فن كتابة المسرحية الملحمية بين الإبداع والالتزام

دكتور/ هاني أبو الحسن سلام

الأستاذ المساعد بقسم الدراسات المسرحية – كلية الآداب

جامعة الإسكندرية

تمهيـــد:

في الفترة التي سادت فيها الأيديولوجية الفكرية والسياسية، ومع انعكسات ظلالها الدجماتيكية (المتقولبة) على الحياة الأدبية والفنية ؛ برزت فكرة الالتزام في الإنتاج الأدبي والفني، عند غالبية من الكتاب أدباء وشعراء، كما ظهرت في إبداعات فنون التشكيل وفنون المسرح والموسيقى – بوجه خاص قبل تأثر الكتابة الأدبية والفنية عند الكثير من مبدعي الأدب والفن في البلاد العربية شرقا وغربا.

وفكرة الالتزام فكرة قديمة في الأدب المسرحي اليوناني، فقد عرفها المسرح اليوناني، حيث تقيد المسرح بفكرة تطهير النفس البشرية هدفا مساندا لفكرة السمو الديني، متوسلا بالاندماج في مقابل الخشوع الإيماني، وبالإيهام بصدق معطيات العرض المسرحي في مقابل فكرة الإيمان بمعطيات العقيدة الدينية. وقد كان مسرح أسخيلوس ملتزما في مساندة العقيدة الدينية في عصره، وكان سوفوكليس ملتزما – جزئيا – عند كتابته لمسرحية (أنتيجوني) التى نصر بها القانون السماوي على قانون الحاكم الوضعي. وكان أرستوفانيس ملتزما بالدفاع عن طبقته الاقطاعية ، حيث كان من العشرة الأكثر ثروة في إيثاكي ، وواجه الغزو العسكرى الاسبرطي المنتصر على بلاده بمسرحيته الشهيرة (برلمان النساء) التي يصور فيها نمط الحكم الاسبرطي الشيوعي الغازي لبلاده فيصمه بوصمة شيوعية النساء ، كسلاح دعاية ناجعة ، أو ما يعرف بالقوة النضالية الناعمة .

ولأهمية تأثير فكرة الالتزام في مجالات الأدب والفن ، باعتبارها اختياراً طوعياً، من الأديب أو الفنان ، في اتجاه محاولة كسب التأييد الجماهيري لمعتقد أو توجه فلسفي أو سياسي، في عصر ما يعرف بعصر الأدلجة – النصف الثاني من القرن العشرين – كان هذا البحث .

الهدف من البحث:

يهدف البحث إلى توضيح فكرة الالتزام الملحمية وتجلياتها الأسلوبية والتقنية، وأثرها التغريبي الذي يستهدف إحلال التغيير محل التطهير عن طريق إدهاش المتلقي ومخاطبة وعيه. بحيث يؤدي به إلى الالتزام بخط أيديولوجي بعينه سياسياً واجتماعياً واقتصادياً في أسلوب المسرح الملحمي، وفي أسلوب كتابة المسرحية الوجودية ؛ كذلك ، فضلا على محاولة الوصول إلى كيفية توسل بريخت من خلال نصوصه المسرحية من أجل تحقيق أهدافه التغييرية؛ عن طريق نظريته في التغريب المسرحي وعن طريق ثنائية (الرائع في المشّوه والمشوّه في الرائع ، وعن طريق ما أطلق عليه مصطلح التأرخة). كما يتطرق البحث إلى مقارنة عناصر البناء الملحمي البريختي بأشكال بناء مسرحية أخرى ، سار مبدعوها على طريق الالتزام.

إشكالية الدراسة:

لأن الإبداع انطلاق من الموجود الحقيقي أو المستلهم تراثيا أو تاريخيا وتأثير مظاهره الفكرية والفنية خارج حدود ذلك الموجود، تأسيساً على موقف ناقد أو ناقض له – أحياناً – ولأن الالتزام قيد اختياري للمبدع كاتباً أو شاعراً أو فناناً أو مفكراً. ولأن هناك تعارضا ما بين الانطلاق أو التحرر من القيود والروابط والالتزام المرتبط بفكر أيديولوجي بعينه، فيترتب على ذلك وجود إشكالية في أصول الكتابة المسرحية ، توقع الكاتب المسرحي في حيرة، وتوقفه أمام موقف يحتم عليه البحث بجدية عن الكيفية التي يستطيع بها خلق معادل موضوعي وتعبيري بين حرية الإبداع وقيود الالتزام ليتمكن من إنتاج نص مسرحي يمتع ويقنع ويؤثر، في اتجاه كسب التأييد للفكر .

وفضلا على ما تقدم ؛ فإن في فكرة توجيه نظام سياسي شمولي لدولة ما لمسيرة الآداب والفنون والفعاليات الفكرية والثقافية ، سواء بشكل مباشر عن

طريق رسم خريطة طريق للإنتاج الإبداعي الأدبي والفني ، أو بطرق إيحائية أو تغريبية غير مباشرة ؛ قد أسهم في إفراز الكثير من المنتج الأدبي والفني الدعائي؛ الذي يفقد طلاوته وأثره فرو انتهاء النظام السياسي أو سقوطه، أو فور ذبول زهوة المعتقد أو التوجه الأيديولوجي الذي نهض الأدب أو الفن للترويج له. كذلك كان لإحجام عدد من المفكرين مثقفين و كتابا وفنانين عن الأخذ بفكرة الالتزام بفكر الذي يسير نظام الدولة في المجتمع الشمولي أثره السلبي على أولئك المفكرين والمبدعين؛ وقد رأينا كيف شهر الإعلام الرسمي – الأوحد– بعدد من أولئك المفكرين والمبدعين الذين تقاعسوا أو عفّوا عن الكتابة المؤيدة لنظام لسياسي حاكم، وكيف تم اعتقال الكثيرين ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: (أحمد شوقي عبد الحكيم– إبراهيم عبد الحليم – إحسان عبد القدوس – يحيى الطاهر عبد الله – لويس عوض– ألفريد فرج – جمال الغيطاني – إسماعيل الحبروك– صلاح حافظ– غالب هلسا– فؤاد حجازي– شريف حتاتة– صنع الله إبراهيم – يوسف إدريس– عبد الرحمن الخميسي– لطفي الخولي– نجيب الكيلاني– رمسيس لبيب– محمد كامل حسن – عز الدين نجيب – فتحي رضوان– محمود السعدني– محمد روميش– نوال السعداوي–أحمد رشدي صالح– علي شلش– عبد الرحمن الشرقاوي– عبد الله الطوخى– لطيفة الزيات وغيرهم)[1] ومن الغريب أن هؤلاء كانوا كتابا وشعراء وفنانين ملتزمين بفكر نظام يوليو ١٩٥٢. وإن كان اعتقال غالبيتهم قد تم في عام ١٩٥٩ ؛ باستثناء بعضهم الذين اعتقلوا مرة ثانية في الستينيات والسبعينيات ، أي بعد توجه نظام الدولة نحو ما أطلق عليه (التطبيق العربي للاشتراكية) ومنهم من اعتقل في السبعينيات والثمانينيات؛ أي في ظل نظام السادات وسياساته الانفتاحية. ومنهم كذلك (لطيفة الزيات – مهدي بندق – أبو الحسن سلام – عماد أبو غازي – محمود السعدني– نوال السعداوي)

حرية الإبداع والتزامه بين التواصل والتقاطع:

ترتيبا على ما تطرحه الإشكالية ، يتبقى أن نتساءل : كيف يكون المرء حراً ومقيداً بقيد اختياري في آن واحد؟! بخاصة إذا كان مبدعاً، والإبداع حالة من الانفلات الخيالي المحسوب بحسابات اللاوعي أكثر من حسابات الوعي.. في حين أن ذلك ما يجعل بين حرية المبدع والتزامه حالة من التواصل والتقاطع بين الموضوع أو الفكرة العقائدية والذات. وهنا نواجه بما قالته الفلسفة الوجودية المادية حول تلك الإشكالية ؛ حيث تعرض لما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الأنا والآخر من ضرورة عدم تجاوز حرية الذات لحرية الآخر أو كما يرى سارتر من أن ماهية وجود الأنا مرتبطة بماهية وجود الآخر، تأسيسا على أن قوله: (كتبت علينا الحرية) وهو ما تأسست عليه فلسفته الوجودية ، التي تقوم على أن الوجود أسبق من الماهية ، ارتكازا على قضايا (الوجود والعدم ، الحرية والالتزام، الأنا والآخر والغثيان).

