أثر تقنيات المسرح البريشتي في تطوير الدراما التعليمية

أ.م.د/ راندا محمود رزق فاخر
أستاذ مساعد الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية جامعة القاهرة

• **المستخلص**:

يهدف البحث الحالي إلى الاستفادة من مفاهيم وتقنيات المسرح البريشتي - من حيث الرؤية الملحمية والرؤية التربوية - في تطوير الدراما التعليمية. وبالضرورة يستدعي هذا الهدف الوقوف على أهمية وطبيعة المسرح البريشتي تحليليا، حيث مثل ذلك المسرح ثورة على تقاليد المسرح الكلاسيكي السائد وقتها؛ فتمرد عليه بريشت واستطاع أن يمنح المسرح مجموعة قيم ومزايا إضافية عززت من أهميته في تناول ومعالجة القضايا والمشكلات التي يواجهها المجتمع، واستخدم البحث المنهج الوصفي، حيث يتناسب مع موضوع البحث، الذي يحتاج إلى تحليل دقيق للتوصل إلى نتائج صحيحة من دراسة القضية، كما عرض البحث لبعض المفاهيم والمصطلحات والتي تناولها بالتعريف والتفسير، كما أورد أسباب اختيار الموضوع، وطرح بعض التساؤلات الخاصة بدراسة هذا الموضوع، وكذلك الصعوبات التي واجهها الباحث في تلك الدراسة. كما تناول البحث الحالي أوجه التشابه والاختلاف بين مسرح بريشت والمسرح الأرسطي، وهو الذي يعتبر خير تمثيل للمسرح الكلاسيكي، كما يرصد البحث أيضًا بعض التجارب المسرحية من خلال «التطبيق»، حيث يتناول بعض الأعمال المسرحية لبريشت والتعرف عليها وشرح تفاصيلها واستخلاص أهدافها مثل مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية، والأم الشجاعة، ومسرحية أوبرا القروش الثلاثة، ومسرحية الاستثناء والقاعدة، وهي المسرحيات الملحمية لبريشت والتي جسدت جل توجهاته في المسرح. كما ركز البحث على المسرح التعليمي والدور الذي يؤديه، وأهميته من حيث تلقين الأطفال بعض القيم، وكيف يتم تناول المشكلات والقضايا الشائعة في المجتمع، وكيف تعرض ذلك النوع من المسرح إلى معالجتها، وتناول البحث أيضًا المقومات الأساسية للدراما التعليمية ومكوناتها النظرية، كما عرض البحث أيضًا لنظرية المسرح الملحمي، ومن خلال تلك النظرية طرح سينوغرافيا المسرح الملحمي، كما عرض نظرية بريشت، ورؤيته وذلك من خلال النظرية الملحمية، كما تناول تقنيات البنية الفنية للنص، وشمل كذلك الآليات الوظيفية للتغريب البريشتي في المسرح التعليمي، وهي من المحاور التي توضح هدف البحث من حيث التعرف على المسرح البريشتي من خلال الرؤية الملحمية وكذلك من خلال الرؤية التربوية، وفي القلب منها تبرز أهمية المسرح كقيمة مهمة في التعليم والتلقين بشتى الطرق والوسائل، وهو ما تجلى في موضوع البحث بوضوح.

الكلمات المفتاحية : بريشت، المسرح البريشتي، المسرحية، المسرح الملحمي، المسرح التعليمي، المسرح التربوي، دائرة الطباشير القوقازية، الأم الشجاعة، أوبرا القروش الثلاثة، الاستثناء والقاعدة، التمثيل، المدرس، المعلم، الطلاب، الدراما التعليمية، سينوغرافيا، نظرية بريشت، نظرية المسرح الملحمي، المسرح الكلاسيكي، المسرح الأرسطي، التغريب.

The Impact of Brechtian Theater Techniques in the Development of Educational Drama

Dr.Randa Mahmoud Rizk Fakher – PhD

Abstract :

The current research aims to indentify the importance of the Brechtian Theater in terms of epic and educational vision. In fact the Brechtian Theater represented a revolution on the tradition of a classical theater at the

time, which was supported by Brecht and was able to bestow the theater a set of values and other advantages that reinforced its importance in addressing the issues that the society faces. The research used the analytical and critical approach so as to be appropriate to the subject of the research which requires accurate analysis to reach to the right results. Moreover the research displayed some concepts and terms that were tackled by definition and explanation. The research also reported the reason of choosing the theme, and raised some questions and the difficulties that faced by the researcher.In addition the research deals with the similarities and differences between the Brecht Theater and the Aristotelian theater, which is considered the best representation of the classical theater. The research also examines some of the theater experiences through «application», that deals with some of the plays of Brecht, as well as identifying, explaining its details and drawing its objectives such as the plays of "Der kaukasische Kreidekreis", "Mother Courage and her Children ", " The Threepenny Opera" and "The Exception and the Rule", which are the epic plays of Brecht and embodied most of his orientations in the theater.The research also focused on the educational theatre with its role and importance in terms of teaching children some values, and how to address the problems and current issues in society. The research also dealt with the basic components of educational drama and its theoretical components. The research also presented the theory of epic theater where through this theory the epic theatre Stenography and the theory of Brecht with his vision were presented. As well as the research dealt with the techniques of the technical structure of the script, and also included functional mechanisms of alienation "verfremdung" in the educational theater. The research explains the objective in terms of identifying the Brechtian Theater through epic and educational vision. The core of the research also highlights the importance of the theater as an important value in didacticism and indoctrination in various ways and means, which is reflected in the research topic clearly.

***Key Words** : **Brecht, the Berichtian Theater, The Epic theater, Educational Theater, the pedagogical theater, Der kaukasischeKreidekreis, Mother Courage and her Children, The Threepenny Opera" and "The Exception and the Rule" performance, the teacher, Teacher, the students, Didactique, Stenography, Brecht theory, Epic Theatre Theory, Classical Theater, Aristotelian Theater, "verfremdung**.*

- **مقدمة**:

يؤدي المسرح دورًا مهمًّا في الحياة، بل إن المسرح هو الحياة، حيث يعتبر تجسيدًا لقيم حياتية وإنسانية يستطيع المسرح ترسيخها في نفوس الجماهير والشعوب والمجتمعات بكل بساطة وسهولة وأريحية، فيتأثر المشاهد بالفكرة التي تعرض على المسرح من دون أن يشعر، وتعلق بوجدانه بعض الأفكار والشخصيات التي تأثر بها من خلال المسرح، الذي يتناول قضايا مهمة وحساسة بالنسبة إليه، فتتلاقح معه بعض المؤثرات والأحاسيس التي يثيرها، لذلك يعتبر المسرح محاولة جادة للتغيير، حيث يساهم بشكل كبير في تغيير الأوضاع وتسليط

الضوء على القضايا المهمة وعرضها والعمل على معالجتها، وهو بناء على ذلك أيضًا يعتبر تمردًا على ما هو موجود، وممارسة احترافية من أجل تغيير هذا العالم والسعي نحو تشكيل عالم آخر من خلال بناء مشهد فكري وفني وثقافي يتسم بالحيوية والمرونة والانطلاقة ولا يرتبط بالضرورة بالوضع الراهن أيًّا كان، حيث يجب أن تنصهر الفكرة في بوتقة الممثل ليكون هو المبدع والأمل في حمل عرضها وطرحها على الجمهور، ولهذا يعتبر المسرح من أهم وسائل تسليط الضوء على المجتمع بكل مشكلاته ومعاناته، كما يعتبر نقدًا للأنا ذاتها ونقدًا للآخر أيضًا.

ومن الخطأ أن يتم النظر إلى المسرح على أنه وسيلة للتسلية أو للتلهية والتنفيس عما يختلج النفس ويقبع في الوجدان من همومٍ ومشكلات، فالأَوْلى أن يعبر المسرح عن تلك القضايا بأن يتناولها ويناقشها، بدلًا من اقتصار دوره على التنفيس عن المشاهد، كما كان يفعل المسرح الأرسطي الذي لا يؤدي دورًا مؤثرًا في حياة الشعوب والمجتمعات، حيث يرى بريشت أن الدراما التي يتناولها ويعرضها المسرح الأرسطي هي في الأصل برجوازية، ويكتبها ويحرض على بقائه ممن ينتمون لتلك الطبقة، حيث إن لهم مصلحة في تقديم تلك العروض لتصدير الوهم للعامة على الدوام، وبحسب بريشت فإن المسرح . كما ينبغي أن يكون . يدفع المشاهد ويشجعه على تغيير واقعه، ويحثه على التفكير وعلى التأثير في المجتمع بشكل إيجابي، وتلك هي غاية المسرح ومهمته الأساسية، وليس التنفيس أو التسلية والمتعة فحسب، كما كان يفعل المسرح الأرسطي الذي أغرق المجتمعات في الأوهام.

وفي هذا البحث نحاول أن نقف على دور المسرح الملحمي في المسرح التربوي، وذلك من خلال استخدام المنهجية الخاصة به والتقنيات التي يتمتع بها في تغيير العادات السيئة التي يمارسها المجتمع، وما أكثرها، ومنها الحد من ختان الإناث شيئًا فشيئًا حتى القضاء عليه تمامًا، وكذلك الإدمان والزواج المبكر والحث على تعليم الإناث وتوضيح أهمية ذلك، ومعالجة صعوبات التعلم والعمل على تعديل السلوك، وقد عاد الفهم الذي اتسم به بريشت للمسرح ووظيفته ودوره الملحمي في حياة المجتمعات والشعوب، على المسرح التربوي بفائدة عظيمة، وقد اتضح ذلك جليًّا في مسرح بريشت ولاسيما في (دائرة الطباشير القوقازية) و(الأم الشجاعة).

- **تساؤلات البحث**:

يتمثل تطوير المسرح التربوي من خلال تقنيات الدراما البريشتية إشكالية كبرى؛ ومن خلال تناولها في هذا البحث يمكننا طرح بعض التساؤلات ومنها:

- ما مدى تأثير بريشت في المسرح التربوي وكيف أثر فيه من الأساس؟

- هل استطاع المسرح الملحمي تحقيق الأهداف المرجوة والمنتظرة من الدراما التعليمية في معالجة القضايا التربوية؟
- ما الدافع وراء اختيار الباحث المسرح الملحمي؟

• **أسباب اختيار الموضوع**:

هناك العديد من الأسباب الموضوعية التي دفعت إلى اختيار هذا الموضوع، ومنها استكشاف مدى ارتباط المسرح البريشتي بالمسرح التربوي، وذلك من خلال التعمق أكثر فأكثر لفهم العلاقة فيما بين المسرحين، ومن هذا المنطلق اتخذت الدراسة الاتجاه الذي سيتم والذي يدور حول تعريف المسرح الملحمي و تقنية التغريب التي استخدمها بريشت في مسرحه، وكذلك تطرقت الدراسة إلى "بريشت والمسرح الملحمي" المسرح التعليمي البريشتي، وتناولت كذلك مدى اختلاف المسرح الملحمي الذي يعبر عن أدوار أكثر ارتباطا بالإنسان، عن المسرح الكلاسيكي(الأرسطي) الذي يقتصر دوره على التنفيس، ويتم التطرق من خلال ذلك إلى التقنية التي نريد أن نتناولها في بحثنا هذا، وهي تقنية التغريب ووسائله، ثم تذكر الدراسة أيضًا "أثر المسرح البريشتي في الدراما والمسرح التعليمي، وتحدثت الباحثة فيه عن كيفية انتقال نظرية المسرح الملحمي الدراما التعليمية، والآليات الوظيفية للتغريب البريشتي في المسرح التعليمي، وذلك من خلال الإطلاع على أعمال مسرحية قدمها مسرحيون من حيث الإخراج والتمثيل، ثم تناولت الباحثة بعد ذلك أثر بريشت في المسرح التربوي، من خلال دراسة تحليلية نقدية لمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" و"الأم الشجاعة".

واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي، حيث يتناسب هذا المنهج مع موضوع الدراسة، حيث يمكنه تناول قضية التغريب في المسرح التربوي (الدراما التعليمية) بالتحليل والنقد، وهو المنهج الذي يمكنه أن يؤدي إلى نتائج دقيقة وصحيحة، وذلك يتسم به من قدرة على التحليل الدقيق في تلك القضايا المهمة، كما يمكنه توضيح وكشف القضية وما دخل عليها من مؤثرات خارجية، وما يمكن استخلاصه من دراسة تلك القضية، كما أن ميزة هذا المنهج أنه لا يقوم على التعميم من حيث دراسة القضية بشكل عام، وإنما هو تفصيلي ومتدرج، ويضع نتيجة إلى جانب الأخرى، وحلقة إلى جانب حلقة، حتى تكتمل السلسلة ويكتمل المشهد تمامًا، ويمكن من خلال ذلك إطلاق الأحكام الصادقة والدقيقة، والتوصل إلى النتائج الصحيحة.

واعتمدت الباحثة في دراسة تلك القضية على مجموعة من المراجع، وذكرتها امتثالا وعملا بالأمانة العلمية، ومن تلك المراجع التي اعتمدت عليها الباحثة، نظرية المسرح الملحمي لبرتولد بريشت، ترجمة جميل نصيف، وفيه يقدم بريشت التجارب التي قدمها في المسرح كاتبًا ومخرجًا، إضافة إلى مجموعة من المراجع الأخرى تم إدراجها في الفهرس.

- **الصعوبات التي واجهها الباحث**:

واجهت الباحثة عدة صعوبات في إجراء تلك الدراسة والعمل على هذا البحث، حيث اصطدمت في البداية بندرة الدراسات السابقة التي تتناول المسرح الملحمي والتي تركز أيضًا على تأثيرها في المسرح التعليمي والدراما التعليمية، حيث وجدت أنها شحيحة جدًا إلى الحد الذي يمثل مشكلة ضخمة للباحثة.

