



جامعة عين شمس  
كلية التربية  
قسم أصول تربية

## فلسفة الحركة في مسرح برتولد بريشت

بحث مستخلص من رسالة دكتوراة مقدم ضمن متطلبات

الحصول على الدكتوراة

تخصص أصول التربية

إعداد

هند محمود عبد الستار الجندي

تحت إشراف

أ.د/ محسن محمود خضر

أستاذ أصول التربية

قسم أصول التربية

كلية التربية

جامعة عين شمس

أ.م.د / هناء عودة خضري

أستاذ التخطيط الإستراتيجي

قسم أصول التربية

كلية التربية

جامعة عين شمس

أ.د/نبيل محمد أبو الفتوح قاسم

أستاذ اللغة الألمانية

قسم اللغة الألمانية

كلية التربية

جامعة عين شمس

هـ ١٤٤٣ / ٢٠٢٢ م



### المستخلص

تسعي هذه الدراسة لمناقشة موضوع قديم قدم الفكر وهو الحركة، وتأثيره علي الفكر الإنساني. مع إلقاء الضوء علي التطور الفلسفي لفلسفة الحركة كفلسفة مستقلة، و المبادئ الأساسية التي وضعها منظري فلسفة الحركة مثل توماس نيل Thomas Nail. وتقود الدراسة بتحليل التطبيقات التربوية المختلفة لفلسفة الحركة، وتأثير هذه الفلسفة علي الفنون وخاصة المسرح البريشتي، مع دراسة أنماط الحركة الذي يتبناها هذا المسرح، ودوره في تعزيز الفكر النقدي، وبناء إطار مرجعي قيمي ومعرفي لدي الطلاب في مواجهة تداعيات التدفق المعلوماتي وسلبيات العالم الافتراضي الذي يواجهه الجيل الحالي. وتنتهي الدراسة بتصوير مقترح لخطة تدريبية للمعلمين علي تفعيل تطبيقات فلسفة الحركة ومسرح بريشت كتطبيق لها في التعليم.

## Abstract

This study seeks to discuss a topic as old as thought, which is motion, and its impact on human thought. With shedding light on the philosophical development of it as an independent philosophy, and the basic principles laid down by its theorists, such as Thomas Nail. In addition to analysing of its various educational applications , and the impact of this philosophy on the arts, especially the Breshtian theater. This study shedding Light on patterns of Motion adopted by this theater, and its role in promoting critical thought, and building a value and cognitive framework for students in the face of the repercussions of the information flow and the negatives of the virtual world that facing the current generation. The study ends with a proposed conception of a training plan for teachers to activate the applications of the philosophy of movement and the Brecht Theater as an application to it in education.

## مقدمة

قدم برتولد بريشت الأديب، والمفكر والمسرحي مسرحية بادن التعليمية عام ١٩٢٩. عرض من خلال حوار هزلي فكره الكامل عن تطور الحياة، وعن الحركة بشكل عام، وأهمية الحركة وربطها بالمعرفة. ودورها في مواجهة سلبيات التطور التكنولوجي، وأفكاره التربوية لتربية الأجيال. فلقد أراد توظيف ما توصلت إليه علوم الحركة من تطور في تربية عقل الإنسان، رافضاً تقنيات المسرح الأرسطي في التسلط علي وعي المشاهدين. ولم يكن ذلك هو التأثير الأول للحركة علي الفن، فلقد تنقلت الحركة بين المجالين الفلسفي والعلمي، حتى استقر بها الحال إلى فلسفة مبنية على أسس علمية. وكونها قديمة، فلقد سبقها بالفعل تطبيقات تربوية وفنية وعلوم مبنية علي قوانينها، ونظريات اجتماعية شكلتها. كما ظهر مصطلح "فلسفة الحركة" في أوائل القرن الواحد والعشرين كفلسفة مستقلة تحت مسمى (**Philosophy of Motion**) ولها مفكرون أمثال الفيلسوف كارل ماركس، برجسون، وقدماء أمثال لوكريتيوس. بالإضافة إلى منظرين من العصر الحديث أمثال إيرين ماننج **Erin Manning** صاحبة كتاب (**الحركة والفن والفلسفة، Philosophy Art, Movement**)، وأستاذ الفلسفة توماس نيل **Thomas Nail** صاحب العديد من الكتب التي تتناول فلسفة الحركة في العديد من المجالات، منها كتاب (**الحركة والوجود Being and Motion**).

## مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

لقد سبقت معرفة سيدنا موسى بالله معجزات عصاه. لذلك إن أهم من استخدام التقنية والتطبيقات التكنولوجية الحديثة، تطوير وتأسيس البنية المعرفية التحتية لمواطنين. من الخطأ أن نطلب التغيير والتطور والدخول للتعليم الرقمي دون سائر فكري، منظومي، أخلاقي، ومعرفي نبني عليه. ونحمي به أولادنا من سلبيات التكنولوجيا، ونحمي قيمنا المجتمعية من التفتت الذي تعززه التكنولوجيا الحديثة .

ويدرك خبراء العلوم والفلسفة أن كل التقنيات والتطبيقات الحديثة تنبثق من تطور تقنيات الحركة سواء في نقل المعلومات أو التنقل المادي من مكان لآخر. فنحن الآن بصدد نظام تعليمي يتجه بقوة للتكنولوجيا وبسرعة سنين ضوئية عما سبقه، دون مرحلة انتقالية. ويجد المعلم نفسه أمام مشكلة تتراكم فوق كم المشاكل المنوط به حلها وهي: عزلة العالم الافتراضي ليربي (الجيل الأعزل **Defenseless Generation**)، وهو الجيل الأكثر عزلاً عن جذوره الأخلاقية، الدينية، الاجتماعية، والثقافية ومواجهة أفكار عاصفة عن الأخلاق والهوية والدين واللادين، جيل لا يملك أدوات الفكر النقدي والإبداعي ويفتقر إلى التعاطف **Sympathy**. فلا بد من دمج تطبيقات تربوية تتلاءم مع معطياتنا الثقافية والاقتصادية وتتواكب وبشكل سريع وتدرجي مع العالم المتحرك والمتغير وذات أساس علمي وأصول إيمانية. ومن هنا كان السؤال الرئيسي لهذه الدراسة: (كيفية الاستفادة من التطبيقات التربوية لفلسفة الحركة كتطبيق المسرح البريشتي في تطوير البناء المعرفي والمهاري للمعلم والطالب؟) وتتبنى الدراسة تساؤلات منها:

- ما هي فلسفة الحركة وأصولها (الفكرية، العلمية)؟
- ما هي اسهامات الفكر الانساني في تطوير فلسفة الحركة؟
- ما هي اسهامات رواد التنظير لفلسفة الحركة في عرض مباحثها؟
- ماهي التطبيقات التربوية لفلسفة الحركة؟
- ما هي ملامح فلسفة الحركة في المسرح البريشتي، وماهي اسهامات برتولد بريشت في المسرح التعليمي؟
- كيف يمكن وضع تصور مقترح لحقيبة تدريبية عن دمج فلسفة الحركة في تدريبات المعلمين؟

### ثالثاً: أهداف الدراسة:

- تهدف الدراسة إلى التعرف على فلسفة الحركة وأصولها كفلسفة مستقلة والوقوف على عصرية تطبيقاتها التربوية.
- إلقاء الضوء على فلسفة قديمة المعرفة، حديثة التطبيق تتلاءم مع مقتضيات العصر، وتسد الفجوة المعرفية في مناهجنا التعليمية.
- إلقاء الضوء على التطبيقات التربوية المبنية على فلسفة الحركة والمدارس الحديثة المبنية على الفكر التربوي الحركي حول العالم.

- إلقاء الضوء على تأثير فلسفة الحركة على الفن عموماً ومسرح بريشت بشكل خاص.
- إلقاء الضوء على فلسفة الحركة في المسرح البريشتي، وتطبيقاتها التعليمية والتربوية.
- وضع تصور مقترح لخطة برنامج تدريبي للمعلمين يسد الفجوة المعرفية بين الحركة وعلومها وتطبيقاتها.

#### رابعاً: أهمية الدراسة:

- إلقاء الضوء على هذه الفلسفة مهم جداً لأنها أساس العلوم الطبيعية وبالتالي أساس العلوم الاجتماعية. وتتناسب تطبيقاتها التربوية مع متطلبات العصر، وتتكامل مع التكنولوجيا.
- يسهم مسرح بريشت في تربية الوعي في عالم متسارع الفكر، والأحداث.
- التطرق لفلسفة الحركة هام جداً لأنه أساس كثير التطبيقات التربوية الحركية الحديثة التي تسهم في الحد من الانعزال الثقافي والقيمي للطلاب.
- تحتوي الدراسة على تطبيقات مختلفة تسهم في تنمية التفكير النقدي والابداعي وتحررنا من محدودية الغرف الدراسية. ومن خلال البناء المعرفي الصحيح للمعلم عن أساس تكنيك الحركة للأنشطة الصفية نتغلب على إشكالية تكامل النشاط مع كل الاحتياجات التعليمية الأهداف. فهذا يثري الثروة المعرفية للمعلم.
- تنفرد هذه الدراسة بتحليل مسرح بريشت من منظور فلسفة الحركة، وإلقاء الضوء علي تقنيات بريشت داخل الفصل.
- تربط هذه الدراسة بين مجالات متنوعة من علوم سواء اجتماعية أو علمية أو سياسية اقتصادية، وتتناول دراسة للحركة عبر الحدود، وتأثير ذلك في التربية.
- تعرض هذه الدراسة تاريخ الفكر بشكل موجز. كما توجه الوعي حول ما يحاك من أفكار غريبة عن الحدود السياسية والقومية.
- تعرض هذه الدراسة لأول مرة المنطلقات الفكرية لمباحث فلسفة الحركة
- هذه الدراسة تلقي الضوء على علوم هامة في إعداد المعلم في المستقبل. وتفتح الباب لتخصصات جديدة في مجال التربية وتفتح مجالاً للبحث في دراسات متنوعة عن الهيكل التنظيمي، والتخطيط التربوي، ونظم الإدارة التي تُبنى على فلسفة الحركة.

#### خامساً: منهج الدراسة

- تستخدم الدراسة المنهج التحليلي والنقدي والتاريخي ذلك للوقوف على تاريخ فلسفة الحركة وتطبيقاتها التربوية المختلفة. وتستخدم المنهج التحليلي في تحليل مسرحيات بريشت التعليمية وكيفية ادماجها في التعليم. كما تستخدم المنهج النقدي في نقد المسرح البريشتي واستلهاً الأفكار التربوية منه. كما تحلل الدراسة ضرورة الربط بين العلوم المبنية على الحركة والتطبيقات التربوية المبنية على فلسفتها.

### أولاً: فلسفة الحركة وتطبيقاتها التربوية:

إن الحركة موضوع قديم جداً، قدم الفكر والحياة. وتفسيرها كان غاية الفلاسفة. ومن أجلها مات علماء وحُكموا وعنها كتب الأديب برتولد بريشت على لسان جاليليو في مسرحية "حياة جاليليو"

(إن ما أهدف إليه هو أن أسس علماً جديداً كل الجدة يعالج موضوعاً قديماً كل القدم، وهو الحركة. وقد اكتشفت خلال تجاربي بعض خواص الحركة التي تستحق أن تُعرف) (بريشت، (١٩٨١)، ص ١٨٤).

لم يكتب بريشت هذه الجمل مصادفةً، فالمعروف عنه أن كلماته تتحرك كما يتحرك الممثل على المسرح، فكل كلمة مقصودة وهي مركز ترصد لفكرة، واستقبال لفكرة أخرى. الحركة عند بريشت نموذج فكري، واتجاه فني استخدمه في تفسير التاريخ، والأفكار وفي مسرحه التعليمي. وتُعرف فلسفة الحركة بأنها فرع من الفلسفة المعنية باستكشاف الأسئلة حول وجود وطبيعة الحركة وتتبعها في كل العلوم الإنسانية والتطبيقية. كما أن فلسفة الحركة مهمة في دراسة نظريات التغيير في النظم الطبيعية وترتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة الفضاء والوقت في الفلسفة. فلقد كانت محط اهتمام الفلاسفة اليونانيين القدماء، ولا سيما الفلاسفة ما قبل سقراط، مثل بارميندس، هيراقليطس. فهي مؤثرة في تطوير فلسفة العلوم بشكل عام.

