرح عميق الرؤى واسع الفضاء، يبحث في لبّ الإنسانية وجوهرها يعبّر عن واقع الأمم وحالها، يشعر بحجم وعمق الحدث أو المأساة.

وهذه غايته وهدفه فقد رسم طريقا وصحّح معالمه، مسرح فكري تولّدت عنه حركات ثورية، " ولربّما اهتدينا على ضوء المنهج التاريخي إلى تطور السمات الخاصة بمسرح المقاومة، والتي تجعل منه أوتاد مسرح مستقل بين أشكال التعبير الدرامي.

وتعددت مذاهب المسرح وتياراته واحتدم الصراع بينها وكان للأوضاع والتغيرات الدينية والسياسية والفكرية السائدة الأثر الكبير في ظهور هذه المذاهب والتيارات،وكان للرومانسية مكانتها فقد قدست جمال الروح وجمال الفكر، وناضلت وثارت ضد الظلم والتقاليد والأعراف وانتشرت مع السياسات القائمة، وهذا على الأرجح أنها اتفقت مع المسرح الثوري من حيث المبدأ لا من حيث الأسلوب، فالرومانسية اعتنت بالأسلوب واللغة الراقية، "إن المسرح الثوري شديد الوعي بنفسه كثير الإقحام بنفسه، الأمر الذي يتفق وحركة رومانسية. والكاتب المسرحي الثوري على غرار غيره من الرومانسيين يزج بنفسه في مسرحياته إلى حد لم يسبق له حتى الآن مثيل "[10]، وكاتب المسرح الثوري يبلغ من المخيلة لا من حيث الشكل والمضمون فهما عنصرا كل فن.

إن المسرح والثورة وجهان لعملة واحدة، لكلاهما هدف واحد، فالمسرح سلاح ذو حدين فهو أداة من أدوات الثورة، فالمسرح دعا للثورة والثورة جعلته وسيلة لها، فالمسرح الثوري يطرح القضايا لتوصيلها إلى الجماهير لينمي بداخلهم مبادئا ومواقفا فكرية، وسياسية،وأن المسرح الثوري يحتوي على نمطين تواصليين يلتقيان في تبني المشهد ومقتضيات خطابه، باطنه سياسي وظاهره تاريخي، فالمسرح الثوري في شكله الحالي وما وصل إليه من نظريات وأسس يرجع الفضل فيها إلى إسهامات وجهود متواصلة من المنظرين والباحثين من الشرق والغرب قديمهم وحديثهم، وهو بذلك حصيلة للخبرات والتجارب التي مر بها الإنسان عبر كل زمان ومكان، فكان المسرح وسيلة إعلامية أساسية ولم يقتصر على الجانب الاجتماعي بل تعدى لكونه وسيلة اتصال بين الثورة والمجتمع، ووسيلة تبث من خلالها مختلف دوائر التأثير السياسي والاقتصادي والاجتماعي أفكارا وتنشرها وتدعو لها، وليس مجردا للإخبار.

بل لعب دورا إعلاميا ومترجما لأفكار وتصورات المجتمع وميولاته، ويتبنى المواقف ويدفع إلى اتخاذ القرار، وهذا ما أدى إلى السعي لتوجيه المسرح بالشكل الذي يخدم تلك الأيديولوجيات، وهنا لم ينته دور المسرح لكن مع مرور الحقب الزمنية وأصبح الحاضر ماضي، يصبح المسرح مصدرا للتأريخ، للكشف عن أحداث مرت ولم يعد المسرح مجرد ذكريات تكدست على رفوف أكل عليها الدهر بل مصدر توثيقي، مما جعله يحدد المفاهيم، ويضبط الحقائق التاريخية،ووسيلة لوضع ثوابت بين أفراد المجتمعات والقضاء على الفوارق الطبقية ورفع شأن الإنسان دون النظر إلى الشكليات، وذلك بالتأثير على المتفرج وان اختلفت أوجه التفكير لديه، ونوع الحياة التي يعيشها، بعرض المواقف المؤثرة ولمس الجانب الإنساني لديه بالشفقة والرحمة والخوف، فيحدث انفعالا وصراعا داخليا لديه لينتهي بالإقناع والرضا، ويتحرى ما هو إنساني فيعمل على إدراكه وينبذ ما كان يحمله من مساوئ، فتتغير نظرته، "فالمسرح في كل