ولم تتوقف الصعوبات التي واجهتها الباحثة عند هذا الحد، بل إن النقص فى هذه الترجمات كان من ضمن الصعوبات أيضًا التي واجهت على الباحثة، حيث إن تلك الترجمات توقفت في الغالب على النشر منذ السبعينيات والثمانينيات.

- **مفهوم الدراما التعليمية**:

تعني الدراما التعليمية العمل على مسرحة المناهج والبرامج والمقررات الدراسية وذلك من أجل خدمة الطفل المتعلم، وكذلك من أجل تحقيق الوظائف التربوية والتعليمية، من خلال تقديم الخبرات التعليمية داخل الفصل الدراسي، ومن هنا، ومن خلال ذلك فإن الدراما التعليمية تقوم في الأساس على شرح الدروس وتفسيرها بالاعتماد على آليات درامية تنشيطية منها تقليد الشخصيات واستخدام الألعاب وتبادل الأدوار.

وعلى سبيل المثال فإن تدريس الحساب يتطلب استخدام مجموعة من الألعاب التمثيلية، بينما تستلزم قراءة النصوص المسرحية أو الشعرية أو القصصية من المتعلم أن يقلد الأصوات الغيرية نطقا وتشخيصًا وحركة وتعبيرًا، كما تحتاج المواد الخاصة بالتربية الإسلامية إلى التمثيل الدرامي؛ وذلك من أجل تشخيص مجموعة من المواقف والقيم الأخلاقية قصد إلى اكتسابها وتعلمها.

الباحث المغربي سالم كويندي يرى في كتابه "المسرح المدرسي" أن تلك الدراما تعتمد في الأساس على نص مسرحي مكتوب، مما يدفع الأطفال إلى التعامل مع أدوار محددة بحسب مواصفات معينة على المستوى التقني أو الفكرة أو الحوار، مع مراعاة أن ذلك النشاط المسرحي سيتم تقديمه لأطفال آخرين، ويمكن من خلال ذلك تحقيق الدراما، وذلك من خلال ما يفعله الأطفال وما يقدمه المسرح، حيث تتم المشاهدة، ومن المتاح للطلاب أيضًا في تلك الحصة أن يعتمدوا نصوصًا أخرى تعتمد من تأليفهم الشخصي، وذلك تحت إشراف المعلم، أو أن يعدها المعلم من مواد أخرى لتدخل مجال المسرح التعليمي، من أجل توضيح وتسهيل معطيات معرفية مبنية على وقائع وأحداث تاريخية أو غيرها، وفي الوقت ذاته تجعلهم قادرين على تتبع فرجات مسرحية أخرى والإفادة منها أيضًا. (سالم، المسرح المدرسي، ص٤٠)

ويبقى أن نذكر أن المكان الذي تقدم فيه تلك الأعمال، وهو في الأساس ليس إلَّا الفصل الدراسي، بحيث يتم تحويل حجرة الدرس إلى مسرح، ويتخذ الأطفال

دور الممثلين والجمهور في الوقت ذاته، ومن المقترح أن تكون المتطلبات المسرحية للعرض المقدم من البساطة التي لا تصدر للأطفال أي شعور بالاستغراب أو العبء، وبناء على ذلك فإن الأطفال مدعوون للإسهام في إنجاز العمل أو إحضاره مما هو متوفر لديهم أو في بيئتهم.

والدراما التعليمية بشكل عام هي التي تسخر المواد التربوية ووحدات المنهج الدراسي ودروس المقرر في شكل فرجات مشهدية وحوارات مسرحية، ويشارك في إعدادها كل من المدرس والتلميذ، سواء كان داخل الصف المدرسي أو قاعة المدرسة المخصصة الحفلات المدرسية أو العروض الفنية.

وقد دفعت الأسباب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي كانت تواجه ألمانيا، بريشت إلى الكتابة في المسرح التعليمي، إلى جانب أسباب أخرى متمثلة في تصاعد الخطر النازي تصادم الطبقات الفقيرة والبرجوازية.

واستطاع بريشت تحرير المسرح من القيود البورجوازية، ليجعله أداة للتنوير ونشر الوعي والتوجيه والتحريض على الثورة، وكانت المسرحية التعليمية بدورها أداة في يد المؤلف للتعليم وتوجيه العقول، وكانت تلك بمثابة القاعدة التي ارتكز عليها للمسرح الملحمي، الذي جاء الأساس للتعليم وليس للمتعة.

وتسعى المسرحية التعليمية إلى تحقيق بعض الأهداف الأساسية، منها تغييب الفرد وتغليب الجماعة، عن طريق تسليط الضوء على الجماعة وقضاياها والقيام بنشاطات جماعية، والاهتمام بالتعليم والتنوير والتوجيه، وعدم الاهتمام بقضايا الفرد.

ولدت المسرحيات التعليمية إذا من رحم الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة إبان ذلك العصر، ولذلك فإنها لا تنبض بالحياة إلا في سياقات محددة يجب أن تتوفر، ومنها الأوضاع التي تحفل بفروق سياسية يمكن أن تؤديه، والجمهور الذي يمكنه أن يربطها بالممارسة الثورية، وتم كتابة المسرحيات التعليمية وفقا للأسس والمبادئ الماركسية التي تشبع بريشت بها واقتنع بفلسفتها، مما دفع تلك المسرحيات إلى المساهمة والمساعدة في تطوير الفكر وتغيير القناعات لدى الأفراد ودفعهم إلى الثورة ، وتلك هي الأهداف التي أتت من أجلها، وهي بذلك تعتبر جزءًا لا يتجزأ من المسرح الملحمي (البريشتي).

- **المقومات الأساسية للدراما التعليمية ومكوناتها النظرية**:

تقوم الدراما التعليمية على مجموعة من الأسس المنهجية والمقومات النظرية التي يجب الانطلاق منها لتطبيق تلك الدراما داخل الفصل الدراسي، كما أنه يجب تفعيلها بشكل دائم ومستمر في مؤسساتنا التعليمية والتربوية من أجل تحقيق الجودة الكمية والكيفية.

وتتمثل تلك الأسس في تحويل مجموعة من الدروس العلمية واللغوية والدينية والفنية إلى نصوص درامية قابلة للتمثيل والتشخيص والتنشيط اللعبي، وذلك بعد إخضاعها فنيًّا وجماليًّا لمتطلبات الإخراج المسرحي، وكذلك متطلبات السينوغرافيا التربوية؛ لتقديم الدرس وعرضه في أحسن صورة ممكنة، وبأيسر الطرق وأسهلها، مع تحريك التلاميذ داخل القسم الدراسي وجدانيًّا وذهنيًّا وحركيًّا ولعبًا.

ومن خلال قدرة المعلم على توظيف خطاب درامي تواصلي، سواء عن طريق اللفظ أو غير ذلك مثل استخدام الحركات الهادفة وتشغيل اللغة المعبرة، يتحول المدرس في الفصل الدراسي إلى مخرج مسرحي، بينما يشكل التلاميذ الممثلين والمشاهدين الراصدين على حد سواء، وبالنسبة للخشبة المسرحية فإنها تتمثل في القسم ومصطبته، في حين تشبه الكراسي والمقاعد والطاولات إضافة إلى الصور المعلقة على الجدران، ما يسمى بالتأثيث السينوغرافي. ومنها نتطرق إلى سينوغرافيا المسرح الملحمي.

- **بريشت والمسرح التعليمي**
- **نظرية المسرح الملحمي**:

المسرح الملحمي Epic Theater هو اتجاه مسرحي يولي أهمية قصوى بالمضمون، ويعتبره أهم من الشكل، كما أنه يعتبر الحقيقة أهم من الإيهام المسرحي والمجاز، ويمتاز هذا الاتجاه بأسلوب تعليمي وقصصي، ولذلك فإن آلياته تؤثر في المسرح التعليمي والتربوي.

ويستند مذهب هذا الاتجاه على كون المشاهد العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، حيث تكتب المسرحية من أجله، وذلك من أجل أن تثير لديه ملكة التأمل والتفكير في الواقع، إلى جانب اتخاذ رأي وموقف من القضية التي يتناولها العمل المسرحي.

ونشأت نظرية المسرح الملحمي على يد برتولت بريشت، التي خالف بها القواعد المعروفة لدى أرسطو بعدما شعر بتدهور المسرح الأوربي في عشرينيات القرن الماضي، ورأى بريشت أن نظرية المسرح الملحمي تتعلق في الأساس بأداء الممثل وخشبة المسرح وكذلك النص المسرحي واستخدام السينما والموسيقى المسرحية وغيرها من المسائل التعليمية على خشبة المسرح، والمهم في المسرح الملحمي مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، حيث إن المشاهد ليس ذات ساكنة وإنما هو قابل للتغيير بصورة مستمرة.

وبرتولد بريشت (١) هو أحد أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين، ومذهبه في المسرح يقوم على فكرة أن العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي هو المشاهد، حيث تكتب المسرحية من أجله، حتى تثير لديه التفكير والتأمل في الواقع، وكذلك اتخاذ موقف ورأي من القضية التي يتناولها العمل المسرحي، ويعتمد بريشت عن عدة أساليب في الكتابة المسرحية، ومن أهم تلك الأساليب:

(١) برتولت بريشت **Bertolt Brecht** هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، وُلد في أوجسبورج في ١٠ فبراير ١٨٩٨ – توفي في برلين في ١٤ أوغسطس ١٩٥٦) ويعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين ومن روادالمسرح الملحمي.
أهم أعماله
توراندوت: مؤتمر غاسلي الأدمغة، طبول في الليل، حياة إدوارد الثاني ملك إنجلترا، الرجل هو الرجل، أوبرا الثلاثة قروش، صعود وسقوط مدينة مهاجوني، حياة جاليلي، الاستثناء والقاعدة الخوف في الرايخ الثالث، الأم شجاعة وأبنائها، الإنسان الطيب من سيتشوان، دائرة الطباشير القوقازية،وجان دارك قديسة المسالخ.
ومسرحيات من فصل واحد: الزفاف، الشحاذ، اليد الميتة، كم يكلف الحديد، الخطايا السبعة المهلكة.

- هدم الجدار الرابع، والمقصود من هذا الأسلوب مشاركة المشاهد في العمل المسرحي، كما أن هذا الأسلوب يعلي من قيمة المشاهد، ويعتبره العنصر الأهم في كتابة المسرحية، ويعني الجدار الرابع أن خشبة المسرح التي يؤدي عليها الممثلون أدوارهم تشبه الغرفة التي تتكون من ثلاثة جدران، أما الجدار الرابع فهو وهمي، وهو الذي يقابل الجمهور،
- التغريب، والمقصود به جعل الأحداث العادية اليومية غريبة ومثيرة للدهشة، وجعلها أيضًا باعثة على التفكير والتأمل.
- المزج بين الوعظ والتسلية، أو بين التحريض السياسي والسخرية الكوميدية.
- استخدام مشاهد متفرقة، حيث تتكون بعض مسرحيات بريشت من مشاهد متفرقة، تقع أحداثها في أزمنة مختلفة ولا يربط بين الأحداث سوى الخيط العام للمسرحية، مثل مسرحية "الخوف والبؤس في الرايخ الثالث" ١٩٣٨، فقد تتكون من مشاهد متفرقة تصب كلها في وصف الوضع العام لألمانيا في عهد هتلر، وما اعترى هذا الوضع من طغيان وقمع وسوداوية، وهو الوضع الذي ينبئ بوقوع كارثة ما.
- استخدام أغنيات بين المشاهد، والهدف من الفصل بين المشاهد بأغنيات هو المزج ما بين التحريض والتسلية. (برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ص١١٦)

- **رؤية بريشت**:

أكد بريشت على عجز المسرح الأرسطي (الكلاسيكي) عن توصيل رسالة تستفز تحرض المتلقي وتستفزه وتثير غضبه، وتجعله عضوًا فعالا، يتمرد على الأوضاع السيئة ويعمل على تغييرها، لذلك كرس بريشت اهتمامه على تحطيم الإيهام، واتضح ذلك في كتابه (نظرية المسرح التعليمي)، والتأكيد كذلك على أن ما يجري على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تمثيل، فضلا عن تأكيده على ضرورة طرح قضية معينة بهدف إثارة المتلقي وتنبيهه، ودفعه إلى إثارة الواقع وذلك عن طريق المؤثرات البصرية والسمعية، أو من خلال التأكيد على بعض المفاهيم الأساسية التي يمكنها أن تمنح النص جمالية، إضافة إلى كونها رسالة تمت صياغتها بأسلوب مقنع لخلق التواصل بين الكاتب والمتلقي، وذلك يستلزم الإشارة إلى أن مفهوم التغريب هو وليد الشكلانية الروسية، والشكلانيون البلجيك والبولنديون، وهو ما ينص على أن نقل الشيء من المتوالية الخاصة به في الواقع إلى متوالية جديدة في الفن يصبح غرائبيًّا.

وكما استطاع بريشت صياغة هذا المصطلح نظريًّا استطاع كذلك تحقيقه عمليًّا وظهر ذلك في الكثير من مسرحياته، وأكد على شيئين، الأول تحويل الشيء العادي إلى شيء خاص يثير الغموض والغرابة والدهشة، والثاني إلغاء الإيهام، فيما معناه أنه (يتعين على الممثل نسيان كل ما تعلمه، عندما كان يحاول تحقيقه من خلال تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور) إن

استخدام المؤثرات "البريشتية" تتفاوت في أهميتها وتأثيرها في نسيج النص، وكذلك في درجة تغريبها من مسرحية إلى أخرى ومن كاتب إلى آخر.

