المسرح الملحمي عند برتولدبريشت بين الأغراض التعليمية والمتعة الفنية

The epic theater of BertoltBrecht between educational purposes and artistic enjoyment

د.خالد سعسع [1,*]

[1] جامعة قسنطينة3 (الجزائر)، khaled.sasaa@univ-constantine3.dz

تاريخ الإيداع: 2022/09/05 **تاريخ المراجعة**:2022/09/15 **تاريخ النشر**: 2022/09/30

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في أهمية المسرح خاصة النوع الملحمي منه باعتباره شكلا من أشكال التواصل الإنساني من حيث أدائه التمثيلي وتأدية رسالة فنية تعتمد على التواصل بين ناقل لأفكار البشرية في تناقضاتها وصراعاتها ويقوم بدور المرسل، ومشاهد يستقبل الخطاب الثقافي الذي يكونه العرض المسرحي أو موضوع الموقف الدراميالذي يحمل بين طياته الخبرة التي يقدمها كثيرا من الجوانب التعليمية. على سبيل أنموذج الدراسة نجد أن مسرح بريشت ليس هو المسرح الملحمي الوحيد، حيث هناك جوانب ملحمية كثيرة نجدها لدى كبار الكتاب المحدثين من أصحاب المسرح الشعري والمسرح الحي ومسرح اللامعقول والمسرح التسجيلي.

الكلماتالمفتاحية: المسرح الملحمي،التعليمية، المتعة،برتولدبريشت

Abstract:

This study aims to deal with the importance of theatre,the epic genre in particular, as a form of human communication, in terms of the actor's performance and the delivery of an artistic message based on communication between a bearer of human ideas in their contradictions and conflict who plays the role of the sender, and the spectator who receives the cultural discourse made by the theatrical presentation which carries the experience provided by many educational aspects. It is worth noting that there are many epic aspects that we find among the leading modern writers of poetry theater, live theatre, theater of the absurd and documentary theatre.

***Keywords**: Epic theater, Education, enjoyment, Berthold Brecht*

بقدر ما كان المسرح ترفيهيا، يظهر أنه كان تعليميا منذ أن عرفه الإنسان في العهد اليوناني، إذ كان هذا الفن ينقل قيما إنسانية وحضارية مع أن المواضيع التي يعالجها مستمدة من الأساطير والأحداث التاريخية، مع اشتراط الاحتفاظ المسبق بالقول أنّ المسرح اليوناني كان مسرحا دينيا محضًا.

* المؤلف المراسل

بداية لا بد من الاعتراف بأنه رغم التمايز بين الفنون إلا أنها تشترك في بعض الغايات والأهداف مثل تحرير الإنسان وتنويره، وتجميل العالم من حوله، والتأكيد على إنسانيته، ومع ذلك تبقى للمسرح خصوصيات ينفرد بها على بقية الفنون باعتباره أب الفنون، فهو الفن الشامل الذي يضم بين جنبيه كل إبداعات الفنون لما يحمل من عناصر مكونة تأتي في مقدمتها الكلمة النثرية والشعرية، والموسيقى والسينوغرافيا والجسد الإنساني، وارتباطه بالأساس بفكرة أنه فن جماهيري بامتياز لا يقوم إلا بالتجاوب المباشر مع المتلقي لتحقيق الوجود المعنوي والمادي للذاته، لأنه يمتلك قدرة خاصة على النفاذ إلى صميم الواقع الإنساني،"فالمسرح ينقل خبرات ونماذج الإنسانية والقيم الثقافية والمعارف والاتجاهات والارشادات السياسية الأخلاقية في سبيل تثقيف وتنوير الشعوب والجماهير، كما أنه عملية نتعلم بها طبيعة الواقع الإنساني والعوامل المؤثرة فيه، أو كوسيلة علاجية لبعض الاضطرابات النفسية والانفعالية لدى الطفل في كافة مراحله العمرية، التي تعرف بالسيكودراما أو العلاج بالدراما، والتي أشار إليها أرسطو بمفهوم التطهير Catharsis"[1]، أما المسرح الملحمي Epic theatre، ذو الأسلوب القصصي والتعليمي الذي ظهر في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى على يد المخرج برتولد بريخت، محققا جملة من الأهداف أبرزها جعل التلقي عملية واعية وليس انفعالاً مجردًا، يسعى إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، بدفع المتلقي إلى التأمل والنقد من دون أن يفقد متعة المسرحية، وهذا البروز الفني والتاريخي للامتزاج الواقع بالأسطورة والعقائد بالخرافات والوقائع بالخوارق، الذي تشدّ فيه الملحمة المسرح إليها، " جعلت بريشت يسعى إلى تطوير المسرح الملحمي عن طريق التركيز على النص ورجوعه إلى الحكاية حيث كان دائماً يعمد إلى إعادة كتابة المسرحية حسب استجابات الجمهور ومن ثم تصبح المسرحية مواجهة أو تجربة، يلعب جمهورها دوري المفسر والناقد معًا، وعلى هذا النحو فإن النص يبقى دائماً مرتجلاً دون طبعة ثابتة أو مرتجلة"[2].

إن هذه التطورات يمكن وصفها بسرد تاريخي وعرض وصفي للإرهاصات الأولى التي داعبت المخرج المسرحي بريشت، وتكمننا في الوقت ذاته معرفة ملكة الإخراج والدوافع الحقيقية لديه، إن كانت شخصية وتجربة ذاتية، أم أنها تعود إلى دوافع سياسية واجتماعية و دينية واقتصادية، حملته ابتكارات هذه الأساليب الإخراجية إلى انتهاج هذا النوع، الذي لم يألفه الآخرون، أم أنها مجرد امتداد لمن سبقه من الكتاب والمخرجين، مما حدا بالمخرج بريشت إلى إيجاد حلول لمعالجة ذاك الوضع المعاش، ويعكس لنا من الناحية التعليمية ثراء وتنوعا في الطرح الفلسفي والأيديولوجي من على خشبة المسرح؟ ومن جملة التساؤلات الفرعية كذلك نتساءل عن الكيفية التي استطاع بهابرتولتبريشت الربط بين الجانب التعليمي والترفيهي في المسرح الملحمي؟ ومن أين استقى بريشت فلسفة مسرحه؟ وماهي الأثار الفنية التعليمية في المسرح الملحمي على الجمهور؟

1. الفلسفة البريشتية في المسرح الملحمي

ليس الفن بمعزل عن الحياة الإنسانية وتطورها لذلك كان كلّ تطور أو تغيير يطال بعدا من أبعاد الحياة يجد له أثرا في الفن؛ فالفن باعتباره رؤية للكون وتصورا للوجود يتأثر بالرؤى الأخرى سواء أكانت الدين أم الفلسفة أم العلم، بل هو يتأثر بالتحولات والأزمات التي تحدث في تاريخ البشرية، فكم من مدرسة فنية نشأت نتيجة لحدث سياسي مفصلي أو لتغير في موقف فكري أو نشأة إيديولوجيا ناهضة، ولعل هذا الأمر ينطبق على مقولة الناقد والكاتب المسرحي البريطاني كينيث تاينانKenneth Peacock Tynan (1927-1980) في حقّ بريشت قائلاً: مع كل جيل يكتشف العالم طريقة جديدة وأسلوباً جديدًا لحكاية التاريخ، وفي هذا الجيل كان

