الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة السانية – وهران –

معهد اللغة العربية و آدابها — دائرة النقد و الأدب التمثيلي

أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي المسرحية

دراسة مقارنة لنموذجي

"الإنسان الطيب في ستشوان" ، "برتولت بريخت"

" القراب و الصالحين" "ولد عبد الرحمان كاكي"

رسالة تخرج لنيل درجة الماجستير

إعداد الطالب :

مناد الطيب

تحت إشراف :

الدكتور : أمين الزاوي

السنة الجامعية 95-96

الإهـــــداء

إلـــى من صنعـــوا مجـد المسـرح الجزائـــري ...

إلى شهـــداء الفـــن و الثقـافـــة ...

إلى الأرواح الزكيـة : عبـد القـادر ولـد عبـد الرحمـان كـاكي

عبد القـادر علـولـة

عـــز الـــدين مجوبـــي

صـــيراط بـومديـــن

بختـي بـن عـــودة

إلـــى هـــؤلاء جميعـــا أهـدي عملـــي هـــذا.

المقدمة

لقد نما المسرح الجزائري في ظل الجدل بين قيمه الخاصة وتلك القيم التي وصلته عن طريق المسرح الغربي.والمتأمل في الممارسة المسرحية في الجزائر يواجه بالوضع التراجدي لهذه الممارسة،إذ لا تزال الساحة الفنية تبحث عن مسرح متجذر في الثقافة الشعبية. مسرح يجسد حياتنا اليومية سواء في الحضر أو في الريف ويكشف عن مسرحية جزائرية غنية بأساليبها المتنوعة. هذا المسرح الذي نشأ بالفعل لكن دون أن يتجنب الأشكال الأوربية التي أثرت بعمق على مختلف أشكاله الفنية في مجتمع أفرزته حياة جهوية بالأساس بمعنى "جزائرية".

يتطلب حصر النشاط المسرحي في الجزائر تحديد اتجاهاته الفنية و الجمالية . ودون أن ندعي تقيما شاملا للممارسة المسرحية بظاهراتها البنائية نحاول تلمس بعض التيارات الفكرية والفنية التي أثرت في قواعده وتقنياته وإلقاء الضوء على بعض الظواهر والتناقضات التي ينمو فيها الإبداع المسرحي، خاصة وأنها تحدث في ظروف جدّ متميزة .

وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى مسرح جزائري و تناوله منفصلا عن الثورة الفكرية والإتجاهات الفنية التي عاصرته وتشكل متأثرا بها.

جملة من الأسباب دفعتني لدراسة موضوع النظرية الملحمية البريختية وتجلياتها في مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكى، لعل ذلك يعود إلى كون الفنان يعمل على خلق مسرح متجذر في الثقافة الشعبية و إبراز السمة الريفية الغالبة على موروثنا الثقافي، كما أن الممارسة المسرحية التي كشف عنها كاكي تعلن عن سمات فنية متواجدة في تقاليد شفهية غير مستغلة، إن هذه الدراسة

تكتسب أهمية خاصة بالنسبة لمسرح ولد عبد الرحمان كاكي ذلك أنه يمثل في المسرح الجزائري وفي نهضته الحديثة ظاهرة فريدة إذ يحاول أن يسد الثغرة الموجودة فيه والتي صاحبته طوال حياته.

فقد كان من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح الجزائري وأتاح له أن يأخد مكانة مرموقة. وتتجلى هذه الأهمية على وجه الخصوص في أنه استطاع أن يضع المعادلة الفنية القادرة على احتواء تقليد شعري عريق حسب وسائل اتصال حديثة.

وقد لقي مسرح عبد الرحمان كاكي اهتماما كبيرا من جانب النقاد والدارسين حيث كرم سنة 1990 بالعاصمة المصرية – القاهرة – بمناسبة المهرجان الدولي للمسرح التجريبي على أساس أنه أحد أقطاب الفن المسرحي المعاصر إلى جانب المخرج البولندي "جوزري قروتوفسكي" و المخرج "بيتر بروك" الإنجليزي.

لكن انعدمت الدراسات التي تنصب أساسا على النصوص المسرحية ودراستها دراسة متأنية تستوعب جميع جوانبها الفكرية والأسلوبية و اتجاهاتها الفنية مع ربطها بأصولها و وضعها في المكان اللائق بالنسبة للمسرح المحلي -العربي- العالمي-.

وكل ما تناولته كتابات الصحفين ينحصر في تصنيف هذه الآثار إلى موضوعات تجربية وموضوعات اجتماعية دون النظر، باعتبارها أعمالا فنية يحكم تشكيلها منطق خاص وينتمي إلى اتجاه معين في فن المسرح .

أما هذه الدراسة فقد اقتصرت على جانب معين من أعمال ولد عبد الرحمان كاكي وهو الذي ينتمي إلى الإتجاه الملحمي. هذا الإتجاه الذي يبدو أكثر

و1968م و هي "كل واحد و حكمه"، "ابن كلبون" و "القراب و الصالحين"؛ هذا العمل الذي أردته نموذجا للمقارنة.

و مع ذلك فإن هذا الفصل ليس إلا فصلا منهجيا يعيننا على استشفاف العناصر المكونة لطبيعة النظرية الملحمية و وظيفتها في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي المسرحية.

و لكي تصل الدراسة إلى غايتها و تستوفي هدفها عمدت في الفصل الرابع إلى تحليل نموذج من مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي مع مقارنته بعمل أعتقد أنه تأثر به في تكنيكه الملحمي. و هذا العمل الفني هو مسرحية "الإنسان الطيب في ستشوان" للكاتب الألماني "برتولت بريخت".

و في الأخير أخلص إلى حصر النتائج التي أجمعها من أوجه التشابه والإختلاف في شكل خاتمة تقييمية .

الفصل الأول

- نشأة تيار المسرح الملحمي
- مفهوم المسرح الملحمي
- أثر تيار المسرح الملحمي
  على المسرح المعاصر

نشأة تيار المسرح الملحمي :

المسرح المعاصر كما يبدو لم تتحدد معالمه بعد، فهو باستمرار يبحث عن مستقر له من خلال التساؤلات و الإشكالات التي تطرحها بل و تفرضها في بعض الأحيان الظروف و التحولات الطارئة داخل المجتمعات خاصة المجتمع الغربي. هذه التحولات الإجتماعية تصطحبها بالضرورة تحولات فكرية تعمل بقوة الواقع الإقتصادي لتغيير المسار الإجتماعي و مسارات النظرية الإقتصادية. إنها حركة متداخلة، متفاعلة تصاعديا ، تتحكم في تطوير وسائله و توجيه أهدافه، فهو عبارة عن مزيج من التقاليد و التجديد، نراه يتمظهر بأساليب مختلفة و متعارضة في اتجاهاتها الفنية. كما يشهد أحيانا ميلاد فنانين مصلحين و أحيانا أخرى آخرين متمردين و ثائرين، إلاّ أنه في نفس الوقت لا يزال يحيا بطريقة منتظمة و متفاوتة المستويات من بلد لآخر بنفس الأفكار تقريبا، ما لم يكن هناك مؤثرا قويا كالظروف التاريخية المختلفة التي قد تسمح بتطوير و تنمية بعض أنواع تياراته.

و هذا ما سجله تاريخ المسرح المعاصر بالفعل. ففي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، جد في العالم الغربي إتجاهان فلسفيان كان لهما صداهما في الأدب خاصة هما الإتجاه إلى الإصلاح عن طريق الترقيع و الترميم ثم الإتجاه إلى التغيير الشامل لقطاعات المجتمع بالثورة. و في نفس الفترة. " في ألمانيا على الأخص، سيطرت فلسفة قبول الواقع المتمثلة في المدرسة الواقعية التي شملت ميادين الأدب والفن. و في كنف النقد السلبي راج الإتجاه إلى تصوير نظام العالم كما هو عند جوته. و من خلال فلسفة هيجل و شبنهاور مع تحوير في الصورة عند ناتيشه وهيجل "(1) الواقع الذي سيسجل كما هو بمعاناته و آلامه و هذا يعني في نظر البعض إستسلاما و تشاؤما و رضوخا، لا بد من مقاومته و تغييره.

---

(1) الدكتور محمد غنيمي هلال/ في النقد المسرحي/ دار العودة- بيروت- ص 158

و على هذا الأساس ظهرت المدارس المعارضة، التي بالرغم من كونها لم تعمر طويلا، إلاّ أن هذا لم يمنعها من التأثير في الواقعية و تعديلها و نذكر على سبيل المثال. ثورة المدرسة التعبيرية* لا لشيء إلاّ لكونها تمثل الأرضية الخصبة التي مهدت الطريق لثاني أكبر فكر درامي في العصر الحديث و رعته حتى أصبح قائما بذاته و يسمى المسرح الملحمي.

إن ذكر المدرسة التعبيرية في هذا الصدد و ما جاءت به من أفكار و آراء فنية يساعدنا كثيرا على فهم الظرف التاريخي و الإجتماعي، الذي نشأ فيه تيار المسرح الملحمي. و سنرى فيما بعد أن نظرة التعبيرين الفنية قد تصبح إحدى أولى القواعد التي تصنع إنطلاقة التيار الملحمي.

فكما هو معروف أن التعبيرين يعبرون عن رؤياهم لما يحدث و يجري، مهما كانت هذه الرؤية شخصية ، فهم لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية فقط بل بتصوير التجارب والأفعال في ضوء رؤية الكاتب لها "و التعبيريون يرون أن الواقعية تقبل هذه الحياة الآلية كأمر واقع لا بد منه و تحاول دراسة الإنسان و فهمه عن طريق دراسة البيئة الصناعية الآلية...

في حين أنه من الواجب دراسة النفس البشرية أولا ثم العمل على تغيير البيئة بحيث تساعد الإنسان على تحقيق ما يريد"(1) مهما حاولنا التعمق في مفاهيم المدرسة التعبيرية فإننا نبقى بعيدين عن الغرض كون أن موضوع البحث لا يستدعي إثارة الخلفيات و المبادئ التي قامت عليها هذه المدرسة. كما أنه ليس من السهل رصد الحركة الفنية التعبيرية وتلخيصها و إعطاء تحليل واف لهذا التيار

---

* المدرسة التعبيرية: من أضخم الثورات ضد الواقعية، نشأت الحركة في حوالي سنة 1910 بألمانيا. التعبيرية تعني تعبير عن رؤية شخصية للحقيقة.

(1) الدكتور رشاد رشدي/ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن/ دار العودة- بيروت/ ص 138

بمختلف مساراته و اتجاهاته و ألوانه الفنية في بضعة أسطر إلا أنه يمكن إلقاء الضوء على الأمور التالية:

1- آراء كتاب الدراما التعبيرية و مدى تأثيرهم على المسرح الملحمي.

2- جمالية التشكيل الحركي لدى التعبيرين و ملامحها في عملية الإخراج في المسرح الملحمي.

إن كتاب الدراما التعبيرية لم يهتموا بالحقيقة الخارجية أي مظاهر البيئة، كون هذه الأخيرة تعوق الإنسان عن إدراك الحقيقة الداخلية التي تكشف عن نفس الإنسان بمعنى أن قبل تغيير أي شيئ من الضروري أن يمهد له باستعداد داخلي وتغيير في مفهوم الإنسان لنفسه و إمكاناته. لذى جاءت في الكتابات المسرحية المتأخرة في حياة الكاتب السويدي أوجست سترندبرج UGOST STRINDBERG كمسرحية الحلم (1902) و مسرحية سوناتا الشبح (1907) إن في هذه الحياة أي شيئ يمكن أن يحدث و هو محتمل وإن حياة الفرد ما هي إلا خليط من التجارب والتخيلات و العبثيات.

كما أننا نرى في مسرحية الحلم مثلا أنه لا وجود لحدود الزمان و المكان أو التسلسل المنطقي، فالأحداث تمر و تتوالى دون تمهيد أو أسباب منطقية كما أن الشخصيات غير قائمة بذاتها فظهورها لا يوحي بدوامها فهي قد تتغير أو تتحول إلى شخصيات أخرى فيصور "الإنسان كأنه ضحية رغبات متصارعة متناقضة وأقوى هذه الرغبات...دائما رغبة غير معقولة بل و أقوى من العقل"(1) كما أننا نلاحظ أن سترندبرج قد دعم فكرته باعتباره أن الإنسان كائن غير معقول و هو

(1) الدكتور رشاد رشدي/ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن/ دار العودة- بيروت/ ص 140

مخلوق بطبيعة غير معقولة فأين له أن يحقق حياة معقولة حتى على مستوى العلاقات الشخصية فحياته دائما مختلة التوازن و ستظل ممزقة تتسم بالصراع، و تورّد هذه الأفكار أو كما يمكن إعتبارها وجهات نظر أحد كتاب الدراما التعبيرية المتميزين لما لها من أهمية في بناء المنهج العام الذي سارت عليه الملحمية في بدايتها الأولى ولقد نهج على نفس المنهج العديد من كتاب المسرح وأعني بذلك كتاب التعبيرية و هم كثرة أذكر منهم أرنست تولر ERNEST TOLLER (1893–1939) و جورج كايزر GEORGE KAIZER (1878–1945) و برتولد بريخت BRECHT (1956–1989) الشاب الذي كان قريبا منهم على عدة أصعدة .

لقد أثرت الحرب العالمية الأولى في أعمال التعبيريين و جعلتهم يصرخون بعنف ضد الدمار الذي لحق بالإنسانية ، فكان التمرد هو نواتهم الأساسية، تمرد الشاب ضد العجوز ، الابن ضد الأب، التلميذ ضد المعلم ، الجديد ضد القديم" تكلم هي دروب الخلاص التي كان يقترحها المسرحيون و الشعراء التعبيريون"(1) هذه النداءات كانت تصور لنا بوضوح الحقائق الإجتماعية المضطربة في تلك السنوات و كانت المسرحيات و الأعمال الفنية تعرض أفكارا جديدة على المجتمع مجددة و ثائرة. و في هذه الفترة يبزغ إسم رائد الملحمية بارتولد بريخت و ينال بدوره نصيبه من الكابوس قبل أن يتجاوزه.

برتولد بريخت المزداد سنة 1898 لم يكن معروفا على المستوى الثقافي المسرحي أنذاك. و نردف هنا حقيقة ملموسة يؤكدها ليون فوختنفر*، حيث يقول أنه "في إضرابات 1918 و بعد فترة وجيزة جدا من نشوب ما يسمى الثورة الألمانية، دخل

---

(1) فريدريك أويسن/ بارتولد بريخت– حياته، فنه، عصره– ترجمة إبواهيم العريس / دار ابن خلدون/ بيروت–الطبعة الثانية 1983– ص 31.

* ليون فوختنفر: رجل أدب ذات ضهرة طيبة، ناقدا نبيها، قال عنه بريخت: " لقد تعلمت منه الكثير حول تلك القواعد الجمالية، التي كنت أنحو اخلقها".

شقتي التي كنت أعيش فيها في ميونيخ شاب مخيف زري الهندام و لم يكن حالقا لحيته، فوقف ملتسقا بالجدار و كان يتكلم بلهجة محلية و قد كتب أنذاك مسرحية، أنه برتولد بريخت و لكن هذا الشاب أصر على أنه كتب مسرحية "سبارتكوس" من أجل الحصول على المال. فليس من المعقول أن يكون قد كتبها بدافع الفقر وحسب؟ فلم يكن من بريخت إلا أن تثور ثائرته، و أخذ يصيح بلهجة محلية كان من الصعب عليّ أن أفهمها و قد أصر عليّ أنه كتبها للحصول على قوته اليومي وأن عنده مسرحية أخرى جديدة يرغب بجلبها إليّ إن شئت. و فعلا تم ذلك وأرسل مسرحية "بعل"(1).

و من خلال هذه القصة يتضح أن دوافع أخرى كانت وراء كتابات الشاب بريخت و الثورة المهزومة التي قام بها جيل بأسره تجد التعبير عنها في القصائد التي وضعها بين 1918 و 1926، و التي عبر فيها عن حال المرحلة الإنتقالية التي عاشها فنه، سنوات الفوضوي و العدمي و الكئيب و المستلب، البداية التي يظهر فيها الشاب بريخت يغني أناشيد بمصاحبة قيطارة، و يسمع جمهور الألمان قصائد مؤثرة تثبت صورة ذلك الجيل الضائع الذي يمثل نهاية عصر، – قصائد مستوحاة من الأناشيد الشعبية و من الفلكلور الألماني، و من الغناء الكلاسيكي ومن أغاني الكورس الديني–.

هذه القصائد نجدها قد جمعت و نشرت في عام 1927 بعنوان" مواعظ بيتية" بعدما تم نشرها سابقا في طبعة محدودة حملت إسم" كتيب الجيب"، كما كتب قصائد لم تنشر قبل موته، عبارة عن لوحات يصور فيها نفسه بصراحة صارمة و يظهر فيها شخصية الكسول البارد و الذي لا يتمتع بأي شعور إنساني وأغلب

(1) ترجمة BERTOLD BRETCH/ part FREDERIK EWEN/ sa vie , son art, son temps p 47.

قصائد بريخت في هذه الفترة مأخوذة من أشعار معروفة، إلا أنه قام بمعالجتها وكتابتها في محتويات تعبر عن تحد صارم في وجه الأخلاقية البرجوازية الصلبة والهادئة. و في خلفيتها جوع و بؤس يصلان حد اليأس.

فنرى في ذلك أن قصيدة "الأرض اليباب "للشاعر ت.س.إليوت، التي كتبت في نفس الفترة التي نوردها بغية المقارنة مع قصيدة "أرض الخراب" لبريخت والتي يعبر فيها عن جحيم خاو مسكون بالعفاريت كما كان عالم بريخت عبارة عن جحيم لكنه مسكون بالكائنات البشرية. و الفرق الملحوظ على قصيدة إليوت" أنه ليس ثمة أثرلأي شعور تجاه الإنسان بل بالعكس، هناك رغبة في نزع أحشائه، أما لدى بريخت فثمة تقاطع مع المحرومين و المبعدين والبائسين." إليوت يرى العدم في العدم، أما بريخت فإنه يرى ضحايا العدم"(1).

لقد كتب بريخت الشعر الساخر و تفوق على جميع معاصريه كما عبر عن تنديد مرير باللامبالاة التي ترفض رؤية الفقر و الجوع والموت و عبر عن كراهيته للحرب في قصيدة "حكاية الجندي الميت" و في أنشودة "المرأة والجندي". لقد استقبلت "مواعظ بيتية" بكثير من الحماس من قبل أكثر النقاد تنورا في ذلك العهد... و أدرك النقاد انهم أمام شيئ جديد و مختلف. و كما سيكتب أحد النقاد لاحقا : بدلا من شعور النشوة و التأثر و السحر، يقدم لنا بريخت الرزانة و السخرية و بدلا من اللفظية الصارخة، يقدم لنا عدوانية و عارية "(2). كماكتب بين 1919 –1921 مقالات في النقد المسرحي في صحيفة " فولكسيفيل"

---

(1) فريدريك أوين/ بارتولد بريخت- حياته، فنه، عصره ص34.

(2) المرجع نفسه ص 39.

تصدر في مدينة أوكسبورغ مسقط رأسه و يصرح في عام 1918 على أنه قادر على الكتابة المسرحية و من خلال بداياته في كتابة المسرحية، اتضح أن الطريق التي كان عليه أن يقطعها كانت لا تزال طويلة. و أول عمل مسرحي يذكره له التاريخ هو مسرحية "بعل" سنة 1918 ، استوحاها من مسرحية هانست جوست* "الوحيد"، و كانت المسرحية بالنسبة لبريخت مجرد الفتيل الذي أشعل البارود.

و تلتها مسرحية "طبول في الليل" سنه 1921 ثم "في أدغال المدن" سنة 1923 ومسرحية " إدوارد الثاني" سنة 1924 ثم مسرحية "رجل برجل" سنة 1926. واستطاع بذلك أن يندمج في الحقل الثقافي و يدخل الساحة المسرحية من بابها الواسع بنظرة خاصة للمسرح، جعلته يبلور طروحاته و أفكاره الحاملة لتصورات ابداعية.

و تكون الإتجاه البرختي كتيار مسرحي له مساهمة فعالة في خلخلة المسرح السائد أنذاك و المرحلة الممتدة بين 1916–1926 مرحلة التعبيرية إن صح القول أو كما تسمى بزمن التلقي تعد شكلا من أشكال الرفض المسرحي المطبوع بالتمرد والتشاؤم و اليأس. و التي عبرت عنها نصوص بريخت الأولى و التي ذكرناها سالفا من خلال طريقة معالجته و تعامله مع شخصياته كأنها بشرية لا كأفراد ممكنة الوجود، علاوة على ذلك توظيف اللغة الشعرية المفرطة و الكثيفة، إضافة إلى البناء الدرامي الهش.

قد حاول بريخت أن يستعمل التعبيرية ليتجاوزها بعدما تعامل مع " أورين بيسكاتور" (1893) الداعي إلى المسرح السياسي، المتجه أساسا لطبقة البرولتارية

---

* هانيت جونست: مؤلفا – شابا، تحول من العدمية الفردية إلى النازية و أصبح رئيس غرفة الآداب في الرايخ

و إعطاء المسرح وظيفة إجتماعية فاعلة بتحويل المسرحيات إلى بيانات، تتدخل بها في الأحداث المعاصرة و تقتحم معاني الفعل السياسي. و تعامل بريخت مع فرقة المسرح العمالي سهل له الإيمان بما طرحه و بالتالي تجاوز المرحلة التعبيرية ليدخل في المرحلة الثانية.

المرحلة التعليمية :

لقد مرت ألمانيا في سنوات العشرينات بمرحلة حاسمة أثرت تأثيرا كبيرا وواسعا على المثقفين "فانفجار الأزمة الإقتصادية الرأسمالية العالمية في خريف 1929، أثر على اقتصاد أوربا و نتج عنه إفلاس المصانع و انخفاض الإنتاج و انشرت البطالة الجماعية و البؤس في صفوف الطبقة العاملة... نشأ عن هذا كله وضع ثوري لم يعد من الممكن التغاضي عنه"(1) .

و قد أشعل هذا النمو السريع في الحركة الثورية إشارة الخطر لدى البرجوازية الألمانية فالساحة السياسية أضحت مرتبكة، الخلاف التروتسكي الستاليني في الإتحاد السوفياتي يمزق الأحزاب السياسية اليسارية و يؤثر على الحركة الشيوعية في ألمانيا و الأحزاب اليمينية تتحالف بمختلف أقطابها المتطرفة و الوطنية المعتدلة لتدعم معارضتها بعدما شعرت بالخطر الذي يداهمها من جراء تنظيم الحركة الثورية الديموقراطية التي استفادت منها الطبقة العاملة و اتجهت بأنظارها إلى" هتلر" و حزبه النازي فمدت له يد المساعدة و شجعته على تصعيد حملات الإرهاب التي كان يقوم بها أعضاؤه ضد القوى التقدمية.

---

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ إختيار و مراجعة "قيس الزبيدي" – دار ابن رشد– ص 15

كما أدركت خطر تأثير الحركة المسرحية المرتبطة بالحركة الثقافية العمالية على خلق وعي ثوري لدى الطبقة العاملة، فعملت على سد أبواب المسارح في وجه كتاب المسرح الثوريين و القريبين من المواقع البروليتارية و اتخاذ إجراءات مضادة لإنشاء حركة ذات إتجاه يميني محاولة بذلك الضغط على الحركة المسرحية التقدمية الناشئة بوسائل الإرهاب البوليسي و استخدام القوانين لمصلحتها مما دفع كل المثقفين إلى وضع لم يعد يسمح لهم بالجلوس بين الكراسي و التردد و اختيار أنصاف الحلول والمساومات "فلقد كان الوضع التاريخي قد وصل إلى حد التأزم الذي يطلب حسم المواقف"(1).

و اختلفت ردود الأفعال على الأحداث من كاتب إلى آخر و من مثقف إلى مثقف كل حسب تجربته الخاصة قناعته و مصالحه الذاتية و تجاربه وعظمة مواهبه. وتفرق الكتاب الذين كانوا قد اشتهروا في الساحة الفنية، بعضهم يتجه نحو اليمين و يرتمي في أحضان البرجوازية والنازية المقبلة على أخذ زمام الأمور و البعض الآخر و نتيجة لتنامي الصراع الطبقي لم يجدو أمامهم سوى الحركة المسرحية العمالية وفرق الهواة فتوجهوا إليها و ربطوا مصائرهم بمصيرها وكان "بريخت" من بين الكتاب و الفنانين إلى جانب "بسكاتور" و آخرين قد تقربوا أكثر و أكثر مع اليسار.

و من المؤكد أن الأحداث السياسية و الإقتصادية القائمة في المجتمع تتطلب مناهج مسرحية جديدة و تحتاح إلى وعي سياسي و اجتماعي و إلى فعل ثوري والمسرح مؤهل لأن يلعب دورا كبيرا في نشر الوعي السياسي و الإجتماعي لدى الجماهير وفي تحريضها على الفعل الثوري. و من هذا الباب ندخل إلى الميدان الذي

---

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ إختيار و مراجعة "قيس الزبيدي" – دار ابن رشد– ص 18.

أسهم فيه الإتحاد السوفياتي وثورته البولشوفية و تأثيره بشكل قوي و خاص على الحركة الثقافية بوجه عام والمسرحية على وجه الخصوص . "فزيارات "مسرح الفن" الموسكوفي بإدارة قسطنطين ستنسلافسكي ، أثرت في المسرح الألماني عميقا، لكن الشراكة بين ستنسلافسكي و فيسيفولد مايرهولد كانت هي التي سحرت الجيل الشاب بتقنياتها الأكثر حداثة "(1) خاصة نظرة مايرهولد إلى المسرح ومحاولة التوفيق بين منهجه و متطلبات الثورة، فهو يؤمن بأن المخرج هو الفنان الوحيد في المسرح و يؤطر نظريته بقواعد ثلاث : توجه العرض المسرحي باعتماده على الممثل ولياقته البدنية و يسميها (الآلية الإنسانية) بحيث يكون جسم الممثل قادرا على الحركة، قدرة الآلة. و عليه فالممثل يتدرب على الباليه و الألعاب الرياضية المختلفة. و القاعدة الثانية يسميها (التمسرحية) و هي الفكرة التي سيتبناها بريخت فيما بعد وهي إبعاد الجمهور عن الإيهام بالواقع خلال العرض، فهو يدعو المتفرج على أن يبقى مدركا تمام الإدراك بأنه في المسرح و يستغل كامل إمكاناته في متابعة العملية الفنية بوعي تام. أما القاعدة الثالثة فهي ما يسميها (بالتركيبية) و هي تعني التجريد في المناظر و الإبتعاد عن التعبير الطبيعي. و هكذا نجد أن بريخت إستفاد من تجارب "مايرهول" و مجددي المسرح السوفياتي "الذين دعوا إلى قطيعة شاملة مع مسرح ستسلافسكي و تشيخوف البرجزازي و إلى خلق مسرح بروليتاري للجماهير و لا سقف له"(2) كما ساهمت الثورة البولشفية في تشكيل المنظمات الثقافية البروليتارية التي بدأت تلعب دورا كبيرا جدا في الحياة الثقافية اللألمانية. و ما من شك بأنه لا يمكن النظر إلى تطور مسرح بريخت و مجموعة كبيرة من المسرحيين بشكل ميكانيكي. فتغير المسرح لا يمكن أن يكون إلا تدريجيا و ذلك بإيجاد وسائل جديدة و البحث عن جمهور جديد، و إخراج المسرح من أزمته بإغناءه بمضامين جديدة تنصب الجسر الذي تهدم بين خشبة المسرح و الجمهور "و انطلاقا من

---

(1) فريدريك أوبن/ بارتولد بريخت- حياته، فنه، عصره ص92.

(2) المرجع السابق ص93

رفضه للأوبرا المسيطرة بل لكل فن يتحول تحت الظروف القائمة إلى أداة تلبية الحاجات البرجوازية المطبخية كما يسميها، إلى نشر الدغدغة العاطفية و الوهم بدأ بريخت يسير في الإتجاه المعاكس و يطالب بتجديد حقيقي يهز صرح بناء الفن القائم من أساسه"(1).

و بعد شروعه في دراسة الإقتصاد السياسي حوالي سنة 1926 و متابعة الدروس الماركسية في مدرسة "كارل ماركس" إعترف بريخت بأن أشكال الدراما كما وجدت حتى ذلك الحين لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة... كما أنها لا يمكنها أن تفيد لتصوير تاريخ الحياة الكائنات البشرية اليوم... و لكن إذا إعترفنا بأن العالم الحديث لم يعد قادرا على الإنخراط في الأشكال الدرامية الموجودة فما هذا إلا لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتلاءم مع عالمنا"(2) فاندفع يكتب مسرحيات تؤكد الأفكار الماركسية و تدعو لها و في الوقت نفسه يبحث عن طريقة في الفن تتلاءم مع المرحلة الجديدة، بمعنى آخر فن ثوري يحرر الإنسان من التبعية، يعتمد على تمجيد العقل و نكران الذات. إنها المرحلة التعليمية التي يعتبرها بريخت مرحلة حتمية لتنوير العقل حتى يتحقق إشعال جدوى الثورة بين العمال، لهذا السبب يجب إيجاد وسائل تعطي للمسرح الإمكانيات لتحقيق هذه الوظيفة. إهتمامه بمسرحيات "النو" اليابانية التي كان لها تأثيرا قويا على مسرحياته التعليمية، فمسرح "النو" كان يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حيز خال و يكون الممثل فيها مؤسلب و وجهه مقنع خال من أي تعبير و المناظر مجردة، فالمسرحية تتألف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها "كان ممثل "النو" يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور و يقاطعه الكورس... أما كل حركة المسرحية فتجري على شكل طقوسي و ذلك ضمن نوايا تعليمية محددة"(3) حتى راح بعض النقاد إلى حد القول

---

(1) مسرح التغيير /مقالات في منهج بريخت الفني/إقتباس و مراجعة قيس الزبيدي. ص27.

(2) فريدريك أوين/ بارتولد بريخت- حياته، فنه، عصره ص106-107.

(3) المرجع السابق ص 179

أن مسرحيات بريخت التعليمية، إن هي إلا درامات من نوع "النو" نقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا هذا و فيها حلت الديالكتيك الماركسية محل الإيديولوجية البوذية، و تعد تجارب مسرحيات بريخت التعليمية من أغنى و أكثر الأعمال، تقدمية و ثورية في تلك المرحلة إذا إستثنينا مسرحيات بسكاتور النسياسية و المسرح الثوري السوفياتي –في توعية العمال و الفئات المحرومة و تدعيم نضالاتها في محو الإستبداد و محاربة الإستغلال. فكان جمهور المسرح التعليمي يتشكل من الأطفال و التلاميذ و الفلاحين و كذلك إتحادات الشباب و بشكل خاص المنظمات العمالية إنه مسرح يؤدي وظيفة الدعاية و التعليم للسواد الأعظم من الناس. مع أن بريخت تعلم من بسكاتور الكثير، إلا أن هناك فرقا واضحا بينهما فبريخت يرى أن النتيجة الحتمية للتنوير العقلي لا تتحقق إلا بإشعال جدوى الثورة بين العمال. و لذلك حاول أن يقلب كل عرض مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية حتى أنه في بعض الأحيان وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور في الصالة كما لو كان يدعوهم للثورة فورا"(1) ذلك ما كان بريخت يؤمن به و ذلك ما حدد موقفه إزاء المسرح، فخلق نموذج درامي جديد يتناسب مع المتطلبات الجديدة يحرر الجهاز المسرحي من قبضة جهاز المسرح البرجوازي ويمنحه وظائف تربوية لنشر الوعي السياسي و الإجتماعي و تحريضها على الفعل الثوري في الصراع الطبقي ليؤكد على ذلك في الرسالة المفتوحة التي وجهها إلى الإدارة الفنية لمؤسسة "الموسيقى الجديدة عام 1930" لنخلص هذه العروض الهامة من كل تبعية و لنجعلها تقدم من قبل أولائك الذين يهمهم أمرها قبل كل شيء والذين يستطيعون الإستفادة منها بالفعل (2) من المعروف أن بريخت كان قد كتب أهم مسرحياته التعليمية ما بين 1929 و 1932 ، أي في الأعوام التي بلغ فيها المسرح

---

(1) أحمد عثمان/ المسرح إتجاهاته و قضاياه/ فصولمجلة النقد الأدبي/ المجلد الثاني العدد الثالث 1982– ص 80

(2) مسرح التغيير /مقالات في منهج بريخت الفني/إقتباس و مراجعة قيس الزبيدي.ص28.

الإشتراكي المبكر قمة تطوره في ألمانيا فبعد مسرحية "أوبيرا القروش الثلاثة" سنة 1928 التي شهدت نجاحا كبيرا يكتب مسرحية"بادن لتعليم الموافقة" سنة 1929 و هي السنة التي ابتعد فيها عن المدرسة التعبيرية ثم تبعتها مسرحية "الذي يقول نعم والذي يقول لا" سنتي 1929–1930 فمسرحية "ماهاغوني في مدينة الحلم" سنة 1930 و في نفس السنة كتب مسرحية "قديسة المسالخ جان" و مسرحية "الإستثناء والقاعدة" ثم مسرحية "الإجراء". و آخر مسرحية تعليمية مقتبسة من رواية "مكسيم غورمكي" و تحمل إسم الأم سنة 1931 و يعتبر نموذج المسرحية التعليمية نقلة نوعية في تلك المرحة الإنتقالية من حياته الفنية فالديالكتيك الماركسي وجهه نحو فهم التاريخ و الإستفادة منه كما استوعب فكرة تطور الأشياء و أن لا شيء يبقى على حاله في هذه الحياة و العالم قابل للتحول و التغيير. و الحقيقة أن الدرب الذي سيقوده إلى المسرح الملحمي سيكون دربا بطيئا و متعرجا" في نفس الوقت الذي سيتم الإعتراف بتلك النظرية و بناءها سيكون عليها أن تلقى الكثير من التعديلات الأساسية ذلك لأن بريخت لم يكن يرى مسرحياته و نظرياته نهائية كان يؤمن بالتغيير و بالنسبة إليه كانت كل تلك الأعمال مجرد محاولات"(1).

كان بريخت يعي الدور الإجتماعي و السياسي للمسرح و أمام تصاعد الظغط الفاشي على المستويين الإقتصادي و الإيديولوجي. لم يعد بالإمكان لقديم أي مسرحية ذات مضمون معاصر، بعد أن وصل التأثير الفاشي إلى الدوائر الحكومية و أضحت دور المسرح في أيدي الطبقة المسيطرة التي استغلت المسرح للحفاظ على سيطرتها مستخدمة جميع الوسائل لسد أبواب المسارح في وجه مسرحيات الكتاب الثوريين –المهددة للأمن– كما كان يكتب رجال الشرطة في تقاريرهم. أمام تردي الأوضاع و صعود "هتلر" إلى سدة الحكم سنة 1933 اضطر الكثير من المثقفين ورجال الفكر لمغادرة ألمانيا، و بريخت واحد من أبناء ألمانيا الذين عانوا آلام المنفى و بالأصح كان من أولائك الذين واتتهم فرصة الرحيل و البقاء

---

(1) فريدريك أوين/ بارتولد بريخت– حياته، فنه، عصره ص108.

على قيد الحياة لأن مصير أولائك الذين بقوا في ألمانيا في ظل النظام الهتلـيري إما لأنهم رفضوا الرحيل أو لم يتمكنوا من ذلك، كان إما أن ألقي بهم في السجن و عذبوا أو اغتيلوا. لهذا أقول أن بريخت كان واحدا من الذين كان طالعهم حسنا " كان لبريخت في الخارج، لحسن حظه أصدقاء كرام و متفهمون و لم يكن بريخت جشعا على أية حال"(1) كان يعتقد في البداية بأن سفره خارج ألمانيا لن يدوم زمنا طويلا ولكن زمن المنفى دام أكثر مما كان يتوقع فطريق المفى تقوده إلى "براغ" "ففينا" "فزوريخ" و لكن رغم هذا لم تزده إلا عزيمة في القناعة لأن النصر سوف يتحقق ذات يوم و بأنه سوف يكون نصرا تفرضه الإرادة الشعبية، هذه القناعة التي زادت من قوته خلال تلك السنوات، حتى كان من السهل على أي كان أن يسقط ضحية التشاؤم و الكئابة. فبقى دائما على استعداد لبذل جهده من أجل ما يراه حقيقة إلى العالم و إلى مواطنيه الذين بقوا في ألمانيا و بات لزاما على بريخت أن يتخذ مسارا آخر في نظرته للمسرح ؛ و تناوله مواضيع تعالج الأحداث المطروحة على الساحة الداخلية –ألمانيا– و الدولية –أوربا الغربية–. فالموضوع أصبح التاريخ الواقعي و الأحداث هي الحياة الإجتماعية للإنسان، بغية تعديلها و تغييرها. وبهذا تتحسن حياته. فانصب اهتمامه على المسرح الملحمي الديالكتيكي مسرح يمكنه أن يعكس من خلاله كل مساوئ المجتمع البرجوازي و النظام الفاشي النازي و يحرك في الجماهير الإحساس بالحرية و الكرامة و يفضح كل ما هو مناقض للمبادئ الإنسانية " هكذا بعد ما كان الموضوع في المسرحيات البريختية غير مرتبط بالتاريخ أصبح جوهر الموضوع هو تاريخ الحقبة الزمنية الراهنة تاريخ صراع الطبقات، هذا المسرح الذي سيتحول إلى مسرح باطنه فكر ماركسي"(2) بهذا المفهوم تمكن بريخت من تقديم نتاج مسرحي بطريقة نثير الدهشة بدلا من المتعة ؛ و تعلّم وتوجّه بدلا من التسلية، طريقة عملية تحدث تغييرا جذريا و جوهريا في

---

(1) فريدريك أوين/ بارتولد بريخت– حياته، فنه، عصره ص226

(2) بترجمة JAQUES DESUCHE /BERTOLT BRECHT/ -P.U.F p 15

الفن يتلاءم مع الفكر الماركسي ؛ المسرح الذي سيطلق عليه إسم "المسرح الملحمي" و يميزه على المسرح الدرامي الذي كان ثائرا عليه.

"فقد كان يرى أن المسرح الدرامي قد استنفذ أغراضه، إن المتفرج فيه لا يأخذ دورا إيجابيا... كما أن الأحداث في هذا المسرح... تصور و هي في حالة ثبوت و عدم تغيير مما يشجع المتفرج على الإعتقاد أن كل شيء كان دائما كما هو"(1) المسرح الملحمي الذي يعتبره بريخت فعلا ثوريا، مسرحا راديكاليا يغوص إلى عمق الأشياء. الشيء الجدير بالذكر في هذا الصدد هو أن فكرة مسرح ملحمي لم تكن وليدة الصدفة أو الإختراع "فأول مسرحية تحمل مصطلح دراما ملحمية "عنوانا جانبيا لها هي مسرحية "الأعلام" الأنفس الباكية، التي عرضت في عام في عام 1924 بمسرح "سونترال برلين"... و ظن بسكاتور أنه بإخراجها قد عبر من عالم "مسرح الفن" إلى عالم "مسرح العصر الحديث" -لأنها في رأيه- تمثل النفاذ العلمي للمادة" (2) و كذلك بعض التقنيات و بعض الأساليب الجمالية ككسر الجدار الرابع أي ربط بين العرض و الجمهور أو كسر الإيهام المسرحي، هي في حقيقة الأمر إتجاه عام في المسرح الحديث، و كذلك في الدراما "الإليزابلتية" فأعمال شكسبير مثلا عرفت الكثير من التقنيات المتواجدة في المسرح الملحمي كسرد القصص الداخلية و التمثيليات المسرحية داخل العرض العام إلى آخر ذلك. بيد أن مسرح بريخت الملحمي هو إنعكاس لمرحلة إنتقالية تعيش حالة تبدّل جذري يتأسس على عقلانية نقدية، و على العلم و المكتشفات العلمية و على القناعة بأن الإنسان و المجتمع قابلان للتغيير" و على هذا النحو ولد المسرح البريختي كنتاج من اندماج الديالكتكية الماركسية بالجمالية الشكلية غير أن هذا لا يعني أن هذا المسرح مهما كان ثوريا يزعم إستقلاليته الكلية إزاء المصادر التقليدية"(3) و لم يكن يفترض

---

(1) الدكتور رشاد رشدي/ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن/ دار العودة بيروت ص 148

(2) أحمد عثمان / قناع البريختية / مجلة الفصول - المجلد الثاني- العدد الثالث ص 80

(3) فريدريك أوين/ بارتولد بريخت- حياته، فنه، عصره ص175.