وهذا الالتزام أمر عرفه الأدب وعرفته الفنون. يقول سارتر[٢] " هذا الأدب ذو قضية، مادام هؤلاء المؤلفون جميعا يدافعون عن مذاهب فكرية " والالتزام أمر عرفته العرب منذ القدم، حيث جاء في الأثر الإسلامي (لا ضرر ولا ضرار)، بمعنى ألاّ تلحق الذات الفردية ضررا بنفسها ولا تلحقه بالآخرين .. فهو التزام طوعي إذن. كذلك ترسمت الوسطية حدودا لحرية الفعل الإنساني بعيدا عن التزيد في تعاملاتنا ومن قبل ذلك فرق أفلاطون بين الإلزام والالتزام، في تقسيمه الافتراضي الإلزامي لطبقات المجتمع اليوناني، ضمن مدينته الفاضلة[٣].

وفي النصف الثاني من العصر الحديث سرى مفعول مصطلح الالتزام سريان النار في الهشيم، حيث كان فاعلا في المجتمعات ذات الأنظمة الشمولية التي تأسس حكمها على فكرة أيديولوجية ، كالاتحاد السوفيتي وكدول شرق أوربا، ودول أمريكا اللاتينية وبعض الدول الأفريقية والأسيوية التي تحررت من ربقة استعمار طويل مثل مصر والجزائر وتونس وسوريا والعراق واليمن؛ حيث

انتشرت فكرة الالتزام بين الأدباء والفنانين ؛ انتشارا بعضه طوعي ، عن اقتناع بالتوجه الوطني لثورية النظام الحاكم في بلده؛ وبعضه الآخر – ربما كان نوعا من المداهنة؛ تمشيا من النظام الاجتماعي السائد؛ رغبة في الحصول على منفعة خاصة – على أن للحركة النقدية والتنويرية دورا فاعلا في تسييد ذلك المفهوم والدعاية له بما يقترب من حدود الحض على تفعيله في المنتج الإبداعي أدبا وفنا ؛ وبخاصة في فترة الستينيات من القرن العشرين . فالالتزام عند د.عبد القادر القط ، هو أن: " يلتزم الأديب بعرض قضايا مجتمعه والدفاع عنها في أعماله الأدبية – من جهة نظر حرة الفكر ، حريصة على قيام العدالة والمساواة والحرية في وطن الأديب وفي جميع بقاع الأرض "[٤] ويعرف د.إبراهيم حمادة الالتزام[٥] بقوله:

" ***commitment*** الالتزام في الكتابة الدرامية، هو الالتصاق بمعالجة مسائل الجماهير ، لا على أساس مجرد تصوير تلك المشاكل دراميا، ولكن على أساس المطالبة بالتغيير إلى الأفضل، وبتقديم الحلول المثلى. أما من الناحية المذهبية، فقد يكون هذا الالتصاق – في العادة من وجهة نظر شيوعية أو وجودية. ويستعمل مصطلح الالتزام في كثير من الأحيان لمناقضة ومناهضة الداعين إلى حرية الفنان في التعبير ، أي إنتاج الفن لذاته، لا لتسخيره في خدمة قضية اجتماعية، أو سياسية معينة، وإلاّ تحوّل إلى فن للدعاية."

وإذا تعرضنا لقضية الالتزام في الأدب بشكل عام ، والمسرح بشكل خاص، نجد أنها قضية مطروحة منذ النشأة المسرحية عند الإغريق ، فمثلاً ؛ نجد سوفوكليس يلتزم بمناصرة القانون السماوي في مواجهة القانون الوضعي ، وذلك في مسرحية أنتيجون[٦]. فهو التزام طوعي مناصر لعقيدة البشر في وعلى هذا فيمكن أن نعتبر سوفوكليس كاتباً ملتزماً بقضية دينية ذات بعد سياسي لارتباط القضية بعلاقة الحاكم بالرعية. وبذلك الفهم فإن مفهوم الالتزام يمكن أن يتسع ليشمل كافة الاتجاهات الأدبية والمسرحية ، وبهذا الاتساع يخرج مفهوم الالتزام عن إمكانية البحث والدراسة الرأسية المعمقة . ويتفق الباحث مع ما ذهب إليه د.عبد القادر القط في اقتصار مفهوم الالتزام على الارتباط بتيار التقدم ، وخاصة

في المجال السياسي إذ يقول : " المفروض أن يلتزم الأديب بتيار التقدم في مجتمعه وعصره وإلا كان جميع الأدباء ملتزمين بالضرورة . فليس هناك من أدب لا يتخذ موقفاً خاصاً ولا يعبر عن وجهة نظر معينة بالنسبة إلى قضايا المجتمع والعصر، ولكن بعض هذه المواقف ووجهات النظر قد تكون معادية لتيارات التقدم أو معوقة لها على الأقل . ومثل هذا الأدب لا يمكن أن يكون ملتزماً بالمعنى الصحيح لنظرية الالتزام . والالتزام – كما نرى – يقترن بالأدب اقتراباً شديداً من السياسة، ويواجهه بكثير من المشكلات الموضوعية والفنية [٧].

وعلى هذا يربط د. القط بين الالتزام والسياسة وعلى وجه التحديد التيارات السياسية التقدمية. وهو ما يقترب من ذلك النوع المسرحي المسمى بمسرحية الدعوة إلى التمرد ***Agit-prop*** والمصطلح الإنجليزي مشتق أصلاً من كلمتين : إثارة ***Agitation*** ودعاية ***Propaganda*** . ويطلق على نوع من المسرحيات التي ظهرت في أوروبا وأمريكا في أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين، وتدعو للتمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركس " [٨]

ويعرف د.إبراهيم حمادة [٩] المسرحية الدعائية ***Propaganda Play*** بأنها : " المسرحية التي تهدف إلى التأثير على جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة غالباً ما تكون سياسية ، ولاشك أن النهاية والحاصل التأثيري في المسرحية الدعائية يؤكد الفكرة المبشر لها " ولا شك أن المسرح الملحمي يعد ابناً شرعياً لذلك النوع المسرحي المعروف بمسرحية الدعوة إلى التمرد، والمسرحية الدعائية التي تبلورت على يد بسكاتور ، إلا أن الالتزام في المسرح الملحمي قد اتخذ أبعاداً سياسية واجتماعية واقتصادية محددة ، واستهدف التأثير على جمهور المشاهدين لإحداث تغيير في بنية العلاقات السائدة ، وذلك من خلال وسائل فنية شملت عناصر النص والعرض معاً مما يدفعنا إلى القول إن الالتزام في المسرح الملحمي هو الركيزة الأساسية التي لا يمكن تفسير كافة الجوانب التقنية في المسرح الملحمي إلا في ضوء فهم طبيعة توظيف عناصر الالتزام في المسرح الملحمي. وقبل أن نتعرض لهذه العناصر ودورها يجدر بنا الوقوف على الأسس التي قامت عليها نظرية المسرح

الملحمي وجوهر التغريب المسرحي . حيث ذهب معظم النقاد إلى اعتبار التغريب هو أساس نظرية بريخت المسرحية ، وهذا ما يؤكده د.إبراهيم حمادة [١٠] في قوله : "إن تلك الكلمة (يقصد التغريب) تتضمن معظم المكونات الأساسية للمسرح الملحمي " ويحدد بريخت [١١] التغريب بأنه "تحويل الشيء الذي يجب أن يدرك والذي يجب أن يلتفت إليه من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص يلفت الانتباه ومفاجئ ، ويصبح الشيء البديهي – في حدود معينة – غامضاً ، غير أن هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهوماً أكثر."