(Frassen: 1985,p24)

وعلي مدي الثورات الصناعية وصل الانسان أعلي مراتب الإنجاز التكنولوجي، إلا أن هذه الثورات نتج عنها عمليات متعاقبة من اختزال الحركة الإنسانية، والاستعاضة عنها عن طريق الآلات أو حتى استبدال العلاقات الاجتماعية الطبيعية المباشرة بعلاقات افتراضية ومجتمع افتراضي. فالثورات ارتبط وجودها بتطور مفاهيم الحركة واكتشاف قوانينها، وتوظيفها علمياً. وتطورت على إثرها النظريات الاجتماعية المصاحبة، والنظريات التربوية التي استهدفت بناء إنسان

المرحلة. فالإنسان كائن متكلم(اللغة)، مفكر(العقل)، له نمط حركي(الحركة) مختلف عن باقي الكائنات لأن حركته مرتبطة بالتطور. والمنهاج الذي يربط هذا الكائن بهذه الثلاثية هو التربية وبناء الحضارة.

وكلما تطورت العلوم تطورت الفلسفة، وتطور تناول الفلسفة للحركة، واستفاق الفكر الإنساني الكامن في الخرافات والافتراضات ليواجه الحقائق الكونية والبراهين العلمية، ويطوع هذه المفاهيم الجديدة في تطوير العلوم النفسية والاجتماعية والفنون. فظهرت دراسات تربط الحركة بالوعي والإدراك ومن ثم التعلم والتربية حتى ظهرت "التربية الحركية". التي انتشرت تدريجياً في بعض دول أوروبا على أنها (تربية الفعل والأداء الرامية لأقصى تكيف مع البيئة والتغيرات البيئية) (الخولي، راتب، ٢٠٠٧، ص ١٥٨).

يري فليسوف الحركة توماس نيل Nail أن الواقع المعاصر يتشكل من خلال تراكيب بشرية متعددة، ولكن هذه الهياكل بدورها مشروطة ببنى مادية حقيقية غير بشرية تسبقها وتشكلها. ثم يعمل الاثنان مع بعضهما البعض بدورهما، ويشارك كل منهما الآخر. ووصف نيل في كتابه "شخصية المهاجر" و"نظرية الحدود" انسان هذا العصر بكونه كائن معاصر متحرك، وذلك في سعيه يربط الانطولوجيا بالحركة. ويقدم أنطولوجيا مصاحبة بنماذج حركية جديدة، لعصر جديد من التنقل والحركة. ويؤيد فكرة أن القرن العشرين، والواحد والعشرين فترة تميزت بالحدثة "السائلة" و"المتنقلة" المتزايدة. فهو يري أن التحدي الذي تواجهه النظرية اليوم هو النظر من جديد في وجهات النظر والمشكلات والإمكانيات التي فتحتها لنا الوضع التاريخي الجديد. تكشف الأحداث الكبرى في عصرنا عن طبيعة الوجود المتحركة. (Nail, 2019, P27)

ولا يمكننا فيه بناء الإنسان إلا من خلال الادراك أكثر من أي وقت من التاريخ بأننا ككائنات متحركة في وجود متحرك نحتاج إلى صبغ المعارف والعلوم والأخلاق بالحركة. وذلك من خلال إدراكنا تعريف الوجود من خلال الأسبقية التاريخية لـ

الحركة. إذا كان الوجود في حالة حركة، فإن علم الوجود والتاريخ هو أيضاً حركة ويجب تضمينها في التحليل. (Nail, 2019, P12)

وتري الدراسة أن التربية الحركية وضعت منطلقات ومعتقدات فلسفية، محاولةً إيجاد إطار فلسفي يحتويها، خاصة أن للحركة أصول فلسفية وأفكار تربوية وفنية في جميع المجالات، كما أن لها علوم أشتقت منها وسُميت بإسمها. ورغم انطلاقها من نبع الحركة المادية بداية من لوكريتيوس مروراً ب ماركس إلي توماس نيل Thomas Nail، إلا أنها جمعت بين الخصمان الفيلسفيان (المثالية، والمادية) في فهمها للطبيعة والانسان والتكنولوجيا. حيث اتبعت كل من المثالية والمادية فكرة الانقسام بين البشر والطبيعة في الأساس. وأن العلاقة بين الوصف Description (المثالية) والنقش (المادية) Inscription متكاملة. فلسفة الحركة تري وجود كل شيء منقسم إلي الحضور المادي (النقش) و التأثير التفاعلي (الوصف) وهي بذلك تري ترابط بين المثالية والمادية.

ومع التطور في مجال الفيزياء والحركة تطور أيضاً فن السينوغرافيا، وبالتالي الاستراتيجيات والنظريات الحركية المؤسسة للمسرح، والتي كانت من أهمها كتاب الأورجانون الصغير لبرتولد بريشت، الذي قدم من خلاله فكره المسرحي عن الحركة وضرورة ربطها بالتعليم. والتي لم تعتمد الحركة بشكل عشوائي ومُطلق ولكن جعل حركة الجسد البشري علي خشبة المسرح تبادلية مع حركة الأفكار، مما يعزز من التفكير النقدي، الذي تتجاهله بعض نظريات الحداثة بالمغالاة في التشرذم والتفتت.

كما تري الدراسة أنه، من الضروري تناول الحركة كفلسفة مستقلة، تقوم بتفسير كل ما تراه العين في إطار حركي، ويجب تضمينها بشكل واع ، وبطريقة تواتريه في المناهج. فهي لا تفسر البعد الفلسفي والسياسي لحركة الفنان على المسرح، أو تفسر حركة التنقل والترحال عبر الحدود، ورصد حركات الهجرة البشرية وتأثيرها على ديموغرافيا المجتمعات، أو المتغيرات الرقمية وأثرها على تحسين حياة الإنسان والعكس فقط، بل هي موجودة في تفسير وجود كل شيء وحضوره، وبذلك

تُصبح فلسفة الحركة مبحث جديد هام في المجال التربوي، وإن كنا نجتذبه من أعماق تاريخ الفكر الإنساني.

ولا ننكر أن رفاهية الاختزال (**Reduction Welfare**) غلبت الحاجة الإنسانية الأساسية **Human Needs** (كالطعام، الأمن، الشراب). واصبحت الآلة محور الاقتصاد، وأبرز الإنجازات، الهدف والمبتغى. وهذا ما نقده بريشت من خلال ديالكتيك الحوار بين الاحتياج الأساسي الإنساني والتطور التكنولوجي، من خلال الكورال في مسرحيته (بادن التعليمية) مُعقّباً على إنجازات الإنسان التكنولوجية (نعم، ولم ينخفض سعر خُبزنا إطلاقاً). كما سخر من الفساد الأخلاقي الذي تبع التقدم، والانتهازية الرأسمالية في مسرحية (سقوط مدينة ماهجونيا) كما تساعدنا فلسفة الحركة بالتنبؤ بمجتمعات ذات طبيعة فكرية مختلفة في المستقبل وبالتالي تربية أكثر ديناميكية ودينامية.

(Brecht,1930, P32)

كل هذا الحراك التنظيري تتفاوت فيه بشكل ضمني أو مُعلن دمج الحركة كعنصر أساسي لتحفيز عقل المتعلم. ولقد طرح توماس نيل في احدي محاضراته في البث المباشر سؤاله المستهدف وراء كل أعماله الفلسفية وهو (كيف نجعل الانسان يفكر بطريقة حركية وأن يجعل الحركة أسلوب حياة ؟) ، وتساءل الكاتب إريك جينسن Jensen في كتابه (التدريس باستخدام المخ في العقل) ١٩٩٨ الفصل الرابع " لماذا يصير التعليم العام علي مبدأ (Set and Jit)(اجلس و انتبه) علي الرغم من دلالات علاقة الحركة بنمو الإدراك والانتباه والسلوك السوي . كما قدم في ذات الكتاب (الحركة والعقل) عدد من الأدلة الوظيفية، التشريحية، الإدراكية، والتقنية التصويرية بأشعة الرنين لمخ الإنسان، والنفسية دليل علي صلة العقل بالجسد والتعلم والتربية بالحركة. التي تحثنا علي دعم المزيد من الحركة في التعليم .

(Jensen,1998,P27)

ولقد ظهرت مؤخراً حركات مدرسية تتبنى الحركة كعنصر أساسي للتعليم لديها  
نذكر منها:

- بيئات تعلم ذاتية التنظيم **Self-Organized Learning Environments (SOLEs)**
- برنامج التعليم في الهواء الطلق - أستراليا وهي المدرسة التي أسسها جريم ريني **Graeme Rennie**
- المدرسة الخضراء في بالي - نشأت من جنوب شرق آسيا إندونيسيا
- فن الحركة **Eurythmie** (فالدورف ١٩١٩)
- مدارس برتولد برشت **Bertold Brecht** (١٩٧٩)
- التعلم الاجتماعي العاطفي **SEL**
- مسرح بريشت **Brechtian Theater**

كما ظهرت علوم حركية لها قواعد وقوانين مثل علم الكينات **Kinesics**  
علم الحركة الجسمية ويطلق عليه أيضاً لغة الجسد. وهو يعني باستخدام الجسد  
كوسيط لمهارات الاتصال اللغوي. كما أن التحكم الذاتي والفكري لعلم السيبرنتيك  
**Cybernetics** تعتمد بشكل أساسي على القيادة الذاتية الهادفة عن طريق مكنة  
الفكر والحركة. وهي علوم هامة لو أنها أدمجت في تأهيل المعلم في مواد كلية  
التربية، لما تقتضيه الحاجة للمعلم من أن تكون لغة جسده مدروسة.  
تطور الفن بالتوازي مع تطور الفكر، وأصبح أداة الفكر في التغيير، وأداته في  
تربية المواطن. ويعتبر المسرح الأب لهذه الفنون، وانعكس تطور مفهوم الحركة على  
كتابة المسرحيات، وإخراجها. فاتباع الأدباء أنماطاً حركية مختلفة لأهداف تربوية،  
ولزيادة الوعي العام لدي الجمهور. ويُعتبر بريشت الأديب الذي أعطي للمسرح روحاً  
وحركة في كل تقنياته وتميز عن غيره بتطوير المسرح التعليمي. إلي جانب القدرة على  
بث الحركة والحياة في تقنيات المسرح. الأدوات من حركة الأفكار والحركة الإبداعية  
للممثل والراوي وما يسمى هدم الهرم الرابع و إزالة الجدار بين العمل الفني وعقل  
المشاهد و خلق ما يسمى المشاهد الناقد أو ما يسمى **Codeminds** . بالإضافة إلي

تتمية الفكر الناقد في تقنية تغريب الظاهرة. لقد عالج بشكل تربوي في مسرحياته التربوية **Lehrstück** آثار ما يمثله ثبات العُرف وثبات النسق. وتتنوع الدراسات التي تناولت مسرح بريشت إلا إن هذه الدراسة تحاول ربط فكرة مسرح بريشت بمصدرها الأصلي