اتجاهاته، ثوري همه التغيير، يسعى دوما إلى الثورة على الأوضاع والمفاهيم والتقاليد والأعراف البالية نحو أفكار وأساليب ومبادئ مشرقة، ومنه فان المسرح النضالي هو رد فعل على قوى الشر والطغيان والقهر والاستعباد"[11]، فن هادف طرق مواضيع شتى وعالج كثيرا من القضايا التي تهم الأفراد أو المجتمعات على سواء حيث طرح على ركح المسرح قضايا التحرر ومناصرة العدالة والحث وتسليط الضوء على الظلم والفساد وقضايا موجودة في حياتنا وشق المسرح عدة أفكار، أصبح العالم يعرف ويفرق بين مسرح الفرجة وبين الذي يعالج قضايا المجتمعات، فالمسرح وسيلة تواصل وليس فضاء للتسلية ذو رسائل جوهرية لها مدلولات وأهداف تكشف أحداث الواقع وظواهره، فجاءت تقسيمات عديدة من بينها المسرح الهادف، فالمسرح الهادف الكوميدي يجمع بين الضحك والتوعية كما غرس أفكارا وأيقظ أذهان وأحيى ضمائر تلهب الملاحم. أن الحروب والمآسي والثورات كانت نتاج صراع أفكار وإيديولوجيات، تناولها الأدباء وأنتج لها المسرحيون أعمالا متأثرين بمدارس أو تيارات معينة، ولقد تأثر المسرح بالواقع وصار وجهة مفضلة لطرح أفكار وتسريبها وجلب المؤيدين لها ورفع سقف المطالب في أذهان الجماهير الى أن أصبحت فاعلة في المجتمعات وعرَّف بقضاياها في أصقاع العالم وخصوصا في البلدان التي لها باع في المسرح، ولاقت الأعمال المسرحية الثورية رواجا كبيرا ونجاحا عظيما.

كان المسرح البريختي في أوربا الذي تبنى فكرا ثوريا ينضج بأعمال تناولها في مسرح ملحمي، وصاحب الاتجاه الواقعي ايبسن يلقي بأفكاره في أوساط مجتمعه، وفي أوربا الشرقية، اذ التيارات الماركسية والعُمَّالية والثورة البلشفية فكانت كل هذه المسارح باختلاف مذاهبها ومناهجها والمدارس التي تأثرت بها تدون لأعمال مسرحية ثورية ولم يكن العالم العربي في معزل عنها، فرغم أنه عرف المسرح في حقبة زمنية متأخرة لأن أغلبه كان تحت نير الاستعمار أو الانتداب والوصاية، لكنه تأثر ببعض المدارس وظهرت أعمال مسرحية تحذوا حذو المسارح العالمية في اتجاهاتها فبث روح المقاومة ونوَّر الطريق بأفكاره لمجتمع ذاق مرارة الاستعمار.

إن المتتبع للمسرح تاريخيا يجد أنه يتفاعل مع الثورات على اختلافها وتنوعها الفكري والإيديولوجي فقد كانت هناك نقاط التقاء ما بين الثورة والمسرح،رغم أن هناك محاولات كثيرة لإدراج المسرح تحت لواء المؤسسات الحاكمة إلا أنه لم يتم إخضاعه والهيمنة عليه " ففي الفترات التاريخية التي تمّ فيها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة، كما حدث في إنجلترا في عصر عودة الملكة لعب المسرح دورا هاما . رغم أنفه . في تعرية إيديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الإباحية التي تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المتشنجة، المتشدقة بالمثل والمبادئ، وكأنها تقدم تعليقا ساخرا لاذعا على زيفها "[12]، واستطاع الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت أن يؤسس للمسرحي الملحمي قواعد ونظريات عالجت أبعاد المسرحية فأصبحت فعلا واقعيا محسوسا، وفي أعتمد على الراوي إذ يتولى الراوي عملية سرد المسرحية، يروي أغلب أحداثها على مسامع الجمهور، ويجب على الراوي أن تتوفر فيه شروط الإلقاء وحسن الصوت والطلاقة والتأثير والحس الداخلي لما يرويه، وله القدرة على التغيير من حدث إلى حدث، لأنَّ الراوي هو من يمتلك القدرة على ترك المتفرج يعيش الحدث والمتابعة أو خلق لديه الملل والعزوف وتشتت الأفكار، لقد أحدث تغييرا من حيث الشكل والمضمون ليصل به الأمر إلى مسرح ذو اتجاه

