المجلة العربية للعلوم الانسانية ـ العدد السابع ـ المجلد الثاني ـ ص ص (١٢٦ - ١٥٦)

بريخت
بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني

أحمد عتمان
المعهد العالي للفنون المسرحية ـ الكويت

ملخص

داب بريخت والبريختيون على الإعلان بصريح العبارة أنهم إنما يهدفون إلى ابتداع نظرية درامية جديدة وخلق مسرح لا أرسطي بيدأن بحثنا هذا يحاول أن يسلط الضوء على بعض العناصر المشتركة بين المسرح البريختي والمسرح الأرسطي . وكانت أول خطوة لنا في هذا السبيل هي إبراز نقطة مهمة تغيب عن أذهان الكثيرين من الدارسين . ونعني أن المسرحيات الإغريقية التي نظمها كل من ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس تسبق ـ بصفة عامة ـ عصر أرسطو بحوالي قرن من الزمان . ومن ثم يدخل في باب التعميم أو حتى الخطأ اعتبار أن هذه المسرحيات جميعاً أرسطية تماماً . بل أن مسرحية « أوديب ملكاً » التي أعجب بها أرسطو أشد الإعجاب واتخذها مثلاً لصياغة قواعده عن فن الكتابة الدرامية في كتابه « فن الشعر » ، هذه المسرحية نفسها لا تنطبق عليها القواعد الأرسطية تمام الإنطباق وإن كانت بحق أقرب المسرحيات الإغريقية طرا إلى هذه القواعد . حقيقة أخرى ينبغي أن لا ننساها وهي أن المسرح الإغريقي قد تضمن الكثير من العناصر الملحمية ـ أو « التغريبية » إذا جاز لنا أن نستعير المصطلح البريختي ـ . ونذكر من تلك العناصر استخدام الأقنعة في التمثيل ، تصدير المسرحية بالبرولوجوس ، وترصيعها بأغاني الجوقة ، والإتكاء على عنصر السرد على لسان الرسول (الراوى) بين الحين والآخر . ويزول الإيهام المسرحي تماماً في « الخطاب المباشر » على لسان رئيس الجوقة لجمهور المتفرجين وهو الجزء المسمى بـ « البراباسيس » في كوميديات أريستوفانيس .

بعد ذلك كان علينا أن نوضح كيف أن هناك فرقاً شاسعاً بين قواعد أرسطو

الأصلية وتفسيراتها عبر العصور المختلفة ولا سيما منذ عصر النهضة الأوروبية . وبعبارة أخرى ينبغي أن نفصل بين أرسطو والأرسطية . ومن ثم فإن بريخت في كتاباته النظرية ومؤلفاته الإبداعية الدرامية كان يناقض ويناهض الأرسطية دون أن يعني ذلك بالضرورة أنه يتناقض مع أرسطو . وفي الواقع فإن هجوم بريخت النقدي كان منصبا بالأساس على المسرح البورجوازي الطبيعي السابق عليه مباشرة ، ولا سيما أولئك الذين فسروا نظرية المحاكاة الأرسطية على انها تعني تقديم صورة فوتوغرافية للأحياء والأشياء ، ناهيك عن تقديس مبدأ الوحدات الثلاث المنسوب إلى أرسطو والذي هو في الواقع من خلق مفسريه المتزمتين .

بيد إننا في هذا البحث الموجز نركز الحديث على موقف بريخت من « التطهير » الأرسطي . ذلك إن هذه المسألة تمثل جوهر ومفتاح القضية كلها . فهل استطاع بريخت أن ينفذ نيته المعلنة بالاستغناء عن التطهير تماماً في كتاباته الدرامية ؟ لقد تبين لنا أن مفهوم بريخت للتطهير الأرسطي يضعنا أمام اختيار صعب للغاية . فإما تطهير أشبه بالتخدير وإما أن نحذف هذا التطهير كلية ومعه الجزء الأكبر من الطبيعة الإنسانية نفسها . من الواضح إذن أن المفهوم البريختي للتطهير الأرسطي هو نفسه الذي يحتاج إلى تعديل . علينا أن نقول لبريخت والبريختيين أن التطهير الأرسطي لا يعني بالضرورة تخدير المتفرج الذي لم يكن ـ كما يتصورون ـ ضحية الايهام المسرحي المطبق .

أعلن بريخت بوضوح شديد أنه يهدف إلى خلق مسرح جديد لا أرسطي ، أي أنه وضع نفسه ومسرحه في كفة وأرسطو والأرسطية في كفة أخرى . وتهدف هذه الدراسة التي نقدم لها إلى تبيان أن هناك ـ على عكس ما يظن الكثيرون ومن بينهم بريخت نفسه ـ نقاط التقاء كثيرة وأراض مشتركة تجمع بين بريخت وأرسطو . ذلك أن بريخت في الواقع ثار على الأرسطية لا أرسطو . أي أنه ثار على من أتبعوا نظرية أرسطو حرفياً ، بل وبالغوا في ذلك إلى حد السخف . ثار بريخت على الكلاسيكية الزائفة التي أساءت فهم وتفسير أرسطو ، وهاجم الطبيعيين الذين أخذوا المحاكاة على أنها تقديم صورة فوتوغرافية للأحياء والأشياء . وهذا مفهوم أبعد ما يكون عن المعنى الأرسطي الأصلي لهذه الكلمة والعيب كل العيب في هذا المفهوم الخاطيء وليس في نظرية أرسطو . بيد أننا سنركز حديثنا على معنى « التطهير الأرسطي » واعتراضات بريخت عليه ، لأننا نرى في هذه النقطة محور النظرية الدرامية الأرسطية ، وكذا ركيزة مسرح بريخت وكتاباته النظرية . فهل نجح بريخت فعلا في استبدال التطهير الأرسطي بالتنوير الذهني ؟

في عام ١٩٣٧ شرع بريخت يكتب دراسة نظرية على هيئة حوار درامي وكان ينوي تسميته « شراء النحاس »(Der Messingkauf) وهو عنوان مشتق من مثل يضرب في نفس الحوار المكتوب عن رجل ذهب ليشتري آلة نفخ موسيقية نحاسية لا من أجل الموسيقى التي يمكن أن تصدر عنها ، بل من أجل المعدن الذي صنعت منه أي من أجل قيمة النحاس نفسه . ولم يقدر لهذا العمل التنظيري أن يكتمل ولو أنه نشر مؤخراً بالصورة التي تركه عليها بريخت[١] . وهذا الحوار الدرامي التنظيري ـ مع الملاحظات التي دونها بريخت على مسرحياته أثناء إقامته بأميركا ـ يمثل أساس كتاب « الأورجانون الصغير » (Kleines Organon) الذي اكتمل عام ١٩٤٨[٢] . وهي دراسة رشيقة الأسلوب تحمل عنواناً أرسطياً ، فكلمة « أورجانون » إغريقية تعني « الأداة » أو « العضو » وأطلقت كعنوان في فترة متأخرة على مجموعة كتب أرسطو عن المنطق . يضاف إلى ذلك أن بريخت كتب دراسته هذه في فقرات محاكيا بذلك « فن الشعر » لأرسطو . وفي هذا الكتاب يعلن بريخت أن مسرحه هو مسرح عصر العلم . ويلاحظ أن « الأورجانون الصغير » في الواقع يحاول التوفيق بين الأهداف التعليمية التي صيغت من أجلها أساساً نظرية المسرح الملحمي على الأقل في البداية وبين أهداف المسرح الأكثر إقتراباً من الأرسطية والذي دعى إليه بريخت في أواسط حياته ، وجمع فيه بين التعليم والمتعة من جهة وبين القديم والجديد من جهة أخرى .

لقد إكتشف بريخت بعد عودته إلى موطنه ألمانيا الشرقية من المنفى أن المتعاونين معه في المسرح لم يصبحوا بعد علميين ولا شكاكين أكثر مما كانوا عليه أيام الحكم الهتلري . واكتشف أيضاً أن الجمهور الذي ينشده بعيد المنال . ولذلك بدأ يشكو من عدم فهم أتباعه لنظريته المسرحية . وهذا كله ما يعكسه « الأورجانون الصغير »، فهو كتاب الحلول الوسط والتنازلات . ولقد أصبح عدم الإتساق في هذا الكتاب مصدر جذب للدراسات النقدية . ويبدو أن بريخت كان بصدد الاعلان عن ميلاد مسرح جديد يطلق عليه إسم « المسرح الديالكتيكي » يقوم على التناقضات وسلسلة من الصراعات ، ولكنه على أية حال مات قبل أن يوضح لنا أبعاد نيته هذه .

وقد تلقى كتابات بريخت النظرية[٣] الضوء على أسلوبه العملي في الإخراج ولكنها تصبح دليلاً سيئاً للغاية لمن يكتفي بالاعتماد عليها كلية في فهم بريخت وترسم خطاه كمخرج ، ففي هذه الحالة لا بد أولاً من الالمام بأسلوبه الاخراجي نفسه . فالمخرجون المحدثون الذين إنكبوا على كتابات بريخت النظرية ليسترشدوا بها دون غيرها انتهى بهم الأمر إلى أن صاروا مخرجين متكلفين يبعثون على الملل . لقد نقل عن بريخت نفسه قوله عشية موته في صيف ١٩٥٦ أن « كل ما بقي من أثر التغريب Verfremdungseffekt هو المقطع الأخير effekt أي الأثر دون التغريب نفسه بعد أن فقد تطبيقاته الاجتماعية ومفاهيمه

الحقيقية »[٣] . صفوة القول أننا نستطيع أن نستنبط نظرية بريخت في المسرح الملحمي دون قراءة كتاباته النظرية ؛ ولكننا لا نستطيع أن نفهم هذه النظرية إذا أكتفينا بقراءة هذه الكتابات النظرية دون الرجوع إلى تطبيقات بريخت العملية .

وفي العادة يغرق بريخت خشبة المسرح بالإضاءة حتى أثناء المشاهد الليلية المظلمة ويهدف بذلك إلى أن يقضي على كل فرصة أمام المتفرج للإستغراق في نوم حالم أو حلم يقظة إذ قد ينسى وهو في جنح الظلام الضبابي أنه متصل بالأحداث الجارية في الدنيا الواسعة أو ينسى أنه يجلس بين أحياء هم جمهور في المسرح . وفي بداية حياته كان بريخت يأمر بإظهار كشافات الإضاءة وغيرها من الأدوات المسرحية ، ولكنه تخلى عن ذلك فيما بعد . ويهمنا الآن أن ننوه إلى أن المسرح الإغريقي القديم كان يقدم عروضه في وضح النهار وفي الهواء الطلق ، وكانت العروض المسرحية تبدأ مع مطلع النهار وتنتهي مع مغرب الشمس . وهذا يعني أن بريخت عندما يتجه بإخراجه إلى إلغاء أو تقليل أثر الإضاءة وحيلها فإنه يقترب على نحو أو آخر من المسرح الإغريقي الذي لم يعول عليها في قليل أو كثير .

كان بريخت بين الحين والآخر يعلق على الحدث الدرامي في المسرحية أو يعلن عن أجزائه مقدماً وذلك بتدخل أحد الممثلين أو بعرض بعض الصور على شاشة سينمائية لكي يسمح للمتفرج برؤية حركة الممثلين وعمال المسرح فيما بين الفصول أي وراء الكواليس .

وفي مسرحية « السيد بونتيلا وتابعه ماتي » صنع بريخت جبلاً يقتضيه المشهد بتكويم الكراسي بعضها فوق بعض . وفي « الهوراتيون » استعاض عن مشهد إشراقة الشمس بكشاف يحمله أحد الفنيين خلف ستارة شفافة . وفي « الرجل هو الرجل » عرض بريخت صور الممثلين على لوحات كبيرة طوال العرض . وفي مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » ارتدى الممثلون ـ الجنود أقنعة بعيون جاحظة . وفي العشرينات كان بريخت يتجنب كل ما هو جمالي وغنائي أو مؤثر بصورة مباشرة . لقد أنكر حينذاك الجمال والعاطفة على أساس إنهما عنصران ترفيهيان لا جدوى منهما قائلاً أن لا شيء يستطيع أن يغيرما على الأرض من شقاء سوى التفكير العقلاني .

كان الممثل عند بريخت ـ وعلى حد قوله ـ كمن يضع سيجارة في فمه ويقص على أصدقائه قصة يمثل لهم أحداثها . وفي مسرحية « الفيل الطفل » ترك الممثلون فعلاً الخشبة وساروا عبر الصالة وطلبوا بعض المشروبات وتناولوها جالسين بين المتفرجين . ولكن التغريب البريختي لا يأتي ـ كما قد يظن البعض ـ من أداء الممثلين فقط ، بل يبدأ أساساً من بنية المسرحية نفسها . ومن الوسائل التي بها يحدث المؤلف التغريب تكرار أو إزدواج الأحداث والشخصيات . فالسيد بونتيلا نراه في حالة الصحو التي تعقبها دائماً حالة السكر

والغيبوبة . و « الإنسان الطيب » أي شين تي تتنكر في هيئة رجل فظ هو شوى تا . وهكذا تقول هذه الشخصية أو تلك « نعم » ـ على سبيل المثال ـ وبتكرار الأحداث والمواقف نجد نفس الشخصية أو تلك تعود لتقول « لا » وهكذا . وفي مسرحية « الاستثناء والقاعدة » نجد أن الأحداث التي شاهدناها توجز لنا ثانية ويعاد تمثيلها مرة أخرى باختصار أثناء المحاكمة في نهاية المسرحية . وإذا أضفنا إلى ذلك دور الراوى والأغاني التي توجز الأحداث السابقة أو تعلق عليها وتمهد للأحداث اللاحقة فإن ذلك يذكرنا بوظيفة الرسول والجوقة في المسرح الاغريقي .

