بريخت رجل المسرح

تأليف: رونالد جراى
ترجمة: نسيم مجلى

المركز القومى للترجمة

إشراف: فيصل يونس

- **العدد:**
- **بريخت...رجل المسرح.**
- **رونالد جراى**
- **نسيم مجلى**
- **الطبعة الأولى 2011**

هذه ترجمة ترجمة كتاب:

Brecht, The Dramatist
By: Ronald Gray
Copyrigh @ Cambridge University Press 1976
All Rights reserved, including the right of reproduction
In whole or in part in any form

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.
شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة.
ت: 27354524 - 27354526 فاكس : 27354554
El – Gabalaya St., Opera House, El – Gezira, Cairo
E- mail: egyptcouncil@ yahoo .com

الفهرس

كلمة المؤلف

مقدمة المترجم 5
1-الماركسية والمسرح السياسى 9
2-المسرحيات الأولى 21
3-مسرحيات الدعاية ..... .44
4 - النظريات والتطبيق ..... .63
5- -المنفى والكفاح ضد النازية 82
6- حياة جاليليو 98
7-الأم شجاعة 105
8-بونتيلا والمرأة الطيبة من ستزوان 120
9-السنوات الأخيرة ودائرة الطباشير القوقازية.....131
10 -الخلاصة 146
11- الخاتمة: بريخت والمسرح السياسى فى أمريكا وبريطانيا 158

- -

--- مترجم الكتاب

كلمة المؤلف

هذا الكتاب الذى بين أيدينا له أصل فى كتاب أصغر حجما صدر عام 1961 *عن دار Oliver and Boyd فى سلسلة " كتاب ونقاد " ولم يعد يطبع الآن، وبعض* جزيئات ذلك الكتاب المبكر تتناثرة فى داخل هذا الكتاب، لكنها أساسا قد أعيدت كتابتها، وامتدت لتشمل عدة جوانب لم يتم تناولها من قبل. وبعض أجزاء من الفصل الخاص بمسرحية " الأم شجاعة" قد ظهر فى مجلة Oxford Review، وبعض أجزاء الفصل الأخير، فيما يختص بإنتاج أعمال شكسبير، نشرت فى مجلة The Human World.

بالرغم من أن بريخت كتب أشعارا وروايات وشارك فى عدة أفلام، فإن عمله فى المسرح هو الذى أثار اهتمام الناس به فى الخارج، وقد حصرت جهدى فى هذه الدائرة، ولم أغا مر بالدخول فى مناقشة المؤلفات الموسيقية التى صاحبت مسرحياته.
وأنا أشكر مستر ميشيل بلاك على ما ساهم به من تعليقات واقتراحات مفيدة.

رونالد جراى

ملحوظة: الكتاب الصغير الذى أشار إليه مستر جراى فى كلمته هنا، قمت بترجمته سنة 1965 وصدر بعد سبع سنوات سنة 1972 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان " بريخت "

المترجم

مقدمة المترجم

أثار بريخت بمسرحه الملحمى اهتمامنا طوال الستينات من القرن الماضي، وتجلى هذا الإهتمام فى عدة وجوه اذ نشرت عنه عشرات المقالات التى تتناول انتاجه من نواح مختلفة، كما ترجم له عدد كبير من مسرحياته. وقدم له المسرح المصرى بعض أعماله ومنها "القاعدة والاستثناء " و" الانسان الطيب " وأخيرا مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية "

والواقع أن بريخت جدير بهذا الاهتمام، لأنه واحد من الفنانين القلائل الذين جددوا فى الفن، وجمع بين عظمة المفكر وعظمة الأديب، وهذا ما جعله يصر دائما على الربط بين المحتوى والشكل الفنى فى حركة تطور تتلاءم مع عصرنا الحديث. ان شكل المسرح الملحمى نابع من ضرورات فكرية واجتماعية هى وليدة التغييرات السياسية والاجتماعية التى يعيشها انسان هذا العصر، ولقد قال هو عن ذلك " أن أى تجديد فى الشكل، لا يخدم غرضا، ولا يستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعى يظل شكلا عقيما تماما لا ثمرة فيه "

ان بحث بريخت عن شكل مسرحى جديد، لم يكن مطلبا جماليا خالصا، وانما كان ضرورة تحتمها الاوضاع الاجتماعية الجديدة فى عصر العلم، ففى سنة 1931 كتب يقول "والأن فى الوقت الذى ينبغى فيه أن نفهم الشخصية الانسانية كمحصلة لكل الاوضاع الاجتماعية، يبدو المسرح الملحمى هو المسرح الوحيد الذى يفهم كل العملية التى يمكنها أن تخدم الدراما باعتبارها موضوعات تعرض صورة العالم "

وقد وضع بريخت نظرية المسرح الملحمى متضمنة عدة مبادىء تفرق بين هذا الشكل وشكل المسرح الدرامى الذى يسميه هو بالمسرح الارسطى، وبكل ما يتمتع به من امكانيات فنية يقول "لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب، بل يعملون على تغييره وأصبح المسرح يقوم بدور المعلم"

ان المسرح يجب ان يكون أداة ثورية يسهم فى عملية التحول الاجتماعى لصالح الطبقات المقهورة وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمى عن المسرح الدرامى، ومن ثم لا بد أن يتغير الشكل.

فالدراما " الارسطية " تحاول أن تخلق الخوف والشفقة فى نفس المتفرج لكى تطهره من الانفعالات الضارة ، فيخرج من المسرح مستريحا متجدد المشاعر، بحيث يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه، ويتحقق هذا فى المسرح بخلق ايهام بالواقع يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماما ، ويرى بريخت أن جمهور هذا المسرح يخرج مستريحا حقا لكن دون أن يتعلم أو يتهذب، والمسرح يجب أن يكون وسيلة للانعاش العقلى، ويجب أن يحطم أى ايهام بالواقع، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الاحداث، وكذلك بقدرته على النقد المحايد، ولكى يتحقق هذا فان المسرح الملحمى يستخدم عددا من الحيل والوسائل كالراوى والكورس والاشرطة السينمائية والاضاءة حتى يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحى، وهذا ما يسمى بالتغريب.

والتغريب فى الواقع ليس حيلة خارجية، وانما هو جزء أساسى فى بناء المسرحية، ذلك أن المسرح لم يعد يكتفى بعرض صورة الواقع، وانما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لابد أن تكون مغربة، لآن العالم اذا عرض أمامنا بصورة غريبة، فان هذا يدفعنا للعمل على تغييره.

ولقد قضى بريخت عشرات السنين يجرب فى الكتابة وفى الاخراج وكان يخرج مسرحياته بحثا عن الشكل الملائم للتعبير عن احتياجات الانسان المعاصرة، لكنه كان يستند فى تجاربه على أساس فكرى ثابت، هو إيمانه بالماركسية، كما سنرى فى ثنايا هذا الكتاب.

ولعل الرغبة فى التوفيق بين التعليم والمتعة كان من أهم المشكلات التى واجهت بريخت، فقد هدد فى شبابه بأنه سوف يحول المسرح الى مؤسسة تعليمية، لكنه طور أفكاره فيما بعد، فكتب سنة 1948 يقول "دعنا نتناول المسرح كوسيلة متعة، ولنتساءل أى نوع من المتعة يروق لنا" إن المتعة التى تلائمنا عنده هى متعة اكتشاف الحقيقة، هى النشوة التى تعترى الانسان لحظة الادراك وهى تشبه لذة العالم حين يكتشف سرا من أسرارالكون، هذه المتعة هى المتعة المقبولة فى عصر العلم، وبهذا ينتهى التعارض بين التعليم والمتعة.

لم تعد هناك ضرورة لمسرحية محبوكة البناء، تفهم ككل، بل نحن بحاجة الى دراما ملحمية يمكن تقطيعها الى شرائح تعطى معنى ومتعة معا. الدراما هى أحداث منفصلة، والتأثير الكلى لها يأتى من وضع هذه الاحداث جنبا الى جنب، اومن عملية "المونتاج" التى تضم احداثا متناقضة. ان العناصر غير الادبية مثل الديكور والموسيقى تحتفظ ايضا باستقلالها عن النص، وتدخل فى علاقة جدلية معه. وبهذا أصبح مصمم الديكور غير مطالب بخلق ايهام بالواقع، وبامكانه ان يضع فى الخلفية مواد مختلفة الآنواع.

ومع ذلك فان كسر الايهام ليس غاية فى حد ذاتها، فالتغريب له جانبه الايجابى، ذلك أنه يحول دون اندماج المتفرج مع الشخصيات المسرحية، ويخلق مسافة بينهما بحيث يصبح فى امكانه النظر اليها بروح محايدة ناقدة، وهكذا يرى الأشياء والمواقف العادية فى ضوء جديد، من خلال الدهشة والاستغراب ينبثق فهم جديد للموقف الانسانى " فالطبيعى لابد أن يتحول ليبدو مدهشا ".

كذلك الممثل فى المسرح الملحمى يجب أن يحتفظ باستقلاله عن الشخصية التى يمثلها، ذلك أن المسرح الذى يهدف الى منع المتفرج من الاندماج لا يسمح للممثل بالاندماج. أن الممثل يجب ان يكون قادرا على الايحاء فى لحظات مناسبة، " انه يمثل بطريقة تمكن الانسان من رؤية المنحنى الآخر للحدث، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتفرج ببحث الاحتمالات الاخرى، والى الحد الذى يبدو معه أى حدث واحدا من جملة أحداث متنوعة"

وبتعبير آخر يمكن أن نقول ان موقف الممثل يجب أن يكون دائما موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا ، وهذه الطريقة تعارض مبدأ ستانيسلافسكى الذى طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا فى ذاته تماما ، ثم بعد هذا تدخل بعض الشخصيات فى علاقة مع بعضها الآخر على أساس أن طبيعة الشخصيات هى التى تقرر نوع العلاقة ما دامت الشخصية المفردة هى الوحدة الأساسية فان عكس هذا نراه عند بريخت ، فالحياة الداخلية للشخصيات تعتبر مقحمة الا اذا عبر عنها الممثلون بمواقفهم الظاهرة وتصرفاتهم " لأن أصغر وحدة اجتماعية ليست كائنا بشريا مفردا، بل هى اثنان من البشر."

وهذا الكتاب الذى بين أيدينا ، يسهم فى اعطاء فكرة واضحة ومركزة عن المسرح الملحمى، ويتتبع المؤلف تجارب بريخت فى المسرح بالدراسة والتحليل ويرفض بعضها على أسس نقدية سليمة ، ثم يمهد السبيل للتذوق والاستمتاع بأجمل أعماله المسرحية، ومما يؤكد ثقتنا فى قيمة الكتاب، أن مؤلفه رونالد جراى أستاذ متخصص فى الأدب الألمانى يقوم بتدريسه فى جامعة كيمبريدج ، وله مؤلفات أشهرها " فرانز كافكا وقد قمت بترجمته وصدر منذ سنوات ضمن المشروع القومى" و " جوته الكيميائى " ويقوم بوضع دراسة عن الأدب الالمانى فى الفترة من 1871- 1945 .

وترتكز دراسته لبريخت على ما أنجزه فى ميدان الدراما ، كما انه يعطينا صورة للأوضاع السياسية والاجتماعية التى أسهمت فى تشكيل أفكاره ، ومسرحياته ، ثم يناقش هذا كله مشيرا الى آراء النقاد الآخرين بروح التواضع الجم ، وهذا يجعله واحدا من المفكرين الحكماء، ويدفعه دائما الى الحذر فى اصدار الاحكام والبعد عن التحيز والتجنى، ومن هنا جاء كتابه نموذجا لطريقة النقد المسرحى الصحيح الذى يتتبع العروض، ويسجل

كل ما طرأ عليها من تعديل أو تغيير ، فضلا عن أنـه لا ينسـى دور الجمهـور فـى المسـرح وموقفه من المسرحيات، ويعد ذلك نقطة أساسية فى موضوع البحث ، مـادام دور المسـرح هو ايقاظ الجماهير وتحريكهم .

إن مسرح بريخت تجربة فذة وغنية تحاول التوفيـق بـين الشـكل الفنـى والمضـمون الاجتماعى، وهو بهذا خليق بأن يشارك فى تشكيل رؤية صـحيحة لفكـرة المسـرح وشـكله، على أن تخدم هذه الرؤية فى التعبير عن احتياجات الانسان المصرى المعاصر.

نسيم مجلى

الفصل الأول

الماركسية والمسرح السياسى

المسرح السياسى هنا، ليس هو نفس المسرح الذى يتناول أمور السياسة أو الدولة. لو كان كذلك، فسوف يشمل مسرحيات مثل الأورستيا وهاملت، ومسرحيات شكسبير التاريخية ومسرحية Le CID وكثير غيرها. بالمعنى المحدد عند بريخت، فالمسرح السياسى هو أقرب شىء الى مسرح الجيزويت التعليمى فى القرن السابع عشر. لقد بدأ بالثورة الفرنسية، وفى مبتدأ إكتشافاتنا، كان هناك الكثير منه فى ذلك الوقت، على الأقل فى فرنسا، أسبانيا، وألمانيا أكثر عما كان مفترضا. هذا المسرح يهدف الى تغيير مواقف رواد المسرح، كما فى مسرحية "الأرستقراطيين فى المانيا " Die Arstokraten in Deutschland ، التى نشرت فى "السنة الرابعة من سنوات الحرية "وتتهكم على مظاهر الإدعاء التى يتمسك بها أغنياء الحرب ، وتقارنهم بالجنود الفرنسيين فى جيوش الثورة (1) لم تحقق المسرحية أى نجاح على المستوى الجماهيرى لأنها لم تعط مكانا فى قائمة المسرح الراسخ. وكانت الأكثر قبولا من الناحية السياسية مسرحيات مثل مسرحية هنريك فون " الأمير فردريك أوف هامبورج " (1811)، ولو أن الإعتراف هنا جاء متاخرا) ومسرحية فردريك هابيل " أجنيس برناور " (1851) وهى تعمد الى ترسيخ فكرة الخضوع للدولة .

فى المانيا، كانت العلاقة بين المسرح والسياسة دائما أكثر ظهورا عنها فى إنجلترا. رغم أن مسرح اليعاقبة الألمانى لم يكن له أتباع، فإن الثوريين من الجيل المتأخر إنتبهوا للمسرح بنفس الطريقة، فقامت إنجازات المهنيين والنوادى السياسية بإنتاج مسرحيات خاصة بهم لتعليم العمال حتى يتعرفوا على أوضاعهم. وفى أوائل عام 1947 ألف فردريك انجليز مسرحية من فصل واحد وسماها " ريانزى " Renzi التى كتبت بين سنتى 1938 -1940، وفى عام 1858- 90 كتب إشتراكى بارز أخر هو، فرديناند لاسال، مأساة فرانز فون سيكنجين، وهو الموضوع الأكثر إرتباطا بين ماركس، وانجليز والمؤلف.

كانت هناك عدة مسرحيات فى ريبورتوار المسرح اتقليدى لكتاب كلاسيك مثل جوته وشيلر، تتناول الثورة على غرار ثورة هاملت أو روبين هود كأحد الخارجين على الأوضاع. فمسرحية جوتزفون بير لشنجتين "اللصوص والبلطجية " تتناول كلها ثورة "أحد الأفراد العظام " ضد المجتمع فى زمنه؛ ولكنهم هزموا جميعا. وهم يتطلعون الى حياة أفضل فى عصر قادم، أو يدينون أنفسهم على غطرستهم فى إفتراض أنهم يستطيعون تحقيق الإصلاح بقوتهم الخاصة، أما التقليد الكلاسيكى الذى أخذه فييا بعد جريليبارزر فى أستراليا، فهو الميل سياسيا فى نهاية المطاف الى المسالمة، كما يفعل مسرح جورج بوخنز الأكثر راديكالية وقدرية.

كانت الدراما الثورية لا تزال تتلون بهذا! فى مراحلها الأولى. ففكرة مأساة لاسال كانت تهدف الى أن تعرض أنه رغم أن الفكرة الثورية قد تكون نقية تماما، فإن القادة الثوريين الذين كانوا يحاولون أن يضعوها موضع التطبيق كانوا متأكدين من أنهم يقومون بمصالحة، ونظرا لأنهم كانوا مجرد أفراد فرديين، فلم يكن فى إمكانهم أن يستوعبوا وأن يدركوا الفكرة الجديدة بمصطلحات علمية. بالمعنى الذى يقصده هيجيل، عن القوة التى تعمل فى كل الأحداث التاريخية. ويمكن أن تنكمش تحت القهر وأن تفسد.

يعتقد لاسال أن المسرح الثورى، يستمد قوته من يقينه الكامل بالقوة الكلية للفكرة، فالتاريخ يتحرك بطريقة حتمية نحو الإشتراكية، لكن الثورة متورطة فى تناقضات يصعب حلها، عندما يحاول عقله المحدود أن يستخدم هذه القوة: هكذا يتحتم عليه الفشل، ولكن لاسال كان ميالا أكثر الى الثقة فى الإصلاح التدريجى، الذى يقود درجة درجة الى التحقيق النهائى للفكرة على الأرض. أكثر من المخاطرة بالتغييرات الفجائية الضخمة التى يؤمن بها ماركس وانجليز وكانت مسرحية لاسال تقصد الى توضيح فكرته. (2) لقد أدان كل من ماركس وانجليز لاسال بإستمراره فى مسايرة تراث كثير من الفلاسفة الألمان الذين كانوا يرون أن الفكرة أو الإرادة أو العالم الواقعى خارج الخبرة الإنسانية أو أنه منفصل بطريقة ما عن البشر. وكما يرى ماركس فليس هناك ثمة إنفصال " قال " بالنسبة لى فإن المثالى ليس شيئا أخر غير العالم المادى منعكسا على صفحة العقل البشرى، ومترجم الى أشكال فكرية "(3) بعبارة أخرى إن المحرك الأول ليس إله أو شبه إله، كما أعتقد هيجيل، لكنه الإنسان نفسه. المثالى الثورى يمكن الوصول اليه لأن الإنسان أنتجه، ولم يزيف عبر إتخدامه كوسيط.

فمسرح الطبقة العاملة كان يتبع ماركس، فى هذه الناحية، أكثر من لاسال، لقد إزدهر كما حدث جزئيا لأن طبقات العمال الألمانية – على عكس أولئك فى إنجلترا الذين كانوا يتزاحمون على المسرح لرؤية الميلودراما العاطفية. التى تتحدث عن أناس مثلهم (4)، كانوا من سكان المدن الجدد الذين لم يرتادوا المسرح إلا نادرا، فالحياة الصناعية بدأت متأخرة جدا فى ألمانيا. وازدهرت أيضا جزئيا لأن الإشتراكيين كانوا مضطهدين أكثر فى ألمانيا، خصوصا بعد " القوانين الإشتراكية " الفاضحة التى صدرت سنة 1878.

فى البداية، مع ذلك، كانت دراما " العمال " تتألف أساسا من كوميديات، وحوارات مرحة، ومساخر تتهكم على شخصيات معاصرة، كان فيها ممثلوا الرأسمالية ينهزمون عن طريق موظفين واسعى الحيلة وأكثر مصداقية. جان بابتست فون شويتزر خليفة لاسال السياسى، سار فى خطاه بتأليف حوار درامى، بإسم " المحتال " كتبه فى 1867-80، يقصد الى تعريف العمال بالأفكار الرئيسية فى كتاب" رأس المال " لماركس بطريقة مسلية. وحقق به نجاحا عظيما. لقد إعترف ماركس نفسه بأن شويتزر – قدم عمله العظيم " واجب منزلى " Homework ، ورغم أن المقصود منه لم يكن مسرحية ، فإن هذا الديالوج قد جرى تقديمه بصورة متكررة عن طريق العمال فى جمعيات المسرح فى كل أنحاء ألمانيا – وقد أعقبه شويتزر بمسرحية " الوزة " وهى مسرحية تسأل فيها إمرأة لماذا ينبغى عليها أن تتقاض أجرا يقل عن أجر الرجل . وصاحب العمل الذى يحاول أن يقنعها بالتخلى عن ذلك سرعان ما يقوم أحد الماركسيين المتمرسين ويجلس فى مكانه .(5)

هذه كانت مسرحيات ذات أفكار تعليمية محددة. فمسرحية " المحتال " كانت تهتم بنظرية فائض القيمة أما "الوزة " فتهتم بحقوق المرأة، ومسرحية ثالثة هى " الحادثة التى وقعت للمهيج" تتناول قرارات المؤتمر الدولى الأول فى بازل ، حول موضوع ملكية الأرض . فالأعمال التراجيدية لم تقدم فى البداية، فكتاب المسرح العمالى لم يشغلوا أنفسهم بشهداء النضال السياسى مثل بول بوتلر: فإذا وقعت أحداث تراجيدية، فهم ينظرون اليها من منظور متفائل فى ضوء فجر يوشك أن يشرق لكل الإنسانية. كانت شخصيات العمال المسرحية تصورهم شجعان يتميزون بالصلابة ويحملون أسماء بارزة مثل روث فيلز، شتاين وفراى " ريد ، روك ، ستون ، فرى – الشعار العام ، المأخوذ من عمل بادر جازيت ، هو " القانون " الذى يقول " قاتل ، ولا تتباكى ".

كل هذا كان فى الوقت الذى كان فيه المسرح الإنجليزى الذى يصور الطبقة العاملة فى أعمال، إما ممزوجة بالعاطفية كما فى مسرحية ت . و. روبيرتسون " الطبقة " Cast (1867) أو ميلودرامية كما فى مسرحية توم بايلور " تذكرة رجل مسافر" (1863) . لم يكن هذا يعنى أن العمال فى انجلترا كانوا محرومين مما يبحثون عنه فى المسرح. لقد إستمر حكم الغوغاء فى المسرح الانجليزى فترة حتى أصبح بإمكان الجوقة والمتفرجين أن يفرضوا على المسرح مادة وأسلوب تسليتهم. وكما حدث مرارة كثيرة عندما لم تأخذ التسلية شكل عمال يشبهون المتفرجين أنفسهم ضائعين فى متاهة لندن فى حالة تدعو للشفقة، أو مضطرين أن يبحثوا عن حياة تحت أقواس السكة الحديد دون أى تفكير فى التحسن أكثر من فرصة لتقديم بعضا من التراث غير المتوقع، الذى كان يقدم فى أغلب الأحوال لحل العقدة، أو للنهاية. الفلسفة هى فلسفة – الطبقة الحاكمة – كما يقول" البطل العسكرى روبريتسون "، وهو متزوج راقصة باليه " إن النظام الطبقى تمام. فالطبقات شىء جيد إذا لم تصل حد التطرف. فهى تغلق الأبواب أمام الأدعياء والأخلاق السوقية، لكنها يجب أن تفتح الباب واسعا أمام " المواهب الإستثنائية " دع العقول تقتحم

حواجزها، وأى عقول يمكنها أن تقتحم عن طريق الحب يمكنها أن تقفز فوق الحواجز. " (6)

كان التيار الرئيسى فى المسرح الألمانى قادر على مثل هذه العواطف. على عكس المسرح الإنجليزى، كان لديه أيضا تيارا تحتيا قويا من مسرحيات لهواة ذات سمة ماركسية. فأوجست بابل، الزعيم الإ شتراكى، يذكر فى سنة 1913، كيف أنه فى سنة 1860 كانت هناك مئات النوادى التعليمية للعمال، وقام الكثير منها بإنتاج مسرحيات تعتمد على مناظر وملابس صناعة يدوية داخل بيوتهم، وإزدهرت لأكثر من عقد من الزمان (7) أثناء فترة القوانين المعادية للإشتراكية، بين 1878. 1890، إذ كان من المستحيل أن تقوم بتمثيل أو بطبع مسرحية سياسية، لكن بمجرد أن سمح بيسمارك بإهمال هذه القوانين على أمل أن الإشتراكيين سوف يمسكون -الحبل الذى يشنقون به أنفسهم – بدأ الفيضان. إرتفعت شعبية الديمقراطيين الإشتراكيين، أي أن الإشتراكيين. صعدوا رغم القهر، ورغم عمليات الإستبعاد الوحشية للسياسيين الإشتراكيين والمهيجيين. وإرتفع عدد الأصوات التى اعطيت للمرشحين من الديمقراطيين الإجتماعيين من نصف مليون الى مليون ونصف فى عشرين سنة ، وإرتفعت خلال العشرين سنة التالية الى أربعة ملايين وربع خلال العقد الأخير من القرن ، أكثر من ثلاثين مسرحية – وهو عدد قليل جدا ، بالمقارنة مع مئات المسرحيات التى مثلت فى مسارح محترمة – وقام بنشرها صحف إشتراكية ، ومثلت فى كل أنحاء ألمانيا ، معظمها " مسرحيات تحريضية " أو مسرحيات "تعليمية "وإن كانت مسرحية إسكايفولا " الثورة الفرنسية " هى عبارة عن قصيدة درامية ملحمية فى 12 لوحة حية وقد نجحت على المستوى الشعبى نجاحا كبيرا. فى نفس الوقت فإن العنصر التعليمى خنق النغمة الأشد مرحا التى كانت حاضرة قبل 1878. الفكرة التى تعتبر المسرح مكانا للتربية السياسية أكثر من كونه مكانا للتسلية بدأت تسيطر بطريقة ليس لها نظير فى تاريخ المسرح الانجليزى.

ففى تسعينات القرن التاسع عشر، تبنت الشخصيات الأدبية المعروفة موضوعات الطبقات العاملة أو الموضوعات الثورية. فردريك بوس F. Bosse ، الذى قدم عمال المصانع والمهيجين ذوى الوعى الطبقى فى مسرحياته ، لا يكاد يعرفه الناس اليوم ، على الناحية الأخرى ، فإن مسرحية جيرهارد هوبتمان " النساجون " لا تزال معروفة جيدا، وتعد واحدة من أفضل مسرحيات الحركة الطبيعية الألمانية .

لم يكن لدى هوبتمان أى نوايا ثورية؛ فالوثيقة التى بنى عليها مسرحيته، هى تقرير كتبه ويلهيلم وولف عن إنتفاضة سيليشيا سنة 1845، التى تدعو بوضوح لإعادة صياغة المجتمع على أساس مبدأ التضامن، وتبادل المعونات والوحدة الإجتماعية، وفى كلمة واحدة، العدالة. ورغم أن المسرحية منعتها الرقابة فى البداية، إلا أنها وجدت ترحيبا قويا من الإشتراكيين بإعتبارها عملا يدعو للثورة، وهى تنأى بنفسها عن اطلاق مثل هذا التصريح السياسى، انه فعلا تصريح أكثر منه إعلان (مانيفستو) مثل الصورة البائسة لحياة الطبقة العمالية فى برلين. فى مسرحية هولز وشلاف " عائلة سليكى " (1890)

وإن كانت تنتمى الى المذهب الطبيعى ، إلا أنها أقل فجاجة – وكتاب المسرح الذين لم يكونوا ينتمون الى المذهب الطبيعى كلية ، ظلوا من الناحية السياسية غير ملتزمين ، مع أن استيرنهايم وويدكند فى مسرحية " بيرجر شيبيل "(1912) " والماركيز فون كيث " (1900) على التوالى ، كانتا تسخران بشخصيات الطبقة المتوسطة . حتى مسرحيات جورج بوشنر " ويزيك " و " موت دانتون " التى كتبت 1830، وبعثت للمرة الأولى بفضل هوبتمان فى سنة 1890 كانتا قدرية ومرهقة رغم حقيقة انها أول مسرحية تأخذ جندى عادى كشخصية رئيسية، بينما كانت الثانية تهتم بإمكانية الثورة الناجحة.

المسرحيات السياسية الأصيلة، بالمعنى المستعمل هنا، والتى كرست نفسها فى نفس الوقت لتقديم تقارير تسجيلية عن كثير من الإضرابات الواسعة التى وقعت فى التسعينات، او تقديم متعة ذات نوعية سياسية الى الحشود الجماهيرية فى الإجتماعات الإنتخابية، احتفظت بالصفة المميزة لها، كما كانت من قبل وهى، تفاؤل مرح، وهو شىء لم يكن أحد من كتاب المسرحيات "الأدبية "، التى كانت أبواب المسارح الراسخة لا تزال مفتوحة لها، يفكرون فى أنه شىء ممكن أو مرغوب فيه.

قبل أن يبدأ بريخت حياته الفنية كرجل مسرح، فى نهاية الحرب العالمية الأولى، كان هناك تقليد قائم على مدى وقت طويل للدراما السياسية فى ألمنيا بدرجة لم تظهر فى أى قطر أخر. كلها كانت ظواهر طارئة ليس من بينها ما يحتمل إحياؤه على المسرح الأن. لكن كتاب المسرح المعروفين، خلافا لبريخت، لم يظهروا إهتماما فعالا بالسياسة، وكان دوره أن يصل بالمسرح السياسى الى مستوى لم يصل اليه من قبل.

كانت تعقيدات العمل كبيرة. فالفكر الماركسى يصعب إعطاؤه حياة درامية، وبريخت لم يتمكن عموما من إعطائه أى حياة: فحيث يكون أكثر ماركسية تقل الجرعة المسرحية. رغم ذلك، فهناك بالأساس إمكانيات درامية فى الماركسية. فإحدى معارضات ماركس الرئيسية ضد هيجل هى أنه سعى الى بلورة وتقديس الأوضاع القائمة، ومن ثم المحافظة على الوضع السياسى القائم قبلا باعتباره أعظم إنجاز تم تحقيقه بواسطة الفكرة، فى تجلياتها التاريخية حتى الأن فوجهة النظر المضادة التى ترى " أن كل شكل إجتماعى متطور تاريخيا، كما لو كان فى حركة سيولة ..... "و" لا يسمح أن يفرض عليه شىء، وهو فى جوهره نقدى وثورى" (8) ينبغى على الأقل أن يترك نفسه للتدفق الدرامى ؛ ثانيا ، فإن الحقيقة التى تقول بإن ماركس ، مثل هيجل يصور العالم كله فى شكل مسرحية جدلية (ديالكتيكية) ذات تناقضات تكاملية ، تدور باستمرار حول بعضها بعضا وتنفذ داخل بعضها بعضا ، يمكنها بسهولة أن تزودنا بالصراعات والمواجهات التى هى مادة المسرحيات .

الجوانب الإقتصادية للماركسية تعطى إمكانيات درامية أقل، وإن كانت تستغل الديالكتيك ايضا. فالنمط العريض للتاريخ، كما يراه ماركس (9) هو إطار للتعارض بين من

يمكلون ومن لا يملكون، بين الرأسمالى وبين العامل. صاحب حقوق الملكية فى عمله الذى يستغلها الراسمالى. وكنمط فهو فى غاية البساطة. فالرأسمالى يجمع فى مصنع واحد المهارات المختلفة التى كانت فى السابق تخص أفراد، وينشىء تحت سقف واحد" صناعته التى كانت فى السابق مبعثرة فى أماكن شتى. ودون علم، فإنه يبذر بهذه الطريقة بذرته المدمرة، لأن السيطرة الموحدة على قوة العمل تصبح هى الخطوة الأولى فى طريق الإشتراكية، " فالنقيض " الذى أدخله فى نظامه لا يظل قانعا فى داخله، لكنه يتعرف لو تم تعليمه بطريقة صحيحة، على حقيقة أنه قد انتزعت منه ممتلكاته؛ وبسبب حاجة الكائن الحى العضوى، فإن العامل لابد أن يسترد ملكيته؛ لكنه وهو يفعل هذا فإنه يستردها ليس كفرد، بل كجزء عضوى من الجماهير، أى من المجتمع الذى ينتمى اليه. هكذا يظهر وضع مناقض. فإن المالك الأول قد نزعت ملكيته، ولكن دون عودة الى فردية بسيطة. والأصح أن التناقضات تتوافق فى مزج دائم لحقوق الفرد والجماعة. ولنقتبس ماركس نفسه:

طريقة التملك الرأسمالي؛ ثمرة لطريقة الإنتاج الرأسمالى؛ تنتج ملكية رأسمالية خاصة. هذا أول إنكار للملكية الفردية الخاصة، المؤسسة على عمل المالك. لكن الإنتاج الرأسمالى ينتج؛ نفيه بحكم عدم قابلية قانون الطبيعة للتسامح. إنه نفى النفى. هذا لا يعيد تأسيس ملكية فردية للمنتج، لكن يعطيه ملكية فردية قائمة على مكاسب المرحلة الرأسمالية، أى، على أساس التعاون والملكية العامة للأرض ووسائل الإنتاج. (10)

ليس هناك شىء يمكن لكاتب الدراما أن يفعله بذلك؛ فالقوة توجد بصورة كلية فى التقليد الديالكتيكى، الذى يشترك فيه بريخت مع توماس مان، ونيتشه، وجوته وكثير من الكتاب الأخرين الذين علاقتهم الوحيدة بماركس هى التفكير فى " المتناقضات " فالملمح الماركسى المحدد هو رؤية مجتمع تختفى فيه ليس فقط الملكية الفردية، بل كل أشكال التقسيمات الأخرى، الأسرة والدولة القومية، والأحزاب السياسية، وكل خط من خطوط التقسيم ايا كانت. فالنفى سوف ينته بمجرد نفيه هو ذاته. وسوف يبقى فقط تأكيد للحياة كلها لا خلاف عليه، ويمكن أن نجد أصداء لهذا عند بريخت، وإن كانت ليست دائما هى ما فعله ماركس بها.

يتصل بمسألة فهم الخلفية السياسية للمسرحيات مناظرة الماركسية عن كيفية الوصول الى مجتمع لا طبقى أو كيفية تحقيقه. لقد إفترض لاسال أن الفرد يجب عليه أن يحرف الواقعية المطلقة بأن يحدها بحدود ذاته. كيف يمكن التغلب على التباين القائم بين المثالى وبين الواقعى؟ حيث يعكس العقل الفردى الواقعية بطريقته الخاصة، كيف يمكن أن نتجنب تشويه المثالى، الذى تنبأ به لاسال؟ أو هل المثالى هو الإنعكاس الوحيد للعالم المادى، أى نسخة دقيقة منه.

لدى ماركس والماركسية اجابتان على هذا السؤال. من ناحية فقد أعلن ماركس إنه قد إكتشف قانونا للطبيعة. براهن عليه بالإشارة الى حقائق تاريخية وإقتصادية تفرض

على المجتمع البشرى أن يتقدم حسب تنبؤاته. على أى حال هذا الجزء من الإعلان، كأن إعلانا مطلقا: كان كما لو كان التاريخ يمكن التنبؤ به بدقة، بينما هو لا يزال مستمرا فى حالة تغييرلا تتوقف.

الجزء الأخر من الإعلان الذى قدمه الماركسيون يهتم بدور الحزب الشيوعى، وهذا أكثر مرونة، وسيولة، فالحزب الشيوعى ليس فى وضع الفرد الخاص عند لاسال، الذى يحاول أن يصل الى المثالى، إنه هيئة مشتركة، مع أنه بالطبع ليس مجموع الإنسانية بكاملها، فقد يزعم أنه أكبر من سلطة فردية خالصة. إضافة الى ذلك، فإن الحزب رغم أنه يدعى أو أنه مقتنع مبدأيا بحقيقة العقيدة الماركسية، فانه ليس مقيدا بطريقة جامدة بالمسار الذى يجب أن يتبناه. فهو يدرك حقيقة تأكيد ماركس على أن كل معرفة مؤكدة تكون مصحوبة أيضا بالنفى. ذلك أن هناك تدفق مستمر، وأنه يراجع خططه بإستمرار تبعا لهذا. إنه يؤقلم نفسه دائما مع اللحظة العابرة حتى يصل الى اللحظة النهائية. لكن فى هذا الدور المزدوج، فإنه يقبض على المطلق أو المثال بيد كحقيقة معطاة، ويمسك باللحظة العابرة باليد الأخرى، بإعتبارها مظهر للعالم المادى، هناك دائما إمكانية الإرتباك والغموض بالنسبة للحزب. عندما لا يتم الفصل الواضح بين الواقعى وبين المثالى، عندما يكون احدهما إنعكاسا للأخر، وعندما تكون هناك مجموعة من الأفراد تعرف بالحزب تعتبر نفسها فى الوضع الصحيح رغم أنها تتأقلم بإستمرار مع التغيير، فظهور الإدعاءات الباطلة يصبح أمرا مؤكدا.

وكان من خارج هذا الوضع أن تكونت الأحزاب الماركسية الألمانية (11) فرغم أن لاسال مات 1864، فإن تأثيره استمر فى الحزب الإشتراكى الديمقراطى الألمانى (S.P.D) كما تبلور فى برنامج ايرفورت سنة 1891. ففى ناحية إستمر برنامج إير فورت فى التأكيد، بروح ماركسية، أن البرنامج الشيوعى له قوة القانون الطبيعى، الذى لا يمكن لأى شىء أن يعوقه فى نهاية المطاف، وهو يؤكد أيضا أن الطبقة العاملة فقط هى القادرة على تحقيق التغيير الضرورى. فعن طريق الطبقة العاملة فقط يمكن للتغيير أن يعمل. (هذه العقيدة كان لها تأثير خطير على بريخت ، الذى يبدو من مسرحياته أنه كان يعتبر نفسه مولودا خارج الطبقة العاملة ، والأصح فهو وضع المتحول عقائديا ، الى اليهودية مثلا ، ففكرة " الشعب المختار " ربما اثرت فى ماركس ، كيهودى ، فى عمل هذا النوع من التأكيد ؛ لكن من ناحية أخرى فإن برنامج إيرفورت لم يكن ثوريا بدقة ، وليس قريبا من ذلك .وهو يعتقد ان وقت إدخال الماركسية لم يحن بعد ، وتبعا لذلك تم التخطيط لعدد من التعديلات التى كانت ، فى بعض الحالات ،غير إشتراكية أو شيوعية بصورة راديكالية ؛ مشاركة النساء فى الإنتخابات ـ وإلغاء عقوبة الأعدام تتضمنتها أهداف الحزب الأشتراكى الديمقراطى S.P.D وعموما فإن تاريخ الحزب الإشتراكى الديمقراطى من 1891 حتى وقت قريب جدا كان تجريبيا وبراجماتيا أكثر منه نظريا .لقد إلتزم بالمرونة ، أكثر من التمسك بمبادىء الماركسية . (إذا كان يمكن التمييز بين الإثنين

بطريقة صحيحة ، وهذا يقود الى إنقسام حاد ، والوصول الى تقدم بين 1914 ، 1919، وهو الوقت الذى كان فيه بريخت فى أخر سنواته الدراسية ، والخروج الى العالم لأول مرة).

بالنسبة للهيئة الأساسية للحزب الإشتراكى الديمقراطى، فإن حرب 1914 كانت محنة. فقد أقسموا فى السنوات السابقة أنهم لن يحاربوا ضد أخوتهم الأشتراكيين فى فرنسا وفى الدول الأخرى، وظهر أنه معارض تماما لأى حرب يتم خوضها لصالح الإمبريالية الألمانية والنمساوية. لكن عندما أعلنت الحرب، قدمت على أنها حرب دفاعية ضد قيصر روسيا، وهو عدو للاشتراكية – أكبر كثيرا من الإمبراطوريات الألمانية. لهذا ولأسباب أخرى، فالماركسيون الألمان أنفسهم تعهدوا أن يقاتلوا فى حرب بدت فى بعض النواحى أنها حرب ضد رفاقهم الاشتراكيين فى أقطار أخرى، وكما حدث فقد وجدوا أنفسهم تحت رحمة أى إدعاء يمكن التفكير فيه. كان من الضرورى أن نخوض الحرب لأنها حرب دفاعية ضد الامبريالية القيصرية. وعندما يظهرأن ذلك غير صحيح، كان من الضرورى الإستمرار فى الحرب لأن هزيمة ألمانيا بواسطة قوى رأسمالية أخرى سوف يعنى هزيمة لأكبر حزب إشتراكى فى أوروبا (الحزب الأشتراكى الديمقراطى، الذى كان قائما، حتى الثورة الروسية سنة 1917 حتى حرب الغزو الألمانية التى كرهها الحزب الإشتراكى الديمقراطى فى البداية، يمكن تبريرها على أساس أن الحرب الدفاعية الخالصة يحتمل أن تؤدى الى هزيمة أكثر من الحرب العدوانية. وحتى حين هزمت المانيا واستولى الحزب الإشتراكى الديمقراطى على الحكم من خليفة الامبراطور الألمانى المؤقت، وجد نفسه أنه لا يزال عاجزا عن إحداث أى تغيير جذرى. كان لابد من المحافظة على النظام. ولو فقط لتزويد الناس بالمؤن الغذائية، والنظام الوحيد الذى استمر هو النظام القديم.

وفى مقابل هذا كانت الأصوات الثورية، فقط قلة منهم فى البداية، يقودها كارل ليبنيخث وروزا لوكسومبرورج (12)؛ منذ بداية الحرب، كانا يحرضان على عدم الدخول فى مصالحة، ولابد من المحافظة على التضامن الدولى للطبقة العاملة. إن تغيير الإدعاءات من أجل الإستمرار فى تدعيم الحرب، الذى أضطر الحزب الإشتراكى الديمقراطى للقيام بها، كانت تبدو غير مسئولة مقارنة بالمطلب الثابت الذى لا يتغير للبسار المتطرف أن النظام ذاته لابد أن يتغير، رغم أن أعضاء الجناح الأوسط واليمينى فى الحزب الأشتراكى الديمقراطى كانوا يعملون بقدر كبير من التفكير الدقيق فى نطاق مرجعيتهم. فالبنسبة لليبنخت ولوكسومبورج فإن الرأسمالية هى المسئولة عن الحرب وكل المصالحات غير مجدية ويمكن فقط أن تقود الى مزيد من المصالحات، لاشىء له قيمة سوى التغيير الثورى، وأن حزب الطبقة العاملة فقط هو الذى يمكن أن يحقق هذا. بعد الثورة الروسية إستطاعوا أن يعلنوا أن قضيتهم هى الأقوى، لأنه لا مجال للأستمرار الأن فى القول أن الحرب تجرى ضد قيصر روسيا، فى حين كان رفض الطبقة الروسية للقتال من أجل وطن

الأب كان نموذجا يجب أن يحتذى به الألمان. لقد بدأت المرحلة الأولى للثورة العالمية وعلى المانيا أن تواصلها من أجل احداث ثورة واسعة على مستوى العالم كما تنبأ ماركس.

إن المحاولات لتأسيس هذه الثورة التى تمت فى برلين وميونخ، حيث كانت هناك جمهورية سوفيتية قصيرة العمر سنة 1919، لم تكن ناجحة، ليس على الأقل لأن ليبنيخث ولوكسومبورج تم إغتيالهما، وبقدر ما كان إهتمام بريخت فإنهما يهمانه على أساس أن هذاهو العالم الذى ولد فيه. من ناحية، فإن المصالحة تساير تدفق أمور الحياة. وتوفق نفسها مع الظروف، ومن ناحذية أخرى، فإنها تؤكد قطيعة كاملة مع النظام الرأسمالى، لكى تحقق النظام المثالى. إن لم يكن بضربة واحدة، فسوف يتم بسرعة كبيرة على الأقل. كلا من وجهتى النظر يمكن لهما الإدعاء بالإنتساب الى أصول ماركسية، وكلاهما يجد ان له مكانا فى عمله الدرامى.

من المهم لفهم بريخت أن ننظر الى التوقعات (التنبؤات) التى أعلنها كثير من الألمان فى أعقاب الهدنة سنة 1918. لقد بدأت " أخر حرب" بكلمات " الدولية " الألمانية؛ وأن الحرب التى أعلنتها سوف تكون فاصلة. و لو قدر للألمان أن يقتدوا بالمثال البولشفيكى، فسيكون النصر بالنسبة للطبقة العاملة الدولية وشيكا.

وسرعان ما كشف البولشفيك أنفسهم عن أهمية الدراما. فقد أعلن لينين عن البرنامج الذى يحدد بأن الأدب لابد أن يكون حزبيا. " إن النشاط الأدبى يجب ان يكون جزءا من القضية العامة للبروليتاريا، ترسا فى آلية أشتراكية ديمقراطية موحدة بدأت تحركها الطليعة الواعية سياسيا فى الطبقة العاملة كلها. (13) رغم أن هذا النشاط الأدبى ينبغى له أن يكون حرا أيضا، فإنه كذلك فقط بمعنى الكلمه المعروفة عند لينين، فكل الصحف يجب أن تكون أعضاء فى منظمات الحزب وعلى كل الكتاب أن ينتموا لهذه المنظمات، وكل مؤسسات النشر، محلات بيع الكتب، وحجرات القراءة، والمكتبات يجب أن تكون تابعة للحزب ومستجيبة له . فى ظل هذه الظروف أعلن لينين أن كل واحد حرفى أن يكتب أو أن يقول ما يريد بدون أدنى قيد، لكن الحزب سوف يكون حرا ايضا فى إخراج أى واحد لا يحظى بالقبول عنده. لقد أخذت الشمولية تكشف عن ذاتها، واصبح المسار مفتوحا لستالين ونظامه الرقابى لسحقأى أقل همسة معارضة، بمرجعية كاملة من لينين.

لفترة ما، كان مضمون كلمات لينين. يبدو غير محسوسا. وأصبح المسرح الروسى، لسنوات قليلة، أكثر المسارح التجريبية تحررا فى العالم. كان لديه قضية هامة: كان هناك قمع فى روسيا أكثر همجية مما كان فى المانيا حتى فى السنوات الأخيرة من

حكم بسمارك. وكما كتب المخرج الروسى مايرهولد الى تشيكوف سنة 1901، مباشرة بعد مشاهدته لعملية قمع وحشى لمظاهرة طلابية بواسطة البوليس والعسكريين:
أريد أن أحترق بروح العصر. أريد لكل خدام المسرح أن يدركوا مصيرهم العظيم. إننى منزعج من رفاقى الذين يفتقدون الرغبة فى الإرتفاع فوق مصالحهم الطبقية الضيقة وأن يتجاوبوا مع مصالح المجتمع. لكن المسرح قادر على أن يلعب دورا ضخما فى تحويل الوجود كله (14).

من ناحية أخرى، فإن مايرهولد، مثل تشيكوف نفسه لم يعط قيمة للمسرحيات التى " تجبر المتفرج على أن يكسر رأسه فى البحث عن حلول لكل المشكلات الإجتماعية والفلسفية " كان المسرح بالنسبة له عالما من العجائب والمتعة، عالم له فرحة غامره وسحر غريب. وظلت هذه طريقته فى التفكير حتى ثورة 1917، وكانت هى نفس الشىء مع ما يسمى (المسرح الأكاديمى) فى موسكو. الذى لم ينتج مسرحية سوفيتية واحدة حتى سنة 1920، وكما قال طايروف " المسرح الدعائى بعد الثورة مثل المستردة بعد الأكل "(15).

أما فى مسرح الهواة فكانت الأمور مختلفة جدا. ففى 1918 قامت مجموعات مسرحية بتقديم عروض تحريضية فى كل مكان فى بتروجراد ، بينما فى موسكو قدمت عروض جماهيرية كبيرة، " بانتوميم الثورة العظمى "، ظهرت جماعات هواة جديدة فى كل أنحاء روسيا ؛ تقوم بتمثيل أحداث من تاريخ الثورة القريب ، كانت قطارات السكة الحديد تستخدم لإنتاج فواصل الصفير فى المسرحية ؛ومشاهد جماهيرية أخرى كانت تضم أكثر من 6000 مؤدى تعيد تمثيل الهجوم العاصف على قصر الشتاء فى سنة 1920 إستدعى ماير هولد من الخدمة العسكرية ليتولى الإشراف على النشاط المسرحى فى الإتحاد السوفيتى كله ، والإثارة الحادة التى إستطاع أن يشعلها يمكن قياسها من إنتاجه لمسرحية " فير هيرن " عن الثورة العالمية بعنوان "الفجر" الحماس الجماهيرى كان يتحرك بفعل مجموعة من الممثلين والنتيجة كانت عاطفية بدرجة كبيرة:

عند نقطة معينة فى المسرحية يدخل الرسول ويسلم نشرة حول تقدم الحرب الأهلية الحقيقى فى الجنوب. وكانت أمنيات مايرهولد تتحقق فى الليل عندما يعلن الرسول إقتحام القوات الحاسم لكريميا فى معركة بيرى كوب ويقف رواد المسرح كلهم لترديد نشيد الحركة الدولية. هذه الاستجابة غير العدائية لم تكن تحدث كل ليلة لكن عادة فقط عندما تحضر فصائل عسكرية مع بعضها، كما كانت تفعل أحيانا، وهى تحمل أعلاما ترفرف وفرقا جاهزة للرقص (16) .

كان هذا على مسافة بعيدة من تشيكوف، ومن المسرح التقليدى، ولكنه كان متطرفا فى الناحية الشعبية ومعروفا فى الخارج ؛رغم أن مايرهولد لم يحصل على تصريح

بالتجول فى خارج الاتحاد السوفيتى حتى سنة 1930 : ويمكن تخيل الإلهام الذى قدمه للمسرح السياسى ، ومع أن المسرح الألمانى لم يقدم شيئا يقارن بعروض مايرهولد، فإن إمكانية إستخدام المسرح بغرض تغيير العالم بدأت تظهر بصورة حقيقية أكثر.

بينما كان بريخت لايزال يبذل أولى محاولاته فى الدراما، صارت كتابة المسرحيات السياسية فى المانيا بعد الحرب مهنة يمكنه ان يتجه إليها. فى سنة 1920، فى مدينة لايبزج Leipzig مثلا أعيد تركيب ثورة العبيد فى روما، التى قادها سبارتاكوس (الذى إستخدم إسمه عنوانا للإنتفاضة الشيوعية فى برلين فى العام السابق) ثم عرضها فى ميدان السباق بواسطة 900 ممثل أمام 50،000 خمسون ألف متفرج . ومثل الأحداث الأكثر قربا إنتهت بصورة محبطة، كما عبرت عن ذلك الصحيفة المحلية والتى كانت تشكو من عدم ظهور الحماس الروسى للتجربة (17). فى العام التالى فى لايبزج كان هناك عرض (لإنتفاضة الفلاحين العظمى فى القرن الثامن عشر) وإن كانت الصحيفة قد إعترضت للمرة الثانية أن فكرة الثورة لا تتمشى جيدا مع رقصة الموت. وظلت النغمة المتشائمة موجودة خلال عام 1922 عندما حضرعدد قليل من النظارة لمشاهدة عرضا للثورة الفرنسية على نفس الخشبة بعد أن بللهم بماء المطر وإغراقهم بكلمات كتبها إيرنست تولر، معظمها لم يستطيعوا سماعه.

كان تولر أشهر كتاب المسرح (الأدبى) الشيوعى فى ذلك الوقت، وإن كانت مسرحياته الأولى هى مسرحيات دينية أكثر منها سياسية، لقد اصبح وزيرا فى الجمهورية السوفيتية فى بافاريا سنة 1919 وحكم عليه بالسجن بخمسة سنوات من أجل ذلك، وكان إيمانه الراسخ بالشيوعية لا يمكن الشك فيه. لكن أعماله كانت تتسم بإثارة اليأس العميق، فى مسرحية "التحول" يصور فيها من خلال ترجمة ذاتية شخصية جندى يعود من الحرب ويتخلى عن عقيدته فى القومية من أجل القضية الإشتراكية. فى مسرحية "الجمهور، الإنسان " (1919) يواجه الكاتب محنة إمرآة ثورية هى فى أعماقها مثالية من الناحية الإنسانية ، لكنها تبدو مضطرة لتبنى أساليب بربرية لتحقيق هدفها. فهى لا ترى طريقة لتغرى رفاقها بالتخلى عن المذابح والعنف إلا بالتضحية بنفسها، لكن المسرحية تنتهى بدون خاتمة مؤكدة، ودون أن يرى تولر مسارها الصحيح بأى وضوح. فى مسرحياته الأخيرة" الجبهة المكسBroken Brow 1923 مسرحية إسمها " هووبس ، نحن أحياء ، Whoops ! We are alive " 1927 يعبر عن يأسه من تحقيق أى أخوة بين البشر. ومسرحياته الواقعية التى نقل فيها الترجمة الذاتية (ارسم النيران) Draw the Fire التى تدور أحداثها حول ثورة الأسطول فى كيل 1917، ومسرحية " مخربوا الألة " The Machine Wreckers (تدور حول اللوديتز) (Luddites جماعة من العمال الانجليز كانوا يخربون الألات خوفا من البطالة) الإنجليز أوائل القرن التاسع عشر وهى خالية تماما من نوع الإقناع الذى كان يظهره الروس فى ذلك الوقت. وقد تم سحق تولر بأسلوب لا إنسانى إتبعه الثوريون فى زحفهم، وبنفيه بعد سنة 1933- مسرحيته "

القس هول " سنة 1939، الخاصة بمعسكرات الإعتقال النازية كانت أخر مسرحية ينشرها قبل إنتحاره.

لقد واجه بريخت أيضا هذه الموضوعات الخاصة بالإنسانية والثورة؛ ووجد أنها سهلة الحل، والحقيقة أنه حتى فى مسرحياته الأولى كان يصور الوحشية بدون حرج وفى الثلاثينات كان يسمح لشخصيات مسرحياته أن تدافع عن ذلك دون احساس بالتناقض. حتى فى فترته المتوسطة فى الأربعينات والخمسينات كان فى مقدوره أن يطلق دفعة من الكراهية العنيفة دون ضرورة سياسية واضحة. كان هو، فى الحقيقة، الوحيد من بين الألمان والنمساويين فى عصره الذى يفعل هذا. كارل كراوس، هوجو فون، هوفمان ستال، رغم انهم كانوا معارضين لبعضهم البعض إلا انهم كانوا على وعى عميق بالتقليد الإنسانى الذى يجب أن يتأملوه؛ وحتى المسرحيين من أصحاب العقول ذات الإتجاهات التجريبية، مثل جورج قيصر، وايرنست بارلاخ وفريتزفون أونروه، ورينهارد بورينج الذين كانوا يميلون الى الاهتمام بالمسائل الشخصية حتى فى الوقت الذى كانت فيه المشاكل الإجتماعية تبدو أنها موضوعهم المهم . لم يكتب أحد منهم مسرحيات شيوعية، بإستثناء فردريك وولف، وجوستاف فون وانجن هايم ولا يمكن مقارنة أي منهما ببريخت أو تولر (18).

عكست السينما أيضا اتجاه المسرحين : وإن كان تجريبيا عاليا ، فقد أنتجت أفلاما تتناول النزاع بين رأس المال وقوة العمل مثل مسرحية فريتز لانج المستقبلية المسماة "متروبوليس "(1926) ومسرحية بابيست " زمالة " kameradscraft سنة (1931) ، وإنكسار موجة الكراهية التى تفصل بين عمال المناجم الفرنسيين والألمان ، نسخة الفيلم التى أعدها بابيست عن مسرحية بريخت " أوبرا الثلاث بنسات "مع تعديل كبير على النص الأصلى الذى ظهر فى نفس العام ، وعلى كل فإنها كانت منشغلة جدا بالقوة فوق الطبيعية ، مثل المس الجنونى وما شابه . فيلم مارناو" الشياطين (1919)" نوسفراتو (1922) " مجلس وزراء دكتور كاليجارى، "(1919) لوينى كان يمثل الإهتمامات الأولية للفيلم غير التجارى بطريقة أفضل مما تفعله الأفلام السياسية، هذه حتى لم تكن أعمالا تعليمية ولا وعظية .

كان مسرح الهواة، بتعبير أدق؛ مسرح الحزب كان اكثر انتاجا لهذا النوع من الأعمال فى 1922 قرر الحزب الشيوعى الألمانى الحديث التكوين ان يقدم دعما خاصا للعروض المسرحية ذات الأغراض السياسية. مسرحية تصور تصويرا كاريكاتوريا البرلمان الألمانى الجديد، الذى ظهر الى الوجود لأول مرة فى التاريخ كمؤسسة ديمقراطية حقيقية بإنتخابات عامة، تم تشجيعها. العرض المسمى " روتر رومر "، الذى يستخدم نصا كتبه إيروين بسكاتور الذى يقدم أغانى ساخرة وأفلام وإسكتشات وأكروبات تأييدا لقضية الحزب فى إنتخابات 1924. فى العام التالى، تم تقديم "عرض تاريخى " عنوانه "

بالرغم من كل ذلك" قام بعمل مسح للفترة من (1914 الى 1919) فى أربعة وعشرين مشهدا تتناثر فى داخلها أفلام، وهكذا أصبحت هذه العروض لها شعبية حتى أن شباب الحزب الشيوعى الألماني أنشأ سلسلة منها تعرف بإسم "Rote Rumme " .

كانت النغمة خالية من الرحمة. لا شىء مما كتبه بريخت يضاهى هذه الأغنية التى قدمها إيريك وينيرت، والتى قدم لها الموسيقى هانز ايسلر والتى قام بغناؤها فرقة دعاية زفاف برلين،

الى اليسار، الى اليسار، الى اليسار، الى اليسار تدق الطبول
الى اليسار، الى اليسار، الى اليسار، الى اليسار، زفاف دامى فى الطريق،
لا ثغاء هنا، سر بقوة البخار الى الأمام لأن
ما نمثله هو نضال طبقى نحو أغنية دموية.
نركل فيها العدو ركلة قوية.
وما نمثله هو الديناميت
خلف ظهر البرجوازية. (19

لكن فى سنة 1929، عندما قدمت هذه الأغنية لأول مرة أصبحت أكثر الأغانى شعبية عند الحركة الشيوعية كلها. لقد تم تقديمها طبقا لما يقوله الكاتب فى المواكب والمظاهرات فى كل أنحاء ألمانيا. الأطفال الذين يلعبون فى الشوارع كانوا يغنونها، سمعها فى فينا وفى بازل وقد طلب من أحد الرفاق فى أوكرانيا أن يغنيها هناك.

إستطابتهم الأغنية فى هذه السطور يعطى مذاقا خفيفا للمناخ الذى كتب فيه بريخت مسرحياته الشيوعية التى لا تنازع. لم تبدأ هذه المسرحيات حتى أواخر العشرينات. فى هذا الوقت فإن الكراهية التى كانت تظهرها هذه الأغانى والمسرحيات المرتبطة بها وصلت قمة التعصب. فالأغنية التى تحتاج أن نتذكرها كانت تتجه لا الى عدو فى الحرب لكن الى الألمان الذين لا ينتمون الى الطبقة العاملة. لم يكن النازيون قد أسسوا أنفسهم بعد كحزب بارز، رغم أن قتال الشوارع بينهم وبين الشيوعيين كان حدثا معتادا. لقد ظهر بريخت متأخرا نسبيا فى المشهد، فى وقت كانت المصانع فى المانيا تقدم عروضا للدعاية الثورية فى فترة الغذاء. فإذا كانت أعمال بريخت فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات تعكس شيئا من هذا المزاج؛ فليس ذلك شيئا مدهشا. ويظل صحيحا كذلك، أنه لا يوجد كاتب متميز أخر قد أعطى نفسه لمثل هذه العروض، ويبقى صحيحا كذلك؛ أن بريخت لم يسمح لنفسه بهذه الأعمال الفجة لمسرح الدعوة الى التمرد
Agit Prop الخالية جدا من روح التسامح

الفصل الثانى

المسرحيات الأولى

كتب بريخت مسرحياته الأولى (1) فى فترة الفوضى التى عمت ألمانيا بعد الحرب. عندما عاد الى الحياة المدنية سنة 1919 بعد خدمة قصيرة فى أحد المستشفيات العسكرية، كانت هناك حركتان أدبيتان ذات أهمية تقوم بدور الطليعة هما، التعبيرية والدادية؛ وقد تجاوب معهما فى نفس الوقت الذى رفضهما فيه.

رأت التعبيرية فى الشهور الأخيرة من الحرب معركة أرمجدون التى سيخرج منها عنصر إنسانى جديد. فالأربع سنوات من حرب الخنادق مع الثورة البولشفية سنة 1917 أظهرت أنهم وصلوا الى نقطة تحول عظيمة فى التاريخ، وأن المجتمع، كما تنبأ ماركس على وشك أن يتحول. وجاءت النتيجة مختلفة، لكن الأمال إستمرت لفترة قصيرة: كانت هناك إنتفاضة للجناح اليسارى فى برلين أجهضت بعد الهدنة مباشرة، وإقيمت جمهورية سوفيتية لفترة قصيرة فى ميونيخ، وتوقع الناس أن يحدث ذلك فى مدن أخرى عظيمة.

فى غضون عام، تم إغتيال الشيوعيين الرئيسيين وتحطمت السوفيتات الألمانية بواسطة جماعات الجناح اليمينى الشبه عسكرية، مع تواطىء حكومة فايمار. أما الأعمال التعبيرية، فقد استمرت تعبر عن الإيمان "بالإنسان الجديد" وتنشر رسالة الحب والأخاء، وحياة الأستمتاع الحادة جدا: وفى هذا تجميعا غير متوافق من المبادىء الماركسية

للمجتمع والمبادىء النيتشوية بالنسبة للأفراد، تكامل كلى وتحقيق ذاتى. كانوا هم أيضا ميلودراميين بطريقة تبعث على السخرية، وهنا سحب بريخت تعاطفه. لقد كتبت أطروحات جادة حول التعبيرية فى تلك الأيام، التى تناقش كما كبيرا من التعاطف فى كتابهم، مع أنهم كما رأى بريخت أن هناك قلة قليلة من المسرحيات ليست متضخمة بطريقة عبثية. وهناك يأس عميق يحيط بها: هياكل تمشى فى إستعراضات على شكل جنود ورؤس تتدحرج بأعداد كبيرة، رأس مقطوعة فى شوال تتكلم الى رجل إعتادت أن تنتم اليه، إمرآة تثغو لجدى تعبر عن نشوى ديونيسية، أب يضرب إبنه بالكرباج والابن يطارد أمه حول الترابيزة، فيما بعد يلتحق بجمعية من أجل توحش الذات. رجل يكسب عيشه بأكل الفئران الحية، جمهور من النظارة عديم الشفقة يهللون للركاب المنهكين فى سبع أيام سباق للدراجات، الأسطول الألمانى يغرق بطريقة رائعة عند " سكابا فلو " Scapaflow، الإرهاق خلف التأثير ظاهر بطريقة متساوية على الجانب الإيجابى. بعد أن أظهروا كيف ينظرون بجدية الى الكارثة، شعر كتاب التعبيرية أنهم مدعون للإندماج فى إستعراض الحماس. شمس ساطعة تغرق المنظر الطبيعى بالضوء. جماهير من الحجاج يستمتعون بحريتهم، رجل محتضر يفرد ذراعيه نحو المصلوب ويصيح أنا أحب! هناك مؤامرة مؤلمة، تخلى هيستيرى عن الأمال الوحشية وعن اليأس غير المحتمل.

مسرحية بريخت " بعل (1918) ليست تعبيرية فى أسلوبها أو مضمونها . ليس لها إيقاعات، لقطات ضوئية نافذة، أجهزة مقتضبة أو مرخمة موضوعة بجنون فى الأركان، بلا رسائل تليجرافية، وهو الإسم الذى أعطى لطريقة الكلام المركزة الحادة التى كان يتذوقها بعض التعبيرين، وهى ليست كوميدية أو ميلودرامية بغير قصد. إنها تشترك مع التعبيرين إن لم يكن فى طريقتهم، بل فى إهتمامهم بنوع جديد من الفرد. بعل لم يأخذ اسمه على غرار إله الحيثيين الذى كان يأكل الأطفال الصغار، انه شاعر غنائ، جوكر عملى، شاذ جنسيا هو حلم كل رجل محب وقوى جنسيا، معين للسيدات العجائز، وهو الشخص الوحيد الحقيقى المتحدث فى المسرحية وهو أيضا من الناحية التقليدية بلا ضمير أو وعى ذاتى، يمكن أن يسمى ديونيسوس. قد يقال إنه يعبر عن " قبول عاطفى للعالم بكل عظمته الدنيئة " (2). فى الحقيقة إنه لا يفعل ذلك. إنهم التعبيريون الذين إعتادوا ذلك النوع من اللغة لكن بعل يمتلك ما هو أكثر من الدهاء.

" القبول العاطفى قد يلائم المسرحية التى أظهرت بريخت، وهى المأساة الرومانسية التى كتبها هانز جوست (الرجل المنعزل) نشرت مسرحية جوست سنة 1917 وهى عبارة عن سلسلة من الفواصل من حياة كاتب مسرحى عاش فى القرن التاسع عشر هو جريب. تأثرا بالموجة السائرة لرامبو، فإنها تمجد حياة الشاعر غير المحبط، يرتعش جريب غالبا، فى حالة نشوة، فهو يبكى وهو غير مخلص لعشيقته الميتة، هو أنانى عديم الرحمة سيىء الفهم وحيد ولكنه رجل ملهم:

أوه! هذا الإحساس؟ لا ابدله بتاج؟ هذا الشعور الأبوى!
السماء والأرض تعتمدان على ذوقى؟
أنا الكون! (3) .

لكونه الكون فهو موضة جديدة، هكذا كان قبول العالم، وهو يعلن نفسه متحررا من كل الروابط الأخلاقية والإجتماعية، مسرحية بريخت، التى كتبت كرد على مسرحية جوست تظهربعل وهو يستمتع بالمتع التى كان جريب يتكلم عنها فقط. ثانيا، فإن بعل قاتل ، ليس إبنا جاحدا فقط أوعاشقا غير مخلص فقط وأن القيمة الدرامية تتطور بفعل هذه الحقيقة فقط . لكن تطرف شهوات بعل وردود فعله الغريزية ترتبط بشخص كسول لا يهتم بتركيز الكلام، يقدم مفاجأت مستمرة، ويغير وجهته فى لحظات إحتضاره، لا يقول بعل شيئا عاطفيا وإن كان يعبر عن تقديرعقلى للحياة عموما فى لحظاته الأخيرة. هو ليس بطوليا أورواقيا ولكنه مستمتع يحلل كل شىء دون شفقة ذاتية. إن قبوله للحياة يتم التعبير عنه فى تناقضات مثل (العالم هو براز الله الإستعمال المألوف لإسم الله غير ممكن فى اللغة الإنجليزية بدون مضاعفة التأكيد بما يخفف العنف فى الكلمة، بعل يمكنه أن يعنى أن العالم مقبولا جدا على هذه الأسس).

يبنى بريخت مسرحيته بالطريقة التى يستخدم بها الكلمات، أكثر من أى وسائل أخرى، أى كاتب مسرحى يستطيع أن يكتب كما فعل بريخت لابد أن يحظى بالاهتمام بسبب هذه الحقيقة فقط. هناك فقرات غنائية مثلا يبحث فيها عن كلمات ذات مستوى يحمل فيها الصوت القدر الأكبر من المعنى الأدبى وهذا الإهتمام الشعرى لا يظهر بدرجة كبيرة دائما فيما بعد، وأحيانا يطغى على كل شىء أخر، كما فى المشهد الذى يتكلم فيه بعل الى بلطجى فى عيد القربان المسيحى. يغرس بريخت نفسه هنا كما يفعل نادرا فيما بعد، فى لغة ليست شائعة الاستعمال، وليست سهلة الترجمة، لكنها معتمدة فقط فى معناها الحقيقى على أساس فهم اللغة الألمانية.