برتولتبريشت هو الذي مهد الطريق للفنانين، وعن تجربته الفنية يظهر أنه لم يتخلّ على الجانب السياسي والجمالي في أعماله، وهذا ما جعله حياً حتى الآن يُقَدَمُ على مسارح العالم، متجاوزاً أستاذه أيرفين بيسكاتور، أما الذي يجهله الدارسون والنقاد، أنه تبلورت لدى بريشت في آخر حياته منظور المسرح الديالكتيكي، خاصة أن المسرح الملحمي هي مرحلة تجاوزها هو نفسه، وتعتبر مرحلته هذه هي أنضج محطاته الفنية، والتي عاد فيها إلى توظيف المسرح التقليدي مع تقنيات المسرح الملحمي الذي ينسب إليه، في تركيب جدلي أسماه المسرح الديالكتيكي"[3]، والواقع أن نظريته وفلسفته في المسرح كانت دائما في حالة تغيير وتطور تلائم منهجه الجدلي في علم الجمال المادي، فكانت أعماله في مرحلته الأولى (بعل 1918، طبول في الليل 1922...)تنتمي إلى الاتجاه التعبيري، وفي مسرحية(الإنسان هو الإنسان1925) يظهر فيها أول عنصر التغريب المسرحي، حيث يلتمس الطريق إلى المسرح التعليمي-الملحمي، وفي عام 1923 أحرق الحكم النازي وصادر أشعار وأعمال بريخت المسرحية، أين اضطر هاربا إلى النمسا وسويسرا والدانمارك ثم إلى فرنسا، وفنلندا ثم نيويورك في 1940، ليعود إلى برلين في عام 1948، " وفي آخر مرحلة وأنضجها من مراحل تطوره المسرحي حين وصل إلى برلين عام 1948، استكمل نظريته في الأورجانون الصغير للمسرح، أين دخل في معارك نقدية مدافعا عنها ضدّ نُقاد المسرح الاستهلاكي والمطبخي، وسبب غموض نظرية بريشت إنما يرجع أصلاً إلى أنه كان يكتب وفي اعتقاده أن أساسيات علم جمال المادي المرتبطة بمسرحه مفهومة سلفاً، لذا لم يهتم بالتفاصيل الايضاحية، وقد أضاف الكثير من آرائه الجديدة عن المسرح، وسجل بعضها على أسطواناته والبعض الآخر على نسخ الإخراج المسرحي"[4].

إن النظرية الملحمية عرفت تحولات عديدة ناتجة عن تطورات فكرية وفلسفية غيرت النظرة إلى الكون وإلى الإنسان، وحددت للمسرح وظائف جديدة تطلّبتبدورها تطوير المسرح ذاته، بعدما رأت أن الوعي بالعالم قد تغير ولم تعد الأشكال الدرامية التقليدية قادرة على استيعاب الواقع والتعبير عنه ولا على فهمه،إذ لم تعد تستجيب لطموحات الإنسان المعاصر سواء كان مسرحيا أو إنسانا عاديا، لذا رفض بروتولت استلاب إرادة الإنسان ودفعه إلى الحرب، " ففي مسرحيته أوبرا الثلاث بنسات، يتمثل رجل الأعمال في رجل العصابات وفي صانع الحرب، وفي مسرحية الأم الشجاعة يرى في الملكية لا سرقة فحسب، بل هي كذلك قتل واغتصاب، ويؤكد بريشت نفسه هذه المقولة ويدين المجتمع الرأسمالي والاستغلال ويصفه بأنه مجتمع قاتل"[5]، وهذا الأمر الذي يجعل المسرح الملحمي مسرحا ملتزما بهموم الإنسان أي أنه ينخرط ضمن رؤية للفن التي تعتبره التزاما لتوعية الإنسان وتحريره، وهي عملية يضطلع بها الفنان والمشاهد في نفس الوقت من خلال التفاعل الذي يحصل أثناء العرض،" وهذا الذي يظهره بريشت في أعماله من تأثير الظروف المحيطة من اقتصادية واجتماعية وسياسية وفلسفية على الإنسان، وأيضاً تأثير الإنسان بدوره على هذه الظروف، وطالما أن الإنسان نتاج لها وهو قادر على التأثير فيها، فعلينا إذن أن نخلق عالماً إنسانياً يتغير بتغير الظروف لحل تناقضاتها، تغيير الواقع السيء إلى واقع أفضل...،"[6]؛ مما يزيد بشكلٍ كبير من احتمالية تحقيق دفاعهعن حقوق الإنسان.

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إن موضعية حقوق الإنسان كانت حاضرة في أهم المحاور التي دارت حولها معظم مسرحيات بريشت، ويغنينا بفيض كبير من الآراء والنظريات والمقالات الفكرية المهمة التي تطرق إليها، " فله دورة وموقف من الإنسان، وفي إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، فمسرح بريشت يهتم بالوضع الراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون البناء العلوي الإيديولوجي، وهو تغيير الطبقة والإنسان؛ فعندما رأى البؤس

والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، لم يجد في متناول يده إلاّ الفن لكي يدافع عنهم"[7]، وإنّ المراهنة تكون دائماً بالتمرد على الاستبداد والظلم الذي خلّف جروحاً وشروخاً عميقة في الضمير الإنساني، وكان اعتماده هذا بمثابة اعتراف بأن حقوق الإنسان هي أساس الحرية والعدالة والسلام، يقول بريشت "إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين اللذين يمارسهما الإنسان ضد الإنسان من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحا بتعبير ما مألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان يبدو لكثير من الناس وكأنه أمر طبيعي، انهم يعتبرون الإنسان وكأنه حقل أو مزرعة أبقار، كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالنسبة لعدد كبير من الناس كالهزات الأرضية"[8].