ومن المؤثرات "البريشتية"، أن يعلن المؤلف الضمني عن خيالية العمل المسرحي وليس واقعيته في المقدمة أو الخاتمة، وكذلك تغيير الأنماط السائدة في المسرح؛ ومنها بروز الراوي والاختلاط بين المؤدِّين والمشاهدين، وتعدد المشاهد والشخصيات، مع سرعة تحولها، وكشف سر اللعبة المسرحية أمام الجمهور، وكذلك بروز تقنية المسرحية داخل المسرحية، وخروج بعض الشخصيات من الأدوار المكلفة بأدائها، ومنها الحوار بين المخرج والمؤلف، أو المخرج بوصفه راوٍ مع الجمهور، ووجود إشارات إلى مرجعيات النص المسرحي، ونصوص تتأمل ذاتها، وأحيانا تتم إعادة الموروث من منظور عصري، تتم صياغته عبر أبعاد سياسية وفكرية وفلسفية جديدة، ومن خلال ذلك يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام، يهدف إلى معالجة قضايا إنسانية مما يعزز من فاعلية النص، وينتج قراءات تأويلية وانفتاح النص إلى إحالات نصية عديدة لا حصر لها، كما أن تطويع المدونة الدينية والتاريخية والأدبية وجدت في المسرح منذ القدم، إلّا أن طريقة التقديم والوظيفة هي التي اختلفت الآن.

قديمًا كانت المرجعيات في النص المسرحي تقوم على عرض المادة التاريخية في شكل محاكاة، وكانت وظيفتها التطهير (الإمتاع والتسلية)، ولكن اليوم اختلف الحال لتؤكد تلك المرجعيات على معاني النصوص التاريخية من خلال إطلاق الكلمة، وإحالتها إلى دلالات وفق مغايرة قد تكون سياسية أو أيديولوجية أو فلسفية، وهو ما يضفي قيمة جمالية على النص عن طريق الطابع التاريخي، لذا لا يتقيد الكاتب بتسلسل الوقائع التاريخية، إنما يضيف عليها شيئًا يمنحها القيمة الجمالية التي تعزز من عملية التواصل والتفاعل بين الكاتب والمتلقي، إن عرض أحداث عصرية حاضرة في قالب تاريخي يجعل المتلقي يقظا يستطيع التفكير مليًا ثم يحكم إيقاظ وعيه بالحاضر ثم يحيله إلى الماضي، وهذا ما يحيل المتلقي إلى عدم الاندماج بسحر الإيهام؛ لأن (الوعي) سيفصل بينه وبين الأحداث؛ وذلك لأن الأحداث وقعت في الماضي وليس الآن، وأخيرًا حولنا تسليط الضوء على بعض المؤثرات التي طرزتها بعض النصوص المسرحية، وذلك لأهميتها، ودخلت على المسرح مثلما دخلت على بقية الأجناس الأدبية؛ مثل وجود الهامش بوصفه بنية متميزة تقع داخل البنية الكلية للنص، ولها وظيفة في قطع التسلسل الزمني للأحداث، وكذلك قطع سلسلة أفكار المتلقي، وذلك عند النظر إلى أسفل الصفحة لمعرفةٍ ما الذي تم تدوينه وكذلك لخلق نوع من التغريب، حيث يشكل الهامش عاملا متميزًا يساعد المتلقي على التفاعل مع النص المسرحي، حيث تضيء الهوامش للمتلقي المناطق المعتمة في النص، كما أنه تمده بمعلومات إضافية، فضلا عن الجمالية، إضافة إلى أن النص المسرحي

خضع لمتغيرات في الشكل الطباعي، فقد استعان الكتاب بالصورة البصرية بدلاً من الصورة اللفظية، من خلال مزج الخطوط المختلفة عن طريق الانتماء إلى الألعاب الكتابية، ومدى تأثيرها على العين، إن تحويل شكل الكتابة من اللون الغامق إلى الفاتح يعتبر عاملاً أساسيًا في إضفاء المسحة الجمالية للعمل الفني، وهو الأمر الذي يثير المتلقي، ويعمل على خلخلة عملية الاستقبال لديه، حيث إن المؤثرات التغريبية تهدف إلى هدم جدار الوهم، فضلًا عن الوعي بالمسرح كأداة للتفكير في الحل من أجل استدرار العطف والشفقة.

فنظرية بريشت في «المسرح الملحمي» تهدف إلى تعميق وعي المشاهد التناقضات التي يعج بها الواقع، من أجل تغييره، وتختلف تلك النظرية بل تتعارض مع الدراما البرجوازية السائدة، وكانت ذات تقاليد أرسطية، التي تستهدف تحقيق التطهير Katharsis وذلك في الإطار القائم، ويشكل عنصر التغريب Verfremdung محور النظرية، حيث طوره بريشت عن جملة عناصر عرفت فاعليتها في المسرح الهندي القديم والمسرح الياباني والمسرح الصيني، وكذلك في مسرح شكسبير والملهاة اليونانية، وذلك من حيث تقنيات كتابة النص بالاعتماد تقنيات العرض المسرحي على والعنصر الحكائي السردي، عن طريق تضافر مكوناته تمثيلًا وغناءً وإلقاءً وإضاءة وديكورًا، ومن خلال الاعتماد أيضًا على الموسيقى المرافقة، والتي تسهم إسهامًا فعالًا في تغريب المشهد المسرحي وكما تسهم أيضًا في تحقيق مقولته.

- **التغريب عند بريشت**:

يرفض التغريب الإيهام المسرحي الذي يقوم عليه المسرح الكلاسيكي، لذلك فهو تقنية جوهرية في المسرح الملحمي، فهو يناقض الوهم ويسعى للتساؤل أمام

الخيال وجلب موقف الدهشة لدى المشاهد، وهذا لا يعني بالضرورة أن المسرح البريشتي استبعد العمليات المسرحية التقليدية، ولاسيما فيما يتعلق بالتحديد بين الشخصية والمشاهد، فالمسرح عند بريشت يعتمد في المقام الأول على الخطاب الحقيقي، وهو ما يسبب إشكالا عند المشاهد على ذلك الواقع، إنّ جوهر هذا المبدأ هو النظر إلى الموضوع نظرة نقدية فاحصة وتكون عن مسافة كافية؛ لكي تتم رؤيته من حيث علاقته بالعوالم التي حوله، ثم تنتج الحكم الموضوعي عليه، لذا يعتبر هذا المبدأ من أهم المبادئ التي أدخلها بريشت على فن المسرح، حيث تكمن غاية المؤلف المسرحي الملحمي في عرض القضية على المشاهد، بحث لا ليندمج بجوّها، ولا يعيش مكان أبطالها، بل يبقي ليفكر فيها وهو مستيقظ الفكر هادئ الأعصاب، متأكداً من أن ما يراه في كل لحظة على المسرح مجرّد تمثيل، ولا يمكنه تحقيق ذلك إلا إذا ظل غريبًا عن مجرى الأحداث بعيداً عنها، حيث يرى بريشت أنّ تلك الغربة تتيح للمشاهد رؤية المواقف الأشياء المألوفة التي يتم بناء المسرحية الملحمية عليها، حيث ترفض مبدأ "الحتفية" في تطور المواقف وسلوك الشخصيات، وترى موقفا اجتماعيًّا في الإنسان، حيث يضع بريشت المتلقي في موقف صعب لا يمنحه الظاهرة كما هي عليه، إنّما يجمع له الفكرة من خلال مشهد جديد يتضمن الجانب الغريب عنه، يكون بذلك قد عرّض التطهير (الكتارسيسي) في المسرح الأرسطي من خلال التغريب، فالتغريب هنا من أجل التغيير والنقد وتحفيز فاعلية المتفرج، وليس لأي غرض آخر.

نستشف من خلال ما سبق أن إحلال نشاط نقدي وفكري ثابت محل المعايشة القاهرة المستكينة لدى المتفرج هو جوهر نظرية التأثير التغريبي، فالحدث على خشبة المسرح يبتعد عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويبقى كما كان شيئًا غريبًا يثير دهشتنا، ويضرب مثالا عن التغريب قائلا: يتحقق التغريب حينما يسأل البعض هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ من يسألني هذا السّؤال يعرف غالبا أنني أنظر إليها عدّة مرات، لكنه بسؤاله هذا ينزع منّي النظرة التي اعتدت أن ألقيها على ساعتي، هذه النظرة التي لم تعد تخبرني بشيء، ويرى بريشت أنه العالم كلما بدا غريبًا أيقظ في المتفرج الرغبة في تغييره.

واعتمد بريشت على تقنية التغريب من أجل الوصول إلى عقل المشاهد ليجعله عنصرًا حياديًّا، يستطيع أن يتفرّج على الممثل ولا يندمج معه في الدور، ليظل عقله مستيقظا يحاكم يراقب ما يجري أمامه من حوادث فقط ولا يسمح لانفعالاته أن تسيّره، ولذلك لجأ إلى الوسائل المختلفة للتغريب. (برتولد، الأورغانون الصغير في المسرح، ص٥٢١)

- **الآليات الوظيفية للتغريب البريشتي في المسرح التعليمي**
- **أ- التغريب على مستوى النصّ المسرحي**:

يرى بريشت أن تأليف النص الملحمي وقراءاته بهدف تحقيق التأثير التغريبي يجب أن يستوفي بعض الشروط، ويعتبر إضفاء الطابع التاريخي على نصوصه أول تلك الشروط، وأول ما فعله بريشت، وهو ما يعني أن تستمد الموضوعات من

التاريخ لمساعدة المتلقي علة توجيه النقد، وذلك من خلال بعده الزمني عن تلك الحوادث التي تتناولها النصوص، وعلى ضوء الظروف الماضية يستطيع المتلقي تغيير ظروفه وأوضاعه الحالية، حيث بنى بريشت نظريته في المسرح الملحمي على مبادئ النقد والتعيّن التاريخيين، حيث سعى عن طريقهما إلى توضيح معالم بيئية متعينة تاريخيًّا، وهذا ما نجده في مسرحية "الرجل صاحب النعل المطاطي" التي امتازت بالبساطة في الوضوح والتعبير؛ من أجل أن تكون الرسالة مفهومة لدى الجمهور.

وتؤرخ المسرحية للثورة الفيتنامية وللفرد الفيتنامي ومشاعره من خلال شخصية "هوشي منه"، فعلى الرغم من معاناته وما يتعرض له داخل السجن من حرمان وقسوة وعذاب، إلا أنه يظل مقبلا على الحياة محبًّا لها، وذلك من منطلق طموحه وميله تجاه الأشياء الجميلة، وذلك من خلال الرجوع إلى جذور القضية الفيتنامية، حيث يكشف عن خلفيات الإمبريالية والاستعمار التي عانى منها كثيرًا الشعب الفيتنامي.

ولا تقتصر المسرحية على التأريخ لثورة الفيتنام، ففي فصل معركة "ديان بيان فو"، التي شهدت انتصار الفيتناميون على القوات الفرنسية الاستعمارية، حيث تنتقل إلى الحاضر وتنظر إلى المستقبل، ويتضح ذلك في مشهد بناء الجسم المحطم، حتى بداء الاستعداد لمعركة "ديان بيان فو"، وهو ما يصب في صميم النظرية البريشتية الملحمية، حيث جعل المتفرّج مشاركا في الحدث ولم يجعله منغمسًا فيه، جعله يقظا مفكرًا ولم يجعله متأثرًا، جعله منفعلا بما يشاهده، من خلال الاغتراب الذي عاشه في المسرحية.

ويهدف بريشت إلى إنكار الحتمية من خلال إخضاع بعض المسرحيين إلى قوانين الدياليكتيك، التي تقر بعدم وجود شيء ثابت في هذا العالم، فإن كل شيء قابل للتعديل والتغيّر؛ حيث أكد على قدرة الإنسان على تغيير مصيره من خلال مواجهته.

وتتمثل تلك القوانين في الآتي:

- **قانون التراكم الكمي المؤدي إلى تغيير نوعي**

يقصد بريشت بالثروة أنّها تراكم كمية الأحداث، مما يؤدي بالضرورة إلى تغيير نوعي وانقلاب في الشخصيات، وضح بريشت هذا الأمر إلى زوجته الممثلة هيلينا ويجل، أثناء أدائها دور "السيدة كرار" في مسرحية "بنادق السيدة كرار" وذلك حين واجهت صعوبة في أداء لحظتي الانقلاب والذروة، فنصحها حينها باستنكار اللحظات التي أدّت إلى ذلك التراكم.

- **قانون وحدة وصراع الأضرار**

تمثل كل مسرحية صراعًا ما بين شخصيات، موضوع المسرحية هو وحدتها، بينما الصراع بين الأقطاب هو التضاد فيها.

- **قانون نفي النفي**

النص هو البذرة التي تبدأ الممارسة المسرحية بواسطة مؤلف الكاتب المسرحي، ويرى بريشت أن الإخراج نفيًا لفكرة الكاتب، حيث إن جوهره يظل مصانًا من خلال الحرص الشديد على المحافظة عليه، مثل النية التي تمتلك نفس الصفات الجوهرية الخاصة بالبذرة ولكنها ليست هي، ونصل عن طريق الناقد إلى نفي للنفي الذي يحافظ على تلك الصفات الجوهرية ولكن بدرجة أكثر تطورًا.