سياسي ثوري بعد ما كان بورجوازيا وذلك للتحريض وإثارة ثورة على هذه الطبقة في المجتمع واهتم بالطبقة الكادحة التي خلفها النظام الرأسمالي، وأثار على المسرح الدرامي بوضع اللبنات الأولى للمسرح الملحمي للدعاية والتعليم في المسرحيات السياسية التي دونها من بينها (الذي يقول لا، والذي يقول نعم)، و(القاعدة والاستثناء) عام 1930 حتى بلغ مبلغ الملحمية في كتابته (الأم الشجاعة) فانتقل بمسرحه الملحمي من التقليد إلى مسرح معصرن يتماشى مع عصر العلم، وذلك بعد إدراكه أن مسرح أرسطو بقي كتقليد قديم بمفاهيم وأفكار غير زمانه تتنافى مع الفكر الحديث فقد رأى من أُسُس المسرح الملحمي العمل الجماعي يتعدى بذلك العمل الفردي، واتبع فيها الواقعية حيث تضع المشاهد في حالة الادراك التام لما يدور حوله والرجوع الى العقل، ويتخذ مواقفه في نشوة الملحمية والحماسة، ولبلوغ الغاية التي تتمثل في العقل البشري الذي يرى فيه كينونة التغيير ومستودع الأفكار والأصل الذي يبنى عليه الفكر التقدمي والثقافي وضع كل فكره على الوسائل التي تؤدي الى استحواذ العقل البشري، بدءً باختيار النص الذي يرى فيه قوة الاثارة وإعطاء المعلومة.

والأداء الجيد للممثل الذي يعتبره ركيزة العمل المسرحي، والاعتماد على المؤثرات والوسائل الأخرى كالموسيقى، والديكور...، والمسرحية التي كتبها (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) والتي استلهم فكرتها من قصة الكاتبة الفنلندية هيلافوليوكي وهي تختلف عن أعماله فليست من النوع الأيديولوجي الذي يدافع مباشرة عن قضية ما فلسفية أو اجتماعية بذاتها، لكنها عن طريق الإشارة والتلميح، هذا عكس ما يراه المسرح الأرسطي الذي يسلب فيه العقل وتحل محله العاطفة، و"يرفض بريخت المشاركة العاطفية الجوفاء للمشاهدة، ويدعوه دعوة صريحة إلى جعل العقل سراجا ينير له الموقف، ويساعده على اتخاذ القرار إزاء القضية المعروضة "[13].

أبدعفي خلق مسرح وظيفي هدفه تربوي وثوري سياسي محافظا على المتعة والفرجة وليس من أجل التسلية، هدفه الأسمى الانتفاضة على الدراما التي عملت على تقديم الحدث وشرحه، فأضاف الى ذلك عملية التغيير "انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير، واضعا مقابل المسرح الدرامي المسرح الملحمي "[14]، ينظر الى المجتمع من زاوية نشر المبادئ الإصلاحية التغييرية بكيفية ملحمية، وينظر الى مستقبل بشري واعي مبني على الحرية والعدالة، يتعايش الإنسان مع الإنسان لا تحده حدود، ولا تفرقه عرقيات، فهو يرى بعين ثاقبة إلى المجتمع وما آل اليه، والى التيارات السياسية التي لا تحكمها قوانين، وهو صاحب القول المأثور "أردتُ أن استغلّ الجملة القائلة بأنَّ المهم ليس تفسير العالم بل تغييره"[15].