ويفسر د. أحمد عتمان هذا المفهوم بقوله : " التغريب هو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، كأننا نراه لأول مرة ، فيسترعي الانتباه الآن .. والشيء البديهي يبدو بفضل التغريب غامضاً وبحاجة إلى الشرح والتوضيح ، ولكنه بفضله أيضاً يصبح مفهوماً على نحو أفضل ، إذ يتم استيعابه من جوانبه كافة ، بعد أن ألقي الضوء على الجوانب الخفية أو المهملة " [١٢]

فالتغريب إذن هو تقنية من شأنها تحويل الشيء العادي المألوف إلى شيء غير عادي مثير للدهشة ، وذلك بهدف إدراك كُنه هذا الشيء ومعرفته على حقيقته معرفة تفصيلية. "ولكن التساؤل المثار هنا هو علاقة هذا المفهوم بالالتزام. وتكمن هذه العلاقة في طبيعة الشيء الذي ينصب عليه التغريب".[١٣]حيث ينصب على العلاقات الاجتماعية وخصوصاً تلك الناشئة في مجتمع رأسمالي، حيث يعمل التغريب على إبراز وجه التفسخ والفساد في هذه العلاقات التي تذهب الطبقات العاملة ضحية لها. وهذا سيتضح عندما نتعرض لموضوعات الالتزام في مسرح بريخت، حيث يستبدل نظرية التطهير الأرسطية بنظرية التغريب ويستبدل تقنية الاندماج الأرسطية بتقنية الوعي ، وتقنية الإيهام بالدهشة ، والمألوف بغير المألوف فيما يعرف عنده بـــ (التارخة) [١٤] والبعد الجمالي الواحد في الصورة الدرامية بثنائية (الرائع في المشوّه والمشوّه في الرائع) تحقيقا لإبداع ملتزم. ويقول بريخت حول ذلك " حاجتنا إلى المتعة يجب أن تلبى على الأغلب من مصادر أخرى غير

تلك التي خدمت أسلافنا بسخاء، عندها نستطيع أن نلتفت إلى جمال اللغة وأناقة الموضوع ، وإلى مثل تلك الأجزاء التي تثير فينا تصورات خاصة وجديدة تماما "[١٥] وحول استبدال اندماج الممثل الملحمي بالدهشة، لإدراك وجود مسافة بين الممثل والشخصية التي يقوم بإعادة تصويرها يضع بريخت تفسيران مختلفان للدور أمام ممثله في مسرحية "الأم شجاعة" من خلال الأسلوب الاعتيادي في التمثيل المستند إلى اندماج المشاهد في العالم الداخلي للبطلة ، يشعر الجمهور (بناء على شواهد عديدة) بتسلية من نوع خاص : إنه يفرح لانتصار الشخصية الصامدة بحيوية، والتي ستصتعصي على التحطيم، الشخصية التي جربت كل تقلبات الحرب. إن المساهمة النشطة للأم شجاعة في الخرب يجب ألاّ ينظر إليها بجد: فالحرب بالنسبة إليها مصدر يغذي وجودها، وكل الدلائل تشير إلى أنه المصدر الوحيد. إن إعمال هذا الشرط الأساسي للمشاركة كفيل بأن يجعل تأثير مسرحية" شجاعة " شبيها بتأثير " شفيك " حيث يتغلب المشاهد مع شفيك (في مجال كوميدي آخر) على جميع النوايا الرامية إلى التضحية بالبطل لصالح الدول المتحاربة الكبرى. إن تأثيرا مشابها لمسرحية شجاعة يمكم أن يكون له مع ذلك قيمة اجتماعية أقل كثيرا" ويضيف : " ومن الناحية الواقعية سيكون لهذا التأثير طابع سلبي."[١٦]

أما الإبداع : فهو (الاتيان بجديد) في رأي د.أبو الحسن سلام [١٧] لكن تأصيل مصلح إبداع ***Invention*** عند د.مجدي وهبة [١٨] يبدأ عند أرسطو من منطلقات فنون الخطابة ، ويتواصل مع عصور تالية " فمنذ عهد النهضة في أوربا اتسع هذا المصطلح ليشمل كل الوسائل لإيجاد المادة الخام لتكوين الأثر الأدبي، فعرف الإبداع بأنه القدرة على الأثر الأدبي من خلال تركيبات جديدة للقصص ولقراءات الأديب ولتجاربه ومدركاته في الحياة ، فأصبح بذلك يقترن في أذهان نقاد عصر النهضة بفكرة الابتكار الذكي أو بالمخيّلة . " أما نقاد القرن السابع عشر ؛ فقد خطوا خطوة مغايرة إذ أبرزوا دور العقل المفكر في هذا الصدد، "فقال الشاعر الناقد الإنجليزي جون درايدن ***John Dryden*** في تمهيده لقصيدته المسمّاة" السنّة الجديرة بالإعجاب" (١٦٦٦م) ***Annus Mirabilis*** " أول

نجاح لخيال الشاعر هو الابتكار أو العثور على الفكرة . وفي القرن الثامن عشر أصبح الابتكار يعني الملكة الشعرية ، وبقى هذا المعنى ينافس معنى الخيال في كتابات النقاد حتى أواخر القرن التاسع عشر."

مسارات الالتزام في كتابة المسرحية الملحمية:

تتعدد مسارات الالتزام إذ تتخذ مسارا فكريا وسياسيا واجتماعيا، تصب جميعها في النص الإبداعي ؛ بغية كسب التأييد لقضية اعتقادية فلسفية أو مذهبية أو طبقية.

أولا: المسرحية الملحمية والالتزام الاقتصادي:

"انتصر بريخت للأفكار الماركسية. التي تقوم على نظرية فائض القيمة الاقتصادية، وهي النظرية التي يقوم عليها النظام الاقتصادي الرأسمالي، وكشف عن المسافة التبعيدية بين سعر السلعة وقيمة عنصر العمالة، متلازمة مع نظرية فيض الإنتاج ورأى أن تراكم الإنتاج دون توزيعه توزيعاً قائماً على الوفاء بحاجات أفراد المجتمع كل على قدر احتياجه سوف يؤدي إما إلى تخزينه أو توزيعه على النحو السابق . وبذلك تتحقق الرفاهية للمجتمع الذي أصبح كله مجتمع الطبقة العاملة أو يلقى في البحر، أو يتم إعدامه حفاظاً على الأسعار التي يحددها أصحاب رؤوس الأموال، كما يحدث بالنسبة لفائض محصول البن البرازيلي والتفاح والقمح الأمريكي. وهنا تعمل نظرية التغريب على تضفير مثل تلك المواقف الاستغلالية في منظومة النص المسرحي الملحمي. حتى يعيد المتلقي المعاصر النظر إليها وتقويمها وفق وعيه الطبقي."[١٩]

ويرى د. محمد صدّيق [٢٠] أن تلك المفارقة التي أبرزها ماركس كانت الأساس التقني للمسرح الملحمي وأسباب اختيار عنصر ليعبر عن هذه المفارقة .

وقد استطاع بريخت أن يعبر عن هذه الأفكار الاقتصادية بوسائله الفنية . وخير مثال على ذلك مسرحيته (الاستثناء والقاعدة)[٢١] التي تبرز غرابة العلاقة بين

العامل والرأسمالي. فإذا كان العامل لم يلتفت بوعيه الطبقي إلى غرابة القوانين الاقتصادية الجائرة التي تسنها الحكومات الرأسمالية ، والتي تعطي الرأسمالي كل العوائد المالية المترتبة على العملية الإنتاجية، ولا تترك للعامل سوى حد الكفاف؛ فما كان ذلك إلا لعدم تسلحه بالوعي الطبقي الذي لا يحصل عليه إلا عبر انخراطه في تنظيم عمالي له كوادره التثقيفية الثورية وبذلك وحده يستطيع أن يتخذ موقفاً ويستطيع رفض القواعد المألوفة، وتستطيع الخروج من حالة الإذعان والخنوع للتسلط والعسف .

وهذه المسرحية تكشف عن غرابة تلك القوانين التي تعطي الرأسمالي سلطة نفي آدمية العامل من خلال تصوير ثنائية العلاقة بين الرأسمالي والأجير تصويراً مثيراً للدهشة والغرابة ، حضاً على إزالة تلك العلاقة ، ورفض التعامل على أساس اعتياديتها ، وتمليك العامل القدرة على أن يصبح في موقف يسمح له بتقييم علاقته بالرأسمالي فيدرك مدى الظلم الواقع عليه بفهم طبقي ، ومن ثم تثور الطبقة العاملة على هذه القوانين ، وتسعى إلى تغييرها.

لقد آمن بريخت بما آمن به ماركس – وعرضه في كتابه الشهير رأس المال– متمثلاً جوهر النظرية الماركسية التي ترى " أن القيمة الحقيقة لكل سلعة تعادل كمية العمل المتحقق فيها بحيث يعتبر العامل المصدر الوحيد لهذه القيمة، ومن ثم فهو المالك لهذه السلعة".[٢٢]

ويعرض بريخت هذه الفكرة في مسرحيته المشار إليها سلفاً حيث نرى العامل وهو يتحمل كافة المشاق والأخطار من أجل حصول التاجر (لانجمان) كناية عن الرأسمالية الحديثة (الامبريالية) على البترول . والمسرحية تكشف عن قيمة ذلك المنتج الحيوي ودور الرأسمالية الجديدة في احتكارها وقيمتها الحقيقية وقيمة بيعها وما يفترض حصول العامل من مال من حيث مساواته لقيمة جهده، ومع ذلك فإن النظام الاقتصادي الرأسمالي السائد يعطي التاجر سلطة تقرير قيمة السلعة والحصول على إجمالي العائد منها، وتقرير نسبة الهامش الضيئل الذي

يحصل عليه الأجير كأجر، يحرم منه أيضاً ، لأنه لم يتبع القاعدة، حيث الرأسمالي عدو حقيقي للعامل؛ ولأنه وقع في الاستثناء لذا فقد حياته وفقدت زوجته الحق في الحصول على شيء من حقوقه لدى الرأسمالي الذي تسانده السلطة القضائية التي تحكم بقاعدة طبقتها – طبقة الملاك القانونية وترفض قانون الاستثناءات.

