المسرح البريشتي وأثره في المسرح المغربي مرتجلة" شميشا للا" لمحمد الكغاط نموذجا

الدكتور: رشيد وديجى
قسم الآداب واللغة العربية
الكلية المتعددة التخصصات–الرشيدية
جامعة مولاي إسماعيل– المغرب

يقول بيتر بروك Peter Brook: "ليس ثمة إنسان يهتم بالمسرح اهتماما جادا، ويستطيع أن يمر ببريشت مرور الكرام"

تقديم:

إن مسرح بريشت Brecht ينطوي على دروس وتعاليم سياسية جاءت لتقلب مفاهيم المسرح التقليدي وذلك باحترام منظومة تجمع بين التنظير والممارسة، وترمي إلى تنوير أفكارنا وعاداتنا باعتمادها على اتجاه تعبيري درامي هولا ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي، لذلك فهو قد جاء لنقد المسرح الأرسطي التقليدي والسعي إلى طرح قيم جمالية مغايرة.[1]

ومن ثم فإن أي عمل درامي لدى بريشت Brecht لا يدعوا إلى المساهمة أو التواصل، وإنما يدعوا إلى فرجة تتطلب الملاحظة النقدية، واتخاذ الموقف اللازم الذي يدعوا بدوره إلى التحدي والفعل[2].

ونظرية بريشت Brecht ترفض المسرح الأرسطي الذي يورط المتفرج في سلسلة من التجارب العاطفية الانفعالية، في مقابل ذلك إلى إثارة المتفرج لتحويله إلى مساهم في نقد ما يراه، وجعله مشتركا ومتورطا نقديا.

فقد ثار بريشت Brecht ضد الشكل الصارم والمغلق للمسرح الكلاسيكي ببنيته القائمة على الفصول، ولحظات أزماته الكبرى التي تنتهي إلى حل، لأن الأصول الكلاسيكية للمسرح ككل الأصول التي وضعها أرسطو Aristote قبل 2500 عام تتلخص بقانون الوحدات الثلاث وهي: وحدة المكان، ووحدة الزمان، ثم وحدة الموضوع.[3]

وترتكز نظرية بريشت Brecht كذلك على تقنيات التغريب التي تجعل المسرح الملحمي مسرحا يخاطب عقل المتفرج لا عاطفته.

ونشير في هذا الصدد أن أعمال بريشت Brecht بالأساس تمحورت على كشف القضايا السياسية والاستغلالية انطلاقا من إيديولوجية البروليتارية، وقام بتعليمها على المستوى المسرحي[4].

والمسرح المغربي قد تأثر بالمسرح البريشتي، وسنركز هنا على مسرحية مرتجلة "شميشا للا" لمحمد الكغاط، لأن الحديث عن تجربة هذا الكاتب المسرحي المغربي يعني الحديث عن تجربة متعددة الملامح: فهو باحث أكاديمي، ومؤلف مسرحي، ومخرج مسرحي، تتداخل هذه الملامح وتتكامل لتشكل شخصية محمد الكغاط، ولتنتج مجموعة من المسرحيات تأليفا وإخراجا ومن الكتابات الأكاديمية والتنظيرية، فمن أهم مسرحياته: "النواعير"، و"بشار الخير"، و"أساطير معاصرة"، و"مرتجلة فاس"...إلخ، ومن أبرز كتاباته الأكاديمية والتنظيرية نجد: "بنية التأليف المسرحي بالمغرب، من البدايات إلى الثمانينات"، و"المسرح وفضاءاته" ...، فقد أمن بقيمة الأشكال الفرجوية العربية والمغربية، وبضرورة استلهامها في بحثنا عن القالب المسرحي العربي المنشود، وآمن كذلك بأن النص بعض المسرح وليس كل المسرح[5].

لقد أثار كذلك محمد الكغاط في كتاباته المسرحية والتنظيرية خصوصا المرتجلات منها– وهي مسرحيات تتناول مشاكل وهموم المسرح– مجموعة من القضايا التقنية، والفنية، والأدبية، والذوقية، والثقافية، وتحدث عن رسالة المسرح ودوره في المجتمع، وعن العراقيل التي تقف في وجه تطور المسرح المغربي، وقد تناول هذه القضايا بطريقة ساخرة أحيانا؟، وبطريقة كوميدية– سوداوية أحيانا أخرى، وبمرارة وحسرة أحيانا ثالثة.[6]

وتؤكد مسرحيات محمد الكغاط عشقه للأساطير والتراجيديات الإغريقية، وتأثره الواضح بكبار شعرائها.

قبل الشروع في إبراز أثر المسرح البريشتي في المسرح المغربي خاصة في مرتجلة " شميشا للا" لمحمد الكغاط، لابد أولا من الوقوف عند إسهامات وإضافات بريشت Brecht في المسرح العالمي.