و حسب جمالية مسرحية جديدة و نوعا دراميا جديدا، بل إعادة نظر فيما كان يشكل أساس تلك الأشكال و تلك المؤسسات. و يبدأ حين ذاك مرحلة جديدة في نشاطه الفني المسرحي. مرحلة صنعتها ظروف غير عادية كالإضطهاد الفاشستي النازي و زمن المنفى الطويل حيث الرحيل الإجباري و الفرار الدائم من البوليس إلى جانب نشوب الحروب جراء الغزو النازي لبعض البلدان الأوربية و قيام الحرب العالمية الثانية هذه المرحلة التي عانت فيها الشعوب الأوربية سنين البؤس و الجوع والطغيان أيما معاناة فقد تطورت أفكار بريخت حول ديالكتيك الفرد و المجتمع، كقضية جمالية و سعى على تقديم على خشبة المسرح سير تطور نموذجي لحياة الإنسانية مركّزة على أنه يجب على المرء عندما يصف الحقائق الإجتماعية الموضوعية، أنه لا ينسى أن الفرد هو حقيقة أيضا، كما وجه ممارساته الفنية نحو رصد السلوك الإنساني لكي يعبر بشكل فني عن الطبيعة المتناقضة للفرد وإستثنائيته "و ذلك يستخدم جملة ماركس (ليس المجتمع مكون من أفراد، و لكنه يعبر عن مجموع الإتصالات و العلاقات التي يواجه هؤلاء الأفراد بعضهم البعض من خلالها)" (1).

بروح الفكر الماركسي يبدأ معارضة أساسية للمسرح كما تعارف عليه منذ أرسطو حتى يومه ذاك، و بظهور العنصر الديالكتيكي ولد مسرح بريخت الملحمي فكتب في بداية هذه المرحلة مسرحية "الرؤوس المدورة و الرؤوس المدبّبة" سنة 1933 يندد فيها بالعنصرية و الفاشية، ثم مسرحية "الرعب و البؤس في الرايخ الثالث" سنة 1934–1938 ثم مساندة للمقاومة الشعبية باسبانيا ضد نظام "فرانكو الفاشي" يكتب مسرحية "بنادق السيدة كرار" سنة 1937 و في زمن المنفى يكتب مسرحيتي "محاكمة لوكوليس" و "الأم الشجاعة" سنة 1938 كتعبير لرفضه الحرب المهدّدة ثم

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ اقتباس و مراجعة قيس الزيدي- ص 74.

يكتب مسرحية "حياة غاليلي" ثم "الإنسان الطيب في ستشوان" ما بين 1938 و1940 و مسرحية "السيد بونتيلا و خادمه ماتي" سنة 1940 و بعد غزو هتلر بجيوشه النازية أوربا ينتقل بريخت إلى كالفورنيا بالولات المتحدة الأمريكية في الفترة ما بين 1941 و 1942 ؛ حيث يكتب آخر أعماله الملحمية مثل مسرحية "آرتورو أوي" سنة 1942 ثم مسرحية "شفايك في الحرب العالمية الثانية" سنة 1943 . آخر مسرحية والتي تعتبر أشهر أعماله هي "دائرة الطباشير القوقازية" سنة (1944–1945). "قد رغب بريخت من خلال أعماله بالإنضمام إلى صفوف أولائك الذين يهدفون إلى مساعدة الإنسانية و التخفيف عنها و قد اعتبر أن الهدف من أعماله هو توضيح الأدوات التي يمكن بواسطتها السيطرة على المصير البشري"(1) لأن مفهوم العالم الذي كان قد تضمنته أعماله المسرحية هو ماركسي بحت. و لكي نفهم هذا العمل من وجهة نظر الفكر الماركسي علينا أن نتصوره كانعكاس لسيرورة و لتغيير، كذلك الحال بالنسبة لمن أراد أن يبحث في نشأة و قيام المسرح الملحمي، فعليه أن يرجعه إلى إطاره التاريخي و يتصوره كانعكاس لظروف إجتماعية و سياسية متميزة ذلكم ما كان بريخت يؤمن به و ذلك ما حدد موقفه إزاء المسرح.

مفهوم المسرح الملحمي :

منذ عام 1930 ، شرع برتولد بريخت في صياغة مفهوم للمسرح الملحمي الذي ارتبط باسمه فيما بعد. و ذلك ليميزه جذريا عن التجارب السابقة و عن التجارب المعاصرة و التجارب اللاحقة التي يطلق عليها هي الأخرى صفة "الملحمية" فقدم كتابا تنظيريا أسماه "الأرغانون الصغير "يكون بمثابة دليل نقدي للمسرح المعاصر و معادلا لقضايا و تطورات الشعر لأرسطو بحيث يعارض النظرة الأرسطورية. بمعنى شعر جديد لعالم جديد و نظرية جديدة للدراما.

---

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ اقتباس و مراجعة قيس الزيدي– ص 70.

"و بدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعّالا ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جدري في مفهوم الدراما و مفهوم الإخراج المسرحي"(1)

تعتمد النظرية الملحمية البريختية في الأساس على اندماج عنصرين هامين هما: العنصر الشكلي و العنصر الايديولوجي. وهذان العنصران في حقيقة الأمر مرتبطان و متداخلان بشكل لا يقبل استغناء الواحدعن الآخر. ومن المعلوم أن لكل نظرية فنية إطارا معرفيا أو خلفية فلسفية، و بالنسبة للمسرح الملحمي البريختي يكون الفكر الماركسي قوام تلك النظرية، فقد نمت نظرية المسرح الملحمي باعتبارها ماهية متكاملة لا يمكن أن نستثني منها دور الجمهور. فالمسرح الملحمي يهتم كثيرا بعنصر الجمهور فهو عنصر منتج يلعب دورا أساسيا في المسرح و في سبيل تغيير المسرح ينبغي كذلك تغيير الجمهور بجعله منتجا. و بهذا إعتنى بريخت بإدخال العلم إلى المسرح لكي يقدم متع مسرحية جديدة للإنسان و يجعل الجمهور مستعدا لتلقي تسلية أيضا. هذا لا يعني أنه يرغب بمسرح فلسفي و لكن مسرح يتواجد فيه الجميع و يتمتع به الجميع. لذا يكتب بريخت في إحدى مقالاته : "الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور، و الذي يغادره كما وجده و الذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية و يؤكد آراء فجة و مهترءة، إنّ فنّا كهذا لا يساوي شيئا"(2)

يرى بريخت في المسرح أداة فعالة لتربية الجماهير، فالمسرح الملحمي في مفهومه ليس مجرد دمعة يذرفها المتفرج عند مشاهدته لعمل مسرحي مأساوي أو قهقهة صاخبة يطلقها و هو يشاهد حدثا كوميديا على المسرح، بل عكس ذلك على المتفرج أن يبقى في درجة من اليقظة يمكنه من أن يكون في وضعية المراقب لا المنسجم مع ما يقدم له. و لكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جدري في مفهوم

---

(1) الدكتور رشاد رشدي/ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن/ ص 148

(2) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ ص 77.

الدراما. فعلى المسرح الملحمي أن يعالج الموضوعات المعاصرة بطريقة يحاكي فيها الحياة و بهذا يكون الشعب بمختلف فئاته هو المحور الرئيسي لموضوع العمل المسرحي و ليس الملوك و الطبقات النبيلة. كما عهدته الأعمال المسرحية التقليدية و على عكس المسرح الدرامي الذي يعتمد على الحدث فهو يعتمد على سرد معاناة الإنسان من جراء تردي الحياة الإجتماعية اليومية. على هذا الأساس تنمحي عبارة -تكون أو لا تكون- الشكسبيرية لتعوض بعبارة -تستطيع أو لا تستطيع- من منطلق إجتماعي تحدده الثروة المادية و الإنتماء الطبقي "الفن يتبع الواقع، يقول بريخت وهو مثل ماركس يتساءل بصدد العلاقات بين الميتولوجيا و الفن اليونانيين هل تراه لا يزال ممكنا في عصر الآلات الأوتوماتيكية ؟... وما مكان جوبتر" بالمقارنة مع البرق الإصطناعي؟"(1) الواقع الذي يتغير باستمرار وهو في طبيعته يخضع لمتغيرات إقتصادية و سياسية، كتغير سعر العملات و سعر البترول في الأسواق التجارية فأين لهذا المسرح من أن يتحصل على النموذجي و الخالد -العناصر التي شكلت مادة المسرح التقليدي- و يستخدم مصطلح "ملحمية" المستعارة من أرسطو لأن المسرح الملحمي يتألف من الحوار و السرد معا، حيث تروى القصة من وجهة نظر الراوي." و المسرح الملحمي كما فهمه بريخت يقوم على علاقة خاصة بين ما يجري على المسرح و المتفرجين، فمجموع الوسائل المسرحية من النص إلى الإخراج بدءًا بالتحول الجذري للعلاقة بين المسرح و الصالة يخدم هذه العلاقة. لكن العالم المصغر الذي يبعث بريخت الحياة فيه على خشبة المسرح يستند إلى فكرة التغيير الممكن للعالم و هذا مبدأ أساسي"(2) و لكي يناقش طبيعة المسرح الملحمي يقترح بعض النقاد مصطلح "الشكل المفتوح للمسرح" على كل ماهو لا أرسطوي، بدءًا من شكسبير وصولا إلى بريخت و يعني بذلك المسرح ذو الشكل المغلق غير المبني وفق مقايس أرسطو كما يذهب البعض الآخر إلى تمييز

---

(1) فريدريك أوبن/ بارتولد بريخت- حياته، فنه، عصره ص155.

(2) عالم الفكر الظاهرة الإبداعية / المجلد الخامس عشر - العدد الرابع- شتاء 1985 ص 86

بين الدرامية الأرسطوية باعتبارها محصلة ذات و بين الدرامية الملحمية باعتبارها محصلة مجتمع. وفي الواقع أن الأمر يتعلق بخطين دراميين يختلف أحدهما عن الآخر دراميا. هما كما هو معروف الخط الأرسطوي أو الدراما الأرسطورية التي عاشت في مستهل القرن الجديد أزمة نتيجة التفكك الذي شاهدته دراما الفترة البرجوازية المتأخرة من "بيروند للو" حتى "بيكت" و التحولات النوعية التي عرفتها الدراما الإشتراكية ذات الوظيفة الإجتماعية. ثم الخط الملحمي الذي تطور بمضامين جديدة و أشكال جديدة بدءا من المسرح الإليزابيتي وصولا إلى أعمال "جوته" المبكرة. إلا أن بريخت يعتبر كل الأصول الدرامية هي في طبيعتها أرسطورية لأنها يتم بواسطتها إحداث -الإندماج- في العروض المسرحية و لذا يستثنى درامية و يميزها بالملحمية لأنها مختلفة في أساليبها و أهدافها و بواسطتها يتم أحداث -التغريب- : و سنأتي إلى تعريف هذين المصطلحين (الإندماج و التغريب) فيما بعد. إلى جانب هذين العنصرين هناك عنصر جوهري آخر هو مفهوم القدر الذي ينتمي إلى العناصر المركبة للدراما. ويختلف هنا مفهوم القدر عند أرسطو و مثله عند شكسبير عن مفهوم القدر في المسرح الملحمي. "فالمويرا" ربة القدر سيّرت الحكاية بشكل قصري في المسرح الإغريقي مثلما فعلت المعاناة الحتمية عند شخصيات شكسبير. أما في الملحمية تسير مجريات الأحداث وفق ما تحدده قوانين المجتمع الإقتصادية فالقدر هنا غير محدد يقول بريخت "لا أحد يرى الإنسان الذي لا يعرف أن قدر الإنسان هو الإنسان نفسه."(1) إن مقارنة الدراما الأرسطورية و الملحمية هي ضرورة بالقدر الذي يمكن تجاوز فيه التعاريف العامة و إدراكها وفق المفهوم الملحمي و بما أن الدراسة لا تهدف إلى عرض الأصول الدرامية المختلفة نكتفي بتحديدها و تمييزها :

---

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ ص 34 .

- الدراما الأرسطورية ؛ و هي المبنية وفق قواعد أرسطو مثلما دونت من قبل في كتاب "فن الشعر". و يعتبر "جان أنوي" و "جان بول سارتر" ممثلين لهما.

- الدراما الأرسطورية الجديدة ؛ تختلف عن الدراما الأرسطورية فقط في كونها تستغني عن مفهوم القدر كما عرفه المسرح الإغريقي و قد تطورت هذه الدراما ضمن نطاق الواقعية الإشتراكية.

- درامية الإنحلال ؛ و يمثل هذا الإتجاه مسرح العبث عند "بيكت" و "يونيسكو" وهي تعتمد على الإندماج.

- دراما شكسبير الملحمية و المسرح الإليزابيتي عموما، و قد تطورت هذه الدراما في ألمانيا في أعمال "جوته".

- مسرحيات بريخت الملحمية ؛ المركبة بوضوح وفق حتمية جديدة و هي مضمونها مادية جدلية في فهم الفكر للمجتمع و واقعية اشتراكية في أسلوب التعبير.

بالإضافة إلى ماسبق فإن مجال المقارنة يسمح لنا كذلك بتحديد التفاوت الحاصل بين النظريتين، فهو يساعدنا على مناقشة طبيعة المسرح الملحمي و تجاوز التعاريف العامة، هذا من جهة، و إثبات طريقة بناء جديدة تسمى بالمسرح الملحمي من جهة أخرى.

و بالمناسبة نسجل ملاحظة هامة حول ما يمكن أن يراه بعض النقاد من تناقض في مفهوم بريخت للمسرح ؛ أو تعارضه مع القواعد التي وضعها أرسطو في فن الشعر، إنما هو في حقيقة الأمر يتناقض و يتعارض مع من اتبعوه أو فسروه "إن أرسطو وجه عنايته إلى الدراما الزمن ؛ الذي بلغت فيه -تناقضات طبقات مجتمع سادة العبيد تعبيرها الأقوى- حتى في إنعكاسه في الدراما- ؛ إنه يرجع بقواعد فن الشعر خلف التطور الإجتماعي لعصره و خلف آراء معاصريه"(1). فلقد استنتج أرسطو قواعده من أعمال كتاب التراجيديا الإغريق في مراحل مختلفة

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ ص 42 .

يدءا من "اسخيلوس" و "سوفوكليس" حتى "يوربيدوس" و "أرسطو فانيس" كاتب الملهاة وقد عالجها أرسطو كلها كشيء موحد و كانت نتيجة أبحاثه فن الشعر كمقياس تقييم للأعمال الموجودة و أن المجتمع الذي دافع عنه أرسطو هو مجتمع سادة العبيد، حيث كان يحرص على أن تبقى الديموقراطية الآثنية بمنأى عن العصيان أكثر من حكم الأقلية. لأنها على الأقل كانت تحافظ على وضع وسط، الذي يقيم الموازنة و يحول دون حدوث الكارثة و زوال الدولة بسرعة. و هذا الأمر يمكن البرهنة عليه فقط ضمن هدف المأساة عندما تثير الشفقة و الخوف عن طريق الإندماج مع البطل المأساوي و يتم التطهير. إن أرسطو عندما يتحدث عن تركيب المأساة كان يفكر في تأثيرها، و إنه فهم تحت كلمة -تطهير- كنوع من المصالحة الناجمة على المسرح. إلا أن الدراما الأرسطورية التي عرفها بريخت في مسرح الطبيعيين تقف وراء الزمن العارم، الذي نشأت فيه مجالات إجتماعية جديدة للمسرح، فبريخت لم يهاجم فقط قصور فهم العلاقات الإجتماعية من قبل مؤلفي الدراما الأرسطورية و لا محدودية الحدث الذي قاد عدم التطابق المسرحيات مع الواقع الإجتماعي، هاجم أيضا ذلك التناقض لوضع الفرد في المجتمع مع تلك الحالة التي قادت قديما إلى قواعد أرسطو.

كما يتعارض بريخت مع الغاية التي يحددها أرسطو بوصفة التراجيديا، أي بما تثيره من شفقة و خوف، بغية الوصول إلى التطهير الذي يراه يقود إلى المصالحة والتسليم بما هو قدر حتمي. كما لاحظ أنه في الدراما الأرسطورية لم يكن الناس هم الذين يصنعون الظروف مثلما في الواقع إنما على العكس كانت الظروف هي التي تصنع الناس و تبدو الأحداث الإجتماعية غير قابلة للرؤية خارج إطارها و لا يمكن اتخاذ أي موقف إزاءها، فهي تقود إلى المصالحة الإجتماعية و تثبيت الأوضاع القائمة.

و يرى بريخت أن "الاندماج مع البطل المأساوي يقود إلى شفقة سلبية لأن الفعل حياد "الموبرا" عديم الجدوى و في صالحها فقط... فليس للإنسان تأثير على قدره، الذي هو مثل–الدولة و المجتمع– معطى طبيعي و لا يوجد للإنسان مخرج من تناقضاته إنما عليه أن يقبل بها"(1) و يركز بريخت اهتمامه على عنصر التطهير ومفهومه في الدراما الأرسطورية و يربطه بمفهوم أكثر حداثة هو مفهوم "التماهي" فيكتب..."أساس ذلك التطهير عمل نفساني خاص هو تماهي أي تماهي المتفرج مع الأفراد الذين يقلد الممثلون تصرفاتهم"(2) و هو بذلك يهاجم هذا النوع الذي يقارنه بالأعمال السحرية و يعارض كل ما يجذب المتفرج بصورة مغناطسية تخذر العقل و تميت الضمير فيقول عن متفرجي الدراما الأرسطورية "يخيل للمرء أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير عادي أو أنهم أصيبوا بالخوار التام يوحون إليك أنهم نيام و ما هم بالنيام مع أنهم يرون في نومهم الوهمي أحلاما مزعجة عيونهم مفتوحة و محملقة غير أنهم لا يبصرون أو لا يفهمون ما يرون وهم يصغون السمع ولكنهم لا يدركون كنه ما يسمعون إنهم كالمسحورين المجذوبين أو كأهل العصور الوسطى الملتفين حول الساحرات القادرات و رجال الكنيسة الفصحاء و مثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مؤهلين لأي نوع من النشاط لأن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كيف ما شاءوا"(3).

هكذا يسخر بريخت من الجمهور المندمج في عروض المسرح الأرسطي، و يعلن حربا ضدّ التصوف و الخرافة، الذين سادا فهم الفنون و يحاول أن يضع المسرح على أعلى مستوى لوجهة نظر الواقع الإجتماعي الشاملة في عصرنا، و من ثمّ يستخدم المسرح في النضال الذي يخوضه. من الطبيعي أن تختلف الوسائل حين

---

(1) مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريخت الفني/ ص 44 .

2) فريدريك أوين/ بارتولد بريخت– حياته، فنه، عصره ص156.

(3) أحمد عثمان / قناع البريختية – دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية / فصول ص 70–71.

تختلف الأهداف، فكيف يمكن تقديم العرض المسرحي الملحمي البديل ؟ و ما الموقف الذي ينبغي على المتفرج أن يأخذه في المسرح الجديد ؟ و هل يمكن إستبدال واسطة الإندماج أو التماهي مع ما يعرض في المسرح الأرسطي و تقديم واسطة مغايرة و بديلة توفر أساس جديد لمتعة الفن و خلق صلة جديدة بين المسرح والمتفرج ؟ يقول بريخت : "لا يمكنني هنا أن أصف التقنية الجديدة التي جربناها في بناء الدراما و في بناء المسرح و في طريقة التمثيل. إنّ المبدأ يمكن تلخيصه في استبدال الإندماج بالتغريب". (1)

فما هو التغريب ؟ ؛ إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعني ببساطة نزع البديهي و المعروف عن هذه الحادثة أو الشخصية و بالتالي إثارة الإندهاش والفضول حولها. و بمعنى آخر إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة.

و قد ولد مصطلح "التغريب" عام 1935 حين كان بريخت في المنفى بصدد إقتباس دانماركي لمسرحية "رؤوس مدورة و رؤوس مدببة" ، و كان بريخت قد إستعمل مصطلح "الإدهاش" و قبل ذلك و عبر عنه في مسرحية "غالي غاي" سنة 1927 .

و يرى بعض الدارسين : "أن التغريب البريختي ذو علاقة متينة بالإغتراب الهيجلي، الذي كان ماركس قد إستعاره من هذا الفيلسوف الألماني ؛ و الإغتراب الهيجلي يعني بصفة مبدئية و عامة عدم الإنسجام الذي يظهر دائما فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة، و قوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى. و على يد ماركس أصبح الإغتراب يعني حالة الإنحدار، و دوام الإنهيار و تزايد الظلم الذي يهوي بالوجود الإنساني إلى الحضيض... عندئذ يصبح الإنسان –عند ماركس– سلعة تباع و تشترى." (2)

---

(1) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 192 .

(2) أحمد عثمان / قناع البريختية / فصول / ص 83 – 84 .

و التغريب عند بريخت ضروريا لكي يحدث الفهم، فعملية وضع الشيء الذي يفحصه المرء بعيدا عنه و إعادة إكتشافه هي سمة من سمات العملية الديالكتية. و في هذه النقطة يقترب بريخت من هيجل إقترابا شديدا. إلا أن التغريب البريختي يتجاوز عملية التعرف الكامل على الشيء، بحيث يدعو إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا، إذ لابد من إعادة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها و إعادة تركيبها. و يقترب معنى التغريب عند بريخت أيضا بالمعنى الذي يستخدمه ماركس، الذي يشير إلى أن الإنسان الحديث هو في الواقع مغرّب أو مستلب عن الطبيعة البشرية، التي من المفروض أن تكون. و كلما زاد إغترابا زادت قوة الدفع المعاكس و لا يتحقق الإنسان إلا إذا استكمل عملية إغترابه. و هكذا نرى أن بريخت قد تأثر بعمق بالفكر الماركسي، حيث يوضح معنى التغريب ؛ "التغريب هو إعادة تصوير موقف معتاد أو مألوف عن قرب و بتركيز شديد، لكي تصبح الغرابة فيه ملموسة ؛ و من ثمّ يصبح ميسورا و مقبول الإقتراح بفرض الحل الماركسي. (1)

و يرى بعض الدارسين أن مفهوم التغريب قد ثبت في ذهن بريخت إثر الزيارة التي قام بها إلى الإتحاد السوفياتي سنة 1935 و أنه قد يكون قد إستعارها من الناقد الروسي "فكتور تشكلوفسكي" ، الذي يرى الحديث غير المباشر هو الذي يحدث التغريب. و يعود البعض إلى تأثير المسرح الصيني في مفهوم التغريب لدى بريخت، فكما هو معروف أنه في نفس سنة 1935 و أثناء زيارته لموسكو، شاهد الممثل الصيني "ماي لان فانغ" و هو يستخدم تقنيات جديدة، حيث كان يمثل دوره بدون ماكياج و بدون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة. و يستند أصحاب هذا الرأي إلى الدراسة التي نشرت في عام 1936 بعنوان (أثر التغريب في أداء الممثلين الصينيين) و التي تتضمن ملاحظة بريخت القائلة : "إن الصينيين كانوا منذ زمن بعيد

---

(1) أحمد عثمان / قناع البريختية / فصول / ص 84.

يستخدمون تقنيات التغريب، كالديكور خلال أداء المسرحية، و يتصرف الممثل كما لو أنّ ثمة من ينظر إليه أو كأنه يراقب نفسه بنفسه." (1) و كلما خرج به بريخت من زيارته إلى روسيا هو تدعيم فكرته "و هو كعادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره، و كأنها من إبتداعه، و لقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيرا جديدا، فقد نزع عنها رداء الرومانسية الجمالية و طبقها على المجتمع الإنساني كافة." (2)

و التغريب البريختي يتم بثلاثة أنواع من الوسائل :

التغريب الذي يطرأ على مستوى النص المسرحي، عند بريخت يتخلى المؤلف عن محاولة إيهام المتلقي بالحقيقة، فهو مطالب بعرض الحوادث بأسلوب بانورامي -حوادث عارضة تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية، دون أن تخلق من المواقف المتوترة و الصراع الدرامي ما يثير الإنفعال أو الإندماج مع بعض الشخصيات- وإبقاء المتلقي باستمرار خارج دائرة الإيهام مذكرا إياه باستمرار، أن ما يقدمه إليه ليس إلا رواية لأحداث ماضية و بالتالي ينقل المتفرج من ملكوت الوهم إلى ملكوت الواقع.

الوسيلة الثانية هي إستعمال السينوغرافيا الملحمية، أي اللجوء إلى إستخدام المؤثرات الصوتية و الضوئية إستخداما يتعارض مع خلق جو الإنسجام الدرامي مع العرض المسرحي، كأن يوحي بهبوط الليل باستخدام مصابيح تبدو كأنها قرص القمر، لأن العرض المسرحي كان يقدم تحت أضواء كاشفة. و كان يصر على ترك مصادر الضوء مرئية أمام المشاهدين و كأن قاعة المسرح تحولت إلى قاعة رياضة، كما تبقى الستائر نصف مرفوعة و إستخدام الموسقى و الأغاني يأتي مفاجئا في العرض المسرحي، و ذلك لكسر الإيقاع و منح المشاهد فرصة التفكير و التأمل،

---

(1) فريدريك أويين/ بارتولد بريخت- حياته، فنه، عصره ص167.

(2) أحمد عثمان / قناع البريختية / فصول / مجلة النقد الأدبي / ص 86.

كذلك الأمر بالنسبة للديكور المسرحي و أسلوب وضع الأدوات المستعملة (الأكسسوارات) و استعمال الأقنعة و التجريد المستعمل في الماكياج.
أما الوسيلة الثالثة فهي تهتم بالأداء التمثيلي، فالممثل مطالب بأن يتجنب الإندماج في دوره، و أن يجعل سلوك الناس في المجتمع مصدر إلهامه، فلا يحاكي و لا يتقمص الدور، يتعامل مع الدور فقط بدرجة تسمح له تقديم مجموعة من الأحداث باعتباره واسطة بين الأحداث و الجمهور، فهو مجرد شاهد يروي حادثة ما جرت في الشارع و يعلق عليها بأن يضيف عبارة -كما قال أو كما قالت- و لا يسعى بأداءه إلى تنويم المتفرج. و لكي يتسنى له القيام بهذه المهمة، علية أن يتدرب على أسلوب التغريب في التمثيل، أي مراعاة الحديث بضمير الغائب لا المتكلم و أن ينقل الأحداث بزمن الماضي لا المضارع و أن يقرأ الدور جنبا إلى جنب التعليمات المصاحبة له.

و بتفحص وسائل التغريب يتضح أن المتلقي أصبح عنصرا مهما في العرض المسرحي، بحيث أنه يشاهد التمثيل كتمثيل و يبقى على مبعدة مما يشاهد، فهو يتلقى أحداثا مؤرخة أمامه على خشبة المسرح، و هو بذلك يرتقي إلى درجة المشاهد أو المؤرخ لأحداث جرت في الماضي و يمكن أن تحصل في الحاضر، لذا ينبغي تفاديها أو تغييرها.

و يتسائل أحد النقاد عن جدوى التغريب، فيجيب بريخت : "إن المفرج لن يعود يرى الناس ثابتين، و غير خاضعين للتأثير، و مستسلمين عاجزين أمام قدره، إنما يرى هذا الإنسان على هذه الشاكلة لأن هذه الظروف على هذه الشاكلة، وأن هذه الظروف على هذه الشاكلة لأن هذا الإنسان على هذه الشاكلة، و أن الإنسان ليس فقط قابلا للتصور -كما هو- إنما بشكل آخر أيضا، مثلما يمكنه أن

يصير، كذلك يمكن للظروف أن تكون قابلة للتصور بشكل مختلف عمّا هي عليه." (1) و بذلك يتبنى المتفرج موقفا جديدا إزاء المسرح، هو موقف إنسان القرن العشرين إزاء الطبيعة و الذي لا يقبل بالعالم كما هو فقط، إنما بغيره. كما يهدف "إلى إنتزاع الإنسان من إستلابه، إلى جعله واعيا من جديد بقوته الفعالة ويعيد إليه بضاعته الأغلى ثمنا، و قدرته الخلاقة، و منتوجه، أي يحرضه لكي يفهم بأن التغيير أمر ممكن." (2) كما كشفت وسائل فن التغريب مجالات واسعة لقيم درامية من حقب زمنية أخرى و تم بواسطتها تقديم أعمال مسرحية قديمة بوجه جديد ممتع، دون اللجوء إلى الإيهام و التخذير و محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي.

لكن هل يعتبر هذا الأسلوب (أسلوب فن التغريب) بمثابة أسلوب جديد وحيد ؟ و هل هو تقنية شاملة جاهزة ؟ و هل هو خاتمة كل التجارب ؟ يجيب بريخت : "كلا، إنه طريق واحد سرنا فيه، و على التجارب أن تستمر، و ستبقى المشلكة قائمة بالنسبة لكل الفن و هي عملاقة، و الحل الذي إخترناه هنا، هو ربما حل من الحلول الممكنة للمشكلة، التي تبين كيف يمكن للمسرح أن يكون ممتعا وتعليميا في نفس الوقت." (3) إن مسرح بريخت يعتمد على التجارب و هو يؤكد أنه استطاع تحقيق متعة الفن حقا وفق قاعدة التغريب و أن منهجه علمي و الذي ساعده في ذلك هي النظرية الماركسية بمعنى الملحمية البريختية -يمكنها أن تتجاوز الواقع، متبنية عبارة ماركس، أن الفلاسفة كانوا منشغلين بتأويل العالم مع أن المطلوب هو تغييره.

---

(1) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 193.

(2) فردريك أوين / برتولت بريخت / حياته - فنه و عصره / ص 164.

(3) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 195.

و التغريب الذي إستخدمه بريخت كتقنية مسرحية يرجع أساسا لتصوره بأن الفن ينبغي أن يسعى إلى فهم أوسع و إلى إشباع رغبات الناس، على أن نحارب فهم الميل إلى التفاهة. و الرؤية الجديدة التي جاءت بها النظرية الملحمية متمثلة في رؤية ماركسية خالصة، نشأت عن تجربة عملية طويلة في الفن المسرحي و ممارسة مدعمة بأفكار و عناصر درامية مستقاة من هنا و هناك، فيها من القديم بقدر ما فيها من الجديد. "و يذكر بريخت أنه قد أفاد في نظريته عن المسرح الملحمي من المسرح القديم في الصين و الهند و اليابان، و من المسارح الشعبية في النمسا و بافاريا، و لكن ذلك لا يعني أنه قد إرتدّ بالمسرح إلى تقاليد المسرح الكلاسيكي. فإن النظرية في شمولها و تكامل جوانبها في التأليف و الإخراج والتمثيل تقدم مفهوما جديدا للمسرح و غايته و العلاقة بينه و بين الجمهور." (1)

و كل ما يمكن أن نطرحه الآن و بشكل مبدئي عن ما قاله بريخت نفسه : "إنني معلم السلوك أو موجه عملي و ليس مجرد مبشر نظري." (2) إذن فالناحية العملية و العلمية هي التي كانت شغله الشاغل و المستحوذة على فكره و ذلك لتحقيق البريختية كنهج و تيار مسرحي له مقوماته و أسسه غير المبنية على فراغ مهول. ذلك محاولة منه لتحقيق الإنسانية بإزالة الإغتراب الذي ولدته الطبقة البرجوازية المقيمة.

---

(1) الدكتور عبد القادر القط / من فنون الأدب / المسرحية / دار النهضة العربية للطباعة و النشر – بيروت 1978 / ص 271.

(2) بترجمة / Bertolt Brecht / Ecrits sur la litérature et l'art / tome II / sur le réalisme / Paris / l'arche 1970 / P 116.

أثر تيار المسرح الملحمي على المسرح المعاصر :

أهم ما يتميز به المسرح الملحمي أنه قد إستعار من كل حركة مسرحية سابقة و مزج بين الألوان المختلفة، التي إستعارها و ربط بينها بملاط ماركسي وبنى لها نظاما جديدا، أثر على الحقل المسرحي بشكل لم يسبق له مثيل.

إن المكانة العالمية التي تحتلها نتاجات بريخت المسرحية في جملة الأدب العالمي متأتية من سمو الأفكار الإنسانية، التي تطرحها و التي جاءت لتطعم الفن الدرامي و تعطيه رؤية مغايرة و توجه آخر، فإسهام بريخت في الأدب العالمي و في تقدم الفن الإشتراكي أمران معترف بهما عموما، فلا يزال الأدب العالمي يردد إسم بريخت صاحب المسرح العالمي و يتوالى ي نشر و تقديم أعماله بمعظم لغات العالم، كما أن هناك عددا من الكتاب و الفنانين البارزين في ألمانيا و خارجها يعترفون ببريخت كمعلم لهم، و كأول من علمهم بأن العمل الفني يجب أن يكون بناءا و إيجابيا مواكبا لحركة المجتمع، فالثورة السياسية و الإقتصادية تتطلب أيضا ثورة في المسرح و أوضح كيف يجب أن ترى الأشياء الجميلة ؛ القديمة منها و الجديدة. "و لعل من أهم النواحي التي يجب أن نلتفت إليها في بريخت إعترافه الصريح دائما بأنه يتبنى وجهة نظر معينة و يدافع عنها و يكتب عنها و من أجلها." (1) إن كتب بريخت لا تزال تقرأ بمتعة و بهجة متزايدة، كما لا زالت قاعات المسرح تشهد عروض مسرحيات ملحمية و ما زال الباحثين و النقاد يطرقون أعماله الفنية و يدرسون أطروحاته و أفكاره الحاملة لتصورات إبداعية. "إنه يقارن بشخصيات الأدب العالمي الشديدة التنوع و الأدب المعاصر و حتى طلاب الأدب و المسرح من غير الماركسيين راحوا يحاولون الآن إعطاء موقف بريخت السياسي –الإجتماعي حقّه." (2)

---

(1) الدكتور رشاد رشدي / نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن / ص 159.

(2) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 65.

لقد توجت التصورات الإبداعية البريختية بتحقيق مسرح له خصوصياته وبصماته على الساحة الفنية. و حقق بريخت مستوى فنيا رائعا، لا يستطيع حتى ألد أعدائه أن ينكره عليه، المستوى الذي تجلى و وصل إلى ذروته في (أرغانون الصغير). فقد أحدث تغييرا جذريا في لغة الدراما الشعرية الحديثة و في طبيعتها واعتنى دراسة العلاقات الإنسانية عوض دراسة الطبيعة البشرية. "و بدل أن تكون المواقف المتوترة الحافلة بالصراع، هي محور العمل المسرحي، كما في المسرحية التقليدية، تصبح القصة و تسلسلها المعبر الأول عن تجربة المسرحية الإجتماعية." (1) كما أعطى أهمية خاصة للتأثير الإيديولوجي في الفن، و إذا ما تسنى لنا ملاحظة أعمال بريخت، التي هي مزيج من محتوى فكري عالي مع الواقعية و حيوية في التعبير عن البيئة و الشخصيات، فإننا سنرى أيضا في علم جماله، هذا المزيج من العناصر الواقعة و الفكرية و على هذا الأساس، إعتنى بالمواضيع المعاصرة، و أوضح يقول : "إن مسرحية الحاضر هي المسرحية التي تدعو إلى تغيير العالم." (2)

حتى وقتنا الحاضر لا يزال مسرح بريخت يمتلك تلك القوة الحياتية و ذلك التأثير الفني الذي إمتلكه منذ الثلاثين من هذا القرن، إن حب بريخت للإنسانية جمعاء و كرهه لكل ما يقيد حرية الإنسان، شجاعته في فضح كل نواقص مجتمع الإستغلال، يجعله قريبا من قلوب كل الناس الطيبين. لقد تخطى بريخت في نتاجاته الفنية الحدود الزمانية و المكانية في تمزيق كل أقنة المجتمع البرجوازي و تعرية صفاته الإستغلالية الجشعة، لذلك فهو قريب إلى نفوس كل التقدميين في العالم، بغض النظر عن أجناسهم و قومياتهم. كان بريخت فنانا واقعيا ملتزما بموقف واضح وكان يميز عمله بدءا من إنتقاء الموضوع إلى عملية إبداع النموذج، و وجد نفسه في نزاع دائم مع مختلف الفنانين و الكتاب المعاصرين القائلين بعفوية الرؤية العالم.

---

(1) الدكتور عبد القادر القط / من فنون الأدب – المسرحية / ص 169.

(2) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 167.

و كان شغله الشاغل هو تقوية وظيفة المعرفة في الفن ؛ و هذا لا ينحصر فقط في مبادئ تعني الحكاية و تكوينها و شخوصها، و لكن إبتكار حلول فنية تنشط القارئ و المشاهد و تساعد في إدراك الظروف و الحوادث و الشخصيات الفنية بشكل حاد فكريا و حسيا، من أجل تحقيق المسرح الملحمي الإجتماعية، يستخدم بريخت مبدأ "التغريب"، الذي صاغه نظريا و عمليا في كثير من أعماله.

"لقد إستطاع بريخت رصد هذا المبدأ في الأدب الكلاسيكي للواقعية عند (شكسبير و جوته)، كما في الصور السردية لبورجيل، و كذلك في التراث الشعبي لكثير من الشعوب." (1) لا تقتصر عبقريته على إكتشاف عنصر التغريب، فالتفكير وحده لا يكفي، إنما كيفية توظيفه و استعماله هي التي وهبت الحياة إلى تلك الأعمال الهائلة، إن النتائج في هذا المجال من بعده و إخفاق المحاولات التي قام بها من بعده فنانون خاطروا في هذا السبيل، تثبت أن المواضيع، التي خاضها بريخت لم تكن إلا بمستوى موهبة فريدة. فبينما كان أدباء علم الجمال يشيعون بنظرهم عن الطبقة العاملة أو يلامسونها دون أن تلفت إنتباههم، كرس بريخت لها مع "الأم الشجاعة" و"الإنسان الطيب في ستشوان" و "دائرة الطباشير القوقازية"، تحف فنية نادرة، وهذه العناوين الشهيرة ستبقى خالدة على مر الزمن، و في سنوات الستينيات والسبعينيات على وجه الخصوص، نستطيع أن نتبين الحد الهائل التي بلغته أعماله في كونها تعبيرا عن النضال الطبقي العالمي و جزءا منه. و في كل مكان من العالم تناضل فيه الشعوب في سبيل تحررها و تحسين ظروف معيشتها. "لا ريب في أن الستينيات من هذا القرن الذي نعيشه هي الحقبة التي شهدت تحرر الكثير من دول العالم الثالث، و هي أيضا العصر الذهبي للمسرح الملحمي. و ذروة المد البريختي في أرجاء الدنيا، بما في ذلك عالمنا العربي، فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي مثل مسرح "السامر" و مسرح "الفرجة" و مسرح "الحكواتي" و المسرح "الإحتفالي"

---

(1) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 130.

وغيرها، تحمل بعض السمات البريختية و تعد صورة للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي." (1) كما نجد أثر الملحمية في مسرح اللامعقول حيث يلتقي معها في الكثير من الخصائص، أهمها أسلوب التغريب الذي تجلى في مسرحيات "صامويل بيكت" و "يوجين يونسكو" و غيرهم من أعلام المسرح الظلائعي المعاصر، كما يلتقي مسرح اللامعقول مع المسرح الملحمي بإعتباره تعبيرا عن واقع الإنسان في مجتمعه. ففيه تكمن الجذور التي تربط بين تجارب الماضي و الحاضر وبين المعاصر و التراث، فالنص عند العبثيين هو نتاج واقع، لقد طبعت الملحمية مسرح القرن العشرين بطابعها، سواء في التأليف المسرحي و تكنيك الخشبة والأداء التمثيلي و الديكور. "كان بريخت دراميا فكريا، لا لأنه تبنى الفكرة الماركسية... فإن بريخت يستخدم ذهنه على طريقته الخاصة، فيما يسميه العقائديون من كلا الجانبين حيلة و مراوغة أكثر منه في تمجيد الإيمان الحقيقي." (2)

و بهذا نرى أن جوهر المسرح الملحمي في مفهومه يتمثل في أنه وجه مفهوم الأدب و الفن وجهة ثورية تقدمية و حررها من القيود التي تفرض عليها من خارجها.

---

(1) أحمد عثمان / قناع البريختية / مجلة فصول / ص 69.

(2) إريك بنتلي / الحياة في الدراما / ترجمة جبرا إبراهيم جبرا / المؤسسة العربية للدراسات و النشر / الطبعة الثالثة 1982 / ص 141.

الفصل الثاني

المسرح الملحمي البريختي

I – مفهوم المسرح الملحمي

II – نماذج تحليلية من المسرح الملحمي البريختي

أ– بادن لتعليم الموافقة

ب– الأم الشجاعة

المسرح الملحمي :

لقد تغير وجه المسرح المعاصر من حيث أسلوب العمل الفني و تكنيك خشبة المسرح، إذ تم العثور على مفتاح جديد للعرض المسرحي مع.ظهور الأسلوب الذي إبتدعه بريخت، لتقديم أعماله المسرحية في مطلع هذا القرن. أسلوب تجريبي يجمع بين الكلمة و الصوت و الصورة. "لم يقتصر التجديد الذي أتى به برتولت بريخت على طريقة التأليف المسرحي، و تغيير أسلوب بناء المسرحية و معالجة مضامين جديدة فيها، و إنما شمل ذلك كل مقومات العرض المسرحي وأسلوب الأداء التمثيلي، و حمل طموحا لتغيير أسلوب المشاهدة." (1) و في سبيل تغيير ذلك، إستخدم العديد من التقنيات الفنية قصد بناء جسر يوطد العلاقة بين خشبة المسرح و الجمهور –و تكليف هذا الأخير– بدور جديد، فعوض أن يسمح له بالإندماج يدعوه إلى الإختيار بين أشكال السلوك المقترحة عليه و يناقش ما يشاهده دون أن يغوص في الحدث، لقد أراد بريخت تغيير المناهج التقليدية –كما كان يسميها– للعرض المسرحي. "كان يرى أن المسرح الدرامي قد إستنفذ أغراضه، إذ أن المتفرج فيه لا يأخذ دورا إيجابيا." (2) كذلك رأى أن الكاتب الدرامي الذي إنعزل في غرفته ليعبر عن عالمه الخاص و آراءه، سوف يتحول إلى رئيس مجموعة أو مسؤول عن مؤسسة، يقوم بوظيفة جماعية و يصوّر النشاط الجديد، الذي يتم داخل حياة المؤسسة و تصبح مهمته إجتماعية. "كما أن القطاع الصناعي ليس في خدمة المهندس، إنما هو في خدمة المجتمع، كذلك شأن المسرح، فهو ليس في خدمة المؤلف، إنما هو في خدمة الشرائح الإجتماعية المختلفة." (3)

---

(1) علي عقلة عرسان / سياسة في المسرح – دراما / منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق / 1978 / ص 269 .