وعلى ذلك فإن الباحث يرى أن بريخت قد استطاع أن يطرح أعقد الأفكار الاقتصادية الماركسية في صورة فنية بسيطة لا تستعصي على إدراك الجماهير العريضة التي التزمت بقضيتها، وهي جماهير العمال الذين يتعرضون من وجهة نظر بريخت والنظرية الماركسية لأقصى أنواع الظلم في ظل استغلال النظام الرأسمالي الجائر.

ثانيا:المسرحية الملحمية والالتزام السياسي:

رأينا احتفال بريخت بالأفكار الماركسية على المستوى الاقتصادي، ولكن اعتبار مسرح بريخت مسرحاً دعائياً، يدعو إلى الفكر الماركسي، ويخدم أفكار الحزب الشيوعي على المستوى السياسي؛ هو أمر يحتاج إلى مناقشة إذا اختلفت حوله الآراء.

يلاحظ رونالد جراي [٢٣] أن بريخت عندما أجبر على الفرار من ألمانيا عام ١٩٢٣ بعد أن تولّى النازيون السلطة فإنه لم يقدم على اتخاذ الخطوة التي كانت متوقعة بذهابه إلى روسيا، كما أنه لم يقم بزيارة للعاصمة الروسية إلاّ مرة واحدة فحسب، ويستدرك جراي مقرراً أن بريخت لم ينشق بالتأكيد عن الشيوعيين، ولكن على الرغم من كون الشيوعية دائماً هدفاً لبريخت ، إلاّ أنه يعتقد أن تحقيقها في الظروف الراهنة غير ممكن، ويستخرج جراي من مسرحيات بريخت أهم نصوصها التي أسست شهرته، وهي تلك التي كتبها في الفترة ما بين ١٩٣٧ إلى ١٩٤١، ويرى أن هذه المسرحيات تطرح الفكرة الشيوعية باعتبارها الوسيلة الوحيدة التي تستطيع شفاء كل العلل التي كانت تعرضها هذه المسرحيات، ومع

ذلك فإن محيط اهتمامها بوجه عام ليس سياسياً مباشراً بأي حال، وإنما يشمل المحيط الإنساني كله .

فهي تدعو المتفرج ضمنياً إلى أن يفهم، وأن يتعاطف أحياناً، وأن يثور أحياناً أخرى، حيث تضعه في موقع المطالب على الدوام، بأن يسأل نفسه كيف يمكن أن يتصرف لو عاش في ظروف مشابهة.

على أن جراي ينهي ملاحظاته حول العلاقة بين بريخت والشيوعية بمحاولة الكشف عن الجانب الإنساني في مسرح بريخت .

مما تقدم نرى أن جراي يشكك في خضوع بريخت خضوعاً تاماً لأجهزة الحزب الشيوعي، وللعاصمة المركزية للنظام الشيوعي وحيث لم يكن التزامه التزاماً سياسياً لتعليمات الحزب الشيوعي لألمانيا الديمقراطية؛ فجراي يكتفي في كتابه بالكشف عن الوجه الإنساني لمسرح بريخت.

ومن ناحية أخرى يفسر بعض النقاد أعمال بريخت من منظور واحد، وهو التزام صاحبها بالفكر السياسي الماركسي، ومن هؤلاء النقاد د.نهاد صليحة [٢٤] التي تقرر أن بريخت قد أسس مجموعة من القواعد الفنية في العرض المسرحي بهدف إثارة رغبة المتفرج في استبدال الأيديولوجية السابقة وإحلال النظرية الماركسية بدلاً منها.

ومع اختلاف تفسير النقاد لأعمال بريخت ما بين الكشف عن جوانبها الإنسانية أو التركيز على التزامها السياسي؛ تبقى حقيقة اعتناق بريخت للماركسية كأيديولوجية آمن بها ودافع عنها، وهي الحقيقة غير القابلة للتشكيك، مع أنه استقال قبل وفاته ١٩٥٦ بأعوام قليلة من الحزب الشيوعي الألماني وبعث باستقالته إلى رئيس الحزب ورئيس دولة ألمانيا الديمقراطية (أولبريخت) .

وهنا ينبغي أن نفرّق بين النظرية الماركسية للشيوعية كمنهاج حياة، وبين الحزب الشيوعي الذي رفض بريخت أن يرتمي في أحضانه كلية. وابتعد عن

عاصمته المركزية. ومن المفارقات التي تدعو للدهشة من النظام الرأسمالي الذي ندد به بريخت ودعا إلى تقويض دعائمه هو الذي احتفى ببريخت وتأسست شهرته فيه من طول ما قدمت المجتمعات الرأسمالية أعماله المسرحية. بينما لا نكاد نرى لبريخت ذات التأثير وتلك الحفاوة في المسرح السوفييتي – حتى مع اعتقاله والتحقيق معه بعض الوقت أمام لجنة مكارثى في أمريكا –

وفي محاولة لبلورة بعض ملامح الأفكار السياسية الماركسية في أعمال بريخت يطالعنا طرحه لقضية إدانة الحرب في عدد من مسرحياته مثل الأم شجاعة[٢٥] ومحاكمة لوكولوس [٢٦]، هوراس وكورياس [٢٧]، جان دارك فتاة المسالخ،السيد بونتيلا وتابعه ماتي[٢٨] ، وغيرها ، فكما تندد الشيوعية بالحروب والنزاعات بين الدول نرى بريخت يدين الحرب أياً ما كانت أسبابها ؛ فيصب نقمته على الحرب الدينية في مسرحية "الأم شجاعة"[٢٩]، ويسخر من الحروب التوسعية للامبراطور الروماني لوكولوس ، ويحاكمه ويسخر منه، حيث تتشكل المحاكمة من العمال والفلاحين الذين كانوا وقود حرب الأنظمة الاستعمارية.

وإذا كانت الشيوعية في جانبها السياسي تطرح فكرة التأميم ومصادرة الملكية الفردية كمرحلة تمهيدية لسيطرة الطبقة العاملة التي هي في نظر أدبيات تلك النظرية ديمقراطية الطبقة العاملة ، وصولاً إلى تحقيق مقولتها الشهيرة "الأرض لمن يزرعها"، فإن بريخت يطرح هذه القضية في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) [٣٠] حيث يجعل أحقية طفل الحاكم الذي خلعه العسكر في انقلابهم ضد حكمه فتركته أمه زوجة الحاكم وهربت بجواهرها ، فقامت خادمتها بتربيته، وعندما أراد العسكر إعادة الحكم إلى الحاكم المخلوع أو ابنه نازعت أمه بالولادة خادمتها التي قامت بتربيته على مدى سبع سنوات فحكم القاضي أزدك – وهو شيوعي قديم – بأحقية جروشا الخادمة في الطفل مستعيناً بدائرة طباشيرية على النحو الذي كان من أمر سليمان الحكيم مع امرأتين تنازعتا قديماً على طفل ادعت كلتاهما بأنها أمه الحقيقية.

ثالثا:المسرحية الملحمية والالتزام الاجتماعي:

انحاز بريخت كلية – كما انحاز الشيوعيون – إلى طبقة اجتماعية محددة هي طبقة البروليتاريا (الطبقة العاملة) ، فلقد التزم بريخت بقضايا هذه الطبقة وضرورة مناصرتها في مواجهة الرأسمالية المستغلة بكل أشكالها ، وانعكس هذا الالتزام على كافة الجوانب التقنية في مسرح بريخت.

ليس هذا فحسب ، بل إنه رفض النظرية الأرسطية لأنها تنظر إلى المتفرجين باعتبارهم كتلة واحدة بالتلقي المندمج مع الحدث كتلة تنصهر في بوتقة انفعالات الشفقة والخوف من المصير الذي يلقاه البطل الذي تصدى لمصارعة قوى الغيب. فقد آمن بريخت بأهمية الوعي الطبقي وحتمية صراع الطبقات، وتحريض الطبقة العاملة المستغلَّة على دحر الطبقة الرأسمالية المستغلّة ، لذلك فإن المسرح الملحمي يتوجه للجمهور باعتبار وحدات جزئية مختلفة تستجيب فكرياً ووجدانياً من واقع انتمائها الطبقي، وذلك هو الالتزام الذي تقيد به المسرح الملحمي.