ومن الملاحظ أن بريخت قد اتصل بالمؤلفين الاغريق والرومان إتصالاً ملموساً . ويبدو أنه كان يعرف اللغة اللاتينية لأنه يستخدم بعض تعبيراتها الشائعة في الكثير من كتاباته النظرية مثل عبارة « جزء بدل الكل » (pars pro toto) « وهانيبال على الأبواب » (Hannibal ante portas) وكتب مسرحية هزلية من فصل واحد عام ١٩١٩ وهي نثرية وتدور أحداثها في مدينة من مدن جنوب ألمانيا المعاصرة . المهم أن عنوانها لا تبني (Lux in Tenebris) وهو يعني « نور في الظلام » (Willett — Manheim, 1970: 325 — 343) وفي عام ١٩٣٣/ ١٩٣٤ كتب بريخت مسرحية تعليمية للأطفال بعنوان « الهوارتيون والكورياتيون » وهي مستوحاة ـ كما هو واضح من العنوان ـ من التاريخ الروماني . وفي عام ١٩٣٨/ ١٩٣٩ كتب بريخت مسرحية إذاعية بثت من راديو برن عام ١٩٤٠ وتدور أحداثها في روما القديمة وعنوانها « محاكمة لوكولوس » ثم أعاد كتابتها تحت عنوان « إدانة لوكولوس » وصارت أوبرا فوضع موسيقاها ديسو Dessau وعرضت في برلين عام ١٩٥١ وبثتها الاذاعة البريطانية عام ١٩٥٣ . وفي تعليق بريخت على « أنتيجوني » التي سنتحدث عنها وشيكاً وكذا في نسخته غير الكاملة من « المانيفستو الشيوعي » يتخذ من لوكريتيوس شاعر الأبيقورية والتعليمية الروماني أنموذجا يحتذيه ويقول إن قصيدته[٤] « في طبيعة الأشياء » (De Rerum Natura) كانت تشكل الاطار العام لهذا المانيفستو . وهناك قصة قصيرة لبريخت نجد فيها كلا من لوكولوس ولوكريتيوس يتبادلان الحديث بالوزن السداسي في مقطوعات بعضها مقتطف من لوكريتيوس فعلاً والبعض الآخر من تأليف بريخت نفسه .

وفي عام ١٩٤٧ كتب بريخت مسرحية « أنتيجوني » التي أعدها عن نص سوفوكليس بترجمة هولدرلين Holderlin وتجري أحداثها في طيبة أمام قصر كريون وتتكون من برولوج (٩٣ سطراً) يسبق هيكل المسرحية الرئيسي (١٣٠٠ سطراً) وهي منظومة بالشعر المرسل . ويمكن القول بصفة عامة أن ثلثي المسرحية يتبع ترجمة هولدرلين ولكن هذا الجزء نفسه قد أعيدت صياغته وتشكيله حتى أنه برغم أن معظم المعاني والصور والكلمات قد

ظلت كما هي إلا أن الايقاع الاجمالي مختلف عما هو عليه عند هولدرلين . ولعل أهم التغيرات التي أدخلها بريخت تتجسد في البرولوج الذي يجري في برلين عام ١٩٤٥ ويقدم أختين فر أخوهما من الجيش الالماني ووجد بعد ذلك مشنوقاً ، فهل تغامر الأختان بأخذ جثة أخيهما المعلق في المشنقة ولا سيما أن أجهزة الأمن قد راقبتهما . وفي هذه المسرحية يتحول كريون إلى كاريكاتير لانسان متوحش أي صورة أخرى لهيتلر ، فهو حاكم عدواني ، هاجم أرجوس من أجل منجم الحديد لا كحرب وقائية ، ويهجره بولينيكيس بسبب هذه الحرب العدوانية ويعترض عليها لأنها هي السبب في قتل أخيه،وتتحرك أنتيجوني أيضاً من منطلق عدم الموافقة على سياسة خالها كريون . وبالطبع يقضي بريخت على كل أثر للميتافيزيقية في هذه المسرحية السوفوكلية ، فتيريسياس لا يتنبأ بالمستقبل كمتحدث باسم إله النبؤات أبوللون ولكنه مجرد محلل متشائم لأحداث الحاضر . وتتحفظ جوقة الشيوخ في موقفها وتتحول في النهاية إلى الوقوف في وجه كريون . ولا يقتصر الأمر على موت أنتيجوني وهايمون ، بل أن رسولاً جريحاً يعلن عن وقوع الكارثة في أرجوس أي موت ميجايروس الابن الوحيد الذي كان كريون لا يزال يعول عليه . ويبدو سقوط طيبة نفسها وشيك الوقوع . ولقد عرضت هذه المسرحية في سويسرا عام ١٩٤٨ باخراج بريخت نفسه وديكور نيهير وقامت هيلين فيجيل بدور أنتيجوني وقام هانز جوجلر بدور كريون . ونشرت المسرحية في نفس العام تحت عنوان « على غرار أنتيجوني » (Antigonemodell) وعليها كتب بريخت ملاحظات هامشية وملخصاً للمسرحية نفسها بالوزن السداسي . وجاء في هذه الملاحظات أنه طبقاً للقدامى يستسلم الانسان للقدر أو يسلمه الآخرون إليه ، المهم أنه لا سلطان له على القدر ، أما في مسرحية بريخت فقدر الانسان هو الانسان نفسه(٥) .

وكان بريخت يعتقد أنه يمكن تلحيم أو تغريب المسرح التقليدي ومن ثم فلعله من المفيد أن نلقي نظرة سريعة على تعامل بريخت مع هذا المسرح . وهنا نتذكر أنه في بداية حياته الفنية عهد إليه بأول إخراج فعلى له وكان عليه أن يعد مسرحية « ماكبث » اشكسبير.ثم رؤي أن يستعاض عنها بمسرحية « إدوارد الثاني » لكريستوفر مارلو كمسرحية أقل شهرة يمكن التعامل معها بحرية أكبر . ووضع تصميم الديكور زميل الدراسة كاسبرنيهير (Casper Neher) وفي هذا العرض نجد بذور الأسلوب البريختي في الاخراج ، فهو لا يحلل الشخصيات ، بل يقف على مبعدة منها ، وهو يطلب من الممثلين تقريراً عن الأحداث ويطالبهم بالبساطة في الحركات ويجبرهم على أسلوب واضح وبارد في الكلام ، ولا يسمح لهم بالانغماس في الالقاء العاطفي ، وهذا كله ينبيء بالأسلوب الملحمي . بل أن تعامله مع مسرحية مارلو هذه هو الذي قاده إلى كتابة المسرحية التاريخية بصفة عامة مثل « الأم شجاعة » .

وفي عام ١٩٢٧ أعد بريخت « ماكبث » ومن بعدها بالتحديد عام ١٩٣٠ أعد أيضاً « هاملت » وكلاهما لحساب راديو برلين . ثم استعد لكي يقوم بإعداد « يوليوس قيصر » مع بيسكاتور ولم يتم ذلك . وكلف عام ١٩٣١ بإعداد « صاع بصاع » وكان هذا ما قاده لتأليف « الرؤوس المدورة والرؤوس المدببة » التي استكملت في الدنمرك عام ١٩٣٥ .

المهم أن « الأم شجاعة » و « حياة جاليليو » مسرحيتان مكتوبتان على الطريقة الشكسبيرية المعروفة في استلهام أحداث التاريخ . ويبدو أن المسرح الإليزابيثي بعامة وشكسبير بخاصة قد ناسبا مسرح بريخت الملحمي . بل إن مشروعه لإعداد وعرض « كوريولانوس » في الخمسينات لم يكن يهدف إلى مجرد تقديم حل واضح ولكن يرمي بالأساس إلى ربط شكسبير بالمادية الجدلية من ناحية وبالمغامرات التي يمكن أن تثير الضحك في الملاحم الشعبية القديمة أي القصص البافارية التقليدية من ناحية أخرى . كان بريخت يريد أن يضرب مثلاً على ما يمكن أن نحصل عليه من المسرح البورجوازي المرفوض أصلاً . وإذا تساءلنا عن مصادر مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » لوجدنا أنها يمكن أن تعود إلى مسرحية « دائرة الطباشير » (Kreidekreis) التي كتبها كلابوند (Klabund) وهو زوج كارولا نيهير(Carola Neher) والتي كان رينهاردت قد أخرجها في أكتوبر عام ١٩٢٥ ، وكانت الممثلة السينمائية لويز رينرLuise Rainer التي تعرفت على بريخت وأعجبت بشعره ولعبت فيما بعد دوراً في « أوبرا بثلاث قروش » قد طلبت منه في هوليود أن يكتب مسرحية عن نفس هذا الموضوع الصيني الذي سبق أن عالجه كلابوند ، فأخذ بريخت قصة قال أن عنوانها : « دائرة طباشير العمدة » (Der Augsburger Kreidekreis) وأضاف إليها برولوجاً معاصراً ونقل المشهد من الصين إلى القوقاز وأضاف من عنده شخصية القاضي . وحبكة مسرحية بريخت ولغتها يذكرانا بالانجيل ، أما أغنية الفوضى بها فذات أصول فرعونية ، أما تقنية السرد والتعليق فيابانيان في جذورهما ، وأما البنية الدرامية فسينمائية الطابع . وتتمتع كل مسرحيات بريخت بهذا الثراء الفاحش في التعقيد والتشابك من حيث المصادر والأصول . وهو بهذا يقترب من شكسبير أشد الاقتراب ولا سيما أنه مثله مع تعدد مصادره يبقى هو هو أي بريخت الذي عزيت إليه المقولة التالية « وشكسبير أيضاً كان سارقاً »[٦] ! . . إنه لا يتعبد في معبد الأصالة ، بل إنه في إحدى قصصه القصيرة يجعل الأنا الأخرى له تستشهد بالفيلسوف الصيني شوانج تسوGhuang Tzu الذي كتب كتاباً من مائة ألف كلمة تسعة أعشارها عبارة عن مقتطفات من كتب أخرى لغيره ! .

يعارض بريخت الشاعر الإنجليزي شكسبير بشيء من الاعجاب والتقدير ، بينما تأتي معارضاته لمؤلفي الكلاسيكية الإلمانية بمثابة سخرية ظاهرة ، بل أنه سخر من الإنجيل

نفسه . ويقال أن بريخت كتب مسرحية « بعل » ليثبت أن مسرحية جوست، Johst بعنوان « الإنسان الوحيد » (Der Einsame) يمكن التفوق عليها . أما مسرحية « الكوميون » فكانت رداً على مسرحية بيكيت « في انتظار جودو » . ولقد أتاحت له مثل هذه المعارضات فرصة النقد والسخرية من جهة والإغتراف من هؤلاء الكتاب موضع المعارضة من جهة أخرى . وهذا ما ينسجم مع رؤية بريخت لوظيفة الشاعر الذي لم يعد طبقاً لهذه الرؤية وعاء إلهياً مليئاً بالحكمة العلوية ولكنه مجرد صاحب حرفة أو مهنة كبقية الحرفيين والمهنيين يخدم المجتمع معتمداً على عقله وخبرته . إنه إنسان مثل سائر البشر ولا يتميز عليهم بأية ميزة خاصة .

وفي كل أعماله أدان بريخت بشدة وحارب دون هوادة الخداع كسلاح لاستغلال الناس . وقال إن الكذب له ألف وسيلة ولذلك كرس نفسه للحقيقة السافرة مهما كانت قاسية . ودون زخرف كلامي عرى مواقع الخداع الاجتماعي والنفاق . وكانت أهم وسائله في حربه المقدسة تلك المعارضة الأدبية ، فالمؤلفون الذين يعارضهم بريخت في « سانت جون المسالخ » هم شكسبير وجوته وشيللر وشو ولكنهم ليسوا بالتحديد هدفه الرئيسي . ويمكن أن نحدد هذا الهدف إذا تذكرنا أن كثيرين من مؤيدي هتلر استطاعوا أن يقتطفوا الكثير من هؤلاء المؤلفين التقليديين ما يدعم موقفهم . أما بالنسبة لبرنارد شو بصفة خاصة ، فلقد سبق أن قال بريخت أن أهم كنوز مسرحياته هي الآراء التي تطرحها الشخصيات وهو يأخذ منه الكثير في هذه المسرحية وغيرها ولكنه ـ أي بريخت ـ يوحي بهذه المسرحية بأن الكلمة الأخيرة هي للشيوعيين .