الرمز المحورى يشتقه من تقليد خاص بالأجزاء الكاثوليكية فى ألمانيا، حيث يأخذون فى هذا العيد فروع الأشجار الصغيرة ويستخدمونها كديكور على جدران المنازل. يضع بريخت المشهد أمام هذه الخلفية ويأخذ الشكل الرقيق للأشجار المعروف فى إنجلترا بإسمها سيدة الأشجار Ladies – Trees – ليس فقط للإيحاء بأجساد النساء لكن بأجساد مصلوبة . ينسج بعل والبلطجى روابط بين الصوت والمعنى بينهما.

بعل : من الذى سمر أجساد هذه الأشجاركلها على الحائط؟
البلطجى: الهواء العاجى الباهت حول أجساد الأشجار: أوالقربان ا
المقدس
بعل : دق كل هذه الأجراس عندما يبدأون فى قتل الأشجار !

البلطجى: إننى أحصل على رفع روحى المعنوية من هذه الأجراس.
بعل : ألا تشدك الأشجار الى أسفل
البلطجى : ياه ! جثث الأشجار (يشرب من زجاجة خمر)
بعل : أجساد النساء ليست أفضل من ذلك

اللغة هنا ليست نموذجية رغم أن عدم اتساق هذه الروابط العشوائية يشبه النمط العشوائى للمسرحية. لكن الكلمات تجسد روح بعل. السطر الخاص بالهواء العاجى الباهت اللون، رغم أنه يعطى رنينا شاذا أو غريبا؛ فإنه يأتى من البلطجى، هو فى اللغة الألمانية ملىء بالتكرار والرنين؛ مثل ريلكة؛ يوحى او يثير إدراك مختلط يساير التشوش بين الشجيرات، والأجساد الميتة وجسد السيد المسيح، والقربان المقدس؛ وأجساد النساء. كل هذا خلال هذا المشهد، هناك لمحات عن رسائل بين عالم الطبيعة وعالم الإنسانٍ، التضحية الذاتية والسكربالكحول والخوف من الموت، تتوافق مع غيبية الوضوح فى الاتجاه كله. هناك فى داخل المسرحية صور مترابطة: بياض، سحب، اشكال إيحائية ليس فيها معنى محدد. فى معظم الوقت نجد بريخت فى نفس الحالة النفسية لرامبو فى "القارب إيفر " الذى يشير اليه: منزلقا فى تيار نشوة السكر دون تمييز واضح بين الأحساسات. هذه هى الطريقة لبعض أشعاره الغنائية أيضا فى العشرينات التى قدر لها أن تختف مع اللون المحلى بعد بضعة سنوات. أما الذى بقى بطريقة أفضل فهو الإيقاع المختصر المسموع حتى فى هذه المحادثة.

بالنسبة لبناء المسرحية، فإن بعل تتكون من حلقات منفصلة، مثل المسرحيات الأخيرة. المناظر ترتبط معا بطريقة مفككة، تخلو من التسلسل الضرورى. إن السبب فى موت بعل ليس واضحا على الإطلاق؛ إن موته هو فقط النقطة التى لا يبقى بعدها مسرحية. نوع من الذروة يحدث عندما يقتل إيكارت، ولكنها ليست حلقة مرتبطة بأى حادثة سابقة، بعل يغضب من صديقه إيكارت لأنه هرب مع إحدى العاهرات، ويطعنه بالسكين؛ ثم يمضى الى الحدث التالى. عدم إحساسه بتأنيب الضمير يدل على إنعدام الإنسانية، ولا يفعل بريخت شيئا لكى يضعه فى الضوء حتى يمكن رؤية العواقب الحقيقية لأفعاله، على العكس من ذلك، فانه يتيح له أن يخرج بسهولة نسبية: فيتحايل على بعض الفتيات السذج وبعض الفلاحين الأغبياء، ولا يضطرأبدا للدفاع عن سلوكه بطريقة جادة. المسرحية نوع من أحلام اليقظة؛ فبعل نفسه لا يبعد درجة واحدة عن العاطفية الرومانسية " إصمتى، يا روحى المحبوبة " وهى اللغة التى لا يتوقعها منه إنسان.

التيمة المشتركة التى تربط المشاهد بنقطة معينة هوأن التحقق الكامل لشخصيته إنما هو شىء جوهرى بالنسبة لبعل ولابد ان يشمل الأفعال الشريرة والأفعال الخيرة –وهى فكرة مأخوذة عن نيتشه. الأهم من ذلك هى الإرهاصات الخاصة بممارسته

الدرامية فيما بعد ووضع المسرحية فى داخل تقليد طويل. فمسرحية بعل تنجذب بطريقة عامدة الى رامبو وتحتوى على مشهد يذكرنا بنهاية " وايزك " Wayzeck فى مسرحية يوختر يقترب بريخت فى الإيقاع من هذين الكاتبين. أما فى البناء والتيمات فإنه يقتفى مسيرة إبسن المبكرة فى مسرحية "بيرجينت" وأخيرا مسرحية "فاوست لجيته "كما كان بريخت يحرص على المقارنة؟ فكلا من هذه المسرحيات يظهر محاولاته للتحقق الذاتى فى بناء مفكك ؛ يخلو من الروابط الضرورية وكلاهما يستطلع ذاتية فاقدة الضمير وإن كانت أكثر تقديرا لعواقبها المحتملة أكثر مما يظهر بعل ، ربما يكون البناء المفكك مرتبط إرتباطا مباشرا بالموضوع – يبدو أنه ملائم أكثر لتناول حياة شخص ككل بطريقة متراكمة غير مترابطة . وفى كل الأحوال فإن المعالجة الإبسودية Episodic ، هى أرهاص بما سماه بريخت فيما بعد المسرح " الملحمى " ، وهو المسرح التى تتوالى فيه الأحداث دون إرتباط منطقى ليس التسلسل الموجود فى "ماكبث "أو "عطيل" لكن تجمع لمشاهد ليست مترابطة بعضها ببعض ، كما فى مسرحية "هنرى الرابع" و"هنرى الخامس ".

من هذه الناحية فإن مسرحية "بعل" مسرحية أصيلة. إنها أيضا مسرحية محورية بالنسبة لإهتمامات بريخت الشخصية، فيها أكثر من ملمح يشير الى أن بعل يمثل إنعكاسا فى الدراما للذات الأخرى لبريخت، ليست على الأقل بالمقارنة بين بعل وبين الفيل، وهى صورة ذاتية محببة عند بريخت وأشباه بعل من الشخصيات يظهرون مرة ثانية فى حياة بريخت، فى مسرحية ماكهيث، الأم شجاعة، بونتيلا، أزدك، وربما جاليلو. بالنسبة لكاتب مسرح شيوعى يعرض بريخت موضوعاته بطريقة مدهشة غالبا فى شكل مشاكل قريبة من تلك التى يعايشها شخصيا، أكثر من كونها مشاكل للمجتمع ككل.

لكن فى بعض النواحى فإن بعل تنفصل عن كل أعمال بريخت الأخرى لأنها ليس بها أى إهتمام شعرى فى اللغة والصبغة المحلية ليس بها أى إهتمام بمسألة الفقر أو بنقد الرأسمالية. فهى تبدو تمجيدا لأنانية عارية وان كان بريخت قد دافع عن هذه التهمة فيما بعد. ومن المثير للإهتمام هو حتى هذه الأنانية ليست مختلفة مع إهتمامات بريخت الإجتماعية فيما بعد.

ففى دفاعه عن المسرحية. قال بريخت إن بعل معادى للروح الاجتماعية Anitsocial فى مجتمع ليس إجتماعيا، (4) وهو يقوم بعرض شيئا من هذا فى المشاهد الإفتتاحية حيث يلتقى بعل ببعض معجبيه من الطبقة الوسطى. لأنه بالنسبة لبريخت، فالواقع إن الرأسمالية والفوضى فى معنى من المعانى لا يمكن التمييز بينهما. ففى العالم الرأسمالى لا يوجد شىء غير تمجيد الأنانية العارية ومع تقدم الوقت إزدادت معارضة بريخت للرأسمالية بناءا على هذه الأسس. إلا أنه كان يحمل تقديرا لفكرة أن كل فرد يحتاج

الى تطوير كل نزعة فى داخله الى أقصى حد ممكن. والأصح كما يقول "فاوست " فى مسرحية جوته "وماذا ينبغى على الناس أن يجتازوا، سوف أستمتع به داخل ذاتى الفردية ". فى الوقت الذى كتب فيه بريخت مسرحية " بعل " كان مستعدا لأن يضع ذلك فى شكل يدين بالكثير الى نيتشه أكثر من جوته:

كل الرذائل مفيدة لشىء أو لأخر،
لكن ليس للإنسان الذى يرتكبها، كما يقول بعل.
فالرذائل هى شىء ما، إذا عرفت ماذا تريد.
إحصل لنفسك على إثنين فرذيلة واحدة شىء كثير

فالغموض المتعمد لهذه الأبيات وتزاوجه بالإغراء الواضح للرذيلة، يطابق تماما فردية بعل غير المسئولة. فهو يقتل إيكارت فى حالة نفسية لا تواجه أى تحدى؛ أى تخلو من التحدى تماما بدرجة تجعلها فى حاجة لتبرر ذاتها بعبارات جادة.

فى القول بأن بعل معادية للروح الاجتماعية فى مجتمع غير إجتماعى، فإن بريخت يبدو كمن يقول أن بعل ليس أفضل وليس أسوأ من المجتمع الذى أنجبه – وهى حجة ليست واضحة حينما يكون بعل غريبا عن كل أشكال المجتمع التى ظهرت فى المسرحية. من المحتمل جدا، أن بريخت لم يفعل أكثر من تلميع لعمله المبكر ليجعله أكثر قبولا فى المانيا الشرقية بعد سنة 1945، رغم ذلك فهناك احساس بأن بعل هو نوع من الشخصية المثالية حتى بمصطلحات ماركسية بريختيه. فبقدر ما هو فوضوى – وهو على أى حال فوضوى، فإنه هو التمهيد لنوع من الإنسانية التى رأها بريخت وكذلك ماركس بإعتبارها هى الهدف النهائى للتقدم الإنسانى. فالفوضى بمعناها الدقيق هى الرؤية الماركسية للمستقبل، نمط المجتمع الذى يخلف الديكتاتوريات الحاليه للبروليتاليا، إذا كان هذا هو الأسم الصحيح لها فى مختلف الدول التى تسمى بالشيوعية. ففى الفوضى التى تعقب (ذبول الدولة) سيعيش كل إنسان فى تحقيق ذاتى كامل؛ وإستمتاع كامل بكل الإمكانيات. قد يكون بعل رائدا أول لمثل هؤلاء الرجال، يمكن رؤيته فى ضوء هذا بأثر رجعى فهو يظهر ثانية، معدلا بقليل من الخواص المنفرة.

فى حكم القاضى أزدك فى مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " الذى رغم أنه ليس الإنسان المتحرر تحررا نهائيا، فإنه على بعد خطوة فى الطريق إليها ففى أثناء سلطة أزدك القصيرة إستمتع الناس بمقدم العصر الذهبى، وأن العلاقة الحميمة بينه وبين بعل توحى بأن بريخت أفاض على بعل أكثر مما كان يدرك فى ذلك الوقت.

من المسرحيات الأولى الأخرى التى أعقبت ذلك سريعا، وعبرت كلها عن بعض الوعي بالمجتمع سواء قبلت أو رفضت مزاعمها. " طبول فى الليل " كانت تهتم اساسا بردود فعل أسير عائد من الحرب لإنتفاضات الجناح اليسارى المجهضة فى أواخر سنة 1918 واوائل 1919، وهى تختلف إختلافا مدهشا عن بعل فى إهتمامها الكبير بالأحداث

المعاصرة. لكنها تسجل ملاحظات فقط لكى تخلى نفسها عن أى مسؤلية إزاء هذه الأحداث، أوهكذا تبدو.

لكى نفهم بريخت هنا يلزمنا أن نعرف الكثيرعن طبيعة الثورة الألمانية، لقد كانت فرقعة باردة. بينما فى روسيا قبل ذلك بعام، أطلقت الثورة حماسا هائلا، فى المانيا مما أبرزه ماركس بإعتبارها الأمة االتى فيها يحتمل أن تقوم البوليتاريا بالثورة، لا أحد من المجموعات الإشتراكية الثلاثة يمكن أن يوافق ولا يمكن لاحدها أن تحمل الأخرى معها . فالحزب الذى كان ينتمى اليه بريخت ال S. P. D أو الديمقراطيون الإشتراكيون المستقلون – كانوا يريدون ثورة ماركسية بدون سفك دماء، بينما ال S.P.D . ، أو الديمقراطيون الإجتماعيون كانوا قانعين بالإصلاحات التى تصادفت مع إختطاف القيصر . فقط الإسبارتاكيون، رواد ال K.P.D. أو الحزب الشيوعى كانوا يريدون ثورة على النمط السوفيتى نتيجة لذلك فإن الإنتفاضة الأولى فى 9 نوفمبر 1918 كانت كما وصفها A. G. Ryder(إنتصارا مريرا إحتفل به الشعب العامل المهموم فى برلين فى نهاية حرب خاسرة؛ وأمامه مستقبل قاتم مثل طقس نوفمبر (5) وقد سميت الإنتفاضة الثانية إنتفاضة سبارتاكوس يناير 1919، كانت جهدا يائسا لإستعادة المبادرة الثورية المفقودة وقد قضى عليها الجناح اليمينى بوحشية. وتبع ذلك إستسلام نصف قلبى لديمقراطية برلمانية يراسها رئيس كان يعتبره كثير من اليساريين رجلا يضع يده مع الرجعيين فى قفاز واحد، فطريقة رفض السجين السابق للحرب، كراجلر لأى علاقة بالإسبارتاكيين تتوافق فى نغمتها مع هذا المزاج العام فى إزالة الوهم "(هل تظن أننى مستعد أن أسقط فى المراحيض لكى تنتصر ما تسميه الفكرة؟ ماذا أصابك، أيها المخمور "؟

لقد بذلت الجهود ، للحفاظ على أرثوذكسية بريخت ، لكى تواصل القول بأنه كان يكتب هنا ساخرا، بالإشارة الى كراجلر وتخليه عن واجبه الحقيقى ، فلو كان كذلك ، فإنه لم يفعل شيئا لتحديد المفارقة أو السخرية وأن عنصر الترجمة الذاتية يوحى بموقف صريح واضح ، لقد تصادف زواج بريخت الأول مع كتابة المسرحية ، ومن المؤكد أنه إنعكس فى قرار كراجلر الأخير فى أن يأخذ عروسه الى (سرير أبيض عريض كبير) ومن ناحية أخرى فعندما يترك كراجلر خشبة المسرح ويخرج معها نسمع صرخات أتيه من المبنى حيث لا تزال الثورة مستمرة : لابد أن تلتصق هذه الأشياء بضمير كراجلر كما فعل سبارتاكوس فى مسرحية بريخت . لكن بريخت يكتب مسرحية، ليست بحثا عن الثورة، وهو يستعرض فقط، فى هذه المرحلة من حياته العملية. الإشارة الى الأمور الأخلاقية هى أمر بعيد عن ذهنه.

هناك إرهاص بتطورات أخيرة فى الإصرار على أن ما يراه المتفرج هو مسرحية. عندما يرفض كراجلر سبارتاكوس فهو يسقط القمر، الذى هو فانوس صينى " يسقط القمر فى النهر الذى ليس به ماء" . هناك شىء خشن يذكرنا هنا بأن الأحداث على خشبة المسرح ليست هى الثورة بأى معنى – لكن هذا لا يزال شيئا أو قطعة بعيدة عن

تكنيك " الإغراب": إنها تتفق كثيرا مع سخريات هاينى الذاتية ولكنها لا تحمل ثقلا سياسيا.

يقترب جدا من تكنيك "التغريب" الذى إشتهر به بريخت فيما بعد ذلك المشهد الذى تدور فيه محاورة عنيفة فى أحد المطاعم يقطعها مجىء الجارسون الذى يأخذ في إعداد المكان كله لإستقبال زبون جديد. بهذه الوسيلة يقدم بريخت وقفة يمكن أن تكون تأملية، كما فعل أخيرا بعديد من الطرق، عند رؤية الأحداث للمرة الثانية - أو رؤيتها كأنها قد حدثت من قبل، فإنه يخاول أن يضف عليها مظهرا مختلفا. هناك شىء من المفارقة فى الإعادة المجردة للأحداث إذ تظهر السخافات التى ما كان يمكن لها أن تظهر بغير ذلك سواء كانت تؤدى الى أى أفكار أخرى، كما تزعم نظرية " الإغراب " من جانب المتفرج، ناهيك عن حلول ماركسية، فهذه مسألة أخرى. كل ما يهمنا فى اللحظة الحالية هو إستخدام بريخت الفطن لهذه الحيلة، فى الوقت الذى كان فيه لايكاد يحيط بمضامينها.

الإنسان الجديد والثورة هما التيماتان اللتان تناولتهما المسرحيتان الأوليتيان. بالنسبة للثالثة " فى غابة المدن " كان بريخت يردد أصداء موضوع أخر معاصر هو " الدادية " أو الموجة الداعية لعدم الإهتمام بأى مضامين جادة رغم أن المسرحية ليس بها شىء من العلامات الخاصة " للدادية " " BRUITISME أى إشاعة ثقافة الضوضاء التزامنية، أو لقاء الغرائب والأصوات المعاكسة عن طريق الصدفة كما يحدث فى الحياة الحقيقية – ولديها نفس الرفض للمنطق ؛ وعلم النفس ومشابهة الواقع ليس فقط كداديين ولكن كمستقبليين، بل ما يشيعه أتباع حركة الدوامة وأتباع حركة أبولينار الفرنسيين وجارى. إنه شىء غريب شاذ وغير مفهوم يقدم كاريكاتيرا فنتازيا للرأسمالية الأمريكية، ولا يبذل أى محاولة لتسلية المتفرج. الشخصيات التى تحمل أسماء مثل شلنك، جارجا، أسكينى، ومانكى، تظهر وتختفى، فالمتفرج يعلم عن طريق مقدمة ساخرة ألا يقلق بشأن دوافعهم غير المفهومة وأن يشارك فى محاولتهم الإنسانية، أن يوجز بطريقة محايدة صورة المنافسين وأن يركز إهتمامه على " النهاية " (وهو مصطلح خاص بسباق الخيل) الذى يوحى بأن الجزء المهم هو النهاية . لقد إعترف بريخت بأنه فى فترة سابقة بقراءته لكتاب رامبو (موسم فى الجحيم) والذى نجد عدة إشارات تذكرنا به، وقصة رواية جنسن عن شيكاغو المسماة (العجلة) بعض الشخصيات تحمل أسماء أصدقاء بريخت، جورج تذكرنا بجورج كروز الفنان وجون تذكرنا بجون هرتفيلد، وهو مشهور بالمونتاج الفوتوغرافى والبوسترات السياسية. جورج جارجا، مع تكرار الحرف الأول، يذكرنا بجالى جاى فى مسرحية " الإنسان هو الإنسان" كما يذكرنا بأن بريخت يشير الى نفسه دائما بحرفى (B.B) لكن هذه المفاتيح التى تشير الى المشاركة الشخصية لا تقدم أى مساعدة فى إعطاء المعنى . ففى اللحظة الراهنة رفض بريخت المعنى كما رفض الشكل. ليس المجتمع فقط بل كل شيئ أخر كان فى بوتقة الذوبان.

فى أواخر حياته زعم بريخت أن مسرحية (فى غابة المدن)كانت محاولة لوصف الصراع بين إثنين من الرجال فى ظروف إجتماعية لا تتيح للكفاح الحقيقى أن يأخذ مكانه " شيئا فشيئا أصبحت مسرحية حول صعوبة أحداث هذا الكفاح " كانت أشبه بمباراة ملاكمة لتمرين أحد الملاكمين من أجل مباراة حقيقية ، وفى هذه الحالة كانت حرب الطبقات " كان لدى ميل حينذاك الى حقيقة أنه فى الرأسمالية المتأخرة الإستمتاع بالصراع مجرد تشويه همجى لعملية الإستمتاع بالمنافسة "(6) وكما قال شوميخر انه لا يوجد أى إشارة للصراع الطبقى داخل المسرحية. وتعليق بريخت لا يشير الى أى شىء مما وضعه فى المسرحية فى وقت الكتابة مثل كل المسرحيات الأولى، فهى مسرحية ماركسية فقط عن طريق التفكير بأثر رجعى.

هناك عمل أخر نجد فيه إختيار فريق التمثيل أو الممثلين بالنسبة للمواضيع يؤدى بطريقة غير متوقعة تتشابه مع مسرحية متأخرة هى (الطفل الفيل) لقد قدمت هذه المسرحية كمسرحية عبثية مطلقة، نوع من الإستعراض، يتعلم فيه المتفرج بصراحة ألا يبحث عن أى معنى، وإن كانت فى نهاية المسرحية تقول إحدى الشخصيات أن الحقيقة الخالصة قد قيلت بالنظر الى الوراء فى وقت متأخر من حياة بريخت، يبدو أن ذلك التعليق كان أكثر من نصف جاد.

جالي جاى فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان" الذى تعد هذه خاتمة له من نوع مختلف غير مترابط ، إنه هنا " الطفل الفيل "، المتهم أمام محكمة بقتل أمه إن (ربط بريخت الدائم لنفسه بالأفيال قد يكون له علاقة) بهذا ، لقد تمت دعوة الحيوانات الأليفة لمشاهدة نتيجة المحاكمة .القمر يسمع بالقضية والأم نفسها حاضرة ، رغم انها حية ، فهى تقدم الدليل ضد الفيل ، بولى ، بإعتبارها شجرة موز، تعلن ان الأم ليست هى الأم الحقيقية ، ولكى تبرهن على ذلك ترسم دائرة طباشير على الأرض بواسطة القمر، وتضع حبلا حول رقبة الأم ، وتقول إذا كان طفل الفيل هو حقيقة إبن هذه الأم فسوف يكون قادرا على شدها وإخراجها من الدائرة، وعندما ينجح جالي جاى كطفل الفيل ، بإخراج أمه من الدائرة ، تعلن بولى بأن هذا برهان انه ليس إبن هذه الأم ، لأنه لا يوجد ابن حقيقى يود أن يشنق أمه كما فعل جالى . بمحاولة إثبات أنه هو الإبن، برهن جالى على انه ليس الإبن، لأنه إرتكب نفس الجريمة التى إتهم بها. عندما يطالب المتفرجون بإستعادة نقودهم، يتحداهم جالي جاى للمصارعة ويذهب الجميع لرؤية المصارعة.

التماثل مع المشهد الموجود " فى دائرة الطباشير القوقازية " حيث تجد جروشا وزوجة الحاكم تمسكان بأيدى طفل لتقرر أيهما هى الأم الحقيقية، هو دليل ذاتى. فى المسرحية الأخيرة. الفكرة لايشوبها أى غموض، وليس فيها شىء من ظلال التحليل السيكولوجى للطفل الفيل – أى" الحقيقة الأوديبية " التى يبدو فيها أن الإبن الحقيقى سوف يثبت بنوته بأن يفعل نفس الشىء الذى لايفعله الإبن الحقيقى. لكن العمل المبكر،

الذى يتلاعب بعدم ثبات معنى الأفعال تقريبا بطريقة بيراندييللو حيث يعرض أولا الفكرة التى طورها بريخت فى رسالة واضحة بعد ذلك بعشرين عاما: إن الأم الحقيقية تفعل الشىء ذاته الذى لا تفعله الأمهات الحقيقيات.

إذا كان هناك قليل من السياسة فى هذه المسرحيات، فذلك على الأكثر لأن بريخت كان لا يزال يساءل نفسه، لا يزال يحاول أن يفهم نفسه، ويجرب كل الأفكار الجديدة فى موجة الموضة السائرة، وفى الجزء الأكبر منها كانت رومانسية فى مضمونها: وبطريقة مدهشة يصل بريخت غالبا الى وجهات نظرغير ملزمة، أقرب الى البوذية منها الى الماركسية، رغم انه قد تم التعبيرعنها بطريقتة الموجزة العادية، وليس بالطريقة الفجائية، فهو ينجرف، يتغير مثل السحابة، يترك نفسه ينجرف مع المد مثل الفتاة الغارقة فى إحدى قصائده.

لقد تحدث كيتس عن الشاعر الحربائى، الذى ليس له شخصية ذاتية، ولا أراء ولا وجهات نظر، لكنه يتأقلم مع كل موقف بألوان تنكرية. وقد إستخدم توماس مان وهوجو فون هوفمان، الفكرة التى ترى أن الكاتب هو جهاز لقياس الزلازل يسجل لكنه لا يصدر حكما على إحتقانات يومه وعصره. هناك شىء ما شبيه بهذا الموقف فى سطور بريخت، فى قصيدة ". VOM ARMEN B.B

فى الزلازل الأتية، دعنا نأمل، لن أسمح للسيجارة بأن تنطفىء فى مرارة.
(إن فرجينيا ليست سيجاره: لقد قصد بريخت الإشارة الى نوع من الترف المتواضع).

رباطة الجأش التى تعبر عنها هذه السطور لا تستبعد الوعى بالمرارة، وأسبابها، لكنها عاطفة مدهشة بالنسبة لشاعر ثورى؛ وفى هذه المرحلة من حياته –\ فى العشرينات – كان الجانب الحرباوى فى بريخت أكبر من الثورى.

فالمسرحيات الأولى هى محاولة للوصول الى تصالح مع شخصيته أكثر منها محاولة لتغيير المجتمع: فهى تهتم إهتماما متزايدا بالطريقة التى يمكن للمجتمع أن يغير بها الأفراد، لكن الموضوع الأصلى هو ما الذى يستطيع الإنسان أن يفعله بنفسه. فى هذه الناحية، كان بريخت متأثرا برامبو، وكذلك بتراث شاعر القرن التاسع عشر كله "POETE MAUDIT" الشاعر الملعون " الذى لا يرفض أى تجربة مهما كانت مثيرة مهما كانت شيطانية ، والذى يشجع نفسه بقوة ليحرف ويقلب التجارب العادية . رامبو وفيرلين صلتهم كبيرة بمفهوم " بعل " أكثر من "بيرجينت " لإبسن.

هناك قصة قصيرة نشرها بريخت سنة 1921، وإن كانت لا تبدو عند النظرة الأولى مطابقة فى كل النواحى، فإنها تظهر الكثير من محنة بريخت الشخصية التى واجهها أكثر مما تفعل المسرحيات ذاتها (برجان لتكن هى) Bargan Lets it be رومانتيكية فى روحها، وتستخدم أفكارا دينية بطريقة لم يسمح بها بريخت بطريقة علنية أبدا ، فى حياته المتأخرة ، ولكنها مفتاح على درجة بالغة من الأهمية لفهم مسرحيات الثلاثينات والأربعينات ، إرهاصا بالتطورات التى لم يكن من الممكن فى ذلك الوقت الشك فيها (7) .

برجان، الذى يشبه بعل يحمل الحرف الأول من إسم بريخت، هو قائد قرصان عديم الرحمة فى نفسه إنجذاب قاتل نحو شخص مخبول لا قيمة له إسمه كروز ومن أجل هذا القاتل يسمح لنفسه بالإنحطاط. (يوجد تشابه هنا بحب شين تى للطيار عديم القيمة صن فى مسرحية " المرأة الطيبة من سيتزوان" ويفقد الحماس القوى للحياة وهو ما حظى بإحترام طاقمه. فى برجان وكروز، يستقطب بريخت وجهين للشخصية الإنسانية، فى نفس الوقت بينما يستكشف الدوافع الإنسانية المشتركة التى تقود الواحد ليسعى نحو الأخر وان يحاول الوصول الى نوع من الاتحاد معه. " الإنسان الكامل " " الإنسان الكلى" بإستخدام مفهوم ماركسى قديم، يجب أن نعرف كلا الجانبين للطبيعة الإنسانية، كما كانت تعبر عنها وجهة النظر التقليدية، وبريخت يحدد هنا بوضوح مضامين القصة بالحيلة الرومانسية حيث يقدم كروز كشخص برجل خشبية، ليوحى بالطبيعة الشيطانية. فى خلفية القصة يمكن الإحساس بشىء من روح "فاوست "فى مسرحية جوته: يوسع برجان معرفته بالطبيعة البشرية بطريقة متعمدة بأن يلزم نفسه بأحد الشياطين.

فى النهاية تم السماح لبرجان أن يرحل مع كروز فى قارب صغير، والبحار الذى يراقبهم يواصل التأمل فى القصة بعبارات دينية مدهشة. فيرى فى برجان شخصية كشخصية المسيح الذى يضحى بنفسه من أجل الآخرين:

.... ..فجأة فهمت الله، الذى يستطيع، من أجل كلب سمين، لا يستحق الشنق أن يجوع حتى الموت بدلا من أن يذبح، أن يضحى بشخص لا مثيل له مثل برجان، رجل خلق لغزو السماء.. سوف أشنق، اسحب وأقطع أربعة أجزاء إذا لم يقوم هو بتدمير نفسه بذلك الكلب الصغير الذى وضعه نصب عينيه، مع كل شىء لديه وتخلى عن كل شىء بسبب ذلك (8) .

الوهم الرومانسى لإقتحام السماء، والترحيب بالدمار الكامل بسبب رجل واحد، يشترك فى قليل من السطحية مع المسرحيات السياسية، وهذه السرحيات تبدو اكثر ارتباطا بخطابات الشذوذ الجنسى فى المسرحيات الأخرى. إحدى تيمات مسرحية "بعل" هى العلاقة بين بعل وايكارت الطفيلى التافه، الذى قتله واطلق عليه "لقب شيطان" فى مسرحية "غابة المدن " والتى يقتبس فيها بحرية من " موسم فى الجحيم " العلاقة بين رامبو وفيرلين التى يتردد صداها فى علاقة الحب والكراهية عند جورج جارجا لشلينك،

الصينية "زوجته الشيطانية" هناك صراع يعمل تحت السطح ولا يصل لدرجة الوعى الكامل.

وفى العشرينات ارتبط بريخت ببول شامشون كورنر بطل الوزن الثقيل الألمانى فى 1924، الذى كتب عنه بريخت فى قصة قصيرة (ضارب البوكس) والتى نشرت فى مجلة شيرل Scherls Magezin فى يناير 1926) والإشارات المختلفة لمباريات الملاكمة والمصارعة فى علاقة الحب والكراهية بين شلينك وجارجا تبدو متصلة بحياته الشخصية وبخيالاته على الأقل. إن تيمات الشذوذ الجنسى سائدة ليس فقط فى مسرحية "بعل" و" غابة المدن " ولكن فى مسرحيته التالية " حياة إدوارد الثانى "ملك انجلترا التى أعدها بريخت عن مسرحية مارلو، والتى تهتم كثيرا بسقوط ملك جبار عديم الرحمة بسبب انجذابه الجنسى لمحبوبة تافهة هى، بييرز جافيستون.

إن تيمة بارجان يتردد صداها هنا للمرة الثانية. كان بريخت يصور دراميا وبطريقة جزئية فى كل هذه المسرحيات إحساس شخصى بأن الأنوثة رخوة وتستحق الإحتقار، وأن القسوة والخشونة مطلوبتان من الرجل، وأن بعض الشئ من الجاذبية الجنسية نحو الرجل قد يبرر الإستجابة المباشرة للعنف الذى يظهر من شخصياته كما فى " المرأة الطيبة من سيتزوان " حيث تشعر البطلة بأنها مجبرة أن ترتدى قناع رجل لكى تمارس القسوة التى تعتقد أنها صارت ضرورية. وبالتأكيد فإن تيمات الشذوذ الجنسى والعنف تسودان فى مسرحية " ادور الثانى " ،وان كان اهتمام بريخت الشخصى هنا ينعكس أيضا فى شخصية مورتيمر- وهو شخص مفرد بدلا من الشخصيتين فى مسرحية مارلو- وقد قدم هنا كمثقف ثورى إهتمامه الوحيد هو رفاهية الطبقة العاملة .

كان مورتيمر يعارض الأساقفة والنبلاء، الذين كانوا يسعون للحرب ضد الملك وحده وذلك لتأليهه لجفستون. وهذا سبب تافه لإراقة الدماء فى رأيه، مثل اغتصاب هيلين فى طروادة. مع ذلك فإن مورتيمر ليس عقلية مثالية، ولكنه ساخر، فهو الذى اضاف أنه لولا اغتصاب هيلين ما كان لنا أن نحصل على الإلياذة. وهذه السخرية تنعكس على تصرفاته الأخيرة تجاه الملك.

وبتصميمه على انقاذ الناس من بلاهة إدوارد، ولكنه كان مدفوعا أيضا بطموح شخصى، قام مورتيمر بأسر الملك وإخضاعه لسلسلة من الإذلال والعذاب العقلى الذى سجله التاريخ. ولكن بينما تحدث هذه الأفعال القاسية بطريقة الصدفة فى مارلو، فإن مورتيمر بريخت يسعى الى تبريرها من أجل أغراضه الإجتماعية، وبعد إغتيال إدوارد الذى أمر به مورتيمر بنفسه، طلب أن يعرف من نبلائه، ومن إدوارد الثالث الصغير، ما اذا كان يمكنهم أن يديروا الأمور بدون هذه القسوة، فلو انهم إنتقموا لإدوارد الثانى. ألن تغرق المملكة كلها فى أتون الحرب؟

أسألوا أنفسكم اذا ما كان هذا هو الوقت،
للدخول فى قضية وفاة إدوارد،
أو إذا تبرأنا من مقتله
فإن الجزيرة كلها سوف تطفو فوق بحرمن الدماء.
انت تحتاجنى
إذا كانت يديك ليست ملطخة
وهى لم تتلطخ بعد
لكونك تنفربيرود من أى عقاب أخلاقى.

مورتيمر تم اعدامه، لكن ليس قبل توقيع القصاص العادل من جانب الملك الجديد وبعد أن وبخته أمه بألفاظ خالية من الإنسانية مثل ألفاظ مورتيمر. وقد تؤخذ هذه الحجة على محمل الجد ـ فقد استخدمها بطريقه جادة كثير من الإرهابيين الثوريين، وهى قريبة الشبه من حجة الماركيز دى صاد من بين آخرين، فى الدفاع عن قسوته الشخصية ومعارضة العدالة المحايدة الخالية من العواطف، وهى تقدم عنصرا غير ماركسى فى شبكة المسرحيات الأولى.

اللغة التى استخدمها فى القطعة التى تم الإستشهاد بها هنا مطابقة للمسرحية فى إستعمالها غير المنسق للشعر المرسل. إن بريخت ليس فى مكانه الطبيعى هنا، وغياب أى ايقاع مقنع فى الأحاديث يدل على ذلك. إن غرضه الحقيقى، كما فى " القديسة جان " هو السخرية من كل هذه الأشكال ذات الرنين العالى (9) حيث كان مورتيمر يذكرنا بالكورال فى مسرحية " بعل " حيث يقال " إن كل رذيلة مفيدة لأمر ما " أقوال عديدة مشابهة فى مسرحياته الأخيرة. مع أن مسرحية إدوارد الثانى ليس لها حتى الأن مضمون سياسى محدد بالنسبة لزمن بريخت ففكرة أن أصحاب الأيادى النظيفة فى السياسة والتى لم تتلوث بعد، يتردد صداها فى "جاليليو" ، على سبيل المثال . فالشئ الملحوظ هو أن بريخت فى المسرحية الأولى يبدو وكأنه كان يجرب فى صحوة دى صاد التدريبات الشيطانية كتحقيق للإنسان الكامل، بينما كان فى مسرحياته الأخيرة يدافع أحيانا عن الوحشية أو القسوة فقط باعتبارها لسوء الحظ شرور ضرورية (النساء اللائى كن يرسلن ابناءهن للقتال دفاعا عن القيصر. كما تقول بيلاجيا فيلسوفا فى مسرحية "الأم " تستحق أن يشق رحمها وينزع منها: هنا كما فى أى مكان أخر يبدو" العنف " إنتقاميا عندما يقول مورتيمر"أنت تحتاج إلى " فهو يذكرنا بالقرين لعنيف لشن تى فى مسرحية " المرأة الطيبة من سيتزوان ": شوى تا، الذى نجد عدم مراعاته للإعتبارات الإنسانية العامة مؤلم بدرجة رهيبة هكذا لشن تى، لكنه هو، كما تقول المسرحية، هكذا يجب أن يسلك إذا كان ولابد أن يستتب النظام.

كان بريخت مشغولا أنذاك بمسار مزدوج، بأحد المعانى أنه كان يهدف الى تحقيق كامل للذات، حتى لو اشتمل ذلك على ما كان يعتبر إنعدام الإنسانية. وفى المسار

الأخر، بدأ يجرب الإعتقاد بان التغير الإجتماعى يتطلب التخلى عن المشاعر الإنسانية وإستكشاف معنى عدم الإنسانية كان موضوع مسرحيته التالية.

الإنسان هو الإنسان (1924-26) هى قصة فنتازية لإحدى الشخصيات الطيعة القابلة للتكيف، هو جالى جاى الذى تم اغواؤه عن طريق ثلاثة جنود بريطانيين فى أن يأخذ مكان زميل فى الجيش الهندى. خطوة بخطوة يتحول من مواطن مسالم الى محارب شرس مسلح حتى أسنانه، متعطش للدم المسرحية تقدم عملية غسيل مخ تمت عن طريق عدم تحديد دقيق للإحساس بالهوية الشخصية، مع إختلاف أنها تمت ليس عن طريق محققين مدربين بل عن طريق عملاء الامبريالية. وفى هذه الحالة فإن المسرحية كلها هى إستعراض هائل هزلى لمهزلة حزينة: كما يدل عنوانها، الرجال هم الرجال والرجل هو الرجل، وأى رجل يمكن أن يتحول الى رجل أخرويبقى رجلا . بمجرد أن ندرك إمكانيات الإنسان، يمكن تحويلها فى أى اتجاه. لقد حاول برنارد شو بنجاح عظيم معالجة الموضوع بأسلوب خفيف مشابه فى مسرحية "بيجماليون" أما بريخت فقد تنبأ بغير ذكاء بالتحولات التى سوف تطرأ وتغير كل ألمانيا فى سنوات قليلة. ولكن للمرة الأولى، يكون لمرارته ظلا ساخرا، فالمسرحيات الأولى كانت عبارة عن عرض معقد للطبيعة البشرية، مؤكدا مداها وكانت تقدم بدون تعليق ما عدا مقدمة ساخرة خارج النص التمثيلى .... ومن الصحيح أنه كانت هناك دلائل "للإغراب" كما فى مشهد المطعم فى مسرحية " طبول فى الليل " وحتى مسرحية "الإنسان هو الإنسان" وعلى أى حال بريخت لم يعترض أبدا سير المسرحية بطريقة مفاجئة كما يفعل الان فى هذه الفاصلة حيث تتقدم Widow Bigbick وتشرح للجمهور الأحداث التى رأوها وما سوف يرونه:

يؤكد الهر برتولت بريخت أن الإنسان هو الإنسان وأن هذا شئ يمكن لأى إنسان أن يعتقد فيه. لكن الهر برتولت بريخت يمضى الى حد أن يبين لك إنه بإمكانك أن تفعل أى شئ تريده للكائن البشرى. هذا المساء سوف نأخذ رجلا ونقطعه إلى قطع مثل السيارة، ثم نبدل أجزاءه، دون أن يفقد أى شئ فى هذه العملية. ممكن أن نصل الى هذا الرجل ونسأله بجدية شديدة، وبدون ضيق، أن يكيف نفسه مع أحوال الدنيا، وأن يترك سمكته الخاصة تطفو بذاتها. وأى شكل يتحول إليه. فاننا لن نضطر لارتكاب أى خطا بشأنه.

آخر سطر هو تقريرعما حققته المسرحيات الأولى لبريخت، وقد أثبت تاريخ العقدين التاليين. ان التقييم الحقيقى للطبيعة الإنسانية سوف يبين كيف يمكن تحويل الإنسان المسالم بسهولة الى شخص شديد التعطش للدماء. وفى نفس الوقت، فإن هذه الفقرة ككل تكشف لنا عن المشاغل الأولية لبريخت: التكيف مع الظروف، والمطالب الممكنة التى تجعله يتخلى عن اهتماماته الشخصية من أجل حاجات المجتمع. ولا يزال من الممكن أن تقرأ هذا فى ميوعة المصطلحات الغامضة. بقية الفاصل يقدم لنا نغمة جديدة فى النقد يمكن أن تكون مسئولة عن المقاطعة الكاملة التى حدثت، فهى تواصل القول:

إذا لم نراقبه فسوف يصنعون منه سفاحا فى ظرف ليلة. ويستمرالتقرير بين ليلة وضحاها. هر برتولت بريخت يأمل فى أن ترى الأرض التى تقف عليها وهى تختفى تحت

قدميك كالثلج، وسوف تلاحظ من عامل السفينة جالى جاى أن الحياة على الأرض خطيرة جدا.

ليس من الواضح من هو المعنى بكلمة " نحن " الذى يحتاج إلى الاعتناء بانسان لكى يمنعونه من أن تحوله الامبريالية الى انسان فاسد (كما يمكن أن يكون دور الحزب الشيوعى) ولم يتطور هذا التعليق الى أبعد من هذا خلال المسرحية. وعلى العكس، فإن السطور الأخيرة تنزلق الى الوراء الى تقرير محايد نسبيا: فالجمهور مطالب فقط ألا يفعل شيئا أكثر من أن يلاحظ كيف أن الإنسان كائن متغير. والى أى مدى يمكن أن تكون الحياة خطيرة – هل كان بريخت يحذر نفسه بقدر ما كان يحذر الآخرين؟ وبقدر ما يستمر التعليق. ففى القرار " اللزمة " التى تكررها الأرملة بيجبيك Widow Begbick عدة مرات، كما لو كانت تشير إلى الدرس الأخلاقى للمسرحية:

لا تمكث طويلا مع الموجة التى تنكسر فوق قدميك،
طالما كنت تمكث فى الماء قهناك موجات أخرى سوف تنكسر فوقها.

وبدون تعريف دقيق، قد يشير بطريقة مماثلة إلى السمو الصوفى للتغير كما للسمو السياسى للمجتمع الذى تخلص من الطبقية، ويمكن أيضا أن تؤخذ كنصيحة، لا ترتبط بأى مظهر خاص من مظاهر الحياة، بل أن تقبل كل شئ كما يأتى بدون حسرة أو رجاء. مع ذلك فالمسرحية ككل تكشف لنا قلقا عميقا يشبه قلق بيراند يللو على السيولة المؤقته للشخصية الإنسانية، وهذا قلق يمكن مواجهته فقط بتصويره تصويرا حماسيا مبالغ فيه، وتحديد إما أن تهرب من اندفاع التيارأو أن تحوله إلى إتجاه معين. ما زال بريخت مترددا لم يحدد موقفه، فهو يريد حيوية حادة لحياة متنوعة، لكن أيضا مع إدراك كيف يمكن لهذا أن يكون خطيرا للغاية فى المجتمع الحالى. كما حدث فيما بعد، فانه تنبأ بعدم وجود مجتمع فى المستقبل يمكن فيه للتنوع والحدة أن تصبح أكثر أمانا.
كان الضمير الإجتماعى يعمل فى هذه المسرحيات كلها، بحدة متغيرة ولكنها ليست قوية جدا. لا تظهر فيهم بنفس درجة الإعتقاد الذى نسمعه فى قرار الأغنية الشعبية للطفلة

لكنى أتوسل إليك، ألا تستسلم للغضب.
لأن كل الخليقة تحتاج إلى مساعدة الجميع.

إن اهتمام بريخت بأحوال الفقراء يظهر بطريقة معتمة فى مسرحياته الأولى فقط. أما فى مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات " فقد وجد هذا الإهتمام فرصته للتعبيربقة عن نفسه لأن إحدى التيمات الرئيسية فى أوبرا" الشحاتين " لجاى التى أعدت منها مسرحية بريخت كانت تيمة الفقر. مع ذلك، فإن مزاج السخرية السائد هنا لم يكن يسمح بالإنجذاب المباشر إلى عواطف الإحسان. بريخت أستولى على نص القرن الثامن عشر، وعدله بطريقة واضحة، وساعده فى ذلك الموسيقار كورت فيل بموسيقاه، لكنه إتجه الى عقول المتفرجين لا الى قلوبهم. لقد تصور المسرحية بأسلوب الباروديا (المعارضة

الساخرة) التى كانت تساير تيار الحياة السائد حتى بدت وكأنها تعطى الجمهورما يريد أن يراه، لكنه فعل ذلك بطريقة فاحشة وكأنه تعمد أن يجعلها غير مستساغة. فبريخت بمزاجه الصريح فى المبالغة الذى دفعه إلى أن يدهن وجوه الجنود فى مسرحية "إدوارد الثانى" بالطباشيرالأبيض ليظهر الخوف باعتباره العاطفة الوحيدة لديهم، سار فى هذا التقليد الى أقصى حد. فى هذا العمل ايضا. كان هذا مثالا وأحدا، وفى الوقت الحالى، كان آآخرمثال تقريبا من أمثلة الكاريكاتير العنيفة، الذى قصد به أن يجبر الجمهور على أن يطلب النقيض.

كان لابد له أن يقول فيما بعد إن مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات " اهتمت بالمفاهيم البرجوازية، ليست فقط فى موضوعها، وعرضها بل فى طريقة تقديمها لهم. إنها نوع من التقاريرعما يحب المشاهد أن يراه من الحياة على خشبة المسرح (10) فالنهاية، التى استعارها من جاى، التى يصدر فيها قرارالعفو عن قاطع الطريق ماكهيث بطريقة فانتازية ومسرفة فى اللحظة الأخيرة قبيل تعليقه على حبل المشنقة، تخدم هدفه ايضا، بقدر ما تسخر من قوة الارتباط العاطفى بالأبطال الأوغاد.

مع ذلك فان الأوبرا ككل مازالت تعانى من غموض، ليس موجودا عند جاى. فماكهيث بطل جاى كان سهل التعرف عليه كاكاريكاتيور لوالبول (رئيس وزراء بريطانيا) . أما الشخصيات الأخرى أيضا فكان لها ما يقابلها من السياسيين فى ذلك العصر. أما شخصيات بريخت فلم يكن لها صلة خاصة بزمنه. كان ماكهيث فى " أوبرا الثلاث بنسات " يمثل طبقة مضمحلة (11) هى البرجوازية، وهى صيغة عامة كانت امكانية استخدامها غير واضحة للمشاهدين. لقد أصبح ممثلا للطبقة على أساس مقولة برودون " إن الملكية سرقة " فإذا كان الأمر كذلك، فأن اللص هو أفضل ممثل للبرجوازى وأن حب البرجوازى للصوص (على خشبة المسرح على الأقل) تفسرها هذه الحقيقة. والصعوبة فى ماكهيث أنه لا يبدو فى أقل شئ برجوازيا. إن طريقة حياته اللاخلاقية تتميز بخفة الروح غير التقليدية وبالاستقلال (بما فيها علاقة الشذوذ بين ماكهيث وتيجر براون) تربطه علاقة ما ببعل وبشخصيات بريخت الأصيلة الأخرى. وتبعا لذلك اكتسبت قدرا كبيرا من التعاطف. فى نسخة الفيلم المأخوذ عن الأوبرا، تم إصلاح ذلك بالسماح لماكهيث ليس فقط بأن يقارن السرقة بتأسيس بنك بل بأن يقوم هو نفسه بانشاء بنك. لقد بقيت الحيلة غير ناجحة، لأن ماكهيث إلتزم إلتزاما حازما بأن يكون ليس فقط برجوازيا بل ايضا الناطق بلسان خصومها. فهو لاينطق فقط السطر الذى يؤخذ عموما لتقديم الفكرة الرئيسية فى المسرحية الذى يقول " الطعام أولا، والأخلاق فيما بعد " بل يغنى أيضا الأغانى التهكمية التى يتوسل من خلالها أن يحصل على الغفران من الجميع بما فيهم رجال البوليس.

حطم فك أسنانهم بمطارق من حديد ثقيلة.

كما أعلن فجأة فى حالة غضب جامح فهو يلهم الأخرين بالثورة كماأنه هو نفسه سبب الثورة. لقد تسبب بريخت فى إحداث بقدرا من التشويش بوضع هذه التعليقات فى أفواه

شخصياته. ففى نص ملىء بالسخريةهكذا، يصعب علينا أن نفهم ما هو الشىء الذى نسخر منه. ففى جانب، يبدو بريخت كأنه قد كتب عملا يطالب فيه بثورة اجتماعية، وفى الجانب الآخر يبدو وكأنه يسخر من الثورة ذاتها. وهذا يذكرنا بما سماه توماس مان " سخريته فى الإتجاهين " لعله يتطلع إلى موقف بعيد تماما عن مشاكل هذا العالم، وهى وجهة نظر مطلقة يتبين منها أن كل الظواهر المؤقتة تتساوى فى عدم أهميتها:

ومن ناحية أخرى، فهناك نغمة شفقة تجرى خلال الأوبرا كلها تتناقض مع كل ما قيل عنها ومع أعمال بريخت حتى الآن، وهى نغمة تم الإعلان عنها فى الإفتتاح الذى قدمه مخدم الشحاذين المحترفين بيتشوم حيث يقول:

هناك شىء على وشك الحدوث. إن عملى صعب تعرفون لماذا؟ لأن عملى هو ايقاظ مشاعر العطف الإنسانى. هناك أشياء قليلة تهز مشاعر الناس، لكن الأسوأ، أنه بمجرد أن تستخدمها عدة مرات معقولة فإنها تفقد فاعليتها لأن الناس لديهم قدرة فائقة فى أن يجعلوا أنفسهم متبلدين بدرجة لا يحسون معها بأى شىء، تقريبا. فلو أن رجلا رأى رجلا آخر مكسور الذراع مثلا، يقف على ناصية الشارع فسوف يعطيه شلنا فى المرة الأولى بدافع الخوف الشديد، ولكن فى المرة الثانية سيعطيه ستة بنسات، وفى المرة الثالثة سوف يسلمه للبوليس دون احساس. إنه نفس الشئ بالنسبة للافتات الدينية. هناك لافتة تحمل كلمات تقول: " إن العطاء أفضل من الأخذ" ما فائدة استخدام لافتات جذابة إذا كان مفعولها ينفد بسرعة؟ هناك أربعة أو خمسة نصوص فى الإنجيل تحرك المشاعر مجرد إستخدامهم، لايبقى فى جعبتك شيء. فيجب عليك أن تقدم شيئا جديدا طول الوقت. فالكتاب المقدس سيمنحك هذا. ولكن كم من الوقت يستمر.

يتداخل مع هذا الحديث نغمة تتكررأيضا فى مسرحياته الأخيرة عدة مرات. تقرير وجهة نظر دينية يتم التعبيرعنها بسخرية شديدة بحيث تبدو نوعا من الهجوم على الدين، وعند الفحص الدقيق فإننا نرى أن هذه حيلة تساعد فى إدخال مطلب الرحمة بطريق غير مباشر، إذ يرى بيتشوم أن التعاسة هى وسيلة لجمع المال، فى نفس الوقت فإن كلماته تعطى رنينا بالصدمة. وأحد أعظم المشاهد تأثيرا فى الأوبرا هو ذلك المشهد الذى يستعرض فيه بيتشوم الشحاتين من أتباعه لينتقد المحاولة التى يأملون عن طريقها أن يذيبوا قلوب الجماهير وان يفتحوا محافظهم، نرى الشحاتين أولا بمظهرهم المعتاد مجموعة من المحتالين الذين يتمتعون بصحة جيدة، ثم يتحولون أمام المتفرجين الى عجزة تغطيهم القروح والأزياء الرثة المهلهلة ثم يحملون لافتات تعلن أنهم يعانون الألام من أجل الملكة والوطن. لكن بيتشوم لا يقنع إلا بالكمال. فانه يشير الى أن هناك إختلاف بين إذابة قلوب الجماهير أو تخويفهم لحد الذهول: الفقر بدرجة محسوبة فى أسلوب جميل سوف ينتج نتائج مالية جيدة. وبهذه الوسيلة يدعو الجمهور للتفكير فى حالة الفقراء

الحقيقين الذين ليس لديهم خبير يعلمهم مثل بيتشوم. ان تكنيك " الإغراب " قد تطور خطوة هنا، فالمشاهد لا تعتمد فى تأثيرها على المشاركة المباشرة للجمهور فى الأحداث التى (يتم تمثيلها) بطريقة متعمدة، ولكن تعتمد على رد فعلهم وتذكرهم الحالة الحقيقية للأموربصورة أقوى.

الإعتراف التهكمى بالحقائق، التى لاحظناه هنا سلفا فى مسرحيات بريخت الأولى، يكتسب هكذا حدا جديدا جارحا فى هذه الأوبرا. كل واحدة من النهايات التى تتوج الفصول الثلاثة تستخدمه بحدة زائدة، لتثبت أولا أن العالم فقير، الإنسان فاسد ولايمكن عمل شيء إزاء ذلك، ثم أن الجريمة هى الشرط الأساسى للوضع الإنسانى.

ماكهيث:
بماذا يحيا الإنسان؟ بسوء المعاملة المطلق،
بالضرب، بالخداع، وبأكل حقوق الآخرين!
يمكن للإنسان أن يعيش فقط بأن ينسى تماما أنه إنسان مثل الأخرين!
كورس: (فى الخارج): لهذا، لا تفزعوا يا سادةتى المحترمين، فالناس يعيشون فقط بالخطيئة المميتة. (12).

السطور التى قالها الكورس هنا كان يمكن أن يقولها بعل؛ لكن بفضل "الإغراب" اصبح لها رنينا مختلفا؛ فالقصد الواضح منها الأن أن تكون تقديرا موضوعيا وايضا أن تحدث رد فعل من خلال الصدمة. فالإشارة القصيرة عما يمكن أن تكون عليه الطبيعة الإنسانية، بالنقيض لما هو قائم فعلا، والذى ظهر فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان " قد اصبحت نظرة طويلة، لكنها لا زالت قاصرة عن إعطاء نظرة ثاقبة فى موضوع الأوبرا ككل، التى تحتوى على قدرمن الإزدواجية، جزءغير أخلاقى ، وجزءه الآخرخير، كما يتبين بمجرد إلقاء نظرة عابرة على النهاية الأخيرة .

هنا، ماكهيث ينجو من الاعدام شنقا،كما حدث له فى مسرحية "جاى" بصدور عفو ملكى فى اللحظة الأخيرة، إستقبله الجمهور بإرتياح كبير بإعتباره علامة على " النهاية السعيدة " والمفارقة واضحة بدرجة كافية، وهى أن الأوغاد وخصوصا (الأوغاد الرأسماليون) يتم العفو عنهم دائما فى الحياة الحقيقية كما يحدث فى المسرح ، " ،وبإعطاء الجمهور متعته المحببة هكذا فإن بريخت يعلق ساخرا بمرارة على ذوق هذا الجمهور، لكن النهاية الغنائية فى حد ذاتها، التى يتقدم بها فريق الممثلين كله الى مقدمة خشبة المسرح ليست واضحة فى مقصدها. فالعفو المجانى من الملك، الذى أعلن عنه بيتشوم توا، يندر حدوثه بسهولة عندما تقوم الجماهير المقهورة بالانتفاض ضد سادتها، وهكذا، يلمح، أن ماكهيث وأمثاله لن يفلتوا من العدالة فى المستقبل " ومن أجل هذا " يضيف قائلا " لا يجب أن نستعجل الصراع مع الظلم " هكذا الآن، مازلنا نعرف أين نقف، المفارقة مازالت واضحة، من وجهة نظر شيوعية. وحتى حين يتقدم الكورس مصحوبا

بموسيقى الأورج التى إستعملها بريخت لكى تعطى نغمة من الوقار الزائف، فإن المضامين تبقى واضحة للحظة.

كافح الظلم لكن بإعتدال، فهذه الأشياء سوف تتجمد حتى الموت إذا تركت وشأنها. لكن فى السطرين الأخيرين يبدو أن بريخت يستدعى ثانية الشفقة التى إثيرت بطريقة ساخرة فى المشاهد الأولى للمسرحية.

تذكر: هذا الوادى كله مسكون بالإضطراب،
أسود سواد القار وبارد برودة الحجر.

هذا يندر فهمه على نحو مناقض دون العبث بتلك المشاهد الأولية.

بهذا تظهربوضوح نقطة الضعف فى نص بريخت. ليس فقط فى صعوبة ربط شخصياته بالنماذج الأصلية التى يقصد السخرية منها، فإن موقف بريخت الذى لا يزال " يحتضن كل شىء " يسمح له أن يتحرك على هواه من موقف الى أخر متناقض تماما: ففى لحظة يبدو أنه يقصد الى إثارة الشفقة العامة نحو كل البشر، وفى لحظة أخرى يسمح لشخصياته أن تدافع عن الوحشية المتطرفة، فالتذبذب من ناحية الى أخرى يجعل كل رد فعل غير مؤكد. وليس من الغريب إذن أن نجد جمهوره الذى قصد أن يكتب من أجله " تقريرا" عما يحب أن يراه من أنواع التسلية، تمسك بهذه الجوانب التى تستولى على خيالهم وأغفل بقية الجوانب. والنص حافل بأشياء ترضى كل الأذواق.

بإستثناء فشل، " النهاية السعيدة " 1929، التى منعت مباشرة بعد العرض الأول، كتب بريخت أوبرا ثاينة، " إسمها صعود وسقوط مدينة مهاجونى " (1928-1929) التى كتب لها أيضا كورت فيل الموسيقى – قبل أن يتحول كلية الى أسلوب مختلف وموضوع مختلف. بمعنى ما، فإن مهاجونى هى مقطوعة إنتقالية، من أجل الهجوم المباشر على الشهوات المركزة على المال أكثر مما حدث من قبل، وإلى هذا الحد يمكن اعتبارها إرهاصا بأعمال الدعاية الضيقة الأفق. لكن حالة المسرحية لا زالت تهكمية مريرة بدرجة أكبر من كونها أخلاقية أو تعليمية كما فى الدندنة والهدهدة بإيقاعها الذى لا معنى له:

أوه، يا قمر ألاباما
الأن حان أن نقول وداعا
بعد رحيل أمنا العجوز الطيبة
ولابد أن نحصل على الويسكى،
أوه، فأنت تعرف لماذا.

لازالت الحبكة معروضة بطريقة مختصرة، لكن هناك موضوع أكثر إلتواء وتسلسل للأحداث يمكن فهمه.

مهاجونى هى مدينة مناجم الذهب التى يمكن أخذ كل شىء فيها بالمال، ويبدوأن هناك قدرانجيلى يهددها بالدمار، لآن التقارير جاءت تعلن عن قدوم إعصار يزحف فى طريقه نحو المدينة " مجتمع التسامح " الأصيل، الذى يرفع شعار (ربما): لكن بطريقة ملائمة لانكسار الذروة يستدير الإعصارجانبا، وينطلق كورس شعب مهاجونى فى الغناء بكل إرتياح.

تذكر أولا، إعداد النفس،
ثانيا ابدا بفعل الحب،
ثالثا لا تنسى مباراة الملاكمة،
رابعا إشرب الكحول، كما لو كنت متعاقدا.
لكن فوق كل شىء تذكر هذا،
أنك هنا تستطيع أن تفعل ما تحب.

هذه هى تقريبا فلسفة بعل، موضوعة فى تعبيرات أكثر حدة، فليس من المؤكد أن المسرحية تسيرعلى النقيض مما كان بعل يمثله: أما الشىء الواضح أن ذلك لا يمكن أن يتحقق فى عالم مها جونى. فالبطل، بول أكيرمان، يعيش الأن فى أربع أنواع من المتعة المشار اليها فى الأغنية، وفى النهاية تم تقديمه للمحاكمة بواسطة سكان المدينة المنافقين لأنه إنغمس بقوة فى نفس المتع التى يحبونها هم أنفسهم. فى الإجراءات المجنونة التى تعيد الى الذاكرة من بعيد "الطفل الفيل " تتم إدانة بول بعدة تهم منها جريمة القتل، وخداع النساء وترديد الأغانى أثناء الإعصار- لكن حكم عليه بالإعدام من أجل جريمة لا يمكن العفو عنها فى مهاجونى، وهى أنه لا يملك نقودا لدفع ثمن الويسكى الذى شربه.

خارج دوامة الأحداث، فإن هذه النهاية الساخرة تشير بوضوح الى درس أخلاقى. فالارتباك يزداد، مواكب تتجول على خشبة المسرح تحمل لافتات تقول " من أجل كفاح الكل ضد الكل " "من أجل الحب التجارى " " من أجل عدم التوزيع العادل لخيرات الأرض " ، "من أجل حرية الأغنياء" بينما ينتهى كل موكب بعبارة " من أجل إستمرار العصر الذهبى" بعض الفتيات يقدمن ساعة بول، ومسدسه ودفتر الشيكات على مخدة من الكتان، وهم يغنون الأن بما يثير عاطفيا أغنية " قمر ألاباما "؛ وأخيرا، يحضرون جثته، وعليها لافتات أكثر، وكورس عمومى يختم المشهد بقوله لا يوجد شىء يمكن عمله إزاء أى شىء.

رغم أن تشوقه لحياة أشبه بحياة بعل كان لايزال باقيا فى الخلفية، إلا أن هذه المقطوعة المسرحية كانت صريحة فى الدفاع عن الماركسية أكثر من أى شىء أخر كتبه

بريخت من قبل. فهى لاتقدم تحليلا ماركيسا ولا تكشف أى دوافع حقيقية بل هى مجرد كاريكا تير ناجح أعد عمدا، إنه عنيف ومؤلم يصعب قبوله. ربما من أجل هذا السبب فان نجاحها أقل من مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات" التى رحب بها جمهور الطبقة الوسطى دون أن تقدم أى فكرة مؤثرة. هذا الهجوم على مواقف جمهورية فيمار- من قبيل الدقة، تقول " اجزاء من برلين" - أثار معارضة ليس فقط من جانب النازيين، الذين كان لابد من خروجهم من العرض الثانى بل أيضا من جانب متفرجين غير ملتزمين حزبيا. لقد تركت بصمتها بانها لم تعط أي علامة مميزة. إنها آخر مسرحيات بريخت التي يستخدم قيعا هذا النهج الغامض.

كان الموقف يزداد يأسا يوما بعد يوم. فالسلام الذى أعقب الحرب كان ضربة مدمرة لأمال الشعب الألمانى. فقد تلاشى الرايخ سنة 1918، بعد ستة وأربعين عاما فى الوجود. لقد فرضت على الألمان عقوبات باهظة: الامبراطورية الإستعمارية قد تم تقسيمها بين المنتصرين تحت الحماية الدولية وطلبت منهم ملايين الجنيهات تعويضاعن الهزيمة، وإستمر الحصار الذى فرض عليهم وقت الحرب، وحدث تضخم خيالى للعملة، دمر كثيرا من مدخرات الناس، وإحتلت المدن الألمانية حاميات أجنبية فى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة، كانت المخاوف لا تزال خطيرة والأمال- فى وقوع ثورة مشابهة للثورة البلشفية سنة 1917. لقد تنبأ ماركس بإن دولة صناعية مثل المانيا سوف تكون الدولة الأولى التى تتخلص من الرأسمالية؛ والحقيقة أن روسيا دولة زراعية كبيرة، قد أخذت الخطوة الأولى ولا يبدو ذلك متناقضا مع النبوءة فى ناحية هامة: فقد جعل قيام الثورة الألمانية أكثر إحتمالا. بمعنى أن ماركس يتكلم عن ثورة بإتساع العالم تحدث متزامنة فى نفس الوقت – تقريبا – فى كل الأقطار، فنجاح الثورة الروسية قبل سنتين فقط بدا أنه يعد بنجاح مساو فى كل مكان قبل وقت طويل.

هكذا وصل بربخت الى سن العشرين فى الوقت الذى إنهار فيه النظام القديم كلية وتلاشى وأن النظام الجديد لم يتم تحديده بشكل دقيق؛ إن فرصة إقامة ديمقراطية برلمانية لم تكن أمرا قليل الأهمية - فالأحزاب التى تريد نظاما ديمقراطيا كانت قوية من الناحية العددية - لكن تطرف اليسار واليمين لم يكن مستعدا للسماح لهذا النظام بأن يتنفس أى أمل. فاليسار المتطرف يريد دكتاتورية البروليتاريا، واليمين المتطرف الذى يسمى نفسه اشتراكيا يريد دكتاتورية الرجل الواحد. لقد أعلن كل منهما أن الجزء الذى يخصه من المجتمع، أو رجلهم، هو الممثل الحقيقى لاتجاهات العصر. لم يكن أى منهما متسامحا فى معارضته، وأن قتال الشوارع بين الكتائب المتنافسة كان ينتشر إنتشارا واسعا وبطريقة متزايدة. لقد استطاعا معا أن يجعلا الأحزاب المعتدلة تبدو عاجزة، وهناك بعض العذر، من الناحية السياسية لأى إنسان يقرر أن ينحاز لحزب أو لأخر من الأحزاب الديكتاتورية.

بالنسبة لكاتب مسرحى فالإختيار الخاطىء لا يمكن الإعتذار عنه، رغم ان دفاع بريخت يمكن تقديمه. فإحدى إهتمامات الفنان الأساسية هى الحقيقة، والتضحية بها من أجل فائدة مؤقتة يمكن تبريرها فقط بإعتقاد ان هناك نظرية تركيبية شاملة تختص بالتطور

العالمى هي التى تتحكم في مجريات الأمور. فحتى وقت مسرحية " مهاجونى " كان بريخت لايزال مترددا أين ينبغى أن يضع ولاءه. فى سنة 1929، إستقر عقله على أن: الماركسية فقط يمكنها أن تقدم حلا، وكانت النتيجة هى مسرحيات الدعاية فى أوائل الثلاثينات.

كان زمن الفوضى يجر أزياله الأخيرة، فلم تكد ألمانيا تخرج من فترة التضخم بعد الحرب الى حالة استقرار إقتصادى نسبى حتى غاصت مرة أخرى فى الاضطرابات نتيجة للكساد العالمى سنة 1929. هذا فى حد ذاته، كان علامة واضحة على اللاعقلانية والإسراف فى النظام الرأسمالى، كان كافيا لتحويل فكر بريخت بقوة أكبر نحو الحل الذى تقدمه الشيوعية. فى ذات الوقت، بدت الرأسمالية بالنسبة له ولكثيرين من مثقفى الجناح اليسارى بأنها داخله فى أعلى مراحلها، بنمو النازية. فالحزب النازى نتيجة لدعم كبار رجال المال وأقطاب صناعة الإعلام، استغل الكساد الاقتصادى للإستيلاء على خيال الملايين من مؤيديهم بوعد إقامة مجتمع منظم يعتمد على نفسه، ويكون المانيا خالصا، دون أن يتعرض للتقلبات التي قهرت الأمة على مدى خمسة عشرة عاما. لقد ظهر الحزب لأول مرة في البلاد كقوة حين حصل على 112 مقعدا في انتخابات الرايخستاج سنة 1930. ومن الصعب أن نقرر إذا كانت هذه العوامل قد أثرت في بريخت، وهى مسألة محتملة، لكن ليس لدينا الآن دليل مللموس لإظهار ذلك. (الواقع أنه في غياب أي بيجرافيا موثقة فكل ما يحكى عن حياة بريخت لآبد أن نعتبره معلومات مؤقتة) (13) لكن المؤكد أن مسرحياته ذات الصبغة الشيوعية الواضحة يبدأ تاريخها من فترة الكساد الإقتصادى هذه وما كانت تحمله من تهديد بطغيان لم تشهد ألمانيا مثيلا له من قبل.