وكمثال لأثر هذا الالتزام الاجتماعي على أحد الجوانب التقنية في المسرح الملحمي ، وهو الممثل نجد أن الممثل في المسرح الدرامي – وهو يسعى إلى تحقيق الصدق الفني – يوحد بين مشاعره ومشاعر الشخصية – إذ يتمثل بواعث فعلها بصفاتها الذاتية الداخلية والخارجية ، ومن ثم يعمل على التوحيد بين مشاعر الجمهور ومشاعر الشخصية التي أحلها محل مشاعره الشخصية مستمداً ذلك من مخزون ذاكرته الانفعالية والتخيلية مستنجداً بصورة أو فعل مناظر لفعل الشخصية التي يقوم بتمثيلها محاولاً قدر جهده إحلال صوت الشخصية وفعلها وعلاقاتها وبواعثها محل صوتها وفعلها وبواعثها وعلاقاتها . وهذا التوحد الانفعالي من شأنه أن يذيب الفوارق النوعية والطبقية بين الجمهور ليصبح كتلة واحدة وحّدتها المشاعر المطابقة لمشاعر الشخصية . أما في المسرح الملحمي فعلى الممثل أن ينظر بعين الاعتبار إلى الفوارق الموجودة بين الجمهور .

ويرى بريخت أنه في هذا العصر توجد أعداد كبيرة من الفئات التي يستجيب أصحابها روحياً بصور مختلفة تماماً، تبعاً لاختلاف أهداف هذه الفئات وانتماءاتها الطبقية ومصالح أفرادها .

كما يركز بريخت على التمايز الطبقي أساساً للتمييز بين فئات الجمهور، فيدين الطبقة البرجوازية ويخرجها من حساباته تماماً في المسرح الجديد الذي يسعى إليه (مسرح عصر العلم) فيقول: "إن البرجوازية التي أخضعت المسرح لعلاقاتها الإنتاجية لا تبتغي أن تغير ولا تورط نفسها مع مؤسسات بنت حساباتها على المدى البعيد جداً. ولم يعد لدى هذه الطبقة – المضطرة باستمرار إلى رتق خروقها– أي إمكانية لوضع خطط جديدة " [٣١]

ويحدد بريخت الطبقة الاجتماعية التي يتوجه إليها مسرحه بأنها تلك الفئات التي " لم تذق طعم الفطائر . إنهم يريدون أن يدركوا كل شيء مهما يكلفهم، ويعرفون أنهم سيضيعون إن لم يتعلموا " [٣٢] وهذه الطبقة هي صاحبة المصلحة في التغيير الذي ينشده ويدعو إليه بريخت في مسرحه .

لقد أبرز بريخت الصراع الطبقي بين فئتين من حثالة الطبقات المطحونة والمستغلَّة، وهما الشحاذون واللصوص في أوبرا القروش الثلاثة إلى جانب نموذج للسلطة التنفيذية في الدولة الرأسمالية. وجعل الطبقة الشعبية فريسة لنظام رأسمالي جائر يسحقها ، كما أبرز الصراع الطبقي بين الملاك والأجراء في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية).

الإبداع الملتزم بين عناصر البناء الدرامي وعناصر البناء الفني في المسرح الملحمي:

انعكست عناصر الالتزام المتمثلة في مجموعة الأفكار الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي آمن بها بريخت على فن الكتابة المسرحية لديه بحيث يمكن رد عناصر البناء الدرامي وعناصر البناء الفني إلى تلك الأفكار . ومن المعروف أن

عناصر البناء الدرامي التي تتمثل في الفكرة والحبكة والشخصيات والصراع والحوار والمنظورات هي العناصر الثابتة التي نتلمسها بطرق ومستويات مختلفة ومتفاوتة وفق المدرسة أو النزعة المسرحية في أية مسرحية أياً كان اتجاهها، بينما تتمثل عناصر البناء الفني في تلك الخصائص الأسلوبية والفنية التي تميز كاتباً عن الآخر . وإن كان التفريق بين عناصر البناء الدرامي وعناصر البناء الفني يعد أمراً بالغ التعقيد ، إذ كثيراً ما تتشابك هذه العناصر ويفعّل كل منها الآخر. ونتعرض فيما يلي إلى أهم هذه العناصر وانعكاس فكرة الالتزام عليها.

أ) عناصر البناء الدرامي في المسرحية الملحمية:

١-الفكرة : تنبني على إعادة عرض لحادثة تاريخية أو أسطورة أو حكاية شعبية بأسلوب معاصر بعد تفريغها من مضمونها القديم وتوظيفها لتحمل مضموناً جديداً يلتزم بتحقيق فكرة بريخت القائمة على إعادة النظر في الموروث من القيم والعادات والتقاليد لأنها من وجهة نظره قائمة على توطيد استغلال طبقة عليا لطبقات كادحة. ويلخص برخت هذه الفكرة فيما أسماه بالتأريخية وتعني "إبراز الملامح التاريخية وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة " [٣٣]

ويرتبط هذا العنصر بما التزم به بريخت من هدف عام وهو (إظهار العالم بشكل كفيل بإثارة الرغبة في تغييره جنباً إلى جنب مع تغير هذا الظرف فذلك يحفزه على تغيير الظرف التاريخي الخاص بعصره . هو إذن من أجل تغيير أحوال الإنسان نحو الأفضل ، بينما إذا عرض على المشاهد إنسان خالد غير قابل للتغيير مهما تغيرت الظروف كشخصية عطيل الغيور من بداية الحدث حتى نهايته لا يمكن تغييره مهما تبذل معه محاولات تغيير الظرف التاريخي .

ب ــ التطبيق: ويقوم على إعادة تصوير الحادثة أو الظاهرة التاريخية أو التراثية بتفريغها من مضمونها التراثي أو التاريخي وإعادة إنتاجها من وجهة نظر خارج إطار زمنها أو ظرفها التاريخي أو التراثي، ليحكم عليها من جهة نظر خارج

إطارها الزمني، على أساس احتمال وقوعها بشكل مختلف إذا ما وضعت في ظروف مغايرة.

وبالتطبيق على مسرحية "الأم شجاعة": نجد بريخت يفعّل مفهوم " التأرخة" حيث يتخذ من حرب الأعوام الثلاثين الدينية في أوروبا إطاراً لعرض فكرته؛ وفق ذلك المفهوم، بعد أن فرّغ الواقعة التاريخية من مضمونها القديم، وهو يعيد صورة حرب دينية وقعت في أوروبا إلى ذلك الحد الذي لا نكاد نرى فيه ظلالاً دينية، ولكنه يربط الشخصيات والأحداث بهذه الواقعة التاريخية الجزئية ويؤكد دائماً على أن شخصيات المسرحية لم يكن لها أن تبدو على هذه الصورة، أو تتصرف بتلك الطريقة التي وقعت تاريخياً إلا في ظل هذه اللحظة التاريخية التي تحكمت فيها أجواء صراع السيطرة على الأسواق لتشعل حرباً بلا معنى. ونستشعر أن هذه الشخصيات كان لابد وأن تتصرف بطريقة أخرى لو لم تكن هناك حرب تستّر مشعلوها وراء الدين ؛ فالأم شجاعة تبدي هذا القدر من الانتهازية المقيتة – على الرغم مما في شخصيتها من نبل وعواطف إنسانية سامية – لأنها مضطرة إلى ذلك المسلك غير الإنساني في ظروف حرب لم تدع لها فرصة لإظهار ما في شخصيتها من نوازع إيجابية . لقد آمن بريخت بأن الإنسان يود دائما أن يكون خيّرا.

ج ــ أسلوب إعادة التصوير المحتمل للحادثة:

تنبع طبيعة إعادة تصوير الحادثة المستلهمة من التراث أو من التاريخ عند معالجتها وفق نظرية التغريب الملحمي من منطلق الاحتمال لا من منطلق الضرورة، فليس من الضرورة أن تظهر الحادثة على النحو الذي ظهرت به في زمن وقوعها في زمننا بالكيفية نفسها؛ ذلك أن ظروف العصر ليست هي ظروف عصر أو زمن وقوعها تاريخيا؛ لأن الظرف التاريخي بخاصة في ظل الوضعية الاقتصادية والصراعات الطبقية، هو الذي يحدد سلوك الفعل، ويجعله يتصرّف بهذه الطريقة التي نشاهدها على المسرح مرتبطاً تماماً بهذا الظرف. ويكشف بريخت بوضوح عن هذه الفكرة في "أوبرا القروش الثلاثة".

"بولي والسيدة بيتشم معاً: وا أسفاه

العالم بائس ، والإنسان شرير.