### فلسفة الحركة في مسرح برتولد بريشت

#### ١- البناء الحركي لمسرح بريشت:

الدراما الملحمية بعيدة كل البعد عن البناء الأرسطي الكلي، كوحدة واحدة، بل الدراما الملحمية منفصلة الأوصال، ولكنها تحمل معني ومنتعة في ذات الوقت. تتمتع بالعناصر المتحركة كُلاً في فضاءات مختلفة، مما يساهم في تكوين نظرة كلية وموضوعية عن الموضوع بشكل عام؟ والتأثير الكلي لهذه الدراما والأحداث المختلفة، هو تكاتف الأحداث للوصول لوحدة الهدف. بل تتفصل الديكور والموسيقى عن النص. وتدخل في علاقة جدلية معه، فهما يتصارعان من أجل إيقاظ وعي وإدراك المشاهد. الديكور لا يحقق ولا يستهدف الإيهام. ربما يضع في خلفية الأحداث عناصر مختلفة تُكمل نظرة المنقرج الكلية. ومع ذلك الإيهام ليس الغاية الكبرى للمسرح الملحمي، ولكن الغاية هي رسم المسافة بين عقل المنقرج والأحداث. يحقق الراوي هذه المسافة، ويتحكم في اتجاه الحركة، ولا يتحكم في مداها، وذلك عن طريق إثارة الدهشة. فتمثل كلا من الدهشة والاستغراب الانفعال الدائم لجمهور مسرح بريشت، فمعالجته لكل ما هو طبيعي، يحوله من الحالة اليقينية، إلى حالة الريبة، من العمومية إلى النسبية، ومن الحالة الطبيعية، إلى كونه موقف غريب، كأنه يطرق باب الذهن للمرة الأولى. (

**Jamson, 1998, P20)**

وتري الدراسة بأن ذلك هو الموقف الذهني الذي يجب أن يكون فيه المتعلم، لذلك فإن أكبر تقنيات بريشت وأدواته هو الجسد البشري، وما ينتجه من حركة، ربما تكون غير متوافقة مع الكلمة في ذات الوقت. فيقف العقل مصدوماً لأن الطبيعي يُعرض

عليه بشفرات جديدة، لأن هناك صراع بين الكلمة وحركة الجسد. بالإضافة إلي أن هذا الصراع يمكننا من رؤية المشهد بتقنية الـ3D الفكرية. فأنت تري الحقيقة مجسدة ولا تنظر إليها من باب اليقين ولكن من باب الريبة، فيبحث عقلك عن الحُجة التي تقابل الحُجة، والتي ربما تصبح صريعة حُجة جديدة، ويظل عقلك كالألات الدائرة. وهذا هو الهدف الأعلى للعلم، التعلم مدي الوجود.

ليس فقط التقدم الفكري والاجتماعي والسياسي والاقتصادي في عصر بريشت هو المؤثر الوحيد، ولكن هناك أيضا التقدم العلمي والاتيان بتأثيرات حديثة للمسرح كما فعل إروين بيسكاتور (1893-1963)Piscato الذي تعاون معه بريشت في بداية حياته، كما تأثر بالمسرح الروسي والأسوي (الإيماءات، التأريخ) (Trust,2005,P5)

**ويتكون البناء البريشتي للمسرح من عدة محاور هي:**

أ- التأثير الحركي لأسئلة مسرح بريشت

لقد قدم بريشت نمط من الأسئلة الباطنية الكاشفة، فتمكن من فك أغلال كتمانها ليخرجها إلي نور البحث والتداول، فأثارت الدهشة! وتري هذه الدراسة أن في ذلك دراسة واعية للنفس الإنسانية، وتحليل كاشف لحركته وفعله الاجتماعي. فمسرح بريشت يناقش انعكاس النجاح على الفشل، وانعكاس الفخر على الفقر، وانعكاس الحدود على التعصب، وانعكاس الشك على الايمان. وهو بذلك لا يُحيي مبادئ ماركسية ، بقدر ما يحرك الذهن بعيداً عن الايمان المطلق بفكرة. ففي مسرحية بادن التعليمية يقول بريشت على لسان الكورال عند استعراض الطيارين الثلاثة إنجازاتهم العلمية والاقتصادية والحربية بقوله بعد كل إنجاز (نعم، ولم ينخفض سعر خبزنا إطلاقاً). وهو هنا يريد من كل فعل إيجابي أن يراقب هذه الإيجابية على الوضع المادي للطبقات الفقيرة. ويتمكن بريشت عن طريق ذلك في أخذنا من حركة المجتمع المبنية على الفكرة فقط، إلى الحركة المبنية على تفاصيل التأثير الأشياء. مع الوضع في الاعتبار

أن بريشت لا ينكر سلبية أبطال المسرح الملحمي، إلا أنه يصر علي مكاشفة كل انجاز بانعكاسه.

السؤال المسرحي عند بريشت سؤال جدلي يستهدف اظهار رغبة الانسان وحاجاته في ذات الوقت إلي الحركة. فهي بالنسبة للإنسان خلفية تاريخية له، يزخرف بها سيرته الذاتية على الأرض، وإن كان لا يعلم عما إذا كان لها تأثير إيجابي من عدمه. ففي قصيدته الشهيرة تغيير العجلة يطرح سؤال:

السائق يغير العجلة، لست سعيداً بالمكان الذي جئت منه، لست سعيداً بالمكان الذي أذهب إليه، لماذا أنظر إلى تغيير العجلة نافذ الصبر؟؟؟!! (بريشت، ٢٠١٧، ص ٣٠٩)

طبقاً لتحليلنا الدرامي لهذه الدراسة، نجد أن السؤال السابق هو نموذج السؤال الجدلي لبريشت، يمكننا أن نتخيل كمعلمين قدرة أسئلة كهذه من اخراج الفكر المبدع لأولادنا. فالاتجاه الماركسي عند بريشت ربط الأفكار الديناميكية لمسرحه، وأسئلتها في مصلحة الطبقات الفقيرة. وهي لا تلغي أهمية الحدث بقدر ما توضح للجمهور. أن كل شكل اجتماعي متطور تاريخياً، كما لو كان في حركة سيولة ولا يُفرض عليه شيء. هذا هو التدفق الدرامي، على غرار المصطلح الذي أشار إليه توماس نيل في فلسفة الحركة و"نظرية الحدود" التدفق الحركي"، فالعالم ملئ بالتناقضات التكاملية، تدور باستمرار حول بعضها البعض وتنفذ داخل بعضها البعض، مما يمد الدراما بالصراعات التي تنثريها.

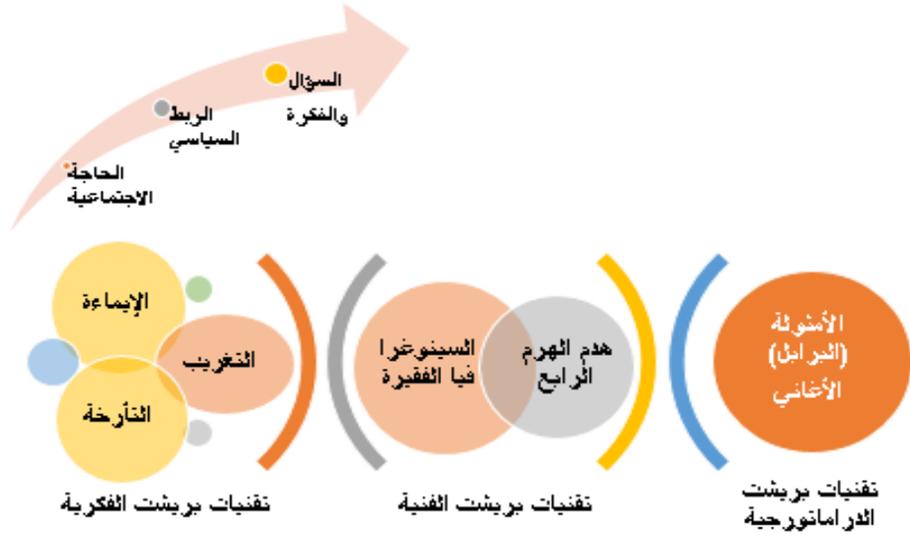
هذا النوع من الأسئلة من شأنه أن يعزز الصراع، والديالكتيك، هذا الصراع الذي سيؤدي إلي تعزيز السلم الاجتماعي. من خلال عرض الآخر المختلف عنا، بأنه الوسيلة التيمن خلالها يتغير المجتمع:

من سيغير العالم؟؟ أولئك الذين لا يروق لهم.(الزبيدي، ٢٠٠٤، ص

(٨

يحتاج بريشت دائماً إلى تعزيز هذا السؤال بمجموعة من الأدوات منها:

شكل (٦-٣)١ أدوات المسرح البريشتي.



لقد فكر بريشت في سنواته الأخيرة بإعادة تسمية مسرحه، وإطلاق صفة الديالكتيك بدل الملحمية. فمسرح بريشت جدلي، يصور تناقضات النفس والمجتمع، ويحاول أن يفرض الموضوعية علي فكر المتفرج. و أحياناً كان يدعو مسرحه إلي (اللاأرسطوليسية). ولقد اتجه في سنواته الأخيرة إلي تقديم المسرحية العبثية والجدلية (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت. مشيراً إلي أنه سيضيف الحركة إلي هذا النص العبثي. ولعل نفي وهجرة بريشت هي التي أضافت علي فكره روح الديالكتيك، وذلك

(١) تصميم الباحثة

بسبب أشار إليه بريشت في كتابه حوارات المنفيين علي لسان تسفيل .  
(بريشت، ٢٠٠٤، ص ١١١)

( إن الهجرة هي أفضل مدرسة للديالكتيك، فالمهاجرون هم أشد الناس  
ديالكتية ، إنهم مهاجرون نتيجة للتغيرات ،إنهم لا يدرسون إلا المتغيرات.  
فتراهم يتواصلون ويحلون عقدها...إن لديهم حاسة شديدة أمام المتناقضات  
...يحيا الديالكتيك)

لقد كتب قائلاً في كتابه الأورغانون الصغير(الديالكتيك بالنسبة لي قضية  
حسية ملموسة ) ولقد صرح بريشت في كتابه الأورغانون الصغير (أن لا وجود لفن  
عظيم دون أهداف عظيمة. وأن أسلوب المسرح الجديد هو الإجابة علي الصعوبات  
التي تضعها أمامه المادة الجديدة والمهام الجديدة)، ويشير بريشت أن الهدف في  
الحياة من النشاط الفني هو تعزيز الرغبة فيها (نعرف أن للبرابرة فنهم. لنصنع نحن  
فنا آخر). لذلك فإن قدرة المسرح عند بريشت هي أن يكون حركة مهمة تناقش وتساهم  
في تغيير ما لم يتعرض للتغيير. (الزبيدي، ٢٠٠٤، ص ٨-٩)

يستند بريشت في بناءه للديالكتيك علي مبادئ مختلفة منها:

- تفكيك عناصر المسرح لإعادة صياغتها من جديد.
- إضافة احتمالات ممكنة لذات الحدث، وتغير الشخصيات ومواقفهم  
الشخصية عند كل منعطف، طبقاً لطبيعة الشخصية والظروف، مما  
يساعد علي تفكيك الواقع وإعادة صياغته.
- يعيد بريشت معالجة كل أبعاد المسرحية من كتابة، وزمان، ومعالجة  
للمكان، وتأرخة، ومؤثرات سمعية، وإضاءة، وطبيعة التأثير علي المتفرج.  
وذلك لأنه تعامل مع المسرح ليس فقط من المنظور الثلاثي (الجمال،  
الفلسفة، السياسة)، ولكن من الجانب التعليمي، وأداة للتغيير.  
(الزبيدي، ٢٠٠٤، ص ١٢)

- وضع بريشت مفاهيم جديدة دخلت اللغة المسرحية، مثل التغريب من خلال تقنية الإبعاد

"Distanzierung"، "التغريب" "Verfremdungseffekt"، "المسرحة"  
"Theatralität"، "والجستوس" "Guestus"

- رفض فكرة عالم أبدي غير متغير، رفض فكرة قدسية ثابتة لفكرة
- رفض فكرة قدسية البشر، أو فكرة أن الشخصية مهما بلغت من الاحترام (لا تناقض نفسها)