والملحمية لا تتقيد بزمان ومكان فنجد الفلاسفة ممن دع إلى التغيير والثورة على تقاليد وأعراف وأحداث كانت سائدة في المجتمع، فقد حقق نجاحا لا نظير له من خلال ما تميزت به مسرحياته من تنوع وأهداف كان لها علاقة بجانبين إما بالحكمة التي يتم تحصيلها أو بالهدف الذي يحاول تحقيقه، وتميز هذا العمل بالتقدم الفكري والعلمي والحضاري، وبالتالي مكنه من الوصول إلى الإبداع والاكتشافات.

ان الحرب العالمية الثانية خلفت نتائج سياسية وأخرى اقتصادية واجتماعية كان لها أثر كبير في الرؤى الفكرية والعلمية والنظر في مناهج المسرح التقليدية وأساليبها المستمدة من الواقعية، فانبثق عن ذلك ظهور اتجاهات مسرحية كان لها سمة التجديد، واتضحت معالم الطريق للمسرحي بريخت في شق طريق التغيير ونبذ كل صنوف البؤس والحرمان والجوع والقضاء على الطبقية.

ومن الأسباب التي فرضت على بريخت الاتجاه الملحمي عندما استخدم المسرح لأغراض غير هادفة واتخذته الطبقة البرجوازية للتسلية ووسيلة للحفاظ على كيانها وحفظ ذاتها والاستمرار في الحفاظ على وجودها وهيمنتها على النظام القائم «فكانت الرمزية والتعبيرية والملحمية هي أهم الثورات ضد الدراما الواقعية قبل الحرب الثانية»[16]، وبذلك أحدث تغييرا أو انقلابا على ركائز مسرح أرسطو وهذا ليس بالسهل في مجتمع ذاق أنواع من الظلم والقهر من طبقة برجوازية تشبعت بكل ما هو مخالف لقيم الإنسانية في ظل وجود طبقة حاكمة لا تعترف إلا بنفوذها وسلطتها، وعند عرضه لمسرحية (الإجراء) 1930 تصدت له الطبقة البرجوازية ومنعته،واتخذ له مسرحا بدعائم فكرية جديدة على خطى الذين سبقوه ومن بينهم المسرحي اروين بيسكاتور الذي يرجع المؤرخون إليه بداية المسرح الملحمي في القرن الماضي.

لقد على ركز على التمثيل الذي يمكن الاتصال بالجمهور عن قرب ويتم ابراز تلك الجماليات للتأثير عليه وإدماجه ذاتيا، فالشخصية تحمل التنوع والتعقيد فالقول خلاف الفعل دون ترك الجمهور يسبح في مخيلته وفكره وهنا السيطرة على الوعي لديه ثم احتوائه فكريا، ويسهل توجيهه." فالمسرح بريخت الملحمي يشكل ورشة لهدم الاديولوجيات السائدة وذلك بتقديمه على الخشبة عادات الحياة اليومية والمسائل التاريخية، وبهذا يعطي المتفرج فرصة لتأمل التمثيلات الخاطئة التي يتمثلها عن نفسه وعن المجتمع "[17].

إلا أن المسرح الملحمي والأرسطي يكمن اختلافهما في الهدف بحيث نجد التغيير في الملحمي والتطهير Catarsisme في الأرسطي وهذا اختلاف جزئي وتشابه في الكل، ولعل هذا أدى الى بريخت اتباع أسلوب آخر أسلوب "التغريب" الذي يعتمد على الفكرة لا الشعور «غير أن الاختلاف الجوهري يكمن في الهدف وهو التطهير في الأرسطي، بينما التغيير في الملحمي، ومنه لجأ إلى أسلوب "التغريب" بزعمه أنه قائم على الفكرة، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة، ويقصد بها الطرق التي تجعل الحدث العادي غريبا في نظر المشاهد، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره»[18].