وتعد مسرحية « الرؤوس المدورة والرؤوس المدببة » معارضة لمسرحية شكسبير « صاع بصاع » فالفكرة الرئيسية في كليهما واحدة ولكن أسلوب وتنسيق الجزئيات جد مختلف . في مسرحية شكسبير نرى ما يشبه أنشودة عاطفية لها معاني عالمية إنسانية وعواطف سامية ، ومفاهيم أخلاقية مثل الحب والشرف والعدالة . فالشاعر يمجد الحب وشرف المرأة ويدين العنف والاغتصاب ويثني على العدالة التي تنزل العقاب بالمنافق أو المغتصب مهما كان مركزه الاجتماعي ، ولقد حافظ بريخت على جوهر الخطوط العريضة للقصة ، ولكنه جعل كل عناصرها الرئيسية تسير في اتجاه معاكس . فالحب غير النقي الذي تغلب عليه الأنانية هو الذي يجمع بين نانا ودي قوزمان من ناحية وتحيط بهما مظاهر الابتزاز والحسابات المادية من ناحية أخرى . ولم تتحول إيزابيلا إلى راهبة بل أصبحت صاحبة ماخور . ولم تذهب الزوجة المهجورة إلى الموعد الغرامي وإنما ذهبت بدلاً منها مومس مستأجرة . وهكذا فعل بريخت ببقية عناصر القصة الشكسبيرية وكل ذلك بهدف نقل الرسالة الإيديولوجية وتوصيلها . لقد حاك بريخت كل الحبكة المسرحية بخيوط حمراء ، فهو يرفض الاعتراف بالفوارق الطبقية في المشاعر والمعايير الأخلاقية السائدة في المجتمع البورجوازي ، حيث يصبح الحب في ظل ظروف الاستغلال الرأسمالي سلعة تباع وتشترى .

معارضات بريخت إذن ضرب من ضروب الهجاء الاجتماعي ، فليس الهدف منها الأدب بل المجتمع البورجوازي . المعارضة عنده لا تنحصر في المعنى الأدبي الضيق أي التقليد أو المحاكاة الناقدة ، أنها ليست مجرد حوار أدبي أو خلاف حول الأساليب والأذواق الفنية المختلفة . وعندما يعارض بريخت مثل هذه الأعمال الكلاسيكية فإنه لا يهدف إلى الحط من شأنها فمن المعروف أنه يمجد شكسبير وجوته بصفة خاصة ولا يمكن القول بأنه يكره أو يحتقر شيللر . ولقد استعار منهم ـ ومن غيرهم ـ الموضوعات لأنه وجد ذلك مفيداً لبث الوعي الثوري لدى الجماهير ولدفع المتفرجين إلى طريق المعارضة بإعادة النظر النقدي في المفاهيم التقليدية الشائعة . وبعبارة أخرى فإن بريخت يقود المتفرجين عبر الأدب المألوف إلى ما هو غير مألوف . فيقوم معهم بفحصه من جديد وبذلك يعيد تقييم أسس الأخلاقيات البورجوازية الموروثة .

وعندما يقوم الملك لير عند شكسبير في الفصل الأول المشهد الأول بنشر الخريطة الجغرافية لمملكته بهدف تقسيمها بين بناته . فإن عملية التقسيم هذه يمكن تغريبها برأي بريخت . إن إنتباه المتفرج يتركز ليس فقط على المملكة بل على الملك نفسه الذي يتعامل معها دون أي ارتباك وكأنها ملكه الخاص . وهذا السلوك يسلط ضوئاً ساطعاً على أسس الأيديولوجية الإقطاعية . أما في « يوليوس قيصر » فإن روح القاتل المستبد عند بروتوس تغرب بإظهار كيف أن هذا الأخير الذي يلقى مونولوجا يتهم فيه يوليوس قيصر بالطغيان ، هو نفسه بروتوس الذي يعامل عبده بقسوة شديدة . ولقد استخدمت هيلين فيجل هذا الأسلوب التغريبي وهي تؤدي دور ماري ستيوارت عندما وضعت صليباً على صدرها وكانت تحركه بغنج وكأنه مروحة !

ويقدم لنا بريخت قراءة ملحمية تغريبية لمسرحية « هاملت » فيقول إن والد هذا البطل ملك الدنمرك قد انتصر في حرب عدوانية وقتل ملك النرويج . وبينما كان فورتنبراس أبن ملك النرويج يستعد لحرب جديدة قتل ملك الدنمرك بيد شقيقه . ويحاول شقيقا الملكين المقتولين وقد أصبحا بدورهما ملكين أن يتجنبا الحرب بين بلديهما ، ولهذا السبب يسمح للقطاعات العسكرية النرويجية أن تعبر الأراضي الدنمركية في طريقها للقيام بحروب عدوانية أخرى ضد بولندا . غير أن هاملت الشاب تدعوه روح أبيه المحب للحرب لكي ينتقم من القاتل أي من عمه . يتردد هاملت في البداية ويكاد أن يوافق على الذهاب للمنفى ، بيد أنه يلتقي قرب الساحل بالشاب فورتنبراس المتوجه بقواته العسكرية إلى بولندا ويصعق هاملت بهذا المثل من الروح الحربية والشهامة ويعود أدراجه إلى الوراء ويقوم بمذبحة وحشية ويقتل عمه ويذبح نفسه أيضاً . وإننا لنرى في هذه الأحداث كيف أن شاباً

قد ألم ببعض المعارف الجديدة فتراخى بعض الشيء في ممارسة الأعمال الاقطاعية أو البورجوازية التي عاد إليها من جديد في النهاية . إنه ضحية التصادم بين المعارف الجديدة والقيم القديمة . هكذا يحدث التغريب في قراءة بريخت لمسرحية شكسبير « هاملت » .

ولقد طرح علينا بريخت أيضاً كيف يمكن أن يطبق الأسلوب التغريبي على مسرحية جوته الخالدة « فاوستوس » التي فيها ينتهي حب البطل لجريتشين بمأساة . ماذا يحدث لو تزوجا ؟ هذا السؤال برأي بريخت يبدو تافهاً ومبتذلاً وسوقياً لأن فاوستوس يجسد العبقرية والسمو ، ومثل هذا السؤال المطروح لا يمكن أن يصدر عنه ولا يفكر فيه إلا بسطاء الناس . وهذه الحقيقة وحدها ـ كما يرى بريخت ـ هي الكفيلة بحمل الممثل على التفكير في الأمر . إنه سؤال تغريبي إذن . فها هو فاوستوس الذي رفض البحوث السامية والنزعة الروحية المجردة يستسلم في نفس الوقت للمتع الجسدية الترابية . ومن ثم فإن علاقته بجريتشين تكتسب لوناً مأساوياً إذ يقوم بينهما صراع وينتهي حبهما بالقطيعة وتتحول المتعة إلى ألم وتموت جريتشين مما يمثل ضربة عنيفة لفاوستوس . وهناك عامل آخر أهم يتمثل في أن فاوستوس يتخلص من هذا التناقض المؤلم بين النوايا الروحية الخالصة والرغبات الحسية البحتة بمساعدة الشيطان . وفي الجو الحسي يجد فاوستوس نفسه وجهاً لوجه مع الوسط الذي يحيط به وتجسده جريتشين فيقتلها لينجو هو . إن حل التناقض الأساسي يتلخص فقط في نهاية المأساة التي توضح أهمية التناقضات الصغرى الأخرى . ويتحتم على فاوستوس أن يتنازل عن مفهومه الاستهلاكي والطفيلي ، ومن خلال العمل المثمر في سبيل خير الإنسانية تتحد القيم الروحية مع تلك الحسية ، وفي الحياة نفسها تتجسد فكرة هذا المفهوم الجديد . إذا عدنا لموضوع الحب سنجد أن الزواج من جريتشين الذي ينم عن كل ابتذال يمكن أن يكون إلى حد ما أفضل الحلول لهذا المأزق فهو كفيل بأن يبدو متجانساً مألوفاً بالنسبة لذلك العصر الذي كانت العشيقة فيه لا تتطلع للموت بل للسمو الروحي . وهكذا يفقد فاوستوس عظمته البطولية ويهبط من عليائه لأن بريخت يقتفي أثر البسطاء لا العظماء أي أنه لا يحفل بالبطولة الفردية الجوفاء . وسيظهر الممثل بوسيلة التغريب كيف أن من يتعالون على الناس لا يقدمون لهم سوى المعاناة الحتمية ولا يجسدون سوى الأخلاقيات البورجوازية ضيقة الأفق . صفوة القول يجب أن تتوقف الشخصية الفردية عن كونها مركز الدائرة في العرض المسرحي لكي يحتل المجتمع هذا الموقع .

وكما سبق أن ألمحنا أعد بريخت عام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ مسرحية شكسبير « كوريولانوس » ولكنه مات وترك هذا الإعداد غير مكتمل . ولقد عرضت المسرحية المعدة في ٢٢ سبتمبر ١٩٦٢ في فرانكفورت ثم عرضتها البرلينر انسامبل ـ الفرقة التي كان بريخت نفسه قد أسسها ـ عام ١٩٦٤ . ما يهمنا الآن أن بريخت ألحق بالمسرحية دراسة للمشهد الأول في

شكل حوار بينه وبين معاونيه جاء فيه على لسان بريخت« من المفيد ليس فقط قراءة المسرحية حتى النهاية بل وكذلك قراءة تراجم حياة المشاهير عند كل من بلوتارخوس وتيتوس ليفيوس التي استقى منها شكسبير معلوماته ».ثم يضيف « علاوة على الإعجاب بالواقعية الشكسبيرية ليس هناك ما يمنع السير في أثر بلوتارخوس الذي يخبرنا بالإستعداد العظيم لدى الشعب البسيط من أجل المساهمة في الحرب . إن هذه الوحدة الجديدة للطبقات التي ظهرت على تربة غير صالحة هي ما يتعين علينا أن نسير في أثره وأن نظهره على خشبة المسرح » . وفي نفس الدراسة يقول أحد معاونيه « يتحدث بلوتارخوس بمناسبة انتفاضة الدهماء قائلاً : كان الناس المحرومون من أبسط الإمكانياتيدفعون إلى السجن ويتركون وراء قضبانه رغم الندوب التي غطت أجسامهم ـ من أثر المعارك التي خاضوها في سبيل الوطن . إن هؤلاء الناس هم الذين ساعدوا على تحقيق النصر على العدو . غير أن المرابين لم يشعروا تجاههم بأدنى شفقة » . ما يهمنا هو أن الرجوع للمصادر الكلاسيكية الإغريقية والرومانية كان بالنسبة لبريخت المنطلق الرئيسي والركيزة العلمية لا لفهم شكسبير فحسب ، بل ولإحداث التغييرات على مسرحياته المأخوذة من التراث الكلاسيكي القديم . ونجد في هذا ما ينسجم مع منهج بريخت العلمي والعقلاني في المسرح والحياة . وجدير بالتنويه أن بريخت قد محى كل نبل شكسبيري في شخصية كوريولانوس إذ لا نرى فيه عند بريخت سوى ملامح التعطش للحروب والدماء . ويهدف بريخت بذلك إلى محاربة عبادة البطل والبطولة المتفشية في الفكر الألماني الكلاسيكي بل والأوروبي بصفة عامة ، ولا سيما شخصية فاوستوس وهاملت وما إلى ذلك .

في مسرح بريخت يعود الفن التمثيلي إلى الخلط القديم بين الإيهام المسرحي والحقائق الواقعية خارج الدراما . فأغاني بريخت المسرحية على سبيل المثال تتوجه مباشرة من الخشبة إلى صالة المتفرجين ، مما يضع هؤلاء بصورة آلية في موقف المراقب الناقد لأنه يرى الممثل وهو يلعب دور الراوي المؤرخ أو المغني . وهنا ينبغي أن نتذكر البدايات الأولى لفن التمثيل كأسطورة تروى في إطار طقس ديني . بل ان اسم الممثل في اللغة اللاتينية هو histrio ومعناه الحرفي الراوي أي من يقص قصة(historia) . قد تكون لهذه الكلمة اللاتينية علاقة اشتقاق وقربى مع « التاريخ » و« المؤرخ » . . . . . الخ مما يقربنا من النهج التأريخي ـ أي التغريبي ـ في فن التمثيل البريختي .