(2) الدكتور رشاد رشدي / نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن / ص 148 .

(3) بترجمة Jacques DESUCHE / Bertolt BRECHT / - P.U.F - P 21.

و كانت جهود بريخت ترمي إلى تحديد و تحقيق متطلبات إجتماعية والمحافظة على المسرح كعامل إجتماعي، محرّك في ظل الظروف التاريخية الجديدة. كما رمت جهوده وركزت على أن يكون كل شيء في المسرح حقيقيا و خاصة الحقيقة التي تأتي كاكتشاف. فالمسرح يجب أن يسلي أيضا و أن يكون كل شيء فيه جميلا، غرف الفقراء مثلا تظهر جميلة، ترتيب العمال في فناء المصنع و ألوان ملابسهم يجب أن تكون جميلة أيضا. هكذا يتسنى للمسرح تقديم المتعة الفنية له بالمفهوم الشامل للمتعة.

فابتكار أساليب جديدة و تقنيات حديثة لتحقيق الغاية التي تضمن المشاركة الفعالة للمتفرج و حكمه لما يراه على المسرح خارج المسرح ؛ تقنيات إستخدمت في العديد من العروض المسرحية و الهدف منها، هو غحداث القطيعة مع أساليب العرض التقليية و إزالة عناصر –الإيهام و التماهي و الإبهار– عن طريق تحطيم الجدار الرابع.

تحطيم الجدار الرابع عند بريخت سيبكون جذري و بالغ التنظيم، فخشبة المسرح تتحول إلى منبر و المتفرج يأخذ دور الناقد و الملاحظ. "فما أن يرفع الستار القصير الذي يغطي النصف الأسفل من خشبة المسرح و الذي يستعمل بين المشاهد لإبراز النصوص المكتوبة، حتى يرى المتفرجون أمام الأفق الممتد العالي قليلا من قطع الديكور. أما الأركسترا المؤلفة من عدد يكاد لا يذكر من العازفين، فمكانها داخل مقصورة خاصة بها، و يؤدي الممثلون أدوارهم بإيماءات، يغلب عليها ظبط النفس و تحاشي النبرة قدر الإمكان... ثم تأتي بعد ذلك الأغاني التي تؤدى من مقدمة المنصة في الوقت الذي تتوقف فيه الحركة على خشبة المسرح." (1) بهذه الطريقة سوف يظهر أمامنا الواقع المعيش و قد أضحى قابلا للنقد فاقدا لضرورته

(1) مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / ص 71.

و محتمل التغيير، نشاهده على خسبة المسرح مغربا و مذهلا، بعيدا عنا، يتحول إلى أسطورة تعاد صياغتها و حكايتها على خشبة المسرح. بهذا يتشكل لدى المتفرج موقفا إجتماعيا، يجعله يؤمن بأن الواقع قابل للتعديل أو التغيير، و إنه لا يرى وقائع حقيقية أمام عينيه. إنما هو جالس في قاعة مسرح، يصغي إلى حكاية أمور تحدثت في الماضي، في مكان و زمان معينين. "و إذا كان المسرح التقليدي يخلق (حاضرا مزيفا) بأن يوهم المشاهدين بأن أحداث المسرحية تقع بالفعل أثناء كل عرض تمثل فيه، فإن المسرح الملحمي يلتزم -بالتأريخ-، مذكرا مشاهديه دائما بأن ما يقدمه إليهم ليس إلا -رواية- لأحداث ماضية."(1)

و من الخصائص الأساسية التي يتميز بها المسرح الملحمي -عنصر التغريب-، إن خاصية التغريب أثرت على العرض المسرحي تأثيرا واسع النطاق. لقد أخذ النص المسرحي الملحمي يزداد تنوعا و تميزا و أصبحت الحوادث تعرض بأسلوب بانورامي، أسلوبا آخر للسرد و للرواية، يعالج كل جزء فيه على حد ذاته و على حدة. "فتطور الحكاية و المد التاريخي لها يصنعان لكل مشهد مكانه و معناه، وجانب السرد في الحكاية تدعمه الموسيقى و الأغاني و الأصوات التي تلقي الأشعار و تساعد على التباعد لتضفي بصفة مفاجئة على المشهد حيوية و نشاط أو حنينا عظيما."(2) و تأكيد بريخت على تأريخية الأحداث، الغرض منه إتاحة الفرصة للجمهور بالحكم على هذه الأحداث بالنظر إلى بعده عنها زمنيا و انفصاله عنها عاطفيا، كما يستخدم التكرار في الحوادث كوسيلة لنقد السلوك و النظر إلى الأحداث من جوانب مختلفة.

" و تقاطع المسرحية عمدا بعناوين تعرض على شاشات و تزود المشاهد، أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل التوتر و التعليق لديه و تشجيعه على التأمل في سبب الأحداث."(3) "و ظهرت وسيلة التغريب هذه لأول مرة في مسرحية

---

(1) الدكتور عبد القادر القط / من فنون الأدب المسرحية . ص 267.

(2) بتصرف Jacques de Suche/ Berrtold brecht / P .U.F- p 45

(3) الدكتورة حياة جاسم محمد – الدراما التحريبية في مصر 1960-1970 و التأثير الغربي عليها- دار الأدب بيروت ص69.

بريخت "رجل لرجل"... و فيها تتحول شخصية جالي جاي، بالأحداث إلى شخصية متعطشة للدماء، يلفت إليها نظر الجمهور، ويوجه تفكيره إلى دوافع هذا التغيير، سيجعلون منه جزارا بغمضة عين إذا لم نلحظه."(1). و تجري أحداث هذه المسرحية في الهند عندما كانت مستعمرة بريطانية. كما بلغ تأثير التغريب على عرض المناظر و تصويرها. فمسرح بريخت يبتعد عن خلق إيهام بمكان معين، والهدف ليس مجرد الإيحاء بالمكان، بل هو التعليق عن الحدث أيضا، و هذا التأثير ظهر متجسدا في بداية مسرحية "الأم الشجاعة"، فالمنظر لا يختلف عن الأشياء التي نراها على الطرق الريفية." ففي عربة مغطاة يجرها شابان، نرى سيدتين ريفيتين تترنحان على المنصة الدائرية الخاوية من الأثاث، ثم يبرز نصا يبيّن أن الأحداث تدور في حرب الثلاثين عاما."(2) كما يتم إضاءة المسرح أثناء العرض، واستخدام الصور المتحركة و البطاقات و الصور الفتوغرافية و شرح الأحداث بواسطتها، واستعمال مكبرات الصوت، يقول بريخت : "إن أحدا لا يمكن أن يتوقع أن تخفي المصابيح في حلقة الملاكمة، فلماذا نخفيها فوق خشبة المسرح."(3)

إن الشرعية الفنية للأسلوب البريختي تظهر في حقيقة أنها تجعل المتفرج لا ينسى لحظة واحدة، أنه أمام ممثلين، يؤدون أدوارهم و أن أمام هؤلاء صالة متفرجين، و تحت أقدامهم خشبة مسرح و على جوانبهم ديكورات و يقترح بريخت : "على المتفرج أن يتصرف و كأنه يقرأ ملاحظات في أسفل النص أو كأنه يقلب صفحات كتاب ما."(4) إن التكنيك الملحمي يناضل ضد الطريقة الإيهامية، إذ يستخدم الموسيقى و الأغاني للتعليق على الحدث.

---

(1) الدكتور غنيمي هلال في النقد المسرحي – في دار العودة بيروت ص 169.

(2) مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني – ص 83.

(3) الدكتور عبد القادر القط / من فنون الأدب المسرحية . ص 267.

(4) فريدريك أوين – برنولد بريخت حياته فنه و عصره ص 171.

"فالموسيقى تلعب دورا محددا في محيط العرض البريختي، فهي تبتعد عن الغناء الذي يصاحب النص و الذي يعبر عن العواطف، التي تنقلها الكلمة على عكس ذلك فهي مستقلة عن النص بطريقة دياليكتيكية. و غالبا ما تنفي النص، كأن تكون مرحة خلال مشهد حزين و ذلك لتعطي للمشهد أكثر حدة. بيد أن هذا التناقض له معنى إجتماعي، تاريخي، سياسي، أكثر من أن يحقق المعنى الجمالي الخالص."(1) و عدد العازفين في الأركسترا محدود فنجد على سبيل المثال أركسترا عرض مسرحية "غاليلي"، تتكون من عازف على الناي و آخر على الكلارينات و عرض مسرحية "الأم الشجاعة" يتكون فيه الأركسترا من عازف الناي و عازف المزمار والقيثار و أورغون يدوي و جهاز الطبل، و تظل الأركسترا ظاهرة للمشاهدين حتى يتحرر الجمهور من الترقب و تجعله يحتفظ بيقظته العقلية، كي يتسنى له تشغيل عقله في محاكمة ما يجري أمامه من حوادث و ما يعرض عليه من أمور.

و لقد خلق الوجه الجديد للمسرح البريختي أسلوبا آخر للأداء التمثيلي، فالممثل مطالب بأن يتجنب تقمص شخصية الدور المؤدى و أن يظل على مسافة بينه و بين الشخصية المؤداة، فهو يمثل دورا و لا يقدم حقيقة. فالتمثيل عند بريخت هو في الأساس سرد الحكاية يتخطى الأبعاد الزمنية و المكانية و رواية القصة من وجهة نظر الراوي و إبراز الممثل لمواقفه إزاء الدور و الحكاية... و يبرز إهتمام بريخت بأداء الممثل في العرض الملحمي و يوليه عناية خاصة فكل التوجيهات موجهة نحو كيفية التعامل مع الدور و تبليغ الفكرة بوسائل محايدة، بعيدة كل البعد عن طرق الإيهام و الإندماج." فيجعل الممثلين في مرحلة الإخراج... يحاكون أدوارهم بصيغة الغائب، كأنهم يتحدثون عن غيرهم، و يحكونها في الماضي لا في الحاضر، حتى يستقر لديهم الشعور بهذا الإنفصال عن الشخصية التي يمثلونها ."(2)

---

(1) بترجمة Jacques de Suche/ Berrtold brecht / P .U.F- p 45

(2) الدكتور غنيمي هلال في النقد المسرحي – دار العودة بيروت ص 168

و يدعم بريخت أساليب الأداء باستخدام عنصرا هاما من عناصر أسلوب الأداء الجديد و هو -الحركات- و الحركات الإجتماعية-. و يعني بالحركات : "ليس فقط حركة الممثل العادية، بل كذلك تصرفاته و ردود فعله و ألعابه الجسمانية... إن جاز لنا القول... مجموع تعابير و تصرفات الكائنات البشرية إزاء بعضها البعض."(1) فقد تم إكتشاف هذا الأسلوب خلال التدريبات الميدانية لعرض مسرحية "الأم الشجاعة" و قد أعطت حركة الممثلة القديرة "هيلينا فايقل"معنى آخر للمشهد الأخير من المسرحية، عندما تقبل الأم الشجاعة على تقديم قطع النقود للفلاحين الذين سعوا لدفن إبنتها "كترين الخرساء". تعد "هيلينيا فايقل" النقود و أثناء هذه العملية تضع قطعة من النقود في حقيبتها ثم تعطي الباقي للفلاحين. هذا الفعل الحركي له دلالة بالغة الأهمية، قد لا يعبر عنها النص، إنه إكتشاف ثمين يضاهي إبداع النص."(2) قد تبدو هذه الحركات غامضة و عديمة المفعول عند البعض، لكن بالنسبة للعرض المسرحي البريختي هي بمثابة المحرك الأساسي لفعالية الأداء و عرض أحداث المسرحية ، فالحركات هي الوجه الآخر المعبّر عن الموقع الإجتماعي لكل شخصية في محيط ما و في ظروف معينة.

و يقول بريخت :" إن المسرحية لا تكون -حركية- إن لم تحتو على علاقة إجتماعية كعلاقة الإستغلال و علاقة التعاون."(3) و لأهمية الحركات في العرض المسرحي، يقترح بريخت على المخرجين هذا الأسلوب الجديد و يوضح لمصممي الديكور و الممثلين عن طريق الصور الفوتوغرافية و نصوص توضيحية و تعليمات فنية بكل جزئياتها و أدق التفاصيل.

---

(1) بتصرف Jacques de Suche/ Berrtold brecht / P .U.F- p 47

(2) فريدريك أوين – برنولد بريخت حياته فنه و عصره ص 170.

(3) فريدريك أوين – برنولد بريخت حياته فنه و عصره ص 171.

لقد اتسمت أعمال بريخت المسرحية بالدقة و الترتيب و عبرت عن مقدرة فنية فائقة، إذ لا شيء في أعماله يترك للعفوية، و لا مجال للصدفة في بناء معمار العرض المسرحي -كل شيء في خدمة عرض قصة المسرحية -. الحركة- الإيماءة- الوضع-، حتى كيفية أداء الممثلين لأدوارهم تكون عارضة لا تهتم برسمْ طبائع الشخصيات و أحاسيسها، إنما تركز على حركيتها و وظيفتها في إطار محيطها الإجتماعي. فالمهم هو ليس إظهار شخصية "الأم الشجاعة" و التأمل فيها بقدر ما نهتم بحرب الثلاثين عاما و ما فعلته بامرأة عادية، فالأم الشجاعة لا تعنينا كشخصية، إنما نعتني بدورها في الحياة اليومية و علاقاتها الشخصية و خاصة علاقتها الإجتماعية." المهم في الأداء التمثيلي الملحمي هو أنه يتشكل في إطار الهيكل العام للمسرحية، الذي يقود الممثل خطوة خطوة و ليس العكس"(1) لقد كانت كل أعمال بريخت المسرحية بمثابة مشروع جاد، فخشبة المسرح ينبغي أن تكون فسيحة، فمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" قدمت في فضاء مسرحي فسيح البياض كما قدمت مسرحية "الأم الشجاعة" بطاقم من الستائر البيضاء مغلفة من شباك فسيح كذلك بالنسبة لمسرحية "بونتيلا و خادمه ماتي"، حيث يستحضر بريخت المناظر الطبيعية الخلابة-غيوم- طرق- أعمدة كهرباء- قمر-شمس- يجب أن تدب الحياة على خشبة المسرح." و تنتقل الأعمال المسرحية بين فضاءات متعددة فعندما نشاهد عرض "دائرة الطباشير القوقازية"، نرتمي في الفضاء الفسيح أين تجري أحداث المشهد الذي تهرب فيه "كروشا" وحيدة وسط ذلك الفضاء الفسيح أمام الحراس."(2) إن استخدام هذه الوسائل لا يعني بالضرورة تجميل المسرحيات بقدر ما يفيد إضفاء حركية و نشاط داخل الفضاء المسرحي و يعتمد بريخت

---

(1) بزجمة Jacques de Suche/ Berrtold brecht / P .U.F- p 60

(2) بزجمة HISTOIRE DES SPECTACLES / ENCYCLOPEDIE de la pléade / volume publié sous la direction de GAY DUMER / p 312 .

بتوظيف الوسائل المسرحية المتعددة (الأكسسوارات) و المبعثرة هنا و هناك لخلق فضاء شاعري ممتلئ بالأشياء و إعطاء فرصة لمصممي الديكور الملحمي لإنجاز فضاءات متعددة بوسائل فنية بسيطة.

المهم هو أن يتماشى المجهود المبذول في الجوانب الفنية مع المبدأ الذي يسير عليه العمل المسرحي و الذي يخدم بالدرجة الأولى البعد الإجتماعي للمسرحية و يعرض تناقضات الواقع و مخلفاته. و لخدمة نفس المبدأ يتم اختيار و تصميم الملابس المناسبة "اللباس في المسرح الملحمي يحمل دلالة إجتماعية كونه يعكس إنتماء الشخصية الطبقي و مستواها الثقافي."(1) و نستدل على ذلك في المقارنة التي نقيمها بين ملابس "الأم الشجاعة" و بين ملابس زوجة الحاكم في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" فنوعية القماش و نعومتها و ألوانها تظهر بصفة جلية، مدى تأثير الحياة الإجتماعية على البشر، و كيف ينبغي إظهار شخوص المسرحية بتباينها و إختلافها و تمايزها.

فالطابع الملحمي للعرض، هذاالجانب المتميز في العملية الفنية المسرحية تسيره دعائم فنية و تشحنه بأفكار إضافية و صور جمالية، توجه العرض نحو أهدافه المسطرة، هذه الدعائم ليست غريبة عن المسرح. تتمثل في عنصر –الجوقة–، ولكن الجوقة التي يعيد إكتشافها المسرح الملحمي تأخذ طابعا جديدا، إنها الآن متعلقة بطريقة مباشرة للغناء و الموسيقى. "قد تغير دور اجوقة من ذلك العنصر المسالم الخارجي و الثقيل، غير المنسجم و المبهم في بعض أعمال الكلاسيكية الجديدة، لتتحول إلى جوقة مستقرة في مكان جالسة تغني... جوقة خفيفة (لا تحتوي على 12 عضوا). (2) سيختلف دور الجوقة عن ما كان عليه في السابق، فجوقة المسرح

---

(1) بزجمة E.F. Walter Benjamin / essais sur Bertold Brecht. Paris / .ed. Maspero 1963 p 20

(2) بزجمة Jacques de Suche/ Berrtold brecht / P .U.F- p 72

الملحمي لا تتفاعل نفسيا مع حوادث العرض، فهي تبقى على مسافة فقط، كأن تحافظ على إيقاع الغناء الحاد و تؤدي دور المعاتب و الحاكم الصارم في بعض الحالات. إنها تردد ما يراه الناس بدلا من أن تتدخل كطرف في الحدث مثلما كان الحال عليه في مسرح "إسخيلوس" ؛ فهي تتدخل عن طريق الغناء بكلّ بساطة وبطريقة مباشرة لتشرح الأحداث و توقف سير الحدث للحكاية. و تتدخل لفصل التواصل الإنفعالي، كأن تبقي المتفرج بإستمرار خارج دائرة الإيهام و تشعره بأن ما يجري هو واقع فني ليس إلاّ.

هكذا تصنع الجوقة مسار العمل المسرحي الملحمي و تزيده حركة و تماسكا و قوة و تأثيرا. و عندما نتحدث عن الجوقة هذا يعني أننا لسنا بصدد التحدث عن المسرح الطبيعي، و تبقى أذهاننا مشدودة بأحبال الواقعية التي تصور الآن بفضل وسائل التعبير المختلفة للمسرح الملحمي ضمن دائرة الإتجاه الفكري الماركسي، لتتزاوج مع الشعر و تتلاءم معه في الجوهر فتنعش بهذا الزواج النابض بالحياة المسرحيات المضطربة بالغضب و البؤس و تبث فيها الروح من جديد لتتنفس أمل الشباب و تصنع مجد الإنسان و تغني لحن الحياة –حياة الشعوب–.

لقد اهتم بريخت بالبحث عن تلك المرونة الشعبية و ذلك الشعر المرن.
و ظل ينقب في الكتب التاريخية و الأعمال المسرحية القديمة لـ"شكسبير" و "غوته" و غيرهم لإيجاد لغة شعرية و أشكال تعبيرية متميزة تثري و تزين محتويات الأعمال المسرحية.
يقول بريخت :" أوليت إهتمامي للنثر الرفيع عند "أرثررمبو" الذي إستعمله في "صيف في جهنم" كي أستفيد منه في " أدغال المدن" و عندما أردت كتابة مسرحية " حياة "إدوارد الثاني" ملك إنجلترا درست الشعر الينبي –يانبوس–"(1) فيلجا بريخت تارة إلى اللغة الشعرية في أعمال شكسبير و يستعين بها لكتابة

---

(1) مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني – ص 198.

المواضيع التاريخية و تارة أخرى يستغني عن اللغة الرفيعة ذات الأوزان الوعرة ليكتب مسرحية تعليمية أو قصائد لا مقفاة و أناشيد و أغاني شعبية ذات إيقاع ثابت و غير منتظم. هكذا يتغير أسلوب و معنى اللغة في مسرحية بريخت الملحمية فالأسلوب اللغوي في مسرحية "بعل" يختلف في مسرحية " الإجراء" أو مسرحية "بنادق السيدة كرار"؛ أسلوب يعبر عن نمط معيشي و بيئة خاصة، تتطلب صياغة لغوية تتلاءم مع ذلك. و يؤكد بريخت هذا المعنى في قوله " لقد بذلت جهدي لإبراز بعض التراكمات و إظهار التبدل الذي يطرأ على أحوال البشر و تناوب المدّ و الجزر في الأحداث التاريخية أو ما يسمى -بالمصادفات- فيها. و كان على اللغة أن تساير ذلك و تبرزه"(1) اللغة في المسرحية الملحمية لا تكتفي بإظهار الجانب البلاغي و زخرفة الألفاظ و الإنسياق وراء قواعد النحو و الصرف. اللغة ها هنا متمردة نشطة، تحمل قيمة حركية، التكلم أو التحدث يتضمن فعل التبليغ و التنذير، و نشوة الكلام تعوض الجمل و تداعب الطبيعة باستحضار القمر و الأشجار و الرياح و البحار. و تتحول هذه اللغة مع المسرحيات التعليمية مثل "الإستثناء و القاعدة" و مسرحية "الأم" أين تتحول الكلمة إلى شعار ذات إيقاعات ثابتة لا تتشكل معانيها إلاّ في إطار نظام معين و توجيه فكري خاص، تصبح لغة محاكمة، تتصف بأسلوب الحاكم و أسلوب المحارب و المناضل، تعبر عن الصراع بين الرجال؛ أن تتكلم يعني أنك تتهم تجمع النّاس، تحرض و تضنع من اللغة سلاحا، أداة ناجعة في الصراع الطبقي. و هنا لا بد من الأخذ بعين الإعتبار الفترة الزمنية التي كان يكتب فيها. في ذلك الوقت، كان يتطلب إيجاد قالب شكلي للغة يلائم عرض الأحداث التي تدور بين البشر و المليئة بالتناقضات و الصراع و العنف. و الشيئ الملفت للإنتباه هو أن تاريخ المسرح الملحمي أصبح موصوفا بالتطور التاريخي للغة. فمن لغة الفوضوي المتمرد، اللغة المتشائمة الناقمة على الوضع في المسرحيات التعبيرية مثل مسرحية "بعل" و مسرحية "طبول الليل" إلى

---

(1) مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني - ص 198.

لغة الشعارات، لغة النضال و التوجيه و التعليم في المسرحيات التعليمية كمسرحية "الإجراء" – "الأم"– "بإدن لتعليم الموافقة" لينتقل إلى لغة الواقع الملحكية لغة تكاد ترغم الممثل على أن يتبنى الموقف الملائم، لغة تحمل قيمة حركية أي تتلاءم تماما مع إيماءات الشخص المتكلم. نأخذ مثلا على ذلك" تقول إحدى آيات الإنجيل (إقلع العين التي تؤذيك)"إن هذه العبارة تخضع لإيماءة الأمر، لكنها ليست إيماءة خالصة لأن تعبير "التي تؤذيك" يخضع لإيماءة مختلفة لا تظهر بالوضوح الكافي، و هي إيماءات التعليل، و لو أردنا التعبير عن هذا المعنى بالتعبير الحركي لقلناه بالصيغة التالية (إذا أذتك عينك فاقلعها) ". (1) و هكذا باستخدام التكنيك الإيمائي أو حركية اللغة كما يسميها بريخت أي استعمال إنساني للغة يتوصل إلى نموذج الشعر الإنساني " شعر عنيف في بعض الأحيان لكنه صلب و محرض يلقي على مسامع أصحاب الإرادة الحسنة و الذين لا زالوا في حاجة إلى سماع كلمات العدالة –الحرية–الحقيقة – الطيبة"(2) فوضوح اللغة و المنحنى البيداغوجي الذي تتخذه، هو من جانب آخر دلالة على أن حركية اللغة شعبية في الأصل و إنها فطرية لدى الإنسان و يمكن القول أن بريخت في معالجة اللغة على المسرح بهذه الكيفية يحمل النص المسرحي إلى مكانته و مستواه الحقيقي أي " مسرحة النص و تحويله من وجوده بالقوة إلى وجود بالفعل"(3) فاستعمال اللغة اليومية المستعملة في السوق و المقهى و المصنع، المنصهرة دياليكتيكيا مع الشعر، ستتحول بطريقة عجيبة أمامنا من لغة إعتيادية إلى لغة جديدة مثيرة و ساحرة لكنها ليست مثالية، ثائرة لكن غير حزينة، لغة تخاطب الجميع، شرائح الشعوب التي لا تزال تتحرر و تتعلم مثلما تخاطب المثقف و المسؤول، بسيطة و مرنة، تجد لها مكانا في المضمون الإجتماعي لذا يقول بريخت : " المشاعر و الأفكار غالبا ما تفقد أصالتها

---

(1) بترجمة RICHARD DEMARCY /élément d'une sociologie du spectacle p 291

(2) بترجمة Jacques de Suche/ Berrtold brecht / P .U.F- p 80

(3) بترجمة ODETTE ASLAN / L'acteur du XXeme siecle . Evolution de technique. problème d'éthique / L'ARCHIPEL SEGHERS- P171

في التعبير عندما تحشر في لغة المسرح التقليدية المقننة".(1)

لقد انصب اهتمام بريخت على مراعاة ما يسميه بالأسلوب الواقعي و يعتبر من الأهداف الرئيسية التي ينبغي أن يسعى إليها الممثلون و المخرجون و مصممو الديكور و أن يدركوا بأن الواقع هو المنبع الرئيسي لتلك الأحداث – و الصور التي يعرضونها. كما أن لغة الواقع هي الوحيدة الكفيلة بتحريك الإحساس بالحرية و الكرامة لدى الجماهير و تساعد على فضح كل ما هو مناقض للمبادئ الإنسانية.

---

(1) بزجمة MARTIN ESSLIN /BERTOLD BRECHT /-P120

تحليل نموذج من المسرح التعليمي (بادن لتعليم الموافقة) :

كتبت مسرحية "بادن لتعليم الموافقة" أو "الوفاق" سنة 1929 و هي السنة التي ابتعد فيها بريخت عن المدرسة التعبيرية و اتجه إلى خلق نموذج دراميّ جديد يتناسب مع المتطلبات الجديدة . و كان هذا النموذج يتمثل في المسرحية التعليمية التي استخدمها في تلك المرحلة الإنتقالية من حياته الفنية بغية منح الفن المسرحي وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي و الإجتماعي للجماهير و تحريضها على الفعل الثوري في الصراع الطبقي " تحريض كل أولائك الذين يشاركون فيها على أن يصبحوا، كائنات فاعلة و كائنات مفكرة في آن معا"(1) و تعد مسرحية" بادن لتعليم الموافقة" إحدى أولى محاولاته في المسرح التعليمي و يقول الأستاذ أبو العيد دودو في مقدمة المسرحية ": هذه المسرحية هامة جدا لا لأنها تقدم لنا صورة مريعة عن انصراف الإنسان عن أخيه الإنسان و عدم تقديم المساعدة له فحسب و إنما لأنها تقدم أيضا و خاصة في نهايتها خلاصة لعالم بريخت الفكري"(2). فكرة المسرحية مستمدة من موضوع اشتغل به الكثير من المثقفين و رجال الفكر و المتمثل في غزو الفضاء و التحكم في تكنولوجيا الطيران. فالمسرحية تروي قصة أربعة طيارين – قائد الطائرة و ثلاثة ميكانيكيين- تحل بهم كارثة جوية حيث يتعطل محرك الطائرة أثناء محاولتهم عبور المحيط الأطلسي فيسقط الطيارون الأربعة. و هاهم يطلبون النجدة بعدما نجوا من الكارثة بأعجوبة ، ويبحثون عن من يسعفهم و يقدم لهم الماء و الإعانة ، هذا ما تحاول المسرحية أن تعرضه كموضوع : وهذا هو الإشكال الذي يحاول أن يطرحه الكورس الذي انقسم إلى قسمين قسم يضم العلماء و يعبر عنه المترجم بالجوقة وقسم يضم الجمهور و يقيم نقاش حوله؛ هل الإنسان عون الإنسان؟ هذا ما تحاول أحداث المسرحية أن تصوره

---

(1) فريدريك أويين – برتولد بريخت حياته فنه و عصره ص 179.

(2) برتولد بريخن/ مقدمة مسرحية بادن لتعليم الموافقة/ترجمة أبو العيد دودو/ الشركة الوطنية لنشر و التوزيع/ص111

خلال الإحدى عشرة مشهدا، التي تتوالى و كأنها صور فوتوغرافية تعرض أمام أعين المشاهدين مصحوبة بتعاليق و إيضاحات. فتقديم المسرحية يبدأ بإظهار مزايا التقدم العلمي الذي بلغه الإنسان؛ يروي الطيارون الأربعة أهمية الإنجاز الذي تحقق بصنع الطائرة و كيف تحققت المعجزة، فخلال ألف عام لم يحدث سوى أن هبطت الأشياء من أعلى إلى أسفل و لا شيء من أسفل إلى أعلى إذا استثنينا العصافير و لكن في نهاية حوالي الألف الثانية بعد المسيح إرتفعت إلى السماء آليتنا الفولاذية البسيطة، برهنت على الممكن دون أن تجعلنا ننسى ما لايمكن الوصول إليه.

الطيارون الأربعة (يرون الحدث) :" في الوقت الذي بدأت فيه الإنسانية تعرف نفسها صنعنا نحن الطائرات من الخشب و الحديد و الزجاج و طرنا عبر الفضاء بسرعة فاقت الإعصار بصورة مضاعفة، صحيح أن محركنا كان أقوى من مائة حصان و لكنه كان أصغر من حصان واحد"(1).

و يتضح من خلال هذا التقديم أن عرض مزايا هذا الإنجاز بمنظور إنساني، يعطي لمهمة الطيارين شرعية و يكسبها طابع المنفعة العامة أي خدمة الإنسان و هاهم الآن قد سقطوا محتاجين لمساعدة لذا يجب إعانتهم. إلاّ أن قائد الجوقة يرد عليهم متسائلا:" لقد طرتم بأمر منكم لم نشارككم القرار و لا ندري لأي مصلحة يتم ذلك؟ المهم هو أنكم لا تطيرون بعد الآن ؛ و هذا ندركه تمام الإدراك. و يتجه إلى المجموعة الثانية التي تضم الجمهور ليبلغهم أمر هؤلاء الطيارين الذين يترجون المساعدة. وهل ينبغي مساعدتهم؟ و هنا تتضح عملية كسر الجدار الرابع في العرض المسرحي بحيث يتم إشراك الجمهور المتفرجين في الحدث المسرحي عن طريق الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها قائد الجوقة. و بهذه الطريقة تتحول قاعة العرض إلى قاعة محاضرات و يعم النقاش فيها بين سائل و مجيب. و في المشهد

---

(1) برتولد بريخت/ مقدمة مسرحية بادن لتعليم الموافقة/ترجمة أبو العيد دودو/ الشركة الوطنية لنشر و التوزيع/ص15

الثالث من المسرحية يتدخل الراوي ليوجه النقاش دون أن يدلي بموقف معين و هو يقترح إجراء إختبار حتى نتمكن من حل لغز مساعدة الإنسان لأخيه الإنسان. ويتغير إيقاع المسرحية ليحتوي العرض المسرحي تمثيلية معينة بداخله حيث يناقش قائد الجوقة مجموعة الجوقة في أول إختبار و يبدأ بعد الإنجازات العلمية التي يمكن أن يبتهج بها هذا العرض من إكتشاف القارات الجديدة و تقدم العلوم في شتى المجالات مثل علم الفلك-الطب- و العلوم الإنسانية إلا أن الجوقة تجيب : رغم هذا لم ينخفض سعر الخبز و كلما زاد قائد الجوقة بذكر إنجاز هذا العصر و مزاياه تتردد إجابة الجوقة": لم ينخفض بذلك سعر الخبز بل إزداد الفقر في مدننا و منذ مدة طويلة لم يعد أحد يعرف ما هو الإنسان مثلا عندما كنتم تطيرون كان يدب فوق الأرض شيء يشبهكم ليس كالإنسان"(1) و يعاد طرح السؤال : هل الإنسان عون للإنسان ؟.

و تكون نتيجة الإختبار الأول بالنفي -لا-. و يلجأ قائد الجوقة هذه المرة إلى اختبار ثاني و يستعمل هنا الكاتب تقنيات السينما حيث تعرض عشرون صورة تبين كيف يذبح الإنسان في عصرنا، فيقول :"تأملوا صورنا ثم أخبرونا بعد ذلك، هل أن الإنسان يساعد الإنسان ؟

الجمهور : "صارخا" الإنسان لا يساعد الإنسان." (2)

الشيء اللافت للإنتباه هو ذلك الأسلوب الجديد الذي استخدمه بريخت في عرضه المسرحي، حيث نلاحظ في الإختبار الأول و الثاني كيف تحولت خشبة المسرح إلى قاعة مرافعات قضائية و المتهم بدون شك هو الإنسان، و عرض الصور الفوتوغرافية المثيرة تدين و تفضح بطريقة بشعة عمل الإنسان و فضاعة الجرائم المرتكبة باسم الإنسان ضد الإنسان. ثم يلجأ بريخت إلى توظيف مقطعا هزليا منفصلا عن المسرحية لكن يخدم الموضوع من حيث المضمون و يؤكد الفكرة

---

(1) برتولد بريخن/ مقدمة مسرحية بادن لتعليم الموافقة/ترجمة أبو العيد دودو/ الشركة الوطنية لنشر و التوزيع/ص21

(2) المصدر نفسه ص 21

المطروحة للنقاش ، تمثيلية يعرضها ثلاثة مهرجين أحدهم عملاق يدعى "شميث"، الذي يرضى بأن يقطع له رفيقاه أطرافه الأربعة على التوالي، لكي يبرهن كيف يكون الإنسان عون الإنسان. و يتضح للجمهور من خلال ذلك أن العنف هو المهيمن على العالم و أن الإنسان يلجأ إلى العنف سوءا من أجل رفض العنف أو من أجل الحصول عليه. و يتحدث الجمهور لنفسه: "... لا تعتمدوا على المساعدة إذن، فرفض المساعدة يتطلب العنف، و الحصول على المساعدة يتطلب العنف أيضا، في الإمكان رفض المساعدة مادام العنف قائما، و عندما يفقد العنف قوته لن تكن ثمة ضرورة للمساعدة، فلا تطلبوا المساعدة إذن.

و إنما ينبغي أن تطلبوا العنف فالمساعدة و العنف يكونان كل و لا بد من تغيير الكل"(1) و هذا أحد شعارات المسرح التعليمي، تغيير المجتمع القائم على العنف و تغير العالم.

تعود بنا مشاهد المسرحية إلى وصف حالة الطيارين و هم يتشاورون حول مصيرهم بعدما رفض الجمهور أن يقدم لهم الماء و المساعدة و هم يدركون أنهم هالكون لا محالة غير أن قائد الطائرة رفض أن يلق المصير نفسه فهو لا يزال متشبثا بالحياة و لم يحصل بعد على ما يكفي من المجد إنه يريد أن يعيش أكثر و ينتصر أكثر يقول الطيار الساقط : "لكني أنا بطيراني بلغت أكبر حجم لي و كيفما كان ارتفاعي في الفضاء فإن أحدا لم يطر أعلى مني لم أمجد كفاية و لا يمكن أن أمجد كفاية لم أطر من أجل شيء و لا أحد يتنظرني إني لن أطير إليكم بل أطير بعيدا عنكم و لذلك لن أموت أبدا".(2)

و مع هذا فالطيار لن ينجو من الموت لأنه لم يفهم طبيعة العالم فهو متمسك بالحياة و حتما سوف تسلب منه. يقول الراوي: "من سلب شيئا فإنه يتمسك به، و من

---

(1) المصدر نفسه ص 34

(2) المصدر نفسه ص 45/44

سلب منه شيئا فسوف يتمسك به أيضا، و من تمسك بشيئ سلب منه شيئا"(1) و لكي تحقق المسرحية وظيفة التعاليم يدرج بريخت نظريات علمية، حكم و مآثر يرويها الراوي بغية التوجيه و تحكيم منطق معين في الحدث المعروض، كما يبين ذلك في الحادثة التي يرويها الراوي للطيارين لإقناعهم بأن النجاة لا تتمّ بدون الإستغناء عن الشيء الغالي الذي نملكه و الذي لا نملكه و بدون أن نفهم الواقع ونتفاهم معه.

الراوي: "عندما داهمت المفكر عاصفة كبيرة كان جالسا في مركبة كبيرة يشغل فيها مكانا واسعا فنزل عن مركبته أولا و نزع سترته ثانيا و استلقى على ظهره ثالثا. وهكذا تغلب على العاصفة في أصغر حجم له"(2) و تتوجه الجوقة من جديد نحو الطيارين الثلاث الذين قبلوا الحكم و لأنهم متفقون مع مجرى الأمور تدعوهم أن ينهضوا من جديد و لكن دون غرور هذه المرة و أن يتعاون الجميع من أجل صنع مجدالجميع.

الجوقة : (تخاطب الفنيين الثلاث) "أما أنتم الذين على وفاق مع تيار الأشياء فلا تتنكسوا في العدم، لا تذوبوا كالملح في الماء، بل عليكم أن تنهضوا و أنتم تعانون الموت مثلما كنتم تمارسون أعمالكم محدثين إنقلابا في الإنقلاب"(3).

و عندما يتوافقون مع أصغر حجم لهم و يعترفون أولا بعدمهم الفردي مقرّين بأن لا أحد يموت حين يموتون تضيف الجوقة: حين ذاك يستطيعون إعادة بناء الطائرة ؛ لكي تطيروا من أجلنا و من ثم ندعوكم للسير معنا و لتغيير العالم معنا و إلى إزالة فوضى طبقات البشر و الإستغلال و الجهل ؛ تلكم هي النصائح التي تقدمها الجوقة للطيارين الثلاث، الذين رضخوا لقانون الجماعة و تنازلوا عن المجد و المنجزات التي

---

(1) برتولد بريخت / مقدمة مسرحية بادن لتعليم الموافقة /ترجمة أبو العيد دودو/ الشركة الوطنية لنشر و التوزيع/ ص37.

(2) المصدر نفسه ص 51

(3) المصدر نفسه ص 46

حققوها بينما يتم تهميش و طرد قائد الطائرة الذي تمسك -بأناه- و رفض التخلي عن الطائرة حيث يقول : "لن أتنازل عن ذلك ما قيمة الطائرة بدون طيار"(1)

و هكذا بفعله هذا يتحول إلى عدو لأنه خرج عن المسار و أصبح غريبا مشوه الوجه، لا أحد يعرفه، إذ ترغمه الجوقة على الرحيل قائلة :"عليك أن تمض، إمض سريعا لا تنظر حواليك ابتعد عنا."(2) و تختتم المسرحية بطبيعة الحال بشعارات تلقيها الجوقة بغية تحقيق هدفها التعليمي و نشر الوعي السياسي بين المتفرجين و حثهم على التغيير كي يغيروا الأوضاع المتردية و من ثم تغيير العالم، إذ تدعو الجوقة الجمهور إلى عدم التمسك بما تحقق و أنجز من أفكار و أشياء فكل شيء عرضة للتغيير و العالم في تحول مستمر. فما هو حقيقة اليوم سيبطل مدلوله غدا، فتخلوا عن أفكاركم البالية و تجردوا من حنينكم للأشياء التي تملكونها والتي لا تملكونها و سيروا قدما نحو التغيير.

الجوقة : "إذا أصلحتم العالم، فعليكم أن تصلحوا العالم الذي أصلحتموه، تخلوا عنه.

قائد الجوقة : سيروا.

الجوقة : و إذا استكملتم الحقيقة و أنتم تصلحون العالم، فعليكم أن تستكملوا الحقيقة الكاملة. تخلوا عنها.

قائد الجوقة : سيروا.

الجوقة: و إذا غيرتم الإنسانية و أنتم تغيرون الحقيقة، فعليكم أن تغيروا الإنسانية المغيرة، تخلوا عنها.

قائد الجوقة : سيروا.

الجوقة : تغيروا و أنتم تغيروا العالم، تخلوا عن أنفسكم.

