الجمهـــــورية الجزائريـــة الديمقـــراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعبة: لغة وأدب عربي

تخصص: آداب أجنبية وأدب مقارن

عنوان المذكرة:

الكاتب المسرحي برتولد بريخت (ألمانيـــــــــا)

بحث مقدم لقسم اللغة و الأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر

تقديم الطالبة:

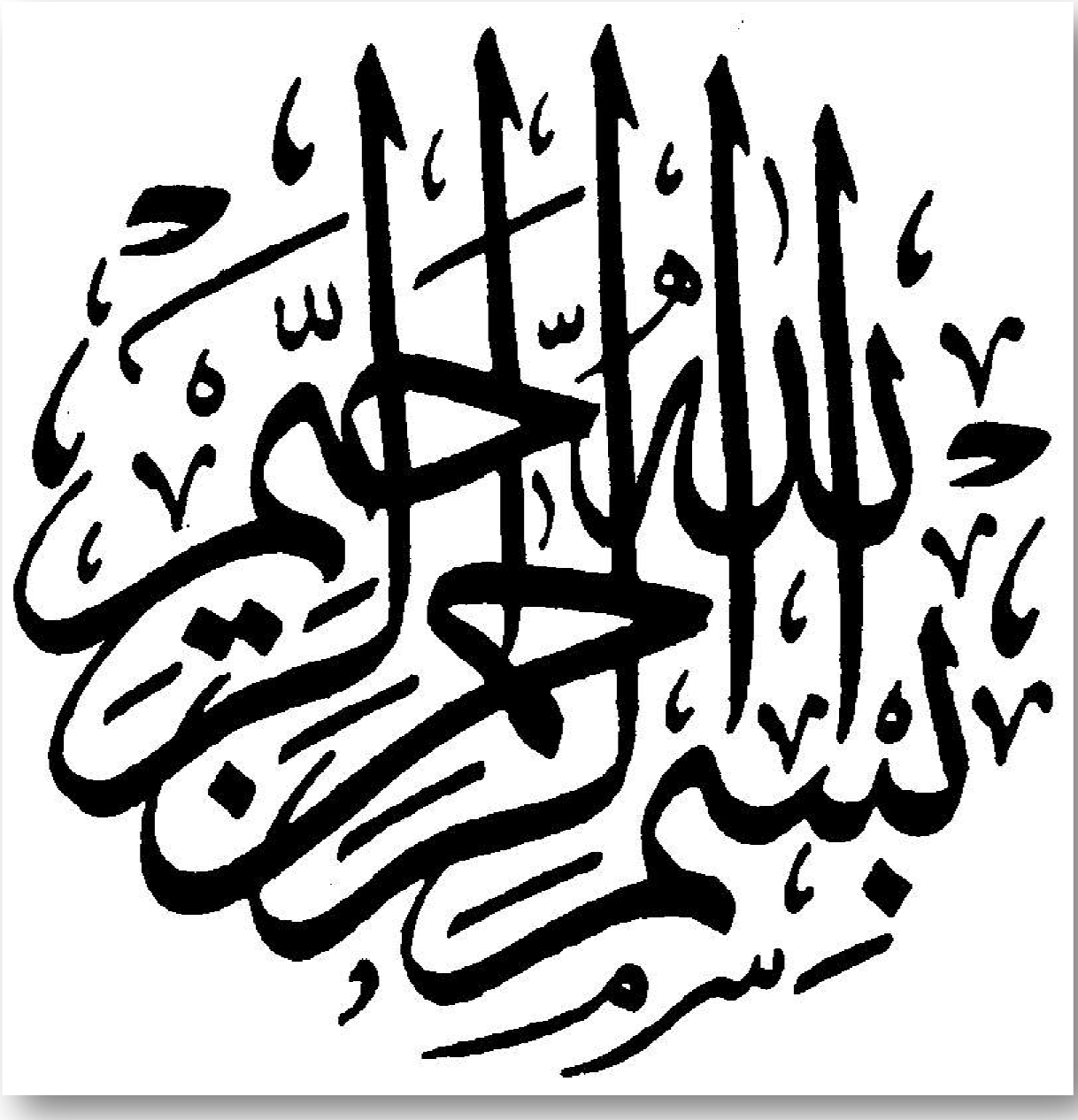
- بوفنـــــارة نبيلـــــة

إشـــــراف الدكتور:

- عمـــــرو عيـــــلان

السنة الجامعية:

2015/2014


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء :

إلى ملاكي في الحياة...إلى معنى الحب و الحنان...

إلى بسمة الحياة...و سر الوجود...

إلى من كان دعائها سر نجاحي...و حنانها بلسم جراحي...

أمي الحبيبة.

إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار...

إلى من علمني العطاء من دون إنتظار...

إلى من أحمل إسمه بكل إفتخار...

والدي العزيز.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة...و النفوس البريئة...

إلى رياحين حياتي...

إخوتي.

إلى رفقاء الدرب...و أصدقاء الطفولة...
إلى ربيع العمر...و توأم الر ـ ـ
إيناس.

فهرس
المحتويات

الفهرس

الفهـــــــــــــرس	/
مقـــــــــــــدمة	أ-ج
مدخـــــــــــــــــــــــــــــــل	17-5
1- لمحة عن الأدب الألماني	5
1-1- الأدب الألماني من البدايات الشفوية حتى العصر الوسيط	6-5
1-2- العصر الوسيط	7-6
1-3- الأدب الألماني في عصر النهضة	8-7
1-4- الأدب الألماني في القرن السابع عشر	9-8
1-5- الأدب الألماني في القرن الثامن عشر (عصر التنوير)	11-9
1-6- الأدب الألماني في القرن التاسع عشر	13-11
1-7- الأدب الألماني في القرن العشرين	14-13
2- المسرح البريختي وتأثيراته المباشرة	17-14
الفصـــــــــــــــل الأول : بريخت المبدع	29-18
1- برتولد بريخت مولده وتعليمه، بداياته الأدبية، مسيرته الفنية	19
1-1- مولده وتعليمه	20-19
1-2- بداياته الأدبية	22-20
2- إبداعاته المسرحية	22
2-1- المرحلة التعبيرية	23
2-2- المرحلة التعليمية	27-24
2-3- المرحلة الملحمية	29-28
الفصـــــــــــــــــــــل الثاني: بريخت المنظر	41-30
1- نظرية بريخت في المسرح الملحمي	31
1-1- مفهوم التغريب	35-34
1-2- وسائل التغريب	41-35
الفصـــــــــــــــــــــل الثالث: مسرحية دائرة الطباشير القوقازية	57-43
1- تعريف مسرحية دائرة الطباشير القوقازية	44-43
2- ملخص المسرحية	46-44

3- تحليل المسرحية وفق منظور بريخت الملحمي	**46**
3-1- ملحمية بريخت داخل المسرحية	**47-46**
3-2- ظاهرة التغريب في المسرحية	**53-47**
خاتمـــــــــــــــــــــــة	**57-55**
قائمـــــــــــــــــة المصـــــــــــــــــــادر و المراجـــــــــــــــــــــــع	**//**

مقدمة

مقدمة:

الأدب الأوربي، أدب واسع، شكلت إبداعاته من حضارة عريقة، تمتد جذورها من بداية التاريخ، وصولا إلى ما تعيشه اليوم، فهذه الإبداعات منذ بداياتها الشفوية، وعلى اختلاف ظروبها و أشكالها، وجنسياتها ما هي إلا تراث اشترك في جمعه أدباء ومفكرون ومبدعون من كافة أوروبا، وكتب حوله آخرون من خارجه لأهميته الكبرى و الأساسية، في تاريخ الأدب العربي ككل.

فالحضارة التي يقوم عليها العالم اليوم، وليدة تراث ضخم، لا يستطيع أي باحث جمعه في كتاب واحد، أو بحث بسيط، فقد أسهمت فيه الإنسانية جمعاء، إسهاما تختلف أهميته ، وآثاره باختلاف شعوب الأرض، ومناطق وظروف عيشها، ومهما كانت هذه الإسهامات، سواء كانت بسيطة أم واسعة، فقد كان لكل إسهام دوره الخاص و المميز في دفع عجلة هذه الحضارة نحو الزقي و التقدم .

ومع فجر النهضة الحديثة، بدأت الآداب الأوروبية تحتك بغيرها من الآداب و الحضارات أكثر فأكثر وتهيئات لتبادل الأفكار، وتفاعل الأجناس المختلفة، ما أنتج العديد من الروائع، استرجعت فيها الثقافات و الجهود الفردية و الجماعية بشكل متناسق أكثر من ذي قبل.

ولكن دراسات الأدب الأوروبي اليوم، ترتكز أكثر على أدب فترة ما بين الحربين.

– الحرب العالمية الأولى و الثانية – و الفترة التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية مثلا، لا يعرف عنها الكثير بالرغم من أن هذا الأدب، لو أعطي حقه في التعريف لفاق كل أدب كتب قبله، ولو عرف برواده أحسن تعريف لشكل تراثا يفوق حجم التراث القديم بأضعاف مضاعفة.

يشمل الأدب الأوروبي العديد من الآداب، منه الأدب الألماني الذي أصبح اليوم الأدب الأكثر بروزا، فلم يعد هذا مجهولا كما في السابق، بفضل الترجمات العديدة التي قام بها الباحثون، سواءا من اللغة الألمانية الأصلية، أو عن طريق لغات أوروبية أخرى، خاصة الفرنسية والانجليزية، وقد عرفت الأشكال الأدبية تنوعا وتطورا هائلا

سواءا كان ذلك في النثر أو في الشعر، فالمسرح الألماني مثلا أصبح اليوم من أهم المسارح العالمية، وأكثرها تأثرا في غيرها، وخاصة المسارح العربية، ومسرح المفكر و الكاتب العمـــلاق و العبقـــري " **ببرتولد بريخت** " " **Berthold Brecht**" خير مثال على ذلك، فمن خلال مسرحه الملحمي و التعليمي نجح في تفريغ المعاناة، ولا يجد وسيلة للخروج من أزمته النفسية، وبذلك يلقي عن كتفيه ما أثقل إحساسه وضميره، خاصة إذا تحدث عن المظلومين و الفقراء، والطبقة المهمشة في المجتمع.

وهذا هو الدافع الذي دفع لاختيار هذا الموضوع، وهو الرغبة في معرفة خبايا مسرح هذا الكتاب العملاق ومعرفة الأسباب التي جعلته يصل الى هذا الحد من الأهمية و الرقي.

ولأجل هذا يطرح البحث الإشكالية التالية: من هو الكاتب المسرحي " **ببرتولدبريخت** " وما هي نظريته الجديدة في المسرح؟ وكيف جعل المسارح العالمية وخاصة العربية منها تنهل من علمه وآراءه في المسرح؟

فجاء البحث متضمنا مدخلا تمهيديا: يعطي لمحة بسيطة عن تطور الأدب الألماني، منذ بداياته الشفوية وحتى القرن العشرين، وأيضا لمحة موجزة عن مسرح بريخت وتأثر المسارح الأخرى به، وخاصة المسارح العربية.

تلى المدخل ثلاث فصول: جاء الفصل الأول بعنوان: **بريخت المبدع**، تضمن نبذة عن حياته ومراحل كتاباته الثلاثة، كل مرحلة تضمنت أهم إبداعاته فيها، بشيء من التفصيل، و الفصل الثاني: جاء بعنوان: **بريخت المنظر**، وفيه تفصيل نظريات **بريخت** في المسرح الملحمي، وأخيرا وليس آخرا، الفصل الثالث: **مسرحية دائرة الطباشير القوقازية**، وهو فصل تطبيقي لمحاولة تحليل هذه المسرحية التي تعتبر من أهم مسرحياته، التي طبق فيها جل نظرياته حول المسرح الملحمي. و ختم بخاتمة جاء فيها جمع للعديد من النتائج المستخرجة من هذا المسرح المهم و الرائع، وأخيرا قائمة للمصادر و المراجع التي أعانت في إنجاز البحث.

المنهج المتبع في البحث هو المنهج: التاريخي الوصفي، يغلب عليه الكثير من التحليل، وهذا المنهج الأنسب، لأن البحث يصف حقبا وأعمالا تاريخية وتحليلها تحليلا كليا، سواء في الجانب النظري أم التطبيقي.

جاءت العديد من الدراسات التي تطرقت لموضوع البحث، فالكاتب المسرحي، بريخت غني عن التعريف، ولا يستطيع أي باحث في المسرح أن لا يذكر أعمال هذا الكاتب المشهور، حتى أن الباحث إذا بحث عن نقائص يريد إثرائها، فلا يجد ما يزيده لما قاله الذين سبقوه في الدراسة، نذكر أهم الدراسات: أطروحة الباحث و المفكر: رشيد بوشعير: " أثر برتولدبرخت في مسرح المشرق العربي "، وأيضا دراسة الباحثة: سمية كعواش بعنوان: " أثر بريخت في المسرح الجزائري ": وأيضا العديد من الكتب العربية و المترجمة: نذكر كتاب: قراءة بريشت للكاتب: برناردورت، وكتابين آخرين هما: " تاريخ الأدب الأوروبي: بأجزائه الثلاثة وتاريخ الأدب الغربي بجزأيه.و اللذان أخرجاهما مجموعة من المؤلفين الأوروبيين، وغيرها من المصادر، التي أثرت الموضوع بشكل كبيـــــر.

وكما كانت قلة المراجع واحدة من الصعوبات التي تواجه الباحث، فإن كثرتها أيضا واحدة من المشاكل التي تواجهه، وليس كثرتها فحسب، بل تضارب الآراء حول العديد من الحقائق و التواريخ التي تجعل الباحث في حيرة من أمره، فيضطر التقريب بين هذه الآراء و اختيار أكثرها منطقية.

صعوبة أخرى تمثلت في أعمال الكاتب "بريخت" فأهم مسرحياته، ومنها مسرحية: " دائرة الطباشير القوقازية: وكتبه : خاصة كتاب: " الأورغانون الصغير للمسرح: و الذي تضمن كل نظرياته في المسرح، لم تترجم إلى اللغة العربية، ولا إلى لغات أخرى، كالفرنسية أو الانجليزية، وحتى إن ترجمت فهناك صعوبة كبيرة في إقتناء الباحث لنسخة منها.

أخيرا أتقدم بالشكر و العرفان لكل من أسهم في إخراج هذا البحث المتواضع، منهم الدكتور: عمرو عيلان المشرف على البحث، و الدكتور: يوسف الأطرش وكل من الأساتذة: غنيمي الوردي، عبد الحميد ختالة و الذين أثروا البحث بتوجيهاتهم

الرائعة و المهمة، وفي النهاية نرجو أن يكون البحث قد أعطى تعريفا ولو كان بسيطا حول هذا المفكر، و الكاتب المسرحي، الذي لم يلقى الاهتمام الذي يستحق إلا بعد موته للأسف.

مدخل

1- لمحة عن الأدب الألماني:

1-1- الأدب الألماني من البدايات حتى العصر الوسيط:

الأدب الألماني أدب عريق، تغلغلت جذوره في أعماق التاريخ، وكتب رواده مسيرته بأحرف من ذهب، وأستمر تأثير فنونه في العالم بأكمله عبر العصور وصولا إلى عصرنا الحالي.

مر هذا الأدب كغيره من الآداب بمجموعة من المراحل، فبدايته كانت بداية بسيطة، تمثلت في تلك النصوص المنقولة شفهيا، و التي تتألف في أغلبها من أغاني قصيرة تمجد أعمال أبطال مشهورين، وترانيم متعلقة بطقوس دينية وثنية، وأغان تصف معارك كبيرة وأيضا أغان لندب الموتى ... وغيرها، وكل هذا نقل بلغة لاتينية متكونة أساسا من لهجات ألمانية قديمة بدأت في التطور تدريجيا حتى أخرجت كلغة ألمانية حديثة، بدأت من حوالي النصف الثاني من القرن الثامن للميلاد.

النصوص التي بدأت في الظهور باللغة الألمانية كانت نصوصا مباشرة، بمعنى أنها تطرح القضايا الأساسية التي كانت تهم الشعب الألماني في ذلك الوقت، مثل قضايا الدين و القانون، وحياة المحاربين. وهذا ما جعل هذه النصوص مطبوعة طبعة تاريخية. حتى أن الأدب الشفهي الذي ذكر سابقا لم يكن معروفا سابقا حتى جاء هذا الأدب المدون بالألمانية والذي ترجم أساسا من اللغة اللاتينية.