- **ب- تغريب أداء الممثل**:

من أجل تحقيق التغريب لجأ بريشت إلى استعمال تقنيات جديدة خاصة بأداء الممثّل، حيث أوصى على غرار المسرح "الأرسطي" بتحرير صالة العرض وخشبة المسرح من كل ما هو سحري وتحطيم الحقول المغناطيسية؛ مثل استخدام الكلام المعبر من أجل لإثارة مشاعر المشاهدين، وإقامة جو على المسرح يتعلق بمكان الحدث، فالممثل إذن في رأي بريشت مطالب بكسر شرك الإيهام الناتج عن تصوره حول الجدار الرابع، حيث تعتبر مهمته خلق واقع زائف، عن طريق تمثيل موضوعي حي، وينبغي عليه ألّا يخدع المشاهد بأن ما يشاهده على المسرح، إنما يحدث للمرة الأولى والأخيرة. (فاضل، بريخت والتراث الشعبي في المسرح، ص١٢)

ولذلك يرفض بريشت تكتيك التقمص؛ بحجة أن تعارض التغريب معه كليًّا، إلّا أنه يتقبله بعد ذلك من خلال تحديد شروط معينة للمثل، حيث يقول كتابه نظرية المسرح الملحمي:

فلا يتعين على الممثل وهو يسعى إلى عرض شخصيات معينة مع إظهار تصرفاتهم، أن يرفض نهائيًّا وسائل التقمص، إلّا أنه سيستخدم هذه الوسائل في ذلك المستوى فقط الذي يمكن أن يستخدمها به أي إنسان، من أجل أن يقدّم إنسانًا آخر.. فإن الممثل سيحقق فعل التقمص في المرحلة الأولية فقط، من خلال إجراء التمرينات على أداء الدور، أي أنّه يضع حدود استخدام التقنية الخاصة بالاندماج في الدور، وذلك في مرحلة التدريبات فقط، كما يفرض على الممثل تجنب ذلك عند العرض، وتعتبر فترة التمارين هي الأنسب لمراقبة ذلك النوع من التمثيل المعمم والمركز في آن واحد، حيث يستطيع الممثل فيها التعرف على الفرق بين الأداء المقنع والمرن والأداء الموحي.

- **ج - التغريب على مستوى الإخراج**:

استخدم بريشت تقنيات فنية خاصّة بعمل المخرج، حيث حرص في الإخراج كما في التأليف على كسر شرك الإيهام بالحقيقة، وسعى إلى عدم دمج المشاهد بالشخصيات، ولذلك لم يهتم بتقديم شيء عن المناظر التي من شأنها الإيهام بالحقيقة، سواء كان ذلك خلال العرض أو أثناء التدريبات.

- **تقنيات البنية الفنية للنّص:**

لجأ بريشت إلى تفتيت البنية وتقطيعها من أجل تحقيق تقنية التغريب؛ ليتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما، وذلك على نقيض ما يجري في المسرح عادة من بنية فنية يمليها منطق الاحتمال أو منطق الضرورة وتحقق واقعا فنيًا.

وربما يهدف بريشت من خلال اعتماده على تلك التقنية إلى إبعاد المتفرّج عن الذوبان في حوادث المسرحية والاندماج فيها، بحيث يستغرق في انفعالاته وعواطفه وينسى تشغيل عقله، وهو ما يدعو إليه أرسطو في فن الشعر؛ لأن الإمتاع والتسلية هما هدفا أرسطو من وراء التسلسل الدرامي، بينما هدف بريشت المناقشة والتشجيع على تغيير الواقع المشاهد، حيث تتميز نصوص بريشت بتقطيع الحبكة الفنية، حيث يقول في منطقه الصغير: "من المهم جدًا من أجل بناء القصة الحقيقة أن تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية، ولكن مع الاعتماد على الخبرات المستقاة من الحياة، فالقصة تتطور بشكل متناقض ويحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص به".

- **التكرار:**

المقصود بالتكرار ازدواجية الشخصيات والأحداث، حيث يهدف التكرار إلى كسر العلاقة الأحادية بين الشخصية والممثل، فتجد تكرار الأحداث في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، فإن أحداث الفصلين الذين تتكون منهما المسرحية، متشابهة، ولم يأتِ التكرار هنا من قِبَل بريشت للمتعة بل للنقد والإيحاء للجمهور بأنه يمكنه تغيير الشخصية والحدث، وكذلك ورؤية المواقف من جوانب عدة، من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه.

- **الانتقال إلى الماضي:**

يتطلب تغريب شخصية أو حادثة نزع كل ما هو معروف وبديهي وواضح عن تلك الشخصية أو الحادث؛ من أجل إثارة الفضول والدهشة حولها، من خلال وضعها في الإطار التاريخي، أي تصوير الأشخاص والأحداث كحالة تخص الماضي، وتعرف تلك العملية بالتاريخية، ويراها بريشت ضرورة في العمل المسرحي شيئًا قابلًا للتغيير والتحويل وعاملًا مؤثرًا، فالنظرية الماركسية التي تأثر بريشت بمبادئها، نجد أن التاريخ عنصر أساسي لتطبيقها، لذلك فإن شخصيات مسرحية بريشت وأحداثه، والتي تعتمد على المادة التاريخية، تشبه إلى حد كبير ما جاء في التاريخ، ولا ينفي اعتماده على هذا الأخير، الدقة التاريخية.

ويدفع الطرح التاريخي الخاص بريشت الجمهور أيضًا أن التفكير بالطريقة ذاتها، ومطابقة الشخصية مع ذاته ووضعه الاجتماعي، فمن خلال النظرة النقدية يمكن اعتبارهما قابلين للتغيير، فلابد للمشاهد أن يستمر في تركيب وصلات مفترضة في بنائها، باستبعاد .بينه وبين نفسه .القوى الاجتماعية المحركة أو استبدالها بغيره، وعن طريق تلك العملية يمكن إضفاء غير المألوف على سلوك مألوف في الأصل، لتفقد القوى المحركة الآتية بداهيتها وتصير خاضعة للمعالجة.

- **القصّة:**

تعتبر القصة أساس المسرحية الملحمي، فهي بحسب قول بريشت: "كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالنّاس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم"، والقصة هي الأداة التي يستند عليها المؤلف ليجعل المشاهد منفصلًا عن أحداثها ووقائعها ووضعها كمراقب بما يجري أمامه، وبالتالي التغيير فالمناقشة فالنقد.

فلا يريد بريشت أن يرمي الجمهور نفسه في القصة، ولا يريد كذلك أن تكون أجزاؤها مرتبطة، فلكل جزء البنية الخاصة به، ولابد من الفصل بين كل حدث وآخر، فلا يجوز للأحداث، بحسب بريشت، أن تتوالى دون أن يشعر بها المتفرج، حيث إن بريشت يجعل السرد يحل محل الدراما.

ويحاول الراوي في المسرح البريشتي تخصيص أوصاف المروي له؛ ليقلل من احتمال التساوي أو التشابه بين المروي له والمتلقي المشاهد؛ لأنه يضع مسافة بينه وبين (أنت) التي ترد في النص، وهو ما يدعى بالراوي الإبعادي.

ويحيلنا مصطلح الراوي، الذي يتم استخدامه بشكل واضح في المسرح البريشتي، إلى كسر الجدار الرابع، فهو لا يشجع القارئ (المشاهد) الفعلي على تشبيه نفسه بشخصية المروي له، بينما يشجع الراوي التقريبي على ذلك،

وحاول أرسطو في كتاب "فن الشعر" التفريق بين المسرحية والملحمة، وسارت المناقشة الطويلة، التي جرت حول تلك المعضلة، في اتجاهين، يتابع أحدهما تراث النقد المعياري وينظر إلى الأنواع الأدبية نظرة ثابتة مطلقة، وينظر الآخر إليها نظرة جدلية متأثرًا بفلسفة هيجل، الذي أدخل التفكير الجدلي والتاريخي إلى علم الجمال فيخضع ذلك النوع الأدبي للتطور الذي يخوضه المجتمع، حيث تطورت العلاقات بين الشكل والمضمون لتفرض المادة على المؤلف البحث عن شكل جديد يلائمها.

ولجأ بريشت إلى تغريب وسائل الصنعة المسرحية كالأداء التمثيلي والمؤثرات الضريبية والموسيقية والإخراج والمكياج وغيرها، فيمكن أن يحقق حسن استخدام الموسيقى التغريب؛ بهدف نقد الحدث لا الانغماس والاندماج مع الممثل، كما حدث مسرحية الأم الشجاعة، حيث فنجد تروي ألفاظ أغنية ساخرة مريرة، قصة الانهيار الخلقي للأم الشجاعة، وتصاحبها موسيقى مريحة وجميلة، والهدف أن التفاوت بين اللحن والألفاظ يحقق التغريب ويدفع المتفرج إلى تأمل مغزى الأغنية.

وركّز بريشت على أسلوب الأداء التمثيلي، من خلال رفض عملية الاندماج والانغماس بين الممثل والدور الذي يؤديه، على النقيض من المسرح الدرامي التقليدي، فتنجح المسرحية كلما اندمج الممثل في الدور، حيث يريد بريشت أن يعيش الممثل الشخصية التي يؤديها، ليشعر الممثل أنه أما الشخصية بالفعل وليس أما الممثل.

بعد زمن طويل ظل فيه الإبداع حكرًا على العبقرية الفردية، حان الوقت لتمييز عناصره وفصلها عن بعضها بعضًا؛ لكي لا تندمج في كل متكامل، فيجب الفصل الجذري لذلك الإبداع ليحتفظ كل مكون جمالي باستقلاله الذاتي، حيث يتيح ذلك له فرصة التعليق ومناقشة كل عنصر للعناصر الأخرى، مما يثير بالضرورة النقاش والتفكير، فالموسيقى مثلا لا تمشي مع الكلمة والصورة جنبًا إلى جنب، وإنما تناقضها، مما يدعو إلى الغرابة والدهشة. (علي، سياسة في المسرح، ص٢٩٩)

- **ما بين المسرح الكلاسيكي والمسرح البريشتي**:

يختلف الشكلان الملحمي والدرامي عن بعضهما بعضًا اختلافًا تامًّا، بل يصل إلى حد أن مصطلح المسرح الملحمي مناقض للمسرح الأرسطي، وأشار المؤلف الملحمي ديبلين إلى ذلك، فإن القدرة تقطيع العمل الملحمي إلى أجزاء هو ما يتيح لنا التمييز بين العمل الدراماتيكي والملحمي، ومع ذلك يحافظ كل جزء على قدرته الحياتية في حدود معينة، ولذلك يهتم المسرح الملحمي بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي، أما الدراما السابقة، التي عرضت الوسط

الاجتماعي، إلّا أنها أخضعته البطل الرئيس في الدراما، وظهر ذلك بصورة كاملة، فيتم عرض ذلك الوسط من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، لكنه يظهر في المسرح الملحمي على أنّه عنصر مستقل.

وعرفت النظرية الملحمية تغيّرات جمّة عما كان سائداً في المسرح التقليدي، والذي أطلق عليه "التغريب" لأنه يعتبر المفهوم الثابت في مسرحه، حيث يمثل أساس النظرية الملحمية.

والتغريب هو بمثابة دفع المتلقي من أجل التفكير في واقع آخر يمكن حدوثه، من أجل خلق مسافة بين الممثل والجمهور بواسطة التغريب، والذي يستند على إعداد درامي يقوم على الجدل وكذلك على الرؤية الشاملة بين العرض والمؤثرات الخاصة بالتغريب التي يراد توظيفها. (إيريك،المسرح الحديث، ص٣٩)

وفيما يلي جدول من خلاله نضع أوجه التشابه والاختلاف بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي."1"

	المسرح الدرامي الارسطي	المسرح الملحمي
١	يقوم على الحبكة	يقوم على السرد
٢	يستغرق المشاهد داخل الحدث الدرامي	يتحول المشاهد إلى مراقب للحدث
٣	يستهلك ويهدر قدرة الإنسان على الفعل	يثير ويشجع قدرة الإنسان على الفعل
٤	يثير مشاعر المشاهد وإحساسه	يدفع المشاهد إلى الحكم على ما يحدث واتخاذ قرارات بشأنه
٥	يقدم تجربة يعيشها المشاهد وجدانيًا	يقدم صورة للعالم يتأملها المشاهد عقليًا
٦	يسعى إلى تحقيق تورط المشاهد في الأحداث وانخراطه فيها	يواجه المشاهد مواجهة موضوعية من خلال الأحداث
٧	يوظف التلميح والإيحاء	يوظف مقارعة الحجة بالحجة والجدل والمناقشة
٨	يثير المشاعر الغريزية للمشاهد ويلعب عليها خفية	يخرج المشاعر الغريزية من الشماهد إلى النور ويدفعه إلى إدراكها بوعيه
٩	يشعر المشاهد جزء من الأحداث التجربة الإنسانية المطروحة	يقف المتفرج خارج الأحداث ليدرسها
١٠	يعتبر الإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان، ولا يخضع المفهوم للتفسير أو المناقشة.	الإنسان قابل للتحول والتغيير، ويصبح قادرًا على إحداث التغيير، بحيث يصبح الإنسان موضوع بحث وتمحيص.
١١	يركز على النهاية التي تقوم عليها الأحداث	يركز على الأحداث ومسارها
١٢	كل مشهد يولد الذي يليه	يستقل كل مشهد بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى
١٣	ينمو الحدث ينمو في خط مترابط وصاعد	يمتد العرض على تكنيك المونتاج المتمثل في القطع والوصل، كما يتطور على شكل منحنيات
١٤	يتطور الحدث وفق منطق الحتمية الدرامية	تتوالى الأحداث فيما يشبه القفزات
١٥	الإنسان نقطة ثابتة وكيان ثابت لا يتغير	الإنسان كلية متحولة باستمرار
١٦	يفترض أن الفكر يحدد طبيعة الوجود ويتحكم فيه ويقرر مساره	يفترض أنّ الوجود الاجتماعي يحدد توجهات الفكر وطبيعته ويتحكم فيه
١٧	مسرح يخاطب الإحساس	مسرح يخاطب الوعي من خلال الاتجاه للعقل

