الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان–

كلية الآداب واللغات قسم : الفنون

تخصص مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ :

الاتجاه الملحمي في الإخراج المسرحي في تونس

"مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا"

من إعداد :

– بادق شهاب الدين

إشراف الأستاذة :

– د.هني كريمة

أعضاء لجنة المناقشة:

1– د.سوالمي حبيب رئيسا.

2– د.صالح بوشعورمحمد أمين مناقشا.

3– د.هني كريمة مشرفة ومقرر .

السنة الدراسية: 2019 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من علمني حرفا، وأخذ بيدي وأنار لي طريق العلم والمعرفة، إلى كل من شجعني في رحلتي إلى التميز والنجاح، إلى كل من ساندني ووقف بجانبي، إلى كل من قال لي لا فكان سببا في تحفيزي، إلى كل من كان النجاح طريقه والتفوق هدفه والتميز سبيله .

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :

«لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ »

صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

الحمد لله والشكر له على توفيقه لي، لإتمام هذا البحث المتواضع، أتقدم بجزيل الشكر إلى الوالدين العزيزين، اللذين أعانوني وشجعوني على الاستمرار في مسيرة العلم والنجاح، وإكمال الدراسة الجامعية والبحث، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى من شرفتني بإشرافها الأستاذة الدكتورة "هني كريمة"، التي لن تكفي حروف هذه المذكرة لإيفائها حقها بصبرها الكبير علي ولتوجيهاتها العلمية، التي لا تقدر بثمن،إلى كل أساتذة قسم الفنون، كما أتوجه بخالص شكري و تقديري إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على انجاز و إتمام هذا العمل.

مقدمة

المسرح من أهم وسائل التثقيف و التوعية ، كان وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات والوصول إلى حال أفضل .

عرف المسرح في مراحل تطوره عدة اتجاهات ومنها الاتجاه الملحمي ، وهذا الأخير عرف منذ القدم على أنه مناقض للمسرح الأرسطي ، ظهر مع مجموعة من المخرجين الألمان كـ " برتولد بريشت " و " بيسكاتور " ، يهتم بتوظيف نظرية التغريب ، وإبعاد الممثل عن التقمص والإيهام المسرحي ، هذا ما لا نجده في مسرح " أرسطو " ، الذي يرتكز على إثارة العواطف، ويسمح للمشاهد بالتقمص والاندماج على ما يشاهده ، بمعنى أن المسرح الملحمي يخاطب العقل أكثر مما يخاطب العاطفة ، ويعمد على تكسير الجدار الرابع ، وتحفيز المتفرج على إبداء رأيه بكل صراحة ، ويرتكز على توظيف الحبكات الدرامية المركبة ، والحكي والسرد .

المسرح البريشتي يحظر في كثير من التجارب المسرحية ، ومنها العالمية والعربية على حد سواء ، بمعنى أن الأثر البريشتي واضح في المسرح العربي وضوح الشمس ، حيث نجد مسرحيات عربية ما زالت تستثمر التقنيات البريشتية، كالإخراج مثلا الذي هو عبارة عن عملية مسرحية تقوم على تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة ، وهو الطريقة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي منسجمة مع بعضها .

تونس من الدول العربية لبارزة في مجال المسرح كتابة ، تأليفا ، تمثيلا وإخراجا، ونجد ابنها " عز الدين المدني " المخرج التونسي الكبير تأثر أيما تأثر بالمنهج البريشتي واستوحى منه فنه المسرحي ،وكان نمو وتطور المسرح التونسي في ظل الترجمات والاقتباسات من المسرح الغربي .

إن هذا البحث يتمحور حول الاتجاه الملحمي في الإخراج المسرحي بتونس، ومن أجل الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث . ويمكن تحديد أسباب اختيار موضوع البحث فيما يلي:

- شغفي الكبير للمسرح والتمثيل بصفة خاصة والرغبة في التعرف على المسرح الملحمي .

- اقتراح الأستاذ المشرف هذا الموضوع.

- التأثير البريشتي في المسرح العربي مما أدى العرب إلى لجوئهم لاقتباس النصوص الغربية .

- تأثر المؤلفون المسرحيون العرب بالمدارس والاتجاهات الغربية من ناحية الشكل ، وتختلف أعمالهم المسرحية من ناحية المضمون.

- التعرف أكثر على المسرح الملحمي وكيف طبقه " عز الدين المدني " في مسرحه.

هذه الأسباب جعلتني أختار موضوع بحثي بعنوان " الاتجاه الملحمي في الإخراج المسرحي بـتونس" مسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني أنموذجا "، وذلك لمعرفة الأسباب المباشرة والغير المباشرة التي جعلت المسرح العربي ضمن قوالب غربية ، وهذا ما سنتناوله في بحثنا .

ارتأينا في موضوع بحثنا إلى وضع الإشكالية التالية :

- كيف تتجلى آليات الاتجاه الملحمي في مسرحية " ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني " ؟

- كيف استطاع " عز الدين المدني " أن يوظف آليات المسرح الملحمي في نصه " ثورة صاحب الحمار " ؟

- هل أثر الاتجاه البريشتي في المسرح التونسي نصا وعرضا ؟

وبعد صياغة الإشكالية نضع الفرضيات التالية :

- تأثرت الثقافة التونسية بـالثقافات الأخرى .

- تأثر المسرح التونسي بالاتجاه البريشتي في كتابة النصوص وشكل العرض المسرحي ، مما أدى إلى ظهور عدد من المبدعين في تأليف النصوص التي تعالج الأوضاع الاجتماعية العربية.

ومن هذه الإجابات جاء اختيارنا للمنهج التحليلي كونه الأنسب ،لأننا قمنا بتحليل المسرحية ،وتحديد الخصائص الملحمية فيها.

استخدمت المنهج المقارن في المبحث الأخير من الفصل الثاني.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع التي ساعدتنا كثيرا، نذكر منها المسرح في الوطن العربي لعلي الراعي ، و كتاب بريشت وتأثيره في المسرح العربي لجميل حمداوي و كتاب مسرح عز الدين المدني ثورة صاحب الحمار.

اعتمدنا في البحث على خطة تضمنت مقدمة، مدخل وثلاثة فصول الأول والثاني نظريين والثالث تطبيقي، وخاتمة.

ففي المدخل تحدثنا عن مفهوم الإخراج ومفهوم مصطلح الملحمية ،

أما فيما يخص الفصل الأول الذي يحمل عنوان (المسرح الملحمي بين النشأة والتطور) ، يتضمن ثلاث مباحث :

- المبحث الأول تطرقنا فيه إلى تعريف المسرح الملحمي، و نشأة المسرح الملحمي ورواده .

- أما المبحث الثاني تناولنا فيه كل من نظرية المسرح الملحمي والتمثيل الملحمي بين التعليمية وكسر الجدار الرابع.

- المبحث الثالث يحمل كل من فلسفة " بريشت " وأثرها على المسرح العربي ، والتونسي .

- الفصل الثاني موسوم ب (السمات الملحمية في المسرح التونسي)، تناولنا فيه ثلاث مباحث .

- المبحث الأول فيه كل من نشأة المسرح التونسي ومراحل تطوره، ورواده.

- المبحث الثاني حاولنا فيه تقديم كل من التغريب والوسائل الأساسية لتحقيقه .

- المبحث الثالث يتضمن العلاقة بين المسرح الأرسطي والملحمي.

- الفصل الثالث كان عبارة عن دراسة تحليلية لمسرحية " ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني "

وبداية قمنا بتلخيص المسرحية كما قمت بإبراز خصائصها الملحمية ودراسة بنائها الفني.

والخاتمة دونا فيها حوصلة لمجموعة من النتائج المتوصل إليها في البحث.

كما لا أخفي مجموعة من العوائق و الصعوبات التي اعترضتني ،ويمكن تلخيصها في:

- الضعف في اللغة الأجنبية ،مما أدى إلى عدم اطلاعي على الكتب التي تناولت موضوع البحث .

- صعوبة زيارة المكتبات وذلك نظرا للوباء و الظرف الصحي الذي تشهده البلاد.

وقبل أن أختم هذه المقدمة ،من الواجب أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من يستحقه ، بداية بشكر الله عز وجل الذي أعانني على تقديم هذا البحث ،كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة - هني كريمة - التي ساعدتني ،ولم تبخل علي بتوجيهاتها وملاحظاتها المنهجية القيمة ،كما أتقدم بالشكر إلى والدي الكريمين ،ولا ننسى أن نشكر كذلك لجنة المناقشة وكل من مد يد المساعدة .

تم بحمد الله.

يوم:2020/08/28 .

المدخل

المدخل:

1- مفهوم الإخراج:

منذ نشأة المسرح كانت الوظيفة الإخراجية موجودة دائما ،طوال تاريخ المسرح .

أ - لغة:

جاء في المعجم الرائد أن لفظ أخرج يعني <<خرج, يخرج,خروجا،مخرجا، برز من داخله إلى الخارج>>[1].

أما في المعجم الوسيط، فيرى أن لفظ أخرج يعني:

<<أخرج فلان أدى خراجه و اصطاد الخرج من النعام

و يقال : أخرجت الراعية المرتع .

أكلت بعضا و تركت بعضا.

وأخرج الناس: مر بهم عام نصفه جذب و نصفه خصب، و الحديث نقله بالأسس الصحيحة، و أخرج الشيء أبرزه >>[2].

وخرج في مختار الصحيح :

<< خرج من باب دخل و (مخرجا) ، أيضا وقد يكون (المخرج) موضع الخروج يقال خرج مخرجا حسنا ، و هنا مخرجه.

و المخرج بالضم يكون مصدر أخرج، و مفعولا به، و اسم مكان، و اسم زمان، يقول أخرجه مخرج صدق و هذا (مخرجه).

والاستخراج كالاستنباط و (الخروج)و (الخراج) الإتاوة.

[1]- جيران مسعود: معجم الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط3 ، كانون الثاني، 1978 ، ص:617.

[2]-إبراهيم أنيس، عطلة صواطي ، عبد الحليم منتصر ، محمد خلف الله أحمد : المعجم الوسيط (معجم اللغة العربية)، ج 1، ط 2 ، ص224 .

وجمع الخرج (أخراج) >>[1].

قال الله تعالى: **<<أَمْ تَسْأَلُهُمْ خَرْجًا فَخَرَاجُ رَبِّكَ خَيْرٌ ۖ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ>>**[2].

وقال أيضا :**<<قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا>>**[3].

كما جاء في قاموس المحيط بمعان أخرى نوضحها فيما يلي:

<< خرج اللوح تخريجا، كتب بعضا و ترك بعضا و العمل جعله ضروبا وألوانا

والمخارجة أن يخرجهذا من أصابعه ما شاء الآخر مثل ذلك، والتخارج أن يأخذ بعض الشركاء الدراء و بعضهم الأرض>>[4].

أما الشامل فورد فيه معنى الإخراج كما يلي:

<<خرج، خروجا، مخرجا، المخرج، أيضا موضعه و بالضم مصدر أخرجه،

واسم المفعول، و اسم المكان، لأن الفعل إذا جاوز الثلاثة، فالميم منه مضموم تقول هذا مخرجنا و الخرج الإثارة>>[5].

---

[1]- محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مكتبة النوري ، ص : 171 – 172.

[2]-سورة المؤمنون، الآية 72 .

[3]-سورة الكهف، الآية 94.

[4]-مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، للفيروز أبادي التبرازي، الجزء 1 ، دار الفكر، بيروت، 1983 ، ص:185.

[5]- محمد سعيد أسبر، بلال ضيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، الطبعة 1 ، 1981 ، ص: 120 .

ب–اصطلاحا:

الإخراج المسرحي هو تحويل النص المسرحي المدون إلى عرض على خشبة المسرح ، والذي يجعل كل عناصر المسرحية المختلفة منظمة مع بعضها البعض ، من ديكور وملابس ومؤثرات صوتية وغيرها.

مصطلح ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وقد جاء في المعجم المسرحي أن مصطلح الإخراج

<<تنظيم مجمل لمكونات العرب من ديكور، موسيقى، إضاءة، أسلوب، أداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.

لقد كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعني بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكسب استقلالية عن النص[1]>>.

ومفهوم الإخراج وتوظيف الوسائل المسرحية من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركة الممثلين على الخشبة،بحيث يصبح التعريف << نشاطا تنسيقيا ضمن زمان وفضاء الأداء التمثيلي المشهدي بمختلف العناصر المشهدية المسؤولة لأي عمل درامي [2]>>.

بينما يشير المخرج الروسي " قسطنطين ستانيسلافيسكي" <<المخرج هو الذي يقوم بنقل الأحداث وربطها،باعتبار أن الممثلين يسيطرون على التقنيات السيكولوجية ومن هنا تأتي في نظره مهمة المخرج التعليمية،حيث تبقى هذه مرتبط بالجانب الإبداعي(...) ولعل ستانيسلافسكي يقصد هنا مسألة الإعداد المسرحي بمفهومه الألماني[3]>>.

---

[1]-ماري الياس،حنان قصاب:المعجم المسرحي،ناشرون لبنان،ط1 ،1997،ص: 8 .

[2]-القصب صلاح: فن التمثيل وطرق تدريب الممثل في المناهج والاتجاهات المسرحية المعاصرة(سينما ومسرح)،العدد1 سنة1980 تصدرها الشعبة المسرحية في نقابة الفنانين،المركز العام.ص: 56.

[3]-القط عبد القادر:من فنون الأدب المسرحي، بيروت، دار النهضة العربية،1978 ،ص:122.

2- مفهوم مصطلح الملحمي(Epique):

لم يقتصر مفهوم الملحمة على نظريات " بريشت"،بل كان مرتبطا بشكل أساسي بالمسرح السياسي الذي اقترحه "بيسكاتور"،ولكن على مستوى الإخراج المسرحي،حيث كان هذا المصطلح يتغير وفقا لرؤية المخرج للمسرحية،وكان المصطلح الملحمي عند "بيسكاتور" ،قريب إلى حد ما من السرد الأرسطي كما هو، حيث أنه << حين اعتمده "بيسكاتور" كان في ذهنه شيء من المفهوم الأرسطي عن قصة تروى دون أن يكون عليها مراعاة وحدتي الزمان والمكان، وبالتالي صار المسرح المحلمي يشير إلى عرض متحرر من قيود التقاليد الواقعية،وخصوصا تلك المتعلقة بالمسرحية المحكمة الصنع، القوية الحبك،يجب على المسرحية الملحمية أن تكون وصفا عقلانيا لا اندماجيا>>[1]،الشيء الذي دفع " بيسكاتور" أن يلجأ إلى الفن الروائي واستلهام المادة الخام منه،في إطار ما يسمى بمسرحية الرواية.

أما المفهوم الحقيقي لمصطلح << فتغير، أي أن الملحمية تعني فن الجدل والمناظرة... وبمعنى أدق المجادلة العنيفة والمناظرة العدوانية، أو الهجوم العنيف على أراء أو مبادئ شخص آخر >>POLEMC[2].

الهدف الرئيسي من هذا النقاش هو تحقيق تغيير جوهري في القضايا الاجتماعية والسياسية ،تماما مثل هذا التغيير الناتج عن الجدل والنقاش، مما يؤدي إلى تمرد ضد الرأي التقليدي، وفرض بديل،حيث أخذ المعجم المسرحي صفة الملحمي

<< مأخوذ من كلمة Epos اليونانية التي تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية للملحمية، وهي قصيدة سردية طويلة أسلوبها رفيع تتحدث عن البطولة>>[1].

---

[1]-ج.ل.ستيان:الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سوريا،1998 ، ص:564 .

[2]-كمال الدين عيد :أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة،ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006،ص:641 .

[1]- ماري الياس،حنان قصاب:المعجم المسرحي،مرجع سابق،ص:208 .

الفصل الأول

المسرح الملحمي بين النشأة والتطور

- تعريف المسرح الملحمي:

هو عقيدة أو اتجاه حديث في المسرح، والمحتوى أكثر أهمية من الاستعارة والوهم المسرحي، أسلوبه السرد والتعليمي، ظهر هذا الاتجاه في ألمانيا على يد المخرج المسرحي "ايفون بيسكاتور" و"برتولد بريشت " .