وعند الحديث عن الأيديولوجيا في المسرح الملحمي، يجعلنا نرى أنها تصور للعالم الذي يتجلى ضمنيا في الفن وفي جميع تظاهرات الحياة اليومية للفرد والمجتمع،فتصبح بذلك المعنى المعاش والانعكاس لها يعود في الفن التي تظهر على مستوى نص الخطاب، أين " يفضح النص كاتبه ويعريه ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى،عندما تصبح الأيديولوجيا التي يحملها صريحة في قولها"[9]، ذلك أن النص عبارة عن مجموعة من تجارب الأجيال السابقة في فكر الكاتب وبين يده،وينطلق منها نحو آفاق جديدة أين تقوم هذه الأفكار بترتيب الأيديولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص،وبهذا المعنى المعاش والانعكاس الممارس لمختلف العلاقات التي يقيمها الإنسان مع سائر الناس، فإن السلوك والنشاط الفعلي يحمل تصورا للعالم ويتجسد في الأفكار التي تتضمنها الأعمال الأدبية والفنية، وهو ما نجده " في الشكل المسرحي الجديد، حينما يدخل بريشت مرحلة البحث عن بناء تعليمي يستند إلى فلسفة أخلاقية جديدة، مستوحاة من الفكر السياسي الماركسي، لا دفاعاً عن الأخلاقيات، بل دفاعا عن المظلومين، لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيرًا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم"[10]، فالمسرح الملحمي مسرح قام على أسس ومبادئ مختلفة،كما أنه لم يظهر من العدم فهو أعتمد على عدة منابع مختلفة من بينها الأيديولوجيا، ذات القوى الخفية التي تدفع المفكر،أو الكاتب،أو الفنان إلى اتجاه مسطرا مسبقا،لكن هذه القوى لا يستطيع المفكر أن يشعر بجاذبيتها إلا بعد أن يغوص فيها.

من خلال هذه المفاهيم المجملة نلاحظ أنبريشت تشبع بالأفكار الماركسية واللينينية،واستقى من نهر الأيديولوجيا الماركسيةالتي أصبحت سلوكا واقعياً لكل أتباعها والمؤمنين بها، لاسيما حين" كان لاعتناق بريشت الماركسية انعكاسا واضحا على اهتمامه-في عروضه-بعرض التحليلات التي تتعلق بالعلاقات الاجتماعية وفق مفهوم ماركس ..."[11]، فكان أمينا جدا للتراث الايديولوجي الماركسي-اللينيني، بمقدار ما أملته عليه الظروف السياسية والاقتصادية السائدة،والتي عاشها بصدق وتطابق مع ما يحمله من أفكار يسارية ... إننا ندرك بعد الذي مر بنا أنه يستحيل إمكانية تصور وجود إنساني مجردا عن الأيديولوجيا الإغترابية التي لا حصر لها، وإن ما كان اغترابا لفرد أو مجموعة أفراد / طبقة / أو شريحة اجتماعية مثقفة في مرحلة تاريخية معينة، إنما يمثل الاغتراب الإنساني فيها ضرورة تاريخية وحضارية في مجاوزة عصرها على الدوام؛ وإن كان الاغتراب يبدو متخلفا بالقياس لمرحلة لاحقة متقدمة أعلى من سابقتها في سلم الصعود الحضاري في زمانها ومرحلتها، تحمل أيضا عوامل اغتراب (كامنة) جديدة تناسب مرحلة وظروف وبيئة إنسانية لاحقة.

لقد شهد العالم تطورات علمية وفكرية وفلسفية سمحت بتعدد الرؤى وتجاوز بعضها للرؤية الميتافيزيقية للإنسان أو القطع معها، وقد كان رواد المسرح الملحمي ممن تبنوا إحدى هذه الرؤى وهي الرؤية الماركسيّة، التي

ترى صراع الإنسان الحقيقي ليس ضدّ القوى الغيبية القاهرة وإنما ضدّ البنى الاجتماعية والسياسية القائمة؛ ومن هنا فهي ترى أن الإنسان المقموع أو المسحوق وجد نفسه في ذلك الوضع لا لأن ذاك هو قدره الذي رتّبته له الآلهة، ولكن لأن البنُى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية القائمة تمارس عليه ضغطًا وإقصاءً، وليس عليه عندها الخضوع والاستسلام، لأن العدو واضح ومتجسد في الواقع التاريخي وليس متعاليا ولا مفارقا، ولهذا من الحري بالإنسان أن يفهم تلك التكوينات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأيديولوجية ويفككها، ومن ثمة يسعى إلى تغييرها للخروج من واقع المعاناة التي يعيشها.

على غرار المسرح الأرسطي الذي كان ينادي إلى إحداث التطهير في نفسية المتفرج الذي يعتبر في نظره ذاتية متفردة، فإن بريشت كانت له وجهة نظر مغايرة، بوصف الإنسان معبرا عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية، التي يحتل موقعا محددا في مجالاتها المتعددة والمتشابكة، متأثرا في ذلك برؤية كارل ماركس الذي يقول :"إن الجوهر الإنساني ليس تجريدا متأصلا في كل فرد من الأفراد،إنه في حقيقته مجموعة من العلاقات الاجتماعية "[12]،وهي الأفكار الفلسفية الأيديولوجية التي كان لها من الأثر الكبير والبعد الجلي على النظرية الملحمية البريشتية، كما أن تركيز المسرح الأرسطي على الجانب العاطفي جعل رواد المسرح الملحمي يتهمونه بتغطية الواقع وتزييفه، عبر افتعال صراعات زائفة لمنع المشاهد من اكتشاف الصراعات التي ينبغي أن تخاض، وأنه يغرق هذا المشاهد في جملة من الانفعالات التي تغيّب عقله، ومن هنا نظروا لضرورة تغيير الغاية من مخاطبة المشاهد، لكن "عندما أقتنع بريخت بفكرة التغيير التي أخذها عن الماركسية،وضع المسرح في خدمتها، بالرغم من أن مفهوم المسرح كان له بالمرصاد،مما جعله يضع نظريته في المسرح الملحمي ووسائله،ومنها وظيفة المسرح التي كانت تعني عند أرسطو التطهير،فأصبحت تعني عند بريخت التغريب"[13]، كما تذهب بعض الدراسات لمسرحيات بريشت المتأخرة الناضجة ما بين الأعوام 1933-1947، إلى معالجةأيديولوجية اغتراب التاريخ عن الوعي الإنساني، كحل للمشكلة الاغترابية وكوسيلة لتحرير الإنسان من الاغتراب وتحقيق تاريخ انساني حرّ، غير مغترب، بسبب التزامه المفرط بفلسفية المفكرين الألمان،حيث كانت الموجه الأول للمسرح الملحمي انطلاقا من"النتيجة الحتمية لتنوير الناس والثائرة على كل ما يقيد الإنسان، بخاصة الطبقة العاملة، إذ حاول أن يقلب كل عرض مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية، حتى أنه في بعض مسرحياته وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور في الصالة، كما لو كان يدعوهم للثورة فورا "[14].