الفصل الثالث

مسرحيات الدعاية

أه، نحن الذين، أردنا أن نمهد الأرض للحب،
فشلتا فى أن نحب بعضنا بعضا
أما أنتم
فعندما يأتى اليوم،
الذى يغدو فيه الانسان صديقا للانسان،
أذكرونا وسامحونا.

هذه السطور من إحدى قصائد بريخت الأخيرة " لمن سوف يولد بعدنا "، وهى تقدم تعليقا على مسرحياته التعليمية. كان يود أن يكون حكيما، يقول هو هنا، أن نبتعد بأنفسنا عن صراعات العالم الدنيوية. أن نتخلص من العنف وأن نكافأ الشر بالخير، لكننا لا

نستطيع: " حقيقة إننى أعيش فى عصور مظلمة " والسطورتقترب فى المعنى الحرفى من تلك السطور فى "أوبرا الثلاث بنسات " وان إختلفت النغمة.

نود أن نكون طيبين بدلا من خشونة الطبع،
لكنها الظروف التى لا تكون كذلك.

النغمة هنا تختلف حقا. خينما يبدو أن بريخت يتكلم بشخصه، فى القصيدة. إنه وقور الى حد الإندماج الذاتى: سطران من الشعر ينتهيان الى وقفة تركز على الفكر أكثر مما تسمح به سرعة النثر. فالنغمة الموجودة فى " أوبرا الثلاث بنسات " حيث يغنى بيتشوم واسرته هذه السطور، فهو يتهكم، فسرعة الإيقاع والموسيقى الصاخبه تعبر عن الغبطة هنا. والتأثير يجعل الإعتذار يبدو ساخرا: إن عائلة بيتشوم قد تصدق ذلك لكن المستمع لا نتوقع منه أن يصدقه.

فى كلتا الحالتين فإن الأسباب المعطاة لماذا لا يمكن تحقيق الخير، هى أسباب إقتصادية. بيتشوم لا يمكن أن يكون طيبا لأنه فى منافسة مع الأخرين من أجل الحصول على الأرباح. فالماركسي لا يمكن أن يكون طيبا لأنه يعيش فى عالم يقوم على الربح الذى لا يمكن تحسينه إلا بوسائل هى شريرة فى حد ذاتها. ولكن بمجرد استيعابنا للشربمجرد أن يتصالح بارجان مع كروز، لنقل هذا بتعبير قصص بريخت الأولى – فإن العصر الألفى سوف يأتى. سيصبح العطف ممكنا عندما لا يجد الناس حاجة للتنافس من أجل الربح.

هذه الحجة تتجاهل حقيقة أن هناك حوافز أخرى بالإضافة الى جمع الأرباح تؤدى الى إثبات الذات وإلى الصراع، الغرور، والغيرة الجنسية، والطموح فى الحصول على السلطة أشياء لا يمكن إزالتها بمجرد إلغاء الرأسمالية، ولا يمكن تقليل إحتمال ظهورها. الحجج التى يمكن تقديمها ضد بيتشوم هي أن نواقص المجتمع الراهن لا تبرر الحرية غير المحدودة – وتطبيقها بطريقة متساوية جدا على بريخت، الذى يبدو أنه يضمر، فى أعماله الدعائية أن أى درجة من العنف تعتبر ملائمة لتخليص العالم من الرأسمالية، سواء كانت الملابسات الخاصة بهذه اللحظة ستترك الباب مفتوحا أم أنه ليس هناك لبديل أقل عنفا.

إذا كان بريخت قد وجد انه يجب عليه أن يقدم هذا التبسيط المبالغ فيه، فانه يصبح مفهوما أكثر عندما يوضع تاريخ المانيا فى أيامه موضع البحث. من 1914 فصاعدا أصبح الشيوعيون (الأصح الأشتراكيون الثوريون، في سنوات الحرب) هم الذين عارضوا بإصرار شديد السياسات العسكرية لرايخ. لقد إستسلمت كل الأحزاب الأخرى الى مطلب الإمبريالية أولا لضمانات الحرب، ثم الى المؤامرة التى بها يتم تنشيط اسوأ ملامح النظام القديم لضرب قاعدة النظام الجمهورى. فالحزب النازى الصاعد كان يؤيده ويموله رجال الصناعة الأقوياء؛ وهى حقيقة سمح لها أن تصبح معروفة من جانب الماركسيين بإعتبارها أخر وجوه الرأسمالية. وأن ذلك الحزب أعد لإستخدام كل أشكال الخداع والعنف

وإنعدام الإنسانية من أجل الوصول الى السلطة. أما موقف بريخت إزاء النازية كان هو ذلك الموقف الذى يتخذه الديمقراطيون الغربيون الأن إزاء الشيوعية السوفيتية: فهنا يجب منع نفوذها من الإمتداد بأى وسيلة يمكن إستخدامها.

مع ذلك ففى دفاع بريخت، لايزال هناك ميل الى الكلام ليس فقط علنا وبصراحة، بل بعبارات حادة ومتطرفة مما تسبب عنه رد فعل فى الإتجاه المعاكس، فى مسرحياته التعليمية التى كتب منها تسعة أو عشرة بين سنة 1928 الى 1934، ليس هناك شك مطلقا حول نيته فى أن يعرض بصورة درامية دروس العقيدة الشيوعية. ومع ذلك فإنها كانت مباشرة وضد المصالحة حتى أن كل من النقاد " البرجوازيين" والشيوعيين شعروا بالحاجة للتصدى لها.

فى التحول الى المسرحيات التعليمية الخالصة، قام بريخت بعمل قطيعة كاملة، فبدلا من الإستمرار فى المعارضة الساخرة، بالاشكال المسرحية المطروحة " من أنتاج الرأسمالية " فإنه قد بدأ الأن فى الإنطلاق بإمكانياته الخاصة؛ لكنه مازال يعلن أنه يمثل الواقعية، وانه يعلم دروس الماركسية كما يستنبطها من دراسته للواقع. وهذا واضح من كلماته الأخيرة فى مسرحية " الإجراءات المتخذة " وهى مسرحية تعليمية حيث يقول:
فقط عندما نتعلم من الواقع يمكن لنا تغييره.

لا يزال السؤال مطروحا، هل كان الواقع كما رآه. لقد زعم بريخت أنه كان كما رآه، أو على الأقل أن طريقته لرؤية الواقع كانت مبررة وصحيحة لأنها كانت مرتبطة بالحزب الشيوعى. لكن هناك شيئا ما يفوق الزعم أو الإدعاء فى عبارة " فقط عندما نتعلم من الواقع " فهى توحى بأنه ليس هناك زعم أو إدعاء، عنصر الذاتية غير موجود فى هذه العملية " الواقع يعلمنا " تعنى شيئا مختلفا عن أن " التجربة تعلمنا " وبريخت مستعد أن يحذف أى ذكر للذاتية طالما ان المجموع " نحن " أى أن الحزب إستبدل مكان الفرد (أنا) . الحزب إذاحكمنا عليه بأقوال المهيجيين الشيوعيين الأربعة فى مسرحية " الإجراءات المتخذة " فهو الوحدة التى تحقق حكما صحيحا بتجاوزها للفرد. إنه " يفكر فى رأسك " ويعيش فى بيتك ويحارب عندما تتعرض للهجوم، وكل فرد يستطيع أن يريه الطريق، لكن إذا سار الفرد فى طريقه الخاص به، منفصلا عن الحزب فسوف يكون مخطئا. أ ى " منشق". وهكذا فإن الدوجما على بعد حركة وهى من النوع الفج، الذى يؤكد وجهة نظر فردية ونهائية: إنها مفتوحة للتصحيح لكن ليس بلا حدود، لأنه يوجد دائما الحد الذى يفرضه الإلتزام بالعقيدة الماركسية.

النظرية، على الأقل حتى الآن، أما فى التطبيق، فان مسرحيات بريخت فى هذه الفترة تعطى الكثير للحزب على حساب الفرد حتى أن الخضوع يبدو أنه المسار المفضل للعمل، مهما كانت الحجة غير مقنعة. فى أغنية " بادن بادن كنتاتا "، هناك موقف فيه أربع طيارين يعملون بأحد الخطوط من المفروض أنهم ممثلون لكل الطيارين، وقد حققوا أعظم طموح للإنسان فى الطيران، لكنهم الأن تحطمت طائرتهم وهم يطلبون من جمهور

الناس أن يقدموا لهم الماء والمساعدة لإنقاذهم من الموت. مع ذلك فإن قائد الكورس يتدخل ليسأل الجمهو، وهكذا يمنع أى مساعدة، أما لماذا يجب عليه أن يفعل هذا فشىء ليس له تفسير. يبدو أنه قبل أن يمكنه فعل شىء أخرهناك مشكلة يجب طرحها. والموقف كله يتطلب تصويرا بعبارات بسيطة للجماهير. أولا يقوم الطيارون أنفسهم بوصف ما قد حدث، وينتهون به فى نمط توضيحى. ولكننا نطلب منكم أن تخطوا نحونا وان تعطونا الماء وأن تضعوا وسادة تحت رأسنا وتساعدوننا لأننا لا نريد أن نموت. لم تكد هذه الفكرة تقال، حتى قام قائد الكورس بتحويلها الى شىء عملى:

هل تسمعون أن هناك أربعة رجال يطلبون مساعدتكم. لقد كانوا يطيرون فى الجو وسقطوا الى الأرض، ولا يريدون أن يموتوا، لذلك فإنهم يطلبون منكم المساعدة. إن لدينا هنا كأسا من الماء وحاشية، لكن اولا أخبرونا إذا كان لابد أن نساعدهم.
يجيب الجمهور على ذلك بصراحة وبطريقة مباشرة " أجل"

لكن المسألة ليست هكذا صريحة كما تفترضون. هل حدث أن قام الطيارون بمساعدة الجمهور، يسأل الكورس، وتأتى الاجابة البسيطة " لا " رغم ذلك فإن الطيارين تحطمت طيارتهم. يعلق عليه الكورس، بطريقة مضمرة، أنه كان من الأفضل إهمال الطيارين بينما هناك موضوع أخر يجرى الإهتمام به وهو هل من المعتاد أن يقوم الناس بمساعدة ناس آخرين.

والحقيقة أن الطيارين لم يحصلوا على الماء ولا على مرتبة. فإذا كانوا ماتوا نتيجة ذلك فهو أمر غير واضح، فالطيار الذى أصرعلى أنه فعل شيئا يستحق التقدير بالطيران لب منه فى النهاية أن يذهب بعيدا، وهو ما يقوم به، أما الثلاثة الأخرون الذين يتضح أنهم ميكانيكية طلب منهم أن يموتوا بطريقتهم الخاصة، وفجأة يطلب منهم أن يقوموا بإصلاح الطائرة وان يسيروا بصحبة الكورس، وهو الشىء الذى قد يفعلونه أو لا يفعلونه: ويبدو الموقف فى النهاية غامضا.

هذه المسرحية لا تتطلب إنتباها دقيقا فيما عدا أنها تعكس شيئين يهتم بهما بريخت. الأول، مثل كل المسرحيات التعليمية فإنها تأخذ موقفا واقعيا لكى تبحث حجة مجردة، وأن صلابة الموقف الواقعى يعمل ضد الحجة: فبدلا من أن يقوم الجمهور بالمساعدة كما يعمل البشرعادة فى مثل هذه الظروف، إلا أن هناك مناظرة حول مسألة أذا كانوا يحبون أن يفعلوا ذلك. ثانيا، فإن بريخت يؤكد، كما يفعل فى مسرحية جاليليو على فكرة أن الفعل الذى يفيد " الناس " مباشرة هو الذى يجب عمله، الطيار {القائمة على قصة تشارلز لندبرج الذى قام مؤخرا بعبور الأطلنطى وحده بالطيران لأول مرة} تتم إدانته دون إعتبار لشجاعته الرائدة ، أو الدروس الفنية لرحلته وقيمتها بالنسبة للنقل العالمى . جاليليو فيما بعد يبدو أنه مدان رغم إنجازاته على أسس متشابهة، وان كانت المسرحية الأولى أكثر فجاجة سواء فى البناء أوفى اللغة. نغمة البساطة الإستسلامية يبدو أنها تعكس فكرة بريخت عن الطريق الصحيح لمخاطبة العمال.

تدين هذه النغمة مع ذلك، بشيء ما إلى اللغة البسيطة (برطمة) ARTHUR WALEY لمسرحيات النوه) اليابانية وهى واحدة من الأعمال التى كانت اساسا لمسرحية بريخت (الذى قال نعم) . فى المسرحية الأصلية تجد تانيكو، وهو صبى ياباني يصعد الى جبل فى بعثة شعائرية يصاب بالمرض ويؤخذ الى الوادى بمعونة بعض الحجاج المؤمنون بالخرافات (فى الجزء الثانى من المسرحية التى ذكرها ويلى فقط فى الهامش ، يستعيد الولد صحته ، بمعجزة من خلال صلاة الحجاج والحالة النفسية للشخصيات ليست عنيفة كما توحى المسرحية لو أخذت على حدة) فهى تقول شيئا حول معارضة بريخت للفردية فى هذا الوقت الذى أخذ فيه الموضوع بإهتمام ضئيل بإعتباره الأساس لمسرحية تشير الى الحاجة الى التضحية الذاتية فى سبيل قضية عامة. لكن أطفال المدارس مع ذلك الذين طلب منهم أن يمثلوا المسرحية، احتجوا على الإستسلام القدرى الذى أظهره الصبى، ونتيجة لذلك كتب بريخت مقطوعة مصاحبة بعنوان (الذى قال لا) والتى يظن فيها أحيانا انها نقيض مفارق للمسرحية الأولى . الواقع، أن بريخت قد غير فى الظروف بالمسرحية الثانية بدرجة كبيرة حتى لا يبدو أن هناك تناقضات فارقة. فى المسرحية الأولى كان الصبى يود، إذا هو رفض أن يتركوه ليموت، أن يعوق مجموعة تحمل دواء يحتاج اليه الناس بشدة فى مدينة وراء الجبل. فى المسرحية الثانية لا توجد مثل هذه العجلة، وأن رفض الولد أن يموت إنما هو شيء ليس فيه ما يؤدى الى أى مشاكل.

عموما، فإن بريخت لا يبذل مثل هذا الجهد الذى بذله ييتس، لكى يكتب مسرحية بروح مسرحيات النوه، بموسيقى تنويمية وإيماءة أولية ورقص وطقوس ومعظم العناصر المهمة. وبإستثناء اللغة التى أخذها من مسرحيات النوه، فهناك نظرة ثاقبة فى قيمة الأقنعة والإشارة الى المشاهد بأبسط الرموز.

المسرحيات ذات الديكور الشرقى، الذى كتب فيه بريخت العديد من المسرحيات الأخرى، كانت ممثلة فى عمل دعائى آخر هو مسرحية " الإستثناء والقاعدة " التى كتبت بأبسط الكلمات. مثل كل "المقطوعات التعليمية الأخرى " فإن قيمتها مفتوحة للنقاش، لأن الأوضاع التى تظهرها بعيدة جدا عن تلك التى إعتاد جمهور بريخت على الاهتمام بها لكنها تحتوى على سخرية سوداء يمكن أن تكون مؤثرة جدا. فالحبكة شديدة البساطة حتى أن الحوار يتم غزله طويلا جدا لكى يصنع مسرحية. فرجل الأعمال يأخذ معه حمالا صينيا ليحمل متاعه عبر الصحراء كى يكتشف بئر زيت. فى الطريق عندما يتناقص الماء يقدم الحمال قارورته من الماء لرجل الأعمال، الذى يسيء فهم غرضه متخيلا أنه سوف يضربه بحجر فى رأسه، فيطلق النار على الحمال ويرديه قتيلا. وفى المحاكمة فيما بعد يأخذ رجل الأعمال براءة على أساس أن الحمال يملك كل الأسباب التى تجعله يكره رجل الأعمال، ومن أجل هذا كان معقولا ان يتوقع أن الحمال على وشك أن يقتله: كان يجب على رجل الأعمال أن يطلق الرصاص عليه هكذا تنتهى المحكمة فيما يعتقد بأنه دفاع عن النفس. الدرس الأخلاقى يستخلصه واحد من الشخصيات الذى يقول قرب النهاية:

فى النظام الذى أقاموه تصبح التصرفات الإنسانية شيئا إستثنائيا.
فأى شخص يتصرف بإنسانية لابد أن ينال ما يستحق من جزاء.
هذا درس مصطنع قليلا كعبرة أخلاقية بسبب أن الحمال لم يقدم الماء بدافع الإنسانية، بل بدافع الخوف مما يحدث له اذا ظل حيا بينما رجل الأعمال نصف ميت من العطش. أساسا، وان كانت الفكرة قد وضحت، أنه فى الظروف التى لا نتوقع فيها الإنسانية، وهذا واضح فإن حماقة الحمال فى أنه لم يقتل رجل الأعمال عندما وجد الفرصة سانحة. هنا " الإغراب " يؤدى دوره جيدا: عندما نرى كم كان غريبا سلوك الحمال فى انه لم يقتل رئيسه، فإن الحاجة الى فعل ذلك تم اثباتها.

ويبقى هناك السؤال، الى أى مدى تلائم هذه الموعظة ظروف المانيا فى أوائل الثلاثينات. فالعلاقة الغير معقدة بين السيد والحمال لم تكن هى علاقة الكارتيلات، ولا التأمينات، ولا إتحادات التجار، كما فى أيام بريخت، لأنه مع أن موقف رجال الأعمال يمكن تسميته علاقة "أبوية " إلا أنه لم يكن ديكتاتوريا، فقد إزدهرت الصناعة حتى حدث إنهيار بورصة وول ستريت وتحسنت مستويات معيشة العمال تحسنا كبيرا (2) . إن عملية غرس مطلب يدعوألى تقديم حل عنيف للمشاكل الإقتصادية دون الإشارة الى الكيفية التى يمكن بها حل ذلك فيما بعد يعتبر من الناحية السياسية غير مفيد. فالنقد الصحيح لمسرحية بريخت هو أنها لا تحتوى على أى فكرة سوى الحاجة الى العنف فى عالم عنيف { ما لم تقرأ بدون السخرية السوداء عن إستسلام الحمال } وإن ذلك فى لحظة معينة من التاريخ كان كل فعل عنيف ينجح فى إحداث الذعر ينتصر فيه النازيون.

وتأتى مسرحية (الإجراءات المتخذة) إستلهاما من فكرة مشابهة، كتبت فى الوقت الذى كان فيه ستالين يقدم سياسته الجديدة بأن كل من ليس شيوعيا فهو فاشى. كان يقسم اليسار الألمانى فى معارضته للنازية. فلو أمكن قيام تحالف بين الديمقراطيين الإشتراكيين المعتدلين نسبيا وبين الشيوعين فى أوائل الثلاثينات لما تمكن النازيون من تحقيق " إنتصارهم غير الدموى ": فهم لم يحصلوا أبدا على أى أغلبية من الأصوات فى أى إنتخابات حرة. فمسرحية بريخت ربما كتبت لكى تساند ستالين فى معارضته لكل أشكال التدرج فى الوصول الى السلطة. فموضوعها هو الحاجة لقبول إختيارى بالنظام الحزبى وهى تقع فى الصين، حيث أن جيريهارد إيسلر، أخو هانز الذى كتب الموسيقى المصاحبة قد تم إرساله سنة 1929 للقضاء على أى معارضة للجنة التنفيذية للحزب الشيوعى الروسى . روث فيشر الذى يقدم لنا التفاصيل (3) يصف المسرحية بأنها موعظة من أجل القضاء على المعارضة الحزبية. ويرى في المحاكمة الموجودة فى " العرض " نبوءة بالمحاكمات " الاستعراضية " التى كان ستالين يوشك على إقامتها فى سنة 1936 وما بعدها سواء كان ذلك دقيقا أو لا ، فقد كانت مقبولة على مستوى واسع حتى من جانب النقاد الذين لا يتعاطفون مع ماركسية بريخت ، بإعتبارها تعرض وضعا بطريقة مؤثرة جدا . هكذا يكتب مارتن إسلين " قبل سنوات عديدة قبل أن يوافق بوخارين على

إعدامه أمام قضاته، أعطى بريخت هذا الفصل الخاص بالتضحية الذاتية لصالح الحزب تعبيره التراجيدي العظيم، بفطنته كشاعر وضع يده على المشكلة الحقيقية للنظام الشيوعى بكل مضامينه البعيدة المنال حتى يومنا هذا فإن مسرحيته " الإجراءات المتخذة " تبقى هى المأساة الكبرى الوحيدة حول المحنة الأخلاقية للشيوعية السوفيتية " (4) . وجهة النظر التى عبر عنها وولتر سوكيل، الذى يتكلم عن المسرحية بإعتبارها (التراجيديا الكلاسيكية الوحيدة للشيوعية فى الأدب العالمى " .(5) ،و حتى بيتر ديميتش ، الذى يختلف كلية مع هذا التقدير ، لايزال يشعر انه من الضرورى أن نسلم بهذه النقطة التى تقول ذلك بسبب "الإيجاز المثير للإعجاب والحرفية المنضبطة" ، وأنها " ربما تكون أعظم المقطوعات التعليمية إتقانا واكثرها إثارة للإرتباك " (6)

هذه العبارات توحى بقيمة أدبية أعظم مما فى المسرحية. لأن حجتها لم تتأسس على قاعدة أفضل مما فى مسرحية "أغنية بادن بادن " وأن النهاية فى كل منهما غير مقنعة بنفس الدرجة .الموقف يقوم على مجموعة من أربعة من المهيجيين الشيوعيين تعبر الحدود الى الصين إفتراضا فى العشرينات ، ويحاولون نشر المعرفة عن الماركسية استعدادا للقيام بثورة .أحد الأربعة تأخذه الشفقة بالعمال وبدلا من الإلتزام بسياسة تعتمد على سخط العمال لفترة طويلة فانه يحاول تحسين أحوالهم مؤقتا أو يقف من أجل العدالة هنا وهناك أو يدين الأنانية ،أو بطريقة ما يفضل التصحيح المباشر للخطأ على التخطيط الطويل المدى الذى سوف يزيل كل الأخطاء . نتيجة لذلك فإنه يعرض المهيجين الأخرين للخطرفى كل مناسبة حتى يصبح بدرجة كبيرة جدا معرضا للخطر لذلك فالإتجاه العام للجدال قد أخذ طريقه. هكذا كتب مستر إيسلن عن المهيج صاحب القلب الحنون: بدلا من إستغلال الصعوبات التى تواجه العمال الذين يجرون قوارب الأرز فى النهر، فإنه وجد طريقا لتخفيف محنتهم وبهذا أخرموعد ثورتهم (7). ونظرة مدققة الى المسرحية تبين أن هذا يسيىء عرض الحقائق: فإن غرض المهيجين كان على أى حال هو أن يخفف من محنة الحمالين. فعند رؤيته لمجموعة منهم تقف على طريق مزدوج منزلق وهم يسحبون سفينة بحبل، أمروا المهيج الأصغر أن يقترب من الحمالين وأن يقول لهم إنه قد رأى أحذية فيها نعال خشبية تحمى أقدامهم وهو يحثهم على طلب هذه الأحذية طلبا جماعيا، رغم ان المحرضين يحذرونه بألا يقع ضحية الشفقة. فالمهيج الشاب يقوم بتنفيذ أوامره بدقة ويقوم الحمالون بطلب جماعي، لكن النتيجة الوحيدة أن المراقب يقوم بجلدهم مما يجعل المهيج الشاب بدافع الشفقة، يضع أحجارا على كل ممر مزدوج ليساعد الحمالين فى كل مرة يسقطون فيها. واخيرا فإنه هو الذى يصاب بالإرهاق لكن الحمالين يضحكون عليه فقط ويقوم المراقب بالقبض عليه.

بإختصار، يتم إتباع أوامر المهيجين الأخرين، ما عدا ذلك فإن الشاب، يعمل بدافع الشفقة. وهذا يحتاج الى مزيد من التأكيد لأن المناقشة التى تجرى على المسرح عقب ذلك المشهد القصير يتم تجاهل هذه الفكرة، وكورس المراقبة الذى تمت إعادة تمثيل

المشهد من أجله، يطرح سؤالا أذا كان من الصواب أن نساعد الضعفاء، وان نتلقى الإجابة أن الشاب لم يساعد الضعفاء، رغم أنه منع المهيجين من نشر دعايتهم الى مسافة ابعد فى تلك النواحى. والدرس الأخلاقى المبنى على سوء التمثيل هذا هو أن الشاب، فصل بين المشاعر والعقل.

ربما يتم الإحتجاج أن فصل المشاعر عن العقل هو على وجه الدقة ماكان يتطلبه المهيجون عندما إستبعدوا الشفقة من إعتباراتهم. لكن بإستثناء ذلك، يبقى السؤال عن ما إذا كان مشهد بريخت التمثيلى يحمل المعنى الذى أعطى له فى المناقشات التى أعقبت ذلك. فقد وضحت أن سياسة المهيجين ليست فعالة: فقد ضحك الحمالون على المهيج عندما حثهم مرة ثانية على أن يقدموا مطالب جماعية، وهم إما ساخرين أو خائفين من الكرباج أن يكون هو الإجابة على منهجه النظرى. فى هذه الظروف، إظهار بعض الشفقة نحوهم قد يكسب ثقتهم. ثانيا فإن وضع الأحجار قد يبدو للحمالين طريق أقل نفعا فى مساعدتهم، ولكن التشجيع على طلب أحذية أفضل قد يبدو بالمثل شيئا نابعا من الإحساس بالشفقة.

هذه الإحتجاجات لم يتم التأمل فيها فى المسرحية ابدا. فالمناقشة تتم بطريقةعابرة وبعيدة، ولم تأخذ فى الإعتبار السبب الذى من أجله يقوم المهيجون بدورهم الذى يضعهم فى منطقة الخطر. لم يكن ذلك بعد كل هذا لأن زميلهم الأصغر أظهر شفقة فربما قد لفت اليه الأنظار لأنه حثهم على مطالب جماعية أو لأنه ساعد أفرادا من الحمالين، والمهم هو أمر يحسب له بينما كانت تتم متابعتهم من جهة المراقب فقد تصادف لقاؤه بالمهيجين الأخرين الذين كانت تتم مراقبتهم فى نفس الوقت معه. وهذه الحادثة فى هروبه وضعت حياتهم فى خطر أكثر من أى سياسة تخص الحمالين. كل خطأه (لوكان هذا خطأ) هو أنه جعل نفسه معروفا كرجل يعمل لصالح الحمالين، وهذا ما قد يصادفه فى أى حادثة إذا قدر له أن يعمل على الإطلاق. إن تفسير بريخت الذى يتكشف خلال المسرحية لا يكشف عن عقل مفتوح: فقد قرر أن يبنى مشهدا وأن يخبرجمهوره بأن هذا المشهد يبرهن على صحة الفكرة التى يريد أن يعرضها.

التصوير النهائى يشبه ذلك. فحقيقة الأمر، أن المهيج الشاب يسلك فى هذه المرة سلوكا غير دفاعى. يطلب منه الأخرون بأن يحرض العمال العاطلين أن ينضموا الى " جبهة الثورة "بإسم الحزب كله. يرفض المهيج الشاب هذا. ويفضل العمل بمفرده وأن يعمل "العمل الإنسانى فقط كما يوضح هو ذلك. تبعا لذلك ينزع القناع من على وجهه ويعلن أنه هو وأصدقاؤه جاءوا من موسكو لمساعدة الصينين. فهو يدعو فعلا لثورة، ولا يحقق نجاحا، لأن الصينين يكتفون بمجرد النظرالى المهيجين على أنهم مجرد أجانب، ويرفضون أي علاقه معهم. وحيث أن الشاب يستمر فى الصراخ، فإن المهيجين الأخرين بضربونه على رأسه ويهربون معه. لقد كان بالطبع شديد الإندفاع، فى تصوره أنه

يستطيع أن يبتدأ ثورة بالصراخ بأنه من موسكو، وأن يظن نفسه محظوظا فى الهروب بضربة واحدة على رأسه. ولكن الأقل وضوحا هل هو يستحق الإعدام رميا بالرصاص الذى قرره الأخرون فى الحكم عليه.

عند هذه النقطة، أصبح الوضع مضطربا فى المدينة، والعمال غير المسلحين يتجولون فى الشوارع، والمتابعون له بإفتراض أنهم بوليس، يتعقبون المهيجين على بعد عشر دقائق منه وهم الذين يجب عليهم أن يقرروا بدافع اللحظة ماذا يفعلون بالرفيق الأصغر، بعد أن يستعيد وعيه. أفكارهم متسرعة بما يمكن أن نتوقعه منهم فى مثل هذه الظروف، ولكن هذه ليست وجهة النظر التى أخذها " المراقب". ففى المقام الأول يفكرالمهيجون فى تهريب الرفيق الأصغر عبر الحدود، وهم يرفضون هذا المسار لأن " الجماهير محتشدة فى الشوارع " ولابد أن يدخلوهم فى قاعات إجتماعات لكى يسمعوا منهم دروس الماركسية. ما سر العجلة فى هذا العمل الذى يعرضهم للخطر بحيث لا يمكن إنقاذ أى واحد منهم، أولماذا سمح للمهيج الأصغر بأن يحاول عبور الحدود على مسئوليته، لا أحد يشرح لنا، ويأخذ المهيجون فى دراسة الأمر الى مدى أبعد وهل يمكن إخفاء الرفيق الأصغر. والأصح أنهم طرحوا السؤال التقريرى، ما الذى سوف يحدث لو أنهم أخفوه، وتم إكتشافه هذا ما يجيب عليه واحد منهم بالقول أنه قد لا يكتشف، وحتى لو تم إكتشافه قد لا يتم إعدامه.

أخيرا، يضيف المهيجون أن القوارب المسلحة والقطارات المدرعة تراقبنا فى كل مكان وسوف تهاجمنا " لو رأوا أحدنا هناك " إن المراقب لهذا القسم يقول حيثما يكشف الشيوعيون عن أنفسهم فالناس ينتفضون ضد الطبقات الحاكمة. وهوما رأيناه الأن أنه غير حقيقي) ومن أجل هذا فإن الشيوعيين لا يجب العثور عليهم. ما علاقة كل هذا بإخفاء الرفيق الأصغر حتى لا يمكن العثور عليه أو توصيله سالما، عبر الحدود وهذه بعض نقاط الغموض الأخرى فى هذه القصة. وأخر كل هذا فإن المهيجين عليهم أن يقتعوا الرفيق الأصغر ليس فقط أن يقبل الرمى بالرصاص دون إعتراض ولكن يقبل أن جسده لابد أن يلقى فى حفرة كبيرة حتى يختفى نهائيا. يوافق هو على ذلك أيضا، ولكنه غير قادر على إتخاذ القرار بإطلاق النار علي نفسه.

المهيجون الثلاثة: نحن نسألك" هل ستقوم بهذا العمل بنفسك؟"
الرفيق الصغير: ساعدونى
المهيجون الثلاثة: ضع رأسك على أزرعنا. إغلق عينيك
الرفيق الصغير: (غير مرئى)
قال – من أجل الشيوعية، ومجاراة لتقدم جماهير البروليتاريا فى كل البلاد أقول نعم لتثوير العالم.
المهيجون الثلاثة: حينئذ أطلقنا عليه النار.

وبموافقة الشخصية الرئيسية المعنية (وهى أشبه بموافقة كليست بروسيان برنس فردريك فون هامبورج) على إعدامه، القضية إنتهت ضده. فى الحقيقة ليس هناك

قضية على الإطلاق. فالرفيق الصغير لم يقدم على أنه مذنب فى الأخطاء التى إتهم بها وأن الأسباب الداعية لإطلاق النار عليه لا تكاد تكون مقنعة. بالنسبة "للمراقب "رغم أن الفكرة رسخت. فإنهم: يقولون للمهيجين" لستم أنتم الذين نطقتم بالحكم عليه بل الواقع" ، ورغم انه لم يناقش أبدا هذه المسألة فربما يعتقد المراقب أن هذا صحيح ، إن المهيجين لم يفعلوا شيئا أكثر من أنهم تركوا أنفسهم تبعا لأوضاعهم الواقعية. من ناحية أخرى فإن النهاية كلها تتهاوى الى الأرض عند أول إعتراض يصدر من متفرج مهتم. وبالنسبة لنهاية مقززة هكذا للمشاعر الإنسانية وملطخة فى السطور الأخيرة، فإن هذا يدهشنا أكثر من حقيقة أنهم قد توصلوا لنهاية على الإطلاق.

ما كان إيرنست توللر يقنع نفسه بكتابه مثل هذا العمل. فكيف تمكن بريخت من أن يفعل ذلك؟ من الصعب أن نظن أنه قد جلس يكتب وفى رأسه نهاية محددة سلفا، مجرد إختراع بعد اللوحات الفجة لكى يجعلها تبدو مقبولة، مع ذلك فإنه لم يبدو أنه كان مدفوعا خطوة بخطوة، عن طريق منطقه الصارم فى التفكير السياسى وهو منطق يخلو من الرحمة؛ الى الحد الذى يرى فيه أن قتل الرفيق المنحرف هو الخط الذى يمكن الدفاع عنه. وهو منطق ربما كان يتلاعب بالسياسية ويعرض على الورق، من أجل المسرح، نهايات هو لم يتوقع أن يراها متحققة فى الواقع. قد يجد الإنسان فى بعض الحالات ما يغريه أن يكتب " الإجراءات المتخذة " كقطعة مضادة للدعاية الشيوعية، مشيرا الى عبثية الوضع المعادى تماما للفردية، وهذه فكرة لا يجب إبعادها. الحجة الواهية يمكن ربطها مباشرة بوقاحة بريخت الصريحة التى يمكن أن تدفعه الى مواقف متطرفة يتمسك بها ربما على سبيل التجربة والخطأ.

فكرة أن " الإجراءات المتخذة " يمكن أن تكون معارضة ساخرة فهذا شىء ممتع، إذا كانت فقط لأنها تردد أصداء ملاحظات بريخت حول مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" "ومهاجونى" يبدو أنه كان هناك دافع قهرى فى داخله أن يكتب هكذا متواءما حتى أن الخط بين الإستسلام والمعارضة، والمحاكاة الساخرة والتعريف ومسايرة تيار الأمور والإشارة الى ما هو خطأ مع التيارأصبح من الصعب أن يرسمه. والأصح أنه كما أن الفرق بين ماركس وهيجل هو فى بعض النواحى من الصعب تمييزه حيث أن الواحد هو إنعكاس للأخر، هكذا موقف بريخت حتى فى الأعمال الدعائية يمكن أن يبدو غامضا. كما قال بريخت موافقا هيجل، (إنه ينكر أن واحدا يساو واحدا ليس فقط لأن كل شىء موجود يتحول بإستمرار الى شىء، أخريسمى نقيضه، بل لأنه من الناحية العامة إن الشىء لا يمكن أن يعرف بذاته (8) وكثير من المسرحيات توشك على أن تنقلب بإستمرار الى نقيضها.

وهذا واضح بجلاء أكثر من قبل فى مسرحية يسميها مستر إسلين واحدة من روائع بريخت، واحدة من " أعظم وأكثر أعماله تميزا "(9) مثل كل مسرحياته العظيمة، يقول مستر إسلين عن " القديسة جان فتاة الحظيرة" إنها تتحرك على عدة مستويات. فى واحد من هذه المستويات هى معارضة مدمرة للدراما الكلاسيكية الألمانية، وفوق كل هذا لواحدة من أسخف المسرحيات فى التراث الكلاسيكى الألمانى، وهى "عذراء اورليانز " لشيلر، ومسرحية " فاوست " لجوته: الذين يعلبون اللحوم فى حظيرة شيكاغو يتكلمون بالشعر الحر الرنان لأبطال شيلر الرومانتيكين {فى فقرة من الشعر مقتبسة هنا}، ..... إنها أيضا محاولة، والأصح أنها ساذجة، أنك تنظر خلف مشاهد المنشأت الكبرى وعمليات التبادل التجارى. وثالثا فإن القديسة "جان فتاة الحظيرة " تعود الى مسألة الغايات والوسائل، فالرأسمالى بير بونت موللر يعرضه بريخت بنوع من الإعجاب لايكاد يخفيه، لهذا المليونير عديم الرحمة كما فعل برنارد شو. فالحقيقة أن" جان فتاة الحظيرة" تجمع بعض ملامح من مسرحيتى برنارد شو " القديسة جان " " وماجور بربارة " (10).

هذه أسباب واهية، لايوجد أى قيمة عظيمة فى المعارضة الساخرة لمسرحية سخيفة مثل مسرحية " عذراء أورليانز" (رغم انها كانت ماتزال تمثل فى مسارح كبرى وفى التليفزيون فى Bundesrepuplic سنة 1971) ، وفى أى الحالات ؛هناك مشهد واحد فقط أو مشهدين تتم فيهم المعارضة بهذه المسرحية ، وبمسرحية جوته . القول بأن هذه تمثل حركة على أحد مستويات عدة، هو تضخيم لأهميتها؛ التسليم بان محاولة تصوير المتاجر الكبرى هى محاولة " ساذجة " وأن المسرحية تظهر بصورة غير متوقعة تعاطف بريخت مع موللر الرأسمالى (الإسم مشتق من بيربونت مورجان) يضعف القضية التى قدمت فى الأصل. بالنسبة لرائعة مسرحية فهذا لا يقدم كثيرا، ولا يوجدهناك مزيد من التعليل فى كتاب إسلين حول القيمة الدرامية لهذه المسرحية.

أما بالنسبة للتيمة المسرحية فإن إسلين يصفها بطريقة مقنعة على إعتبار أنها قصة تحول مترددة من الهدوء الدينى الى النشاط السياسى: الرعب من عنف الحرب الذى دفع بريخت الى اليأس، تحول الى قبول إرادى للعنف كجزء من أعمال الضرورة. فتاة جيش الخلاص الصغيرة فى مسرحية " جان فتاة الحظيرة "، تدفع الى اليأس نتيجة للمعاناة الإنسانية أمامها فتحاول أن تخفف المعاناة عن طريق الشفقة. ولكن فى ساعة موتها فإنها تصل الى نتيجة أن:

العنف وحده هو الذى ينفع، حيث يسود العنف ويتحكم
والرجال فقط يمكنهم المساعدة حيث يوجد الرجال

ينتهى مستر إسلين، الى أنه "من السهل " أن نرى كيف أن هذه النسخة الشعرية الرصينة للمذهب الماركسى، كيف تجاوبت مع الإحتياجات اللاشعورية لشاب

عميق الإحساس تمزق عالمه بمشهد المعاناة الإنسانية الفظيعة (11). ذلك شيء لا يخالف الحقيقة، وإن كان بعض الجمود قد يظهر نفسه أيضا، وأن كلمة " شاعرية " ربما إستخدمت بحرية مفرطة: إن ما تقوله جان هنا ليس بعيدا عن الماركسية الأرثوذكسية.

إن تصوير المعاناة فى مسرحية القديسة " جان فتاة الحظيرة " فيه شذوذ لدرجة التهكم على الذات أكثر من التحرك بسهولة أو فى ارتباط بأى رسالة سياسية. فى عرض حالة الطبقة العاملة فى شيكاغو يستفيد بريخت أساسا من حدوتة قرأها فى رواية أبتون سينكلير، Upton Sinclair " الغابة " حيث يقع أحد عمال اللحم المعلب فى وعاء يغلى ويعلب مع بقية اللحم. والقصة رغم أنها أخذت من الحياة الواقعية فإن بها شيئا شاذا، يضيف اليه بريخت نغمة من الفكاهة السوداء. يتكشف لنا أن إسم العامل هو Luckerniddle لوكيرنيدل وهى نسخة ألمانية مرحة لإسم إنجليزى " أصيل " (Slossenboschen) كما يمكن أن يكون لو أن الظروف تغيرت أو إنقلبت . يظهر بريخت إذن كيف أن أحد الموظفين الذى يشتهى الكاب والأفرول الخاص بلوكير نيدل يسمح له بالحصول عليهما فقط بشرط أن يجلس بجانب الأخت لوكيرنيدل، وهو يرتديهما بينما هى تتناول غذائها ويخبرها كيف تأتى له أن يحصل عليهما. فى ظل قوة التحريم الرأسمالى، يوافق الرجل على أن يفعل هذا. الأخت لوكل نيدل من جانبها، وإن كان لديها شك فطن فى السبب الذى أدى الى إختفاء زوجها، توافق على عدم إحداث ضجة مقابل الحصول على عشرين وجبة مجانا من كانتين المصنع. عندما تعلم كيف إختفى، وتقدر نتيجة لذلك أنها ربما تبدأ فى أن تأكله فى أى لحظة، تمرض تماما، لكنها تعدهم بأن تعود من أجل الوجبات الباقية فى اليوم التالى.

هناك حدوتة مشابهة فيها شخصية تسمى جلومب، حدث أن قطعت أصابعه فى ماكينة بسبب السرعة الشديدة التى يفرض عليه أن يعمل بها، ينسى كل شيء خاص بإحتجاجه فى اللحظة التى يقدمون له فيها وظيفة رئيس عمال: من هذا الموقع الجديد يقوم فعلا بتشجيع جوهانا على أن تعمل هى على الماكينة نفسها الخطيرة. ولكن الفكرة فى هذا أو فى مشهد لوكيرنيدل ليس من أجل تصوير " البروليتاريا الخسيسة " Lumpenproletariat هذا الجزء الأنانى من الطبقة العاملة الذى يجعل تطبيق الماركسية صعبا طبقا للنظرية. المشاهد هناك كما تقول جوهانا ليست لإظهار سوءات الفقراء ولكن لاظهار فقرهم. ولأن الفقراء يعتمدون إعتمادا كليا على الرأسمالى من أجل الوظيفة وهذا يجعل من الممكن تحقيرهم.

هذه الرؤيا الإقتصادية الألية، الخالصة للطبيعة البشرية لا تكاد تبدو مقصودة بدرجة جادة هنا، المقصد هو الذى يصعب الوصول إليه لأن جوهانا تعبر عن هذه الفكرة فى لغة متضخمة. فى السطرين الأخيرين رنين على درجة عالية تكفى لتجعل الإنسان يشك ثانية أين توجد السخرية الحقيقية:

إنه ليس رداءة الفقراء

هى التى تعرضها أنت على هنا،
ولكن فقرهم.
فإذا أريتنى سوءات الفقراء،
فسوف أريك معاناة الفقراء الأشرار.
ومن الإنحطاط، أن تنشرأنت إشاعات، ترفضها وجوههم البائسة.

هذا الشرح يمحو كل أثر للإنسانية الممكنة من حياة العمال: فإذا كان الفقر يمكن فعلا أن يضطرهم للعمل بهذه الطريقة الخالية من الرحمة، على أنهم آلالات، لا يكادون أن يستحقوا أى إعتبار. لكن الشكل يستحق كثيرا من الإهتمام مثل المضمون " من الإنحطاط، أن تنشر أنت إشاعات" ، إزدهارها يذكرنا بشيلر أكثر من بريخت ، مع ذلك فإن بريخت لا يبدو ساخرا في إستخدامه العبارة فى وصف جوهانا التى تبدو عند هذه النقطة أنها تغيرت الى وجهة نظر"صحيحة". وكما سبق فإن السخرية غير واضحة.

مشاهد حياة المصنع حينئذ يمكن أن تكون معارضة تهكمية للطريقة التى ينظر بها الشيوعى للطبقة العاملة وفسادها بواسطة الرأسمالية، وإن كان إنحياز بريخت عموما يجعل ذلك يبدو غير محتمل بصورة بالغة، فهو أقل إحتمالا أن يكون ساخرا هنا أكثر من أنه يسلك مثل أزدك فى " دائرة الطباشير القوقازية " فيدخل فى الموقف مهما حدث بحماس حربائى بما يعطيه مظهرا مثيرا للضحك. فبريخت يبدو غامضا فى تصويره لحياة المصنع، كما لو كان يكشف أعماقا من الظلم لم يسمع بها أحد وفى نفس الوقت يضحك عليها. وبالمثل تصويره لعمليات موللر الرأسمالى هى إما كما يقول إسلين، صورة ساذجة جدا أو أنها كاريكاتير من وجهة نظر شيوعية فجة Crude) .

أن يكون بريخت قد أعجب بموللر فهذا أمريمكن أن نفهمه بمعنى معين. فموللر فى الحقيقة لايشبه الرأسمالى فى شيء كثير كالرسم الكاريكاتيرى فى الجريدة السوفيتية الساخرة، المسماة Krokodil ؛ لم يتم تقديمه بطريقة خبيثة : رغم أن الكاريكاتير فظ إلا أنه لم يرسم بحقد أو بإزدراء مثل الرسوم الكارتونية لليهود فى جريدة Der Sturmer ، فهو يتمتع على الأصح بمساحة متسعة والفكاهة الماكرة ، بل بحماس صبيانى ،وكذلك دوافع جنسية قوية . أثار باقية من جاليليو وأزدك واضحة: فهو يخرج من نفس القالب العقلانى. أكثر سماته المميزة غير العادية رغم جمعه لموقفين متطرفين، يضفى عليه عموما مظهر النفاق. فمن ناحية فإنه مقزز الى درجة خيالية عندما يصل الى مسألة قتل الحيوانات، رغم ان حياته كلها تعتمد عليها، ومن ناحية أخرى فهو لا يشعر بالرحمة عندما يصل الأمر الى سحق المعارضة الإنسانية لخططه. وبنفس الطريقة رغم أن كل شيء يلمسه يتحول الى نقود فإنه يعيش فى الخفاء عيشة الناسك التى ليس لديه حاجة لها، فبقدر ما تهتم المسرحية به بدرجة أكبر من جوهانا فإن إهتمامها بهذا الإنشطار القطبى الذى تضاءل الى أبسط العبارات، والنهاية التى تعرض السطور الأشهر من مسرحية "فاوست " لجوته تقدم لنا العبرة الأخلاقية.

أيها الإنسان هناك روحان يسكنان فى صدرك لا تحاول أن تنتقى واحدا فقط، لأنه يجب عليك أن تحملهما. ستكون دائما فى صراع مع نفسك، ستبقى الواحد المنقسم دائما، حافظ على الأعلى، حافظ على الأدنى، حافظ على العامى، حافظ على المستقيم، إحفظهما معا.

يمكن أن يقال جيدا أن هذا أيضا مقصود به السخرية، لأنه يقدم المنهج الأحمق لموللر، وهو يدور حول الإنقسامات الديالكتيكية للمجتمع الرأسمالى، حيث فى النهاية فى المجتمع اللاطبقى لن تكون هناك حاجة للإنقسام، أو أن بريخت يمكن أن يكون لديه ضرورة لإستمرار الحركة الديالكتيكية فى العقل.

فى الفقرات الأخيرة، فى ساعة إحتضار جوهانا؛ وهى مقتنعة أن رسالتها الدينية قد إسيىء فهمها، تصبح الفكرة الخاصة بشخصية موللر المستقطبة واضحة. انه يعكس، فى الحقيقة، بعض الأشياء الكامنة فى مسرحيات بريخت من الأيام الأولى فصاعدا ألا وهو، الجمع بين الإنسانية العاطفية والنشاط الوحشى. مثل المهيج الصغير فى مسرحية " الإجراءات المتخذة "الذى يندفع بفعل مشاعر الزمالة القوية المتطرفة بينما المهيجون الأخرون يطالبونه بالإلتزام الجامد بالعقيدة، كذلك موللر (صورة مبكرة لشخصية بونتيلا). فهو عاطفى نحوالحيوانات ولكن عديم الرحمة مع البشر.

أن التشويش فى المسرحية ينبع من حقيقة أن إنقسام موللر هو نفس الإنقسام الذى تعيشه جوهانا، فهى من جانبها، تبدأ دون الإحساس بشىء إلا العطف على العمال، وهو عطف مقدم بصورة تبدو فى حماقة عطف موللر على الثيران. وبمرور الزمن، تتعلم جوهانا أن العطف ليس له مكان، وتنتهى بخطبتها الشنيعة التى تطالب أى واحد يعمل بالوعظ الدينى أن يحطم رأسه على الرصيف حتى يموت. لكن بهذه الطريقة تتعلم هى فقط حقيقة ما يقوله موللر أن أى عمل يعمله الإنسان لابد أن يصيب شخصا أخر بالأذى، " فى أدائك للعمل، وأسفاه فإنك لابد أن تجرح " القضية الشيوعية كما تعتنقها هى، سوف تتورط فى نفس التناقضات مثل القضية الرأسمالية، فالإختلاف الوحيد هو أنها تأمل، من خلال نوع العنف الذى تمارسه، أن تضع نهاية للإنقسامات.

هناك تناقض أخر يظهر فى مسرحية ثالثة كتبت فى تلك السنوات إسمها "الأم "، المبنية على رواية معروفة عالميا لمكسيم جوركى. فى الشكل فقط، هناك تغيير ملحوظ: لا توجد دعوى هنا بالمعنى النظرى أو بالمعنى المنطقى، على العكس من مسرحية " القديسة جان فتاة الحظيرة " و"الإجراءات المتخذة " فالمسرحية لا تشرع فى إقناع ولا الأحداث المصورة فيها تقود من شىء الى شىء ما عدا فى مناسبة أو مناسبتين وبأبسط معنى كرونولوجى. بدلا من ذلك فإن الدرس الذى يمكن إستخلاصه تم عرضه فى تسلسل موجه الى الشخص المتحول فعلا. بلاجيا فيلاسوفا، الأم التى رأيناها أول مرة فى فقرها وجهلها، ثم فى دور المرآة التى إقتنعت بصحة القضية الشيوعية. فهى تقوم بتوزيع منشورات، تشارك فى المظاهرات، تجادل مع الذين يدعون الى وقف الإضرابات ـ تعاير

افراد الطبقة المتوسطة المرتاحين، تنهض من سرير مرضها لكى تساعد الحزب فى ساعة الضرورة، ثم نراها أخيرا حاملة العلم الأحمر عاليا فى ثورة 1917، بالنسبة لغير المتحولين قد يبدوهذا وعدا بعمل تعليمى غبى، والصحيح أن بيلاسوفا كما يصورها بريخت هى نموذج الإنسان الثورى. سيكولوجيا، رسمت خطوط شخصيتها لكى تلاءم غرضها: الإيمان الدينى الذى ألهم صورتها الأولى جزئيا عند جوركى قد تخلصت منه وأصبحت ثورية أرثوذكسية فى كل ناحية من نواحى شخصيتها. لم تعد تعرف التردد ولا تشك لحظة بمجرد أن تسمع الحجة الذى يقدمها الحزب، فكل فعل تقوم به هو فعل صحيح، ويحقق النجاح الملائم. لكن ربما لأن الشخصية لعبتها الممثلة الرئيسية هيلين فيجيل (التى تزوجها بريخت فى الوقت الذى كتبت فيه المسرحية)، وجزئيا أيضا لأنها تشارك كثيرا من شخصيات بريخت الرئيسية حيويتهم ، فإن المسرحية قادرة على أن تعود للحياة رغم ذلك ، فليس هناك شخصيات أخرى فيها تتمتع بعنفوانها : فالشخصية " البريختية " تظهر خلال بعل ، ماكهيث ، أزدك ، بونتيلا ، الأم شجاعة ، وهكذا نادرا ما تسمح للأخرين بالوقوف الى جانبها ، لكن أفضل المشاهد هى تلك التى يبرز فيها بريخت المزاح البلدى والمكر الذى تستعين به فيلاسوفا فى أداء عملها .إنه نفس المزاح والمكر الذى كان مقدرا له أن يظهر بعد ذلك فى أزدك . ويبدو بعيدا عن المصداقية أن المرأة التى تملكه يجب عليها أن تتبع خط الحزب بدقة كما فعلت فيلاسوفا هنا. من المؤكد، إن هناك قدرا كبيرا يتحتم خصمه من جانب المتفرجين غير الشيوعيين إذا كان لابد من تذوق المسرحية. فى بعض الأحيان فإن حديث الثوريين يبدو متزمت ومنتفخ بالوعى الذاتى، ومن الصعب أن تنتج بطريقة مقنعة مشهدا مثل ذلك الذى نرى فيه فيلاسوفا تتعلم عن طريق احد المدربين المخدوعين. إصرارها على أن يكتب لها على السبورة حيث يمكن للمتفرج أن يرى – هذه الكلمات مثل (عامل) (حرب الطبقات) فيها لمسة من السذاجة الزائفة، كما يفعل سؤالها بأن تتعلم كيف تتهجى كلمة " الإستغلال ". النقاد الذين وجدوا فى هذه المسرحية (13) تفضلا رعويا لم يكونوا مخطئين تماما.

وضد هذه الإتجاهات نجد المشاهد التى يتاح فيها لنزعة بريخت الساخرة أن تؤدى دورها، هناك المناسبة التى تتكلم فيها فيلاسوفا لإبنها فى السجن، وبينما هى تلعب دور الأم التقية بالنسبة لتعليم حارس السجن، فإنها تنجح فى إستخلاص معلومات خاصة بإتصالات نافعة للحزب، أو المشهد المشابه الذى يستثمر فيه بريخت موهبته فى عرض إحدى القضايا بدرجة قوية حتى يمكن لنا رؤية عيوبها، تقف فيلاسوفا هنا فى طابور من النساء يجمعن الأوانى المعدنية لمساعدة " الجهد الحربى". عند رؤيتها للمشاعر الوطنية غير المسببة لبقية النساء، تبدأ دعايتها البولشفية بهذه العبارات، فالغاية الساخرة تتضح للمرة الثانية.

إمرآة. إنه حقيقة شيء عظيم أن نؤدى دورا جيدا فى الحرب!

بيلاجيا فيلاسوفا " لم أحضر سوى وعاء صغير. لن يحصلوا على أكثر من خمس أو ست رصاصات من ذلك، وكم من هذه يمكن أن يؤدى الغرض؟ إثنان من ستة ربما، وأن واحدة من الإثنين سوف تقتل أى شخص فى الخارج. إن غلايتك سوف تصنع

عشرين رصاصة على الأقل، وهذه العلبة التى تحملها السيدة فى المقدمة، سوف تصنع قنبلة كاملة. القنبلة كما تعلمين تقتل من خمسة أو ست رجال فى مرة واحدة (تعد الأوعية) 1،2،3،4،5،6،7، ... إنتظرى، هذه السيدة معها إثنان؛ وتلك معها ثمانية. نستطيع بهذا أن نبدأ جماعة هجومية (تضحك بهدوء) تقريبا لم أحضر كأسى . قابلت إثنين من الجنود على الطريق هنا، ينبغى على أن أخبر البوليس، قال لى أحد الناس، نعم، أنت تذهبين - وتسلمين النحاس الذى معك ، أيتها العاهرة العجوز ، ثم أن الحرب سوف تستمر الى الأبد . ماذا تقولين فى ذلك؟ إنه شىء مرعب، أليس كذلك. " أنت "، قلت لك،" أنت تريدين إطلاق النار، أليس كذلك؟ أنت تريدين. وقلت أنا، "إذا إستطعت فقط أن أسلم هذا فإنه يمكنهم أن يغلقوا فمك القذر"، فقلت أنا" لن أتعب نفسى من أجل لا شىء.؛ هناك ما يكفى لرصاصتين على أى حال " بسبب أنك تفكرين لماذا ساتخلى أنا عن هذا الوعاء؟ حتى يمكن للحرب أن تستمر، ذلك هو السبب.

تراكم هذه المشاعر بالاضافة الى ذكاء فيجيل فى التمثيل الذى يمكن أن يعبر بنجاح عن مشاعر التطرف النابعة من الفقر ، والغضب العنيف ، والمكر الريفى ، إستمتاع ساخر حتى بالمواقف اليائسة ، وإدراك جرىء وتقدير للشخصيات الإنسانية ، أنقذ المسرحية من تزمت بعض المسرحيات الشيوعية لكن الإنطباع الذى تعطيه فيلاسوفا بريخت هو على الأصح إنطباع شخصية إستثنائية أكثر لا يمكن لممثلة أخرى أن تحاكيه : إنها نموذج بالمعنى الذى يعطى مثالا للأنشطة الصحيحة مثل توزيع المنشورات والمشاركة فى المظاهرات ، ليس بالمعنى الذى يستطيع الأخرون أن يتبعوا طرقها الأصيلة مثل " الجندى الطيب" شويك ، فى رواية جارو وسلاف هازيك التى رأى بريخت فيما بعد، إنها تثير التعاطف نحو حالة من الواقعية الساخرة، وبهذا فهى لا تقنع أحدا بصحة قضيتها. القدر الأكبر من التعاطف الذى تثيره يرجع الى حقيقة أنها ليست مطالبة، مثل الشخصيات الأخرى فى المسرحيات التعليمية، أن تؤدى أفعالا شاذة مسجلة سلفا بين الفضائل الشيوعية، لايدعوها أحد أن تحنث فى وعودها، أو تطبخ عمدا دعاية كاذبة، أو يطلب منها أن تنهى حياة رفيق أخطأ أو تأخذ دورا فى الثورة الدموية. وتنتهى المسرحية سنة 1917، على نغمة الإنتصار فى الوقت الذى توشك فيه الثورة على أن تبدأ. من المهم فى تجنبها لمعظم المواضيع القائمة للشيوعية، أيا كانت، هو أن تتوقف عند هذه النقطة، تاركة إنطباعا إنه من الأن فصاعدا كل شىء سيكون على ما يرام ، كما لو أنه ليس هناك تصفية للكولوكس أو للإرهاب السياسى الذى كان يعقب ذلك. العنصرالتعليمى والمزيف فى المسرحية يؤسس نفسه فى هذه النهاية على حساب شخصية من الشخصيات المرسومة بحيوية فى المسرحية.

أما مسرحية " الأم "، فقد ذكر بريخت فى سنة 1936، أنها " كتبت بإسلوب المسرحيات التعليمية ولكنها كانت تتطلب ممثلين "هذا معناه أنه يريد أن يقول إنها على خلاف من مسرحية "الذى قال نعم " و" بادن بادن كنتاتا "، و" الإجراءات المتخذة "، و" الإستثناء والقاعدة "، ومسرحية "الهوارشيون والكيوراتيون"، لم يكن المقصود

منها أن تقدم أولا بواسطة تلاميذ المدارس أو جماعات الهواة من البروليتاريا بل بواسطة أصحاب الخبرة الكاملة للتكنيك المهنى. فبفضل هذا التكنيك، خصوصا فى أيدى ممثلين مثل إيرنست بوش، وأنجليكا هيرفيتس، وريجينا لوتس، ويمكن إضافة الكثير على سبيل التعليق على الأدوار التى تبدو مسطحة جدا على صفحة الورق المكتوب. لأن هذا التعليق هو جزء جوهرى من تأثير الإغراب الذى دخل أكثر فأكثر فى إنتاج بريخت لمسرحياته فى السنوات الأخيرة، وحيث أن هذا التأثير قادر على إحداث إختلافات مرموقة للعمل، فإن عملية إستكشافه سوف تكون مفيدة قبل الإلتفات الى النظرية ذاتها وتطوراتها . علاوة على ذلك، فإن المغزى الكامل لمسرحية " الأم " فى عمل بريخت لم يتم تقديره بدرجة صحيحة دون المعرفة لبعض التغيرات التى تمت على النص فى سنوات ما بعد الحرب. ففى النسخة الأصلية نجد شخصية فيلاسوفا مدهشة بدرجة كبيرة: فأعضاء الحزب الذين يظهرون فى المشاهد الأولى ينزوون بسرعة فى الخلفية، وتبقى هى واقفة بوضوح متزايد بإعتبارها البطلة. عملية المبالغة فى مثاليتها تجرى نقيضا لتطور فكر بريخت فى سنواته الأخيرة. الحقيقة أنه كان من المحتمل أن تخلق فى المتفرجين نفس التوجه الذى كان يتلهف هو على تجنبه – إعجاب قانع لشخصية يمكنها أن تؤدى إدوارا مدهشة لا يصل الى مستواها عامة الشعب –

فى النسخة التى تمت مراجعتها والتى قدمت فى برلين سنة 1951 ولم تنشر، تمت مقابلة هذا الآعجاب الزائد الى حد كبير بإعادة كتابة دور لممثل لم يلعب حتى الأن إلا دورا ثانويا. الميكانيكى سينجون لابكن، كان فى السابق شخصية غير مميزة وليس لها إسم فى مجموعة العمال الثوريين، أصبح الأن مفسرا لكل من النظرية والتطبيق فى الصراع الطبقى، بالمقارنة مع من يمكن لأنشطة فيلاسوفا أن تظهره فى ضوء نظرة موضوعية هكذا أصبحت المسرحية بالرغم من ذلك ثورية فى رسالتها، وفى نفس الوقت، فإن البطولات الفردية نسبيا فى النسخة الأصلية خفت نبرتها، لاشك أن بريخت قد خلق أيضا الدور من أجل الشخصية الذكورية فى فرقته، إيرنست بوش. الذى ساهم بدرجة كبيرة فى تغيير روح المسرحية ككل بما أضفاه عليها من ذكاء. إن علاقة لابكن بفيلاسوفا كما كتب أحد المراقبين (13) ، " تم إظهارها من جانب بوش بإختلاف كبير. إنه يتقبل موقفها " غير المضياف " فى البداية بالمزاح وإن لم يكن بقدر من التجهم، فهو يدرك بسرعة، إن لم يكن بطريق مباشر، أن هذا المعارض الشجاع يخفى حليفا شجاعا فلماحية الأم فيها، وفوق كل ذلك عنادها الذى تواجه به حججه من أجل الإضراب تعطيه متعة واضحة، عندما تلتقط قطع الوعاء المكسر، الذى كسره البوليس، كم يبدو رقيقا فى مشاعره الودية غير الظاهرة حين يضع يده على ذراعها أثناء مرورها. تحتوى هذه الإيماءة أيضا على التأكيد أنه رغم غضبها العقلانى جدا على الثوريين الذين تسببوا لها فى هذه المتاعب، فهى ترغب أن تدعه يفعل ذلك. لم يكن هناك شيء من هذا فى النسخة الأولى من هذا المشهد، حيث أن الثوريين هناك كانوا بشكل واضح كلهم شبان وشابات، يأخذ لابكن هنا دور بافل، (الذى تم إعداد سطوره من أجله فى كثير من الحالات) وطلعته الأكثر نضجا تضع فيلاسوفا فى الحال فى منظور لم يكن ممكنا من قبل. بالمثل فإن الرجل الأخر يغير تمثيل دور بافل نفسه. ففى إنتاج مبكر، كتب الممثل الذى مثل دور الإبن،" لقد

مثلت دور رجل الذى يحتمل بإصرار القلق والأخطار كعواقب لا مفر منها لعمله الثورى والأن أصبح الأمر عملية إظهار شاب فوجىء بموقف خطير ويواجه صعوباته بطريقة غير مضمونة وعاجزة الى حد ما. لقد إنضم الى الحزب، ولكنه كان فقط فى بداية تطوره الى ثورى مكتمل الوعى. وبهذه الطريقة اصدر قراراته ليس بعقله الواعى تماما، لكن بتأثير إنطباع وتوجيه مغرض من لابكن صاحب العقلية الصافية؟ (14) فى نفس الوقت، فإن بريخت لا يقع تماما فى مصيدة إستبدال شخصية مثالية بشخصية أخرى. فلابكن أيضا يقع فى الخطأ، عندما يتخيل أن أخيه، المدرس فيسوفيشكوف رجعى غير قابل للإصلاح: إنها فيلاسوفا التى تجد وسائل أكثر فاعلية فى كسب المدرس الى جانبها، والتى تصبح بهذا قادرة على أن توجه التوبيخ الى المتأمر الشديد الثقة بالنفس.

كل هذا لا يصنع أى إختلاف فى خواص البنية الهيكلية للمسرحية- وفى نهايتها المثالية. إنها مع ذلك ملفته فى رؤيتها الواسعة التى إحتاجها بريخت فى أعماله الأخيرة، وبالنسبة للمشاعر الإنسانية التى يحملها ممثلوه فى تفسيرهم للأدوار. فالمفهوم الفردى القوى للأم تم تعديله بإنتاج مسرح "الإنسامبل "، فإدعاءات الثوريين الشباب يتم التعرف عليها بدافع المحبة والتسامح، بما هى عليه، فهناك تقييم صحيح للمواقف مزود بإعتبار إنسانى، يحل أحيانا محل صفة البرود الخالى من الرحمة، الهيستيرى أحيانا، الزائغ العينين أحيانا أخرى، فى كثير من مسرحياته الأولى.

مساهمة المسرحيات التعليمية أقل من مسرحيات العشرينات الأولى فى شهرة بريخت. مع ذلك ففى الوقت الذى ذهب فيه الى المنفى، كان بريخت مشهورا كرجل مسرح، ليس فقط بسبب حيوية أسلوبه وحدته، لكن أيضا بسبب إعلاناته المتطرفه التى كانت تترك تأثيراعنيفا. رغم الغياب النسبى للحبكة، فإن مشاهده تتابع الواحد بعد الأخر بإصرار عنيف، فالتجديف يأتى فى أعقاب الدعوات لأعمال الخير، والإنحلال الأخلاقى يتم الدفاع عنه وإدانته فى نفس الوقت. منظارهائل للصور الكاريكاتيرية الشاذة يدور على خشبة المسرح فى حالة هياج صاخبة لم يكن يقدر عليها إلا التعبيريون فقط. فمن وقت لأخر يحدث توقف مفاجىء ونسمع الدعوة الى التعقل وتعود اللغة الى الايجاز البليغ. وفى بعض الجوانب يستدعى بريخت الى العقل حدة سترندبيرج الشيطانية، وفى جوانب آخرى، ينتج هزلية ساذجة على طريقة شابلن. تيماته تظهر علاقة حميمة بموضوعات براندييللو، أما تجديداته. فى الشكل فتشبه تجديدات كلوديل . هناك حشد من التأثيرات المتنافرة تتزاحم فى أعماله، نيتشه، ماركس، رامبو، فيون، كيلينج، ويتدكنج، مسرحيات بافاريا الشعبية ومسرحيات النو اليابانية، الجاز: وبخنر، لغة الإنجيل وأغانى كباريهات برلين. انه يقود حربا مستعرة مع جوته ، وشيلر ، وشكسبير ، مع تقاليد الأوبرا العظيمة ، التى كانت مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات " عملا ناسفا لها ، مع طرق الإنتاج لأعظم المخرجين فى عصره ، مثل رينهارد وبسكاتور، مع طرق التمثيل لمدرسة إستانيسلافسكى الراسخة . فى نفس الوقت فإنه يجرب بإستمرار أشكاله، يفكر ويجرب بلغة مسرحية، شيئا فشيئا، أضيفت عناصر جديدة للاغراب، فالمسرحيات تغير شكلها إستجابة للمتطلبات الجديدة ليس

هناك شيء عفوى أو بمحض الصدفة، فكل تجديد، مهما كان جذريا، كان مقصودا لهدف. الإنتشار وحيوية أعمال بريخت فى ذلك الوقت، ترحيبه بكل التأثيرات من كل النواحى، قدرته على التعبيرعن كل رد فعل بسرعة بالغة، هو أمر مؤثر جدا.