لقد عاد بريخت إلى المؤلفين الإغريق والرومان كما عاد إلى كتاب عصر النهضة مثل مارلو وشكسبير وجاي وجوته وشيللر وغيرهم وذلك للحصول على مادة خام صالحة لأسلوبه الجديد في التمثيل . وهذا يعني أن هذه المادة بشيء من التعديل والتبديل يمكن أن يطبق عليها منهج بريخت الملحمي بعكس مسرحيات الطبيعيين والواقعيين السابقين على

بريخت مباشرة والذين لم يفكر في العودة إليهم قط . أفلا يعني هذا ما نحاول إثباته الان أي على وجه التحديد أن المسرح الكلاسيكي جديده وقديمه لا يخلو من ملحمية ؟

حول بريخت الصراع بين الشرف والواجب في المسرح الكلاسيكي الجديد وجهة جديدة .فبدلاً من أن تغذي الرغبات الشخصية والعواطف حب الذات على حساب الواجب العام الذي يقتضي إنكار الذات أصبحت هذه الرغبات الشخصية والعواطف في مسرح بريخت تستهدف خدمة الإنسانية ، أي أنها تلبي احتياجات الذات الفردية دون أن تتعارض مع الواجب العام الذي ـ عند بريخت ـ يهدف إلى إنقاذ الذات نفسها في المقام الأول . فشين تي في « الانسان الطيب » على أتم استعداد لكي تتبرع بكل ما تملك لتجعل كل إنسان في الوجود سعيداً لأن طبيعتها الفطرية تدفعها إلى ذلك دفعاً . إنها إنسان معطاء بيد أن النصف الثاني في شخصيتها ، أي شوى تا مضطر لأن يكون مخلوقاً حسابياً وضيعاً باحثاً عن مواضع الكسب وموارد النفع لكي ينقذ ممتلكات نصفه الآخر ، أي شين تي نفسها وذلك لكي يمكنها من أن تظل كريمة معطاءة كما ترغب . ومثلما تنكر شين تي نفسها وطبيعتها لكي تحقق ذاتها كذلك يفعل شوي تا . ومثلما يفعل شوي تا حين يستغل ويخدع عشيقته التي تعطيه نفسها دون أي تحفظ وهي بذلك تمثل شين تي ـ فإن كلاً منهما يؤكد ويؤمن معيشته بطريقته الخاصة ، ولكنه في نفس الوقت يجعلها حياة عاجزة أو قل حياة بلا حيوية إن صح التعبير ، فالحياة تبتلع الحيوية والوسيلة تهزم الغاية التي تسعى إليها وتفسدها بدلاً من أن تحققها أوتنميها . وتلك هي المأساوية البريختية والتي عبر عنها بالشيزوفرينيا أي الشخصية الانفصامية ويلخصها مستر بيتشوم في « أوبرا بثلاث قروش » حين يقول «منذا الذي لا يريد أن يكون طيباً ورحيماً ؟ . . ولكن الظروف لا تريد ذلك ! » .

وترتبط هذه المأساوية البريختية القائمة على الشخصية الانفصامية بالتراجيديا الإغريقية التي غالباً ما تظهر وجود ضرورة خارجية ما (anagke) تتدخل في حياة البشر والآلهة . وتقف هذه الضرورة أحياناً خارج الكيان الفردي أو داخله كعقبة كؤود أو حاجز مدمر أمام رغباته ، بل إن زيوس نفسه رب الأرباب يظهر في التراجيديا الإغريقية خاضعاً لهذه الضرورة التي يمكن أن نسميها الظروف . وبالمثل نجد « الأم شجاعة » عند بريخت يتهددها الخوف من الموت جوعاً مما يدفعها إلى أن تؤيد وتحب الحرب التي تبتلع أبناءها واحداً بعد الآخر.وبعبارة أخرى تمثل الضرورة الاقتصادية هنا القدر في المسرح الإغريقي، فهي التي تقضي على كيان الأم شجاعة ولا نتركها إلا وقد تحطمت وصارت مثل نيوبي في الأساطير الإغريقية . ولكن هذا القدر الاقتصادي نفسه هو جزء لا يتجزء من كيان الأم شجاعة ذاتها ، فهي تاجرة ، تهيمن الحسابات التجارية على سلوكها.وفي « السيد بونتيلا وتابعه ماتي » إذا حقق بونتيلا تطلعاته المثالية على نحو جدي سيكون عاجزاً عن إدارة مزرعته

المنتجة ولن يحافظ على مركزه الاجتماعي والمالي . وهكذا فالضرورة الاجتماعية الاقتصادية هي التي تحبط تطلعاته نحو تحقيق ذاته الخيرة ولا يتوانى خادمه ماتي عن الإشارة إلى الطبيعة الدون كيشوتية لأحلام سيده بونتيلا . ولو افترضنا أن شخصية الأخير لم تكن منفصمة وكان على الدوام مخموراً أي خيراً فإنه هكذا سينقلب بالفعل إلى دون كيشوت آخر وإلى جواره تابعه ماتي الذي يمثل عندئذ سانكو بانثا الواعي بالفوارق الطبقية والحقائق الواقعية . وهكذا نجد حالة بونتيلا كحالة شين تي والأم شجاعة،فنحن في الحالات الثلاث أمام الوجود الإنساني الذي تهزم تطلعاته وتحطم طموحاته نحو النبل والعظمة الظروف والملابسات المحيطة به . فانفصام الشخصية البريختية إذن وسيلة في يد المؤلف لكي يحاكي النموذج التراجيدي الإغريقي المتمثل في « الضرورة » التي لها أحكام تفسد سعي الإنسان إلى الخير .

ولعله من الواضح الآن أننا بهذه الطريقة نضع أيدينا على تناقض غريب في بريخت وانفصام بين النظرية والتطبيق عنده . فهو كمؤلف درامي يقترب بشدة من التراجيديا الإغريقية في جوهرها الأصيل . أما في كتاباته النظرية فقد دأب على مهاجمة المسرح الأرسطي أي التراث الإغريقي التراجيدي ، وتعليل ذلك الانفصام هو أن بريخت المنظر قد تجاهل العناصر التراجيدية والبطولية التي ألهمته كشاعر ومؤلف درامي مبدع . ومثل هذه العناصر هي التي مكنت بريخت من خلق شخصيات بطولية لا تنسى مثل الأم شجاعة وكاترين وشين تي وبونتيلا . علماً بأن التناقض بين النظرية والتطبيق ظاهرة لا ينفرد بها بريخت في تاريخ الدراما والفكر بعامة . وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن مسرحية سوفوكليس « أوديب ملكاً » التي أعجب بها أرسطو وأشاد بها كثيراً في كتابه « فن الشعر » حتى أنه يقال أن هذا الكتاب وضع لشرح هذه المسرحية أو بسبب الإعجاب بها ، هذه المسرحية نفسها ليست أرسطية مائة في المائة ، بمعنى أن قواعد أرسطو النظرية لا تنطبق عليها تمام الانطباق . وهذا أمر طبيعي لأن هذه المسرحية التي عرضت إبان القرن الخامس قبل الميلاد تفصلها عن أرسطو وكتابه « فن الشعر » عشرات السنين التي شهدت أحداثاً سياسية هامة وتغيرات حضارية وفكرية لا يستهان بها،حتى أن أرسطو نفسه يعتبر خير من يمهد للعصر الهيللينستي كحضارة مختلفة عن الحضارة الهيللينية الأسبق والتي يعد سوفوكليس بمسرحية « أوديب ملكاً » قمة من قممها المميزة . كانت التراجيديا على أيام أرسطو قد ماتت بمعنى أنها لم تتطور ، بل تجمدت فلم يظهر مؤلفون تراجيديون مبتكرون . وكل ذلك يجعلنا نتفهم الفجوة الموجودة بين التراجيديا الأتيكية (الإغريقية) وعلى رأسها « أوديب ملكاً » والنظرية الأرسطية في الدراما . ومن ثم فعلى الدارسين المتخصصين مراعاةذلك ،فعندما يقول الواحد منهم مثلاً « البطل الأرسطي » فإن هذا لا

يعني بالضرورة البطل الأيسخولي أو السوفوكلي أو اليوريبيدي ، وإنما يعني مفهوم أرسطو للبطل كما استطاع أن يستنبط من مسرحيات هؤلاء الشعراء . ولزام علينا التنويه إلى أن رأينا هذا لا يعني دعوة إلى إغفال نظرية أرسطو ونحن نتدارس التراجيديا الإغريقية ، فعلى العكس من ذلك تماماً نرى أن فهمنا لهذه التراجيديا لن يكتب له الاكتمال والنضوج ما لم نستوعب النظرية الأرسطية وملابساتها . كل ما نهدف إليه هو دحض الفكرة الشائعة بأن يعاب على تراجيديات أيسخولوس أو سوفوكليس أو يوريبيديس أنها مثلاً لا تتبع هذا المبدأ أو غيره مما يرد في « فن الشعر » وهو كتاب موضوع في وقت لاحق لهذه التراجيديات . ومن الخطأ اعتبار هذا الكتاب مقياساً حيث يوزن به كل صغيرة وكبيرة في مسرحيات هي الأسبق تاريخياً . بل يتبع منهجاً خاطئاً من الأساس ذلك الذي ينطلق من اعتبار « فن الشعر » لأرسطو المعيار الوحيد للحكم على قيمة التراجيدية الإغريقية الجمالية وغير الجمالية . فالدارس الموضوعي هو الذي يستنير بآراء أرسطو في حكمه على هذه التراجيديا دون أن يجعل لهذه الآراء صفة القدسية ودون أن يهملها أو يسيء فهمها أو يحورها وفق هواه . وإذا أردنا أن نضرب مثلاً على سوء فهم الدارسين لأرسطو وكتابه لن نجد أوضح مما تقول منى أبو سنة « يكتشف بريشت هذا التناقض بين فلسفة أرسطو ومسرحه ولهذا فإن مسرح بريشت الايديولوجي يعمل على رفع هذا التناقض وعلى إصلاح ما أفسده أرسطو . . . . (منى أبو سنة ، ١٩٧٩ : ١٥٢) فهي هنا تنسب إلى أرسطو إفساداً ليس هو المسؤول عنه وإنما أوجده شارحو أرسطو تماماً كما كان الموقف بالنسبة لبريخت وهو ينتقد أرسطو والأرسطية .

ولعله من الأفضل الآن أن نشرع في إلقاء نظرة على تعبير « المسرح الملحمي » الذي يراه الكثير من النقاد متناقضاً مع نفسه لأنه استناداً إلى مفاهيم أرسطو جرت العادة على إعتبار الشكل الملحمي متميزاً عن الشكل الدرامي بصورة جذرية . فلقد عقد أرسطو في نهاية « فن الشعر » مقارنة طريفة بين الملحمة والتراجيديا محاولاً الإجابة على السؤال الذي طرحه : أيهما أفضل ؟ . فذكر الفروق بينهما وكذا النقاط والسمات المشتركة . (Aristotle, Poetics, 1459a - 1462b). وجاء ضمن هذه المقارنة النقدية قوله « تحوى التراجيديا كل عناصر الملحمة حتى أنها يمكن أن تنظم بالوزن السداسي . يضاف إلى ذلك عنصر هام مميز لها ألا وهو العرض المسرحي والموسيقى مما يجعل المتعة أكثر وضوحاً . وهذا الوضوح يمكن الإحساس به سواء قرئت أو مثلت التراجيديا التي تحقق غاية المحاكاة في حجم صغير محكم . وكل ما هو مكثف يحدث تأثيراً أكبر مما هو ممتد في زمن أطول ، تخيل مثلاً أن « أوديب ملكاً » وقد صيغت في عدد من الأبيات يعادل عدد أبيات الالياذة » (Aristotle, Poetics, 1462a9 - 1462b 13)، وهكذا تنتهي المقارنة الأرسطية بتفضيل التراجيديا على الملحمة . ولكن ما يهمنا الآن هو أن أرسطو قد وضع يده على العناصر

الرئيسية المشتركة بين الفنين الشعريين ، وهذا ما فطن إليه بريخت متأثراً على الأرجح بفكرة التداخل بينهما كما جاء في الرسائل المتبادلة بين جوتة وشيللر حيث وضعا بياناً هاماً عن « الأدب الملحمي والأدب الدرامي » حددا فيه طبيعة كل منهما وذهبا إلى ضرورة امتزاجهما .