وكان لكتابات ماركس وهيجل وكانط التحليلية بالغ التأثير فيه، أين استمد فلسفته منهم داعياًإلى فلسفة تغيير العالم لا تفلسفه، ومحاولاً مخاطبة أكبر عدد من الجمهور لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال، ونقداً لاذعاً لأوضاع النظام البرجوازي والطبقي، فمن خلال الفلسفة الماركسية تأثر بريخت بتلك الأفكار التي تحاول أن يجعلها في خدمة مسرحه الجديد، المسرح الذي خالف القواعد الأرسطية، فكان هذا بمثابة العلامة الفارقة نحو إضفاء قيمة اجتماعية تدعوا إلى توظيف الفن المسرحي من أجل التغيير الاجتماعي،ومن ثم كشفت النظرية الملحمية – التي وضعها بريشت – عن وظيفة المسرح بوصفه مؤسسة اجتماعية، يُناط بها التعبير عن الأيديولوجيا، تزامنا مع" ظهور مفهوم المسرح الملحمي الذي ظهر بالأساس في ألمانيا اعتبارا من العشرينيات من هذا القرن-ق20- حيث أخذ منحى مسرحيا وأيديولوجيا في آن واحد،إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة ...من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل ومضمون "[15]، مستعملاً وسائل

مختلفة ومتعددة على المسرح، أضفت عليه صفة النظرية الملحمية، "لتكون بذلك في حالة بريشت الماركسية قوام تلك النظرية،وهو يمزجها بمختلف العناصر المكونة للمسرح: الجمهور،الممثلين، الشكل، ومحتوى المسرحية، الإخراج والموسيقى[16]، كما كانت للأفكار بيسكاتور دورا بارزا في تطوير مسرحه الملحمي، عن طريق التركيز على النصّ والرجوع إلى الحكاية.

هذه الصيغ للأيديولوجيا شملت كل منهج فكري ينادي بتحرير الإنسان من الظلم ويسعى إلى استرداد الكرامة الإنسانية، من قبضة الإمبريالية التي تستنزف خيرات الشعوب، ومتنفسا لقضايا ومطالب الطبقة البرولتارية، وكشف آلام الطبقات الكادحة وويلات الحروب عليها،وهذا ما أسست عليه النظرية الملحمية، فلقد أحدث بريشت ثورة حقيقية في نظرية الدراما، وهو في هذا الدوران كله ينشد الحرية، مناقضاً ومعاكسًا لـ"نظرية أرسطو حول المحاكاة وهي أن يقدم العمل المسرحي صورة حقيقية للواقع وأن يوهم المشاهد بأن ما يراهعلىخشبةالمسرح حقيقة واقعية تجري أمامه، وفي اللحظة التي يشاهد فيها المسرحية يندمج مع شخصياتها ويضع نفسه مواضعهم،وبذلك يتم من خلال ما يصاحب ذلك انفعالات، ما سماه أرسطو بالتطهير"[17]،وهذا ما رفضه بريشت، "الذي كان يقدم على خشبة المسرح كل ما يرغب به المشاهد، عن طريق مزج رغباته برؤية الممثل، وتكونالنتيجة تكسير مرآة التماهي"[18]،فهو لا يستهدف الجانب العاطفي في المشاهد، ولا يبتغي حصول التماهي[19]مع الأبطال، إنما غايته إيقاظ ملكة النقد والتفكير لدى المشاهد،حيث يتم تعويض عاطفتي الشفقة والخوف في المسرح الأرسطي، بالمعرفة والتغيير في المسرح الملحمي،ذلك أن فهم القوانين المتحكمة في الواقع الاجتماعي والسياسي يجعل عملية التفسير أمرا ممكنا، لأنه بتغيير تلك القوانين يمكن تغير الواقع، و "بريشت لايهب المشاهد المسرحي فرصة الاندماج بسهولة مع الشخصيات، لأن هذا ما يخلقعالمامنالوهم عنده، يبعده عن التفكير في القضايا السياسية والاجتماعية، دون أن يتخذ موقفا عمليا لما يراه على المسرح، بل البعد عن الشخصية وهذا ما يتعين على الممثل تحقيقه، إضافة إلى الوصوللتطويرفنالمتفرج"[20].

هذه المفارقات لا تعني تقديم عرض مسرحي فقير من الناحية الفنية ومفتقر إلى الجمال الفني في المسرح البريشتي نظرا لاستعماله للموسيقى والرقص والأغنية والسينما الشعبية، بل على العكس، "ارتبط اسمه بمصطلح المسرح الشامل والفني، حينما يظهر الحدث على مستويات مختلفة ويفصل بينه زمانيا ومكانيا بالإضاءة، وببساطة الحركة التي لا تخلو من قيمتها الجمالية، والخروج من الدور والدخول تحته مرة ثانية من أجل تصوير المواقف الإنسانية التي يمكن أن نتعاطف معها وإدانة المواقف الغير إنسانية...كل هذا من خلال المزاوجة بين المنهجين الطريقة الملحمية والطريقة المناهضة لها، على مستويات الإخراج والتمثيل واستخدام مفردات العرض المسرحي، وهذا ما كان يقصده بريخت في تنظيره للمسرح الديالكتيكي، إنه تجاوز لمرحلة الدادية بالتعبيرية، والتعبيرية بالتعليمية، والتعليمية بالملحمية، وأخيرا الملحمية بما أسماه بالديالكتيكية"[21]، كمنهج مؤقت بين الطبقات المثقفة والبرجوازية، وكوسيلة لرفع التناقض وليس لتثبيته، ومجاهرة ممكنة، تشكل لنا بذلك مجتمعاً ثورياً.

2. تعريف المسرح التعليمي

المسرح التعليمي "مأخوذ من كلمة Didactiqueوالتي بدورها مأخوذة من اليونانيةDidaktikos التي تدل على كل ما له صفة تعليمية،و" مصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي محدد فهو يشمل كل

مسرحية لها بعد توجيهي،أو تربوي،والبعد التعليمي في المسرح كان موجودا منذ القدم،لكنه كان يختلف باختلاف ركائز الفكر في كل زمن الدين، الأخلاق،الفلسفة،السياسة"[22]، أي أن المسرح التعليمي ماهو إلا امتداد سابق للمسرح في أصوله اليونانية الأولى، حيث كانت المسرحيات تخدم المجال الذي تسعى إلى نشره في المجتمع،فقد كان في العهد اليوناني يخدم الفلسفة خدمة للمجتمع اليوناني،وفي عصر النهضة بعد أن تبنت الكنيسة المسرح وأصبح في خدمة رجال الدين،كان الغرض التعليمي من المسرح هو نشر التعاليم الدينية،أما في العصور المتقدمة صار المسرح يخدم الجانب السياسي أكثر منه وسيلة للتسلية،إلا أنه في مختلف الأحوال كان تعليميًا ولا زال كذلك، كنشاط تربوي يؤديه الطلاب داخل الفصل أو خارجه أو في صالة المسرح، ليزيل عنهم بعض المعوقات النفسية والاجتماعية ويغرس في الناشئة حب المعرفة والاكتشاف وتلقي العلوم، ويحقق جوانب المتعة الحسية بطريقة سلسة تتوافق ونموذج التدريس والتربية، حتى نصل إلى "مسرحة المناهج، بمعنى تنظيم المناهج الدراسية وتنفيذهافي قالب مسرحي أو درامي، بهدفاكتساب التلاميذ المعارف، والمهارات، والمفاهيم، والقيم، والاتجاهات؛ مما يؤدي إلى تحقيقالأهداف المنشودة، بصورة محببة ومشوقة، وتعني أيضا نموذج لتنظيم المحتوىالدراسي، وطريقة للتدريس: تتضمن إعادة تنظيم الخبرة وإلباسها ثوبا درامياً جديداً، وذلك لخدمة، وتفسير، وتوضيح المادة التعليمية"[23].