ومن جهة أخرى قد أشار المؤلف الملحمي "ديبلين" أن مصطلح المسرح الملحميتناقض مع المسرح الأرسطي لوجود اختلاف بين الشكل الدرامي والشكل الملحمي في قوله: " إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي، هو قدرتنا على تقطيع الأخير الى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط

الاجتماعي، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة الى البطل الرئيس في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، أم المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل "[19] وانبثق مسرح الثائرين وهو انتاج المسرح الحديث الذي ثار على الواقعية واستطاع بريخت ان يضيف مضامين تختلف عن الواقعية وأبعادا للمسرحية المعاصرة " ثورة بريخت اذن ثورة ذات طابعين فهي في ظاهرها موجهة ضد نفاق المجتمع البرجوازي وجشعه وظلمه، وهي في باطنها موجهة ضد عدم النظام في الكون والفوضى في النفس البشرية "[20]، فرؤيته تمثلت في خلق احداث جوهرية واكبت التطور، واتجه الى التوعية وتنوير العقول والتحريض على الثورة ضد النازية والرأسمالية، وابتعد عن خدمة الطبقية البرجوازية وساعدته الظروف السياسية التي عاشتها ألمانيا، وتفجرت عنها حركة عمالية ثقافية ساهمت في نشر الوعي السياسي والتحريض على الثورة، " فالشكل المسرحي البريختي يريد ثورة ضد المظاهر الزائفة للبرجوازية والبرجوازية الصغيرة في مجتمع ما يزال بعد مهمشا، لذلك يجب على الفن أن يكون ناقدا "[21].

من أهم مسرحيات بريتولد بريخت التي اتضحت فيها معالم التوجهات الملحمية تلخصت أحداثها في فصلين اختلفا في الحدث والأشخاص واتفقا من حيث الصراع والنزاع القائم، فصل تمثل في خلاف بين مالك لأرض لم يقم بخدمتها وتركها بورا، وآخر استغلَّها واستصلحها حتى أصبحت ذات خضرة واستفاد من خيراتها ما ان رآها صاحبها حتى ثارت ثورته وطالب بأحقيتها، وبالمثل لم يتنازل الذي عمل عليها وأنفق ماله وجهده في إصلاحها، وبدأ الجدال ورفعت القضية الى محكمة التي وقفت حائرة لإصدار الأحقية والملكية لهذه الأرض.

وتمثل الفصل الثاني في نزاع قائم بين امرأتين، امرأة ولدت طفلا وتركته ولم ترعاه وتربيه، فأخذته أخرى فقيرة وتعبت وسهرت على تربيته ورعايته حتى قام على قدمه، فما عن رأته أمه الحقيقية حتى طالبت بأحقية الطفل، واحتدم الصراع بينها وللمحكمة رأيها، فقد قام قاضي المحكمة بطريقة حكيمة ورسم دائرة بالطباشير على الارض ووضع الطفل في وسطها، وطلب من المرأتين بجذب الطفل كل من ذراع، ولعبت عاطفة الأمومة التي لم تلد بل ربت دورها، وتركت الذراع حتى لا يتأذى، وجذبت الام الحقيقية الطفل دون أي شعور، وهنا حكمت المحكمة برد الطفل الى الام المربية. واختلف الحكم بين القضيتين قضية بقيت مفتوحة والثانية لعبت الحكمة ورجاحة العقل في ذلك، ونستخلص أنّ:

- المسرح البريختي تطرق الى حدث اجتماعي يقع في مختلف المجتمعات حتى العربية.
- اعتمد على التبريرات الحقيقية ولم يترك للعاطفة منفذا، فحكم الجمهور يكون ضمنيا متماشيا مع العقل وهذا للتأثير القوي للحدث.
- " التغريب أساس مسرحه ويتمثل في عدم اندماج الممثل في الدور الذي يؤديه فهناك مسافة بين شخصية الممثل والشخصية التي يقدمها أي لا للتقمص.
- لا لوجود الحائط الرابع فهناك توحد بين الجمهور وما يجري على خشبة المسرح فالمشاهد واع ويراقب عن كثب "[22]،