قائد الجوقة : سيروا."(3)

---

(1) المصدر نفسه ص 50

(2) المصدر نفسه ص50

(3) المصدر نفسه ص 53-54

إن الموضوع الذي عبر عنه بريخت في هذه المسرحية كان قد استنبطه من قصة الطيار الأمريكي "شارلز لنيدبرغ" حين اجتاز سنة 1927 المحيط الأطلسي وحيدا على طائرته، و كان قد تناول نفس الموضوع في مسرحية سابقة مكرسة للطيار الأمريكي، عنوانها الأصلي "طيران لنيدبرغ" لتتحول فيما بعد و تأخذ اسم "الطيار" دون أن تغير موضوعها الذي كان أحد المواضيع المفضلة عند بريخت غزو الفضاء و التحكم أكثر في الطبيعة. أما الشيء الذي تغير في مسرحية "بادن لتعليم الموافقة" هو مضمون المسرحية التي طرحت من خلاله فكرة استحالة عون الإنسان لأخيه الإنسان كما يقول : "إن الشخصية في عالمنا، هي شيء غير ذي نفع و لم يعد لها من معنى، و تعلم هذا الأمر مسألة جوهرية"(1) ثم يقدّم بعض التعليمات أو التوجيهات إن صح القول فيما يخص الكيفية التي يستطيع أن يتخلص بها الإنسان من الغرور و الفردانية و الأنانية اللاتي قد تعزله عن المجتمع و يصبح منبوذا لا تدركه الإعانة و لا يسمع صوته و مصيره أن يبعد و يهمش و يطرد، كما كان الحال في مصير الطيار الساقط. أما الجانب الشكلي في المسرحية فهو تقريبا نفس أسلوب عملية الإخراج التي تميزت بها المسرحيات التعليمية و المتأثرة أساسا بمسرحيات "النو" اليابانية التي كانت مصدر إلهام بريخت إذ تقدّم المسرحية في حيز خال و فيها يكون أداء الممثل مؤسلبا و وجهه مقنعا أو خاليا من التعبير أما عناصر الديكور فهي قليلة العدد و لها دائما دلالة مباشرة كحطام طائرة مثلا : "إننا بإمكاننا أن ندرك بسهولة، السبب الذي جعل لذلك النوع من الدراما تأثيرا قويا على بريخت بل و بإمكاننا تقريبا أن نصل إلى حد القول بأن مسرحيات بريخت التعليمية إن هي إلا دراما من نوع "النو" نقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا هذا و فيها حلت الدياليكتكية الماركسية محل الإيديولوجية البوذية."(2)

---

(1) فريدريك أويبن – برتولد بريخت حياته فنه و عصره ص 155

(2) المصدر نفسه ص 53-54

وقدمت أحداث مسرحية "بادن لتعليم الموافقة" بشخصيات مجردة متمثلة في الفنيون الثلاثة –قائد الجوقة– الراوي– المهرجون الثلاثة– و الجوقة المدربة. و كما جاء في تعليمات المسرحية الهامشية "تقف الجوقة المدربة فوق منصة في الخلفية، مساحتها مناسبة لعدد الممثلين، إلى اليسار توجد الفرقة الموسيقية، في المؤخرة إلى اليسار طاولة جلس إليها قائد المغنيين الموسيقيين و قائد الأغاني العامة (المغني الأول) و الراوي و قد جلس مغنوا الساقطين الأربعة في منصة المقدمة"(1)

(1) مصدر المسرحية ص 15

دراسة تحليلية لمسرحية " الأم الشجاعة" :

يجمع النقاد و الدارسيين على أن مسرحية "الأم الشجاعة" هي قمة إنتاج بريخت المسرحي كتبها في سنة 1938–1939 يعالج فيها موضوع الحرب و تأثيره السلبي على الإنسان و قد لجأ بريخت في هذه المسرحية إلى تاريخ ألمانيا المثقل بالحروب و كانت رواية الكاتب "هانس ياكوب كريستيان غريسلشياوزن" (1674) المعنونة "سمبليسيموس" و التي صدرت في عام 1669 من أثمن الوثائق التاريخية التي أفاد بها بريخت عمله المسرحي و صورت قوة أهوال حرب الثلاثين عاما المدمرة. فهي تروي أحداث الحرب التي دامت من عام 1618 حتى عام 1648 و التي دارت رحاها بين البروتوستانتيين و الكاتوليك حيث عاشت ألمانيا إبّانها أسوأ مراحلها التاريخية ؛ الأمر الذي أدى إلى تأخر تقدمها لعدة قرون" و كتب في هذا الشأن "غريملشاوزن" قائلا : إن الحرب جعلت الناس أسوأ مما كانوا ؛ لا أفضل."(1)

و الجدير بالذكر هنا أن الكاتب "غريملشاوزن" كتب رواية أخرى عنوانها "كراج الأفاقة" و هي على نفس الرواية التي سبق ذكرها؛ و منها استوحى بريخت مسرحية "الأم الشجاعة " بشكل مباشر. "فبريخت استخدم في مسرحيته إطار الرواية و جزءا من أفكارها"(2) و رواية "كراج الأفاقة" تروي قصة إبنة سفاح لأحد الكونتات تشق طريق حياتها وسط المعارك و تعيش العديد من المغامرات الغرامية و اللصوصية... ثم تصبح صاحبة دكان و تغرق أخيرا في الحياة البوهيمية"(3) و سنرى عند عرض موضوع "الأم الشجاعة" أن مناخ مسرحية "كراج الأفاقة" لغريمسلوزن هو نفس مناخ و زمن و إطار مسرحية "الأم الشجاعة" إلا أن هذه الأخيرة تختلف في أحداثها و حوادثها الخاصة، فهي تقوم على حكاية

---

(1) فريدريك أوين – برنولد بريخت حياته فنه و عصره ص 284

(2) نفس المرجع السابق ص 284

(3) نفس المرجع السابق ص 285

حياة سيدة تاجرة تملك عربة و تدعى "أنا فايرونج" و المعرفة بالأم الشجاعة و التي تذهب إلى الحرب مع أطفالها الثلاثة للعمل في التجارة فتفقد أطفالها الواحد تلوى الآخر لتبقى في النهاية وحيدة ثكلى أولادها الثلاثة ليس معها غير عربتها. و بما أنها غير قابلة للتعلم و لم تستنتج الدروس تواصل طريقها وحيدة. هذه القصة تعرض في إثنى عشر منظرا في المسرحية، لكن لكل منظر سلسلة من الأحداث تحركها ثلاثة عناصر رئيسية تربط فيما بينها، الحرب و هي الشخصية الرئيسية والعربة و الأم الشجاعة و كما ورد في الحكاية ثمة شخصيات عديدة تأتي لتشاطر الأم التاجرة مغامراتها العديدة. إلى جانب الولدين "إلين و الجبن السويسري" اللذان يتولان جر العربة في بداية الأحداث و البنت الخرساء "كاترين" هنالك شخصية العاهرة "إفيت بوتييه" و شخصية الواعظ و طباخ الكابتن السويدي إلى جانب عدد من الشخصيات الثانوية المتمثلة في الجنود و المزارعون.

تبدأ أحداث المسرحية في ربيع سنة 1924 كانت حينها حرب الثلاثين عاما قد بدأت قبل سنوات، فالمنظر الأول يعرض شخصيتي الجياش و العريف في طريق قرب المدينة –إلارن– يرتعدان من البرد وهما يحاولان تجنيد مجموعة من الجنود بأمر من النقيب و كيف باتت مهمتهم عسيرة كون الرجال في هذه المدينة ينهزمون أمام شعارات الحرب و التنظيم.

"العريف" : هذا مفهوم، فمنذ زمن بعيد لم تشب هاهنا حرب، فمن أين تأتيهم الأخلاق إذن ؟ إن السلام هو الرقاعة أما الحرب هي التي تخلق النظام، و الإنسانية في وقت السلام تتمرغ في الأعشاب"(1)

1- مسرحية بريخت "الأم الشجاعة و أولادها" / ترجمة عبد الرحمان بدوي / مكتبة النهضة المصرية (1965) ص23

واضح من هذا الحوار أن منطق الحرب يبدو سليما من وجهة نظر العريف و هذا ما يؤدي إلى تساؤل المتلقي، كون الحرب تلزم الإنضباط و النظام و اليقظة وهذا أمر مسلم به و لكن طرح منطق الحرب، بهذا الأسلوب أي أسلوب التغريب يجعل المتلقي يفكر و يبحث عن الأسباب التي تجعل الأوضاع تأخذ هذا الطابع وقت الحرب ؛ و في نفس المنظر تظهر الأم الشجاعة مع ابنتها الخرساء تجلسان على عربة عليها غطاء و يقودهما شابان وهي تنادي (بأسلوب كورالي صرف) وتعرض بضاعتها بحيث تحفز العريف على أن يشتري منها لوازم يحتاجها الجندي المحارب وطعاما و خمرا تشبع بطون الجنود الجياع حيث تقول الأم الشجاعة :

"... يا عريفي يسير جندك
بلا طعام إلى المعارك
دع شجاعة بكأس خمر
تشف جندا من المجاعة
هل من العدل ضرب مدفع
في بطون الجياع ؟ -كلا
أشبعوهم و أهلكوهم" (1)

و تستطرد في غنائها لتتحول إلى محرّض حرب، كيف لها أن تبيع بضاعتها و الحرب متوقفة فينبغي على الجيوش أن تتحرك لتزداد حاجتها إلى النعال والأحزمة و الخوذات و إلى الطعام و الشراب و بطبيعة الحال سيجد الجنود كل ما يحتاجونه

(1) المصدر نفسه ص 25

في عربة الأم الشجاعة ثم تضيف قائلة : "وافى الربيع فهبوا

هيا إذن يا نصارى

الثلج ذاب و سالا

و ارتاح في الرمس موتى

من لم يزل بعد حيا

يخوض حربا ضروسا"(1)

إلاّ أن همّ العريف و الجياش هو تجنيد أحد أولادها. فبعد أن عرف أن ابن الأم الشجاعة الأكبر إسمه "إليف" و الإبن الأصغر يدعى "الجبن السويسري" -كما تناديه أمه- و "كاترين" البنت الخرساء ؛ يقوم هذان الأخيران بمفاوضة الأم الشجاعة على تجنيد الإبن الأكبر و لكنها ترفض و تدّعي أن ابنها جبان و لا يصلح للحرب ليصل بها الموقف إلى أن تمسك مدية محاولة الدفاع عن ابنها و يجري الحوار التالي :

العريف : "صحيح؟ بجدّك هذا ألا تخجلين ؟ هذا يشاهد من المدية التي تشهرينها ؟ إلقي بمديتك أيتها العجوز الشهربة، لقد اعترفت منذ قليل أنك تتعيشين من الحرب و إلا فمن أين تكسبين إذن قوتك ؟ و كيف تكون ثمة حرب إذ لم يوجد جنود؟

الشجاعة: ليس من الضروري أن يكون الجنود من أولادي

العريف : تريدين أن تأخذي الثمرة و على الحرب أن تلتهم البراعم و أولادك يسمنون من الحرب و لا تريدين أن تدفعي شيئا نظير ذلك، و أنت ألا يسمونك شجاعة ؟ و مع ذلك تخافين من الحرب، أنا أعرف ذلك عنهم"(2)

---

(1) مسرحية برخت "الأم الشجاعة و أولادها" / ترجمة عبد الرحمان بدوي -ص26

(2) المصدر نفسه ص 31

إنها أم تخاف أن تفقد أبناءها في الحرب، فهي تحاول أن ترعبهم و تخيفهم منها وتنذرهم بنبأ الشؤم الذي يلحق كل من يشارك فيها. ولكن الحرب بالنسبة للأم الشجاعة مصدر ربح أيضا كما هو في نفس الوقت مصدر تعاسة و حزن، إنها تاجرة تبيع بضاعتها بين فيالق الجيوش المتحاربة و ترحل مع الجيوش إلىّ ساحة المعارك. و تأتي مصدر تسميتها بالشجاعة كونها أقدمت على اختراق نيران الحرب بعربتها لتحمي خمسين رغيفا من الخبز، كانت قد بدأت تتعفن، فهي كذلك بطريقة ما تشارك في الحرب و عليها أن تدفع ثمن ذلك ؛ و سرعان ما تشتغل ببيع رابطة الحزام للعريف كي ينتهز الجياش الفرصة و يغري ابنها الأكبر "إليف" بقليل من المال و يصحبه إلى المعسكر. و بفقدانها لإبنها الأكبر تبدأ معركتها مع الحرب و لكن بدون عواطف –كما أراد الكاتب– فلا هي تندب و لا تذرف دموعا ويبقى المتلقي بهذا بعيدا عن الحدث متأملا في مصير الأم التي كما كنا نلاحظ أنها متفهمة لقواعد الحرب و تحترمها جيدا. فتطلب من "كاترين" الخرساء أن تعوض "إليف" في جر العربة مع أخيها "الجبن السويسري" لتمضي العربة في طريقها.

و تكون خاتمة المشهد بتعقيب من العريف و هو ينظر إليهم :

" كل من يبغي من الحرب مكاسب،

ينبغي أن يدفع السعر لها"(1)

لن يغيب الأمل عند الأم الشجاعة فهي شخصية عادية أراد لها أن تعيش ظروف غير عادية، ظروف الحرب وما ينجر عنها من ألم مرّة، و مزاح و مرح مرة أخرى. هكذا يشغلنا الكاتب بمأساة الأم الشجاعة، بقدر ما يجعلنا نهتم بالوضع المأسوي الناتج عن الحرب و أهوالها.

---

(1) المصدر نفسه ص 38

و بنفس الأسلوب سوف يتسنى لنا معرفة شخصيات المسرحية التي قد نتعرف عليها بالقدر الذي تساهم فيه بنقل الحدث و تطويره، فنلتقي بشخصية الطباخ و الواعظ في المنظرالثاني قرب خيمة القائد كما تلتقي الأم الشجاعة بابنها "إليف" و هي تحاول أن تبيع الطباخ ديكا حين تسمع صوت ابنها من داخل الخيمة وهو يبادل القائد أخبارا عن غنيمته و كيف استطاع أن يستولي على ثيران المزارعين و ينزل بسيفه ضربا على المزارعين حتى مزق أجسامهم شر تمزيق. فهي تفرح لملاقاة ابنها لكن سرعان ما تنسلخ عن دور الأم لتعلق على ثناء القائد لشجاعه "إليف" و احترامه له. يقول القائد : "إن في قلبك تكمن روح قيصر يجب أن تذهب و تلقى الملك"

إليف : لقد رأيته من بعيد كأنه الشمس نورا أود أن أقتدي به.

القائد : إن فيك شيئا منه إني أحترم الشجعان مثلك يا إليف إني أعامل الشجعان مثلك كأحد أبنائي.

فتعلق الأم الشجاعة : لا بدّ أن يكون هذا القائد فاسدا جدا." (1)

و من خلال هذا الحوار تبدي الأم الشجاعة رأيها في موضوع البطولة فهي تقول بصدد القائد السويسري : "لو كان قائدا محنكا يجيد تصميم خطط المعارك لما كان سيحتاج إلى الشجعان فالجنود وحدهم يكفونه، إلاّ أنه في الواقع فضائل الرجال لا تسير بدون ما يعاكسها بالرذائل و القصد من آراء الأم الشداعة حول القائد أو فيما يتعلق بشجاعة إبنها "إليف" هو في حقيقة الأمر إحدى وسائل التغريب المستخدمة في المسرحية. فهناك كذلك كما عودنا الكاتب و بطريقة فنية يخرجنا من جو حميمية اللقاء المشحون بالعواطف المعتاد رأيتها في المسرح التقليدي، ليحرك الحدث في إتجاه آخر.

---

(1) مصدر المسرحية ص 44

و تتحول شخصية البطل إلى راوي يسرد أحداثا في بعض الأحيان و يعلق عليها أحيانا أخرى ؛ إلا أن المسرحية لا تتوقف عند هذه الأحداث فسوف يشارك الأم الشجاعة حزنها على فقدان ابنها الأصغر الذي تسميه "الجبن السويسري" فهو قد انخرط في الجيش و أصبح "أمين الصندوق" و مرافق مدير الإمداد.

كما أننا نتعرف عن شخصية "إيفت" و قصتها مع بطرس الطباخ و كيف تحولت مع مر السنين و تدهورت حياتها لتصبح عاهرة، تعيش على عطف وحنان الجنود و القياد و تحكي لنا إيفت قصتها عن طريق أغنية تؤديها أمام الجمهور بطريقة محايدة لا تثير أي نوع من الشفقة و التذمر.

و المراد من هذا كله هو إظهار واقع شخصية "إيفت" كنتاج لماض معين وظروف معينة، فنحن عندما نسمعها تروي قصتها، نتعامل معها كأمر واقع وكفى، و بهذا يغيب الجانب الأخلاقي المحرم في حياة شخصية "إيفت" و قد نسمعها تغني أغنية المؤاخاة :

"إيفت : كان عمري آنذاك ست عشر
و عدوي في بلادي قد أقام
أغمد السيف و نحا جانبا
ثم مد الكف عنوان الصداقة

و تضيف :

"كان في الساحة أعداء كثيرا،
و عدوي كان طباخا خطيرا
كنت أقليه سحابات النهار
ثم أهواه إذا وافى المساء." (1)

(1) مصدر المسرحية ص 51.

و الواضح أن الكاتب أقحم شخصية "إيفت" في المسرحية ليبين منطقا معينا هو أن عالم الضعفاء و المحرومين وقت الحرب لن يختلف تماما عن ما كان عليه وقت السلم و أن تأقلم الإنسان مع الظروف المتغيرة هو أمر طبيعي و الطابع الإرتزاقي في الحرب هو موجود في كل المستويات.

إلا أن أبطال المسرحية الملحمية الحقيقيون ليسوا قادة الجيش و النبلاء كما اعتادت المسرحية التقليدية أن تعرضهم، فأحداق الحرب و واقع البطولة فيها تنتقل إلينا عبر القوم البسطاء و المحادثات التي تجري بين الواعظ و الطباخ اللذان يلتحقان بالأم الشجاعة حاملين إليها رسالة من ابنها "إليف" تبين موقف كل منهما في الحرب، فالواعظ يرى أنها حرب مقدسة و ينبغي لها أن تدوم ففي الحرب لا تتوقف الحياة قد يخسر المحارب بعض أعضائه رغم هذا تراه متمسكا بمتاع الحياة وإن كتب عليه أن يسقط في حرب مقدسة فستحل عليه بركات الله و هو كلام يجيب عليه الطباخ : "هذا حق فهذه الحرب هي -من ناحية -كسائر الحروب حريق قتل، نهب و أحيانا اغتصاب و من ناحية أخرى تختلف عن سائر الحروب لأنها حرب دينية هذا واضح و لكنها تصيب الناس بالعطش ينبغي أيضا أن نعترف بهذا." (1)

و في المشهد الذي يعرض هجوم الكاثوليك المباغت، يلتحق بالمجموعة مدير الإمداد ثم يليه أمين الصندوق، ثم الأم الشجاعة و العاهرة "إيفت". و هنا يصور لنا الكاتب واقعا مليئا بالمفارقات فها هي "إيفت" تتزين و تتغنى بأناقتها لتفتن جنود الكاتوليك و من جهة أخرى تطلي الأم الشجاعة ابنتها "كاترين" و تخفي محاسنها عنهم، و يهم الطباخ و مدير الإمداد بالهروب بينما يحاول "الجبن السويسري" أمين الصندوق أن يخفي صندوق الرواتب و لكن يلقى عليه القبض

(1) مصدر المسرحية ص 54

فتحاول الأم الشجاعة أن ترهن عربتها لتحصل على مبلغ من المال ترشو به مختطفي ابنها من جواسيس العدو و تحاول أن تتوسط بالعاهرة "إيفت" التي تتمكن من إغراء أحد العقداء و ها هي الآن تتمتع بأمواله.

إيفت التي تريد شراء العربة تذهب لتفاوض جواسيس الكاتوليك الذين ألقوا القبض على "الجبن السويسري" و تخير الأم الشجاعة بين أن تفقد إبنها أو أن تتخلى عن عربتها مصدر قوتها. و بما أن المبلغ المطلوب كان كبيرا، ها هي بكل بساطة تشاهد ابنها أمامها مقتولا برصاص العدو دون أن تستطيع تقبيله قبل الوداع و تنكر أنها تعرفه عندما يستنطقها العريف.

العريف : "هذا شخص لا نعرف اسمه، لا بد من قيد إسمه حتى يكون كل شيء كما ينبغي، لقد كان عندك و تناول وجبة طعام، أنظري، هل تعرفينه ؟ (يرفع الكفن) هل تعرفينه ؟ الأم الشجاعة تهز رأسها) كلا، ألم تريه قبل أن يأتي لتناول الطعام عندك ؟ الأم الشجاعة (تهز رأسها مرة أخرى) إحملاه. و ادفناه في المقبرة المشتركة لا أحد يعرفه"(1)

و بعد هذا الحادث تذهب الشجاعة إلى الضابط لتقدم شكوى بعدما حطما جنود الكاثوليك عربتها بضربات سيوفهم و أخذوا منها غرامة بدون أدنى موجب و يجري حوار بينها و بين جندي شاب جاء يبحث عن مكافئته كان قد وعده بها الضابط ومن خلال الحوار يتبين أن الجندي الثائر لن يستمر طويلا في ثورته. يريد أن يأخذ حقه بالقوة و هو يواجه في ذلك ضابطا من ضباط الجيش فتقول له :" إن غضبك ليس طويلا الطويل الكافي" و تنصحه بأن يغادر المكان قبل أن تهدأ أعصابه و تجد نفسها وحيدة أمام الخيمة عرضة لغضب القائد فتنشد أغنيتها أغنية الإستسلام الكبير، لكي تردع الجندي الشاب ذو الأعصاب الثائرة.

---

(1) المصدر نفسه ص 76

و تمضي الأعوام و يزداد نطاق الحرب اتساعا و عربة الأم الشجاعة لا تزال في سيرها تخترق طرقا جديدة و تسجل مغامرات الأم الشجاعة مع تجارتها، حينا خسارة و ربحا يعوض عناء المشقة و التعب حينا آخر. و ذات يوم تدخل كاترين مبهورة في جبهتها جرح و كذلك في عينيها. و هي راجعة من المدينة هاجمها أحد الفرسان، فتغضب الأم الشجاعة عندما ترى حال ابنتها و في هذه اللحظة بالذات تبدي إستياءها من الحرب، حيث ترد على كلام الواعظ.

الواعظ : "و الآن يدفنون القائد، هذه لحظة تاريخية

الأم الشجاعة : "اللحظة التاريخية في نظري هي تلك التي ضربوا فيها إبنتي لقد شوهوها و بهذا لن تجد من يتزوجها و هي المجنونة بالأولاد و إذا كانت خرساء فهذا أيضا بسبب الحرب، فحينما كانت صغيرة جدا وضع جندي في فمها شيئا، والجبن السويسري لن أراه بعد و لا يعلم إلاّ الله أين الآن "إليف" يجب أن نلعن الحرب." (1) لكن سرعان ما تغير موقفها من الحرب بعد أن تزدهر تجارتها فتقول الأم الشجاعة : "لن تجعلني أكره الحرب ؛ يقال أن الحرب تحطم الضعفاء بيد أن الضعفاء مقضى عليهم أيضا في السلام ؛ ثم إن الحرب تغدي أهلها على نحو أفضل." (2) و يغلب على المسرحية الفكر المادي فهو يشكل المرجعية الأساسية لأفعال الأم الشجاعة. تعاملها التجاري مع المحاربين يجعلها من المناصرين المتحمسين للحرب بينما السلام يهدد مصالحها التجارية، لهذا نراها في المشهد الثامن بعد الإعلان عن مقتل الملك "جوستاف أودولف" ملك السويد سنة 1632 للميلاد. و قد إستقبلت هذا النبأ بمرارة في بادئ الأمر، إلاّ أنها سرعان ما تفكر في نجاة ابنتها "كاترين" و "إليف".

---

(1) المصدر نفسه ص 76

(2) المصدر نفسه ص 99

فتقول : "إذا كان هذا هو السلام حقا فإني مبسوطة و لا يهم إذا كان هذا السلام سيجلب علي الإفلاس، فاني بهذا على الأقل أكون قد خرجت من الحرب بولدين سليمين معافين." (1)

و في المشهد نفسه تعود العاهرة "إيفت" التي أضحت وحيدة من جديد بعدما توفي زوجها العقيد لكنها هذه المرة تظهر في ثياب الحداد عجوزا على وجهها مساحيق كثيرة، و ها هي تلتقي بعشيقها "بطرس الغليون" إنه الطباخ و تتذكر أيام شبابها و عشقها الجنوني لذلك الطباخ البولندي الأشقر و في النهاية تقول : "حينما أتذكر أن رجلا كهذا استطاع أن يجعلني انحرف عن الطريق المستقيم. إذا كنت قد صعدت المنحدر رغم الجميع، فإني أدين بذلك لحسن طالعي فحسب، لكن إذا كنت قد وضعت الآن حذا لألاعيبك، فإني سأجزى عن ذلك خير الجزاء في السماء يا بطرس الغليون." (2)

و بينما هي تغادر المكان رفقة الأم الشجاعة في اتجاه السوق، يدخل "إليف" في حراسة جنديين مسلحين بحراب و يداه مقيدتان و وجهه أبيض كالطباشير. إنه قد أعاد الكرة بإستلائه على قطيع المزارعين، لكن فعلته هذه جاءت وقت السلام، و عمله خرج عن قانون السلام، و تحول بذلك إلى لص. ليجازى جزاء المجرمين وقت السلم. و هكذا يقتاد "إليف" إلى طريق الموت دون أن يودع أمه.

أما أحداث المشهد التاسع، تقع بعد مضي ستة عشر عاما من الحرب الدينية الكبرى، و التي لا تزال مشتعلة نارها. حيث نلقى الأم الشجاعة رفقة الطباخ الذي وصلته رسالة من "أوتروخت" تخبره أن أمه قد ماتت بالكوليرا و أنه قد ورث فندقا، فيطلب من الأم الشجاعة أن تصحبه إلى أوترخت ليقضيا فيها بقية العمر معا. إلا أنه يشترط أن تتخلى الأم الشجاعة عن إبنتها كاترين و ينصحها أن تترك

---

(1) المصدر نفسه ص 100

(2) المصدر نفسه ص 104

لها العربة التي لا يرى لها مكانا في الفندق، و يرى أن الزبائن لا يريدون أن يروا واحدة مثل كاترين –بنت خرساء مشوهة ذات نذوب و في مثل سنها– لكن الأم الشجاعة ترفض فكرته من الأساس، بل تطرده أيضا، و هي تقول لإبنتها كاترين : "لقد طردته، و الآن لن يدخل علي أي رجل، سنذهب وحدنا معنا."(1)

و تمضي الأم الشجاعة رفقة ابنتها كاترين وسط دروب الحرب الوعرة غير مبالية بالأخطار التي ستواجهها إنها مصممة على العيش من تجارتها في الحرب مهما كلفها ذلك من ثمن. و بينما هي في المدينة تبحث عن بضاعة تتاجر فيها، تهاجم مجموعة من الجنود مدججون بالسلاح ليلا المزرعة التي أوت إليها ابنتها كاترين.

و كان هدف الجنود هو غزو المدينة، و يلزمهم دليل يدلهم على الطريق المؤدية إليها. و عندما تتعرف كاترين الخرساء على نوايا الجنود و تسمع دعاء الفلاحة التي تتوسل إلى ا لله بأن يحمي المدينة و يحمي الأطفال، تقدم تسترق الخطى لتأخذ طبلا و تصعد على السقف، و بينما هي تقرع الطبل محاولة بذلك انذار أهل المدينة يأمر الملازم الجنود بإطلاق النار عليها. هكذا تسقط صريعة. و يوضح المشهد أن كاترين أفلحت في إيقاض أهل المدينة، فبعد قرعة الطبل الأخيرة سمعت من بعيد أصواتا مختلطة، أصوات دق نواقيس و طلقات مدافع.

و في المشهد الأخير أمام العربة، تجثو الأم الشجاعة بالقرب من ابنتها والفلاحون بالقرب منها، تقف مشدوهة لا تصدق ما ترى تقول : "ربما هي تنام". هكذا يكون رد الفعل الأم الشجاعة بدون عويل و بدون دموع. لقد فقدت إبنتها كاترين الخرساء و لا تعرف بعد أنها قد فقدت ابنها الآخر إليف أيضا، كل ما بقي لها الآن هو أن تكلف الفلاحين بدفن ابنتها و تسير في طريقها وحيدة.

---

(1) المصدر نفسه ص 121

حيث تقول في نهاية المسرحية : "أرجو أن أستطيع جر العربة، هذا ميسور، إذ لم يعد فيها شيء كثير، و لا بد أن أعود إلى تجارتي." (1)

و هكذا تنتهي المسرحية دون قرار و ببرودة تامة في الحدث و مغامرات الأم الشجاعة لن تتوقف، فها هي تشدّ الرحيل من جديد صوب ميدان القتال. إن الطعنات المسمومة التي أصابتها من جراء فقدانها لأبنائها لم تحط من عزيمتها، و لم تفدها في شيء. و كأن الكاتب يريد من خلال ذلك تبيان أن أفعال الإنسان لا تظهر زلاّتها إلا و هي موضع تأمل و تفكير، مبعدة بالطريقة التي عرضت بها شخصيات المسرحية.

فمن خلال توالي الأحداث المليئة بردود الفعل المتناقضة و المواقف التهكمية، يستمتع الجمهور من خلالها بلذة خاصة ناتجة عن إيقاع متذبذب يحدث صدمات ذهنية حادقة. لن يشاهد الجمهور الواقع كما هو، بل تعرفنا المسرحية على واقع محتمل متغير و قابل للتغيير باستمرار. كما يتفادى الكاتب الخطاب المباشر باستخدامه الحوار وسيلة لتعريف الواقع و الشخصيات، و عندما يبلغ الحدث قمة تأزمه، تفاجئنا الأغنيات التي بقدر ما هي مرتبطة بالفعل بشكل مباشر تملك استقلالية خاصة، كأغنية الأم الشجاعة حول التجارة، و أغنية إليف" حول المرأة والجندي، و أغنية الإستسلام الكبير التي تنشدها الأم الشجاعة كي تردع الجندي الشاب الغاضب إلى جانب اللغة البسيطة التي انسجمت مع أفعال الشخصيات.

مثلت مسرحية "الأم الشجاعة" لأول مرة في مسرح " أتسورش" في 19 أبريل 1941. حيث مثلت "تريزا جيزيه" الممثلة السويسرية الشهيرة دور الأم الشجاعة ثم أخرجها بريخت نفسه في المسرح الألماني deutche theater في برلين في 11 يناير 1949 . و مثلت زوجه "هيلينا فايجل" دور الأم الشجاعة." (2)

---

(1) المصدر نفسه ص 129

(2) مسرحيات برتولت بريخت/مقدمة مسرحية "الأم الشجاعة و أولادها"/ترجمها عن الألمانية عبد الرحمان بدوي / مكتبة النهضة المصرية 1965

الفصل الثالث

- مسرح ولد عبد الرحمان كاكي
- حياته و آثاره الفنية
- طبيعة مسرح ولد عبد الرحمان كاكي
- نماذج تحليلية من مسرح
  ولد عبد الرحمان كاكي
  - كل واحد و حكمه
  - ابن كلبون

ولد عبد الرحمان عبد القادر المعروف بكاكي في يوم 17 فبراير من سنة 1934 بحي تيجديت الشعبي في مدينة مستغانم الواقعة بالغرب الجزائري لأب و أم جزائريين. أولى اهتمامه بفن العرض منذ كان تلميذا يزاول دراسته بمدرسة الحي العتيق تيجديت، و تعرف على خشبة المسرح من خلال تلك العروض التي كانت تقدم أمام أولياء التلاميذ بمناسبة إختتام السنة الدراسية، يقول كاكي و هو يتذكر "كنت أنتمي إلى مجموعة صوتية كانت تغني أغنية مطلعها "إذا ما أعجبتم بحفلنا القصير هذا فما عليكم إلا أن تصفقوا لنا عند النهاية." و كان الجمهور من أروع ما يكون أغلبهم من أولياء التلاميذ يتربص نهاية العرض ليدوي القاعة بالتصفيقات الحارة. كانت هذه أول مرة أصعد فيها على خشبة المسرح و كانت أجمل هدية لي هي تصفيقات الجمهور." (1)

حبه للنشاط و الحركة يجعله ينخرط في التنظيم الوحيد الذي كان يسمح لأبناء الجزائريين بالنشاط الثقافي و استخدام اللغة العربية في تلك الفترة. إنها فترة الإنخراط في الكشافة الجزائرية الإسلامية.

هكذا وجد الشبل ولد عبد الرحمان عبد القادر نفسه منجدبا وراء أغاني الكشافة و الزي الكشفي المتميز. كما أشبع رغباته الفنية عن طريق النشاطات التي كانت تقام، سواء في إطار الرحلات في الهواء الطلق أو السهر حول النار في المخيمات أو من خلال السكاتشات "الفواصل الهزلية" التي كانت تعرض بمناسبة ليلة القدر في شهر رمضان المعظم. "بهذا تستمر تجربتي مع المسرح بعد المدرسة الإبتدائية." (2)

---

(1) بترجمة O.A KAKI par lui meme. l'aventure du théatre algérien après l'indépendance texete intégral d'une conférence donnée à Alger en Fin 1984 .

(2) المرجع نفسه.

كانت نقطة التحول في حياته الفنية هي لقائه سنة 1947 بالمنشط "بن عبد الحليم مصطفى" الذي كان في تلك المرحلة يشارك في إحدى المسابقات التي كانت تنظم للشباب الهاوي للمسرح، بمسرحية من تأليفه و إخراجه و كان السيد بن عبد الحليم مصطفي منشطا متطوعا، في جمعية كانت تنشط بمدينة مستغانم بمقتضى قانون 1901 تحت إسم"السعيدية" نسبة لمقام ولي الله الصالح سيدي سعيد المتواجد بمستغانم. يقول كاكي و هو يتحدث عن بن عبد الحليم مصطفى: "لقد أثار إعجابي هذا المنشط لما كان يكن من حب و اهتمام للمهنة." (1)

تأثر عبد القادر ولد عبد الرحمان بمنشط جمعية "السعيدية" يتمثل في مستويين أما الأول ؛ فيكمن في تلك العناية الكاملة التي كان يوليها بن عبد الحليم مصطفى للأعمال المسرحية حيث كان يشرف على عملية الكتابة و الإخراج وتصميم الديكور و الأزياء، أما المستوى الثاني فيمثل في مشاركة كاكي في إنجاز مسرحية "الزواج بالرضى" التي كتبها و أخرجها بن عبد الحليم مصطفى و تناولت موضوع غلاء الزواج و المشاكل التي تنجر عن العلاقة الزوجية، يعتبر هذا العمل بالنسبة للفتى كاكي أول تكوين فني له كما أن التفاني في العمل و حب المنشط للمسرح كانا قدوة حسنة و مثالا عظيما، ليصنعا درب الفنان الناشئ عبر السنوات المقبلة. و أثبتت الأيام أن فضل المنشط عبد الحليم مصطفى تمثل في توجيه الشاب ولد عبد الرحمان كاكي نحو التربصات التربوية الشعبية (Stage d'éducation populaire).

و من هنا كان التأثر في المستوى الثاني، إذ يسمح قانون 1901 للجمعيات المتشكلة في إطاره أن يوفر لأعضائها فرص القيام بتربصات التوعية الفنية (Stages de sensibilisation artistique) تحت إشراف مكونين ذوي مستوى عال، هكذا يشارك عبد القادر في التربصات بمختلف مستوياتها، ليترقى إلى مستوى مكون جهوي للفن الدرامي لمدة سنتين. ثم ينتقل في العام الثالث لرتبة مكون وطني للفن الدرامي (Educateur National d'art dramatique).

---

(1) المرجع السابق.

و خلال تلك الفترات التربصية المتقطعة، أنجز الفنان ولد عبد الرحمان عبد القادر ثلاثة أعمال مسرحية، الأولى هي الحقيبة "لبلوتس*" و الثانية "الطائر الأخضر" لكارلو قوزي* و الثالثة "الأميرة الصلعاء" لأوجين يونيسكو* و تم إنجاز هذه الأعمال بالتعاون مع تلاميذ ثانوية لويس لوقران "Louis le grand" و المجموعة العتيقة للصربون (Groupe antique de la sorbonne).

أما فيما يخص بداياته الأولى في الكتابة المسرحية فكانت متمثلة في مسرحية صغيرة عنوانها "تاريخ الزهرة" و هي عبارة عن خرافة إستلهم موضوعها من رؤيته لمسرحية من نوع "النو" الياباني باللغة الفرنسية، تروي هذه الحكاية قصة حب يكنه بستاني لإبنة ملك. إلا أن الأميرة كانت تحلم بزهرة خيالية لا تنبت في الأرض، و ترمز هذه الزهرة للحب، و لكي تنبت هذه الزهرة يجب أن تسقى بالدم و على البستاني العاشق أن يضحي بحياته لتنبت الزهرة، و يتحقق حلم الأميرة. يقول عنها كاكي : "إنها أول عرض بالنسبة لي و أول مسرحية أكتبها، لا يمكنني أن أنساها أبدا." (1)

و في سنة 1954 يطرأ تحولٌ آخر في حياة عبد القادر ولد عبد الرحمان الفنية. فالظرف التاريخي الحاسم الموسوم بإندلاع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر من تلك السنة، صعب من مهمة إنجاز الأعمال المسرحية و تقديمها ؛ الأمر الذي جعله يتخلى عن جمعية "السعيدية" ليشكل فرقة مسرحية خاصة تسمى "فرقة المسرح" و يستعد بدوره لتحضير مسرح الغد، مسرح يواكب الحركة الثورية الشاملة و يعبر عن طموحات أولائك الذين رفضوا الرضوخ لوطأة الإستعمار، وضحوا بأرواحهم من أجل أن تحيا الجزائر.

---

* بلوتس : كاتب روماني معروف بكتابة الكوميديا ولد في مدينة سارسينة سنة 255 ق م

* كارلوقوزي : كاتب مسرحي إيطالي ولد بفينس (البندقية) سنة 1786 و توفي سنة 1806، إشتهر بالكوميديا ديلارتي .

* يوجين يونيسكو : كاتب مسرحي فرنسي من أصل روماني ولد في سنالين (رومانيا) سنة1912، اشتهر بالكتابة في مسرح العبث

(1) بترجمة O.A KAKI par lui meme. l'aventure du théatre algérien après l'indépendance texete intégral d'une conférence donnée à Alger en Fin 1984 .

و إبتـداءا مـن سـنة 1954 يدخـل أعضـاء الفرقـة الفنيـة ميـدان البحـث الفـني معتمديـن في ذلـك علـى مشـاهدة الأفـلام السـينيمائية بالدرجـة الأولى في غيـاب العروض المسرحية، و أدت مشاهدة الأفلام الأمريكية إلى اكتشاف ممثلين كبار مثل "مارلو بـروندو" و"جامـس ديـن" وغيرهمـا ممـن تتـلمذوا علـى يـد المـخرج "إيليا كـازان*" الـذي كـان يشـرف علـى المعهـد الفـني (l'actora studios) و يعتمـد في تكوين الممثل علـى منهـج "ستانسلافيسـكي*" ومـن ثـم بـدأ الإهتمـام بتقنيـات أداء الممثل بعد الإطلاع علـى كتـاب "إعـداد الممثـل" (La formation de l'acteur) للمخـرج المسرحي "ستانسلافيسكي"و الإستفادة مـن أفكـاره و أسـاليبه الجديـدة ليتـم التطبيـق عليها خلال حصص التكوين الفني و التقني الذي كان ينشطها ولد عبد الرحمان عبد القادر في إطار "المخبر المسرحي"، و بعد الإطلاع علـى الكتـاب الثـاني الـذي يحمل عنوان "حياتي في الفن" للمخرج نفسـه يتـم اكتشـاف أحـد رواد المسـرح الانجليزي "جوردن كريج" "Edward Gordon Gray"* ثم بعد ذلك يتم اكتشاف أحد تلامـذة ستاتسلافسـكي "فسـفورد مـايرخولد "vesevold-meyhorld * المخـرج الروسـي صاحب كتاب "مسـرح المسـرح" ثـم يتوجـه البحـث نحـو المسـرح الثـوري ليتـم التعرف على الشاعر الدرامي الروسي مكايوفسكي (makaiousky) صاحب مسرحية الحمامات، و المسرح السياسي عـن طريـق المخـرج "أرفـين بيسـكاتور" Ervin Piskator و في مرحلـة متـأخرة يتـم اكتشـاف المسـرح الملحمـي عـن طريـق الفنـان بريخـت Bertold Brecht.

---

* إليليا كازان / Eliakazan مخرج سينيمائي أمريكي و كاتب مسرحي أمريكي ولد بأسطمبول سنة 1909.

* قسطنطين ستانسلافيسكي Costantin Stanislaveski / مخرج مسرحي روسي (1863-1938) صاحب كتاب إعداد الممثل و كتاب حياتي في الفن.

* إيدوارد جوردن جريج : فنان انجليزي ولد سنة 1872 صاحب كتاب في " الفن المسرحي"

* فيسفورد مايرخولد : مخرج مسرحي روسي (1874-1940) صاحب كتاب مسرحة المسرح.