<< المسرح الملحمي من الاتجاهات التجريبية المهمة في الدراما والملحمة وشكل من القصص،غير مرتبط بالوقت، بينما ترتبط المسرحية بالزمان والمكان، ويعني مصطلح ملحمة كما يستخدمه بريشت تتابع أحداث أساسية،أو فرعية التي تروى دون تغيرات متكلفة في الزمان أو المكان أو الاتصال بعقدة أساسية >>[1].

ثم استخدم "بريشت " مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة عام 1926،ولكنه لم يكن أول من يستخدم هذا المصطلح، وكان يطلق عليه سابقا عروض "بيسكاتور" التجريبية، على الرغم من هذه الحقيقة لا يزال "بريشت" منظر للمسرح الملحمي.

تم تعريف المسرح الملحمي على أنه << عقيدة حديثة في المسرح، المحتوى أكثر أهمية من الشكل والحقيقة، وأهم من المجاز والإيهام المسرحي، أسلوبه قصصي وتعليمي، هذه الحركة المسرحية هي إحدى الوعي السياسي الماركسي،إنها أداة تعليمية أكثر من كونها أداة ترفيهية، والجديد من هذه النظرية هجر الحيل التقليدية، وإيهام الجمهور بواقعية ما،وتركه يستمتع بمظهره النقدي >>[2].

هناك مسرحيات مؤلفة بأسلوب يخلو من الحبكة القصصية المعروفة وتتوالى فيها المشاهد << كل المشاهد تؤدي دورا فلسفيا أو سياسيا مستقلا من ربط قصص بما قبله أو بعده، وأدى ذلك إلى منهج خاص يعرف باسم "التأثير الاغترابي"، يهدف إلى التخلص من الإيهام المسرحي، حيث كانت هذه

[1]-حياة حاتم محمد:الدراما التجريبية في مصر1960-1970، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، أبريل، ماي، يونيو،1984،ص:67 .
[2]- المرجع نفسه، ص:69 .

المسرحيات مشابهة لمقالات الصحف التي تستغل طرق التسجيل والجدل في نقل المعاني إلى الجمهور[1]>>.

وحاول بريشت الاستناد إلى الواقع من خلال مسرحياته، اعترض مع جانب نظرية أرسطو في المسرح.

<< إن تلك النظريات التي تستند إلى محاكاة الواقع،وخداع المشاهدين، بأن ما يرونه هو هذا الواقع فعلا، وحاول أن يتخطى هذه المحاكاة وهذا الإيهام إلى مفهوم آخر للمسرح، وهو مناقشة الواقع مناقشة (ديالكتيكية)، يقصد بها تنوير الجماهير بحقائق هذا

الواقع >>[2].

ونجد "بريشت" يريد من خلال مسرحياته إيصال رسائل للجمهور وبذلك

<< يؤمن بأن المسرح رسالة اجتماعية وسياسية، يستفيد منها المشاهد، وينعكس ذلك في أفعاله المتعلقة بالقضايا الاجتماعية التي تواجهه، لهذا لا يريد أن يسمح للمتفرج في الأحداث أن يعيش مع أي شخصية فنية، لكنه يريد مناقشته بعقلانية،وأن يكون مدركا لما يجب أن يكتشفه من الأحداث

المقدمة >>[3].

أطلق "بريشت" على المسرح الملحمي هذا الاسم لأنه << يعتمد على السرد ورواية القصص في عرض المسرحيات، حيث كان شخص يدعى الراوي

يخرج على خشبة المسرح،ليروي معظم الأحداث المسرحية على الجمهور الذين يستمعون إليه >>[4].

[1]-عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، الجزء الأول،ط1 ،بيروت،لبنان،دار الفارابي،2001 ،ص:60 .

[2]-رانيا فتح الله:مفهوم المسرح الملحمي عند بريشت، الحوار المتمدن.

[3]-المرجع نفسه،نفس الصفحة.

[4]-فاطمة بدر:المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي،مجلة النبأ،العدد76 ،عام2005 ،ص:2 .

ومن ثم أكدت الدراسات << أن مسرح "بريشت " التعليمي الملحمي هو مسرح سياسي غير أرسطوقراطي،يجمع بين المتعة والفائدة والحوار العقلي،باستخدام أدواته، من ممثلين وسينوغرافيا وغيرها،سواء من داخل المسرح أو خارجه،وكسر حاجز الوهم بين الممثل وجمهوره >>[1].

إن الهدف من أبحاثنا يركز على إيجاد الوسائل <<: " بريشت"يقول

الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة،التي يصعب تحملها >>[2].

أراد بريشت أن يستعمل طرق جديدة مخالفة للمسرح الكلاسيكي حيث نجد أن

<< كل طريقة استخدمها "بريشت" لتحطيم سحر المسرح،تجولت بين يديه،إلى سحر وأضواء المسرح الكاشفة، لا تغرب بنا ما تثير مشاعرنا، بل إن مقاطعة الحدث، يصبح في ذاته نمط شعري يبدد الهدف الذي استخدم من

أجله >>[3].

ومن هنا نجد أن المسرح الملحمي اتجاه لجأ إليه بريتولد بريشت وذلك رغبة في كسر قواعد الأرسطية .

[1]-المرجع نفسه،ص:3.

[2]-جيمس روس أيفانز:المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر روك ،تر، وتقديم فاروق عبد القادر، ط1 ،الجيزة،مصر،هلا للنشر والتوزيع،1420 ه،- ،2000 م ،ص:110-111 .

[3]-فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي، المرجع نفسه،ص:3 .

- نشأة المسرح الملحمي ورواده:

إن ظهور المسرح الملحمي، كان في ألمانيا ،وكان نتاجا لمعارضة فنون مسرحية قديمة .

<< ظهر المسرح الملحمي أصلا في ألمانيا، من القرن العشرين، واتخذ نهجا إيديولوجيا في نفس الوقت الذي كان فيه، نتيجة لتوجيهات المسرح السابقة في أوروبا وروسيا، بهدف تغيير وظيفة المسرح في المجتمع عن طريق تغيير المسرح نفسه في الشكل والمحتوى، انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة تغيير المسرح المسرحي الدرامي الملحمي >>[1] .

يعتبر كل من" رينهاريت ، بيسكاتور و بريشت " مؤسسو المسرح الملحمي، " فبريتولد بريخت " عمل تحت قيادة "رينهاريت" أولا ثم "بيسكاتور" ثانيا، في مسرح الشعب في برلين . وتعتبر محاولة " بيسكاتور" محاولة أكثر ثورية في تنوير المسرح .

<< كان المسرح عند "بيسكاتور" في ألمانيا، وكان الجمهور هيئة تشريعية لم يكن يريد مجرد أن يقدم لجمهوره خبرة جمالية، بل أن يستشيرهم لاتخاذ مواقف علمية إزاء قضايا تتعلق برخائهم ورخاء بلادهم، وكل الوسائل التي تحقق هذه الغاية، وكان المسرح الملحمي هو الذي أطلقه " بيسكاتور" على هذا الشكل من الدراما >>[2].

بيسكاتور هنا جعل الجمهور جزءا لا يتجزأ من المسرحية .

يقول " بيسكاتور": << إنما يجب أن أجده مسرحيات قاسية ومشبعة بالحقيقة، بدأ " بريشت " في الثلاثينيات من القرن الماضي على بناء أفكاره من نظريات بيسكاتور لتطوير شكله الخاص من المسرح الملحمي، وكان

[1]-عصام محفوظ مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص:99.
[2]-جيمس رونز ايفا رن: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتروك،مرجع سابق،ص:106 .

بيسكاتور" على حق عندما قال: " أن المسرح الملحمي بدأ معي بشكل رئيسي من حيث الإخراج ومع " بريشت " من حيث نص المسرح" >>[1].

عندما عاد " بريشت " إلى خط القصة عاد " بيسكاتور" إلى الوثائق، لكن بريشت اعتبر الدراما شكلا خطيرا من علم الاجتماع العلمي، وكان يهدف إلى تحويل المجتمع << من خلال إخضاع الإيديولوجية إلى الفحص الدقيق، لم يعتبر " بريشت " أنه من ألمانيا فقط، لكن اعتبر انه من برلين، كان سيذهب إلى البشرية جمعاء منذ عمله الأول، تنبأ الناقد الألماني "هربرت غيرنغ " بمستقبل هذا العبقري عندما كان في الرابع والعشرين من عمره، حيث أخذ " بريشت " بالأمس تغييرا في هيكلة الأدب الألماني، انبثق أسلوب جديد ورنة جديدة، مع بريشت نجد أن الكائن البشري في غربة، هو الذي يتكلم ولكن بلغة لم يسبق أن سمعناها >>[2].

أخذ هذا النوع المسرحي في التطور ،لكن كانوا يعتقدون أنه لا ينجح.

<< هؤلاء الرواد الثلاثة للمسرح الملحمي، كل كان له لمسة خاصة في ظهور حياة عصرية حيث احتوت الساحة العظيمة يوما ما على حياة الإغريق، لكن دون أسلوب تقليدي وعقيدة مشتركة في الحياة، كان هذا المسرح محكوم عليه بالفشل نجح خلال فترة قصيرة تحت إدارة " رينهاريت " هو نجاح مخرج استطاع اللعب بالعواطف الشائعة مستخدما كل الاحتمالات المسرحية من إضاءة ،لون ،حركة وموسيقى>>[3].

ونجد رينهاريت كذلك أراد أن يضيف لهذا النوع المسرحي لمسته الخاصة،حيث

أن "<< رينهاريت " كان له هدف واحد ،هو تحرير المسرح من قيود الأدب كان يقدم المسرح من أجل المسرح، وكما أشار الناقد " أشلي ديكوس " الناقد الانجليزي لم يكن " رينهاريت " يقدم لنا الدراما الإغريقية فماذا كان

[1]- المرجع نفسه،ص: 108.
[2]-عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، المرجع نفسه، ص:100 .
[3]-المرجع نفسه:ص:100.

يقدم؟جواب السؤال أنه يقدم " الرينهاريتية " أو جوهر الدراما كما استعاره هو[1]>>.

عند بريخت نجد أن المسرحية الملحمية لها عناصر تتكون منها ولا بد من وجودها.

<< المسرحية تتكون من القصة و الجمهور المستقل ومن المرحلة التي تكون قبل أن يأتي الجمهور لأداء وظيفته أمامها، ثم حرفية المسرح التي يجب أن تتعاون في تسليط الضوء على مفهوم الاغتراب، في هذا المسرح الملحمي يجب أن يعلق الممثل فقط على الحدث لأنه ليس تجسيدا للدور، ولكن صورة محتملة للصورة،والموسيقى ليست سوى وسيلة لشرح وتفسير الحدث، والأغاني المتناثرة هي الفواصل، تستدعي المزيد من التعليقات، وبالتالي فان كل شيء في المرحلة الحرفية، يجب أن يلعب دوره في خلق الوعي على المسرح والموضوعية في المشاهد>>[2].

وحدثنا عن أهمية الاغتراب في مسرحه،الذي لا يعتمده أرسطو في مسرحه.

<< رفض بريشت المسرح الأرسطي، الذي يعتمد على التطهير، وهو دمج المشاهد تماما في العمل المسرحي، وبالتالي فان الانتقام له مشاعر من الخوف والرحمة، ثم التطهير منها، في مناقشة الأحداث وتحليلها عن طريق توعية بكل ما يحدث، وبالتالي مناقشة المشكلات وتغييرها بهدف إيجاد حياة أفضل للناس>>[3].

إن القواعد التي توصل إليها بريشت يطلق عليها الاغتراب << هو نوع من الفن الذي يتخذه الكاتب أو الشاعر أو الممثل أو المخرج، تعطل عمدا جزءا مثيرا

[1]-جيمس روس ايفان:المسرح التجريبي بين ستانسلافيسكي بيتروك،مرجع سابق،ص102.
[2]-السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ،دون طبعة،مصر،دار المعرفة الجامعية،،ص:262-263.
[3]-أحمد سليمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الجميلة، جامعة بابل، ص:1.

من فئة الجماهير أو تثيره ثم تصل من حماسة إلى النقطة (عدم التوازن)، التي يجب أن تحدث بين القطعة الفن الذي تقدمه مشابه للحياة أو ما شابه >>[1].

المسرح الملحمي << هو مسرح سردي لا يمثل الأحداث، بل يعرضه على المسرح، وبالتالي يجب تذكير المشاهدين بكل لحظة من العرض المسرحي، أنهم لا يرون الأحداث الحقيقية في اللحظة التي تمت مشاهدتها، ولكن حدث في الماضي لأنهم لا يزالون جالسين في قاعة المسرح >>[2].

لذلك لا يؤمن المسرح بالأوهام ولا يعترف بالاندماج، ومن هنا يخبرنا بريشت << ليس مثل وقت آبائنا وأجدادنا، حيث كان للمصير دور كبير في تجارب الأحداث، ويصبح رسم الرسم البياني للأحداث أكثر تعقيدا بسبب الأحداث الخاطئة، لم يعد القدر هو القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال، الآن نجد تيارات تسير في اتجاهين متعاكسين >>[3] .

عرف المسرح الملحمي تطورا منذ نشأته ،اعتبروه أنه مسرح لا ينجح ،إلا أنه عكس ذلك عرف نجاحا كبيرا وذلك بفضل كل من بريشت ،بسكاتور و غيرهم من مؤيدي هذا الاتجاه.

[1]-كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب،ص:621 .
[2]-أحمد سليمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي، المرجع نفسه، ص: 2 .
[3]-كمال عيد: المسرح بين الفكر والتجريب، المرجع نفسه، ص: 622 .

ـ نظرية المسرح الملحمي:

هناك من يعتبر الملحمة أنها نوع مسرحي وفقط، ولكن في الحقيقة لها مفهوم متباين، إذ أن الملحمة شكل من أشكال القصص لا ترتبط بزمان ومكان ونجد " بريشت " يقول أن :<< الملحمة هي تتابع الأحداث ،التي تقص بدون تقيدات رمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية ،وقد استعمل " بريشت " مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة سنة 1926،هذا لا يعني أنه لم تكن محاولات سابقة لتعريف المصطلح ،ومن أبرزهم "ستانسلافيسكي" و "ميرهولد" و"بسكاتور"،لكن يبقى بريخت منظر للمسرح الملحمي>>[1].

بعد وفاة " بريشت " شهدت مسرحياته انتشارا كبيرا في العالم ، وأخرج الكثير من المخرجين مسرحياته مع التعديل والتطوير.

<< أوجد " بريشت " نظرية سماها نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثلين و تكنيك خشبة المسرح والنص المسرحي ،والموسيقى المسرحية ، واستخدام السينما وغيرها من المسائل التعليمية على خشبة المسرح >>[2].

سعت النظرية الملحمية إلى استبدال قواعد أرسطو،وضرورة منح المتفرج الدور في المسرحية ،وبذلك تقوم النظرية على<< خلع جذور المسرح الأرسطي من أجل استبداله بمسرح جدلي مما يمنح المتفرج الفرصة لممارسة التفكير ، واستقامة وحكم ما يتبعه حق النقض الكامل ويزيد من الشعور بالغربة والاندهاش في ما يراه من خلال مراقبة الظروف المقبولة التي بدت طبيعية من قبل بحكم التعود ،لقد جلبوا إحساسا بالراحة بل بالأحرى أداة لشحن المتفرج بإرادة نغير ثوري للقيم والظروف الاجتماعية التي لا تتوافق مع الوجود البشري الحقيقي والذي يعيشه ويرى أنه ينعكس أمامه >>[3].

فالنظرية الملحمية كما تقول الناقدة " نهاد صليحة " :<< جاءت مخالفة تماما لنظرية أرسطو التي قامت على مبدأ خدمة و تدعيم الاديولوجية السائدة في

[1]-حياة حاتم محمد: الدراما الملحمية في مصر1960-1790، مرجع سابق،ص:81 .
[2]- المرجع نفسه ص83.
[3]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية ص:607 .

ذلك العصر، وجعلت من الفن محاكاة للحياة بهدف تأكيد صحة هذه الإيديولوجية لذلك أكد على ضرورة تقديم صور منطقية واقعية ومقنعة على العالم، وأكد على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة >>[1].

وفي رأي الناقدة : << فان المسرح السياسي " لبريشت " أو نظرية المسرح الملحمي لم يكن نباتا شيطانيا ، بل مهد له الطريق فنانون مبدعون و ثوريون سبقوه وأطلعوه على الطريق للأشكال المسرحية السائدة ،وأناروا له الطريق فأفاد منهم ، في تنظيره وممارسته أعظم إفادة ، ولم تتطور نظريته بين يوم وليلة ،بل كانت نتيجة ممارسة طويلة وقراءة وتفكير عميق وتأمل الأشكال >>[2].