وإنّ من الوظائف الأولى في المسرح عند أروين بيسكاتور التربية والأخلاق وقد رأى على أن المسرح كوسيلة تعليمية لبناء عملية إصلاحية تربوية،وامتد مسرحه الى توظيف الحركات الثورية السياسية،حيث دافع عن الطبقة الفقيرة ونادى بمبادئ الانصاف بين طبقات المجتمع، وأدرك على أن الثورة تولد على يد هؤلاء الكادحين واشتغل بتوجيههم للمطالبة بحقوقهم، وهذه كانت بدايات الثورة على البرجوازية السائدة، ومن هنا نرى أنه قد مزج المسرح بالسياسة ولم يهملها في ريبرتواره، وبوعي منه علم أن البذور الأولى للثورة مغروسة وموجودة في كل نفس عانت الجوع والفقر، ويجب ريها بالفكر والوعي على خشبة المسرح، وجعل المجتمع يلتفت حولها، وقد أبدع في جعل الخشبة منبرا متحركا، وتقمصت أنواع من الفنون الدراما لإبراز المواقف التي يتخذها الانسان سبيلا في مواجهة الظلم، وعمل على التوجيه الفكري الجماعي ودوره في القدرة على تحقيق المتطلبات، "فمثل هذا الإنسان جدير بالصعود على خشبات المسارح، وتجسيده في الدرامات، لإظهار أبعاد التاريخ، وإظهار موقف الإنسان في مواجهة المجتمعات الظالمة، وإظهار قدر الشعب كمجموع، قبل قدر الإنسان كفرد. بل والتعرض إلى قدر العصر نفسه"[23].

ومن هذا المنطلق تشبع لديه التوجه السياسي، وأصبح أول من اعتنق فكرة المسرح السياسي والدفاع عن الطبقات الشعبية البسيطة فبدأ من خلال المسرح البحث في أغوار المجتمع وعن مشاكله وحثه على الانتفاضة، وغرس في نفوسهم حب التتبع والمشاهدة لمسرحه الثائر الذي لم يتوان في الدفاع عن قضاياهم "ولهذا أعلن (بسكاتور) ارتباط سياسته الفنية، بسياسة وحركة وتحركات طبقة العمال (البروليتاريا)، والكادحين، والمواطنين العاديين. من اجل إتاحة حياة حرة كريمة، ترفع من آدميتهم، وتحقق حقوقهم المهنية سياسياً واقتصادياً"[24]، وبذلك افتتح المسرح البروليتاري سنة 1919، فقد حقق ما كان يصبوا إليه من توجيه الجماهير وبث الروح الوطنية في نفوسهم، وتنويرهم وتقوية العزائم سياسيا، وأحيا الضمائر، "واستطاع هذا المسرح في النهاية، استغلال المشكلات السياسية لصالحه، وتنوير الجماهير سياسياً، وتعبئتها وجدانياً وعاطفياً. ولم يكن هدفه تقديم متعة جماليةللجمهور، بقدر ما يدفع هذا الجمهور إلى اتخاذ موقف عملي من القضايا التي تهمه وتهم بلاده، ذلك أن المسرح عنده، يعني برلمانا، والجمهور هو الهيئة التشريعية"[25].

وإذا نظرنا الى الاعمال التي قام بها إروين بيسكاتور وما تركه من ارث فهي لا تقل عن المنظرين المسرحين اللذين سبقوه فقد حذا حذوهم وقدم نصوصا واستطاع أن يصنع جمهورا، ومنهج للمسرح منهاجا اتخذه من جاء بعده ويرى أن "بريخت" قد سرق له إرثه"[26]، وعمل على تطوير المسرح العلمي وإدخال التقنيات والآلات وجاوز بين المسرح والسينما، لجعل المتتبع يعيش الأحداث على بيئتها وتتولد لديه الشعور بالملحمية الثائرة، وأصبحت خشبة المسرح عبارة عن مجموعة محطات اختلفت فيها الآليات وجردها مما كانت عليه وألفها الجمهور، وظهر ذلك جليا في مسرحية "راسبوتين 1927 تطبيقا واضحا لهذا المنهج، حيث كان الديكور بانوراما ضخمة من الخيش تمثل العالم، وقد ركبت من أقسام، تتيح للمخرج أن يفتح كلا منها على قطاع مختلف من خشبة المسرح،

يعرض عليه مشهد من العرض المسرحي، بينما تعرض الأفلام السينمائية على البانوراما"[27]"وتمثل العرض السينمائي في أحداث سياسية عسكرية حربية، استطاع أن يلهم الجمهور واقع لم يكن بمقدوره مشاهدته، عرض حي يرى فيه أثر الدمار والقتل والتشريد هدفه زرع حياة السلم مبنية على العدل والمساواة والاخاء، وعدم التفرقة والعداوة بين الانسان وأخيه، فقد "بنى مسرحه الجديد على أساس من التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة على خشبة المسرح: الإضاءة الكهربائية، المناظر الدوارة. والمسارح المنزلقة، ومسارح المصاعد، والسجاجيد المتحركة على خشبة المسرح طولا وعرضا وعمقا بل انه يتخطى كل الحدود الى توظيف السينما بكل امكانياتها"[28]، وعمل على تغيير الفكر السياسي البرجوازي من خلال خشبة المسرح وتبني فكر أخر اشتراكي الذي يرى فيه خدمة للعمال والطبقة الكادحة.