- **توظيف تقنيات المسرح البريشتي في الدراما التعليمية**:

وفقا لسالم كويندي، فإنه يمكن استخدام ذلك النوع من المسرح التعليمي على أوسع نطاق، وذلك من أجل تقديم المواد والمناهج الدراسية على اختلافها، ويتم ذلك بشكل يربط الطفل بمدرسته، وذلك لما يمتاز من تشويق، وللدور الإيجابي أيضًا الذي يعطيه للطفل في العملية التعليمية، ليتم استخدام التمثيل هنا كوسيلة من وسائل التعليم وكطريقه من طرق تعليم الموضوعات، ويكون كذلك هو الوسيلة ليكون الأطفال قادرين على التمثيل التلقائي والدراما الإبداعية، ويستطيع الأطفال من خلال ذلك الاتجاه إجادة التمثيل وفهم التاريخ والجغرافية، والاقتراب من الموضوعات العلمية وكذلك تذوق القصص الأدبية والدينية، ومن هذا المنطلق نقترب من نوع آخر خاص بالمسرح المدرسي، هو مسرح المقرر، ويعتمد فيه على الأطفال البُعد المتمثل في إجادتهم للتمثيل من خلال النشاط التمثيلي للطفل والدراما الإبداعية أو التمثيل التلقائي؛ فبدون تلك المرحلة لا يمكننا تقديم مسرحيات المقرر. (سالم، المسرح المدرسي، ص٥٩)

وعلى المدرس إذن تحويل دروسه إلى حبكات درامية ومشاهد ولوحات داخل الفصل الدراسي أو خارجه، واختيار لها المكان والزمان المناسبين، وانتقاء التلاميذ الذين لديهم الرغبة في التقليد والتمثيل من أجل أداء المسرحيات عن طريق الارتجال، بعد اختيار المدرس النصوص التي تكون قريبة إلى نفوس الأطفال وأهوائهم والتي تتفق مع ميولهم واتجاهاتهم النفسية. فتحقق لهم الترفيه والتسلية والمتعة، كما تنمي مداركهم التعليمية والمعرفية.

كما يجب التحلي بالبساطة في أداء الأدوار المسرحية، مع الابتعاد عن التجريد والغموض، والاعتماد على كل ما هو قريب من الأطفال وعالمهم وكل ما هو تقريري مباشر، ويكون ذلك بحسب حاجتهم الاجتماعية والنفسية ومستواهم العمري.

والمدرس الكفء يستطيع وضع مجموعة من الأسس لمسرحة الوحدات الدراسية مع تقديم الخطوات اللازمة لتدريس تلك الوحدات الدراسية الممسرحة، مثل تقديم طريقة ملائمة يمكن من خلالها تدريس الخبرات الدرامية داخل الفصل، مع تجريب إمكانية استخدام الخبرة الدرامية كأسلوب للتدريس، وذلك من أجل استكشاف مدى تأثيرها في الاتجاهات العلمية والتحصيل المعرفي والتفكير العلمي للتلاميذ، وذلك عن طريق مجموعة من المقاييس المعدة بشكل خاص لهذا الغرض، ويدخل الأطفال المسرح كمشتركين ومساهمين في العمل المسرحي، وليس كمتفرجين أو مشاهدين لأحد عروض الأطفال، ويستطيعون اكتشاف طبيعة المنهج الدراسي المقرر عليهم وتلقي دروسهم من خلال تلك المشاركة؛ حتى ينتقل الأطفال من مرحلة استظهار الدروس إلى مرحلة

معايشتها. وتكون قاعة الدرس هي المسرح الخاص بهم، يكون أيضًا مدرسهم معهم، وسنطلق عليه مدرس الدراما وليس مخرج العرض، ومن خلال تمثيل المشكلات الإنسانية المختلفة في مواقف يمكن للتلاميذ استكشاف المشكلات الإنسانية، ويستطيعون كذلك مناقشة الموقف الدرامي عبر استخدام الخبرة الدرامية كأسلوب للتدريس، وذلك بالنسبة لتحقيق نمو في التفكير العلمي واكتشاف المعرفة.

ويتبين لنا أن أساس الدراما الإبداعية تحويل المادة المعرفية التي يتضمنها البرنامج الدراسي السنوي إلى خبرات تعليمية وتعليمية مبسطة وسهلة وميسرة، وتكون في شكل وحدات سلوكية واضحة أو أهداف إجرائية، أو وضعيات كفايات تتدرج من مستوى السهولة إلى مستوى الصعوبة عبر وسيط فني يتمثل في مشاهدة المسرحية التي يكون فيها التلميذ مرسلًا ومتلقيًا ، أو لاعبًا ومتفرجًا أو ممثلًا وراصدًا.

وهناك عدة وظائف للدراما التعليمية، حيث تساعد على شرح الدروس وتذليل الصعوبات، والجمع بين التعليم والتسلية، وإمتاع الوجدان وإفادة العقل، وتحريك الطفل المتعلم وجدانيًّا وذهنيًّا وحركيًّا لبناء دروسه اعتمادًا على ذاته، وذلك عن طريق التقليد والمحاكاة وتبادل الأدوار الدرامية، كما تساهم الدراما التعليمية في الحد من التكرار والروتين، وتفادي رتابة الدروس والتي تجعل المتعلم غير مشارك ولا فاعل كما تجعله سلبيًّا ومنفعلًا، كما تجنب المدرس

السلبيات المتمثلة في الأساليب التقليدية التي تعتمد على التوجيه والتلقين، ومن خلال ما سبق، فإن المسرحية التعليمية تهدف إلى الشرح والتوضيح والتفسير والإرشاد والتبسيط، وتستخدم المسرح كأداة تعليمية مباشرة، مثل المسرحية الإرشادية التي استخدمتها الكنيسة من أجل تفسير العقائد وشرحها للجمهور، وهو ما شهدته العصور الوسطى عندما كرست العنصر التعليمي في خدمة الوعظ الديني الإرشادي، ولذلك فإن مسرحيات الأسرار والخوارق المسرحية الأخلاقية تعتبر إرشادية تعليمية لتفسير عقائد الكنيسة وشرحها للجماهير، وكان الهدف تثبيت عقيدة وتقوية عقيدة الشعب الأمي، والمسرحية التعليمية هي التمثيلية التي يكون الهدف الأساسي منها ترسيخ فكرة معينة في أذهان الجماهير، والعادة أن تكون فكرة سياسية أو دينية أو اجتماعية.

وتهدف الدراما التعليمية إلى تسهيل الدروس الصعبة على التلاميذ، ليتم عرضها بكل بساطة وسهولة ومرونة، وكذلك تلقين الخبرات التعليمية للمتعلمين، ليتم عرضها على الطلاب بواسطة المحاكاة واللعب والارتجال، فوظائف الدراما التعليمية متعددة، ويمكن حصرها في التثقيف والتسلية والتوجيه والترفيه والإرشاد والإقناع والإمتاع، إلى جانب تذليل الصعوبات التربوية، ودعم المتعلم معرفيا وأخلاقيًّا وعلاجيًّا، أضف إلى ذلك فلسفة الانضباط التي تعلمه إياها، وكذلك ضرورة الاندماج داخل الجماعة، كما تعلمه أيضًا العمل المستمر في إطار فريق وكذلك الانصهار في الجماعة، ويتفق كل ذلك ويتسق مع أعمال بريشت المسرحية. (برتولد، أوبرا القروش الثلاثة، ص ٥١٦)

- **تقنيات تنفيذ الدراما التعليمية**:

تتمثل في الجانب الإجرائي والتطبيقي والتنفيذي.

- **الأهداف التربوية للعب التمثيلي**:

- تعزيز القدرة على الابتكار
- تقبل الآخر وتنمية القدرات الذهنية والحسية
- استخدام القدرة التعبيرية والذاتية المكتسبة من خلال الانضمام إلى المجموعة وتنمية لغة التواصل
- اكتشاف المواهب والمرح والتسلية والسعادة
- تعزيز القدرة التعبيرية بالجسم والصوت
- العمل على تفتح "المتعلمين" عامة والخجولين خاصة
- التعبير عن المشاعر بالطواعية
- • توصيل الأفكار التربية من خلال اللعب

تهدف ألعاب التعبير والمشاركة إلى تدريب المتعلم على الآتي:

- القدرة على الابتكار والتصرف

- الجرأة في التعبير
- تجسيد الإحساس
- الصدق في المشاعر
- الإحساس بالكلمة أو الحركة
- القدرة على تحويل النص العلمي إلى حوار مسرحي

• **إذا أخذنا تلك اللعبة وحللنا المكنونات التربوية الخاصة بها نجد أن**:

التمثيل فن رافق الإنسان منذ محاولة التعبير عن المشاعر والهواجس التي تنتابه وهواجسه، أو محاولة التعبير عن قلقه، وكذلك هو فن التعبير بالصوت والحركة بهدف التواصل مع الذات أولا، ثم مع الآخرين ثانيًا، فيشترك الفريق التمثيلي في التواصل وإثارة المشاعر والأفكار، وكذلك المشاهد "الناقد".

• **الهدف التربوي**:

يدفع اللعب التمثيلي نحو السلوك الجيد، باعتباره أقوى معلم للأخلاق، فالدروس تلقن بواسطة الحركة المنظورة التي تصل مباشرة القلوب وتبعث فيها الحماس، ولا تلقن عن طريق الكتب، فإن تقنية "لعب الأدوار" أثبتت أهميتها في المنهجية الحديثة، حيث بدأ ينحصر دور المعلم وهو "الملقن" وأخذ في الزوال، وحلّ مكانه استنباط واكتشاف وإيجاد الحلول من خلال اللعب ضمن المجموعة أو اللعب الإفرادي أو المزدوج.

• **الهدف العلاجي**:

الإنسان مجموعة من الأحاسيس والمشاعر، فالنفس هي العناصر التي تكوّن الكائن البشري، وهي جسد وروح، ولابد من العلاج إذا أصاب الخلل أيًّا من تلك العناصر، ففي البلدان المتطورة تم اعتماد التمثيل علاجًا للأمراض النفسية والعصبية في المستشفيات والعيادات، حيث يعبر الإنسان عن أحاسيسه ومشاعره بمختلف الطرق الترفيهية، فهو يعرب عن مكنونات دفينة داخله، وربما تكون من أسباب الصراع الداخلي "الوعي" أو "اللاوعي"، وسيتماثل للشفاء حين يكتشفها ويتحدث عنها، حيث يتمّ علاجها من خلال التأمل والتنفس والاسترخاء، ويقول علماء النفس: "حين نتكلم عن المشكلة ونعيها نبطل مفعولها المرضي"، فنحن ننعت أصحاب حالات الخجل والتأخر في الإدراك والحالات العصبية والتي نجدها بين الكبار والأطفال، بالكسل أو التأخر، لكن حين نلعب مع الأولاد عامة ولاسيما المصابين بأمراض نفسية، نجد أن ألعاب مواجهة الآخر وتقبّله وفن التعبير والإصغاء، والأنشطة المختلفة في لعب الأدوار واللعب التمثيلي ستؤدي إلى تقدم ملحوظ".

• **ماهية "اللعب التمثيلي" في الحصص التعليمية**:

بعد الانتهاء من كل "محور" نحاول التأكد من تحقيق الكفاية من خلال عملية تقويم، ربما يأخذ التقويم شكل علامة، بعد التسميع الشفهي أو تصحيح

المسابقة الخطيّة، لكن هناك الكثير من التلاميذ تخونهم الذاكرة يوم الامتحان الخطي، وهناك الكثير ممن يعاني من مشكلة الخجل أو مواجهة الآخر أو التأتأة، وهو الأمر الذي سيعرضه لسخرية الرفاق، لذا نجد أن التقويم مجحفا بحقه. فلو أخذنا مادة التاريخ كمثل حسّي نجد أنها ممتعة لو حوّلنا القصة التاريخية بأبطالها ومواقعها وأسبابها ونتائجها إلى قصة يحضرّها الأولاد من خلال طريقتهم الخاصة، فيتكلم فلان وكأنه "فخر الدين" وسيضيف إلى تلك الشخصية التاريخية مجموعة من الصفات المعاصرة، وسيبدع ويسبح في خياله، وسيعرضها مع بعض الأصدقاء بشكل جمالي فنيّ مبدع، ولن ينسى التلميذ تلك الشخصية لأنها جسدها فسكنته، كذلك الرفاق الذي سمعوا وشاهدوا، وستظل الحركة المنظورة مطبوعة في خيالهم، وسنتيح للموهوبين التعبير عن ميولهم، حيث نعرف أن المتعلمين منقسمون إلى فئات، منهم من يدرك عن طريق النظر ومنهم من يدرك عن طريق السمع، وآخرون عن طريق الاختبار والحركة، فنمنح من خلال "اللعب التمثيلي" كل فئة حقها في عملية اكتساب الخبرات والتعلم، ويتم التقويم عن طريق العمل الإبداعي، الذي حول الحصة الجافة إلى مشروع إبداعي حركي حسيّ. ويصحّ المثل في مختلف الاجتماعيات والمواد التعليمية، فكلها تصبو إلى خلق فرد جريء متوازن يتحلّى بالتصالح مع الذات، والتصالح مع الآخرين. ومن خلال ذلك نستطيع أن نبني جيلًا يستطيع أن يبني المستقبل من خلال ما يحمل من نتاج خبرات الأجيال السابقة.