كان " بريشت " في عصره << يحس بأن الدراما الفردية لم تعد تتماشى مع العصر الحديث، وأننا بحاجة إلى تأليف دراما لا تحتاج إلى أن يؤمن بها أحد،وهذا يعني طبعا أنها ستكون بعيدة عن الواقع وخياله بشكل مطلق ،أننا بحاجة إلى دراما تضع في حسابها نقد مشاهدها ،وتستعين بهذا النقد >>[3].

ويعتمد " بريشت " في نصوصه << الأسلوب الترفيهي إلى جانب الأسلوب التعليمي ،حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات،حيث يقول " بريشت " : إن الهدف من بحوثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية التي يصعب تحملها >>[4].

يختلف استخدام التأثيرات البريختية في تأثيرها وأهميتها في نسيج النص، ودرجة اغترابها من كاتب إلى آخر ومن مسرحية إلى أخرى <<من بين التأثيرات البريختية إعلان المؤلف الضمني عن خيالية العمل المسرحي، ليس واقعيا في مقدمة أو خاتمة الراوي، وتعدد الشخصيات والمشاهد وسرعة تحولها وظهور تقنية المسرحية داخل المسرحية، وكشف سر اللعبة أمام الجمهور وخروج بعض الشخصيات من أدوارها مثل الحوار بين المؤلف والمخرج، أو

[1]-نهاد صليحة: التيارات الإخراجية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1، 1999، ص:166.
[2]- المرجع نفسه ،ص:167.
[3]- برتولد بريشت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة نصيف جميل، عالم المعرفة،بيروت، ص:49 .
[4]- المرجع نفسه،ص116.

المخرج بوصفه راوي مع الجمهور، ووجود نصوص التي تتأمل نفسها ووجود مراجع لمراجع النص المسرحي، وأحيانا يتم إرجاع التراث من خلال منظور حديث ويتم صياغته بأبعاد فكرية وسياسية وفلسفية جديدة، وبالتالي يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام يعالج قضايا إنسانية مما يزيد من فعالية النص، وينتج قراءات تفسيرية ويفتح النص إلى نص لانهائي للحالة اللغوية >>[1].

تعامل بريشت في أغلب مسرحياته ضمن منهجه الملحمي ،مع الحكايات الشعبية مستخدما تقنية رواية الأحداث ، والتعليق عليها من قبل الراوي ،لما يحمله الغناء و الموسيقى الدرامية المعبرة من دلالات فكرية وجمالية متعددة .

جاء تعامله هذا بعد أن اكتشف مضامين المورثات الشعبية و ما تحمله من بعد جدلي يمهد للوصول إلى حقيقة نظرية عامة في مفهوم صراع الطبقات .

<< فالصراع الدرامي للمسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي لأنه يقودنا إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد >>[2].

وأخيرا فإن << إخراج الدراما الملحمية ، يقتضي استعمال الإمكانيات المسرحية استعمالا خاصا ، بحيث ينبغي أن تكون المناظر غير واقعية بل إحائية 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 >>[3].

نستخلص من هنا أن النظرية البريشتية قامت على أسس تعارض المسرح الأرسطي، ككسر الجدار الرابع و التغريب وغيرها .

---

[1]- فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي، مرجع سابق، ص:1 .

[2]- رشيد وديجي : المسرح البريشتي وأثره في المسرح المغربي مرتجلة ، الشميشة للا لمحمد الكغاط نموذجا ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري – جامعة بسكرة .الجزائر، العدد الحادي عشر، 2015 ، ص:173 .

[3]-المرجع نفسه ، ص:174 .

التمثيل الملحمي بين التعليمية وكسر الجدار الرابع:

أ ـ المسرح التعليمي:

كان المسرح التعليمي مع بسكاتور و بريشت ،وهو نوع مسرحي عرف منذ القديم مع ظهور المسرح الملحمي.

<< مأخوذ من كلمة (didacitque)، والتي بدورها مأخوذة من اليونانية (didaktikos) ، التي تدل على كل ما له صفة تعليمية، ومصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي محدد فهو يشمل كل مسرحية لها بعد توجيهي، أو تربوي، والبعد التعليمي في المسرح كان موجودا منذ القدم لكنه يختلف باختلاف ركائز الفكر في كل زمان >>[1].

ب-التمثيل الملحمي التعليمي:

عرف التمثيل الملحمي التعليمي أولا عند بسكاتور

<< كان مسرح " بريشت " الملحمي مثل مسرح" بيسكاتور "، يرمي تبعا لذلك إلى بحث سياسي في المجتمع، والعناصر الفعالة فيه، مثل البنية الطبقية أو النضال الاقتصادي، وكان " بريشت " يسعى لتقديم مسرحيات تعليمية تكون مسلية بقدر ما هي مسرح ناجح >>[2].

حاول " بريشت " في مسرحياته أن <<يربط بين الفن والعلم، ونادى بأن تسيير التجارب العلمية والفنية في خط مواز لتلك التجارب العلمية كرد فعل للفكر الثوري الجديد الذي بدأ يهيمن على المجتمع، ولقد كان " بريشت " يرى بأن كل من التجارب العلمية والفنية تسيران من أجل هدف واحد وهو تغيير الواقع الاجتماعي إلى الأصلح >>[3].

---

[1]- ماري الياس ، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، مرجع سابق، ص:137

[2]- المرجع نفسه ص:138.

[3]- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2008م ، ص:145 .

مر " بريشت " بمراحل من بينها المرحلة التعليمية، وأنتج عدة مسرحيات تعليمية << المسرحيات التعليمية تشكل مرحلة في مسار تطور مسرح " بريشت " انبثقت من التساؤل حول هدف المسرح في تحقيق التعليم، وتبلورت فيما بعد في صيغة المسرح الملحمي الجدلي >>[1].

<< بما أن المسرح كما هو متعارف، لا يعرض في الأساس فعلا مجانيا خاليا من المعنى، فهناك عنصر تعليمي يرافق بالضرورة كل عمل ، ما يختلف هو الوضوح وقوة الرسالة، والرغبة في تغيير الجمهور وإخضاع الفن لهدف أخلاقي، والمسرح التعليمي قائم على مسرح مهذب للأخلاق (التمثيلات الأخلاقية في نهاية القرون الوسطى)، أو السياسية (المسرح التحضيري عن " بريشت>> "[2].

ج-كسر الجدار الرابع :

جزء من أجزاء النص، يتوجه بها الممثل مباشرة إلى الجمهور، خارجا عن دوره في الشخصية، محطما ومخترقا وهم الجدار الرابع (Quatrième mur)، وخياله الذي يفصل جذريا الصالة عن الخشبة.

<< في المسرح الملحمي، التوجه إلى الجمهور أمر شائع، بل شرعي كعملية التمثيل التقليدي الساخر، وتأتي في الوقت الحرج للفعل، عندما تنضج الشخصية قرارها، أو عندما تلخص المسرحية في قصيدة الختام وغالبا ما تكون مخاطبة الجمهور دعوة للسلوك الحسن، إنها تحاول إقامة معبر بين عالم الوهم المسرحي، وبين وضع المشاهدين الواقعي >>[3].

وكسر الجدار الرابع في المسرح ،هو كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ،كي تجعله يشارك في الفعل الدرامي سواء كانت مشاركة فعلية أو فكرية وذلك عن طريق استخدام عقله في الحدث الذي يمثله الممثلين على خشبة المسرح حيث يصبح المشاهد مشاركا في المسرحية.

[1]- ماري الياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ،مرجع سابق، ص: 137 .
[2]- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة ميشل ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2015م، ط1 ،ص: 556 .
[3]- المرجع نفسه ص:70.

<<... بالقدر الذي يوجد فيه الوهم الدرامي في الأداء المعروض مباشرة للجمهور، ومن دون وساطة المؤلف، الذي يجد نفسه منكسرا في المسرح الملحمي، تأخذ الشخصيات مكان المؤلف وتلعب الدور المشابه لدور الراوي من تعليقات وملخصات وتحولات وأغان وأصوات >>[1].

ونجد علاقة بين التعليمية وكسر الجدار الرابع التي تكمن فيما استنتجه " بريشت <<" توصل بنظريته التعليمية الملحمية، أنه لم يهدم هذا الجدار الوهمي، وان كان قد تجاوز طور الإيهام بقصد سياسي واضح، هو التوصل إلى استفزاز الجماهير وتثويرها، عن طريق كشف الحقائق البديهية في التركيبة الرأسمالية >>[2].

ومن هنا تؤكد الدراسات أن المسرح الملحمي البريشتي التعليمي هو مسرح سياسي لا أرسطي، وهو مسرح مجتمعي لا فردي، حيث نجد Jacob Grimm يقول: << إن الدراما الأرسطية محصلة ذات بينما الملحمية محصلة مجتمع >>[3].

[1]- المرجع نفسه ص:359.
[2]-سعد أردش:في المسرح المعاصر،عالم المعرفة ،يوليو،1997،ص:556.
[3]- قيس الزبيدي: مسرح التغيير ، مقالات في منهج " بريشت " الفني، دار ابن رشد،لبنان، د ط،1878م ، ص: 181 .

فلسفة بريشت وأثرها على المسرح العربي:

الاتجاه الملحمي هو اتجاه يعود إلى الكاتب الشهير "برتولد بريشت " حيث قام بثورة هائلة في الدراما، لوضع قواعد الملحمة وجاء بهذا الاتجاه لكسر القواعد الأرسطية، فيقول عنه الناقد جلال عشر: << ليس المهم في العمل الدرامي هو ترك المتفرج، وقد طهرت روحه كما في الدراما الأرسطية، بل تركه وفد تغير كيانه >>[1].

لم تعرف الدول العربية عن "بريشت" إلا بعد سنوات من وفاته، حيث تبع تلك الترجمات والاقتباسات حيث << وجدنا ترجم " فاروق عبد الوهاب " ترجم كتابا تنظيريا " لبريشت " اسمه (الأورغانون الصغير في المسرح) ، ونشرت له مقالات في مجلة (المسرح المصري) ونقل له نصا غير مشهور بعنوان " بالية الخطايا السبع " من ترجمة "محمود النحاس" عام 1969م >>[2].

وهنالك الكثير من الدول العربية تأثرت أيما تأثر بالمسرح البريشتي ،اقتباسا وتأليفا وإخراجا.

<< لطالما كانت مصر ولبنان وسوريا في طليعة الدول العربية الأكثر اهتماما بمسرح "بريشت"، حيث لا ننسى عددا من الدول العربية التي تأثرت بالمسرح الملحمي كالجزائر واليمن والمغرب والعراق وتونس وغيرها ، فنجد مثلا " عبد القادر علولة " من محبي هذا الاتجاه وتقليده من خلال التأليف والاقتباس والإخراج وكذلك في اليمن كان "محمد الشرفي"، وفي المسرح السوري " سعد الله " و" نوس " وكذلك " عز الدين المدني " في تونس >>[3].

ونجد في مصر تأثر العديد من الكتاب والمخرجين بهذا الاتجاه ومنهم "سعد أردش" فيقول: << أنه بعد تقديمه مسرحية " الاستثناء و القاعدة " و " الإنسان الطيب " وغيرهما، وتم تقديمهما في مطلع الستينات استطاع أن يشرك في تقديم " الطباشير القوقازية " في عام 1968م، القطاع العام إلى مساعدة (كورت فيت)

[1]- جلال العشري:يستدل الستار ، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو مصرية، 1976م، ص: 53 .
[2]- عصام محفوظ مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص: 101 .
[3]- المرجع نفسه،ص: 103.

تلميذ "بريشت"، إرشادات "بريشت" للمسرح الملحمي ووضع الصيغة النهائية للنص بالعامية الشاعر " صلاح جاهين "، وخاصة كلمات الأغاني،واستطاع الموسيقي "سليمان جميل " أن يمصرها دون أن يفقدها الطابع الملحمي كما يقصد " بريشت " >>[1].

ومصر اعتبرت من الدول العربية التي ترجمت الكثير من أعمال بريشت

<< بالإضافة إلى ذلك، ترجمت مجموعة من الأعمال البريشتية ، وكتب عدد من المسرحيين المصريين العرب مسرحيات تحولت إلى دراما ملحمية بدرجات مختلفة، ونجد في مصر كتب "رؤوفمسعد" (لومبا أو القناع والخنجر والنفق) عام 1965م، كم قام " رشاد رشدي " بتأليف مسرحية (أتفرج يا سلام) عام 1965م، وقام "نجيب سرور " بتأليف مسرحية (يا ليل يا قمر) عام 1967م، وكذلك ألف " فريد فرج " مسرحية (الزير سالم) عام 1967 ، ومسرحية (جيفارا العظيم) " لميخائيل رمان " عام 1969م. >>[2].

كذلك الجزائر أخذت نهج الملحمية في مسرحياتها .

<< ونجد جل المسرحيين الجزائريين ضالتهم في المسرح الملحمي الذي يحدث على التغير و التجديد، ومن المتأثرين " ببريشت " نجد "ولد عبد الرحمان كاكي " الذي عرض مسرحيته "السقاء والمرابطون الثلاثة " سنة 1968م، مستلهما مادته من حكاية شعبية صينية ومن مسرحية "بريشت " (الإنسان الطيب من ستشوان) >>[3].

تأثرت الدول العربية أيما تأثر بالمنهج البريشتيتأليف ، إخراجا و اقتباسا،و أرادوا التغيير في المسرح العربي ،وجعلوا قواعد المسرح الملحمي عنصرا أساسيا في مسرحهم.

---

[1]- المرجع السابق ص:106.

[2]-حياة محمد حاتم: الدراما التجريبية في مصر ،1960-1970م، مرجع سابق، ص: 72 .

[3]- سمية كعواش: (أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة نموذجا) إشراف الدكتور عبد الرزاق بن السبع: رسالة ماجيستار، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011-2012) ص: 106 .

- فلسفة بريخت وأثرها على المسرح التونسي:

ظل الفن الرابع في تونس خلال الفترة الاستعمارية يعمل على الكفاح ثقافيا، لتركيز الهوية العربية الإسلامية والدفاع عنها، << حاولت تونس إنشاء فرق مسرحية مختلفة، وكان أكثرها سرعان ما يختفي وحل بتونس أربع فرق مسرحية وهي: " المستقبل التمثيلي " و "فرقة السعادة " و "جمعية التمثيل العربي" ، وكان التنافس بينهما لجلب أكبر عدد من الجمهور >>[1].

تأثرت تونس بالأعمال المسرحية الغربية تأثرا كبيرا ،وذلك من خلال الفرق التي كانت تعرض أعمالها في تونس.

<< كانت نوعية الأعمال المعروضة تأثرت بالروح الايطالية والفرنسية، وكانت النخبة التونسية تميل إلى الثقافة الايطالية والفرنسية، وبدأ الحديث عن ضرورة إنشاء فرق مسرحية عربية منذ سنة 1907م، على غرار المسارح الأوروبية >>[2].

فنجد "عز الدين المدني" من المخرجين الكبار في تونس الذي تعامل مع مسرحياته ،وذلك بالعودة إلى المسرح الغربي حيث << جمع إلى خصائص مسرحه، خصائص من المسرح الغربي الشعبي نحو التغريب والتباعد، والمسرح داخل المسرح >>[3].

وقد انطلق " عز الدين المدني " من ملاحظات هامة تتمثل في أن الكثير من الدراميين العرب قد استوحوا من الغرب الفن المسرحي، وأخذوا منه التقنيات والفنيات بشكل ساذج، حيث أن هناك من الباحثين، من حاول أن يقدم مجموعة من التصورات المسرحية الداعية إلى التأصيل وعليه يقول: << انه كان خليقا

---

[1]-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2 ، يناير 1978م، ص: 435 .

[2]- محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، دار سحر للنشر، ط1، 1997، ص: 20 .

[3]- http://pulpir.qlzqtquoice.com/articles/198088.html

بالعرب المعاصرين، لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم [1]>>.

المسرح التونسي عرف تحركا كبيرا في مجال المسرح .

فالمسرح التونسي<< تحرر اليوم فضائيا وحركيا وسينوغرافيا ، بعد أن كان حبيس الجدران الأربعة ورهين القاعة الايطالية المغلقة لفترة زمنية طويلة ، بسبب التقليد للمسرح الغربي ، وانتشار سياسة التغريب ، الاعتماد على الغرب في كل شيء حتى في الآداب والفنون والطقوس >>[2] .