نذكر مثلا الكتاب الذي أخرجه رجل الكنسية و العالم الاسباني: (**إيسدور الاشبيلي Isodor of seville**) بعنوان (**كتاب حول العقيدة الكاثوليكية De fide cathoulica**) حوالي عام 800 للميلاد.[1] وهذا ما يبين الطابع الذي ميز الفنون الأدبية في هذه المرحلة وهو الطابع الديني، بداية من ترجمات النصوص الكنيسية و

[1] ينظر: نخبة من الأساتذة المختصين – تاريخ الأدب الغربي – ج1- طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق – د ط – د ت – ص: 163.

شروح للإنجيل، وصولا إلى المسرح الديني (مسرح عيد الفصح وأعياد الميلاد)[1] فالمسرح أيضا كان دينيا.

لم يمس الدين المسرح وحده بل الشعر أيضا في هذه الفترة كان شعرا دينيا، نذكر مثلا (**كتاب الأناجيل Evvangel enbuch**) الذي ظهر عام 870م لراهب اسمه (**أوتفريد أوف فايسنبورغ Otfrid of weissenburg**)[2] وفيه يعرض حياة المسيح بشكل من الغنائية التي كانوا يستخدمونها سابق لتمجيد الأبطال.

بدأ الأدب الألماني في الازدهار أكثر بين عامي 768م و 814م حيث أكتسب التعليم أهمية كبيرة بعد الإصلاحات التي قامت بها الأديرة، فالأدب الذي تحدثنا عنه سابق لم يكن دينيا فقط بل كان فيه جانب تعليمي توعوي. كما أنشئت المكتبات و المدارس وهذا ما أحدث نهضة كبيرة في اللغة و الكتابة، ومنه بدأ الكتاب الألمان يبحثون عن أشكال و مواضيع جديدة يكتبون حولها، أي أنهم اتجهوا إلى الكتابات الدنيوية لأكثر مثل كتابة القصص حول المحاربين، وإعادة سرد الأساطير الشعبية و المغامرات التي كان ينشدها المغنون حول القصور و الفروسية. ومن هنا كانت بداية العصر الوسيط.

1-2- العصر الوسيط:

شهد هذا العصر انتشار الكتابات الفروسية، حيث أننا نجد المواضيع التي كان يتطرق لها الكتاب في هذا الوقت تدور حول تصوير المغامرات وحياة الفرسان، وظهرت أيضا كل من (أغنية الحب و الملحمة)[3] التي كان ينضمها الشعراء

---

(1) ينظر: باومان باربرا و أوبرليه بريجيتا – عصور الأدب الألماني (تحولات الواقع ومسارات التجديد) – تر: شريف هيبا – تح: مكاوي عبد الغفار – مطابع السياسة، الكويت – د ط – فبراير – 2002- ص: 64.

(2) ينظر: نخبة من الأساتذة المختصين – تاريخ الأدب الغربي – ص ص: 163 – 164.

(3) ينظر المرجع نفسه – ص: 164.

المتجولون و الذي كان يطلق عليهم اسم شعراء المينيسينجر[*] حيث كانوا ينشدون قصائد بطولية مستمدة أساسا من القصص الشعبية المتوارثة.

أما الفنون الـــأدبية الأخرى كالقصة و المسرح؛ فقد كانت أقل غزارة من الشعر.و حتى إن وجدت فهي تتحدث عن نفس الموضوعات؛ مثل المسرحيات الأخلاقية و المسرحيات التي تتحدث عن نفس الموضوعات مثل مسرحيات الأخلاقية، و المسرحيات التي تتحدث عن الأساطير الشعبية. ومن هنا نستطيع القول أن مع هذا العصر تراجعت الكتابات الدينية الكنيسية وبدأت الكتابات الملحمية و التعليمية في الظهور أكثر.

1-3- الأدب الألماني في عصر النهضة:

واكب هذا العصر العديد من الأحداث التاريخية المهمة التي أدت إلى نهضة كبيرة وتطور في الأدب كان أهمها اختراع الطباعة عام 1440م، والتي أحدثت تغييرا كبيرا في مسار الأدب الألماني خاصة. ولكن الأشكال الفنية القديمة من أغان شعبية و أغاني الحب و الملحمة استمرا إلى حوالي عام 1450م.[1] حيث نشأت أنواع جديدة تحمل مواضيع أكثر واقعية، وهي ما سميت أيضا بعصر الكلاسيكية الجديدة.

بعد هذه السنة ظهرت حركة أدبية جديدة سميت (بالحركة الإنسانية)[2] و التي تأثرت أساسا بإيطاليا عن طريق ترجمات العديد من الروائع الوثنية، وبعض الآثار الكلاسيكية اليونانية و الهندية، ومؤلفات أخرى إيطالية وصـــــــــــــــــــــلت حتـــــــــــــــــــــى ترجمـــــــــــــــــة كتـــــــاب (ديكاميرون)[*] للكاتب بوكاتشيو.

---

[*] هم شعراء كانوا يشبهون شعراء التروبادور الفرنسيين ويغنون قصائد في نفس الموضوعات.

[1] ينظر المرجع السابق – ص: 304.

[2] ينظر المرجع نفسه – ص 307.

[*] ديكاميرون تعني الأيام العشرة.

نذكر مثلا ترجمات **البريخت فون آيب Albrech von eyb** و **هايرنرخ ستانيهول Heintich stinhowel** و غيرهما من المترجمين الألمان.

حركة الإنسانية أعطت أفكارا جديدة للكتاب، فقط كانت كتاباتهم في هذه الفترة مرتبطة بالدوائر الجامعية، وأيضا المواضيع الوطنية و السياسية كما اهتموا أيضا بالتاريخ الألماني وتدوينه.

من الفنون الأدبية التي مستها الإنسانية بشكل كبير كانت المسرحية فقط عرف هذا الفن الأدبي مواضيع جديدة تمثلت في الهزليات الرومانية و المسرحيات اللاتينية التي جاءت لتهذيب الأخلاق، فنستنتج أن كتابات هذا العصر اختلفت كليا عن كتابات العصور الوسطى الأسطورية. فقد اتجهت أكثر إلى الأعمال الساخرة و التعليمية الهادفة فنذكر مثلا أشهر مؤلف ظهر في هذا العصر بعنوان (مركب الحمقى Das narrenschiff) للكاتب (سيباستيان برانت Sebastian brant) عام 1494م.

1-4- الأدب الألماني في القرن السابع عشر:

الأدب الألماني في هذا القرن بدأ يخرج عن نمطه الاعتيادي الذي رأيناه في العصور السابقة، فمنذ بداية القرن السابع عشر بدأت الأوضاع تتزعزع، وهذا راجع لحرب الثلاثين عام في ألماني بين البروتستانتيين (حركة الاصلاح الديني) و الكاثولكيين (حركة الإصلاح المضادة) فكانت كتابات هذه الفترة تمتاز بنوع من التعصب الديني، الذي كان دافعه التزعزع السياسي و الاجتماعي وحتى الاقتصادي. لأن هذه الحرب خلفت ورآها أضرارا شملت كافة المستويات. وهذا انعكس أساسا على الأدب.

إلا أن هذه الأضرار لم تمنع من ظهور بعض الكتب، ونشأت أيضا الجمعيات اللغوية التي كان يشرف عليها علماء وكتاب وشعراء، فعرف الأدب شيئا من التطور. فنذكر مثلا الشعر الغنائي الذي بلغ بسرعة مستوى رفيع، مثل ما قام به الشاعر الألماني (**مارتن أوبيتز Martin Opitz**) ووضعه لقوانين جديدة للشعر منها التقيد

بالنبرة الواحدة في الأبيات و قوانين أخرى طبقها الشعراء اللذين داوا بعده ففاقوه روعة أسلوبـــــــــــــــــــــــا مثـــــــــل (**جورج ويكرلين George Wekrlin**) و (**بول فليمينغ Paul fleming**)[1]

الجانب القصص لم يعرف تطورا في هذا العصر ولم تظهر الرواية كنوع أدبي قائم بذاته، لعدم تفرقة المؤلفين بين الرواية و الملحمة و التداخل الكبير الذي كان بينهما.

المسرح كغيره من الفنون عرف نوعا من التجديد، فمن ناحية الأسلوب كان يكتب بأسلوب فيه الكثير من الزخرفة اللفظية ولكن ذا اتجاه تعليمي هادف.

نذكر مثلا: مسرحيات الكاتب(**هنريج جوليوس Heinrich jilius**) و غيره من المسرحيين.

1-5- الأدب الألماني في القرن الثامن (عصر التنوير) :

التنوير هي حركة فكرية انطلقت من غرب أوروبا(إنجلترا و فرنسا) في القرن الثامن عشر، استعمل هذا المصطلح للدلالة على نور الشمس التي تضيء بأشعتها و تنير ما حولها، و الضوء هنا سيسلط على العقل الذي كان له الدور الأكبر في هذا العصر.

تعود جذور حركة التنوير في فرنسا إلى المفكر و الفيلسوف (ديكارت) الذي مهدت عبارته المشهورة: "أنا أفكر إذا أنا موجود" الطريق لهذه الحركة، و أكد من خلال نظرياته بأن العلوم أصبحت تعتمد على العقل وحده و ليست مرتبطة بالدين كالسابق.

و من إنجلترا جاءت تعاليم النزعة التجريبية على يد (**جون لوك و دافيد هيوم**) الذين أقرا أيضا بأن التجربة هي أساس المعرفة و ليس الدين وسلطة الكنيسة .

---

[1] ينظر المرجع السابق – ص390.

بدأت بوادر التغيير تظهر في الفنون و الأشكال الأدبية في ألمانيا منذ بداية هذا العصر، و الفن الأدبي الذي حمل على عاتقه بداية التغيير كان المسرح على يد المسرح المفكـــــــــــــــــــــر (**ليسينج lessing**) الذي كان متأثرا أساسا بالمفكرين الانجليز و الفرنسيين، بحيث كان مسرحه يهدف إلى تأثر الجمهور و تعاطفه مع الشخصيات ذات الأخلاق الحميدة.

يكاد ينحصر العصر الكلاسيكي الألماني في اثنين من الأدباء (**يوهان وولفغانغ فون غوتة johann wofang joethe**) و (**فريديريش شيلر frederic shiller**)[1]

فقد كان المفكر و العبقري الألماني غوتة من بين المفكرين الذي أثروا الأدب الألماني بأفكاره و كتاباته، و نظريته المهمة في الأدب . و يقال عن هذا العبقري أنه كان ينتمي إلى حركة كانت تسمى في تلك الفترة "...حركة العاصفة و القهر و التي كانت تهدف أساسا إلى التخلص من العقلانية و استبدالها بالطبيعية، و العبقرية و الأصالة، حتى أن عبارة الطبيعة حلت محل الدين التقليدي . وسيطر على الأدب الشعور بالظلم و الاحتجاج و الثورة و التطلع وخيبة الأمل..."[1] ومن هنا، فهذه الحركة التي تبنـــــــــــــــــاها (غوته) كانت تسعى للتخلي عن تمجدي العقل و الاتجاه للإيمان بالطبيعة بدلا من الدين التقليدي الذي كان مسيطرا على العقول.

كما اشتهر أدب هذه الفترة بالتمرد على الظلم والمحاولة الساعية لتحسيس الأوضاع. وأهم مسرحياته التي أيدت هذه الأفكار كانت مسرحية (فاوست Faust) عام 17770. ولم يكن " **عوتة** " وحده في هذه الحركة بل كان معه نخبة من المفكرين الألمان نذكر منهم أيضا المسرحي الألماني المشهور **شيلر** الذي لا يقل عنه أهمية وقد أخرج مسرحية مهمة أيضا بعنوان (اللصوص عام 1781م) تبنت أيضا الأفكار ذاتها.

---

(1) ينظر: باومان بربرة و أوبرليه بريجيتا – عصور الأدب الألماني (تحولات الواقع ومسارات التجديد) ص: 167.

(1) نخبة من الأساتذة المختصين – تاريخ الأدب الغربي – ص: 475.

نستنتج أن هذه المرحلة عرفت تطورا كبيرا بفضل أفكار روادها **غوته Goethe** و **شيلر Shiller** و أيضا الفيلسوف **أيمانويل كانت Immanuel kant** الذي أدخل بدوره الوظيفة التعليمية الجمالية للفن.

ظهرت الحركة الرومانسية كحركة احتجاج كبرى ضد الكلاسيكية فهي حركة فلسفية ونقدية بحتة، فجاءت في ألمانيا على يد الشاعر (**أوجست فلهلم شليجر Augast wilhelm shlejel**) عندما قال " ... إن كل أنواع الشعر الكلاسيكي بنقائها الصارم قد أصبحت الآن تبعث على الضحك ". [2] وهذا معناه أن الصرامة التي ميزت الكلاسيكية منذ عصور أصبحت منبوذة اليوم، فقد جاء من يحاربها خاصة في ألمانيا، فالإنسان الرومنسي أصبح يخلق علمه الشخصي من الواقع أو من الخيال، وسيطرت عليه العواطف القوية التي تغلب العقل أحيانا. وهذا ما جعل الجيل الجديد وخاصة الشعراء منهم يتمتعون بنوع من الحرية و القدرة على رفض القيم التي كانت مفروضة عليهم ليس فقط في مجال الأدب بل في سائر المجالات الأخرى.

من رواد العصر الرومنسي الألماني الشاعر (**لود فيج أخيم فون أرنيم Zuduij achim von arnim**) الذي أصدر العديد من الأغنيات أشهرها كان (الصبي ذو القرن العجيب) عام 1808م و (**يوهان جولتيب فيشته Johan jottlieb fichte**) المفكر و الفيلسوف الألماني الذي كان متأثرا بفلسفة (**كانت**) ومن أهم أعماله كتاب (أساس مذهب العلم بأكمله) عام 1794م.[1]

1-6- الأدب الألماني في القرن التاسع عشر:

بدأ هذا القرن بتطور علمي وثورة صناعية كبرى، سواءا في العلوم الطبيعية أو في التكنولوجيا. وقد سادت في هذه الفترة أيضا ما يسمى بالنزعة الرأسمالية.[2]

---

[2] باومان بربرة و أوبرليه بريجيتا – عصور الأدب الألماني (تحولات الواقع ومسارات التجديد) ص: 197.

[1] ينظر المرجع السابق – ص ص: 210- 211.

[2] المرجع نفسه – ص: 239.

الأدب في هذه الفترة تميز بالتطرف، فنجد كتابا قاموا بتأليف مسرحيات سياسية غاضبة وقصصا موجهة ضد سياسة الحكومة. ومع بداية حركة الواقعية نجد أن هذه الحركة قدمت كثيرا للأدب الألماني في هذا الزمن، فالأفكار الواقعية التي كان يسعى روادها لنشرها وتبيينها كانت ترفض كليا المبالغة في العواطف، و الرومنسية الزائدة التي كانت سائدة في الماضي. ودعوا إلى وصف الحياة والأوضاع التي يعيشها المجتمع الألماني بصورة موضوعية أكثر ولا خيال فيها، حيث نجد أن أهم رواد هذه الحركة المسرحي الألماني (**فريديريش هابل Friedrich helb**) من أبرز المسرحيين الواقعيين الذي دعوا إلى تبني الموضوعية و التخلي عن الزيف و الأوهام الرومنسية، والمبالغة في العواطف الكاذبة.

يأتي عصر الطبيعية الممتد من عام 1880م إلى عام 1900م.[1] التي ركزت على مجموعة من الأفكار أبرزها كان الظلم الاجتماعي و الجريمة، وحالة الفقر السائدة في المجتمع وهذه الأفكار شملت جوانب كثيرة من الأدب الألماني. مثلا نجد في مجال الشعر أهم شاعر صور لنا هذه الأفكار من خلال قصائده، الشاعر (**أرنو هولز Arno holz**) الذي اخرج كتاب الأزمة عام 1886 وهو من الشعراء المهمين الذين مثلوا المذهب الطبيعي خير تمثيل، وأيضا نجد (**يوهان شلاف Johannes Slaf**) بكتابة ثلاثة قصص نشرت بعنوان (بابا هاملت Papa hamlet) عام 1989م وتعالج هذه القصص أيضا تفاصيل الحياة الصعبة و الفقر الذي يعيشه المجتمع الألماني.