إن المسرحية أو الدراما منذ نشأتها الأولى تعتمد على البعد التعليمي لها، فمن خلال ذلك الخطاب المعاصر الموجه للجماهير نلاحظ أنه "ينطلق من العلم والتجربة والفعالية الجماهيرية ليغير ما حوله أو يضع الأسئلة عن أوضاع إجتماعية وسياسية بحاجة إلى التغيير"24، فهذا الخطاب الموجه لهذه الجماهير كان منذ بدايته الأولى ينطلق من الأوضاع الإجتماعية والسياسية المختلفة للمجتمع،ليعود لها مرة ثانية،محاولا إصلاح الأوضاع المضطربة، لذلك نلاحظ أن المسرحيات التعليمية تتفوق على المسرح الملحمي كونها أكثر فاعلية من حيث الجوانب التوعوية.

3. برتولدبريشت بين التعليمية والإمتاع

- إن المسرح الملحمي بقدر ما كان تعليميا، فهو كذلك للتسلية، فالتناقض والتعارض بينهما لم ولن يكون موجودا، لأن المسرح التعليمي أوجدته ظروف لابد من تدبرها، وأن نعي الأفكار التي يدعو لها، كما أن المسرح التعليمي قد يساعد الشعوب المضطهدة في إنشاء سعادتهم وذلك بالنضال،والسعي إلى التغيير، وهذا ما يدعوا إليه مسرح بريشت حيث "كان مسرح بريشت الملحمي،مثل مسرح بيسكاتور يرمي تبعا لذلك إلى بحث سياسي في المجتمع والعناصر الفعالة فيه،مثل البنية الطبقية أو النضال الاقتصادي، وبريشتكان يسعى لتقديم مسرحيات تعليمية وتكون مسلية بقدر ما هي مسرح ناجح"[25]، حيث تعد تجارب مسرحياته التعليمية من أغنى وأكثر الأعمال ثورية في تلك الحقبة،كما أن الأحداث السياسية والإقتصادية القائمة في المجتمع تتطلب كل التوعية لدى الجماهير،وفي هذا قدم أهم مسرحياته التعليمية ما بين 1929 1932بدأ من مسرحية "بادن لتعليم الموافقة "سنة 1929 ثم مسرحية "الذي يقول نعم والذي يقول لا"سنة 1930 تليها مسرحية "ماهاغوني في مدينة الحلم"سنة 1930 ثم مسرحية "القاعدة والإستثناء "ثم مسرحية "الأم" سنة 1931،وفي كل هذه المسرحيات "....حاول بريخت أن يربط بين الفن والعلم،ونادى بأن تسير التجارب العلمية والفنية في خط مواز لتلك التجارب العلمية كرد فعل للفكر الثوري الجديد، الذي بدأ يهيمن على المجتمع،وكان يرى بأن كلا من

التجارب العلمية والفنية تسيران من أجل هدف واحد، وهو تغيير الواقع الاجتماعي إلى الأصلح ..."[26]، وهذه القدرة التعليمية للمسرح والدراما وظفها الإنسان في رحلة بحثه عن وسيلة لنقل خبراته وتواصله مع الآخرمنذ أن وجد،فقبل وجود المسرح كان يستعين بالسرد والتعبير الحركي للتواصل مع الآخرين لنقل خبراته الحياتية إليهم بقصد تعليمهم .

– قام بريخت بعدة تجديدات على المسرح حيث "أدخل العلم إلى المسرح ليس ليجعله علميا، ولكن كي يقدم متعا مسرحية جديدة للإنسان، وهو الذي يستعمل العلم لتغيير المجتمع، فإذا أراد المسرح أن يكون تقدميا فعليه أن يدعم المتع القديمة بمتع جديدة، ويجعل الجمهور مستعدا لتلقي متع جديدة وتسلية أفضل، فليس على المسرح أن يقف في العمليات المعقدة للتطورات الاجتماعية الجديدة، بل إن المسرح قادر لو استعمل وسائله الخاصة به – على أن يظهر العمليات المعقدة في واقعنا الجديد، لذلك لم يرغب بريشت بمسرح فلسفي، ولكن بمسرح يستطيع فيه فيلسوف مجتمعنا المتقدم أن يمتع نفسه مكانه عندما يواجه"[27]، وهي طريقة مبتكرة آنذاك لجعل المتفرج بقدر ما هو يستمتع بالعرض بقدر ما يستفيد من الكثير من المعارف.

اعتمد بريشت في توثيق العلاقة بين الجمهور والمسرح بمبدأ التسلية والمتعة أولاً، فهو ينظر إلى المسرح بالدرجة الأولى على أنه يلبي متعة لدى الجمهور، ثم عن طريقها يفكر ويحلل ما يقدمه أثناء تقديم عروض حية حول أحداث بين بني البشر، منقولة أو متخيلة، وذلك بقصد التسلية، " فكل ما يجري على خشبة المسرح يعده وسائط يضعها أمام المتفرج مهمتها أن تجعله يقظًا، مواجهاً، ليتّخذ موقفًا عقليًا بعد تأملها، والمتعة هي أحد أهداف المسرح الملحمي عند بريخت، من مشاركة المتفرج في إصدار الحكم وتطبيقه خارج نطاق المسرح، وهي أعظم تلك المتع، ولكي يحقق هذه المتعة الفكرية، يعمد إلى خلق حالة الانفصال بين المتفرج وأحداث المسرحية مبعداً كل ما له علاقة بالتقريب بينهما والوصول إلى حالة الاندماج[28]، وهكذا يتحول المسرح إلى أداة للثورة الاجتماعية، ومن ثم يقلب المسرح التقليدي رأساً على عقب، بتحويله من أداة ترفيه نلمسها إلى أداة تغيير، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه كثيراً ما كان يركز على مدى مواءمة نوعية الجمهور لنوعية الترفيه والتسلية المقدمة له.