- رفض فكرة الخط المستقيم في التطور والتغير
- رفض فكرة التطهير بشكل عام عن طريق مشاعر الخوف والشفقة.
- مصير الإنسان هو الإنسان مهما تغير العالم من حوله.
- العالم كتلة من المتغيرات والتناقضات والإنسان جزء من هذا العالم. ويستخدم بريشت المادية الجدلية في التعامل مع هذه التناقضات.
- يؤمن بريشت بالأفكار التي لها قدرة التطبيق والتجريب، لأنها تعكس رؤيته العلمية الجديدة. عن طريق عروضه التحليلية وليست الوصفية، النقدية وليست التبريرية الجدلية وليست الميتافيزيقية. (العماري، ٢٠٠٤، ص ٤٢)

لم يرفض بريشت المسرح القديم إلا لجعله أكثر فاعلية. وذلك من خلال عملية تفكيك الحدث وتقطيعه وبعثرته في الزمن، وهو يظهر فعل الزمن في شخصياته وما تحولوا عليه، فالزمن هو الشاهد علي الصراع، ومعزز له، وهو الفائز الدائم، وهو يعرض الحدث في الزمكان ما بين (الآن، وهنا) وهو المكان المسرحي. فمسرح بريشت عقلاني النزعة، إلا أن مفهوم العقلانية لا يلغي العفوية، ولكن لأبد لنا أن نحافظ على الوعي. يحاول مسرح بريشت بعث الحركة علي الشخص جامد الفكر و الساكن وضعاً. (الزبيدي، ٢٠٠٤، ص ٢٤)

ب - الحدث والعرض والتغريب عند بريشت

إن جوهر أي مسرحية سواء في المسرح الجديد أو القديم هو (الحدث، العرض، والتأثير) وبالطبع لكل منها علاقة بمقوم من مقومات العمل المسرحي وهم (الدراما-الإخراج-الهدف). فمسرح برتولد بريشت كان يهدف بشكل كبير إلى كلمة ردها في معظم قصائده هي (فهم العالم، وتغيير العالم)، لذلك استخدم تقنيات لإيقاظ الوعي، وعدم تعمق المشاهد في سلسلة من الانفعالات والتعاطف مع الشخصية، من خلال قطع الحبل الموصول بين الاندماج والحواس وإثارة الدهشة المستمرة عن طريق استخدام الديالكتيك المادي إلي جانب الديالكتيك الدرامي. فيتحول المتفرج إلي خبير تقني مثلاً عند مشاهدته حركة المسرحين لإعداد الديكور علي المسرح عن طريق ستارة بريشت النصف منسدلة.<sup>2</sup> (Benjamin, 1998, P4-5)

فهو يدعو في قصيدة السينوغرافيا

(لا تخفو خشبة المسرح بأكملها، دعوا المتفرج وهو مائل إلي الخلف يلاحظ الاستعدادات الجارية علي أشدها) ثم يقول (دعوه يلاحظ أن هذا ليس سحراً، بل عمل يا أصدقائي). (بريشت، ١٩٨٦، ص ٣٤١) لذلك يثير مسرح بريشت العقلانية بشكل مفرط ويبعد عن التماهي الأرسطي، ومصيدة التطهير. التي تشعر المتفرج بالتوحد بين الآنا والأنت. فكان على بريشت استحضار العقل طوال العرض. ويعتبر هذا انتقاد ينتقده البعض له، يتعامل بريشت مع المسرح كفيلسوف في عرض الأفكار، وكفيزيائي في الإخراج المسرحي، وهو عالم عقلاني بدرجة كبيرة. غاياته "إدراك العالم" ففي لقاء بين أوجين يونيسكو وبريشت صرخ فيه قائلاً ( إني اتهمك لأنك تقتل المشاعر بمسرحك وتمارس إرهاب العقل ) وأضاف في نهاية حوارهِ منتقداً فكرة إدراك العالم قائلاً ( عليك أن تقلع عن غاياتك فالعالم لا يمكن إدراكه) فرد عليه

<sup>2</sup> Walter Benjamin: Understanding Brecht, tran Anna Rostock, verso, Newyprk, USA, 2.ed, 1998, P4-5

بريشت متعجباً وبحس هزلي (إذا كان العالم يستعصي علي الإدراك ، فكيف أدركت ذلك أنت ) (فاكفيرث، ٢٠٠٤، ص ٣٩)

انبهر مسرح بريشت بما وصلت له الإنسانية من علوم، ولكنه أيضا كجيل فني صُدم من قدرة البشر علي الاستغلال السيء لهذه التكنولوجيا، مما جعله يربط بين ابسط المتطلبات الحياتية وهو (الخبز) بضرورة التقدم المزعومة. وعن هذه الصدمة يقول بريشت (لقد استطعت التواصل مع أبي عبر قارة، ولكني مع ابني شاهدت فقط الصور المتحركة لانفجار هيروشيما). (بريشت، ٢٠١٩، ص ٢٢)

وتستشعر هذه الدراسة اثناء تناولها لمسرحيات بريشت الغضب الساخر من هذا العصر، فشخصه يعيشون بين الواقع والعبثية السلوكية لمقتضيات السوق، وإرهاب تصنيع الأسلحة. وهي شخصيات سلبية التفكير، تستخدم مصطلحات عنصرية طوال الوقت ك (الزنجي- البشرة الصفراء...) وغير ذلك من مصطلحات. وهي شخصيات ساخطة علي الأوضاع، ولكنها لا تحاول تغيير هذا الواقع. فالصراع بين الشخصيات في مسرحية (في أحراش المدن) غير مبرر، ولا يستند علي اتجاه أو ايدولوجية، ولا يمكنك تحديد أين الخير والشر، لذلك فإن بريشت كان يتجه في مسرحياته إلي العبثية رويداً رويداً، نتيجة هذه الصدمة التي أشرنا إليها، وهذا ما أشار إليه في نيته لإخراج مسرحية (في انتظار جودو) لبيكت وهي من المسرح العبثي... فلا أحد يعلم من جودو ، ولماذا ينتظره أبطال المسرحية ، وكل منهم خالي عمل ، ويشير بيكت إلي الوهم المنتظر الذي يرسمه البعض لتبرير عدم رغبتهم في تحرير أنفسهم من الكسل.

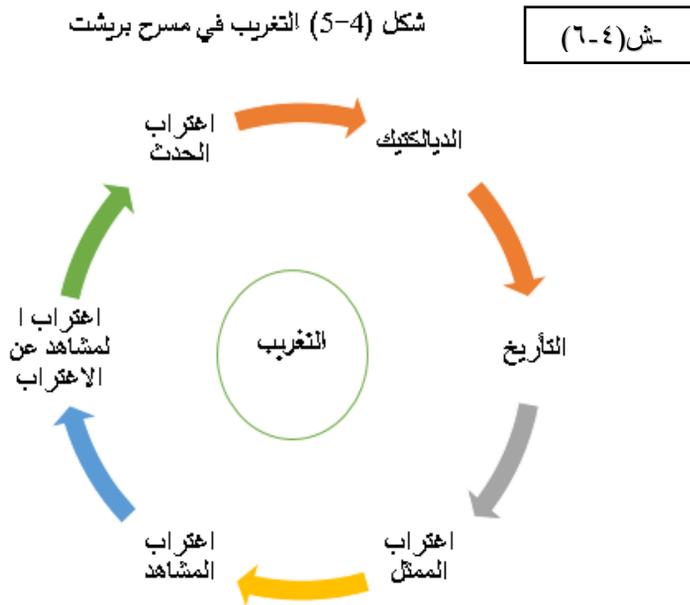
### ت- التغريب والاعتراب في مسرح بريشت

يري بعض الباحثين أن الاعتراب هو التأخره ويقصد به نوع من التفسير والتنبؤ أي رؤية حركة الحدث من وجهة نظر إمكانياته المستقبلية فيصبح التأثير على الاتجاه الذي يتخذه التغيير. (ضوء، ٢٠٢٠، ص ٣٠٣) وهو مالا تراه الدراسة، فالاعتراب وسيلة للتأخره لبناء رؤية مستقبلية وتسجيل موقف تنبأ بناء على تحليل الحدث. ويستخدم بريشت آليات للتغريب منها (المخاطب الثالث) تحدث الممثل عن ذاته بصيغة الطرف الثالث وحدث ذلك مثلاً في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية. (Slutas,2016, S54) بمعني مبسط كاستخدام استاذنا طه حسين لفظ الفتى عن نفسه (لقد ظن الفتى، قال الفتى....) فيظهر هنا كما لو كان راوي مراقب، وليس بطل الرواية.

ولابد لنا أن نفرق بين الاعتراب *Befremdung* والتغريب *Verfremdung*، فالاعتراب حالة خروج المتفرج عن ذاته ليتحد مع ذات الممثل، فهو في حالة غربه عن واقعه وعن ذاته. بينما التغريب هو محاولات تقنية للمخرج في قطع حالة الايهام أو الاعتراب، حتى لا يستنزف المشاهد عاطفياً ويكون قادر علي النقد والتفكير الموضوعي والتحليل. (Slutas,2016 ,S43)

وتري الدراسة أن الاختطاف العاطفي للمشاهد عن طريق الاندماج القوي في شخصية العرض هو ما يسمي الاعتراب السلبي (المسرح الأرسطي)، والاعتراب الإيجابي (مسرح بريشت) هو اغتراب الاعتراب من خلال ما اطلق عليه جدلية العلاقة المسرحية بين المؤلف والنص والنظارة "المتلقي" معتمدا علي الديالكتيك. عن طريق استخدام المخرج لمجموعه من التقنيات تؤدي إلي(اغتراب المتفرج عن الاعتراب-اغتراب الممثل عن الشخصية -اغتراب

الظاهرة بإثارة الأسئلة - اغتراب الصورة بإبراز ما ورائها....). إن أحداث حالة من الجدلية والنقدية مبنية علي تجريد الشخصية والحدث من أي مؤثر براق قد يوهم المشاهد بوعي مزيف، وإدراك غير حقيقي للواقع، وماهية الفعل أو السلوك. أنظرش (٤-٦)³ التفرير في مسرح بريشت



يحقق بريشت التفرير بمجموعة من التقنيات "التكنيك التفريري": وهو من المناهج الأدائية التي تبناها "بريشت" في فلسفته الفنية والمسرحية، والتي تقوم على تحرير الخشبة من الطبيعية المفرطة، وفسح المجال للخيال والتعبير الخلاق. وقد عرّف بريشت من خلال كتابه الأورغانون الصغير تكنيك الاغتراب Alienation- Technique قائلاً: "إن هدف التكنيك التفريري يتلخص في الإيحاء للمُشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الأحداث المصورة.

³) تصميم الباحثة

أما الوسائل فتكون فنية (أداء الممثل-غناء-سؤال-لوحة مرسومة-مشهد منفصل-مسرحية داخل مسرحية Parallel)، قصد وضع المشاهد أمام محطات تأملية عميقة، تقتضي منه المساءلة. وذلك لإعمال فكره وعقله لتفكيك جل العلامات الرمزية الدالة في المسرح، وهذا ما يسمى بالمسرح الديالكتيكي". (Slutas,2016,S109)

في مسرح بريشت يعتبر التغريب هو اغتراب الاغتراب كما يقول الناقد الالمانى راينهولت جريم، الاغتراب الاول يمثل الخطوة الاولى وهي النفي أي جعل ظاهرة الاغتراب غير مألوفة وهذه الخطوة تنطوي على الخطوة الثانية وهي الاغتراب وهي خطوة ايجابية لأنها تنفي الاغتراب بما ينطوي عليه من الوعي بأسباب الاغتراب. أي يقوم بريشت بنفي الاغتراب الأول بإضافة عنصر الوعي لأسباب ومبررات الاغتراب الأول. (Grimm,1984, S11- 22)

بمعنى أن يعي الفرد بأنه منفعل، وأن يعي سبب انفعاله، ثم يثير الراوي أسئلة جدلية تجعل الجمهور في حوار جدلي كاشف عن الحدث. بالإضافة الى التنبؤ بالرؤى المستقبلية. فهي عملية متداخلة يشترك فيها كل عناصر المسرحية. إن هدف التكنيك ذا التأثير التغريبي يتلخص في الايحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الاحداث.