مع ذلك فإن هذا الإنفتاح الذى يشبه أسلوب بعل الذى لا يزال يعيش فى عالم الفنتازيا، يتركز حول تحقيق الذات. فالشخصيات التى تأتى حية مازالت هى الشخصيات المحورية: بعل، سجين الحرب كراجلر، ماكهيث، بلاجيا فيلاسوفا. أما البقية فهى أشكال غريبة، أنماط أو مجرد مقطوعات للسخرية والنكات الذكية، أشياء للهذل، موديلات للكمال الشيوعى. إن تصوير الأوضاع الإجتماعية حتى فى هذه المسرحيات حيث النقد الإجتماعى مقصودا، فيه مبالغة عنيفة: فأمريكا فى مسرحية "مهاجونى" وفى "القديسة جان فتاة الحظيرة" وانجلترا فى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات " لا يمكن التعرف عليها، فقط فى مسرحية " طبول فى الليل " وبعد ذلك فى مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " يقدم بريخت شيئا ما يشبه صورة الأوضاع فى المانيا. ففى الجزء الأعظم لا تحتوى المسرحيات الأولى على مشاهد مما نجد فيها البشر يدخلون فى أى علاقات مع بعضهم البعض، ما عدا أشكال هاذلة مثل الصداقة بين ماكهيث وتايجر براون. يدعو المتفرج دائما لإستخلاص النتائج مما يراه أمامه، بينما ما يراه يقدم بشكل يجعل من غير الممكن إستخلاص نتائج أما أنها غير قابلة للتطبيق أو مناقضة لتلك التى تم نطقها على خشبة المسرح. وعندما يتحول بريخت عمدا للدفاع عن المنطق فى مسرحياته فإنه لا يظهر إلا القليل من الإعتبار للعقلانية.

يا له من مزيج غريب، هذه المجاهرة غير المزخرفة وغياب العواطف من ناحية، هذه الصراحة والأصالة، الرحابة والإختراق غير المتردد. من ناحية أخرى هذا العماء الإرادى الظاهرى، عدم الرغبة فى اللجوء الى المنطق، التحامل، الهستيريا أحيانا، وتفضيل المعارضة التهكمية والاعداد. فصراحة بريخت، موقفه المرحب بكل شيء، كان يتحول نقديا بدافع اللحظة فقط، ووحداته الدرامية كانت الى حد كبير تجميعات عارضة لتلك الدوافع، وقادرة على العيش جنبا الى جنب لأنها أخرجت من حسابها كم العالم الخارجى، مع ذلك فإن المسرحيات الأولى تظهر أيضا القدرة على الملاحظة والأخذ فى الإعتبار بقية الإنسانية. لغة العمال فى بعل على عكس تلك الموجودة فى "الأم " و " القديسة جان " ، مليئة باللفتات الإصطلاحية للعبارة. نغمة الإهتمام حول الإتجاه الذى يجب أن تأخذه الطبيعة البشرية تدخل فى مسرحية "الإنسان هو الإنسان " ، ويرتفع صوتها الى أعلى فى مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات" ، رغم هذا كله فإنها تأخذ مجرد تعديلات مفاجئة نحو اللإنسانية فى مسرحيات الدعاية .هناك لحظات من العواطف الأصيلة الحادة كما فى حزن بيلاجيا فيلاسوفا على موت إبنها .علاوة على ذلك ، فإن بريخت أظهر بطريقة متكررة قدرته على إستعمال المسرح : لم يكن من كتاب الصالونات ولكن واحد ممن يتخيلون دائما التأثيرات بلغة الأداء المسرحى فى مسرحية " اسلحة السنيورة كرارة " ، يرفع أحد الكهنة يده فوق رأسه فى إيماءة وقورة تشير الى الإستسلام : قبض عليه

متلبسا بفعل الكلمة ، ويجلس هناك ، صورة درامية لرجل (يستسلم) . فى مسرحية " الإجراءات المتخذة " يخلع المهيج الصغير قناعه ليعلن عن هويته الحقيقية، وجاء كشفه عن كيانه الجسدى لشخصيته الإنسانية كصدمة قضت على العقيدة غير الإنسانية للمسرحية. تلك، ومعها كثير من الحيل الأخرى تكشف عن حقيقة بريخت كرجل المسرح الذى هو: مجدد لامع، عقلية خصبة، متنكر للمعتقدات والأنظمة المأثورة لرجل متعدد الوجوه، لكنه لا يزال رجل مسرح، قادر جدا على إحداث التأثيرات الوقتية أكثر من الكليات المتماسكة.

الفصل الرابع

النظريات والتطبيق

منذ أيامه الأولى، كان بريخت يحاول أن يطور ليس فقط مسرحياته، بل أيضا نظرياته عما كان يفعله والتأثيرالذى كان يتوقع حدوثه. فكتاباته النظرية الأن تحتل جزءا كبيرا من مجموع أعماله، وإن كانت لا تبدو دائما قادرة على إضاءة جوانب المسرحيات، إلا أن الحديث عنها يبدو لا غنى عنه.

فى الـ... V Effekt ، أو (تكنيك الإغراب) V" ترمز الى "الإغراب "– وهو فى أبسط معانيه وسيلة لجعل الأحداث التى على خشبة المسرح تبدو غريبة ، وغير مألوفه. ولأن معظم حيل بريخت كانت تخدم هذا الغرض الى حد ما، فإن أفضل طريقة لفهم النظرية هى وضع دراسة لتطبيقاته.

فقد كان يطلب فى أغلب الأحوال إضاءة قوية جدا لخشبة المسرح كلها، حتى فى المشاهد الليلية، لكى يتجنب إعطاء المتفرج أى فرصة للإستغراق فى الراحة، وشعوره فى المنام بأنه مرتبط شخصيا بمن حوله من الناس. بالمثل، فى مسرحياته الأولى كان يتطلب أن يضع كشافات الضوء وأن يجعل القيضانات مرئية بصورة فعلية على خشبة المسرح " لا أحد يتوقع أن يكون الضوء مختفيا فى حدث رياضى " كمباراة ملاكمة مثلا مهما إشتد إختلاف عروض المسرح الجديد عن الأحداث الرياضية، فإنها لا تختلف حول فكرة أين كان المسرح القديم يجد أن إخفاء مصادر الضوء شيئا لازما ". (1) فى الحقيقة إن بريخت لم يتبنى هذا التطبيق كقاعدة مع مسرح الإنسامبل فى برلين، كما أنه أخفى منظر الجرامفون الذى كان يصدر مؤثرات صوتية عندما وجد أنه يعطى تسلية.

ويتم التعليق على الحدث أو إعلانه عن طريق تداخل أو بوسيلة عرض مصاحبة، وهى ممارسة أصلها بريخت فى كل عروضه، رغم أن الجمهور كان يحس أحيانا أنها مصطنعة (2) فإنه إستخدم ستارة لتخفى فقط نصف إرتفاع الخشبة بحيث يمكن من خلفها أن نرى حركة الممثلين وأيديهم بسهولة. فى مسرحية بونتيلا يتم إقامة جبل عن طريق وضع الكراسى فوق بعضها. فى مسرحية "الهوارشيون "يعرض الشمس عن طريق كشاف يحمله احد الفنيين فى خلفية المسرح. فى إنتاج مسرح برلين لمسرحية " الإنسان هو الإنسان " نجد أشكال الممثلين معروضة على لوحات كبيرة أثناء العرض، وقد ظهر الجنود الإنجليز فى نفس المسرحية كشخصيات بالغة الضخامة لهم صدور محشوة بالقطن، ووجوه مخيفة، ويسيرون على سيقان من الخشب، هؤلاء فى مسرحية " إدوارد الثانى " كانت وجوههم مبيضة بياضا كاملا لكى تجعل المتفرج – يشهق فجأة من الخوف الذى يساوره وهم يدخلون الى المعركة. شيء ما من هذه الغرابة بقى حتى فى إنتاجه المتأخر، خصوصا فى الأقنعة التى تبرز منها العيون جاحظة والتى كان يرتديها الجنود فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية ". على العموم، فإن الإنتاج الأخير سبق كثيرا من الملامح المدهشة فى التطبيقات الأولى. ففى العشرينات كان بريخت لا يزال مهتما بتجنب أى شىء جميل، غنائى، او مؤثر بطريقة مباشرة كان ينكر العوطف، كما كان ينكر الجمال، بإعتباره إنغماسا عاطفيا لا يمكن توفيره بينما المعاناة لا تزال موجودة. فالفكر العقلانى فقط يمكنه أن يساهم فى تغيير الوضع الإنسانى كما كان يراه.

تأثير الإغراب لم يكن، مجرد مادة لتكنيك الإنتاج. فأسلوب التمثيل أيضا كان يتطلب تغييرا جذريا، فقد تصور بريخت الممثل البرجوازى (رغم عدم اقتناع الممثل مايكل ريد جريف مثلا) ، لكن الفكرة ربما كانت صالحة للتمثيل الألمانى أكثر من الإنجليزى (3)) . كإعطاء الممثل نفسه كلية للدور الذى يلعبه لكى يحصل على أعلى ثناء يتمنى أن يسمعه، " لم يكن يمثل لير فقط بل كان هو لير نفسه " بريخت كان يطلب من ممثليه أن يحافظوا على نفس المسافة التى تفصلهم عن الشخصيات التى كانوا يصورونها على خشبة المسرح، كما كان يتوقع من المتفرجين أن يفعلوا نفس الشىء. وعلى الممثل فقط أن يعرض الشخصية أوالأفضل ألا يعايشها لكن هنا لا يعنى أنه حين يكون عليه وهو يمثل شخصا عاطفيا أن يظل هو باردا، بل إن مشاعره لا يجب أن تكون هى نفس مشاعر الشخصية حتى أن مشاعر الجمهورلا تصيرهى مشاعر الشخصيات التى يمثلها. فالمتفرج يجب أن يتمتع بحرية كاملة هنا (4) إن الوظيفة الأساسية للممثل هى هكذا أن " يعرض " فقط كشخص فى مناقشة قد يتوقف لكى يعرض فى بانتوميم جزءا من قصته. (فى صورة مستفزه – سعى بريخت أن يؤكد هذه الفكرة بتوصية الممثل أن يأخذ موقف رجل يضع السيجارة جانبا لمدة لحظة لكى يمثل المشهد الذى يقوم بوصفه)

لقد استخدم طرقا عديدة فى غرس هذا المنهج. ففى مسرحية " الطفل الفيل " يتمشى الممثلون على خشبة المسرح ليطلبوا المشروبات من البار داخل صالة المتفرجين،

وكان الممثلون يشجعون فى البروفات على ترجمة أحاديثهم الى ضمير الغائب، مقدمين إياها بكلمات " قال هو " ليصف أفعالا فى الزمن الماضى وهم يمثلونها. ينطقون تعليمات خشبة المسرح، ليشيروا الى إيماءة، بمحاذاة كلماتهم، ويتبادلون بعض الأجزاء مع بعضهم البعض. كتب بريخت " نصوص التدريب " لكى تستخدم فى البروفات، خصوصا تلك المسرحيات الأتية من الريبورتوار الكلاسيكى، ففى واحدة من تلك المكتوبة لبروفات ماكبيث حيث تلقى زوجة البواب باللوم على سرقة قامت بها على شخص أخر، بنفس الطريقة التى إستخدمتها الليدى ماكبيث عندما صبغت وجوه العربجية لكى تحملهم ذنب جريمة قتل دانكان التى قام بها ماكبيث. أى ممثلة تلعب هذين الدورين أثناء البروفات لا يحتمل فيها أن تعطى أى إيهام حول العظمة التراجيدية للبطلة التى تصورها (5)

إن تأثير هذا التمثيل يمكن رؤيته فى رقصة الحرب التى يؤديها إيليف ابن الأم شجاعة، كما قام بها الممثل البارز إيكهارت شال. الهمجية المنتشية هنا هى فى نفس الوقت وحشية ومكبوته، حيث يقفز الراقص عاليا فى الهواء وهو يمسك بسيفه البتار بين يديه فوق رأسه، لكن الرأس تميل فى أحد الجوانب، أما الشفاة فهى مضمومة بقوة كما لو كانت تعطى تأثيرا لتذكر الحركة الأتية. إيليف " يظهر " هنا كشاب يرقص رقصة الحرب لأنه يؤمن بأنها الشىء الصحيح الذى يجب أن يفعله، لكنه لا يحس بالراحة الكاملة فى هذا. إن إنكار جزء من إنسانيته يصبح واضحا، وأن العلاقة المعاصرة للفعل تظهر خلال ذلك. (6)

إن تأثير " الإغراب " مكتوب فى بنية المسرحية ولغتها. هناك حيلة بنائية هى تكرار أو إزدواج الشخصيات والأحداث. السيد بونتيلا فى حالة سكره يكون سخيا يعلق تلميحا على تشدد بونتيلا فى حالة صحوه. المرأة الطيبة " شن تى " ترتدى قناع القهر القاسى العنيف وتتحول الى رجل الأعمال شوى تا، حتى أن كلا من شخصيتيها التوأمتين تذكرنا بإمكانية الآخرى: لا يوجد ثبات أو عدم إمكانية التغيير لآى منهما. " الذى قال لا " يعيد تقريبا بطريقة واضحة قصة ومواقف "الذى قال نعم " حيلة تكرار مشابهة فى مسرحية "طبول فى الليل" قد ذكرت سلفا (ص 23) بالمثل ، فى مسرحية "الإستثناء والقاعدة " فإن المشاهد الذى شاهدها المتفرج توا على خشبة المسرح يعاد تلخيصها ويعاد تمثيلها جزئيا فى المحاكمة أخيرا. الحقيقة، فإن مشهد المحاكمة، الذى يقدم لنا إمكانات واضحة لتقديم أحداث حيوية " فى الزمن الماضى" لم تعد تحدث بل تحدث لأشخاص أخرين، كما هى الطرق التى يتبعها بريخت فى بروفاته). هى واحدة من أكثر الحيل التى يستخدمها.

بتبعيد متساوى نجد المشهد فى مسرحية " الأم " حيث يشرح العمال للمتفرجين كيف تصرفوا فى إحدى المظاهرات الحديثة التى إشتبكوا فيها مع السلطات، وإستمروا فى حركتهم مرة ثانية. لا يمد نا بريخت بمشهد يصور المظاهرة ذاتها، لكنه يشجع المتفرج على أن ينظر الى الوراء إليها كما تفعل الشخصيات نفسها. ويتحقق نفس التأثير فى مسرحية " الإجراءات المتخذة "، حيث يقوم المهيجون بالتمهيد لكل مشهد

فيما هم يقصون حكايته الى الكورس بكلمات " سوف نريكم كيف كان "، وفى مسرحية "المرآة الطيبة من سيتزوان " حيث تخرج السيدة يانج من دورها لتخبر الجمهور بحادثة حدثت فى الماضى، تلك التى يجرى تمثيلها فى وجودها. وبدلا من ذلك إستخدم بريخت أشرطة أفلام وعناوين صحف ليذكر المتفرج أن ما كان يجرى على خشبة المسرح هو فى الحقيقة شيئ مختلف عن الواقع، أو شبيها جدا به.

إنه مختلف ، لكنه مشابه فى التأثير ، ذلك المشهد فى مسرحية " السيد بونتيلا" حيث يتظاهر السائق ماتى بممارسة الحب مع إبنة بونتيلا ليغيظا خطيبها الملحق الدبلوماسى ، يستمر ماتى فى حركاته بتقديم إقترحات غير ملائمة ، حيث من الواضح تماما أنه يعنى ما يقوله جديا ، ولأن لا أحد من الشخصيتين فى دوره الصحيح ، فإن الجمهور للمرة الثانية يستطيع أن يشاهد بطريقة محايدة ، ففى نفس المسرحية، تتطلع إبنة بونتيلا الى المستقبل عندما تصبح زوجة لماتى ، وهى تحاول أن تمثل دور زوجة رجل من الطبقة العاملة وهى ترحب بزوجها عندما يعود من العمل، وبحكم خلفيتها الثرية ، فإنها تقع فى خطأ بعد خطأ ، بينما كل تصحيح يقدمه ماتى يكشف التباين بين الحياة الشاقة لإمرآة فقيرة وحياتها هى .هكذا فإن عالم الفقر الذى لم يقدم كلية على المسرح يمكن إستحضاره عن طريق رد فعل الأحداث المسرحية ذاتها .

يتخلى بريخت بطريقة متكررة عن التعقيدات فى عرض الموضوع. فالشخصيات لاتحتفظ بما هوشبيه بإيهام إبسن بأنهم لا يشعرون بوجود الجمهور ويجب أن يكشفوا عن أنفسهم وعن علاقاتهم بلمحات يسقطونها بعناية وهى لمحات يجب أن تحتفظ بمظهرها كعناصر طبيعية فى أحاديثهم. فى مسرحية " الأم "، تبدأ بيلاجيا فيلاسوفا المسرحية بمخاطبة الجمهور مباشرة، لتشرح لهم من هى وما هى مشاكلها. نفس المشهد الإفتتاحى نجده فى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات " و"المرأة الطيبة من سيتيز وان ". وبالتبادل فإن الجمهور يتم تزويده بكل الحقائق الضرورية للموقف عن طريق الراوى الذى يجلس على جانب الخشبة طوال الوقت كما فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية "، أو أن قصة المشهد التالى تكتب على لوحات معلقة، وفى معظم المسرحيات نجد الحدث تقطعه الأغانى التى تلخص وتعلق على الحدث أو تتنبأ به. وفى كل هذه النواحى يصبح من المحتم مع إستعمال أى طريقة للتمثيل أو الاخراج، فإن بعض عناصر التغريب سوف تجعل نفسها محسوسة.

وبأوسع معانيه، فإن التغريب كما أعلن بريخت، ليس مسألة تكنيك خاص، ولكنه إجراء عادى من إجراءات الحياة اليومية وتوصيله الى درجة الوعى " إن تأثيرالإغراب" كما كتب بريخت " يحدث عندما يكون الشىء الذى نريد أن نفهمه، الشىء الذى يجب لفت الأنظار إليه ، يتغير من شيىء عادى ، معروف جيدا ، شيىء موجود مباشرة الى شيىء خاص، مدهش، وغيرمتوقع بمعنى من المعانى. فالدليل الذاتى يحول الى شىء غير مفهوم رغم أن هذا يحدث فقط لكى يجعل كل شيىء مفهوما بدرجة أكبر" (7) . يضيف بريخت أن هذا هو أمر يتكرر فى حياتنا اليومية. فالإنسان يدرك بطريقة أكثر

وضوحا أن أمه هى زوجة لرجل أخر عندما يصبح إبن الزوجة. السيارة تصبح غريبة، عندما كنا نقود سيارة حديثة وفجأة نجد أنفسنا نقود سيارة موديل فورد " T ". نسمع إنفجارات ثانية وندرك أن الموتور هو آلة إحتراق داخلى، نبدأ فى الدهشة عندما نرى أن مركبة يمكن أن تجر بدون خيول. بإختصار، نحن نفهم السيارة بتصورها كشىء غريب، جديد، كبناء ناجح والى حد ما شيئا غير طبيعى (8) أية حيلة تدخل هذا التغريب تنتج تغريبا بدرجة ما حتى هذه الكلمات البسيطة مثل "فعلا "" حقيقة " ، التى نسعى بها للتأثير على السامع بطريقة أكثر وضوحا.

إن نوع المسرح الذى سوف تنتجه هذه الحيل كان يسميه بريخت المسرح " الملحمى " كنقيض للمسرح " البرجوازى" السابق الذى كان مسرحا " دراميا ". إن كلمة "ملحمى" هنا تترجم الكلمة الألمانيه episch وهى كلمة غير موفقة. فكلمة " episch" فى هذا السياق تخلو من تداعيات البطولة والعظمة التى تحملها كلمة Epic دائما ، كما فى " حكاية ملحمية " ؛ إنها مجرد تصنيف أدبى ، وفى الألمانية يشمل هذا التصنيف ليس الشعر القصصى فقط ، بل الرواية أيضا. وتستخدم غالبا للتمييز بين هذه الأنواع وبين الغنائى والدرامى. فى الحديث عن المسرح الملحمى يقصد بريخت الإشارة الى مسرح لا يكون مثيرا دراميا، مليئا بالتوتروالصراعات بل مسرحا فكريا بطيئا يعطى وقتا للتفكير والتأمل والمقارنة. لقد وضع خواص هذا الشكل فى توليفة أنتجها بريخت 1931 – بمنهجية مبالغ فيها ، كما اعترف مؤخرا لكنها رغم هذا فهى مفيدة.

المسرح الدارمى	المسرح الملحمى
1- يجرى الأحداث	يروى الأحداث
2- يشرك المتفرج فى الحدث المسرحى	يجعل المتفرج مجرد مشاهد
3- يستهلك فاعليته	يوقظ فاعليته
4- يثير فى نفسه مشاعر	يحمله على إتخاذ قرارات
5- تجربة حية	صورة للعالم
6- المتفرج ينجذب الى شيىء ما	المتفرج يوضع فى مواجهة شيىء ما.
7- إيحاء	حجة عقلية
8- يحافظ على المشاعر	يحول المشاعر الى إدراكات
9- المتفرج يعيش فى قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات.	المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها
10- الإنسان غير قابل للتغيير	الإنسان قابل للتغيير وبيده ان يغير الأشياء
11- التوتر مرتبط بالنتيجة	التوتر مرتبط بمجرى الأحداث
12- يفترض أن الإنسان كائن معروف	الإنسان موضوع بحث
13- كل مشهد يرتبط بالأخر	كل مشهد قائم بذاته

14- نمو	تركيب (مونتاج)
15- الأحداث تتقدم فى خط مستقيم	تجرى فى خطوط منحنية
16- حتمية التطور	قفزات مفاجئة
17- الإنسان شىء ثابت	الإنسان عملية تحول
18 - التفكير يحدد الوجود	الوجود الإجتماعى يحدد الفكر
19- شعور	عقل (9)

وكما لاحظ بريخت، فان هذه الإختلافات ليست مطلقة، بقدر ما هى مسألة تأكيد. ومع ذلك فقد أعطى فى ذلك الوقت إنطباعا، وهو إنطباع مبرر بالنسبة لمسرحياته الدعائية، من أنه لم يكن يعبأ بالعواطف مطلقا، واضطر فى مرحلة متأخرة (10) الى أن يصحح هذا بوضوح. ومرة أخرى نقول إنه ليس من الممكن أن نرى كيف يمكن للحياد الكامل أن يحض المتفرج على العمل: فبطريق " إندماج " المتفرج فقط فى الحدث يمكن له أن يتزود بالشحنة العاطفية اللازمة لجعل رد الفعل عنده أكثر من صياغة للمقاييس المنطقية. إن بعض البنود التى أوردها فى هذا الجدول غامضة، فلم يقل لنا ماذا يقصد بقوله بأن شكل المسرح "الدرامى" يفترض أن الانسان معروف مقدما دون أن يكون ثمة كاتب مسرحى واحد ذو خطر قد إفترض ذلك. ثم إنه ليس من المفروض عموما أن الإنسان غير قابل للتغيير، وكتاب المسرح سجلوا لنا تطورات كبيرة متباينة طرأت على الشخصيات وأرتفعت بها حدا بلغ مرتبة السمو فى الحكمة. إن ما كان يجرى فى ذهن بريخت هنا هو حصيلة محزنة لكثير جدا من المسرحيات: التى اعتبرها قدرية ورفض أن يقبلها على أساس أن الإنسان ينبغى تصويره على أنه قادر على تفادى المأساة. (11)

مرة آخرى، نقول إن الطريقة التى يربط بها بريخت المسرح " الأرسطى " بالمسرح "البرجوازى" تحتاج الى تعليق؛ فبريخت يفترض أن رواد المسرح قبل أيامه كانوا سلبيين، منومين بفعل العرض الذى أمامهم، مستعدين لتقبل ما يقوله الممثلون على أنه الحقيقة. قد يصدق ذلك طالما أن المضمون السياسى للمسرحيات مقصودا، إذا كان هناك أى مضمون لكن بهذا أو بغيره فالمسرح كان أبعد ما يكون عن قدس الأقداس الذى حاول واجنر أن يصنعه فى بيروت. فالجمهور فى عهود كثيرة لم يكن بالضرورة مهتما بالمسرحية مطلقا. ففى القرن الثامن عشر كان من المعتاد فى بعض المسارح أن توضع ستائر تحجب البناوير، التى يمكن للمثلات بداخلها ان يقدمن متعة أفضل مما يستطعن على خشبة المسرح. فى نفس الفترة، كان يحدث شغب بين المتفرجين لكى يفرضوا تغيير المسرحية، أو يحتجون على سعر التذاكر: فى مسرح دروري لين، كان الممثلون الذين لم يكونوا بعيدى المنال يحتمون، بسياج به قضبان مسننة من الهجمات التى تأتى من قاعة المسرح."معركة هرنانى " عندما تعرضت مسرحية فيكتور هوجو لمقاطعات عنيفة - وتقاتل بين المتفرجين، بما لا يشير الى أى روح للطاعة، ولم يختلف الأمر، حتى فى إنتاج المسرحيات الطبيعية فى أواخر القرن الثامن عشر، وهو الوقت الذى كان فى ذهن بريخت

غالبا. قصة زوج المشارط التى ألقاهم الدكتور الغاضب على خشبة المسرح فى أحد مشاهد مسرحية هوبتمان " قبل الفجر " عندما كان هناك طفل على وشك أن يولد خارج المسرح مباشرة، قد يكون هذا أسطوريا لكن الإحتجاجات لم تكن كذلك، بالمثل فى مسرح آبي Abbey Theatre وقف المتفرجون الإيرلنديون كرجل واحد عندما أشار "الفتى المدلل" سينج الى النساء الإيرلنديات الواقفات فى نوبة عملهن . كانت ردود الفعل هذه محافظة – ولكنها كانت صوتية. إذا كان هناك شيء يقال، فإن الرواد المحدثون هم الطيعون: فالشغب فى المسرح وإحتجاجات الجمهور ليست الموضة فى المسارح الجادة.

فالذى لا تكشفه هذه الأمورالعملية هو التركيبة الفلسفية الواسعة التى كنا نظن أنها خلف هذه النظرية. فما إذا كان " إغراب " بريخت مستمد من ماركس وهيجل فهذا أمر ليس مؤكد. فبريخت نفسه، على أى حال، لم يواصل ذلك، ولم يحافظ عليه. لكن نقول ثانية ماذا تعنى مسألة الإشتقاق. هذا على الأقل، هو ما يستحق الإهتمام.

'Entfremdung 'or Entauberung تبدو ترجمة لكلمة الإبعاد كما يستخدمها الإقتصاديون الإنجليز فى القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، بمعنى (تحويل) الشيء لمالك آخر ، رغم ان الكلمة كانت موجودة قبل هذه الأوقات ، وقد ظن الناس ايضا أن إستخدام بريخت لها مشتقا من كلمة مشابهة Ostrannenie كان يستخدمها الشكليون الروس. (12) فى فلسفة هيجل هذه الكلمة تعنى الطريقة الذى ينفصل بها الإنسان عن الكل، أو عن الروح: فهناك ذات كونية تحتضن الجميع، وهى التى تظهر أيضا فى كل ذات منفصلة، وإن هذه الذات الأخيرة تبتعد أو تنفصل عن الذات الكونية عندما تتحول، هكذا الى ذات فردية. هذا، فى منهج هيجل، جزء من النظام الكونى. فهناك عملية جدلية فى كل مكان بها يتحد شيء ما هو كلى من البداية. متحدا بذاته يتمزق، يجبرعلى أن يصبح مزدوجا بدلا من الوحدة، فردا منفصلا أكثر من كونه جزءا عضويا فى كل، أى يمكن أن يكون، مجتمعا مثلا، أو قد يكون هو الروح التى تسمو على كل إزدواجية. بالمثل إنه جزء من العملية، مع ذلك فإن ماهو منقسم يسعى لأن يصبح متحدا ثانية ، وكل إعادة إتحاد هى نموذج مصغر لإعادة الإتحاد التى هى الهدف الأسمى للتاريخ . وكما يراها هيجل فإن التاريخ هو إنفصال الروح (وبتعبير مسيحى، الروح القدس) ، عن نفسها ، فالعملية التى تتحول بها الى ظواهر دنيوية كما نعرفها ، بينما التاريخ هو أيضا إزدياد الوعى بطبيعتها الذى تكتسبه الروح . عندما تنفرد الروح بذاتها، أى أن تفصل نفسها وتخرج فى أكمل درجة وأن تعرف نفسها كليا إذن، فقد جاء ملء الزمان، هذه المعرفة الذاتية التى تحققها الروح هى الهدف، أو ربما ينبغى أن يقول الإنسان إنها طبيعة الإبداع، مع ذلك؛ وعن طريق المفارقة، فهذه الغاية يتم الوصول اليها بإستمرار ليس فقط فى مثل هذه المناسبات مثل تجسد الله فى المسيح، عندما حدث إنعكاس دقيق للروح على الأرض، ولكن فى كل لحظة. إن منهج هيجل هو مجموعة من المرايا الصينية التى تواصل عملية التجسد فى كل لحظة الى المنتهى على كلا الجانبين، ولكنها أيضا التى تعلن أن التجسد لا يكتمل كلية حتى نصل الى المنتهى.

يطبق هيجل هذا المنهج الدياليتيكى أيضا على عمليات التفكير. أن تفترض بدون تفكير أن الشىء هو كما نفترضه ، يقول هيجل إن هذا شكل معتاد جدا من أشكال خداع النفس . فقط عندما يمحى شىء، (أو يبعد) ، من الممكن ان يعرف . إن هدف التفكير التحليلى، كما يقول هو أن تقضى على الشكل الذى يقدم فيه الشىء لنا كشىء معروف. لكن، بهذا التحليل وفصل الشىء الى أجزائه الفردية، ينتج المفكر فى البداية مجرد فوضى من العناصر المنفصلة: فقد حرك العملية الجدلية ولم يصل الى أكثر من ذلك. فالذى كان معروفا (أو المفترض أنه معروف) قد تم إبعاده عن الإنطباع الأصيل الذى احدثه، فقد حدث أول إنكاره.

الإعتراف الحقيقى بأى شىء رأيناه خطأ حتى الأن يمكن الوصول اليه عندما يتم نفى هذا الإنكار فى حد ذاته، " فى نفى النفى " وعند هذه النقطة هكذا يتم الاحتجاج، إن بريخت يقترب من منهج هيجل فى التفكير. فقد استخدم فى الحقيقة كلمة هيجل ' 'Entfremdung' بدلا من كلمتة الخاصة 'Verfremdung' فى إحدى المناسبات فى فقرة كتبت سنة 1936 ، حيث يكتب رافضا السماح للمتفرج بأن يترك نفسه بطريقة غير نقدية للتقمص الذاتى مع الشخصيات على خشبة المسرح :

" إن عرض (المسرحية) أخضع المحتويات والأحداث الى عملية" تغريب " وكما قال بريخت:
كان الإغراب ضروريا حتى يمكن لنا أن نفهم (13) حيثما تكون الأشياء موضوعا " للمناقشة " (حرفيا. " مفهومة ذاتيا "؟) يتم التخلى عن محاولة الفهم ببساطة.

من الواضح ان هذه الصياغة هيجيلية، ويبدو من المحتمل جدا أن بريخت كان فى ذهنه هيجل فى تلك اللحظة. فالمصطلح الخاص به يكون قد صاغه عامدا ليميز بينه وبين عبارة هيجل، فكلمة "Verfremdung " لا تعنى "التغريب "عند هيجل؛ وكما إحتج البعض إنها ببساطة ليست " نفيا " لكنها تتضمن أيضا الخطوة الثانية فى منهج الديالكتيك، " نفى النفى ". إن ما يقصده بريخت ليس فقط هو أن يجعل المألوف غير مألوف، أى أن " يغربه" بل لكى يقودنا الى رؤية طازجة للواقع بمعنى أكثر واقعية. إنها كما أوضح أحد الكتاب -'Verfremdung der Entrfremdung '
" تغريب الإغراب " أو أن الإغراب Verfremdung 'يمكن أن يلخص كل العملية ، التى هى " تغريب الإغراب " (14)فى كلتا الحالتين فإن النظرية تؤكد أننا لن نكف عن أخذ الواقع كقضية مسلم بها بل إن الواقع سوف نراه وقد أعيد بناؤه برؤية جديدة.

من الممكن جدا أن بريخت كان فى ذهنه هذه العملية. فاللغو المعقد والساذج للهيجلية ـ كما يتكشف دائما فى النهاية، قد تغلغل فى قدر كبير من الفكر الألمانى، واستطاع أن يلون فكره الخاص. هذا ليس سببا لوجود فجوة معينة فى الفكر، وهذا

صحيح. أن ترى زوجة شحص آخر أو سيارته بعيون جديدة لا يعنى بالضرورة أن تبدأ عملية لرؤية الحقيقة الخاصة بهم، ولو أن مجرد " تغريبهم " قد يحقق هذا التأثير، لكان من المحتمل لأى كاتب يستحق أن يقرأ أن يكون قد وظف هذه الطريقة منذ وقت طويل. من ناحية أخرى، فإن عبارة بريخت الواضحة بأن التغريب يؤدى الى الفهم توحى بأنه قد تصور عملية ديالكتيكية. وكما رآى المسرح المبكر- عند شكسبير، مثلا – كان برجوازيا بمعنى انه يرى الواقع كوحدة ثابتة غير منفصلة. لذلك، فربما رأى وتكنيكه الخاص شبيه بتكنيك ماركس فى تحطيم هذه الوحدة، بأخذ المتفرج بعيدا عن حالة اللاوعي الساذج، وهكذا بادئا التطور الذى سوف ينتهى بالمتفرج دون شك على رؤية الحقيقة، فى نطاق المعاييرالماركسية. من الصعب أن نتخيل أى طريقة أخرى يمكن لبريخت أن يفكربها فى أن تأثيرا لإغراب V effect"" يمكن أن يقود الى الفهم.

'Entfremdung " تأتى أيضا فى ماركس ، بمعنى متصل بأقوال هيجل. وكما إستخدمها ماركس فى أعماله المبكرة، فإنها تشير الى موقف الرجل الحديث، المحروم من، والمسروق منه، المغترب عن طبيعته الإنسانية الكاملة التى يجب أن تكون له. لم تعد مسألة إنفصال الروح عن ذاتها ، فماركس ليس له علاقة بالروح ، فالأصح هى العملية التى يتزايد فيها إغتراب الإنسان من تحققه الكامل لإنسانيته التى هى ملكا له بالحق، أو التى كانت له فى الماضى البعيد. وبينما تمضى هذه العملية فى تقدمها فإن الضغط يزداد حدة لكى يتم إرجاعها ثانية. هناك للمرة الثانية شيء ما يقترب من الأفكار اللاهوتية فى هذا الصدد : فالبنسبة للوثر فإن الإيمان المسيحى الحقيقى يمكن أن يحمله إنسان قد تحمل معاناة المسيح وتخليه على الصليب، واحد يعرف المعنى الكامل لغياب الله الذى عبر عنه المسيح بصيحته " إلهى إلهى لماذا تركتنى " لذلك فالإنسان بالنسبة لماركس يمكن أن يكون كاملا ثانية عندما يتخلى كلية عن نفسه " الإرتباط ليس فى الحقيقة بلوثر ، وليس بطريقة غير مباشرة : فالأصداء اللاهوتية لفكر ماركس مستمدة من هيجل ، نظريته فى الإغراب التى عدلها فيورباخ وهيس " بينما كان ماركس يطور هذه الأفكار التقليدية من هذا النوع ؛ إبتدأ يرى أن البلوريتاريا هى أصدق المظاهر الحقيقية الواضحة للإنسان فى غربته عن ذاته .

بينما رأى هيجل الإنسان مغتربا عن الله، وأكثرالجميع إغترابا فى مثل هؤلاء البشر مثل المسيح، كذلك كان ماركس، فى كل االأحوال فى أعماله المبكرة، يرى أ ن الإنسان مغتربا عن الإنسان فى كماله، عن الإنسان الحقيقى، الإنسان الكامل، ورأه مغتربا الى أقصى حد بين البلوريتاريا. لأن البلوريتاريا فى مجتمع صناعى كما يعتقد ماركس تتضاءل بإستمرار لكى تؤدى عددا محدودا من الوظائف، فبدلا من قضاء الأيام فى صيد الحيوانات، في صيد الأسماك، فى الطبخ، وبذر الحبوب أو الحصاد أو درس الغلال – فى سلسلة أعمال كانت تتنوع مع الفصول وأوقات اليوم أصبحت البلوريتاريا الصناعية مجبرة فعلا أن تقضى كل ساعات عملها من آخر السنة لآخر السنة تؤدى عملا صغيرا واحدا، تفك مسمار أو تضع سدادة على زجاجة. بهذا المعنى فإن البلوريتاريا، كما عبر عنه ماركس، يمثل "الخسارة الكلية للإنسان"، ويمكنه أن يسترد نفسه فقط عن طريق بعث كامل

للإنسان" ه(15) . ولأن البلوريتاريا ليست مجرد طبقة ولكنها ذوبان فى كل الطبقات فإن لها أهمية عامة، فإنها لا تسطيع أن تحرر نفسها فى ذات الوقت نفسه دون تحرير جميع المجالات الأخرى فى المجتمع.

باختصار، البلوريتاريا، فى هذا العمل المبكر جدا سنة 1844 عندما كان ماركس فى السادسة والعشرين (المجلد الأول من كتاب "رأس المال " لم يظهر حتى سنة 1867) وقد رأه الناس يعمل بطريقة إستعارية ليست مختلفة عن طريقة المسيح، وهو يعانى خسارة كلية فى الطريق الى القيامة، وبهذا يفتدى العالم كله. الى أى حد كانت نظريات الأخير الإقتصادية الخالصة ترتبط بحكايات أسطورية فهذا موضع خلاف، الذى يهمنا هنا هو أن ماركس يرى ان الإغتراب الكامل للبلوريتاريا كتمهيد ضرورى لكل ما بقى بعد ذلك، خلق فراغا (الجوانب الغير مدركة من الذات) يجب ان يملأ تماما بأسرع ما يمكن عندما تشتعل شرارة الثورة لقد فكر بريخت بعبارات ليست مختلفة فى قصته عن برجان، الذى ظهر أن لديه أصداء مشابهة للمسيح أو لبروميثيوس، لكنه كان أيضا إنسانا ضحى بنفسه من أجل كروز الشيطانى، دون تضمين لفكرة القيامة هناك. إن أصداء المسيحية لم تتوقف أبدا فى حياة بريخت.

يرتبط بماركس ايضا نظرية أنه عن طريق إشعال موقف ساخن فإنه يتحول إلى موقف ثوري، فمسرحيات بريخت فى العشرينات كانت مرموقة بسبب تطرفها، وإشارته الى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات " بالذات تعتبر من أعمال الاستنارة فى هذا السياق. عندما قال إن الأوبرا هى تقرير عما يحب أن يراه المتفرجون " البرجوازيون " فيمكن فهمه بهذا المعنى على أنه، بكتابة عمل يقترب أن يكون ناجحا نجاحا شعبيا برجوازيا، فإنه كان يقصد الى أن يجعل هذه النجاحات تبدو شيئا لا يحتمل بفعل محاكاتها لهذه الأعمال محاكاة دقيقة. بنفس الطريقة، فإن تاثيرات " الإغراب " هى مسألة تكرار وضع أو موقف بمنتهى الدقة. (لكن بقدر من الإختلاف المقبول) فتغدو غربة الشىء للعيان ظاهرة، عن طريق التلميح، بمجرد أن تصبح هذه واضحة، بمجرد أن يتضح الى أى مدى يبتعد الوضع الحالى عن الوضع المثالى، فإن الفراغ يمتلىء وأن الحل الماركسى يقدم نفسه بقوة غامرة.

ذلك التفسير يبرر ثقة بريخت فى توقعاته. إن تأثير "الإغراب "سوف يساعد فى السير بإتجاه الثورة الماركسية. قد لا تحمل التأثيرات أى شىء مثل هذه النتيجة لبعض المتفرجين، لكن القاعدة المسرحية على الأقل تصير أكثر قابلية للفهم، ومن أجل مزيد من الفهم يجب على المرء أن يرى الظروف التى خرجت منها نظرية بريخت.

من كل المخرجين الذين سيطروا على خشبة المسرح فى أيام رجولة بريخت المبكرة إثنان هما رينهاردت وبسكاتور اللذان كانا يؤكدان تأكيدا خاصا على أهمية إندماج المتفرج فى الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح. كان رينهاردت معروفا بإثارة الأجواء الغامضة المثيرة وكذلك بالحيل التى كان يستعملها بردم الفجوة بين الجمهور

والممثلين؛ فى إنتاجه لمسرحية بوخنر (موت دانتون) . زرع منصة داخل صالة الجمهور ووزع الممثلين بين المقاعد، حتى أخذ المسرح شكل محكمة الثورة الفرنسية. فى إنتاج شهير لمسرحية (Das Mirakel) أعطى إنطباعا أن الجميع متحدين فى حدث مفرد: إحتل الممثلون منطقة محورية كما يحدث فى مباراة كرة القدم المغلقة (عرض هذا الإنتاج فى لندن فى قاعة معرض الأولمبياد) حيث جلس المتفرجون على مقاعد فى جوانب المسرح الأربعة " أصبح المشهد كاتدرائية " كما كتب أحد المراقبين المعاصرين، " وكنا مسجونين فى الممرات، والمتفرجون على خشبة المسرح نفسها " (16) . عرض " جماهيرى " لمسرحية " أوديب ملكا " قدم فى الهواء الطلق فى ثيريزينواثر فى ميونيخ وبعض العروض الأخرى إستخدمت السيرك كمكان للعرض. (17) كل هذا كان قريبا جدا من الأجواء الغامضة للتيارات الأخرى مثل التعبيرية التى تروق لبريخت. بطريقته المختصرة كان يخشى من إنفلات المشاعر الجماهيرية، وفى هذا كان يؤيده أخرون ممن رأوا عن غير قصد فى هذا الانتاج إرهاصات غير مفهومة بالحركات السياسية الجماهيرية الأخيرة.

وفى تلك الأثناء كان لبسكاتور فى برلين أيضا تأثير مباشر على بريخت (18) فقد تعلم بريخت منه كما تعلم من أخرين عديدا من الحيل التى إرتبطت أخيرا بإنتاجه، وبالذات إستخدامه الأفلام وعروض الصور الفوتوغرافية كخلفية للحدث الذى يجرى على خشبة المسرح. والحزام المتحرك أفقيا على المسرح الذى يسمح للممثلين بأن يمشوا بإستمرار دون تغيير مواقعهم على الخشبة، كما أعلن بريخت فيما بعد أنه يريد ذلك أيضا: فالدراما " لايجب أن تنقل الإثارة فقط، والحماس، والعاطفة، لكن الإستنارة، والمعرفة، والإعتراف (19). لكنه كان يعمل على إفتراض أن النتيجة الحتمية للإستنارة العقلانية سوف " تشعل لهيب الثورة بين العمال" (20) ، وحاول أن يحول كل عرض الى مظاهرة عامة . فى إحدى المناسبات تم تسليم البنادق الميكانيكية أو الألية فعلا من على خشبة المسرح لأعضاء بين الجمهور، كما لو كانوا يريدون تحريكهم للثورة فى تلك اللحظة، ومن أكثر الأشياء التى تتناقض مع ما كان يفعله بريخت هى التوجيهات الأخيرة لخشبة المسرح. مسرحية " أخر أيام روسيا " المسرحية الوحيدة التى قدمها مسرح" بسكاتور البلوريتارى " والتى عاشت.

" أصوات. كورس يزأر مكررا صيحة المعركة. تظهر الجماهير على خشبة المسرح ....، حشود تندفع من كل إتجاه على خشبة المسرح؛ يكسرون الحواجز الأمامية مع صيحة " أيها الأخوة أيها الرفاق، إتحدوا! " فالعامل الألمانى يرتل البيت الأول من النشيد الدولى، طبال فى زى روسى يخطو الى الأمام يعزف النشيد الدولى، الكورس على المسرح ينضم إليه، وكذلك يفعل الجمهور. (21)

الحجة الرئيسية ضد مسرح بسكاتور فى ذلك الوقت هى انه يستبدل بالوحدة الحقيقة فى العالم الخارجى وحدة خيالية عاطفية. فلا يمكن الوصول الى إصرار قوى على تحقيق الثورة بمثل هذه الوسائل، هذا ما قاله بريخت.

وعلى عكس مفهوم بسكاتور للمسرح، كما هو عكس مفهوم المسرح البرجوازى لرينهاردت ظهر بيان بريخت الخاص بالمبادىء مع أنه كان معارضا بنفس الدرجة لمسرح ستانيسلافسكى، الذى كان يتطلب تقمص الممثل للدور الذى يؤديه كان بريخت يقصد الى نوع من المسرح لا يوجد به توحد بين الممثل والدور أو بين المتفرج والأحداث التى على المسرح.

فقد كان يؤمن فى الماضى برؤية للدراما التى كان يسميها المسرح الأرسطى والتى شاعت عنه، وتبعا لها كان المتفرج يتطهر من عاطفتى الخوف والشفقة ويصبح عضوا غير ضار فى المجتمع حيث تم إستنفاذ مشاعره فى مشاهدة أحداث مسرحية خالصة، هكذا مسرحية "الأم "، كما لاحظ هو أخيرا كانت قطعة مسرحية غير أرسطية، واقعية غير ميتا فيزيقية " (22) العنوان " الغير أرسطى يتكرر مرارا خلال كتاباته المسرحية: إنه ملمح جوهرى لمفهوم المسرح " الملحمى " كشكل فنى ينتمى الى عصر علمى جديد. بإختياره موقف التناقض مع أرسطو فإن بريخت قد وضع نفسه موضع سوء الفهم. قد يكون من الخير أن نقول إنه قد عرض صورة غير كافية لنظريات أرسطو الدرامية التى يعارضها أكثر من الفهم المختلف الذى كان يمكن أن يكشفه فإن "الدراما الأرسطية" ، كانت معادلة للدراما السابقة "على الماركسية " فشكل الدراما التى أختارها بريخت كان مصمما لمواجهة المطالب الخاصة بزمنه.

فمسرح بريخت لا يستخدم بغير تفكير تقمص المتفرج الذاتى كما يفعل المسرح الأرسطى، وله علاقة مختلفة جوهريا مع بعض التأثيرات السيكولوجية مثل عملية التطهير، ولا يهتم أكثر من ذلك بتسليم أبطاله للعالم كما لو كان قدرا محتوما أكثر من أن يقدم للمتفرج تجربة مسرحية موحية، فى سعيه لتعليم المتفرج منهج خاص وعملى يرمى الى تغيير العالم وجب عليه أن يزوده حتى وهو فى المسرح برؤية مختلفة جذريا عن الرؤيا التى إعتاد عليها (23) .

إن بريخت هنا لا يرفض التقمص نهائيا كما إعتقد بعض النقاد أحيانا. إنه يعارض فقط مفهوم المتفرج الذى يتوحد مع الشخصية على خشبة المسرح بطريقة خالية من التفكير حيث يستسلم للإيهام وبهذا يسرع عملية القبول القدرى لأحوال العالم فى المسرح وخارج المسرح.

فى ألمانيا حيث أصبحت كلمة " القدر Fate" يفوح منها رائحة التنبؤات غير المفيدة، وكان التوافق معها يعتبر أعلى درجات الحكمة. هذه المعارضة هى فقط كانت موضع ترحيب، ولم تكن غير أرسطية جدا. إن بريخت لا يقول لنا فى أى النواحى يختلف مسرحه فى مسألة التطهير بالفن. يبدو أنه قد اخذ الكلمة بمعنى " تفريغ "، وأنه تصورها كوسيلة لتبديد عاطفتى الشفقة والخوف داخل العالم الخيالى للمسرح، حتى أنها

لم تعد عائقا فى الحياة العملية خارج المسرح. هكذا قال إن الشكل الأرسطى يشرك المتفرج فى الحدث الدائر على خشبة المسرح، وبهذا يمكنه أن يحمل مشاعر وأن يستهلك فاعليته (24) للمرة الثانية، يلاحظ أن المسكنات المختلفة الذى يعد المسرح واحد منها، حيث يبحث الناس عن الراحة فى الإيهام: هى فى بعض الملابسات يقع عليها اللوم لأن كمية كبيرة من الطاقة التى يجب أن تستخدم لتحسين حال الإنسان تتبدد بلا فائدة، (25) بعبارة أخرى فإن خشبة المسرح تتعادل فى وظيفتها مع الكنيسة كما تخيلها بريخت. فهى تقدم أفيون، وتخدر المتفرج حتى يفقد وعيه بالواقع الحقيقى، ويقنعه بأن أكثر المواقف التى لا تحتمل يمكن إحتمالها لأنها محتملة فى المسرح من خلال التطهير، يستعيد المتفرج صحته، فلم يعد يضطرب بأحوال المعيشة الواقعية؛ يتخلى عن الرغبة فى تغييرها. فى " الميتافيزيقا " قيل إن كل شىء على ما يرام " وأن نفس الشىء يمكن أن يقال عن مسرح أرسطو كما تصوره بريخت؛ فقد كان يقدم أعمالا تنعكس فيها مأسى العالم، التى تنطق بأنها مبررة وأنها جزء عضوى من نظام إجتماعى مقدس، وذلك فى الحقيقة، ما فعله هيجل بالمأساة.

من المؤكد إن بريخت أساء فهم أرسطو فى بعض النواحى. فليس هناك شىء مأسوى، فى أراء أرسطو، فى تصوير سقوط رجل فاسد من النجاح إلى الفشل، أو صعوده فى إتجاه معاكس، وليس هناك شىء من هذا النوع فى تصويره سقوط رجل سواء كان فاضلا بصوره مطلقة أو عادلا، ولا متورطا فى سوء حظ بسبب رذيلة متعمدة وغدر، لكن بسبب خطأ ما نتيجة النقص الإنسانى، حيث أن مادة التراجيديا كانت موجودة (26) . بالنسبة لمثل هذا الشخص فقد تثور الشفقة بفعل منظر سوء الحظ الذى يعانيه بغير إستحقاق، وسوف يثار الخوف " بسبب بعض التشابهات بين من يعانى وبيننا نحن أنفسنا ". أرسطو لم يتوقع من المتفرجين أن يسقطوا كل إهتماماتهم الأخلاقية من لحظة دخولهم المسرح. ولا أيضا تسامح فى ظهور التجمد، عندما يسعى بريخت ليغرس فى ذهن المتفرج موقف " المراقب المدخن ". فالتراجيديا وتطهيرها التالى تعتمد على شعورنا بالتشابه بين من يقاسى العذاب وبيننا نحن أنفسنا: ما لم نشعر أن حالته بالامكان هى حالتنا نحن، فإننا لا يمكن أن نشعر بالخوف سواء على حالته أو حالتنا، فالشخص الذى" يجلس ليراقب " وهو يدخن بينما أوديب يفقأ عينيه هو شخص مجرد من المشاعر الإنسانية، هذا الموقف ملائم لبعض المسرحيات، وليس للتراجيديات.

أخذ بريخت بوجهة النظرالتى ترى، بناء على ما فى مسرحياته وبعض كتاباته النقدية، أن بعض الناس وبالتحديد الرأسماليين مختلفون عنا إختلافا كاملا بحيث لا يمكن التعاطف معهم بأى درجة. كتب يقول، " إن خصومنا هم خصوم الإنسانية ". إنهم ليسوا على "حق" فى وجهة نظرهم: فالخطأ هوفى وجهة نظرهم. قد يكون لهم أن يكونوا كما هم لكن لا يحق لهم الحياة (27) . طالما أن هذا الموقف تجاه قسم من البشر أصبح مفهوما، فإن موقف بريخت إزاء المسرح الأرسطى يمكن أن نقدره على نحو أفضل. ففى تعليقاته، لم يحافظ بريخت على التمييز بوضوح فى ذهنه. فقد إستاء عندما حاول بعض المتفرجين من المهاجرين عند العرض الأول لمسرحية " الأم شجاعة " أن يتكلم عن

مأساة "نيوبى" والحيوية المدهشة فى أمومة الحيوان (28)، ثم أعاد كتابة بعض المشاهد لكى يمحو التعاطف الذى ثار، كانت نيته أن يمنع أى مشاعر عطف قد تنحرف بالتقييم العقلانى " للأم شجاعة " كواحدة من المنتفعين بالحرب. لم يكن يرغب فى أى مأساة هنا ولا أى تطهير، لأنه كان يعتقد أن هذا التطهير سوف يضعف مقدرة المتفرج على الفعل السياسى. لكنه لم يستطع أن يجعل الأم شجاعة شخصية غير إنسانية بالدرجة التى تتطلبها النظرية.

صحيح كان الإعتقاد بأن أرسطو في كلامه عن التطهيركان يقصد، تطهير الروح من تلك العواطف التى يمكن خلاف ذلك أن تجعل الحياة صعبة على من يعيشها. مع ذلك فهناك شيىء ما " غير ديالكتيكى " حول نظرية للمأساة تستبعد جزءا رئيسيا من إستجابات الإنسان العادية. تماما كما كانت تثار ضد بريخت أنه برفضه " الإشتراكية العاطفية " رفضا جذريا كما فعل، فإنه يكون قد تجاهل عنصرا جوهريا فى الفلسفة الماركسية، لذلك فإنه قد يحتج عليه فى أنه بالسعى إلى إلغاء التعاطف مع " الأم شجاعة " يكون قد تجاهل عنصرا جوهريا من عناصر الدراما. فإذا لم نستطيع التعرف على بعض الروابط بيننا أنفسنا وبين الشخصيات التى نراها على خشبة المسرح، فلن نشعر لا بالشفقة ولا بالخوف ولا بأى عاطفة أخرى. فإذا لم نستطع التعرف فى الأم شجاعة على إمرآة تشاركنا أخطاءنا وفضائلنا لدرجة ما، فإننا لا نستطيع أن نرى أن لها علاقة بعمانا، وعلى العكس سوف نراها كوحش غريب عنا، خارج عن حياتنا، يستحق فقط الدمار، وليس كتجسيد للميول التى تنتمى إلينا بنفس الدرجة، فالشيىء نفسه يمكن تطبيقه على الرأسماليين الذين ليست الأم شجاعة واحدة منهم.

من الواضح أن هناك محنة مؤكدة: إما أن نتوقع اثرا تطهيريا للتراجيديا، ومعها مخدر من الحياة اليومية كنتيجة، أو أن نلغى مثل هذا التأثير وأن تلغى معه النصف الخير للشخصية الإنسانية. مع ذلك فليس هناك حاجة لأن ترى الوضع بهذه الطريقة، وأن تفسير أرسطو الذى عرضه همفرى هاوس منذ سنوات قليلة يشير الى وجهة نظر مختلفة. يزعم هاوس أن هذه ليست القضية فأرسطو لم يعتبر المسرح نوعا من الأفيون؛ ولا يوجد نظرية للتطهير ذات معنى تتكلم عن التخلص من " عنصر الألم " فى الشفقة والخوف. فلم يقل أرسطو أن الشفقة والخوف بهما " عنصر مؤلم "، فهو يقول عنهما معا أنهما أنواع من "الألم " أو " الإضطراب "، فلأجل أن تتخلص من " الألم " سوف يعنى أن تتخلص من العاطفة كلية. إن الذى يهمنا فى المسرح ليس هو أن نتخلص من هذه المشاعر ولا أن نبالغ فيها، بل هو أن نشعر بكل واحدة منها فى حدود معقولة. " لا يوجد شيىء أكثر أهمية فى تربية الشخصية " كما يقول أرسطو فى ملخص هاوس، أكثر من التدريب على الإستمتاع والشعور بالألم بطريقة صحيحة، مع الأشياء الصحيحة وفى الأوقات الصحيحة، وبالدرجة الصحيحة. ليس من الصواب أن تخاف من لا شيىء أو تغضب من لا شيىء: هناك أشياء يخاف منها الرجل العاقل ويغضب. هذا مؤكد، إنه دور الكاتب المسرحى أن يعرض هذه الملامح للحياة الإنسانية التى تثير هذه العواطف فى الرجل العاقل. فهو لن يحسن

عمله إذا قدم فقط هذه الشخصيات التى تبث الكراهية والإحتقار، أو الإعجاب المطلق، بل التى تمتلك نفس النوع من الخصال الممتزجة مثل التى يعرفها الرجل الحكيم فى نفسه. وسوف يقدم أيضا مواقف مأسوية أكثر حدة من تلك التى يعيها المتفرج فى حياته خارج المسرح فى نفس الوقت: سوف يدعو المتفرج بكياسة بأن يعيش بخيال حى، فى نفس التجربة التى تتأتى لهم كجزء من حظ الإنسانية. وبهذه الطريقة رغم أن المتفرج سوف يدخل المسرح من أجل المتعة، وليس ليتعلم فإنهم بقدر ما كانوا متنبهين، سوف يكونون فى حالة أفضل لهذه المتعة. " المأساة " يلخص هاوس " تثير المشاعر من القوة الى النشاط بواسطة محرك أو حافز جدير وكفء، إنها تتحكم فيها لتوجيهها الى الأشياء الصحيحة والطريقة الصحيحة، وأن يمارسوها، فى داخل حدود المسرحية، كما يمارس الرجل العاقل مشاعره. وعندما تميل الى القوة ثانية بعد أن تنتهى المسرحية فإنها تصبح إمكانية مدربة أكثر من ذى قبل. هذا ما يسميه أرسطو بالتطهير. إن إستجابتنا تقترب أكثر من مشاعر الرجل الطيب، بعبارة أخرى، فإن التطهير. يعنى التخلص ليس بمعنى الإزالة الكاملة بل بجعل الأمر صحيحا وحكيما. هى تطهير العواطف كما فسرها ملتون " يهدئها ويقللها الى مقدار عادل بنوع من المتعة تحدث له الإثارة عن طريق قراءة أو مشاهدة أن تلك العواطف قد تمت محاكاتها جيدا.

أن المفارقة فى رؤية أرسطو للتطهير هى أنها تعطى ما يسميه " فرحة بريئة " للناس؛(29) تزودنا بما وصفه ملتون " نوعا من المتعة " . إن هذه العاطفة قد إرتبطت إرتباطا حميما بالتراجيديا على مدى القرون الماضية، ومازالت فى العصور الحديثة، وهو أمر لا شك فيه " إنها الفرحة " التى قال عنها أحد النقاد المحدثين هى " غريبة جدا فى وسط التجربة " المأسوية ". بالنسبة لبريخت هذه الفرحة تبدو سابقة لأوانها بطريقة مستهجنة كما كانت بالنسبة لليفركوهن فى رواية " توماس مان"، الذى ظن أنه " يسترجع " الكورس الممتع فى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن؛ أو بالأحرى لأن بريخت نفسه لا يتكلم عن " الفرحة " ولكنه يتكلم عن التخدير أو – النشوة – أى أن تمجيد الإستجابة العاطفية بالنسبة له هو شىء مشكوك فيه كشكل من أشكال الوهم كما كان بالنسبة لنيتشه. أليست هى فى الحقيقة خيانة للإستجابة الإنسانية الكاملة أن تحصل على متعة من المأساة؟ بالنسبة لهذا فمن الصحيح الإجابة أن هناك من يمكنه أن يكون على " معرفة " كبيرة؟ إن المتعة الزائفة قد تنتج من إستجابة زائفة، من إستجابة تعرف جيدا جدا ما يمكن توقعه فى النهاية. من الصحيح أيضا الإجابة بأن أرسطو يتكلم دائما عن " الوسيلة الصحيحة ": " مثلا فهو يكتب فى " كتاب الأخلاق النيكوماخية " كل من الخوف والثقة والشهوة والغضب والشفقة والمتعة عموما والألم يمكن الإحساس بها كثيرا جدا أو قليلا جدا ؛ وفى كلتا الحالتين لا يكون ذلك جيدا : بل أن تشعر بهما فى الوقت الصحيح ، وبالإشارة الى الأشياء الصحيحة ، إزاء الناس المناسبين ، وبالدافع الصحيح ، وبالطريقة الصحيحة، وهو الوسط الأفضل وأن هذا هو صفة الفضيلة " (30) ما هو هذا الصحيح فذلك يمكن إكتشافة فقط عن طريق كل شخص بطريقة فردية ، فى علاقته بأمثلة خاصة، وعن طريق التجربة والخطأ .

ومع ذلك فإن رفض بريخت للدراما الأرسطية سواء كان فهمه جيدا أو سيئا لما يريد أن يرفضه فهو رفض الشكل "البرجوازى" للفن، والبديل هو للمسرح البلوريتاري أو المسرح الشيوعى. هل كان بهذا يقطع نفسه من إمكانية الإنجذاب للإنسانية عموما، بأن يفرض نظرية قائمة على " الوعى الطبقى" للمسرح التى يمكن فقط لأعضاء الطبقة الخاصة أن تتذوقها، أو هل يقصد رغم هذا االتعميم التى يمكن لخصومه السياسين أن يضطروا الى الإعتراف بها؟ بعض أقواله تميل الى أن تفترض الأولى، وهكذا كتب فى ملاحظة لمسرحية " الأم "، إن علم الجمال السائد يتطلب من العمل الفنى .... أن يكون له تأثير يتخطى كل الإختلافات الأجتماعية ولإختلافات الأخرى بين الأفراد. مثل هذا التأثير، الذى يرأب الصدع بين التناقضات الطبقية تتم تجربته حتى اليوم عن طريق الدراما الخاصة بالمدارس الأرسطية، لأن كل هذا الإختلاف بين الطبقات يصبح أكثر فأكثر وضوحا بالنسبة للأفراد. إنهم يحاولونه أيضا عندما تكون التناقضات الطبقية هى موضوع هذه المسرحيات، وحتى عندما ينحاز كل الأطراف لطبقة أو لأخرى. فى كل حالة هناك تتشكل فى صالة المتفرجين، على أساس " الإنسانية المشتركة " التى يشترك فيها كل المتفرجين فهناك هوية جمعية تدوم بدوام المتعة الفنية. المسرحية غير الأرسطية كنموذج " الأم " ليست مهتمة "بإثارة الشعور الجمعى " إنها تقسم الجمهور (31).

كان من الصعب على بريخت أن يذهب بعيدا جدا عن هذا فى معارضته المشاعر الإنسانية المشتركة الى حد معارضة موقف الحزب الشيوعى. من ناحية أخرى فقد دافع عن الشيوعية ضد تهمة أنها إستبعادية وكونها غامضة لا يقدر على فهمها غير المختصين. طبقا للإعتقاد بأنها الفلسفة الوحيدة حاليا التى ترتبط كلية بالواقع، وبذلك المعنى فهى الفلسفة الوحيدة الصحيحة. بريخت كان يعتقد أنها فلسفة عالمية لا يتجاهلها سوى الخصوم. "نحن نستطيع ويجب أن نحدد أن منطوقاتنا ليست محدودة وليست ذاتية ولكنها موضوعية وذات صلاحية عامة. فنحن لا نتكلم من أجل أنفسنا كقسم صغير، ولكن من أجل الإنسانية كلها، بإعتبارنا القسم الذى يمثل مصالح الإنسانية كلها، وليس جزء منها" . (32) إنه يحتج فى دائرة الحوارهنا. إن الشيوعية ليست إقصائية لأن الشيوعية صحيحة بدرجة مطلقة. إن خصوم الشيوعية يمكن إظهارهم على أنهم يفتقدون الصلاحية العامة لأرائهم بالإحتكام للشيوعية بإعتبارها الفلسفة ذات الأراء الصالحة عموما. بهذه الوسيلة فإن بريخت لا يبرهن على شىء بل إنه يتجاهل فقط برامج أولئك الناس غير الشيوعيين الذين يهتمون جدا بإزالة الشرور من المجتمع القائم كما يريد هو.

وبمرور لزمن بدأ بريخت يرى أن الفروق أقل حدة مما كان يراها من قبل . فبعد الحرب العالمية الثانية إنعكس موقفه تماما. ففى ذلك الوقت، كان قد عاد من المنفى ليعيش فى المنطقة الشرقية من المانيا التى سميت فيما بعد " الجمهورية الألمانية الديمقراطية " حيث شعر ربما بسذاجة أن الوقت لإقناع الجماهير بالحاجة الى الشيوعية قد فات. على أى حال، فقد أعلن الأن تغيرا كاملا للجبهة. فى" الأورجانون الصغير للمسرح " الذى كتب سنة 1948، يتذكر فيه كتاباته الأولى فقط لكى يرفضها: فى ذلك الوقت، قال انه قد " هدد "بتحويل وسيلة المتعة الى درس يجب تعليمه، " وتحويل بعض المؤسسات من

أماكن متعة الى وسائل إعلام" أى أن يهاجر من أماكن المتعة .....، دعنا الأن نعود ونحن نادمين عموما، نتذكر نيتنا فى هجر أماكن المتعة ونعلن مع الأسف الشديد نيتنا الأكيدة فى الإقامة فى هذه الأماكن، فلنعامل المسرح كمكان للمتعة، كما يجب أن نتعامل مع مكان للجمال الحقيقى ودعنا نكتشف أى نوع من المتعة يروق لنا. (33) .

فالمسرح يجب ألا يكون أخلاقيا ولا تعليميا، عليه فقط أن يفصل نفسه عن النماذج الكلاسيكية التى كانت تناسب العصور الماضية، وأن ينتج متعة تناسب عصرنا. بعبارة أخرى، أن يكون مسرحا علميا فى مزاجه وهو ما يعنى فى نظر بريخت ، مسرحا شيوعى المزاج ، لأن الشيوعية تمثل له الطريقة العلمية للنظر الى الكون.عند هذه النقطة فى بيانه إندفع بريخت الى كم مؤكد من التناقضات الذاتية من ناحية ، وإستمر فى التأكيد على وظيفة المسرح كمساهمة للنضال السياسي – وأن التقعر فى لغته ، وهو موجود بكثرة فى كتاباته الماركسية الصريحة، وهى هامة فى ذاتها : " نحن نحتاج الى مسرح لا يتيح لنا فقط العواطف والرؤى والنبضات التى تتيحها مجالات العلاقات الإنسانية التى تجرى فيها الأحداث ، بل مسرحا يستخدم وينتج أفكارا ومشاعر تلعب دورا فى تغيير المجال ". (34)

هنا، يفكر بريخت بوضوح فى تأثير "الإغراب" بمصطلحات مسرحيات الدعاية فى أوائل الثلاثينات. مع ذلك فقرب نهاية المقالة نفسها، يتبنى بريخت موقفا مختلفا ينسجم كثيرا مع روح المسرحيات الأخيرة. بكلمات تستدعى الى الذهن معالجته العاطفية جزئيا لبونتيلا الرأسمالى حيث كتب: أن المجتمع يستطيع أن يستمد المتعة حتى من المعادين للحياة الإجتماعية، بينما يعرض هو الحيوية والعظمة ...حتى النهر الذى يستطيع أن يتخطى الحدود مسببا الكوارث يمكن للمجتمع أن يستمتع به فى عظمته إذا إستطاع هذا المجتمع أن يسيطر عليه:" لأنه حينئذ ينتمى الى المجتمع " (35) .