اهتم التونسيون بالمسرح الجديد ،وتأثروا بالمسرح الملحمي الذي فك قيودهم.

ومن هنا << فكر مجموعة من المسرحيين التونسيين في الثورة على المسرح السائد ، والتمرد عن الفضاءات الأرسطية المغلقة ، باختيار فضاءات جماهيرية وشعبية مفتوحة >>[3] .

ومن هنا نجد أن المسرح التونسي ،تأثر بالنوع الجديد من المسرح الذي أعطى لفنهم المسرحي روحا جديدا ذو قواعد جديدة ، وهو المسرح البريشتي .

[1]- جميل حمداوي : الاحتفالية في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني ، الناظور ، تطوان ، المملكة المغربية ، ط 1 ، 2019م ، ص: 51 .

[2]- جميل حمداوي : الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص: 79.

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

الفصل الثاني:
السمات الملحمية في المسرح التونسي

نشأة المسرح التونسي ومراحله:

أ-النشأة :

كان المسرح في تونس شبه منعدم ،وبعدما جاءت الفرق الإيطالية والفرنسية إلى تونس وقدمت العديد من العروض جلبت انتباه الجمهور التونسي كان ذلك الحافز الأول لهم بأن يوجدوا المسرح في بلادهم ،وكانت حصيلة هذا التحفيز إنشاء فرق مسرحية .

ولمدة نصف قرن << كان المسرح التونسي مدرسة الأمة، حيث ركز المسرحيون لتونسيون على تحديد تاريخ وطنهم في العصور الوسطى إفريقيا، عربيا، إسلامياوبمن كان يحكمها، وعلى التعريف أيضا بالأوطان العربية مثل : الأندلس، الشام، وبعد استقلال تونس، اتخذ المسرح كأداة إيديولوجية للتنمية نظرا لوظيفته التربوية والثقافية >>[1].

تعددت المحاولات التونسية في إنشاء فرق مسرحية،وكان هناك تنافس في إعلاء شأن المسرح .

<< كانت هناك محاولات من التونسيين لإنشاء فرق موسيقية مختلفة، لكن معظمهم اختفى وتلاشى عام 1932م، ونجد في تونس أربع فرق مسرحية وهي: "المستقبل التمثيلي"،"فرقة السعادة "، " فرقة الشيخ الأكودي"،"جمعية التمثيل العربي>>"[2].

هذه كانت التمهيد لظهور الفرق المسرحية في تونس، ودخول الممثلين خشبة المسرح بميزة وجدارة.

نال المسرح التونسي اعترافا رسميا حيث <<تشكلت الفرق البلدية للمسرح، على يد "حسين الزملي" 1960-1963م، أما في الربع الأخير من القرن

[1]- سمير سرحان : مبادئ علم الدراما ،هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة ، مصر، د.ط ، ص : 23.
[2]-علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 423.

العشرين شهد المسرح تطورا مهما تجلى في الابتعاد عن الشخصية الاجتماعية الساذجة، التي كانت تتسم بها مسرحيات النصف الأول من هذا القرن >>[1].

بدأ المسرح التونسي في التطور ،وذلك في زيادة عدد الممثلين ،شغفا في المسرح وإرادتهم في إنشاء مسرح تونسي.

<< في 2 يونيو1909م ارتفع عدد قليل من الممثلين التونسيين لأول مرة على المسرح، هؤلاء الممثلون هم: المتوفى " محمد بورقيبة "،" محمد بوليمان "، "الهادي أرناؤوط محمد بن تركية "، " محمد الهيكل "و" أحمد بوليمان " .

ينتمي هؤلاء الرواد إلى مجموعة الجوقة التونسية المصرية، تضمنت من بين عناصرها بعض الممثلين المصريين، الذين جاؤوا إلى تونس آخر مرة في ديسمبر 1908 ضمن فرق سليمان قرداحي، وعندما مات هذا الأخير مكثوا في تونس >>[2].

أسس التونسيون أول جمعية مسرحية وهي "مسرحية الفنون" في 15 أفريل 1911م، ثم أسسوا جمعية "عرب الشهامة" في 28 يوليو 1912م .

استعانت تونس بالتجربة المصرية في تطوير المسرح الخاص بها، حتى تتوفر له المقومات التي ترفعه إلى مستوى المسرح المصري << استعانت تونس على "زاكي طليمات " أحد رواد المسرح المصري، لإنشاء معهد مسرحي علمي، كالذي يديره في مصر، وذلك لدراسة التمثيل والنقد والبحوث الفنية، على أمل تطوير المسرح التونسي ومن خلال تخرج عدد كبير من الممثلين والنقاد والمخرجين والمشتغلين بشؤون المسرح، إذ شارك في إنشاء مسرح شعبي متنقل في أرجاء تونس عام 1957م، وعلى الرغم من المجهودات التي قم بها "زاكي طليمات" إلا أنه صرح باحتياجه لحوالي خمس سنوات لإنشاء و تديرب فرقة مسرحية قديرة في تونس [3]. >>

---

[1]-المرجع نفسه، ص : 313-315.

[2]- حميدي الحمايدي ، المنصف شرف الدين ، أحمد الحادق العرف : قرن من المسرح التونسي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 2001 ، ص : 17.

[3]- يعقوب .م. لنداو : المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة العامة للكتاب ، 1972، ص :180-181.

هذا ما أشار إليه الرئيس التونسي "الحبيب بورقيبة" لاسيما عام 1957-1962م مؤكدا بان الفرق المسرحية الآتية من مصر وفرنسا تمتلك ثقافة لا ترقى لها الفرق المسرحية الموجود في تونس، بقوله: <<ونلاحظ عندما تأتينا فرق مسرحية من فرنسا أو من مصر مثل فرقة "يوسف وهبي "، الفرق الشاسع بينهما وبين فرقنا المسرحية، وبعد هذه عن تلك كبعد السماء عن الأرض >>[1].

ب-مراحل تطور المسرح التونسي:

استندت الحركة المسرحية على تطور بطيء، بدأ من التقليد الأعمى إلى الرغبة في التجذير والتأصيل، ويرجع ذلك إلى اهتمام المسرحيين ببناء مجتمع محاصر، من خلال جهود هائلة للبحث في تاريخ الأفكار التي تعبر عن وجود مراحل تاريخية، لخصها الرجل المسرحي "محمد الحبيب" 1903-1980م، وقسم المسرح التونسي إلى ثلاثة مراحل وهي:

المرحة الأولى: مرحلة ما قبل المسرح أو مرحلة الأشكال التراثية.

تعد هذه المرحلة هي المرحلة الأولى التي عرفها المسرح التونسي وذلك إبان الهيمنة العثمانية ،وكان العثمانيون سببا في تطوره المسرح التونسي فنيا وجماليا.

<< كان المسرح التونسي في عهد العثمانيين، مسرحا تراثيا فطريا بامتياز، يعتمد على خيال الظل والكراكوز والعرائس والمداح والراوي والحكاواتي والمهرج، بسبب هيمنة العثمانيين على دواليب الحكم، كانت الدايات والبايات العثمانيون على اطلاع كبير على المسرح الغربي الحديث، منذ منتصف القرن 18، بسبب توافد الفرق الايطالية على تونس >>[2].

المرحلة الثانية: مرحلة التأسيس .

عرفت هذه المرحلة تطورا كبيرا ،وذلك من خلال كثرة الممثلين وشغفهم في التمثيل المسرحي .

[1]- الحبيب بورقيبة : خطب ج4 ،تونس ، 1962، ص : 168.
[2]- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص : 421.

<< من عام 1908م حتى عام 1914م، كان المسرح يكتفي باقتناء روايات مصرية التي أخرجها أشخاص، أكثرهم كالببغاء يحفظون كلمات الدور كما هي. ومن عام 1918م إلى عام 1926م بدأ المسرح بالتطور، وكان للأستاذ "جورج الأبيض" الأثر الفعال في إخراج أفراد يهتمون بتفهم الأدوار من كلمات وحركات، أما التأليف لم يكن بأسعد حظ من المرحلة السابقة.

ومن عام 1926م إلى عام 1936م، كانت الحركة المسرحية أكثر إنتاجا، من حيث عدد الممثلين والمخرجين والمؤلفين والمترجمين وكذلك الجمهور وبعدها أصبح المسرح يتلاشى. >>[1].

المرحلة الثالثة: مرحلة التجريب والتأصيل.

عرفت هذه المرحلة الأخيرة تدهوراللمسرح لمدة قصيرة .

<<بعد عام 1936م، عرفت هذه المرحلة عقم في عدد الممثلين للمسرح، ولكن لم يدم هذا العقم طويلا، حيث أمكن تكوين طبقة جديدة، حينها بدأ المسرح التونسي في التجريب والتأصيل منذ السبعينيات >>[2].

استطاعت هذه المرحلة أن تأتي بنفس جديد ،لتتابع تأصيل مسرحها ،بعد تأثرها بالمسرح الغربي .

<< ومن القرن العشرين، استمر في التحديث متأثر بالمسرح الغربي المعاصر من جهة، والاستفادة من تقنيات المسرح العربي التجريبي الاحتفالي من جهة أخرى، ونجد أن المسرحيات المعروضة تميل نحو البحث والتجريب والتأصيل والاعتماد على التصوير التراثي >>[3].

وفي الأخير يتبين لنا مما سبق ذكره، أن المسرح التونسي قد عرف مجموعة من المراحل التاريخية المتميزة، فقد تأثر في البداية بشكل فرجات

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- محمود الماجري : مسارات نحت الذات في المسرح التونسي، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي، وحدة البحث الاثنوسينولوجيا ،2015،ص:15.

[3]- ادريس محمود مسعود :دراسات في تاريخ المسرح التونسي ،دار سحر للنشر،المعهد العالي للفن المسرحي ،تونس،ط.1 ، ص : 29.

فطرية سميت بالأشكال الفرجوية ما قبل المسرحية، كخيال الظل والكراكوز والرواي والمداح، مع الفترة العثمانية.

لتتنهي هذه المرحلة مع بداية مرحلة التأسيس والنشأة، وتعقبها فترة التجريب والتأصيل.

رواد المسرح التونسي:

هناك مجموعة من المسرحيين والمخرجين التونسيين، الذين كانوا روادا على الصعيد الوطني والعربي على حد سواء ومنهم:

1 -عز الدين المدني:

كاتب تونسي من مواليد سنة 1938 (82 سنة).

<< يعد "عز الدين المدني" من أهم المخرجين التونسيين ، الذين مالوا إلى التجريب والحداثة والإبداع والابتكار في مجال المسرح ، فقد قدم تصورا مسرحيا نظريا، وكانت قراءته من جديد نقدا وحوارا وكتابة تاريخية معاصرة قائمة على التغيير والنقد العميق >>[1] .

<< حاول المدني في المسرح التونسي أن يقدم المسرحية العربية في الشكل والمضمون ،المستندة إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أحاسيس وصور ،وقد بدأ في هذه المحاولة عام 1968م، حينما أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفطنون إلى أهمية استخدام مأثور الشعب في موضوعات لمسرحيات ،يرجى أن تجذب اهتمام الجمهور الواسع إلى العروض المسرحية >>[2] .

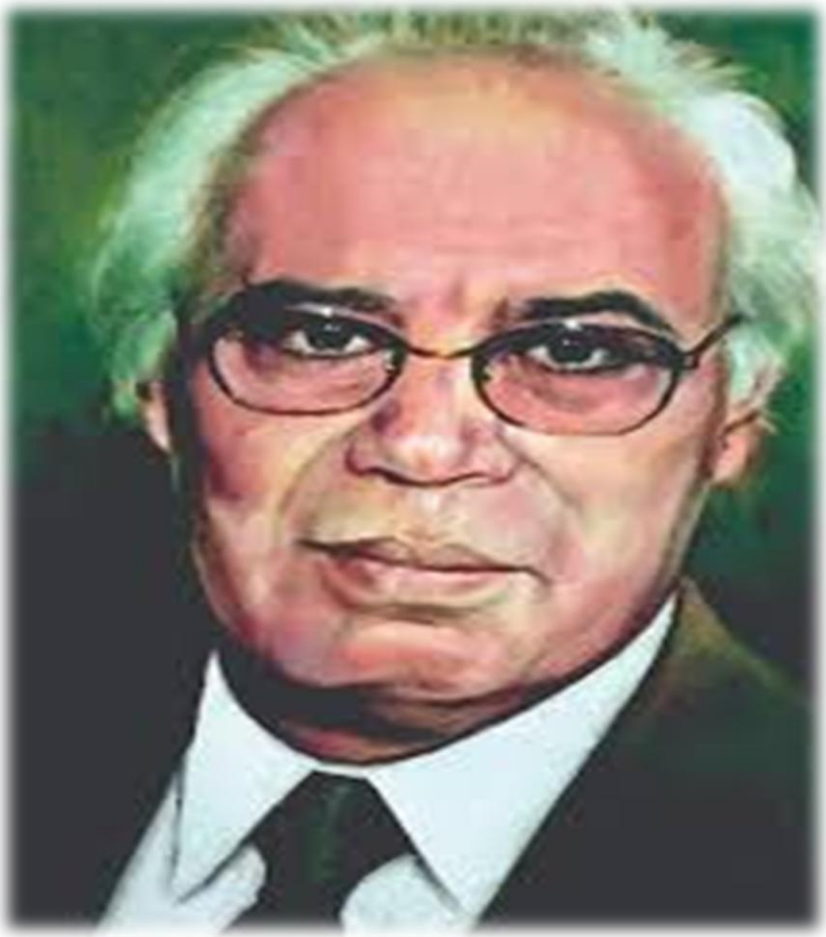
" عز الدين المدني " تأثر بالمسرح الغربي ،حيث نجده نهب " برتولد بريشت " الفنيات التي استخدمها في أعماله ،وهذه انطلاقة للمسرح العربي .

ونجد <<في مسرحية " ثورة صاحب الحمار " يقدم المدني شخصيات بطريقة مستحدثة ، فهذا هو كوروس يؤكد لنظارة أنه صاحب الأرض، منها يولد وفيها يدفن ليبعث من جديد وهو الفعل والوعي >>[3] .

[1] - جميل حمداوي: بريشت وتأثيره في المسرح العربي ، دار الريف للطبعة والنشر الالكتروني ، الناظور ، تطوان ، المملكة المغربية ،ط 1 ، 2020م ، ص : 93 .
[2] -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 437 .
[3] -المرجع نفسه ، ص: 438 .

ومن مسرحيات " عز الدين المدني "<< مسرحية " ثورة صاحب الحمار1971 م" و " رحلة الحلاج 1973م " و " ديوان الزنج 1974م " و " الغفران 1976م" و " مولاي السلطان الحسن الحفصي 1977م " >>[1] .

أعطى " عز الدين المدني " الكثير والكثير للمسرح التونسي ، تأليفا وإخراجا وتنظيرا ، فرفع من شأنه .



[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، المرجع نفسه ، ص: 439 .

- المنصف السويسي:

كاتب تونسي من مواليد 1 يناير 1944 ، توفى 6 نوفمبر 2016.

<< يعد "المنصف السويسي " من كبار المخرجين المسرحيين التونسيين ، الذين جربوا الكثير من الأشكال المسرحية الغربية والشرقية تجريبا وتأصيلا ، أسس فرقة " الكاف سنة 1966 – 1967م " ، وقدم معها مجموعة من الأعمال المسرحية اقتباسا وإعداد وتأليفا وتمثيلا و إخراجا وتركيبا ، تأثر كثيرا بأعمال "عز الدين المدني " كتابة وتنظيرا ورؤية ، ومن أهم التي حاول فيها المخرج " المنصف السويسي " تثوير الفضاء الركحي مع فرقته الكاف مسرحية " ديوان الزنج " لــ " عز الدين المدني " >>[1] .

<< يعتبر "المنصف السويسي " من السباقين إلى تغيير المسرح السائد في المسرح المغاربي بصفة عامة ، والمسرح التونسي بصفة خاصة ، بتثوير الفضاء المسرحي وتطبيق المنهج البريشتي في تكسير الجدار الرابع >>[2] .

سيظل " المنصف السويسي " من أهم العلامات المسرحية المضيئة بتونس ، ونجده فقد تأثر أيما تأثر بــ " بريشت " و " عز الدين المدني " .