أما في مجال المسرح فنجد المسرحي (**جيرهارت هوبتمان Jerhart hauptman**) من أهم كتاب المسرحية الطبيعية وألف العديد من المسرحيات نذكر منها مسرحية (قبل الفجر) عام 1889م ومسرحية (النساجون) عام 1892م. وتعالج

---

[1] ينظر المرجع السابق – ص: 253.

المسرحيتين اسباب الفقر الذي عان منه الشعب جراء التصنيع، وحلول الآلة محل العامل وبذلك انتشرت البطالة وعم البؤس و الفقر.[2]

نشأت الحركة التعبيرية في أثناء الحرب العالمية الأولى، وهي لا تختلف كثيرا عن الحركة الطبيعية في اهدافها، حيث سعت هي أيضا لتحقيق العدل الاجتماعي وتحسين الأوضاع. ويعتبر الكاتب التشيكي الذي يكتب بالألمانية (**فرانز كافكا Franz kafka**) من أهم كتاب هذه الحركة بل وهذا العصر، وذلك من خلال قصصه القصيرة و الروايات الهادفة مثل رواية (القلعة) التي أخرجها عام 1920م.[3]

وقد كان هذا العصر من أهم عصور الأدب الألماني الحديث، حيث صور لنا مظاهر الرفض و التمرد ضد الظلم الحكومي ذو النزعة الرأسمالية في ظل التقدم العلمي و التصنيع الهائل الذي أوصل الشعب الألماني إلى درجة كبيرة من الفقر.

1-7- الأدب الألماني في القرن العشرين:

شهد هذا العصر إنتهاء الحركة التعبيرية وحلول الواقعية الاجتماعية محلها التي أصبحت تعالج بالدرجة الأولى الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها، ونجد أن العديد من الكتاب برزوا في هذا المواضيع أمثال (أرنولد زفايج Arnold zweij) و (أريك ريمارك Erich remarque) وغيرهما من الكتاب البارزين.

وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى في عام 1918م وتولي هتلر السلطة في عام 1933م دخلت ألمانيا مرحلة جديدة سميت في العديد من المراجع زمن العشرينيات الذهبي.[1] ففي هذه الفترة عرفت ألمانيا تطورا كبيرا خاصة في مجال العلوم ووسائل الاتصال.

---

(2) ينظر: نخبة من الأساتذة المختصين – تاريخ الأدب الغربي – ص ص: 614 -615.

(3) باومان بربرة و أوبرليه بريجيتا – عصور الأدب الألماني (تحولات الواقع ومسارات التجديد) ص: 280.

(1) ينظر المرجع السابق – ص: 303.

الأدب عرف تطورا ملحوظا أيضا، حيث بدأت التعبيرية في التراجع شيئا فشيئا و أصبح الأدباء يكتبون بطريقة و أسلوب واقعي أكثر، كما بدأت تظهر أشكال جديدة في الأدب سواءا أ كان ذلك في المسرحيات أو في الشعر أو الروايات، تهدف إلى نقد الواقع بطريقة موضوعية ودقيقة أكثر، وحاربت أتباع المثل العليا و العواطف الجياشة. ومن هنا نستنتج أن الأدب أصبح له مضمون أكثر أهمية وعمق من الشكل.

لكن بعد حكم هتلر قلبت الموازين و عرف الأدب تدهورا كبيرا بسبب الاضطهاد الذي كان يمارسه هذا الأخير على الأدباء و الشعراء الألمان، فأحرق العديد من كتبه حتى أن الكثير منهم شعر بالتهديد، فقرروا ترك ألمانيا ناجين بأنفسهم من بطش هتلر.

وفي ظل هذه الأوضاع ظهر العديد من الشعراء أمثال **(جيرترود كولمار Jertrud kolmar)** و **(لاسكلر شيلر Lasker Shiler)** وغيرهما الكثير، وأيضا كتاب المسرح السياسي أمثال **(جونتر جراس Junter Jrass)** و **(بيتر فايس Peter Waeiss)** وهما أهم مسرحيين منظمين إلى الحركة التي كانت تدعو نفسها **(عصبة 47)** التي كانت لها العديد من المبادئ المعادية للبرجوازية و السلطة الجائرة.[1]

ويعتبر **(برتولد بريخت Bertolt Brecht)** عملاق المسرح الأوروبي وسيوضح الحديث عن حياته ومسرحه هذا الجانب المهم من تاريخ ألمانيا الأدبي و السياسي وحتى الاجتماعي والاقتصادي.

2- المسرح البريختي وتأثيراته المباشرة:

برتولد بريخت شاعر وكاتب مسرحي مهم عان كثيرا من الظلم النازي الذي لاحقه حتى بد فراره من ألمانيا بلده، قدم العديد من المسرحيات و الكتب والقصائد الشعرية التي تهدف أساسا إلى الدفاع عن الفقراء و العبيد و الجياع، ورفض سياسة ألمانيا النازية وظلم واستبداد هتلر بعد توليه الحكم.

---

[1] ينظر: نخبة من الأساتذة المختصين – تاريخ الأدب الغربي – ص ص: 880 -882.

شهرته فاقت الحدود الجغرافية والفكرية، وحتى الإنسانية. حتى انه ما من إنسان يعمل بالمسرح أو له ثقافة مسرحية حتى ولو كانت بسيطة إلا ولديه معرفة ببريخت الذي أصبح يلي **شيكسبير** في الأهمية، فهو يعد من أبرز الأعلام في مسيرة المسرح العالمي، والذي كان تأثير كبير على العملية المسرحية المعاصرة سواءا من حيث النص أو من حيث العرض المسرحي أو غيرهما من أمور أخرى.

بريخت لم يكن مجرد كاتب مسرحي فحسب، بل كان ممثلا وخرجا وشاعرا وقاصا، عمل في المسرح و السينما و التلفزة، مؤلفا وممثلا وكاتب سيناريو وكاتب حوار وغيرها من الأعمال... وكانت له آراءه ومنهجه الخاص في العملية المسرحية من حيث الكتابة و التمثيل و الإخراج، حتى عد مدرسة منفردة عن غيرها.

وقد عمل بريخت في كثير من الدول الأوروبية مؤلفا ومخرجا وممثلا، كما عمل في أمريكا وروسيا، وعمل الكثير من المسرحيات – ليس مسرحياته فقط – بل ومسرحيات كتاب آخرين معاصرين له. كما أخرج مسرحيات يونانية وشيكسبيرية كثيرة بعد أن عدلها ووضع حوارها، مسرحيات تاريخية أخرى، كما كتب المسرحيات الغنائية و الأوبيرا و الباليه، حتى أصبح يصنف من الكتاب المسرحيين العالميين ونال الكثير من الجوائز على بعض أعماله من بلده ومن بلدان أخرى.

تاثر المسرح العربي تأثرا كبيرا ببريخت، لكن معرفته من قبلهم في البداية لم يكن من الألمانية مباشرة بل بواسطة ترجمات إنجليزية وفرنسية، ومع هذا فقد كان التأثر به تأثرا بالغا شمل معظم إن لم نقل كل المسارح العربية المعاصرة.

ترجمت العديد من أعمال بريخت المسرحية إلى اللغة العربية، ومن ثم كان التأثير الذي وصل إلى حد أن المؤلفين العرب قاموا بتأليف كتب حول هذه الشخصية اللامعة.

نذكر مثلا الكاتب المصري (**سعد اردش**) كتب كتابا بعنوان (تجربتي مع مسرح بريخت) وأيضا قام بالعديد من الأعمال فتذكر بعض الدراسات أن "...أول محاولة لعرض مسرحية لبريخت على خشبة عربية، هو مشروع الأستاذ أردش عام 1962

وهذا لمحاولته إخراج مسرحية دائرة الطباشير القوقازية على خشبة المسرح القومي بالقاهرة."[1]

وليس هذا فقط بل توالت الكتابات فكتب مثلا الكاتب و المترجم الكبير **عبد الغفار مكاوي** كتاب بعنوان (**حياة برتولد بريخت وآماله**) وهو كتاب تحدث فيه كثيرا عن هذا الإنسان المتمرد و الساعي دائما للتغيير و الرفض.

سوريا ايضا لقيت نصيبها من أعمال وأفكار هذا المبدع ونذكر مثلا كتاب (**عادل قرشولي**) بعنوان **برتولد بريخت في المرآة العربية** لإضافة إلى أعمال كثيرة أثرت في نفوس الجمهور السوري ولقيت رواجا كبيرا منه.

تركز اهتمام الكتاب السوريين بالواقعية التي طبعت بها أعمال بريخت وإذا أردنا الحديث عن هذه الواقعية فلن نجد أفضل من شخصية الباحث و المسرحي **(سعد الله ونوس)** لتبيين هذا الأثر. فقد أقرت بعض الدراسات أن " ... ونوس اعتمد منهج بريخت في النظرية المسرحية".[1] حيث كان يؤمن بمبدأ التغيير إنطلاقا من طرح المشكلة وسردها مباشرة على المتلقي بطريقة تثير داخله العديد من الأسئلة كما يحدث في مجتمعه وفي نفسه أيضا.

نذكر من الباحثيـــــــــــــــــــــن الذين درســـــــــــــــــــــوا تأثر ونـــــــــــــــــــــوس بالمنهـــــــــــــــــــــج البريختـــــــــــــــــــــي الكاتـــــــــــــــــــــب (**محمد سندباد**) في كتابه (الخطاب النهظوي في المسرح العربي الحديث) حيث يقول عنه "... ونوس تعامل مع النظرية البريشتية بريشة فنان مبدع لا يحاكي الواقع بل يشيه ويضفي عليه لمسات شخصيته ومجتمعه تنبأ عن تفتق

---

[1] بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي – جامعة دمشق، سوريا – 1983 – ص: 73.

[1] دانيا علي حسن – الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر (سعد الله ونوس أنموذجا) جامعة البعث، سوريا – 2010 – ص: 40

وعي مسرحي ومحاولة مسرحية تشق سبيلها نحو الأصالة و الخلق و الدينامية ".[2] وهذا يبين جليا التغيير الذي سعى إليه ونوس في المسرح العربي المعاصر.

لم يتوقف التأثير ببريخت في سوريا و مصر فقط،بل شمل كافة الوطن العربي، نذكر مثلا أن الباحث اللبناني **(إبراهيم العريس)** يؤكد اقتباس أكثر من عشر مسرحيات عن بريخت و تقديمها على خشبة مسرح بيروت، وفي بغداد أيضا قام المخرج (**علي رفيق**) بإخراج مسرحيات عديدة لبريخت منها مسرحية (القاعدة و الاستثناء) عام 1965م وهذه المسرحية أحدثت ضجة كبيرة في العراق ووجدت إقبالا لا مثيل له بسبب أفكار بريخت، حتى أن هذه الأفكار أدت إلى تغيير بعض القوانين التي لم تكن تراعي مصالح العمال في ذلك الوقت.[3]

الجزائر أيضا شهدت تأثيرا كبيرا بأفكار بريخت اللامعة، فقد أظهرت بعض الدراسات أن الكتاب بدءوا يكتبون حول بريخت منذ مطلع السبعينات كما قام العديد من المخرجين بإخراج مسرحياته مثل مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) التي أخرجها الأستاذ الكبيـــــــــر (**مصطفى كاتب**) وخير مثال على هذا التأثير نجد المسرحي المرموق (**عبـــد القادر علولة**) وذلك من خلال مذهبه في المسرح السياسي و الذي بلوره فـــــــــــــــــــــــي مسرحيتـــــــــــــــــــــــــــــــه (مسرحية الاجواد).[1] وغيرها من النماذج.

عناصر العرض الملحمي أو التعليمي التي جاء بها بريخت و التي كان تأثير كبير في الكتاب المسرحيين الذين جاءوا بعده لا نستطيع الإلمام بها إلا إذا تتبعنا مسيرة وأعمال هذا الكاتب المسرحي العبقري. ودراسة آراءه وتجاربه، وملاحظاته المسرحية.

---

(2) محمد سندباد – الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث – عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، إربد، الأردن – ط1-2013- ص: 115.

(3) ينظر المرجع نفسه – ص: 77.

(1) كعواش سمية – أثر بريخت في المسرح الجزائري (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا) – جامعة الحاج لخضر – باتنة – 2010 – ص: 124.

ومن ثم نستطيع أيضا معرفة منهجه المميز و الذي أحدث ثورة في تاريخ المسرح العالمي. كل هذا سنتعرض له في الفصول اللاحقة بشيء من التفصيل.

الفصل الأول

بريخت المبدع

1- برتولد بريخت Berthold Brecht: مولده وتعليمه، بداياته الأدبية، مسيرته الفنية:

1-1 مولده وتعليمه:

ولد " **أوجين برتولد فريديرخ بريخت Eugn Berthold fredrich Brecht** في العاشر من شهر فبراير سنة 1898 في مدينة (أوغسبورغ) بجنوب ألمانيا، كان أبوه عاملا في مصنع للورق، وظل يعمل بجد حتى شغل منصب مدير لذلك المصنع، اعتنى كثيرا بإبنه الأسطورة " **بريخت** "، لكنه لم يستطع جعله يتبع مذهبه الكاثوليكي، فقد اتبع بريخت المذهب البروتيستانتي تأثرا بوالدته التي كان شديد التعلق بها.[1]

بلغ بريخت السادسة فألتحق بالمدرسة الشعبية الابتدائية في أوغسبورغ مسقط رأسه، ثم التحق بالمدرسة الملكية التابعة لبلدية أوغسبورغ سنة 1908، لكن بريخت لم تشغله الدراسة فحسب، بل شغله حبه المبكر للأدب و الشعر خاصة، فقد ذكرت بعض الدراسات أنه " بدأ في نشر نصوصه الأولى (قصائد وقصص) في مجلة الثانوية (**Die Ernte**) ، وفي مجلة أوغسبورغ " تحت اسم مستعار هو: " **برتولد أوجيـــن** " تحـــت عنوان " أفكار عصرنا و الأسطورة الحديثة" وهـــذا كان بـــين عامي 1913 و 1914 م. [2]

فبريخت منذ بداية شبابه كان يهتم بالأدب وكانت له ميولات شعرية حاول نشرها بإسم مستعار، خجلا من إظهار إسمه الحقيقي، لأن الكتابة ظلت عنده كمجرد تجارب ولا يستطيع إخراجها كعمل أدبي بارز ومكتمل. استمر حبه للأدب، فانتسب بعد نيله

---

[1] ينظر: بوشعير رشيد- أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 30.

[2] برنادورت- قراءة بريشت – تر: ماري لورسمعان وجورج الصائغ- مطابع وزارة الثقافة، دمشق- د ط- 1997- ص: 15.

للشهادة الثانوية إلى كلية الفلسفة (قسم الأدب) في جامعة لويس مكسيميليان في ميونيخ، لكنه تبع حلقات المسرح لشغفه الشديد به.[3]

ومع اشتداد نيران الحرب العالمية الأولى حرم من مواصلة تحصيله العلمي، إذ لم يلبث أن استدعي للخدمة العسكرية لشغل منصب ممرض في مستشفى الأمراض المعدية في (أورغسبورغ). [1]

بعدها عاد بريخت لمواصلة دراسته في كلية الطب، التي سرعان ما مل منها فقد كان يتهرب من حضور دروس الطب لينظم إلى حلقات البحث التي كانت تهتم بالمسرح.

وفي عام 1920 توفيت والدته، تاركة فراغا كبيرا في قلب بريخت، مما جعله يترك أغسبورغ وينتقل للعيش في ميونيخ، ومن هنا كانت بدايته الأدبية ووضع رجله على أول درجة في سلم الشهرة و المجد.

1-2- بداياته الأدبية:

منذ البدايات الأولى لبريخت، كانت تظهر في كتاباته نزعة إشتراكية تتميز بنوع من الحرية المطلقة، أي أنه لم يكن متقيدا بالتقاليد و الأعراف، كما تميز بحبه الشديد للطبيعة، وتأثر أيضا بالعديد من الكتاب وخاصة الشعراء الفرنسيين أمثال: الشاعر الفرنسي (**فيون Villon**) الذي كان يكتب الموشحات الغنائية، وأيضا الأغاني الشعبية التي كان يكتبها (**فيدر كيند wederkind**) و التي حاول بريخت جمعها لينشرها في كتابه الموسوم بـــ: "**العظات المنزلية** " عام 1927.[2]

---

[3] ينظر المرجع نفسه- ص: 15.

[1] بوشعير رشيد- أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 09.