من المسلَّم به أن المسرح في مقدوره أن يُلَقِن الشعوب وطلاب العلم ما تلقنه المعاهد والجامعات، وفي هذا الشأن يشير حفناوي بعلي إلى أن المسرح مدرسة ومعهدا يتجاوز معاهدنا الفنية، يتخرج فيه الكاتب والممثل والموسيقي ومصمم الديكور، بل حتى المواطن يشعر أنه يتعلم لأن المسرح مدرسة لإعادة التعليم، لأنه مرتبط في أبسط جزئياته بالحياة اليومية للمواطن، ناهيك عن التجارب الجمالية الأخرى بحكم أن المسرح التعليمي يتجاوز تجربة الفرد في القصيدة والشعر، إلى تجربة الجماعة كذوات متواصلة متأثرة ببعضها البعض، إذ تتعدى القصة من نثر خيالي إلى حياة تدُبُ على خشبة المسرح لكافة الشخوص والأحداث فضلاً عن اشتماله وتأثره بالمظاهر الثقافية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تطرأ على المجتمع، وبهذه الصفة يمكنه تحقيق الأهداف التربوية، وهذا الواقع للعملية التعليمية، يرجع فيها الفضل إلى الكتاب العالميين والمخرجين المسرحيين، وقد سبقتنا دول كثيرة إلى الاهتمام بالمسرح التعليمي باعتباره من أحدث طرق التربية التي تستعين بالوسائل السمعية والمؤثرات البصرية في مخاطبة المتلقي، فقامت في أروبا وأمريكا وروسيا أنواع من المسارح التربوية والتعليمية ومسارح للأطفال، يعمل بها أخصائيون في التمثيل والتربية وعلم النفس ومستشاري التعليم، وهي تعود في ذلك إلى المرجعيات التي أسس لها ونظر لها أكبر شخصيات الإخراج المسرحي، وأعطت بوصفها سابقة

تاريخية فيما بعد،القيادة القوية للعديد من المجموعات والفنانين المعاصرين، أين كانت هناك حاجة إلى مسرح بشكل أكثر وضوحًا سياسيًا، وكرافد من الروافد الفنية على المسرحية المعاصرة، وفي نفس الوقت مباشرًا مع المسرح التعليمي في وقتنا الحاضر، والتي أصبحت واحدة من أولى هذه التجارب التعليمية، إذ كانت تلك الخبرة الدرامية بما تحويه من مواقف وحوارات، التي آمن بها بريخت كما سبق الذكر وآمن بضرورة تغيير العالم وعكف على تحويل المسرح الذي يعتبر أداة للتسلية إلى دروس، يمكن تلقينها للناشئة حيث "تمكن من تقديم نتاج مسرحي بطريقة تثير الدهشة بدلا من المتعة، وتعلم وتوجه بدلا من التسلية،طريقة عملية تحدث تغييرا جذريا وجوهريا في الفن يتلاءم والفكر الإنساني، المسرح الذي سيطلق عليه اسم المسرح التعليمي، وهكذا حاول بريشت من خلال مختلف الوسائل في توثيق العلاقة بين الممثل والجمهور، اعتمادا علىمبدأ وسائل التسلية والمتعة ليصل إلى الغاية المرجوة، ألا وهي الرجوع بالمسرح لأصله التعليمي، "....ولقد كانت هذه الوسائل وتلك القواعد بمثابة المرتكزات المثلى التي تمكن المسرح من استخدام أسلوب العلم ليس من أجل جعل المسرح علميا، ولكن لكي يقدم متعا مسرحية جديدة للإنسان وهو الذي يستعمل العلم لتغيير المجتمع"[29]، إنه المسرح الذي تختفي فيه الفوارق بين الممثلين والجمهور ويسيطر النقاش من أجل إيجاد الحلول،ولهذا فهذا المسرح ليس نخبويا بالدرجة الأولى، فهو يتوجه لعامة الناس لذلك تسيطر اللهجة العامية والخطاب المباشر،والوعظي أحيانا.

إن الخطاب المباشر والتعليمي يحُدُ من جمالية العمل الفني،لكن المنشغلين في المسرح الملحمي لهم رؤيتهم الجمالية الخاصة،فالجميل عندهم هو النافع، والمسرحية الأجمل هي المسرحية الأنفع، والأنفع هنا يتحدد في العلاقة بالقدرة على الموافقة بين التعليم والترفيه، "إذ لدينا في الحقيقة نوع من التناقض بين التعليمية والمتعة،وذلك أن التناقض يتمتع في عصرنا بأهمية استثنائية يمكن أن تستحيل التعليمية إلى متعة،والمتعة إلى تعليمية في حالة فسح المجال الكافي بصورة كاملة لكل من يملك قابليات على الخلق والإبداع[30]؛إنها الدراما الإبداعية أو المبتكرة التي يخرجها بريشتبوصفه مرشد أو معلم للمتلقي، من ركح الاستمتاع والتسلية إلى حيز التكوين الذاتي للجمهور، وإلى توطيد الأنا بالآخر، لاسيما بعد تنظيره في كتابه "الأرجانون الصغير"الذي أعطى القيمة الهامة للمسرح في كونه وسيلة هامة في تعليم الجماهير، " وعندما مقول الدراما الإبداعية فلا نعني بها مجرد استمتاع يحفز المتعلم على الاستجابة فقط، بل هي وسيلة يستنبط بها الطفل/المتعلم، معاني أساسية في المواقف المتنوعة كما هي وسيلة لتعليمه مهارات عقلية واجتماعية وفنية وحركية يستنبط بها قواعد عامة يرسى بها دعائم إدراكه للمفاهيم في مرحلة لاحقة"[31].

كلما ذكر كلمة مسرح يتبادر لأذهان الكثير منا أنه وسيلة من وسائل الترفيه فقط، إلا أن المتمعن في هذا الفن والدارس له يدرك أنه تعليمي أيضا،والمسرح الملحمي جعل المسرح يسير في خدمة ذلك البعد التعليمي فيه، بحيث ينفي تلك النظرة السطحية للتمثيل "وقد يرتبط معنى التمثيل في أذهان البعض على أنه وسيلة تقتصر على الترويح والتسلية، وهذا الفهم قاصر بطبيعة الحال، لأن التمثيليات وسائل اتصال فعالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين،وهي تعتمد على اللغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات وأسلوب الكلام،وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية مهمة للإعلام والتثقيف والتأثير والتوجيه، إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة"[32]، وهذه القدرة التعليمية للمسرح والدراما تعود إلى دور المسرح في المجتمع، وبهذا يرجع الفضل إلى

بريشت من تقديم نتاج مسرحي بطريقة تثير الدهشة، بدلا من والتسلية فقط، وهي طريقة عملية أحدثت تغيرا جذريا وجوهريا في الفن، تلاءم في وقت مضى مع التوجه الفكر الماركسي والاشتراكي عند العرب.

إن الهدف الذي من أجله يقوم العمل المسرحي موجود باستمرار سواء كان واضحا وجليا للعيان أم كان خفيا ومستترا،وبريشت يدعوا من أجل اكتشاف ذلك إلى قوة الملاحظة لدى المتفرج،حيث يجب عليه أن لا تفوته صغيرة ولا كبيرة وعن ذلك يقول:" من أجل أن تلاحظ عليك أن تتعلم كيف تقارن،ولكي تتعلم كيف تقارن عليك أن تتعلم كيف تلاحظ بطريقة الملاحظة لتحصل على المعرفة بشكل آخر،والمعرفة مطلوبة من أجل الملاحظة"[33]،والنظرية الملحمية خدمت أفكار بريشت على الخشبة حيث أن المتفرج يصل إلى البعد التعليمي بعد معايشة المسرح الملحمي، إذ يوسع دائرة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح بحيث تبدو نتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي، ثم تستفز المتفرج إلى ممارسة النقد،ثم يتحقق ذلك بإعتبار أن ما تقدمه المسرحية هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثل تقديمه على خشبة المسرح، لأنه في هذه الحالة سيكون مصطنعا وغير مقنع.