ولكن الربط بين الملحمة والتراجيديا أقدم بكثير من أرسطو نفسه لأنه يتصل بنشأة الفن الدرامي ذاته . إذ يعزي اكتشاف الدراما على يد ثيسبيس الذي عاش إبان القرن السادس ق.م إلى تأثير الشعر الملحمي نفسه، أي بعبارة أخرى تعتبر الدراما تطويراً للملحمة . فيقال أن المنشدين الملحميين تعودوا التجمع ليقيموا حفلاً إنشادياً ومناقشات حول أشعار هوميروس ، فكان كل منشد يأخذ دوراً واحداً يؤديه وبذا يشتركون جميعاً في أداء الحفل ، ويقال أن هذه الطريقة المبتكرة في الانشاد الملحمي هي التي أوحت إلى ثيسبيس بفكرة الحوار الدرامي . بل ان تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير لأنه يدخل في جوهر التراجيديا نفسها ، فهي لا تخلو مثلاً من عنصر السرد المميز للملحمة . وعندما يقول ايسخولوس خالق التراجيديا الإغريقية المقولة المشهورة « ما تراجيدياتي سوى فتات مائدة هوميروس الفخمة »(ap. Athenaeum, p.347) [٧] فإنه لم يكن يعني أنه استمد موضوعاته وأساطيره من هوميروس فحسب ، بل انه أيضاً تعلم على يديه فن الدراما . ومن الملاحظ أن ثلاثة أخماس ملحمتي هوميروس « الألياذة » و «الأوديسيا» تقريباً جاءت في كلام مباشر أي على لسان الشخصيات . وكثيرة هي الأجزاء في هاتين الملحمتين التي يمكن أن تعرض على المسرح فعلاً دون تغييرات جوهرية . ولذلك استحق هوميروس شاعر الملاحم الأول أن يكتسب لقب « سيد التراجيديا » كما ورد في كتابات أفلاطون[٨]
(Plato, Respublica 10-598d)

ويستطيع الدارس المدقق للمسرح الإغريقي أن يضع يده على بعض الملامح الملحمية فيه . وأول هذه الملامح أنه كالملحمة قد صيغ شعراً لا نثراً وأنهما معاقد قاما على الأسطورة . بل أن المتتبع الواعي لعناوين التراجيديا الاغريقية منذ نشأتها وإلى نهايتها يلاحظ أنها في غالبيتها مستمدة من أساطير « الألياذة » و « الأوديسيا » وما حولهما من تنويعات وتفريعات . وفي هاتين الملحمتين كما في التراجيديا تقوم الآلهة بدور الشريك الكامل في الأحداث الآدمية على الأرض . ولقد بقي دور المنشد الراوي لأحداث الحرب الطروادية بارزاً في التراجيديا الاغريقية ومتمثلاً في شخصية الرسول وأحاديثه الطويلة التي لا تخلو منها مسرحية تراجيدية إغريقية واحدة . وفي العادة تسند إلى هذه الشخصية وظيفة هامة هي وصف أحداث ضخمة أو نقل أخبار حوادث لا يمكن تقديمها على المسرح ، أي لها الطابع الملحمي كالمعارك مثلاً . ويتعدى حديث الرسول أحياناً المائة بيت فإذا تذكرنا أن

متوسط عدد أبيات المسرحية التراجيدية الاغريقية لا يزيد كثيراً على الألف أدركنا أهمية دور الرسول وكبر حجمه كملمح ملحمي ورثته التراجيديا ولم تستطع التخلص منه حتى النهاية . أضف إلى ذلك ما يقوله أرسطو أي أن التراجيديا لا تحاكي إلا قصص الأبطال من الملوك والنبلاء . فهذا بالقطع موروث ملحمي آخر أخذه شعراء التراجيديا عن هوميروس وقننه أرسطو كقاعدة درامية ملزمة ظلت بالفعل متبعة حتى عصر النهضة الأوروبية . صفوة القول أن هوميروس كشاعر ملحمي تميز بعقلية درامية في سرده للأحداث ومعالجته للشخصيات ، وهذا ما يسر لشعراء التراجيديا الاغتراف منه والاقتداء به فجاءت تراجيدياتهم ملحمية في كثير من جوانبها .

كانت العروض المسرحية الإغريقية تقام في الهواء الطلق في مسرح مفتوح لا يعرف الستائر ولا فنون الاظلام والإضاءة ولا المؤثرات الصوتية . وكان الممثلون يلبسون الأقنعة ، واحتلت الجوقة مركزاً حيوياً وعضوياً في الأحداث الدرامية وهي بالقطع تنوب عن المتفرجين في مكان التمثيل من ناحية وتقدم آراء المؤلف أو حتى الرأي الجماعي من ناحية أخرى ، وهي تعلق على الأحداث السابقة وتمهد للأحداث اللاحقة . أضف إلى ذلك أن المبنى المسرحي الإغريقي كان يتسع لسكان دولة المدينة بأكملها ، بل ولمن يفد إليها من الدويلات الأخرى المجاورة . كانت العروض بمثابة احتفالات تقام في شكل مباريات مسرحية . وكل ذلك يعني أن الإيهام المسرحي لا يلعب فيها الدور الرئيسي . ويتأكد رأينا هذا إذا تذكرنا أن المسرحيات الإغريقية مستوحاة من أساطير شعبية قديمة ومعروفة لكل فرد في المجتمع فأسطورة الحرب الطروادية وأساطير هرقل وأوديب وغيرهما تمثل فولكلوراً موروثاً وغذاء ثقافياً مألوفاً لدى كافة أفراد الشعب،أنه جزء من حياتهم اليومية . وهذا يعني أن جمهور المتفرجين في المسرح الإغريقي كان على علم تام بتفاصيل الأسطورة وما سيقع من أحداث في المسرحية المعروضة أمامه . ومهما حاول بريخت وأتباع المسرح الملحمي في عصرنا الحديث فلن يصلوا إلى مثل هذا الجمهور . علاوة على ذلك كان البرولوج في المسرحية الاغريقية يوجز أحداث ما قبل بداية الحدث الدرامي في كل مسرحية على حدة ، وذلك بالطبع لصالح المشاهدين ومعرفتهم بالأحداث مقدماً . يقول مؤلف « حياة يوريبيديس » - وهو من الإغريق القدامى - أن البرولوج أصبح عند هذا الشاعر الذي يترجم له لا يؤدي وظيفة درامية محسوسة بقدر ما صار موجهاً لجمهور المتفرجين مباشرة (Vitae Eur. 12)

بيد أن عناصر « التغريب » - إن صح التعبير - تبرز في الكوميديا الإغريقية أكثر من التراجيديا . لقد قدم أريستوفانيس شاعر الكوميديا الأتيكية القديمة شخصيات بإسم سقراط وايسخولوس ويوريبيديس وكليون وغيرهم من معاصريه ، وهم من رجالات أثينا البارزين في السياسة والفكر ، فوقفوا على المسرح أمام متفرجين من مواطنيهم أو ذويهم ،يعرفونهم حق المعرفة ، بل كانت هذه الشخصيات نفسها من بين المتفرجين أي

يشاهدون أنفسهم على المسرح ! وهكذا فإن المسرح الاغريقي الكوميدي يقترب كثيراً من المباشرة ويبتعد بنفس القدر عن الإيهام المسرحي ويهدف إلى دمج جمهور المتفرجين وتوريطه في الحدث الدرامي الكوميدي . واستخدم أريستوفانيس أقنعة تمثل طيوراً أو حيوانات ، فهو على سبيل المثال عرض عام ٤٢٤ ق . م مسرحية « الفرسان » . وكان كثير من النقاد المحدثين يظنون أن عدداً من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المطهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة ، حتى جاءت آنية من الأواني ذات الرسوم السوداء وقدمت لنا صورة حية لمنظر الجوقة في هذه المسرحية وفيه نرى رجالاً يلبسون أقنعة تمثل رؤوس الخيل ويحملون فوق ظهورهم رجالاً آخرين هم الفرسان[٩] . وهكذا خيب أريستوفانيس ظن كل النقاد باستخدامه تقنية الأقنعة الرمزية مقترباً بذلك من تقنية « التغريب » الملحمية دون أن يقدم خيولاً حقيقية على المسرح كما قد يفعل الطبيعيون !

على أن كلمة ملحمة المعنية في مصطلح « المسرح الملحمي » لا تتمشى مع ما كان يفهم قديماً من نفس هذه الكلمة . وبعبارة أخرى نريد القول أن ملحمية العصور الحديثة غير ملحمية عصر هوميروس أو ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس أو حتى عصر أرسطو . فقد نمى إبان القرن التاسع عشر داخل الرواية البورجوازية على سبيل المثال ميل نحو تبني العناصر الملحمية (والدرامية) . ولقد جاء المؤلف الملحمي ديبلين بتعريف رائع للأدب الملحمي عندما قال : « أن ما يميز العمل الدرامي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية »[١٠] . واختلاف معنى كلمة « الملحمة » بين القديم والحديث يذكرنا باختلاف معنى الأرسطية عما قاله أرسطو نفسه لأن الأرسطية تضم كل التفسيرات التي طرحت لشرح «فن الشعر» منذ ولادته وحتى يومنا هذا . ومن ثم فإن ثورة بريخت على الأرسطية لا تعني بالضرورة أنه يتناقض مع أرسطو نفسه في كل شيء . ومن يحلل آراء بريخت جيداً يجد أنه بالفعل يثور على الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وألمانيا وعلى كلاسيكية شكسبير لا على الكلاسيكية ككل . وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أنه لا يعيب بريخت إتفاقه مع أرسطو في الكثير من النقاط لأن أبا النقد الإغريقي جاء في بداية التاريخ المسرحي والنقدي ووضع قواعد عامة أولية ولم يدخل في الكثير من التفاصيل ، وهكذا صارت هذه القواعد الأولية بمثابة مسلمات نقدية ليس من السهل نقضها . والخطأ الذي وقع فيه بريخت يتمثل في أنه عرض نفسه لسوء الفهم حتى من قبل مشايعيه . ولعله كان يقصد ذلك ويتعمده وإلا فلماذا اختار أن يقارن نفسه بأرسطو وتلذذ بنقده ؟ . وبالنسبة لبريخت تعني الدراما الأرسطية كل أنواع الدراما فيما قبل ظهور الشيوعية ، وهذا قصور في الفهم لا يحتاج إلى توضيح . فإذا أضفنا إلى ذلك أن أرسطو

نفسه قد أسيء فهمه وتفسيره ، كما بولغ في تطبيق قواعد الوحدات الثلاث المنسوبة إليه أيام الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وانجلترا وألمانيا استطعنا أن نتفهم حقيقة أن بريخت قد بنى تصوراته عما يسميه الدراما الأرسطية على أساس خاطىء . والغريب أن بريخت نفسه يدرك ذلك عندما يقول « أننا لا نعتبر التأكيد على الوحدات الثلاث كمفهوم رئيسي في التعريف الأرسطي للتراجيديا ، كما أن الأبحاث الحديثة قد أوضحت أن أرسطو نفسه لم يؤكد عليها تأكيداً خاصاً قط » . وربما عرف بريخت أرسطو وفهمه أكثر من شارحي البريختية المتسرعين ، والدليل على ذلك أننا لن نفهم هذا المنظر الألماني إن لم نبدأ باستيعاب سلفه الإغريقي . لقد ضلل بريخت ناقديه ودارسيه حين نصب نفسه مهاجماً عنيداً لأرسطو والأرسطية . أراد بريخت أن يكون المؤلف والمنظر الذي لا نظير له ، وكان يختار كل ما يجعل منه إنساناً فريداً فسمي مسرحه thaēter والموسيقى التي تؤلف لمسرحه misuc،كان يريد أن يكون مختلفاً عن سائر الناس في كل شيء حتى لو كان ذلك على حساب الهجاء السليم للكلمات المتداولة . وبالطبع كانت تلك النزعة وراء نحت عبارات مثل « التغريب » و« التلحيم » و« المسرح اللاأرسطي » . كان دائماً يقول : أنا أينشتين الشكل المسرحي الحديث مقارناً بين نظريته اللاأرسطية في الدراما بنظرية أينشتين اللااقليدية في الفيزياء . ومن هنا جاءت ثورته المعلنة على القدر المأساوي ، والبطل التراجيدي وكل ما هو فردي أو بطولي بل وكل ما هو أرسطي أو تقليدي .

أصر بريخت على أن يكون كل شيء في مسرحه في حالة قابلة للنقاش ، ورأى أنه ينبغي أن لانتوقف عن التجريب . ودعى المؤلفين إلى أن يكتبوا مسرحيات لكل منها نهايتان لا نهاية واحدة . ولكن بريخت في سن النضوج والكهولة يعود في « الأورجانون الصغير » ـ كما سبق أن ألمحنا ـ ليظهر غاية الاحترام لأرسطو بل ويتكيء عليه في شرحه لمفهوم المتعة مثلاً حيث يقول : « عندما يقال أن المسرح نشأ من الطقوس فإن هذا يعني فقط أنه في هذه العملية التخلقية أصبح مسرحاً . ومن المحتمل أنه لم يحتفظ بالنزعة الطقوسية السائدة في الأسرار وإنما احتفظ في الأغلب بالمتعة الصافية والبسيطة ، ومن ثم فالتطهير الأرسطي عن طريق الخوف والشفقة هو غسل لا يتحقق في حالة المتعة فحسب ، بل أنه يسعى فعلاً لإحداث هذه المتعة » . وإذا قارنا بريخت ومسرحه الملحمي بمسرح العبث مثلاً فإن بريخت سيكون بالقطع أكثر أرسطية وتقليدية ، وسيكون مثل شيللر ـ الذي طالما انتقده ـ في تأكيده على المبدأ الأرسطي القائل بأن أساس الدراما يقع في علاقة الأحداث ببعضها البعض .