هنا نجد إشارات الموقف الجمالى – لأنه رغم كل شىء فإن المعادى للمجتمع يمكن السيطرة عليه بمجرد التعرف على خواصه. يزداد هذا الميل ظهورا فيما بعد. " إنه ليس مسألة تصوير النجاح أو الفشل" يواصل بريخت كلامه، " فكل المحاولات لإعادة تشكيل المجتمع ليست فقط محاولات شيوعية " سواء ظهرت فى الأدب على أنها فشلت أو نجحت، فإنها تعطينا شعورا بالإنتصار والثقة وتمدنا بالمتعة لإمكانية التغيير فى كل شىء، يعبر جاليليو عن هذا { فى مسرحية بريخت } عندما يقول " فى رأي أن العالم مكان نبيل جدا وعجيب ، بالنظر الى كل التغيرات والأجيال التى تتواتر فيه بإستمرار" (36) . المعيار هنا ليس مصلحة المجتمع، وليس المجتمع اللاطبقى كغاية نهائية: والأصح سواء كان فى إطار تأملى أو إطار حماسى فالتغير مقبول فى حد ذاته، وإن أعلى درجات المتعة هى مشاهدة مثل هذا التغير بطريقة لا تتأثر أخلاقيا.

طبيعة التغير نادرا ما تبدو ذات أهمية هنا. بينما فى المسرحيات الدعائية كان بريخت يقصد الى تغيير البنية الإجتماعية لصالح غير المستفيدين، إنه الأن يرحب

بالديناميكية الكاملة لتدفق الحياة. بهذا المفهوم يتغير تأثير " ألإغراب " فلم يعد تعليم درس، على الأقل ليس درسا سياسيا. فإذا كان ثمة شيء يمكن إستخلاصه من المسرح فإن ذلك يتم عن طريق الفرد وليس المجتمع، وبلغة المتعة لا الربح، " إنه {المسرح} لا يجب أن نتوقع منه أن يقوم بمهمة التعليم، ففى كل الأحوال ليس هناك أكثر فائدة من أن تترك نفسك للمتعة، سواء بالمعنى الجسمانى أو العقلانى. (37) إن دور المسرح هو شيء " سطحي تماما " ، وأن هدف الحياة هو الإستمتاع بهذه السطحية قبل كل شيء أخر. والواقع أنه لا يوجد شيء يمكن مقارنته بالمتعة المستمدة من العروض الفنية. ففى المسرحية يستطيع العامل أن يجرى مسحا على البعد للتغيرات الهائلة التى تجرى فى الحياة، ويتخلى عن الهدف المثالى الكامن خلف هذه التغيرات " دعه " { أى العامل } فى مسرحه يستمتع بمتاعب مشاغله الرهيبة التى لا تنتهى والتى تبقيه حيا. مع مخاوف تحوله المرعبة التى لا تتوقف. دعه هنا يخرج نفسه بأبسط الطرق لآن أبسط أشكال الوجود يوجد فى الفن. (38) .

من الواضح، إذا كان المتفرج يستمتع بعرض المخاوف أمامه ولو بالمعنى الواسع لكلمة " المتعة " وعن طريق الإكثار من هذا، يصبح أقل إستعدادا لتغييرها. بل سوف يتقبل أكثر توقعات التغيير المستمر التى ليس لها هدف نهائى. ففى الكلمات الأخيرة فى" الأورجانون " يرجع بريخت الى موقف قريب من ذلك عبر عنه فى مسرحية " بعل " وهو موقف المرحب بكل أنواع، المتعة المنحلة بأفظع أشكالها وكذلك بأمتع نتائجها الواضحة لكونه على قيد الحياة.

مع ذلك، فإن بريخت هنا ليس بالضبط مضاد للماركسية، فالمتعة المشابهة، بل المتعة الزاخرة بالعواطفا الفياضة " للدورة الدائمة " للمادة يمكن وجودها كذلك عند الشراح الأساسيين للفلسفة الماركسية " كتب إنجلز يقول" إننا نملك اليقين أن المادة تبقى دائما هى ذاتها فى كل تحولاتها، فلا يفقد من عناصرها شيء، ومن اجل هذا أيضا بنفس الضرورة التى تبيد بها أعلى مخلوقاتها على الأرض فإن العقل المفكر يمكن أن يستولدها فى مكان أخر وفى زمان أخر". (39) هذا الترحيب الهرقلى للعالم المتغير بتشابهه الغريب فى مذهب نيتشه الخاص " بالحدوث الأبدى" هو بالمفارقة جزء من الماركسية مثل رؤيتها الغيبية عن المجتمع اللاطبقى، لا يفعل بريخت شيئا هنا أكثر من أنه يسايرتناقضات أساتذته.

فالنظرية الأخيرة إذن، فى حين أنها لا تزال تشتمل على هدف سياسي، يجمع معه اتجاها جماليا لا يبذل أى محاولة للتصالح مع الآخر. من بين الإتجاهين، فإن الإتجاه الجمالى قد حظى بالقدر الأكبر من التأكيد، حتى أنه لم يعد من المدهش أن تجد، فى كثير من مسرحياته الأخيرة مجرد حل شيوعى ظاهرى للمشاكل الإجتماعية التى تواجهه. إن جماليات بريخت تكشف عن أضعف نقاطها، في عدم ملائمتها الكاملة للمأساة، فى إصرارها على أن مآسى الماضى كما قدمها شكسبير وسوفوكليس يمكن تقديمها الأن كأشياء يمكن تفاديها أو تجنبها. إنه شيء طيب أن نتكلم عن المأسى التى يستمتع بها

المجتمع فى كل عظمتها طالما بقيت تحت سيطرة المجتمع. مع ذلك فإن التاريخ الإنسانى مليىءبالكوارث، الفردية والقومية، التى لم يتمكن المجتمع من السيطرة عليها، وأن المأساة قد واجهت هؤلاء دون رحمة، فإستوعبوا أسوأ ما فيها وتحملوها دون يأس أو إستسلام. لأن هذا الشكل من المسرح أو الدراما ليس له مكان عند بريخت، نظريا على الأقل، فإن الرجال والنساء عنده إما أنهم إناس خدعوا فى الماضى ويعانون متاعب يمكن أن نستخلص منهاالعبرة، أو مستمتعون بتناقضات اللحظة الحاضرة. بالنسبة للملاين الذين عاشوا فى السنوات القريبة ورأوا الكارثة النهائية التى لا مفر منها وهى تهددهم، الكارثة التى عندما أتت أمكن مواجهتها فقط بالروح والإيمان، أما بريخت فليس لديه أى كلمة يقدمها هنا.

الفصل الخامس

المنفى والكفاح ضد النازية

فى عام 1933، فاز الحزب النازى بالأغلبية فى إنتخابات الرايخستاج، لم يكن هذا إنجازاَساحقاَ ولكنه كان كافيا ليُمكنهم من التقدم بما يسمونه " الثورة غير الدموية " وإقامة حزب واحد وحكم الرجل الواحد تدريجياَ خلال بضعة شهور. لم يزد عدد النواب المؤيدين لهتلرعن 288 فقط، ضمن 647 هم أعضاء الرايخستاج. لكن الديمقراطيين الأشتراكيين كانوا يثقون فى وعود هتلر بألا يخرج على الدستور، ولم تقم إتحادات العمال بأى إحتجاج رسمى ملحوظ فى شهر مايو عندما تم تأميمها، وفى شهر يوليو، مما أدهش هتلر، أنه تم توقيع معاهدة مع الكرسى الرسولى، الذى أدى تقريبا إلى رضوخ جميع الكاثوليك الرومانيين. فى أغسطس 1934، أستطاع هتلر أن يزعم أن أكثر من 9. % من مجموع الناخبين كانوا يؤيدون أعمال مجلس الوزراء فى تعيينه زعيماً ومستشار للرايخ. كانت الدوافع التى أدت إلى هذا الدعم المعطى له كثيرة ومتنوعة. إذ تم ترهيب بعض الناخبين بالضرب والتعذيب، وأُرسل بعضهم إلى معسكرات الإعتقال، وصدق البعض فى أن الإدارة لديها يد قوية. ولم يكن بعضهم مهتم بالأمور السياسية. وأراد البعض مراجعة معاهدة فرساى بسبب ما فيها من عيوب ولأنها تنتقض من مصالح الشعب الألمانى، وبعضهم كان ضد اليهود وبعضهم كانوا إشتراكيين غير معارضين للإشتراكية الوطنية، والشبكة المعقدة تم متابعتها بدقة، (1) ولا يمكن لها أن تترك نفسها بسهولة لإطلاق أى أحكام عامة.

أما بالنسبة إلى بريخت، كان التفسير بسيطاً بدون ميزة الإدراك المُتأخر، فالنازية هى المرحلة النهائية للنظام الرأسمالى. إستفاد الحزب النازى بمساندة أصحاب رؤوس الأموال وأصحاب الصحف الكبار من الكساد الأقتصادى العالمى لعام 1929 لكى يستولى على خيال الملايين من المؤيدين. وبالفعل، لقد تم دعم النازيين بقوة لتأسيس حزبهم بمساعدة شخص من أغنى المليونيرات فى ألمانيا (2). وكما قال جورج أورويل إن فكرة أن هتلر هو دمية الألة التى تشد الخيوط من كل النواحى، فقدامى العسكريين وأعضاء نادى الكتاب أيضا بلعوها كاملة. وكان لدى كل منهم " إذا جاز التعبير" مصلحة خاصة فى تجاهل الحقائق الأصلية (3). وقد وعد النازيون ببناء مجتمع منظم مكتفى ذاتياً ولاتزعجه الإضرابات ألمانيا مائة بالمائة، ولايخضع لإهتزازات الصعود والهبوط التى قهرت الأمة منذ عام 1918. لم يكن لديهم أدنى شك فى تحقيق غايتهم. أما معارضتهم من جانب الديمقراطية القائمة فى جمهورية فيمار فلم يكن لها أى تأثير، فى حين أن تلك الديمقراطية نفسها " كما تبدو للماركسيين " كانت أداة للنظام الرأسمالى. وكان الطريق الصحيح هو أن يقضوا على النظامين معا " النازية والرأسمالية " بضربة واحدة وأن يقيموا نظاما شيوعيا فى مكانهما. كان الماركسيون، هذه حقيقة، مهيئين تماما لليأس من الديمقراطية البرلمانية، التى استمرت عشرة سنين فقط فى كل التاريخ الألمانى (وسرعان ما سئموا منها بعد إحيائها فى عام 1949).

تذهب المطالب الملحة للوضع إلى شرح لماذا فى كل المسرحيات التى كتبت بين عامى 1929 و 1933، ليس بينها واحدة تعادى النازية بصورة صريحة، ولكنها إتجهت عموما ضد المنشقين عن خط الحزب الشيوعى، أو ضد الرأسمالية بصفة عامة. ولكن مجرد أن بريخت كان فى جانب اليسار فكان هذا كافياً لأن يجعله هدفاً واضحاً. وفى عام 1933 أُجبر على أن يهرب من ألمانيا. تقريباً مثل أى كاتب وفنان حسن السمعة، كانت كتبه محظورة فعلاً. ووصلت حياته إلى حافة المأساة القاسية عندما تعرضت إبنته بربارة التى تبلغ من العمر عامين للخطر، وإختُطفت كرهينة فى الدولة وإنقذت فقط على يد واحد من الإنجليز العاملين فى هيئة الإغاثة. هذا الحدث الذى تردد صداه فى القصة المشابهة والتى تجسدت فى مسرحيته الأخيرة، " دائرة الطباشير القوقازية " The Caucasian Chalk Circle. ولكن بالرغم من أن أسرته ظلت متماسكة وأُعيدت إليه زوجته وأطفاله إلا إنه لم يتخذ الخطوة الواضحة المتوقعة بالذهاب إلى روسيا وبدلاً من ذلك وبعد تحركه فترة خلال النمسا وسويسرا وفرنسا، إستقر فى الدنمارك وأقام فيها بإستثناء بعض زيارات إلى موسكو وبرلين ونيويورك التى ذهب إليها لكى يرى عروض مسرحياته أو يتابع بعض أعمال مشابهة، من أواخر ربيع 1933 حتى صيف 1939، لم يقم بأى قطيعة مع الشيوعية، ومن الممكن أن تكون هناك أسباب مختلفة جعلته يختار أن يبقى خارج الأماكن المحورية للحركة الشيوعية. فى الواقع، برغم أنه أصبح محرر مشارك لمجلة Das Wort الخاصة باللأجئيين التى تصدر دوريا فى موسكو، إلا أنه لم يقم إلا بزيارة واحدة فقط إلى عاصمة روسيا، فى عام 1935. ولو صح هذا التقرير الذى شرح إخفاقه فى البقاء هناك بإبتسامة إعتذار؛ " لم أستطيع الحصول على قدر كافى من السكر لفنجانى من الشاى والقهوة ". ربما كان السكر يشير إلى حلاوة أشياء متنوعة. فى ديسمبر عام

1934 جرت عملية إعدامات سياسية على نطاق واسع. فى كل الأحوال، لم يجد بريخت جاذبية دائمة فى روسيا وأثارت تحركاته الكثير من التخمينات الغريبة. عشية وقوع الحرب غادر بريخت الدنمارك إلى إستكهولم، وفيما بعد فى عام 1940 إلى فنلندا. ومن هناك تقريبا على حدود روسيا تقدم وإستلم تأشيرة سفر لأمريكا التى إستخدمها فى 21 يوليو عام 1940 لكى يدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق كاليفورنيا. حقيقة، كان لديه الأسباب التى تم تخمينها وقد إختار أن يسافر على طول الحدود الكاملة للاتحاد السوفيتى فقط لكى يصل إلى الطرف الأخر للبلاد عند فلاديفوستوك Vladivostok ويبحر فى أمان عبر المحيط الهادى. وهذا يدعو إلى قليل من الدهشة، لو إفترضنا أن إخلاصه للشيوعية كان اقل من إيمان قلبى كامل. ربما لم يكن كذلك. ربما شعر بريخت بأنه يستطيع أن يعمل أفضل من خلال علاقاته بدول غير شيوعية. والمحتمل أكثر أنه بسبب معرفته بالطريقة التى تم بها قمع الكتاب مثل olesha Bulgakov , Mayakovsky قرر أن يظل بعيدا عن ستالين ، لأنه فى هذا الوقت كان القمع السياسى للفنانين قد إقترب منه شخصيا . فى عام 1936، حدث أن أرنست أوتولاد الذى عمل معه فى فيلم اسمه kule wampe قد تم سجنه فى إتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية المكان الذى لجأ اليه فرارا من النازي (4) . أيا كان الحال فإن رحلات بريخت فى المنفى لم تكن توحى بنوعية الشخص المستعد للخضوع إلى نظام الحزب كما تقودنا أعماله الدعائية فى بداية الثلاثينات للإفتراض.

توجد مسرحيات ألمانية قليلة جدا للفترة النازية تحمل مواضيع معادية للنازية، ولم يكن من المدهش لكاتب مسرحى المانى فى المنفى أن يرى مسرحياته تمثل إلا لجمهورصغير، كما شعر البعض أنه لم تكن كتابة المسرحيات السياسية بالضرورة افضل اشكال المعارضة لهتلر. بإستثناء مسرحيات بريخت إلا أن مسرحية الأجناس Die Rassen للكاتب Ferdinand Bruckner ومسرحية المامولك الأستاذ Professor Mamlock للكاتب Friedrich Wolf – بقيت مذكورة . وعلاوة على ذلك ، فإن ماكتبه بريخت ، كان من نوعيات مختلفة ، يعتبر بعضه تافه، وربما ثمرة إرادة يائسة من الاستمرار فى الكتابة مع أن فرص العروض أو حتى العمل ككاتب مسرحى قد بدت بعيدة بطريقة لا نهائية ، ويبين البعض قلق بريخت الانسانى الذى شعر به تجاه الألمان الذين إجُبروا على مواجهة الرعب، لا يوجد من المسرحيات التى كتبت ضد النازية تحديدا مسرحية تمثل أفضل أعماله ، لكن هذه المسرحيات تمثل الجزء الأكبر من المسرح الألمانى فى تلك الفترة (5) فهى تستحق الأهتمام . كُتبت مسرحية "الرووس المدببة والرووس المستديرة " Round Heads and Pointed Heads مابين عامى 1932 – 1934 وهى تعتبر أقل مسرحياته إقناعا . شأنها شأن مسرحية " القديسة جان فتاة الحظيرة " فإنها تستخدم نوعا من الشعر الحر على طريقة شكسبير لكى يتهكم على إدعاءات المتكلمين فى تلك المناسبة، استولى بريخت على الاطار الرئيسى لمسرحية شكسبير وأعدها لتناسب غرضا سياسيا. كانت فكرته الأساسية، ربما أن يبين ما كان مشكلة أخلاقية عند شكسبير، فالبنسبة لبريخت هو مشكلة اقتصادية.

كما فى مسرحية " عين بعين " يتخلى الدوق عن سلطته فى مدينته فينا مؤقتا الى أنجلو الذى يحكم بإعدام على الشابة كلوديا بتهمة الفجور، ويوافق على التراجع عن الحكم فى حالة استسلام إزابيلا أخت كلوديا له لإشباع شهوته، فوافقت لكنها أرسلت ماريانا محلها. فى أثناء ذلك، يتم اعدام مجرم عادى بدلا من كلوديا. فى نهاية المسرحية يرجع الدوق الى حكم مدينته ويفتضح أمر أنجلو ويتم اجباره على الزواج من ماريانا فى حين تتزوج كلوديا من الدوق وتصبح حره.

فى مسرحية " الرووس المدببة والرووس المستديرة " أُستبدل الدوق بنائب الملك الذى تخلى عن السلطة إلى أنجلو إبارين Angelo Iberin لأنه كما فهم أن إبارين سوف يصرف الانتباه عن الظلم فى تقسيم الملكية بين الفقراء والأغنياء بتقسيم الناس ، بطريقة غير منطقية البتة ، أى إلى صنفين هما : ذوى الرووس المدببة وذوى الرووس المستديرة وأثناء حكم إبارين أُتهم جوزمان De Guzman وهوثرى من ذوى الرووس المدببة ، بعلاقة جنسية غير مشروعة مع شابة فقيرة من ذوى الرؤوس المستديرة ، شأنه شأن كلوديا Claudio فى مسرحية شكسبير، و لكى يتم العفوعنه ، أقترحت أخته الراهبة إزابيلا أن تضطجع مع أنجيلو ولكنها أرسلت نفس الفتاة ذات الراس المستديرة بدلا عنها، ويقبل والدها الفقيران يُعرض نفسه لحكم الاعدام بدلا من جوزمان، املا في ان يعفي من دفع إيجار السنة. وكما انتهى الأمر، لا يوجد تنفيذ لحكم الإعدام، لا للرؤوس المستديرة أو الرؤوس المدببة. ففى النهاية، يرجع نائب الملك ويعفو عن الثرى جوزمان. لم يعد من الضرورى أن نستمر فى الإدعاء بأن الظلم الحقيقى يأتى من الاختلاف بين الرووس المدببة والرووس المستديرة. حيث أن المتمردين هناك فى أحد الأقاليم البعيدة يعتقدون أن التفرقة – الاقتصادية هى السبب الوحيد للظلم، وقد تمت هزيمتهم. تنتهى المسرحية بصدور عفو عن جميع المتهمين ما عدا حملة المناجل الذين راحوا يرددون أغنيتهم الثورية قبيل تعليقهم على المشنقة.

الرمز واضح فعلا: (فى وقت كتابة المسرحية)، قد سمح لهتلر على يد الرأسماليين وحلفائهم فى الحكومة بأن يصرفوا أنظارالشعب الألمانى عن الظلم الاقتصادى بإثارة الفتن ضد الشعوب السامية. بمجرد أن تمت هزيمة الشيوعيين تم التخلى عن هذه الحركة الخداعية، واستطاع الرأسماليون أن يعودوا إلى أساليبهم العادية فى أستغلال الفقراء لمصلحة الأغنياء.

وكما هو ظاهر فعلا فإن التفكير السياسى غير ناضج، وأن المسرحية لا تكسب شيئا من استخدام أسلوب مجازى غير مباشر إشارة الى ما كان يحدث فى ألمانيا. لقد جعل التلميح فى مسرحيات شكسبير مُبهما بالنسة لكثير من أفراد الجمهور، ولا يوحى بشىء سوى عدم الاحترام وانقطاع صلته بالموضوع، وكان يمكن أن يكون الأفضل لوأنه مؤسس على مستوى أعلى من القداسة. الحواديت التى تبحث فى سلسلة الأحداث فى حياة الفقراء

وخاصة الذين لديهم الاستعداد لمواجهة خطر الاعدام وفى حالة الشابة الفقيرة التى تقبل العمل بالدعارة ويفترض أن الدوافع الاقتصادية هى السبب الأهم. وكما فى مسرحية " القديسة جان فتاة الحظيرة" يبدو إن شدة الضغط الاقتصادى تدفع الانسان الفقير أن يفعل أى شئ.. نغمة العداء للدين نغمة فجة أيضا، فالراهبات واقعين بنفس الدرجة تحت رحمة الاعتبارات الاقتصادية كأى إنسان آخر.

من الصعب علينا أن نفكر فى ماذا كان يقصد مارتن اسلن بقوله المقاطع الجميلة فى هذه المسرحية (6). لأنه لم يستشهد بشىء، وأنه من السهل أن نتفق معه عندما يقول إن التفسير الماركسى لسياسة هتلر العنصرية قد فشل بطريقة مؤسفة جدا لدرجة أفقدت المسرحية مصداقيتها (7). وقد مضى فى ملاحظاته إلى حد القول بأن هذا التفسير لو كان صحيحا لقام هتلر بالعفو عن أغنياء اليهود، ولكانوا ظهروا فى النهاية واقفين إلى جانبه. يُدهش الانسان من ضيق نظرة بريخت فى عمله، وعدم اهتمامه الكامل إلا بالدوافع الاقتصادية بعد إهتماماته المفرطة التى بشرنا بها فى مسرحية " بعل ".

يصعب أيضا أن تفهم ماذا يقصد إسلن من ناحية أخرى عندما يقول إن التفسير الماركسى أفسد مسرحية بريخت " الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " التى كتبها (1935 – 1938) (8) . هنا مسرحية لا تقدم بالمقارنة شيئا عن طريق التفسير. فهى مختلفة تماما عن مسرحيات بريخت الأخرى: فيما يختص بالمشاهد الفردية فهى واقعية تماما إذ طالب أن تكون هذه المشاهد منفصلة، بعضها عن بعض، بالأغانى التى يرددها الجنود وهم فوق المدرعات. عندما أخذ فى الاعداد المسرحى لبعض الحوادث الواقعية التى قرأ عنها فى الصحف، أوالتى سمعها من أصدقائه، حصر بريخت نفسه فى الحوار الصريح المباشر الذى لايخلو من لفتات ساخرة ـ تأتى عرضا. تحكى كل واحدة منها حكاية عن ألمانيا تحت حكم هتلر، من حيث الشكل فهو شكل القصة القصيرة وليس الشكل الدرامى، أما المضمون فإنه مشبع بدرجة كافية. أحد المشاهد البريختية النموذجية هو المشهد الذى يقوم فيه عضو فى قوات الصاعقة الهتلرية بدعوة أحد العمال لكى يتصنع أنه تجرأ على أن يشكو ضد الدولة.، فيجيب العامل بقوله ما كان يود أن يقوله، " لوأنه كان حقا يقصده " وبهذا أصبح المشهد كله " مغربا" – كما فى مسرحية " السيد بونتيلا" عندما ينجح ماتى فى إقناع إيفا بأن تتصنع دور زوجة من الطبقة العاملة، وهذه أفضل طريقة يمكن أن تبين ما يجب أن تكون عليه حياة هذه المرأة حقيقة، بالنسبة لبقية القصص فقد كان بريخت تقليديا فى الأساس. كان يتجنب العنف الجسدى رغم وجود مشهد به ضرب بالسياط. وآخر يقوم فيه رجال القوات الخاصة المخمورين باطلاق النار عشوائيا فى الشورع ليلا. وانسجاما مع تجربة معظم الألمان فى ذلك الوقت ثمة شعور بالخدر، يكشف عنه بريخت، وعن عدم جدوى الفعل، هو الاحساس بأنه لا يوجد من تثق فيه، وأن أدنى مقاومة قد تؤدى إلى عقاب لايحتمل. هناك رجل يسمع أن جاره فى الطابق الأسفل كان معتقلا ويشكو لزوجته أنهم ماكان يحق لهم أن يمزقوا معطفه، وأنه لا يسمح لنفسه بأن يشكو على نطاق أوسع فهناك المحامى الذى يدرك رغما عنه، أنه لن يسمح له بالدفاع فى

المحكمة عن عميل تعرض للهجوم من أحد أفراد العاصفة. فرغم بقاء المظاهر الخارجية للعدالة، فإن الزوج والزوجة يخشيان افتضاح أمرهما عن طريق أطفالهما، ولا يتحدثان حتى يطمئنا أن طفلهما قد غادر المنزل وذهب لشراء الشيكولاتة. فالأسرة تفضل عدم فتح الكفن الذى أرسل فيه جثمان أبيهما، خشية أن تعرف شكوكهما عن أسباب الوفاة فيحل الانتقام بعضو آخر من أفراد الأسرة. هناك مشهد لزوجة يهودية تقرر السفر إلى الخارج حتى لا تتسبب فى تعويق حياة زوجها الأرى فى عمله ، يقوم الزوج بمساعدتها فى حزم حقائبها لأنها سوف تسافر لعدة أسابيع قليلة فقط وفى النهاية يتكشف لنا الوصف الذاتى للزوج وحاجته الملحة لخداع النفس، وربما كان أكثر المشاهد تأثيرا هو ذلك المشهد الذى يقع فى إحدى المستشفيات التعليمية حيث يقوم الجراح بجولته اليومية لتفقد المرضى والعاملين ، وفى هذه الجولة يحاول أن يغرس فى عقول تلاميذه من الأطباء الشباب الضرورة الأولية التى تفرض على كل واحد منهم توجيه بعض الأسئلة للمريض. وكان المريض التالى هو أحد العمال المرسل من معسكر الاعتقال، وهو مضروب ضربا مبرحا فلم توجه إليه أية أسئلة. وعند مرور الجراح لاحظ أحد التلاميذ الذى استطاع أن يعرف ما حدث أن هذا المريض مصاب بأحد أمراض المهنة.

النغمة واضحة مختصرة غير عاطفية، العمل كله له رنين الصدق. إنه يميل الى جانب شخصيات الطبقة العاملة فقط ويعترف بإمتلاكهم إرادة بارزة للمقاومة. ورغم أنه غير معادى للدين، فإنه يسخر من الكاهن الوحيد الذى يظهر، ولا يسمح بعرض أى شىء عن معارضة الكنائس الألمانية التى كانت تستوجب الظهور. ربما يوحى ذلك كثيرا بان الألمان أساسا كانوا مرعوبين بسبب أشياء قليلة، فلا شىء يقال عن التأييد الفعال والحماسى الذى حصل عليه هتلرمن الناس الذين لم يقترب منهم الرعب، وهكذا فإذا أخذنا هذا كصورة لأحوال المانيا ككل ، فإن المسرحية تبدو غير كاملة. مع ذلك فهى كصورة للإستنكار الصريح فإن لها قوة وعندما كان بريخت هو الكاتب المسرحى الوحيد فى أيامه، فى أى أمة، الذى يعطى صورة تفصيلية لأحوال المانيا، فليس من كرم الأخلاق أن نطالبه بأكثر من هذا، " الخوف والبؤس " هى أقل وضوحا كمسرحية من كونها عمل تسجيلى تاريخى. لأن الأخير ما يزال له جاذبية رهيبة، ويستحق أن يعرف على مستوى واسع جدا.

مسرحية " الصعود المرفوض لأرتورو وى " أكتملت فى سنة 1941 فى فنلندا. كما ذكر بريخت فى ملاحظاته فى نفس الوقت الذى ذكر فيه إسم شريكه M . Steffin مستر استيفن. وهذه المسرحية لم تمثل أو تنشر فى حياة بريخت، ولم يقم بعمل تصحيحات نهائية بغرض النشر. مع ذلك فإنها بدون أى شك من أكثر المسرحيات وضوحا فى هجومها على النازية. وأنها أغرت الكثير من الممثلين المرموقين بأداء الدور الأول من أمثال إيكهارت شال، ليو روشيستر، ونيكول وليامسون، نسف إدعاءات هتلر بالعظمة، وأى تيار فى المانيا يميل للتحدث عنه كرجل عظيم - بالربط بين مسيرة حياته ومسيرة حياة بلطجى من شيكاجو وهى فكرة أصيلة. وأكبر نجاح لها كان فى المشهد التى تمت فيه عملية جريمة إغتيال هتلر لأرنست روم وشركائه التى عرضت عن طريق مذبحة فى جراج على الأضواء الأمامية لسيارة فورد ، وهى حادثة تبدو مستوحاه مباشرة من حياة

أل كابونى ، وبنفس الدرجة وبروح مناقضة نجد المشهد ، المبنى على حياة هتلر، الذى يتلقى فيه يوى تعليمات من أحد ممثلى شكسبير عن كيفية إلقاء الخطابات السياسية، هذه الفقرة تعتبر منحة للممثلين، ولكن المعايرة عن طريق الإيماءة التى يمكن إدخالها فى الفقرة تعتبر رسم معين على صندوق التذاكر، وأن العرض ينافس فيلم الديكتاتور العظيم لشارلى شابلن .

بريخت له غرض أكثر جدية من شارلى شابلن، لأن الجزء الرئيسى منه كان السخرية بهتلر بوضعه فى موقف عبثى، فى صورة مهرج. لكن بريخت يستخدم أسلحة رسام الكارتون وكاتب الهجاء، لكن كما كتب فى المقدمة عندما كان يفكر فى نشر مسرحيته قال إن مسرحيته " محاولة لشرح صعود هتلر الى عالم الرأسمالية بوضعه فى وسط مألوف لها " هذه الملاحظة الغامضة قليلا أخذت تفسيرا أبعد فى خاتمة المسرحية ذاتها ، تقول سطورها الأخيرة :

وأن ذلك هو ما أوشك أن يحكم العالم!
الأمم سيطرت عليه، ولكن لا تدع أحدا
ينعق حول ذلك سريعا كالغراب –
فمازال الرحم الذى زحفت منه
لا يزال ينبض بالخصوبة (9).

إن كلمة رحم المشار اليها تم تفسيرها فى العرض الذى قدمه تلفزيون BBC سنة 1973، كما قصد بريخت تأكيدا، بعرض لقطات للبورصة وعناوين الصحف عن المكاسب والخسائر المالية، بالات من أوراق العملة والنقود: بإختصار، قصد بها أن يفهم هتلر كما فى مسرحية " الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة "، على أنه نتاج للرأسمالية. ويزعم بريخت (10) فى ملاحظاته على المسرحية أنه أداة للرأسمالية. لم يكن هتلر رجلا عظيما لكنه لم يكن مغفلا ايضا، لم يكن فى حاجة الى صفات بارزة: " إن الطبقات الحاكمة فى الدولة الحديثة تستخدم فى مشروعاتها كقاعدة أناس متوسطى الموهبة .... إن لديهم مصالح سياسية يهتمون بها بواسطة أناس أكثر غباءا منهم أنفسهم، إستطاع هتلر أن يخرج برونتح خارج التيار الرئيسى، بمجرد أن برونتج استطاع أن يمارس الضغط." (11). بغرض تحقير الفوهرروبقية الرجال الذين قاموا بأدوار هامة معه، أعطى بريخت أسماء وهمية وصمم المناظر لكى تشير مباشرة الى أحداث تاريخية، تعرض قصصها على قماشة خلفية فى نهاية كل حلقة. العروض البريطانية التى حذفت هذه الإشارات لم تعط فكرة عن دقة الإشارة التى كان يقصدها بريخت.

اسم " يو وى" Ui ليس له معنى خاص فى الألمانية وإن كان الصوت قد إستخدم ليتضمن ، الألم أو الندم بصورة كوميدية.مع ذلك ، فإن دوكسى بورو هو إسم

حارس الفندق الذى تم إستدراجه للقيام بدورغير أمين في مساعدة يورى، إشارة الى رئيس الجمهورية هندنبرج. المشاهد الإفتتاحية التى يقبل فيها دوكسى بورو رشوة. وهكذا يصبح أعظم مساندى يو وى ، قصد بها أن تذكرنا بحقيقة أن هندنبرج كان متورطا فى فضيحة أوثيلفي فى العشرينات، التى بها حرفت المعونات المقدمة لملاك الأراضى فى الأقاليم الشرقية عن الإستخدام الصحيح، وكذلك كان متورطا فى رفع الضرائب عن ضيعة أو عزبة الرئيس فى نيودك؛ دوكسى بورو يساند يووى خوفا من إفتضاح أمره، وفجأة يوافق هندنبرج على قبول هتلر كمستشار، بعد فترة طويلة من الرفض المنظم لقبول هذا الأمر، بعد فترة قصيرة من مقابلة إبنه لهتلر، وقد ظن البعض، أن هتلر هدده بإبتزازه وفضح أمره بخصوص هذه الأمور (12) .

إن حرق محل بقالة Greengrocer ، كإشاره لمحلات بقالة أخرى التى تكشف عن نية يووى أن يجبرهم على قبول " حمايته " هى إشارة الى حريق الرايخستاج فى فبراير سنة 1933، وان المحاكمة الهزلية التى أعقبت ذلك تذكرنا بمحاكمة فان در لوبى Van der Lubbe الذى ثبت أنه مذنب ، وإن كان قليل من الناس يعتقدون أنه لم يكن سوى كبش فداء (حتى سنة 1964 كان يفترض ذلك عموما، كما أوحى بريخت ، أن الحريق إبتدأ بطريقة متعمدة بواسطة النازيين أنفسهم ، لكن رغم أنهم إنتفعوا بإستغلال هذا الحريق إستغلالا جيدا من أجل دعايتهم ، فالظاهر الأن أن فان در لوبى رغم كل شىء هو الفاعل) (13) .

أن الأحداث التى تشمل أرنست روما الذى حاول أن يحول يووى ضد جيفولا (جوبلز) وجيرى (جورانج) ، تنتهى بإغتياله على يد يو وى فى الجراج ، وهذا يكشف الصراع بين هتلر وقائد ال S. A أو القمصان البنية ، صديق إرنست روما Ernst Rohmالمقرب الذى مات رميا بالرصاص بناءا على أمر هتلر فى 30 يونية 1934. (14)

أخيرا فإن سلسلة المشاهد فى نهاية المسرحية، التى يتولى فيها يووي " حماية " مدينة شيشرون المجاورة، وهو العمل المماثل لغزو مدينة " أشيلوس" مع النمسا. أما أغناطيوس دولفيت فقد قصد به أن يوحى بشخصية إنجل بيرت دولفاس، المستشار النمساوى الذى إغتاله أحد النازيين النمساويين فى 25 يوليو سنة 1934 كجزء من مؤامرة، بتدبير هتلر لقلب نظام الحكم فى النمسا (15)، بينما أغناطيوس يذكرنا بأن سلف دلفوس هذا، كان إجناس سيبيل Ignaz Seipel . هروب يو وى مع بيتى دولفيت الأرملة، وزواجه الأخير منها، قصد به أن نفهمه كتجسيد شخصى لعلاقة هتلر بالنمسا.

ليس فى هذه الأحداث ما يشير الى إستغلال آل كابونى، وإنما نقل أحداث ألمانية الى التربة الأمريكية بوتيرة منخفضة مقنعة تماما. من ناحية أخرى، بقدر ما كان بريخت ينوى أن يشرح لنا هتلر بدلا من هجائه، فالمسرحية تعتبر غير تنويرية، هناك سبب وجيه فى الإعتقاد بأن هندنبيرج غير مواقفه إزاء هتلر خوفا من إفتضاح أمره. لكن كانت هناك عوامل أخرى تعمل وكان لها تأثير كبير عليه: خوفه من اليسار، إعتقاده بأن اليمين من

أجل تجنب الفوضى لا يمكنه إلا أن يتحالف مع هتلر، رغم كراهيتهم لهٍ وهكذا. (16) إن الصورة السيكولوجية التى رسمها بريخت شديدة البساطة. أهم من ذلك، إن مسرحيته مضطرة لأن توحى لنا أن يووى / هتلر مدين بسلطته لخوف الناس العاديين، الذى أوحى به عن طريق تهديداته بإستعمال العنف. لايوجد هناك ما يدل على عدد الملايين الألمان، رغم ترددهم، الذين أيدوا هتلر تأييدا فعليا لأنه كان يخدم مصالحهم، وأغمضوا أعينهم عن معاملاته السيئة لخصومهم: بطريقة حتمية قدمت المستوى الصغير لعمليات يووى، أما المسائل السياسية الكبرى فقد تم التقليل منها. وكما يقول بيتر ديميتش متفقا مع ويللى هاوس" عن طريق تجاهل " الجوانب القهرية، إن لم تكن الإستبعادية للإشتراكية الوطنية فإن "المسرحية" تقلل من طريق هتلر نحو الكارثة الى شىء مبتذل مثل " مشهد بلطجى من شيكاجو ". (17)

لقد تمت الإشارة حقيقة الى بريخت فى عامى 1953 ، 1954من جانب لوثر كوش ، عندما قدم أوتورو يووى إ Arturo Ui شارة واضحة الى مراحل محددة تماما فى التاريخ الألمانى، فإنه حذف كل الإشارات الى "الشعب" The Volk " ، وربما ذهب كوشى الى أن يبين أنه رغم أن عنوان المسرحية يتكلم عن " صعود فى وجه مقاومة " فلم يشر الى أى إمكانية للمقاومة أبدا . يووى مسيطر من البداية حتى النهاية: لا يوجد سلطة للناس مطلقة. حيث أن مسألة مساهمة بريخت الجادة فى معاداة النازية هى الموضوع هنا، فإن رده على كوش يستحق أن نقدمه هنا كاملا:

" كتب بريخت " أن يووى مسرحية تعليمية، كتبت بقصد القضاء على الإحترام العادى الخطير الذى يكنه الناس لكبارالقتلة. الدائرة تم تضيقها عمدا، تم تحديدها على مستوى الدولة، وكبار رجال الصناعة، ونبلاء الإقطاع والبرجوازية الصغيرة. هنا شيء كاف من أجل الغرض المحدد – لمسرحية تسعى لعدم إعطاء أى إطارعام للوضع التاريخى فى الثلاثينات، فالبلوريتاريا غير موجودة ولا يمكن أخذها فى الإعتبار بدرجة أعظم من ذلك، وسوف تشتت الإنتباه بعيدا عن الوضع الحساس للمشكلة (كيف يمكن للإنسان أن يشير أكثر من هذا للبلوريتاريا ليس للبطالة، كيف يمكن لإنسان أن يشير الى البلوريتاريا وليس الى البطالة وكيف يشير الى هذا ولا يشير الى العمل المتاح، والى الأحزاب والى إنهيارها؟ الواحد سوف يشمل الأخر، وماقد ينشأ سوف يكون عملا هائلا، لن يفى بالغرض المقصود) (18).

هذا إقراربأن المسرحية لا تستطيع، بطبيعتها، أن تعطى هذه النظرة الثاقبة الى جذور الرأسمالية النازية التى كان يشير اليها بريخت فى المقدمة وفى السطور الأخيرة من الخاتمة. وعن طريق النظرة الدقيقة، يمكننا أن نرى أيضا أن المسرحية لا تصور أطروحته بأن هتلر هو الأداة الضعيفة للرأسمالية، فى حين أن أنجلو ابرين، رمز النازية فى مسرحية "الرؤوس المستديرة "، أتيح له أن يمارس السلطة فقط أثناء الغياب المؤقت لنائب الملك "الرأسمالى "، وهذه الأحوال لا تسود فى يووى. فالبلطجى تحت السيطرة من البداية، وطريقته فى الترويع هى كل ما يملك رهن إشارته، دون أن يقدم له أى نوع من

التقدير السياسى والإقتصادى أو الإجتماعى. يفوز يووى لأن دوكسى بور والعديد من أمثاله غير أمناء، ولأن الناس عموما يخافون من أساليب البلطجية. ليس هناك إيحاء بإن يووى هو دمية تعمل لحساب قوى أعلى، وأن بريخت يضللنا عندما يفترض بأنه يشرح لنا هتلر كظاهرة تعود الى الحماية الذاتية للراسمالية. هذه المسرحية لا تفعل شيئا من أجل تصوير فكرته. تنجح المسرحية كهجاء وكاريكاتير، ولكنها تفشل فى أى تقدير تحليلى. ولم تحقق نجاحا أكبر فى أهدافها الفنية.

خلال المسرحية كلها يتحدث جميع الشخصيات لغة خشنة وشعرا مرسلا، كما يفعلون فى مسرحية " القديسة جان" – أبيات لا تصل ابدا الى مستوى الشعر، ولا تستخدم إلا القليل من مزايا الأسلوب النثرى للشكل. إنه ببساطة كلام عادى معد بطريقة ما لكى يناسب بيتا من خمسة مقاطع، ويحتاج غالبا لقراءة غير طبيعية لكى يحقق انتظاما كافيا، مثل شعر برنارد شو النثرى، ليس له حياة فى ذاته، ويعيش فقط بفضل المحاكاة الساخرة. لكن المحاكاة أو المعارضة الساخرة كانت هى غرض بريخت للأسباب التى شرحها .

هذه المسرحية، حتى يمكن للأحداث ان تكتسب الأهمية التى تستحقها لسوء الحظ، يجب أن تقدم بأسلوب فخم، يفضل بالإشارة الى المسرحيات التاريخية للعصر الإليزابيثى أى أن بالمسرح ستائر ومنصة خطابة. (19) ونحن نقترب من فهم مقاصده عن طريق الملاحظة الموجودة فى المقدمة " الكلام المنظوم يجعل بطولة الأشخاص موضع تقدير".

فلا يزال هناك بعض التعليقات الغامضة، لكنها بالتأكيد تعنى أن الإدعاءات المتضخمة ليو وى/ هتلر يمكن تقليص حجمها بمقارنتها مع أبطال العصر الإليزابيثى، وبالأخص أبطال شكسبير الذين لم يظهر لهم بريخت شيئا سوى الإزدراء:

إن الأفراد العظام فى مسرحيات شكسبير الذين يحملون نجم مصيرهم فى صدورهم، يتحطمون بلا مقاومة بنتائج فانية وتافهه، إنهم يجلبون على أنفسهم الحزن، إنها الحياة وليست الموت، التى تصبح بذيئة عندما ينهارون، الكارثة ليست موضع نقد. فالإنسان يضحى طول الوقت! متعة همجية، نحن نعرف أن البرابرة لديهم ما يسمونه فن. ليكن فننا مختلفا! (20)

رغم أن هذا قد يزيد من قيمة قضية بريخت، فى نفوره من المأساة " الأرسطية " فإن ذلك ليس مثالا غير منصف لمعاداة الإتجاه الشكسبيرى، فالإنسان يتكون لديه غالبا الإنطباع أن كل شخصيات شكسبير المحورية هى بدرجة متساوية بالنسبة له، وأن حديثهم بالشعر النثرى هو علامة على إدعائهم أكثر منه وسيلة لشكسبير فى رسم الشخصية أو خلق الشعر.

مثل هذا الموقف قد يشرح لماذا يسخر بريخت فى مسرحية " أرتورويو " من المشهد الذى يتودد فيه ريتشارد الى أرملة رجل قتله منذ قليل فى مسرحية " ريتشارد الثالث ". ليس هناك فائدة كبيرة فى المقارنة وأن دوفليت الصغير لا يستسلم فى الحقيقة. مثلما تفعل أن ريتشارد، بريخت غير مهتم بدوافع هذا التغير المفاجىء ولا يسمح لبيتى بان يستسلم للنفاق أو المديح، فهو مهتم فقط بأن يربط يووى بريتشارد الثالث، وهو شيء صحيح جدا لكنه بستحق الثناء. المقارنة بمشهد أخر، فى مسرحية " فاوست " لجوته، هى أشد غموضا. عندما يمشى يووى هنا وهناك على خشبة المسرح وهو يتودد الى بيتى بينما يأتى خلفهم دولفيت وجيفولا Givola ، كلا الزوجين يظهران ويختفيان مرارا وتكرارا ، والمتفرج الألمانى سوف يفكر بالتأكيد فى المشهد المشابه حيث فاوست وبريتشن تتم متابعتهم بنفس الطريقة عن طريق مفيستوفيلس وفراو مارثا . لا يوجد غرض هنا أكثر من الربط بين يووى والشيطان، من ناحية أخرى، عندما يشير بيتى الى سطر جريشن المعروف جدا لفاوست فى نفس المسرحية:

مستر يووى، ما هو شعورك نحو العقيدة الدينية؟

انها قد تضحك بصوت عال على إحتجاجات النمساويين الرجعيين الدينية ضد هتلر.

إن شعر شكسبير وموقفه يستخدمان مرة ثانية فى المشهد حيث يتذكر يووى جريمة قتل روما فى سطور تعيد الى الذاكرة الليلة التى عاشها ريتشارد قبل قتل بوزويرث فيلد Bosworth Field :

يووى (وهو نائم) بعيدا أيها الظلال الدموية! إرحمينى! إغربى عنى!

اللغة الضخمة ليس لها هدف واضح فريتشارد عند شكسبير يجادل نفسه عندما تظهر الأشباح، إما إذا كان هناك عذر يبرر الجرائم التى إرتكبها، تصبح المسألة الأخلاقية على المحك. ينطق يووى فقط سطرا من شكسبير بينما يتنبأ شبح روما بأن هناك رجالا أخرين سوف يخونون يووى كما خان روما: البيت الشعرى ليس فيه حياة ذاتية. من العبث أن نقول أن روما يفعل شيئا أكثر من أنه يبدى رآيا. والأسوأ أنها تبدو زائفة على شفاه روما كما يبدو على شفاه بقية البلطجية، ما كان يجب أن يكون إستنكارا حازما يبدو فقط مجرد شيء ساخر غير مقصود:

أقف الأن فى أبدية جافة وتذهب أنت للعشاء مع الرجال المحترمين. الخيانة رفعتك عاليا، والخيانة سوف تنزل بك الى الحضيض. كما غدرت أنت بى أنا، صديقك وحارسك، كذلك سوف تخون أنت الجميع. وهكذا أرتورو سوف يخونك الجميع، يغدرون بك. فالتربة الخضراء تغطى أرنست روما ولكنها لن تغطى خيانتك. ذلك سوف يطفو على جناح الريح عبر القبور، بصورة جيدة يراها الجميع، حتى حفارو القبور. سوف يأتى اليوم عندما ينهض ثانيه كل الذين صرعتهم، وسوف يقف ثانية كل الذين لم تصرعهم، يا أرتورو، وسوف يزحفون نحوك فى عالم تسيل فيه الدماء، وتغمره الكراهية، حتى أنك

سوف تقف وتبحث عن معين، لكى تعرف: هكذا وقفت أنا أيضا ثم هدد وتوسل، إلعن وأعطى وعودا، لا احد سوف يسمعك.

مثل بقية الشعر المرسل فى المسرحية، فهذا الشعر بارد، معانيه مكررة سطحية ويخلو من العاطفة الحقيقية. روما كان خطابيا حقيقيا عندما قال إن أحدا لم يسمعه، قد قتل رميا بالرصاص بينما كان يصافح يد يووى، قبل أن يعبرعن الكثيرمن إحتجاجه. البناء المتراكم الطويل حول عدم إخلاص يو وى ، يرفرف فوق القبور، يراه حتى حفارو القبور (لقد تم ذكرهم بإعتبارهم مطابقين لحفارى القبور عند شكسبير) ، تكرار الفكرة أن الموتى سوف ينهضون أو يقومون ويقفون، وليس فقط الذين قتلوا فعلا ، ولكن أولئك الذين سوف يقتلون ، مطابقة للطرق التى يحشو بها بريخت دائما سطوره لكى يجعل لها رنينا وتأثيرا أجوف ، لكن اذا كانت النتيجة هى عادة أن تصنع بلطجية أقل مصداقية مما قد يصنعه الحديث العادى ، ففى هذه الحالة بالذات تكون النتيجة أقل نجاحا ، حيث أن روما قد يتاح له أن يقدم إحتجاجا أشد تأثيرا، لأن الرتابة والضعف فى مدخل بريخت تسمح لكل البلطجية أن يلونوا أنفسهم بالفرشة غير المميزة ، ويأتى شكسبير لكى يضيف السخرية أو التهكم البسيط .

تبدو المسرحية غير كاملة بصورة حقيقية، لأنها تنتهى بغزو النمسا سنة 1938، رغم أن التبجح الذى يعلن به يووى مخططاته المستقبلية كان يتيح نهاية ذات معنى ملائم وفى لحظة تهديد هائلة فى إنتاج لندن الذى لعب فيه ليو روسيتر لدور، تكلم يورو فى النهاية من برج المشنقة ، معطيا مظهر الذروة لو أنه فى الإرتفاع فقط ، من المحتمل جدا أن بريخت قد احب أن يذهب بعيدا ، لكى يظهر هزيمة يووى فى مقارنة أخرى مع الملك ريتشارد ، رغم أن الحقيقة تبدو ظاهرة ، فبمجرد ان تدخل الحرب فى الإعتبار، حتى يصبح يووى فى حالة من الرعب أقل مما أظهره هتلر نفسه : كما يقول فردريك أوين إن رواد المسرح بعد الحرب كان بإمكانهم أن يجدوا التشابه مع البلطجية شيئا تافها .(21) لقد أكمل بريخت المسرحية فعلا كما تبدو فى 29 أبريل ، قبل شهرين فقط من هجوم النازى على الإتحاد السوفيتى ، ربما شعر بأن المضى بالقصة لمدى أبعد سوف يكون بلا غاية، خصوصا لأن الهدف الرئيسى للمسرحية كان إثارة المعارضة ضد هتلر. وكما تكشف الأحداث، فإنها لا تزال تخدم غرضا فائق القيمة فى كونها واحدة من الأعمال الألمانية فى تلك الفترة التى تعبر عن هذه المعارضة القوية، وفى كونها قادرة من خلال قوة سخريتها لتوجيه ضربة لأى أمل فى إحياء مزاعم هتلر فى الوصول الى المجد.

فالمسرحيات الباقية المعادية للنازية مسرحيات أقل إثارة للإهتمام." رؤية سيمون ماكار" مسرحية تدور حول فتاة فرنسية تحلم بأن تكون جان دارك وتنجح فى مقاومة الغزو الألمانى سنة 1940، هى مسرحية شديدة السذاجة وعاطفية حتى أن الإنسان يتعجب كم كتب بريخت أعمالا مثلها لا تظهر شيئا من تكنيكه وحيله المألوفة. وما مقدار ما كتبه شريكه فى القصة الراوائى ليون فوشتوانجر الذى إختلف معه على مدى السنوات، أكثر من مرة، النهاية التى فيها سيمون بدلا من أن يتم حرقها على الخاذوق

تسلم لمدرسة كاثولكية لتبقى تحت رحمة الراهبات المتوحشات وهذا فى الحقيقة موقف يسير فى طريق المسرحيات المعادية للدين التى كتبها بريخت.

مسرحية " أنتيجون " التى كتبت سنة 1948، ليست أكثر تاثيرا من "سيمون ماكار" كمسرحية معادية للنازية، وهى المسرحة التى أعدها بريخت عن مأساة أنتيجونى لـ " سوفوكليس". وكما كان يحدث غالبا فإن العمل الأول يفقد ثراءه عن طريق إعادة كتابته بعقلية بريخت ضيقة الأفق. ففى المسرحية اليونانية هناك موقف شديد التعقيد. أنتيجون تتحدى أوامر الملك كرايون التى تفرض أن جثامين كل الذين حاصروا طيبة مؤخرا يجب أن تترك فى العراء دون أن تدفن، ورمزيا تدفن جسد أخيها بولنيز. لأن كرايون يؤمن أن من الضرورى لرفاهية الدولة أن يشوه أعداؤها ويلوث شرفهم، فإنه يدين أنتيجون ويحكم عليها بالإعدام بسبب فعلها. فقط عندما يخبره تريزياس العراف بأن حكمه عليها قد أغضب الألهة يرجع كرايون عن أوامره لكن فات الأوان. فأنتيجون قد قتلت نفسها قبل ذلك، وحبيبها هايمون إبن كرايون يقتل نفسه أمام عيون أبيه الملك وزوجته أيضا تقضى على حياتها. الثلاثة هم كلهم الشخصيات المحورية يتمزقون بطريقة مأسوية فى الصراعات بين واجبات وولاءات متعارضة. والثلاثة كلهم على الأقل يظهرون على حق من جانبهم. مع ذلك فإن بريخت يجعل موقف أنتيجون أشبه بموقف شابة تعيش فى ظل الطغيان النازى، حتى أن كرايون يتساوى مع هتلر، فى الحال يفتقد التعاطف، وعندما يدين تريزياس كرايون فإن هذا يحدث بسبب إهماله للأسباب الإقتصادية التى أدت الى الحرب بين كرايون وأخوة أنتيجون. فهو يدعو كريون ليس إلى الندم بل إلى فهم عقلانى للعلاقة بين القسوة والحرب المتعمدة، وعندما يذهب لإلغاء أوامره إنما يفعل ذلك على أمل تهدئة رعاياه واقناع هايمون بأن يقود الجيوش نيابة عنه- الدوافع جميعها هى دوافع أنانية واقتصادية، والأغراض الشخصية التى يستكشفها سوفوكليس لا اعتبار لها. الصعوبة الحقيقية فى العثورعلى فائدة للمسرحية تكمن فى اللغة، فالنص مفترض أنه مبنى على ترجمة الشاعر هولدرين ولكنه فى الحقيقة لا يرتبط به الا بعلاقة ضعيفة. لأن المسرحية قد طرأ عليها كثير من التغيير، فإن الاعتراف لايكاد يعنى شيئا اكثر من أن بريخت قرأ نسخة هولدرين قبل أن يعيد الكتابة، لكن إضافة إلى ذلك، فإن لغة بريخت فى المسرحية ليست مضفورة جيدا، وهى متضخمة بصورة إدعائية، كما لم يحدث فى أى من مسرحيات بريخت الآخرى. ومن المهم أنه لم يضمها لآى مجموعة من أعماله المنشورة أثناء حياته، رغم أن أعماله التى كتبت بعد انتيجون بعدة سنوات كانت داخل هذه المجموعات.

أما مسرحية شويك فى الحرب العالمية الثانية " فهى كوميديا ممتعة عن المقاومة السلبية. خلال استسلام سلبى ظاهرى، فى نظام مختلف تماما. والاسم الموجود فى العنوان مأخوذ من رواية لجلاردسلاف هازيك عن جندى تشيكى كان يحارب فى صفوف الجيش فى الحرب العالمية الأولى، والتى نشرت 1921-1923، وقام بإعدادها مسرحيا ماكس برود وهانزرايمان. والعنوان الأصلى " مغامرات الجندى الطيب شويك ". نجد أن البطل تاجر كلاب جند فى الجيش فيقابل كل فعل من جانب ديكتاتورية البيروقراطية

بسذاجة عزلاء وغباء لا يقهر. ففى كل مناسبة يعلن شويك ولاءه الذى لا يهتز، وينفذ الأوامر حرفيا وهو يفعل ذلك إنما ليبرهن على بلاهة الشخص الذى أصدر الأوامر. والكتاب ليس رواية بقدر ما هو مجموعة من الحكايات فى لهجة براغ السلسة الرشيقة، ولكنه رفع شفيك الى مستوى الرمز القومى، والأن تزدحم كل محلات الهدايا التذكارية فى براغ بالدمى المعروضه للبيع، وهى تتحلى بخدود شفيك الوردية وعيونه الشبيهة بعيون الخنزير، وهى ترتدى زى شويك الرمادى الخاص بالميدان.

بالنسبة لشعب مقهور لا يوجد غالبا وسائل أخرى للمقاومة غير الإستسلام الساخر. كان لشويك فائدة بالنسبة لبريخت إذ اظهر نوع الموقف الذى سماه ديالكتيكى، إنه مرتبط ببريخت نفسه حتى أنه إلتزم بتكتيكات شويك كتلميذ عندما زاد عدد تصحيحات الحبر الأحمر فى كراسة تمريناته ثم شكى للمدرس أن ورقته لم تصحح بطريقة منصفه، ونتيجة لذلك زادت درجته، لأنه لم يكن مذنبا فى أخطاء كثيرة كما يبدو، وبالمثل، فى مسرحيته " الهوراشيون والكرايتيوم "، حاول بريخت أن يعكس نقطة أساسية خاصة بالديالكتيك بضغط المشهد الذى فيه احد الهوراشيين يواجهه ثلاثة من خصومه، فيتظاهر بالجبن ويهرب. لكن بالوصول الى التطرف – وهو تكتيك إستخدمه بريخت طول حياته - فقد إستطاع هوراشيوس أن يستدرج الأعداء الذين طاردوه بثلاثة سرعات مختلفة: لكى يواجهوه واحدا واحدا، فإستطاع أن يحقق نصرا حيث كان بإمكان الثلاثة أن يهزموه معا.

جاليليو وأزدك فى مسرحيات بريخت الأخيرة لديهم أفكار مشابهة للتأقلم مع الظروف، والحرباءة فى داخل بريخت كانت مستعدة دائما لتجريب ذلك. أثبت شويك أنه مادة مفيدة لهذا، وأن المسرحية فى الحقيقة هى سلسلة من الحكايات المعدة دراميا تتناثر مع الأغانى بطريقة من المؤكد أنها تثير قدرا كبيرا من العطف. وهى را ئعة فى تقديمها عملاء الجستابو ورجال ال S.S مع سخرية مرحة بدلا من المعارضة المتعصبة ، وأن نغمة المسرحية عموما خفيفة ومرحة خصوصا المشاهد المتناثرة فى الأقاليم العليا ، حيث يظهر هتلر وشركاؤه كما لو كانوا يقفون وراء هذه المشاهد ؛ تحتوى المسرحية ايضا واحدة من أفضل قصائد بريخت المعادية للنازية بعنوان " وما الذى جنته زوجة الجندى ".

لم يطور بريخت الجدل " الديالكتيكى" فلم يرى قى إستسلام شويك الساخر سوى حيلة فنية يستطيع بها شويك أن يحافظ على إحترامه الذاتى، إن درس المسرحية التعليمية " الهوراشيون " مثلا لا ينطبق على الحالة هنا. فالمشهد الأخير مع ذلك لم يقدم لنا " مواجهة تاريخية " بين شويك وهتلرالعنلاق، الذى يضيع فى عاصفة ثلجية ويسأل شويك عن طريقه، الذى يتقم نحو ستالينجراد. تنتهى المسرحية عندما يتقدم هتلر بعصبية من نقطة اساسية ألى أخرى، ليفيق فقط بعد سماهه طلقات من صفارة كلب شويك: فتصبح حركاته أكثر فأكثر يأسا حتى ينفجر فى رقصة وحشية وهنا تنزل الستارة. هكذا هنا نجد معنى سياسا ، عندما يزعم هتلر أنه هزم " بقوة الطبيعة " ، يجيب شويك بأدب " نعم

هكذا سمعت "، فالشتاء والبلشفيك " ،كان لهما تأثيرالبيان غير مباشر الذى كان يبحث عنه بريخت فى مسرحياته الأخيرة ، وبالأخص فى هذه المسرحية ، لكن شويك لا يجاهد لكى يصنع هذه النقطة ، وتبقى طول الوقت تقريبا سلسله من النكات والقفشات ، وأن بريخت فى الحقيقة كان مهتما بهذه الأشياء أكثر من إهتمامة بتأسيس حالة مزاجية قدرية تنتهى بها المسرحية ، لأن بريخت كماركسى لديه السبب فى مقارنة " البلشفيك " بقوة الطبيعة : إنه كان يؤمن بأن التاريخ العالمى يتحرك فى إتجاه المجتمع أللاطبقى، لكن قرار الأغنية الذى يغنيها جميع الممثلين من المفترض أنها تشمل هتلر وجنرلاته - بعد أن خلعوا أقنعتهم وأظهروا إنسانيتهم المشتركة، وهو أمر للغرابة غير مؤكد :

أغنية المولداو
على فراش المولداو تتدحرج الأحجار
هناك ثلاثة أباطرة مدفونين فى براغ.
العظيم لا يبقى عظيما ولا الصغير يبقى صغيرا
فالليل إثنا عشرة ساعة ثم يأتى النهار.

هزيمة الجيوش النازية تبدو، فى هذا الجو مجرد إنقلاب عجلة الحظ، وفى الواقع وبإنعكاسها على المسرحيات التى: يتناول فيها بريخت النازيين، نلاحظ أنه نادرا ما يشير الى أى معارضة أكيدة بالنسبة لهم. فأرتورو يوى يبدو كحتمية " رغم العنوان " كما يفعل هتلر: النقد الذى كتبه كوش إن " الشعب " ليس حاضرا فى المسرحية، هو جزء محورى فى النقد الذى كان يجب توجيهه لأعمال بريخت ككل بدلا من أخذ يووى على حدة. حتى فى مسرحية " الرؤوس المستديرة " فإن هزيمة الرمز الصاعد للمعارضة الشيوعية لهتلر يذكر فقط كأحد الأسباب لعودة نائب الملك وإعادة تاسيس الرأسمالية: فالشيوعيون لا يشكلون أى جزء فى الحدث، ولا نسمع لهم إلا عرضا فى المشهد الأخير فى مسرحية (الخوف والبؤس) لا يوجد تصوير لآى مقاومة شيوعية أو أى جماعات أخرى فى مسرحية " سيمون ماكار " فقط أظهر كل فرد وهو يقاوم النازية مقاومة نشطة وأن أفعال سيمون فى تفجير محطة بنزين لا تعد من أعمال الحرب بالمعنى الكامل للكلمة. بإختصار شويك يقدم أفضل حالة للإستسلام وهى التى تجد جذورها عميقة فى بريخت، إذ تتحول القدرية الى تسلية ممتعة. شويك يستمتع لأن لديه تأكيد أصيل بقدرته التى لا يمكن إختراقها. ولكن هناك تهديد أشد ظلاما فى الخلفية: فالإنسان يدرك من لحظة الى أخرى أن شويك قد نجا من العقوبات القاسية بشق الأنفس.

إذا كانت " محاكمة لوكولوس"، التى كتبت أصلا كتمثيلية إذاعية، وانها مسرحية سلمية أكثر من أن تكون معادية للنازية هو أمر فيه قليل من الشك. فالتيمتان تتراكمان تقريبا لتكون نفس الشىء فى بريخت. فالحبكة بسيطة أبسط من أى عمل أخر ألفه بريخت: فالجنرال الرومانى لوكولوس يأتون به أمام محكمة شعبية فى العالم السفلى، بعد الموت، ويحكمون عليه بأن يلقى فى الفضاء بسبب سلوكه العسكرى حين كان على الأرض، الدفاع غير ممكن: فالحرب وحش وهو الذى أشعل الحرب.

تكتمل المسرحية بشكلها النهائى سنة 1939، قبل أن يشترك الإتحاد السوفيتى فى الحرب. عندما إستقر بريخت فى المنطقة السوفيتية ، بعد سنة 1945، واجه صعوبات فى التعامل مع سلطات المانيا الشرقية الشيوعية ، الذين رأوا فى المسرحية إدانة لكل الحروب ، سواء التى أشعلها النازى أو أشعلها السوفيت - وهى فى الحقيقة كذلك – كملاحظة فى النص المنشور يضيف فى حزن وأسى :" بعد ترتيب تدريبات الملابس بواسطة وزارة التعليم فى دار الأوبرا الحكومية فى برلين ونتيجة المناقشات التفصيلية ، تم إدخال ملاحظتين " من خلال لغة البروتوكول الدبلوماسى يحس الإنسان أن هناك شيئا ما فى الخلفية – لماذا ، مثلا تقوم الوزارة بدلا من المنتج بالترتيب لبروفة الملابس ؟ فالحصيلة النهائية فى كل الأحوال أنهم أدخلوا أقوالا تبين أن الحرب الدفاعية مسموحا بها دائما ومرحب بها. بهذا فإن المسرحية لم يبقى لديها سوى لوحة باردة لتقدمها، لقد حفظ بريخت ماء وجهه بطبع النص الأصلى بإضافات منفصلة (هذه تكون، مع النص الأصلى، النسخة الجديدة المسماة " إدانة لاكلولوس") لكن نقطة الضعف الأصلية فى وضع بريخت هى نقطة الضعف عند شويك، قد وضحت معالمها. لا أحد منهما يملك كروت اللعبة (ولا، لنفس هذا السبب، كان جون أردن عندما إحتج دون جدوى على التغييرات التى تمت دون موافقته، والتى قام بها منتج مسرحية " جزيرة الأقوياء " ليس الكتاب فى البلاد الشيوعية فقط هم الذين عاشوا تجربة هذا التدخل)

الفصل السادس

حياة جاليليو

فى حين كانت مسرحيات الدعاية والأعمال المعادية للنازية من بين الثمار الأولى لحياة بريخت فى المنفى، فقد تحول بعد قليل الى كتابة المسرحيات التى قدمت الكثير لتأسيس شهرته فى الخارج. حياة جاليلو ، الأم شجاعة ، المرأة الطيبة من سيتزوان؛ هير بونتيلا وتابعه مانى (دائرة الطباشير القوقازية تنتمى الى هذه المسرحيات فى الأسلوب ، كتبت فيما بعد ، سنة 1944 الى 1945) هذه أعمال من نوعية مختلفة تماما من الممكن ، ان لم يكن ، منطقيا بالضرورة أن نقرأ فيها أن المعادل هو فقط أن الشيوعية هى التى يمكنها أن تعالج الأمراض التى يكشفون عنها ، فمناخ الإهتمام العام فيها رغم ذلك سياسيا بطريقة مباشرة ، لكنه جو إنسانى ، فهى مسرحيات تدعو فيها المتفرج بصراحة للتفكير فى سلوك البشر لكى يفهم ، وأحيانا يتعاطف ، وأحيانا يثور ، ويسأل دائما كيف كان يمكنه أن يتصرف لو وضع فى ظروف مشابهة ، لا يوجد هناك حركات غير مفهومة او صدمات لمجرد الصدمات كما يحدث من وقت لأخر فى مسرحيات العشرينات ، ولا يوجد كورس يحل " الرسالة " كما كان فى مسرحيات أوائل الثلاثينات . لا أحد ينصح بفعل الشر على أمل أن يأتى بعده الخير. بدلا من ذلك يوجد هناك مسرح إنسانى فى كثير من النواحى ، يتميز بالتسامح ، يقدم الفهم بدلا من الإقناع ، وإن كان يحقق التوازن فى بعض الأوقات ، يتراوح فى المزاج بين الأغانى الرقيقة والعذاب العقلى ، من الإعجاب بأكثر تفاصيل الحياة اليومية الى حماس المهرجين فى شرب النبيذ ، وإغراء النساء ، والأغانى ، من الشفقة الحادة على حالات البؤس بين الفقراء الى تصوير غير متعاطف

لمتع الأغنياء " إنها الكوميديا البشرية " التى يبدو ان بريخت ينحو الى إظهارها فى هذه الأعمال ، وأن التلميحات الشيوعية هى فى أكثر الأحوال موضوعا جانبيا . أما السبب الذى أدى هنا الى التغير الثانى له فهذا أمر يصعب تحديده فى حدود المعرفة المتاحة لنا حاليا إذا كان حزن المنفى قد هدأ عواطفه درجة وزاد فهمه، إذا كانت مفاجأة تحول بريخت صراحة الى متحدث بإسم الأراء الشيوعية فى أوائل الثلاثينات مما أدى الى رد فعل حتمى فمن المستحيل ان تعرف ذلك. يدخل فى ذلك ايضا أنه بعد أغسطس سنة 1935 فإن سياسة الجبهة الشعبية فى الكومنترن لم تعد تفضل مثل هذه الأعمال الثورية الجامحة كالتى كان يكتبها بريخت طالما أن ستالين كان يعارض كل مساومة مع غير الشيوعيين، رغم أنه لم يتطابق مع المطلب الرسمى للواقعية الإشتراكية إلا فى (سنيورة كرارة) فالأعمال التى كتبت بعد 1935 سوف يقبلها الكومنترن من أجل الطريقة التى قدمت بها وجهات نظرهم السياسية بشكل يستحسنه غير الماركسيين.