[1]- محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب ، ص: 24- 25 .
[2]- المرجع نفسه ، ص : 124 .

- الفاضل الجزيري:

ولد في تونس سنة 1948م ، وهو ممثل ومخرج تونسي .

<< يعد من أهم المسرحيين الذين حاولوا تجديد المسرح التونسي بشكل عام ، بعد أن تلقى تعليمه بـــ لندن مع فرقة المسرح المفتوح 1969 – 1970م، اكتسب تجربة مسرحية رائدة في فرقة " قفصة " وقد ساهم بأعمال مسرحية رائدة ومتميزة ، كمسرحية " الجازية الهلالية 1974م " ومسرحية " الكريطة 1975م " ومسرحية " زغندة وغروز في صالة الفتح " ومسرحية " الحضرة " ومسرحية " النوبة " >>[1] .

[1]- مرجع سابق، ص: 399.

- توفيق الجبالي:

ولد عام 1944م بقصر هلال ، ممثل ومخرج مسرحي تونسي ، مؤسس المسرح عام 1987م ومديره الفني ، درس فن المسرح بتونس وفرنسا.

<< ارتبط المخرج التونسي " توفيق الجبالي " بتقديم الفرجة المسرحية ركز على الفضاءات التراثية مع الاستعانة بالموروث الشعبي ، والأمثال والكلام المأثور ، وأعاد مسرحية " عطيل " التي لا علاقة لها بمسرحية " عطيل " لـ "شكسبير " ، إلا من باب العنوان ، ومن أهم مسرحياته مسرحية " ضد المجهول" >>[1] .

[1]- مرجع سابق ، ص : 402 .

- فرقة المسرح الجديد:

<< قدمت فرقة المسرح بتونس مسرحية " التحقيق " في مهرجان الحمامات عام 1977م ، وتتكون هذه الفرقة من مجموعة من المسرحيين المحترفين الذين اجتمعوا عام 1975م ، كـ " الفاضل الجزيري " و " جليلة بكار " و " رجاء بنت عمار" لتكوين فرقة مسرحية جديدة تقوم على أساس رفض الأشكال المسرحية السائدة ومقاطعتها ، والمضي في طريق جديد يشقونه لأنفسهم بقوة الأفكار والتصميم على التغيير >>[1] .

قد عملت الفرقة على تجديد المسرح العربي وتحطيم الأشكال المسرحية المستورة ، وأحداث القطيعة مع التراث المحلي ، من أجل أن تجري أشكال مسرحية أخرى ، وفي هذا الصدد يقول أعضاء فرقة المسرح الجديد بتونس : <<أردنا تحطيم الأنماط التقليدية المهيمنة فيما يتعلق بالنص المسرحي ، ووسائل الإنتاج وتوزيع المسؤوليات والأدوار داخل الفرقة [...] ، أردنا القطيع مع التراث المحلي ، ومع المسرح المستورد >>[2] .

ومن مسرحيات هذه الفرقة " مسرحية العرس " و مسرحية " التحقيق " ومسرحية" غسالة النوادر " ومسرحية "الأم " ومسرحية " عرب " ومسرحية "العوادة " .

[1]- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 469 .
[2]- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985م ، ص : 92 .

6-علي بن عياد :

<< بدأ " علي بن عياد" دراسته المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بتونس، ثم أكمل دراساته في باريس،وقضى عاما بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، ثم اختتم دراساته بفترة تدريبية بالمسرح القومي الشعبي في باريس ،وبفترة تدريبية أخرى في الولايات المتحدة ،وعاد إلى تونس عام 1961 ليبدأ رحلته المسرحية ،وقد كانت رحلة قصيرة لم تستغرق إلا أحد عشر عاما >>[1].

<< كان " علي بن عياد " يعتقد أن المسرح العربي يجب أن يواصل الاقتباس لفترة طويلة من المسرح العالمي ،حتى يتكون الكاتب العربي ، ولقد طبق علي بن عياد نظريته بالفعل فيما قدم من أعماله ،إذ بدأ باقتباسات من " شكسبير" (العين بالعين) ،و" موليير" (البخيل)،وفي تجربة عطيل خطا خطوة في سبيل تحقيق مسرح قومي عربي فاستعان بممثلين من تونس والجزائر والمغرب ومصر ،إلا أن " علي بن عياد" قدم للمسرح التونسي أكثر من عمل لكتاب تونسيين أيضا ، كان " علي بن عياد " مخرجا متمكنا من تقنيات المهنة ، وممثلا بارعا وجماهيريا >>[2].

1- سعد أردش:المخرج في المسرح المعاصر،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنونوالأدب،الكويت،يوليو،1979،ص:274

[2]- المرجع نفسه،ص:275.

7/ السطنبولي:

<< كتب " السطنبولي " مسرحية " سقوط غرناطة " ومثلت عام 1940م ، ومسرحية " زياد الله الأغلبي " مثلتها جمعية شباب الفن بسوسة عام 1947م ، وفي ميدان المسرحية الاجتماعية كتب مسرحية " الانتقام الرهيب " التي افتتحت بها جمعية تونس المسرحية عام 1944م .

كتب " السطنبولي " مسرحية " سقوط مالقة " سنة 1946م ، ومسرحية : أنا الجالي " قدمتها جمعية الشبان المسلمون سنة 1947م >>[1] .

[1]- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، مرجع سابق ، ص : 404 .

التغريب:

أ- لغة:

<< التغريب من الناحية اللغوية ، مصدر بوزن (التفعيل)، من صيغة(فعُّل)، وهو مأخوذ من مادة (غ - ر- ب)، وفي لسان العرب (غَرَبَ فلان : بَعَدَ)>>[1].

<< مصدره الغَرْبُ ، و(الغَرْبُ ، الذهاب و التنحي عن الناس ، وقد غَرَبَ، يَغْرِبُ ، غَرْبًا ، وغَرَّبَ وأَغْرَبَ ، وغَرَّبَهُ ، وأَغْرَبَهُ : نَحَاهُ) >>[2].

<< اتضح من ذلك أنه ، بالتضعيف صار الفعل (غَرَّبَ) على وزن (فَعَّلَ)، وهذه الصيغة تدل على التعدية وعلى التكثير والمبالغة >>[3].

<<والمغرب يدل على المبالغة ، أرغم على الاغتراب والابتعاد ، أي أن المغرب حتم عليه البعد دون رغبته ، وهذا ما فسره لسان العرب ، حيث أورد حديثا نبويا لتبيان معناه " أن النبي عليه الصلاة ة السلام ، أمر بتغريب الزاني سنة إذ لم يحصن ، وهو نفيه من بلده >>[4].

وقد اختلف الباحثون في تحديد هذا التعريف إذ << ليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه أو يبين كونه حالة مجتمعية ، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوع معين من السلوك الفعلي >>[5].

ب-اصطلاحا :

هناك العديد من المفاهيم التي تحدد مؤثر التغريب ، لكنهم يتفقون في تحديده كمصطلح ، ونجد الكثير من الباحثين بحثوا وصاغوا مفهوم هذا المصطلح .

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، دار صابر، بيروت، لبنان، ط3 ،ج 1 ، 1994 ، ص: 658 .
[2] - المرجع نفسه، ص: 638 .
[3] - عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط ، 1994 ، ص: 34 .
[4] - المرجع نفسه، ص: 33 .
[5] - ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص: 638 .

ونجد في نظر " إيريك بنتلي " : << أن التغريب عبارة عن تقنية ، تتناول الأحداث الإجتماعية الإنسانية ، المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئا يدعو إلى التفسير والإيضاح ، لا مجرد شيء طبيعي مألوف ، والغرض من التغريب هو السماح للمتفرج، في أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر إجتماعية ، أي أن هدف التغريب ضمن منظومة العرض المسرحي، هو جعل المتفرج يفكر...، وهذا مبدأ أساسي في النظرية الملحمية >>[1] .

أما " هيجل " فقد أعطى للإغتراب معنى مزدوج <<فهو يستخدمه للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الإجتماعية، أو كإغتراب للذات، ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء وبين طبيعته الجوهرية >>[2].

أما " إبراهيم حمادة " فيعرفه بقوله : << الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار القول، أو الفعل يظهر غريبا، إنه القوة التي تجبر المشاهدين على رؤية أو إدراك شيء تعود على رؤيته [...] حتى يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك [...]، عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه، فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي >>[3] .

و " بريشت " يدعو إلى << عدم التسليم للحقيقة كما تبدو لنا، إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد، بعد تفكيكها وإعادة تركيبها >>[4] .

إن التغريب عند " بريشت " يهدف إلى التدقيق في النظر من جديد في الأشياء الجديدة التي تدور من حوله والمألوفة << فالتغريب تقنية تقوم على

---

[1] سعسع خالد : فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، تجربة قدور النعيمي نموذجا، إيشا لزاوي فتيحة، وهران 2013 – 2014 ص: 33 .

[2] رينشارد شاخت : الاغتراب، تر كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص : 96 .

[3] إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، 1971 ، ص : 107 .

[4] أحمد عثمان : قناع البريشتية ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، أبريل، مايو، يونيو ، مصر ، 1982 ، ص : 34 .

إبعاد الواقع المصور، بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد، يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الإستعمال >>[1].

والتغريب عند " ماركس " << يعني إغتراب العمل في ناتجه ، أي أن عمله أصبح موضوعا ووجودا خارجيا فقط لكنه يعني أنه يوجد خارجه مستقلا عنه كشيء وغريب بالنسبة له، إنه يصبح قوة بذاتها تواجهه إنه يعني أيضا أن الحية التي منحها للموضوع تواجهه كشيء معاد وغريب >>[2].

لم يكن " بريشت "يقصد بمعنى التغريب أن يختلف معالجة الشخصية وبناؤها في مسرحياته ،لكنه أشار إلى تحذير الممثل من الاندماج بالشخصية،حيث استند في بناء الشخصية إلى : [3]

- الشخصية لا تمثل نفسها من حيث أبعادها، وصفاتها، وأهدافها بل تمثل طبقة اجتماعية أو فئة إنسانية، لها صفات وأهداف شمولية.

- عندما يمثل الممثل الشخصية يجب أن لا يشخص ،بل أن يقف خارج الشخصية ، معنى هذت أن ينظر إلى الشخصية نظرة نقدية.

- يقوم الممثل بتقديم أكثر من وجه للشخصية .

- يجب على الممثل أن لا يتطابق مع الشخصية ،ولا يتعاطف معها ،ويجعل المتفرج هو الآخر لا يتعاطف مع الشخصية بل يضعها موضع نقد.

- على الممثل أن لا يؤمن بأفعال الشخصية .

-لا حاجة لدراسة الشخصية بل دراسة العلاقات الإنسانية ككل ،ولا حاجة لاضهار تطور الشخصية عبر الأحداث.

[1]-ماري إلياس، حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مرجع سابق ، ص : 139 .
[2]-برتولد بريشت : نظرية المسرح الملحمي ، نفس المرجع ، ص : 235 .
[3]- د.محمد كاظم علي :المسرح السياسي الملحمي وتطبيقاته الإخراجية،مجلة كلية التربية الأساسية،المجلد21،العدد77، 2015 ص: 748.

الوسائل الأساسية لتحقيق التغريب :

وسائل لجأ إليها " بريشت " لتحقيق التغريب من حيث النص الذي هو عنصر من عناصر البناء الفنية والعرض الذي يمثل عنصر الإخراج ،وسنقوم بتلخيص بعض الوسائل كما يلي:

أنه << لا بد للنص المسرحي، أن لا يخلو من المادة التاريخية ، لأنه يضفي إليه جانبا من المصداقية، حتى وإن امتزج بالخيال، والهدف من ذلك في المسرح الملحمي هو إعطاء بعد تاريخي للنص أثناء تصوير الأحداث، وغرضه من هذا هو إبعاد المتلقي عنها منذ البداية، كي تتاح له فرصة التفكير بتركيز، وبذلك يقوم بعملية نقدية لما يحدث >>[1].

ومساحة الأحداث تأخذ عند " بريشت " حيزا زمنيا كبيرا وطويلا << لأن اتساع رقعة الأحداث يساعد على تكوين خلفية اجتماعية مترامية الأبعاد، فتغطي صورة كلية وشاملة للقضية المطروحة >>[2] .

بمعنى أن المحيط الاجتماعي هو المحرك الأساسي في مسرح " بريشت "

يقول " بريشت " : << كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالناس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم >>[3] .

ونجد انطلاقا من هذا القول أن أهمية القصة في النص المسرحي الملحمي تطغى على كل العناصر الأخرى.

[1]- علوات كمال:تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي ، جامعة وهران 2015-2016 ص:56

[2]- رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج ، ص : 17 .

[3]- برتولد بريشت : المنطق الصغير في المسرح، مرجع سابق ، ص : 136 .

<< من أجل كسر العلاقة الأحادية بين الممثل ودوره، يلجأ " بريشت " من خلال التغريب إلى التكرار الذي يعني خلق ازدواجية الأحداث والشخصيات، حتى تتعدد أدوار الممثل الواحد الذي يستطيع أن يؤدي دور عدة شخصيات >>[1].

وهناك عنصر مهم في عناصر العرض السينوغرافي وهو الإضاءة ،

<< الإضاءة عنصر يبقى مسلطا على خشبة العرض من البداية إلى النهاية حتى وإن كان المشهد التمثيلي في وقت الليل، ويتحقق التغريب هنا من خلال كسر إيهام المتلقي بالواقع، وعكس الإضاءة المستعملة في الطابع الدرامي >>[2] .

[1]- علوات كمال : تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي ، مرجع سابق، ص: 57 .
[2]- المرجع نفسه ، ص : 57 .

المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي :

أ-المسرح الأرسطي :

يعتبر المسرح الأرسطي من أقدم النماذج المسرحية في اليونان ،وهو نوعان التراجيديا والكوميديا ،وهذا النوع المسرحي مخالف تماما للمسرح الملحمي .

<< كانت البدايات الأولى للمسرح في اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، ويعد كتاب " فن الشعر " لأرسطو أول كتاب نظري ونقدي لشعرية المسرح وقواعد الكلاسيكية ، وقد نشأ المسرح التراجيدي حسب أرسطو لتمجيد آلهة (ديونيزوس) بالأناشيد والتاريخ ، لم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس عشر ق.م إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي، ولم يبقى سوى ثلاثين نصا فقط، وقد ألف هذه النصوص الدرامية كل من: " إسخيلوس " و " سوفكليس " و " يوربيدس " ، وتتفق هذه التراجيديا في بناء صارم في الصياغة الشعرية ، وتقسيم المتن إلى فصول و تناوب الحوار بين الشخصيات (أكثر من ثلاث شخصيات)، ووجود الجوقة >>[1] .

ب-العلاقة بين المسرح الأرسطي والملحمي :

في نظرية " بريشت " للمسرح أطلق على المسرح الملحمي أنه مصطلح متناقض للمسرح الأرسطي ، حيث يتواجد اختلاف في الأشكال الدرامية الملحمية اختلافا متباين ، وهذا ما أشار إليه الملحمي " ديبيلين " بقوله : << إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي ، هو قدرة على تقطيع الأخير إلى أجزاء ، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية ، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي ، أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي ، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرئيسي في الدراما ، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد

[1]- جميل حمداوي : الإخراج المسرحي ، مرجع سابق ، ص : 8 .

فعل البطل الرئيسي عليها، أما في المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل >>[1].

قام بريشت بكسر الإيهام بين الممثل والجمهور ،وجعل له دورا في أحداث المسرحية

<< يعتمد المسرح البريشتي على الثورة على المسرح الأرسطي ، وتحويل ركح المسرح إلى نزال وصراع جدلي ونزاع من أجل إشراك الجمهور للحصول على موافقة في مجموعة من القضايا الاجتماعية والإنسانية والسياسية ، وقد يصبح الجمهور محام يستعمل الحوار المنطقي الجدلي مع التسلح بالحجج والأدلة بكل صراحة وموضوعية [2]. >>

استند الألماني بريشت إلى نموذج متطورو هو التخلي عن كل ما هو متعلق بالمسرح الأرسطي تماما << بدأ " بريشت " ثورته على المسرح الدرامي من خلال إنشاء نموذج جديد يتماشى مع متطلبات عصره ، والمسرحية التعليمية التي ساعدته على تطوير مبادئه الأولى في المسرح الملحمي ، الأمر الذي يتطلب شكلا جديدا مختلفا عن الشكل الأرسطي ، وكان حب " بريشت " للتجديد هو الدافع الأكبر له للتخلي عن مبادئ المسرحية التي توصل إليها أرسطو ، ووضع شكل جديد وهو المسرح الملحمي ، وقد ساعده إيمانه الكبير في الماركسية على القيام بذلك، حيث اعتنى في مسرحياته بالوضع الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع وتمرد على النظام الرأسمالي ، وكشف عيوبه ، حيث تطرق للهوية العظيمة التي تفصل بين الأغنياء والفقراء >>[3] .