1 – نظرية المسرح الملحمي عند بريشت Brecht:

إذا حاولنا رسم خط بياني لأهم التطورات التي لحقت بالمسرح الألماني، فإننا نجد هذا الخط يتطور في اتجاه تصاعدي، فلقد بدأ أصلا، بالطبيعية، والتأثيرية، والرمزية، والتعبيرية، الآن الانعطافة الحاسمة التي لحقت المسار التطوري للمسرح الألماني هي على يد كل من بسكاتور Piscator، وبريشت Brecht، وفايس Weiss الذين قاموا بتأسيس المسرح السياسي– الملحمي، التسجيلي.

وسنقتصر هنا في الحديث عن المسرح الملحمي لبريشت Brecht، فهذا الأخير الذي اعتبرت نتاجاته من أهم الأعمال الدرامية التي عرفها المسرح المعاصر، وكذلك لما ينطوي عليه من أصالة، وما اكتسبه من شهرة عالمية، وحسب تعبير بريشت Brecht نفسه، فإنه أراد أن يكتب مسرح العصر العلمي الذي أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي أو الجدلي على اعتبار أنه يناقض المسرح الكلاسيكي الذي عرف تطوره في جو من الأوهام، لذلك فإن بريشت Brecht يرفض خدع الفن وحيله العادية، ويتوخى بدلها النقد الاجتماعي.[7]

إن المسرح الملحمي أسلوب جديد لإخراج المشاهدين من مجال السبات العاطفي، إلى عالم النقاش الفكري، والجدلي الموضعي، لاستخراج الأسباب والمسببات لعوامل التدهور والانحطاط ومعرفة العوامل التي تؤدي إلى تقدم الإنسان.[8]

وتنبغي الإشارة إلى أن بريشت Brecht تأثر بالفكر المركسي، انطلاقا من كشف القضايا السياسية، والاستغلالية، من خلال إيديولوجية البروليتارية.

لهذا فمسرح بريشت Brecht يؤمن ليس فقط بإمكانيات تغيير العالم بل وبقدرة المسرح على إحداث هذا التغيير.

فنظرية بريشت Brecht ترتكز على المادية الجدلية كذلك من خلال أن تغيير المجتمع وحياة الإنسان يعتمد على تجسيد الأسباب الرئيسية للصراعات الطبقية والديالكتيك الذي تفرزه من هذه الصراعات، وما توصل إليه بريشت Brecht في عملية الكشف عن هذه الصراعات والتناقضات الاجتماعية باستخدام الديالكتيك الذي يفرز لنا دائما رأيا صائبا، وهذا الرأي الثالث الذي ينهض على أنقاض رأيين مختلفين للتواصل إلى نتيجة مرضية[9].

فالصراع الدرامي للمسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي لأنه يقودنا إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[10].

لهذا فالتغريب عند بريشت Brecht هي" تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني أولا: وبكل بساطة نزع البديهي والمعروف والواضح في هذه الحادثة أو الشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها ..."[11].

إن تصوير التغريب هو في الأساس التعرف على الحالة الدرامية وجعلها غريبة، كما أن الوسيلة التي يتمخض عنها التغريب يطلق عليها علة التغريب كما سماها بريشت Brecht، وهذه العلة تعيق المشاهد من أن ينتقل بمشاعر النشوة إلى الشخصيات التي تمثل على خشبة المسرح أحداث المسرحية. وفي خضم الأحداث التي تشد المشاهد وتجبره بدلا من ذلك، إلى الدخول في مجال البعد النقدي وتطالبه بتقديم رأيه النقدي، إن التغريب هو محتوى نظرية بريشت Brecht التي تنعكس في ثلاثة أقسام:

مرة أثناء كتابة المسرحية، ثم أثناء الإخراج، وأخيرا أثناء عملية تمثيل الممثلين ودورهم الذي ينبغي عليهم أن لا يجسدوه ويطبقوه حرفيا. بل يعرفوه كما هو تطبع الأحداث بطابع غير اعتيادي، ويتسم بالغرابة ولفت الانتباه، وتحريك الذهن، والتساؤل، وتبعث في المشاهد حركة عقلية، ورياضة فكرية[12].

ولتحقيق عنصر التغريب، فإن بريشت Brecht يطلب من ممثليه أن يعطي لطريقة الأداء وظيفة تاريخية على اعتبار أن المتفرج يتجلى في رأيه كحاكم للمجتمع، ولكي يتسنى له القيام بهذه الوظيفة على أحسن وجه فإن على الممثل أن يبدوا متباعدا عن الدور الذي يقوم به، بمعنى أنه يجب أن يحس نفسه غريبا عنه لا يتقمصه كليا أو يدخل في جلدته وإنما يعرضه بطريقة حيادية[13].

إن الأفضلية الرئيسية للمسرح الملحمي بما يملك من تأثير التغريب الذي يعتبر هدفه الأساسي إظهار العالم بشكل كفيل بإثارة الرغبة في تغييره.