من ذا الذي لا يريد جنة على الأرض ؟

لكن ، هل تسمح بهذا الظروف ؟

لا، إنها لا تسمح

أخوك الذي يحبك ويثق بك

إذا لم يكف البفتيك لكليكما

فسينتزع منك عينيك ببرود

...

العالم بائس ، والإنسان شرير

ونحن نود كلنا أن نكون أخياراً ،

لو واتت الظروف " [٣٤].

من الواضح أن التزام بريخت بالفكر الماركسي الذي يرد السلوك الاجتماعي وحركة التاريخ إلى الأسس الاقتصادية، وهذا ما عبّر عنه بريخت فنياً من خلال ربط سلوك "الأم شجاعة" بل ربط أحداث المسرحية أيضاً وفكرتها ربطاً كلياً بالظرف التاريخي الاقتصادي الذي خلفته الحرب وليست الحرب ذاتها التي تبدو في الخلفية الباهتة لتترك للظرف الاقتصادي الأهمية القصوى بوصفها المحرك الرئيسي للأحداث وللسلوك الاجتماعي، وهذا ما عبّر عنه في صورة مباشرة في الأغنية التي سقناها من "أوبرا القروش الثلاثة" وللتقديمة الدرامية الملحمية لمسرحية (القاعدة والاستثناء).[٣٥]

ولأن الفكرة لا تتجسد أو تتحقق إلاّ من خلال آليات أسلوبية مسرحية (درامية أو درامية ملحمية) حسب الاتجاه المسرحي، وعناصر أسلوبية فنية هي في

مجملها تشكل خاصية أسلوبية يتميز بها فن كل من الكاتب المبدع أو الفنان المبدع عن غيره من الكتاب والفنانين بحيث يستطيع المتلقي أن يحس أو يلمس روح هذا الكاتب أو الفنان ، من إنتاجه المقروء أو المعروض يستشعر هوية المبدع والإبداع معاً.

وإذا كان هناك التزام بفكرة ما يراد لها أن تتحقق على أرض الواقع وتؤثر فيه بحض المتلقي على تغيير قيمة أو عادة أو سلوك حياتي ، وهو ما يعني إجراء تغييرات على البنية الثقافية لطبقة ما أو لمجتمع ما، بحيث يلتزم هذا المجتمع بإدراك الخلل الذي يصيب قيمه وثقافاته فيعمل بنفسه على تغيير تلك الثقافة؛ لذلك فلقد بات من الضروري أن يكون الأسلوب والوسائل الدرامية والفنية على قدر من الدقة في الاختيار لتتناسب مع تلك الفكرة التي التزم الكاتب أو المبدع بتحقيقها.

وإذا كانت الاتجاهات المسرحية في الكتابة وفي العرض تقوم على عناصر درامية – قد تكون تقليدية ، وقد تكون مبتكرة (طليعية أو تجريبية) – سواء تمثلت في حدث ذي حبكة أو بدون حبكة يتمحور حولها البناء الدرامي كله سواء أكان بناءً متصاعداً (تقليدياً) أو بناء متجاوراً قائماً على تجاور الأحداث (ملحمياً) كما هو الحال في مسرح بريخت، وفي المسرح التسجيلي ، كما تقوم على الحوار الذي يساعد في الكشف عن هوية كل شخصية محمولاً على صوتها والكشف عن الحدث في علاقاته وتفرعاته وبواعثه الذاتية والموضوعية ، كما يعمل أيضاً على نمو الشخصية في المسرحية الدرامية التقليدية .

وقد تقوم على الشخصيات ذات الأبعاد الثلاثية (نامية) أو بدون أبعاد (نمطية).

وتلك العناصر هي التي تشكل إلى جانب كل من المكان والزمان المجردين أو المحددين أركان الكتابة المسرحية[٣٦]

وذلك كله يكشف عن الشرط الموضوعي للكتابة المسرحية على مختلف اتجاهاتها. غير أن هناك شرطاً ذاتياً لا يخص الكتابة المسرحية في عمومها، ولكنه

يشكل خاصية فردية تعد من أخص خصائص أسلوب الكاتب أو الفنان. وهي ما يعرف بمجموع العناصر الفنية في العمل الإبداعي مسرحياً كان أو غير مسرحي؛ فلكل كاتب أو فنان طريقته الخاصة في تظيف العناصر الدرامية المشار إليها، كل حسب الاتجاه المسرحي الذي يخوض فيه .

وعلى سبيل المثال فإن كتابات هنريك إبسن النرويجي ويوجين أونيل الأمريكي قد تنوعت ما بين أساليب عدد من المدارس الأدبية والفنية (الواقعية والتعبيرية والرمزية) وكذلك كتابات توفيق الحكيم في مصر، وقد جرب قلمه في أساليب المدارس المسرحية المتعددة بما فيها الملحمية والعبثية. غير أن لكل كاتب منهم خاصية أسلوبية تميزه عن غيره فكتابات تينيسي ويليامز تدور كلها حول فكرة إنسانية واحدة وهي الشذوذ عند الإنسان باستثناء مسرحية واحدة (فترة توافق)[٣٧] مع قدرة متفردة في التنويع على هذه التيمة عبر اختلاف أساليب التصوير الفني. وكذلك الأمر نفسه عند نجيب سرور الذي أوقف جهده الإبداعي على تحقيق فكرة الخلاص من خلال الثلاثية الشهيرة (ياسين وبهية) [٣٨] (آه يا ليل يا قمر) [٣٩] (قولو لعين الشمس) [٤٠] حيث يتعرض في مقدمات نصوصه المسرحية لفكرة الخلاص الوطني ويلتزم بها، فيما هو أقرب من خطبة درامية تمهيدية للنص نفسه[٤١] والخلاص عنده لا يتحقق دون ثلاث قضايا (قضية التحرر الوطني – لقضية الديموقراطية والحريات وقضية العدالة الاجتماعية) ولأن هذه القضايا لم تحل، لم يتحقق الخلاص للشعب لا عن طريق الجهد البطولي الفردي للبطل الغائب ولا بالنضال، لذا لفردي المستظل بالطبقة أو المجموعة كتب (منين أجيب ناس) [٤٢] على اعتبار أنه لم يجد في مصر من يستطيع أن يخلصها من القيود الاستغلالية التي قيدها بها الاستعمار من الخارج والحكّام من الداخل ، غير أن القارئ أو المشاهد لإحدى مسرحيات نجيب سرور يستطيع أن يدرك خاصية أسلوب البناء الدرامي الملحمي – الذي يفكك خطاب الواقع السياسي والاجتماعي – في تاريخ حركة النضال الشعبي والمواجهة الدائرة عبر تاريخنا بين الحاكم والمحكوم؛ وهذا العمل كتبه نجيب سرور قائماً على التجاور ، وعلى تفكيك النقد الدرامي التقليدي

وعلى الخلط ما بين أساليب الملحمية وأساليب الأرسطية ، وعلى تفكيك خطاب الموروث الشعبي من الأمثال والحكم والأغنيات المصرية، ومثاله كما في إفتتاحية مسرحية (منين أجيب ناس) :

"فلاحات : البحر بيضحك ليـــه وأنا نازله أدلّع أملا القلل !

الراوي: البحر أبدا ما بيضحكش أصل الحكاية ما تضحكش

البحر جرحه ما بيدبلش وجرحنا ولا عمره دبـــل"[٤٣]

نتائج البحث

● ارتبطت فكرة الالتزام بالفكر الفلسفي قديما وحديثا ، وظلت فاعلة في الفكر المعاصر سياسيا وأدبيا وفنياً.

● عرف المسرح اليوناني القديم فكرة الالتزام في تقيد مسرح أسخيلوس بفكرة التطهير مساندة لفكرة السمو الإيماني الديني ، متوسلا بالاندماج عند الممثل حيث ينقطع عما حوله عند اتصاله بدوره في مقابل فكرة الخشوع الإيماني عند الاتصال بالآلهة ، وبالإيهام تصديقا بمعطيات العرض المسرحي في مقابل فكرة الإيمان بمعطيات العقيدة الدينية.

● التزم سوفوكليس – جزئيا – في مسرحية (أنتيجوني) بإعلاء قانون السماء على القانون الوضعي للحاكم المستبد " كريون" .

● عبر أرستوفانيس عن فكرة الالتزام في تصوير شخصية (خريميس) الملتزم بقانون النساء بضرورة تسليم كل فرد لممتلكاته إلى مخازن الدولة بعد حكم النساء في الانقلاب البرلماني لمسرحية (برلمان النساء) كما التزم بالدفاع عن طبقته وهو من أغني العشرة الأثرياء في دولة إيثاكي ، عندما هزمتها جيوش دولة إسبرطة الشيوعية ، فصور نظام النساء الشيوعي الذي انقلب على حكم الرجال ، مؤمنا بشيوعية النساء والممتلكات، وبذلك أراد مناهضة فكر الغزاة الإسبرطيين بالدعاية المضادة والشائعات كقوة مقاومة ناعمة .