حياة جاليليو، التى كتبت بين 1937 - 9 مع إضافات تمت سنة 1945- 7 تنبأ فيها بريخت بشغف دون إدراك، بالكثير مما كان عليه وضعه فى فترة ما بعد الحرب فى ظل الجمهورية الألمانية الديمقراطية. لم يكن هذا نظام يسمح بأى معارضة حتى أقل مما كانت تفعله الكنيسة الكاثولكية فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة. عندما حدث التدخل السوفيتى سنة 1953 وجد بريخت أن عليه واجبا لا يستطيع أن يهمله بوضوح بينما يحتفظ هو بوضع نقدى محايد، كما أظهر جنتر جراس فى مسرحيته حول بريخت وحول هذه الأحداث فى مسرحية " البليبيون يتدربون على الإنتفاضة.

مسرحية "جاليليو "هى قصة إنكار أمام تهديد يمثله الطغيان كالذى أجبر عليه بريخت أو ربما الذى وافق برغبته الحرة أن يقوم به سنة 1953، عندما كتبت المسرحية لأول مرة كانت تتحلى الى حد كبير بروح شويك: إذ قدم جاليليو كرجل عجوز خدع محكمة التفتيش، رافضا أن يتحول الى شهيد بالإستستلام الى التعذيب ولكنه إستمر فى أبحاثه العلمية بطريقة ماكرة وهى الأبحاث التى أدانتها الكنيسة، وتهريب كتاباته الى الخارج تحت أنف السلطات. لو أن هذه النسخة بقيت لكانت دفاعا قاطعا عن رجل بذل أقصى ما عنده فى أداء عمل سيء.

إذ نتجت التعقيدات من الإضافات الأخيرة، التى تمت فى هوليود بمساعدة وتشجيع شارلز لوتون، وتحت تاثير إسقاط القنابل الذرية على هيروشيما وناجازاكى. لقد أقنعت هذه الأحداث بريخت أن العلماء قد باعوا أنفسهم الى تجار الحروب، وراح يسعى الى أن يدخل إشارة الى ذلك فى مسرحيته.

فى النسخة الأخيرة، ينكر جاليلو ليس بدافع المكر وليس بأسلوب شويك ولكن نتيجة خوفه عند رؤيته ألة التعذيب بعد إنكاره مازال مستمرا فى أبحاثه سرا، ولكن يا للعار، إنه يظن نفسه غير مستحق لأن يصافح أى واحد من زملائه العلماء بسبب شعوره إنه قد خان قضية العلم . إن تكيفه مع الظروف يثبت عدم جدارته فى لحظة حاسمة. صحيح

إن بريخت يثير أيضا العطف على جاليلو، حتى فى حالة فشله، وإن كلمات الوداع التى قالها أندريا تبقى واضحة فى الذهن حتى بعد أن تنتهى المسرحية:
" أنا لا استطيع أن أصدق أن تحليلك القاتل للذات سوف يكون الكلمة الأخيرة "
وكما قال بريخت نفسه، (بالنظر الى الموقف يصعب على الإنسان أن يميل الى إمتداح جاليليو أو الى إدانته) (1) .

الصعوبة فى مثل هذا الموقف المزدوج هى أنه يميل الى إعطاء تسوية من النوع الذى كان بريخت دائما يهاجمه بقسوة. لابد أنه خشى أن المتفرجين الألمان بالذات سوف يتقبلون بإمتنان فكرة أن جاليليو كان على صواب الى حد ما فى خطأنه أو كان على خطأ فى صوابه: إن التقليد الموروث الخاص بتركيب وجهات النظر المتعارضة يصعب أن يموت لكى يحقق بريخت غرضه لابد أن تكون المسرحية صادمة: وليس من الصعب أن نفكر فى إنتاج عروض لها لا تكون صادمة: فالمسرحية تؤدى بذاتها الى عروض ممنوعة.

فجاليليو الذى يظهر على خشبة المسرح فى المشهد الأول، كما أراد له بريخت لكى يشرح نظام بطليموس وكوبر نيكوس لكى ينتفع به أحد الصبية الصغار، من المحتمل أن يبدو كمدرس. تأخذ محاضرته طعما مختلفا عندما يلقيها كما فعل تشارلز لوتون بموافقة بريخت، وجاليليو يستحم فى الصباح، عارى الصدر حتى خصره ومتعة جاليليو هنا ليست متعة عقلية فقط بل متعة جسدية أيضا، فى الحقيقة إن شهيته للمعرفة يجب أن تظهر كجزء من شهيته لكل شىء " إن طريقته الشهوانية فى الحركة " كتب بريخت يقول عن لوتون، " وحركات يديه فى جيوب بنطلونه فى الوقت الذى يقوم فيه بالتخطيط لأبحاث جديدة كلها كانت حركات فاضحة. فبينما كان جاليليو مبدعا أظهر لوتون خليطا متناقضا من العدوانية والنعومة العاجزة " (2) إن عطش جاليليو للمعرفة عطش هائل، إنه عملاق ضخم لكنه عملاق فى المشهد الإفتتاحى يشرب اللبن. ولكى يستمر جاليليو فى أبحاثه فإنه يستعد للإقامة فى فلورنسا فى وقت إنتشار الطاعون، لكن عندما يهدده موت أخر من محكمة التفتيش، فإنه يستسلم دون قتال، إنه لن يتسامح فى ضياع لحظة واحدة تنحرف به عن الأمانة الكاملة فى البحث عن الحقيقة، لكنه لا يتورع عن تقديم التليسكوب الذى صنع فى هولندا لشيوخ فينيسيا وكأنه من إختراعه هو. بكل هذا، يبنى بريخت صورة لرجل لن يكون مبدعا كما هو إذا لم يكن حساسا أيضا، جبانا، بخيلا، ناسكا، بإختصار عقلانى يعيش بغرائزه. وهكذا فإن المشهد الأخير الذى يظهر فيه جاليليو له تأثير غريب خاص به لكن فيه شيئا مشتركا مع المسرحيات الأخيرة الأخرى.

هنا ، قال جاليليو وداعا لتلميذه القديم أندريا ،والذى أصبح الأن رجلا يافعا ، لقد إقتنع أندريا أن " أخلاق أستاذه الجديدة " هى أخلاق العصر الجديد الذى يتخلى فيه الناس عن التمسك بمبادىء جامدة – ويبقى جاليليو على خشبة المسرح ليتناول عشاءه من الأوزة التى أرسلت اليه فيلتهمها بلوتون بشراهة تؤدى الى أن يحشو فمه مرة بعد مرة برغبة لا تشبع فى مزيد من الحياة ، مزيد من التجربة ، مزيد من المتعة .ونحن فى

نفس الوقت ، نشعر فى الحال بالإثارة والنفور من الشهوة الإنسانية وهو إحساس يتولد عن طريق كشف الشهوة الإنسانية وتعريتها، والوعى المصاحب للموقف النسبى الجديد ، المرحب بكل شىء الذى يقدمه جاليليو فى المسرحية .

لقد رأوا محنة جاليليو، وتتبعوا أسبابها، وتعاطفوا معه. ولكن كما كان يعلم بريخت، وكما كان عليه أن يكتشف فيما بعد بحدة أكثر فى محنته هو نفسه. أن القدرة على التكيف مع الظروف كانت سائدة حتى ذلك الوقت فى دول وسط أوروبا على مدى القرون الماضية. إن موضوع جبن جاليليو أخذ إتجاها معاصرا حادا: فالمسرحية " تؤكد أن جاليليو يقف على عتبة عصر جديد كما نبدو نحن أيضا منذ 1945. فإذا أنكر، فإن قضية العلم سوف تواجه نكسة خطيرة، لأن العلم يعتمد على أمانة شديدة لا تلين ولا يمكن أن ترتبط بالنفاق. إن موضوع الإستشهاد يصبح هكذا حادا، وهارولد هوبس، على صواب جزئيا عندما يقول" إن فكرة جاليليو هى أن الناس لا يعيشون الأن فى عصر العقل فقط لأنه فى لحظة محددة فى القرن السابع عشر أنكر جاليليو أمام محكمة التفتيش، بدلا من الوقوف صامدا فى وجه قضاته. فكما يرى البعض أنه بموت المسيح على الصليب قد نالت الإنسانية الخلاص، هكذا فى مسرحية بريخت بفضل بقاء جاليليو على قيد الحياة وعاره، إدينت الإنسانية. جاليليو ليس أقل أو أكثر من المسيخ الدجال عند بريخت، إنه الإله الذى خذلنا (3) هذه الفكرة التى عبر عنها مستر هوبسن بطريقة ساخرة، هى بالتأكيد نهاية مبررة من الذروة العاطفية الذى وصل اليها المشهد الثالث عشر، لأن كل ما سعى بريخت للتأكيد عليه هو المسئولية الفردية أكثر من مسئولية الوكيل. فعلى طريقته فى المبالغة عادة يشير بريخت فى هذه اللحظة الى أن عهدا كاملا من التاريخ الأوربى يتحول نتيجة لفشل رجل واحد.

المواجهة بين هذه المواقف تصنع مادة درامية جيدة؛ رغم الضعف الفكرى الأساسى للمسرحية، وتقدم لحظات بارزة للصراع والتوتر. فمن الناحية المسرحية ليس هنالك إمكانية للتساؤل. لقد وجد بريخت مسرحا وجاء الى الحياة، واصبحت عروضه تتدفق بإستمرار بأفكار جديدة. إن مسرحية جاليليو بصفة خاصة تتميز بسبب هذه المشاهد التى فيها يتناقش الفلكى مع الكرادلة وكل منهم يرتدى قناعا. فالتناقض الضمنى مع جاليليو، الذى لا يرتدى قناعا قد تم تصويره بحيوية وبالمثل الحدث الطويل المصاحب للحوار، الذى يتم فى أثنائه تغطية البابا بجلباب بعد جلباب حتى تبدو إنسانيته الحقيقية وكأنها إختنقت بالأبهة. هى صورة ذات أبعاد ثلاثة لوجهة نظر بريخت. البرهان البصرى ان قطعة من الحديد يمكن أن تطفو على سطح الماء رغم إنكار أرسطو لذلك، وعادة إسقاط جاليليو لحجر من يده ليذكر الشعب أن الحقائق هى حقائق وأن الحجارة لا تسقط الى أعلى، هى حيل مسرحية، صممت لكى تؤثر بصريا. فالتأثير الساخر الذى تحقق عند إنكار جاليليو هو أيضا شيء ملحوظ. إن جرس الإنتصار الذى يجلجل هو حيلة ساخرة بكل ما كان ينتظره تلاميذ جاليليو، ولما كانوا يظنون أنه يدافع عنه، وهم ينتظرون فى الخارج كما كان يقف القديس بطرس خارج محكمة قيافا ينتظر المسيح. حقيقة أن الأجراس بدت وكأنها تدق إستجابة لصلاة بنت جاليليو لله تعطى تحديا إلحاديا عنيفا للمشهد.

يظهر الضعف فى المشاهد الأولى، التى يقدم فيها خصوم جاليليو فى قناع الحمقى كأن المقصود هو القضاء على الإهتمام بهذه المجادلات. بالإضافة الى ذلك، فإن الجوانب الفيزيائية لإستمتاع جاليليو بالبحث، التى تتأكد فى تعليقات بريخت، لا تكاد تظهر فى الحدث المسرحى، قد يظهرها الممثلون، لكن النص لا يعطى إلا أدلة قليلة نسبيا عليها. هنا يبدو واضحا الى أى مدى إعتمد بريخت على التأثير المسرحى الكامل أكثر من إعتماده على الكلمة المطبوعة.

نقطة ضعف أخرى، لكنها غير قابلة للعلاج. ففى خطبته الأخيرة يراجع جاليليو أوضاع العلم كما يتركه الأن، قد أصابها الشلل لعدة قرون بسبب إنكار. فهو يعلن أن أسباب فشله الحقيقى، هو أنه سعى لأن يجمع المعرفه من أجل المعرفة، دون إعتبار للهدف المبدأى للعلم وهو تيسير حياة البشر. فقد بحث عن العلم خارج إطار الإحتياجات الإنسانية، وترك تراثا من المعرفة منفصلا عن الواقع الإجتماعى، فهو يؤكد " ربما يمكنك أن تكتشف فى وقت من الأوقات كل شىء يمكن إكتشافه ويظل تقدمك مجرد تقدم بعيدا عن الإنسانية. فالفجوة بينك وبينهم قد تصبح فى يوم من الأيام شاسعة جدا حتى صيحات الإنتصار التى تطلقها عند تحقيقك لإنجاز جديد سوف تجيبها صيحة الكون المرعبة " .(4)

كان فى ذهن بريخت هنا سقوط القنابل الذرية، مع العصر الجديد للطاقة الذرية التى بشرت به، وهى الأحداث التى إعتبرها بريخت نتيجة مباشرة للعلم الذى يتم البحث فيه بمعزل عن إحتياجات البشر. ولكن هذا الفشل يتأكد فى منولوج طويل ومعقد يعتمد كلية على الحجة اللفظية، ويصل الى محاضرة من على خشبة المسرح تستمر عدة دقائق. هذه دراما رديئة بأى معيار وتزداد رداءة بسبب لا معقولية قضية جاليليو. فهو يزعم بعكس الدليل التاريخى، أن فشله الفردى سوف ينحدر بالعلماء من وقته فصاعدا ويحولهم الى جنس من الأقزام خاضعين لرغبات الملوك والحكام معتبرا أن القزم الأول الذى سيظهر بعد جاليليو هو نيوتن، الذى ولد فى نفس العام الذى مات فيه جاليليو وحتى العلم الإيطالى، الذى كانوا يظنون أنه من المحتمل جدا أن يعانى فى ظل عناد البابوية، إستمر فى تقدمه حتى انتج مال بيجى، فولتا، وجلفانى Malpighi Volta , Galvani فى المائة سنة التالية . من الواضح أن قصورا واحدا لا يمكن أن يوقف مثل هذا النشاط البشرى الواسع. (5)

ويؤكد جاليليو أيضا أنه كان مخطئا لأنه لم يعمل من أجل ترقية مستوى العمل – وهى فكرة كان لها تأثير كبير فى المانيا الغربية -، حيث كان مئات من الشباب من الدارسين يترددون فى العمل بالبحث العلمى الذى ليس له منافع عملية، أو الذى قد يستخدم لأغراض حربية. قد تبدو الفكرة هنا أوضح من أن تؤدى الى العمل حتى أن البحث الذى أدى الى صنع الحديد أدى الى صناعة المحاريث، وكذلك رؤس الحراب، كذلك إنشقاق

الذرة أنتج الطاقة والقنابل فإن تليسكوب جاليليو يمكن إستخدامه فى السفن الحربية كما يستخدمه التجار، فالعالم فى أى عصر يقدم المعرفة التكنيكية أو النظرية التى يحولها السياسيون والأخرون لخدمة أغراضهم. فالبحث الذى يوجه بطريقة خالصة للأغراض العملية من أجل فائدة الإنسانية مستحيل. مع ذلك فإن جاليليو يتجاهل الهدف الواضح والمتفرجون لا تعطى لهم إجابة داخل المسرحية.

بالمثل يؤكد جاليليو انه قد نسى الفرص المتاحة له لأن فى أيامه " وصل علم الفلك الى الأسواق" وهو يعنى بوضوح إذا كان الناس فقط قد سمح لهم بأن يستفيدوا باكتشافاته فإن الأمور سوف تكون أفضل. الواقع أن الإستخدام الذى وضع فيه إكتشاف جاليليو فى ألأسواق كان إستخداما سخيفا. فعلم الفلك لم يصل الى السوق فى المشهد العاشر إلا لكى ينتج نوعا من الفوضى التى كان بريخت يميل الى الرجوع اليها منذ مسرحية " بعل" فالدرس الذى يأخذه الناس هو حيث أن الشمس لم تعد تدور حول الأرض فإن أحدا لن يحتاج فى المستقبل لأن يدور حول أحد، لآ أحد يحتاج الى أن يقدم خدمته أو ولاءه، ويستطيع كل فرد أن يعيش حياة أنانية كاملة:
زوجتان تقفان فى ساحة السوق
لا تعرفان فى أى طريق تسير
زوجة السماك تخطف رغيفا من هناك
وتأكل سمكتها وحدها!
البناء يرسم خطته بعناية
ويأخذ حجر المبنى وعندما يصبح بناء البيت تاما وجميلا. (6)
لم! فإنه يتحرك الى الداخل على مسئوليته.

ربما يمكن للإنسان أن يفكر جيدا – إذا كان للنظريات الفلكية أى تأثير يذكر على الإتجاهات السياسية، كالذى تحققه فى عقول " مؤرخى الثقافة " فقط الذين يعتقدون أن كل حدث له إنعكاسه فى كل الأحداث الأخرى – وأن نظرية جاليليو ربما تقود الى الدولة الأتوقراطية " الملك الشمس" أكثر من الفوضى الذاتية. لا حاجة بنا الى أن نؤاخذ بريخت على هذا الموضوع. فالتأثير المدمر، فى المسرحية، هو أن الطريقة التى يعرض بها سلوك " الشعب " لا تحمل على ما يبدو أنه كان منطوق مهم نطق به جاليليو فى لحظة الذروة.

هكذا، كما فى الكثير من أعمال بريخت، فإن عملية المسرحة تتقوى بشكل كبير عن طريق انقاص أى محتوى فكرى واقعى. هناك متعة، الى حد ما، فى رؤية البابا محمل بملابس ثقيلة جدا رغم أن الموقف المتواضع لبعض البابوات، فى رؤيتهم أنفسهم كحملة المجد الذى ليس مجدهم، قد تم تجاهله. بالمثل فإن الحدث به لحظات حية أو مليئة بالحيوية وأن مشهد السوق الحافل بجو المهرجان هو واحد من اكثر المشاهد حيوية. لكن علاقة ذلك بالتيمة المحورية ليست غامضة فقط بل ليس لها وجود.

مع ذلك فإن "جاليليو " تظل واحدة من أنضج المسرحيات. إنها أنضج بمعنى واحد، كما يعرف كثير من سكان شرق أوروبا، فى انها تكشف خيال عظيم إدانة النفس المتبادلة وإعادة تأكيد الذات لكل هؤلاء الذين كانوا يعيشون حياة منحرفة فى ظل نظام قمعى، فى هذه الناحية، فهى تشترك مع شويك فى شىء ما، ولكنها أنضج فى نواح أخرى. فالمعاملة المنصفة الذى يتعامل بها جاليليو مع خصومه من الكرادلة (ليس أتباع أرسطو الذين تم تصويرهم كاريكاتيريا بطريقة غريبة) وجلسة الإستماع التى لاتعطى أى إجابة فى حوار الراهب الصغير الذى يسأل ماذا يفعل المؤمنون المسيحيون البسطاء بحياتهم القاسية إذا تم حرمانهم من وسائل الراحة التى تمدهم بها العقيدة الدينية انما هى علامه من علامات التعقيد التى رفعت مسرحية" جاليليو "عاليا فوق أعمال الدعاية الخالصة. تاثير المسرحية لا يمكن إحصاؤه – عند خروجك من المسرح شاعرا أن هناك مطلب حاد للشجاعة البطولية، من الممكن أيضا أن ترى ماذا تكسب عن طريق التكيف. إن عدم الرغبة الجديدة فى فرض أجوبة فرديه كان المعلم الأساسى لبريخت الذى ظهر فى أوائل الثلاثينات.

الفصل السابع

الأم شجاعة

إن أكثر المسرحيات أصالة فى الإنجليزية منذ شكسبير فى رأى D.H. Lawrence هى مسرحية سينج " الراكبون الى البجر " سنة 1911، وأن هذا الرأى قد استقر على مستوى واسع الأن. مع ذلك فبعد أربعة عشرة سنة فقط قال لورانس: بالنسبة لى حتى سينج، الذى أعجب به كثيرا أصبح فى الحقيقة مملا الأن، وكما هو الحال قد وضع على الرف لمن يبحث عنه .... الكاتب يجب أن يكون بين الجماهير يدفع ذقونهم أو يهلل لما يصيبهم من سوء حظ أو سعادة. هذا المقعد الرخيص بين الألهة حيث يجلس الإنسان بين زملائه من أمثال أناتول فرانس وينظر بإحتقار الى حماقات وتشنجات ما يسمون بأخوانه البشر، هذا فقط ما يزعجنى (1) . هذا تقريبا أشبه بموقف بريخت فى الدراما وبالذات المأساة.

إن أفكار التراجيديا قد تغيرت أثناء الحرب العالمية الأولى، ربما بسبب الحرب. وكان سينج لا يزال يكتب بأسلوب تقليدى. كان يعنى عناية خاصة بمسرحية " الراكبون الى البحر" يصنع من القصة القصيرة لسكان جزر " أران " فى أيامه شيئا يشبه مآسى اليونان فى الجو وقوة التعبير، وكان قادرا أن يفعل هذا جيدا لأن مزارعى أران مايزالون يعيشون قريبا جدا من الإغريق أكثر من أى شعب أخر فى أوروبا. عندما حاول لورانس أن يدرب يده فى كتابة مسرحية مشابهة بعنوان " ترمل مسز هولرويد " وجد صعوبات عظيمة: إن لغة عمال مناجم نوتندهمشير لا تسلم نفسها طواعية للشعر المنثور كما تفعل اللغة الأيرلندية وان الحياة فى قرية تعدين بدائية الى حد ما حتى لو كانت لا تزال معرضة

للكوارث الطبيعية. شينأوكازى، الذى كان يقلد سينج؛ فى المشهد الأخير على الأقل من مسرحية " جونو والبيكوك Juno and the Paycock " 1924، إستخدم أيرلندية دبلن، وحرم من مواجهة العناصر الطبيعية فى منظر مدينته، مسرحيته أيضا هى اقل مأسوية من مسرحية سينج.

يحتج على ذلك بأن الحرب كانت على مستوى هائل مما جعل ماسى الأفراد لا تأخذ إهتماما جادا كما كان الحال من قبل: أمام ملايين الموتى فإن مأساة شخص يموت على المسرح تبدو تافهة ومضخمة. بالتأكيد بإستثناء مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية" للشاعر ت . إس. إليوت ومسرحية جان أونيل "الحزن يليق بإلكترا "هناك قليل جدا من المسرحيات الحديثة التى ترتبط بالتراجيديا بمعناها الكلاسيكى. لقد قيل أيضا أن بروليتاريا عصر التصنيع لا تقدم موضوعا للتراجيدا من هذا النوع . إن حياة عامل المصنع مهما جلبت من أحزان لا تطمح أبدا لشد الإنتباه كما يفعل الملك لير، أو فيدرا أو أوديب. ومن الصحيح أيضا، كما رأى بريخت أن أناس القرن العشرين غير ميالين للتراجيديا. عندما يكون هناك أبطال أولمبياد من المصابين بالشلل، وأطفال من الصم يتعلمون كيف يتذوقون الموسيقى خلال الذبذبات، وأن الجنازات يحتفل بها فى الأغلب فى غياب لكل مظاهر العظمة، فإن التأكيد يقع كثيرا على الإستفادة بأقصى قدر من الحياة، وأن الإشارات التراجيدية لا مكان لها، لو أن أوديب فقأ عينه الأن لقام كرايون بطلب سيارة إسعاف فى الحال.

لكن المأساة لا تتم السيطرة عليها بسبب هذه الظروف والإتجاهات المتغيرة. لقد تعلقت على الربع الأخير من القرن العشرين كتهديد بالحرب الذرية، وفى وجه هذه الخلفية يبدو تفاؤل المعالجين ضعيفا. سوف تبدو صغيرة وضعيفة فى أى حالة، طالما أن الموت يعنى الثكل أوالأسى، بنفس الطريقة، فإن عناصر الطبيعة سوف يكون لها السيادة فى كثير من بلاد العالم. فالجفاف الطويل فى البلاد المزدحمة بالسكان والفيضانات التى تغطى ألاف الأميال المربعة لا زالت تحدث، وأن نتائجها يجب أن تحتمل دون إعتبار لما يمكن أن يحققه على مدى بعيد الإصلاح الإجتماعى أو التعاون الدولى.

هكذا فإن مسرحية سينج التى قلدها بريخت وحاول أن يبنى عليها ليست فقط عملا ينتمى الى تقليد مهجور، فتصويرها للإستسلام الكامل للأم التى لا تفقد زوجها فقط بل كل أبنائها فى البحر فإنها تتناول واحدة من أعمق إهتمامات المأساة والحياة معا. موريا، الأم إمراة فقيرة تعيش فى كوخ صياد سمك على ساحل ايرلندا الغربى. ليس لديها نية ولا قصد فى التخلص من مدينة الوباء، كما أراد أوديب أو تكسب عرشا أو تدافع عن قضية عادلة. لكنها خائفة ومستسلمة معظم الوقت، فقط فى النهاية، عندما أتوا بإبنها الغريق بارتلى فإنها تجد الكرامة والشجاعة دون قيود، وتنشىء سلاما لا يهتز عن طريق الإستسلام " ليس هناك إنسان يعيش للأبد، وعلينا أن نرضى ".

بالرغم من دينه للشاعر ييتس، الذى أوحى له بجزر الأران، وكان سينج يتفاعل معه على مستوى شخصي فان جملة موريا الأخيرة بكل مظاهرها، تعنى رفض دعوة ييتس لحمل السلاح فى مسرحية " كاثلين نيهوليهان Cathleen ni Houlihan " حيث كتب ييتس وهو يتكلم عن الأبطال الإيرلندين " إنهم سيعيشون الى الأبد " فموريا عند سينج لن يخصها هذا الكلام أبدا. سينج نفسه كان أيضا، وهذا إحتمال كبير، يرسم مسرحيته على نموذج عمل مشهور فى عصره " أوب هوب فان زيجان Op Hoop Van Zegen" التى كتبها المسرحى هيجرمانز Hujermans ، هى مسرحية عن حياة صيادى السمك الهولندين الذين يفقدون حياتهم فى البحر . قدم هيجرمانز نغمة سياسية معينة: أحد الصيادين يغنى فى"نشيد الحركة الدولية "، وهناك إيحاء بأن صاحب مراكب الصيد لابد أنه كان يعرف أنها ليست بحالة صالحة للإبحا، لكنه كان مهتما جدا بمسألة الربح أكثر من الإهتمام بإصلاحها. لكن سينج رفض كل هذا الإهتمام بعمليات الاصلاح الممكنة، لم يكن مهتما بتحسين حالة الأمان والسلامة للصيادين الأرانيين لكن إهتمامه الأكبر كان بكتابة مسرحية حول موت سكان الجزيرة وفى جعل اللغة ناطقة.

مسرحية بريخت (أسلحة السنيورة كرارة)، التى كتبت سنة 1937 كانت تقلد سينج تقليدا متعمدا تحول فيها المشهد من إيرلندة لأسبانيا، وجعل الشخصية المحورية إمرآة تحاول ان تبقى محايدة وسلبية أثناء الحرب الأهلية الأسبانية. فموقع الأحداث هو نفسه، كوخ صياد على شاطىء البحر، والنهاية هى نفس النهاية، وإحضار إبن غريق، مصحوب بمجموعة من النساء المحزونين. تنتهى المسرحية بحزن الأم، لكن بريخت يكتب بروح " التراجيديا الشيوعية " لفيشنفسكى التى تثير التفاؤل بأنه، فى عصر الشيوعية، كما كان يرى فيشنفسكى، لا يوجد مكان لتصوير كارثة يصعب تجنبها. فالكوارث يمكن تفاديها والتغلب عليها، وليس الإستسلام لها. وهكذا يجعل بريخت السنيورة كرارة تنتهى بأن تأخذ بندقية وتقرر محاربة الأعداء الفاشيست.

لا أحد يطالب بالكثير لمسرحية " أسلحة السنيورة كرارة " الأن، وقد اضافها بريخت بنفسه فى طبعة أول مجموعة يطبعها بعد الحرب فقط كمجلد خارج المجموعة. لا يوجد فى المسرحية أشخاص يشبهون المزارعين، اللغة هى لغة أدبية أكثر منها لغة شعبية ـ المسرحية تخلو من الحدث، من الإيقاع، فقط هناك ذروة قصيرة عندما يحضرون الإبن الميت، فى مشهد فيه يقلد سينج تقليدا دقيقا. إن تحول السنيورة كرارة من السلبية الى الفعل السياسى يحدث فقط عندما تتحقق أن إبنها تم قتله ببندقية آلية فى البحر بواسطة قارب دورية فاشستية: فبينما كانت تبدو رافضة لكل أشكال الحروب إلا أنها تحولت لأنها قد أحست أن إنسانا عزيزا عليها قد تم قتله فى الحرب، حتى أن المسألة السياسية تم تظليلها عن طريق الإصرار الفردى على الإنتقام.

الفقرة الأخيرة فى الحوار شديدة البساطة سواء فى إيحاءتها وفى دوافعها، مثلما حدث عند إقناع الأم أن إبنها قتل بسبب الكاب الذى كان يرتديه على رأسه، " أى شكله غير لائق. فالرجل المحترم لا يمكن أن يرتدى شيئا مثل ذلك " هذه ليست إستجابة إمرآة

ضربها الحزن. فالإنسان يمكن أن يحس أن بريخت ينحاز الى جانب الأم فى هذا التبرير العقلانى الساذج للمحرك الطبقى للجنود الفاشيست وعندما يحتج أحد الصيادين على أنهم لا يجب أن يطلقوا النار على أى إنسان بمجرد أنه يرتدى كابا رديئا فإن إجابتها – فى لحظة الذروة تبدو وكأنها رسالة:

لا إنهم ليسوا بشر إنهم برص ويجب حرقهم مثل مرض البرص. هذا يشبه كثيرا النهاية الدموية العنيفة التى تصل اليها جوهانا دارك فى مسرحية " القديسة جان فتاة الحظيرة "، لكى يتم اغفالها كمجرد لحظة فى المسرحية. تماما مثلما تدين جوهانا الكاهن، علاوة على ذلك فإن سنيورة كرارة تسأل السيدات الحزانى الذين ينشغلون الأن بالصلاة أن يتركوها، لأن لديها أشياء أخرى تستدعى إهتمامها.

إن رفض المواساة الدينية، مهما كان ضروريا فى ظن بريخت، فانه يعطى نغمة غير طبيعية هنا عند هاتك النسوة بالذات. وأن أفعالها الأخيرة هى أفعال رمزية مربكة. فهى تاخذ الشراع الملوث بالدم الذى لف به جسد إبنها الى الكوخ وهى تقول فى لغة خطابية مشرقة " بينما ذهبت أنا لتمزيق علم جلبت انت لى غيره " بهذا الكلام تكشف المكان الذى خبأت فيه الأسلحة التى كانت ترفض حملها طول المسرحية حتى هذه اللحظة، وعلى صوت ضرب النار الأتى من بعيد تنهض واقفة وتمسك إحدى هذه البنادق بنفسها . إجابتها على السؤال إذا كانت هى الأن ذاهبة لكى تنضم الى العمال فتقول " نعم من أجل جوان ".

وكما قال بريخت تفسه، هذه قطعة مسرحية أرسطية أو مسرحية "عاطفية "(2) رغم أنها مثل ميلودرامى، ومن المشكوك فيه هل هى كما إفترض هو\، من عيوب هذا التكنيك – إنها فى الحقيقة أخطاء كتاباته الدرامية - فهل يمكن إلغاؤها إذا "عرضت المسرحية مع فيلم تسجيلى يبين أحداث الحرب فى أسبانيا، أو فى مناسبة دعائية 0 فالمسرحية تقدم أسبابا شخصية خالصة وثأرية لانضمامها فى الحرب ضد فرانكو، ولا توجد أسباب أكثر جدية أو توثيق كافى للمسائل السياسية التى يمكن أن تتصل بهذا الموضوع.

هناك دليل داخلى يبين أن عدم رضاء بريخت عن " السنيورة كرارة " هو الذى أدى به الى كتابة "الأم شجاعة وأطفالها "، بعد ذلك بسنوات قليلة. عنوان المسرحية مأخوذ من رواية Trutz Simplex التى كتبها كريستوف فون كريملشوزن فى القرن السابع عشر ، حول إمرأة صاحبة كنتين فى حرب الثلاثين عاما التى وقعت بين 1618 الى 1648 ، وإن كانت الشخصية فى المسرحية لديها ما هو أكثر من الإسم الذى تشترك فيه مع سابقتها . الإطار الرئيسى للمسرحية رغم ذلك، يشبه كل من مسرحية سينج ومسرحية بريخت الأولى حول الأم التى تفقد أطفالها بينما العبرة الأخلاقية للمسرحية تتناقض مع أخلاق السنيورة كرارة، لأنها تهدف الى أن تبين أن الرأسمالية تقود بطريقة

حتمية الى الحرب، وأن فقد الاطفال ليس كارثة طبيعية، كما فى سينج، وليس دعوة للحرب ضد الفاشية، لكن الأصح هو نتيجة حتمية للذهاب الى الحرب. كان بريخت دائما معرضا للإمساك به متلبسا بين تعليم السلبية وإقتراح العنف الثورى.

الى أى مدى عاشت الأخلاق الجديدة عن طريق المسرحية هى مسألة نتركها جانبا الأن. فالأم شجاعة هى واحدة من أفضل الأعمال التى كتبها بريخت، وأنها هامة بسبب ذلك كمثل للمسرح "الملحمى "أو المسرح" الروائى"، فليست هى القصة أو المضامين السياسية، وليس التيمة المترابطة، التى تبقى قوية فى الذاكرة بل، هى سلسلة من اللحظات المنفصلة أو المعزولة. فالأم شجاعة، هى إمرآة تكسب عيشها فى مرحلة من مراحل الحرب عن طريق بيع ألأطعمة والمشروبات، ومعدات الجنود المشتركين فى الحرب، تصاب بفقد أبنائها اليافعين الواحد بعد الأخر. وتهرب مع طباخ هولندى وتأخذ كاهن لاجىء بالجيش تحت جناحيها، ولكنهما يهجرانها فى النهاية، وتترك وحدها لتجر عربتها المغطاة بينما تستمر الحرب الى مالا نهاية رمادية.

فى إنتاج مسرح برلين إنسامبل الذى أخرجه بريخت بنفسه ولعبت الدور الرئيسى فيه هيلين فيجيل، فإن القوة البصرية للمسرحية كانت قوية. الأحذية والملابس التى كانت تنقلها الأم شجاعة وأطفالها من مكان الى أخر فى اليقظة الأولى للبروتستانت ثم الجيش الكاثوليكى كانت قوة ربط ساحرة فى شكلها الغربى المتوحش، وحركاتها الصاخبة على الطاولة المتحركة الذى توقع بريخت أن تكون موجودة عادة فى المسرح. كذلك كان مؤثرا منظر الجاكيتات المحشية الرثة والعباءات الحيثية التى كانت تلف الشخصيات فى شكل غير عاطفى لكنه "صحيح " من الناحية الجمالية. يتذكر الإنسان هذه المناسبات كتلك التى كان يجلس فيها إبنها السمين سويتشيز يتشمس على درج عربة أمه مع أن النص لا يعطى أكثر من سطر يقول " لن تمر أيام كثيرة عليك تستطيع فيها الجلوس فى الشمس هكذا " أو بالأحرى الفيضان والبقع بالنسبة لبريخت ليست محاولات لإضفاء صورة طبيعية على المشهد وأن الضوء الذى يشعرون به ضوء كهربائى أبيض ساطع– يسقط عليهم بدفء حاد وفترة الصمت الطويلة التى تعقب السطر المنطوق تستدعى إحساسا بالمتعة. أن المفارقة الدرامية فى الكلمات سرعان ما تظهر، ففى خلال دقائق قليلة يؤخذ سويتشيز الى المشنقة بواسطة دورية معادية. وفى التذكر فإن الشمس الدافئة بدت غير رحيمة كما هى دافئة. وفى التأثير البسيط للضوء المسرحى الذى تحقق بطريقة بريختية طبق الأصل بتحويل كل مصدر ضوء الى إضاءة كاملة ونحو ذلك، توجد الحالة الأساسية للمسرحية ككل.

هذا الجانب المزدوج لضوء الشمس المفيد والمخادع كان إنعكاسا للإزدواجية التى تتخلل كل مشهد وكل التيمات الرئيسية بالرغم من نهاية الكارثة، التى كانت تجر فيها الأم شجاعة عربتها حول خشبة المسرح بمصاحبة كورس حزين من الأجنجة، هناك أيضا لحظات للتأكيد. بالمثل يبرز فى الذاكرة عند هذا المشهد الأخير المشهد الأسبق " مشهد 5" الذى تقدم فيه بانوراما فوضوية للدوافع الإنسانية فى خرائب إحدى القرى المدمرة:

الأم شجاعة ترفض ان تبيع على الحساب. الكاهن يحفر فى حظيرة المزرعة لينقذ الناس المحجوزين تحت الأنقاض. الأم شجاعة ترفض أن تسلم قمصان الضباط لعمل ضمادات للجنود. يهرب أحد الجنود بزجاجة من الخمر بينما هى تجادل دون أن تراه، ولا يلحظه أحد. وفى النهاية تأتى إبنتها الصماء كاثرين حاملة طفلا حيا على ذراعيها عند نزول الستارة: وهى لحظة إنتصار الرحمة التى لا يمكن أن تمحى وتظل صامدة فى وجه الجشع والحقد وإنعدام الإحسان.

طاقة المسرحية على التأثير إزدادت بفعل التمثيل وإنتاج مسرح برلين إنسامبل، كما لا يزال يبدو فى مجلد الضوء الفوتوغرافى والتعليقات المسماة " مذكرات المسرحية " التى تقارن بين نسخة الإنسامبل لبعض المشاهد مع تلك التى أنتجتها شركات أخرى. ففى نسخة الانسامبل للأم شجاعة نجد الأم تسترخى مجعوصة تقريبا فى حالة ترف شديد فى مقابل قطعة من الخيش، أحد ذراعيها يمتد على السطح المنحنى: تبتسم لنفسها بشىء من الرضا، الأولاد يخطون الى الخارج بخطوة رشيقة. سويتشيز الابن الأمين الطيب القلب يظهر أصرارا أكبر من أخيه إيليف الذى يتأرجح وهو يبتسم فى خجل. كلاهما جنود بسطاء فى الرغبة وفى الخيال، قد يجرون عربة أمهما فى الموقف الحالى، لكن عقولهم مشغولة بالمستقبل، وإذا كان سويتشيز يبالغ فى أداء دوره فذلك لأن إيليف سوف يبرهن حقيقة أنه المحارب الأفضل. فى نفس الوقت يظهر إيليف بإبتسامته قدرا من الوعى بعبثية المستقبل، وهى عبثية سوف تصبح ناطقة أكثر مع تقدم المسرحية. أما كاثرين الصماء التى تخطو خلف إخوتها، تنظر بفهم الى أحد الجوانب، تميل على فمها. فهى أيضا تلعب دورها فى تجارة الأسرة حاليا، ولكن هناك شيئا ما من الإحتجاج يتضح الأن فى حملها. بهذه الطريقة يتحرك موكب الأربعة فوق المسرح تاركا الجمهور يتلقى إنطباعاته الأولية عن الشخصيات التي سوف يقابلها بقية الأمسية: كل تفاصيل الإيماءات والحركات تم التفكير فيها جيدا لتعطى تأكيدا للجوانب اللفظية الخالصة لهذا العمل.

والنقيض الكامل لهذا فيما قدمه التليفزيون البريطانى 1959. الوضع العام هنا كان مميزا، بذات العربة والمرأة الجالسة على الدرج، وأولادها الشبان يمسكون بيد العربة. مع ذلك فالأم شجاعة تجلس مستقيمة ذقنها مرفوعة الى أعلى وعيناها تنظر بفخر وإعجاب الى أولادها، تغنى غناء مرحا على موسيقى كاثرين التى كانت تبتسم. الأولاد يجاهدون كالرجال، ايليف يبتسم إبتسامة خفيفة خجلة، تنظر عيناه الى أعلى أفق بعيد، أما سويتشيز فيميل بكتفه الى الأمام بإصرار يعبر عن روح المرح.

يظهر الممثلون هنا تقديرا عاما لأدوارهم. وقد رأينا سويتشيز بإعتباره الإبن الحنون، حسن النية، وهذه الصفة تظهر فى كل فعل يأتيه. الأم شجاعة هى المرآة التى إحتملت أسوأ المساوىء بروح قوية ،هى تجسيد للفضائل الخالدة ، وللمرة الثانية يهيمن هذا الجانب الوحيد على تفسير الممثلة.هكذا لا يوجد أى مفاجأت ، أو لا مفاجأءات لمن لا يفكرون ، فالمفاجأت القوية تنتظر المتفرجين الذين يبحثون عن شىء من عدم الإنسجام

حيث أن الأم شجاعة وأبنائها يشعرون بالرضى هكذا فلا نجد وضوحا على الإطلاق كيف، أصبحوا فيما بعد ساخرين من ناحية أو يثقون ثقة عمياء من ناحية أخرى ، إحتمالهم المتواصل فى الحرب أصبح غير مفهوم : إنهم إناس أصحاب مثل عليا تم سحقهم بطريقة مأسوية عن طريق قدر خارجى ، فبدلا من كونهم بشر نلحظهم فيما حولنا ، يكرهون الحرب ويرغبون فيها ، ينكرون بطريقة ساخرة إمكانياتهم الخاصة لكنهم يظهرون بطولة مفرطة وإخلاص يصل الى حد التطرف، وكل منهم يجهل دوافعه الأساسية فلا يعرف إن كانت نحو الخير أم الشر . يكشف ممثلو بريخت فى أنفسهم جزءا هاما مما يعنيه. فإبتسامة الأم شجاعة وجسمها المسترخى هى دلائل على المتعة التى تحصل عليها من الاتجار فى الحرب ، بينما الحقيقة ان تعبيرها كان تكشيرة وليس إبتسامة توحى بالشك الداخلى الذى يصاحب هذه الحالة ، سويتشيز بشفتيه المضمومتين يكشف عن السذاجة التى سوف تدفعه للإنضمام الى جيوش البروتستانت ، وهو مقتنع تماما أن الفضيلة سوف تأخذ مكافأتها ، بينما توجس كاثرين فى حد ذاته يعطى تعليقا على هذه الأوهام .التمثيل يرسخ تعاطفا مع هذه الشخصيات بإعتبارها كائنات بشرية ، وفى ذات الوقت يطور احساسا بالحماقة ، وأحيانا يكشف ما فى هذه الأنشطة من شر. هذه الحالة المزدوجة تحدد أفضل ما فى مسرحيات بريخت الأخيرة، إنها جزء من العقدة التى لابد أن المتفرجين من جميع المشارب إستطاعوا أن يستمتعوا بها.

ومن الأشياء المؤثرة بنفس الدرجة وعلى النقيض من سنيورة كرارة؛ كان إستعمال اللغة، فليست القضية مطلقا هى الحالة أن الأم شجاعة " كتبت بأقوى أسلوب فى لغة عصرها الخشنة، (3) فلم يكن لدى بريخت تذوقا للتاريخانية الطبيعية، مع ذلك فقد خلق لغة توحى بلغة الكلام عند أهل بفاريا – أساسا بهذه الحيل مثل حذف E)
" Sie horn"، إختصار Sic " ، ويكتب " Nix " بدلا من " 'Nichts " بالأحرى عن طريق محاولة لهجة تبدو لأكثر الألمان خشنة ومضحكة – وإقتصاد حديث بطريقة مفرطة ومباشرة فى اللفظ . من الصعب أن ننقل هذا الإنجاز لقراء الإنجليزية الذين لا يعرفون شيئا من الألمانية، لأن جزءا، من هذه المباشرة ينبع من المصطلح الإنجليزى المحول الى الألمانية، حيث يبدو غير كامل فى طبيعته عندما تلاحظ الأم شجاعة
ist, mich und meine kinder durchbringen mit meinem Wagen,
يبدو الأمر بدرجة كبيرة وكأن بريخت كان يترجم العبارة المفككة ، " إن الذى أسعى اليه هو أن أنجو بأطفالى وبالعربة " ، لكن تركيب الجملة هنا صادم جدا بالنسبة للسياق الألمانى بمعناه الضيق. (كان بريخت يستمتع بقلب العبارات الى الإنجليزية بهذه الطريقة غالبا: ففى جاليليو يجد متعة واضحة فى السماح لإحدى الشخصيات بترديد العبارة المركزة، " Das Ist Ein Fakt" ، بدلا من الألمانية المقبولة " Das Ist Eine Tatsache "، التى نجد إيقاعها أكثر ليونة " وأنثوية " . فى بعض الأوقات، فى مسرحية "جاليليو" نجد حتى مصطلحاته مترجمة عن الإنجليزية، وليست متسقة مع الإستعمال الألمانى) ثانية فإن الفقرات الألمانية تحمل غالبا لغة الأرض الريفية ولكن بريختية، لايخطئها أحد كما فى الفقرة التالية.

DER FELDHAUPTMANN . Ich wett, dein Vater war ein Soldat.
EILIF. Ein grober, hor ich.Meine Mutter hat mich gewarnt deshalb.
Da Kann ich ein Lied .
Der FELDHAUPTMANN. Signs uns! (Brullend) . Wirds bald mit dem Essen!
THE CAPTAIN . I bet your father was a soldier .
EILIF. A great one, they say . My mother warned me about it . I can sing a song about him .
The Sing it to us (Shouts). What about something to eat !
CAPTAIN.

القائد: أراهن ان أباك كان جنديا.
إيليف: كان جنديا عظيما، كما يقولون أمى حذرتنى بخصوص ذلك.
يمكنى أن أغنى أغنية عنه.
القائد: غنيها لنا (صيحات) ، نريد شيئا نأكله .

كما قال مينبمير، من الواضح إنه حوار واقعى يعمل فى الحقيقة بإيجاز قوى "وشعبى " فقط بمعنى مثالى Idealiter) (4) ولكى نستشهد بكلامه ثانية فإن الأم شجاعة تظهر ان أسلوب بريخت شديد الأثر لكنه مألوف يسعى الى تقليلد أقل للواقع أكثر من " فكرة " الكلام الطبيعى. وهى بنية لغوية طبق الأصل. والمسرحية كلها بالنسبة للاستعمال الشعبى، فهى مغربة، هكذا لا يمكن ابدا أن تقبل الشخصيات على خشبة المسرح كشخصيات من الحياة اليومية أو التاريخية: إنهم على الدوام يقفون على ضفاف الواقع فى كلامهم وينحرفون بعيدا عنه بإستمرار.

فشخصية الأم شجاعة نفسها هى واحدة من أعظم الشخصيات ذات الملامح الجذابة جدا . فهى مؤهلة لتحويل أى موقف لفائدتها، تتطابق معه وتؤقلم نفسها عليه بطريقة تذكرنا بشويك وجاليليو. فهى تتحلى بحيوية بونتيلا دون سكره أو لحظات صحوه ، وفى نفس الوقت تساهم بسخرية مركزة ، عندها نوع من المكر والابداع الذى يعد شيئا أساسيا بالنسبة لوجودها كله .0 كقاعدة هى تعرف بالظبط الى أى مدى يمكنها أن تذهب والى أى مدى يمكنها أن تدع الأخرين يذهبون .عندما يأتى عسكرى التجنيد يهدد بأخذ إبنها – ترفع عليه سكينا ، لكنها من الواضح تعنى التهديد كحركة فى اللعبة لن تجد ما يقابلها : هناك دهاء فى موقفها وليس بطولة عندما يأتى الطباخ الهولندى ليحاول اللعب فى صدرها يكون رفضها مؤكدا ، ولكن فى عينيها نظرة ماكرة بالثناء وتفعل ما يمكن أن يفعله بريخت ، إنه لم يستطع إعادة كتابة المشهد المأساوى الذى تفقد فيه إبنها سويتشيز ، بطريقة يمكن أن تدمر كل تعاطف معها فى حزنها. إن أداء هيلين فيجيل للدور فى هذا المشهد قد تم إعداده بأسلوب كان يمكن فى أى حالة أن يمنع ذلك . فكها المتدلى وفمها

المفتوح ورأسها ملقاة الى الخلف عينيها مغلقتين تهز أكتافها ويديها ملقاة فى حجرها (5) ، هذا وضع فيزيقى خالص بطريقة يمكن أن يتخذه أى إنسان دون أثر للعاطفة – إنه " إستعراض " خالص ، ويقال إنه منقول عن صورة فى جريدة ولكنه يستولى على عقل المتفرج بقوة كافية مما يجعل التعاطف أمرا لا مفر منه.

لكن عندما ننظر فى بنية المسرحية ككل يبدو لنا واضحا أن هذه الخصال تؤدى دورا صغيرا فى ربطها معا. ففى التأثير الكلى، إنها للغرابة بدون أى أثر، مجرد سلسلة من اللحظات والإنقلابات المسرحية الخالية من التناغم.

إن عواقب كل هذه المشاهد، الممتعة بصريا ولفظيا يمكن أن يقال أن المتفرجين كانوا مضللين عن طريق الكلمات والأفعال التى قصد أن تكون هى الشىء الأساسى فى هذه المشاهد، خذ مثلا المقصد، الذى عبر عنه بريخت بوضوح فى هامش المسرحية، من أن المتفرجين لن يروا فقط الطبيعة التجارية للحرب، كما يراها الممثلون أنفسهم، ولكنهم سوف يقومون بفعل، على خطوط ماركسية دون شك. كنا نتوقع أن نجد بعض التمثيل لهذه الفكرة فى شخصية الأم شجاعة وعلى السطح يبدو أننا قد حصلنا عليه، لأن الأم شجاعة تقول فى نهاية المشهد " إلعنوا الحرب " فقط لتغير " رأيها بسرعة فى المشهد التالى عندما يحدث وتصبح ثرية جدا وتضيف، " إنهم لن يعبثوا بمعركتى من أجل خاطرى)، لكن هذا لايصور حقيقة فكرة بريخت، فإذا نظرنا الى المناسبة التى تلعن فيها الحرب، نرى أنها لا تدرك تماما الطبيعية التجارية للحرب. أنها تلعنها لأن إبنتها تعرضت للهجوم وهو ما يمكن أن يقع فى وقت السلم لأن إبنتها كانت صماء منذ أن قام أحد الجنود وحشر شيئا ما فى فمها، وهو ما يمكن أن يحدث فى وقت السلم لأن كلا من ولديها قد إختفى وان أحدهما تم قتله (إنها لا تعلم أبدا بموت الأخ) فهذا كله لا علاقة له بالتجارة، لدرجة اننا يجب أن ننظر فى مكان أخر للبحث عن دليل لصالح تأكيد بريخت. ربما نتخيل أننا قد وجدنا فى المشاهد التى تبين الأم شجاعة وهى تفقد أبنائها بسبب إهتمامها الشديد بالمال - فى الواقع بريخت يقدم هذا الإهتمام فى حالة الأطفال الثلاثة، وبالنظر الدقيق إن كان هذا البرهان يبدو مفروضا.

فى المشهد الأول، تفقد الأم شجاعة إبنها إيليف بسبب إغرائها فى التجاوب مع عسكرى التجنيد لبيع حزام بينما إيليف يستسلم لإغراءات عسكرى التجنيد - وعندما تنظر حولها تجد إبنها قد ذهب. الفكرة الأساسية للمشهد الأول تبدو محتوية فى هذا الإستعراض الذى يبين أن الجشع قد أدى الى تعاستها. لكن حتى لو إتفقنا أن المساومة تعنى دائما الاهتمام الشديد بالمال، لابد أن نتفق أن أى شىء أخر كان يمكن أن يشتت إهتمام الأم شجاعة فى اللحظة الحاسمة. فقد كان يمكن أن تكون مشتركة فى مجادلة بينما إبنها قد أذاغت عينيه وعود الحصول على المجد، وفى أى الحالات لا يمكن أن نتوقع منها أن تربط إبنها البالغ بخيوط مريلتها.

كذلك، فإن موت كاثرين التى قتلها الجنود بإطلاق النار عليها بسبب دق الطبول للإنذارهو مسئولية الأم شجاعة مسئولية جزئية رغم أنها ليس لها دور مباشر فى هذا.

يحرص بريخت على أن يجعلنا نعرف أنه عندما قامت كاثرين بدورها البطولى، ودقت الطبول لتحذر المدينة المحاصرة من الهجوم الوشيك كانت امها فى المدينة تشترى بضائع رخيصة من الناس الهاربين من الأخطار. وهكذا يمكن أن يضع الكلمات فى فم شخص أخر بعد موت كاثرين، " لو لم تذهبى الى المدينة لتحصلى على شريحة، ما كان هذا يحدث " لكن هذه تهمة غير عادلة تماما فالأم شجاعة قد تركت كاثرين فى حماية الفلاحين، لأنها لم يكن لديها شخص أخر تتركها معه، بطبيعة وظيفتها كان لابد لها أن تتركها مرات كثيرة بحثا عن تجارتها. فمن السخرية أن يقال ان الرغبة فى المال تشرك الأم شجاعة فى الذنب عن موت كاثرين، الذى كان يمكن أن يحدث بنفس الطريقة لو أن الأم شجاعة كانت حاضرة. كان يمكن أن تكون لاحول لها ولا قوة مثل بقية الناس ضد هجمات الجنود.

لكن حقيقة أن بريخت يقدم نفس الفكرة فى مشهد موت الطفل الأخر للأم شجاعة فإنما يوحى بقصد ثابت. فسويتشيز مثل كاثرين قتله الجنود فى حالته لأنه رفض أن يكشف أين يوجد صندوق النقود، الأم شجاعة كان يمكنها أن تنقذه لو أنها قدمت الرشوة كلها التى طلبها الجنود مباشرة عندما سؤلت، لكنها حاولت أن تماطل وهكذا فقدت إبنها. هذا، على أى حال، هو الإنطباع السطحى الذى تكون بسبب موت سويتشيز، لكن إذا نظرنا بدقة أكبر فسوف نرى ان هذا الأمر ليس واضحا هكذا. ففى المثل الأول تقدم الأم شجاعة الرشوة كاملة التى طلبت منها 200 جلدر، على إعتقاد أنها ستكون قادرة على إسترداد المبلغ من صندوق النقود الذى تظن ان سويتشيز قد أخفاه، فقط عندما تعلم عن طريق وسيطها يفيت Yvette أن سويتشيز قد ألقى بالصندوق فى النهر تقدم مبلغا اقل ، 120 جلدر بالضبط . يجب علينا أن نتذكرأن هذا المبلغ يساوى بالضبط أكثر من نصف قيمة العربة التى تملكها وكل محتوياتها فى ذلك الوقت. فمعيشتها كلها أصبحت فى خطر، وأن الوقت عصيب جدا، فيمكن قبول عذرها لأنها فكرت أن الذين أسروا سويتشيز سوف يقبلون أقل لأنهم لن يعثروا على شىء مطلقا إذا أطلقوا عليه النار . أكثر من هذا عندما تسمع أنهم رفضوا ليس فقط 120 لكن 150 التى قدمها يفيت بدون إستئذانها، فإنها تقدم المبلغ كله 200 فى الحال، هذا يعنى أنها تقدم وتبالغ فى كل شىء لكى تنقذ حياة إبنها. وعندما ينكشف الأمر، يكون قد فاتها الأوان ولكننا لا نعرف لماذا قام الجنود بشنق إبنها هذا الأسير العالى القيمة بطريقة متسرعة. إنهم يعرفون أن إيفيت فى طريق عودتها للأم شجاعة، وهناك فرصة زيادة مال الرهينة، ولكنهم أطلقوا عليه الرصاص. هذا يجعل القضية ضد الأم شجاعة ضعيفة، فالحقيقة أن عطفنا يذهب اليها كلية فى هذا الموقف، لكن علينا أن نسأل لماذا كتب بريخت هذا المشهد، لماذا ترك الأم شجاعة تقول " أظن اننى ماطلت طويلا جدا " وربما الذى يقترحه من أن موت الاثنين الأخرين كان يرجع جزئيا لنفس السبب لو لم يكن يريد أن يقيم جزءا من القضية ضدها، معترفا بأنه الجشع من أجل

المال؟ ولماذا جعل القضية غير مقبولة؟ فى هذا المثال الأخير يقدم الكثير دفاعا عن الأم شجاعة كما لو كان يقترح أو يوصى بأنه لم يكن راغبا فى إدانتها.

فكرة أن بريخت كان أساسا قاصدا أن يقيم دعوى قد تولدت عن الطريقة التى جعل بها الأم شجاعة تتفاعل ضد الحرب، وتتفاعل مع أمل أنها قد تنتهى. الأم شجاعة رغم كل شىء، هى سيدة أعمال صلبة الرأى عميقة التفكير. تقول إنها قد إكتسبت إسمها بسبب دفعها لعربة محملة بأرغفة العيش من ريجا بينما هى تحت النيران، لكى تبيع العيش قبل أن يتعفن و تبين أنها تستطيع أن تجرى مساومات صعبة مع الطباخ الذى يريد أن يحصل على كوبون لمائدة قائده. لكن، فى لحظة مجىء السلام تشعربالرعب: "لا تقل لى ان السلام قد حل، بمجرد أن إشتريت كمية جديدة من البضائع " فالسلام يرعبها: سوف تخسر نقودها أو سوف ترتدى ثياب الحزن السوداء عند التفكير فيها. لكن هذا يبدو من النادر المخاطرة به، تاجر شبه زنجى عليه أن يجد مكانا له في عربتها، رجل وإبنتها وكذلك المؤن التي تبيعها هذا لا يحتاج الى إنقلاب بطىء: سوف تتخلص من كل بضاعتها فى ظرف أسبوع أو أسبوعين بأى حال، سواء كان هناك سلاما أم حرب، وأن نوع البضائع الذى تبيعه قابل للبيع فى الحالتين، حتى وكما أنها تعطى ضمانة للجنود الذين لم يقبضوا مرتباتهم: لا يوجد ربح كثير فى طريقة عملها. لو أنها كانت رأسمالية ولديها كميات كبيرة من الذخيرة فى يدها، وليس هناك توقعا لنشوب حرب فى أى مكان آخر فى وقت قريب، فإنها قد تتكلم مثل هذا الكلام بطريقة تظهر العقل والحكمة (رغم أن شركة كروبس تمكنت فى السلام والحرب من تحقيق أرباح كبيرة) وكما أن الأمور على ما هى، فإننا فقط نستطيع أن نفترض أن بريخت كان يفكر فيها بطريقة ما على أنها رأسمالية على مستوى كبير – مع انه يعرف أنها ليست كذلك - ووضع فى فمها كلمات ملائمة لتلك الظروف.

وهذه ليست بالضرورة فكرة بعيدة المنال. فقد قال بريخت رغم كل شىء وبطريقة واضحة ان قاطع الطريق ماكهيث فى رواية " أوبرا الثلاث بنسات " كان ممثلا للرأسمالية البرجوازية ، وان أساس قوله هذا كان كما يبدو مؤسسا على مقولة يرودون ، " إن الملكية سرقة " بالإضافة الى ذلك فإنه فقط على أساس بعض الأفكار المصاحبة لذلك ، فإن الأم شجاعة يمكن أن يقال أنها ترى الطبيعة التجارية الخالصة للحرب فقط بالمبالغة فى وضعها ، فإنه يجعلها تبدو مهتمة أكثر بالموضوعات المتصلة بالتمويل العالى أكثر من إمكانياتها ، كان بريخت قادرا على الإيماء بأنه قد رسم أكثر من إسكتش لعدة مشاهد من حياة إمرآة مرموقة لكن ليس لها أهمية تاريخية – لكن عندما تأتى للنظر الى المسرحية وإدعاءتها ، فلابد أن نرى بالتأكيد أنها لا تكاد تصل الى ماوراء التفاهات فيما يختص بالتحليل الإقتصادى. ان سياسية راشيلو، مزارين، جوستاف أدولفز، الأمبراطور من النادر أنه فكر فيهما كما أنه لا يوجد أى أثر لما يسميه فيشر " الدفعة التى لا تتناقص" التى يمارس بها الجنود على كلا الجانبين عملهم حتى النهاية. لا يوجد حساب للمظالم غير المحتملة التى أدت الى الحرب أو للدوافع الكبيرة التى أوحت بها لبعض

الحكام. بالنسبة لأسباب الحرب فما يسمع لا يختلف كثيرا عن أحاديث الحانات وعن الظلم الواضح للرؤساء.

هنا موضوع مطروح على الدوام بطريقة واحدة، كما فى مسرحية "المرآة الطيبة" و"جاليليو" و" دائرة الطباشير القوقازية "عن إمكانية وجود الفضيلة والرغبة فيها فى عالم فاسد. على هذا السؤال أعطى بريخت، كما أعتاد دائما، إجابة غامضة.

الموضوع تم شرحه حيث كنا نتوقع أن يشرح، فى المشهد الإفتتاحى للمسرحية. فالحديث الأول، بين ضابط التجنيد والعسكرى، يدور كله حول فكرة أن الفضائل كالولاء، والإيمان، والشرف، والأخلاق عموما، ترتبط بالحرب، فى حين ان السلام هو وقت الهدوء والاسترخاء، وتغذية القطط السمان ملاك الأراضى، والإستمتاع الذاتى تبدو حجة سخيفة، صحيح أنه عندما يقول الجندى " أنت ترى انه لم يكن هناك حروب لأزمنة طويلة هنا فمن أين تأتيك الأخلاق، إننى أسألك؟ " عندما يضيف، إنه فقط عندما تدور الحرب فإنك تجد قوائم وسجلات صحيحة، وتجد أحذيتك مغلفة، فى علب وقمحك فى شوالات، ويجرى تعداد الإنسان والحيوان بطريقة صحيحة ويتم نقلهم. لأن الناس يعرفون إذا لم يكن لديك نظاما صحيحا فلن يكون لديك حرب؟ لكن لأن هذه الحجة قد وضعت على لسان شخصية غير متعاطفة فليس لدينا حاجة لن نفترض أن بريخت قدمها لكى نهتم بها إهتماما جادا، على الرغم من دورها الموضوعى الذى يوحى به تيمتها فى المسرحية. إنه فقط حين تجد الأم شجاعة تكرر الفكرة فى المشهد الثانى فإننا نبدأ فى التساؤل إذا كان ينبغى علينا أن نعطى مزيدا من الإنتباه (حيثما تجد هذه الفضائل الكبيرة) ، فهى تقول ، (فهذا يثبت أن هناك شيئا عفن) وتمضى لكى تثبت هذا بالقول أنه إذا كان هناك جنرال غبى فإن جنوده لابد أن يكونوا شجعانا لكى ينفذوا أوامره ، وإذا كان كسولا فعليهم أن يكونوا ماكرين.وإذا توقع منهم الكثير فعليهم أن يظهروا درجة كبيرة من الاخلاص . هذه الحجة غير مقنعة مثل حجة عسكرى التجنيد لأن الجنود يحتاجون الى الشجاعة سواء كان قادتهم ممتازين أو سيئين. ونفس الشىء ينطبق على الفضائل الأخرى. الواقع إن الأم شجاعة تندفع الى أن تناقض نفسها عندما تختم حديثها قائلة: "هذه كلها فضائل أى دولة صالحة وأى ملك صالح وأى قائد صالح لا يحتاج اليها ففى أى دولة صالحة لا يحتاج الناس الى الفضيلة، يمكن أن يكونوا جميعا عاديين تماما معتدلين فى نزاهتهم، وجبناء جدا بالنسبة لكل ما أهتم به ".

لأن هذه الحالة السعيدة للأمورممكنه فقط حيث توجد " دولة صالحة " (أيا كان ذلك) " الملك الصالح " فإننا قد نتسائل ما الذى تهدف اليه الأم شجاعة عندما تتكلم عن كونهم لا يحتاجون الى الفضيلة، لأن الصلاحية من المفترض أنها فضيلة فى عينيها. وقد يمكننا ثانية أن نتجاوز، ظنا منا انه ليس مفترض فينا أن نعطى أى احترام لهذه الحجة فى هذه المناسبة أيضا.

لكن بريخت يعود اليها مرة ثالثة فى المشهد التاسع عندما يبدأ الطباخ الهولندى يغنى أغنية حول تفاهة الحكمة، والشجاعة، والأمانة، والأثرة، ومخافة الله. حقيقة أن الطباخ قد أظهر إفتقاره كلية للعديد من هذه الفضائل بإقتراحه للأم شجاعة أن تعيش معه وتهجر إبنتها الصماء - التى سوف تضطر أن تجر العربة الثقيلة وحدها فى أعماق شتاء شديد البرودة وفى ريف يعانى المجاعة. هكذا قد نفترض ثانية أن بريخت لا يريدنا أن نأخذ الحديث مأخذا جادا، مع أننا قد نبدأ فى التساؤل لماذا يستمر فى تكراره وأن يكرره بشكل غير مقنع. فالطباخ يترنم بإسم القديس مارتن - الذى قسم معطفه نصفين ليساعد رجلا فقيرا، والنتيجة كانت أن كلاهما قد تجمد حتى الموت – لكن هذه ليست النتيجة الوحيدة والحتمية لممارسة الإحسان. بالمثل، فإن حكمة سليمان تمثل هنا كحكمة رجل يلعن الساعة التى ولد فيها، وهو ما تبدو على أنه يأس أكثر من كونه حكمة، رغم أن الحكمة يمكن ألا تستبعد هذه اللعنة. إن موت يوليوس قيصر يعزى ليس فقط الى الطموح الشديد، أو الى حسد الأخرين، لكن أيضا ببساطة لجسارته. هناك تعميم شديد جدا فى كل هذا بحيث لا يترك أثرا وقد نبقى نتساءل لماذا يلقى بريخت بهذه الأمور دوما لشد إنتباهنا.