ولا ينسى بريشت انه يتعامل مع مسرح وادوات فنية وليس مع معطيات ايدولوجية خطابية مباشرة فيشرح وجهة نظره قائلاً ((من اجل ان يوفق المسرح في تسليية المشاهد المشتت الفكر يتعين عليه قبل كل شيء ان يحمله على التركيز عليه ان يقتلعه من وسطه الصاخب فيخضعه لسلطانه. فالمسرح يتعامل مع مشاهد منهك مستنفد القوى عبر يوم منظم وفق أحدث الوسائل العقلانية)، اراد بريشت ان يمسك بيد المشاهد ويضعه امام مسؤوليته

في التفتيش عن الاسباب التي قادت الى اغترابه وتعرفه كيفية مجاوزتها.  
(ضوء، ٢٠٠٤، ص ٤٢)

### ث- الممثل كأداة لحركة عند بريشت:

الممثل هو الأداة التي من خلالها يتمكن المخرج بناء الايهام بين الأنا والأنت، أو تشيد سد بينهما. ولقد بلغ استانسلافيسكي في كتابه إعداد الممثل لاستخدام الايهام والتقمص حتى يصبح الممثل مع دوره وحدة واحدة. ((يمكنك أن تقتل الملك بدون سيف، ويمكنك إشعال النار بدون ثقاب كبريت، ما تحتاجه من أجل الاحتراق هو مخيلتك، وسواء أن كنت في دائرة من الضوء في المدينة، أو في وسط عتمة ظلماء، يجب أن يكون لديك الشعور بأنك وحيد)). فالفعل المسرحي للممثل مرتبط بالهدف، وليس مجرد الظهور أمام الجمهور، فلا بد أن يستند للإحساس الداخلي. وأن يكون هناك هدف من الواقع التخيلي للشخصية. ولابد من ترويض الخيال واسترضاءه بمعايشة الشخصية. ويوجه استانسلافيسكي أن يسبق التفكير أي فعل. (استانسلافيسكي، ١٩٩٧، ص ٣٤٢)

بينما حذر الكاتب الروسي "يو.أ. كرينكي" من الوقوع في الجفاف أثناء التمرين على الشخصية. ونادي باستخدام المنهجي العلمي في تقمص الشخصية، وذلك بتوافق الفعل المسرحي مع الزمن، واستخدام قوانين الديناميكية في اسلوب(التسمر) في المكان الذي يعبر عن الحياة الداخلية للشخصية. والاثراء في التعبير البلاغي بلغة الجسد وحركة عضلات الوجه والاشارة.

( كرينكي، ٢٠١٢، ص ٢٢٣)

وقسم الحركة إلى ثلاث مجالات: الأول وهو المجال الأصغر ومرتبطة بحركة جسم الممثل من القدم إلي الرأس، المجال الثاني هو المتوسط ويضم كل الحركات التي تتم بنقل الوزن إلي الأقدام دون أن ترتفع أو تتحرك عن الأرض.

أما المجال الثالث المسمى بالكبير فيحتوي كل الحركات السابقة إضافة إلي إمكانية نزع قدم واحدة عن الأرض لتبقي القدم الثانية

ثابتة. (كرينكي، ٢٠١٢، ص ٢٤)

وتري الدراسة الحالية أن لبريشت فوقف موقف معارض لكل من استانسلافسكي وكرينكي، وتشخوف، وتمثلت رؤيته للحركة علي المسرح بأن تكون حرة، لكسر الايهام، وعدم خضوع المشاهد للتتويم المغناطيسي ويحرره من سلطان التقمص مع الممثل. فالممثل يجب أن يكون قادرا علي الإيحاء في لحظات مناسبة، مع افساح مجال للمشاهد لرؤية الوجه الآخر للحدث. وأن يدرك المشاهد أنه حدث واحد من ضمن أحداث متنوعة. الوعي والادراك والاستعراض والخروج عن تسلط الشخصية هي أدوات الممثل عند بريشت.

كما تري الدراسة أيضاً أن هذا الاتجاه لدور الممثل كان التفاعل الأولي والمباشر بينه وبين الجمهور، فالممثل هو ترمومتر الذي يربط بين العمل الدرامي وانفعالات الجمهور، هو أداة استشعار لنبض مئات المتفرجين. وهو ذات الدور الذي يقوم به المعلم داخل الفصل الدراسي، مثلما يستولد الممثل من الجمهور الانفعال، يجب أن يستولد المعلم الأفكار، إلا أن بريشت يضيف علي هذا الدور أن لا يقوم الممثل أو المعلم بتوجيه الفكر وفرض الاتجاه. فهو يحرر الأفكار ولا يربطها بفكر ولا باتجاه، الحرية المطلقة للفكرة، أينما تسكن يكون المكان الذي سكنت قواها، حيث أقصى مدي لقوتها.

أرسل بريشت خطاباً لأحد الممثلين يقول له (يخيل اليك اني اطالب الممثل الا يندمج تماما في شخصيته المسرحية التي يمثلها وان عليه ان يبقى محاذايا لها وان يقيمها كناقد وان يجعل التمثيل شرطيا تماما وان يفقد الحياتية والبشرية بصورة او اخرى اما انا فاعتقد ان الامر ليس بهذه

الصورة... ولا مكان على خشبة المسرح الواقعي الا للناس الاحياء، الناس من لحم ودم بكل تناقضاتهم واهوائهم وافعالمهم) (هورفيز، 2004، ص ١١٩) ويكون اغتراب الممثل ايجابيا لأنه من خلال تقديم النص يعمد ترك أثر تنويري في المجتمع. اغترب بطل النص والممثلين عن ذاتهم Self-Alienation. ازالة آثار الاغتراب بمساعدة المؤلف والمخرج والممثلين في تحفيز المشاهد لتفكيره النقدي بإزالة وتغيير اسباب الاغتراب التي هي سياسية اقتصادية واجتماعية. (هورفيز، ٢٠٠٤، ص ١٢٠)

يصف برشت التغريب "لا يتعين على الممثل أن يسيء استعمال الخيال. ويبنى الممثل الشخصية منتقلاً من إشارة إلى إشارة، ومقاييسا نفسه بالنسبة للشخصية المصورة، مفتشاً في كل مشهد، وفي كل عبارة يتعين عليه تلفظها أو سماعها خلال مجرى الحدث، وكل ما يتطابق أو يتعارض مع طبيعة هذه الشخصية، يتعين عليه أن يطبع جيداً في ذاكرته هذه العملية التدريجية للدراسة، ليتمكن في النتيجة أن يعرض على المشاهد مجمل الطريق المعقد لتطور هذه الشخصية." ولتحقيق هذه الغايات كلها، لا بد من شرط الوعي بالأفعال والسلوكيات لدى الممثل في إطار تعاملاته مع الشخصيات التي تُشاركه العمل الأدائي. (بريشت، ٢٠٠٤، ص ٢١٤)

اتسمت الكثير من مسرحياته بالنقد السياسي، ولم تكن مسرحياته هي الأولى في مجال المسرح السياسي، فلقد كتب الكاتب المسرحي شويتزر (الوزة) يناقش فيها حق المرأة في المساواة في الأجر، ومسرحية (المحتال) تعرض نظرية فائض القيمة، مسرحية الحادثة تتناول قرارات المؤتمر الدولي الأول في بازل حول موضوع ملكية الأرض. لكن المسرح الاشتراكي مختلف، كونه يعتبر تضحية الإنسان الثوري بذاته ضرورة لنجاح الثورات. ولا تري الماركسية من شهداء النضال السياسي مثل جان دارك. إلا ضوء يشرق في سماء الحرية،

فموتهم لا يمثل تراجيديا. فالقانون العام لرواد المسرح الماركسي (قاتل ولا تتباكي). (صليحة، ١٩٨٦، ص ٩٧)

لقد حاول بريشت التوفيق بين التعليم والمتعة. ولعل رغبته التي أعلنها من قبل لتحويل المسرح لمؤسسة تعليمية (مجازياً) هو ما دفعة دفعة لتأليف مجموعته من المسرح التعليمي.

### ج - هدم الجدار الرابع ( لا حدود للحركة )

علي عكس قدرة المسرح الطبيعي فإن واقعية بريشت تتعكس في قابلية تطبيق الجدلية المادية للتاريخ، فمسرح بريشت يفصل بين الحياة والمسرح، ودور كل عناصر المسرحية هو ايقاظ وعي المتفرج في كون ما يشاهده ليس حقيقياً. لذلك أحياناً يشارك الجمهور في العرض، عن طريق هدم الجدار الرابع. فكل من الممثل والمشاهد يعلم أنه ليس له وجود. ولقد تأثر بريشت بالمسرح الصيني فيما يخص كل من التغريب وهدم الجدار الرابع . (White,2004,S102) ولقد قدم عدد كبير من المشاهدين الشكر والامتنان للمشاركة في هذه التجربة، عبر مشاركة تعليقاتهم أثناء العرض. (

Tabori,2021,P3)

### ثالثاً: المسرح الملحمي والتعليمي لبريشت

تُصنف هذه الدراسة المسرح التعليمي عند بريشت بأنه مرحلة النضج السياسي، فلقد أدرك أن قدرة هتلر على قيادة أمه وحضارة الألمان إلى الانهيار، هو سقطة فكرية ساعد في الانزلاق فيها مفكرين ألمان، سيطرت عليهم عنصرية الجنس. وأن تسليم العقل الألماني الكامل الثقة في مفكره لهذه الأفكار، هو ما أدى إلى الانتحار الحضاري للأمة الألمانية والأوروبية. وأدرك ضرورة تربية جيل يستطيع تحليل ونقد الأفكار. وأن التغيير الحقيقي ينبع من التعليم، وتحرير العقل الجمعي من الانقياد لأي سلطة، وذلك من خلال تنمية

التفكير النقدي. فأسس بناء على هذا الإدراك عمله العظيم في المسرح الملحمي ومسرحياته التعليمية بعد ذلك (Lehrstück)

لم تكن المسرحيات التعليمية لبريشت قطعة من المسرح الملحمي تقدم إشارات الاستفاقة المبتكرة "المضادة للوهم". فلقد احتلت مكانة فريدة من نوعها بين أعمال بريشت المناهضة للفاشية بالفضيلة من مزيجها الخفي من الحوادث الخيالية، ولكنها واقعية على الرغم من ذلك، مع رسم إطار لاحتضان كل من العناصر الملحمية والأرسطي. (White, 2010, S14)

الحقيقة أن بريشت ليس المؤسس للمسرح الملحمي، ولكنه طور كثير من نظرياته. وأجاد توظيف المسرحيات التراثية في إثراء المسرح التعليمي. فنلاحظ من خلال مسرحياته تأثيره بتراث المسرح الصيني والياباني، فلقد استلهم منها لأعماله الكثير من المسرحيات، خاصة التعليمية منها (القائل نعم، والقائل لا) والإجراء. (مكاوي، ٢٠١٧، ص ٨-٦)

بريشت من الفنانين الذين جددوا الفن، وجمع بين الأدب والفلسفة، وهذا ما جعله يصر على الربط بين المحتوى والشكل الفني في حركة تطور تتلاءم مع العصر. إن مسرح بريشت الملحمي لا ينبع من الخيال والحبكة والمتعة، بل نابع من ضرورات فكرية واجتماعية، تعكس التغييرات السياسية والاجتماعية في عصره

وأهم ما يتميز به مسرحه هو الثالوث البريشتي (الفكر-الأسلوب-الحبكة)، هذا الثلاثي يحكمه قاعدة فكرية لديه هي (إن أي تجديد في الشكل، لا يخدم غرضاً، ولا يستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعي يظل شكلاً عقيماً تماماً لا ثمرة فيه) (Jamson, 1998, P19)