● يشكل الالتزام ركيزة محورية أساسية في الفلسفتين الوجودية المادية (السارترية) والماركسية.

● لا يقف الالتزام عند حدود الفكرة أو الموضوع ولكن تواكبه أساليب وتقنيات في الكتابة وفي الأداء تعمل على تحقيقه.

● تأسست كل من الكتابة المسرحية الوجودية والماركسية فكرا وإبداعا مسرحيا على فكرة الالتزام ، كل منهما بمعطيات فكرها.

● الالتزام لا يبطل حالة الخيال والتخييل في الإبداع الأدبي الشعري أو النثري أو المسرحي الحقيقي، وإنما يرفده بجماليات مختلفة قائمة على ثنائية الروعة والتشويه معا، بما يخلق متعة من لون جديد ، يعين على الإقناع بالموضوع ويعمل على التأثير به.

● أدى الالتزام بالكثيرين من المفكرين السياسيين والأدباء والفنانين والشعراء إلى المعتقلات كضريبة الثبات علي المبادئ التي اعتنقوها ، وهذا ما حدث في كل النظم الشمولية ذات الصفة العسكرتارية في البلاد العربية بعد تحررها ومنها مصر في ظل نظام يوليو ١٩٥٢ .

● كان للحركة النقدية والتنويرية دور فاعل في تسييد مفهوم الالتزام والدعاية له في فترة الصحوة الوطنية والقومية في الستينيات.

● ارتبط مفهوم الالتزام بتيار التقدم ، بخاصة في المجال السياسي.

● ووجهت حركة الإبداع الملتزم من قبل أصحاب نظرية الفن للفن كان الخاسر فيها هو نظرية الفن للفن .

● تحرص الكتابة الملتزمة على عرض قضايا العدالة الاجتماعية والدفاع عنها.

● ليس هناك من أدب لم يتخذ موقفا خاصا من قضايا المجتمع والعصر.

● يتخذ الالتزام في الأدب والفن أبعادا سياسية واجتماعية واقتصادية في اتجاه التقدم.

● الالتزام في الكتابة الأدبية والفنية شأنه شأن الفكر السياسي الملتزم ، يرد سلوك الاجتماعي وحركة التاريخ إلى الأسس الاقتصادية. وهذا ما عبر عنه المسرح الملحمي كتابة وعرضا.

● من أهم دواعي الالتزام في المسرح ، هي كسب التأييد لفكرة التغيير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي نحو التحرر الوطني والديموقراطية والعدالة الاجتماعية ، بديلا عن فكرة التطهير أو الترقيع الإصلاحي .

● ارتكز المسرح الملحمي على عدد من الركائز (نظرية التغريب بما تشتمل عليه من الاستعانة في معالجة الظاهرة الاجتماعية بمفهوم التأرخة ، وهو إعادة تصوير الظاهرة أو الحادثة التاريخية أو التراثية المستلهمة باعتبارها قابلة للتغيير وفقا لنظرية الاحتمال لا الضرورة.

● ارتكز المسرح الملحمي على تصوير الحادثة تصويرا ثنائي البعد؛ لإظهار روعته وتشويهه معا ؛ إعمالا للنظرة الدياليكتيكية (حيث لا ثبات لشئ).

● لم يتخل المسرح الملحمي عن تصوير الجوانب الإنسانية ؛ على الرغم من التزامه بالفكر السياسي.

● تجلت فكرة الالتزام في مسرح بريخت عبر مراحله التعليمية والملحمية والديالكتيكية الطابع ، كما تجلت في مسرحيات غالبية الكتاب والشعراء والمسرحيين العرب في مصر وسوريا والعراق وتونس وفي الجزائر، بخاصة في ظل الأنظمة الشمولية وظهور أدب المرحلة الكولونيالية .

● يعمل التغريب على جعل نظرة المتلقي قائمة على فكرة احتمال تغير الواقعة المعروضة على المسرح في حالة ما تغيرت ملابساتها وظروفها، بمعنى إمكان حدوثها بطريقة أخرى مختلفة ونتيجة مختلفة .

● مع أن الكتابة المسرحية تكاد تتفق في غالبية مدارسها وأساليبها على وجود عناصر درامية واحدة – باستثناء العبثية والمستقبلية والسيريالية–

إلاّ أنها تتباين في طبيعة وجود العناصر الفنية التي تشكل هوية كاتب أو شاعر أو فنان عن غيره من الكتاب أو الفنانين أوالشعراء.

خاتمة البحث

ناقش هذا البحث مفهوم الالتزام، من حيث نشأته في مجال الفكر الفلسفي والسياسي والمذهبي، وانعكاساته في فنون الكتابة المسرحية، بخاصة في فنون مجتمعات الأنظمة الشمولية اليسارية وآدابها، قياسا على طبيعة ما التزم به هذا الكاتب المسرحي أو ذاك من حيث الموضوع ومن حيث الشكل. بدءا من بريخت وسارتر كل في إطار فكره الفسلفي والعقائدى، باعتبار أن لكل منهما باعا طويلا في توظيف ذلك المفهوم وتأثيراته على الكثيرين من كتاب العالم الثالث وشعرائه ومسرحييه، وصولا إلى من تأثر بفكرة الالتزام من كتابنا مسرحيين وشعراء وروائيين، سواء في مصر أوفي بعض المجتمعات العربية التي عرفت النظم الشمولية اليسارية؛ بخاصة ذلك الالتزام الملحمي الذي رسخه مسرح بريخت تأسيسا على عرض أو على إعادة عرض الظاهرة الاجتماعية لكشف الخلل في العادات والتقاليد والقيم وأنماط الثقافة السائدة متوسلا إلى ذلك بعناصر درامية مختلفة عن العناصر الدرامية الأرسطية اختلافاً واضحاً يتمثل في استبدال ركنين أساسيين من الدراما الأرسطية بركنين أساسيين من الدراما الملحمية ، حيث يستبدل الهدف الأرسطي للمسرح (التطهير) بهدف بريختي للمسرح وهو (التغيير) ويستبدل ركيزتي التطهير الأرسطي وهما الاندماج والإيهام بركيزتين يرتكز عليهما التغيير بوصفه الهدف الذي التزم مسرحه بتحقيقه فيحل الدهشة محل الإيهام الأرسطي ، ويحل الوعي محل الاندماج أو المعايشة الأرسطية.

هكذا كانت كتاباته المسرحية كلها ملتزمة بتحقيق ذلك الهدف (التغيير) بالارتكاز على الركيزتين المشار إليهما (الدهشة) و (الوعي).

ومع أنه كان في مجمله يشكّل هدفاً نهائياً يتحقق عبر وسيلتين أو هدفين انتقاليين إلاّ أن ذلك قد استلزم الكثير من الالتزامات الفنية الفرعية بوصفها أدوات تستند إليها هاتين الركيزتين في تحقيق الهدف النهائي الذي التزم به مسرحه؛ فإذا كانت المسرحية التقليدية قد اعتمدت الحوار عموداً فقرياً في البناء

الدرامي، فإن ملحمية بريخت تلتزم بعناصر تغريبية تعمل على خلق مسافة تبعيدية على المستوى النفسي والاجتماعي والثقافي بين الممثل والشخصية، وبين النص والمخرج، وبين النص وقيم الواقع الاجتماعي الذي يعرض فيه النص، وبين الأدوار وعلاقاتها، والعمل على خلق حالة تباعد بين العرض ككل وبين المتلقي، حيث يسلب التوحد بين الممثل ودوره والممثل والعرض الذي يعرض عليه . لذلك شكّل الغناء جزءاً أساسياً في نسيج البناء الفني للمسرحية الملحمية ليس لمجرد التمهيد أو التعليق كما كان الحال في المسرح اليوناني ، ولكن يضاف إلى ذلك عنصر النقد.

إلى جانب خلق مسافة تباعد بين العرض وتلقيه ، لأن الغناء وأسلوب القطع الفجائي للحدث تحول دون معايشة الجمهور للحدث المعروض عليه، والتواصل معه تواصل اندماج وجداني .

كذلك يضاف إلى نسيج البناء توظيف اللافتات وشرائح الأفلام لقطع الطريق على اندماج المتلقي، مع ما يشاهده ، حرصاً من بريخت، ومن نهج نهجه على أن يصنع حالة من التزام الحياد الموضوعي المرجأ من طرف المتلقي، تواصلاً مع التزام الممثل بالحيادية في أدائه لدوره. وهذا الالتزام يضع كل من الممثل والمتلقي في مكان الحكم، أو في مكان الناقد الموضوعي ، وذلك هو الالتزام بعينه.