قد يحلل " بريشت " نفسه المسرح الدرامي ويطالب بإيقافه ، وضرورة العثور على مسرح ملحمي ، بحيث يصاحب العصر الحديث ويشدد على أن

<< الدراما تعني التهور والملتهب والمتناقض والديناميكي ، وما هي حقيقة هذا الشكل الدرامي وما معناه ؟

[1] - برتولد بريشت : نظرية المسرح الملحمي ، مرجع سابق ص : 104-105 .
[2] - جميل حمداوي : الإخراج المسرحي ، مرجع سابق، ص : 39 .
[3] - سمية كعواش : أثر بريشت في المسرح الجزائري، مرجع سابق ، ص : 28 .

كل ما يظهر بوضوح عند " شكسبير " ، حيث يتطور خلال أربعة فصول من جميع العلاقات الإنسانية بالنسبة للفرد المتوحد الكبير مع الأسرة والدولة ، ويدفعه إلى أرض الخراب والعزلة الكاملة ، حيث يجب عليه أن يظهر نفسه عظيم في سقوطه ، وهي طريقة تؤدي إلى إخضاع جميع مراحل الدراما للمرحلة الأخيرة ، إلى جانب أن هذه الدراما بربرية بطابعها ، فالعبارة الأولى من المأساة موجودة فقط من الثانية ، وكل العبارات من أجل الأخير ، ولكن معناه أن الدراما يتغذى على معاناة الفرد الكبيرة ، ويجب على العصور القادمة أن تسمي هذه الدراما " آكلة لحم البشر " >>[1] .

لخص " بريشت " اختلاف مسرحه الملحمي عن مسرح الدراما الأرسطية وفضلنا أن نقدم نقاطا في ختام هذا التعريف وهي كالآتي : [2].

إن " بريشت " يعتمد في مسرحه على السرد ، والمتفرج عنده يتحول إلى مراقب للحدث ويتخذ قرارات لما يحدث ويحكم عليه ، ويقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا ، هنا اختلف مع " أرسطو " الذي يعتمد في مسرحه على الحبكة ، ويستهلك قدرة الإنسان على الفعل ويستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح ويثير إحساسه.

وكذلك يسعى " بريشت " إلى توظيف المناقشة والجدل ويخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد على إدراكها حيث يقف خارج الأحداث ويدرسها، عكس " أرسطو " الذي يجعل الجمهور يعايش الموضوع وجدانيا ، ويتورط في الأحداث ، ويثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة، ويشعر المتفرج أنه مشارك في الأحداث وجزأ من التجربة الإنسانية المطروحة.

المشاهد في المسرح الملحمي تستقل عن بعضها والرسالة هنا تتوجه إلى العقل وتخاطب الوعي أما المسرح الأرسطي مشاهده متتالية ، الحدث فيها ينمو في خط صاعد مترابط .

---

[1] - المرجع نفسه ، ص : 39 .

[2] - برنار دورت:قراءة بريشت،تر ماري لور سمعان،منشورات وزارة الثقافة،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،دمشق،1997،ص:100.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية لمسرحية " ثورة صاحب الحمار"

لعزالدين المدني

- ملخص المسرحية:

مسرحية " ثورة صاحب الحمار" مسرحية شبه تاريخية ألفها المخرج التونسي " عز الدين المدني " مابين 1967 – 1968م ، وهذه المسرحية تعبر عما يعيشه الشعوب من ظلم وقهر في العالم الثالث .

هذه الثورة قامت في المهدية العاصمة الأولى للفاطميين ،سنة 322ه-334ه، وانتهت في زمن حكم الخليفة المنصور بالله ، تسترت هذه الثورة بالدين ،فقد تطرف قائدها وانحرف بها تبعا لأطماعه ،وسعت رقعة هذه الثورة كامل شمال إفريقيا تصدى لها القائم في بدايتها إلى أن جاء ابن المنصور بالله الذي قضى عليها نهائيا ،واسم هذه الثورة منشق من اسم القائد الذي عرف باسم صاحب الحمار الذي أتى إلى المهدية غازيا ومحاربا للقضاء على الفاطميين ،معلنا الثورة وتوهم النصر قبل وقوعه فما كان منه إلا أن أخر زحفه للمهدية أخر معقل للفاطميين بعد الاستلاء على القيروان ، تاركا المجال للخليفة المنصور ،رغم قصره للتفكير للخروج من المأزق ،خصص المنصور حامية جعلها تحت قيادته وأعد خطة مناسبة للقضاء على صاحب الحمار .

مسرحية " ثورة صاحب الحمار " قسمها " عز الدين المدني " إلى تقديم و طورين كل طور فيه ستة حركات .

في **التقديم** يتحدث عن الممثلين على الركح ، ونجد مجموعة أولى وثانية وثالثة من الممثلين وفقهاء القيروان وسبعة من الرعاع ، المجموعة الأولى من الممثلين في البداية يقولون **<<نحن نمثل الشعب في هذه المسرحية الحقيقية >>**[1]، وكل واحد من الرعاع يقول **<<نحن الشعب نحن أبناء البلاد نحن الخلق المتجدد... لقد ناصرناصاحب الحمار فنصرنا ثم غلبنا فغلبناه وقاومنا و حربناه...>>**[2]

ومجموعة ثانية من الممثلين تجادل فقهاء القيروان على أن هذه المجموعة هي التي تمثل فقهاء القيروان في هذه المسرحية التاريخية ، أما فقهاء القيروان يمثلون الفقهاء الذين عاشوا في القرن الرابع هجري بين طغيان الشيعة وعسف الخوارج.

[1]- عز الدين المدني:مسرح عز الدين المدني،ثورة صاحب الحمار،دار اليمامة للنشر والتوزيع،تونس،2005،ص:3.

[2]-المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

والجمع الثالث من الممثلين مثلوا الخونة والعملاء والأذناب في هذه المسرحية الخيالية حيث نجد ممثلا منهم يقول يا كاتب المسرحية لماذا تريد منا أن نكشف عن وجوهنا الحقيقية وثان منهم يقول :

<<نعم نحن الخونة قاومنا ثورة صاحب الحمارالوطنية وممثل يقول أمثل في **هذه المسرحية شبه التاريخية شخصية "المنصور بالله الفاطمي ">>**[1].

في **الطور الأول** وفي **الحركة الأولى** كان الوقت وقت العشاء وفي جبال الحضنة بالأوراس وكانت الشخصيات كل من " أبو زيد " عليه جلابية خشنة الصوف و " أبو عمار بن الحميد الأعمى " و شيخ قبيلة هوارة وشيخ قبيلة زناة وشيخ قبيلة بني يقرن وشيخ قبيلة بني كملان ورعاع مسلحون بالسيوف والرماح الشواقير والعصي والحجارة ، وعلى الستار لافتة مكتوب عليها بأحرف عربية ذات خط كوفي سميك : جبال الحضنة سنة 361هـ /947م ، حيث يسير "أبو يزيد" سير الأعراش وهو متوكئ على قائم سيفه ، يذهب ويجيء في الحلقة باضطراب .

يقع نقاش طويل بين " أبو يزيد " وشيوخ القبائل على رئاسة البلاد (سوسة ، المهدية) .

يخرج أشياخ البربر بينما يبقى "أبو عمار" والرعاء في أماكنه و" أبو يزيد " ينجش ويبكي لأنه يريد أن يعيش لحظات قبل أن يقتل حيث عرف أن الهزيمة لا محالة منها يوم دخوله للحرب .

الحركة الثانيةفي وقت الضحى وفي شوارع القيروان والشخصيات هنا هم سكان مدينة القيروان ، الرجال عليهم ثياب عربية ، النساء عليهن لباس مزخرف من سروايل فضفاضة ، وفي أعلى الستار لافتة مكتوب عليها القيروان سنة 333هـ/944م .

تبدأ هذه الحركة بانطلاق التسجيل : **<<وا إسلاماه ، ومحمداه النجدة النجدة واموصيبتاه ، وا إسلاماه النجدة... النجدة...>>**[2]، فيكون صوته خافت مبحوح ويرى المتفرج على الركح سكان القيروان رجالا ونساء في شوارع المدينة في

[1]- المرجع السابق،ص:8.

[2]- المرجع نفسه،ص:26.

حالة فزع وجلبة واضطراب لكنها حالة في أعماقها رقص معذب ، حوار يجري بين سكان القيروان

- يا أهالي القيروان اسمعو البراح ... إن الدجال على أبواب مدينتكم الفرار إلى المهدية الفرار إلى سوسة...

- المهدي المنتظر يدخل مدينتنا بعد قليل... هلموا جميعا لتحية المهدي المنتظر...

- الدجال حرق رقادة لا تتركوا نسائكم وصبيانكم وشيوخكم في الشوارع ، الساحر دخل تونس ...[1]

النساء في الأثناء يصرخن ويقرعن صدورهن ويمزقن ثيابهن وشعورهن ، في **الحركة الثالثة** عقب ذلك وعلى الفور، يهجم رعاع " أبي يزيد " الخارجي على سكان القيروان هجمة واحدة فينقظون عليهم ويتصارعون معهم ويتبارزون...وأخير يتغلب الرعاع على السكان فيأسرون بعضا منهم ويقتلون البعض الآخر ثم ينطلقون ينهبون ويتصيدون النساء الواحدة تلو الأخرى... الهجوم منظم والصراع منسجم والبراز فني راقص .

وفي **الحركة الرابعة** في بطحاء القيروان ظهرا يبرز موكب " أبي يزيد " الخارجي صاحب الحمار في طليعته خادمان :

الأول يدق طبلا ضخما والثاني يضرب صنجا نحاسيا .ثم يظهر ابنان من أبنائه وهما " يزيد" و "فضل " عليهما لباس القواد وفي يمينهما رمحان . في أعلاهما بندان لكل واحد منهما شارة خاصة ، وإمرأته على يمينه عليها منية داكنة اللون وعلى شماله " أبو عمار عبد الحميد الأعمى " اديولوجي الثورة ، وخلف زوجته إبنه يونس وأيوب وخلفهما أشياخ قبائل البربر في صف واحد .تسير حوارات بين مجموعة الرعاع ومجموعة الممثلين ، يبقى على الركح " أبو يزيد " وموكبه والأسرة ونساء سكان القيروان ثم يخر " أبو يزيد " ساجدا وأخيرا يقوم بعد

[1]-المرجع نفسه،ص:27.

لحظات من الخشوع فيبتهل إلى الله ، تسلط كثير من الأضواء على " أبي عمار " ويتميز على بقية شخصيات المسرحية باستثناء " أبي يزيد " .
" أبو بزيد " يحمد الله ويشكره على النصر على الأعداء وفتحهم مدينة "عقبة" و "أبي زمعة البلوى" ودار الإسلام الأولى في إفريقيا والمغرب . وتدور حوارات بين أبي يزيد وبنيه والتاجر والرعاع على تقسيم النساء على بعضهم .
وفي **الحركة الخامسة** في مكان ما بجوار مسجد عقبة ، عصرا ، حيث يتواجد كل من " أبو يزيد"، " أبو عمار "، " زوجة أبي يزيد " ،" أبناء أبي يزيد " أشياخ البربر عليهم لباس المالكية وهم أبو العرب تميم أبو الفضل عياش ، الربيع بن سليمان ، أبو إسحاق السبائي ، مروان بن نصر ، أبو حفص محمد ، عبد الله بن محمد والرعاع .
تناولت هذه الحركة حوارات بينهم على موضوع النساء ، **والحاضرين يتهامسون**[1] في الأخير يدخل الفقهاء صفا صفا في خشوع واطمئنان يحملان على لوحة صندوق وفي الصندوق مفتاح القيروان وعلى لوحة أخرى تحمل رغيفا ولوحة أخرى تحمل شيئا من الملح ثم يقف الفقهاء ويصمتون حيث تجري حوارات بينهم وبين " أبو يزيد " على الأعمال التي نهى عنها الإسلام وهو فاعلها ، وفي الأخير يهلل الفقهاء ويكبرون .
وفي **الحركة السادسة** في مكان بالقيروان نفس شخصيات الحركة الخامسة في وقت المغرب ،غدر الرعاع أبا زيد لأنه خبيث.
أم في **الطور الثاني** في **الحركة الأولى** أمام أسوار المهدية عشية،وشخصيات هذه المشهد هم أبو يزيد ،زعماء القبائل البربرية الأربعة ، جماعة من الرعاع ،وعلى أعلى الستار لافتة مكتوب عليها أمام المهدية سنة 334ه/945م وفي ناحية الركح خيمة وأمامها حارس ،تجري حوارات بين زعماء القبائل في هراء عن البحث عن أبي يزيد ويقول أحدهم **لو نخاطبه بالهاتف**... ويرد عليه احدهم لكن الهاتف **لم يخترع بعد مع الأسف... ولما لا نحتل الإذاعة ونخاطب الشعب... أنت ضائع**

[1]-المرجع نفسه،ص:43.

في التاريخ ولما لا نهجم عليه بالدبابات أمام وزارة الدفاع... إنك نقبت التاريخ يا هذا احترم ذهنية الناس من فضلك[1].

وفي **الحركة الثانية** نفس مكان الحركة الأولى ليلا والشخصيات هم " أبو يزيد" ، " أبو عمار عبد الحميد الأعمى" ، فقهاء القيروان وصوت عبيد الله المهدي والموسيقى تكمن في قرع طبولي الموت والهزيمة وعلى أعلى الستار لافتة مكتوب عليها 335هـ / 946م .

الصمت يخيم الركح ويتقدم أربعة من الرعاع يحملون على أكتافهم تابوتا فيه جثة " ابن أبي يزيد أيوب " ، يبكي أبوه عليه ،ويستسلم الرعاع .

وعلى الستار لافتة مكتوب فيها 320هـ / 931م ، يظهر أبو عمار إلى جانب أبي يزيد ويتغير الديكور ويصير لوحة تجريدية تتراكم عليها ألوان غامقة ونورانية .

وفي **الحركة الثالثة** في فسحة نفسانية لا حدود لها بين آخر هزيل من الليل وتباشير الفجر والشخصيات هنا" أبو يزيد (كهل)"، "أبو يزيد(شاب)"،"أبو يزيد (طفل)"،"سبيكة (زوجته)" ،"أبو مخلد(والده)". في هذه المرحلة كان الحوار عبارة عن صراع بين الشخصيات.

أما في **المرحلة الرابعة** أمام أسوار المهدية عشية ،والشخصيات هنا " أبو يزيد"،" أبو عمار"،" جماعة من الرعاع "،ولافتة مكتوب عليها أمام أسوار المهدية 336ه/947م .

الرعاع يلمون أو يزيد على أفعاله وأعماله البذيلة. وهو يحاول إقناعهم على أنه في الطريق الصواب .

و**الحركة الخامسة** في جبال الحضنة عشية، كانت الشخصيات " أبو يزيد " "أشياخ قبائل البربر"، وعلى أعلى الستار لافتة مكتوب عليها جبال الحضنة سنة 336ه/947م، أبو يزيد يطلب من الأشياخ المحاكمة وقتله.

أما في **الحركة الأخيرة** ليلا في جبال الحضنة ، والشخصيات هم " أبو زيد " "إسماعيل المنصور بالله الفاطمي" "خمسة جنود من الفواطم" ،حيث يدخل الجنود يفتشون عن أبي زيد ولم وجده لديه هدية ، والجنود يرقصون حوله ، ولكن أبو زيد يخطف خنجرا وينتحر به .

والنهاية كانت بلافتة مكتوب عليها ...يتبع ... سنة .

[1]- المرجع نفسه،ص:60.