وأخيرا فإن إخراج الدراما الملحمية يقتضي استعمال الإمكانيات المسرحية استعمالا خاصا، بحيث ينبغي أن تكون المناظر غير واقعية بل إيحائية تدفع المتفرج إلى التعرف على المكان والزمان عن طريق أشياء صغيرة دون حاجة إلى التفاصيل، كما يمكن تغيير المناظر البسيطة أمام المشاهدين دون اضطرار إلى إسدال الستار، وذلك بقصد إزالة أي شعور يمكن أن يتولد في نفس المتفرج بواقعية ما يرى[14].

فقد نشأ أدب بريشت Brecht على أرضية المدرسة التعبيرية في البداية على الشعر، أما في الدراما فقد تأثر بها الكاتب فريدريش فولف Friedrich Wolff ، وكان بريشت Brecht في البداية يقرض الشعر، وبعد أن استوعب فلسفة هيجل Hegel والفلسفة الماركسية تحول إلى المسرح. ولم تكن مهمة الكاتب حين ذاك نشر كتاب ناجح فحسب، بل إن نجاحه كان يكمن في خلق عمل مسرحي ديالكتيكي يرتبط بمشاكل الإنسان وأزمات العصر، وقد استطاع بريش Brecht بأسلوب طريقته الجديدة ملء هذا الفراغ(15).

ولقد تأثر بريشتBrecht بالدراما الشرقية كما تأثر بفكر الأديان الشرقية مثل "بوذا"Bouddha و" كونفوشيوس"Confucius، وتتأصل اتجاهات بريشت الفكرية، باهتمامه المتزايد بالأشكال، والشخصيات، والموضوعات الشرقية، وخاصة مسرح" النو" (NO) ومسرح " لكابوكي" (Kabuki) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية. وكانت مسرحيات "النو" اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية. وذلك لأن أداء الممثل فيها يكون مؤسلبا فظلا عن إمكانياته عرض هذا المسرحيات في أي مساحة فارغة، بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالتها المباشرة، وهي سمات يميل إليها بريشتBrecht، ويخلص فودريك أوين إلى أن مسرحيات بريشت Brecht التعليمية هي مسرحيات(نو) يابانية ذات مضمون ديالكتيكي، أما دور المسرحية التعليمية فتمكن في تحريض كل أولئك اللذين يشاركون فيها على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة في آن معا. والمبدأ الذي تقوم عليه المسرحية هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن التي تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية.

ويعتبر بريشت Brecht كاتبا دراميا، ومخرجا مسرحيا ألمانيا، كان يرفض المسرح الدرامي الارسطقراطي، أخذ بريشتBrecht وضعه منذ سنة 1926 من أجل تأسيس المسرح العتيق الملحمي، يقترح من خلاله كتابة درامية جديدة، مزاولة جديدة للمسرح، حيث يشرع هذا المسرح إلى عرض الإنسان ليس باعتباره ذاتا مستقلة ومختزلة، وإنما من حيث هو ممثل للفعل الاجتماعي، إنه يشكل كلا في ذاته، وهو من ثم يشبه مجموع تناقضات الاجتماعية التي يحيا فيها(16).

ومسرح بريشت Brecht يقوم بعرض الحياة الاجتماعية والإنسان بطريقة شبه موضوعية، وإن كان عرض الإنسان بموضوعية مطلقة غير ممكن، فموقفه، باعتباره كاتبا مسرحيا، يعلل بميولاته الاجتماعية والسياسية ورغبته في الكشف من التشيؤ الموجود في صلب

المجتمع الرأسمالي، لقد تمظهرت هذه الرغبة من خلال ابتداع بريشت Brecht لمسرح جديد، كان قد أطلق عليه مفهوم المسرح الملحمي الذي طوره لاحقا إلى المسرح الجدلي[17].

لقد قام بريشت Brecht بنقل قضايا المجتمع وتناقضاته ومصير الإنسان من الشارع(الظلم الاستبداد، والسلطة المنفرطة، والاضطهاد ...) إلى خشبة المسرح، ولإبراز ذلك حاول توظيف خطابا صريحا، ومخاطبة المتفرج من خلال المسكوت عنه في عدم قبول الواقع ودفعه إلى أنه الذي يصنع القوانين وهو الذي يغيرها ويظهر هذا جليا من خلال قول بريشت Brecht: " إننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية"[18].

هذا يقودنا إلى أن بريشت Brecht اهتم بالتاريخ في نظريته الملحمية، فالتاريخ في مسرح بريشت Brecht ليس عرضا للأحداث وسرد الوقائع، بل إنه عملية لإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات لاسيما العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت وتلعب دورا فعالا في الأحداث التاريخية، وإعلان الحروب، وقيام الثورات، والانتفاضات الاجتماعية[19].