و لقد أسفرت فترة البحث التي دامت قرابة الثماني سنوات على إنجاز مجموعة من الأعمال المسرحية كمسرحية "الشبكة "و "الدار المعزولة" و "الرحلة" المسرحية "القراقوز" لتجمع و تركب في عرض مسرحي يدوم ساعتين، عنوانه "ماقبل المسرح" قدّم في باريس و نال إعجاب النقاد و المهتمين بالمسرح، حيث يؤكد ولد عبد الرحمان عبد القادر على ذلك برأي السيدين "جان ماري سبرو" و "روجي بلان" و هما من رواد المسرح الفرنسي في فترة الخمسينات فيقول : "بعد رؤيتهما لعرض مسرحية "الشبكة" في قاعة مسرح (347) بباريس : يصرحان بأن الممرين الفرنسيين كانوا في غاية الغباء لما سمحوا بتقديم هذا العرض، كون أن مسرحية الشبكة تعبر عن عداء و رفض كبيرين للنظام الإستعماري." (1)

و بعدها يتم عرض المسرحية في جولة داخل الجزائر بطلب من الفنان "مصطفى كاتب"، و توجت تلك الجولة بنجاح كبير حيث استقبل الجمهور الجزائري مسرحية "ما قبل المسرح" بإهتمام بالغ و إعجاب كبير فكانت دهشة ولد عبد الرحمان كاكي كبيرة عند رؤيته لردود فعل الجمهور و التجاوب الكبير مع المسرحية. فيقول : "كانت فرحتي كبيرة بنضج الجمهور و مستواه الرائع الذي أظهره لدى مشاهدته للعرض المسرحي و تذكرت حينها أصدقائي الذين سقطوا في ساحة الشرف و تلك الكلمات التي قالها الشهيد "حمادو الحسين" سنة 1958 "سيكون مسرح الجزائر المستقلة إنه مسرح الغد." (2)

و بدأت فكرة مسرح الإستقلال تتخمر في ذهن ولد عبد الرحمان عبد القادر حيث كان يدرك تمام الإدراك بأنه آن الأوان لتحقق الثورة الثقافية ما حققته الثورة المسلحة من إنتصارات، و على المسرح –باعتباره وسيلة فعالة تساهم في ترسيخ الثقافة الوطنية و تثبيت الهوية الجزائرية التي يسعى المستعمر طمسها

---

(1) بترجمة O.A KAKI par lui meme. l'aventure du théatre algérien après l'indépendance texete intégral d'une conférence donnée à Alger en Fin 1984 .

(2) المرجع نفسه.

بكل ما أتيح له من وسائل –أن يلعب دوره كاملا في تجسيد واقع الجزائريين و يعبر عن طموحاتهم و آمالهم. من هذا المنطلق جاءت مسرحية الإستقلال مسرحية لخصت تاريخ الإحتلال، منذ وطأت أقدام المستعمر أرض الجزائر إلى أن تركها مهزوما، و إعلان إستقلال الجزائر. مسرحية عنوانها "132 سنة" مسرحية ملحمية لكنها جزائرية الفكرة و الموضوع تعبر عن ثقافة شعبية محلية عريقة و تعرض البيئة التي نشأ فيها الكاتب ولد عبد الرحمان عبد القادر حيث الشعر الملحون و حكايات القوالين و المداحين في الأسواق الشعبية، عن الأبطال و البطولات المستمدة من التاريخ الإسلامي، و البعض من الأغاني الفلكلورية المؤداة و الأشعار الدينية الملقاة في الإحتفال بموسم "سيدي لخضر بن خلوف*".

في هذه الأجواء كان قد تعلم قواعد الشعر الشعبي و حفظ قصائد الشعر الملحون ليصبح بدوره شاعرا شعبيا، و يتجلى شعره في المسرحيات التي كتبها بعد الإستقلال مثل مسرحيتي "132 سنة" و "شعب الظلمة" سنة 1962م و مسرحية "إفريقيا قبل واحد" سنة 1963 م و يتناول فيها موضوع تحرير القارة الإفريقية واستقلال شعوبها.

الشيء اللافت للإنتباه هو تحقق حلم الشهيد "حمادو الحسين" وصدق كلامه، حيث يذكر الفنان عبد القادر ولد عبد الرحمان أصدقاءه كلما عادت الذكرى ؛ كيف كان الإحتفال الأول بعيد الإستقلال سنة 1963 م عندما عرضت مسرحيتي "132 سنة" و شعب الظلمة" في الساحة العمومية لميدينة مستغانم و كيف تحول العرض إلى تظاهرة ثقافية شعبية استمرت أياما معدودة ؛ إنها الفرحة المفقودة تعود لتغمر احتفالات الشعب الحر.

---

* سيدي لخضر بن خلوف ولي صالح يتواجد مقامه بضواحي مدينة مستغانم.

كانت "فرقة المسرح" حتى تلك الفترة تقوم بالتدريبات و تحضر العروض المسرحية في غرفة تحت الأرض بمحل نجارة في شارع "ليون" بمستغانم المقر الذي زاره بصفة شخصية الفنان مصطفى كاتب و تسلق سلمه الخشبي و كان وقتئذ مدير الفرقة الفنية الجزائرية. إنها زيارة فريدة من نوعها بالنسبة للمخرج ولد عبد الرحمان، كما كانت بالنسبة لجميع أعضاء الفرقة، زيارة مدير الفرقة المجاهدة التي أسمعت العالم صوت الجزائر، يشاهد مسرحية "132 سنة" العرض الذي قدم خصيصا لتلك المناسبة، و في مقر تحت الأرض. إنه حدث تاريخي بالنسبة للجميع إمتزج فيه الضحك بالدموع لتسجل في تلك اللحظات وقفة ترحمية على أرواح الشهداء، و تتوج تلك الزيارة باستدعاء الفرقة في نهاية شهر أكتوبر من سنة 1963م لتقدم أول عرض رسمي للجزائر المستقلة في قاعة الأطلس بالجزائر العاصمة، أمام أعضاء أول حكومة جزائرية مستقلة، و حضور بعض الشخصيات الأجنبية الصديقة. و كان من بين الضيوف شخصية ثورية معروفة عالميا إنه الزعيم "شي غيفارا" الذي قال بعد مشاهدته لعرض مسرحية "132 سنة" : "قيل لي بأنه لا يوجد مسرح بالجزائر و لكنني شاهدت البارحة مسرحية ثوية بكامل ما تحمله هذه العبارة." (1)

و استمرت التدريبات بعد ذلك بالمقر نفسه، حتى شهر ديسمبر من العام نفسه، ليعود مرة ثانية الفنان المسرحي "مصطفى كاتب" مدير المسرح الوطني أنذاك لزيارة "فرقة المسرح" و يتحدث هذه المرة عن ميلاد "المسرح الوطني الجزائري" وعن أهمية الإحتراف في المسرح، و يدعو عبد القادر و بقية أعضاء الفرقة للإلتحاق بفرقة المسرح الوطني ؛ فبدى أمر الإختيار بين الهواية و الإحتراف بالغ الأهمية و قرارا يصعب الحسم فيه و يتطلب إتخاذ موقف خاص دون أي تأثير من أي طرف كان.

---

(1) مجلة ألوان عدد 38 عام 1978 الجزائر

هكذا تدخل "فرقة المسرح" عالم الإحتراف تحت إشراف المخرج ولد عبد الرحمان عبد القادر الذي أوكلت إليه -بالإضافة إلى ذلك- مهام إدارة مسرحي -وهران و سيدي بلعباس- أين تتوفر الوسائل التقنية، كالإنارة و الستائر و ورشات الديكور و الأزياء و كل ما يساهم في إنشاء مسرح محترف.

بهذا يطور المخرج ولد عبد الرحمان عمله الفني باستخدام وسائل السينوغرافيا في عملية الإخراج، باكتشاف لغة الإضاءة تتضح الرؤية الفنية و تتفتح الشهية للإجتهاد في المجالات الفنية المكملة للعرض المسرحي. فيهتم بالموسيقى والتشكيل الحركي و يجسد كل هذه العناصر في مسرحية "إفريقيا قبل واحد". لقد انجزت و قدّمت في شكل فني جديد. عبارة عن مجموعة مشاهد تجري أحداثها في أماكن متعددة، يربط فيما بينها لحن موسيقي إفريقي متميز. إنه الإيقاع الإفريقي الحي الذي يرمز إلى الإنتفاضة القوية و الشاملة لشعوب إفريقيا.

و بما أن العمل الإحترافي يستلزم إشراك فنانين متخصصين، فقد استعان المخرج ولد عبد الرحمان بمهارة العازف "بوخاتم نور الدين" و هو مختص في العزف على آلة الإيقاع و يعرف جيدا الإيقاع الإفريقي. هكذا تم التنسيق بين الإنارة والإيقاع الإفريقي المتذبذب، لتروى أحداث المسرحية على شكل فواصل متقطعة "flashs". و بهذا العمل يعود ولد عبد الرحمان بذاكرته إلى مرحلة التكوين والبحث حيث يتذكر مسرحية "الطائر الأخضر" للمسرحي الإيطالي "كارلوقوزي" التي كان قد أخرجها في إحدى التربصات التي كان يشارك فيها و هي في الحقيقة موضوع مقتبس من حكايات "ألف ليلة و ليلة" عن أحداث الملكة "شهرزاد والطائر المغرد" ليعيد للموضوع شرعيته و مكانته في التراث العربي، و يضيف إلى أسلوب الكوميديا "ديلارتي" أساليب حديثة لمخرجين كان قد تأثر بهم في مراحل مختلفة من تكوينه، و ينجز المسرحية المعروفة بعنوان "ديوان القراقوز" سنة 1964

و بالخطوات نفسها تقريبا جرى العمل في مسرحية "القراب و الصالحين" التي كتبها سنة 1965 حيث شرع في اقتباس مسرحية "الإنسان الطيب في ستيشوان" لبرتولت بريخت، ليكتشف أن الموضوع نفسه تقريبا تنقله حكاية مغاربية ذات أفكار محلية متضمنة في قصة الأولياء الصالحين الثلاثة و المرأة الضريرة، و قد عرضت هذه المسرحية في المهرجان العربي للمسرح بصفاقس(تونس) و توجت بالجائزة الكبرى سنة 1966 . و بعد مسرحيتي "ديوان القراقوز" و " القراب و الصالحين" تختم ثلاثية مرحلة النضج، كما يسميها ولد عبدالرحمان عبدالقادر الذي يلقب ب "كاكي"- الإسم الذي اشتهر به في الوسط الفني - بمسرحية استلهم موضوعها من أغاني المداحات، التي كان يردد أنغامها أيام الطفولة و التي تروي قصة البنت" الجوهر " التي اختطفها الجن وغاص بها في أعماق البحر إنها مسرحية" الجوهر" التي اشتهرت بعنوانها المعروف "كل واحد وحكمو" حيث طرق كاكي فكرة العدالة من وجهة نظر سكان الأرض و سكان البحر و سكان السماء.

بهذا العمل يخطو الكاتب المخرج كاكي خطوات كبيرة في حياته الفنية، و يحقق فيها نجاحا معتبرا على المستويين الوطني و المغاربي، و بما أنه رجل يستفيد من تجاربه فهو يعرف أن الشرط الأول للنجاح ،هو أن يضمن التجديد و لا يتم ذلك إلا عن طريق تقييم المراحل، و تحصين الإيجابي منها، و تعديل ما هو متجاوز. فيشرع منذ بداية 1967 في كتابة نوع جديد من المسرح، تتواجد فيه خصائص الإحتفال الشعبي، ساعيا بذلك إلى ربط المسرح في مفهومه و تقنياته و أدواته الغربية، بالمسرح في صفته الجزائرية الشعبية ،كما يتمثل في الإحتفال الشعبي الذي يحمل اسم" الحلقة ".من هذا المنطلق جاءت مسرحية" الشيوخ "سنة 1967 التي وظف فيها عناصر العرض التقليدي، المتمثلة في الحلقات الشعبية. و في السنة الموالية أي سنة 1968 سيتذكر كاكي موضوع إحدى الخرافات التي كانت تحكيها له الجدة و هو صغير،

يتذكر تلك القصة التي تروي مغامرات الرحالة الحجيج، الذين كانوا يتوجهون من بلدان المغرب العربي إلى البقاع المقدسة مشيا على الأقدام وتصف المخاطر التي كانت تعترض طريقهم، حيث كانوا يعبرون مناطق تقطنها كائنات شبيهة بالبشر، أجسادها نصف إنسان و نصف حيوان ،و في إطار هذا الموضوع بدأ يكتب مسرحية "بني كلبون" و يعرض فكرة تخلي الإنسان عن القيم النبيلة، من حب وعدالة و فضيلة تجعله يتحول إلى كائن متوحش يحمل صفات الحيوان. لكن تشاء الأقدار أن يتوقف هذا العمل مدة زمنية معينة، حيث في الوقت الذي بدأ يحضر فيه الفنان كاكي هذه المسرحية و يستعد لتحضير المهرجان الإفريقي الأول للمسرح في الجزائر، يتعرض لحادث مرور مفزع يبعده عن الساحة الفنية و عن خشبة المسرح لمدة دامت أكثر من سنتين، و بعد عودته سنة 1972 حاول من جديد لم الشمل ومواصلة العمل مع الفرقة، فيخرج مسرحية"بني كلبون" و يقدمها في عاصمة المغرب (الرباط) بمناسبة الأيام المسرحية العربية، ثم بعد ذلك يتوقف تقديمها، و لم تعرض في أرض الوطن ولو لمرة واحدة. عودة كاكي لم تكن بالنشاط والحيوية المعهودتين، بل بالعكس كان المرض يلازمه و يقلل من عزمه السبب الذي جعله ينجز آخر عمل له المتمثل في مسرحية "ديوان لملاح" سنة 1975 و يتوقف عن الإشراف على أعمال الفرقة التي سرعان ما تفرق أعضاؤها، و في غياب المنشط البديل الذي يقوم بالدور الذي كان يلعبه الفنان كاكي، يتخلى البعض عن ممارسة المسرح و البعض الآخر يتجه إلى ميادين أخرى، فيلتحق محمد شويخ للعمل في الميدان السمعي البصري، و يتوجه كل من بن صابر جمال وولد عبدالرحمن معزوز و علال بشالي الى ميدان الفنون التشكيلية. أما بن مقدم رفيق الدرب الطويل الذي عرفه أيام الكشافة الإسلامية عندما كان قائدا للأشبال وعصمان فتحي و بن محمد محمد يلتحقان بالمسرح الجهوي بوهران، ليستمر الفنان بن مقدن في ميدان التمثيل و يتجه عصمان فتحي للإخراج.

و يبقى الجميع يكن للمعلم –كاكي– الإحترام و التقدير و يعتز بتخرجه من مدرسة كاكي الفنية.

أما المعلم كاكي، و منذ ذلك الوقت يبقى يصارع الألم دون أن ينقطع عن متابعة الأحداث الفنية و ما تنتجه المسارح المحلية و الدولية من عروض مسرحية. كما يبقى على اتصال دائم بمهرجان المسرح الهاوي، تارة كعضو شرفي و كموجه ومشارك تارة أخرى. إلاّ أن تجربة نصف قرن من العمل المسرحي لم تذهب سدى فقد كرم صانع تاريخ المسرح الجزائري عبدالقادر ولد عبدالرحمان كاكي من طرف المعهد الدولي للمسرح بالميدلية الذهبية سنة 1990 بمناسبة المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بصفته أحد أقطاب المسرح العالمي رفقة المخرج الإنجليزي "بيتربروك" و "جوزي غروتفسكي" البولندي لتحتضنه للمرة الأخيرة مدينة مستغانم مسقط رأسه باحتفال بهيج شارك فيه جمع من عائلة المسرح، باحثين وأساتذة جامعيين إلى جانب رفاق دربه القدامى و الأحفاد من شباب المسرح المحترف و الهاوي على حد سواء، بمبادرة من "جمعية الإشارة للمسرح" و بدعم من السلطات المحلية، تكرم مدينة مستغانم ابنها البار رسميا يوم 4 ماي 1993 بميدالية مدينة "الشيخ حمادة" عرفانا منها بالسنوات العديدة للعمل المتواصل في خدمة الفن المسرحي الجزائري وتقديرا للفنان المناضل ولد عبدالرحمان عبدالقادر كاكي.

و بقي طريح الفراش حتى وافته المنية في الرابع عشر من شهر فبراير سنة ألف وتسع مائة و خمسة و تسعين.

مسرح ولد عبد الرحمان كاكي

من الطبيعي أن تحتل الثقافة الشعبية مكانة مرموقة في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي المسرحية، و لعل ذلك يعود إلى تكوينه الثقافي و الفكري ابن تجديت الحي الشعبي مستغانم يتلقى تعليمه الإبتدائي في المدارس الفرنسية إبان الإستعمار، يمضي طفولته متنقلا بين الأحياء الشعبية، أين ازدهرت فنون التعبير الشفهي العامي، في غياب معرفة القراءة و الكتابة لدى غالبية أفراد المجتمع الجزائري الذي هو في الواقع ،مجتمع تقليدي، يعيش على الإنتاج الزراعي في الأرياف وبعض الأنشطة في المدن و الحضر، وحيث يمثل الشعر الملحون و قصص المداحين والقوالين الوسيلة المفضلة في الإقناع و التوجيه و التربية، و الوسيلة الأكثر تعبيرا عن نفسية غالبية أفراد المجتمع، وانعكاسا لما يخالج ضمائرهم و ما تصبو إليه أنفسهم. و وعي الفنان كاكي بواقع أهله دفعه إلى أن يؤدي دوره في دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا. فكان اهتمامه بالثقافة الشعبية الشفوية و إعتناءه الجاد بالتراث الشعبي بالغ الأهمية "إذ توجه ولد عبدالرحمان كاكي إلى الأدب الشفاهي لدراسة تقنيات الإتصال لعروض الرواة قبل أن تمنعها السلطات الإستعمارية عام 1955".(1) و اهتم بحفض الشعر الملحون و حكايات القوالين والمداحين، و كان لهذين العنصرين أثر مباشر على أعماله المسرحية. كما هو معلوم إن ولد عبدالرحمان كاكي ينتمي إلى جيل تكون في المدارس الفرنسية، متعايشا بذلك أكثر مع الأدب و المسرح الفرنسيين، و أن المسرح الجزائري قبل الإستقلال ارتبط بذوق الجماهير الشعبية، كما يؤكد ذلك الفنان مصطفى كاتب "إنه مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيدا عن رجال الأدب و في هذا المجال أذكر بعض الأدباء

---

(1) المسار المغربي –الأدرع الشريف/ بريخت و المسرح الجزائري–الجزائر عدد 20– سبتمبر 1988.

الجزائريين قد جربوا الكتابة المسرحية لكن و للأسف الشديد فإن هذه النصوص لم تكن صالحة للتقديم على خشبة المسرح." (1) فبات التوجه إلى عملية الإقتباس وترجمة النصوص المسرحية ضروريا، إلا أن عملية الإقتباس أخذت أشكالا متعددة، أكثر تطورا و تنوعا حتى إنه في بعض الأحيان لا يبقى من المسرحية الأصلية المترجمة أو المقتبسة إلا عقدتها أو هيكلها البنائي، و بدا مفهوم الإقتباس أقرب إلى مفهوم الإعداد المسرحي أو المعالجة الدرامية، حسب المقاييس الحديثة. و تعد تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في العمل المخبري، الذي يسمى "ما قبل المسرح" و التي استمرت عشر سنوات (1951–1961) التجربة الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري شعبي الجوهر، حيث تستعيد أغنية المأثر حيويتها و تكيّف للعرض المسرحي، "إذ سيخلص كاكي إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الذي تستلهمه، و تهذيب الوسيط الفني الملائم و المدروس الذي يوحي به." (2)

و بهذا أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته في المرحلة الثانية من إنتاجه الفني، أي بعد الإستقلال، هي إيجاد الوسيط الفني الذي يحول لغة المأثر المفتوحة على عدة دلالات إلى صور مجسدة بالحركة و الصوت على خشبة المسرح، إيمانا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى، لذا ينبغي تلخيص الكلام المطول واختزاله بحركات الممثل و إيماءاته، التي تترجم بصدق و بصيغة فنية موافقة للشخصيات و ردود أفعالها. على هذا الأساس تغير أسلوب المسرحية عند كاكي إلى وضع جديد. هو اعتمادها على الحركات و الإيماءات و إبراز مواقف الشخصيات بطريقة الحكي، كما امتاز بحث كاكي "بمحاولة دائمة لإعادة راهنية طرق التبليغ التقليدية المهددة أكثر فأكثر بالزوال، بفعل عصرنة المجتمع الجزائري."(3)

---

(1) الحياة المسرحية –مصطفى كاتب–المسرح في الجزائر–مهرجان دمشق –خريف 1977–

(2) مجلة الثقافة /الخضر بركه سيدي محمد الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمن كاكي العدد 1/مارس 1933 ص/127

(3) المرجع نفسه

هكذا يتحول الحوار بين الشخصيات في المسرحية إلى حوار غير مباشر، حوار مشحون بالألغاز و المعاني،لا يظهر منه سوى ردود الأفعال المعّبرة عن المواقف المتباينة، و بهذا يقترب أسلوب كاكي بأسلوب بريخت الذي يوظف التغريب، فيصبح الحوار بين الشخصيات في مسرحياته غير مباشر و التخاطب يكون بضمير الغائب و الممثل عنده لا يحاكي مشاعر الشخصية بقدر ما يؤدي مواقف متغيرة، عن طريق السرد.

إلا أن الحوار في مسرحيات كاكي متميز، كونه مكثّف بالإيحاء و الرموز، مشحون بلغة تراثية تفيد في تصوير المعاني و الأفكار أكثر مما تفيد في التفسير والشرح. "لقد اختار كوسيط ألسني اللغة العربية، كما تتكلم و تستعمل في أغنية المأثرة، و هي وسيط لم يجمد نحويا، إذن، أكثر حرية و غنى من ناحية المعنى".(1) بهذا تكون لغة كاكي أقرب من لغة المداح في الحلقة الشعبية، لغة مؤثرة لها وقع خاص، تمتع المتلقي بقدر ما تلزمه التحديق و التفكير في معانيها، لغة تكتسب فيها الكلمة حيزا زمانيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفاهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد مطولة و بأسلوب ملحمي. يقول ولد عبدالرحمان كاكي للباحث لخضر بركة :" أنا لا أكتب مسرحيات للقراءة، إنني أصور بكلمات مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح." (2)

إن ارتباط مسرح كاكي بالتراث الشعبي، جعله يستلهم الخرافات والحكايات و القصص الدينية و الأحداث التاريخية، و يصوغ من أحداثها مسرحياته "إن مسرحياته هي في الغالب لوحات تاريخية أو أسطورية تتسامى بالبعد الإنساني لتصير نشيد تمجيد دائم لشعب، لماض كفاحي و لتقاليد عظيمة لها قيمها و أبطالها." (3)

---

(1) مجلة الثقافة /لخضر بركة سيدي محمد الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبدالرحمن كاكي العدد 1 مارس 1993 / ص 127

(2) Algérie actualité Bouziane Benachour N°= 1438 du 04 a10 mai 1989

(3) مجلة الثقافة /لخضر بركة سيدي محمد الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبدالرحمن كاكي العدد 1 مارس 1993 ص 128

بهـذا يتوصـل إلى تحقيـق تضمـين مظـاهر تراثنـا الشـعبي القديـم، في أشـكال مسرحية متقدمـة، تجـاري مـا وصـل إليـه المسـرح اليـوم –في العـالم– و يعرضهـا بوسـائل تقنيـة جديـدة، تجعـل من العـرض المسـرحي قنـاة يمـر عبرهـا الوعـي إلى الجمهـور. تقـول الدكتـورة هنـد قـواص : "إن الإجتهـاد في الشـيء هـو العبقريـة ذاتهـا، و الإهتمـام بتراثنـا لأنـه لا تتحـدد حضـارة و لا أمـة، إلا بروعـة فنونهـا، و تجديـد معـالم تراثهـا، و إدخـال القديـم بـالحديث و إعطـاؤه لونـا جديـدا و الأسـباغ عليـه حلـة جديـدة، تفيـض عليـه جمالا و تعيد إليـه رونقـه فيبلـغ قمـة الخلـود." (1)

مـن هـذا المنطلـق، قـد نتوصـل إلى إدراك رغبـة كـاكي في الإسـتفادة مـن طريقـة الأداء عنـد المـداح أو القـوال في الحلقـة (فضـاء العـرض التمثيلـي الشـعبي)، و نقلهـا إلى العـرض المسـرحي الحديـث. "إنـه يعـني ببسـاطة نقـل كـاكي للعلاقـة ممثلـون ← متفرجـون الخاصـة بالحلقـة إلى المسـرح، و إعـادة خلـق الإستشـعار و التعـرف الـذي يمـيز هـذا النـوع مـن التجمـع." (2) ومـن المعلـوم أن المـداح (رجـل الحلقـة) يتميـز بالمواجهـة و قـوة الشـخصية و هـذا مـا يجعلـه يتحكـم في مجريـات الأمـور في حلقتـه بقبضـة مـن حديـد، ويتمتـع كذلـك بنفـس طويـل، إنطلاقـا مـن إتقانـه لأسـاليب الخطـاب الـتي تسـاعد علـى شـد و لفـت إنتبـاه المتفـرج، بالإضافـة إلى أنـه يمتلـك معرفـة عـن الجمهـور المتحلّـق حولـه، عـن هويتـه و أسـلوبه في التفكـير وعـن معتقداتـه، باسـتعارة تقنيـات الأداء عنـد المـداح والقـوال و توظيفهـا في العـرض المسـرحي، بتغيـير أسـلوب الإخـراج، حيـث تقـدم الحكايـة بأسـلوب متقطـع و بإيقاعـات متفاوتـة، و تتخلـل المشـاهد المعروضـة أغنيـة جماعيـة أو فرديـة تـارة، و تعليـق عـن الحـدث أو مخاطبـة الجمهـور بغيـة إثـارة مشـاركته أو التـأكيد علـى فكـرة معينـة تـارة أخـرى. كمـا احتفـظ بـأدوات العـرض (الأكسسـوارات) التقليديـة، بـإدراج عصـى المـداح و طبلتـه، و اسـتعمال وسـائل

(1) هند قواص / مدخل إلى المسرح العربي / دار الكتاب اللبناني – بيروت / ص 71.

(2) مجلة الثقافة /لخضر بركة سيدي محمد الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبدالرحمن كاكي العدد 1 مارس 1993 ص 128

إيقاعية لكل خلفية صوتية لمسرحياته، و لأن كاكي هو أيضا الكاتب و المخرج، فإنه يستكمل كتابة نصه على الخشبة، كما تدخل طريقة الأداء كجزء أساسي من النص، أي أنه يلغي الجدار القائم بين النص المكتوب بيد المؤلف و النص المعد بيد المخرج.

و مما لاشك فيه أن مظاهر التطوير التي تميزت بها مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي، مست بالدرجة الأولى الجانب الشكلي، أي أنه اهتم باستلهام أشكال المسرح الشعبي البدائي و تطويرها، و دمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي، فجاءت أعماله المسرحية تحمل تأثرا بأكثر من كاتب عالمي ؛ فتأثر بستاسلافسكي و جوردن جريج و مايرخولد في أعماله المقتبسة مثل "الحقيبة" للكاتب بلوتس (La valise-PLAUTE) و جورج دودان لموليير (GEORGE D'AUDIN) وبعض تقنيات الكوميديا ديلارتي عندما أعاد كتابة الطائر الأخضر لكارلوجوزي (CARLO GOZI). أبرز كاتب ترك تأثيرا على مسرحياته هو برتولت بريخت، باعتبار أن المناخ الثقافي و السياسي السائد بعد الإستقلال، كان يتطلب خلق شكل مسرحي جديد، يعكس آمال الشعب و يواكب النضال الذي يخوضه من أجل التقدم و الإزدهار و الحرية، فقد أضحت هنالك قضايا أساسية أخرى وجب على المسرح معالجتها، لأنها ملتصقة بكياننا و بوجودنا الحضاري و الإجتماعي والسياسي، فبات لزاما على المسرحي كاكي أن يتعامل مع الواقع الإنساني ويجسده بكل أبعاده و مضاعفاته، و يتجاوز مرحلة الضحك الرخيص الذي شهدته العروض المسرحية الوقت ذاك، و التي كان الواقع و ميدان الفن قد تجاوزها، للدخول في مرحلة اليقظة الفكرية.

إنطلاقا من وجهة النظر هذه، سعى "كاكي" باحثا عن تعبير مسرحي متقدم، متجذر في التقاليد الثقافية الوطنية، و متفتح على العصر، و في كل هذا يحتل "بريخت" مكانة مثلى، لأن أي واحد كما يقول رولان بارت :"...أراد التفكير في المسرح و الثورة مقدر عليه ملاقاة بريخت. "(1)

لقد عمل كاكي بطريقته على تحقيق مسرح أكثر تعبيرا على احتياجات الجماهير، و دافعا لهم للنظر في واقعهم و العمل على تجاوزه و تخطيه. إن تجاربه التي قدمها عن تناول جديد لمواضيع من التراث "كل واحد و حكمه" و "بني كلبون" "ديوان لملاح" "القراب و الصالحين" و غيرها ؛ هي أهم التجارب المسرحية في الجزائر، حيث اعتمدت على جمالية جديدة في صياغة المسرحية كما يدلّل على ذلك ولد عبد الرحمان كاكي على لسان المداح الذي يستهل الشيوخ، "سيتقرر بين الدرويش و الشيخين، أن هذه المسرحية لن تحدث لا أمس لأنه مات ؛ و لا اليوم لأنه محسوب على الغد، و لا غدا لأنه أمل." (2)

هذا المبدأ الجمالي الذي يستعيد فيه "كاكي" مكان العرض التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء المأثرة و طاقات التبليغ لدى المداح، بالإضافة إلى الرجوع إلى التراث و استلهام شخوصه، و أحداثه و وضعها في إطار القضايا و الهموم المعاصرة. و عليه، فهو يتعامل مع المسرح الغربي في إطار محدود، يقول كاكي "أأكد أنني لم أكن مهتما البتة بالترجمة أو الإقتباس، إنما سعيت في الحقيقة إلى البحث عن مواضيع جديدة أستلهم منها مسرحياتي." (3) في هذا الإطار، ذا التوجه المحدد و الباحث عن صيغ جديدة ذات المضمون الفكري و الجمالي ؛ والبعيدة كل البعد عن التقاليد الجمالية الثابتة و المواضيع المحافضة، التي تسعى إلى

---

(1) رولان بارت / محاولات نقدية / س و ي / 1964 /ص 84

(2) مجلة الثقافة/الأخضر بركة سيدي محمد/ الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبدالرحمن كاكي/العدد 1 مارس 1993 ص128.

(3) بترجمة O.A KAKI par lui meme .l'aventure du théatre algérien après l'indépendance texte intégral d'une conférence donnée à Alger en fin 1984

تكريس القائم و تغريب المتفرج عن همومه اليومية، إهتم بتقديم مشاكل حياة الإنسان العادي و خلق منها نماذج درامية على حد قول محمد بدوي "...بحيث يرى المتفرج نفسه على خشبة المسرح، واذا به مطالب بأن يغادر مقعد المتفرج التقليدي إلى مقعد آخر، يتيح له الإعتراض أو التحاور أو تصحيح ما يقال."(1)

و أهم ما يميز هذا الأسلوب، هو أنه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع، و خلق الأفضل، و وجد كاكي في أداء المداح، الجواب الأمثل عن رغبته في التغريب البريختي ؛ فالممثل عند كاكي يؤدي عدة أدوار مختلفة، فهو يصور شخصيات الحكايات، كما يتحول في الوقت نفسه إلى راو و معلق على الأحداث فهو بذلك يعرض شخصيات المسرحية و لا يتقمصها على نحو ما نرى في المسرح التقليدي. و هذه الناحية من أهم النواحي التي استهدفها المسرح الملحمي البريختي ووأضح إن "ولد عبدالرحمان كاكي" يتكئ على بريخت فيأخذ فكرته عن كيفية إستخدام الخرافات والأحداث التاريخية في الأعمال المسرحية حيث يقول :
"إنني مدين لمؤلف –القاعدة و الإستثناء– بعدة أشياء كوني تعلمت منه إلى جانب أشياء أخرى، كيفية الإستفاذة من الحكايات و الأحداث التاريخية و نقلها إلى خشبة المسرح لخدمة أهداف درامية جديدة." (2)

و لتقريب المسرح من الجمهور الشعبي يستعمل "ولد عبد الرحمان كاكي" مجموعة من المقاطع الغنائية الشعبية المعروفة، حيث يرددها الجمهور أثناء العرض رفقة الممثلين، مثل المقطع الغنائي الذي يُعبِر عن التجنيد الإجباري للشباب

---

(1) مجلة فصول / محمد بدوي / تجليات التغريب في المسرح العربي – المسرح إتجاهاته و قضاياه / المجلد الثاني / العدد الثالث / ص 91.

(2) ترجمة Algérie Actualité N° 683 / Noreddine Khib / du 16 au 22 novembre 1978

الجزائري في الجيش الإستعماري في مسرحية 132 سنة، المقطع المعروف : "يا مدغشقر من أجلك قاجينا (تجنّدنا)، وحْنَا دْرَاري (أطفال) صغار نَخدْمُوا على والدينا" (1). و مقطع القراب في مسرحية القراب و الصالحين، "يالْماء. ماء سيدي ربي، جايبوا من سيدي العقبي" (2). و العديد من المقاطع التي أصبحت عناوينا لمسرحيات "كاكي"و أصبحت تردَّدُ في الشوارع، و في المدارس من طرف التلاميذ، بالإضافة إلى ذالك، يُطَوّرُ "كاكي" العلاقة بين المسرح و الجمهور إلى هذه الدرجة التي تبيح للممثل أن ينزل إلى الجمهور أو العكس ؛ إدماج أفراد من الجمهور في التمثيل، و يلتقي في هذا مع آراء بريخت، عندما يُنادي "بالمسرح الجماهيري" و يرفض أن يُتَّخَذَ المسرح خادما للطبقة البرجوازية أو الأرستقراطية فقط. و يذكر "كاكي" حديثًا أجراه مع أحد عمالقة الفن المسرحي الفرنسي المخرج "جان ماري سيرو"، حيث توجَّه في نهاية عرض مسرحيتي"132 سنة" و"شعب الظلمة" سنة 1963 ، نحو عبد القادر كاكي يقول : "لقد قدمت عملاً بريختيا بحتا." ليرد عليه كاكي : أيها السيد سيرو، بريخت اليوم هو أنا. هذا صحيح، أنت على حق ؟ يعقب المخرج جان ماري سيرو." (3)

و في مجال آخر، يؤكد ولد عبد الرحمان كاكي أنه لم يتمثل النظرية البريختية بحذافرها في ممارساته المسرحية، فهو يكتفي بالإستفادة من بعض التقنيات التي تشكل معمار المسرح الملحمي البريختي، كالدعوة إلى كسر الإيهام، و تغريب التمثيل و تغريب المؤثرات الصوتية و الديكور، و يكتب الأستاذ الشريف الأذرع

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي/ 132 سنة (مسرحية).

(2) ولد عبد الرحمان كاكي / القراب والصالحين / (مسرحية).

(3) ترجمة O.A KAKI par lui meme. l'aventure du théatre algérien après l'indépendance texete intégral d'une conférence donnée à Alger en Fin 1984 .

في إحدى مقالاته : "يمكن بسهولة إستخلاص الإرتباط الموجود بين هذا الوضع الجمالي... و بين بريخت، لكن ذلك سيُنسينا إن هذا المسرح المتحرك –و بالنظر إلى منهجه لايكتفي بمجرد "ممارسة بريخت" أو إمتلاك "النظام البريختي" و لكنه يعمل أساسًا على خلق مسرح جزائري وعصري." (1).

و على هذا الأساس يمكن أن ترتبط تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في هذا المجال بتجربة "كاتب ياسين" و "عبد القدر علولة" في الجزائر، و "محمود دياب" من مصر، و "سعد الله ونوس" من سورية و "عز الدين المدني" من تونس و "قاسم محمد" من العراق و "الطيب الصديقي" من الغرب. كلٌّ من هؤلاء عمل بطريقته على تحقيق مسرح عربي أصيل، تتلاشى فيه الحدود بين المسافات، و عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار و غناء يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وطبيعة قدرنا و وحدته، إن كل هؤلاء المسرحيين و غيرهم إتخذوا مبدأ التغيير البريختي و وظيفة جوهرية للمسرح.

لا نريد التشعب في الحديث عن دور المسرح الملحمي البريختي وأثره على المسرح العربي ؛ نريد فقط، أن نلفت النظر إلى إسهام بريخت في تخضيب تجربة "كاكي" المسرحية بلون يتوافق مع إدراك الواقع بوصفه بنى متراكبة، لا يعبر إلاّ من خلال وسائل جديدة، تكون قادرة على إحتوائه، و هذه الوسائط هي التي إستخدمها كاكي في مسرحياته التي سنحلل نموذجين منها هما مسرحيتي "بني كلبون" و "كل واحد و حكمه" لإستخدامهما لكثر من وسائل الدراما الملحمية وبطريقة أعمق مما في سواها.

---

(1) المسرح المغربي –الأذرع الشريف– بريخت و المسرح الجزائري / العدد 20 – سبتمبر 1988 ص 38.

تحليل نموذج مسرحية "كُلْ وَاحد وحكمه" :

تقوم هذه المسرحية على حكاية شعبية، تروي حادث إنتحار فتاة إسمها "الجوهر" بعدما أُرغمت على الزواج من تاجر غني ، طاعن في السن ؛ متزوّج من زوجات ثلاث وله من هن إثنى عشرة ولدًا، مأساة" الجوهر" تتلخص في الموقف السلبي الذي إتخذه والداها ؛ لقد وافق الإثنان على طلب الزواج الذي تقم به، أو بالأحرى، فرضه التاجر الشيخ عليهما. إنه يملك المنزل الذي يأويهم ، و هم مدينون له أيضًا بأجرة كراء البيت، إلى جانب مبلغ مالي معتبر .

لم يكن إختيار هذه الحكاية محض مصادقة. صحيح أن أصل الحكاية الحقيقي الذي وجه "كاكي" إلى كتابة هذه المسرحية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت تؤدى في الأعراس عن "الجوهر بنت شط البحر"، لكن الإختيار، جاء ليطرح قضية هامة كانت تعيشها الأغلبية الساحقة من عائلات المجتمع الجزائري في تلك الفترة، قضية العدالة في مجتمع تقليدي، تحكمه الأعراف و التقاليد، و تهضم فيه حقوق المرأة، لقد كتبت مسرحية "كل واحد و حكمه" في سنة 1966، أي مرحلة حاسمة من مراحل المجتمع الجزائري، الذي شرع في عملية البناء التنموي الشامل، للخروج من دائرة التخلف الموروثة من عهد الإستعمار و بدأت العائلات الجزائرية التي هجرت الريف، تنتشر في المدن تتأقلم مع حيات المدينة، إلا أن عملية الإستقرار و التأقلم هذه أفرزت أمراضا إجتماعية عديدة منها قضية تعدد الزوجات وكذا إرغام الآباء بناتهن على الزواج، إلى جانب الحكم العرفي غير العادل.

إن وعي الفنان "كاكي" بواقعه، جعله يطرح في مسرحية "كل واحد و حكمه" فكرا تقدميا، يعري الواقع و يكشف عن قذارته و يحرض المتفرج على التخلص منه. فبتوظيف أسلوب الحكي عند المداح و المحافظة على الإطار الخرافي للموضوع، إتخذت المسرحية شكلا ملحميا، و ظهرت الأحداث المتتالية و المشتتة مغرّبة، كأنها

تحدث في عالم الخيال، بالرغم من أنها تعرض مشاكل واقعية، و تظهر سلوك شخصيات تعيش بيننا. و يحقق كاكي مبدأ التغريب البريختي بإستخدام كثير من وسائل و تقنيات المسرح الملحمي، بحيث تبدأ المسرحية بإستهلال تعرض فيه الشخصيات، و تعرِّف بالمكان و الزمان. فهاهي الجماعة تقدم شخصية البخار للجمهور على أساس أنه حكيم و رجل حق، و يمكن أن يفيد بآراءه، هذه الآراء قد تتمثل في مادة البخور التي يتغنى بها و يصف مزاياها، حيث يردد مع الجماعة ؛

البخار : "ها البخور

الجماعة : ينجي من أرض البور

البخار : ها البخور

الجماعة : يستر ما يستر الصور." (1)

هكذا يستمر الوصف حتى تتدخل شخصية أخرى، هي شخصية "جبور" الذي يدخل في نزاع مع البخار، و من خلال هذا النزاع نكتشف شخصية "جبور" التاجر الغني و المتسلط فيقول للبخار و الجماعة : "إذا حبيتوا الدواس، عندي راجل عمتي مفتي، و ولد خالتي شرطي، القاضي يتسمى بن عمي، و القايد خاضي بنت خالتي، و الوالي خطرة قال لي صباح الخير و ابتسم لي، و من ذاك الوقت راني عادّه من حبابي، لوكان نحب نحبسكم على المسخير نتاعكم نقول كلمة واحدة والدعوة انقضات." (2)

عن طريق هذا الإستهلال، يقدم لنا كاكي الشخصيات المحورية التي تقود الأحداث و تعرض وقائع الحكاية، فنتعرف على البخار، الذي يتحول إلى راو، يروي أحداث الحكاية على طريقة المداح، فهو يتدخل باستمرار، تارة يؤدي دور شخصية معينة، و يروي و يعلق على الأحداث تارة أخرى. ثم الجماعة أو الجوقة

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية "كل واحد و حكمه" / منشورات المسرح الجهوي بوهران / ص 1.

(2) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 3.