-الشخصيات الرئيسية:

أبو يزيد :

هي الشخصية التي وضعها عز الدين المدني ، لتدور أحداث المسرحية كلها خلال اثنتي عشر حركة ، حيث نجد أن أبو يزيد يريد أن يكون حاكما للبلاد (القيروان) ، يدور في دائرة ضيقة لتسيير الثورة ، ويهجم على سكان القيروان ومعه جماعة الرعاع ، ويفوز بها ، ووضع مجزرة في أهالي القيروان ويأسر بعضا منهم ويقتل البعض الآخر، وانطلقوا في نهب النساء واصطيادهن ، ويحمد خالقه على النصر وفتح كل من مدينة عقبة ودار الإسلام وغيرها ، ويذهب إلى تقسيم النساء على راعيته وجنوده ودخل في شجار مع الفقهاء ، على هذه الأعمال التي فعلها ، وهي أعمال نهى عنها الإسلام ، حضي أبو يزيد بالغدر من قبل الرعاع لأنهم عرفوه بأنه خبيث .

بكى أبو يزبد عندما رأى تابوت ابنه يحمله الرعاع ، وبدأ يفكر بما جرى ، عندما كان طفلا ثم صار شابا وأخيرا كهلا ويقول وهو كهل :

<<**يا صبايا عد إلي عد لي إني أحن شوقا إليك**>>[1] .

وبعدها أراد إقناع الرعاع أنه على صواب بعدما لاموه على أفعاله البليلة ، لم تجدي حججه نفعا ، وطلب من الفقهاء محاكمته وقتله .

وباءت نهايته بالفشل، بعدما جاء إليه جنود الفاطميين يبحثون عنه ، فقبضوا عليه وبدؤوا يرقصون حوله، وخطف أبو يزيد خنجرا وانتحر به .

الرعاع:

اختار المدني هذه المجموعة من الرعاع ليكونوا جندا لأب يزيد، وكانوا يتسلحون بالسيوف والرماح والحجارة خلال أحداث المسرحية، ينصتون لكلمة قائدهم الذي كان يغريهم، ويثقون فيه، يصفقون ويستهزئون بالفقهاء، لكن لم تدم ثقتهم بأبي يزيد طويلا وهذا ما نجده في قول أحدهم في نص المسرحية : <<**لا إن كلامك لم يعد يجد صدى في نفوسنا ... أنت رجل غريب لا تفهم شيئا ، إنك غير**

[1]- المرجع السابق ، ص: 82 .

صريح>>[1] ، فرحلوا عنه .

الفقهاء :

هذه الشخصيات تتكون من أربعة شيوخ وهم : شيخ قبيلة بني هوارة ، شيخ قبيلة زناتة ، شيخ قبيلة بني كملان ، شيخ قبيلة بني يفرن ، كان دورهم في أحداث المسرحية هو النهي عن المنكر وأرادوا إرجاع أبو يزيد إلى السبيل الصحيح ويحاورونه على قواعد يدعو إليها إسلامنا ، ويمثلون فقهاء القيروان الذين عاشوا في القرن الرابع هجري ، بين طغيان الشيعة وعسف الخوارج، وكانوا يصنعون كلمات حوارهم من كتاب الله وسنة نبيه ، ونجد أحدهم يقول : <<**نحن نأمر بالمعروف وننهى عن الفحشاء والمنكر ... الله أكبر ارض عنا يا إلهنا ... الله أكبر والعلم لك يا عليم** >>[2] ، وكانوا من بداية أحداث المسرحية إلى نهايتها في حوارات تملأها حجج وبراهين مع أبي يزيد أن يترك الثورة .

إسماعيل المنصور بالله الفاطمي :

وضع المخرج التونسي هذه الشخصية في نهاية المسرحية ، كشخصية بطلة في الحركة الأخيرة من الطور الثاني ، حيث نجد أن إسماعيل المنصور بالله الفاطمي جاء مع جنده يبحثون عن صاحب الحمار ، وخرج إليه إسماعيل يقول :<<**أدعوتني يا مخلد ؟ يا معلم الصبيان ، إن الثورة من عمل الشيطان ، وأنت مارد قهرناك** >>[3] .

تعتبر هذه الشخصية هي التي فكت أسر القيروان من أبي يزيد .

---

[1]- مرجع سابق ، ص : 93 .

[2]- المرجع نفسه ، ص : 6 .

[3]- المرجع نفسه ، ص : 102 .

- الشخصيات الثانوية :

أبو عمار الحميد الأعمى :

هذه الشخصية تتبع أبو يزيد في موكبه وهو رجل أعمى يصفق له ، ويذهب ويجول بجانبه ، ويعتبره صاحب الحمار أنه إيديولوجي الثورة .

التاجر :

تعتبر هذه الشخصية شخصية ثانوية ، وهو من جماعة أبو يزيد يلهف في سكان القيروان ، ونجده يقول لصاحب الحمار عندما كان يقسم النساء على حاشيته : << **أربع نساء يا سيدنا الحليم ! أربع نساء هن زوجاتي ، ولي عشر جواري فقط** >>[1] .

سكان القيروان :

هم شخصيات وضعهم المدني في المسرحية حيث يمثلون رجال ونساء في شوارع المدينة ، في حالة فزع واضطراب ، خائفين من صاحب الدابة ، حيث يقول أحدهم : << **يا أهالي القيروان ... هذا يوم الحشر ... اعتصموا بيوتكم إن صاحب الدابة قد أتى**>>[2] ، وهم هاربون خائفون ، كل واحد يبحث عن أولاده وعائلته ، <<**والنساء في الأثناء يصرخن ، ويقرعن صدورهن ، ويمزقن ثيابهن، وشعورهن** >>[3] .

خادمان :

وهما شخصيتان في موكب صاحب الحمار أبو يزيد الأول يدق طبلا والثاني يضرب صنجا نحاسيا .

أولاد أبو يزيد :

وهما أربعة أولاد ، << **يزيد وفضل عليهما لباس القواد ، يظهران في أحداث المسرحية، عندما يحضر موكب أبي يزيد ، في يمينهما رمحان وفي أعلاهما بندان لكل واحد منهما شارة** >>[4] .

زوجة أبو يزيد :

هي امرأة تمثل دور زوجة أبو يزيد وهي منبوذة من جهته ، لكنها لم ترضى بالإهانة ، عندما سمعته يقول أنه يريد أجمل امرأة في القيروان ، فردت عليه

[1]- المرجع السابق ، ص : 37 .
[2]- المرجع نفسه ، ص : 28 .
[3]- المرجع نفسه ، ص : 29 .
[4]- المرجع السابق ، ص : 30 .

قائلة: <<**هذا جحود منك ... ما هذه الفضائح ، كيف تسمح لنفسك بإدخال ضرة علي ؟** >>[1] .

أبو مخلد كيداد :

هو أبو صاحب الحمار، كان في حدث من أحداث المسرحية يحاور ابنه ويريد له كل الخير ، حيث يقول له : << **أنا والدك يا مخلد ، لا تشتمني ، أطعني كن بارا بي ...**>>[2] ، لكن كلامه لم يجد نفعا ، فأمر زوجته بأن ينصرفا .

سبيكة :

أم أبو يزيد كانت توبخ ابنها على ما يفعله من أفعال قبيحة ، وعدم سماعه لكلام أبيه .

العراف :

وهو مشعوذ سوداني ، يطمئن أبو مخلد كيداد بأن ابنه سيكون له شأن ويكون ملكا.

الجنود الخمسة :

هم جنود يظهر دورهم في نهاية المسرحية وهو خمسة ، يتبعون القائد إسماعيل المنصور بالله الفاطمي ، جاؤوا ليبحثوا على صاحب الحمار ، لأن الخليفة وعدهم بمليون دينار لمن يقبض عليه حيا .

---

[1]- المرجع نفسه ، ص : 43 .

[2]- المرجع نفسه ، ص : 84 .

- اللغة :

عند قراءة هذه المسرحية ، نجد أن عز الدين المدني أثار في نفوس القراء الكثير من النقاشات وفتح المجال للاستفهام والتوهم ، وذلك من قوته وعبقريته وتمكنه من اللغة العربية ، والفرنسية أيضا .

وكتب مسرحية ثورة " صاحب الحمار" بلغة الاستعمار ، لأن المسرحية معظمها أو يمكن أن نقول كلها أنها تقدم الكثير من الأحداث التي تطابق الثورة .

- الصراع الدرامي في المسرحية :

في مسرحية " ثورة صاحب الحمار " نجد أن أبو يزيد استمر خلال أحداث المسرحية ، في صراعات كثيرة قام بها وذلك من بداية المسرحية إلى نهايتها ، فبدأ الصراع مع رغبته في أن يكون حاكما للقيروان ، ودخل في صراع ثاني مع فقهاء القيروان وذلك بسبب أعماله الغير لائقة ويتجلى من خلال الحوارات التي جرت بينهم .

وقال أبو يزيد : <<**... وسقطت سوسة وكنا نتمنى النصر يرد علينا من البحر لا خير في البحر من الأندلس ...**

وقال أحد الفقهاء: **نعم عاهدنا الله ورسوله والمسلمين الصادقين في يوم باجة على قتال بني عبيد ...**

وقال أبو يزيد : **هذا خذلان >>**[1] .

- بدأ صراع آخر ، وذلك في الحرب التي أخذها على سكان القيروان

أحد السكان : <**< يا أهالي القيروان ... هذا يوم الحشر اعتصموا بيوتكم إن صاحب الدابة قد أتى ...>>**[2].

- تفاوضه مع زوجته عندما كان يتحدث مع الفقهاء على امرأة جميلة في القيروان

- زوجته : <**< هذا جحود منك ... ما هذه الفضائح ، كيف تسمح لنفسك بإدخال ضرة علي >>**[3] .

وكذلك بكاؤه على ابنه يزيد عندما رأى الرعاع يحملونه في التابوت

وصراع داخلي حينما كان طفلا ثم شابا ثم كهلا و مع والديه .

- أبوه : <**<أنا والدك يا مخلد لا تشتمني اطعني كن بارا بي ...>>**[4] .

- دخل أيضا في صراع مع الرعاع عندما سحبوا ثقتهم منه حينما قال أحدهم :

<**<لا إن كلامك لم يعد يجد صدى في نفوسنا ... أنت رجل غريب لا تفهم شيئا، إنك غير صريح>>**[5] .

يدخل الجنود يفتشون عن أبي يزيد .

---

[1]- المرجع السابق ، ص : 18 .

[2]- المرجع نفسه ، ص : 28 .

[3]- المرجع نفسه ، ص : 43 .

[4]- المرجع نفسه ، ص: 84 .

[5]- المرجع السابق ، ص : 93 .

- إسماعيل المنصور بالله الفاطمي : << **أدعوتني يا مخلد ؟ يا معلم الصبيان ، إن الثورة من عمل الشيطان ، وأنت مارد قهرناك** >>[1] .

- أبو يزيد :<< **نعم إني دعوتك يا دخيل . لا أخاف الموت لكن الثورة لن تقتل**>>[2] .

وفي الأخير عرفنا مدى توتر العلاقة بين أبو يزيد وشخصيات المسرحية، وكانت نهايته صراع مع جنوده إسماعيل المنصور بالله الفاطمي ، والذي يموت في النهاية عندما خطف خنجرا من أحد جنود الفاطمي وانتحر به .

[1]- المرجع نفسه ، ص : 102 .

[2]- المرجع نفسه ، ص : 103 .

مظاهر التغريب في المسرحية :

في بداية المسرحية كان تقديم الممثلين على الركح ،حيث تسرد الممثلين أحداث المسرحية وكيفية انتقال أحداثها ،لكي لا يكون القصد إثارة الشفقة في المشاهدين، بل التحفيز إلى الاحتفاظ باللهجة الملحمية وجعله مشاركا في العرض المسرحي، و نجد أحدالممثلين يقول: << **أمثل في هذه المسرحية شبة التاريخية شخصية المنصور بالله الفاطمي... >>**[1] .

وفي نص المسرحية قصة نضال لأبي يزيد سبيل انتزاع الحرية لأهل القيروان ومقاومتهم حيث يقول: << **... سقطت سوسة وكنا نتمنى النصر يرد علينا من البحر ، لا خير في البحر من الأندلس >>**[2] .

فمسرحية " ثورة صاحب الحمار " لن تخلو من رسائل الثورة والدين الإسلامي، وذلك باستعمال القوة عند قول أبي يزيد: << **لماذا ؟ لماذا ؟ كفى هذبانا واحتجاجا يا أشياخ الشر يا أوباش !من أنتم بدوني** ، وقال أيضا **: اللعنة عليكم يا خونة ... هذا صدري أفتحه لسلاح الدخيل ... >>**[3] .

ومن هنا نفهم أن هذه الخطابات شعور لأبي يزيد أنه هو الملك ويبقى ابن يزيد رغم موته .

عز الدين المدني أخذ هذه الطريقة في الكتابة ليتجاوب مع الأحداث الثورية .

ونجد أن خاصية التغريب في المسرحية تتجلى من خلال قول أحد فقهاء القيروان عندما قال : **لو نخاطبه بالهاتف ...**

- قال شيخ آخر : **لكن الهاتف لم يخترع بعد مع الأسف.**

- شيخ آخر يقول : **ولما لا نحتل الإذاعة ونخاطب الشعب ؟**

- يرد عليه آخر :<<**أنت ضائع في التاريخ ... إنك نقبت التاريخ يا هذا ، احترمذهنية الناس من فضلك>>**[4].

- شيخ آخر يقول : **صاحب الحمار ملك على المغرب قاطبة (يضحك).**

ويتبين من خطاب أبو يزيد الذي يعاني من موت ابنه ، عندما أحضره الرعاع في التابوت .

---

[1]- المرجع السابق ، ص : 15 .

[2]- المرجع نفسه ، ص : 20 .

[3]المرجع نفسه ص : 23 .

[4] - المرجع السابق ، ص : 60 .

ـ افترض عز الدين المدني شروطا عند تأليفه لمسرحية " ثورة صاحب الحمار" قصد تحقيق التغريب ، فكان أول ما قام به هو إضفاء الطابع التاريخي في هذه المسرحية ، أي أن هذه المسرحية استقت مواضيعها من التاريخ وذلك حتى تساعد الجمهور الابتعاد زمنيا عن الحادثة ويتوجه إلى النقد .

ـ إن هذه المسرحية من ناحية الإخراج محافظة على الجوهر و حرر المدني خشبة المسرح من كل ما هو سحري ، فالممثلون مطالبون بكسر الجدار الرابع وعدم دمج المشاهد مع الشخصيات ، وهذا طريق مطابق للنظرية البريشتية .

ـ ونجد أن المدني في هذه المسرحية يسرد الأحداث بلوحات مسرحية متسلسلة بحيث يكون لكل مشهد استقلالية لا يربطه بما سبقه أو ما يلحقه.

ـ نص المدني جعله قابل للتعديل حيث يمكن الإضافة أو الحذف ،ويجمع هذا النص الملحمي ما بين الترفيه والتعليم لأن الممثل يسرد أحداثا لشخصيات في زمن الماضي.

-استعمل المدني الموسيقى في الأحداث المسرحية بغية تفسير الأحداث ،كما تحقق مشاركة أكثر فعالية مع المتلقي.

-اعتمد على الإيماءة الحركية ،وتشمل المنتجات الصوتية والجسدية .

-استعمل المدني في مشاهد المسرحية لافتات للإدلاء على مكان وزمان كل مشهد.

- الزمان والمكان :

المسرحية تقدم لنا أحداث في أزمنة وأمكنة مختلفة ، والتي وصفها الكاتب عز الدين المدني على الركح المسرحي في طورين وكل طور يحتوي على ستة حركات وهي كالآتي :

الطور الأول :6565

الحركة الأولى : جبال الحضنة ، عشاء، سنة 361هـ/947م .

الحركة الثانية : القيروان ، ضحى، سنة 333هـ/944م .

الحركة الثالثة : القيروان سنة 333هـ/944م .

الحركة الرابعة : بطحاء القيروان ، ظهرا، سنة 333هـ/944م .

الحركة الخامسة : مكان ما بجوار مسجد عقبة ، عصرا، سنة 333هـ/944م .

الحركة السادسة : مكان بالقيروان ، مغربا، سنة 333هـ/944م .

الطور الثاني :

الحركة الأولى : أمام المهدية ، عشية، سنة 334هـ/945م .

الحركة الثانية : أمام المهدية ، ليلا، سنة 335هـ/946م .

الحركة الثالثة : أمام المهدية ، بين آخر هزيع من الليل وتباشير الفجر، سنة 335هـ/946م .

الحركة الرابعة : أمام أسوار المهدية ، عشية، سنة 336هـ/947م .