ولقد وضع بريخت نفسه قائمة جمع فيها فروقاً بلغت عدد التسعة عشر تفصل بينه وبين المسرح الدرامي أو الأرسطي كما يحلو له أن يسميه ، والتي نوردها كما يلي :[١١]

المسرح الملحمي البريختي	المسرح الدرامي الأرسطي
١) الحدث يروى	الحدث يحدث
٢) المشاهد يراقب الحدث	المشاهد يندمج في الحدث
٣) المشاهد يقظ ولا يفقد قدرته على الفعل	المشاهد مستهلك وفقد القدرة على الفعل
٤) مطلوب من المشاهد أن يتخذ القرارات	مسموح للمشاهد بأن يتفاعل مع المشاعر
٥) وجهة نظر بشأن العالم	تجربة
٦) مواجهة المتفرج بشيء ما	جذب المتفرج إلى داخل شيء ما
٧) جدل	إقتراح
٨) المشاعر تخرج إلى حيز التنفيذ	المشاعر تختزن
٩) المتفرج يواجه ويدرس ما يشاهد	المشاهد ينفذ إلى داخل الشخصيات ويسبر أغوارها
١٠) الانسان هو موضوع البحث والفحص	يفترض أن الإنسان معروف
١١) الإنسان قابل للتغير وقادر على تغيير الآخرين	الإنسان لا يمكن تغييره
١٢) التشويق يواكب الحدث	التشويق انتظار لما يأتي
١٣) كل مشهد قائم بذاته ولذاته	كل مشهد موجود لخدمة الآخر
١٤) مونتاج	نمو مطرد
١٥) خط متعرج	خط مستقيم
١٦) قفزات فجائية	حتمية التطور
١٧) الإنسان عملية متطورة	الإنسان حالة ثابتة
١٨) الوجود الاجتماعي يحدد الفكرة	الفكرة تحدد الوجود
١٩) العقل (المنطق)	العاطفة (الوجدان)

وكما يقول بريخت نفسه فهذه القائمة لا تضم نقاط تناقض تام وتعارض كامل لا مجال فيها للالتقاء أو حتى التداخل . كل ما هنالك أنها نقاط تفاوت في التأكيد أو التركيز هنا أو هناك على هذا العنصر أو ذاك . وهذه القائمة البريختية في أية حال تثير الكثير من التساؤلات وأهمها كيف يمكن لمتفرج يقف على مبعدة من الحدث الدرامي دون التورط فيه أن يندفع نحو تغييره ؟ وفي بعض النقاط بالقائمة البريختية غموض وتعميم أو قل تعمية مثل القول بأن المسرح الدرامي الأرسطي يفترض أن الإنسان معروف . وهل يعقل أن مؤلفاً درامياً ـ

أرسطياً أو غير أرسطي ـ ينطلق من هذه الفكرة ؟ فلماذا يكتب إذن ؟ أن حكمة « إعرف نفسك » الإغريقية المحفورة على أبواب معبد أبوللو في دلفي تدل على أن الإنسان عاجز عن معرفة نفسه وهنا يكمن سر مأساته . وهذه الحكمة تعد مفتاحاً مهماً من مفاتيح الفهم الصحيح للمسرح الإغريقي التراجيدي بصفة عامة وشخصية أوديب بصفة خاصة، ذلك البطل الذي لم يكن يعرف أبويه ولا مع من يعيش ومن قتل ومن تزوج ، وقضى حياته بحثاً عن معرفة هذه الحقائق المتصلة أساساً بمعرفة النفس . فكيف يقال أن الإنسان حالة ثابتة أو معروفة في المسرح الدرامي الأرسطي ؟ لا يفهم ذلك إلا إذا كان بريخت يعني الطبيعيين والواقعيين السابقين عليه مباشرة . المهم أن بريخت ضلل شارحيه ولنضرب مثلاً على ذلك من الدارسين العرب حيث تقول منى أبو سنة « أن المعنى المتمثل في عبارة سقراط : إعرف نفسك بنفسك هو أن الإنسان في حاجة إلى الآخر لكي يكتشف ويفهم نفسه ، وبذلك يصل إلى حالة من التكامل . وهذا غير وارد تماماً في مسرح أرسطو وهو ما يحاول برشت في مسرحه أن يبعثه ويؤكده من خلال مقولة الاغتراب » . (من أبو سنة ، ١٩٧٩ : ١٥٥) .

أما ربط المسرح الأرسطي بالمسرح البورجوازي السابق مباشرة على عصر بريخت ففيه الكثير من التعميم . ويفترض بريخت أن جمهور المسرح كان قبله سلبياً ومستلباً أو منوماً تنويماً مغناطيسياً عن عمد لكي يبتلع دون وعي كل ما يقدمه له العرض المسرحي فيسلم به تسليماً أعمى كحقيقة بديهية لا تقبل الجدل . وقد يكون ذلك صحيحاً إلى حد ما فيما يتعلق بالمحتوى السياسي ، ولكنه غير صحيح بالمرة فيما يتصل بغير ذلك . ففي الكثير من فترات التاريخ الدرامي لم يكن الجمهور على هذه الدرجة من الانغماس السلبي والاندماج العاجز في العروض المسرحية . ونذكر بريخت والبريختيين بما فعله جمهور المسرح الأثيني عندما قدم لهم فرونيخوس مسرحية « فتح ميليتوس » التي تدور حول ثورة الأيونيين بها على الاحتلال الفارسي وإخماد الثورة وأسر المدينة على يد الفرس وهي أحداث وقعت عام ٤٩٤ ق.م. ولم يستطع الأثينيون إبانها أن يلعبوا دوراً مشرفاً في سبيل إنقاذ المدينة التي تنتمي سلالتها إلى سلالتهم . ولقد ركز فرونيخوس في مسرحيته على عنصر معاناة أهل هذه المدينة مما جعل الدموع تنهمر غزيرة من عيون المتفرجين ، بيد أنهم بعد ذلك فرضوا غرامة قدرها ألف دراخمة على هذا الشاعر التراجيدي الذي ذكرهم بمآسي بني جلدتهم وبموقفهم غير المشرف ، بل فرضوا حظراً على إعادة عرض هذه المسرحية مرة أخرى . ولكن فرونيخوس لم يكف عن كتابة المسرحيات التاريخية المستوحاة من الأحداث المعاصرة ، فكتب مسرحية « الفينيقيات » عن الحروب الفارسية تحدث فيها عن انتصار الأثينيين على الفرس وبذلك مهد فرونيخوس الطريق أمام ايسخولوس الذي عرض مسرحية « الفرس » بعد ذلك .

وعندما عرض أريستوفانيس « السحب » وهاجم فيها سقراط على أنه ـ خطأ ـ زعيم السوفسطائيين كانت النتيجة أن سقراط أعدم في نهاية المطاف عام ٣٩٩ ذ.م ، وإن كان ذلك لا يعني أن هذه المسرحية كانت السبب الوحيد . هذه أمثلة قليلة من الكثير الذي يمكن أن نورده للتدليل على أن جمهور المسرح الإغريقي التراجيدي والكوميدي لم يكن ضحية الوهم المسرحي ، بل كان ناقداً حصيفاً ومشاركاً إيجابياً في العملية المسرحية ككل ابتداء من التأليف وانتهاء بالعرض والتمثيل وتوزيع الجوائز أو فرض العقوبات .

وإبان القرن الثامن عشر لم يكن جمهور المسرح في دروري لاين Drury Lane (=لندن) على هذه الدرجة من السلبية التي يتخيلها بريخت، بل أن المشرفين على العروض هناك وضعوا سوراً شائكاً يحمي الممثلين من هجمات الجمهور . أما معركة مسرحية « هرناني »لفيكتور هوجو فهي أشهر من أن نذكر بها أحداً ، إذ تعرضت هذه المسرحية للمقاطعة أكثر من مرة بسبب المعارك الدائرة حولها بين المتفرجين . وفي ليلة من ليالي الصيف عام ١٨٣٠ في والون Walloon تأثر الجمهور بالأوبرا التي وضعها أوبير Auber بعنوان « خرساء بورتيكي »(La Muette de Portici) ـ وهي بالفعل من المسرح المطبخي بمفهوم بريخت ـ حتى أنه فور انتهاء العرض انطلق إلى شوارع بروكسل مشعلا نار ثورة هي من أنجح الثورات في أوروبا كلها . ونكتفي بهذه الإشارات القليلة التي تدل دلالة قاطعة على أن جمهور المسرح منذ نشأته وحتى عصر بريخت وإلى يومنا هذا لم يستسلم بلا شروط للإيهام المسرحي .

وتبرز ثلاثة فروق رئيسية بين مسرح بريخت الملحمي والتراجيديا الكلاسيكية . أولها أن بريخت لا يورط متفرجه في حبكة المسرحية إلى نفس المدى الذي تصل إليه الدراما الكلاسيكية التي تحتفظ بالمتفرج مندمجاً فيها ومشدوداً إليها بخيوط الحبكة الدرامية متقنة الإحكام . أما في مسرح بريخت فتفقد الحبكة أهميتها المحورية إذ لا يتطور الحدث الدرامي من البداية إلى النهاية نحو الفاجعة (كما في « ماكبث » مثلاً) أو نحو التعرف المأساوي (كما في « أوديب ملكاً » على سبيل المثال) .وإنما يصور بريخت موقفاً مأساوياً ويخضعه لمراقبتنا وفحصنا . وبالطبع نستثني من مسرحيات بريخت « الأم شجاعة » التي هي أقرب إلى الدراما التقليدية أي الأرسطية .

والفرق الثاني هو أن بريخت لا يقدم في مسرحه البطل الفرد ولا اللحظة التراجيدية ولا القدر الشخصي الذي يمكن أن يرى فيه المتفرج نفسه فيتحرك فيه الخوف والشفقة ويندمج ، بل يقدم حالة تراجيدية أي مشكلة قائمة بذاتها وعلى المتفرج أن يفهمها أو على الأقل يمعن النظر فيها ويستخلص ما يشاء من نتائج على هديها . وتقودنا كتابات بريخت

النظرية إلى الاعتقاد بأن هناك فرق قاطع وبون شاسع بين مسرحه الملحمي أي الذهني البارد والمسرح الأرسطي أي القائم على الوجدان والحبكة كمحور رئيسي . بيد أن التحليل الدقيق يظهر أن هناك تداخلات كثيرة وأراض مشتركة تجمع بين بريخت والمسرح الكلاسيكي القديم . فالأم شجاعة ، وكاترين وشين تي من بين أبطال بريخت تحركنا وجدانياً وكأنها شخصيات بطولية من نوع الدراما الأرسطية ، وهذا أمر لا يقبل الإنكار لأن بريخت نفسه اضطر للاعتراف به . بيد أن جاليليو وبونتيلا بطلان بريختيان صميمان لأن مواصفاتهما تنسجم مع الأنموذج الذي رسمه بريخت للمسرح الذهني البارد . وعلى أية حال لا يمكن أن تغيب عن الأذهان حقيقة أن بريخت لا يبدأ من الفرد بل من الموقف ـ المشكلة ، فهذا واضح حتى من عناوين مسرحياته . ففي حين كانت عناوين المسرح التقليدي في الغالب أسماء أبطال مثل أوديب وانتيجوني ، وماكبث وعطيل ، وفاوستوس . . الخ . نجد شخصيات بريخت تنزوي لتصبح مجرد مثال على حالة عامة ومشكلة إنسانية متكررة يومياً . إنهم إذن ليسوا أفراداً بل مواقف واختيارات مطروحة . ولذلك نجد مسرحيات بريخت تجمع بين خصائص الكوميديا والتراجيديا . وهي في جانبها الكوميدي تقترب من مسرح موليير بوجه خاص ففيها الكثير من روحه الساخرة وعدم التركيز على الحبكة الدرامية ، وكذا عدم توريط المتفرج عاطفياً . أما جانبها التراجيدي فيظهر في هزيمة التطلعات الانسانية نحو الأفضل . وكل تلك عناصر تربط بريخت لا بالمسرح الكلاسيكي التقليدي بل باتجاهات المسرح في القرن العشرين والتي يمثلها كل من بيراندللو وكامي وبيكيت ، وجينيه وغيرهم .

والفرق الرئيسي الثالث بين المسرح التقليدي والمسرح البريختي هو أن الأخير في مرحلته المتأخرة يقوم على أساس أن المأزق التراجيدي ليس منغلقاً تمام الانغلاق بل لا بد وأن يكون هناك مخرج ما من هذا المأزق . المأساة عند بريخت ليست مرضا لاشفاء منه . إنها ـ وهذا ما يميز المسرح الملحمي عن مسرح العبث في فرنسا ـ ليست جزءا من الطبيعة الآدمية بل نتيجة عرضية من نتائج الظروف الاجتماعية المعقدة ، وهي ظروف يمكن تغييرها بالطبع . وتظهر المشاهد الختامية في مسرح بريخت الملحمي قدراً كبيراً من التفاؤل ذي الصبغة التعليمية والهدف الاشتراكي . تقول هذه المشاهد الختامية في مجملها أن الحالة المأساوية ليست أبدية هي أزمة يمكن التغلب عليها بالعمل الاجتماعي والسياسي المكثف .

ومع ذلك فلا يزال فن الدراما ـ في بعض جوانبه وألوانه على الأقل ـ يتبع وصفات أرسطو ويسعى لتحقيق التطهير katharsis كما قنته أبو النقد الأدبي بعامة والمسرحي بخاصة . وتقوم فكرة التطهير الأرسطية على أساس أن الفرد ـ البطل يكشف عن أعماق نفسه الخفية . وهو فرد ينظر إليه على اعتباره تكثيفاً مركزاً للوجود الإنساني كله ، أي أنه

إنسان عالمي خالد . ومن ثم فلا مفر أمام الجميع بما في ذلك بالدرجة الأولى المشاهدين من الوقوع تحت تأثير الظروف المأساوية التي يتعرض لها هذا البطل على خشبة المسرح . وفي حالة عرض مسرحية « أوديب ملكاً » على سبيل المثال تكتظ صالة العرض بالأوديبيين ، وهكذا بالنسبة لسائر الأبطال . أما الفن الدرامي اللاأرسطي أي البريختي فلا يكلف نفسه ذلك العبء وإنما يتأمل القدر عن قرب ويعرضه بالتفصيل ، ويجري عليه عملية تشريح تستهدف فضحه وتعريته كشيء من اختلاق البشر أنفسهم .