وبعبارة أخرى، فالتاريخ بالنسبة لبريشت Brecht يتلخص في كيفية تحليل الظواهر الاجتماعية، والسياسية تحليلا موضوعيا وتوظيفها على أنها ظواهر تؤدي إلى التغيير لحياة الإنسان وليس العودة إلى الوراء، فاستخدام التاريخ في المسرح أو لتأرخة الحاضر هو جزء من عملية التغريب، على المسرح بغية إيقاظ الوعي بالحاضر لدى المشاهد، أن التغريب هنا يعبر عن تطور أحداث المجتمع التي تفرزها لنا أحداث الماضي الشاذة، وهذا التغريب يصبح نقدا للأوضاع الاجتماعية وهدف للتغيير.[20]

وكذلك فمسرح بريشت Brecht مسرح المواقف، وتحمل المسؤولية في تغيير الأوضاع، ومحاولة الكشف عن الحقيقة الغامضة، لهذا جاء مسرحه ثوريا ومتمردا، لأنها تحمل في طياتها الكشف عن التشيؤ الموجود في صلب المجتمع الرأسمالي، من خلال فضح أي تنكر أو تضليل تلجأ إليهما الأنساق الرأسمالية، وقد تمظهرت هذه الرغبة من خلال ابتداع بريشت Brecht لمسرح جديد[21].

إن المجتمع السائر نحو التغيير، وصراع الإنسان ضد الأزمات، وتناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح بريشت Brecht.

والمحرك الأساسي في المسرح البريشتي هو الصراع الذي يقوم على فكرة التناقض مثلا في شخصية **بونتيلا وخادمه ماني**، فإن الصراع يتغير إلى شخصية مالك الأرض الذي لا يفكر سوى من خلال مصلحته الإقطاعية عندما يكون صاحيا، ويصبح إنسانا معتدلا عندما يكون ثملا.

فنظرته النقدية للمسرح الأرسطي جعلت بريشت Brecht يعارض مفهوم أرسطو للقدر واستبداله بالقوى الاجتماعية وقدرتها على التغيير، فالقدر عنده تحدده قوانين المجتمع الاقتصادية نمط الإنتاج، وحراكه الاجتماعي القائم.

إذا، فبريشت Brecht أقام مسرحه على وضع التفرج بشكل ملح في علاقة نقدية مع الأحداث الموصوفة أمامه، وهنا نستشف علة التغريب لا تقوم على معاداة ما يراه المشاهد على المسرح، بل أن يتقبله من جهة نظر التغيير، وفيما يلي جدول يبين الفواق بين الشكل الدرامي والشكل الملحمي دونها بريشت Brecht من خلال مسرحية "**مهاكوني**"[22].

الشكل الدرامـــــي	الشكل الملحمـــــي
▪ يتصرف	▪ يحكي
▪ يقحم المشاهد في أحداث المسرح	▪ يحول المشاهد إلى مراقب
▪ يمكنه التعبير عن الإحساس	▪ يجبره على الحسم واتخاذ القرار
▪ درامي	▪ ملحمي
▪ يقدم له أحداث الحياة	▪ يقدم له فلسفة الحياة
▪ يوضع المشاهد في خضم فكرة ما	▪ يوضع المشاهد أمام الفكرة
▪ إيهام	▪ نقد
▪ الإنسان الثابت	▪ الإنسان المتغير
▪ نمو	▪ مونتاج (تركيب)
▪ الإنسان ثابت	▪ الإنسان محور الصراع
▪ عاطفة	▪ عقل

يتبين من خلال الجدول أن هدف بريشت Brecht من مسرحه الملحمي هو نقل المتلقي من حالة التورط والاندماج إلى إثارة الوعي النقدي للمتلقي، وهنا تبرز جماليات المسرح

البريشتي الذي يسمى إلى إيقاظ وعي المتفرج فيما يراه فوق خشبة المسرح سعيا للوصول إلى الحقيقة.

فبريشت Brecht يدعو، إذن، إلى تحطيم الجدار الرابع، ويدعوا إلى مشاركة الجمهور في العملية المسرحية، فالجدار الرابع هو مجال مثمر للمشاهدين لقطع الصلة بينهم وبين الممثل، ولا يصبح المشاهد خاضعا ومستسلما للممثلين وللأحداث التي تجري على المسرح دون نقد أو رأي شخصي بل يصبح المشاهد ناقدا.

ولأن الشخص الفرد كمشاهد يجب أن يتوقف من كونه مركز اهتمام المسرح، إنه لم يعد شخصية خاصة يتكرم على المسرح بزيارته له، ويتكرم بموافقته على أن يلعب الممثلون أمامه دورا معينا، إنه لا يفعل ذلك وهو يستهلك عمل المسرح، إنه لم يعد بعد الآن مستهلكا، لا، أنه نفسه يجب أن يكون منتجا، فالعرض بدونه– على اعتباره مشاركا فعالا– لا يشكل إلا نصف عرض، انطلاقا من هذا فبريشت Brecht يبرز أهمية المشاهد كعنصر فعال، وليس عنصرا استهلاكيا[23].

إضافة إلى ذلك يدعوا إلى تحريك عقل المتفرج لتغيير واقعه، وليس تحريك مشاعره إذ يقول بريشت Brecht، ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو، ليس في مخاطبته للمشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد، فالمشاهد يجب ألا يتعاطف بل يجب أن يجادل.