[2] ينظر مجموعة من المؤلفين- تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية – الحداثة – ما بعد الحداثة) -ج3-تر:موريس جلال: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق – ط2- 2013- ص ص: 292 – 293.

في عام 1919 عاد بريخت إلى ميونيخ وسار في صفوف الحركـــة "**الاسبارتكية**" في ميونيخ و أوغسبورغ، وكان يساعد الثوار كثيرا، وهذا لم يمنعه من الاحتكاك بالأوساط الأدبية و الفنية حيث كان دائم الصلة بـــ (**كارل فالتين**) الممثل الشعبي الهزلي البافاري.

بريخت عمل في الكثير من المجالات منها أنه كان " ...يشرف على تحرير زاوية النشاط المسرحي في صحيفة " إرادة الشعب ..."[1] ، أو كما تسمى (**فوكسفايل Volksuielle**) الاشتراكية ذات الاتجاه اليساري و التي تصدر في أوغسبورغ، ولكن بريخت سرعان ما تركها وترك المدينة بأكملها عام 1921 واستقر في ميونيخ.

غادر بريخت ميونيخ عام 1924 تاركا دروسه المتقطعة للطب و الفن المسرحي، واستقر في برلين، حيث استطاع أن يجمع حوله كوكبة من الفنانين و الأدباء ورجال الدراما، الذين سيروا له سبل العمل في المسرح الألماني.

بريخت كان محبا أيضا للفلسفة، أو بتعبير آخر، كان معجبا بآراء الفيلسوف (هيجل)، كان مهتما بالقضايا الاقتصادية المعاصرة، فعكف على دراستها وقد استمر نشاط بريخت المسرحي في ألمانيا تأليفا وعرضا ونشرا، حتى سنة 1933 حين منعت مسرحياته من العرض، وأحس بالخطر جراء الإرهاب النازي، فاضطر إلى مغادرة وطنه، بادئا بذلك مرحلة المنفى و الانتقال عبر الأراضي الأوروبية و الأمريكية، حيث كان ينتقل من " براغ " و " فينا " و " زيوريخ " وجزيرة " تيرو " في الدنمارك و " باريس" ولندن: و " موسكو " و " فنلندا " و "نيويورك " ولم يتوقف فيها عن ممارسة نشاطاته الأدبية و العلمية.

---

[1] بوشعير رشيد- أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 10.

استمرت الملاحقات النازية لبريخت حتى عند مغادرته لوطنه، فحرقت كتبه، وجرد من جنسيته الألمانية، لكن ومع نهاية الحرب العالمية الثانية، وسقوط **هتلر** يعود بريخت إلى ألمانيا الديمقراطية، مقيما في برلين.

تزوج بريخت واستقر في برلين، وفي عام 1949، أنشا مع زوجته (**هيلين قايغل**) فرقته المشهورة (**البرلينزا ستامبل Berliner Ensemble**)، وهذا ما جعله يقضي معظم وقته في برلين، ولا يغادرها إلا من أجل استلام الجوائز العالمية رفقة فرقته.

كانت زوجته **(هيلين قايغل)** تشاركه في نشاطه داخل مسرحه الخاص، حتى أنها كانت تقوم بأدوار رئيسية في مسرحياته، إلى جانب إخراجها إياها أحيانا.

بريخت كان ينتمي إلى الاتجاه اليساري، فأعماله المسرحية كانت تدعو في طياتها بشكل مباشر وواضح لإتباع نهجه الاشتراكي، أما إذا بحثنا في مصادر ثقافته، فنجد الكثير من الدراسات تثبت أنه كان متأثرا بالدراما الشرقية، وأيضا بفكر الأديان الشرقية مثل " **بوذا** " و " **كونفوشيوس** "، وتأثر بالدراما الصينية و اليابانية، ومنه: " ... فقد تأثر بريخت بمسرح (**النو No**) و مسرح (**الكابوكي Kabuki**) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية، وكانت مسرحيات " **النو**" اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية، ولذلك يخلص " فريدريك أوين " إلى أن مسرحيات بريخت التعليمية هي مسرحيات " **نو**" يابانية.....[1] ، بمعنى أن بريخت استمد نظريته التعليمية أساس من المسرح الصيني و الياباني، وهذا ما ستعرفه في دراسات لاحقة عرفت أعمال بريخت تغييرا واضحا في آراءه وأسلوبه، وأدى تحوله المفاجئ و الصريح للشيوعية إلى تغيير وظيفة المسرح عنده، فبريخت لم يعد يهتم بطرح القضايا السياسية و التعبير عن رأيه فها وحسب، بل طرحها لمعالجتها ومحاولة تغييرها إن أمكن وهذا معناه تحوله من

[1] كعواش سمية – اثر بريخت في المسرح الجزائري (مسرحية الأجواء لعبد القادر علولة أنموذجا)

المسرح التعليمي إلى المسرح الملحمي و الذي ستعرف خباياه في العناصر الموالية للبحث.

في الرابع عشر من أغسطس عام 1956 توفي بريخت العظيم بسكتة قلبية ووري مثواه الأخير في مقبرة قرب بيته كما كانت رغبته، ولكن الدولة أقامت له حفل تأبين اشترك فيه العديد من أصدقائه ومحبيه.

2- إبداعاته المسرحية

خلف بريخت إرثا مسرحيا جما ولا يستهان به، وإن كان البحث قد لخص فيما مضى مسيرته العلمية و الأدبية و الفنية، فقد أعطى هذا التلخيص جزءا بسيطا جدا لهذا الفنان الشامل، ولم يعطه حقه في التعريف به، وإذا أراد أي باحث الإلمام بخلفيات هذه الشخصية الثائرة و المتمرد و الرافضة لكل الأوضاع التي تحيط بها، عليه دراسة أعماله: من مسرحيات، وقصائد، وكتب واقصوصات، وأوبيرات ...وغيرها وسيحاول البحث في هذا الجزء تسليط الضوء على أهم مسرحياته بشيء من التحليل، كمحاولة لقراءتها لإعطاء فكرة أوضح عنه.

قبل شروع في ذكر مسرحيات بريخت، علينا التذكير بأن الكتابة المسرحية عنده مرت بثلاث مراحل أساسية ومحورية تختلف كل مرحلة عن الأخرى، فالمرحلة الأولى كانت: الكتابة التعبيرية، والمرحلة الثانية: الكتابة التعليمية، ثم توجه بريخت في كتاباته الأخيرة إلى المرحلة الملحمية.

2-1- المرحلة التعبيرية:

بدأ بريخت مرحلته التعبيرية في المسرح بمسرحيته الأولى: "**بعل**" التي أخرجها عام 1920.[1] تدور أحداث المسرحية حول فكرة الرفض، فشخصيته بعل في المسرحية شخصية ناكرة للحياة، وناكرة للموت، وهي أيضا تنكر نفسها.

وإذا أردنا وصف شخصية بعل أكثر، فنستطيع القول بأن بعل شاعر شاب عاطل عن العمل، يغني قصائده في الملاهي و الحانات، يحي حياة " خليعة ويقضي أوقاته مع النساء، والعزف على القيتار، أو تأليف الأغاني، حتى أنه ارتكب جريمة قتل بدافع الغيرة و الشذوذ الجنسي.

هناك من يرى أن شخصيته بعل في المسرحية تتحدث عن ما كان يحلم به بريخت في سنه العشرين، لأن فكرة الانعزال التي يطرحها كثيرا ما كانت تراوده في ذلك الوقت بفعل الظروف التي كان يعيشها، فلم يجد مفرا من تجسيدها داخل المسرحية.

مسرحيته الثانية: " **طبول في الليل** " التي أخرجها سنة 1919، وهي مسرحية كوميدية محددة المكان و الزمان على عكس المسرحية الأولى، فقد جرت أحداثها في " برلين خلال شتاء عام 1918" [1] وهي تعكس خيبة أمل بريخت في مسار الثورة الألمانية.

تدور أحداث المسرحية حول فكرة مهمة، يحاول بريخت إيصالها إلى جمهوره، تتمثل في جشع الرأسماليين، وسعيهم للثراء على حساب الطبقة الفقيرة المعدومة أثناء الحرب، ما جعل هؤلاء يقومون بثورات، حتى ولو كانت بسيطة لاسترجاع حقوقهم المسلوبة.

---

[1] ينظر: بوشعير رشيدة- أثر تولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 30.

[1] ينظر: برناردوت – قراءة بريشت- ص: 51.

بريخت في كتاباته الأولى استخدم العديد من الوسائل التعبيرية كالاهتمام بالبطل الواحد، الذي تدور حوله أحداث المسرحية ككل، وأيضا: تعدد المناظر و الأمكنة، وطبيعة الأحداث المضطربة ...وغيرها[2] إضافة إلى استخدام الشخصيات الهازئة و الساخرة، واستخدام الأسلوب الراقي، من حيث النص و الإخراج وحتى اللغة التي كان ينتقيها بدقة وحرص لتبيين واقع ألمانيا في هذه الفترة، هذا ما جعل العديد من النقاد العالميين يعجبون بهذه اللغة، فيقول عنها مثلا الناقد المسرحي: **(هربرت إيرنج)**: " ...يستشعر بريخت الفوضى و التحلل جسديا، ومن هنا تأتي قوة الصورة في لغته، التي لا مثيل لها، إن هذه اللغة سيشعر بها لسانك في سقف حلقك، في أذنك في سلسلة ظهرك" [3] وهذا معناه أن اللغة التي يستخدمها بريخت تتغلغل في أعماق المستمتع، لترسم له صورة واقعية للوقائع و الأحداث التي تجري في المسرحية.

2-2- المرحلة التعليمية:

بدأ بريخت في التوجه للمسرح التعليمي مع أعماله الموالية بشيء من الحذر، و كتمهيد لهذه المرحلة و قبل الغوص في متاهات هذا المسرح، أخرج العديد من المسرحيات المهمة، بدأها بمسرحية "**حياة ادوارد الثاني البريطاني** " سنة 1924 و التي تدور حول شخصية **ادوارد الثاني** الذي جعل مصالحه الشخصية تعلو على مصالح الدولة و الشعب، فأقحم بلده في حروب أهلية دامية.

بريخت في هذه المسرحية يبتعد بشكل واضح عن الحركة التعبيرية ، فلم يعد يستخدم نفس العناصر التي تجعل المسرح عدسة مكبرة للأحداث و الوقائع و الشخصيات، بل حاول معالجة القضايا السياسية التي كانت في ألمانيا في ذلك الوقت، و خاصة قضايا الحكم.

---

[2] ينظر: بوشعير رشيد- أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 34.

[3] باومدن باربارا و أوبله برجيتينا – عصور الأدب الالأماني (تحولات الواقع ومسارات التحديد)- ص: 310.

مسرحيته الموالية "**رجل برجل** " التي أخرجها بين عامي 1924 و 1926 تمثل الفترة التي عانت منها أوروبا من نتائج و أضرار الحرب العالمية الأولى ، و ألمانيا بالتحديد فقد خرجت محطمة من هذه الحرب و في حالة جد صعبة كما تعكس المسرحية حياة بريخت في هذه الفترة، و الحالة النفسية السيئة التي كان يعيشها وقت الحرب، والفكرة التي أراد إيصالها من المسرحية هي أن الحرب تفعل بالإنسان ما تشاء، و تستطيع تغيير شخصيته، بل و تجعله يتخلى عن هذه الشخصية، و عن حياته و هويته مع مرور الوقت [1]

حكت هذه المسرحية مسرحيتين إحداهما كانت : "**أوبرا القروش الثلاثة** " أو " **البنسات الثلاثة** " سنة 1928، و مسرحية " **عظمة مدينة مهاجوني و انحطاطها** " سنة 1929 حيث لاقى بريخت نجاحا عالميا مع هاتين المسرحيتين اللتين كانتا تدوران حول فكرة " سلطة المال "، بمعنى أن المال أصبح القيمة الوحيدة التي يقوم عليها المجتمع بفضل البورجوازيين الذين كانوا يستخدمون المتسولين و اللصوص لجمع هذه الأموال و يختبئون وراء كذبتي الجمال و الأخلاق، لكن شعارهم الحقيقي كان: " المال هو الشيء

الوحيد المتين و الأكيد " [1] ونستطيع فعل أي شيء في سبيل جمع هذه الأموال.

بعد هذه الفترة عكف بريخت على دراسة الماركسية والتشبع بمبادئها، ليبدأ لاحقا في تحقيق أهم مبادئها، ألا وهو: تغيير العالم بدلا من تفسيره، ومن هنا حارب نظرية " **الفن للفن**" وبدا بالبحث عن وسائل مسرحية أخرى، ومواد جديدة للعرض، وطرق أخرى للإخراج و التوزيع، وبهذا تتغير وظيفة المسرح بشكل جذري من التعبير إلى التعليم.

---

[1] ينظر خالد صفدي- برتولد بريخت " الإنسان هو الإنسان- " مجلة رؤى" – العدد: 28- د ت.

[1] برتادورت – قراءة برسيثت- ص: 87.

مفهوم بريخت حول المسرح التعليمي كان يرتبط أساس بالتعليم و التربية، وهو لا يقصد من ذلك المسرح الذي يقوم بتقوية الذاكرة، ولا المسرح الذي يعطي دروسا في فنيات المسرح، وإنما إنشاء مسرح يعلم ويثقف الجمهور، وإقحامه أيضا داخل العمل المسرحي ليصبح عنصرا مشاركا وفعالا فيه، ولا فرق فيه بين الجمهور و الممثل وحتى الموسيقي.

أول محاولة لبريخت في كتابة المسرح التعليمي كانت مع مسرحيته " **طيـــــــران ليندبرغ** ": [2] التي تدور حول قصة هذا الطيار الذي يسعى لمعرفة نفسه، ومعرفة الفضاء وأيضا معرفة الله.

تلتها مسرحيتين بعنوان " **الذي يقول نعم و الذي يقول لا** " **Celui qui dit oui et celui qui dit non** " عام 1930، و الأخرى بعنوان " **القرار** " في نفس السنة.[3]

و التي تدور منهما حول فكرة التضحية بالنفس في سبيل إنقاذ الآخر، وهي قيمة سعى بريخت لتعليمها لجمهوره بواسطة طرحه للفكرة بشيء : من العنف و الدموية لتحريضه على التمرد و الثورة.

جاءت بعدها مسرحية " **القاعدة و الاستثناء** " عام 1930 [1] لتعلم الجمهور قيمة أخرى تتمثل في وقوف القانون بجانب الأقوياء من ذوي الطبقة الرأسمالية في المجتمع على حساب طبقة العبيد الذين يضيع حقهم فقط لأنهم ضعفاء وفقراء.

مسرحية " **الأم** " التي أخرجها بريخت عام 1932 و التي اقتبسيها عن رواية المؤلف و الأديب الروسي الماركسي (**ماكسيم جوركي Makcim Gorki**) [*]

---

[2] ينظر: بوشعير رشيد-أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 34.

[3] ينظر: برنادورت- قراءة بريشت- ص ص:96 – 104.

[1] بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي – ص: 36.

تدور أحداث المسرحية حول الأرملة " **بيلاجي فلاسوفا**" التي كانت أرملة عامل، و أما لعامل أيضا اضطهدا و قتلا بسبب القوانين الظالمة التي كان يعاني منها العمال، فتنظم لصفوف العمال، و تقرر القيام بثورة لاسترجاع حقوقها و كرامتها.

و الفكرة التي كان بريخت في صدد طرحها على الجمهور هي ضرورة التمسك بالروح الجماعية لتغيير العالم، و تغيير الأوضاع و ليس فقط بالاعتماد على الروح الفردية .

مسرحيته الموالية و التي تعتبر المسرحية التعليمية الأخيرة، كانت مسرحية " **الإخوة هوراس و الإخوة كورياس** " التي أخرجها عام 1933، و هي مسرحية تعليمية معدة للتلاميذ، كما أنها تختلف عن المسرحيات التعليمية السابقة لبريخت، فالبطل **هوراس الثالث**، ليس عليه أن ينكر نفسه أو يضحي بحياته لتغيير العالم، بل يكتفي بريخت هنا بإعطاء دروس للمشاهد حول الدفاع عن الوطن، و أما فيما يخص الوسائل التعليمية فيقال عن هذه المسرحية ما قيل عن سابقاتها من المسرحيات .