من أجل ذلك بحث بريشت عن شكل مسرحي جديد تطلبه الضرورة، لا القيم الجمالية فقط. فيري بريشت أن المسرح الملحمي هو المسرح الوحيد الذي

يفهم كل العملية التي يمكنها أن تخدم الدراما باعتبارها موضوعات تعرض صورة العالم ومناسب للضرورة الاجتماعية المتجددة في عصر العلم. (Trust, 2005,P10)

فالمسرح عند بريشت ليس تصورات أرسطو وغيره حول تفسير العالم، بل شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب، بل يعملون علي تغييره وأصبح المسرح يقوم بدور المعلم. فهي أداة الثورة الاجتماعية والتحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة. مسرح بريشت يعتبر من المسرح السياسي، ليس بالمعني الشكسبييري الذي يتناول أمور الدولة والحكم، ولكنه مثل مسرح الجيزويت التعليمي في القرن الـ ١٧. (جراي، ٢٠١٤، ص ١٥)

إن مبدأ التطهر الأرسطي، الذي يجدد مشاعر الجمهور عن طريق التلاعب بانفعالاتهم، والتحكم في عقولهم لا مكان له في المسرح الملحمي. فهو يجعل الجمهور مغيباً عن مشاكل واقعه، دون تعليم أو تهذيب. أما دور المسرح البريشتي هو إنعاش العقل، وتوسع الإدراك لدي المشاهد. لأنه لا يتحد مع الشخصية. وقدرته على النقد المحايد. وذلك عن طريق استخدام الحيل والوسائل كالراوي والكورس والأشرطة السينمائية والإضاءة، حتى يظل المتفرج بعيداً عن الحدث المسرحي، وهذا ما يسمى بالتغريب. (جراي، ٢٠١٤، ص ١١)

رابعاً: التطبيقات التربوية لتي استخلصتها الدراسة من مسرح

بريشت

١- بريشت بين الأيدولوجية ورسالة المعلم

عندما نتناول بالبحث برتولد بريشت سنجد أن أول المعلومات عنه بأنه ماركسي الأيدولوجية. ولعل اتجاهه للماركسية شيء بديهي في وسط الصراعات التي كانت تتوغل وتحيط الامة الألمانية، التي انقسمت بين اليسار واليمين

الفكري. فكانت الصورة هي أما تكون يساري، أو نازي، أو من فلول العهد القيصري الاستبدادي. لكن مسرحيات بريشت وإن كانت تتسم في الحوار بمفردات الثورة وأفكارها. إلا أن بريشت لم يفرض بمسرحه هذا أفكاره على المتعلمين، ولكن دعاهم إلى تقييمها تقييم عقلي. وهذا ما جعل هذه الدراسة تحدد من قصائده موقفه كمعلم يعرض الأفكار في المسرح التعليمي. وذلك لأن الشعر يعبر عن فكر وتصور الشاعر عن ذاته، وعن فكره، وعن إيمانه، وتأثير الصورة أو الحدث عليه، وانفعاله به. أما المسرح فهو رؤيته للأخر، وللمجتمع والمشكلة والحل. خاصة مسرح بريشت، لأن المتفرج لا ينفعل أبداً بانفعال الشخصيات ولا يتعاطف معها. كما سنشرح في تقنيات مسرحه. فالشعر من الذات، أما المسرح فمن المجتمع للمجتمع.

تعتبر هذه الدراسة قصيدة" في مديح الشك" تحتوي علي أهم المبادئ التي وضعها بريشت للمتعلمين، وإن كان يستهدف المواطن بشكل عام. فهي دعوه للبحث الذاتي عن حقيقة المعرفة حتى ولو كانت مسلم بها. فلا بد من اختبار المعلومة كما يختبر المرء العملة التي يرتاب فيها، فيقول في مطلعها (ليتمجد الشك! أنصحكم بأن تُحيوا ببشاشة واحترام، الرجل الذي يختبر كلمتكم كعملة رديئة). (بريشت، ١٩٨٦، ص ٢٤١)

ويدعو إلى قراءة التاريخ بالكيف والكم، حتى لا تعمي نشوة الانتصار فؤاده عن حجم الخسائر البشرية والمادية، التي بها اتسعت الامبراطوريات وتوجت الملوك، فيقول (اقرأوا التاريخ وانظروا الزحف المنذف للجيش التي لا تقهر. أينما نظرتم تتهاوي الحصون المنيعة حتى إذا كانت الأرمادا تفوق العدد حين غادرت الميناء فالسفن العائدة منها كانت معدودة). (بريشت، ١٩٨٦، ص ٢٤١)

وسرد حقيقة أن المعرفة المتناقلة عبر أجيال، كتبها رجل واختبرتها أمة في زمان مختلف ومكان أكثر اختلافاً (كم كان من الصعب رؤية أن الأشياء كانت على هذا النحو وليس على نحو آخر. بزفرة ارتياح أدرجها رجل ذات يوم في سجل المعرفة). (بريشت، ١٩٨٦، ص ٢٤٢)

ويصف بريشت من لا يتخذ الشك سبيله للمعرفة بأنهم ذوات الرأس المهزوز (يهزونها عندما تُعرض عليهم أي حقيقة) فيقول (فعلهم الوحيد هو التردد). وأن مثل هؤلاء لا يمكن أن يقبلوا أن يناقشهم المتعلمين، وردهم علي الأسئلة في النقاش هو (وعبارتهم الأثيرة: لم ينضج بعد للمناقش). ويطلب بريشت من الإنسان أن يتجنب شك اليأس، الذل يؤدي بصاحبة إلي اليأس واللافعل (فلا تمتدحوا الشك الذي هو أحد أشكال اليأس).

٢- التربية القيمية للطالب

أما ما يخص النسق القيمي الذي يتكامل مع المعرفة لبناء مواطن آمن المعرفة الحققة، وآمن السلوك حتي في أحلك أوقات السعي والاختبار، فلقد كتب بريشت مسرحية غنائية (الخطايا السبع المميتة القاتلة **Die Sieben TodesSünde**) بالتعاون مع شريك أعماله المسرحية الموسيقار كورت فايل Kurt Weil.

من خلال عرضه ل ٧ خطايا يقع فيها المواطن وهي (الكسل Faulheit، الفخر Stolz، الغضب Zorn، الزنا، الجشع Habsucht، الشراهة Völlerei، الحسد Neide) يعكس سيناريو النص المكتوب رحلات بريشت الخاصة، وتوسعت إلى إقامة لمدة عام واحد في كل مدينة من المدن السبع، ولكن بريشت اختار محطات المسرحية مدن كلها أمريكية. عرضت الخطايا السبع المميتة لأول مرة في مسرح الشانزليزيه في باريس في ٧ يونيو ١٩٣٣. حيث المنفي الذي اختاره فايل Weil

(Crosby, Schoolfield,1974, P235-234)

من خلال أختين هما «أنا ١» المغنية و«أنا ٢» الراقصة. تدوران الأختان من مدينة الى أخرى حيث تقدمان عرضهما الغنائي الراقص، لكي يتمكننا من ارسال المال لعائلتهما، وذلك لتحقيق حلم صغير للعائلة وهو (بناء بيت صغير خاص بها). ترتبط كل خطيئة من الخطايا بمدينة. تبدأ الرحلة الشاقة، من مدينة الى مدينة، ولكن أيضاً من خطيئة الى خطيئة. وهذا ما يتعرض له المرء مع السعي، حيث تستمر المواقف والخبرات تعقيداً من أجل الوصول للهدف. من خلال اختبار قيمنا عن طريق المواقف والخبرات. والاعراض المتناثرة حولنا، وقدرة الآخرين علي التجراً والتبجح بالوقوع في الخطيئة. (Brecht,1933,S3)

أما في الفصل الأخير - الختامي - فإن الأختين تكونان قد وصلتا الى مسقط الرأس حيث تم بناء البيت كما كان مخططاً. وهنا فقط يظهر بريشت شعور «أنا ٢» بالحسد تجاه كل أولئك الذين كان في امكانهم، على مدى الفصول السبعة أن يقترفوا كل تلك الخطايا التي استطاعت أن تترفه عن الانحطاط فيها. ولكن كل هذا الصراع مع النفس والآلام ينتهي مع تحقيق ذلك الأمل البورجوازي الصغير، حيث تستعيد هدوءها ورضاها عن واقعها، بكل هدوء وثقة بالنفس عندما تلفت اختها نظرها بما حقته في النهاية، فترد قائلةً «نعم: يا أنا». (Brecht,1933,S6)

لكن كيف تستطيع أنا ٢ «السيطرة على نفسها، ومواجهة الاعراض؟ هذا السؤال يجيب عليه بريشت في المسرحية، ذلك عن طريق الأسرة الداعمة والمعززة للقيم لدي «أنا ٢»، إلى جانب «أنا ١» الذي يحلل بعض النقاد بأن كل من الأختين هما شخصية واحدة، وأن بريشت عبر عن الانفصام ببراعة، من خلال التكامل بين الغناء والرقص، بين اللغة والحركة.

وتري الدراسة أن هذا توضيح لدور الأسرة في حماية الابن من الوقوع في الخطيئة. "الكبرياء" لا يتجلى إلا حين تبدي رغبتها في عدم العمل في ناد للرقص المتعري. و"الشهوة" لا تتجلى إلا حين تبدي رغبتها في الاقتران بالشخص الذي تحبه، بدلاً من الاقتران بشخص من أجل ماله فقط. أما «الغضب» فهي انما ترتكبها ضد المتتمرين علي رفيق لها في العمل. ومن هنا تتضح أيضاً نسبة رؤية القيم تبعاً للموقف، فالغضب غير مطلوب إلا من أجل نصره الحق. وليس بالضير أن تشعر بالشهوة إلا في حدود أخلاقية مشروعة... وغير ذلك.

ولأن بريشت يؤمن بالجدلية التاريخية، وكما أشرنا في الفصل الرابع رؤية فلسفة الحركة لدراسة التاريخ كما عرض توماس نيل فإنه كان يطبق ذلك علي عرضه للمسرحيات ذات القضايا الجدلية. فلقد عرض بريشت مسرحيته حياة جاليليو بعد ضرب أمريكا لهيروشيما ولكن بمفهوم قيمي مختلف. ففي النسخة الدنماركية صور بريشت جاليليو كعالم حُر ومستقل، وفي النسخة الأمريكية صورته كعالم يكرس بحثه لخدمة السلطة ورجال السياسة الفاسدين، وفي النسخة الألمانية يعترف جاليليو بذنبه ويتأسف عليه. (بريشت ، ١٩٨١، ص ٩-١٠)

٣- تطبيقات تربوية في صفة المتعلم في المسرح البريشتي

في مستهل القرن ال ٢١ حدد العلماء مهارات يجب أن يتمتع بها الطالب والمعلم تكون هي الهدف من التعليم والهدف من إعداد المعلم، وهي (مهارات القرن ال ٢١). ينادي بريشت إلى استمرار التعلم مهما مر من وقت، وضاعت من فرص. ففي مستهل قصيدة في مديح التعلم يواجه بريشت بأن أوان التعلم لم يفت أبداً في أي عصر من العصور:

((تعلم أبسط الأشياء، فلم يفت الألوان أبداً، لمن حانت  
ساعتهم، تعلم الألف والباء، إنها لا تكفي، ولكن تعلمها.)) (بريشت  
،2019، ص ١٧١)