يبدو أن الكاثارسيس الأرسطي بالنسبة لبريخت محض استهلاك رخيص لمشاعر الخوف والشفقة بهدف أن لا تعوق هذه المشاعر مسيرة الحياة الفعلية والتقليدية خارج المبنى المسرحي . وبعبارة أخرى يقول بريخت أن المسرح التقليدي نوع من الراحة الوهمية أي أن جزءاً كبيراً من النشاط الإنساني الفعال يهدر عبثاً بدلاً من استغلاله لتحسين حالة البشر . مفهوم بريخت إذن للتطهير الأرسطي يقترب من مفهوم ليسنج ، أي أنه يعني إضعاف مشاعر الخوف والشفقة عن طريق إثارتهما بصفة مستمرة . وكان ليسنج بذلك المفهوم يفند آراء الكلاسيكية الجديدة في فرنسا التي كرس جوتشيد ـ أستاذ ليسنج وسابقه في الفن الدرامي الألماني ـ نفسه للدفاع عنها والدعاية لها . عاب ليسنج على هذه المدرسة الميل للعربدة في العواطف وهو موقف يشابه ثورة بريخت على المسرح الطبيعي السابق عليه مباشرة . علماً بأن الاعتماد على الجاذبية العاطفية في العرض المسرحي هو أقل الأشياء إتصالاً بفن الشعر المسرحي برأي أرسطو نفسه (Aristotle, Poetics, 1450b17 - 18) .

المسرح التقليدي إذن برأي بريخت الشيوعي مثل الكنيسة يقدم للناس نوعاً من الأفيون بهدف تخدير المتفرج لكي يظل على عماه فلا يعي حقائق ما يجري حوله.هو مسرح يقنع الناس بأنه حتى في أحلك المواقف وأحرج الأزمات لا بد من التحلي بالصبر لأن غيرهم ـ أي أبطال المآسي المشهورين ـ قد صبروا على مواقف أشد عسراً . وعن طريق الكاثارسيس الأرسطي يعود الإنسان بعد العرض إلى حالته الطبيعية وارتياحه السابق راضياً بالحياة كما هي عليه ، فلا أمل في أن يسعى إلى تغييرها . المسرح الأرسطي قدري أي أنه ـ برأي بريخت ـ يبرر كل المصائب ويضع لأخطر الكوارث تفسيراً، يريد أن يقنعنا به على اعتبارها جزءاً عضوياً من النظام الاجتماعي ، بل ومن الحياة نفسها ، كما أن العدالة الإلهية لا تقبل التعديل أو التبديل أو حتى الاعتراض . ولا ينفرد بريخت بهذا المفهوم الضيق عن التراجيديا الإغريقية إذ شاركه الكثيرون من النقاد والمفكرين وفي مقدمتهم هيجل نفسه .

من المؤكد أن بريخت قد أساء فهم أرسطو على نحو أوآخر، فارسطولم يهدف قط إلى إسقاط الاهتمام الأخلاقي والتعليمي من قبل جمهور المتفرجين . بل إن أرسطو لم يقبل جمود

وبرود هذا الجمهور الذي يطلب منه بريخت أن يراقب الأحداث وهو يدخن السجائر . ينبع الكاثارسيس الأرسطي من أن المتفرج يرى في الشخصية الممثلة أمامه مشابهاً له هو نفسه ، أي من المحتمل أن يمر هو بنفس التجربة والمعاناة . أما أن نطلب من شخص يشاهد أوديب وهو يفقأ عينيه أن لا يتحرك ويظل يدخن سيجاره فإننا في الواقع نطلب منه أن يتخلى عن أحاسيسه الإنسانية ، أو على الأقل فإنه يمكن أن يكون مشاهداً لأي شيء آخر سوى التراجيديا الأرسطية أو غير الأرسطية . ويفهم من كلام بريخت ـ سواء بالمسرحيات أو بالكتابات النظرية ـ إعتقاده أن بعض الناس ولا سيما الرأسماليين ليسوا مثلنا أي انهم باردون لا يكسبون تعاطفنا بل ولا يستحقون الوجود أصلاً ، وهذا الموقف التعسفي إزاء قطاع لا يستهان به من البشر يماثل الموقف البريختي من الدراما الأرسطية .

لقد إنزعج بريخت أشد الانزعاج عندما لاحظ تأثر الناس ليلة إفتتاح عرض مسرحيته « الأم شجاعة » فأدخل عليها من التعديلات ما يهدف إلى أن تفقد هذه المسرحية كل بادرة لإثارة عاطفية حتى لا يتأثر بذلك التقييم العقلاني للأم شجاعة كواحدة من المنتفعين بالحرب واستمرارها . وذهبت كل جهود بريخت التعديلية سدى لأنه لم يفلح في تحويل الأم شجاعة إلى شخصية لا آدمية كما تتطلب نظريته الدرامية الملحمية المضادة للتطهير الأرسطي . ومن الواضح أن سعي بريخت إلى تعطيل التعاطف مع الأم شجاعة يهمل عنصراً جوهرياً في معنى كلمة دراما . فلولا تقاربنا مع الشخصيات الدرامية لما أحسسنا بأية مشاعر من خوف أو شفقة أو غيرها قط . ولولا إدراكنا بأن الأم شجاعة تشاركنا فضائلنا ورذائلنا ما قاسمناها آلامها ولما استوعبنا حقيقة أن عماها النفعي ذو علاقة وطيدة بوجودنا الآدمي واستمراره . ولو لم تكن الأم شجاعة كذلك لرأيناها وحشاً غريباً جاء من عالم آخر غير عالمنا ولا يستحق منا سوى اللعنة والتدمير ، وستكون عندئذ في نظرنا أشبه بالرأسماليين الذين يصورهم هكذا بريخت ، وهي طبقة لا تنتمي إليها بالطبع الأم شجاعة .

وهكذا يضعنا بريخت أمام اختيار صعب وحرج ، فاما تطهير أشبه بالتخدير واما أن نحذف هذا التطهير كلية ومعه الجزء الأكبر من الطبيعة الإنسانية نفسها . ولكن ثمة مخرج آخر لا يتنبه إليه بريخت وهو أن التطهير الأرسطي لا يعني التخدير بالفعل ، فهو يخلصنا من عواطف مؤلمة أو غير مرغوب فيها أو يجعلنا نحس بها في حدود معقولة ومحبوبة . فهناك أشياء ينبغي للحكيم الأرسطي أن ينفعل بها ، فيتألم لبعض المواقف ويخاف من بعضها الآخر ، وهو يغضب أحياناً . وليس إنساناً متكاملاً من لا يخاف شيئا ما ، أو من لا يغضب قط ، أو من لا يعرف الألم طريقاً إلى قلبه . ومن ثم فإن جمهور المسرح الأرسطي يدخل العرض المسرحي ليتسلى أو ليتمتع ومن هذه التسلية الممتعة نفسها سيجني فوائد جمة ، ويقطف ثماراً يانعة . إذ تستثار عواطفه الكامنة فتخرج من مخدعها إلى عالم الحدوث

الفعلي ، وتأتي هذه الاستثارة بفضل دوافع قوية لا لأسباب تافهة ، ومن أجل أناس يستحقونها لا غيرهم ممن لا يستحقون شيئاً . التراجيديا الصحيحة إذن هي التي تضبط هذه العواطف وهي التي توجهها الوجهة السليمة . على أن هذه العواطف المستثارة تعود إلى سابق عهدها بعد العرض المسرحي وتكمن من جديد في عالم الاحتمال بعد أن تهذبت وتصقلت بفضل التدريب وصارت أفضل من ذي قبل . ذلك هو التطهير الأرسطي ، فهو إذن لا يعني دغدغة المشاعر ولا إبادة العواطف أو التخلص منها نهائياً ، بل يسعى إلى تصحيحها وترويضها بل وعلاجها . يقول أرسطو في « أخلاقيات نيكوماخوس » ما يلي : « يمكن على سبيل المثال أن يشعر المرء بكل من الخوف والثقة والشهوة والغضب والشفقة والمتعة على وجه العموم ، ويشعر بالألم على نحو فيه إفراط أو تفريط . وفي كلتا الحالتين يرتكب خطأ . ولكن أن يحس المرء بهذه المشاعر في الأوقات المناسبة وإزاء الموضوعات اللائقة أو الشخصيات الجديرة بها ، وبدوافع ملائمة وبطريقة معقولة ، فهذا هو الطريق الوسط والأحسن ، إنه طريق الفضيلة المتميز دائماً » .

وسيجد الباحث المدقق ـ كما ألمحنا ـ أن بريخت لا يرفض آراء أرسطو بقدر ما يرفض تفسيرات نظرية أرسطو التي انتهت بالدراما البورجوازية إلى طريق مسدود ، مما سهل على بريخت أن يدعو إلى استبدالها بالدراما البروليتارية أي الشيوعية . وهو بذلك من ناحية أخرى قد أغلق على نفسه أبواب العالم غير الشيوعي وعزل نفسه عن قطاع كبير من الإنسانية إذ يخاطب فئة من الناس دون غيرها . هذا مع أننا نجده في دفاعه عن الشيوعية يقول أنها ليست مغلقة فيرفض فكرة أنها لغز لا يفك طلاسمه إلا المتخصصون الجهابذة مما يوحي بأنه يتوجه بكتاباته للبشرية أجمعين . (Gray, 1977: 80— 85)

وفي القائمة البريختية التي أوردناها سلفاً عن الفروق بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي يزعم هذا المؤلف الألماني أن المسرح الأرسطي يقدم الإنسان كحالة ثابتة وهي عبارة مبهمة لا تساعدنا كثيراً على فهم ما يعني بها بريخت على وجه التحديد . ولكننا إذا ما رجعنا إلى ما يقوله عن الاندماج والتطهير قد نتفهم هذا المعنى . فمن رأي بريخت أنه لا يمكن الاندماج مع الناس في حالة التغير ولا مع الظروف المتحولة ، ولا مع الألم الذي يبرأ منه الإنسان . وبعبارة أخرى بوسعنا أن نندمج مع الملك لير طالما كانت جذوة نار مصيره القاتم مشتعلة في صدره وطالما بقي دون تغير وطالما خضعت أفعاله خضوعاً تاماً للطبيعة والحتمية القدرية المهيمنة هيمنة كاملة . إن أي نقاش حول تصرف لير غير ممكن بتاتاً كما لا يمكن إثارة الجدل حول إنشطار الذرة إبان القرن التاسع عشر . وهذا يعني أن المتفرج في المسرح التقليدي برأي بريخت يندمج مع الملك لير لأن مصير الأخير يثير الخوف والشفقة لديه ولا أمل في إثارة التفكير لدى هذا المتفرج نحو تغيير الأوضاع .

لكن ما الذي يمكن أن يحل محل الخوف والشفقة ؟ يجيب بريخت فيقول أنه لا يجوز اختطاف المتفرج كما يختطف طفل لا حول له ولا طول . ومن الممكن أن نستعيض عن الخوف من القدر بالتعطش للمعرفة ، وعن الشفقة بالاستعداد لتقديم العون ، ويمكن أن يشكل ذلك أساساً جديداً للتمتع بالفن . يستطيع الممثل الذي يستخدم تقنية الاندماج أن يظهر غضب الملك لير بسبب عقوق بناته وكأن هذا الغضب أكثر الأشياء طبيعية في العالم حتى أن المشاهد لا يستطيع أن يتصور كيف يمكن أن لا يغضب الملك لير لما حدث . وسيكون هذا المشاهد متضامناً مع الملك لير تماماً ، مندمجاً معه حتى أنه هو نفسه سيكون عرضة للغضب الفعلي . أما الممثل الذي تدرب على تقنية التغريب البريختي فيصور غضب الملك لير بشكل يثير دهشة المشاهد ويحمله على أن يتصور لنفسه ردود فعل أخرى يمكن أن يشعر بها الملك لير غير الغضب . وسيبدو كشيء قائم بذاته ، بارز وملفت للنظر ، وكظاهرة اجتماعية فريدة ، إنه غضب بشري ولكنه ليس عاماً أو عالمياً خالداً ، فهناك أناس قد لا يحسونه ، أي أنه غضب لا يثير رد فعل واحد لدى كافة الناس في كل زمان ومكان . فالتغريب يهدف إلى تصوير الأحداث والشخصيات على إعتبارها ظواهر تاريخية عابرة وليست حالات ثابتة وخالدة .

المتعة برأي بريخت أقل وظائف المسرح حاجة للدفاع عنها ، وهي تتلخص في تسلية المتفرج . لقد اعتبر أرسطو الكاثارسيس أما تطهيراً بواسطة الخوف والشفقة واما تطهيراً من الخوف والشفقة . وهذا التطهير في حد ذاته لا يعد تسلية وإن كان يستدعي التسلية ، فلكل عصر تسليته الخاصة الملائمة لأهله وأن ننتظر من المسرح أكثر من ما هو قادر عليه لا يعني سوى الحط من قيمة وظائفه الحقيقية .