2-3 – المرحلة الملحمية :

اتجه بريخت في هذه الفترة، والتي كانت الفترة التي قضاها في المنفى إلى كتابة المسرح الملحمي، بدأه مع مسرحية " **بنادق الأم كرار** " التي أخرجها عام 1937 [1] ،و التي صور فيها سلوك الفرد في مواجهة الظلم الفاشي إبان حكم هتلر لألمانيا، و عندما نشرت الصحف خبر تفتيت العلماء الألمان

(*) ماكسيم غوركي: Makcim Gorki أديب روسي، ومؤسس للمدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب، الذي رهيف لتوظيف الأدب لخدمة المجتمع، ومن هنا كان تأثير بريخت به.

[1] ينظر: المرجع السابق- ص: 25.

للذرة استلهم بريخت موضوع مسرحيته الموالية " **حياة غاليليه** " و التي كانت عام 1938 [2] تمثل أهم مسرحياته فمن الوهلة الأولى، يوحي لنا العنوان الذي يدور حول **غاليليه** " بالتفكير الذي يوصلنا إلى التغيير " و هذا ما طمح إليه بريخت في أعماله التعليمية و الملحمية المسرحية تقدم لنا بريخت في أدق و أصفى صوره الملحمية، فمن بين مسرحياته العديدة لن نجد مسرحية جمعت الوسائل الملحمية للمسرح من : المتعة الفنية، و الفكر الفلسفي، بقدر ما نجده في هذه المسرحية الرائعة[3] حيث يعرض فيها هذا المفكر العالم الذي يتراجع عن نظريته و أبحاثه خوفا من العقاب، و بعد إلقاء الأمريكيين القنبلة الذرية على اليابان، وضع بريخت صيغته النهائية للمسرحية حيث أخرجها بعد هذا الحدث تحديدا لتأكيد فكرة مفادها : أن التطور العلمي يجب أن يكون موازيا للتطور الاجتماعي و الأخلاقي و الإنساني، و إلا فهو خطر على البشرية و لا فائدة من هذا العلم .

تلت هذه المسرحية مسرحية أخرى لا تقل عنها أهمية هي : مسرحية " **الأم الشجاعة** " أو كما ذكرت في مصادر أخرى " **الأم كوراج** " [4] التي تدور حول شخصية " **أنا فيرلينغ** " هذه المرأة التي وقعت ضحية نزاع أخلاقي، فمن جهة هي أم تسعى لتربية أبنائها بالبيع و التجوال و حمايتهم من اضطرابات و أهوال الحرب، و من جهة أخرى سعت لتحقيق الربح من هذه الحرب الكبيرة و الاستفادة منها بجمع أكبر قدر من الأموال، فتخسر جميع أولادها و ممتلكاتها من دون أن تعتبر من هذه الدروس القاسية فيكون مصيرها الوحدة، و يترك بريخت العبرة للمشاهد .

استمد بريخت أحداث هذه المسرحية من حرب الثلاثين عاما التي مست ألمانيا و لكن المسرحية التي جاءت بعدها، و كانت في نفس السنة

---

[2] ينظر: المرجع نفسه- ص: 25.

[3] ينظر: برتولد بريخت – حياة غاليليه – تر: الشرقاوي بكر – دار الفارابي، بيروت- ط 3 – 1981 – ص: 09.

[4] ينظر: مجموعة من المؤلفين – تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية – الحداثة – ما بعد الحداثة) – ص: 399.

بعنـــــــــــــــوان " **محاكمة لوكولوس** " [1] و التي حولها فيما بعد لأوبرا بعنوان " **إدانة لوكولوس** " تتحدث عن موضوع الحرب و لكن في شكل مختلف نوعا ما فالحرب في نظر بريخت قد تكون عادلة إذا أزالت الظلم و الاستبداد عن الشعب، و قد تكون ظالمة إذا زادتهم استعبادا أو اضطهادا و قد عرضها أيضا في شكل ملحمي يخدم الموضوع .

توالت مسرحيات بريخت في فترة المنفى الأخيرة، فأخرج عام 1941 مسرحية بعنوان " **الإنسان الطيب من ستشوان** " و مسرحيات عديدة أخرى نذكر منها مسرحية : " **الستدبونتيلا و تابعه ماتي** " عام 1941 و مسرحية " **دائرة الطباشير القوقازية**" عام 1947 و مسرحيته " **مؤتمر غاسيلي الأدمغة** " سنة 1953[2].

هذه كانت محاولة لقراءة أهم مسرحيات بريخت مرورا بالمراحل الإبداعية التي ميزت هذه الكتابات بدءا بالمرحلة التعبيرية، مرورا بالمرحلة التعليمية الهادفة و أخيرا كتابات المنفى التي جاءت ذات طابع ملحمي و لكن هذا الأمر غير كاف لمعرفة كل ما يدور في فكر هذا الكتاب المبدع، لان هذا الأخير لم يكن مبدعا فقط بل كان من أهم و أبرز المنظرين المسرحيين في عصره و حتى يومنا هذا، كما كان له الفضل في ابتكار آليات و طرق و تقنيات جديدة في الإخراج المسرحي، و هذا ما يستوفه له البحث في الفصل الموالي.

---

[1] ينظر برناردورت – قراءة بريشت – ص: 29.

[2] ينظر: المرجع نفسه – ص ص: 25- 26.

الفصل الثاني

بريخت المنظر

بينت قراءة مسرحيات **بريخت Brecht** السابقة الذكر، تتابع اتجاهاته الفكرية و الإبداعية، واختلافها بإختلاف المراحل و الظروف التي كان يعيشها في ألمانيا، وحتى وصوله للكتابة الملحمية في المنفى.

فالاتجاه الأول كان الاتجاه التعبيري: الذي ميز كتابات بريخت الأولى و التي تميزت بوصف بريخت الدائم للأوضاع السياسية و الاجتماعية، وحتى الاقتصادية المتدهورة التي كانت تعيشها ألمانيا في فترة الحرب وبعدها، وخاصة في فترة حكم **هتلر** لها.

إلا أنه سرعان ما أدار ظهره للتعبيرية واتجه نحو الواقع في مسرحياته الموالية، هذه المسرحيات التي طبعت طبعة علمية، فقد أصبح بريخت يؤمن بأن تغيير الواقع بالعلم و الثقافة و الوعي، أفضل بكثير من مجرد التعبير عنه، وقد اتجه أيضا إلى هذا الاتجاه – الاتجاه التعليمي – بعد قراءته وتشبعه بالمبادئ الماركسية، فكانت أعماله في هذه الفترة موجهة أساسا إلى الجمهور البرجوازي، وتهدف إلى تغيير العالم " حسب تعبيره، بدلا من تفسيره أو التعبير عنه.

وفي حوالي سنة 1924[1] ، توقف بريخت عن كتابة المسرحيات التعليمية، متوجها إلى أهم مرحلة من مراحل إبداعه، ألا وهي المرحلة الملحمية، وهذه المرحلة التي تغيرت فيها كل مفاهيم وتقنيات المسرح السابقة لدى بريخت، فكيف كانت هذه التغييرات ؟ وما الفرق بينها وبين المسرح التقليدي ؟.

1- نظرية بريخت في المسرح الملحمي:

بقيت نظريات " **أرسطو** " تمارس تأثيرها على المسرح وقتا طويلا، هذا المسرح الذي ارتكزت على قواعده العديد من المسارح العالمية، و المستمدة أيضا من كتابه المشهور "**فن الشعر**"، الذي يرى فيه أن المسرح اليوناني،- وخاصة التراجيديا منه – يسعى إلى غايات ونتائج تتمثل أساسا في التأثير في المتفرج، واندماجه داخل الشخصيات السامية في طابع وأسلوب مأساوي، الأمر الذي يثير داخل المتفرج انفعالين: هما: الخوف و الشفقة،

[1] ينظر: بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي – ص 38.

ثم تتطور الأحداث الدرامية المأساوية، ومعاناة هذه الشخصيات لتصل أخيرا إلى التطهير الكلي من آثامه.[1]

هذا النوع من المسرح يجعل المتفرج بعقله وروحه في حالة من التعاطف، و التخذير، ويجبره على الرضوخ للأمر الواقع، و الاستسلام لمصيره المحتوم، بل ويحمد الآلهة على عدم تلقيه لنفس المصير، وما يحدث لشخصيته على خشبة المسرح بعيد عنه.

ومادام هذا المسرح يسلب الإنسان عقله وروحه، فقد رفضه بريخت رفضا كليا، وسعى جاهدا لمحاربته واستبداله بمسرح أكثر عقلانية، ولا يغفل المتعة و السرور.

ومع تأمل بريخت للمسرح التقليدي – أو بتعبير آخر – الأرسطي، اكتشف أن هذا المسرح غير صالح بتاتا لعصرنا الحديث، عصر التطور العلمي و التكنولوجي، الذي يسعى إلى تغيير وسائله في الإخراج و العرض، وحتى لغة النص المسرحي.

ركز بريخت في هذه الفترة أساسا على وظيفة المسرح، لأن المفهوم الأرسطي القديم لم يعد مواكبا للمسرح الرأسمالي الحديث، ومن هنا كانت هذه الوظيفة كما ذكرت سابقا تغيير العالم " وليس التعبير عنه و التفاعل معه ومع مشاكله وصعوباته وحسب، فخلق مسرحا جديدا: "... يظهر الناس وهو في طور يقدمون فيه أنفسهم وأوضاعهم ..." [2] بمعنى أن هذا المسرح يظهر أوضاع الناس وأنفسهم من الداخل ويجعلهم يرون ذلك ويبحثون عن المشكلة، وأيضا الحل.

و العرض المسرحي أيضا يكون بأسلوب مادي بسيط، ويكتشف فيه الإنسان حقيقته باكتشافه للبيئة الحقيقية المحيطة به، وبذلك يستطيع تغيير هذا الواقع، وهذه الظروف، ويقول بريخت عن هذا بنفسه: " أردت أن استغل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم، بل تغييره " [3] .

ومن هذه المقولة يعلن بريخت رسميا انحيازه للمسرح الملحمي، مسرح التغيير.

---

[1] ينظر: العواني محمد بري – دراسات مسرحية (نظرية و تطبيقية) الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق – ط1- 2013 – ص: 18.

[2] ويليامز ريموند – برتولد بريخت – تر: فؤاد عبد المطلب – مجلة الآداب العالمية -العددان 157 – 158 – 2014 - ص: 44.

[3] العواني محمد بري – دراسات مسرحية (نظرية وتطبيقية)-ص: 29.

يسعى بريخت من خلال مسرحه الجديد، إخراج المتفرج من الغيبوبة التي يستغرقها أثناء مشاهدة الأعمال المسرحية البورجوازية، ذات التقاليد الآرسطية، فبدأ بمخاطبة العقل بدلا من المشاعر.[1]

فبريخت يبحث عن حلول للأوضاع التي يعيشها و المشاكل التي يعاني منها، ولا يبحث عن العواطف و المشاعر المستهلكة و التي لا جدوى منها اليوم.

كلمة " غيبوبة " هي تشبيه صائب استعمله بريخت للتعبير عن الجمهور القديم، وما كان يجري له داخل المسرح، وإذا تأملنا قوله، الذي يصف حالة هذا الجمهور، فستدرك هذا الأمر بوضوح، إذ يقول: "... ولو ذهبنا إلى إحدى دور المسرح، وراقبنا التأثير الذي يمارسه المسرح على النظارة (الجمهور)، فإننا سنشاهد حولنا أشكالا جامدة من البشر، وقد إتخذت شكلا غريبا: إنهم يبدون في توتر شديد، وكل عضلاتهم مشدودة، وفي حالة من الإرهاق المفرط، كذلك سنلاحظ أنه لا يوجد بينهم أي اتصال، وأن تواجدهم بعضهم مع بعض، أشبه بتواجد أناس نيام، ولكنهم يعانون من أحلام مزعجة، لأنهم كما يقال يستلقون على ظهورهم، صحيح أن أعينهم مفتوحة، ولكنهم لا يبصرون، إنهم يحملقون فقط ..."[2]

تفهم من هذا القول أن بريخت يصف حالة الجمهور بالأشكال الجامدة، والتي تتخذ شكلا غريبا، ويشعرون بتوتر شديد وتكون عضلاتهم مشدودة، لأنهم مندمجين كليا مع الحدث ومع شخصية الممثل، حتى أنه شبههم بالنيام الذين يحلمون أحلاما مزعجة، وحتى إن كانوا سيشاهدون بأعين مفتوحة، فهم في غيبوبة مطلقة.

وبهذا يكون استمتاع الجمهور بالمسرحية استمتاعا سلبيا، ويجعله يتقبل كل ما يطرحه الممثل من أفكار، وتكون المشاكل التي تواجهه أمرا طبيعيا و لا يفكر في الحل، و هذا ما سعى بريخت جاهدا لمحاربته، و من أمثلة ذلك ما قاله أيضا في بداية مسرحية " **القاعدة و الاستثناء** " .

---

[1] ينظر: جبـــارة ثائـــر هـــادي ناجي – الرؤى الإخراجيـــة في العـــروض المسرحيـــة – مجلة دراســـات تربويـــة – العدد: 10 – نيســـان 2010- ص:177.

[2] بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 42.

" نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا.

هذا أمر طبيعي .

إزاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم ففي زمن يسوده

الاضطراب، و تسيل فيه الدماء

و يبين بالفوضى .

و يقوم العسف و الطغيان فيه مقام القانون .

و تفقد الإنسانية إنسانيتها

لا ينبغي لكم أن تقولوا .

هذا أمر طبيعي .

حتى لا يستعصي شيء على التغيير و التعديل"[1]

المسرحية تدعوا الجمهور للاستيقاظ، و عدم الاستسلام لمشاهدة الدماء، و الفوضى و العسف و الطغيان الذي يقوم به القانون، و القول بأن هذا الأمر طبيعي، و لانتزاع المتفرج من هذه السلبية عمل بريخت على إيقاظ عقل الجمهور و تشجيع ملكته النقدية عن طريق التغريب، هذه التقنية الجديدة التي استخدمها في مسرحه الملحمي، والتي كان لها الدور الريادي في تطبيق وظيفته .

1-1- مفهوم التغريب:

يعرف بريخت التغريب، بأنه إظهار الشيء المألوف في صورة غير مألوفة و ذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أي سلوك كان و إشهاره[2]، و هذا يعني إضفاء صبغة ألا مألوف على المألوف، أي تقديم الأحداث و الوقائع في الحياة اليومية المعاشة و العادية في طابع غريب، و مثير للدهشة، و هذا لإعمال عقله و سعيه للبحث عن إجابة للأسئلة التي تدور في ذهنه، و هذا ساعده على استصدار أحكام معينة في نهاية المسرحية،

---

[1] أردش سعد – المخرج في المسرح المعاصر – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت – دط – 1998- ص: 151.

[2] ينظر: بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 43.

فبريخت لا يصدر أحكاما في النهاية، بل يترك المهمة للجمهور، يقترح الشاعر الانجليزي (**تشيلي shelley**) مفهوما أخر للتغريب و لكن في الشعر، حيث يرى أن وظيفة الشاعر هي أن يجعل قارئه ينظر إلى الحياة و الناس و الأشياء خارجا عن إطارها العادي، كما لو كان يراها لأول مرة [1]

1-2- وسائل التغريب:

وظف بريخت التغريب في مسرحه الحديث، باستعمال العديد من الوسائل، و التي بدورها تنقسم إلى نوعين من الوسائل : وسائل تخص بنية المسرح الداخلية، و أخرى تخص بنيته الخارجية، و يمكننا تقسيم و تسمية هذان النوعين كما يلي :

أ – الوسائل التغريبية البنائية :

ب – الوسائل التغريبية الخارجية :

أ – الوسائل التغريبية البنائية : و هي الوسائل التي تخص بنية التأليف المسرحي نفسه أي في بنية الحدث، و بناء الشخصيات، و وظيفة الجوقة أو المغني و الزاوية في المسرحية .

1 – تقطيع الأحداث :

خالف بريخت المسرح القديم (**الأرسطو طاليسي**)، المتميز بتكامل القصة، و ترابـــــط الأجــزاء [2] فقد رفض هذا الترابط و اعتمد تقطيع حبل القصة من حين لأخر و الفصل بين أجزائها كأن يضع بعض اللافتات، أو يدخل بعض الموسيقى أو الأفلام السينمائية، التي لا دخل لها بأحداث ذلك المشهد، و أحيانا يقطع مشهدا ليبدأ مشهدا أخر، لا يمد للأول بصلة، و هو بذلك يحتفظ بمغزى كل مشهد على حدة، و يجعل المتفرج يصدر حكما خاصا به في نهاية هذا المشهد، و يستمر بريخت في الانتقال بين المشاهد داخل المسرحية بالطريقة ذاتها حتى انتهائها و هو بذلك لا يهتم بالحبكة المتصلة

---

[1] ينظر: قلعة جي عبد الفتاح – المسرح الحديث (الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل) – منشـــورات إتحـــاد الكتـــاب العرب – السلســـلة 11- 2012 - ص: 71.