إن إجابة هذا السؤال، بالنظر إلى المسرحية ككل تبدو كذلك الى حد ما، رغم غموضها، إلقد أخذ بريخت هذه الأطروحات مأخذا جادا. فالبنية الكاملة للمسرحية (لها بنية بارغم من إنكاربريخت النظرى لمفهوم البنية)، تميل الى، ولكنها لا تعبر فى الحقيقة، عن نفس الشىء الذى قاله ضابط التجنيد والطباخ والأم شجاعة نفسها.

نعود ثانية الى المشهد الأخير، لنرى أنه ليس فقط الحاجة الى الفضيلة هى موضوع التساؤل، لقد قدمتها الأم شجاعة فعلا كشىء يجب تجنبه. فهى تحذر إثنين من أبنائها ضد الفضيلة التى يبدو أنهم يميلون اليها كثيرا: فإيليف يجب عليه ألا يكون مفرطا فى شجاعته، وكاثرين لا ينبغى أن تكون شديدة الحنان. أما سويتشيز فهى تريده أن يكون أمينا ، لكنها فى الحقيقة تعنى أن تؤكد انه سيعيد باقى النقود عندما يذهب للتسوق – الأمانة ليست فى الحقيقة من إهتماماتها. ومع سير المسرحية نرى كيف أن كل تحذيراتها ذهبت هباء وأن كل واحد من أطفالها يموت تحديدا بسبب الفضائل التى حذرته منها (فى قصيدة للأطفال حول المسرحية يتكلم بريخت بوضوح: " إبنها الأكبر مات لأنه كان بطلا، إبنها الثانى مات لأنه كان طيبا جدا، إبنتها كانت طيبة القلب جدا، عندما أصابتها الرصاصة ") ويمكننا ان نستخلص من هذا ان بريخت كان يريدنا أن نرى تحذيرات الأم شجاعة بطريقة ساخرة - إنه كان يريد ان يمتدح الفضيلة عن طريق إظهار الطبيعة الحقيقية لأولئك الذين ينكرونها. ألم يعنى ذلك هنا، للمرة الثانية، فى معظم الحالات، أن تخرج المناقشة عن حدود الرشد. إيليف مثلا، تم إعدامه بسبب عمل قام به، وقيل لنا أنه قد يعد عملا من أعمال الجرآة فى زمن الحرب، أما سوء حظه أنه بينما تم تكريمه من شهور قليلة مضت على نفس هذا العمل، تصادف الأن أن قام به فى وقت السلم - ولذلك تمت إدانته. هكذا يبدو انه تم تقديمه فى المسرحية ليعطى مثلا لأغنية الطباخ الساخرة: هنا الجسارة، وهذا هو ما توصلك إليه. لكننا إذا نظرنا الى ما فعله إيليف فسوف نرى أن هذا ليس هو الشىء الذى يمتدح عليه الجنود عادة. إنه ليس هيكتور، وليس قائد إحدى

القاذفات. فى وقت الحرب إغتصب من بعض الفلاحين قطعانهم، وعندما هجموا عليه قطعهم الى قطع، كما يقول بفرح – كانوا مسلحين فقط بالعصى، بينما كان هو يحمل سيفا فى وقت السلم، حاول ان يسرق كوخ فلاح وقتل زوجته. فى كلتا الحالتين قد أظهر نوعا من المكر الإجرامى الدنىء، لأن هذا كل ما نسمعه من أنشطة إيليف العسكرية. فالقضية إذن مختلفة. عن قضية ذلك الجندى الذى يقتل فى مجال معارضة الطغيان. (أنها مقارقة أن بريخت كتب "الأم شجاعة " عندما بدأت الحرب ضد هتلر تبدو مبررة أكثر من أى وقت على مدى سنوات طويلة).

نتحول الى سويتشيز، الذى أصبح صراف الكتيبة موثوقا به فى حماية الخزينة أثناء عملية إنسحاب فوضوية. انه يموت، وهذا واضح لأنه كان أمينا جدا ومخلصا لدرجة لا تسمح له بإفشاء سر الخزينة لمن كانوا يأسرونه – ترى الأم شجاعة انه كان يمكن ان ينجو بحياته - بقليل من الأمانة. هنا للمرة الثانية، رغم أن الحالة مختلفة عن حالة إيليف، فإن بريخت لا يمدنا بأى مساهمة حقيقية مقنعة فى هذه المناقشة العامة. سويتشيز هو بالتأكيد امين مخلص، ولكنه قدم على أنه ذو عقلية بسيطة جدا، حتى أن موضوع الأخلاق لم يظهر أبدا فى المشهد. فهو يعتقد مثلا أن الرقيب الذى إتمنه على الصندوق يجب ان يحصل على النقود التى يحتويها لكى يدفع مرتبات الجنود الفارين من الأعداء فى الحرب– " فإذا لم يحصلوا على مرتباتهم فإنهم لن يضطروا للهرب، لن يتحركوا لمسافة قدم " وكان لديه حلم طفولى عن الأب الرقيب الذى يربت على ظهره عندما يعود ومعه النقود: " ألن يفاجىء الرقيب؟ لقد خيبت أملى بطريقة سارة، يا سويتشيز. سوف يقول هذا، أنا أعطيك خزينة المال لكى تحميها وأن تعيدها إلى ثانية. لن يكون سويتشيز قادرا على مثل هذه التخيلات المعقدة، ولكن بصرف النظر عن هذا ، لقد أفسد بريخت قضيته بان جعل سويتشيز يلقى بالخزينة فى النهر بدلا من إخفائها .لماذا فعل سويتشيز هذا، لن يخبرنا أحد أبدا : إنه خبر منقول عن فعل وقع لكننا لا نراه أبدا ، ولا نسمع عنه شيئا من سويتشيز نفسه . لكنه لو كان مخلصا فالمفترض لقام بإخفاء الصندوق، كم كان ينوى حقا بدلا من أن يلقى به فى النهر، ولا يخبرنا بريخت لماذا يسلك سويتشيز على هذا النحو – ربما يكون الخوف قد سيطر عليه وغلبه على إخلاصه، عندما ظن انه محاط بالخطر، لكن فى تلك الحالة فإنه تصرف بطريقة لا أخلاقية، أو بما هو أقل من الفضيلة الكاملة.

وبمجرد أن القى الصندوق فى النهر لم يبق لدى سويتشيز شىء يستطيع عمله. فعندما عذبه الأعداء وأعدموه فى النهاية، لم يستطع الإصرار على الإخلاص، بل فقط الإحتمال دون أمل فى النجاة. هكذا فإن حقيقة إهتمامه بإستعادة الصندوق للكتيبة لم يؤد فى حد ذاته الى موته، فقد كان يمكن ان يموت بنفس الطريقة ذاتها لو انه قد حافظ على الصندوق ليأخذ المال لنفسه. وبالتأكيد لا تأتى نتيجة عامة حول الأمانة تقول بأنها سياسة سيئة. لكن المشهد يحتوى على مظهر سطحى يركز على سخرية الأم شجاعة من الفضيلة فى المشهد الأول.

حالة كاثرين مختلفة أيضا. هنا فإن فعل الخير الذى تقوم بـه لا يحـدث فـى لحظـة الذروة فى المسرحية فقط، إنه عمل طيب بلا منازع بدق الطبـول لتحـذير سـكان مجـدلبيرج من الهجوم الوشيك فإن كاثرين تحاول أن تنقذ أرواح الأطفـال فـى المدينـة، الـذين أخطـرت عنهم فى الحال، وإن رفضها التوقف عندما جاءها التهديـد بالقتـل هـو عمـل بطـولي أصـيل ومؤثر لدرجة تجعلنا ننسى لحظة كل الجدال السابق، لأن كاثرين كـان لـديها غرضـا محـددا وهى تعلم ما الذى سوف تعانيه إذا إستمرت فى هذا. ان فزعها مـن الحـرب ومـن القسـوة، يجعلها تئن بالليل فى نومهـا وربمـا تسـبب فـى ضـياع قوتهـا فـى الكـلام – فتجـد مخرجهـا الحقيقى وإكتمالها هنا، ورغم أنها تموت، فإننا مسرورين من أجلها ونعرف أنهـا تصـرفت تصرفا صحيحا. الأم شجاعة قد تقول، مقدما أنها تعانى مـن إحساسـها بمزيـد مـن الشـفقة، ولكن هذا التعليق النيتشوى ضئيل القيمة بالمقارنة مع الفعل المثيـر والمتطـاول لشـجاعتها وشفقتها. (مع ذلك فى حقيقة القول بإن التعليق قد حدث فهذا شيء مهم).

قد نميل الى القول بان المعنى الكامل للمسرحية هو رفض للمجـادلات السـاخرة والمشوشة التى قيلت قبل ذلك، وفى ذروتها تؤكد المسرحية (بالتناقض مـع جـاليليو) قيمـة الإستشهاد من أجل قضية عادلة بوجود مشهد موت كاثرين داخل المسـرحية، فهـذا مشـهد جذاب، وهو مشهد يساعد على تقدير الأسباب التى جعلت المسـرحية تحظـى بالثنـاء الكبيـر الذى سجل للمسرحية. لكن بينما لا توجد مناسـبة لازدراء هـذا المـديح، فـيمكن للمشـهد ان يحقق تأثيرا بأن يبدو كأنه يغطى على مجادلات عسكرى التجنيد، والطبـاخ، والأم شـجاعة، وهى مجادلات غير صحيحة كما هى – لقد مات الإبنان للأم شـجاعة " لأنهـم كانـا يتحليـان بالفضيلة " والأن تلقى إبنتهـا نفـس النهايـة لأن قلبهـا عـامر بالشـفقة الزائـدة. هنـا يوجـد إمكانية لوجهة نظر معقدة، واخـرى خلابـة وهـى التـى تبـدو أنهـا تجـد سـندا لهـا فـى بنـاء المسرحية.

الطريق الذى مال فيه بريخت الى جانب مـن جوانـب إبداعـه العميـق ظهـر عـن طريق المحاولات التى بذلها، خـلال البنـاء، عنـد كتابـة هـذه المسـرحية المنهجيـة، أراد ان يكتب بجزء واحد من نفسه: ثلاث براهين عن سلطة القوى الإقتصادية، ثلاث عواقب سيئة للفضيلة. إذا نظرنـا الـى المسـرحية فـى سـياق الوقـت الـذى كتبـت فيـه، يبـدو لنـا انـه مـن المحتمل ان الجزء الآخر من بريخت لم يكن يرغب فى الكتابـة بطريقـة منهجيـة هكـذا. فقـد رأى، فى السنيورة كرارة، التأثير الذى يمكن للإهتمـام السياسـيى الخـالص ان يتركـه علـى كتابـة المسـرحيات، وبـدا محـتملا أن الأم شـجاعة كانـت، بمعنـى مـن المعـانى، تصـحيحه الذاتى، وكذلك إنحيازه مع سياسة الجبهة الشعبية. لم يكن مسـتعدا لتغييـر المسـار الـى حـد الإلتقاء مع سينج، لكنه كان عازما ان ينتح بيانا عاطفيا فى شكل منظم جـدا أكثـر ممـا فعـل فى مسرحية الحرب الأهلية الأسبانية. لـذلك فـإن أعظـم المشـاهد إثـارة هـو المشـهد الـذى تجلس فيه كاثرين على قمة السقف ، وهى تدق طبلتها ، دون إيماءة بطوليـة ، كمـا فعلـت فى بعض العروض ، لكن كما فعلـت فـى عـرض الإنسـامبل الـذى قامـت بـأداء الـدور فيـه أنجليكا هاروتش ، بتكشيرة فـى إصـرار عـالى لتـرى أنهـا قـدمت التحـذيرالواجب بـالهجوم الوشيك علي مجد بـورج .إنهـا جعلـت كـل دقـة شـيئا يحسـب (6) هـذا الإحتجـاج علـى قتـل

الأطفال يأتى من حافز في اعماق بريخت لم يجد له تعبيرا دراميا فى مسرحياته حتى هذه اللحظة من حيث الشكل ، فإن المفارقة كانت تتدخل دائما ، لكنها تعلب دورا ثانويا الأن ، كما فى إشارة الأم شجاعة عن النيتشوية.

حقا أن إحتجاج كاثرين كان يمكن فقط ان يثير مزيدا من القتال: محتمل عدم إنقاذ أى أرواح إضافية فى إجمالى العدد، عندما بدأ مواطنو مدينة مجدبورج فى الدفاع عن أنفسهم، فإن حصيلة الموتى سوف تحمل فقط أسماء لأناس ليسوا قليلين بل مختلفين. لكن هذا ذو مغزى بالنسبة لموقف بريخت الشامل فى ذلك الوقت وهو يكتب المسرحية. فمن الناحية السياسية، فى أواخرالثلاثينات لم تكن هناك حاجة لعمل مهادن (سلمى) بقدر ما كانت الحاجة تدعو الى حمل السلاح ضد المانيا النازية. لكن بمصطلحات الفن الدرامى، التى تدوم بعد إنتهاء إحتجاجات المناسبات الخاصة، فإن عاطفة كاثرين تحتل مكانها الصحيح، والضغط المستمر فى بريخت لكى يعطى بيانا عن طريق المسرح ليعبر عن كراهيته للحرب إنفجر أخيرا فى تدفق منظم.

وعلى العكس من تأثير هذا الضغط، فإن البناء المعيب للأم شجاعة أصبح قليل الأهمية. فالقوة الدافعة فى المسرحية هى الإحساس بالضياع – ليس ضياع المأساة كما يمكن لسينج ان يقول (رغم أن المأساة كانت صحيحة بالنسبة له وبالنسبة لموريا كما صورها وكما " فعلت " مسرحيته) لكن عن الحياة التى تتدفق ، وكما قال رايموند وليامز عن الأم شجاعة " لو لم تكن قوية وصامدة ، فلن تكون هناك حياة على الإطلاق ، وفى نفس الوقت لأنها قوية وصامدة . فى مجتمع هدام فإنها تدمر الحياة التى خلقتها بنفسها. إنه بالنظر الى هذا الفعل وهذه الشخصية فى وجهها فاننا نرى ماذا نفعل: فالتناقض الأساسى، الإستسلام المدمر بإسم الحياة ، الحيوية الصامدة فى وسط الدمار المستمر (7) هذا بالتأكيد هو معنى النهاية : بريخت لم يكن يريد معنى المأساة ، فقد كان غاضبا من رواد الليلة الأولى الذين بكوا بطريقة تقليدية على الأم الثكلى ، وانه ضم كورس حزين فوق خشبة المسرح يترنم بصوت أجش لكى تبدو حية . حين تتسنم قمة العربة وهى تدور على خشبة المسرح فى المشهد الأخير. الطريقة تشبه الطريقة التى إستعملها عندما كانت كاثرين تدق طبلتها – إصرار شرس على بلاهة " الدمار " الذى ينطق به / ثيريسياس Thersites فى الأجنحة ، تعض فى يأسها الساخر، الذى ليس هازئا فقط ، فى الملجأ الأخيرلأنه بائس.

لكن لم يقدم لها علاجا. كل ما يعطيه بريخت – كما فى كل المسرحيات الأكثر نضجا – هو الوعى الشديد بكيفية وجود الأشياء، ليست حلا ماركسيا ولا أى حل أخر.ربما فكر، وهذا صحيح ، فقد أظهرما يكفى من أسباب الحرب لتبرير تأكيده .انه كتب شيئا غير مأسوى ،ومن ناحية أخرى ، إذا وجدنا على الناحية الأخرى أن تحليله ضعيف جدا، فقد بقى لنا وعيا لا يقبل العلاج لموقف مأسوى . ان الإختلاف بين هذا النوع من الموقف التراجيدى وتلك المواقف فى القرون السابقة هى أنها بتعبير لورانس، لا تقدم لنا كرسيا

رخيصا للجلوس بين الآلهة ولكنها تركلنا فى ذقوننا. هذه هى الصفة الخاصة بالقرن العشرين والسبب الذى يجعلها تجذب المشاهدين حتى غير المتفقين مع فلسفتها السياسية.

الفصل الثامن

بونتيلا والمرآة الطيبة من سيتزوان

" بونتيلا وتابعه ماتى " التى كتبت فى 1940 –على أساس مجموعة قصص للكاتب الفنلندى وليجوكى Wuolijoki، هى مسرحية " ملحمية " فى البناء اكثر من أى مسرحية أخرى لبريخت، والإستثناء الممكن هو " الأم شجاعة " فلا يوجد بها حوار \، ولا مشكلة، لكن سلسلة من المشاهد المفككة \، وبلا حبكة تقريبا \. بإختصار نقول إنه هجر كل الأفكار ذات الإهتمام الدرامى بالمعنى التقليدى، فحين تجلس أربع سيدات على جانب الطريق يتبادلن القصص والذكريات. ذلك المشهد، له قيمته. لأن أخر القصص التى رويت كانت تحمل فكرا سياسيا جادا إنه " مسرح روائى " كامل. وكلمة " ملحمى " تعنى روائى مثل اى شيء أخر، إنه مسرح فى شكل قصة قصيرة أو رواية.

بصرف النظر عن زمن الحرب فى خلفية "الأم شجاعة " فإن مسرحية " بونتيلا " تعتمد على الأحداث الكوميدية لإثارة الإهتمام. يندفع يونتيلا من خلال الأبواب الى خشبة المسرح وهو فى سيارته الأستديو بيكر؟ "يمشى على الماء " الذى هو فى الحقيقة تركوازى اللون، يكوم الكراسى فى الحجرة فى كومة لكى يصنع منها جبلا يتسلقه " لكى ينظر الى الريف الفنلندى، إنه يمرح مرحا صاخبا، وليس فكريا – لا يوجد تهكم على الدين فى مشية بونتيلا على الماء، أو أى مغزى سياسى لحركات بونيتلا المضحكة، لكنها تؤسس المزاج المسرحى للعمل بكامله، وهدفه الأول التسلية.

إن تتابع الأحداث لا يمكن أن يحمل أى رسالة جادة، إن بونتيلا هو أحد ملاك الأراضى فى فنلندا، الذى لا يملك ثروة كبيرة. وكل ثروته هو تسعون بقرة وبعض أراضى الغابات التى لا يعرف حدودها ولا يكاد يمثل الرأسمالية عموما، رغم أنه يستخدم بعض العمال، وأن علاقته بهم هى علاقة إقطاعية، ملامح شخصيته الغريبه أنه حين يسكر، يفيض بالمزاح الجميل، والحب والكرم، وحين يعود الى صوابه، فإنه يصير متشددا فى حساباته، رجل أعمال، مهتم أساسا بالمال. فى هذه الناحية فإن المسرحية تشبه بعض أعمال بريخت الأخيرة التى تنقسم فيها الشخصية بين الذات الخيرة والذات الشريرة، كما فى مسرحية" المرأة الطيبة من ستزوان "، أو شخصيتان متناقضتان، كما فى مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " من الواضح، أن بريخت كان مهتما شخصيا بهذه الإنقسامات، فمسرحية بونتيلا تخدم فى إظهار عدم إنسانية بونتيلا عن طريق التناقض. ففى حالة السكر، يرى بونتيلا أن خادمه ماتى (1) إنسان ويفكر فى أن يزوجه إبنته إيفا، وفى حالة الإفاقة يهتم بتزويجها للملحق السياسيى الأنيق الذى يعمل فى وزارة الخارجية، فالسكر بالنسبة له هو القناع بالنسبة للمرأة الطيبة شن تى ، فهو وسيلة لتبنى شخصية مختلفة.

إن الرسالة السياسية المصاحبة هى رسالة بسيطة. بونتيلا يمتلك الأرض التى يقوم بمسحها من قمة الجبل، ولكن ماتى لا يملك شيئا.

بونتيلا: قل إن قلبك يقفزعاليا عندما ترى كل هذا.
ماتى: إن قلبى يقفز عندما أرى غاباتك ياسيدى.

هذه الكلمات الأخيرة لا تقول شيئا كثيرا عن العواقب السياسية. فهناك قله من الناس يمكنهم الإستمتاع الجمالى بالريف الذى يفسد كثيرا عندما نعرف أنه ملكية خاصة، وأن الأفكار الإقتصادية عرضت بقوة أقل فى هذه المسرحية عن المسرحيات الأخرى. وعند نزول الستار، فإن كلمات ماتى ينقصها الترابط. وهكذا تفعل أبيات شعر الخاتمة.

لا تحزن، فلا جدوى، من البكاء
إن الوقت يقترب حين ينصرف عنك الخدم
وسرعان ما يجدون سيدا طيبا آخر
عحالما يصبحون هم سادة أنفسهم.

تبدوهذه الرؤية كوجهة النظر الفوضوية للمجتمع التى طرحت من قبل فى مشهد احتشاد الجماهير فى مسرحية " جاليليو": كما لو كان عن طريق خلاص الخدم من بونتيلا فإن كل واحد منهم سوف يصبح قانون نفسه. ويمكن بناء على ذلك المعنى أن الخدم سوف يجدون سريعا سيدا أفضل فى دولة شيوعية. فإن كان الأمر كذلك، فإن سذاجة بريخت بالنسبة للأخلاقيات السياسية فى مسرحياته تظهرهنا كما فى أى مكان أخر. ولا يمكن أن يكون قد ظن، بعد أى تفكير، أن يكون زعيما ناجحا كذلك، لثورة تقوم بمصادرة الملكية. لقد كان على معرفة كافية بستالين، عندما قيل كل ذلك - أو أن المجتمع المتسامح

يمكن أن ينتج من جانب كل رجل يرعى مصالحه الخاصة. يحكى وولتر بنجامين، وهو صديق حميم، أنه عندما كان يشير الى الأوضاع فى روسيا (1938) كان بريخت يشك شكا كبيرا، مظهرا أنه كان يعتقد أن السجناء السياسين كانوا يعاملون معاملة سيئة، وعن سؤال إذا كان صديقهم إيرنست أوتوالد مسجونا، (بلغة دارجة) إذا كان قاعدا فسوف يقعد " لقد أعدم أوتوالد 1943. (2)

لقد جرت بعض المحاولات، فى ميشيل دى سانت دينيس فى مسرح الأولد ويتش 1955، لحرق المسرحية بتغيير شخصية ماتى. كما كتب محرر جريدة التايمزحول أداء باتريك ماجى لدور ماتى من " شاهد رزين ينظر إلى ضعفات الأغنياء بازدراء، الى شخصية تتحرق بغضب مكتوم، (3) هذا يجعل منها مسرحية ثورية. والمعضلة هى أنه لا يوجد سبب كاف للغضب المضطرم. ففى المقام الأول ، إختار بريخت هذا الوقت ليكتب عن مجتمع ريفى فى جزء متخلف جدا من العالم ، بدلا من الكتابة عن الرأسمالية الصناعية فى أسوأ مظاهرها . ثانيا، فإنه جعل من بونتيلا شخصية تتميز بالمرح الغليظ (بمزاجه الجاف) حتى أنك لا تجد شيئا حقيقيا يغضب منه. إن بونتيلا يتمتع بالثراء أكثر من أى واحد من جيرانه فهذا واضح جدا. لكن الفتيات الأربع اللاتى يتظاهرن بأنه يرغب فى الزواج منهن، يستعملن حلقات الستارة كخواتم خطوبة، لا يكدن أن يتوقعن منه ان يكون جادا، ولايغضبن حين يرفضهن رغم أنهن يعملن وقتا طويلا مقابل قليل من الأجر، فلا يبدو عليهن أنهن مغبونات، ولا يعجزن عن شرب الكحول. يوضح بونتيلا عند إستئجاره للعمال أن تقدير العامل كما لو كان حيوانا (بقرة) فهذا شىء يحط من قدره. لكن هذه ليست هى المسألة التى تجدها البروليتاريا المؤيدة بالإتحادات التجارية متصلة بالموقف.

أما بقية الصحف الإنجليزية بإستثناء التيمز، فلم تكد تجد كلمة طيبة تقولها عن بونتيلا ، فهى فى الأساس مسيئة ، وصفها بيرنارد ليفين فى صحيفة " الميل " بأنها " زبالة شديدة القسوة " وفى صحيفة " الميرور " قال أرثر سيركل إن مسرحية بريخت قد أصابتنا بالضجر أكثر من أى كاتب آخر " رغم أن التمثيل يجعلك تنسى هذه القصة الساذجة " أما جريدة " صن " فقد قالت إذا كان هناك شىء يمكنه أن ينسف شهرة بريخت فى بريطانيا ، فهو إنتاج أولد ويتش لمسرحية بونتيلا ، وحتى جيرارد فاى فى الجارديان " يريد أن يعرف ما الذى يخبئه بريخت ضد الجنس البشرى ، اذ أن عماله وفلاحيه هم محاكاة ساخرة بالإنسانية . فقد إعتقد أن فرقة شكسبير الملكية. أخطأت فى " نزح الطين عن مسرحية بريخت بإخراجها من النص المكتوب " فقط بينلوب جيلن فى جريدة الأوبزيرفر كتبت كلمة طيبة عن المسرحية ولكنها انتقصت من قدرنفسها حين قالت إنها " لم تكن أكثر مرحا من مدونة ووستر التاريخية "لمؤلفها ب. ج. وودهاوس. الصفات الوحيدة التى امتدحتها جيليت فعليا هى " المزاح" و" روح الصخب والضجيج التى كان بريخت يلح فى طلبها. كان يمكن لبريخت أن يتمنى دفاعا أفضل.

دفاعا عن بونتيلا يمكن أن يقال ان بريخت قد وصفها على صفحة الغلاف بانها مسرحية شعبية أو مسرحية ريفية. وهو نوع تندر معرفته فى عالم اللغة الانجليزية، أو لهذا السبب فى ألمانيا – والأصح، أنه فى النمسا، حيث نجد له ممثلين رئيسيين. ويمكننا أن نتخيل، اذن، عملا تم تقطيعه بخشونة، مصنوعا بروح العشق الريفى، ولكن بنوع خاص من الجمال العنيف. وفى تعليقات بريخت نفسه عن المسرحية الشعبية لاحظ ان اللغة هى لغة شعبية (لغة الشعب) وفى نفس الوقت هى لغة شعرية. هنا مفتاح لما كان يأمل بريخت أن يحققه ولنفس السبب لماذا يبدو الدرس الأخلاقى غير مؤثر.

منذ أيامه الأولى، فى مسرحية "بعل" بصفة خاصة، كان لدى بريخت مشاعرغنائية قوية نحو المناظر الطبيعة، التى عبر عنها فى شعره بدرجة أكبر مما فى مسرحياته. مع مرورالزمن بدأ يحس أنه فى العالم الصناعى لابد من القضاء علي مثل هذه المشاعر. فليس هناك وقت للإستمتاع الترفى بالجمال فى الوقت الذى يعيش فيه العمال فى الفقر. فقط حوالى سنة 1945، رغم ان المسرحيات المعنية كانت قد كتبت أثناء الحرب ذاتها، فى ذلك الوقت بدأ تذوق الجمال الخاص بالمناظر الطبيعية يدخل فى أعماله الدرامية : فسويتشيز يستمتع بضوء الشمس فى "الأم شجاعة "و" جروشا" ، فى "دائرة الطباشير القوقازية " تتطلع الى مجىء فصل الربيع ، وهى تتسمع قطع الجليد تتشقق وتذوب فى" بونتيلا "، حيث تتضح بشدة روح المودة والمؤانسة أكثر من أى مكان آخر، فالإستمتاع بمنظر الريف الفنلندى هو واحد من التيمات الرئيسية ، وأن استمتاع بريخت به يخترق الاهمية السياسية التى يحاول أن يلحقها بالمشهد كله.

إنتاج زيورخ للمسرحية سنة 1948 أظهر نقطة خاصة فى التباين بين الحدث وبين المنظر الطبيعى الذى يمثل الخلفية. فخلفية الخشبة المسرحية كانت ستارة من لحاء شجر الصندل birch-bark، معلق أمامها رموز للشمس، والقمر، والسحب كتذكارات مؤطرة للجمال المتاح للمتعة هناك. هذه الستارة الخلفية كانت تضاء تبعا لتوقيت الوقت من النهار التى كانت تمثله، وهكذا كان لها نوعا من التأثيرالطبيعى. كانت مساحة التمثيل فى مقدمة المسرح مضاءة إضاءة كاملة طول الوقت، وكما كتب بريخت: (هكذا تم تأسيس الجو فى الخلفية، وتم فصله عن بقية العرض، هذا الفصل كان له تأثير فى جعل الحدث فى مقدمة الخشبة بما يجعله يبدو أكثر خشونة، أميل الى روح بونتيلا فى حالة صحوه، بينما الخلفية كانت تذكارا دائما للجمال الموجود على الرغم من محاولات بونتيلا فى أن يجعله يتلائم مع نفسه فقط.

أن المفتاح الموصل لأفضل قراءة لمسرحية "بونتيلا "هى توقع بريخت بأنه ليست الطبيعة فقط بل كل الأشياء الطبيعية سوف تكون متاحة لجميع الناس بمجرد أن ينتهى استغلال الانسان للانسان. فالجانب السياسى هنا يبدو ثانويا، فى مثل هذه الحوارات كالذى يشكو فيه القاضى من كثرة القضايا التى تأتى أمامه بسبب ممارسة الناس للحب.

لقد قال بريخت، وهو فى حالة عادية غير ساخرة، إن هذا الحديث يجب أن " يعامل كقصيدة شعر، قدمت على طبق من ذهب ، بأسلوب بتمييز " ،وإن كان يفضل أن يقال هذا الكلام دون أى إشارة الى مجيئه قبل الأوان ، إلا أنه يظهر تقديرا حماسيا لكل ما كان بريخت يشعر أنه أشياء ممنوعة ، "ولكن قد سمح به بصورة ظاهرة" من جانب ما يسميه بالمجتمع البرجوازى:

الدفاع: إن ليل الصيف فى فنلندا منظره رائع!،

القاضى: أجل، وهذا يسبب لى أعمالا كثيرة، كل القضايا من أجل النفقة الشرعية – هناك ترنيمة طويلة فى مدح ليل الصيف فى فنلندا، فى المحكمة سوف تدرك اى موقع ممتع تكون عليه الغابة، لا يمكنهم أن يتمشوا على شاطىء النهر دون أن تكل ركبهم، كان هناك فتاة فى ذلك اليوم التى شكت من رائحة القش القوية، لا ينبغى أن لا يلتقطوا حبات التوت وأن يحلبوا البقر كشىء سىء، هو خيار بنفس الدرجة، لابد من وجود أسلاك شائكة حول كل شجرة على جانب الطريق. يذهب الرجال والنساء منفصلين الى حمام البخار. حتى لا يقعوا فى الغواية ثم يذهبون زوجين زوجين الى المروج الخضراء، لا فائدة فانت لا تستطيع التحكم فيهم فى فصل الصيف. إنهم يقفزون من فوق دراجاتهم ويتسللون الى مخازن التبن ويفعلونها فى المطبخ لأنه فى داخل البيت، وفى الخارج لأن الهواء المنعش رائع. إنهم دائما يحملون أطفالا لأن الصيف قصير المدى وبقية الوقت لأن الشتاء طويل جدا.

الحالة النفسية الناتجة عن فقرات مثل تلك بفعل " التغريب " لأن كلمات القاضى كانت تعنى تأثيرا معاكسا لما يقولون – هذه الحالة هى التى تم تصور المسرحية على أساسها . فمسرحية بونتيلا هى من نوع مسرحية " بعل " فى كثير من تحولاته، يستمتع بنفسه فى منتصف العمر بطريقة بريئة عن طريق تجاهله لمصالح الأخرين ما عدا مصلحته هو. هذه هى المسرحية الأولى منذ مسرحية " بعل " التى توفر هذا الإستمتاع سواء كان إستمتاعا بالطبيعة أو بالحب كقيمة رئيسية، رغم أن مسرحية "جاليليو" أيضا تقدم الكثير خارج نطاق المتعة الحسية.

الى أى مدى يصل الخطأ فى التفسير السياسى فهذا يتبين من تفسيرين لدور بونتيلا الذى يؤديه نفس الممثل، كتب احد المشاهدين يقول إن " استيكيل لعب دور بونتيلا فى زيورخ قبل أن يلعبه فى برلين. فى زيورخ أداه بدون قناع، وتكون لدى معظم المتفرجين إنطباع بالتعاطف مع الشخصية رغم بعض اللحظات السيئة فى حالة وعيه التى تبدو كأثر لحالة السكر، حتى أنه يمكن التسامح مع هذه اللحظات السيئة. أما فى برلين، بعد أن تعلم من خبرته، فقد أختار رأس صلعاء مقززة الشكل، فبدأ وكأنه ساقية ماء فى هذه المرة، أصبح سحره حين يسكر شيئا خطيرا وأن أساليبه العاطفية تشبه أساليب التماسيح. (4) هذه الغلظة فى الأداء سوف تتصادم مع أفعال بونتيلا. وهى فى معظم أجزائها لا تشبه

أساليب التماسيح. فالنساء اللاتى يطلبهن للزواج على وعى تام بأنه غير جاد فى طلبه، وكان يمكن أن يكن حمقاوات لو لم يكن كذلك، وهن لا يحملن له أى حقد. أهميته الذاتية فى سوق إستئجاالعمال، عندما يتهم صاحب عمل أخر بأنه يتصرف كرأسمالى، فإما أن يكون مضحكا أو لا شىء - تأكيده حالة الغفلة سوف يفسد التكتة البسيطة.

مع ذلك، فعند ذروة المسرحية، وهناك ذروة بالرغم من البناء غير الأرسطى – فالمزاح الجيد يسقط قناعها. عند مواجهة الشيوعى سيركالا، الذى يستأجره دون تفكير ويجلبه للمزرعة مع أسرته الكبيرة، يتعرف بونتيلا على عدوه فى حالة سكره، فهو فى هذا الوقت، يبدو خيرا على السطح. أما أسباب رفضه لسيركالا فهى أسباب خاصة.
" الإقامة ليست جيدة بالنسبة لسوركالا. فبونتيلا صغير جدا بالنسبة له، إنه لا يحب البقاء هنا. يمكننى أن أعرف كيف يشعر لو كنت فى مكانه، فسوف أشعر نفس الشعور. بالنسبة لى فسوف يصبح هذا التابع رأسماليا وهل تعلم أنت ماذا سوف أفعل به؟ وسوف ألصقه فى منجم ملح لكى يتعلم ما معنى العمل، هذا الطفيلى! أليس هذا صحيحا، يا سوركالا؟ أنت تحتاج الى أن تفكر فى شعورى.

لقد قام بخصم من أجرة الشهور الثلاثة التى قدمها الى سوركالا بدلا من الإنذار. إحتجاج عائلة سوركالا، إنهم يريدون البقاء – فإن أمالهم فى عمل أخر ضعيف جدا – تم تجاهلها فى المكاشفة فإن المصالح الحقيقية لصاحب العمل والعامل معروضة بطريقة تجعلها فى صراع كامل ، وبونتيلا مصمم على أن يرى هذا. والشعاع الأخير يبدو عندما يرى ماتى إستحالة البقاء فى العمل مع بونتيلا بعد أن كشف عن وجهه الحقيقى الذى كان يخفيه تحت قناع المودة. هكذا فى المشاهد الأخيرة تدخل الجدية الى المسرحية التى قد تكون المشاهد الأولى لم تدفع المتفرجين الى توقعها، ولان المسرحية تم تقديمها بطريقة ملائمة فهذا واضح جدا. إن المبالغة فى التمثيل من بونتيلا او ماتى تفسد الفكرة الأساسية الذى يريد بريخت أن يطرحها، من إن إنسانية الرجل الغنى هى موضع شك مؤكد كل من إستيكل وماجى بالغا فى التمثيل.

النغمة المركزة لبونتيلا فى أفضل حالتها تتناقض مع الحالة غير العاطفية لأجزاء فى مسرحية،" المرأة الطيبة من سيتزوان " رغم أن المسرحية ليست عاطفية بشكل مباشر. المرأة الطيبة تذكرنا ببونتيلا فى إزدواجية الشخصية الرئيسية. هى فى نواحى أخرى مواجهة ديالكتيكية. أرجحة بندول الساعة فى الإتجاه المضاد. حيث نجد مسرحية بونتيلا كالمعتاد غالبا معتدلة اللهجة، فإن "المرآة الطيبة " تقدم موضوع الفقر والغنى، العامل وسيد العمل، فى شكل متطرف. من ناحية أخرى فإن الدرس الأخلاقى لمسرحية " المرآة الطيبة " غير محدد بدرجة كبيرة.

إن تيمة المصلح العاطفى قد شغلت فكر بريخت من قبل، فى مسرحيات مثل "الإجراءت المتخذة " وبالنقيض مع" بونتيلا " فالمراة الطيبة من "سيتزوان " هى مسرحية "ملحمية " : فالحبكة هى موضوع معقد جدا أكثر من أى تركيبة أخرى ،

إضافة الى ذلك هناك حدة فى المناقشة ، مبالغة فى التصوير الكاريكاتيرى للمواقف وكلاهما يذكرنا بمسرحياته الأولى ويجعل من الصعب الإحتفاظ بموقف الحياد، رغم توظيف حيل الإغراب . إن وضوح معالم المسرحيات الدعائية قد إنتهى لكن هذا النقص فى الوضوح يزيد من الإهتمام الدرامى. فبدلا من الرسالة المنحازة. يبرز امامنا ديالكتيك المواقف المتعارضة، ليمدنا بالتوتر والإندماج على طريقة المسرح التقليدى.

"الفكرة " تهتم بثلاثة آلهة صينين جاءوا الى العالم للبحث عن رجال طيبين، كما جاء يهوه ذات مرة الى سدوم فلم يجدوا أحدا سوى عاهرة إسمها شن تى، وكافأوها بالمال الذى إستخدمته فى إفتتاح محل، وسرعان ما أحاط بها الشحاذون والأصدقاء المحتاجون وكان سخاؤها كبيرا جدا حتى أوشكت على الإفلاس. بعد ذلك تقع فى حب طيارعاطل إسمه صن وهو رجل أنانى لا يعرف الرحمة وما زالت هى تخلص له كل الإخلاص ، وهنا للمرة الثانية تقودها طيبتها الى الكارثة . ففى محنتها لا ترى طريقا للخروج إلا أن ترتدى قناع إبن عمها شوى تا الذى يضع نهاية لكل المطالب التى لا تحصى القائمة على أساس الحب بإصراره الشديد على المبدأ، ومثل شوى تا فهى تساعد كلا من الفقراء وحبيبها القديم بأن تقيم مصنعا يقدم عملا وأجورا، لكن بهذا الفعل تتجاوز الإحسان وتصبح محنتها العقلية اشد سوءا. وفى النهاية يتم القبض عليها بإعتبارها شوى تا بجريمة قتل شن تى وهى جريمة مفترضة. تدخل الألهة المحكمة لتنظر فى القضية حيث تكشف أنها نفسها هى شين تى . عند هذا تفرح الألهة لأنه ما يزال هناك على الأرض إنسان طيب ، لكن شين تى تحتج فى يأس بأنها ليست مجرد المرآة الطيبة لأنها لا تستطيع أن تستمر فى الحياة بدون ابن عمها . الألهة على أى حال غير مهتمة. فإستخدام شوى تا، وليكن مرة كل شهر مسموح به ، وبهذا يعودون الى السماء على أجنحة السحب الوردية تاركين شن تى تتلوى من وخز الضمير. فى الخاتمة تخبر المتفرجين بأن هذه النهاية ليست مقنعة، وتحرضهم على التفكير فى نهاية أفضل.

هناك إغراء قوى بالإستجابة لهذه المواقف فى نمط تقليدى، لترى المسرحية وهى تستكشف تفسيرا أدبيا للوصية التى تقول حب قريبك، وإظهار الكوارث المنتظرة على هذا الطريق كما فعل إبسن فى مسرحية "براند" وتولستوى فى روايته "الضوء يشرق فى الظلمة ". على هذه الأسس، فالمسرحية تراجيديا على أساس أنها تظهر الإستحالة المطلقة للطيبة الإنسانية. وبدلا من ذلك، هناك تفسير فى عبارات وجودية، يثبت أن الفضيلة عبث ولكنه يؤكدها - رغم ذلك كإنجاز إنسانى قائم على فراغ من اللامعنى عموما، كما فى مسرحية ميللر " البوتقة " ومسرحية سارتر " الذباب ". هناك شيىء ما يجب ان يقال من أجل هذا، لأن إخلاص شن تى المفرط وهو نوع من الحماقة يستثير إعجابا عميقا. لكن مسرحية بريخت أشد تعقيدا من ذلك، ومع ذلك فالإحتمال الثالث يجب ان يتولد فى أذهاننا. ففى مقدمة قصيرة (حذفت فى النسخ الأخيرة) . لاحظ بريخت ذات مرة أن "مقاطعة سيتزوان فى هذه الحكاية المجازية التى ترمز الى كل الأماكن التى يستغل فيها الناس ، هو مكان لا وجود له" (5) بعبارة أخرى فإنها صورة أساسية

لمجتمع تنافسى ، مشاكله هى تلك المشاكل الخاصة بالنظام الرأسمالى وليست بالشيوعية العصرية فى الصين ، وبهذا فهى تكتسب موقفا استبعاديا تماما فإذا تلقى أحد المتفرجين المسرحية بروح بريخت الدفاعية فسوف يشعر فى جزء منها ، على الأقل ، ليس إعجابا بإحسان شن تى الدونكشوتية ، ولابالقهر على مأساتها ، ولكن سوف يشعر بالذهول لأن مثل هذه المثل العليا يمكن أن تؤثر فى قلب إنسان " ما كنت أود التفكير فى ذلك – هذه ليست الطريقة الصحيحة لأداء ذلك . هذا شيئ عجيب يصعب تصديقه – هذا شيئ لابد من إيقافه – إننى ممزق بين معاناة هذا الرجل لأنه يمكن العثور له على مخرج " (6) . هذا هو الموقف الذى توقعه بريخت، وقد يقودنا ذلك لإعطاء تقديرا أكبر للمناقشة التى تجرى بين وانج السقا والألهة الثلاثة التى يقترح فيها وانج أن المثل التى وضعت امام الناس لا ينبغى أن تكون الحب بل الإحسان – وليست العدالة بل الإنصاف – ليس الشرف لكن اللياقة، بإختصار أن كل هذه المطلقات لا يمكن الوصول اليها، يجب إستبدالها بصفات أكثر إنسانية. فى الحقيقة هناك إحساس تعبر فيه المسرحية أن إخلاص شن تى لمثل أعلى مستحيل هو الذى حولها الى قرينها الذى لا يعرف الرحمة: لأنها لا تستطيع أن تحب كل الناس بدرجة متساوية فيصيبها اليأس وتسعى لتحقيق غايتها بالقسوة. الحب بإختصار وبطريقة متناقضة يؤدى الى قيام الرأسمالية. ارتباط كونفشيوس ب " البسطاء " هو قلب أكثر إنسانية، بناء على هذه الأسس، فإن الدرس الأخلاقى لهذه القصة المجازية ليس أبدا، كما إقترح جون ويليت " أنه فى المجتمع المتنافس تكون الطيبة عملا إنتحاريا " (7) لكن بالأصح إن المجتمع المتنافس يصاحبه دائما التعطش للطيبة المطلقة.

لكن مهما كان تفكير بريخت، فإن هذا الحل لا يزال يترك بعض المشاكل. لقد رأى الناس فى أثناء حياته، أن الرغبة فى عمل الخير قد أدت الى تنفيذ اقرارعمدى" بإحتضان الجزار" وأن الشيوعية شأنها شأن الرأسمالية تتطلب عمل الشر حتى يأتى الخير. الحقيقة أن أحد النقاد الشيوعيين يرى أن رسالة المسرحية بمنتهى الدقة هى الحاجة الى فعل محدد. فمن الناحية الفنتازية إذا أخذنا شوى تا كموديل فهو يعلن أنه " لكى أكون إنسانا طيبا، يجب أن أكون قاسيا "(8) يذكرنا بأنه فى كل قطر تحققت فيه الشيوعية فقد تم ذلك فقط بوسيلة مشابهة فى العنف والقهر، رغم أنها ليست بنية شوى تا . فالإحسان، الإنصاف، اللياقة لايمكن أن تقدم الدافع الذى يحثنا على " تغيير العالم " (وهى عبارة تتردد عدة مرات فى المسرحية) ، فقط المبادىء المستحيلة مع كل ما يكتنفها من أخطار تحفز البشر على الإقدام على العمل.

حب شن تى لصن ليس مستوى مستحيل، لكنها عاطفة مستحيلة. إنها حماقة مطلقة، وان بريخت لا يسمح لنا بفكرة المديح التى تقول إنها "حماقة " مقدسة، حسب تعبير القديس بولس، بالمثل لا يستطيع ان يطالبنا بالحياد فقط، فقد صدمنا بإخلاص شن تى الغير مبرر لحبيبها الذى لم يتورع فى أن يكشف لها تحت قناع شوى تا ـ عن نيته الحقيقية فى إستغلالها، بالإضافة الى إفتقاره التام لأى عاطفة لتبادل الحب. نحن

نشعر كما كان ينوى بريخت بالغضب المقرون بالدهشة على هذا العماء . من ناحية أخرى، عندما تشرح دوافعها فيما بعد، يصبح من المستحيل عليك أن تبقى محايدا فقط.

رأيته بالليل، يبرز خديه
فى نومه: خدودا شريرة
وفى الصباح رفعت معطفه فى النور:
فاستطعت أن ارى الجدار من خلاله.
عندما رأيت ضحكته الماكرة أصابنى الخوف، لكن
عندما رأيت الثقوب فى حذائه أحببته حبا جما.

إن اعتبار هذا عبثا يعد إنكارمفرط للمشاعرالإنسانية، يريد أن يغيره أو يعلن عن عدم وجود طريق أخر للخروج منه.

وهكذا أيضا فى المشهد الأخير، هناك مزج بين العطف العميق والدهشة. هذه ليست مطلقا نهاية القديسة جان، حيث يشرق ضوء وردى على وجه إمرآة منحوها لقب قديسة من أجل أسباب كلها " خاطئة ". هناك يتضح القصد الوحيد الجانب: ففى نظر المسيحين، فإن جان قديسة، أما فى عينيها هى التى أنارتها الشيوعية فإن إحسانها المسيحى كان سما زعافا. بينما الألهه تغنى مدائح للمرآة الطيبة هنا، تدرك هى فشلها ليس بالمعايير الشيوعية لكن بمعايير الإحسان. نحن المتفرجين نرى فى نفس الوقت بلاهة شن تى ونجد أنفسنا عاجزين عن إعطائها إسما أخر، إذ نصل الى بدائل مثل تلك التى يطرحها وانج وتجد انها غير كافية ايضا فنصل الى موقف تقليدى:" المعانة تطهرنا "، " الشجاعة تنمو مع الخطر " ، " الخير ينتصر فى النهاية " ، ونجد أن هذه المعاييرهى التى لاكتها افواه الألهة. فليس هناك مخرج، فإن الإحسان كمبدأ عام يكشف ذاته كعقيدة إنتحارية تقريبا كما نراها فى حياة القديسة العصرية، سيمون فيل، لكن، مع كل هذا يكشف بريخت توضيحا عن معرفته الدقيقة بالشخصية. وحتى عطفه على محنة شن تى . إنه يرى العبث، ولكنه على خلاف الوجوديين فإنه لا يؤكد اى ضرورة للإلتزام بالعبث. الاصح من ذلك، فإنه يبحث عن مخرج أخر. وأن هذا هو الذى يعطى المسرحية نهايتها المفتوحة تماما ، تاركا القرار هذه المرة كلية فى إيدى الجمهور. لم تعد هذه الحالة أن تلك التداعيات التى فى ذهن الكاتب هى المسموح بها، بدلا من ذلك فإن هناك حرية حقيقية تم تسجيلها.

مع ذلك فهى حرية حقيقية – محددة بحد واحد فقط. فى الختام، يدعو الجمهور لأن يفكر إذا كنا فى حاجة الى إنسان جديد، أو عالم جديد، أو ألهة جديدة، أو لا شىء على الإطلاق. لقد قيل ، حينذاك ، إن موقف المسرحية يرتبط بالمشاكل الدينية لأوربا المعاصرة التى قد نجد إجابتها فى ديانة جديدة أو فى الإلحاد. لكن آلهة الصين الثلاثة لا يستجيبون ولو من بعيد لأى عقيدة مسيحية إلهية. إن فكرة الألهة التى تطلب من الناس أن يكونوا طيبين تماما دون أن يقدم لهم أى مساعدة تتجاهل تماما العقيدة المسيحية فى الإيمان بالروح

القدس، ويحول المسيحية الى ديانة أخلاقية خالصة. فالمسيحيون لا يعتقدون ان الإنسان مطالب بأن يكون كاملا بفضل جهوده الذاتية فقط، الأصح أن كل الأعمال الصالحة تأتى ليست من الإنسان ولكن من الله، هذه عقيدة لها صعوباتها، ولكن لا يمكن ازاحتها ببساطة عند تصوير الحالة الدينية اليوم كما يفعل بريخت هنا. إن أسلافنا لم يكونوا بهذه السذاجة مطلقا، فالذى كتبه بريخت فى هذه المسرحية هو بالحقيقة إستكشاف للوضع الأخلاقى للملحد، وان نهايته غير الحاسمة على صراحتها تنتمى الى الإلحاد وليس الى عقيدة الإيمان بوجود الله فقط فى المسيحية التقليدية.

لكن مع كل هذا، فإن الصفة الحقيقية للمسرحية لا زالت لم تمس، لأن عملية تأثير الإغراب لها نتائج لا يمكن التنبؤ بها. لقد شرح بيكاسو سياسته فى الفن بعبارات تشبه بدقة عبارات بريخت (يقول بيكاسو أن المناظر الطبيعية التى أرسمها هى على وجه الدقة مثل الصور العارية ومثل الجوامد، لكن بوجوه يرى فيها الناس ان الأنف مقوس – بينما لا يجدون شيئا يصدمهم فى إنحناءة كوبرى، لكنى أرسم هذه الأنف " المقوسة " عمدا. إننى أفعل ما هو ضرورى لأجبر الناس على أن ترى الأنف. فيما بعد - أو سوف يرون – أن الأنف ليست مقوسة على الإطلاق، ان الذى فعلته هو إننى أستوقفتهم عن الإستمرار فى رؤية " أشياء منسجمة جميلة " أو لونا مثيرا للإهتمام " إذا كان بريخت فى النهاية قد فعل نفس الشىء لأسباب أخلاقية فى هذه المسرحية كما فعل بيكاسو مع الأنف هو شيء يمكن إكتشافه بالجدل مع المسرحية والدخول فى صراعاتها ومعارضاتها ومع الاستعداد فى الوقت نفسه للإعتراف بالهزيمة.

لم يبرز من هذا كله أى دليل على أن الحل المطلوب يجب أن يكون شيوعيا. عندما طلب من الجمهور أن يجد حلا من عنده وجد صورا أمامه لجميع الأطياف السياسية ليختار منها. فمن الناحية السياسية، فإن المسرحية لا تفعل شيئا أكثر من تقريرها للمشكلة الأساسية الموجودة فى خلفية كل السياسات: كيف نخلق مجتمعا عادلا من جمهور من الأفراد غير العادلين، وكانت الإجابات تتراوح بين الخضوع الكامل للفرد من خلال عمليات إنتخاب ديمقراطى الى الفوضى المطلقة، لكن لأن المسرحية لا تقدم أى أساس للإختيار بين هذه البدائل فهى لا تفعل شيئا أكثر من طرح الموضوع. لكن هذا، إفتراضا، هو ما كان يعنيه بريخت عندما سمى المسرحية قصة وعظية. إن توزيع الثروة غير متساوى فيما بين الدول الصناعية وفى العلاقات الدولية بينهم وبين العالم الثالث. ايا كان الشىء الآخر الذى يمكن أن تفعله، فإن مسرحية بريخت تبقى لكى تشير الى درس أخلاقي كما فى زمنها، لقصة السامرى الصالح.

الفصل التاسع

السنوات الأخيرة
" ودائرة الطباشير القوقازية "

لقد بلغ بريخت قمة نجاحه كرجل مسرح، تميزا له عن واحد من المسرحيين، كان ذلك فى اواخر العشرينات وبين 1937، 44 فترة مسرحية "اوبرا الثلاث بنسات"و"مهاجونى" والمسرحيات الأكثر "إعتدالا ". وأن القمة الثانية التى بلغها مرت فى الوقت الذى إضطر فيه لأن يقرر فى آى جزء من المانيا يمكنه ان يفضل الاقامة، وان العمل الذى أكمله بعد 1945 كان الاهتمام بإنتاج مسرحياته وإعداد وإخراج مسرحيات الكتاب الأخرين بدلا من إبداع مسرحيات جديدة.

إن قراره بالعودة الى المنطقة السوفيتية فى المانيا كما كانت تسمى آنذاك بدلا من المنطقة الأمريكية، والبريطانية أوالفرنسية وكان هذا جزئيا فى نظر بريخت، ما سماه مارتن إيسلن الإختيار بين الشرور. لقد أقام فى برلين الشرقية 1949، وكان قد زارها قبل ذلك بعام، وأصبح عليه أن يبقى هناك بإستثناء بعض الرحلات الى الخارج حتى وفاته 1956. لقد وقع إختياره على هذا مع أن الجمهورية الديمقراطية لم تكن تحقيقا لمثله العليا؛ فقد فضلها على النظام الرأسمالي فى الجمورية الفيدرالية فى الغرب. وهنا فى الشرق لابد أنه كان يامل، أن يتم إستثمار الثورة الصناعية التى بدأت قبل مولده بوقت قصير.

كانت هناك عدة أحداث فى الغرب قادرة على إقناعه أنه كان على صواب. فقد كان واضحا تماما سنة 1949 أن الولايات المتحدة الأمريكية والإتحاد السوفيتى إنقسموا إنقساما حادا، بعد تحالفهم القريب، وأن ضمان المعونة الإقتصادية للجزء الغربى من خلال مشروع مارشال جنبا الى جنب مع دعوة تشرشل المبكرة فى سنة 1950، لإقامة جيش أوروبى بما فيها بعثة عسكرية لألمانيا الغربية حددت معالم الصراع، مع انه لم يكن هناك جيش للجمهورية الفيدرالية حتى وفاة بريخت. إن الكشف عن هذا الأمر سنة 1951 من أن كثيرا من النازيين السابقين لا زالوا يحتلون مواقع عالية فى المانيا الغربية، إن سباق الوافين the Waffen ss rally عقد سنة 1952 ، واطلاق سراح رجل صناعة الأسلحة فى مصانع كروب فى سنة 1953 التى كانت زودت هتلر بمعظم أسلحته – قد رآها بريخت دليلا على أن النظام القديم تجرى إعادته بواسطة الرأسماليين الذين ، طبقا لأحد التفسيرات الماركسية، كانوا أنفسهم مشتركين فى عملية تاريخية يجب ان تنتهى بالنازية . فالرأسماليون قد يدمرون نوعهم، لكن بمجرد ان تنتهى الحرب فإنهم يعودون الى نفس النمط، وينشئون من جديد نظاما مثل نظام هتلر، وعلى عكس هذه الخلفية من المعتقدات، رغم أنه قد ثبت خطؤها، فإن دعوات بريخت من شرق ألمانيا للمثقفين فى غرب المانيا للعمل من اجل السلام التى فسرت على انها إغراء بالخضوع للمطالب السوفيتية، قد أصبحت مفهومة، مهما كانت صعوبتها، فإنها تظهر كيف أن التشابه بين ستالين وهتلر تم إغفاله. فقد كان بريخت يؤمن بحركة دولية واسعة تنتشر فى عدة بلاد وحدث أن كان إنتصارها الأول فى الإتحاد السوفيتى. وكان من المرضى أن جزءا من ألمانيا قد أصبح الأن يسير فى الطريق.

لقد حدثت هناك أحداث قد أعطته مهلة من الوقت. فقد عرف ما الذى حدث فى الإتحاد السوفيتى للكتاب الذين عارضوا النظام، لكن حينذاك كانت عزيمته على التضحية الذاتية من أجل قضية الحزب، قد أخذت صورة متطرفة، كما تبين بعض مسرحياته الجدلية. هناك إشارات حتى قبل أن يقرر الإقامه فى المانيا الشرقية، أن فكرة النظام الشمولى كانت موجودة بقوة بين الناس هناك أيضا فى وقت سابق على سنة 1947 هناك تقارير عن شباب إتهموا سياسيا بأنهم من ذوى الأراء الليبرالية، تم وضعهم فى السجون. ففى 1948 أنشىء البوليس الشعبى، وهى منظمة تشبه المنظمات العسكرية لها سلطات بوليسية، كانت جزئيا تحت قيادة ضباط نازيين، وفى نفس السنة تم القبض على قادة الطلبة الليبراليين فى برلين الشرقية وعدة مدن أخرى فى نفس الوقت. إن منظمة 'Freie Deutsche Jugend' بدت بطريقة واضحة أشبه شىء بمنظمة الشباب الهتلرى السابقة، فى زيها الرسمى وفى أعلامها المرفوعة، وفى إستعراضاتها الجماهيرية. وفى الدعم الذى تحصل عليه من مصادر حكومية للتغلب على منظمات الشباب المنافسة، لم يكن هناك أحد فى الغرب، ولا حتى السيناتور مكارثى، ينافس وحشية القاضى السياسي، (ريد هيلد بنجامين) ، الذى اصبح فى سنة 1949 نائبا لرئيس المحكمة العليا وأصدر أحكاما شديدة على السياسين المخالفين . كان الوقت مبكرا جدا على

السماح بحرية التعبير، فى الوقت الذى كان فيه كثير من السكان يقاتلون من أجل القضية النازية فقط قبل ذلك بأربع أو خمس سنوات.

إن السخط الحاد لكثير من أبناء ألمانيا الشرقية لابد أن بريخت كان يعرفه. فقد كان يرجع فى جزء منه الى أسباب إقتصادية: على عكس الولايات المتحدة الأمريكة أو الإتحاد السوفيتى الذى كان يطالب بتعويضات من الدولة المعادية سابقا، رغم أنها محكومة بواسطة الشيوعيين وأن تعافيها من الحرب كان يمضى بصورة أبطأ كثيرا من الغرب. فالسخط كان سياسيا أيضا وقد أدى الى ظهور أعداد كبيرة من المهاجرين الى المانيا الغربية فى سنة 1952 فأغلقت الجمهورية الديمقراطية حدودها مع الجمهورية الفيدرالية. ومازال هناك المئات الذين يخاطرون بحياتهم بعبور حواجز الأسلاك الشائكة أو السباحة فى الأنهار والقنوات تحت تهديد النيران من حرس ألمانيا الشرقية. الواقع أن بريخت لم يعد دون بعض التوجسات .ففى وقت مبكر يرجع الى أبريل 1949 كان يحاول الحصول على جواز سفر نمساوى (على أساس أن زوجته كانت نمساوية) وكانت الأسباب التى دفعته الى هذا تبين الى أى مدى يسيىء هو الظن بنظام المانيا الشرقية بقوله انه يحتاج الى هذه الجنسية الأجنبية لكى يمكنه الوصول الى أكبر عدد من المسارح التى تتكلم الألمانية ، ونتيجة لذلك فقد سلم أن جواز سفر المانيا الشرقية لا يمكن الإعتماد عليه للخروج من القطر لأى غرض .وعندما أصبح فى النهاية نمساويا إحتفظ بهذه الحقيقة سرا لمدة أكثر من عام وبعدها تم إكتشاف ذلك خلال عملية تفتيش .ومثل جاليليو فإن بريخت كان يحتفظ سرا بوسيلة للإستمرار فى كتابة ما يفكر فيه .

كانت الحاجة الى المصالحة ربما أكبر كثيرا مما كان يتخيل. فبعد أن أصبح نمساويا منذ 1950 لم يعد يتعرض للقهر المطلق الذى يجبره على تقديم التنازلات السياسية – لا الجمالية – التى طلبت منه فى مارس 1951 بالنسبة لمسرحية لوكولوس (1). ربما شعر فى تلك الأيام المبكرة أن إظهار الخضوع سوف يكون مفيدا، كما كان فعلا، لأنه فى خريف ذلك العام نفسه حصل بريخت على "جائزة قومية، من الدرجةالأولى" لكنه كان ساخطا جدا من الناحية السياسية، إذا صح تقرير السلطات، بأنه فى يوليو 1952 كان يفكر فى الذهاب الى المنفى فى الصي. (2)بناء على هذا يمكننا أن نحكم بأنه لابد فى ذلك الوقت قد واجه أياما شعرفيها باليأس من الشيوعية فى المانيا الشرقية .لكن يبدو انه قد شعر بدافع قوى أن يقول بدقة ما يتوقعه النظام منه . ففى 1953، عندما مات ستالين، نشر نعيا كاملا:

إن الشعوب المقهورة فى خمس قارات، أولئك الذين حرروا أنفسهم فعلا وكل الذين يحاربون من أجل السلام العالمى، لابد أنهم قد شعروا بأن قلوبهم قد فقدت النبض، عندما سمعوا أن ستالين قد مات. فقد كان تجسيدا لأمالهم. ولكن الأسلحة الفكرية والمادية التى أنتجها لازالت مرفوعة، وهكذا العقيدة، الذى بها يمكن أن ننتج أسلحة جديدة (3).

نحن لازلنا غير عارفين ما هو التوتر الذى كان يعيش فى ظله بريخت فى ذلك الوقت، سواء كان قد تعرض للإغراء، أو التهديد، أو الإبتزاز، أو الخداع، إن القيمة الأخلاقية لخضوعه هذا، كواحد من الكتاب القليلين فى شرق المانيا الذى كان يتمتع فعلا بحرية السفر للخارج، لابد أن تظل غامضة فى الوقت الحالى على الأقل، كذلك موقفه الحقيقى إزاء ستالين الذى ظل موضوعا للنقاش. (4) المسألة التى يجب أن نلاحظها أنه توافق مع القواعد الرسمية والمواقف فى كل المسائل الحساسة. ففى خلال ثلاث سنوات من موت ستالين وبعد رفض الإتحاد السوفيتى لمذهب " عبادة الفرد " الخاص بستالين، كان بريخت قد أخذ يتكلم عن الحاجة لتصفية الستالينية. (5) دون ان يقدم أى مساهمة شخصية فى صياغة سياسة الحزب.

جاءت لحظة الإختبار فى 16،17 يونيو 1953، عندما هب عشرات الألاف من سكان برلين الشرقية وقاموا بثورة ضد حزب الوحدة الإشتراكى الحاكم، لكى يعقبها ثورات العمال فى درسدن، وكيمنتس، ولايبزيج، ومدن اخرى كثيرة. إستمرت المواكب الشعبية والمظاهرات 24 ساع، وتم الهجوم على مسئولى الحزب الرسميين والبوليس الشعبى ، وإستمرت الإضرابات خلال المنطقة السوفيتية وقتا أطول هاجموا فيها مبانى الحكومة وأنزلوا العلم الأحمر من فوق برج براندن بيرجر ، وحاصروا المراكز الرئيسية بالمناطق السوفيتية لفترة قصيرة بداية الأمر وكأن سكان المنطقة كلها أوشكوا على أن يطالبوا بحقوقهم ، وبالأخص إنتخابات حرة ، وشروط عمل أفضل ، وإعادة توحيد المانيا.

لكن الدبابات السوفيتية والبوليس الشعبى وضع كل شىء تحت السيطرة فى برلين بحلول مساء 17 يونيو: حتى الإنتفاضة المسلحة ما كان يمكنها الصمود فى وجه الجيش الأحمر. وكانت برلين هى المدينة الأولى التى عاشت تجربة القوة التى سحقت بودابست وبراغ فيما بعد.

فى صباح 17يونيو حضر بريخت إجتماع بهيئة المسرح فى مبنى التدريبات بمسرح برلينر إنسامبل، وفى أثناء ذلك كتب عدة خطابات مختلفة من بينها خطاب الى فالتر أولبريخت، السكرتير الأول لحزب الوحدة الإشتراكى، يقول فيه الأتى:
سوف يقدم التاريخ إحترامه لنفاذ الصبر الثورى لحزب الوحدة الإشتراكى. والحوار الكبير مع الجماهير حول السرعة التى تبنى بها الإشتراكية سوف يقود لمراجعة أولضمان الإنجازات الإشتراكية. إننى مضطر للتعبير لكم عن تضامنى فى هذه اللحظة مع حزب الوحدة الإشتراكى الألماني (6)

بالنسبة للموقف المتفجر، كانت هذه طريقة غامضة لوضع الأشياء فى نصابها الصحيح، ولم يكن من المدهش أن يتجاهل أولبريخت النقد الهادىء الذى تضمنته كلمات مثل " نفاذ الصبر الثورى" فأعطى الخطاب لجريدة الحزب لكى تنشره. والحقيقة، أن الإشارة الى عدم الصبر لم يسمعها أحد لأن جريدة "دوتش لاند نيوز" نشرت فقط الجملة الأخيرة الخالية من الغموض فى خطاب بريخت.

من الملائم أن يكون بريخت قد شكا من هذه المعاملة، رغم أن خطابه لم يبلغ حد الإحتجاج، واما النقطة الأساسية فى خطابه فهى تأكيد تضامنه مع كل ما يقرر الحزب عمله، رغم انه كان لا يزال يجهل ما يمكن أن يكون ذلك. هكذا بدت تفسيراته الأخيرة غير كافية.

فربما فكر بطريقة أصيلة، كما أخبر بيتر سوركام، أن الثورة تحركت بواسطة أعمدة كتبها المدافعون عن النازية، وانه ربما ظن انه قد كان عادلا مع العمال عندما كتب فى جريدة الحزب بعد أيام قليلة، فى 23 يونيو، أنهم تظاهروا بدافع "السخط المبرر " ولا يجب أن يعاملوا بنفس الطريقة التى يعامل بها مثيروا الشغب. من المفهوم فى وقت قريب جدا من ماضى النازية أن يشك بريخت فى اى مظاهرات معادية للشيوعية مهما كانت، مع ذلك فإن إحتجاجه الهادىء لم يتضمن أى إشارة الى الوحشية التى إستخدمتها القوة السوفيتية العسكرية ضد العمال، ويبدو انه كان مشغولا طيلة الوقت، أكثر بالتضامن بدلا من تقديم مساهمته المستقلة. ليس هناك كلام معلن ومسجل منه يثبت فيه إحتجاجه على المظالم السياسة للحكومة وإن كان يقترح فى أحد قصائده أن الحكومة التى تشعر أن الشعب فقد الثقة بها عليها أن تختار شعبا أخر. لقد إحتج أيضا على تدخل البيروقراطية فى الفن. (7) وتعاطف مع الأراء الإصلاحية لولف جانج هاريش، الذى حكم عليه بعد شهور قليلة من وفاة بريخت بالسجن عشر سنوات، وقد أعلن بالتأكيد، فى وقت متأخر من حياته، أن الشيوعيةكانت " يشار اليها فقط ولم توضع ابدا موضع التطبيق " .(8) عموما هذا الإتجاه الحربائى الذى يدل على التحفظ الذاتى ومكنه من أن يعطى السلطة كلاما حلوا بينما هو يسير تماما لتحقيق مصالحه الخاصة هو الذى ظل سائدا.