- مر مسرح بريشت بمراحل من بينها المرحلة التعليمة التي كان ينادي فيها بتغيير العالم بدلا من تفسيره، وخلال هذه المرحلة عكف على دراسة الأفكار الماركسية،ومن خلال تأثره بمسرح بيسكاتور (1966 1893) " أنتج عدة مسرحيات تعليمية التي تشكل مرحلة نقف عندها في مسار تطور مسرح بريشت، والتي انبثقت من التساؤل حول هدف المسرح في تحقيق الإمتاع أو التعليم، ثم تبلورت فيما بعد في صيغة المسرح الملحمي والجدلي"[34]، وفي مرحلة فنية متطورة بعد كتابة بريشتللأرغانون الصغير عام 1948، أخضع بريشت تعليمية المسرح إلى الجمالية،حيث قال في هذا الشأن إن وظيفة المسرح هي أن يسلي ويسر المشاهدين، فلا تقدم سوى العبارات الضرورية ونستبعد التي لا قيمة لها، مالم يكن هناك ضرورة لوجودها، وطالما اعتقد المتفرجون أن المسرح من تمثيل حي لحوادث واقعة أو حوادث مخترعة تحصل بين الناس، يكون هذا التمثيل من أجل التسلية، وعلى أية حال ذلك ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديما أم حديثا"[35]، وهذا بعد أن رأى بأن الدراما يجب أن تكون تعليمية تماما،وتهدف إلى الإصلاح، وإلا تموت الحياة على المسرح.

خاتمة

في ختام هذا البحث نخلص إلى أن بريشت أحب المسرح وممثليه والذي يعتبر من أهم مخرجي المسرح المعاصر في العالم وهو مجرى الأصل في المسرح الملحمي الذي ينسب إليه، وهناك جوانب أخرى تعرفنا عليها فيما يكون عليه مسرح الديالكتيك والتعليمي، وقد ساير في تحقيق النموذج التعليمي والتثقيفي للجمهور، ليس من الجانب السياسي فقط ولكن من الناحية الجمالية أيضًا، والذي لم يتخل بريشت عنهما في أهم أعماله الفنية، ويرجع له الفضل في تمكين المتلقي من تغيير الواقع من على خشبات المسرح النمساوية والأوروبية والأمريكية، انطلاقا من المسرح الملحمي الذي يمثل محاولة لجعل طبقات المجتمع تستفيق على ما في واقعها من بشاعة، وأن الأمر لا ينبغي أن يستمر على ما هو عليه، ولذلك وجب عليها الانخراط في عملية التغيير، وهذا يعني أن مسرح التسييس قام على وعي بحجم المعاناة التي يرزح تحتها الإنسان ومهمة المسرحي هنا هي ما تمليه صورة المثقف العضوي الذي يلتزم بهموم الطبقات المسحوقة فيتحالف معها من أجل تحقيق التغيير.

أعطى بريشت للمسرح حياته وعمره، فأعطاه المسرح التاريخ الفني والعلمي ووهبه الحياة والنبض الحي، الذي نبع من الروح الثورية والنضالية التي تشبع وتأثر بها، ومن ثم آمن بروح المشاعر العامة التي ينبغي أن يقدمها الممثل من على خشبة المسرح.

حدد لنا بريشت وظائف المسرح الاجتماعية والسياسية، فكانت أعماله تحمل سمات التمرد والدفاع عن حقوق الإنسان المضطهد جراء الحروب، فقد كان ثائراً على المجتمع الرأسمالي والطبقي، وتعرفنا كيف كان يقطع الحدث التمثيلي حتى يلتمس الطريق إلى المسرح التعليمي الملحمي، لكي يوضح للجمهور المقارنات ونقد الواقع في عقل المتلقي، فيدفعه إلى التفكير في الموقف وإيجاد الحلول للواقع الاجتماعي لدى الفرد، من خلال العلاقات الجدلية بين الأشخاص والواقع، لكيلا يكون ضحية غباء السلطة، ذلك أن مظاهر الحياة لا تتطور ولا تتغير نحو الأحسن وفق منظور تقليدي ولكن وفق صراع المتناقضات والجدليات، وهي رؤى فلسفية تأثر بها من خلال كتابات هيغل وماركس وغيرهم، مما جعلته قادر على تبيان تلك الظواهر الموضوعية التي تطرأ في كل الحالات في مسرحياته، وحينما يكشف لنا عما ينطبق على المسرح التعليمي فإنه ينطبق على المسرح الترفيهي، فعلى الرغم من أنهما متطابقين، إلا أن تطابقهما لا يستوجب محو الفوارق بينهما، إذ تحدد وتضبط بوصلة الأهداف التي يرجوها المخرج المسرحي سلفاً، فالمسرح التعليمي ليس المقصود به هنا استعمال المسرح كوسيلة بيداغوجية حيث العلاقة بين المعلم والمتعلم علاقة تراتبيّة وتربوية موجهة للطفل أو المتعلم بالرغم من المقاربة الفعلية،إنما يستعملفي ذلك المسرح بوجه عام لتيسير وصول المعلومة والتعليم والتعلم هي مهمة الجميع حيث تختفي الفوارق بين الممثلين والجمهور ويسيطر النقاش من أجل إيجاد الحلول، لأنه من الصعب كما يقول بريشت أن يتخلص الممثل من مسألة اندماج الشخصية كممثل وكشخص مستقل بذاته، إنما تبقى مرحلة بلوغ أداء الدور بين التعبير والانفعال هي قضية التركيز أثناء أداء الدور، وبريشت لا يستخدم الملحمة بالمعنى التقليدي الذي استخدمه أرسطو، ولكن يضيف إليه ويطوره من خلال رؤيته للعالم، كما استفاد من أساتذته في تطوير المسرح، لأنه كان يعلم أن المسرح ليس نخبويا بالدرجة الأولى، فهو يتوجه لعامة الناس، لذلك تسيطر اللهجة العامية والخطاب المباشر والوعظ أحيانا، وتلكم هي ميزة الوعي بالفن والخطاب التعليمي، حينما يستمد قواه ومرجعتيه الفكرية من تحديد البعد الوظيفي والجمالي للعمل الفنيالأنفع، والنفع هنا يتحدد في علاقة بالقدرة على إحداث التغيير في المجتمع.

هوامش وإحالات المقال

1- كمال الدين حسين، الدراما والمسرح في العلاج النفسي، دار المعارف، القاهرة، 2015، ص5 /6.

[2]- جيمس روس ايفانز، ترجمة: فاروق عبد القادر، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى بيتر بروك، ط1، هلا للنشر والتوزيع، 2000، ص 109.