[2] ينظر: بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 43.

التي تربط أول المسرحية بآخرها، كما في مسرح أرسطو، الذي يكون فيه تسلسل الأحداث تسلسلا هرميا يبدأ من الصفر ثم يبدأ في التطور شيئا فشيئا حتى وصوله إلى الذروة، ثم ينفرج محققا غاية التطهير

غرض بريخت الأساسي من تقطيع الأحداث، و عدم الالتزام بالحبكة هو التغريب و الابتعاد عن المألوف في عرض الحقائق .

2 – انفصال الشخصيات عن الأحداث :

بريخت سعى لفصل الشخصيات عن الأحداث التي يسردها على خشبة المسرح، فعلى عكس مسرحيات أرسطو التي تقدم الحدث ممثلا على الخشبة ،[1] فمسرح بريخت يقوم بعرضه عرضا، و يقوم بتذكير المشاهدين و بشكل دائم بأن هذه الأحداث مجرد تمثيل، بل و أن هذه الأحداث حدثت في الماضي و لا تخصه اليوم، و هذا لإخراجه من حالة الوهم التي تستولي عليه أثناء العرض، و بالتالي " .... يستطيع الراوية أن يقدم الأحداث و كأنها لا تخصنا نحن في الحاضر، بل تخص أناسا من الماضي غرباء عنا، لأن ظروفهم تختلف عن ظروفنا، و لا ينطبق هذا على المواضيع التاريخية فحسب بل ينطبق كذلك على المواضيع المعاصرة، من خلال ربط الشخصيات و الأحداث بزمان و مكان خاصين، و ظروف قابلة للتغيير ... " [2]

معنى ذلك أن الراوي يقدم الأحداث بجانب كبير من الموضوعية و كأن هذه الأحداث لم يعد لها وجود في الواقع، و لم تعد تحصل اليوم، و تخص أناسا غائبين و ظروفهم تختلف عن ظروفنا، و هذا لا ينطبق على المواضيع التاريخية فحسب بل ينطبق أيضا على المواضيع المعاصرة التي تحدث اليوم، فهي تعرض و كأنها تخص أناسا آخرين و ذلك عن طريق الشخصيات و الأحداث في زمان و مكان خاصين بحيث نستطيع داخلها الوصول إلى التغيير، و هذا كله هدفه التغريب .

3 – الجوقة:

---

[1] ينظر: المرجع نفسه– ص: 45.

[2] المرجع نفسه– ص: 46.

تركز دور الجوقة في مسرح بريخت على اطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها، أو تنبؤه عما سوف يحدث في المستقبل، أو تعلق على الأحداث التي تحدث في الوقت الحالي [3] وأحيانا يكون للمغني الدور الأساسي في إفهام الجمهور، وخاصة إذا استخدم بريخت تقنية البدء من النهاية، أو من الحدث الأخير، فيبدأ المغني بالعودة و سرد الحكاية من الحدث الأول و صولا إلى الحدث الحالي .

الجوقة أو المغني أيضا تطلع الجمهور أحيانا على الحكم، أو تدله عليه بشكل مباشر، و هذا بدافع جعله يمارس النقد المطلوب، و هي بذلك تكون قد أبعدت الحدث عن المتفرج أيضا .

كل هذه الوسائل يستخدمها بريخت لتنبيه الجمهور مباشرة، و ايقاضه من الوهم و الاندماج في الحدث، أو الشخصية، أو الإيحاء له بأن ما يحدث على خشبة المسرح مجرد تمثيل .

ب – الوسائل التغريبية الخارجية:

تتمثل وسائل هذه الفئة في الصناعة المسرحية، و لوازمها، أي في الإخراج المسرحي و الديكور و الملابس و الموسيقى، و طريقة الأداء، و غيرها من الأدوات، و نستطيع جمع هذه الوسائل في عناصر هي :

1 – الإخراج:

يعاني المسرح غالبا من صراع خفي بين المخرج و المؤلف المسرحي فالمؤلف يريد الاستبداد بخشبة المسرح، متخذا كل العناصر السمعية و البصرية: من ديكور، و ملابس الممثلين و الموسيقى لخدمة فكرته التي يطرحها داخل المسرحية، و المخرج يريد أن يتحرر من نص المؤلف، بإبراز عضلاته في الفن الإخراجي الذي أصبح يدرس اليوم في أكبر المعاهد، وأصبح له مذاهبه و أقطابه، و أسسه الخاصة التي تحكم العمل المسرحي على خشبة العرض.

[3] المرجع نفسه- ص: 48.

بريخت لم يجد مشكلة حول هذا الأمر، و حاول السير بمسرحه في طريق يلاءم أكثر وظيفة المسرح عنده، و نظريته الملحمية عن طريق التغريب، حتى في عمله بالإخراج .

المسرح عند بريخت ليس خادما للمؤلف، فهو لا يتقيد بالنص المسرحي الذي أمامه بشكل كلي و يترك مساحة من الحرية لدى الممثل في ابتكار أو إضافة شيء للأحداث ما دام هذا الأمر يخدم النص، و لا يخرج عن الفكرة الرئيسية للعرض، و من هنا نجده في كثير من الأحيان يؤيد الممثل عندما يأتي بإيماءة، أو حركة موفقة لم توجد من قبل في النص، و يناديه قائلا " إن هذه هي لحظتك، فلا تدعها تفوتك، و الآن جاء دورك، و لتذهب المسرحية إلى الجحيم " [1] و هذا يعني أن بريخت يدفع بالممثل لإخراج كل ما في وسعه لخدمة الفكرة، حتى و إن لم يتفقا عليها أثناء التدريب فهي بمثابة الإلهام الذي بمجيئه تنطلق أحاسيسه و يقدم أفضل ما عنده، لا يعني هذا أن بريخت ضد النص، و إنما نستطيع تفسير أسلوبه هذا بحجتين اثنتين :

أولهما : أن بريخت كان مخرجا و مؤلفا في الوقت ذاته، و من هنا فله حرية تعديل أي حدث أو فكرة يجدها في غير محلها أثناء العرض، فالعرض عنده بمثابة تجربة لنصه قبل إخراج المسرحية بشكل نهائي .

ثانيتهما : أن النص المسرحي يعني لبريخت القصة المروية، أو المسرودة فقط و ليست الحدث الممثل بإتقان على خشبة المسرح، و عليه إيصاله بدقة و حرفية عالية كما كان مشترطا في المسرح التقليدي المقيد.

بمعنى أن بريخت يسعى لإيصال المضمون الجوهري و التحريض على التمرد و الرفض من اجل التغيير، و هذا ما أكده في حوار قصير له مع أحد الصحفيين عندما سأله:

" س : ماذا يفعل المخرج حينما يقدم مسرحيته على المسرح ؟

ج : انه يقدم قصة إلى الجمهور .

س : ما يوجد تحت تصرفه لهذا الغرض ؟

ج : نص، و مسرح، و ممثلون .

---

[1] المرجع السابق- ص: 48.

س : ما هو الأهم في القصة ؟

ج : معناها و هذا يعني مغزاها الاجتماعي .

س : و كيف يتم الكشف عن هذه القصة ؟

ج : بواسطة دراسة النص، و أسلوب كاتبه/ و زمن نشوء القصة . " [2]

هذا يعني أن بريخت يعطي الأولوية للقصة في مسرحه، و هو لا يتردد في استخدام أي وسيلة تؤدي إلى إيصال المضمون إلى المتفرج و قد اختار أنجح وسيلة و هي البساطة في العروض و الابتعاد عن كل ما هو غامض، و يعيق إيصال الفكرة بشكل واضح، هذا ما جعل بريخت يستخدم و سائل غير اعتيادية، و غاية في الغرابة. فنذكر مثلا : أنه في مسرحيته " **الأم الشجاعة** " اكتفى بحرية الأم على خشبة المسرح و لم يضف عليها شيء من الديكور سوى لباس الممثلين الرث دلالة على الحرب ، و الفقر الذي كانوا يعيشون فيه و مثلا نجده في مسرحيته: " **رجل برجل** " أنه كان "يظهر الجنود و الضباط كوحوش هائلة ، و ذلك باستخدام الأقواس المعدنية و العكاكيز المضخمة "[1] و كل هذا غرضه الغريب و ألا مألوف كما ذكرنا سابقا.

2 – الممثل : الممثل عنصر أساسي في أي عمل مسرحي، و على عكس ما كان سابقا في مسرح أرسطو، فقد حرس بريخت في مسرحه على عزل الممثل عن الدور الذي يؤديه ففي السابق كان المسرح اليوناني يركز على اندماج الممثل في دوره، و تقمص الشخصيات المختلفة على عكس بريخت الذي شجع الممثل على استشارة عواطف المتفرج، و انتعاش تفكيره و حاسته النقدية، كما دعا إلى احتفاظ الممثل بأفكاره و مشاعره، و شخصيته الحقيقية دون الذوبان في الشخصيات التي يؤديها .

هذا ما يؤكده دور بريخت نفسه في إحدى المسرحيات " ..... عليه أن يظهر الشخصية فقط أو من الأفضل ألا يعيشها، إلا أن هذا لا يعني أن يبقى باردا عندما يمثل أدوار أناس متحمسين، كل ما في الأمر أن مشاعره ينبغي أن لا تكون في جوهرها

---

[2] ينظر: المرجع نفسه– ص: 49.

[1] ينظر: المرجع السابق– ص:49

مشاعر شخصية بذاتها "[2] و هذا يعني أن يقوم الممثل بسرد الحدث دون أن يعيشه أو يذوب فيه و هذا لا يعني أن يكون باردا، و أن يؤدي الدور بالا مبالاة عندما يسرد وقائع حدثت لأناس غريبين عنه، إلا أنه يحرص على أن يفهم الممثل دوره فهما موضوعيا، و ليس فهما ذاتيا بفعل أنه مثلا يحث الممثلين أثناء التدريب أن يسبقوا كلامهم بكلمة " قال : أو أن ينقلوا كلامهم إلى صيغة شخص أخر، أو زمن ماض أو يتبادلون الأدوار كأن نجد ممثل يؤدي دور ملك ثم يتبادل دوره مع الفلاح، و يعود إلى أداء دور أخر أيضا، و هذا لتذكيره دائما بأن هذه الأحداث لا تخصهم و لا يجب عليهم الذوبان فيها.

كما أورد لنا مثالا أخر عندما قال : "... حتى يظل الممثل محتفظا بموقفه المستقل يمكن أن نتركه يصدر حركات و ايمائات تفصله عن دوره، و تذكرنا بأنه الممثل : فلان، كأن يدخن سيجارة و يضعها من يده كل مرة ..... "[1] و كل هذه التقنيات يسعى فيها بريخت بفصل الممثل عن الإيهام أولا، و إضفاء نوع من التغريب ثانيا .

3 – تغريب الوسائل البصرية و السمعية :

كانت أدوات العرض من ديكور، و أزياء، و موسيقى، و رقص، و غيرها في المسرح التقليدي تتفاعل فيما بينها و تنسجم بحيث تخلق الجو الملائم لمضمون نص الممثل و عند قدوم بريخت أبطلت هذه الوظيفة الإيهامية، و حاول هذا الأخير استخدام كل ما هو غريب من أفلام سينمائية، مكبرات صوت، لافتات، ألحان موسيقية و كل ما من شأنه أن يجعل المتفرج واعيا . غير مستغرق، أو متداخل في واقع و أحداث المسرحية [2] و أيضا بسبب التبسيط، كما ذكرنا سابقا مثال: عربة " الأم الشجاعة " و قد استعمل بريخت هذه التقنية أيضا لإبعاد المتفرج عن المألوف فمثلا نجـــد أن الأقنعـــة و المساحيـــق الفاقعة الألوان أو الموسيقى بأنواعها، تخلق جوا من ألا مألوف شيد المتفرج أكثـــــر.

4 – كسر الجدار الرابع للمسرح :

---

[2] ويليامز ريموند – بوتولت بريخت – ص: 45.

[1] بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي – ص: 49.

[2] ينظر جبارة ثائر هادي ناجي- الرؤى الاخراجية في العروض المسرحية- ص: 178.

إضافة إلى وسائل التغريب الأنفة الذكر، فقد استخدم بريخت أيضا في مسرحه تقنية جديدة لم يسبقه إليها أحد، تتمثل في كسر الجدار الرابع للمسرح، أو كسر الإيهام لدى المتفرج .

النظرية مفادها أن حالة الوهم التي يعيشها الجمهور على المسرح التقليدي تجعل الجمهور يشعر أن هناك جدارا عازلا بينه و بين الممثلين على خشبة المسرح، و أن هذا الجدار يجعله أسيرا للنص المكتوب، و لحالة الإيهام التي يتقمصها الممثلين على خشبة المسرح، فيصبح الجمهور مندمجا مع الأحداث و الشخصيات، و متخيلا أن هناك حاجز يفصل بينه و بين خشبة المسرح دون أن يشارك في سير الأحداث .

بريخت جعل الجمهور عنصر فعال و أساسي في المسرح، يتدخل في سير الأحداث، و يغيرها أيضا بل و يملي على الممثلين ماذا يفعلون، و هذا ما يسمى بكسر الجدار الرابع للمسرح، أو" كسر الحاجز الوهمي" [1]

و نستطيع القول بأن وسائل التغريب التي تؤلف نظرية المسرح الملحمي لدى بريخت لم تكن مجهولة في المسرح القديم، و قد استطاع الباحثون كشف جذورها بدءا من المسرح اليوناني و الروماني مرورا بالمسرح الديني في القرون الوسطى حتى وصل للمسرح الرومنسي و التعبيري و العبثي و الطبيعي الألماني فيما بعـــد.[2]

كما كانت هذه الأصول ممتدة أيضا إلى المسرح الأسيوي، وخاصة المسرح الصيني و الياباني اللذين كان بريخت معجبا بهما و اللذين ذكرناهما سابقا .

أخيرا نقول أن نظرية بريخت الملحمية في المسرح شكلت ثورة حقيقية لم تقف عند حد قلب مفاهيم التأليف و الإخراج المسرحي فحسب بل مست الجمهور أيضا و طريقة استقباله للأفكار و مشاركته في العرض، و هذه التقنيات لم تسعها حدود ألمانيا أو أوروبا فقط بل شملت كل مسارح العالم .

---

[1] بوشعير رشيد – أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي- ص: 49.

[2] ينظر المرجع السابق-ص: 51.

الفصل الثالث

مسرحية

1 – تعريف مسرحية: دائرة الطباشير القوقازية:

بدأت الحرب العالمية الثانية في التراخي بين عامي 1944 و 1945 . و أصبح من الواضح أنها ستنتهي عما قريب، الأمر الذي جعل المفكرين و الكتاب و المبدعين يطرحون أسئلة كثيرة، نستطيع جمعها في سؤال واحد و هو: " و ماذا بعد الحرب ؟ " .

من بين المفكرين و المبدعين الذين كانوا يبحثون عن إجابة لأسئلتهم، كان بريخت و الذي تميز بإلحاحه الكبير في طرح الأسئلة : عمن يملك العالم ؟ من يملك الأرض ؟ من يملك كل شيء ؟ و كل هذه الأسئلة شغلت بال بريخت كثيرا، فبعد الحرب ظهر النزاع الطبقي في المجتمعات الأوروبية بين السلطة المالكة للأراضي و الثروات، و الطبقة المحكومة و المضطهدة الفاقدة لكل شيء و التي خرجت من الحرب في حالة كبيرة من الفقر و الإيعاز .