إن تحقيق مهمة إيصال الوعي الصحيح إلى الناس جعلت بريشت Brecht يطور فن التأرخة على المسرح، وجعل مسرحه مدرسة للتنوير الفكري والعقلي، كما أن أحد أركان هذا التنوير الفكري هو الكفاح ضد الوعي الخاطئ وضد الإيديولوجية التي تستغلها السياسة والتي تحدد مسار التاريخ لصالح البورجوازية[24].

وكما تأثر بريشت Brecht بمجموعة من الروايات، أثر هو في عدد من المفكرين وسنركز هنا على بعض المسرحيين العرب خاصة المسرحي الكبير **نجيب سرور** الذي استفاد من مسرح بريشت Brecht في ثلاثيته المشهورة(**ياسين وبهية– آه يا ليل يا قمر– قولوا يعين الشمس)** وكان من أول المسرحيين العرب الذين سارعوا إلى العمل بمبادئ المسرح الملحمي كأسلوب يتجاوز إثارة التوتر والانفعال بالحدث لدى المتفرج ليجعله طرفا فيه عن طريق التشبع بالمتعة الجمالية، والمشاركة الوجدانية، والفكرية لتغيير الواقع[25].

ونجد مسرحية **(بوغابة) للطيب الصديقي** المستنبتة من" السيد بونتيلا وخادمه ماتي" Maître Puntila et son valet Matti لبروتولد بريشت Brecht Bertolt [26]، والقائمة طويلة سواء كان التأثير في النص أو في الإخراج أو في التمثيل.

وأهم شيء كذلك في نظرية بريشت Brecht هو معرفة الجمهور أن ما يحدث على الخشبة المسرحية كان نتيجة لمسببات يمكن تغييرها، وبالتالي يمكن تغيير نتائجها عكس المسرح الأرسطي الذي يكشف أن ما يتم من أحداث يؤدي إلى النتيجة بشكل حتمي.

فمسرحيات بريشتBrecht تقوم بالكشف عن الصراعات والتناقضات الاجتماعية بكل ما فيها من عيوب، وقد ساعدت في إثراء ذاكرة العديد من الأصوات حيث رفض بشكل مطلق تمظهرات الاندماج المتناسق من حيث هو غاية المسرح، واكتشف بعض نقاط التقاطع مع الدراما الشكسبيرية في عمله الشخصي وفي بعض الجوانب، كما أدرك بريشت أن المسرح الإليزابيثي قد ساهم في التمهيد للمسرح الملحمي[27].

وبهذا يمكن القول بأن بريشت Brecht أعطى المشاهد لأول مرة إصدار الحكم على المسرحية والمسائل التي تعالجها دون الانفراد بتقديم الحلول، وهنا تمكن عبقرية بريشت Brecht ، وأثره الكبير في تجديد المسرح، وتغيير من مسرح السبات أو التنويم إلى مسرح الإيقاظ الفكري والمناقشة المثمرة[28].

وأهم عنصر كذلك في المسرح البريشتي هو ضرب النهايات الوردية على مستوى الخشبة، وإذا كانت المهمات الأساسية للبريشتية، هي ضرب كل الإيهام والاستيلابات الإيديولوجية، فإن الحلول والنهايات الوردية وارد في ذات الوقت أيضا[29].

فنهايات مسرحيات بريشت Brecht لا تكون أساسا سعيدة، لأنه ليس من المعقول أن نقوم بعملية اغتصاب وعي الجماهير بايهامها وإعطائها نهايات سعيدة، في حين أن الواقع مهترى، إن النهايات السعيدة لا يمكن أن تعطيها إلا الجماهير ففي مسرحية **(الإنسان الطيب في سيتشوان)** La Bonne Âme du Se-Tchouan لبريشت Brecht تنتهي بدون نهاية، إذ يتقدم ممثل أمام السادة، ويعتذر للجمهور على شكل خاتمة رايها الجمهور الكريم لا تتضايق، فنحن نعلم أن هذه النهاية ليست موفقة، والمخرج الوحيد من هذه الورطة، أن تفكروا أنتم في وسيلة لانقاد الإنسان إلى خاتمة طيبة.

بهذا الشكل تنتهي المسرحية وتدفع الجماهير لتطوير تفكيرها ومعرفة واقعها المزري، و بالتالي، العمل على تغييره.

بذلك حرص بريشت Brecht على تغيير هذا الواقع بكل عاداته المبتذلة ودعوة الجمهور إلى عدم الخضوع للحقيقة كما هي ظاهرة، ولكن برؤيتها من وجهة نظر جديدة بعد إعادة تركيبها، والدفع بالمتلقي إلى الرؤية الحقيقية المراد اكتشافها، وذلك برد الفعل المتمرد على الأوضاع السائدة خاصة بعد الأوضاع المزرية على المستوى السياسي، والاجتماعي، وتعنت السلطة النازية.

2- المسرح البريشتي وأثره في المسرح المغربي(مرتجلة"شميشا للا" لمحمد الكغاط نموذجا).