1-"مسرحية "فلورياف جاير" يقص حياة نبيل إقطاعي قاد ثورة الفلاحين البافاريين في القرن السادس عشر، ومع أنه دفع حياته ثمنا لمقاومته هذه، فإنه جر الوعي بضرورة العدالة في عالما البورجوازية الذي جلب معه شقاء عظيما لقطاعات عريضة من البشر"[29].

2- "مسرحية"هوب لا.. نحن نعيش Hoppla..! We...! Live للكاتب التعبيري توللر، يستيقظ بطل المسرحية "توماس" من عزلته للمجتمع فيما بعد الهزيمة في الحرب، والفشل الذي منيت به الثورة، ليكتشف أن زملاءه في السلاح قد انصهروا في الجميع الجديد"[30]، لقد أدمج العمل السينمائي الحربي مع العمل المسرحي لتبيان احداثها عن قرب ليستطيع المشاهد فهم الحدث.

كرَّس حياته من أجل خدمة الطبقة الكادحة وناضل من أجل المسرح الثوري الذي كان يجد فيه التغيير الفكري والاجتماعي والسياسي والثقافي فقد قال: "المسرح يجب أن يخدم الحركة الثورية"[31] ايمانا منه أن المسرح هو البوابة التي يرى من خلالها العالم وأداة للتغيير والثورة الملحمية أسلوبها وينفي الأساليب الدرامية الأخرى، يحقق ما لم يحققه الأدب والتاريخ وما احتوته الكتب في طياتها، ولعله ينظر الى الحال الذي وصلت اليه المجتمعات في زمننا الحاضر والتقلبات السياسية الواقعية، وكل الآن يناهض ويسعى وراء السياسة بمختلف شرائح وتناقضات المجتمع، ويضع جدلية المسرح القديم الذي يرى الرجوع اليه وعصرنته.

لقد شهد المجتمع المصري كباقي مجتمعات دول العالم، الظلم والقهر، وكان ممن حمل شعار الحريةمن أدباء وشعراء ومسرحيين وثوار محمود تيمور من بيت بني أساسه على العلم والمعرفة، ومن خلال كتاباته عبر عن الحرية والسياسة وحق التعبير في مجتمع يقوم على كبت الحريات، بني على سيطرة النفوذ والمصالح الشخصية.

فمن خلال "مسرحيته أشطر من ابليس. أراد تيمور في مسرحيته ان ينقد حرية الرأي في مجتمعه، فيرى أن المجالس النيابية في مصر كانت تعبيرا عن حق أصحاب المصالح. أعلن المؤلف رأيه هذا من خلال موقف زعيم الشياطين الجديد، الذي أراد أن ينفذ وصية سلفه في القيام بمحاولة جديدة، يغير فيها الشياطين هدفهم من إغواء

البشر الى محاولة إصلاحهم "[32]. كتب المسرحية سنة 1953، يثابر في الدفاع عن الديمقراطية وينادي بتحقيق العدالة الاجتماعية، والدفاع عن الطبقة الكادحة.