بريخت كان في هذه الفترة مقيما في الولايات المتحدة الأمريكية، و مع تأثره الكبير بتطور الأوضاع و القوانين هناك، عاد إلى ألمانيا يحمل هذه الأفكار الداعية للتجديد، و من هنا جاءت مسرحيته التي كتبها قبل عودته بسنوات (عام 1943) [1] ، تطرح هذه الأفكار الثائرة تحت عنوان " **دائرة الطباشير القوقازية** " **Ser kaulasische**) (**kreidekreis** و هذه المسرحية " ... طرحت سؤالا للرأي العام، لتحريك الجماعات الضاغطة في المجتمع، لتغيير القوانين و الأعراف، و نصرة المظلوم بأحقية الملكية بين المالك و المملوك [2] بمعنى أن بريخت حاول من خلال هذه المسرحية إثارة رأي الجمهور، و خاصة الرأي العام الألماني و الطبقات الحاكمة في ألمانيا

---

[1] ينظر: العريس إبراهيم – ألف وجهة لألف عام " دائرة الطباشير القوقازية " لبريخت من يملك العالم ؟ مجلة الحياة – العدد 15834 – 2006-08-11.

[2] زبيدي محمد عبد الزهرة – جماليات الاستجابة في دائرة الطباشير القوقازية (لبرتولد بريخت) – الحوار المتمدن – العدد 2977– 2010/04/16.

لتغيير الأحكام و القوانين التي كانت تزيد الغني غنا و الفقير فقرا، خاصة في موضوع ملكية الأراضي .

عرضت المسرحية لأول مرة في ألمانيا سنة 1948 باللغة الانجليزية **Thecaucasian chalkcircle**))، ثم ترجمت إلى الألمانية و إلى لغات أخرى فيما بعد .

بدأت المسرحية بمقدمة استهلالية، تبعتها خمسة فصول، تدور أساسا حول ثلاث نقاط رئيسية : الأمومة، الملكية، الحرب، و هي تعتبر المسرحية الأعمق سياسيا و فكريا لبريخت، ناهيك عن كونها الأجمل فنيا أيضا ، و هي من نمط المسرح الملحمي الذي اعتمده بريخت في هذه الفترة من حياته، و التي ستظهر جليا ملاحمه و تقنياته أثناء تحليل المسرحية .

2 – ملخص المسرحية :

تبدأ المسرحية بصراع شب بين جماعتين متناحرتين من أعضاء الكولخوزات[*] ، السوفياتية ، في مدينة بجبال القوقاز [**] ، هذه الجماعتين تصارعتا حول ملكية واد، ادعت المجموعة الأولى و مي جماعة من الضباط الروس، العائدين بعد الحرب لأهلهم، و قراهم التي ضربها النازيون في غيابهم، و الذين طالبوا بواديهم الذي كان ملكا لهم منذ الأزل، و المجموعة الثانية هي مجموعة من المزارعين اعتنت بهذه الأرض و حولتها بعد عناء و تعب استمر لسنين طويلة إلى جنة مليئة بالفواكه و الثمار بعدما كانت بورا و لا تصلح للزراعة، فيرفع الطرفان الأمر للقضاء، و لكن الجزء الأول من المسرحية ينتهي قبل أن يقول القاضي كلمته و قبل أن تصدر المحكمة حكمها في هذه القضية[***].

---

[*] الكولخوزات هي قرى تعاونية زراعية فلاحية في جبال القوقاز

[**] جبال القوقاز هي جبال في منطقة الشرق الأوسط الكبير، وتعتبر هذه المناطق الحد الفاصل بين آسيا وأوروبا – للمزيد ينظر: الموسوعة الحرة.

[***] وهي ميزة المسرح عند بريخت، فهو دائما يترك الحكم للجمهور.

و في الجزء الثاني من المسرحية يطرح بريخت قصة أخرى، لا تظهر للوهلة الأولى استمرارا للقصة الأولى بل هو صراع من نوع آخر ، حول الصيني " **ميشال** " الذي تركته أمه بعد التمرد الذي حصل في المدينة و قتل زوجها الحاكم، ففرت هاربة من القصر ناسية " ابنها الصغير " الذي وجدته الخادمة " **غروشا** " فاحتضنته و ربته، فأمه الحقيقية اهتمت بجمع أموالها و زينتها و الرحيل دون ابنها، أما الخادمة **غروشا** فقد حملت الصبي إلى منطقة جبلية نائية للعيش رفقة أخيها، هذا الأخير الذي يضن أن الصبي ولد غير شرعي لأخته التي لم تفصح عن هوية الطفل الحقيقية، خوفا من قتله من قبل الجنود إذا عرفوا أنه ابن الحاكم المخلوع، و لتفادي المضايقات، تقبل **غروشا** الزواج من مزارع غني يحتضر، لتؤمن حياة رغدة لميشال، باستعادة طفلها، لأن هذا يساعدها في الحصول على ميراث زوجها، فيلجأ القاضي الغريب الأطوار " **أزداك** " إلى حكاية صينية قديمة، مفادها أن هناك حاكم سمي " **بالملك سليمان** " فصل في قضية مشابهة لهذه القضية، بأن اقترح على الأمين أن يرسم على الأرض دائرة من الطباشير، و يوضع الطفل داخل هذه الدائرة و تقوم كل واحدة منهن بجذب الطفل إليها و من استطاعت جذبه و إخراجه خارج الدائرة تكون أمه الحقيقية و الأحق به بحكم أنها جذبته بقوة غريزتها و حبها .

و لكن **بريخت** عكس هذه الأمثولة في المسرحية، فالخادمة **غروشا** أشفقت على وليدها و خافت من إيذائه أو تمزيقه، فتركته للأم الأخرى، و هنا يحكم القاضي **لغروشا** لأنها أمه الحقيقية التي تحبه و تخشى إصابته بمكروه، فهي الأحق به و الأجدر بتربيته، و من هنا يؤكد بريخت الفكرة التي يقولها المغني في نهاية المسرحية : مفادها أن " الأم هي من تربي و تحنو و ليست البايولوجية فقط " و أيضا : وضع حكما للقضية الأولى و هو : " الأرض لمن يهتم بها و ليست لمن يملكها " ينشد المغني في نهاية المسرحية :

" كونوا على بينة مما يجب تصديقه.

وفقا لرأي القدماء.

كل شيء يخص من يعمل على إتقانه.

الطفل ملك للقلوب و المحبة كي ينمو سليما.

و السيارة ملك للسائق الماهر.

كي لا تتقلب في طريقها.

و الوادي يملكه من يروي عطشه .

كي تنتج الأرض أفضل الثمار. " [1]

3 – تحليل المسرحية وفق منظور بريخت الملحمي :

3-1- ملحمية بريخت داخل المسرحية :

فضل بريخت في المسرحية أن لا يخضع للقواعد الأرسطية الدرامية القديمة، لأنه يؤمن بأن لديه وسائل أخرى تتلاءم معه أكثر للوصول إلى أهدافه، فاخترع مسرحه الجديد الذي يستخدم شكلا مسرحيا جديدا، له وسائله الخاصة و أدواته التي تمكنه من تحقيق وظيفته الأساسية للمسرح الملحمي و التعليمي، ألا و هي " تغيير العالم " و ليس فقط التعبير عنه، و الحديث عن مشاكله كما في السابق .

مسرحية بريخت" **دائرة الطباشير القوقازية** " من أهم أعماله المسرحية التي جمعت كل وسائل المسرح الملحمي، و وسائله التغريبية المختلفة، سواء الوسائل البنيوية التي تهتم بأحداث المسرحية و الشخصيات و القصة المسرورة، أو الوسائل الخارجية كالديكور و الملابس و الإضاءة و غيرها من وسائل الإخراج التي لها الدور الكبير في العمل المسرحي .

[1] برناردورت – قراءة بريشت – ص: 207.

الملحمية التي ميزت مسرحيات بريخت، و بالأخص التي طبعت بها هذه المسرحية تميزت باعتمادها لدمج الحوار و السرد معا . " .... حيث تروى الحكاية من وجهة نظر الراوي مبنية على صيغة حكايات مروية غير مرتبطة مع بعضها البعض بقدر ما تمكن وحدتها العضوية بوحدتها الفكرية، مما يؤكد استقلاليتها أنها ليست معنية في السير نحو النتيجة، كما يتطور الفعل التراجيدي عند أرسطو، و يتم الكشف عنها من خلال الزاوية .... و بذلك تكون الزاوية صانعة لنسيج حبكة الحكاية، فضلا عن إضفائها فعل التغـــــريب...") [1]

و هذا معناه أن بريخت يعتمد صيغة الحوار و السرد في وقت واحد، بحيث يقوم الراوي بسرد هذه القصة في شكل حكايات منفصلة و غير مرتبطة مع بعضها شكلا في حال أنها ذات مضمون و مغزى واحد، و هي ليست مضطرة للالتزام بالبناء الهرمي للعمل الدرامي، و التي عليها أن تصل لنتيجة معينة، مثل الوصول للتطهير في مسرح أرسطو، و من هذا يكون الراوي هو صانع الحبكة داخل الحكاية، كما يضفي عليها نوعا من التغريب بانتقاله من حكاية إلى أخرى و من تفرغ إلى أخر .

و بما أن الحديث عن الملحمية لا يكون كاملا، إلا إذا تحدثنا عن أهم ظاهرة فيه ألا و هي: ظاهرة التغريب، فكيف كانت هذه الظاهرة في المسرحية ؟

3-2 – ظاهرة التغريب في المسرحية :

بريخت اقتبس هذه الحكاية من أمثولة صينية قديمة تسرد قضية امرأتان احتكمتا للقاضي في طفل ادعت كل واحدة منهن أنها أمه، فاقترح القاضي دائرة الطباشير، كما رأينا سابقا، و حكم القاضي **أزداك** في المسرحية للخادمة التي ربت الطفل و ليس لأمه التي أنجبته، أضفى على المسرحية نوعا من الغرابة كون أن بريخت استخدم أسطورة

[1] البياتي شوكة عبد الحكيم – ألف ليلة ةليلة ودلالتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية – دراسات نحافية – العدد الخامس – د ت – ص 331.

قديمة، و أسقطها على أحداث معاصرة حدثت في مدينة من مدن القوقاز فقد أضفى صيغة الغرابة و ألا مألوف على أحداث مألوفة و تحدث يوميا .

أيضا لجأ بريخت في مسرحيته للانتقال من حدث إلى أخر، أي من زمان و من مكان إلى مكان لا يمد له بصلة، ليخلق نوعا من التشويق و الترقب للمتلقي، و لتحويله من عنصر متلقي فقط إلى عنصر فعال في المسرحية، ينقده للأحداث، و الشخصيات المثيرة فيه و التي تتميز أيضا بدورها الفعال داخل المسرحية .

استخدم بريخت العديد من وسائل التغريب نذكر منها:

أ – تقطيع الأحداث :

يبدو الانقطاع في الأحداث واضحا منذ بداية المسرحية، فمع الحدث الأول من المسرحية و الذي اعتبره النقاد مشهدا استهلاليا، يطرح بريخت صراعا لمجموعتين حول امتلاك قطعة أرض، ثم ينتقل في الحدث الثاني للحديث عن صراع الأمين حول الطفل، و هذان المشهدان يختلفان كليا عن بعضهما: في الزمان و المكان و الشخصيات و حتى اللغة، و في الحقيقة المشهدان يمثلان و جهتين لعملة واحدة، ".... و كأن الكاتب يضعنا بين صورتين متقابلتين متناظرتين، تؤكد الواحدة الأخرى، أو تدعهما و تقويها " [1] و هذا ما أضفى على المسرحية نوعا من الغرابة و اللامألوف و لأن بريخت سعى دائما لتغيير كل ما هو تقليدي، فطبيعي أن نجد " خط سير الأحداث في المسرحية لا يسير بخطوط مستقيمة بل منحنية " [2] و هذا يعني: أن الحدث لا يعلو إلى قمة معينة، ثم ينحدر إلى نهاية محترمة، بل يبدأ الحدث في التطور شيء فشيء ثم ينقطع فجأة تاركا الحل للجمهور، فهو من له الكلمة الأخيرة في المسرحية و نهايتها .

---

[1] العشماوي محمد زكي – المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة – دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت – د ط – د ت – ص: 123

[2] البياتي شوكة عبد الحكيم – ألف ليلة وليلة ودلالاتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية – ص: 440.

مشهد آخر عرف تقطعا كبيرا في الأحداث، فهو المشهد الأول (بعد المشهد الاستهلالي) يصف حال المدينة الهادئ، فقد برأ المشهد بقصة الخادمة غروشا في يوم عيد الفصح :

" ... المدينة هادئة

و على ساحة الكنيسة تختال طيور الحمام

و أحد جنود الحرس يغازل فتاة طباخة

لدى عودتها من الساقية و بيدها حزمة

هذا الجندي هو سيمون شاشافا، و الفتاة هي **غروشا** " [1]

و حتى أفراد الطبقة الحاكمة كانوا يعيشون في جو يسوده الهدوء و السعادة و هذا الحاكم و زوجته **ناتالي** أباشقيلي يحتفلان بعيد ابنهما **مشيال** :

" ميشيل هو كل شيء، و كل شيء لميشيل " [2]

و فجأة انقطع كل شيء و انقلب الهدوء إلى ثورة كبيرة في المشهد الموالي، و دون سابق إنذار، فالحاكم قتل، و زوجته فرت مع مجوهراتها و أموالها مخلفة ابنها الوحيد، الخادمة غروشا تجد نفسها وحيدة بعد رحيل خطيبها **سيمون** لمشاركته في الحرب، ليس هذا فقط، بل تجد نفسها مجبرة على القيام بدور الأم لحماية و تربية طفل لا توجد أي صلة بينهما، فقط لأنها أشفقت عليه، هذا الانقطاع أيضا، و الذي استمر إلى غاية انتهاء المسرحية، يجعل الجمهور دائما في حيرة من أهره و في ذهنه العديد من الأسئلة التي تبحث عن حل و هذا ما يقصد به بريخت من تقطيع الأحداث: التغريب .

ب – الشخصيات:

---

[1] برناردورت – قراءة بريشت – ص: 201.

[2] المرجع نفسه – ص 202.

استخدم بريخت الشخصيات في المسرحية، كتقنية ملحمية مهمة فهي تعلم ما سيحدث لها و مع ذلك هي صاحبة القرار و تمتلك الحق في الدفاع عن كينونتها و حقها في العيش، و امتلاك ما تتعب لأجله، حتى و لو كانت لا تملكه بوثيقة قانونية. فمثلا نجد الخادمة غروشا: تعلم جيدا ما ينتظرها من مصاعب و أخطار في حال معرفة الجنود بهوية الطفل الحقيقية، و لكنها تبذل ما في وسعها لتثبت أن الطفل لمن يربيه و ليس لمن ينجبه فقط.

فنجدها في مشهد حين جاء الحرس يختطفون منها الطفل تصرخ قائلة: " أتركوه، أتوسل إليكم اتركوه انه لي " [1] فقد واجهت الموت من أجل بقاءه على قيد الحياة .

وفي مشهد أخر تظهر زوجة الحاكم: **ناتالي أباشقيلي**، و أم ميشيل البيولوجية، و هي تحاول الفرار من القصر مفضلتا حليها و أغراضها الثمينة على ابنها.

"زوجة الحاكم: (للوصيفة) ضعي ميخائيل لحظة

واذهبي لإحضار أحذيتي الماروكان في غرفة النوم....

لا أحد يهتم بشيء، لا أدري أين رأسي، أين ميخائيل **(ميشيل)** " [2]

فحرص زوجة الحاكم على أثوابها الغالية و مقتنياتها علامة دلالية، استخدمها بريخت عمدا، للدلالة على مكانة المرأة في المجتمعات البورجوازية، اذ تمثل أحد متعها الاستهلاكية، بعيدا عن إنسانيتها، لهذا فهو يقول أن المرأة عليها أن تكون دائمة الجمال و الأناقة لتحفظ مكانتها داخل هذا المجتمع.

بريخت من خلال شخصياته يهدف لتعرية الواقع الاجتماعي، و كشف الأوضاع الحقيقة التي يعيشها المجتمع، فالشخصية تقوم بدور المحلل للواقع المعاش.

---

[1] المرجع السابق – ص: 204.

[2] البياتي شوكة عبد الحكيم – ألف ليلة وليلة ودلالاتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية – ص: 435.