لا يختلف بريخت مع أرسطو في أن التراجيديا محاكاة ، ومن قال أن المسرحية الملحمية ليست محاكاة للحياة ؟ واعتراضات بريخت على المحاكاة في المسرح الحديث تستهدف بصفة خاصة أساليب وممارسات المسرح الكلاسيكي الألماني ولا تعني أنه يرفض نظرية المحاكاة من أساسها . إنه فقط يحذر من التصوير الفوتوغرافي للحياة اليومية كما كان يحدث في المسرح الطبيعي وليد تطور العلوم التطبيقية الحديثة . وهناك فرق شاسع بين التصوير الفوتوغرافي الطبيعي والمحاكاة الفنية الأرسطية التي هي تصوير خلاق ومبدع يحول الشيء الخاص والفردي ، أي الجزئي إلى ما هو عام وكلي (Aristotle, Poetics: 1461 b 15)ويتفق بريخت مع أرسطو في أن الدراما تقوم أساساً على التمثيل لا السرد . هذا برغم ما يدعيه بريخت في كتاباته النظرية ولا سيما في القائمة التي أوردناها سلفاً . فالأجزاء السردية في المسرحية البريختية ليست متميزة ولا غالبة سوى في بعض الأمثلة القليلة التي يسرد فيها شخص ما مباشرة وبوضوح الأحداث كما في « دائرة الطباشير القوقازية »،وإذا لم يستطع

المؤلف الدرامي الملحمي أن يقدم القصة بطريقة واضحة وفي وقت محدد ويحكي حوادثه العارضة بمهارة فائقة ، فقد ينحرف انتباه المتفرج في مسار لا يريده المؤلف أو الممثل وسيكون النص المسرحي موضع انتقاد شديد . ويقول أرسطو في هذا الصدد « من كل الحبكات والأحداث يكون العرضي هو الأسوأ . والحدث العرضي هو الذي تتلو فيه الحوادث والوقائع بعضها بعضاً دون رابطة قوية من احتمال أو ضرورة » .
(Aristotle, Poetics: 1451b 33 - 35)

الحدث الدرامي الأرسطي جاد وكامل وذو حجم معين . ويتفق بريخت مع المبدأ الأرسطي القائل بأن الحبكة الدرامية هي البداية (arche) وهي الروح (psyche). يقول بريخت « نتفق مع أرسطو في أن « القصة » (= الحبكة) هي محور التراجيديا وينبغي أن لا تكون القصة مجرد منطقة سهلة تغري بالقفز عليها من جانب كل نوع من أنواع الخروج . بل ينبغي أن تضم كل شيء وتستحوذ على جل اهتمامنا حتى أنه عندما تنتهي هي يكون كل شيء قد وصل إلى غايتــه » (Willett,Brecht on Theatre,1977: 213, cf Aristotle, Poetics, 1450a 19— 20).وفي تلك الكلمات ترديد لأصداء أرسطية قوية وفيها انتقاد شديد للسابقين على بريخت من الكتاب الألمان مثل لينز وجرابه وبوشنر وكراوس وغيرهم ممن إمتلأت مسرحياتهم بالأحداث العرضية واتسمت بالتفكك في الحبكة ، وبالتكرار الممل . بل إنهم أوردوا في مسرحياتهم كثيرا من الأمثلة والبراهين وكل ما ينافي قواعد الدراما السليمة ويدل على أنهم يهيمنوا على مادتهم هيمنة كاملة فعمت الفوضى جميع مسرحياتهم . وإذا كان بريخت يشترك مع لينز في إحترامه للتراجيديكوميديا ويتفق مع جرابه إلى حد ما في أرائه عن الاندماج العاطفي ، ويشارك بوشنر الشعور بالاشمئزاز من المسرح السائد آنذاك فإنه يتفوق عليهم جميعاً في أنه أعطى لمسرحه الملحمي وحدة درامية أساسية ، هي وحدة الحبكة كما كان أرسطو قد قننها حتى بالنسبة للأدب الملحمي إذ يقول « ينبغي أن تكون الحبكة (في الملحمة) كما في التراجيديا مبنية على أسس درامية ، فينبغي أن تقوم موضوعاتها على حدث واحد كامل متكامل في ذاته ، أي له بداية ووسط ونهاية » . .Aristotle) (Poetics: 1459al 17— 20

لا اختلاف بين بريخت وأرسطو حول الأهمية الفائقة لتصوير الشخصية ورسم أبعادها المأساوية ، وكذا الأسلوب والفكرة . ولكن هذه العناصر ليست بديلة للحبكة الدرامية المحكمة التي هي روح الدراما عند أرسطو الذي يقول « إنك إذا جمعت مجموعة أحاديث معبرة للشخصية وصقلتها صقلاً جيداً من ناحية الأسلوب والفكرة فإنك لن تصنع التأثير التراجيدي الرئيسي كما يحدث في المسرحية التي قد تكون غير مستوفاة

في بعض المجالات إلا أن لها حبكة وحدث دراميين مبنيين بناء فنياً (Aristotle, Poetics: 1450a28-32)-ويشكو بريخت بالمثل من المسرح الألماني المعاصر له إذ يقول « يتركوننا لنعتمد على جمال اللغة ورشاقة الرواية والفقرات التي تحرك فينا خيالاً خاصاً ، وباختصار على أشياء عارضة (ثانوية) في الأعمال القديمة . . كل شيء يقوم على القصة فهي مثل العرض المسرحي نفسه لأن ما يحدث بين الناس هو الذي يمدهم بمادة يتناقشون حولها وينتقدون ويغيرون » . (Willett، Brecht on Theatre, 1977: 200)

كان أهم درس لقنه بريخت لمعاونيه هو ما يتصل بالقصة (Fabel) التي ينبغي أن تكون مسلسلة الأحداث قائمة على أساس واضح ومتين ، ليس فقط أثناء العرض المسرحي ، بل أصلاً في النص المكتوب . فإذا لم يكن ذلك النص واضحاً تقع على الدراماتورج مهمة التغيير فيه لكي يحذف الزوائد التي تعوق الوصول إلى الهدف من المسرحية . فكلمات المؤلف بالنسبة لبريخت مقدسة فقط طالما أنها حقيقية ولا يستثنى بريخت نفسه كمؤلف من تطبيق هذه القاعدة ، إذ كانت مسرحياته عرضة للتغيير بصفة مستمرة .

وتعتبر الباحثة كاتيرن توماس « دائرة الطباشير القوقازية » مسرحية أرسطية رغم ما يزعمه مؤلفها بريخت . ووصلت الباحثة إلى هذه النتيجة بعد دراسة الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا الأرسطية وتطبيقها على المسرحية البريختية وهي : الحبكة ، الشخصيات ، القول ، الفكر ، المنظر ، الموسيقى (Aristotle Poetics, 1450a7 — 10, cf. Thomas، 1972: 86 — 91)وقد تكون الحبكة في مسرحية بريخت المذكورة من نوع آخر غير الحبكة الأرسطية المثالية أي الحبكة ذات النهاية الواحدة والتي تنجم عن تغير في مصير البطل من السعادة إلى الشقاء بسبب الهامارتيا hamartia أي خطأ بسيط ولكنه جوهري (Aristotle, Poetics: 1453all - 17) وهذا يعني بعبارة أخرى أن مسرحية بريخت موضع الحديث تقترب من النوع الثاني عند أرسطو أي حبكة من الدرجة الثانية والتي يصفها أبو النقد الأدبي قائلاً : « في المرتبة الثانية يأتي نوع من التراجيديا يضعه البعض في المرتبة الأولى ، وهي تراجيديا تماثل « الأوديسيا » إذ لها خطان متوازيان في الحبكة ، وبالتالي فلها نهايتان مختلفتان ، إحداهما تؤدي للسعادة والأخرى للشقاء . . والمتعة الناجمة من مثل هذه التراجيديا على أية حال ليست هي المتعة التراجيدية السليمة . فهي أقرب إلى روح الكوميديا ».(Aristotle, Poetics,1453a30 - 33).وبالفعل نجد أن مصير جروشا « في دائرة الطباشير القوقازية » يتحول من الشقاء إلى السعادة ، أما الأسرة الحاكمة فينقلب بها الحظ من السعادة إلى الشقاء . إنها إذن مسرحية تماثل « الأدويسيا » والتراجيديا الأرسطية من الدرجة الثانية . وشخصية جروشا شخصية

أرسطية لأنها تثير فينا الخوف والشفقة . وقد يبدو أزدك القاضي مختلفاً عنها لأنه خليط من المتناقضات ومع ذلك فهو أكثر الشخصيات جاذبية وسحراً . وأهم من ذلك فإن الجمهور يتعاطف معه ولا يملك غير ذلك فهي إذن شخصية تحقق الغاية الأرسطية . وتقوم جروشا وأزدك مع المغني والجوقة بالجانب الغنائي في المسرحية . وتلعب الجوقة دوراً مزدوجاً كفيلسوف ومعلق ، أو مكمل لعمل الراوي ، وبالطبع تفتقد جوقة بريخت الجمال الشعري الآسر لجوقات سوفوكليس على سبيل المثال ، ولكنها لم تفقد وظائفها الدرامية ، فهي أيضاً عند بريخت جزء عضوي في المسرحية كما تتطلب النظرية الأرسطية (Aristotle, Poetics, 1456a 26 — 27)

الهوامش :

(١) يشرح بريخت معنى العنوان وإشتقاقه في صفحة ١٥ من هذا الكتاب بالطبعة المذكورة أدناه في المراجع .

(٢) جمع جون ويلليت ـ أشهر من إنشغل بالبريختية ـ كل كتابات بريخت النظرية وترجمها إلى اللغة الانجليزية وكان من بينها بالطبع « الأورجانون الصغير » الذي ورد في الصفحات التالية :

Willett, Brecht on Theatre, pp.179 — 205

هذا وفي الحالات التي لا نشير فيها إلى هذه الطبعة فإن هذا يعني أننا قد رجعنا إلى ترجمة د . جميل نصيف العربية لأعمال بريخت النظرية .

(٣) عن معنى التغريب ومصادره راجع د . أحمد عثمان : « قناع البريختية » ص ٨٣ ـ ٨٨ .

(٤) يخطىء جون ويلليت عندما يتحدث عن قصيدة لوكريتيوس إذ يقول عنها :

« ... didactic poem on the Natute of Men »

Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, p, 102n.1

(٥) جاءت هذه التعليقات في طبعة مسرحية « أنتيجوني » المشار إليها في المراجع .

(٦) قارن د . أحمد عثمان : « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » ص ١٤٧ ـ ٢٢٨ .

(٧) راجع أيضاً :

Haigh, The Tragic Drama, pp. 32— 33, 71n.2

(٨) وأنظر كذلك :

Grube, The Greek and Roman Critics, p. 13

(٩) عن مسألة كسر الايهام المسرحي وتفاعل الجمهور الأثيني ومشاركته في مسرحيات أريستوفانيس شاعر الكوميديا الأتيكية القديمة أنظر د . أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، ص ٩٣ وما يليها .

(١٠) راجع :

Merchant, The Epic, passim & esp. pp. 71b ff .

(١١) أخذنا هذه القائمة من عدة مراجع بينها :

Willett, Brecht on Theatre, p. 37

Gray, Brecht the Dramatist, p. 72

المراجع العربية

أبو سنه ، د. منى سعد :

« الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد برشت » ، مجلة « عالم الفكر » الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (إبريل - مايو - يونيو ١٩٧٩) ص ١٤٧ - ١٧٤ .

بريخت ، برتولد :

نظرية المسرح الملحمي . ترجمة د . جميل نصيف ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، سلسلة الكتب المترجمة ١٦ ، بغداد ١٩٧٣ .

عتمان ، د. أحمد : :

قناع البريختية .دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية » مجلة « فصول » القاهرة ، المجلد الثاني العدد الثالث (إبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩ - ٨٨

المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم . دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

« المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير . دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الاليزابيثي » . مجلة « عالم الفكر » الكويتية المجلد الثاني عشر ، العدد الثالث (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) ، ص ١٤٧ - ٢٢٨ .

المراجع الأجنبية :

Aristotle. **The Poetics,** with an English Translation by W. Hamilton Fyfe, The Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 1927, reprint,1973.

Brecht, Bertold. **Die Antigone Des Sophokles, Marterialien Zut Antigone.** Suhrkamp 1965.

The Messingkauf Dialogues, Suhrkamp ed 1963, transl. by John Willett, Eyre Methuen. London, 1965, reprint,1971.

Gray, Ronald. **Brecht The Dramatist** Cambridge University Press, 1976, reprint,1977.

Grube, G.M.A. **The Greek and Roman Critics.** Methuen 1965.

Haigh, A.E. **The Tragic Drama of the Greeks.** Dover Publications, New York 1968.

Merchant, Paul. **The Epic** (The Crititical Idiom 17). Methuen 1977. 1st Pub. 1971.

Thomas, Kathyrn A. Aristotle and Bertolt Brecht Theories of Dramatic Art, **The Classical Bulletin,** Vol 48 (1972), pp. 86-91.

Willett, John. **Brecht on Theatre, The Development of an Aesthetic,** edited and translated by J. Willett Hill and Wang — New York, Eyre Methuen. London 1964. Thirteenth printing 1977.

The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from eight aspects. London: Methuen, 1959, third edition university Paperbacks 1967.

Willett, john - Manheim, Ralph. **Bertolt Brecht Collected Plays.** London : Methuen, 1970.