والمقصود باللعب التمثيلي هو تلك النشاطات التي يؤديها الأطفال، في محاولة لتقليد أدوار الكبار وأعمالهم وحياتهم، من خلال تقمص أساليبهم وشخصياتهم في التعامل مع مفردات الحياة، كأن يحاول الطفل تقليد سائق السيارة أو الطبيب الذي يعالجه أو أي من الأدوار الأخرى التي يلاحظها.

ويقلد الأطفال الحركات وهم في مراحل مبكرة من اللعب التمثيلي؛ مثل قيادة السيارة والتحدث بالهاتف، وفي مراحل متقدمة يصبحون قادرين على استخدام الكلمات في وصف الحركات التي يؤدوها، فيجلس الطفل على المنضدة ويقول أنا طبيب، وإمعانًا في التقليد يسأل الآخرين عما يشكون، فيمكن أن يطور اللعب التمثيلي عدة مهارات لدى الأطفال وضمن مختلف مجالات النمو، ومنها:

- **المجال الانفعالي الاجتماعي**:

يمارس الأطفال نشاطات اجتماعية خاصة بمجتمع الكبار عندما يقومون باللعب التمثيلي، حيث يتعاونون وينسجمون ويتفقون ويتناقشون فيما بينهم، كما أنهم يعيدون خلق الخبرات، ويتغلبون على المخاوف التي تكتنف المواقف الجديدة، وقد أثبتت الدراسات أن الأطفال الذين يقومون باللعب التمثيلي يميلون إلى إظهار تعاطف أكثر مع الآخرين، ويرجع ذلك إلى ممارستهم العديد من الأدوار، فالتعاطف هو قدرة الفرد على وضع نفسه مكان الآخرين،

وهو الأمر الذي يتيحه اللعب التمثيلي، كما أثبتت الدراسات أيضًا أن الأطفال الذين يمارسون اللعب التمثيلي أقل عدوانية من أقرانهم الذين لم يمارسوه، كما يشجع اللعب التمثيلي الأطفال على استخدام مهارات التفكير وإظهار قابليته على التكيف والتعامل مع المواقف الجديدة، ولاسيما في النزاعات والصراعات أثناء اللعب، كما يساعده على احترام الآخرين والالتزام بالقواعد.

- **في مجال النمو الجسمي**:

للعب التمثيلي مزايا أخرى متعلقة بالنمو الجسدي، حيث يطور المهارات الحركية عندما يلعب الأطفال بالدمى، مع تبديل الثياب والتآزر الحركي والحسي.

- **في مجال النمو العقلي**:

عندما يمتثل الأطفال للعب التمثيلي يخلقون الصور في عقولهم نتيجة الخبرات السابقة، وتلك الصور عبارة عن تفكير مجرد، وبناء على هذا فإن اللعب التمثيلي يطور القابلية الخاصة بالتفكير المجرد لدى الأطفال، كما أنه يطور المهارات الخاصة بالرياضيات لديهم، ولاسيما عندما يلعبون البيع والشراء، كما أنه يعلم الأطفال المرونة في التفكير، ويساعدهم أيضًا على توظيف خبراتهم حيال المواقف الجديدة، ويطلعهم على قيمة الوقت والأشياء المختلفة حولهم.

- **في مجال النمو اللغوي**:

يستخدم الأطفال اللغة لتوضيح الأشياء التي يعرفونها عندما يندمجون في اللعب، فيسألون ويجيبون عن الأسئلة، ويوظفون اللغة التي تلائم الدور الذي يختارونه، ويستخدمون الكتابة والقراءة عندما يتطلب الدور ذلك، مما يدفعهم إلى استخدام المفردات الخاصة بهم فتزداد الذخيرة اللغوية لديهم.

ويحتاج الطفل في البداية لكي يدخل إلى عالم اللعب التمثيلي، إلى تنظيم البيئة التي يلعب بها، ويفضل أن تكون مشابهة للبيت، بحيث تحتوي على أثاث غرفة المعيشة وأثاث للمطبخ والحمام؛ اذ يحقق هذا التشابه بين العالم الحقيقي الواقعي وعالم اللعب أكبر فائدة، حيث يألف الأطفال الأشياء التي تتعلق بحياة العائلة ويتفاعلون معها.

يشترك أغلب الأطفال في خبرات عامة مثل التحدث في الهاتف وطبخ الطعام، ومن ثم ينطلق الأطفال من تلك المواقف لتوسيعها إلى مواقف أخرى مثل الذهاب إلى الطبيب والتسوق من البقال، ويحتاج الأطفال إلى المساندة والدعم من أجل توسيع تلك الخبرات، كما يجب تشجيع الأطفال على الانتقال إلى مواقف أخرى جديدة، وذلك من خلال استثارتهم لتقمص أدوار جديدة على أن تكون منسجمة مع ميولهم ورغباتهم، بحيث يحقق الطفل القدر الأكبر من الانسجام مع تلك الأدوار.

- **اختيار الألعاب المساهمة في استثارة اللعب التمثيلي**:

يجب الاعتبار إلى إمكانيات الطفل وقابليته ومرحلة نموه أثناء اختيار الألعاب التي تعمل على استثارة اللعب التمثيلي، حيث يجب أن يعتمد الأطفال في بداية التعامل مع اللعب التمثيلي على الأشياء الحقيقية والمحسوسة، طبقا للمرحلة العقلية التي يمرون بها، حيث يجب أن تقدم لهم أشياء كالصناديق الفارغة والهاتف والسيارات وغيرها من الألعاب المحسوسة.

ومن خلال ذلك نؤكد أن مسرحة المناهج والمقررات والدراما التعليمية ترتكز على رؤيتين متكاملتين وأساسيتين، الرؤية الإيطالية الميزانسينية (القراءة الإخراجية)، وتتمثل هذه الرؤية في قراءة تلاميذ الفصل النص الذي يرغب المدرس في تحويله إلى نص مسرحي مرات عديدة، فيشرح المدرس/ المخرج الكلمات المغلقة والصعبة، مع تفسير معاني النص بأبعادها المباشرة وغير المباشرة. وبعد ذلك، يقسم المدرس النص مع التلاميذ إلى متواليات ومقاطع وفقرات مضبوطة، مع تحديد الأفكار الأساسية لها ومقاصدها العامة، وبالتالي يقسمه مع التلاميذ إلى مشاهد حوارية على حسب المعيار الحدثي أو الفضائي أو الشخصوي، ضمن ثلاثة فصول صغيرة مكثفة حدثيًّا ومختصرة حواريا، وتشمل البنيات الثلاث للمسرحية وهي: البداية والعقدة والحل.

وحين يختار المدرس أو التلميذ خطابًا نثريًّا عامًا أو نصًّا سرديًّا، فيجب تحويله إلى نص مسرحي حواري من خلال وضع الحبكة الدرامية (البداية، العقدة، الصراع، الحل، النهاية)، مع اختيار الشخصيات المحورية والثانوية والعابرة، وكذلك الاستعانة بالإرشادات المسرحية التي تحدد وضعية الفضاء والممثل والسينوغرافيا بشكل وظيفي وحركي واضح، وعند الانتهاء من عملية

التفسير والفهم، يراعي المدرس بعض الشروط النفسية والفسيولوجية والسمات الشخصية في توزيع الأدوار على التلاميذ، ثم يطالب الممثلين المختارين بقراءة الحوار بصوت معبر وواضح مع احترام شروط البلاغة والفصاحة وترويض الصوت. ويمنحهم مهلة أسبوعًا لحفظ أدوارهم من خلال التكرار والمراجعة والتسميع والتثبيت والارتجال والاعتماد على القرائن السياقية الخارجية والداخلية.

- **الرؤية الإخراجية/ الميزانسينية**:

بعد الانتهاء من القراءة على الطاولة وهي الرؤية الإيطالية، يبدأ المدرس المخرج في القراءة الميزانسينية التطبيقية، وذلك من أجل ترجمة ما هو لفظي ونظري ونصي إلى ما هو محسوس ومجسد فوق خشبة المسرح، ومن ثم يطالب المدرس الطلاب الصغار بتمثيل أدوارهم فوق خشبة المسرح، من خلال استعمال الإشارات والحركات والإيماءات والرقصات، والاستعانة أيضًا بالألعاب والأغاني والفكاهة الضاحكة والأناشيد والأشعار، وترجمة الكلمة حوارية إلى حركة مصاحبة، مع استعمال حركات رياضية وظيفية أكثر انسجامًا مع أحداث المسرحية، ومن الضروري للمدرس تلقين التلميذ كيفية الانتقال فوق خشبة المسرح يمينًا ويسارًا، تقاطعيًّا وأفقيًّا وعموديًّا، وكيف يواجه الجمهور من خلال النظرة الأمامية أو الجانبية.

وبناء على ذلك فلابد من أن يعيد الممثل دوره عدة مرات، وبعد استيعاب الدور وتمثيله جيدًا، ينتقل إلى تشخيص دوره ميزانسينيا بالديكور وبواسطة السينوغرافيا الوظيفية. ومن الأفضل إشراك المعلم للتلاميذ في بناء الديكور وفي اختيار الماكياج والقناع، واستعمال الإضاءة، وانتقاء الملابس الوظيفية، وتأثيث الخشبة المدرسية أو غيرها، وهو الأمر الذي تؤكد علية رؤية المسرح الملحمي مرارًا وتكرارًا.

- **التطبيق**:

- **دائرة الطباشير القوقازية**:

تعتبر مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" Der kaukasische Kreidekreis من مسرحيات النمط الملحمي الذي استند إليه بريشت واعتمد عليه في كتاباته، كما تعد ثاني أهم مسرحيات برتولت برخت، وذلك بعد مسرحيته الجميلة "الأم الشجاعة"، حيث انتهج بريشت هذا النمط وركز عليه في معظم أعماله، ولاسيما الأعمال المهمة والمؤثرة والتي تعد علامات مضيئة في المسرح البريشتي.

بعدما هاجر بريشت من ألمانيا إلى سويسرا والدنمارك وفرنسا وفنلندا وروسيا قبل أن في الأخير بالولايات المتحدة الأمريكية لسنوات، ويكتب تلك المسرحية في عام ١٩٣٣، كما كتب بها عدة مسرحيات أخرى منها الأم الشجاعة وأطفالها

والحياة الخاصة للعرق السائد، والمرأة الطيبة من ستوزان، وحياة جاليليو، وخادمة ماتي، والسيد بونتيلا، والصعود المقاوم لأرتو أوي، لكن دائرة الطباشير القوقازية هي المسرحية التي حظيَت باهتمام كبير من بين كل تلك النصوص.

كان للملكة طفل تكفلت الخادمة برعايته وتربيته منذ صغره، ولكن اندلعت ثورة شعبية استطاعت أن تطيح بالحكم ليهرب الملك والملكة إلى خارج البلاد، وظلت الخادمة تسهر على رعاية الطفل، وبعد عدة سنوات شاءت الظروف أن يعود الملك والملكة إلى حكم البلاد، لتطالب الملكة بطفلها من الخادمة جروشا، التي ترفض بدورها تسليمه إلى الملكة، فيتم رفع الأمر إلى القضاء، ويقع القاضي في حيرة، فلمن يحكم بأحقية الطفل؟ فيضطر إلى الاستعانة بالتجربة الخاصة بدائرة الطباشير، وراح يطالب كلًا من الملكة والخادمة جذبه باستخدام القوة إلى خارج الدائرة.

وتنتهي أحداث تلك المسرحية نهاية غير متوقعة، حيث استطاعت الملكة أن تجذب الولد بكل قوة من الدائرة، بينما الخادمة فلم تستطع أن تستخدم القوة في جذب الطفل من فرط حنانها ورأفتها به، حتى لا يتأذى الصغير، ليرى القاضي أن الأم الخادمة أكثر حنانًا من أمه الحقيقة وهي الملكة، ليحكم بأحقية الخادمة في رعاية الطفل.

ومن خلال تلك الدلالات والإشارات والإيحاءات التي تعج بها المسرحية فإن بريشت يشير إلى من لديه له القدرة والحق في الاحتفاظ بالشيء والاهتمام به، وهو أمر مهم، حيث إن أغلب القضايا الشائكة والحساسة تقوم كلها على خلافات من ذلك النوع، وهنا يقدم بريشت حلًا سحريًا لمن يستطيع الاعتناء بالشيء والاهتمام به، وهو حل مفيد لسائر الأطراف، من يريد الشيء من أجل رعايته والاهتمام به وعدم استغلاله أو الاستفادة منه بشكل شخصي، فلن يغضبه أن يكون الشيء الذي يريده بين يدي من يستطيع أن يهتم به أكثر منه.

كما أن تلك المسرحية تقدم مضمونًا تربويا وتعليميا ناضجًا ومعبرًا عن مسرح بريشت بشكل عام، حيث كانت تلك هي أنضج المراحل الفنية له على الإطلاق، كما أن هذا المضمون التي تحمله تلك المسرحية يعبر عن الأيديولوجية التي ينتهجها بريشت في الحياة وتوجهاته المختلفة، فيعرض لذلك عبر مقدمة تعتبر جزءًا لا يتجزأ من الفصول الخمسة للمسرحية، كما أن كل فصل من تلك الفصول الخمسة يحمل عنوانًا منفردًا، وهي كالتالي:

- الفصل الأول: الطفل النبيل
- الفصل الثاني: الفرار إلى الجبال الشمالية
- الفصل الثالث: حكاية القاضي
- الفصل الرابع: دائرة الطباشير

وتخدم تلك التقسيمات الهدف الأساسي الذي يسعى المغني أو الراوي إلى توصيله في المسألة الأساسية التي طرحها بريشت علي مستويين، والتي تتعلق بالأحقية في الملكية، وهو أمر غاية في الأهمية، حيث تشكل الأحقية في الملكية مشكلة ضخمة وحساسة في الوقت ذاته، وهو يقدم حلًا من منظور آخر، لا يخدم صاحب الشيء من الأصل والأساس، وإنما يجنح هنا إلى من يستطيع أن يقدم الاهتمام الأكبر له ويحافظ عليه بشكل أكبر.