-المتكونة من عدد من الممثلين و الممثلات- التي تؤدي دور الأبناء الإثنى عشر، والزوجات و في الوقت نفسه تؤدي أدوارا أخرى كشخصية "ناقوس" الخماس وشخصية "سي سليمان" أب "الجوهر" و شخصية "السعدي" العشيق، بالإضافة إلى أدوار شخصيات الجن التي تؤدى في المشاهد الأخيرة من المسرحية. بهذا يراعي كاكي مبدأ التغريب، و تجنب إندماج المتفرج مع شخصيات المسرحية و أحداثها.

تبدأ رواية المسرحية على لسان شخصية "البخار" الذي يقدم أحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل. "البخار" : "نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني، أنا نحكيها و أنتما تملوها في الغنايات،... تخمسوا معايا (إشارة للموافقة عن طريق جمع الأيدي). و أنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية." (1) و يطلب من الجماعة أن تؤدي معه الحكاية أمام الجمهور، معلنا للجمهور أن ما يعرض أمامهم رواية تمثيلية ليس إلا.

و تبدأ الحكاية "البخار" : "هاذي واحد المائة سنة و لا أكثر، الحاجة صرات هنا، كان راجل شايب و قريب ينحنى، غير الأولاد عنده طزينة (إشارة إلى مجموعة إثنى عشر أصلها الفرنسي Une douzaine) كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي يجيبه بالسفينة، ماله كثير، و جاهل الغبينة. اللي ماله كثير، واش يدير ؟ الجماعة : "يحج و لا يتزوج قالقوا اللولين.

البخار : على هاذ الشيء اتّبْنَاتْ الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة اللولى، كانت له حجة و زورة، و الخطرات التالين قلبها تجارة، خسر إيمانه و المالية، و هنا تبدا الحكاية." (2)

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 6.

(2) المصدر نفسه ص 7.

هكـذا يسـتمتع المتفـرج مـن خـلال هـذا الإسـتهلال باللغـة التراثيـة المكثفـة بالإيحاء و الرمز، لغة بسيطة تستعمل في أغنية المأثرة و قصائد الشعر الملحون.

بعد ذلك يبدأ التمثيل، يدخل الحاج جبور في لباس تاجر، و يتخذ أفراد الجماعة دور الأبناء ؛ و يبدأ المشهد الأول حيث يعرض الحاج جبور فكرة الزواج على أبناءه، جبور : "من الحج يا اولادي أنا مليت، و كل ما نولي يلقاوني بالبندير، الكل، أتبليتْ، حاب نتزوج مع بنت و نبني لها بيت، ما عندكم فاش تنخلعوا، في الزواج أنا أشتهيت." (1) و لكن فكرة زواجه هذه لم تلق المساندة، لا من طرف أبناءه، و لا من طرف الزوجات الثلاث اللواتي يستشرهن فيما بعد. و بين الحين والآخر يتدخل البخار ببضعة أبيات شعرية، يعلق فيها على الأحداث أو يروي بعضها، و يطول الحوار بين الحاج جبور و أبناءه و زوجاته، لينتقل به الحال إلى التهديد و طرد كل من يرفض أو يعارض فكرة زواجه. و بالفعل ستجري الأمور كما يريد. إنه صاحب المال، و ها هو ينفذ قراره. يبعث خادمه ناقوس إلى السيد الحاج سليمان والد الجوهر، الفتاة التي إختارها كزوجة، رغم انه شيخ هرم و الفتاة لا تزال شابة يانعة. إلا أن الحاج سليمان يجد نفسه مضطرا للقبول أمام تهديدات الحاج جبور الذي نوى طرده من المنزل و استرداد الدين الذي كان عليه بالقوة، وتشاركه زوجه هذا الرأي أيضا، ليتحول حال الفتاة -التي تعشق إبن جارها الشاب السعدي- إلى نار تحرق أحشائها، فترفع صوتها لأول مرة على مسمع من الجميع، و تردد كلمة "لا" ثلاث مرات. إنها ترفض الزواج من شيخ أكبر سنا من أبيها، مهما كثر ماله، و عظم جاهه، فهي تحب شابا في سنها، بالرغم من أنه فقير و محتاج، لكن لن يتحقق لها ما تريد، هذا ما يحاول أن يجيب عنه البخار في نهاية المشهد، في تعليق مطول على شكل قصيدة من قصائد الشعر الملحون، مختصرا بذلك بعض أجزاء الأحداث التي تظهر للجمهور في صورة مشاهد على خشبة

(1) المصدر نفسه ص 7.

المسرح. البخار : "صحيح يا ناقوس، أصحيح -ما ربحت في هذه الحكاية غير الهوى و الريح، و لكن هذه حالة اللي حق الحكاية، حب ايحضر التاريخ، الأب قال الأم راهي قابلة، و هو قال إيه،لكن سمعنا البنت تقول لا، وين راه الصحيح... اللي ما في يده مال، ما في يده قوة، ما في يده تشريح، القلالة و الغبينة صعاب و مرين كي الشيح." (1)

إن حوار البخار، طويل و يكاد يلخص بطريقة أداء المداح، جميع المشاهد التي سبق عرضها، إذ يجعل المتلقي يراجع الأحداث المعروضة بشكل يسمح له بتقييم المشاكل المطروحة و التفكير في إتخاذ مواقف إزاءها، و تغييرها فيما بعد.
و الملاحظ أن كاكي يحشو الحكاية بمشاهد إستطرادية تخدم الفكرة الجوهرية، لكنها أحداث متفرعة عن الموضوع و لا تدخل بطريقة مباشرة في الحدث المركزي، كمشهد الصاحب الأول و الصاحب الثاني الذي يظهر علاقة الخادم ناقوس ببقية المستخدمين. إن شخصية ناقوس شخصية طفيلية إنتهازية، و قد تبدو شريرة في بعض الأحيان، فناقوس مضطهد و محتقر من طرف سيده الحاج جبور من جهة -و الذي يعامله معاملة سيئة و ينعته بكل الصفات- و في الوقت نفسه هو مسؤول عن بقية المستخدمين الذين يعاملهم بدوره معاملة غير سليمة و حقيرة في غالب الأحيان. و يتضح ذلك في الحوار التالي -البخار : "علاش تصبح تزقّي (تصرخ) ناقوس : هاك باش نبان للمعلم خدام، اللي ما يطولش ذراعه، يطول لسانه، البخار : و تحسب ديما الخدام منك يرفد الذل، نهار من النهارات واحد يرفد يده، و راك تتنصل (تضرب) ناقوس : اللي يرفد يده ما يخدم عند الناس ما يشتغل، البخار : يجي وحد النهار و واحد كلامك ما يقبل." (2)

(1) واسيني عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 40- 41.
(2) المصدر نفسه ص 44.

إن المسرحية تعرض وجهات نظر الشخصيات المتباينة بحيث يستطيع الجمهور أن يحكم على صحة النظرة التي تتبناها المسرحية. فالمسرحية لا تحاول أن تخلق صراعا، و إنما تخاطب الجموهور و تحفزه على التفكير في سلوك الشخصيات، و يختم البخار المشهد بتعليق موجه بالدرجة الأولى للمتفرج حيث يقول البخار : "شفت و سمعت يا ناقوس، كل شيء فوقه شيء، حتى معلمك اللي أنت خمّاسه فوقه مول الشيء، خطيك، خوك في لغبان ما تبخلوشي، و إذا ما عندك لا قوة لا اكتاف غير ما تتفششي." (1)

و تستمر الحكاية في المشهد العاطفي، أين تلتقي الفتاة الجوهر بعاشقها السعدي، لتخبره بالمصيبة التي ألمت بها و المتمثلة في خطوبتها من الشيخ الحاج جبور، و موقفها الرافض لهذا الزواج، فتطلب منه أن يساعدها تقول : "لو كان نقول لأمي حبيت نتزوج بيك، السعدي : يا طفلة استعقلي هذا ما كلام، ما عندي دراهم، و الخدمة بروحي ما رانيش خدام، خلي الجورة كي راهي، و قبال والديك رانا جيران، الجوهر : حتى انت ما حبيتش يا السعدي.

السعدي : ماشي ما حبيتش، يحب و يشتهي اللي يطيق، يسقسوا على سيرتي برك، يقولوا لهم سكارجي و حشايشي." (2)

و هكذا تجد الجوهر نفسها وحيدة أمام محنتها، و لم تجد المساعدة التي كانت تحلم بها، الأمر الذي زاد من حزنها و آلامها. إن خبر زواجها من الشيخ جبور قد إنتشر في المدينة، حيث تردد الجماعة في مقاطع غنائية هذه العبارة :

الجماعة (5) : "في عمره خمسة و ستين سنة.

الجماعة (6) : شايب قريب ينحنى

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 45.

(2) المصدر نفسه ص 47.

الجماعة (5) : و اخطب بنت ما قفلتش ربعة و عشرين سنة

الجماعة (6) : و كل الناس تقول له بابانا

الجماعة (5) : هذا راي الكرش منين تكون شبعانة." (1)

و نلاحظ في هذا المشهد أن الكاتب قد إستخدم عدة وسائل كي يتجنب الإيهام و إندماج الممثل في الشخصية المؤداة، حيث يجنب الممثلة التي تؤدي دور الجوهر موقفا قد يملي عليها إنفعالا حادا يدفعها إلى الإندماج في الشخصية، فيعبر عن موقفها من خلال غناء الجماعة و استهزائهم بشخصية التاجر جبور.

تصل حكاية البخار إلى نهايتها عند المشهد الذي يتم فيه زواج الحاج جبور من الفتاة الجوهر. و سيروي لنا البخار -بأسلوب بسيط- كيف حدث ذلك.

البخار : "فاتوا زوج جمعات، و الحاج جبور حاب يدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات، ما سمعت ما تسمعوا، نهار عرسها، أداوا البنت يزوروها، من بعد هودوها للبحر يوضوها، أخطات القلتة وين كانوا معها الزغراتات، و راحت معمدة للبلاعة، الزغراتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، و في وقت من عشاة عرسها حضروا لعشاة موتها، الناس في ذاك اللي تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، و كاين اللي قال ادّاوها الجنون، لوكان جينا مدادحة هنا تكمل الحكاية، لكن هذه رواية، فيها درس و قراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون و نشوفوا شتى رايح يصرا." (2)

بما أن الحكاية في الأصل خرافة، يقدمها كاكي بأسلوب ملحمي يصور فيها الأشياء العجيبة و الغريبة، و يعرض لنا من خلال صور خيالية مصير الفتاة الجوهر محاولا بذلك الإجابة على أشئلة المداح و تبرير الفعل المحرم في العرف الإجتماعي، المتمثل في عملية الإنتحار، و يطلب منا الكاتب أن نتخيل فرضية إختطاف الجوهر

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 56.

(2) المصدر نفسه ص 59.

من طرف جن البحر، و كأن المسرحية تبدأ من جديد، فهاهو الحاج جبور يظهر مرة ثانية يستشير خادمه ناقوس عن فرضية إختطاف زوجه من طرف الجن، و يفند الفكرة القائلة بإنتحارها، فيطلب منه أن يبحث له عن رجل دين (طالب فقير) له علاقة بعالم الجن يكون واسطة بينه و بين الجن : جبور : ألاّ – ألاّ ، الحاجة ما تفوتش هاك، شوف لي طالب فقير يكون عفريت، راني حاب نشتكي.

ناقوس : لمن يا سيدي ؟ جبور : للجنون، حتى هم يكون عنده حكم و قانون، وهذي خطفة." (1) بهذا الطرح، يحاول الكاتب أن يعري شخصية جبور المتعفنة والمتناقضة، فيظهره في بداية المسرحية إنساناً تقياً، وحاجاً مؤمناً، لكنه متسلط وجشع، و في الأخير يظهره متنكراً لتقواه وإيمانه، يلجأ إلى الشعودة و الكفر، ويتحول في المشاهد الأخيرة إلى إنسان مظلوم يبحث عن الإنصاف في عالم الجن، ويصور الكاتب من خلال هذه المشاهد، محاكمة تحدث في العالم الآخر، عالم الجن، حيث تتحول قضية إنتحار الفتاة "الجوهر" إلى قضية إختطاف، ينفذها جن من جان البحر في صفة إنسان، و بمظهر العشيق "السعدي" حيث يقوم بمساعدتها ويلبي نداء النجدة، ليصطحبها إلى أعماق البحار. و يتحول رجل الدين، شخصية مجبر –الطالب الفقير– إلى محام في عالم الجن، و هذا الأسلوب التغريبي العجيب يدرجه الكاتب لإبراز مفهوم العدل في ثلاث مستويات، حيث يظهر من خلال مشاهد المسرحية أن هناك عدالة جان البر و عدالة جان البحر، كما يكون لجان السماء عدالة أيضا. و أن شكوى الحاج جبور تقدم في أول الأمر إلى حكم جان البر، و يظهر "مجبر" في محكمتهم. مجبر : "السيد قال، حس روحه كاللي انغدر، كان رايح يتزوج و خطفوا له زوجته جنون البحر. دار اللي لازم، جاب الشمع، بخّر و استغفر، راه ايقول هذا الشيء ظلم و شر، اتعداو عليه و ادعى جن من جنون البحر.

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 60.

الجن الرابع : اتصنت يا مجبر، هذا الشي صرا في البحر، أحنا كي نتجمعوا نفتوه وانشوفوا وين راه الشر." (1)

من خلال حوارات المسرحية، يتبين لنا أن محكمة جان البر لا تستطيع الفصل في الأمر، لأن للبحر قانونه الخاص، و رؤيته الخاصة للعدالة، فيطلب من المحامي أو الوسيط مجبر التوجه إلى محكمة جن البحر.

الجن الخامس (5) : روح لجنون البحر، مرسوله محامي و لكن إحضي بالك حكمهم ماهو حكمنا و حقهم ما هو حقنا. كلها و يشوف و يفرز الدنيا على حساب الجو اللي عايش فيه البر شيء والبحر شيء." (2)

و يتنقل بنا الكاتب إلى محكمة جن البحر ليفصل في القضية. يتضح أن الجن الذي تمثّل في صفة العشيق "السعدي" قام بواجبه عندما ساعد الفتاة "الجوهر". ولا يمكن التأكد من الأمر إلا بإستشارة محكمة جن السماء، لتنتهي المحاكمة بأن تعاد جثة "الجوهر" إلى الشاطىء، بعد أن تبث الحكم في محكمة السماء بقرار عدم تدخل الجن في حياة الإنسان. لتنتهي الحكاية على لسان الراوي البخار : "أيام من بعد، صيادة صابوا فريسة الجوهر على الشط، سيد الحاج فوت شي أيامات ومات، لحكاية اللي حكيناها مثّلناها صرات، ذرْوَك ما باقيلنا غير نكملوا بشيء حكمات." (3)

و تختتم المسرحية كما بدأت بإستهلال الجماعة مع البخار، و نلاحظ في المشهد الأخير من المسرحية و كأننا إنتقلنا إلى مسرح القرون الوسطى، أين كانت تمثل مسرحية الأسرار و المعجزات في المسرح الأوربي. لقد إتخذ الكاتب من هذا

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران / ص 61.

(2) المصدر نفسه ص 62.

(3) المصدر نفسه ص 75.

التصوير الخيالي وسيلة للبحث عن العدل المطلق و عرض الصراع الدائر بين البشر في مجابهة العقل بالغريزة. لكن بإستلهام كاكي للتراث الشعبي تمكن من إضافة عنصر فني، متمثل في الخيال الذي يحوّل الحلم إلى واقع. فالخيال الجامح، يخطر كل الحجب و الأصوار في سعيه لتحقيق العدل المطلق في عالم جشع، مستغل بلا قانون.

إننا من خلال دراسة هذه المسرحية لا نحتاج لكثير من المفاهيم المستعملة في علم الإجتماع قصد تحليل الصراع الطبقي. فالمسرحية تروي حدوثة طريفة من تراثنا الشعبي، إرتأى ولد عبد الرحمان كاكي إعادة صياغتها مسرحيا. و قد نستمتع بها لأنها ترتبط بالفقراء و المحتاجين من الناس، و تسخر من المستغلين والتجار و رجال الحكم.

تحليل نموذج مسرحية "إبن كلبون"

مسرحية "إبن كلبون" تمثل خاتمة الثلاثية التي تبدأ بمسرحية "القراب والصالحين"، التي كتبت في سنة 1965، ثم "كل واحد و حكمه" سنة 1966، لتتوج مسرحية "إبن كلبون" سنة 1968 كخلاصة بحث فني متأثر بدرجة كبيرة بالمسرح الملحمي، معتمدا على الخرافة كموضوع و على الحكاية كأسلوب فني جديد و وسيلة تعبير متميزة في العرض المسرحي الحديث.

لقد طرق الكاتب من خلال مسرحية "إبن كلبون" موضوعا خرافيا، يروي فيه حكاية الحجيج المتوجهين نحو البقاع المقدسة مشيا على الأقدام، و يصف المغامرات التي كانوا يعيشونها و المخاطر التي كانت تصادفهم. و من بين ما روي عن هذه المغامرات و المخاطر، حكاية القوم الذين إتصفوا بمظهر– النصف إنسان والنصف الاخر حيوان–، إنهم "إبن كلبون"، يعرفون بقطاع الطرق، المتوحشون وعديموا الأخلاق، يتربصون ببني الإنسان لإصطياده و أكل لحمه نيئا.

هكذا رويت حكاية "إبن كلبون"، التي تعتبر المصدر الحقيق لمسرحية ولد عبد الرحمان كاكي. إستنبط الكاتب من خلال الخرافة، فكرة هامة تمثل تضحية الإنسان في سبيل تحقيق العدالة ونصرة الحق في مجتمع يسوده قانون الغاب، أين القوي يقضي على الضعيف و يستبعده و يتحكم في مصيره.

تبدأ حكاية "إبن كلبون" باستهلال مطول، تقدمه مجموعةمن الممثلين و الممثلات، تتبادل الحوار مع مداحين إثنين.

"المجموعة : حنا جينا زيار و الزيارة محبة.

المداح "1" : رواية إبن كلبون نمثلوها لكم." (1)

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية إبن كلبون / ص 2.

و يستمر هذا الإستهلال، يتخلله تدخل المداحين بحكم و مآثر، يذكر من خلالها الجماعة بأعمال الناس الذين يلقبون "إبن كلبون".

"المداح "1 ": اشكون اللي يفرحوا للمغبون ؟

الجماعة : إبن كلبون

المداح "2" : أشكون اللي يعطي العاهد و يخون ؟

الجماعة : إبن خلدون

المداح "1" : و اشكون اللي يحكموا بلا قانون ؟

الجماعة : ابن كلبون

المداح "1" : شوفوا و اسمعوا ما صرى للإنسان، بنادم كثير الإحسان، اللي قاسته القدة و جا يشارك إبن كلون في الكسرة، عايش في بر اللي يكدّوا لعظام، و هو مسكين يحوس على المكتوب، كثير الإحسان و يعظم السلام و إذا طلبته ما يعجزش على جيبه." (1)

و ينتهي الإستهلال، ليبدأ التمثيل، إذ يروي أحد المداحين قصة "عمر" الذي رحل مرغما و مطرودا من دياره، رفة صديقه "الصديق" ليلا.

"سيدي، هيّا بنا ما دام الليل. -عمر : يا الصّدّيق الفقير اللّي فالهجرة راك متبعني، شتا وصلك أتكون صديق، ما عندي مال ثقيل. الصّدّيق : أيّا بنا سيدي ما دام اليل، أفضل أتكون صديق فقير، بنادم و شخصية ظاهرة و لا خدمة كلب، لبغا بالمال و الشهرة، سيدي، سيدي بني كلبون راهم جايين." (2)

ثم تتدخل مجموعة من الشخصيات تمثل "بني كلبون"، و هم في الواقع شخصيات إقطاعية تمشي مترنحة تستعرض أزيائها، و تبرز مكانتها الإجتماعية المتميزة و المرموقة.

---

(1) ولد عبد الرحمان كاكي / بني كلبون / ص 4.

(2).المصدر نفسه / ص 5.

يخاطبهم عمر قائلا : "ما راكم عرش، ما راكم أمة، في بلاد كبيرة ما تعمروش حومة، في سوق الإنسانية ما تجيبوا سومة..." (1)

يحاول الكاتب، من خلال شخصية "عمر" أن يعرض موقف العداء إزاء الشخصيات التي تمثل بني كلبون. و يظهر طابع التمرد و الثورة الذي يميز الشخصيتين المحوريتين في المسرحية،ويبرز من جهة ثانية أسس الصراع الذي تبنى عليه المسرجية ،المتمثل في نصرة العدالة، رغم كل الصعاب والمواقف المستعصية و المتصلبة التي تصدر عن قواة الشر في المجتمع.

هكذا تعبر شخصية "عمر" عن غضبها الرافض للتسلط و الظلم. و يعتمد ولد عبد الرحمان كاكي، في نسجه لحكاية بني كلبون، على أسلوب الفلاش باك (FLASH BACK) حيث تصور المراحل التي مرت بها الشخصية المحورية، بدءا من النتيجة التي آل إليها "عمر"، إنطلاقا من الرحيل و هجران مدينة "بني كلبون"، القوم الذين رفضوه كشخص خيّر، و موظف نزيه، من خلال مشهد الوداع. عمر : "فطّومة يا اللّي في حبّي سميتك فَطُّوم، يا نخلة عايشة في وسط الدُّوم، ما نحضرش لثمارك، إذا جا و كنت في الهجرة قولي له يفارق، قولي له يا فطُّومة يا فطُّوم، بلي عمر ما كان قاتل ما كان سارق، قولي له، بابا ك في دولة "بني كلبون" ظلموه وعاش مغبون –فطومة : بني كلبون حكموا عليك بالهجرة، و دارك لديارهم مْجورة، روح هاني أنبلّع قلبي و الباب شحال من خطرة." (2)

في هذا الحوار يستعمل الكاتب أسلوب التغريب، حيث يدور الحديث في مستوى أبعد ما يمكن من إثارة المشاعر الحزينة، ليصنع من رحيل "عمر" قضية تتبنّاها الزوجة، و تدعمها. ينتهي المشهد بتدخل شخصية "الصدِّيق" و تبين أهمية

---

(1) المصدر نفسه / ص 6.

(2) ولد عبد الرحمان كاكي بني كلبون ص 9 .

العلاقة التي تربطه بعمر و زوجه. كما أن المنفى مصير مشترك و محتوم على كل من يرفض الظلم و نظام التعسف، فيروي "الصديق" حادثة تعرفه على عمر وكيف استقبله اول مرة, وتعرف على حسن اخلاقه وفضائله. لقد كان متشردا بدون مأوى, وبدون معين. هو كدلك خرج هاربا من مدينته؛بعدما فقد كل شئي، تجارته وثقته بأصدقائه وأقاربه، وعانى كما يعاني كل المغدور بهم من ويلات الهميش والاحتقار. ثم يتدخل بعد ذلك المداحان، للتعليق عن الحدث وعرض احداث المرحلة المقبلة التي تعود بنا الى تاريخ شخصية " عمر" وميلاده قبل خمس وثلاثين سنة. المداح "2" :" في دار انسان اسمه سعيد بوسنة, زاد طفل نهار لخميس" (1).

يتم عرض حدث ميلاد الطفل في اجواء من الفرح والايتهام, اجواء استقبلت فيهما عائلة سعيد بوسنة خبر ميلاد الولد "عمر" بطريقة تثير الانتباه, حيث تتضارب الاراء حول اختيار اسم المولود الجديد. ليقع الاختيار في الاخير على اسم "عمر" تبركا بالشخصية التاريخية الاسلامية "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه, الاسم المتداول "عمر الحق". ويبرر سيى سعيد بوسنة هذا الاختيار بعدة اسباب أهمها, رغبة خاضة كانت تشغله منذ زمن, لقد عانى كثيرا من تفشي الظلم والاستغلال، وتردي الوضع الاجتماعي. وبهده التسمية يعبر عن أمله في عودة العدل والحق بين افراد المجتمع.

سعيد : مابقى حق ياربي, لافي هذه الدار ولا في هذه البلاد, اكثر الظلم والعار .. اجبر انسمية " عمر", "عمر" على " عمر الحق " (2)

ثم يعود المداحان والممثلون للتعليق عن الحدث لتوضيح الاهمية التي ولي بها ميلاد " عمر" وكيف كانت فرحة سعيد بوسنة وجيرانه, وفي المشهد الموالي, تصل حكاية "عمر" مع رفيقه "الصديق" الى مرحلة تعبر عن اول خطوة تائرة يخوطها في الخامسة عشر من عمره حيث "الصديق " الى مرحلة تعبر عن أول خطوة ثائرة يخطوها في الخامسة من عمره ،حيث يواجه الشرطي بكلام لاذع, ويواجه ممثل القانون, انه يعبر عن ارادة صاحب الحق الذي لا ينحني

(1) ولد عبد الرحمان كاكي - بني كلبون - ص 9

(2) المصدر نفسه - ص 15

ولا يخاف أية قوة. الشرطي : " انت من الشرطة ما تخاف ؟

عمر : ايخاف من الشرطة الخاين والقاتل, انا ماعندي علاش انخاف " (1)

و تستمر المواجهة,تعكس معاناة المظلومين, وتعرض وحشيةالافتزازات و التعسفات التي كانت تلحق بأبناء الشعب وتترجم غضب المحرومين، عن طريق حوار يدور بين شخصيتي " عمر" و " الشرطي" : هذه الهدرة بوليتيك, واصحاب البوليتيك في لحباس ايكملوا .. روح,روح لداركم, قدَر واحشم,واللي خاف اسلم, واللي اسلم سعدت ايامو, عمر : اللي ايعيش محكوم.

يليق ادير كمامة لفمه, واللي قال كلمة ماجاتكمش على تاويل, عليه تتسببوا, ايليق ايخاف وايقدَر, و اذا انظلم و عندو حاجة ايقولها, ايخليها في قلبه, الشرطي : هذي ماهيش فاهامة, راك تتفيهم, واتفيهيم اذا زدت هاك ماتبقاش سالم, راك بلا شك وحد النهار تظلم ويوصلك للحبس, تكبر, تحس بالغبينه و تندم,عمر : بنيتوا حياتكم على الخوف, كلكم ذيوبا و لباسكم خروف، تغلطو اللي يسمع و اللي ايشوف. المراة اتطيح اذا كانت بالجوف, و تقطعوا على اللي رايح ايطوف " (2)

ينتهي مشهد المواجهة بصفعة على خد " عمر"، تكون جوابا رادعا، لكل من يحاول ان ينظر بعين الحق لمساوئ مجتمع يقوده ذئاب و تحكمه سلطة غير شرعية. و يبلغ " عمر " سن العشرين, مرحلة هامة في حياته يحييها ويحكيها لصديقه الصديق بتأن و اشتياق, يقول " عمر" : " انهار اللي قفلت عشرين سنة, ثاني اخديت صفعة " (3) لكن هذه المرة صفعة من نوع آخر. لقد إشتَد ساعده، و تعلق قلبه بفتاة إسمها فطومة, أحبها ولأجلها بنى بيديه بيت الزوجية. لكنه يصطدم مع أبيه، الذي يلومه على الطريقة التي تعامل بها مع العائلة,حيث

---

(1) - ولد عبد الرحمان كاكي - بني كلبون - ص : 17

(2) - المصدر نفسه ص 18.

(3) - المصدر نفسه ص 20.

ابتعد عن والديه ،اللذان ربيانه، دون استشارتهما؛ "سعيد :"هذا هو الحديث,أنا ويَماك نتسماو والديك,عشرين سنة اتكَلت ربيت ،ونهار جينا نفرحوا بيك ،رحت بلاما تقولنا بلي رايح تبني بيت . عمر:" غيرقول ، ووضح الحديث, ربيتني، كبرنتي، كاللي ربحت لاتريت, منين بنيت داري,مين تكلمت، تقول تعديت"(1). ثم يتدخل المداحان في المشهد الموالي لتقديم شخصية "عمر" الذي أصبح قاض نزيه، يحكم بالعدل بين الناس، بعد أن أتم دراسته في مجال القانون . ويصيفان تجاوب الناس مع الأحكام التي كان يصدرها القاضي "عمر"؛ إلا أنه في يوم تغير كل شيء، واضحت أحكام القاضي موضوع شك ,لأن القضية التي فصل فيها هذه المرة، تعد من القضايا الشائكة، وتختلف عن سابقاتها,كونها تمس شخصية بارزة في المدينة ؛ إن إبن" كبيرالدوار" قد أحيل علىالعدالة بتهمة القتل ,لكن أثناء المحاكمة ،إتضح أن الأمر لم يعد كذالك ، المتهم بريء طالما لم يتأكد القاضي من سلامة أقوال الشهود. فمنهم من يعتقد أنهأخطأ,و منهم من سحب شهادته ,و لم يبق أمام القاضي إلا أن يعيد النظر في حكمه،في غياب الدلائل الكافية طبقا للقانون.ويروي المداحان كيف تمت المحاكمة ."المداح"1" :الشاهد الثاني قال كيما الأول–المداح "2":والثالث كيف كيف– المداح "1":باين,كان كبير الدوار فوق البعض منهم ،و شرى لخرين,وبعدما شهدوا ورجعوا في كلامهم قالوا ما شفناش ."(2)

يقف "عمر" حائرا,في مشهد يجمعه بشخصية العادل,ومصطلح الحيرة قد لا يعبر عن بشاعة الحدث,لأن خيبه أمل "عمر" في تحقيق العدل بين الناس–الذين أحبهم وأراد أن يصلح امورهم–كانت جد كبيرة,فمساعيه الخيّرة جوبهت بالنكران و سوءالمعاملة ,ليصبح منبوذا وغير مرغوب فيه.إنه تعدى على أعراف المدينة و تصدى لشخصية كبير"الدوار" أ ثار غيضه وأحط من قيمته,الأمر الذي أدى بكبير"الدوار" إلى مراسلة الوزارة بطلب فصله من سلك القضاء وتعويضه بقاض آخر.

---

(1) ولد الرحمن كاكي–بني كبون–ص22

(2) المصدر نفسه–ص27

ويعود عمر إلى بيته مهزوما ، حيث تلقاه فطوم زوجه .

"عمر": يامرا راني مهموم ، حكمت على ولد كبير الدوار، وباباه شرى الشهود، و بقية أهل القرية خايفين منه، و هكذا صبحوا الكل متحدين عليا

– فطوم : و أنت يا عمر ، القانون أنظن ما تخون

"عمر" : لكن يا فطوم، في هذا القرية القانون راه مفقود العينين

فطوم: ما تتأسف ياعمر مهما كان الحال، القانون ينتصر دائما و الحق يظهر، و هذا الشيئ تعلم به خير مني يا عمر،أنت درست و اطلعت ، و انهار اللي نلت الشهادة حلفت الحق ما تخون ."(1)

يقرر عمر الرحيل و تشاطره الزوجة الرأي ، فتجمع بعض الأمتعة ، و تؤمن بفكرة الرحيل، الترحال مصير محتوم على كل من أراد تحقيق ذاته و محاربة الزيف و الباطل، في مجتمع يسوده نظام إقطاعي متخلف ، فيغادرا المدينة وهما ينشدان لحن الحرية و الأمان. ثم يعود الكاتب إلى أسلوب الفلاش باك (flash back) ليظهر من جديد شخصيتي الصديق و عمر و هما يتبادلان أطراف الحديث حول مزايا الوفاء في الحياة الزوجية، و يثني الصديق على فطومة زوج عمر و ينوه بإخلاصها ووفائها لزوجها ، كونها واجهت المشاكل بالإرادة و القوة نفسها التي واجهها بها عمر ، فهي تعتبر – في نظره– إمرأة مثالية يتمنى أن يلتقي –يوما ما– بمثيلة لها؛ و ينتهز الفرصة ليعبر عن وحدته فيتدخل عمر ليرد عن كلامه .

"عمر": " نعيا أنخمم في غبينتي ، لكن أنت تغبنت أكثر مني، خاطر الإنسان اللي نغبن ويجر روحه وحيدة ، مثل الإنسان المودر في الصحراء . الحياة اللي ربي أغناه بها تبانله مغدورة، وشي خطرات أيقول ، و قوله كالكفرة، علاه أزدت واش راني أندير هنا."(2)

لقد اتخذت الحكاية خلال هذه المشاهد منحى آخر ، حاول الكاتب أن يطرح من خلالها معاناة الإغتراب و ما ينجر عنها من ردود فعل سلبية على سلوك الإنسان وتصرفاته، التي قد تؤدي بالمرأ إلى الإستسلام و الرضوخ إلى الأمر الواقع . وقد يختلف

---

(1) ولد عبدالرحمن كاكي / بن كلبون / ص32

(2)المصدر نفسه ص49

الأصدقاء في الرأي و في جهات النظر إلى منطق الأشياء ، و قد ينهزم البعض ، و قد يؤدي كل هذا إلى تفريق الشمل و قطع حبال التواصل بين الأهل و الأشقاء . هكذا، تصل الحكاية إلى ذروتها . فعمر الذي تمرد على قانون أكبير الدوار و رحل وحيدا بعيدا عن أهله و أقاربه تعب من الغربة و الترحال، وها هو يعود إلى زوجه فطوم ليأخذها معه ؛ هذه المرة، لن يعود إلى أرض ابن كلبون، لقد ضاق به المكان، و أضحى ترك الديار أمرا لا مفر منه .

و يختم المداح هذه الحكاية بقوله :

المداح1:" ما كملتش ، أنوصلهم حتى الحدود، ونشوفهم كفاش ، أيخلوا وراههم الحقرة والظلم و الغبينة ، عمر درس القانون و العدل، و حب أيطبقه في هذا البر ، لكن بني كلبون خدعوه." (1)

طغى أسلوب السرد على المسرحية إلى درجة أننا لا نشعر بحركة الفعل الداخلية التي تقود مواقف الشخصيات، حتى الأزمات التي تتشكل من حين لآخر، فهي تكاد تكون مفتعلة، لخلوها من صراع حقيقي بين مواقف متباينة. وعلى كل ، ما نسجله لهذه الحكاية هو استخدام أسلوب التغريب الملحمي على مستوى النص ، حيث توالت الأحداث بتسلسل تاريخي ، صورت الشخصيات – فيها– بطريقة بسيطة لغرض توضيح الحدث أو الموقف الإجتماعي لتزيد من حدة التغريب .

(1) ولد عبدالرحمن كاكي / بن كلبون / ص49

الفصل الرابع

- نماذج تحليلية مقارنة

- القراب و الصالحين (ولد عبد الرحمان كاكي)
- الإنسان الطيب في ستشوان (برتولت بريخت)

دراسة و مقارنة لمسرحية "القراب والصالحين" لولد عبدالرحمن كاكي مع مسرحية "الإنسان الطيب في ستشوان" لبريخت.

تقتضي الكتابة المسرحية الإلمام بطبيعة المسرح، إذ لايكفي أن نصوغ قصة في صورة حوارية لتصبح مسرحية ،إن خصوصية الكتابة المسرحية تنبثق من طبيعة المسرح و خصوصيته فالمسرح وسيلة اتصال فنية تتفرد بتعدد لغاتها و اشتباك شفراتها.

و النص المكتوب حوارا لا يكتسب صفة المسرحية عن حق، إلا حين يحمل في طياته ابعاد العرض المسرحي الصوتية و البصرية. من هذا المنطلق قمنا بدراسة و مقارنة لمسرحية " القراب و الصالحين" للكاتب و المخرج ولد عبدالرحمان كاكي مع مسرحية الإنسان الطيب في ستشوان لصاحبها برتولت بريخت ،"علما بأن أصول المسرح كالصراع و الحبكة و الشخصية و الحوار بكلمة مختصرة ... عناصر البناء الدرامي ثابتة لا تتغير في مذاهب المسرح و اتجاهاته لكن أشكاله متغيرة باستمرار"(1)

اذا جئنا إلى تحليل موضوع مسرحية "القراب و الصالحين" الذي تناول قصة القراب أو بائع الماء و أولياء الله الصالحين الثلاثة، نجد أن ثمة تشابه و تقارب كبير مع الخرافة الصينية التي استلهم منها الكاتب و المخرج الألماني" برتولت بريخت" قصة مسرحية" الإنسان الطيب في ستشوان "لكن ولد عبدالرحمان كاكي يرجع مصدر إلهامه إلى الخرافة التي تناقلتها قديما شعوب شمال إفريقيا، فهو يذكر أنه استلهم موضوع المسرحية من خرافة أولياء الله الصالحين و المرأة الكفيفة ،خرافة تواجدت عند شعوب شمال إفريقيا، كانت تحكى من طرف المداحين في الأسواق، تروي قصة ثلاثة من أولياء الله الصالحين ينزلون إلى الأرض

(1) مجلة الحياة/ فرحان بلبل/ شخصية المؤلف المسرحي العربي و تأثره بالتيارات المسرحية العالمية/ العدد الثاني/ خريف 1977/ص 123.

و يقصدون مدينة يسودها قحط وجفاف، ليتفقدوا أحوال العالم، يبحثون عن مضيف لهم بين السكان. الشخص الوحيد الذي استجاب لما عدتهم هو" سليمان القراب" أو حامل الماء هو أيضا في حوج إلى مأوى، يحاول هذا الأخير باحثا عن مضيف للزوار المرسلين من السماء، و يطرق جميع الأبواب دون جدوى، الكل يتهرب و يتمنع بطريقته الخاصة.

باستثناء امرأة كفيفة فقيرة ،كل ما تملكه هو معزة ،لم تتردد في ذبحها و تقديمها طعاما لهؤلاء الأخيار؛ و لمكافئة هذه الروح الطيبة و تدعيم مساعيها في نشر الطيبةوالخير، يستجب الله لدعاء أوليائه الصالحين، فتتحقق المعجزة و يعاد للمرأة الكفيفة نظرها و تصبح تملك ثروة من المال.

أما فيما يخص المصدر الذي استلهم منه الكاتب و المخرج المسرحي "بريخت" موضوعه هو قصيدة صينية مشهورة تحمل عنوان "الغطاء الكبير" المترجمة عن الشاعر الصيني "بوشوبي" (القرن الثامن عشر ميلادي) و التي تقول بعض المقاطع منها:" ما العمل ... في سبيل الحيلولة دون معاناة الفقراء من البرد؟ ايصال الحرارة إلى جسد واحد أمر غير ذي جدوى، أريد أن أحصل على غطاء كبير طوله عشرة آلاف قدم لكي أغطي المدينة كلها مرة واحدة".(1) و تعبر هذه القصيدة الطويلة عن أمثولة شعبية عريقة في التراث الصيني، تروي قصة ثلاثة آلهة يزورون الأرض بحثا عن إنسان طيب وهو شيئ نادر للغاية يحاول حمال الماء فقير يقابلونه أن يبحث لهم عن مأوى، لكن كل سكان المدينة الموسورين يردونه على أعقابه و لا يرضى باستقبال الثلاثة سوى شخص واحد هو العاهرة "شين تي"، وهم كمكافئة لها يعطونها مبلغا من المال، يمكِنها من افتتاح دكان للتبغ وما أن تفتح دكانها حتى يحاصرها كل أنواع السائلين و الطفيليين و لكي تدافع عن نفسها منهم تضطر لتبديل

(1) فريدريك أوين – برنولد بريخت حياته فنه و عصره ترجمة إبراهيم العريس دار ابن خلدون ص 285

هيئتها، و هي بمساعدة قناع تزعم أنها ابن عم لها هو "شوي تا" و على هذا النحو تصبح بديلا لنفسها، بديلا قاسيا حازما لا يرحم، غير أن "شين تي" تستغل في ميدان الغرام فهي إذ تنقد من الإنتحار طيارا عاطلا عن العمل "يانغ سون "و تقع في غرامه، تكتشف أنه هو أيضا يستخدمها للوصول إلى مآربه، (أي لكي يحصل على وظيفة عن طريق الرشوة) وهو لا يتردد في سبيل هدفه عن تحطيمها. تحمل "شين تي" من عشيقها و تقسم على أن تتحول إلى نمرة لكي تدافع عن صغيرها، أما أنآها الآخر "شوي تا" فهو الذي يتولى إعادة تروثها بفضل الحصول على مصنع للتبغ يستغل فيه العمال أبشع الإستغلال، فالحقيقة أن طموحات الطيار "يانغ سون" و خلوه من الضمير جعلا منه جلادا كبيرا، غير أن اختلاف "شين تي" سرعان ما يوقظ ظنون حمال الماء الفقير و النزيه (الذي تتصل به الآلهة اتصالا دائما) بحيث أن العدالة، سرعان ما تتهم "شوي تا" بقتلها و تحيله إلى المحكمة، و الآلهة أنفسهم هم القضاة في هذه المحكمة، فجأة تنزع "شين تي" القناع، و إذ بهم ينبهرون لحماقتهم من جراء كون هذه المرأة التي هي الإنسان الطيب، لا تزال على قيد الحياة، يترك الآلهة القضاة المتهم و هم ما كانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة، يتركون المرأة تدبر أمورها بنفسها و يعودون إلى هدئة مقرهم السماوي.

ويتبين من خلال مقارنة موضوع المسرحيتين أن هناك تشابه كبير في جوهر الفكرة المطروحة و المتمثلة في مسألة الطيبة و ندرتها في عالم يسوده الظلم و انتشار الفساد.