الحركة الخامسة : جبال الحضنة ، عشاء، سنة 336هـ/947م .

الحركة السادسة : جبال الحضنة ، ليلا، سنة 336هـ/947م .

الخاتمة

تعد هذه الصفحات إطلالة على تجربة في الاتجاه الملحمي في الإخراج المسرحي بتونس ،وذلك من خلال نموذج عز الدين المدني ،بداية بالمسرح الملحمي بين نشأته وتطوره والسمات الملحمية في المسرح التونسي وصولا إلى الدراسة التحليلية لمسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني ،ومنه نستخلص من بحثنا هذا مجموعة من النتائج التي تتمثل في :

- عرف المسرح تغيرا جذريا مع بريشت ،واستطاع بذلك تجاوز الشكل الدرامي الأرسطي إلى الشكل الملحمي الثوري الذي يخدم القضايا الإجتماعية كثيرا .

- الاختلاف التام للمسرح الأرسطي والملحمي ،حيث أن المسرح الملحمي جاء ليكسر قواعد المسرح الأرسطي .

- عرف المسرح التونسي مراحل تطور مر بها عند نشأته،وذلك بفل الرواد والمخرجين المسرحيين الذين جاهدوا من أجل رفع راية المسرح في تراب أرضهم.

- تأثر عز الدين المدني في مساره المسرحي تأثرا ايجابيا ببريشت ،في تعامله مع العرض المسرحي ومن خلال اعتماده للمؤثرات الملحمية كالتغريب و كسر الجدار الرابع ،وكذلك طريقة تعامله مع النص .

- تعتبر تجربة عز الدين المدني تجربة مميزة وفريدة ،لأنه حاول من خلال مسرحياته أن يتسرب إلى وجدان المتفرج العربي من خلال دراسته للتاريخ ، والمدني لم ينقل التاريخ كما هو ،بل فككه ثم أعاد بناءه ،بما يتوافق معا الرؤية المعاصرة ،التي تقوم على تثوير المجتمع و النقد العميق للتاريخ.

- أوجد عز الدين المدني مسرحيات توظف التاريخ المغاربي القديم ،كما وجد مسرحيات توظف التاريخ العربي الإسلامي .

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا في هذا الموضوع ،الذي ما يزال يحتاج إلى المزيد من البحث لاستكماله ،فيا ترى هل عرفت تونس المزيد من الاتجاهات المسرحية .

الملاحق

-برتولد بريشت :

ولد" برتولد بريشت " في 10 فبراير 1898 في مدينة أوجسبورج .درس الطب في ميونيخ ، كاتب ومخرج مسرحي ألماني ،وضع نظرية المسرح الملحمي ،وأسس فرقة برلين المسرحة ،كتب عدة مسرحيات تعليمية ،هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، واستقر فيها لفترة طويلة بعد إن جاب عددا من الدول الأوربية المختلفة بسبب عدائه للنازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية عاد إلى برلين عام 1948 وأعطي مسرحا خاصا من قبل الدولة ، كتب للمسرح ما يقرب ثلاثين مسرحية ، أبرزها **(أوبرا القروش الثلاثة)** ، **(الاستثناء والقاعدة)** ، **(بنادق الأم جيرار)**،**(الأم الشجاعة)**،**(غاليلو غاليليه)**،**(الإنسان الطيب في ستشوان)** ، **(دائرة الطباشير القوقازية)** ،**(رؤى سيمون ماشار)** ،**(أيام الكمون في باريس)** ، كتب العديد من القصائد ، لكن غالبيتها لم تنشر.

اروين بسكاتور:(1893-1966).

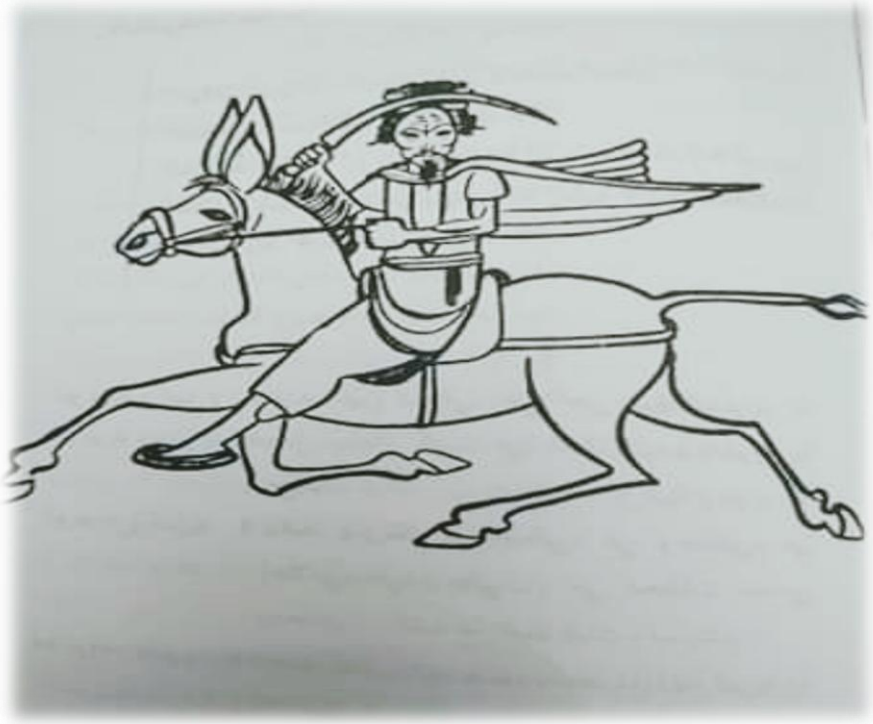
مخرج مسرحي ألماني ،تتلمذ على يد المخرج (ماكس رينهاريت) عمل في العاصمة برلين من 1919 إلى غاية 1938 في المسرح الشعبي الألماني ، بيسكاتور أحد مؤسسي المسرح السياسي ،هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام1938 هربا من النازية ،أسس مدرسة للتمثيل تحت اسم (المدرسة الدراماتيكية التجريبية) واستمر مهجره حتى عام 1950،حيث عاد إلى بلده ألمانيا مرة أخرى.

الحبيب بورقيبة:

سياسي ورجل دولة تونسي ،ولد في مدينة المنستير في الثالث من آب عام 1903 ،تلقى تعليمه في تونس وفرنسا ،أسس الحزب الحر الدستوري الجديد عام 1934، تم اعتقاله مرات متعددة بسبب نضاله من أجل تونس ،أصبح رئيسا لمجلس الوزراء في عام 1956، وفي عام 1957 انتخب رئيسا للجمهورية ولقب نفسه المجاهد الأكبر ،بقي في منصبه إلى عام 2000.

ـ معركة صاحب الحمار مع الفاطميين للزبير التركي ، أبو يزيد و أبو عمار في طريقهما إلى البقاع المقدسة .

ـ شخصية صاحب الحمار كما تصورها الرسام الكبير الزبير التركي



ـ الزبير التركي .

ـ هدية أحد الرعايا إلى صاحب الحمار للزبير التركي .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية:

1- القرآن الكريم .

2- السنة النبوية .

3- نهاد صليحة : التيارات الإخراجية المعاصرة ، هلا للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، الجيزة ، مصر، 1999م ، ص : 166 .

المصادر المترجمة:

1- جيمس روس أيفانز:المسرح التجريبي بين ستانسلافسكي إلى بيتر روك،ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر،الطبعة الأولى،هلا للنشر والتوزيع ،الجيزة مصر،1420هـ/2000م.

2- بريتولد بريشت:نظرية المسرح الملحمي،ترجمة نصيف جميل،عالم المعرفة،بيروت.

المراجع العربية:

1- السعيد الورقي : تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر ، مصر ، دار المعرفة الجامعية .

2- إدريس محمود مسعود : دراسات في تاريخ المسرح التونسي ، دار سحر للنشر المعهد العالي للفن المسرحي ، الطبعة الأولى ، تونس .

3- الحبيب بورقيبة : خطب ، جزء رابع ، تونس ، 1962م .

4- القط عبد القادر : من فنون الأدب المسرحي ، بيروت ، دار النهضة العربية 1978م .

5- جلال العشيري : يستدل الستار ، القاهرة ، مصر، مكتبة الأنجلو مصرية ، 1976م .

6- جميل حمداوي : الاحتفالية في المسرح العربي ، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني ، الطبعة الأولى الناظور ، تيطوان ، المملكة المغربية، 2019م .

7- جميل حمداوي : بريشت وتأثيره في المسرح العربي ، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني ، الطبعة الأولى الناظور ، تيطوان ، المملكة المغربية ، 2020م .

8- حميدي الحمايدي ، المنصف شرف الدين ، أحمد الحادق العرف : قرن من المسرح التونسي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 2001م .

9- رانيا فتح الله : مفهوم المسرح الملحمي عند بريشت ، الحوار المتمدن.

10- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، يوليو ، 1979م .

11- سمير سرحان : مبادئ علم الدراما ، هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة ، مصر .

12- عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين المؤلفون ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى بيروت ، لبنان ، دار الفارابي ، 2001م .

13- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الطبعة الثانية ، يناير ، 1978م .

14- عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1985م .

15-عز الدين المدني:مسرح عز الدين المدني،ثورة صاحب الحمار،دار اليمامة للنشر والتوزيع،تونس،2005

16- مدحت الكاشف : المسرح والإنسان ، تقنيات العرض المسرحي المعاصر.

17- محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، دار سحر للنشر ، الطبعة الأولى ، 1997م .

18-محمد عبازة : تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب ، مصر، 1997م .

19- محمود الماجري : مسارات نحت الذات في المسرح التونسي ، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفن المسرحي ، وحدة البحث الاثنوسينولوجيا ، 2015م.

المراجع المترجمة:

1- برنار دورت:قراءة بريشت،ترجمة سمعان،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ،دمشق،1997م.

2- ج.ل.ستيان:الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،ترجمة محمد جمول،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،سوريا،1998م.

3- ريشارد شاخت:الاغتراب،ترجمة كمال يوسف حسين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،الطبعة الأولى،1980م.

4- يعقوب.م.لنداو:المسرح والسينما عند العرب،ترجمة المغازي،الهيئة العامة للكتاب،1972م.

المعاجم باللغة العربية:

1-ابرهيم أنيس ، عطلة صواطي ، عبد الحليم منتصر ، محمد خلف الله أحمد : المعجم الوسيط ، معجم اللغة العربية ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية .

2- ابن منظور : لسان العرب ، دار صابر بيروت ، الجزء الأول الطبعة الثالثة 1994م .

3- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1971م .

4- جيران مسعود : معجم الرائد ، معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، كانون الثاني ، 1978م.

5- عبد الراجحي : التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1994م .

6- كمال الدين عيد : أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ، مراجعة إبراهيم حمادة دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، الطبعة الأولى ، 2006م .

7- محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مكتبة النوري .

8- مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، للفيروز أبادي التبرازي ، الجزء الأول ، دار الفكر بيروت ، 1983م .

9- محمد سعيد أسبر ، بلال ضيدي : الشامل ،معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها ، دار العودة ، الطبعة الأولى ، 1981م .

10- ماري إلياس ، حنان قصاب : المعجم المسرحي ، ناشرون لبنان ، الطبعة الأولى ، 1997م .

المعاجم المترجمة :

1- باتريس بافي :معجم المسرح، ترجمة ميشل .ف. خطار ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى، 2015م ،ص: 556.

المجلات :

1-مجلة فصول ، المجلد الثاني ، أبريل ، يونيو ، مصر ، 1982م .

2-القصب صلاح: فن التمثيل وطرق تدريب الممثل في المناهج والاتجاهات المسرحية المعاصرة ، سينما ومسرح ، العدد الأول ، تصدرها الشعبية المسرحية في ثقافة الفنانين ، المركز العام ، 1980م .

3-مجلة عالم الفكر، العدد الأول ، أبريل ، مايو ، يونيو ، 1984م .

4-مجلة كلية التربية الأساسية ، المجلد 21 ، العدد 77 ، 2015م .

5-مجلة النبأ ، العدد 76 ، 2005م .

الرسائل والأطروحات:

1-سعسع خالد :فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري،تجربة قدور النعيمي أنموذجا، إشا لزاوي فتيحة، وهران،2013-2014.

2-سمية كعواش:أثر بريشت في المسرح الجزائري،مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، إشراف الدكتور عبد الرزاق بن السبع، رسالة ماجيستار،قسم اللغة والأدب العربي، جامعة لحاج لخضر باتنة ، 2011-2012.

مواقع الإنترنيت:

http//pulpirqlz qtquoice.com/article

198088.html

المقالات والموسوعات:

1-أحمد سليمان عطية : المسرح الملحمي والمنظر المسرحي ، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

2-قيس الزبيدي : مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريشت الفني ، دار ابن رشد، لبنان 1878م .

3-نبيل راغب :موسوعة النظريات الأدبية.

الفهرس

الموضوع. **الصفحة.**

البسملة.

إهداء.

شكر وعرفان.

مقدمة..... أ.

مدخل.

مفهوم الإخراج..... 6.

مفهوم مصطلح الملحمية..... 9.

الفصل الأول : المسرح الملحمي بين النشأة والتطور.

المبحث الأول :

تعريف المسرح الملحمي..... 11.

نشأة المسرح الملحمي ورواده..... 14

المبحث الثاني :

نظرية المسرح الملحمي..... 18

التمثيل الملحمي بين التعليمية وكسر الجدار الرابع..... 21.

المبحث الثالث :

فلسفة بريشت وأثرها على المسرح العربي..... 24.

فلسفة بريشت وأثرها على المسرح التونسي..... 26.

الفصل الثاني : السمات الملحمية في المسرح التونسي.

المبحث الأول :

نشأة المسرح التونسي ومراحل التطور..... 29.

رواد المسرح التونسي..... 34.

المبحث الثاني:

التغريب..... 42.

الوسائل الأساسية لتحقيق التغريب..... 45.

المبحث الثالث :

المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي..... 47.

الفصل الثالث : دراسة تحليلية لمسرحية ثورة صاحب الحمار لعز الدين المدني.

ملخص المسرحية..... 51.

الشخصيات الرئيسية..... 56.

الشخصيات الثانوية..... 58.

اللغة..... 60.

الصراع الدرامي في المسرحية..... 61.

مظاهر التغريب في المسرحية..... 63.

المكان والزمان..... 65.

الخاتمة..... 68.

الملاحق..... 70.

المصادر والمراجع..... 75.

الملخص:

المسرح وسيلة تثقيف المجتمعات وتقديم رسائل للجمهور ، عرف عدة اتجاهات في مراحل تطوره ونجد بريشت من كبار المسرح الذين سهروا على تغييره ،وجاء ليخالف قواعد المسرح الكلاسيكي بمسرحه الملحمي.

كان المخرج التونسي الكبير عز الدين المدني مهتما ببريشت وكان قريبا منه،فاستغل قواعده كالتغريب وكسر الجدار الرابع في بناء مسرحه العربي ، ووضع للمسرح التونسي مكانة مرموقة بين الشعوب.

الكلمات المفتاحية: المسرح الملحمي،المسرح الكلاسيكي،التغريب،التعليمية،الشخصية الملحمية،الجدار الرابع

:Résumé

Le théâtre est un moyen d'éduquer les sociétés et de présenter des messages au public il a connu plusieurs tendances dans ses étapes de développement

On retrouve Brecht du grand théâtre qui veillait pour le changer et cela allaità l'encontre des règles du théâtre classique avec son théâtre épique

Le grand réalisateur tunisien Azzedine EL Madani s'intéressaità Brecht et était proche de lui . Il a profité de ses règles telles que l'occidentalisation et a brisé le quatrième mur en construisant son théâtre arabe et a placé le théâtre tunisien dans une place proéminente parmi les peuples.

Les mots clés: Théâtre épique، Théâtre classique، Occidentalisation، éducatif Lepersonnage épique، Quatième mur.

Abstract:

Theatr is a means of educating societies and presenting messages to the public .he knew several trends in the stages of its development .Brecht was one of the great theater leaders who strived to change it and cam to violate the rules of classical theater with his epic theater

The great Tunisian director Ezz El-Madani was interested in Brecht and was clos to him .he took advantage of his rules such as alienation and broke the fourth wall in building his arab theater and placed Tunisian theater in a prominent position among peoples.

Key words: The epic theater Classique، theater Westernization، Educational The epic character، Forth wall.