من خلال تقديمه لمسرحية" **شميشا للا**"، نجده يضع المتلقي أمامه وذلك في استهلاله المسرحية بالحديث عن مسرحية كانت عبارة عن قراءة لرواية" **وجدتك في هذا الأرخبيل**" لمحمد السرغيني، وبما أنها فشلت لعدم إدراك المتلقي لها، جعلت محمد الكغاط خلق مسرحية تكون في مستوى إدراك هذا المتلقي السلبي الذي لا يفهم ما بين السطور.

هذا ما يجعلنا ندرك أنه يحذو حذو بريشتBrecht في البحث عن متلق مختلف قادر على الإدراك، والجدال، والفهم، والنقد، وتحريكه للوصول إلى الهدف المنشود، أي دفع المتلقي لتطوير تفكيره، ومعرفة واقعه المزري، وبالتالي العمل على تغييره، إنه، إذن، دعوة لخلق مسرح فريد من نوعه.

فمسرحية "شميشا للا" تقوم بتصوير الواقع لتظهر مساوئه، أي الأحداث والمشاكل التي يعيشها الإنسان بصفة عامة، وقد قام محمد الكغاط بتوظيف علة التغريب من خلال وجود بعض التناقضات، يهدف إلى ذلك في تحطيم النزعة الإيهامية التي يمكن للمتلقي أن يضع فيها، ونجد كذلك الأسلوب الجدلي، الغرض منه تسييس جمهوره، وعدم التسليم بالحقيقة كما هي ظاهرة، لأن الجدل هدفه معرفة الأبعاد والموضوعات المطروحة للنقد فوق الخشبة.

بعد هذا سأنطلق في دراسة المسرحية لإبراز أين يكمن تأثير محمد الكغاط بنظرية بريشتBrecht.

أ/ موضوعة الديالكتيك "Dialectique" في مسرحية" شميشا للا":

يظهر عنصر التغريب جليا في تقديم الكغاط صورة عن هذا الواقع في قوله:

الإنسان حيوان يغني
يغني بكل المعاني
يغني وهو يلعب الورق، الكارطة ...
يغني وهو يقنع الآخريـــن ....[30]

رغم أن هذه العبارات والأفعال المألوفة عند بني البشر فإنها تثير فضول المتلقي لإدراك كنهها من جديد(حيوان يغني، يغني بكل المعاني) وهو(يلعب الورق، يقنع الآخرين) إنها، إذن، مؤثرات ملحمية ذات أبعاد ضمنية تنادي المتلقي، وتبعث لديه أسئلة مختلفة إنه خطاب موجه إليه، فمن خلال هذا فمحمد الكغاط تأثر بهذه التقنية التي يعرفها بريشت Brecht حيث يقول:" تغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعني أولا وبكل بساطة نزع البديهي والمعروف، والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها"[31]

فالمتلقي أعطى له أهمية محمد الكغاط دائما في ذهنه، دائما في تواصل معه عبر الخطاب المسرحي الهادف.

فمسرحية "شميشا للا" ستظل مفتوحة دون نهاية لأن في المسرح الملحمي ليس هناك أحداث متسلسلة ومنتظمة حيث تكون بداية وعقدة ثم حل كالمسرح الكلاسيكي، ولكن الأحداث والحكايات في المسرح الملحمي لا تخضع لذلك التسلسل، حيث يمكن تقديم أحداث على أخرى مثلا في مسرحية" شميشا للا" تقديم أحداث جحا على أحداث موليير، وهذا لن يؤثر على المسرحية.

وقد وظف محمد الكغاط في مسرحية الفعل الماضي، تحفز المتلقي لاستيعاب الدروس من الأحداث الماضية.

ولإبراز تناقضات المجتمع وتعريتها قام محمد الكغاط بتوظيف بعض الأمثال والمأثورات الشعبية في مسرحية منها:

- عند فوره يبان لحساب
- كل بشهوتك والبس بشهوة الناس، وتزوج بشهوة أمك[32].

دون إغفال توظيفه لتقنية الارتجال، وتتجلى في بعض التمثيليات المرتجلة المضحكة، وتعتبر هذه التقنية طريق لعلة التغريب البريشتي، وهدف الارتجال تكسير الإيهام والدهشة.

ونحن نعرف كما قلنا سابقا في التقديم أن مرتجلات محمد الكغاط وضمنها هذه المرتجلة" شميشا للا" تقوم بإبراز هموم ومشاكل المسرح خاصة في الإبداع وتقديمها على خشبة المسرح.