ينادي بريشت باستمرار إلي العزم مهما كان وضع المتعلم سواء كان في  
ملجأ، أو يعمل في مطبخ أو بلغ من العمر أرزله، أو من يعيش في العراء، يدعوا  
الجائع، أو من يرتعد من البرد. يدعوا الجميع ألا يصمت علي جهلة وأن يبحث  
عن المدرسة قائلاً (فتش عن المدرسة)، أن يبحث عن المعلومة، وأن يتولى  
المرء القيادة. ولقد وضع بريشت عدداً من المسرحيات التعليمية التي تحتوي علي  
تطبيقات تحفز الفكر وتنعش الحركة داخل الحجرة الدراسية، وتحقق أهم مبادئ  
مهارات القرنال ٢١ وهي التفكير الكلي، النقدي، والابداعي. ويتح للمعلم آفاق  
رحبة من الإمكانيات التربوية داخل حجرة الدراسة  
٤- تطبيقات الحركة لمسرح بريشت في المنهج

تكمن أهمية بريشت واستمرار عرض مسرحياته بغض النظر عن ميوله  
الاشتراكية واتجاهه الراديكالي، هو واقعيته، وعدم فرض أفكار بعينها علي  
الجمهور. فالديالكتيك وتقنية التغريب البريشتي بتقنياته التي أضافها علي  
المسرح الملحمي، إلي جانب تبنيه الجانب التعليمي لم يجعل مسرحه مُصنّف  
علي فئة معينة ولا أفكار دون غيرها غير الثوابت التي تبناها طوال حياته من  
رفض الحرب، والسعي نحو إدراك العالم. لذلك تسعى أهم مدارس أوروبا  
بتدريس مسرحياته التعليمية، واستخدام تقنياته في طرق التدريس، وفي تناول  
المناهج، إلي جانب إرشاداته للتعليم والمتعلمين. (Tkalčec,2016,P6)

وتري الدراسة أن المشكلات الاجتماعية التي يناقشها مازالت محل  
نقاش حتى اليوم في أوروبا، مازالوا بين إشكالية الفردية والمجتمع حتى لو  
فرضوا القوانين والقواعد. فلا سبيل إلا بتربيتهم علي هذه القيم منذ النشأة. وما

يفعله بريشت بمسرحياته هو رفع الوعي عند الناس، فيما يخص الحقوق والواجبات.

تهتم الدول الأوروبية بتعليم أولادها في المرحلة المتوسطة مسرحيات بريشت ودراستها مثل مسرحية الأم شجاعة في المدارس المتوسطة في كرواتيا، والأساس في تدريسها هو استخدام المسرح الملحمي بشكل عام في رفع قدرات الذهن وتوسيع المدارك وتربية الوعي عند الطلاب.

بالنسبة لبريشت لقد كان من الواجب عليه كمفكر وسياسي وأديب التغلب على الاغتراب الاجتماعي والثقافي في المجتمع الشعبي، كما فعل جيل الموسيقيون الشباب في مواجهة الموسيقى الشعبية بدروب موسيقية جديدة في عشرينات القرن الماضي. ومنذ عام ١٩٢٧-١٩٢٩ تم تقديم هذا النوع من الموسيقي في بادن بادن كجزء من مهرجان موسيقى الحجرة الألمانية. وهو ذات المكان الذي قدم فيه بريشت أولي مسرحياته التعليمية والتي أسهمت الموسيقي بدور كبير فيها، فلقد كانت أول محاولاته التجريبية لإصلاح المسرح للجمهور وهي "Einverständnis, Baden Lehrstück" (الاتفاق). فمسرحياته التعليمية تتمثل في تقديم نوع من العمل التعليمي والفلسفة والإصلاح. كانت أولي أولياته، ليس تغيير النمط المسرحي بقدر ما هو تغيير موقف الجمهور من مُشاهد إلى مُشارك في العرض. (Primavesi,2008, S357)

فلقد اعتمدت الموسيقي على تشكيلات لحنية غير منتظمة، فتبدو كتمرين موضوعي جماعي. ومن الممكن خلالها استخدام اشكال متنوعة من الموسيقي والآلات، كنموذج القطعة الموسيقية Frau Música، وعلى غرار ذلك أراد بريشت تقديم مسرحياته التعليمية فلقد اتفق كلا من الموسيقار وبريشت علي الاهتمام التربوي، والايمان بمصطلح (قيمة الاستخدام Gebrauchswert) أو قيمة المنفعة الاجتماعية. لذلك نجد أن تنظيم

الشخصيات في المسرحية، هي ذاتها تنظيم النغمات في هذا النوع من الموسيقى (التنوع والانفصال)

(Krabiell,1995, S146)

وتري الدراسة أن آراءه الإنسانية انعكست في أعماله، أهمها إيمانه بحركة التاريخ وناموس التغيير، ذلك لأنه أراد تثقيف قراء أعماله وجمهور مسرحياته، لا لتشكيلهم كقوالب بريشتيه، ولكن لتربية عقولهم، وإظهار كيفية تقييم حقيقة الموقف قبل أن يقولوا رأياً، أو يعزموا أمراً. لقد تعامل مع الموضوعات بموضوعية تامة، فقط أسقط القناع والبهجة عن الشيء البراق ليظهر معدنه. ففي مجموعة قصائد (أسئلة عامل يقرأ) يقول:

من بني طيبة ذات البوابات السبع، في الكتب ستجد أسماء عديدة، وبابل التي دُمرت مرات عديدة من شيدها كل هذه المرات؟ في أي منازل ليما المتلألئة بالذهب، كان يعيش البناؤون؟ روما العظيمة مليئة بأقواس النصر، فمن أقامها؟ الاسكندر غزا الهند، هل كان وحده؟ وقيصر هزم الغال ألم يكن بصحبته ولو طباخ.. في كل صفحة انتصار، من طبخ وليمة المنتصرين؟ كل عشر سنوات رجل عظيم؟ من دفع مرتبه؟ (بريشت، ٢٠١٩، ص ١٩٥)

لذلك وعلى الرغم من مرور ما يقرب من قرن من الزمان ، فإن مسرحياته هامة ليس فقط للألمان ولكن أيضاً للأدب الأوروبي وما زالت أعماله تُقرأ وتُعرض في المسارح وتحظى باهتمام المثقفين. لقد طور بريشت المسرح التعليمي، وضح خلاله توجيهات ارشادية للتعليم. وذلك عن طريق المشاركة في المسرحية، وليست فقط مشاهدتها. فلا يوجد إلزام لوجود جمهور للمسرح التعليمي. فالتعلم عن طريق ممارسة الإجراءات والمشاركة في الحوار، وتكرار

الخطب، وتقليد أنماط التمثيل أو انتقادها بأنماط أخرى. وهذه تقنيات قدمها  
بريشت في المسرح التعليمي Lehrstück

(Tkalčec,2016, S10)

#### ٥- تقنيات الحركة في النص المسرحي لبريشت

يُعرف راينر شتاينفيج Reiner Steinweg المسرحية التعليمية  
(Lehrstück) بأنها المسرحية التي نتعلم من خلال المشاركة فيها، ليس من  
خلال المشاهدة. لذلك ليس من الضروري كما قلنا وجود متفرجين، لكن من  
المحتم وجود جمهور شارك في أدائها، وهو الفئة المستهدفة من التعليم. بذلك  
يتأثر الطلاب ممثلي الأدوار اجتماعيًا من خلال أداء مواقف مهمة، أو أداء  
مواقف معينة، أو تلاوة بعض الخطب. ولكن شتاين فيج يضع شروطاً لهذه  
المواقف منها: (Steinweg,1976,S12)

- يجب أن تكون هذه المواقف محددة، أي محددة بوضوح.
- لا بد من عزل المواقف عن بعضها البعض (حتى نكسر  
الايهام)، لأنه بهذه الطريقة فقط يمكن الحكم عليها ومحاكاتها. أي ما  
يسمي (قابلية الاستنساخ) إمكانية إعادة المواقف بأكثر من رؤية  
وتري هذه الدراسة أن النص المسرحي في مسرحيات بريشت التعليمية  
يتميز بعدد من التقنيات منها :

- نص ذو نهاية مفتوحة، وحوار مفتوح.
  - مجري أحداث مرن غير متوقع (ليس من الضروري انتصار الخير)
  - يستخدم الموسيقي، الإيماءة، الإشارات، حتي يتمكن من تغريب المشهد أو الحدث.
  - استخدام أسلوب الأمر في إرشادات الكورس، والدعوة إلي الشك وإعادة النظر، التكرار.
- المسرح التعليمي بشكل عام حركة تربوية إصلاحية مبنية على  
أيديولوجية "الحرية والمساواة للجميع". بعد أن أهلك المجتمع الثورات الصناعية،  
والحروب والنزاعات مما استوجب على المجتمع التشكيك في العادات والتقاليد.

لقد استخدم الشباب من المفكرين والفنانين هذه المعايير الجديدة لانتقاد الجيل القديم (البرجوازي) من أجل أن يكونوا قادرين على تطوير هوية جديدة خاصة بهم. (Knopf,2001, P419)

سادساً التطور التكنولوجي عند بريشت (تجربة الحركة عبر الراديو)  
انطلاقاً من فكرة "قيمة الاستخدام" كان على بريشت أن يربط الأدب والمسرح بالتقنيات الحديثة، وكما كانت التقنيات الحديثة تمثل الوسيط بين أذن الجمهور والمادة الفنية، حرص بريشت أن يستخدم ذات التقنيات آنذاك "الراديو" كوسيط للمسرحة بين عقل وجسد المستمع والمادة الفنية. كان عليه أن يقتحم عالم التقنيات والتكنولوجيا عندما طُلب منه أن يكتب مسرحية للراديو في أبريل ١٩٢٩، كتب نص في مجلة شهرية شهيرة بعنوان Lindbergh. مسرحية إذاعية لأسبوع المهرجانات في Baden-Baden - بادن. مع موسيقى لكورت فايل Kurt Weil عندما أراد تجسيد الرحلة الشهيرة للطيار لنديربيرج Lindberg الذي عبر بطائرته المحيط وسط حماس وصخب عالمي. إلا إن بريشت اشترط إعادة اختيار العنوان مختلف عن رحلة لنديربيرج \*Lindenberg Flug، وذلك بسبب اعتراضه على اتجاه الطيار تشارلز ليندبيرج للاشتراكية القومية وقد أظهر "جيش هتلر" كيفية إطلاق قنابل مميتة "لعدم النازية، وتم تغيير العنوان إلى "رحلة المحيط Ocean Flug"

(Rischka,2007,S57 )

هدف بريشت من هذه المسرحيات في الراديو إظهار الحماس للإنجازات التقنية الرائدة في ذلك الوقت واستخدامها في نفس الوقت لتغيير جذري في المسرح والراديو. منذ البداية، كان الأمر يتعلق بالعلاقة المتبادلة بين ثلاثة أجهزة أو "وسائط"(الطائرة، الراديو، المسرح): لم تكن الآلة "الطائرة" في العشرينات من القرن الماضي شيء معتاد، بل مشهد طوباوي من الأعمال

البطولية للبشرية جمعاء. كما كان انتشار الراديو مصحوبًا بهالة من الأثري والميتافيزيقي، أما المسرح فهو التقنية القديمة الذي كان لابد لها من التجديد. أراد بريشت تجربة الإمكانيات الوظيفية للأجهزة الثلاثة المختلفة بترتيب تجريبي مشترك. يوضح بريشت أنه يمكن استبدال النقل المادي بوسائط، أو القنوات أو موجات الراديو التي تقلل الوقت والمكان. وتحويل البث في الراديو كونه جهاز توزيع إلى جهاز اتصال. (Primavesi, 2008, S. 357)

وفي إطار تحليل الدراسة للمسرحية باستخدام نموذج توماس نيل Nail لتحليل فلسفة الحركة، فنحن نحللها لعناصر لربط أكثر من مجال كالآتي جدول (٦-٣). فهو نقل الحركة من جسد الممثل إلي جسد المستمعين وهي حركة محاكاة للحدث عن طريق تعليمات مكررة، كقوله) اصعد، لا تنسي) واصفاً حركة عن طريق التطور العلمي تحمل الإثارة والانفعال وترفع الأدرينالين (صعود الطائرة ومواجهة عوامل الطقس) واستخدم الديالكتيك مع عناصر الطبيعة، وعلاقة الإنسان بالآلة، مستخدماً الحركة عبر الأثير.