"الأرض لمن يزرعها".. هو المبدأ الذي يقوم عليه الفصل الأول من المسرحية، وهو شعار يعتبر خير تعبير عن الحق في الملكية، وهي القضية التي تتناولها المسرحية، أما الفصل الثاني فيؤكد أن الأمومة ليست لمن تنجب فقط، وإنما لمن يؤدي واجب الأمومة ويرعى ويربي، فيستبعد هنا بريشت رابطة الدم، وينتصر لرابطة الحنان والاهتمام وتقديم الدور المطلوب والواجب المنتظر، وهي القضية التي عالجها بريشت من خلال استدعاء قصة صينية قديمة حول السيدتين اللتين تنازعتا على طفل، فأمر القاضي بوضع في دائرة الطباشير وعلى من تستطيع إخراجه من تلك الدائرة تكون الأم الحقيقية للطفل، لكن من هول المفاجأة في قصة بريشت أنه خالف تلك القاعدة، وقدم حلًا أكثر إثارة، حيث لم يحكم القاضي لمن استطاعت أن تخرج الطفل من دائرة الطباشير، وإن كانت أمه الحقيقة من فعلت ذلك، وإنما حكم لمن لم يطاوعها قلبها على جذب الابن بقوة والتنازع عليها فيما بينهما بجذبه هنا وهناك، حيث تأكد القاضي أنها ستكون أكثر حنانًا عليه واهتمامًا.

وعلى لسان مغني يروي الأحداث تبدأ المسرحية، حيث يقرأ المغني من كتاب أنه كان هناك حاكم يدعي جورجي أبشفيلي، له زوجة جميلة، وكانت حياته ممتعة وجميلة معها، ثم بعد ذلك نرى مشهدًا فيه مجموعة من الفقراء والشحاذين يلوحون بعكازات وأطفال مرضي وعرائض، ويظهر من ورائهم جنديان وكذلك أسرة الحاكم وهم بملابس فاخرة، ثم يروي المغني أحداثًا بها ويعلق عليها، وتحتوي الفصول الخمسة على قسمين اثنين، يتعلق القسم الأول بالمواجهات التي تعرضت جروشا الخادمة أثناء هروبها من أعين الجنود، فيما يتناول القسم الثاني وصول أزداك إلى منصب القضاء، كما يرصد هذا الفصل أحكامه التي لا تتفق مع القانون، حيث تنصف عامة الشعب، بينما تجد جروشا نفسها وحيدة مع طفل، كانت أمه مشغولة بالثياب الفاخرة قبل أن تهرب حين اندلعت الثورة وتم قتل زوجها، فتهرب جروشا إلى أخيها في الذي يتخذ مع الجبال وكرًا له، وتعاهدت هي وأحد الجنود وهو سيمون قبل الهروب على الزوج وذلك بعد العودة من الحرب، حيث أكد بريشت من المشهد على العاطفة ودورها وتأثيرها على الإنسان، حيث كان ذلك العهد الذي وعدت به جروشا سيمون مثالا للحفاظ على العاطفة والحب الذي نشأ بينهما، مما يضفي أجواء شاعرية على العمل ويعزز من التشكيل الدرامي لها.

وقد هيمنت الحرب وفكرتها على بريشت من خلال الخدمة التي كان يؤديها في المستشفيات العسكرية، وكذلك من خلال دراسته للطب، حيث ساهم في بتر أعضاء مصابي المعارك، ولذلك فقد ظلت تشكل كل تلك الصور في ذاكرته ردود فعل عكسية باتجاه الحب العام والخاص، والتي تنعكس على أعماله المسرحية، فضلًا عن مواقف اندماجية في بعض الشخصيات التي يصورها في مثل تلك المشاهد، حيث دعته الحاضنة الماركسية بناء على التزامه السياسي إلى تحطيم وهم المحاكاة، العمل على حث الجمهور على المشاركة الفاعلة في عودة سيمون من الحرب، ويحتدم الصراع بعد هروب جروشا إلى أخيها في الجبال ومعها الطفل، حيث بدأ الصدام بينها وبين زوجة أخيها المتدينة، حيث كانت هي وزوجها تظنان أن هذا الطفل ابن غير شرعي، والأمر الذي عزز من تلك الشكوك هو أنها لم تفصح عن الطفل ونسبه ولم تخبرهم بالحقيقة حتى لا يتعقبها جنود الأمير، ومن أجل الحفاظ على الطفل تحملت أمر اتهامها في شرفها، ولكي تحمي حياة الطفل وتحافظ على سمعتها وافقت على الزواج من فلاح ادعى أنه مريض من أجل عدم المشاركة في الحرب.

تتجلى شخصية جروشا في جملة من الصراعات ما بين السلطة والدين والتقاليد، حيث إنها كانت أسيرة مجتمع قروي، يعمل على هدم شعور الأمومة لدى جروشا، في حين تكافح هي من أجل الحفاظ على ذلك الشعور طبيعيًّا، كما أن المحافظة على الطفل هنا يمثل الصراع من أجل بناء إنسان جديد، فوظف بريشت هذا الصراع من خلال قوتان؛ الهدم والبناء، حيث يكون المجتمع ما بين الاختلال والتوازن الجديد، ويعتبر وصول أزداك إلى منصب القضاء برهانًا على ذلك، فيروي المؤلف في القسم الثاني من المسرحية كيف تمكن أزداك الهروب عندما كان كاتبًا عموميًّا بالقرية، وظل يستغل سلطته كقاض كنموذج للرشوة والفساد، إلى جانب الميل العفوي لديه العدل في إصدار الأحكام، في تناقض غريب وطريف.

وتعتبر شخصية بريشت لشخصية تمثيلًا لعلاقاته بالمجتمع وهو ما يبرر الحكم الذي أصدره لصالح الخادمة جروشا في قضية الطفل، وبعد الكشف عن هدف المسرحية وفحواها على لسان المغني ، يجنح المؤلف إلى استثارة المشاهد من خلال طرح العديد من التساؤلات.

- **الأم الشجاعة**

في ربيع عام ١٦٢٤ وأثناء الحرب الدينية التي اندلعت في أوروبا، دارت أحداث مسرحية الأم الشجاعة، وهي "الأم كوراج وأبناؤها"، حيث كان الجيش الخاص بملك السويد يستعد لغزو بولندا، بينما يجند العرفاء بجيشه، وهم الذين يعتبرون الحرب وسيلة لا بديل عنها لفرض "النظام والحضارة"، الشباب من أجل الحملة المقبلة، فلا توجد أخلاق بلا حرب، هذا هو المفهوم السائد لدى العسكر، وتسود الفوضى ويجنح الفرد للهوى بغير نظام بدون النظام العسكري، حيث

سيتفوه بما يريد ويفعل ما يريد ويأكل ما يريد؛ كل ما يريد، فأي نظام يمكن أن يكون بلا أوامر أو محاسبة أو محاصصة في التموين!

ويجر شابان عربة آنا فيرلينغ، الأم البائعة المتجولة ذات الأصول الألمانية من بافاريا، ولأنها كان لا تخشى أزيز الرصاص وقصف المدافع أطلق عليها "كوراج" أي الشجاعة، والتي كانت تقدم بضاعتها للجيش السويدي، ولا سيما للكتيبة الفلندية، حيث كانت ترافقها، وكان ولداها، الشابان وابنتها البكماء يحملون جميعًا ألقابًا مختلفة.

ولا يعرف أحدًا آباؤهم من هم بالضبط، حيث كانوا جنودًا من مختلف الجيوش، وربما تم قتلهم أو ربما أصبحوا في عداد المفقودين، ويضم قائد الكتيبة ابنها الأكبر إيليف إلى الخدمة بالجيش، فيلقى حتفه بالمعارك، لتفقد الأم أحد أولادها، وتقع الأم في أسر جيش العدو، بعد مضي ثلاثة أعوام من الحرب، لكنها لجأت إلى حيلة تغيير العلم اللوثري الذي كان على عربتها ووضعت بدلًا منه العلم "الكاثوليكي"، وبالفعل نجت من الخطر، ولقي ابنها الأصغر شفيتسركاش أيضًا حتفه عندما طلب منه جنود العدو أن يدلهم على المكان الخاص بحفظ خزانة الكتيبة، ورفض ليطلقو عليه الرصاص ويردوه قتيلًا، ومن أجل الحفاظ على العربة وعلى البضاعة أنكرت الأم معرفتها به أثناء عرض جثته عليها، وأثناء تواصل الحرب لعدة سنوات جابت فيها كوراج بولندا وبافاريا وموارفيا، انتهت باغتصاب ابنتها من جانب الجنود وتشويه وجهها، وصبرت الأم كوراج، حيث كانت قد بلغت وقتها في تجارتها قمة النجاح.

ولقي الملك السويدي غوستاف أدولف حتفه في عام ١٦٣٢، ليحل السلام مؤقتًا ويتم إعلان الهدنة، وهو ما هدد تجارة الأم كوراج بالإفلاس، حيث إن الحرب مصدر رزقها، وهو ما جعلها تتمنى استئناف الحرب، ومع استمرار الحرب الدينية بين الكاثوليك والبروتستانت ١٦ عامًا، قضت على نصف سكان ألمانيا، ليسود الجوع والدمار، وفي النهاية، تم قتل الابنة كاترين من جانب الجنود؛ لأنها قرعت الطبول لتحذر أبناء المدينة من وقوع مذبحة، وبعدما حصدت الحرب أرواح أبناء الأم كوراج جميعًا، التي على الرغم من كل ما حدث تواصل سحب عربتها وحدها، وتمضي إلى جانب الجنود في دروب الحرب فتناديهم: "خذوني معكم"..

ولم يستنكف بريشت أن يقدم ذلك المضمون عبر أسلوبه الملحمي المشار إليه في الشق النظري في البحث، مستخدما شتى وسائل التغريب والتقنيات التعليمية مثل العناوين والتكرار ...إلخ. كما يرسم النص وأسلوب تقطيعه وبنائه للشخصيات، يرسم مسارا تغريبيا لأداء الممثلين يزيد من قطع أواصر

التواصل الإيهامي حتى يتسنى للفكر اعتماله بحرية وتطور كبيرين، فيتحقق الهدف التعليمي.

- **أوبرا القروش الثلاثة**

في عام ١٩٢٨، كتب برتولد بريشت مسرحية أوبرا القروش الثلاثة، والتي اقتبسها من أوبرا الشحاذين، التي كتبها جون غاي، الكاتب الإنجليزي الكبير، واستطاع بريشت من خلالها كتابة مسرحية من أكثر مسرحياته تأثيرًا في المسرح الحديث، ليس فقط في المضمون النقدي الصارم الساخر أحيانا بل في التقنية المسرحية أيضًا.

واتخذت الأوبرا مساحة كبيرة من اهتمامات بريشت، حيث علمت على بلورة أفكاره وتعميقها، وذلك خلال المحاولات التجريبية بالمسرح، وقد حقق فيها نجاحات كبيرة، حيث أبرز أهمية الأوبرا بوصفها أحد أشكال المسرح الموسيقي المؤثر، وقد استطاع أن يعبر من خلالها عن أسلوبه المسرحي، كما عبر عن نظرياته التي تؤسس لمدرسة مسرحية جديدة تعمل على مناهضة مدرسة ستانسلافسكي.

وتهدف دراسة علي عبد الله فجر إلى التعرف على مجموعة القيم الجمالية والعقلية والتعليمية والعاطفية والاجتماعية، وبرزت دلالة تلك القيم في مسرحية أوبرا الثلاث قروش، وذلك من خلال تحليل المحتوى الخاص بنص المسرحية، وصنفت الدراسة القيم إلى جمالية وعقلية وتعليمية وعاطفية واجتماعية، وتوصلت إلى القيم الجمالية، والتي استطاعت أن تحتل المرتبة الأولى من بين المجموعات القيمية، وجاءت في المرتبة الثانية القيم الاجتماعية، بينما حلت في المرتبة الثالثة القيم العقلية، والقيم العاطفية في المرتبة الرابعة، وفي الأخير جاءت القيم التعليمية. (علي، الدلالات القيمية في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة لبرتولت بريشت، ص٨٦٧: ص٧٧٤)

- **الاستثناء والقاعدة**

من بين المسرحيات الكثيرة التي كتبها بريشت، ربما ربما تكون "الاستثناء والقاعدة" هي المسرحية الأشهر له على مدى مسيرته الإبداعية، ويمكن القول إن مسرحية الاستثناء والقاعدة كانت انتقالية، فعلى الرغم من الطابع التعليمي لها، إلّا أنها عبرت عن شخصية واحدة ذات حيوية إنسانية، وهي على كل حال سلبية، ويتم التمهيد من خلال تلك الشخصية إلى خلق العشرات من الشخصيات الأخرى المشابهة، في الأعمال التالية، سواء إيجابًا أو سلبًا، فإن شخصية التاجر وهو القاتل، كانت الشخصية الأولى التي تحمل اسمًا، دونًا عن كل الشخصيات شكلت تلك السلسلة من مسرحيات بريشت التعليمية، والتي أشاعها طوال السنوات التي سبقت النازية في ألمانيا، وذلك من أجل التنبيه

والتحذير من الخطر المتمثل في انتشار الفاشية، ناهيك عن الصراعات الطبقية، وأن الحل يكمن في الفكر الاشتراكي، ومن خلال ذلك تولدت الأهمية الإضافية للاستثناء والقاعدة، التي تكاد تعكس وحدها مجمل التوجهات المسرحية لبريشت، في هذا السياق كله، على مدى سنوات طويلة من النشاط، ولم يكن من الصدفة أن يكتب بريشت تلك المسرحية عام ١٩٣٠، حين كان هو وكانت ألمانيا في تلك الفترة على مفترق، حيث كانت تلك الفترة ذات حساسية كبيرة بالنسبة إليه، وكانت شديدة الخطورة بالنسبة لألمانيا.