وقد وظف كذلك محمد الكغاط للتراث الشعري، من خلال بيت لأبي الطيب المتنبي الوارد على لسان جحا يقول:

ومن يك ذا فم مر مريض تجد سرا به الماء الزلالا[33]

ب/ موضوعة التغريب "Aliénation" في مسرحية" شميشا للا":

من خلال قراءتنا لمسرحية مرتجلة" شميشا للا"، نلاحظ وجود خطابات ملحمية غنية بأبعاد إنسانية من خلال قوله:

نحن جيل شميشا للا
تؤثر في طفولتنا
وتوجه كهولتنا
وتتفاعل بشيخوختنا
شميشا للا
هي التي ولدتنا وربتنا وعلمتنا كيف نفكر
عندما نتناساها ونحتقرها مقياسا للحكم
أشيائنا... وإبداعنا
هذه الليلة ستكون شميشا للا حكما بيننا
ستقول رأيها في مسرحنا[34]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الكغاط يقوم بتغريب حدث مألوف لدينا بعيد عما كانت تتصف به شخصية" شميشا للا" سابقا، وكما تعود عليها، وذلك من خلال معرفتنا بها منذ طفولتنا، وكهولتنا، وشيخوختنا فهي تعيش بيننا لكن في هذا الظرفية غريبة عنا، كأنها شيء نصادفه لأول مرة، نظرة نفاجئ بها، وتحفزنا إلى التفكير، والنقد، والمجادلة.

لقد قام محمد الكغاط، إذن، بتوظيف تقنية التغريب، وذلك من خلال احتفاظ المتلقي بشخصيته كمدخل أساسي لإقامة حوار نقدي عقلاني على أساس فهم إشكالية الواقع بثوابتها ومتغيراتها، إنه تباعد، إذن، بين شخصية" شميشا للا" والمتلقي، حيث قام بتغريب الشخصية

المألوفة" شميشا للا"، وقام بإبعاد المتلقي عن ماله علاقة بالاندماج، والتعاطف، وجعله أمام حادث غريب.

ج/ موضوع التاريخ في مسرحية" شميشا للا ":

إن بريشت يطالب برفع الحواجز التي تفصل بين الماضي والحاضر في المسرح أي جعل الحاضر يتسم بميسم تاريخي وله مدلول تاريخي، أي ينبغي عرض المسرحية عرضا تاريخيا للاستفادة من المغزى التاريخي للأحداث[35].

إن استخدام التاريخ في المسرح أو تأرخة الحاضر هو جزء من عملية التغريب على المسرح بغية إيقاظ الوعي بالحاضر لدى المشاهد، إن التغريب هنا يعبر عن تطور أحداث المجتمع التي تفرز لنا أحداث الماضي الشاذة[36].

إن نقل قضايا المجتمع، وتناقضاته، ومصير الإنسان إلى خشبة المسرح هو دفع لمشاركة المتفرج دون اندماج وتقمص مع ما يحدث، وأن ما يرونه في الخشبة مجرد تمثيل، ويبـرز ذلـك مـن خـلال تغريـب الحدث عن طريـق سرد أحداث تمت في الماضي مثلا أو حكايات، وفي مسرحية "شميشا للا" نجد قول محمد الكغاط على لسان موبير:" قالك إلى بغيت المسرحية اديالك تنجح خصك تكثر فيها الكلام على الحرية، والوطن، والحرب، وخا غير تقول هاد الكلمات بالمناسبة وبلاش وأنا مسرحياتي مرايا صافية صادقة كتظهر فيها حياة الناس"[37].

إنها كلمات تبرز ما هو سائد في واقعنا المغربي الراهن وتدعو المتلقي للتفكير فيها. ومن خلال المقطع السابق لمحمد الكغاط نلاحظ أنها شعارات يضفي عليها النفاق، خطاب غرضه طمس الحقيقة، إنه كلام يحاول التضليل إلا أنها رغم ذلك ستتغير، فموليير يؤكد أنه سيبقى كما هو دون خداع وأن مسرحياته كذلك ما هي إلا مرآة صافية، تظهر فيها حياة الناس بنية صادقة دون تضليل للحقيقة.

فالمسرحية، إذن، تحاول إبراز أن ما هو أساسي هو الشفافية والمعاملات الحسنة، ولا بد من الحذر من الواقع، هذا ما يود محمد الكغاط أن يوصله للمتلقي.

د/ موضوعة التغيير في مسرحية" شميشا للا":

ففي المقطع الأخير من مسرحية" شميشا للا" صاغة بأسلوب تغريبي وديناميكي غرضه الوصول إلى المتلقي، باعتبار شخصية" شميشا للا" ساهمت في جعل المتلقي متيقظا

لإبراز كينونتها، فقد تكون في نظرنا ما يعيشه الإنسان الراهن من أوضاع مزرية في كل مكان وزمان تتجلى في الحروب بين البشر(خداع، كذب، نفاق...) والركن الأساسي في هذه الويلات هو الإنسان نفسه، فـ" شميشا للا" في نظرنا لا نستطيع تغييرها إلا، إذا، غير الإنسان نفسه أولا، وكمثال على ذلك يقول محمد الكغاط:

الإنسان حيوان يغني
يغني بكل المعاني
يغني– وهو يلعب الورق– الكارطة
يغني وهو يقنع الآخرين
التجار يغنون بصوت مرتفع
تجار السلع... تجار الكلام
كل التجار يغنون ..
ونحن نغني معهم بأصواتنا المبحوحة لندفع نصف الثمن
أو أقل...[38]

إن محمد الكغاط يبرز في هذا المقطع الأوضاع المزرية التي يعيشها الإنسان المقهور بالعبارات السابقة استطاع الوصول إلى ذهن المتلقي للتفكير في وضعه (نحن نغني معهم بأصوات المجموعة لندفع نصف الثمن أو أقل...) إنها تناقضات جعلها محمد الكغاط في صورة تغريبية، لكي تجعل المتلقي واعيا بكل ما يحيط به وتحفيزه لتغييرها.