شخصية أخرى فيها قدر كبير من الغرابة فهي شخصية القاضي (**أزداك**) هذا القاضي الذي كان مثقف المدينة، الساخر من كل شيء، و الرافض للأوضاع التي ألت إليها البلد جراء الحرب، يمضي وقته في الشرب و الاحتيال، و مع توليه لمنصب القاضي لم يتخلى عن عاداته المألوفة، خاصة تقاضي الرشاوي، حتى أنه قبض عليه بعد الحرب بصفته خائنا، و لكنه مع هذا كله يقوم بواجباته على أكمل وجه، و يحكم بالعدل حيث يصفه بريخت قائلا : " كان لصا، و رجلا يعمل على الفوضى، و كاتبا شعبيا بالفطرة، و قناصا في أرض غيره عند الحاجة، و قاضيا عندما تسنح له الفرصة، هذا التقليد يغدو في الواقع عدالة حقيقية " [1] و مع أحداث المسرحية يظهر وجهه الحقيقي إذ يقول :

" كان يجور لنا الشرائع كما يكسرها الخبز.

و على حطام القانون يقترب الشعب أخيرا.

من منبر العدالة، و المرافعون السذج.

يتملقون القاضي بيديهم الفارغة.

و طوال سبعمائة و عشرين يوما كان ميزانه المغلوط.

يصدر هنا و هناك أحكامه الخاطئة .

يتكلم مع الأباش لغة الأباش.

يحكم محتميا بضل مشنقة.

و يقضي بأحكامه التافهة، ذاك القاضي أزداك .... " [2]

---

[1] برنادورت – قراءة بريشت – ص:206.

[2] المرجع نفسه – ص: 207.

و من هنا فازداك هو قاض شعبي، و هو لا يحكم وفق ما يمليه عليه القانون، لأن هذا القانون و ضع لصالح الأغنياء، و لكنه قلب هذا القانون ليمكن الفقراء من الاستفادة منه و من هنا استطاع بريخت قلب القانون الأساسي، الذي يحكم المجتمعات، فلا الملكية القانونية، و لا قرابة الدم هي الأساس، بل الحب و العمل.

ج – الجوقة (المغني) :

المغني في المسرحية، كان له الدور الأساسي لأن السرد و الحبكة و الحركة داخل المسرحية اعتمدت أساسا عليه، فهو يطلع الجمهور على حقائق مخبئة و لم تمثل على خشبة المسرح، أو ينبؤه عما سيحدث في المشاهد الموالية، أو يغلق على الأحداث و يتكلم على لسان الشخصيات أحيانا.

فمثلا نجد المشهد الذي يصفه المغني عند جلوس غروشا أمام الطفل و هي تفكر بمصيره فيصف حالتها قائلا: " المغني : إن الإغراء على الخير رهيب .... " [1] .

فحالة الطفل هذه تغري غروشا للقيام بالخير، و مساعدته، و عند سماعها للطفل يقول على لسان المغني ثانية:

" على يا امرأة ، إن من يتجاهل نداء استغاثة و يمضي

بأذن صماء، كأنه لم يسمع أبدا همس العاشق " [2]

تهب غروشا لأخذ الصيني بالرغم من معرفتها أنها ستموت أو تعدم إن هي خبأته أو حافظت عليه و كشف أمرها.

---

[1] البياتي شوكة عبد الحكيم – ألف ليلة وليلة ودلالاتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية – ص: 436.

[2] المرجع نفسه – ص: 436.

و دور المغني لا ينتهي هنا، بل نجده أيضا يعبر عن نفسية غروشا قائلا :

" المغني : لقد حملته، كأنه غنيمة، و حدقت به كأنها سارقة " [3]

فقد أحست بأن الطفل غنيمة، قامت بسرقتها و تخشى العقاب من جراءها .

ومن هنا فالمغني داخل المسرحية ارتبط بالحبكة و كأنه جزء منها، و أضفى فعل التغريب على لغة السرد و التعليق على الأحداث .

بالرغم من أن أحداث المسرحية حدثت في الماضي، حتى أن جزءا منها كان أسطورة، إلا أن بريخت استخدم وسائل لغوية صوتية و بصرية، تتوفر فيها العديد من الإيقاعات المختلفة تجسدت في الكلام، والغناء و العزف، و كل من هذه الوسائل يقع في مستوى صوتي معين يعبر عن الجانب الفكري الذي هو بصدد الحديث عنه، فمثلا نجد المسرحية، يجمع فيها المغني بين اللغتين القوقازية و الألمانية، و الموسيقى تعبر عن الحدث الماضي و لكنها معاصرة .

كما استخدم أضواء و ألوانا و أزياء ذات لغة بصرية حادة، تؤثر في وعي المتلقي عن طريق الإشارات و الدلالات، تتفق مع طبيعة البيئة المعاشة .

اللغة التي تستخدم في الحوار أو السرد أيضا تميزت بالبساطة و قوة التعبير، فقد كانت لهجة محلية بسيطة تعبر عن أفكار الشخصيات، التي بدورها تعبر عن أفكار المجتمع .

كما تميزت المسرحية أيضا بوجود الكثير من الأمثال و الحكم، و المفردات ذات الدلالات التعبيرية، و التي كانت تطرح على لسان الشخصيات أو على لسان المغني، و يقصد بريخت من ذلك، التلميح باستنتاج الجمهور للأحكام و النتائج، و معرفة حلول المشاكل التي كانت الشخصيات تعاني منها داخل المسرحية .

---

[3] المرجع نفسه – ص: 437.

هكذا طرح لنا بريخت مسرحيته " **دائرة الطباشير القوقازية** " في طابع و أفكار خاصة به وحده فقد تحرر فيها من سلطة المسرح التقليدي ذي الأصول الثابتة: من محافظة على الحدث الواحد الذي يتطور طيلة العمل المسرحي، و على الحبكة الدرامية التي تصل إلى الذروة ثم تنفرج، و على نماذج بشرية تنمو في العمل المسرحي بنمو الأحداث و غيرها من التقاليد، فجاء بريخت و كسر كل هذه القوانين، فأحدث تقطعا في الأحداث، و فصل الشخصيات عن الحدث الذي تؤديه، و أعطى أهمية كبرى للجوقة و ربطها أساسا بالسرد و الحبكة، كما أنتج وسائل جديدة تخص الإخراج: من ديكور و إضاءة و ألوان و ملابس و غيرها من الوسائل التي عكست فكره، و موقفه اتجاه الحياة و الإنسان .

خاتمة

خاتمـــــــــــــــــــــة :

إستطاع بريخت أن يقدم لنا مسرحا خاصا به، ومغايرا لكل ما جاءت به المسارح الأخرى من قيم. فالكتابة عنده مرت بالعديد من المراحل التي أثرت فيها الأوضاع التي كان يعيشها؛ من إضطهاد نازي، وتنقلات في المنفى من بلد إلى آخر بشكل أساسي و واضح. ومن هنا نخلص إلى مجموعة من النتائج تجمع كل ما أضافه بريخت للمسرح،و التقنيات الجديدة التي جعلت المسارح الأخرى تتأثر به فيما يلي :

1- مسرح بريخت كان مسرحا تعليميا، يسعى فيه لتقديم الفائدة للجمهور مع كل مسرحية، وليس فقط المتعة و التسلية.

2- بريخت إنتقل من الكتابات الأولى لديه وهي الكتابة التعبيرية،إلى الكتابة التعليمية و الملحمية. بهدف تغيير العالم، أي تغيير الأوضاع و القوانين التي كان يعيشها المجتمع الألماني، وليس فقط التعبير عن هذه الأوضاع و المشاكل.كما كان يفعل في بداياته الأدبية.

3- بريخت تخلى عن قوانين آرسطو في المسرح، التي تهدف إلى التأثير في المتفرج، وجعله يسعى دائما للتطهير. بل هو يطرح الفكرة على الجمهور في قالب مغاير؛ يبعد الجمهور عن الذوبان في شخصية الممثل و التأثر بها، بل يسردها سردا و يترك الحكم له.

4- مسرح بريخت جاء مواكبا للتطور العلمي و التكنولوجي، وهذا ما جعل نظرياته و تقنياته في المسرحية تتغير وفق ما يتطلبه العصر.

5- يطرح بريخت الفكرة على الجمهور بطريقة تثير في داخله التساؤلات التي تدور حول حياته و أوضاعه، إذ أن بريخت يجعل الإنسان يفكر في نفسه من خلال أحداث المسرحية دون أن يشعر بذلك.

6- بريخت يخاطب في مسرحه العقل بدلا من المشاعر، فهو يدفع الجمهور للنقد البناء لأحداث المسرحية، و ليس التفاعل العاطفي معها.

7- أضاف بريخت للمسرح تقنية جديدة وهي تقنية التغريب؛ إذ أن هذه التقنية تعني إضفاء صبغة اللامألوف على المألوف، أي أن بريخت يطرح أمورا يعيشها في الواقع بنوع من الغرابة التي تثير لدى الجمهور نوعا من التشويق و الإنتباه.

8- تتمثل وسائل التغريب لدى بريخت في الوسائل البنائية التي تشمل الأحداث، الشخصيات و الجوقة. و الوسائل الإخراجية مثل الإخراج، الممثل و الوسائل السمعية و البصرية.

9- يعمد بريخت إلى تقطيع الأحداث داخل المسرحية لإثارة إنتباه المتفرج، و جعله ينفعل معها ويشارك فيها.

10- تكون الشخصيات داخل المسرحية معزولة عن الحدث، بحيث أن الممثل يسرد الأحداث فقط، و ينبه الجمهور دائما بأن هذه الأحداث هو بصدد إلقائها فقط و لا علاقة لها بشخصيته الحقيقية.

11- كما أن للجوقة الدور الأهم و الريادي في مسرح بريخت، فالمغني ينبئ بالعديد من الحقائق التي لا يفصح عنها الممثل، ولا يعرفها الجمهور. و كثيرا ما يعطي الحكم النهائي أو الفكرة التي يريد بريخت إيصالها في نهاية المسرحية.

12- يحرص بريخت على إنتقاء اللغة التي يستخدمها داخل مسرحياته، كما يستعمل العديد من الأمثال و الحكم المؤثرة على لسان الشخصيات لتدعيم أفكاره.

13- أدوات العرض المسرحي لدى بريخت؛ من ديكور، ملابس، إضاءة وموسيقى و غيرها...تتميز بالغرابة على عكس أدوات المسرح التقليدي. و كثيرا ما يستخدم لافتات، صور و أفلام سينيمائية تتخلل العرض من حين إلى آخر لتشد إنتباه المتفرج وعدم غوصه في الشخصيات و الأحداث، أو في القصة المروية.

14- التقنية الجديدة التي لم يسبقه إليها أحد هي كسر الجدار الرابع لدى المتفرج. بحيث يستطيع المتفرج المشاركة في العرض بإعطاء آرائه أو الحديث مع الممثلين أو غيرها...فمسرح بريخت لا يفرق بين الممثل، الجمهور و الراوي.

كل هذه الوسائل و غيرها، جعلت بريخت من أهم رواد المسرح و منظريه. و حتى إن إنتقدوه في بعض الأحيان، فقد إتبعوه فيما بعد، لأنه مسرح هادف بحق،و يرفض المشاعر و العواطف التي لا معنى لها في الواقع ولا تحل مشاكل اليوم.

قائمة

المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

1 - المراجع باللغة العربية :

- أردش، سعد- المخرج في المسرح المعاصر- المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب، الكويت - دط - 1998.
- العشماوي، محمد زكي - المسرح : أصوله و إتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة - دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت - دط - دت.
- العواني، محمد بري - دراسات مسرحية (نظرية و تطبيقية) - الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - ط 1 - 2013 .
- محمد، سندباد - الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث - عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، إربد، الأردن - ط 1 - 2013.

2 - المراجع المترجمة :

- باومان، باربارا و أوبرليه، بريجيتا - عصور الأدب الألماني (تحولات الواقع و مسارات التجديد) - تر: مكاوي، عبد الغفار - مطابع السياسة، الكويت - دط - فبراير 2002 .
- برتولد، بريخت - حياة غاليليه - تر: الشرقاوي،بكر- دار الفارابي، بيروت - ط 3 - 1981 .
- برنار، دورت - قراءة بريشت - تر: ماري، لور سمعان و جورج، الصائغ - مطابع وزارة الثقافة، دمشق - دط - 1997.
- مجموعة من المؤلفين - تاريخ الأداب الأوروبية (الواقعية،الحداثة،ما بعد الحداثة) - ج 3 - تر: موريس، جلال - منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - ط 2 - 2013.
- نخبة من الأساتذة المختصين - تاريخ الأدب الغربي - ج 1 - طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق - دط - دت.

3 - الرسائل العلمية :

- بوشعير، رشيد - أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي - سوريا - 1983 .
- دانية، علي حسن - الإتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر (سعد الله ونوس أنموذجا) - جامعة البعث، سوريا - 2010.
- كعواش، سمية - أثر بريخت في المسرح الجزائري (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا) - جامعة الحاج لخضر - باتنة - 2010.

الدوريات والمجلات :

- البياتي، شوكت عبد الحكيم - ألف ليلة و ليلة و دلالتها الملحمية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية - دراسات نجفية - العدد :الخامس - دت.

- الزبيدي، محمد عبد الزهرة - جماليات الإستجابة في دائرة الطباشير القوقازية (برتولد بريخت)- الحوار المتمدن - العدد :2977- 2010.04.16.
- العريس، إبراهيم - ألف وجهة لألف عام (دائرة الطباشير القوقازية) بريخت من يملك العالم؟ - مجلة الحياة - العدد :15834 - 2006.08.11.
- جبارة، ثائر هادي ناجي - الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية - مجلة دراسات تربوية - العدد :10 - نيسان 2010.
- صفدي، خالد - برتولد بريخت (الإنسان هو الإنسان) - مجلة رؤى - العدد : 28 - دت.
- قلعة جي، عبد الفتاح - المسرح الحديث (الخطاب المعرفي و جماليات التشكيل) - منشورات إتحاد الكتاب العرب - السلسلة 11 - 2012.
- ويليامز، ريموند - برتولد بريخت - تر :فؤاد عبد المطلب - مجلة الآداب العالمية - العددان :157-158 - 2014.

ملخص:

الكاتب المسرحي **برتولد بريخت** من أبز الكتاب المسرحيين الألمان، و أكثرهم تأثيرا في المسرح العالمي الحديث. فقد تميز بدفاعه الدائم عن الفقراء والعبيد والجياع، ورفضه لسياسة ألمانيا النازية بعد تولي **هتلر** الحكم.

قدم مجموعة من المسرحيات، حاول فيها مخاطبة عقل الجمهور قبل مشاعره فالمسرح عنده لم يأت للتسلية و المتعة فقط، و لا لإثارة الشفقة مع البطل، أو الإندماج في الحدث و الذوبان في الفكرة. بل يصور واقعا يعيشه الجمهور و يدفعه لمناقشته و تحليله، وتقديم نقد بناء يخرجه من الأوضاع المزرية التي يعيشها في هذه المرحلة من تاريخ ألمانيا الكئيب و المضطرب.

مسرح بريخت يرفض القواعد الآرسطية التقليدية؛ التي تسعى إلى التطهير؛ فأخرج نظرية جديدة للمسرح تمثلت في نظريته الملحمية؛ من خلال ظاهرة التغريب لتغيير وظيفة المسرح التقليدي، وتحويلها من الركود و الإستسلام إلى محاولة التغيير والنهوض بهذا المجتمع من جديد.

عاش بريخت يعاني الإغتراب بعيدا عن وطنه في فترة الحكم النازي، فجائت كتابات المنفى أكثر إلتزاما بالقضية الوطنية والإنسانية خاصة، و المدافعة عن الحرية و محاربة الطغاة، ودعوة الشعوب إلى التغيير و الثورة على النظم الغاشمة

Resumé :

Le Dramaturge et écrivain **Bertolt Brecht** est l'un des écrivains Dramatiques allemands les plus célébres, et le plus influent au niveau du théàtre mondiale moderne.

Il s'est ditingué grâce à sa perpétuelle rosolution à défendre les panvres, les noirs, et les affamés, et par sonrefus de la politique allemande Nazi suite à l'accession d'**Hitler** au pouvoir. Il aprésenté un ensemble de pièces théàtrales à trouvers les quelles, il a essayé de communiquer avec l'esprit avant d'atteindre les sentiments.

Pour lui le théàtre n'estpas coneu seulement pour le divertissement et le plaisir, mais pour susciter la compassion avec le héros ou l'implication dans l'événement avec un égarement dans l'idée, mais il est plutôt fait pour décrire une réalité vécue par le public et qui ponsse an débat et à l'analyse. Aussi la critique constructive, aura-t-elle le pouvoir d'éearter cette réalité de la situation d'esastreuse que vit le publique durant cette période de l'histoire triste et agitée de l'Allemagne.