ولم يختلف المسرح في مصر عن المسرح العالمي في المطالبة بالحرية الفكرية، والعدالة الاجتماعية، فالمجتمع المصري عان أشكالا من الحرمان والطبقية،

فمسرحية "أشطر من ابليس" وابليس هو قوة الشرّ الفكري،والمسرحية عبارة عن صراع درامي بين الخير والشر، "صراع حول وصية قطب الشياطين لخليفته "بزعبول"فقد أوصاه أن يفتح فتحا جديدا، وأن يشق أفقا بكرا، ويأتي للناس بمعجزة تثبت لهم – أي الشياطين – أنهم أهل للخير. فتصارع الشياطين حول هذا، واعترض كثير منهم على ذلك فان هذه المحاولة لا تدخل في نطاق ما كلفوا به من عمل ونيط بهم من مهمات، ويرى "ارقط" كبير مستشاريهم أن زعيمهم الجديد يكلفهم ما لم يألفوا وما لم يخطر لهم ببال"[33]، وإبليس لا يحمل الخير للإنسان، فهذه سخرية، إلا أن الكاتب المسرحييرىأن هناك تمردا داخل عالم الشياطين، فالصراع قائم في تفعيل الخير داخل عالم البشر، لما شاهدوه من ظلم واستبداد بين الانسان وأخيه الانسانولحدة هذا الظلم تدخلت الشياطين لزرع الخير ونبذ الشر، وهذه الجمالية التي نراها في الحدث لها تأثير عميق في شعور وإحساس المتلقي، وبات الصراع قائم لنرى رؤية أخرى وهي أن حرية التعبير مسلوبة في أبسط أشكالها، ومسرحه من الواقع الاجتماعي، ثار على الفساد الخلقي والاجتماعي داخل المجتمع المصري متأثرا بالتيار المسرحي الواقعي، والثقافة الأوربية.

إن علاقة الثورة بالمسرح عريقة وقديمة نمت وترعت منذ البدايات الأولى، وهيمن المسرح على الثورة وأصبحت الثورة احدى اتجاهاته وألوانه الفنية، يلقى اقبالا ومكانة بين جماليات الابداع، فلم يستطع المسرح الاستغناء عن الاحداث الثورية فهي مصدر يستلهم مادته منه، ويقتبس من أحداثها وذلك لأن المستجدات والاحداث والتغييرات والحالة المزرية التي آلت إليها المجتمعات على أرض الواقع توحي بذلك، يمكن إعادتها وتشكيلها مسرحيا بقالب فكري لمعالجتها، وما خلَّفه المسرحيون الأوائل من مناهج وتنظير تعد بحق لبنة ساهمت في أهمية تنوير الطريق نحو المسرح الهادف.

الهوامش:

1أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، مصر،1984، ص 313.

2روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ص11.

[3]مارتن اسلن: تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1976، ص12.

[4]رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص222.

[5]أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، 1994، ص45.

[6] ميراث العيد: أدب المسرحية العربية الجزائرية في الجزائر، رسالة ما جستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص100.

[7]أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، م س، ص44.

[8]عرسان علي عقلة: سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص17-18.

[9]ثليلاني أحسن: المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري ما بين 1954-1962، رسالة ماجستير، 2006، ص75.

[10] روبرت بروستاين: المسرح الثوري، م س، ص16

[11] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط02، 2007، ص162.

[12]نهاد صليحة: الحرية والمسرح، مس، ص23.

[13] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، ج وهران، 2012، ص80.

[14]عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001، ص99.

[15]مُحَمَّد برّي العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، م س، ص29.

[16]د. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص64.

[17]Bernard Dort: Lecture de Brecht, Paris, Seuil, point, 1960, PP, 199.

[18] مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987، ص601.

[19]برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، م س، ص ص104،105.

[20] روبرت بروستاين: المسرح الثوري، ص206.

[21]Roland Barthes: Les taches de la critique brechtienne, in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, PP, 87-88.

[22]عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط1، 2011، ص60.

[23]فاضل خليل: مناهج وأساليب عالمية في الاخراج المسرحي، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد بتاريخ 1995/10/15.

[24]فاضل خليل: مناهج وأساليب عالمية في الاخراج المسرحي.

[25]جيمس روس – ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافكي الى اليوم، تر: فاروق ع القادر، دار الفكر المعاصر،1979، ص64.

[26]جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص84.

[27]سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة. الكويت, 1979،، ص141.

[28]نفسه، ص 140.

[29]ادريس قرقوى: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الشكال والمضامين، ج1، دار الرشاد، ط1، الجزائر، 2009،ص217.

[30] سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، م س، 1979، ص141.

[31] نفسه، ص142.

[32]نفسه، ص317.

[33]نفسه، ص227.