وللوصول إلى فكر المتلقي وظف محمد الكغاط لغة تحمل دلالات ورموز، والجمع كذلك بين اللغة العربية الفصحى واللغة العامية جعلت المسرحية ذات طابع خاص لدى المتلقي، فقد خاطبه بتراثه وطريقة وعيه، وباللغة كذلك جعل المتلقي يكون حذرا أمام ما يقع حوله من نفاق وخداع، وكذب... كل هذا شكل رؤيته للعالم والإنسان بصفة عامة.

خلاصات:

وفي الختام أود التأكيد على الأمور المهمة التالية:

- مسرحية" شميشا للا" تصوير الأحداث والمشاكل التي يعيشها الإنسان بصفة عامة، أملا منه لتغيير هذا الواقع المليء بالنفاق والكذب....
- " شميشا للا" نتيجة لتأثير محمد الكغاط بنظرية المسرح الملحمي خاصة بريشت.

- " شمشا للا" انعكاس في نظرنا للواقع المعيش المزري خاصة المجتمع المغربي.
- خلق مسرح يكون فيه المتلقي مشارك في العملية المسرحية دون الاندماج فيها والتعاطف مع الشخصية المسرحية، والدعوة إلى الجدال، والتفكير، والنقد، وبهذا يكون قد تأثر محمد الكغاط بالمسرح البريشتي.
- توظيف لغة توقظ المتلقي حتى يعرف ما يدور حوله ليبقى حذرا.
- توظيف علة التغريب من خلال توظيف محمد الكغاط لبعض التناقضات، بعيدا عن تعاطف أو اندماج المتلقي، ولتنبيهه لمعرفة ما يدور حوله، لفهم ماذا يجري على مستوى الخشبة خاصة أبعاد القضايا المطروحة للتأمل.

الهوامش:

1– حسن المنيعي، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1992، ص: 92.

2– المرجع سابق، ص: 93.

3– عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص: 24.

4– أحمد سعود،" الأمطار والحرائق" بين فايس وبريشت، مجلة أقلام، ع6، يناير، 1972، دار النشر، الدار البيضاء، ص: 64.

5– يونس لوليدي، دراسة لمسرحية أساطير معاصرة لمحمد الكغاط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1/ 2006، ص: 22.

6– المرجع نفسه، ص: 23.

7– حسن المنيعي، المسرح والارتجال، مرجع مذكور، ص: 90.

8– عدنان رشيد، مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 246.

9– عدنان رشيد، مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 79.

10– نفسه، ص: 63.

11– حسن المنيعي، المسرح والارتجال، مرجع مذكور، ص: 94.

12– عدنان رشيد، مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 192.

14– حسن المنيعي، المسرح والارتجال، مرجع مذكور، ص: 95.

15– نفسه، 95.

16– عدنان رشيد، مسرح بريشت،(مرجع مذكور، ص: 63.

17– خالد أمين، ما بعد بريشت، عبد المنعم الشنتوف، مراجعة وتقديم المؤلف، مطبعة سندي، مكناس، 1996، ص: 25.

18– نفسه، ص: 23.

19– بروتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت ص: 230.

20– عدنان رشيد، مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 85.

21– نفسه، ص: 89.

22– خالد أمين، ما بعد بريشت، مرجع مذكور، ص: 23.

23– عدنان رشيد، مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 243.

24– بروتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، مرجع مذكور، ص: 80.

25– عدنان رشيد مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 98.

26– حسن المنيعي، فن المسرح العربي.. هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، 1990، ص: 46.

27– حسن المنيعي، المسرح المغربي، من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، ص: 15.

28– خالد أمين، مابعد بريشت، مرجع مذكور، ص: 30.

29– أحمد سعود،" الأمطار والحرائق" بين فايس وبريشت، مرجع مذكور، ص: 67.

30– محمد الكغاط، مرتجلة شميشا للا، منشورات جمعية محمد الكغاط لهواة المسرح الوطني، فاس، ط1/ 2003، ص: 13.

31– حسن المنيعي، المسرح المغربي، من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع مذكور، ص: 94.

32– محمد الكغاط، مصدر مذكور، ص: 44.

33– نفسه، ص: 44.

34– نفسه، ص: 16.

35– رشيد عدنان، مسرح بريشت، مرجع مذكور، ص: 88.

36– نفسه، ص: 89.

37– محمد الكغاط، مصدر مذكور، ص: 54.

38– نفسه، ص: 13.