كذلك يوظف المبدع المسرحي الملتزم إرشاداته في عمل المؤثرات المسرحية بحيث لا تؤدي إلى الإقناع بصدق الصورة المعاد عرضها للفكر وللقيم وللسلوك، ولأنماط الثقافة على المسرح، بأن يشير إلى أن تكون أدوات الإضاءة وغيرها مكشوفة أمام الجمهور حتى يلتزم بالمشاركة في اللعبة التي تعرض في المسرح ويعمل كذلك على الالتزام بحياد ألوان الإضاءة إذ يرشد إلى أن تكون الإضاءة بيضاء بدون ألوان؛ ابتعاداً عن الإيهام بصدق الحالة النفسية أو الانتقال بالأحداث مكاناً وزماناً، وكذلك الموسيقى المصاحبة والحرص على عدم مطابقتها مع الموقف

الدرامي حتى لا تؤثر على المتلقي فينحاز نفسيا إلى موقف دون آخر، مما يعرض أمامه، وليكون هذا الالتزام الحيادي قائماً حتى نهاية العرض .

وفي النهاية لا يكون أمام المتلقي إلاّ أن يتخذ الموقف الذي أملاه عليه وعيه بملابسات العلاقات والظروف المتشابهة لأطراف الصراع في الصورة المعاد عرضها عليه بوصفها ظاهرة اجتماعية ، خاضعة لظروف عصرها ولمعطيات واقعية، قابلة لتعدد الحكم عليها، وذلك ليعيد المتلقي النظر في بعض الثوابت الثقافية التي أحالت الحياة المشتركة إلى ركود وموات وعذاب مقيم أدى إلى إساءة المجتمع لحياته المشتركة نظرا للخلل الحادث في علاقات تقسيم العمل، وفي منظومة الحقوق ومنظومة الواجبات ما بين الأقلية المستغِلة المسيطرة على عوائد الإنتاج دون عمل، وأغلبية شعبية معدمة تشكل الإنتاج بسواعدها دون ما يقابل جهدها الحقيقي بعائد عادل ،الذي اصطلح عليها في أدبيات الماركسية بفائض الإنتاج، وهو ما حاول المسرح الملحمي الالتزام بالسعي من خلال فن المسرح نحو كسب التأييد الشعبي له.

الهوامش :

[1] راجع : د. مارينا ستاغ، حدود حرية التعبير – تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات– دراسات ثقافية أجنبية ، القاهرة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ ملحق (أ) ص– ص ٢٦٩– ٢٩١ .

[2] جان بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة: د. محمد غنيمي هلال ، مع تقديمه وتعليقه ، سلسلة المئويات ، مكتبلة الأسرة ٢٠٠٥، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ص ١٨٣

[3] راجع ، الجمهورية ، ترجمة : د. فؤاد زكريا، القاهرة ن المؤسسة المصرية للترجمة والتاليف والنشر.

[4] د.عبد القادر القط ، فن الأدب – المسرحية ، بيروت ، لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٠ ، ص ٢٤.

[5] د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ط. دار الشعب ١٣٩١ هـ ١٩٧١ م مادة رقم ٤٥ ص ٨٣

[6] سوفوكليس ، أنتيجونا ، ترجمة : د.عبد الله عبد الحافظ ، الكويت ، سلسلة من المسرح العالمي .

[7] د. عبد القادر القط ، المرجع السابق ،نفسه ، ص ٢٤.

[8] راجع : د. أحمد العشري ، المسرح التحريضي ، عالم الفكر ، المجلد ٢٦٨ ، العدد الأول ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٣.

[9] د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ ، مادة ٤٦٥ ص ٢٦٥.

[10] د.إبراهيم حمادة ، آفاق المسرح العالمي ،

[11] برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة: د. جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د/ت ، ص ١٤٣.

[12] د. أحمد عتمان ، قناع البريختية والشيوعية ، القاهرة ، إيجيسوس للنشر والتوزيع ، ١٩٩٢ ، ص ٤٩.

[13] د. فايز ترحيبني ، الدراما ومذاهب الأدب ، بيروت ، الحمراء ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٥.

[14] في ذلك يقول بريخت عن دور الممثل في ذلك " ليست مجرد عملية ميكانيكية تفتقر إلى الروح. فلا محل في الفن لما هو آلي وخال من روح " نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة د. جميل نصيف ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٣ ص ٣٣٩

[15] برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، المصدر نفسه ، ص ٣٧٨

[16] بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د. جميل نصِف ، العراق ، منشورات وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة ١٩٧٣ ص ٣٧٨–٣٨٠

[١٧] د.أبو الحسن سلام ، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران ، ط٢ ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٥ .

[١٨] د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٣ مادة **invention** إبداع ٨٩٧ص ٢٦٠

[١٩] د. أبو الحسن سلام ، مخطوطة محاضرات في المسرح والمجتمع ، طلاب الفرقة الثانية بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية ١٩٩٧

[٢٠] د. محمد صديق ، النظرية الملحمية في مسرح بريخت ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٩٢ ، ص ٧٩.

[٢١] برتولد بريخت ، الاستثناء والقاعدة ، ت: د.عبد الغفار مكاوي ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ٤٢ – ٩٨.

[٢٢] يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٤٠٢.

[٢٣] راجع : رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة : نسيم مجلي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢

[٢٤] د. فهاد صليحة ، المسرح بين الفكر والفن القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٩٥.

[٢٥] بريخت ، الأم شجاعة ، ت: د.عبد الرحمن بدوي ، من المسرح العالمي ، ع ٢/٩٤ ، وزارة الإعلام الكويتية، أول يوليو١٩٧٧

[٢٦] بريخت ، محاكمة لوكولوس ، ت: د. عبد الغفار مكاوي ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٤

[٢٧] بريخت ، هوراس وكورياس ، ترجمة : سعيد حورانية ، بيروت ، دار الفارابي ١٩٧٩

[٢٨] بريخت ، السيد بونتيلا وتابعه ماتي ، ت: دكتور عبد الغفار مكاوي ، مسرحيات عالمية ، (٢١) الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦

[٢٩] بريخت ، الأم شجاعة ، ترجمة : سعد الخادم ، القاهرة ، الدار المصرية للطباعة والنشر.، د/ت

[٣٠] بريخت ، دائرة الطباشير القوقازية ، ت: د. عبد الرحمن بدوي ، روائع المسرح العالمي ، ع ٣٠ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٦

[٣١] نفسه ، ص ٦٣.

[٣٢] نفسه ، ص ٦١.

[٣٣] برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، نفسه ، ص ص ١٢٤ – ١٢٥.

[٣٤] برتولد بريخت ، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ،من الأعمال المختارة : برتولت برشت ٢ ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويت ن وزارة الإعلام ، أول يوليو ١٩٧٧ ف: الأول ،ص – ص ٦٤–٦٥

[٣٥] برتولد بريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة : د.عبد الغفار مكاوي ، مجلة المسرح ، ع الثاني ، القاهرة ، مسرح الحكيم ، ١٩٦٤. الافتتاحية.

[٣٦] د.أبو الحسن سلاّم ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، الإسكندرية ، دار الوفاء ، ٢٠٠٧، ص١٠١

[٣٧] تينيسي ويليامز ، فترة توافق ، مجلة المسرح ، القاهرة عن مسرح الحكيم ، ط. الأهرام

[٣٨] نجيب سرور ، ياسين وبهية ، سلسلة مسرحيات عربية (المسرحية ع الخامس) عن مجلة المسرح ، القاهرة، وزارة الثقافة مسرح الحكيم ، ط. الأهرام يوليه ١٩٦٥

[٣٩] نجيب سرور ، آه يا ليل يا قمر ، سلسلة مسرحيات عربية (٦) القاهرة ، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨

[٤٠] نجيب سرور ، قولو لعين الشمس ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٦٧ ، المقدمة ص – ص ٧–٨

[٤١] راجع في ذلك د.أبو الحسن سلام وآخرين ، ، المسرح العربي والتراث ، حلقة بحثية بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية ، ط. جامعة الإسكندرية ١٩٨٩ .

[٤٢] نجيب سرور ، منين أجيب ناس ، ط ثانية ،القاهرة ، – سلسلة روايات الثقافة الجديدة ، دار الثقافة الجديدة يناير ١٩٤٨

٤٣ نجيب سرور ، منين أجيب ناس ، المصدر ، نفسه ص ٧