المجال	النقش	الوصف	التقنية
التكنولوجيا	الراديو	وسيط تواصل	الموجة
العلوم	الطائرة	إدراك الطبيعة	قانون الجاذبية
الفن	المسرح	تربية الوعي	المسرح التعليمي

وتري الدراسة أن بريشت حرص على إظهار التقدم في إتقان الطبيعة وهو ما كان ينادي به (إدراك الطبيعة) كمرحلة من (إدراك العالم). فلم يهتم بكون الرحلة أسطورة ومُلهمة آنذاك، ولكنه استغل الرحلة ووضعية الطيار أثناء رحلته،

وصراعه مع عوامل الطقس في صياغة أول تمرين حركي وتواصل بين المسرح والجمهور (المستمعين) والتي يمكن توثيقها بوسائل إيمائية، وتعليمات.

ها هو الجهاز، اصعد على متن الطائرة. " المجد يناديك ."

(Hindemith,1982, S6)

بريشت لا ينسى الارشادات التعليمية لجمهوره أثناء المسرحية ففي نهاية التقرير يشير إلي تغلب الانسان علي قوة الجاذبية بالطيران ولكنه يعود ويذكر بما لم نستطع التغلب عليه في قوله:

"إظهار ما هو ممكن / دون أن ننسى: ماذا / لا يمكن الوصول

إليه" (Knopf,2001,S223)

كما في مسرحية (الاستثناء والقاعدة Ausnahme und die Regel)

يعطي تعليمات هامه جداً في بناء التفكير الكلي والمنظومي عند الجمهور منها :  
"قد يبدو سلوكهم شيئاً مألوفاً، عليكم أن تكشفوا عن شذوذه! وقد يبدو لكم شيئاً عادياً مما يحدث كل يوم، عليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه !، وأن تميزوا المحال من وراء القاعدة المقدسة، ولا تأمنوا لأقل إشارة، مهما بدت بسيطة في ظاهرها! لا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هي عليه، بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها! نحن نناشدكم عن الدوام ألا تقولوا هذا أمر طبيعي إزاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم ... حتى لا يستعصي شيء على التغيير أو التبديل(Knopf ,2001,S289)

لم يهدف بريشت بالتجارب الازاعية أو المسرحية ل Lehrstück أداء العمل وتنفيذ عمل فني، ولكن من أجل التمرين الواعي، من خلال دمج التفكير الذاتي والنظرية في الأداء. وأجاب علي سؤال فرضه بنفسه كيف يمكن أن تكون الإمكانيات الطبيعية للوسائط التقنية الجديدة، وتأثيرها علي رسالة الفن؟

(Hindemith,1982,S105)

فهو يطلب من المستمعين تكرار مفردات رحلة الطيار: " من خلال غناء الملاحظات معًا. فالتكرار يمثل بالفعل الوسيط، الذي تتيح المشاركة الافتراضية. تتكون المسرحية على ١٧ مشهدًا قصيرًا منها مقدمة عن الطيار، ومواجهاته مع عناصر الضباب والعاصفة الثلجية والمياه، كلك حوار مع النوم الذي تغشاه من لحظة وأخرى. إلي جانب التعليقات على هذه الرحلة من قبل الإذاعة والصحف وصولاً إلى تقارير عن بعيد المنال أو "لم يتحقق بعد".

أراد بريشت أن يعطي تجربة المسرح بعداً تقنياً يشارك في سرعة الانتشار والوصول لأكثر شريحة ممكنة من الجمهور، الذي يبدأ بالحركة افتراضياً حتى "الدخول في الجهاز". وهذا بمثابة اجتياز فضاء اختباري متغير. في تفسيراته اللاحقة، يصف بريشت هذه العملية في وقت لاحق

"الإحساس بالاستراتيجية السياسية (الإعلامية) باعتبارها "نوعاً من انتفاضة

المستمع وتفعيله وإعادته إلى وضعه كمنتج للحركة "

(Knopf,2001,S222)

تري الدراسة الحالية أن هذه المسرحية ترتبط بالتالي تليها وهي مسرحية بادن التعليمية "الاتفاق" حيث بدأت بتقرير عن الطيران وانتهت بمحاكمة الطائرين، وتطهيرهم من خلال التخلي عن المجد الذي حققوه (وهو دواء نفسي لمواجهة المخاوف) كما سنتناول في التصور المقترح في الفصل السادس. وأخيراً في ظل التسارع الكبير في تطور التقنيات، وتغريب الإنسان عن محيطه الاجتماعي، وتصبيت لحركته والحد منها، بالإضافة إلى انعدام التواصل الإنساني المباشر وعشرات المشاكل التي جلبتها هذه التقنيات لقلعتنا الأسرية، حتى صارت تهدم حجراً يليه حجر. نقترح في التصور المقترح في هذه الدراسة كيف يمكن أن تواجه فلسفة الحركة من خلال تطبيق تقنيات مسرح بريشت هذه المشاكل الواردة، بتقنيات مسرحية بريشتية قديمة وحديثة بسيطة وممتعة، وذلك من خلال تصميم

برنامج تدريبي للمعلمين علي استنباط أساليب فلسفة الحركة في مسرحيات بريشت التعليمية.

#### خامساً: توصيات الدراسة

عرضت الدراسة تصور مقترح لخطة تدريبية علي تقنيات وتطبيقات فلسفة الحركة ومسرح بريشت، وكيفية تفعيلها داخل الفصل مع اقتراح عدد من التوصيات منها:

- تضمين دراسة الحركة وتطبيقاتها التربوية في مناهج كلية التربية، ومراكز التدريب المعتمدة للمعلمين.
- لابد من تشارك مؤسسات الدولة (المسرح القومي-وزارة الثقافة، وزارة الشباب) في إعداد تدريبات المعلم.
- حث الباحثين علي المضي قدماً في دراسة كل أبعاد فلسفة الحركة
- ضرورة إمام المعلم بتقنيات التعامل مع المعلومات الهائلة علي الانترنت و الوقوف علي معالجتها.
- لابد من تصميم منهج للمسرح التعليمي يضاف لمناهج المرحلة الإعدادية والثانوية، يتضمن بعض المسرحيات المختارة من قبل الخبراء.
- لابد من تحويل المدارس إلي مؤسسات تنويرية، يُقام فيها الصالونات الثقافية، المؤتمرات التربوية، بحيث يشارك المعلمون و الطلاب في التنظيم.
- لابد من إقامة معارض للأفكار التربوية، يُعرض علي هامشها مسرحيات تعليمية.
- لابد من تضمين الأدب السياسي في المناهج التعليمية بدون توجيه، وتدریس نظريات الحدود المختلفة.

- لابد من وجود مشاريع تربوية تُقدم عند انتهاء العام الدراسي، يتم تقييمها في إطار مؤسسي، عن طريقة مجلس من خبراء التعليم، غير تابع لوزارة التربية والتعليم.
- تفعيل الاشراف علي المسرح التعليمي داخل المدارس، علي أن يتولى الاشراف وزارة الثقافة والمسرح القومي.
- لابد من وجود منهج للتربية الإعلامية للطلاب، مبني علي تحليل الأخبار.

سادساً: المصادر

أولاً المصادر العربية :

١. بريشت، برتولد(1981) : حياة جاليليو، دار الفارابي بكر الشرقاوي
٢. الخولي، أمين . راتب، أسامة: نظريات وبرامج التربية الحركية، دار الفكر العربي، ٢٠٠٧، القاهرة
٣. بريشت، برتولد(٢٠١٩): هذا كل شيء، ترجمة عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي، القاهرة
٤. بريشت، برتولد (٢٠٠٤): حوارات المنفيين، ترجمة يحيى علوان ، دار كنعان للنشر والتوزيع ، ط٢، دمشق
٥. زبيدي، قيس(٢٠٠٤): برتولد بريشت درامية التغيير، دار كنعان، دمشق
٦. بريشت، برتولد(١٩٨٦): قصائد برتولد بريشت، ترجمة أحمد حسان ، الفارابي للنشر والتوزيع ، بيروت
٧. ضوء، سمية البشير(٢٠٢٠) التغريب والتماهي بين بريشت وأرسطو قراءة في التقنيات المسرحية، مجلة كلية آداب الزاوية، العدد ٣٠، سبتمبر، جامعة الزاوية
٨. ستانيسلافسكي، كونستانتين(١٩٩٧): إعداد الممثل ، ترجمة شريف شاکر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
٩. كرينكي، يوأ ( ٢٠١٢): المنهج العلمي في تربية الممثل ، المعهد العالي للثقافة والفنون، وزارة الثقافة، دمشق
١٠. أنجليكا، هورفيز(٢٠٠٤): عمل بريشت مع الممثلين- درامية التغيير، دار كنعان، دمشق
١١. صليحة، نهاد(١٩٨٦): فن المسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة
١٢. جري، رونالد: بريشت رجل المسرح، المركز القومي للترجمة، نسيم مجلي، ٢٠١٤

## المراجع الأجنبية:

1. **Bertolt Brecht(1930): Anmerkungen zur Oper ,Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny** , Frankfurt am Main
2. **Bojana Tkalčec (2016): Lehrstücke von Brecht im DaF-Unterricht**, Filozofski fakultet, Zagreb, rujan,
3. **Brecht .Bertold: Weil-Brecht die sieben TodSunden**, Birllant classic, 1933
4. **der Geburt eines Genres aus dem Geist der ›Gebrauchsmusik‹. In: Hindemith-Jb. 24 (1995).**
5. **Donald H. Crosby, George C. Schoolfield(1974): Studies in the German Drama**, University of North Carolina Press,
6. **Frassen,Bas Van(1985): An Introduction of Time and Space Philosophy**,
7. **Grimm, Reinhold (1984): Der katholische Einstein: Brechts Dramen- und Theatertheorie**. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Reclam, Stuttgart
8. **Hindemith.Paul: Sämtliche Werke**, im Auftrag Hindemith-Stiftung herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Fischer, Schötz Söhne, Mainz, 1982
9. **Jamson.Fridric(1998): Brecht and Method**, Verso, London & Newyork
10. **Jan Knopf, BRECHT HANDBUCH**, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart Weimar, 2001
11. **Jensen.Eric 2005: Teaching with the Brain in Mind**, 4.ch, ASCD Association for Supervision and Curriculum Development, 2.ed, USA,
12. **John.J.white(2004): Bertold Brecht dramatic theory**, Camden Hause, USA
13. **Krabiell, Klaus-Dieter(1995),: Das Lehrstück von Brecht und Hindemith**. Von
14. **der Geburt eines Genres aus dem Geist der ›Gebrauchsmusik‹. In: Hindemith-Jb. 24**
15. **Michaela Rischka(2007): Radiotheorie und extended performance im Vergleich**, Core, Othes, 31 Dezember,
16. **Nail. Thomas,(2019): Being and Motion**, Oxford Press
17. **Primavesi, Patrick(2008): Durchquerungen. Brechts Lehrstück als Medien- und Theaterexperiment**. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): Theater und Medien Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript

18. **Slutas, Hirstos(2016): Bertolt Brecht in Griechenland Eine exemplarische Geschichte der Theaterrezeption von 1955 bis 2015**, Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin/eines Doktors der Philosophie
19. **Steinweg, Reiner (1976) (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen.** Frankfurt a.M.
20. **Tabori,George(2021):Brecht on Brecht**,TBTB,ART,Newyork
21. **Theaterexperiment, Media Rep ,2008**
22. **Trust. Alexander(2005): Bertolt Brechts (\* 1898, † 1956) „episches Theater“**„Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen
23. **Walter,Benjamin(1998):Understanding Brecht**,trans Anna Bostock, Verso,London