بيد أن حكاية القراب و الصاللحين تختلف اختلافا كبيرا عن حكاية الإنسان الطيب في ستشوان، صحيح أن شخصيات الأولياء الصالحين تقوم بنفس الدور الذي تؤديه آلهة الصين الثلاثة و شخصية حامل الماء أو القراب تأخد نفس الأبعاد في كلتا الحالتين. إلا أن

هناك تباين في الخطوط العامة لبناء الشخصيات، فبينما تتصف "حليمة" المرأة الكفيفة الفقيرة في حكاية "كاكي" بالطيبة، نجد في حكاية بريخت أن صفة الطيبة تمثلت في شخص العاهرة "شين تي" كما أن سير الأحداث و تسلسلها في المسرحية الألمانية يختلف تماما عن سير الأحداث و مضمونها في المسرحية الجزائرية، التي زودت بعدد من المشاكل الثانوية كاستغلال المعتقدات الشعبية عن طريق التقرب إلى الله بواسطة أولياء الله الصالحين ومشكل حقوق الأسرة الجزائرية –الشعودة– النفاق و غيرها من المشاكل التي تعيشها المجتمعات المختلفة.

" كما أن بناء الفعل و عناصر الدرامة غير المرئية و علاقاتها، لا تسمح بوجود تشابه كبير بين العملين، فإذ ينسج ديناميكيك بريخت للتناقض تحققا و وضوحا من شأنهما أن يظهرا ما على الإنسان" الكائن الإجتماعي " أن يفعل .يعجز منطق كاكي الصوري في الأغلب عن تخطى التناقضات الذاتية، فالمنطق (الذهن) عند كاكي هو محرك الفعل ووسيلة تطور الأحداث. في حين أن بنية الكتابة عند بريخت متؤسسة على منهج نظري و فني ديناميكتيكي"(1).

إن ولد عبدالرحمن كاكي الذي كان يتحدث عن الإنسان في الجزائر، أصبح يستمد من مشاكل الإنسان المحلي صورة الإنسان العالمي. إلا أن المجال الأساسي الذي ترابط فيه رؤية الفنان الواقعية و مجال التعبير عن مواقف الشخصيات و استخلاص العبر، و النفوذ إلى عقل المتلقي بواسطة الخرافة، باعتبارها مركز الثقل في المسرحية كلها.

فقد ترتب عن هذا أن جاءت الحكاية امتدادا حيا يعكس واقعا متخلفا يسوده نظام اجتماعي اقطاعي، يختلف اختلافا جدريا عن واقع المجتمع الغربي الرأسمالي. بالتالي فإن

---

(1) الأدرع الشريفي – بريخيت للمسرح الجزائري –عدد 20 سبتمبر 1988– الجزائر صفحة 39.مجلة المسار المغربي

معالجة فكرة الطيبة و الخير في المسرحية الجزائرية لم تتعدى حدود الفترة الزمنية القصيرة التي مرت بها الجزائر في السنوات الأولى من الإستقلال، فعبرت عن ذهنية مجتمع تقليدي تسوده الأمية و الجهل. و لم يبق من أوجه التشابه بين النص المسرحي الألماني و النص الجزائري، إلا فكرة الطيبة و فكرة البحث عن الإنسان الطيب. أما حوادث المسرحية و مواقفها و حواراتها و إسقاطاتها السياسية، فقد تغيرت تماما و هذا ما جعل ولد عبد الرحمان كاكي لا يجد ضرورة لذكر مسرحية بريخت كمصدر لمسرحيته و ينفي عنها ميزة الإقتباس، ليصبح نص المسرحية نصا جزائريا بشحمه و لحمه وروحه أيضا.

تبدأ حكاية القراب و الصالحين كما عودنا ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحياته باستهلال مطول بين "سليمان" القراب و الجماعة بذكر مزايا الماء و أهميته و منافعه، و أنه ينقل الماء من مكان مقدس و يقطع به مسافة طويلة حتى يبيعه لأهل المدينة و ينفعهم ببركة والي الله الصالح – سيدي العقبي – يردد سليمان القراب لازمة اشتهرت بها المسرحية صحبة الجماعة التي انقسمت إلى فرقتين:

" سليمان: ها.الماء . ها الماء

الجماعة: (أ): ما سيدي ربي

سليمان: جايبه جايبه

الجماعة (ب): من عين سيدي العقبي"(1)

و يحاول الكاتب من خلال هذا الاستهلال أن يمهد للحدث الرئيسي، بحيث يدخل "الدرويش" في حوار مع سليمان "والجماعة"لينقل خبر زيارة شخصيات هامة و غير عادية إلى المدينة .

---

(1) ولد عبدالرحمن كاكي مسرحية القراب و الصالحين ص1

"الدرويش": سمعت الناس أهل العلم و العقلية يقولوا

الجماعة (ب): واش قالوا ذا الناس.

"الدرويش" : قلنا ذا الناس سيدي أهل العلم، مخلطين مع أهل العقلية، مجمعين، رسانهم جامدين و ما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء، تقول موزون في ميزان، كلامهم مشنوع و يسوى"(1)

و يستمر الإستهلال في تقديم شخصية سليمان القراب و ذكر محاسنه و أعماله الخِيرة و مكانته في المدينة، بحيث أنه رجل فقير لكنه يحب جميع الناس.

و بعد انتهاء الإستهلال يبدأ المشهد الأول حيث يبدأ المداح في رواية قصة الأولياء الصالحين و يقدمهم إلى الجمهور.

المداح: "نهار من النهارات و نهارات ربي كثيرة، في جنة رضوان و جنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة.

الثلاتة من أهل التسريف و سيرتهم سيرة

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة

و اللي يزورهم في ثلاثة ما تركبه غيرة

ما يفوت قبلهم لا بوهالي و لا هو بالي و لا دربالي لا شريف.

هم ذكار الجنان منين يكون ملان خريف

المداح: ... سيدي عبدالقادر الشرقي

سيدي بومدين الغربي

و سيدي عبدالرحمان قبضوا المريرة و خرجوا من حنة رضوان ورايحين يزوروا العباد اللي عايشين في هذه المدينة"(2)

---

(1) مصدر المسرحية ص3

(2) مصدر المسرحية ص 12

و استخدام أسلوب التغريب عن طريق سرد الأحداث، سهل مهمة الكاتب كاكي في استنطاق شخصيات تاريخية و استحضارها من العالم الآخر. فها هو في القراب و الصالحين يكتب مسرحية جزائرية عربية مستقاة من خرافة مغاربية شعبية و لكن وضعها في بناء أوروبي محض. شخصيات لها أصول في التاريخ العربي الجزائري و لا زالت بعلاقة وطيدة مع غالبية الشعب الجزائري على وجه الخصوص.

ثم يستمر سليمان القراب في المشهد الموالي في عرض الشخصيات التي يتم التعرف عليها من خلال حوار مطول يقدم فيه شخصية "الأعمى" و زوجه "عيشة" و علاقته بهما ثم كيف استفاد من جلد التيس، الذي ذبحته مريم العمياء (الكفيفة) بمناسبة العيد الكبير بعدما رأت في المنام سيدنا إبراهيم الخليل، فأمرها بذبحه. فصنع بذلك قربة يبيع فيها الماء و ها هو يتجول جوعان في قرية "بني دحان" إذ به يلتقي صدفة بالزائرين الثلاث سيدي عيد القادر و سيدي بومدين و سيدي عبدالرحمن.

الوالي الصالح الأول: " الليل راه قريب يطيح"

الوالي الصالح الثاني: " و زيد بزيادة منين سمعناك تعيط جرينا وفي الحق أعيينا"

الوالي الصالح الثالث: " نطلبوا منك الضيافة اليوم و غدوى ربي يرحمنا برحمته"

الوالي الصالح الأول : "بيت ضياف الله ياقراب"

الوالي الصالح الثاني: "حكمت عليهم و عليك نتسماو ضياف ربي"

سليمان : "و ين نبيتكم ؟ عنديش شي دار أنا لا قراب(1)"

و بعد هذا المشهد تدخل الجماعة في حوار مع سليمان القراب للتعليق على الحدث حيث يقول القراب " و أنا يا سيدي ما كنت عارف هذا الشيئ يصرى حتى في الخرايف".(2)

---

(1) مصدر المسرحية ص 29

(2) مصدر المسرحية ص 30

ثم يطلب أحد الصالحين من القراب أن يدلهم على إنسان صالح يستضيفهم الليلة، و لكن يتساءل سليمان على أي باب يطرق، فقد يتنافس الأعيان على استضافتهم إذا ما سمعوا بامرهم.

"سيدي عبدالرحمان: ماذابيك شوف لنا على انسان صالح، يقبل ضياف ربي و يفرح بهم سليمان: ثمة صبتوني أنخمم شكون صالح و شكون لا؟ لوكان نديكم عند مفتي القرية القاضي يغيضه الحال، ولوكان نديكم عند القاضي المفتي يقول علاش ما زارنيش واحد منهم أنتم تروحوا و أنا يخلفوها فيا.(1)

و تستمر الحكاية، لنرى في أحد المشاهد كيف استقبل قدور أحد سكان القرية، سليمان و رفاقه الصالحين؛ شخصية قدور التي يعرفنا عنها الكاتب من خلال روايته الطويلة لحياته و شجاعته و شهامته، ليودع الضيوف رافضا استقبالهم في بيته ."قدور: اللي يعيش و قت الخير و السعادة والعدل ما يبلع بابه، و اللي راه عايش كيما أنا وقت القحط و الزمان و الغبينة الأفضل يبلع منين ما يدخل الهول بابه و قلبه واذنيه ولآن تبقوا على خير و الله يفتح خلوا بابي في حاله ما تعودوش طبطبوا فيه".(2)

ثم ينادي سليمان "للخديم"، شخصية شعبية تشرف على مقام أحد أولياء الله الصالحين "سيدي دحان" و يرفض بدوره استقبال الزوار، حتى ينتهي بهم الأمر إلى قصد امرأة كفيفة و فقيرة اسمها "حليمة" كل ما تملكه هو معزة كانت تستفيد من حليبها و تعين جارها الهاشمي و عويشة و صبيهم، الذي ليس له من طعام سوى حليب المعزة. ثم ينتقل الحدث في الفصل الثاني إلى عرض حالة المرأة حليمة و علاقتها بجيرانها و أهمية الفعل الذي ستقوم به، إذ تقبل استضافة الصالحين الثلاثة و تأمر بذبح المعزة الوحيدة التي تملكها

---

(1) مصدر المسرحية ص 39

(2) مصدر المسرحية ص 48

حليمة :" في الدار ساكنة و لية عمية

غير راسها و معزتها

و على كلمة ضياف ربي

راهي تقول مرحبة"(1)

ليتدخل المداح لتعليق عن المشهد الذي استقبلت فيه حليمة العمياء أولياء الله الصالحين

المداح: في قرن أربعة عشر جبروا ولية مومنة و تآمن بالله

كانوا ثلاثة و قالت لهم مرحبة باسم الله

و كانت تقول مرحبة و باسم الله و لو كان كانوا اثني عشرة

سليمان القراب رايح يبيع ماه

و هم الأولياء الصالحين دخلوا عند اللي سموها حليمة العمية

خاطر منين ما عندهاش العينين

عند المداح اللي ماشي حافظ هنا يكمل الحديث

جاوا يحوسوا على انسان صالح جبروا ولية صالحة

و لكن عند اللي قرى حروف البالي

هذا وين يبدا الحديث

بلا ما نكثروا في الكلام بلا ما نشالي، نزيدوا في الحكاية و تشوفو التالي"(2)

و بعد دخول الأولياء الصالحين إلى منزل حليمة العمياء، يدور حوار بين الهاشمي جارها و الضيوف الثلاثة، حتى يتبين أن حليمة فقيرة و لا تملك سوى معزة فريدة قامت بذبحها.

المعزة التي كان يستفيد من حليبها الجميع، ها هي الآن تغدو طعاما للضيوف و هكذا سوف ينقطع الحليب على عائلة الهاشمي و على بقية الجيران"

---

(1) مصدر المسرحية ص 58

(2) مصدر المسرحية ص 60

يدخل أحد الأولياء بعدما اشتد غضب الهاشمي

سيدي بومدين:" أهمد استغفر ودير خاطرك في يد ربي

الهاشمي: سامحوني الزمان يكفر و يخرج من رحمة ربي عمركم ما شفتوا صبي يبكي من الجوع"(1)

من خلال حوار الهاشمي يظهر الكاتب أثر الفقر و الجوع على الناس فقد يؤدي إلى الثورة حتى على القيم الأخلاقية السائدة و يتحول الإنسان الجائع في حالة الغضب إلى آلة بدون عقل بدون ضمير تدمر كل ما جاء في طريقها.

و بعدما يتم تقديم العشاء للضيوف يحاور أحد الصالحين "مريم" العمياء، التي تشكرهم على الزيارة و تطلب منهم أن يساعدوها في البحث عن ابن عمها الصافي، الذي غادر القرية منذ زمن، فيرفع يديه سيدي عبدالقادر طالبا الله أن يستجيب لدعائه بعد أن يقول:

سيدي عبدالقادر:" شوفي ياولية في ذا الليلة وين الزمان قصد القرية وحنا ضياف ربي لوكان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المومنة و حنا الولية الصالحين.

سيدي عبدالرحمان: لوكان نطلبوا ربي الجميع و الصافي يولي و يولوا لك عينيك و يعطيك الرزق ، ما شي رزق الإيمان، لا، رزق الدنيا من الكثير واشتا اتديري؟

حليمة: نأمل ندير الخير

سيدي عبدالرحمن: أمالة ياولية أيا بسما لله نرفدوا الفاتحة أنت حليمة العميا و أحنا الأولياء الصالحين.(2)

---

(1) مصدر المسرحية ص 65

(2) مصدر المسرحية ص 70

و بالفعل كما جاء في الحكاية، عندما تقوم في الصباح تعود لها الرؤية فتجد أن أولياء الله الصالحين قد غادروا المنزل، و بعد لحظات يدق ابن عمها "الصافي" على الباب بعد غياب طويل.

و بعد هذا المشهد؛ يحاول الكاتب طرح بعض القضايا التي يعيشها المجتمع الريفي التقليدي، بحيث يطرح قضية المعتقدات البدائية و تأثيرها في أوساط الشعب، و ينتقد بذلك تلك الطقوس التي كانت تؤدى. هذا الجو الثقافي و العقائدي يستحوذ على عقول جميع الناس (سكان القرية) بما فيهم القاضي و المفتي و رجال القانون و الأمن، و يعبر عم مستوى وعي المجتمع في فترة الستينات.

أما الثروة المالية التي أهداها الأولياء الصالحين للمرأة الصالحة، أصبحت تحت تصرف ابن عمها الصافي، الذي تقلد مكانة مرموقة إلى جانب أعيان المدينة، بحيث اتصل بالقائد ثم بالقاضي ثم المفتي و اقترح عليهم حلا من خلاله يعالج أزمة القرية و يحارب بواسطته الجوع و الفقر.

فها هو يدعوهم لاحتفال كبير يعيش من خلاله أهل القرية في ظل الولائم و الأعياد، بحيث توزع المأكولات و المشروبات على الجميع و يتحول حين ذاك سليمان القراب إلى براح ينشر الأخبار في الأسواق و الشوارع و يدعو الناس لحضور الوليمة التي تقدمها المرأة الصالحة، احتفالا بشفائها و كرمانا للأولياء الصالحين، سيدي عبد القادر و سيدي عبدالرحمان و سيدي بومدين.

المجموعة أ: ياناس القرية أيا فرحوا ما بقى زمان

المجموعة ب: الخير جاء بشوية .. أسيدي الخير جاء بشوية

المجموعة أ: ها راه بان الطعام

سليمان يغني: الطعام باللحم و السكر

و العسل مشهدة يتقاطر

الطعام في دهونات معكر

و تسقيه على حساب الخاطر

كل الناس تلحقه عليه

الثقيل و اللي شاطر

كل الناس تشبع ماكانش اللي ينحقر...(1)

و استمر الحال في القرية مدة ثلاث سنوات في جو الإحتفال و الولائم، و نسي الجميع الفقر و الجوع، و تحول حال الفقراء المتعطشين للمعرفة، بحثا عن أسرار الخيرات التي نزلت عليهم إلى وضع يدعو إلى التفكير، فنسى الجميع طعم العمل و كثر الكذب و النفاق و الشعودة و أصبح سليمان يتاجر بسيرة أولياء الله الصالحين. يتفطن الصافي ابن عم حليمة لهذا الوضع و يطلب من حليمة أن تغير أسلوبها في معاملة أهل القرية، وتكف عن تقديم الولائم لأن حال سكان القرية يزداد سوءا يوما بعد يوم من جراء هذا النظام. وطلب منها السماح بتسيير شؤونها المالية و توظيف هذه الثروة في خلق ورشات للعمل يستفيد منها أهل القرية، و يعود نظام العمل هو السائد و الكل في وظيفته بدءا من القاضي و القائد و المفتي، حتى سليمان يتخلى عن بيع الماء و يشتغل في وظيفة مربحة.

أما الفصل الثالث من المسرحية فيعرض كيف استتبت الأمور في القرية، و عاد الناس بعد الراحة إلى أشغالهم، فيظهر القاضي و المفتي و القائد و هم مجتمعون لتقييم فترة

---

(1) مصدر المسرحية ص 92

الإحتفال الطويل حيث يتنبه الجميع، أنه ثمة فساد و ظلم ساد القرية في سنين الإحتفال و يجب إعادة النظام و سلطة القانون، فتتم محاكمة الخديم و فضح أعماله الدنيئة ثم يأمر القائد بحبسه

القائد: أرتب ا.. ما عندك وين تروح.. أتجي معايا

الخديم: وين يا سيدي القايد

القائد: للحبس، و نعلمك بدلت العساس اللي كان شريكك تجبره الداخل مشي قدام الباب".(1)

و تعود في المشهد الثاني شخصية الأعمى صديق سليمان القراب و زوجته عيشة إلى القرية و كذا الدرويش وهم يعتقدون أن الإحتفال و الولائم لا تزال قائمة يقول سليمان القراب فات الأوان كل شيئ انقضى و تغير ولن يعيش في القرية إلا من يكد ويعمل و راح زمن التطفل و الإستخفاف بعقول الناس البسطاء، لن يبق لا درويش و لا خديم.

ثم في المشهد الموالي يثير الكاتب قضية تحرر المرأة حيث يعرض ذلك عن طريق شخصيتي الزوج عمار ومريم و كيف بادرت مريم بالذهاب إلى العمل مثلها مثل الرجل محاولة بذلك إقناع زوجها عمار على أن الأمر لا يدعو للغرابة، فالعالم في المدينة يتحول وكل النساء تشارك أزواجهن في العمل، لماذا لا يتغير الحال كذلك في القرية؟ و يدور الحوار التالي بينهم:

عمار :" ماش راني شاك فيك مريم. راني خايف من هدرت الناس

مريم: كل هذه الحياة راهي مبنية على الخوف عمار، المرأة خايفة من الرجل الرجل خايف من هدرت الناس، يليق انهار اللي كل هذا الشيئ يتبدل(2)

---

(1) مصدر المسرحية ص 113

(2) مصدر المسرحية ص 129

و تنتهي حكاية ولد عبدالرحمان كاكي للقراب و الصالحين بحكمة تردها المجموعة في آخر المسرحية ؛هي أن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، و عمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه ، بكده و اجتهاده، لأن المستقبل هو العمل و الاجتهاد.

قد نستخلص من هذه الأحداث البسيطة، فكرة واحدة هي أن ولد عبدالرحمان كاكي عمد إظهار واقع المجتمع الجزائري ، خلال السنوات الأولى من الإستقلال، و عبر عن هذه الواقع بصورة فنية، في اطار خرافي يعكس الستوى الفكري و المعيشي الريفي؛ واقع مجتمع يسوده نظام اجتماعي تقليدي أبعد ما يكون عن ما صورته المسرحية الأوروبية في حكاية الإنسان الطيب في ستشوان، التي يقول بريخت بشأن موضوعها: إن الطيبة طبيعة في الإنسان، أما القسوة فإنها تتطلب جهود كبيرة، غير أن ثمن الطيبة في عالم كعالمنا غالبا ما يكون مرتفعا"(1)

تبدأ أحداث مسرحية "الإنسان الطيب في ستشوان" بمشهد الاستهلال حيث يقدم السقا "وانج" نفسه إلى الجمهور

السقا وانج:" أنا السقا هنا في مدينة ستشوان، شغلي مرهق إذا قل الماء وجب علي أن أجري إلى بعيد للحصول عليه و إذا كثر لم أكسب شيئا لكن في إقليمنا هذا يسوده فقر شديد بوجه عام و من رأي الجميع أنه لا يمكن من غير الآلهة نجدتنا"(2)

و بعد هذا الإستهلال يبدأ التمثيل، حيث يتقدم ثلاثة أشخاص يمثلون الآلهة يخاطبون وانج ليقول الإله الأول مخاطبا وانج : نحن في حاجة إلى مبيت هذه الليلة. أتعرف مكانا نبيت فيه؟

وانج : مكانا واحدا؟ بل آلاف. المدينة كلها تحت تصرفكم أيها النورانيون أين تريدون المبيت؟"(3)

و يمضي بهم السقا قارعا الأبواب، لكن كل الأبواب ترفض إيواءهم، فلما يئس

---

(1) فريدريك أوين – برنولد بريخت حياته فنه و عصره ترجمة إبراهيم العريس دار ابن خلدون ص 295

(2) برتولت بريخت / مسرحية الإنسان الطيب ستشوان/ ترجمة عن الإيحافية عبدالرحمن بدوي/ مكتبة مصرية ص145

(3) مصدر المسرحية ص 146

سقا وانج طرق أبواب الناس المعروفين بالصلاح، توجه إلى مومس تدعى "شين تي" التي تقبل إيواء الآلهة عندها.

شن تي: "أحوالي ليست على ما يرام و إذا لم أدفع الإيجار حتى صباح الغد فسيطردوني من هنا

وانج: في مثل هذا الموقف ينبغي على المرء ألا يفكر في الحساب

شين تي: لست أدري إن المعدة جائعة تقرقر هي الأخرى أيضا، حتى لو كان اليوم يوم عيد ميلاد الإمبراطور لكن حسنا سأقبلهم عندي".(1)

و في هذا المشهد يحاول السقا أن يخفي عن الآلهة الثلاثة سر مهنة شن تس حيث يقول لها ينبغي ألا يعلموا شيئا عن مهنتك و يأتي طلب "وانج" في الوقت التي كانت فيه شن تي تنتظر أحد الزبائن لكي تقضي معه الليلة إلا أن خوفه من أن ينكشف سر المومسة يجعله يهرب و يترك وارءه عدة حمل الماء"

وانج:" لقد تركتني ، ذهبت للحصول على مبلغ الإيجار و ليس عندي غرفة للنورانيين، انهم متعبون و ينتظرون و لا أستطيع أن أعود اليهم لأقول لهم: الأمور لا تسير كذلك لا أستطيع أن أعرض عليهم البالوعة التي آوي اليها، و هم أيضا لن يقبلوا النزول عند رجل أدركوا أنه غشاش في مهنته، لن أرجع إليهم لكن عدة حمل الماء هناك؛ لكن ما العمل؟

لا أجرؤ على الذهاب إلى هناك لإلتقاطها، و ما دمت لا أستطيع أن أفعل شيئا لهؤلاء اللآلهة الذين أعبدهم، فإني أريد الرحيل عن ستشوان لأختبئ عن عيونهم (ينطلق هاربا)".(2)

و لا يكاد يعدو حتى تعود" شن تي" تبحث عن وانج في الناحية الأخرى المقابلة لتلك التي هرب منها، و تلمح الآلهة فتدعوهم إلى الدخول إلى بيتها لقضاء الليلة، و يرحل الآلهة في الصباح بعد أن قدموا شكرهم للآنسة "شن تي"

---

(1) مصدر المسرحية ص 151

(2) مصدر المسرحية ص 154

الإلاه الأول:" يا عزيزتي "شن تي" شكرا لك على ضيافتك، ولن ننس أنك أنت وحدك التي قبلت إيواءنا، أعيدي إلى السقا عدته و عبري له عن شكرنا له هو أيضا، لأنه هو الذي دلنا على إنسان طيب

شن تي: إني لست طيبة، لا بد لي أن أعترف لكم بشيئ، حينما سألني وانج أن أجد لكم مأوى ترددت".(1)

لكن رغم هذا فالآلهة تؤكد على طيبة شن تي و يمنحوها مبلغا من المال نظير عملها الطيب هذا و يؤكدون عليها بأن لا تخبر أحدا أنهم أعطوها مالا.

وبعد ارتحال الالهة تغير أحوال المومس شن تي بحيث اشترت دكانا للسجائر، و لكن سرعان ما تجد نفسها محاصرة من طرف عدد من السائلين الطفيليين و يظهر في المشهد الأول من الفصل الثاني من المسرحية كيف تستقبل شن تي الحدث.

السيدة: " آه ياعزيزتي شن تي لقد سمعنا أن أحوالك تحسنت الآن لقد أصبحت سيدة أعمال، تصوري أننا نحن في بؤس و فقر مدقع، أفلس محل سجائرنا و خطر ببالنا ما إذا كان من الممكن أن نقضي الليلة عندك. أنت تعرفين إبن أخي جاء معنا و لا يريد أبد أن ينفصل عنا

ابن الأخ:(يلتف حواليه) دكان جميل

شين : من هؤلاء؟

شن تي: أول من أووني حينما جئت من الريف إلى ستشوان (مخاطبة الجمهور) لما نفد ما ادخرته من المال القليل ألقوا بي في الشارع إنهم يخافون أن أرفض طلباتهم الآن.

إنهم فقراء بلا مأوى و لا صديق و هم في حاجة إلى مساعدة فكيف نرفض طلبهم

---

(1) مصدر المسرحية ص 154

(برقة تخاطب الذين حضروا) مرحبا بكم يسرني إيواءكم لكن ليس عندي إلا مكـان صغير خلف الدكان"(1)

و يظهر بريخت في هذه المشاهد، كيف يستغل الفقراء بعضهـم البعـض؛ إن أقـارب شـن تـي كذابون و لصوص و طفيليـات. رغـم أنهـم اضطـروا إلى أن يكونـوا كذلـك تحـت ضغـوط الظروف الإجتماعية إلا أن هذا لا يمنعهم من أن يكونـوا علـى قسـط مـن القسـوة و بـلادة الإحساس.

الأمر الذي أدى بشن تي التي انتحلت دور ابن عمها "شوي تـا" حتـى تحـافظ علـى تجارتها من الإفلاس، يتحكم شوي تا في زمام الأمور و يطلب من الضيوف مغادرة الدكان لأن ابنة عمه شن تي قد احتجزت و هي لا تستطيع أن تصنع لهـم شـيئا بعـد أن أصبـح هـو مديرا لشؤون الدكان.

الزوج : "إن آنستنا شن تي لا يمكن أن تتلفظ بمثل هذه الكلمات.

شوي تا: ربما (مخاطبا النجار) المصيبة في هذه المدينة أن البؤس أكبر من أن يقـدر فـرد واحـد على علاجه لم يتغير شيئ منذ قرون مع الأسف الشديد منذ ألف و مائة سنة . ألّف بعضهـم هذه الرباعية.

سئل الحاكم، ماذا ينبغي

لتوقي الناس من برد المدينة

قال عشرات ألوف من قدم

من غطاء شامل كل الضواحي".(2)

و يظهر شويتا مهارته في التعامل مع المحتاجين عندما يتغلب بذكائه على النجار الذي حاول أن يتحايل على شن تي و يأخد منها مبلغ مائة ريال فضة ثمن الرفوف إلا أن شوي تا

---

(1) مصدر المسرحية ص 159

(2) مصدر المسرحية ص 175

يستطيع إقناعه ليتنازل النجار عن مطالبه بالمائة ريال فضة و يكتفي بمبلغ عشرين ريال فقط و بنفس الطريقة يتخلص من مضايقة صاحبة البيت و يربط علاقة جيدة مع الشرطي فيسوي بذلك أوضاعه المادية و يحسن علاقاته مع جيرانه من التجار.

و تدور أحداث المشهد الثالث في بستان المدينة حيث تظهر شخصيات كل من يانج سون الطيار المتعطل عن العمل و مومسان إحداهما عجوز و الأخرى شابة فتقوم إحداهما بمغازلة الطيار يانج سون و لكن دون جدوى و في هذه الآونة تمر شن تي فينظران إليها بطريقة عدوانية حيث يجري بينهما هذا الحوار.

شن تي:" لا تفترسينني، إني داهبة إلى بيت الشاي عند البركة

المومس الشابة: هل صحيح أنك ستتزوجين أرملا له ثلاثة أولاد؟

شن تي: نعم و أنا ذاهبة الآن للقائه هناك

سون: (بصبر نافد) غرن إذن من هنا أيتها القحاب ألا يمكن للمرء أن يجد الراحة هنا؟(1)

بهذا المكان و في هذه اللحظة تم أول لقاء بين شن تي و الطيار المتعطل يانج سون هذا اللقاء الذي سيتحول إلى تعارف يصنع فيما بعد علاقة حب. ثم يتدخل في الحدث " "السقا وانج" وهو يغني أغنية في المطر:

السقا ": ها معي للبيع ماء

واقفا تحت المطر

كم سعيت اليوم من أجـ

ـل قليل من مياه

إشتروا مني ماء

---

(1) مصدر المسرحية ص 187

لا و لا شاري أراه

ظامئا جم السعار

يدفع السعر و يشرب

(اشتروا الماء يا كلاب)...(1).

بعد هذه الأغنية تلمح شن تي– وانج فتهرع إليه لتخبره بأنها لا تزال تحتفظ بعدة السقا التي تركها و تسأله عن حاله ثم تشتري منه زجاجة ماء لتقدمها للطيار سون الذي أتعبه اليأس و المطر.

ثم ينقلنا بريخت إلى عالم العلم حيث نشاهد في فاصل مسرحي السقا نائم تتجلى له الآلهة في الحلم ليخبرها عن أحوال الإنسان الطيب شن تي و بطريقة فنية يروي وانج كل الأحداث التي مرت و كأنه يلخص للجمهور التحول الذي طرأ على شخصية شن تي السقا:" و الخلاصة أنها لم تعتمد على المضي في عملها لكن الكل يجمعون على أنها بنت طيبة ففي كل مكان يسمونها ملاك الضواحي إن هذا الدكان الصغير كان كنز للإحسان و ليقل النجار سن تو ما يشاء"(2)

بعد أن يتعرف الآلهة الثلاثة على مصير الآنسة شن تي يتساءل لهذا الحال الذي آل إليه البشر فيبتعدون وهم ساخطون عن هذا الواقع

الآلهة: (يبتعدون و هم يسبون): أي ضعف حتى بين أفضلهم لا شيئ يبعث على الإعجاب قليل قليل صحيح أن ثم شيئا صادر عن القلب طبيعيا لكن هذا كله يعوزه العظمة كان عليها على الأقل ....(لا يسمع لهم صوت بعد)

وانج (ينادي عليهم): آه لا تسخطوا أيها النورانيون و لا تطالبوا في البداية بالكثير(3)

---

(1) مصدر المسرحية ص 194

(2) مصدر المسرحية ص 198

(3) مصدر المسرحية ص 199

أما المشهد الرابع فتقع أحداثه أمام دكان السجاير ،حيث يتجمع حشد كبير من سكان الحي، لتسمع بعد ذلك أصوات مرتفعة تصدر عن دكان الحلاق فيخرج وانج " وهو يترنح بصحبه الحلاق البدين و السيد شوفو و هو يحمل في يده المقص الذي يضرب به على يد وانج، يصرخ هذا الأخير من شدة الألم، و تعود شن تي التي كان الجميع في انتظارها و تدهش لرؤية يد السقا وانج محطمة فتسأله عن مصدر هذه الإصابة لتعلم من السيدة شين أن الحلاق كسر له يده بمقص التسريح أمام أعين الجميع فتطلب شن تي من الذين شاهدوا الحدث أن يكونوا شهود أعيان ضد الحلاق أمام العدالة و لكن الكل يتهرب و يتحجج رافضين الإدلاء بشهادتهم.

شن تي:(غير مقتنعة) إذن لا أحد يريد ان يقول الحقيقة لقد كسرت يده في وضح النهار و شهدتم أنتم ذلك و لكن أحد لا يريد أن يتكلم (بغضب)

ويحكم يا أشقياء

يضرب الإخوان عسفا

و تغضون الأعين

يصرخ الجرحى من الو

يل و أنتم صامتون

يرتفع السفاح فيكم

لاقطا أي ضحية

و تقولون حمدنا

ربنا إنا تركنا

نحن لم نسخطه يوما

أتسمى بمدينة

أيسمون رجالا
إن ظلما في المدينة
ينبغي يتلوه ثورة
فإذا لم تتل ثورة
فهلاكا للمدينة
و لتشب النار فيها
قبل أن يأتي المساء"(1)

وتستاء هكذا شن تي لردود فعل الشهود المتخاذلة، لدرجة تجعلها تعده بأن تشهد معه رغم أنها لم تر شيئا، و بعد أن تنصرف المجموعة، تتقدم إمرأة عجوز و هي تجري؛ إنها أم "سون" السيدة يانج، لتطلع شن تي على الخطاب الذي أرسله مدير المطار في قسم البريد الجوي من بكين، الخطاب الذي يخبر سون بإمكانية حصوله على وظيفة طيار. إلا أن هذه الوظيفة تكلف مبلغا من المال يقدر بخمس مائة ريال فضي و هذا كثيرا على سون العاطل فتحاول السيدة يانج أن تتوسل إلى شن تي لمساعدة ابنها، لكن شن تي لا تملك ذلك المبلغ المطلوب، ليس في حوزتها إلا مائتي ريال فقط و لا يزال باق ثلاثة مائة ريال لدفع ثمن الوظيفة، لذا تحاول البحث عن بقية المال عند شخص آخر تعرفه و تقصد بذلك ابن عمها شوي تا و تعود شن لتتقمص شخصية ابن عمها شوي تا في المشهد الخامس الذي تجري أحداثه في دكان السجائر أين يصل الطيار سون و هو يبحث عن حبيبته شن تي و بطبيعة الحال لن يجدها فيحدث ابن العم شوي تا عن نيتها في بيع الدكان و الحصول على مبلغ الثلاثمائة ريال التي تمكن سون من الحصول على وظيفة في العاصمة بكين و يسأل شوي تا الطيار عن نيته في الزواج من ابنة عمه.

---

(1) مصدر المسرحية ص 215

سون: " سأكون مستعدا لعقد هذا الزواج

شوي تا: إذن ليس من الخسارة أن يصفى الدكان من أجل بضعة ريالات؟ لو اظطررنا للبيع السريع فلقد يدر إلا القليل. و بالمائة ريال التي معك سيؤمن الإيجار لمدة ستة أشهر أفلا يغريك هذا بإدارة دكان السجاير أنت بنفسك؟(1)

لكن الطيار لا يرض بغير مهنة الطيران وهو يستطيع أن يضحي بكل ما لديه من أجل الحصول على الوظيفة. ينتبه شوي تا للنوايا الخفية بعد حديثه مع الطيار المتعطل لأنه مهتم أكثر بالوظيفة و لا يهمه مصير شن تي فهو يريد أن يسافر لوحده إلى بكين.

سون: "لا تعذب نفسك يا أخي سأصل إلى بكين

شوي تا: لكن أجرة السفر اثنين ليس بالمبلغ القليل

سون: اثنين ا لكني سأترك الآنسة هنا. و إلا كانت في البداية عبئا ثقيلا علي."(2)

هكذا تجازي طيبة الآنسة شن تي ، فالكل يريد أن يستغلها حتى الطيار المتعطل الذي أحبته و أهدته قلبها لم يكن يفكر إلا في نفسه، لكن ها هو يفضح و يظهر على حقيقته دون دراية منه، إلا أن بعدما طلب الحلاق شوفو يد شن تي أصبح الأمر عسير بالنسبة إليها؛ لقد احتارت بين أمرين: فالحلاق إنسان غني، لكنها لا تحبه، بينما الطيار سون فقير و مليئ بالعيوب، لكنها تحبه.

شن تي:" تخاطب الجمهور أريد لأذهب مع من أحب

ولست أقدر ما يحدث

و لا أتساءل هل ذا حسن؟

وما دمت أعرف هل هو يحب؟

أريد أن أذهب مع من أحب."(3)

---

(1) مصدر المسرحية ص 215

(2) مصدر المسرحية ص 218

(3) مصدر المسرحية ص 228

في المشهد السادس

يتم تحضير حفل الزفاف في قاعة خلفية في مطعم رخيص في الضواحي، حيث يظهر الساقي يصب الخمر للمدعوين و بالقرب من شن تي يقف الجد وزوجته و الأخ و بنت الأخ و السيدة شن و المتعطل سون و في الركن يقف الكاهن البوذي وحده.

وتبدو الأمور غير عادية فالسيدة سون تنتظر بشغف حضور شوي تا ابن عم العروسة .

السيدة يانج:" نعم هو يا عزيزتي هو الذي ننتظره و أنا من ذوات الأفكار العتيقة بحيث أرى أن من الواجب أن يحضر قريب كل القرب للعروسة مثل عمك في الزفاف

شن تي: أوه ياسون هل هذا من أجل الثلاثمائة ريال"(1)

و الواقع أن فكرة بيع الدكان لا زالت تشغل فكرة السيدة وانج و ابنها الذي ينوي الرحيل هذه المرة بصحبة شن تي حيث يريها بطاقتين سفر نصف سحب اشتراهم خصيصا ليقنع شوي تا على موافقة بيع الدكان ولكن ابن عمها لم يحضر و تذهب مساعي السيدة وانج و ابنها سدى. ينصرف الكاهن البوذي و بعد لحظات يهم الجميع بالذهاب و لم يبق في القاعة سوى سون و قد خذره الشراب و يحلم بالطيران.

ثم يدمج الكاتب مشهدا آخرا متمثلا في فاصلة مسرحية تحدث في مأوى وانج الذي يبدو أنه نام متوسدا كتابا ضخما و يتحدث للآلهة في الحلم. حيث تتم محاكمة أعمال الآنسة الطيبة شن تي؛ يسرد مرة ثانية وانج السقا المراحل التي قطعتها شن تي و يدافع عنها كونها عملت كل ما في وسعها كي تبقى طيبة و تعمل الخير و لكنها لم تتوصل إلى تحقيق ذلك.

---

(1) مصدر المسرحية ص 235

وانج:" شيئ واحد لا تستطيعون على الأقل أن.....

الآلهة: لا شيئ، نحن مجرد متفرجين و نحن مؤمنون كل الإيمان أن إنساننا الصالح سيجد سبيله على الأرض الظلماء و ستزداد قوته بمقدار ما يزداد عمله الصالح، قليلا أيها السقاء و سترى أن كل شيئ سيتخد ....طيبا..."(1)

المشهد السابع

وراء دكان السجاير تقوم شن تي بصحبة السيدة شين بجمع الأثاث من الدكان و تلتقطان الغسيل من الحبل، لقد فقدت شن تي دكانها وهي تنوي بيع ما تبقى من الدخان إلى السيدة مي تسو لكن يعود مرة ثانية السيد شوفو الحلاق و يسرع إلى مساعدتها فيقدم لها شيك على بياض محاولا إنقاد الدكان حيث يقول:" ...الآن تغلقين دكانك، هذا المرفأ الصغير الأمين لكثير من الناس، لم تحتمل نفسي هذا لقد لاحظت كل صباح من عتبة دكاني قطيع المساكين الذين يتوقفون على بابك و شاهدتك و أنت توزعين الأرز بيدك هل يذهب هذا كله إلى غير رجعة؟ هل يزول الخير ضرورة؟"(2)

و رغم المحنة التي تمر بها شن تي إلا أنها تأبى أن تأخذ الشيك؛ إنها لا تزال متمسكة بمحبوبها الطيار و هي الآن تشعر بدوار الحمل فتتحسس بطنها و على وجهها تتجلى الفرحة العظيمة.

شن تي:" (بلطف) يالفرحتي إنسان صغير يتكون في جسمي لا يرى شيئ، لكنه حضر فعلا و العالم ينتظره سرا وقد سرت إشاعة في المدن تقول: ها هو ذا إنسان قادم لابد أن يحسب حسابه (تقدم وليدها الصغير –المأمول– إلى الجمهور) طيارا..!