[3]- أحمد سخسوخ، برت بريشت: النظرية والتطبيق...مسرحيا وسينمائياً، أكاديمية الفنون: دراسات ومراجع المسرح، مطابع التجارية، قليوب، مصر، 2006، ص 71 / 75.

4- أحمد سخسوخ، مرجع سابق، ص 84.

[5]- ينظر برتولد بريخت، ترجمة فاروق عبد الوهاب، الأوروجوان الصغير للمسرح، عدد 20، مجلة المسرح، القاهرة، آب 1965، ص 80.

[6]- أحمد سخسوخ، مرجع سابق، ص 112.

[7]- زينب نوري الصليخي، حقوق الإنسان في النص المسرحي المعاصر، ط1، الأردن، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، 2016، ص 138.

[8]- ينظر بروتولد بريخت، ترجمة عبد الله عويشق، حوارية شراء النحاس المستكاوف، الليلة الثانية، العدد 4-5، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، 1978، ص 150.

9-عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1984، ص97

10-زينب نوري الصليخي، مرجع سابق، ص 140.

[11]-مدحت الكاشف، المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة ،2008، ص30.

[12]-ينظر: لميس العماري، المفاهيم الأساسية لمسرح بريخت، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، د.ط، ص44

[13]-محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار علاء الدين، ط2، سوريا، 2008، ص56

[14]- أحمد عثمان، المسرح اتجاهاته وقضياه، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، ع 3، 1982، ص80

[15]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، بيروت ،1997، ص

[16]- فريدريك أوين، ترجمة: براهيم العريس، برتولد بريخت ،حياته ،أعماله ،عصره،دار ابن خلدون ،ط2،بيروت،1983،ص144

17- عبدالقادرالقط،فنالمسرحية،الشركةالمصريةالعلميةللنشر،لونجمان، 1998، ص 146

[18]-خالد أمين، تر:عبد المنعم الشنتوف، ما بعد بريشت، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، 1996، ص 24

[19]- التماهي مصطلح استعمله بريشت، يقصد به تماهي المتفرج مع الأفراد الذين يقلد الممثلين تصرفاتهم، ينظر، فريدريك أوين، تر: إبراهيم العريس، برتولود بريخت، حياته، فنه، عصره، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص 155

[20]- نوال بن عيسى، المسرح الملحمي البريختي، مجلة التعليمية، المجلد 4، العدد 11 جوان 2017، ص 123 /124

[21]-أحمد سخسوخ، مرجع سابق، ص289

[22]-ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص137

[23]- عبلة محرز وعمار الوحيدي، دور المسرح التعليمي في تحسين تعلم موضوعات القراءة لدى التلاميذ من وجهة نظر معلميهم، مجلة التربية والصحة النفسية، جامعة الجزائر 2، المجلد الخامس / العدد الثاني، 2020، ص 21.

[24]-ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص76

25-ج.ل.ترجمة محمد جمول، مرجع سابق، ص 575.

[26]- مدحت الكاشف، المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص145

[27]-قيس الزبيدي، مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريشت الفني، دار ابن رشد، بيروت، دط. 1978.ص77

[28] علي عبد الله، موسيقى المسرح، الأردن، عمان، دار آمنة للنشر والتوزيع، 2011، ص 53

[29]-ديفيد بردبي.دفيد وليامز، تر:أمير سلامة، مسرح المخرجين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط،1997، ص 34.

[30]-عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2001، ص204.

[31]- عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، مكتبة الأنجلو مصرية، ط1، القاهرة، 1990، ص 149

[32]-حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2000، ص20

[33]-*B .brecht.poems :1913-1956.eyre methuem.london.1976.p233*

.[34]-ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص 139

[35]-*Bertolt brecht.brecht on theatre .traus.john willet(new yourk:hill and wang.1964.p180*

قائمة المصادروالمراجع:

1. كمال الدين حسين، الدراما والمسرح في العلاج النفسي، دار المعارف، القاهرة، 2015.
2. جيمس روس ايفانز، ترجمة: فاروق عبد القادر، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
3. أحمد سخسوخ، برت بريشت: النظرية والتطبيق...مسرحيا وسينمائياً، أكاديمية الفنون: دراسات ومراجع المسرح، مطابع التجارية، قليوب، مصر، 2006.
4. برتولد بريخت، ترجمة فاروق عبد الوهاب، الأورجانون الصغير للمسرح، عدد 20، مجلة المسرح، القاهرة، آب 1965.
5. زينب نوري الصليخي، حقوق الإنسان في النص المسرحي المعاصر، ط1، الأردن، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، 2016.
6. برتولد بريخت، ترجمة عبد الله عويشق، حوارية شراء النحاس المستكاوف، الليلة الثانية، العدد 4-5، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، 1978.
7. عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1984.
8. مدحت الكاشف، المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة ،2008.
9. لميس العماري، المفاهيم الأساسية لمسرح بريخت، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، د.ط.

10. محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار علاء الدين، ط2، سوريا، 2008.
11. أحمد عثمان، المسرح اتجاهاته وقضياه، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، ع 3، 1982.
12. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، بيروت ،1997.
13. فريدريك أوين، ترجمة: براهيم العريس، برتولد بريخت ،حياته ،أعماله ،عصره، دار ابن خلدون ،ط2،بيروت،1983.
14. عبدالقادرالقط،فنالمسرحية،الشركةالمصريةالعلميةللنشر،لونجمان، 1998.
15. خالد أمين، ما بعد بريشت، تر/ عبد المنعم الشنتوف، ممطبعة سندي، مكناس، المغرب، 1996.
16. فريدريك أوين، ترجمة إبراهيم العريس، برتولود بريخت، حياته، فنه، عصره، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص 155
17. نوال بن عيسى، المسرح الملحمي البريختي، مجلة التعليمية، المجلد 4، العدد 11 جوان 2017.
18. عبلة محرز وعمار الوحيدي، دور المسرح التعليمي في تحسين تعلم موضوعات القراءة لدى التلاميذ من وجهة نظر معلميهم، مجلة التربية والصحة النفسية، جامعة الجزائر 2، المجلد الخامس / العدد الثاني، 2020.
19. ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، 2010.
20. قيس الزبيدي، مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريشت الفني، دار ابن رشد، بيروت، دط. 1978.
21. علي عبد الله، موسيقى المسرح، الأردن، عمان، دار آمنة للنشر والتوزيع، 2011.
22. ديفيد بردبي.دفيد وليامز، تر:أمير سلامة، مسرح المخرجين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، دط ، 1997.
23. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1، 2001.
24. عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، ط1، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1990.
25. حسن مرعي ، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج ، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط، 2000.
26. B .brecht.poems :1913-1956.eyre methuem.london.1976.
27. Bertolt brecht.brecht on theatre .traus.john willet(new yourk:hill and wang.1964.