تبدأ المسرحية بالتاجر، الذي كان يمثل مركز الثقل في مضامين وأحداث «الاستثناء والقاعدة»، وهو في رحلة تجارية معتاد عليها، وكانت في بلاد تبدو غير محددة وبعيدة، وفي البداية يفتتح التاجر علاقته مع الجمهور، حيث ينظر إلى الصالة قائلا: "أنا التاجر كارل لونغمان" وذلك تأكيداً على الأسلوب التعليمي المعتاد لبريشت وأسلوب توجه الشخصيات الجمهور مباشرة، ورويداً رويداً نفهم أن هذه الرحلة التجارية التي يقضيها التاجر في صحراء غامضة سيراً على الأقدام، هي التي ستحدد ثروته ومستقبله المهني، فندرك خوفه وحرصه، وسيتجسد لديه ذلك الخوف بعد ذلك، حيث ينظر إلى رفيق الرحلة في حذر شديد وهو يقول: "ذات لحظة ستتمكن الشكوك من كارل لونغمان: ماذا لو انقض عليه هذان الرفيقان (يقصد الدليل والحمال) فيقتلانه ويستوليان على تجارته وثروته؟ إنه يعرف أن ما يدفعه إليهما قليل، ولا يشجعهما على الوفاء له". وبدأ يلاحظ في الوقت نفسه أن الدليل يبدي الكثير من التعاطف مع الحمال، الذي لم يكف التاجر عن إساءة معاملته منذ بداية الرحلة. إذا... ما العمل؟ هل سيجعل الخوف رفيقاً ثالثاً له في الرحلة حتى يقضي عليه إن لم يقض عليه الرفيقان... أم يحسم أمره؟ سيحسم أمره، قال ذلك في نفسه ثم طرد الدليل من الخدمة، ليفضل أن يستكمل الرحلة مع شخص واحد يحتاجه أكثر، ولأن هذا الشخص الذي يحتاج إليه التاجر أكثر، لا يمكنه أن يلحق بالتاجر الأذى.

يستكمل التاجر الرحلة الشاقة مع الحمال فقط بعد طرد الدليل، ولا يبعث هذا التغيير الطمأنينة في نفسه، بل سيظل يستبد به القلق والشك، لكنه لا يملك بديلا، ولا سيما مع ندرة الطعام والماء كلما طالت الرحلة، حيث كل من التاجر والحمال نصف جائع نصف عطش نصف ميت، ولما استبد به العطش، حاول الحمال أن يناوله الماء فيخيَّل إليه . كما سنعرف لاحقاً عندما كانت تتم محاكمته بتهمة قتل الحمال أن الحمال يمسك حجراً بدلاً من الماء، ويريد أن يقتله به كي يسرق بضاعته وماله، فلم يكن منه إلا إطلاق النار على الحمال ليرديه قتيلا.

وتم اكتشاف جثة الحمال بعد حين، عن طريق قافلة تجار تمر من المكان، والتي تتصل بدورها بقوات الأمن التي تحيل التاجر إلى المحاكمة بتهمة القتل، حيث كانت زوجة الحمال قد رفعت دعوى قضائية ضد التاجر، وتشكل تلك الأحداث الفصل الأخير من المسرحية. وفي بداية المحاكمة أن يبدو أن الحكم سيكون في صالح التاجر، على الرغم من أن الدليل يأتي كشاهد ضد التاجر، وفي رأي المحكمة كان للتاجر منطقه الخاص: حيث أعلن، ووافقته المحكم على ذلك، أنه قتل الحمال دفاعًا عن النفس، حيث اعتقد أن الحمال يمسك شيئًا كالحجر القاتل، فظن أن الحمال يريد أن يقتله، وكانت الظروف كلها تشير إلى ذلك؟ فلم يكن في وسعه التمييز بين قربة الماء والحجر، فمن يستطيع أن يثبت أنه قتله الحمال عمدًا، وما هي مصلحته في قتل العون الوحيد له الذي صار متمثلًا في الحمال؟

طرحت المحكمة كل تلك الأسئلة في تحيز واضح للتاجر، حيث قالت: "أن هذا الأخير تصرف وقتل ضمن إطار الحق المشروع في الدفاع عن النفس، فلم يعد من المهم في سياق هذا المنطق شعور التاجر بأنه مهدد أو أنه كان مهددًا بالفعل"، فالفارق كله يكمن هنا، ولكن لا أحد يستطيع حسم ذلك الأمر، وستصدر المحكمة حكمها ببراءة التاجر على الرغم من عويل أرملة الحمال واحتجاج الدليل، فالمنطق هو المنطق، وأمام المحكمة يبدو التاجر في تلك الحالة هو الأقوى، وهذا كله يبدو موجهًا إلى المشاهد، وهنا يدعو بريشت المشاهد أو المتفرج إلى إصدار حكمه، ويترك له المجال مفتوحًا لذلك، فمنطق من ذلك النوع لابد وأن له أنواعه الخاصة، لذلك يدعو المشاهد إلى إصدار حكمه الخاص، فلم يعد أمامه سوى خيارين اثنين، إما تقبل الحكم النهائي، أو أن يرفض المنظومة القضائية بالكامل، طالما أنها تعتمد على منطقها المنطقي، حيث إنها منظومة اجتماعية متكاملة تقوم على قاعدة لا يمكن أن ينفيها الاستثناء، وسيجد المشاهد نفسه مطالبًا بالحكم على تلك القاعدة بالكامل، وليس على القاضي أو التاجر.

يريد بريشت أن يخبرنا بأن النظام يمتلك قوة القانون، وبالتالي فهو يستند إلى جهاز إداري تقوم مهمته الأساسية على تطبيق هذا القانون لما فيه مصلحة، حيث إن القاعدة القوية هي التي تدير اللعبة كلها هنا، ولذلك فهي تنطبق على الجميع كما هي، ومن خلال تلك القاعدة سيضيع الإنسان العادي ولا شك، حيث يجب عليه أن يكون طيبًا مع جلاديه، فلا تكمن المسألة الجوهرية في أن تكسب جلاديك بالإقناع أو بالطيبة، وإنما أن تلعب على أرضية غير التي يمتلكها الجلادون، أي أن تكون خارج قاعدتهم، وتكون في الاستثناء الذي يجب أن تبتكره أنت، لأنك على قاعدتهم فأنت خاسر لا محالة.

ومن خلال هذا المنطق التعليمي، بل التحريضي، فمن الواضح أن الحمال هنا يرمز إلى الشعب الألماني، الذي يخضع للعبودية من قِبَل الطبقات التي تتحكم فيه، ويمثل التاجر النموذج النازي، وهو ما كان مطروحًا من جانب بريشت في هذا العمل قبل وصول النازيين إلى السلطة، وكانت تلك المسرحية بمثابة جهاز إنذار من الخطر النازي الداهم الذي يحدق بالبلاد.

عندما نشرت تلك المسرحية في عام ١٩٣٧ في كتاب للمرة الأولى حققت نجاحًا كبيرًا، لكن لم يتم اكتشاف قيمتها وأهمية كمسرحية مهمة للغاية إلَّا بدءًا من عام ١٩٤٧، وذلك حين قدمها الفرنسي جان -ماري سيرو في باريس للمرة الأولى على الخشبة للمرة الأولى، لتحتل مكانتها العظيمة منذ ذلك الحين من بين سائر الأعمال الأخرى التي قدمها بريشت، الذي يعتبر أحد أهم كتاب المسرح وأحد أهم منظريه في تاريخ المسرح تمًا، ولاسيما في القرن العشرين، ويتجلى ذلك منذ زمن بعيد، بداية من الإنجازات المشهودة له في ألمانيا، مرورًا بالمنافي الأمريكية والسويدية والسويسرية، ثم عودته بعد ذلك إلى ألمانيا (الشرقية) بعد زوال النازيين.

- **الخاتمة**:

بعض عرض طويل للمحاور الأساسية التي قام عليها البحث، والتي تضمنت أهمية المسرح من حيث هو مسرح، كما تعرضت تلك المحاور لنوعي المسرح الملحمي و التربوي، وكيف كان لكل منهما مزاياه الخاصة التي يمكن من خلالها أن يكوِّن لها جمهورًا خاصًّا، ومشاهدين ومتفرجين مولعين بأحدهما، كما تضمنت بعض النظريات المهمة في المسرح، ودارت المحاور الرئيسية حول بريشت ومسرحه وعرضت لنماذجه المختلفة، ولم تغفل المسرح الكلاسيكي الذي ظل سائدًا لفترات طويلة يؤثر في الشاهد ويجعله يندمج في الأحداث ويصبح جزءًا منه، وتستدر عطفه وتلغي عقله وتحدث وجدانه، بينما وضحت تلك المحاور أن المسرح الملحمي الذي اعتمده بريشت في معظم أعماله كان يخاطب الوعي والعقل ويعزز من قيمة المتفرج ويجله ناقدًا ومشاركًا في العمل وليس مجرد متفرج متأثر عاجز عن تحريك الأحداث، وجاءت تقنيات التغريب من خلال بريشت لتحدث ثورة في المسرح، وفي كيفية العرض وتطور تناول المشكلات وبناء المشاهد، والتي بدت أكثر نضجًا واحترافية في التناول والعرض والمعالجة، وعلى الرغم مما غيره بريشت في عالم المسرح وما أضافه من مفاهيم وتعاليم فكرية مؤثرة، إلَّا أن تأثيرها الأكبر كان في المسرح التربوي والدراما التعليمية، حيث أضاف إليه لمسة مؤثرة يستطيع من خلالها المسرح التربوي أن يرتقي عدة درجات وأن يتناول القضايا والمشكلات بمهارة واحترافية، من خلال الأسس التي اعتمدها بريشت في هذا المسرح، والتي استفاد منها كثيرون ولاسيما في المجتمع الأوروبي، وليس في بلده ألمانيا فحسب، ولذلك فإن المسرح البريشتي أهم أحد

التيارات التي لا زالت تسود المسرح المعاصر وتضيف إليه ويستفيد منه المسرح المعاصر بعدة وسائل، ومن خلال التقنيات الخاصة التي فندها الباحث في هذا البحث، وهو الأمر الذي يعزز من قيمة بريشت ومسرحه، ويؤكد على أهمية هذا النوع من المسرح تطوير الدراما التعليمية. وقد أثبت الباحث بالتطبيق فاعلية تلك التقنيات البريشتية في تحقيق مغزاها التعليمي وصلاحيتها للتطبيق في أي دراما تعليمية الآن، وذلك حين تعرض بالتحليل لمسرحيات بريشت ذاته والتي استخدم فيها التقنيات محل البحث وكيف خرجت مخرجات هذه المسرحيات في شكل إبداعي تعليمي فعال.

- **المراجع العربية**:

- بينتلي، إيريك، المسرح الحديث ، ترجمة:محمد رفعت عزيز، مراجعة:أحمد رشدي صالح ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٨٦.
- بريشت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، بيروت، ١٩٨٠
- بريشت، برتولد، الأورغانون الصغير في المسرح، ترجمة أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية: تشرين الأول، دمشق،٢٠٠٢.
- بريشت، برتولد، النظرية السياسية الأدبية، ترجمة: كامل يوسف بيتي نانسه فير - هيبورت هانين، حسين ، م ا رجعة : جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ط ٥، ١٩٨٧.
- بريشت، برتولد، نظرية السياسة والممارسة، ترجمة: كامل يوسف، بغداد ،ط١ ،١٩٨٦.
- بريشت، برتولد، الاستثناء و القاعدة و محاكمة لوكولوس، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- بريشت، برتولد، أوبرا القروش الثلاثة، ترجمة: يوسف عبد السميع، مطبعة السعدون، دار الحكمة، بغداد، ١٩٧٠.
- بريشت، برتولد، من الأعمال المختارة لبرتولد بريشت، ٣ الأم شجاعة - السيد بنتلا وخادمة ماتي، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٨.
- سالم كويندي، المسرح المدرسي، مطبعة نجم الجديدة، الطبعة الأولى،المغرب، ١٩٨٩.
- علي عبد الله فجر، الدلالات القيمية في مسرحية أوبرا القروش الثلاثة لبرتولت بريشت، دراسة تحليلية – مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٤٣، ع٢، الأردن، ٢٠١٦.
- علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح، دار الأنوار للطباعة ، دمشق، ١٩٧٨.
- فاضل سوداني، بريخت والتراث الشعبي في المسرح، مجلة الأدب والفن، العراق، ٢٠٠٨.

- **المراجع الأجنبية**:

- Brecht ,Bertolt, The Caucasian Chalk Circle, Heinemann Educational Publishers, Halley Court, Jordan Hill, Oxford OX2 8EJ,1996

****