حيوا معي هذا الوليد

غازي الجبال و البلاد النائية

---

(1) مصدر المسرحية ص 245

(2) مصدر المسرحية ص 247

وحامل الأنباء من قوم إلى قوم آخر
فوق الفيافي و الوهاد الواعرة....."(1)

ثم يتقدم وانج السقا وهو يأخد بيد طفل ، و يتطلع في شن تي مندهشا، فيتعرف على سير أحوالها السيئة، لكن رغم هذا لم يتردد في أن يقدم لها أحد أبناء النجار "لين تو" الذي فقد ورشته ، و انهمك في الشراب و أصبح أبنائه يهيمون في الطرقات جائعين، فتأخد منه شن تي الطفل و تطلب من السقا أن يعلم أباه السيد لين تو. و بعد أن أخبرته بسر حملها، تتأسف لعدم قدرتها على أن تشهد لصالحه، تريد تعويض ذلك بأن تتنازل له عن العربة حيث تقول له :" خذ هذه العربة و مع كل ما فيها و بالمال إذهب إلى الطبيب إني خجلى لأني لم أف بوعدي معك وماذا تظن و أنت تراني أقبل السكن في بيوت الحلاق".(2)

فيذهب السقا لإحضار النجار، و يدخل الزوج و زوجته يحملان أكياسا كبيرة يطلبان خدمة من شن تي ؛كأن تحتفظ بأكياس الدخان في دكانها ريثما يحين الوقت لأن يعودا لأخذها، حيث يقول:" وإذا سألك أحد لمن هذه الأكياس ؟ قولي أنها ملكك أنت".(3)

تقبل شن تي أن تحتفظ بالأكياس عندها و تطلب منهما مغادرة المكان، بعدما لمحت الطفل وهو يفتش في صناديق القاذورات، إنه جوعان؛ فتتحجر في مكانها تعبر عن الخوف الذي يبعثه في نفسها الأطفال الفقراء في قصيدة تغنيها ": يابن الطيار في أي دنيا
سوف تأتي.؟ انهم يرجون أت تبـ
حث عن قوتك بين المهملات".(4)

---

(1) مصدر المسرحية ص 249

(2) مصدر المسرحية ص 251

(3) مصدر المسرحية ص253

(4) مصدر المسرحية ص 254

لهذا تتوعد أمام الملأ لأن تتحول إلى نمر هصور و تستمر في غنائها :

"إني من أجلك أغدو طيبة

لك، لكن نمرة للغير وحشة

حيث يقضى الأمر و الأمر قضي." (1)

تعود مرة ثانية إلى انتحال شخصية "شوي تا" ابن العم، الذي يخبر الجميع ؛ أن زمن توزيع الأرز مجانا قد انقضى، و على الجميع أن يكسب قوته من عمله بطرقة شريفة فبيوت السيد "شوفو" سوف تتحول إلى مصنع للسجائر و الذين يريدون العمل لن يضيع عملهم سدى، ثم يخبر "شوي تا" صاحبة البيت، إنه قد تراجع عن قرار البيع و سيدفع لها مبلغ الإيجار لاحقا عندما يصرف شيك الحلاق الذي يحتوي على مبلغ عشرة آلاف ريال فضي بتوقيع السيد "شوفو" .

و يختم بريخت المشهد كما عودنا بفاصلة مسرحية يعرض فيها لقاء السقا بالآلهة في الحلم، فيتم تقييم المرحلة الجديدة التي تمر بها الآنسة "شن تي" و يطلب السقا وانج من الآلهة تخفيف الأوامر قليلا، فيقترح عليهم الإحسان فقط بدلا من الحب و الإنصاف بدلا من العدالة و مجرد الإحتشام بدلا من الشرف. لكن الآلهة الثلاثة تقول : "هذا يقتضي ما هو أكثر."

و تجري أحداث المشهد الثامن في مصنع صغير للدخان أقامه "شوي تا" في بيوت "شوفو"، إذ تدخل السيدة "يانج" يتبعها إبنها "سون" فرحة تقدم شكرها لـ "شوي تا" الذي ساعد إبنها "سون" و سمح له بالحصول على عمل في مصنع الدخان، و تروي الحادثة للجمهور لقد تغيرت تصرفات "سون" أصبح عاملا شريفا وأظهر تفانيه في العمل، لدرجة عجلت ترقيه إلى ملاحظ، تقول السيدة يانج : لا نستطيع أن نفي السيد "شوي تا" حقه من الشكر فبيد خفيفة لكنها حكيمة

(1) مصدر المسرحية ص 255.

حازمة، إستطاع أن يستخلص من "سون" كل ما ينطوي عليه من خير و دون أن يبهره بوعود خيالية، مثل إبنة عمه التي طالما مدحوها. لقد أسلم إليه عملا شريفا وفي خلال ثلاثة أشهر أصبح "سون" رجلا آخر، سلموا بهذا. و لقد قال الأوائل : "النفس النبيلة كالناقوس إذا قرعتها طنت و إذا لم تقرعها صمتت." (1)

أما أحداث المشهد التاسع فتعرض لعودة السقا وانج الذي يطرح أسئلة عديدة حول أمر اختفاء الآنسة "شن تي" و مصيرها يقول : ياسيدي "شوي تا" لابد أنه قد حدث لـ "شين تي" مصيبة، هذا ما يتناقله الناس في الحي، ونحن أصدقاؤها قلقون عليها جدا، فمن فضلك إعطنا عنوانها." (2)

و تزداد شكوك السقا و سكان الحي، إنهم يعتقدون أن "شوي تا" أراد أن يتخلص من إبنة عمه، فقتلها، لذا لم يظهر لها أي أثر و يلتحق "يانج سون" الطيار بالمجموعة. بعدما سمع "وانج" يقول أن "شن تي" أخبرته قبل سفرها أنها حبلى ؛ الأمر الذي جعله يثور و يهدد "شوي تا" بإعلام الشرطة و بالفعل يعلم "سون" الشرطة حيث نسمع من الخارج ضجة الجمهور.

يقوم الشرطي بالتحقيق في القضية و يطلب من "شوي تا" السماح له بتفتيش خلفية الدكان، إنه يحمل أمرا بالتفتيش،حيث اشتكى أحدهم بشأن الآنسة "شن تي" و يزعم أنه قد سمع في خلفية الدكان آهة صادرة عن إمرأة، و لكن عندما يعود الشرطي من داخل الدكان يتأكد من أن لا وجود لأي امرأة بداخله، إلا أن "سون" الذي كان قد صحب الشرطي داخل الدكان يلمح حزمة تحتوي على ملابس" شن تي" كان قد أخفاها" شوي تا" تحت المنضدة، فيطلب بعد ذلك الشرطي من" شوي تا" أن يصحبه إلى قسم الشرطة، يعود مرة تالية الفاصل المسرحي، لينتقل الحدث إلى مأوى" وانج" الليلي، حيث تتجلى الآلهة للسقا في

---

(1) مصدر المسرحية ص 269

(2) مصدر المسرحية ص 274

الحلم لآخر مرة. إذ يقر أحدهم أنهم قد أخفقوا في مهمتهم و لم يعثروا على ناس طيبين و أنهم قرروا ألإستامساك بـ" شن تي" راجين في ذلك أن تبق على طيبتها ولا تخيب آمالهم.

الإلاه الأول : "...أي عالم هذا الذي وجدناه؟ شقاء انحطاط سفالة في كل مكان! حتى المنظر أنكرنا، الأشجار الجميلة قطعت رؤوسها الأسلاك و في الناحية الأخرى من الجبال نشاهد سحبا غليظة من الدخان و هزيم رعد المدافع و ليس فيهم إنسان واحد يقاوم." (1)

أما المشهد الأخير من المسرحية تجري أحداثه في قاعة المحكمة حيث يلتقي الجميع ؛ السيد "شوفو" الحلاق و صاحبة البيت و "سون" و أمه و السقا "وانج" كذلك النجار و الجد و المومس الشابة و العجوزان و السيدة "شين" ثم الشرطي الكل جاء يشاهد محاكمة "شوي تا".

يتحول الآلهة الثلاثة إلى قضاة، حيث يلاحظ ذلك الشرطي الذي يقول : "هناك مفاجأة القاضي ليس هو "فوبي تشنج" لكن يبدو على القضاة الجدد أنهم في غاية الوداعة و الرأفة." (2)

و تبدأ المحاكمة، حيث تطلب الآلهة القضاة من الحضور و بعد سماع أقوال الشرطي، أن يتقدموا للإدلاء بشهادتهم، فأقوال الشرطي قد تبدو رئيفة بـ "شوي تا" و لصالحه، هكذا يقر الشرطي على أن "شوي تا" مواطن محترم، يحترم القوانين، لذا يطلب أحد القضاة إحضار شهود آخرين، يشهدون على براءة المتهم. فيتقدم السيد "شوفو" الحلاق و صاحبة البيت، ليدخلا في نزاع مع "وانج" السقا، الذي يندد بتحيز هذين الشخصين لصالح "شوي تا" حفاظا على مصالحهما التجارية. ثم ينتقل إلاه القاضي بطلبه إلى الأشخاص الذين يريدون أن يشهدوا ضد المتهم، يتقدم

(1) مصدر المسرحية ص 284

(2) المصدر السابق ص 287

الجميع و هم يصيحون : "قضي علينا ا... هددني... دفعنا إلى شؤون الأفعال... استغل المستضعفين... غشنا... كذب علينا... قتلنا..." (1)

فيطلب الإلاه القاضي من "شوي تا" أن يرد على هذه الإتهامات، فيحاول المتهم أن يبرر أعماله و أفعاله في حوار مع وانج السقا.

السقا وانج : "الآن أنت تعتصم الصمت، هذا الدكان قصدت منه الآلهة أن يكون ينبوع خير صغير لابنة عمك، كانت تسعى دائما لفعل الخير، و كنت دائما تمنعها من ذلك. "شوي تا" : (و قد خرج عن طوره) لأنه لولا ذلك أيها الأحمق لنضب الينبوع." (2)

كل المبررات و الإجابات التي تقدم بها "شوي تا" لم تقنع و انج و أصدقائه بل ازداد صراخهم و تعددت أسئلتهم لدرجة أدت إلى انهيار قوى "شوي تا" الذي يطلب من الآلهة القضاة إخلاء القاعة، إنه يريد أن يدلي باعتراف.

"شوي تا" :"أخرجوا ا كلهم ا ليس في و سعي السكوت بعد. لقد تعرفتكم أيها النورانيون ا

الإلاه الثاني : " ماذا صنعت بإنساننا الطيب في ستشوان ؟

شوي تا : "دعوني إذن أعترف لكم بالحقيقة الرهيبة ا أنا إنساكم الطيب ا يخلع القناع و يمزق ملابسه، فتكون أمامه "شين تي".

الإله الثاني : "شين تي ا

شين تي : "نعم ، أنا شين تي . أنا شوي تا و شين تي معا." (3)

و تحاول ألأن تروي قصتها مع الشقاء بأغنية طويلة تنتهي مقاطعها الأخيرة .

"... كل جرم قد فعلته

كان للجيران عونا

كان حبا في حبيبي

---

(1) المصدر السابق ص 289

(2) مصدر المسرحية ص 293

(3) مصدر المسرحية ص 294

كان إنقـاذا لطفلي
من شـقاء و احتيـاج
أي هـذه الآلهـة
إني فيمـا قصـدتم
كنـت إنسـانا شـقيا." (1)

و تـأت إجابـة الآلهـة علـى تسـاؤلات الآنسـة "شـين تـي" علـى شـكل أسـئلة محـيرة بقـول أحدهـم :
"علينا أن نعترف بـان أوامرنـا قاتلـة ا هـل علينـا أن نتخلـى عـن أوامرنـا ا (بإلحـاح) أبـدا.
هل ينبغي تغيـير العـالم ؟ كيـف ؟ عـن طريـق مـن ؟ لا، كـل شـيء في نظـام."(2)
و يسـتعد الآلهـة الثلاثـة للـرحيل، لكـن الآنسـة "شـين تـي" تتوسـل إليهـم و تتزجـاهم مـن أجـل البقـاء، لأنهـا غـير قـادرة علـى مواجهـة بـؤس و شـقاء أصدقائهـا مـرة ثانيـة، إنهـا تعبة من فعـل الخـير، و هـي في أشـد الحاجـة إلى رعايـة الآلهـة.

هكـذا تنتهـي حكايـة بريخـت لمسـرحية الإنسـان الطيـب في ستشـوان لكـن يبـدو أن المسـرحية لم تقـدم نهايـة مقنعـة لسـير الأحـداث، لـذا وجـب علـى الممثلـين أن يتقدمـوا إلى الجمهـور بـاعتذاراتهم حيـث يقـول أحـد الممثلـين :
"أيهـا الجمهـور الكريـم، لا تتضـايق
فنحن نعلـم أن هـذه الخاتمـة ليسـت موفقـة
كنا نحلـم بأسـطورة ورديـة
لكنها بـين أيدينـا اتخـذت نهايـة مريـرة..." (3)
لهذا يفـترض وجـود خاتمـة جديـدة و علـى الجمهـورلا أن يبحـث عنهـا.

---

(1) مصـدر المسـرحية ص 297
(2) مصـدر المسـرحية ص 299
(3) المصـدر السـابق ص 301

إن وعي الفنان بطبيعة الموضوع و ما يريد أن يطرحه من أفكار، يجعلنا نميز التفاوت و الإختلاف الطارئ من خلال دراسة كلتا المسرحيتين، و قد يتبين في أسلوب حكاية "القراب و الصالحين" الموسوم بطبسعة الأداء التقليدي للمداح والإطالة الملحوظة في عرض الموضوع، حيث يغلب على الحكاية طابع الوصف الذي سهل عملية تطور الأحداث و ساعد على تقريب الصورة الفنية من الجمهور. إلا أن اللإهتمام المفرط بالجزئيات أثر على تماسك القصة و أظهر نقصا ملحوظا في فعالية التركيز و التكثيف و صياغة الأفكار المطروحة، الأمر الذي أدى إلى اختلاط الأمور بحيث يضيع الحدث الرئيسي وسط الأحداث الفرعية، و ظهرت بعض المشاهد مفتعلة، بعيدة أكثر مما ينبغي عن واقع الحياة.

أما بناء حكاية "الإنسان الطيب في ستشوان"، ظهر في صيغة أكثر ملائمة لأحداث المسرحية، بحيث طبعها الإنسجام و السير الحسن و المنطقي للأحداث وتوالت مشاهد المسرحية في تسلسل منطقي رغم تفرعها، إذ أنها قدمت داخل إطار فرضته الضرورة الفنية حينا و الإحتمال المعرفي حينا آخر. أضفت على العمل جمالية مسلية و ممتعة.

و المسرحية الملحمية كما هو معلوم تقوم أساسا على رفض فكرة الإيهام في العرض المسرحي، فاستخدام مبدأ التغريب و توظيفه في مسرحية "القراب والصالحين"، ساعد الفنان ولد عبد الرحمان كاكي على الكشف عن واقع الإنسان العربي الجزائري في مرحلة معينة من تاريخه وعرض احوال المجتمع في صورة فنية قادرة على الإمتاع و الإثارة. إلا أن البناء الدرامي عند كاكي لم يقم على أساس التحليل المنطقي للأحداث، أو التحليل النفسي لدوافع الشخصيات و إنما قام على الإيحاء و على الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات و الأحداث، لذا كان الصراع بين الخير و الشر في المسرحية ساكنا، و سار الفعل المحوري الذي تدور حوله

أحداث المسرحية في مسار خطي قليل التوتر، لا يثير ردود أفعال قوية و لا يشكل أزمات حادة بالمقارنة بنظيرتها الألمانية، حيث يظهر الصراع الطبقي جليا في مسرحية "الإنسان الطيب في ستشوان" نظرا لكون بريخت ذا فكر ماركسي مادي بحث، الأمر الذي جعل الصراع في المسرحية قائما و متميزا بين الفقراء و البطالين و المحتاجين من جهة و طبقة التجار و الحكام من جهة أخرى، كما أن استخدام بريخت لأسلوب التغريب صور الشخصية الرئيسية "شن تي" بمظهرين ثارة طيبة ومناضلة لنشر الخير و الإحسان بين البشر –و حازمة متشددة لمواقفها الصارمة في شخصية ابن عمها "شوي تا". و التباين الذي يلاحظ بين المظهرين ينتج صراع أخلاقي و مادي يثير تطلعا فكريا و وجدانيا و مشاركة عقلية في الأحداث والشخصيات، كما تتطلبه المسرحية الملحمية.

إذا كنا قد رأينا أن بريخت اهتم كثيرا بالوقائع المادية و اعتني بقدر أكبر بتصوير مختلف الشرائح الإجتماعية و علاقاتها، و ما يحدث من صراع بين الشخصيات، فإن ذلك لدليل على أن غاية الكاتب هي تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز مكانتها الإجتماعية و تقيم بينها و بين غيرها من الشخصيات صراعا يشل بعض القيم الإنسانية و يفصح عن طبيعة الإنسان و قيمه و تكوينه النفسي أو الخلقي أو الفكري، لذا جاء اختيار البطل الذي يمثل الإنسان الطيب في شخص العاهرة "شن تي" كتحدي للعرف الإجتماعي الذي يصنف هذا النوع من النساء في درجة دنيئة غير محترمة لا يرجى منها أي خير، وكأن بريخت بهذا يوجه خطابا غير مباشرا يوضح من خلاله كيف تستحيل أوضاع الناس في مجتمع مادي حيث تفتقد الفضائل لدى الموسورين من الناس و هذا ما حدث بالفعل عندما توجه السقا "وانج" رفقة الآلهة الثلاثة باحثا عن مضيف بين أعيان

المدينة و كيف يتحلى بالطيبة و الإحسان و الكرم من هم في حوج و في حالة يرثى لها، الشيء الذي حصل مع شخصية العاهرة "شن تي"، على أن هناك وضعا خاصا تناوله بريخت في مسرحيته يتمثل في استحالة فعل الخير و الصعوبات التي يتلقاها الإنسان الطيب في مجتمع طبقي، بحيث يتحول الفقر إلى آفة تطفل و انتهازية يستغل رحمة و رأفة المحسنين، يقتلع جذور الخير و الإحسان من الأعماق، و يوضح ذلك بريخت في علاقة الآنسة "شن تي" صاحبة دكان السجائر مع جيرانها الفقراء و المتسولين و مع عشيقها الطيار المتعطل "يانج سون"، إذ أن محاصرة هؤلاء لها أوشكت أن تؤدي بالدكان إلى الإفلاس، لولا تدخل شخصية ابن العم "شوي تا" الحيلة الفنية التي قلبت موازين الأحداث و غيرت مجراها و ارتقت بالعمل الفني إلى مستوى أكثر إثارة و امتاعا، و لكي يحافظ بريخت على مستوى العلاقات بين الشخصيات في مسرحيته ،يتخذ من شخصية "وانج "السقا و سيطا يحاول الآلهة الثلاثة الذين يهتمون و يتابعون حياة الآنسة الطيبة "شن تي" على مر الأحداث. و يجري لقاء السقامع الآلهة في مشاهد الحلم التي تخللت العرض المسرحي لصنع فاصلا مسرحيا يقيم من خلاله الحدث الماضي و يوضح ما بدا غامضا من أفكار و سلوكات -و الملاحظ أيضا أن رسم الشخصيات عند بريخت يرتكز على الإعتناء بالبعد الإجتماعي- أي توظيف الشخصيات من منطلق انتمائها الطبقي ويتجسد ذلك في الإهتمام الخاص بدلالة اللباس التي تتوضح في نعومتها و طبيعة ألوانها، يضاف إلى ذلك أسلوب المخاطبة الذي غالبا ما يكون بسيطا هادئا أفقيا، أي إذا دار الحديث بين اشخاص من طبقة واحدة و مشحونا غاضبا و ثائرا عموديا إذا تباين المستوى الطبقي للأشخاص المتحاورين- و الهدف من هذا كله لا يقتصر على تصوير الأشخاص كما هم في واقع الحياة بقدر ما يكمن في نقل بعض الدلالات الخاصة لكل شخصية و تميزها بكيانها الخاص سواءا كانت ضعيفة أم قوية، متفوقة أو عكس ذلك.

و الواقع أن هناك خاصية متفردة تميز بها تصميم شخصية "شن تي" في هذه المسرحية، –و هذه الخاصية متمثلة في أن صورتها و هي ترعى المساكين و المحتاجين و تخفف عنهم عبئ الحياة، لا تندثر في جوهر الحقيقة، لكنها تستمر بشكل آخر وبسلوك مغاير، قاس نوعا ما لكنه يستجيب إلى نفس الأهداف– فالصورة الثانية التي أظهرت ابن العم "شوي تا" بقناع و لباس الرجل، ماهي إلا وسيلة استعملت خصيصا للحفاظ على مصدر الخير ليتواصل العطاء و الكرم، هذا من جهة و من جهة أخرى تحارب روح الإتكال و التكاسل التي يعيشها هؤلائك المتسولين والفقراء و المتعطلين، و يكشف عن سر هذه الحيلة أو عن هذا الحل إن صح هذا القول في نهاية المسرحية عن طريق الحوار الذي دار بالمحكمة بين "شوي تا" و"وانج السقا".

أما النماذج التي أسست تصوير شخصيات المسرحية "القراب و الصالحين" فهي في الأصل مأخوذة من شرائح المجتمع القروي، اعتمد الكاتب على شخصية "سليمان القراب" و أسند اليها دور البطولة بحيث يقوم سليمان بدور الراوي يروي الأحداث الماضية و يمهد لما هو مقبل، ثم يتدخل كشخصية فاعلة تؤدي الحدث وتشاطر الآخرين المواقف، عكس ما تعرفنا عليه في المسرحية البريختية اذ تظهر شخصية "وانج" السقا شخصية ثانوية أما شخصيات ولد عبد الرحمان كاكي تتماثل في أن جميع أبعادها الوظائفية ليست إلا مجموعة ردود أفعال الأمر الذي جعلها شخصيات متأثرة و ليست شخصيات مؤثرة في بنية الحدث، فقد ظهرت شخصيات عديدة تؤدي نفس الوظيفة و نفس الدور، كما هو الحال في شخصية المداح و شخصية الدرويش و سليمان القراب، بحيث تداول كل منهم على رواية حدث قدوم أولياء الله الصالحين لزيارة القرية، و هذا ما يفسر في الواقع، أن هذه الشخصيات تمثل الحبل القيادي الذي يقود و يصور الأفعال الوصفية التي تتضمنها

عملية السرد المكثفة في حوارات المسرحية و أضحت شخصية المرأة الطيبة "حليمة العمياء" شخصية ثانوية في مسرحية القراب و الصالحين. تكتفي بإبراز موقف واحد هو استقبال أولياء الله الصالحين الثلاثة و إيوائهم ثم تختفي من الأحداث.

و يقحم كاكي شخصية "الصافي" ابن عم حليمة العمياء لتولي عملية تسيير الثروة المالية التي أصبحت تملكها كمكفأة لها جزاء ما قدمته من فضل لأولياء الله الصالحين الثلاثة. هذه العملية أريد بها تعويض الدور الذي يؤديه ابن العم "شوي تا" في المسرحية الألمانية- إلا أن هذا و بعد تفحص الأحداث بشكل دقيق يبدو أنه إجراء جعل مجال الإبداع و العرض المسرحي ضيقا، كما أن تدخل شخصية "الصافي" في الحدث لم يكن له مبررا كافيا و مقنعا، بحيث بدت حركة أفعاله مفتعلة و لا تملك مصداقية و كأن الكاتب أراد أن يملأ فراغا و يسد ثغرة أحدثتهما تطورات الحكاية، التي تخضع لمنطق فني و فكري معينين. و يبرز عن طريق تصوير شخصية ابن العم "الصافي" الوجه الآخر الذي يقابل طيبة حليمة والذي يستطيع أن يقوم ما أعوج من سلوك و أفعال قام بها أعيان القرية و ممثلي الحكم فيها. كالقاضي و القائد و المفتي و الإمام، الشخصيات التي تستدرك أخطائها و تغير أفعالها بعدما تتفطن لفضاعة الأوضاع المتدهورة التي عاشتها القرية في زمن الولائم و الإحتفالات التي كانت تقدم عرفانا و تكرما بأولياء الله الصالحين. و يعود الجميع إلى وظائفهم و يلتزموا الإعتدال و النزاهة كما يتجه البطالين و الفقراء نحو معامل السيد الصافي فتنتصر بذلك روح العمل عن الفوضى و روح الإتكال التي سببتها سنوات الإحتفالات و البهرجة.

الخـــاتمـــة

إن قيم المسرح الملحمي مألوفة كثيرا في مجتمعنا العربي، فقد لا نحتاج إلى شرح مسفيض أو إلى ضرب الأمثلة، فالمسرحية الملحمية تؤدي إحدى وظائفها بنقلها الدقيق و الأمين للحياة و الشخصية، كما تستخدم وسائل تقنية مناسبة تصور العادات المحلية و طرق الكلام و تفصيلات البيئة الإجتماعية.

و المسرحية الملحمية من الناحية التاريخية رد فعل مقصود إزاء المسرح الدرامي التقليدي. فالملحمي يرفض القيود التي تفرضها نظرة الدراما التقليدية للموضوع، كما يرفض ذلك الأسلوب المثالي الذي يكمن في عملية إضفاء سحر على مادة الموضوع المختارة. فهي تحاول أن تؤدي في أثرها أثر الحياة نفسها، وقد تحث على تجاوز الواقع و الثورة على القيم الإجتماعية و تغييرها بقيم أكثر ملاءمة لروح العصر، عن طريق تغيير الأفكار و الأنظمة السائدة.

هكذا يغلب أن نرى في المسرحية الملحمية معالجة خاصة لعرض القصة المسرحية و تطورها و ذروتها ثم حلها. و هذه المعالجة تمتاز ببساطتها و افتقارها للتأكيد، هذه الأشياء غير معروفة في المسرحية التقليدية. و إذا كان ذلك قد اتضح من خلال تحليل بعض النماذج من المسرح الملحمي فإنه يتعين علينا أن نسجل، أن غاية ما يصبو إليه المسرح الملحمي يتجلى في أسلوب عرض الأحداث عن طريق السرد و عدم الإلتزام بقواعد الدراما التقليدية، كمبدأ الوحدات الثلاث و عدم الإعتناء بصيغة الألفاظ و العبارات كذلك عدم كبح جماح الخيال و التخيل.

على الرغم من إستخدام المنهج المقارن إستخداما تطبيقيا يعد مخاطرة قد لا يأمن صاحبها الزلل. فقد أمكن للدارس أن يأكد تطبيقيا بأن إستخدام هذا المنهج في مجالات الدراسات الأدبية و النقدية هو المجال الحيوي الفعال لفهم العمل الفني.

الجدير بالذكر هو أن إهتمامنا لا ينصب على نقد المسرح الملحمي والبحث في أسسه و قواعده بقدر ما ينصب على تقفي الصفات المشتركة بين أعمال بريخت المسرحية و أعمال الفنان الجزائري "عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" و مدى تأثير المسرح الملحمي البريختي في المسرح الجزائري ؛ باختلاف الظروف السياسية والإقتصادية و الإجتماعية ناهيك عن تباين الحقبة الزمنية و اختلاف البيئة.
و لاشك في أن تميز مثل هذه الدراسة مهم جدا و بشكل خاص في ظرف كظرفنا.
إن دراسة مثل هذه الأعمال تجعلنا نتمكن من ظبط مواطن الإختلاف و التشابه من ناحية طرح الأفكار، و عرض الموضوع و بناء العمل المسرحي فنيا هذا من جهة، ثم تقييم سلامة تأثير الكتاب الجزائريين بغيرهم من أقطاب المسرح العالمي من جهة أخرى. لأنه الحق يقال هناك أعمال مسرحية كثيرة أنجزت و قدمت على أساس الإحتكاك بالمسرح العالمي، و كانت في الواقع مجرد تقليد سطحي لمواضيع و أفكار نجدها في الغالب بعيدة تماما عن منهج المدرسة الفنية التي قد يتظاهرون أنهم من حماتها و مناصريها و تجدهم قد أساءوا إليها أكثر مما أحسنوا.

و لعل موقف الكاتب و المخرج "عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" نابع من ولعه الشديد بالواقع الإجتماعي المتدهور، و يظهر هذا الولع الإجتماعي في معالجة الفنان لموضوعه برمته، و في الأسلوب الذي يجده مناسبا لموضوعه، و أول مظاهر هذا الولع بالواقع يتجلى في العملية التي يجريها عقل الفنان على المادة الخام التي يجدها في التاريخ أو في الأدب أو في الخيال.

إذا كان هذا هو الإطار العام لهذه الرسالة، فإن هناك بعض النتائج الهامة حاول هذا البحث إثارتها على نحو تطبيقي تحليل حينا و وصفي إستثنائي حينا آخر. و يمكن إجمالها فيما يلي :
1- إن ميلاد المسرح الملحمي جاء نتيجة ظروف سياسية و اقتصادية و اجتماعية عرفتها ألمانيا في العشرينيات من هذا القرن، هذه الظروف شكلت المناخ الملائم

لميلاد حركة مسرحية متمردة و غاضبة، صنعها جيلا من الفنانين الثائرين على الأوضاع السائدة و وجهت الأعمال الفنية وجهة تحاكي الواقع الإجتماعي بكل تناقضاته و مشاكله.

2- المسرح الملحمي يلتزم بالتاريخ، و العرض الملحمي ماهو إلا رواية لأحداث ماضية.

3- غاية المؤلف المسرحي الملحمي أن يعرض قضايا المجتمع على الجمهور و يجعله يفكر فيها و هو هادئ الأعصاب و يدرك في كل لحظة أن ما يراه على المسرح ليس إلا عرضا مسرحيا للقضة أو الفكرة.

4- يحرص الإخراج في المسرح الملحمي -كما يحرص التأليف- على تحطيم وهم الحقيقة و الإندماج مع الشخصيات باستخدام مبدأ "التغريب" بحيث يظل المجاهد منفصلا عنها مدركا أن هذا مجرد تمثيل.

5- تأثير المسرح الملحمي في أعمال المخرج "ولد عبد الرحمان كاكي" شمل الإطار العام للعرض المسرحي من أساليب و تقنيات العرض الملحمي و الإهتمام بالجانب الشكلي الجمالي أكثر من الإهتمام بالأفكار و المضامين.

6- تميز المسرحية الملحمية الجزائرية بتوظيفها لأساليب العرض التقليدي المحلية -تجربة الحلقة الشعبية في أداء-(المداح و القوال) - طريقة تجعلها تكتسب خصوصية وإستقلالية.

المصـــادر و المـراجـــع

المصـــادر :

(1) برتولت بريخت / مسرحية الأم الشجاعة و أولادها / ترجمها عن الألمانية / عبد الرحمان بدوي / مكتبة النهضة المصرية.

(2) برتولت بريخت / مسرحية الإنسان الطيب في ستشوان / ترجمها عن الألمانية / عبد الرحمان بدوي / مكتبة النهضة المصرية.

(3) برتولت بريخت / مسرحية بادن لتعليم الموافقة / ترجمة و تقديم أبو العيد دودو / المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع.

(4) عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية ابن كلبون / منشورات المسرح الجهوي / وهران.

(5) عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية القراب و الصالحين / منشورات المسرح الجهوي / وهران.

(6) عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية كل واحد و حكمه / منشورات المسرح الجهوي / وهران.

(7) عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي / مسرحية 132 سنة / منشورات المسرح الجهوي / وهران.

المـراجـــع :

(1) إدوارد كوردون كريج / في الفن المسرحي / ترجمة دريني خشبة / مكتبة الآداب / القاهرة / 1960.

(2) إرنست فيشر / ضرورة الفن / ترجمة ميشال سليمان / دار الحقيقة للطباعة و النشر / لبنان – بيروت / 1965.

(3) إريك بنتلي / الحياة في الدراما / ترجمة جبرا ابراهيم جبرا / المؤسسة العربية للدراسات و النشر / الطبعة الثالثة 1982.

(4) إريك بنتلي / نظرية المسرح الحديث / ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد–العراق.

(5) ألكسندر دين / العناصر الأساسية لإخراج المسرحية / ترجمة سامي عبد الحميد / دار الحرية للطباعة / بغداد 1972.

(6) ألفرد فرج / المسرح العربي يبحث عن شكله الخاص / العالم الثقافي / مصر 1970.

(7) الأميرة حلمي مطر / فلسفة الجمال / دار الثقافة للنشر و التوزيع / القاهرة 1984.

(8) بايرون باوزر / المسرح في الشرق / ترجمة رضا محمد رضا / دار الكتاب العربي للطباعة و النشر / القاهرة.

(9) بدري عثمان / بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ / دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع / ط–1–1986.

(10) بيتر بروك / النقطة المتحولة – أربعون عاما في إكتشاف المسرح / ترجمة فاروق عبد القادر / عالم المعرفة.

(11) تسعديت آيت حمودي / أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم / دار الحداثة ط –1 – 1986.

(12) توفيق الحكيم / فن الأدب / مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماميز / ت.

(13) جميل نصيف / نظرية الأدب –الدراما– / جماعة المختصين السوفيات.

(14) جلال الخياط / الأصول الدرامية في الشعر العربي / دار الرشيد للنشر / العراق 1982.

(15) جورجي قروتوفسكي / نحو مسرح فقير / ترجمة كمال قاسم نادر / دار الشؤون الثقافية / القاهرة – ب ت.

(16) جورج ورلورث / مسرح الإحتجاج و التناقض / ترجمة عبد النعيم إسماعيل / المركز العربي للثقافة و الإعلام.
(17) جيروم ستولينتنز /النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية /ترجمة فؤاد زكريا/ط II الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة 1981.
(18) جيمس روس إيفانز / المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى الآن / ترجمة فاروق عبد القادر / القاهرة.
(19) حياة جاسم محمد / الدراما التجريبية في مصر – 1960 – 1970 و التأثير الغربي عليها / دار الأدب / بيروت.
(20) رشاد رشدي / نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن / دار العودة / بيروت.
(21) رولون بارث / محاولات نقدية / سوي / 1964 .
(22) محمد الكغاط / بنية التأليف المسرحي بالمغرب / دار الثقافة – الدار البيضاء / ط 1 / المغرب 1986.
(23) محمد زكي العشماوي / المسرح –أصوله و إتجاهاته المعاصرة / دار النهضة العربية – بيروت / ب ت.
(24) محمد عزيزة /الإسلام و المسرح/ ترجمة رفيق الصبان /المكتبة الثقافية 455/الهيئة المصرية العامة للكتاب /القاهرة /1990
(25) محمد غنيمي هلال / في النقد المسرحي / دار العودة – بيروت 1975 .
(26) محمد يوسف نجم / المسرحية في الأدب العربي الحديث / دار الثقافة – بيروت / ط 3 / 1980 .
(27) محمود أمين العالم / الوجه و القناع في مسرحنا العربي المعاصر / دار الأدب – بيروت / 1973.
(28) محمود الصادق عفيفي / الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي – 1900 – 1965 / دار الفكر / بيروت 1971 .
(29) عادل الندي / الفنون الدرامية / دار المعارف – القاهرة 1984 .
(30) عبد القادر القط / من فنون الأدب – المسرحية – / دار النهظة العربية للطباعة و النشر 1978 .
(31) عبد الكريم برشيد / حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي / دار الثقافة – الدار البيضاء / المغرب / 1985.
(32) عز الدين إسماعيل / الأسس الجمالية في النقد العربي / دار الفكر العربي / الطبعة الثانية / 1968.
(33) علي عقلة عرسان / الظواهر المسرحية عند العرب / منشورات إتحاد الكتاب العرب / دمشق 1981 .
(34) علي عقلة عرسان / سياسة في المسرح / منشورات إتحاد الكتاب العرب / دمشق 1978 .
(35) فاروق عبد القادر / نافذة عن مسرح الغرب المعاصر –دراسات و تجارب– القاهرة / ط 1 / 1987.
(36) فردريك أوين / برتولت بريخت –حياته–فنه و عصره– / ترجمة إبراهيم العريس / دار إبن خلدون.
(37) فردب –ميليت– جيرالد إيدس بنتلي / فن المسرحية / ترجمة صدقي حطاب / مراجعة الدكتور محمود السمرا / دار الثقافة – بيروت.
(38) فليب فانتيغن / تقنية المسرح / ترجمة بهيج شعبان / بيروت 1977 .
(39) سعد أردش / المخرج في المسرح المعاصر / عالم المعرفة / الكويت / 1979 .
(40) سمير سرحان / تجارب جديدة في الفن المسرحي / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.
(41) هند قواص / مدخل إلى المسرح العربي / دار الكتاب اللبناني – بيروت .

الـــدوريـــات

المجـــلات :

- مسرح التغيير / مقالات في منهج بريخت الفني / إختيار و مراجعة قيس الزبيدي / دار إبن رشد.
- فصول / قناع البريختية / أحمد عثمان / المجلد الثاني / العدد الثالث – أبريل–ماي–يونيو 1982.
- عالم الفكر / الظاهرة الإبداعية / المجلد الخامس عشر / العدد الرابع –يناير –فبراير–مارس 1985.
- المجلة / المسرح و الإسلام – مسرح الثرثرة / العدد 173 / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ماي 1971.
- المعرفة / السنة السابعة عشر / العدد 198 / وزارة الثقافة و الإرشاد القومي / أبريل–ماي 1978 / دمشق.
- سلسلة عالم المعرفة / المسرح في الوطن العربي / الدكتور علي الراعي / يناير 1980 .
- الحياة المسرحية / فرحان بلبل / شخصية المؤلف المسرحي العربي و تأثره بالتيارات المسرحية العالمية / العدد الثاني / خريف 1977 .
- المسار المغربي / الأدرع الشريف / بريخت و المسرح الجزائري / العدد 20 / سبتمبر 1988 / الجزائر.
- ألوان / العدد 38 / عام 1978 الجزائر .
- الحياة المسرحية / مصطفى كاتب / المسرح في الجزائر / مهرجان دمشق / خريف 1977 .
- الثقافة / لخضر بركة سيدي محمد / الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي / العدد 1 / مارس 1993.
- دراسات مسرحية / منشورات المعهد العالمي للفن المسرحي / تونس مارس 1993 .

- O.A KAKI par lui même - texe integral de la conférence de l'histoire du théatre Algérien après l'indépendance - Alger / Fin 1984 .

- O.A KAKI / Receuil d'articles de temoignages par : HAROUNE Ahmed
BELHACENE Mohamed
Mustapha Abderrahmane / Avril 1985.

الجـــرائـــد :

- جريد أضواء / جريد يومية / 10 سبتمبر 1987 / الجزائر.

- Algérie Actualité N° 683 / Nour Eddine Khib / du 16 au 22 Novembre 1978.

- Algérie Actualité N° 1438 / Bouziane Benachour / du 4 au 10 Mai 1983

المـراجــع الأجنبيـــة

(1) Anatholie Vassilievitch. Loumateharsky / Théatre et Révolution / Préface et Notes d'Emil Copferman / François Maspero / Paris / 1971 .

(2) Anne Ubersfeld / Lire le théatre / Paris / 1978 .

(3) Benedetto Crocey / Essai Esthetique / Gallimar .

(4) Bertolt Brecht / Ecrits sur la litérature de l'art / Tome II sur le réalisme / Paris l'arche 1970.

(5) Dorothea Haffad / Amour et Société dans l'oeuvre de Brecht / U.P.U / Alger / 1983.

(6) E.F. Walter Benjamin / Essais sur Bertolt Brecht / Paris / ed Maspero 1969.

(7) Histoire des spectacles / Encyclopedie de la pléade / Volume Publiée sous la direction de Gay Dumer .

(8) Frederic Ewen / Bertolt Brecht / Sa vie- Son art - Son temps.

(9) Frideric Nietszshe / la naissance de la tragédie / Paris 1964.

(10) J.Derida / L'écriture et la différence / ed du Seuil / Paris / 1967.

(11) Jacob M.Landore / Etudes sur le théatre et le cinéma Arabe / Paris.

(12) Jacques de Suche / Bertolt Brecht / P.U.F .

(13) Jean De Vignard / Le théatre contemporain / Dictionaire Universitaire / Thème et texte / Paris.

(14) Mahieddine Bachtarzi / Mémoire / Tome I / E.N.D / Alger / 1982.

(15) Mahieddine Bachtarzi / Mémoire / Tome II / E.N.D / Alger / 1984.

(16) Mahieddine Bachtarzi / Mémoire / Tome III / E.N.D / Alger / 1986.

(17) Martin Esslin / Bertolt Brecht .

(18) Mohamed Aziza / Regards sur le théatre Arabe Contemporain / Maison Tunisienne de l'édition / 1970 .

(19) Odette Aslan/L'acteur au XX^{ème} Siècle/ Evolution de la technique / Problème d'ethique / l'Archipel Seghers.

(20) Patric Pavis / Dictionaire du théatre / Paris 1980 .

(21) Richard Demacy / Elément d'une sociologie de Spectacle .

(22) Vito Pandolfi / Histoire du théatre / Paris / 1981.

* الفهـــرس *

المـقـدمـة :

أولا : الفصـــــل الأول 1

1- نشـأة تيـار المســرح الملحمـي 2

أ- المرحلـــة التعبيريـــة 3

ب- المرحلـــة التعليميـــة 9

ج- المرحلـــة الملحميـــة 15

2- مفهـوم المسـرح الملحمـي 18

3- أثـر المسـرح الملحمـي علـى المسـرح المعـاصر 31

ثانيـا : الفصـل الثـاني 35

1- المســرح الملحمـــي 36

2- تحليـل نموذجيـن مـن المسـرح الملحمـي :

أ- بـادن لتعليـم الموافقـة 48

ب- الأم الشـــجاعة 56

ثالثـا : الفصـل الثـالث 69

1- حيـاة ولـد عبـد الرحمـان كـاكي و آثـاره الفنيـة 70

2- مسـرح ولـد عبـد الرحمـان كـاكي 81

3- تحليـل نموذجيـن مـن مسـرح كـاكي :

أ- كـل واحـد و حكمـه 90

ب- إبـن كلبـون 100

رابعـــا : الفصـــل الرابـــع 108

1- دراســة مقارنــة بـــين نموذجـــين 109

القـراب و الصـالحين (لولـد عبـد الرحمـان كـاكي)

الإنسـان الطيـب في ستشـوان (لـبرتولت بريخـت)

خامســـا : الخاتمـــة 144

سادســا : المصـــادر و المراجـــع 147

الفهـــــــرس 151