لقد إستفاد أيضا، بقدر أكبر، رغم أنه لم يقصد بالضرورة الإنتفاع. ففى خلال ستة شهور تم تعيينه فى اللجنة الإستشارية للفنون بوزارة الثقافة. وبعد وقت قصير جاء تثبيته وفرقة الإنسامبل، فى مارس 1954، تبعا لمسرح تشيف بوردم فى برلين، حتى أنه حصل أخيرا على مكان خاص به يعمل فيه. فى ديسمبر 1954 جاءته جائزة ستالين الدولية للسلام، لكى يتسلمها فقد سافر مؤخرا، وهو مريض الى موسكو، رغم أنه مات سنة 1956، فقد كان فى طريقه لإحتلال منصبا مؤثرا فى العالم الشيوعى وأن تأقلمه مع المناخ قد زاد بغير شك من فرصته.

فى عالمه الخاص بالمسرح، أمكنه أن يحقق درجة كبيرة من عدم التطابق. إن فرصة التجريب العملى كانت أكبر من ان يتركها تفلت منه، وأن العبارتين اللتين إستخدمهما بريخت فى التدريب توحيان بالطريقة التى إغتنم بها هذه الفرصة " أنا لا أحاول إظهار إننى على حق ولكنى أحاول أن أكتشف إذا كنت كذلك " هذه لغة متواضعة بالمقارنة باللغة الدوجماتية فى الأيام الأولى، وثانية يقول لأحد الممثلين: " الى الجحيم انت والمسرحية، إنه دورك الأن ". لا شىء مما قاله بريخت عظيم القداسة؛ إذا تتطلبت المناسبة يمكن إدخال خطب كاملة، إختراع شخصيات جديدة، أحيانا مشاهد كاملة يتم

طبخها لإصلاح بعض الأخطاء التى أظهرتها عملية الإنتاج المسرحى وبهذا المنهج الديالكتيكى للمسرح إستطاع أن يحافظ على عمله بإستمرار فى حالة تدفق، ووضع أهم مساهمات بريخت لعالم الشيوعية فى فترة بعد الحرب. إن الماركسية هى فلسفة التأقلم مع الأوضاع وملاحظة الواقع بدقة، إذا كانت هذه المعادلات قد غمضت فى الأزمنة الحديثة، فإن هذا لأنها أصبحت مثل المسيحية ذات يوم، نظاما جامدا للمعتقدات. إن فضيلة بريخت هى انه كسر الجمود، وبهذا أعاد النظام الى بعض قوته الديناميكية السابقة.

لم يفقد بريخت سخريته الماكرة، ولا شوقه لعالم جديد، وإن كان قانعا جدا بإنتظاره الأن. إن اللفافة التى تحتوى على صورة حكيم صينى التى حملها معه طول أيام منفاه وظل محافظا عليها – تعطى مفتاحا لمثله العليا ولم يكن عبثا أنه كتب –أثناء الحرب كما هو واضح، مشاهد لمسرحية عن حياة كونفوشيوس. الفيلسوف " المتواضع القلب " الذى عاش فى المنفى أيضا مع ديانته الدنيوية، واساليبه الخالية من التصنع، ومحاولاته لتحويل "المجتمع الصينى العظيم "، ومنهجه المرن لمعظم المشاكل الإنسانية، وبريخت فى أيامه الأخيرة يشترك معه فى الكثير. فقد لوحظ أنه يتحلى بتسامح أعظم مما كان فى السابق، إنه يجلس فى هدوء أمام العالم رغم حقيقة إصراره المستمر على تغييره عن كل ما هو معروف به. وهناك تقدير كثير من الفنيين والعمال والممثلين والممثلات لموقفه النقدى الحاد ورغبته القوية فى إعداد كل موقف وكل موهبة لتحقيق أقصى غاية منظورة. علاوة على ذلك فإن رأى بريخت فى وظيفة المسرح قد تغير فلم يعد مسرحا سياسيا بصورة مباشرة، بل الأحرى، كما كتب فى " الأورجانون الصغير 1948 "هو مكان قد "يستمتع فيه العامل بمتاعبه المرعبة التى لا تنتهى كنوع من التسلية الى جانب رعبه من عمليات تحوله التى لا تتوقف " (9). بإختصار كان ذلك فى الأساس فلسفة جمالية عاد بها بريخت: " إن أبسط أشكال الحياة من الواضح أنها ليست فى دولة البلوريتاريا، أوعرضا فقط، بل – فى الفن " (10) هكذا دخل منهج التأمل مع المنهج الثورى الذى لا زال بريخت يواصله.

إن مسرحيات السنوات السبع التى عاشها بريخت يوما بيوم فى دولة شيوعية لا تعبرعن الفلسفة اللينة مهما جرى التعبير عنها فى حياته اليومية. نسخته من مسرحية " أنتيجون " لسوفوكليس 1947، بنيت على ترجمة لهولدرين، يتجنب فيها عن عمد الناحية التراجيدية، وبتدمير كل فرصة ممكنة للتعاطف مع الملك كريون، فقد حوله الى شخصية كاريكاتورية مسطحة ليشبه هتلر. شىء أشبه بهذا حدث لكوريليانوس فى 1952-53، حيث المرة الثانية محيت كل علامات النبل، فى أسوأ أبطال شكسبير، لتترك فقط ملامح رجل الحرب الدموى، (بالرغم من ذلك، فلو أن تقرير بريخت عن مسيرة عبادة البطل الذى اعتاد أن يتبعه المنتجون الألمان لا يزال صحيحا (11)." فإن نسخته لها فوائدها)، فقط فى مسرحية " أيام الكوميونه " 1948-9 ، التى كتبها ردا على مسرحية نوردال جريج عن نفس الموضوع بإسم ، " الهزيمة " أبدع بريخت شيئا جديدا ، ولكن الدرس الأخلاقى ظل غامضا : عما إذا كان أعضاء الكوميونة فى 1871 قد أخطأوا فى تكتيكاتهم ، فهذه المسألة قد تركت دون حل ، مع أن إنطباعا قد تكون عند البعض بأن بريخت ربما لم يفكر

هكذا . أما المسرحيات الباقية فكلها عبارة عن أعمال معدة عن مسرحيات أخرى. فمسرحية " المدرس الخصوصى " أعدها عن مسرحية رينهولد لينز التى كتبت فى أواخر القرن الثامن عشر، لكى يعيد فيها تفسير النقد الإجتماعى لعصر " العاصفة والإندفاع " محاكمة جان دارك " 1952 " . " المسرحية الثالثة التى تشمل هذه البطلة " وهى مسرحية "وثائقية "تقريبا، قائمة على تسجيلات مؤقتة لمسرحيات إذاعية كتبتها أن سيجرز، يصعب أن تجد أثرا فيها لبريخت، لقد أكمل أيضا مسرحية " طوران دوت " Turandot 1954 (التى ليس لها أى علاقة بأعمال شيلر وبوكونى التى بنفس الإسم) بعد محاولات كثيرة تعود الى 1930. لم تنشر أو تمثل فى حياته، وهى واحدة من أضعف أعماله ودون شك فإن أفضل هذه الأعمال كلها هو النسخة المأخوذة عن مسرحية " دون جوان " لموليير 1952، التى سبقت الإشارة اليها -وهى كوميديا ساخرة عن الأغنياء الإبيقوريين. لكن فى أخر أعماله كلها – وهى ثمرة لمشاركة غير محدودة. يبدو أن بريخت قد إستسلم ثانية لتيارالدعاية. أما مسرحية " طبول وأبواق " 1955، التى بنيت على كوميديا العودة التى كتبها فاركوهار بعنوان " ضابط التجنيد " هى ملهاة مملة تسخر من النظام الإستعمارى البريطانى الذى إنتهى من الوجود منذ عقود كثيرة سابقة. ولم يعد له شبيه. حقيقة أنها كتبت فذلك فأل سىء بما يمكن أن يحل بموهبة بريخت لو أنه عاش حتى الشيخوخة فى مناخ الجمهورية الديمقراطية.

لكن المسرحية التى دخل بها الجمهورية هى، " دائرة الطباشير القوقازية " التى لا يمكن أن تقود أى إنسان لتوقع تصعيب الموقف. فقد كان بريخت دائما حساسا للبيئة المحيطة به؛ ونتيجة لذلك، فربما عاد مؤخرا لتبنى بعض طرق الدعاية السابقة تحت تأثير الظروف المحيطة بعد1949، من المؤكد، أن هذه المسرحية كتبت سنة 1944- 5 ، وهى ترتبط إرتباطا سطحيا بالأخلاق الماركسية التى يظهر انها تحاول تلقينها . فالقصة البسيطة للفتاة الجورجية، جروشا، التى تنقذ طفلا رضيعا هو ابن حاكم طاغية إثناء حركة عصيان، تبدو مقنعة فى حد ذاتها. وحقيقة أنه عندما تتنازع الأم الحقيقية على ملكية الطفل أمام " القاضى الطيب، السيىء" أزدك، فإن الحكم يصدر لصالحها لأنها هى فقط التى أظهرت طبيعة الأم الحقيقية، وهذا أمر لا صلة له بالسياسة. ولا يتبع ذلك كما توحى لنا الخاتمة، أن السلطات السوفيتية مطالبة بأن تحرم الفلاحين المجتهدين من أرضهم لكى تعطيها لأخرين لكى يستخدموها فى زراعة الكروم. فكل من المجموعتين سوف يحسن إستغلال الأرض، لأن كل ما يعرفه الإنسان، والمطلب الأخلاقى التى تحمله جروشا، مقارنة بالأم الحقيقية، لم يمثل فى هذا الموضوع الإقتصادى السياسى الخالص. بالإضافة الى ذلك فإن البرولوج، الذى تعرض فيه هذه المشكلة المعاصرة، يتميز بالكلمات المتزمتة للمسئولين السوفييت، فالصورة التقليدية التى تقدمها هى صورة فلاحين يتميزون بالدهاء لكنهم ذوو قلوب طيبة، وكذلك " بالواقعية الإشتراكية " بأسلوبها وعرضها يمكن للمسرحية أن تعيش بدون المقدمة أو الخاتمة وأن إفتقادها للعلاقة السياسية لن يكون ملحوظا.

فالإطار العام فى تناقض تام مع العناصر غير الطبيعية، الغنائية، الفكاهية المتعددة الوجوه، لكن الواعية إجتماعيا "بالمسرحية داخل المسرحية ". فالفتاة جروشا ليست مرسومة بأى ملامح تقليدية، مع أنها تتميز بدهاء شديد وطيبة قلب. نحن لا نجلس مستريحين فى أماكن غير مريحة أو أماكن ملوثة بالدخان لنقول لأنفسنا إن هذا هو ما يشبه الفلاحين الأشداء حقيقة، كما دعينا لأن نفعل فى البرولوج. فهى تظهر شجاعة نادرة بعبورها قنطرة ضعيفة فوق شق جبلى بينما يتعقبها الجنود المتمردون، وتجمع بين هذا وبين الحنكة وحضور البديهة والأمانة الصريحة، والإصرار العنيد، والنزاهة، الأخلاقية التى لا تهتز. عندما تتزوج من رجل يحتضر لكى تستريح ويكون أبا بالإسم للطفل الذى أنقذته وعندما ينتفض الرجل من " سرير الموت " عند سماعه أن الحرب إنتهت فإنها تستمر فى تقديم إحترام الزوجة له دون أن تظهر أى سخط أو رثاء لنفسها. وعندما يرجع خطيبها الأول سيمون من الحرب تسمح له بأن يشك فى خيانتها بدلا من أن تكشف الطفل للأعداء، فالشجاعة والمثابرة والأمومة والوفاء بالواجب والتضحية بالنفس تظهران مرة ثانية. لكن بسبب نزاهتها وعدم إهتمامها بذاتها فإن هذه الصفات لا تعطى أى رنين زائف.

هذا يعود فى جزء منه الى اللغة غير الطبيعية التى تتكلم بها جروشا. لا يبذل بريخت أى محاولة لإعادة إنتاج كلام الفلاحين بصدق: فكلام جروشا مزين بأمثلة وأشكال للهجة المحلية ولكنه يتضمن أو يشمل ترجمات مباشرة من المصطلح الإنجليزى، عندما تغنى أغنية لهدهدة الطفل تذكرنا فى الحال بالفن الشعبى الألمانى القديم بنغمة حديثة. فبريخت يقنعنا بدهائه وبطريقة مستمرة خلال اللغة بألا نصدق جروشا، بأن نقبلها كخلق فنى. وأن ننظر الى ما وراءها الى الواقع الذى نعيد نحن خلقه بأنفسنا. إن شكل العرض يصل ذروته فى المشهد الذى ينهى الجزء الأول من مغامرة جروشا حيث يعود سيمون ويتحدث معها عبر النهر الذى يفصلهما. يتبادل المحبان فى حديثهما أمثلة مرحة ومميزة لأصولهم الفلاحية. مع ذلك فهى أيضا محايدة تماما، رسمت على التقليد العام وعن طريق التأمل فقط يتم الاحساس بالمشاعر الشخصية العميقة وبينهما فى لحظة الذروة من هذا المشهد لا يتكلم أى منهما، ويترك الأمر للراوى لكى يكشف ما يفكر فيه كل واحد منهما دون أن يقول " هكذا يواجهان بعضهما بعضا بطرق شكلية لم تصور ابدا بطريقة واقعية ولكنها فى نفس الوقت مؤثرة بعمق ، وبحيلة تغريب مشابهة ينجح بريخت فى أن يجعل الصفات الإنسانية الفذة لجروشا مقبولة وموضع تصديق.

إن مشاهد هروب جروشا، مغامراتها، زواجها ورفض سيمون لها تكون نصف المسرحية تقريبا بما يصنع رواية مفككة فى شكل المسرح "الملحمى". وبينما يوجد خيط مؤكد يربط هذه المشاهد، فإن كل مشهد منهم لا يقف بنفسه كما إقترح بريخت مبكرا من أن المشاهد "الملحمية " يجب أن تفعل ذلك (12) – إن الإهتمام لا يتعلق كثيرا بهذه القصة الهزيلة كما يتعلق بتفاصيل علاقات التفاعل بين الشخصيات وبجمال الصورة. فمنذ مسرحية "بعل"، لم يكد يستخدم بريخت المناظر الطبيعية فى مسرحياته. فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية "، كما فى "بونتيلا "، وفى "المرأة الطيبة " وفى شعره الأخير يعود عالم الطبيعة. أما المشهد الذى يقع على النهر ذاته، الذى يشار اليه على

خشبة المسرح بصفين من أوراق الغاب فقط يستدعى بتجريده وتآلفه مع الأغنية العاطفية الذى يغنيها الراوى قبل ذلك، وعيا بالجمال والسحر والحب. تكسرقطع الثلوج على كوخ جروشا بينما هى تنتظر فى عزلتها مرور الشتاء، تعطى شواهد مؤثرة لقدوم الربيع عند ذوبانها، وان النغمات الموسيقية للإكسيلوفون خارج خشبة المسرح تسجل سقوط نقط المياه، فإنها تزيد الإثارة لإرتفاع حدتها، هناك وقت للتأمل، والإبتهاج فى هذه اللحظات الصعبة المتاحة، إن المتفرج لا يتحير كما كان بسبب أحداث المسرحيات الأولى، ولا يشجع للإنغماس فى نشوة عبادة الطبيعة، بل الأصح أن يتعرف بسرورعلى المتعة التى يمكن الحصول عليها من الطبيعة خارج المسرح، هناك الإنفصال والإتصال.

إن المناظرأيضا فى هذا الجزء من المسرحية تثير متعة قوية فقطعة القماش البيضاء النازلة فى خلفية الخشبة سبق ذكرها. هناك أيضا مشهد زواج جروشا، وقد صمم بطريقة تعطى إنسجاما ساخرا للون الشوفان البنى القاتم، مع طرطشة حمراء من وقت الى أخر، ألوان فلاحية فى بيئة زراعية "مزدحمة " ترابية صريحة: بدرجة سوقية، ولكنها مرسومة فى إطار من الوحدة الكوميدية العاطفية وفيها سميترية جانبية من ذاتها هناك التاثير الغريب للخشبة الخالية بعد إنتهاء حالة التمرد، مع صوت الراوى الذى يخرج من أحد الجوانب لكى يعلق على الصمت وبهذا، لكى يزيد من حدته على نحو غريب جدا. وفى أثناء ذلك بين وقت وآخر يتحول الكلام النثرى الى شعر مثل ذلك الذى تؤكد فيه جروشا حبها لسيمون عند رحيله لأول مرة:

أنا فى إنتظارك، يا سيمون شاشافا
فإذهب أيها الجندى الى المعركة بقلب ثابت
هذه المعركة الدامية العنيفة ....
التى لا يعود منها الجميع
وعندما تعود سأكون هنا...
سأنتظرك تحت شجرة الدردار الخضراء
سأنتظرك تحت شجرة الدردار الجرداء
وسوف أبقى فى إنتظارك الى أن يعود أخر رجل
بل الى وقت طويل بعد ذلك.
عندما تعود من المعركة
لن تجد أحذية عند بابى
والى جانب وسادتى ستجد وسادة خالية
وفمى لم يقبله أحد ...
عندما تعود، عندما تعود
سوف تقول أن كل شىء وجدته كما كان.

ويأتى إنتقالنا من هذه اللغة المؤثرة وهذه المشاهد الى الحلقات التالية التى تنسى جروشا نسيانا تاما لكى تقدم لنا قصة القاضى أزدك بمثابة صدمة. فعند سماع أولى كلمات

أزدك يندهش المتفرج بهذه اللغة القوية التى تجردها الترجمة الإنجليزية من جمالها: " لا تلهث فأنت لست حصانا. ولن يفيدك مع الشرطة أن تعدو مثل المخاط فى شهر أبريل. قلت لك، أجلس وكل لقمة، ها هى ذى قطعة جبن ألم تأكل منذ وقت طويل؟ لماذا جريت هكذا يا .....؟ ما كان يمكن للشرطى أن يراك ". إن فجاجة هذه الكلمات وخشونتها القوية، وما يقطر منها من سخرية ومرح، وما تخفى ورائها من تعاطف، تقدم لنا شخصية أزدك التى تتناقض تناقضا غريبا مع شخصية جروشا. فأزدك لص، خادم للظروف، جبان ارتفع صدفة الى مقام السلطة عن طريق حادثة وقعت له فى أثناء قيام ثورة تمرد. أما شخصيته كقاض فهى تدل على أنه قاض فاسد الخلق، مستهتر يحتقر القانون والنظام، متردد يلحس بصاقه. فهو على العكس من جروشا التى تقضى حياتها فى معارضة ثورية لمستويات الأخلاق قى المجتمع، نجد أنه يكيف حياته تماما مع هذه المستويات، فيساير التيار وعينه تترقب الفرصة ، لكن هذا التقرير لا يعطى هذا المحتال الغريب حقه من الانصاف . ففى المشهد الأول ، يكتشف أن الرجل الذى كان يأويه على ظن أنه فقير ، هو فى الحقيقة الدوق الكبير الهارب من الثورة . وحين تبين أمره لا يسلمه للبوليس، ويتضح لنا أن مبعث ذلك إما احتقاره الشديد للبوليس – على حدقوله - أو احتقارة للدوق نفسه، أو لإحساس غامض بالعطف كما يوحى بذلك أرنست بوش حال تمثيله لهذا الدور. وفجأة يندفع الى المدينة ليبلغ عن نفسه معتقدا أن الجنود سيرحبون بأخبار خيانته. ففى أعماقه ما تزال بقية من ضمير غريب تمارس عملها، غير انه عندما يكتشف أنهم لايبالون بالخطأ أو الصواب بالنسبة للثورة يقبل طواعية ان يلبسوه أرواب القضاة، وينطلق بموكبه الهائج الجامح الى الريف، ليصدر أحكاما تخالف مستويات العدالة المتعارف عليها مخالفة تامة. فهو يقبل الرشوة (مع أنه لا ينفق المال) بإعتبارها دليلا على ثراء الخصوم ، فى الدعاوى المرفوعة ، وفى أن هذا الثراء يتناسب تناسبا عكسيا مع ما يحق لهم ، فهو يحكم للمرآة الفقيرة بجائزة إذ تاتيها المعونة من قاطع طريق ، لأنه من غيرالممكن توضيح السبب الذى جعل فخذة الخنزير تطير وتدخل من نافذة هذه المرأة الفقيرة إلا بمعجزة . أما هؤلاء فهم يتهمون اللص بسرقة قطعة اللحم ورميها داخل النافذة فهم مدانون لعدم إيمانهم بالله وبالمعجزات. وحين تأتيه امرآة جميلة فى سن الشباب ممتلئة القوام تتهم فلاحا بإغتصابها نجده يدرس مشيتها المترفة وشكل أردافها، ويرى أنها هى المذنبة لأنها هاجمته بسلاح خطير، ثم يذهب معها بعد ذلك لكى" يعاين مسرح الجريمة". وحين يستتب النظام من جديد نجده يثقل على نفسه بقطع الوعود المخلصة بأن جروشا، التى لم يرها بعد، سوف يقطع رأسها بمجرد العثور عليها.

إن أزدك يعد إهانة ماثلة، وهو فى الوقت ذاته مثال بارز يذكرنا بالقيم المتقلبة التى يرتكز عليها بناء المجتمع. فهو يتصرف فى ضوء مبدأ قوامه أن حقوق الفقراء لم تلق رعاية ومن ثم يجب تعديل هذا الوضع، وعدا ذلك فهو يمضى فى طريقه. فإن وجد فتاة ممتلئة جميلة ترغب فى ارتكاب جريمة اغتصاب، فهو على أستعداد لأن يقدم لها الفرصة، ومن ناحية أخرى، نجده يتخلى عن مبدأه الوحيد هذا عندما يرى خطورة فى إتباعه " اننى لا أتكرم على أحد باظهار العظمة الإنسانية " لكن هذا كله ليس مجرد ارضاء ذاتى واهتمام خاص من اجل النجاة بجلده. فليس فى شخصيته شىء ما يحق لنا أن نسميه ذات ، وليس

فى تصرفاته شىء ثابت او يمكن التنبؤ به ...إنه يتصرف بدافع اللحظة ، ولا يعين لأفعاله هدفا ، لاشىء أكثر مما تفعله جروشا ، بتصرفاتها ، وهذا يجعل منه أعظم الشخصيات سحرا وجاذبية فى المسرحية. فهو تارة مؤذ جارح وأخرى كريم الطبع، وحينا جامح لا يقبله عقل، ومتواضع حينا آخر. إنه جاهل وحكيم، كافر ملحد وتقى ورع. وفى أغنيته التى يغنيها للمرأة الفقيرة نراه يخاطبها وكانها العذراء مريم، ثم يطلب منها الرحمة للمخلوقات الهالكة من أمثاله. ترجمة غريبة عن اللغة الدينية الى اللغة الانسانية التى ما تزال تشيع جوا من التقديس الأصيل. وعندما يقبض الجنود عليه وهو فى أثواب القضاء المزيفة ويضربونه، نجد مسرح برلين يعمد الى إخراج هذا المشهد بأسلوب يستدعى ضربه مرة ثانية قبل صلبه. أما فى تعليق الراوى فنجد إيحاء يشير الى رؤية أوسع " ولذلك كسر هيبة القانون، كما كسر الخبز، لكى يطعمهم ". ولا يوجد فى هذا الايحاء ما يدعونا للذهاب الى بعيد. إنه خيط رقيق للرمز يوحى بان المسيح يعمل خلال أعمال بريخت، وهذا صحيح منذ مسرحية " بعل " وبارجيان " فصاعدا. إن لغة الإنجيل القليلة هنا ليست أكثر اهمية من إيماءة التعزية التى وجهها ايرنست بوش الى صورة المسيح المصلوب بجانبه وهو يؤدى دور الطباخ الهولندى، فشخصية أزدك موسومة بالإثم والفضيحة، حافلة بالتهكم والمرح. أن بها شىء مربك ومستفز لكنها جذابة بالدرجة نفسها. فهو ينكر كل الفضائل، ويسخر من التوبة والاحسان، ويتهكم على الشجاعة، ومن الغريب جدا أنه يستحوذ على تعاطفنا. إنه غارق حتى قمة رأسه فى الشهوة وفى مساعدة الفقراء. يزحف على يديه فى خوف ذليل، وفى نفس الوقت يطالب الجنود بأن يتذكروا جيدا طاعتهم التى تشبه طاعة الكلاب، ثم يجيب على كل هاتف بتهور غريزى. فاذا منحناه عطفنا، وهذا مالا يمكن مقاومته بأى طريقة، طالما كان مسيطرا على خشبة المسرح، فسوف يحيل كل فضائل جروشا الى عدم. إنه بعل ، وقد عاد الى المسرح فى زى جديد ، وكل سحر بعل يتدفق منه .

وفى المنظر الأخير يواجه الطرفان بعضهما، فالفتاة الممزقة الغامضة واضعة الألغام تتقابل مع الفتاة الهادئة الذكية العامرة القلب بحنان الأمومة والتى تفضل الموت ولا تتخلى عن انسانيتها. لقد دعى أزدك للنظر فى القضية، التى ترفعها أم " الطفل " الحقيقية زوجة الحاكم السابق للمنطقة مطالبة بحضانة ابنها، لكن الأحداث تتحول لصالح أزدك، فالدوق الذى سبق لأزدك أن أنقذ حياته يعود الى السلطة. وهكذا يصبح أزدك فى حل من وعوده الذليلة التى قطعها على نفسه لزوجة الحاكم برد ابنها لها، حتى لو كان ينوى حقا الوفاء بها. ويستمر أزدك كعادته فى قبول الرشوة من فريق الأغنياء بينما نجده يشتم سيمون وجروشا لأنهما لا يجدان شيئا يقدمانه إليه. وهذا هو السبب الذى جر عليه أول معارضة جادة يلقاها. فجروشا تعلن أنها لا تحمل لمثل هذا القاضى شيئا من الاحترام،" أكثر مما أحمله للص أو لقاتل يتصرف كيفما يشاء ". ان احتجاجها الأخلاقى يعد إدانة فسقه (وهو ليس مجرد إستعراض) وبالرغم من ذلك فإنها تحظى بكل عطفنا تقريبا. ومع ذلك فالنهاية يمكن تخمينها مقدما. وبعد " محاكمة دائرة الطباشير" التى يوضع الطفل فى داخلها لتشده كل واحدة من المرأتين الى جانبها، وتفشل جروشا فى شد الطفل نحوها بقوة

لانها تخشى أن تؤذي الولد، فيعلن أزدك رسميا أن جروشا هى أم الطفل الحقيقية لانها هى المرأة الوحيدة التى أظهرت مشاعر الأمومة الصادقة.

مع ذلك فهذا ليس نهاية عاطفية تناصرالعدالة ضد تيار الشرور. بل على الأصح، إندماج المفهومين عن العدالة، فنزعة أزدك الفطرية فى هذه المناسبة (وقد أصبح بعد كل هذا، فى مأمن على حياته الآن، لأن زوجة الحاكم موسومة من الناحية السياسية بالخيانة) تكافىء جروشا باعطائها حق حضانة الطفل. لكن هذه النزعة الفطرية هى جزء من أصالته العضوية، من لصوقه بجذور طبيعته، وانفصاله الكامل عنها، فقراره هذا يجمع بين ثقل ظاهرة طبيعية وعدم قابيتها للنقض. وبالرغم من تهكمه على الفضائل فهناك فضيلة واحدة ففقط يحترمها فى شخصية جروشا دون تفكير فى السبب.

هكذا يجتمع الطرفان، فأزدك مثل نيتشه، يريد مثل هذه المعارضة التى يلقاها من جروشا، ثم يتغلب عليها. فهو كالطبيعة ذاتها غامض متحلل من الأخلاق، يطالب بتمرد الانسانية ليجد فرصة يبرز فيها ما يتحلى به من الصفات فى أجلى معانيها. ثم يكشف مع ذلك حين تواجهه المعارضة عن كرم طبع غير متوقع (وهو الشىء الذى لم يفعله نيتشه على الاطلاق) . أجل هو يشبه بعل حقا، لكن بعل لم يواجه مطلقا أية معارضة بل عاش حياته واستمتع بها استمتاعا خالصا، ثم مات على نغمة احتقاره فقط من الآخرين. أزدك هو بعل، وكل ما كان يختفى وراء بعل، نراه يتدخل هنا فى علاقة مع المخلوقات البشرية. وهذه العلاقة وهذا الصراع يجعلان " دائرة الطباشير القوقازية " تتفوق على سابقاتها فى إتساع الرؤية وعظمتها. ان فضائل جروشا قد تحددت بدرجة مقنعة، فى مواجهة حماس أزدك، أما تحلل أزدك الاخلاقى فقد رسم بحيث يبدو كريها وجذابا بدرجة مثيرة. ولكن اللحظات الأخيرة قد جمعت بين دواعى الانسانية المتألقة فى شخصية جروشا مع شذوذ أزدك الخارق للمنطق الإنسانى وصهرتها كلها فى بوتقة لتخرج لنا أحساسا بالاشباع المؤقت. ان المدة القصيرة التى قضاها أزدك فى منصب القضاء يمكن اعتبارها كما يقول الراوى " عصرا ذهبيا للعدالة." لم يكن العصر الذهبى، ولم يكن عصرا للعدالة الكاملة " وكل من أزدك وجروشا تم " تغريبهم جدا " بالنسبة لنا الى حد نستطيع معه أن نقبلهما على اعتبار أنهما نماذج أوأبطال. وبينما ينطلق بريخت بوضوح من الكليات فإنه يخلق هنا نهاية مقنعة على أسس إنسانية خالصة. وبالرغم من النهج المسرف فى المبالغة الذى غطى جزءا كبيرا من المسرحية، دون أن يرفضه لحظة واحدة، فان النهاية رسمت فى دقة واعتدال.

لكنها ليست نتيجة سياسية أو مجرد أثرا لواحدة. فالخاتمة ، والعبرة فيها ان الجرارات يجب ان تذهب الى اولئك الذين يحسنون قيادتها ، هو أمر ليس فيه إستثناء ، لكنها لا تقول إلا القليل من الناحية السياسية فى ما وراء العبارة الواضحة للمبدأ ، وهى تشمل بوضوح نوعا من عدم المساواة ونظام توزيع يمكن للانسان أن يظن انه غير محبب لبريخت ، كما يقول أرسطو وكان بريخت فى وقت ما على إتفاق معه ، " إذا كان هناك إنسان متفوق بدرجة بارزة فى عزف الفلوت ، لكنه وضيع جدا من حيث المولد

والمظاهر الحسنة ... حتى حينئذ أقول إن اللاعب المتميز يجب أن يحصل على الالة الأفضل "(13) لكن هذه فقط هى بداية مجادلة جديدة لن تقود بأى وسيلة حتمية الى حل شيوعى ، و يمكنها حتى أن تؤدى الى حل مضاد للشيوعية (مثلا من الذي يجب تزويده بالجرارات فى بلد يستوطنه البيض تصادف أن يكونوا هم أفضل العقليات الميكانيكية بين المواطنين ؟) لقد جرى الترحيب ببريخت عند عودته لألمانيا الشرقية، لكن السؤال مازال باقيا، ما هو التأثير الذى حققته أعماله من وجهة النظر السياسية.

بداية، ان لها اثر قليل جدا. فحتى يومنا هذا فإن تأثير بريخت السياسى فى العالم كله يتمثل فى الفكرة العامة بأن مسرحياته تنقل رسالة ماركسية، أكثر من النقل الحقيقى لرسالة. لكن نمو شهرته فى المانيا، شرقا وغربا، رغم انها كانت تقريبا متساوية على جانبى الستار الحديدى فإنها لم تتجاوب مع أى تطورات سياسية فى كلتا الدولتين.

فالطريقة التى زاد بها تقدير بريخت رسميا فى المانيا الشرقية سبق ذكرها، رغم انه لم يكن كلية " شخص مرضى عنه ". "أرشيف بريخت " يحتوى بوضوح قدرا كبيرا من المادة التى لم تنشر، الذى كان الرعاة أقارب بريخت وأصدقاؤه متخوفين من إتاحة الإطلاع عليها حتى للباحثين الموثوق فيهم، ربما قلقا لأن كثير من أراء بريخت قد تثبت عدم قبولها فى الدوائر الحكومية، إذا إذيع أمرها وأصبحت ملكية عامة. إن موت بريخت، بسبب جلطة فى الشريان التاجى، فى 14 أغسطس 1956، جاءت مبكرة جدا بالنسبة له حتى إنه لم ير بنفسه سوى بداية شهرته العالمية ، رغم أنه أعد مسرح الإنسامبل للاشتراك مع مسرح لندن فى ذلك العام ، وراى الإعتراف الحكومى الذى ينطوى عليه هذا الإجراء.

منذ ذلك الحين ، أصبح أعظم المسرحيين الألمان الأكثر شعبية فى الجمهورية الفيدرالية، بعد شكسبير، وظل كذلك لسنوات طويلة ، وقائمة أعماله المسرحية التى نشرت فى Die Welt فى 24 أبريل 1971 تبين أن أعماله كانت موجودة فى 75 مسرحا ودار أوبرا ، 11 إنتاج لشكسبير فى ذلك الأسبوع ، و10 لبريخت ، وأقرب المنافسين كان شيللر ب 6 وجوته ب 3 ، وبينما تشيكوف وموليير وشو كان لكل واحد منهم عملان ، وهناك تقديرات مشابهه ناتجة عن تحليل الأرقام الخاصة بإنتاج المانيا الغربية سنة 1965 (14) .لكن على الرغم من أن الاشتراكيين الديمقراطيين قد حصلوا على السلطة فى المانيا الغربية فى السنوات الأخيرة ، فإنهم أبعد من أن يكونوا الحزب الماركسى الذى كونوه ذات مرة فى السابق ، وأن شعبية بريخت المستمرة طويلا لا يمكن نسبتها الى تيار يسارى فى الجمهورية الفيدرالية.

هناك صورة مشابهه تبرز من الشرق، فيما يختص بالشعبية 0ففى السنوات الثمانية والنصف السابقة على عيد مايو 1973، فإن عدد العروض الخاصة بمسرحيات بريخت فى كل مسارح جمهورية المانيا الديمقراطية بإستثناء مسرحيات الإنسامبل، كانت:

سنيورة كرارة	457
الهير بونتيلا	376
دائرة الطباشير القوقازية	299
أوبرا الثلاث بنسات	243
المرآة الطيبة من سيتزوان	182
الأم شجاعة	155

بينما 60، 120 واحدة لها نهاية سعيدة، جاليليو، أرتورو يوى، الأم شجاعة، طبول وأبواق، أيام الكميون، مهاجونى، دون جوان، محاكمة لوكلولوس، وشويك، وأقل من ثلاثين لكل مسرحية مثل الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث، إدوارد الثانى، سيمون ماكار ومحاكمة جان دارك، فى هذا كله حوالى 2600 عرض قدمت فى 47 مسرح.

أما عروض البرلينر إنسامبل، على مدى فترة أطول من 8 سنوات ونصف فى بعض الأحوال بلغت (فى 1 مايو 1973) -

أوبرا الثلاث بنسات	:	575 منذ 1960
أرتورو يوى	:	522 منذ 1959
شويك	:	409 منذ 1962
كوربليانوس	:	226 منذ 1964

بينما أقل من 70 لكل مسرحية مثل جاليليو (منذ 1946)، القديسة جان فتاة الحظيرة (منذ 1968)، سنيوررة كرارة منذ 1971، فى غابة المدن (منذ 1971) توران دوت (منذ 10فبراير 1973) . (15)

الغالبية العظمى من هذه الأعمال قدمت قبل أن يقام الأسبوع القومى لبريخت، إحتفالا بمرور 75 عاما على مولده، فى فبراير 1973 فى كل أنحاء الجمهورية الديمقراطية تحت رعاية وزارة الثقافة. فى ذلك الوقت أصبح بريخت محترما بصورة مطلقة: فالمنظمون إستطاعوا، رغم كل شىء أن يقتبسوا كلمات له مما قال منذ وقت إقامته لأول مرة فى الجمهورية:

عندما عدت الى هنا. لم يكن شعرى قد شاب بعد
كنت سعيدا، وكانت مشاق الجبال ترقد خلفنا، وامامنا تنبطح
مشاق السهول.

بعد ستة عشر عاما منذ أن تم إخماد الإنتفاضة الهنجارية، إثنتا عشر عاما تقريبا منذ أن إقيم حائط برلين وأغلق كل أمل فى الهروب الى المانيا الغربية، وأربع سنوات منذ ان نزلت دبابات المانيا الشرقية على تشيكسلوفكيا، وبريخت لم يرشيئا من هذه الأحداث

0لقد إزداد القطر رخاءا، وأن الإدعاء الرسمى بأن السكان أصبحوا أكثر قناعة عن ذى قبل يحتوى درجة من الحقيقة.

السؤال، طالما كان الإهتمام بمسرحيات بريخت، فهل فعلت هذه المسرحيات ما يكفى لإثارة النقد الأصيل والمثمر، إذا كانت لم تستجلب إفتراضا سهلا لحقائق الحزب التى كانت الحكومة شغوفه بقبولها 0فالملاحظ هو بالنسبة لكل الأعمال التى تكرر تقديمها بإستثناء العروض التى قدمها الإنسامبل كانت من أعمال الدعاية الجافة، التى يبدو أن بريخت لم يكد يعترف بها، ولم يشملها فى سلسلة أعماله. أصبح المسرح فى الجمهورية الديمقراطية أكبر المسارح المعانة فى أوروبا، بإغراقه بالنفقات على المبانى والديكور والملابس. (16) كان عمله يشمل بالتأكيد عملية غرس روح الإستسلام لطرق الحزب الشيوعى وخططه، لأنه رغم أن النقد مسموح به، فنقد التيار الرئيسى غير مسموح به. فما هو الضرر الذى يعود على المؤسسة من الأعمال التى يتكرر تقديمها على المسرح؟ أرتورو يوى ، شويك ، سنيورة كرارة ، الأم هى مسرحيات عن شرور الماضى ، كورليانوس تدين بوضوح دعاة الحرب الفاشية فقط ، والمسرحيات الأكثر إعتدالا الباقية ، بونتيلا ، دائرة الطباشير ، المرأة الطيبة ، ليس فيها شىء لتطوير الروح الإستقلالية ما عدا أزدك . قد يأتى الكثير جدا من سليل بعل هذا البعيد أكثر مما كان يمكن التنبؤ به فى سنة 1920، لكن أعمال بريخت تتعرض للخطر عن طريق إبتلاعها فى آلة الدعاية الشيوعية لإستخدامها فى تلقين المفاهيم الرسمية. إنه خارج الدول الشيوعية فإن أعماله مازالت تتمتع بفرصة للتأثير سياسيا، كما كان يريد لها أن تكون. فهى تحتل مكانة هناك كجزء من مسرح ثورى فى عديد من المعانى، وقد حان الوقت الآن لأن نراه فى نطاق هذا الإطار الواسع المرجعية.

الفصل العاشر

الخلاصة

منذ 1789. وبطريقة أوضح منذ 1848، إتخذ المسرح معنى لم يكن له من قبل – ألاوهو مساحة صغيرة من المسرح. فكل المناقشات تستبعد مظلقا كل ما يهتم به الملايين من رواد المسرح: "شوشن شاو Chu Chin Chow "، و"مصيدة الفئران"، "والطالب الأمير": وهى حقيقة جديرة بالتذكر عندما يكون الموضوع الذى بين أيدينا هو تأثير أعمال بريخت فى الحقل السياسى. لكن فى داخل المساحة الصغيرة للمسرح الجاد من الممكن الإتفاق كثيرا مع روبرت بروشتين، الذى يرى أن كل شخصياته الكبرى فى المائة عام الأخيرة أو هكذا كانوا مشاركين فى" مسرح ثورى" يقول بروشتين "ان الثورة هى الطاقة التى تدفع المسرح الحديث " (1) . ومع أن الكلمة تنطبق قليلا على مسرح تشيكوف أكثر من بعض المسارح الآخرى فإنها ترتبط بفاجنر، إبسن، استريند بيرج، شو، أرتود، جينيه وأخرين كثيرين.

السؤال الخاص بأعمال بريخت يطرح نفسه الآن هو، هل كانت طريقته الخاصة – مسرحه الملحمى والإغراب مؤثرة بدرجة ما ، مقنعة فى التحريض على الثورة ، أكثر من غيرها ، وأولا الإجابة الحاسمة جدا يمكن أن تكون هى أن التأثير يعتمد على المتفرجين

أنفسهم. الأوبرا التى قدمها أوبر Auber "خرساء يورتيشى " La Muette de Porticiالتى سماها بيتر ديميتس "عمل حقيقى خاص بالطبخ "، ألهبت المتفرجين فى بروكسل 1930 حتى أنها أشعلت واحدة من أنجح الثورات فى أوروبا الحديثه (مسرحية "فيجارو" لبومارشيه من ناحية أخرى ، التى كان يمكن أن نتوقع لها تأثيرا اكبر فى 1784، أدت من الناحية السياسية فقط الى سجن المؤلف .إن رواد المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر كانوا على أية حال من السهل إثارتهم . وكما كتب أحد المراقبين فى 1859، إن الرواد المحدثين أقل قابلية للتأثر وللتظاهر عما كانوا فى بداية القرن الحالى. (2) وهذا يرجع فى جزء منه الى حقيقة أن النوعية التى تجذبها المسارح وقاعات الموسيقى كانت من العناصرالأكثر صخبا، ونتيجة لتوقف الأكل والشرب أثناء العرض، والإنتشار الواسع لهذا الإحترام الذى يدل على الوعى الذاتى. وبدخول السينما والتليفزيون كمنافسين للمسرح تغير المتفرجون كلية أو تناقصوا الى جماعات ضئيلة: لقد توقف رواد السينما حتى عن التصفيق فى النهاية، وحتى جزء قليل من المشاركة فى تجربة عامة يمكن أن يشعر بها متفرج التليفزيون. بريخت فى التليفزيون ليس أفضل وضعا من أحد المعلقين السياسين، إنه صوت زائد بين مئات الأصوات.

القيمة الخاصة للطرق التى إستخدمها بريخت يمكن مقارنتها بطريقة إبسن، على مستوى المسرح الملحمى، فإن مسرح إبسن الطبيعى ما كان يمكنه أن يثير المناقشات السياسية الحادة أو يخلق التأثير العظيم على المسرح الذى حققه. صحيح أن إبسن حسب روايته لم يكن لديه إهتمام بمساندة النساء المرشحات للبرلمان فى أيامه، أو مساندة أى برنامج من البرامج الأخرى إجتماعية أو سياسية مرتبطة بإسمه. لكن المتفرجين رأوا مسرحية " بيت الدمية " وطالبوا بحقوقا للنساء، لقد رأوا "روزمارشلوم" وإستنتجوا منها تبريرا لحرية الحب، رأوا " الأشباح " ووافقوا أو إعترضوا على القتل الرحيم. المذهب الطبيعى ليس له تأثير محبط هناك. المواقف الرسمية يمكن أن تكون متعسفة بدرجة متساوية حول تأثير المسرحيات. فأعمال هوبتمان الطبيعية " النساجون " ، على الرغم من أنها قصة محايدة سياسيا عن ثورة قام بها العمال فى سنة 1845 ، قد منعت من العرض لعدة سنوات عن طريق الرقابة البروسية ، على أساس أن مجرد تناول مثل هذا الموضوع كان مساويا للتحريض على الثورة . برنارد شو متعقبا يقظة إبسن، لكن بأسلوبه الكوميدى، وحواره اللامع، وسخريته أدخل المناقشات السياسية الى الاف الأماكن حيث لم يكن يفكر أحد عادة أن يضعها على المسرح.

إنها ليست الطريقة أوالأسلوب هو الذى نحتاج الي تقديره أكثر. فخلق الوعى السياسي هو على الأقل مهمة موظفى العلاقات العامة وكتاب المسرح أيضا. إن العلامة المميزة لمسرح بريخت هو أنه سعى لإحداث تأثير خاص على جمخور من نوعية خاصة. قد يتكلم إبسن فى جلسة خاصة – عن ثورة عالمية عامة، لكن لا شئ على وجه التحديد يوحى بهذا، قد ظهر فى أى من مسرحياته ما عدا مسرحية " عدو الشعب " لقد شرح برنارد شو كل وسائل العلاج فى أثناء مسيرة حياته الطويلة، لكن غرضه كان أن يحى من خلال مسرحه لا أن يحقق أى برنامج سياسى خاص، وكانت جاذبيته لجمهور

الطبقة الوسطى. بريخت من ناحية أخرى، كما يشير جنتر أندرز، " يقول ما يجب أن يقوله لشعب معين، فى مواقف خاصة للوصول الى غاية خاصة، لأسباب خاصة " (3) لايوجد مسرحى ثورى آخر قد فعل ذلك تماما.

يذهب روبرت بروشتين الى القول بأن المسرح الحديث " فى نقده السلبى للتقاليد الموجودة والمؤسسات لا يكاد يقدم أى أفكار أو مثل بديلة ".(4) هذا الكلام لا يمكن أن يقال عن بريخت دون تعديل . فإن حقيقة الفقر فى العالم الحديث – التى ليست من الموضوعات الكبرى بالنسبة لإبسن – تشيكوف – إسترندبيرج – أونيل – براندلو أو فى الحقيقة لآى من كتاب المسرح الكبار فى القرنين الأخيرين، بإستثناء هوبتمان، سينج، بوخنر، فإنه دائما معه، وليس ببساطة موضوعا للنقد السلبى. جيش الشحاتين الإنجليز فى مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات"، والفقراء الروس فى مسرحية " الأم "، الفلاحون الأسبان فى "السنيورة كرارة "سكان الأحياء القذرة الأمريكان فى مسرحية "غابة المدن "وفى القديسة جان فتاة الحظيرة "، نساء فنلندا فى مسرحية " بونتيلا "والعمال الألمان فى مسرحية "الخوف والبؤس ": حيثما ذهب بريخت كان ينجذب الى أن يصنع صورا درامية للشعب العامل لا أوكازى ولا جوركى ولا هوبتمان ولا لوركا ولا واحد منهم ثابربإصرار كامل او لوقت طويل بهذا التركيز الحاد للإهتمام. إن شخصيات بريخت لم تتحقق دائما بحيوية قوية: فشخصية هيلسا العجوز فى رواية هوبتمان" النساجون " أكثر مصداقية على المستوى الواقعى من الأخت لوكرنيدل فى مسرحية " القديسة جان فتاة الحظيرة "– نأخذ مثلا متطرفا – ونتحدث عموما فنقول لم يكن بريخت موفقا إلا نادرا فى رسم شخصيات الطبقة العاملة. مثل شو فى تصويره لتودجرفيرمايل
Todger Fairmileبأسلوب الميوزيك هول اسكتش لأحد العمال، تنشئة بريخت المختلفة كانت تميل به نحو الكاريكاتورية والكوميديا التلقائية. لكنه كان أيضا قادرا على تقديم شخصيات من الطبقة العاملة تتمتع بخفة وحيوية الأم شجاعة أو الإنسانية الصلبة لجروشا.

فالإنسانية لا تظهر عندما يشعر بريخت أنها مجرد إنغماس ذاتى، هى أيضا الملمح المميز عندما يقارن الإنسان عمله بمسرحيات أرتود، جينيه، وبكيت، وحتى أكثر من ذلك بالمقارنة مع يونسكو، منافسه الرئيسى ككاتب مسرحى عالمى فى ستينات القرن العشرين. الحجج التى قدمها يونسكو ضد بريخت (5) تأخذ جانبا مختلفا عندما يتذكر الإنسان الشخصيات التى أنجزها بريخت فعلا. يو نسكو يرى بريخت – بجانب كثير من كتاب المسرح الأخرين والنقاد كمفكر أيديولوجى ، رجل صاحب مسرح ملتزم ، ومن أجل ذلك فهو مسرح يقود مباشرة " الى معسكرات الإعتقال ".(6) (هذا لم يقال صراحة عن بريخت بصفة خاصة، رغم أنه كان فى وقت من الأوقات هدف يونسكو الرئيسى) مع أن المسرح الملتزم يمكن أن يتضمن هذه العواقب الخطيرة ، فإن وجود شخصيات مثل الأم شجاعة وجروشا يبرهن على بعد هذه العواقب عن كل شىء كتبه بريخت تقريبا : الإستثناء الوحيد قد يبدو المحاكمة وحيدة الجانب والإدانة التى تخلو من الرحمة لداعية

الحرب لوكولوس التى تقترب بطريقة مزعجة فى الروح من محاكمات الخيانة السوفيتية التى جرت فى الثلاثينات.

ثانية، مقارنة مع يونسكو، ناهيك عن أرتود وجينيه، فإن بريخت يتميز بنوع من العقلانية فى المسرح. فقد كان قادرا على كتابة مسرح " عبثى "، كما يتبين من مسرحية " الطفل الفيل "، وكان قادرا أيضا على تقديم بعض الأسئلة النموذجية العقلانية. لكن لا يوجد شك مطلقا فى أن برهان جاليليو الذى أثبت فيه أن الحصوات الساقطة لا تصعد الى أعلى كان تشخيصا لوجهة النظر الخاصة التى يريد بريخت أن يغرسها. فهو لا يعتبر" الواقعية الكاملة "، بتعبير يونسكو، كعبث من الناحية الجوهرية، لكن الأصح شرطا تستطيع فيه إمكانية الإنسان المطلقة من أجل الخير أن تتحقق. هذا وإن يكن أساسيا ليس عقيدة ماركسية خالصة فهو أكثر الأشياء المميزة لبريخت ككاتب مسرح إنسانى.

هناك قدرمن الحقيقة، كذلك فى الإعتقاد، بان بريخت شأنه شأن معظم الكتاب المحدثين الثوريين،" لا يقدم أى أفكار أو مثل بديلة " كما يقول بروشتين، من الواضح أنه يريد تغيير العالم، بحيث لا يبقى فيه فقر أو إستغلال، لكن لا يوجد بخصوص ذلك وضوح أكثر من ذلك. اللمحات التى يقدم فيها ساق أو قطعة لحم خنزير لإمرآة عجوز فقيرة – لنضع ذلك فى شكله البسيط الذى إقترحه أزدك – لكن ربما أيضا إشباع تحكمى للدوافع: الجمهور فى جاليليو فوضوى، حين يحتفل بتخلصه من علم الفلك القديم، لكن بريخت لا يكاد يقدم أى صورة لما سوف تكون عليه الحياة فى العالم فعلا عندما يتم نزع ملكية المغتصبين. أقرب شىء الى ذلك هو البرولوج فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية "، حيث تعطى العلاقة اللطيفة بين القوميسار والفلاحين إنطباعا غير بريختى وتنتمى الى روح مجلات الدعاية. فى اللحظة الحيوية، عندما يتوجب تشكيل المثل الأعلى، يقع بريخت فى كثير من الصعوبات شأنه شأن كل كتاب المسرح الثوريين.

يمكن توضيح هذا بالقول إنه بإعتباره ماركسى، ومن ثم فهو بمعنى استثنائى أحد الهيجليين الجدد، فلدى بريخت إمكانية ضئيلة لتصور مستقبل لمجتمع عادل كما فعل يونيسكو وهو من أنصار هيجل الجدد بمعنى مألوف أكثر. إن التشابه الغريب بينهما هو أن كل منهما مفكر ديالكتيكى، يؤمن بالتدفق المستمر وإعادة التدفق المستمر كإحدى خصائص الحياة المستمرة، لكنه يبحث عن وضع خارج التدفق، خارج الإستقطاب الديالكتيكى، كغاية نهائية لأنفسهما أو للإنسانية، أو كمكان يجب أن يصدر منه البيان النهائى غير القابل للإختزال. بالنسبة لبريخت فالإستقطاب هو فى العلاقة بين صاحب العمل والعامل، المستغل والمستغلين، لكن هذه ليست صورة نهائية حقيقية بالكيفية التى كان بها النساجون بسيليسيا حقيقيين بالنسبة لهوبتمان أو نساء الصياديين بالنسبة لسينج. إنها عناصر حرب، ظواهر فى عالم لم يحقق بعد المجتمع غير الطبقى، ولكن على هذا الاساس بالضبط لا يجب أخذها على محمل الجد الكامل – ما عدا فى مناسبات قليلة.

يمكن للإنسان أن يفهم الشخصيات الكاريكاتورية التى يرسمها بريخت للطبقة العاملة رجالا ونساءا، وكذلك طريقته الخارجة فى تصوير إحدى المجادلات بمادة غير كافية، كما لو انه يستخلصها من عدم إهتمام وقتى، لكنه غير مهتم أساسا بشئون العصر الحالى مقارنة بذلك الإهتمام الذى يوليه لأمور العصر الذى سوف تأتى به السياسة الماركسية لان إهتمامه بالفقر حقيقى جدا، لكنه يتزاوج، بطريقة مفارقة مع إعتقاد عميق الجذور بأن العصر الألفى سوف ينهى هذا الظلم. فشعور الشفقة تجاه الفقراء اليوم لا يجب أن يعوق البرنامج الخاص بإزالة الفقر سريعا، وإن هذا الإحساس الخانق بالشفقة يمكن أن يقود فى حالة بريخت، الى مبالغة عبثية فى تصوير العمال.

إن التشابه، رغم أنه الهوية ترتبط دون شك بوضع يونيسكو إلا أن يونيسكو يرى أن كل النشاط الإنسانى عبث ، دون تبرير منطقى ، ويحاول ان يوصل للمتفرجين إدراكا لهذا ، مثل بريخت تماما ، لكن بوسيلة مختلفة ، يسعى الى أن يوصل التناقضات الذاتية لنظام الإقتصاد الرأسمالى. جمهور يونيسكو لو قدر لهم أن يتفاعلوا كما يتنبأ هو، فسوف يدركون بحدة متزايدة عزلة الإنسان. وعجز اللغة، والواقع الكلى، العفوى التلقائى تماما الذى لايمكن التنبؤ به نهائيا. لكنهم أيضا، حسب كلمات ريتشارد كوى سوف يعيشون لحظات يصل فيها الرعب العبثى أعلى درجات الحدة:

لأنه حينئذ فقط ندرك أنه بين الحقيقة الكاملة والحقيقة الوهمية، هناك فى التحليل الأخير، لا يوجد تناقض مؤثر. كلاهما عفوى، كلاهما خواء، كلاهما لا معنى له، إن الإختيار ليس بين الصدق الكامل والزيف، بين الحقيقى وغير الحقيقى، لكن فقط بين الإعتراف غير المحتمل بالعبث، ورفض مماثل غير متسامح للإعتراف به.(7)

يبدو فى بعض الأحيان أن مايراه بريخت كحالة للمجتمع فيما وراء هذا المجتمع الحالى هو بالمثل غير محتمل فى كلتا الناحيتين: المجتمع الأنانى الحالى يجب إدانته، لكن التحرر، إذا كان الجمهورفى"جاليليو" أو التعليق المغرب للقاضى فى "بونتيلا"، أو تأقلم أزدك الحرباوى يقدم وسيلة نزيهة للحكم، فسوف يكون بالمثل أنانيا وليس من السهل أن تحترمه أو تنازعه: نوعا من الحرية للجميع الذى فيها يمكن لكل إنسان حقيقة أن يتزود "طبقا لحاجاته " وإن لم يكن بنفس المعنى الذى قصده ماركس. إن أفكار بريخت عن إحتياجات الناس صاخبة، أكثر ضخامة وأكثر حيوية عما يسمح به فى الكتابات الماركسية الأكثرأرثوذكسية، خصوصا عندما يكون الإهتمام بالإحتياجات الجنسية موجودا. وكنتيجة لذلك، فإن دولته الطوباوية بقدر مانراها – تبدو غالبا كإعادة تأكيد للفردية بأعلى درجاتها، وبغير قيود إجتماعية.

حيثما تكون مشاركة بريخت ليونيسكو فى أوج حيويتها، فى أعظم أماله فى الإقناع: فإنه يغدو نوعا من نيتشه فى هذه الناحية، الخاصة بإنكار يونيسكو الدائم لشوبنهو. الحيوية الطاغية فى مسرحية "الخرتيت "هى شىء ينظر اليه برينجر بحسد لكن بعدم ثقة. فحيوية جاليليو، وبونتيلا وأزدك، رغم أنها لم تقدم كشىء مثالى، فإنها

لازالت جزءا من عالم رأسمالى، يستمتع بها جمهور بريخت ويقصد منها أن تمتع الناس. رغم أنه ليس لديهم تبريرا بمصطلحات المجتمع البالغ الكمال، ومع أن شين تى فى لحظاتها المؤلمة سوف تدينهم، فإن لديهم " تأكيد" لإستخدام تعبير نيتشه: غير مقبول، لا يقدم بغير وعى بتناقضاته، ولكن تم الترحيب به وتأكيده كجزء من التناقض الكامل للأقطاب.

الطاقة التى يستمدها بريخت من ثورته تلقى الترحيب بحماس ليس فقط بسبب حيوية المسرحيات لكن لأن إهتمامه الحيوى المتساوى بإقامة مسرح بكل معنى الكلمة. رغم غيابه الطويل فى المنفى عن العمل فى مسارح فعلية، فإن بريخت كان على الدوام واعيا بنفسه كمسرحى محترف. لم تكن الجماهير فقط فى ذهنه بل والمسرح أيضا: لم يكن ينسج حبكات أو يعيد رواية أحداث يمكن أن تحتل مكانها فى عالم حقيقى خارج المسرح، إنه يتخيل، وهو يكتب، أن هناك ممثلا على خشبة المسرح، وأن التدفق الفذ لإبتكاراته المسرحية يأتى من هذا. ففى تاريخ المسرح كله يندر أن تجد مجددا فى حقول كثيرة مثل بريخت. صحيح إن الأقنعة قد إستخدمت من قبل وكذلك كثير من الحيل، لكن تنوع الميديا، والحيل أو وسائل التنفيذ، والأدوات الميكانيكية وأساليب الديكور، وطرق التمثيل، والتدريب الذى يتطلبه يشهد بدرجة كبيرة لخيال مسرحى عظيم. هناك العكاكيز، الصدور المحشية، الأقنعة فى" إدوارد الثانى" جبل الكراسى فى "بونتيلا "، العربة فى " الأم شجاعة" الإعلان على السبورات السوداء عن الزوبعة فى مسرحية " مهاجونى "، الستارة المتأرجحة فى الخلفية فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية " كل هذه الأشياء تم تصورها لغرض معين. إبسن يتمتع بنفس الخصوبة فى إبتكار خواص طبيعية تضيف معنى الى مسرحياته. لكنه لا يملك موهبة بريخت فى صنع المشاهد المدهشة فى حيويتها، بصرف النظر عن الكلمات التى تقال فيها. هناك قليل من المشاهد فى إبسن (سقوط كتلة الثلج) فى مسرحية "براند" سيكون إستثناءا يبقى فى الذهن ليس بسبب ما قيل فيها بل عن الكيفية التى تبدو بها ، كما تفعل المشاهد التى تجلس فيها كاثرين فوق سقف المبنى أو جاليليو يحمل طفلا على كرسى ويدور به حول الحجرة ليثبت نظرية كوبرنيكس ، أو هتلر فى محاولاته اليائسة لكى يتحرك فى خطوات الوزة نحو كل مواقع المعسكر ، او جوهانا دارك ترقد كشهيدة على الأرض بينما أعلام جيش الخلاص تنحنى فوقها ، أو الشحاتين الآصحاء جدا عند بيتشوم وهم يحولون أنفسهم الى شخصيات ينبغى أن تثير أقصى درجات الشفقة، ولكنها لا تفلح (عملية تحميل البابا بأرواب السلطة المقدسة الواحد بعد الآخر.هذه تشبه المشهد الذى فيه ريتشارد الثانى عند شكسبير وبولينج بروك يحملان التاج بينهما، هى فقط تسجيلات قليلة لمناسبات يظهر فيها بريخت نفسه كرجل يفكرعلى الدوام بأسلوب مسرحى.

يضاف الى هذه الأشياء إستخدام نصف الستارة الشفافة، التى تظهر الضوء، والموسيقى كتعليق، فيلم تسجيلى يدعم أويناقض الأحداث على خشبة المسرح، مخاطبة الجمهور، غرس إتجاهات نقدية فى الممثلين، ولا يزال هذا فقط جزءا صغيرا من حيل بريخت التى تم ذكرها. لا يهم أن يكون بعضها قد جاء من ماير هولد أو بسكاتور أو من

الكوميديا المرتجلة: الحقيقة هى أنه لا يوجد كاتب مسرحى أخر فى أى عصر قد جمع هكذا عددا كبيرا منها فى عمله.

لكن من الناحية السياسية فالمعتاد أن نقول إن ذلك العمل لم يكن له تأثير ملحوظ على المشهد السياسى، ولم يكن له أى رؤية سياسية ملحوظة. فى البلاد الأوربية وفى الولايات المتحدة الأمريكية لاتوجد متابعة متصلة للمسرح بدرجة تجعل أى تأثير سياسى ملحوظ شيئا محتملا: ان بريخت مضطر الأن لأن يتنافس مع مئات الأشكال البديلة للتسلية الدرامية، القليل جدا منها سياسى. الحلم باحداث تغيير سياسى فى الغرب من خلال العروض المسرحية هو أمر بعيد المنال الأن. لقد كان ذلك ينتمى الى وقت كانت فيه جماعات المسرح الدعائية ومنظمات اخرى مشابهة لا تزال تعطى وعودا بمسرحة التجربة اليومية للعمال، فى داخل أو خارج مصانعهم. أولئك كانوا على وجه التحديد هم الناس، الذين كان يكتب لهم بريخت كما يقول جنتر أندرز، لكن الجهود التى تهدف للوصول اليهم بنفس الطريقة اليوم تبدو ضئيلة لدرجة محزنه. وعلى الناحية الأخرى فإن فرص التأثير السياسى ربما تكون أعظم اليوم فى العالم الثالث، وفى مسرح " لسوق " فى نيجيريا مثلا (8)، او فى كثير من الدول التى يجعلها جذابة حيث يتم تقديم مسرحيات بريخت على مسارح بسيطة بما يجعلها جذابة وسهلة الأداء، وحيث توجد رغبة قوية لمناقشة موضوعاته. خلافا لمسرح العبث الشديد التعقيد ومسرح القسوة فإن الوضوح المباشر وإنسانية بريخت العظيمة لابد أن تكون ميزة حيث تكون الثورة قريبة على الأبواب.

هذا الميل نحو جمهور غير متحذلق يطرح سؤالا حول القيمة الفكرية لمسرح بريخت فى صورة أكثر حدة. فمن الصعوبة البالغة أن نتخيل تقديم مسرحية " الإستثناء والقاعدة " أو "الأم " ذات التأثير السياسى على جمهور أحد المصانع فى المانيا الغربية الأن. معظم المسرحيات الأخيرة وإن كانت قد قدمت مرارا فى مسارح المانيا الغربية فإنها لا تحمل أى رسالة واضحة حتى أن الجمهور لا يستطيع ترك المسرح دون أن يصيبه أذى. لكن أحد الأسباب وراء نجاح بريخت مع المثقفين الغربيين كانت المجاملة التى يوجهها للجمهور عن إعتقاده بأنه قادر على التفكير بنفسه، وأن هذه الشهرة يمكن أن تنجح مع بعض الحصافة. وكما يقول بيتر بروك " بالنسبة لبريخت لم يكن هناك حائط رابع بين الممثلين والجمهور – فهدف الممثل الوحيد هو أن يخلق إستجابة دقيقة فى المتفرج الذى يحمل له إحتراما كاملا وكان بدافع إحترام المتفرج أن أدخل بريخت فكرة التغريب " (9) هذا الإتجاه طبيعى فى وجهة النظر الماركسية الخاصة بالكفاءة الإنسانية، التى ترى أن البيئة ، وليست الوراثة هى التى تجعل الإنسان من هو وأن البيئة " المفتوحة النهايات "يجب من اجل هذا أن تعطيه الفرصة لإستخدام هذه المواهب الطبيعية التى يمتلكها مع كل الناس الآخرين .إنها ليست فقط وجهة نظر ماركسية ، وأن جاذبية بريخت للكثيرين الذين لا يسمون أنفسهم ماركسيين هى جزئيا ، على الأقل ، نتيجة للتقدير الإنسانى لكل البشر.

من ناحية أخرى فإن عدم الثقة عند رواد المسرح الذى لم ينلها بريخت فقط تظهر فيما يقوله مستر بروكس بعد قليل، عن إخراجه لمسرحية لير، عندما إصيب

جلوشستر بالعمى، " اضأنا أنوار المنزل كاملة قبل أن يكتمل أخر فصل همجى – لكى يجعل الجمهور يأخذ المشهد كله قبل أن يغوص فى التصفيق الأتوماتيكى (10) " توقع إستجابة أتوماتيكية لم يكن غير مبرر، مع أنه يوحي بإحترام الجمهور إلا أنه عجز أن يكون كليا بالمثل فإن فكرة " جعل " الجمهور يأخذ كتلة التفاصيل كلها لعملية العمى يوحى بسوء الفهم حول قدرة الجمهورعلى الشعور بهذا الفزع ، الذى لا يتوافق مع الإحترام . يمضى مستر بروك الى القول بأسف أن طريقته لم تكن مؤثرة: فكلا من جلوشستر، الذى يعانى، وطبيب معسكر الإعتقال المثير للقلق فى مسرحية أخرى " يترك خشبة المسرح دائما لجولات متشابهة من التصفيق " (11) لكن بهذه العلامة نفسها فإنه يظهر فهما لردود فعل الجمهور التى يمكن أن تكون موضع تساؤل: يبدو أنه يفترض أن التصفيق لا يميز بين الممثل والدور الذى يلعبه.

حقيقى إن الناس يفشلون فى ملاحظة هذا الفارق. سترادفورد جونز، ممثل دور المفتش بارلو فى مسلسل تليفزيونى عن الشرطة يكتبون عنه دائما فى الصحافة أنه أدهش الناس الذين توقعوا أن يظهر فى حياته العادية بنفس الشخصية الصلبة القاسية التى يمثلها. يروى ستندال قصة رجل أطلق النار على عطيل ليمنعه من قتل ديدمونه . حتى العصر الحالى، كان يجرى التفكير أنه من الضرورى أن ترسم للجمهورشيئا من التنبيه الخاص للفرق بين الممثل وبين الدو الذى يمثله حيث يكون هناك جمهور غير مثقف.

مع ذلك، فإذا كان الجمهور حقيقة محترم، بمعنى أنه "مسموح" له أن يفكر وأن يشعر دون أن تفرض عليه قيود بواسطة المخرج – وأن يبدو كما لو كان أن المخرج يمكنه أن يكون له تأثير ضئيل على أى حال – ثم إبداع ما يسميه مستر بروك " إستجابة دقيقة " هو حلم مستحيل. كما يقول رايموند وليامز " المتفرج هو العنصر الوحيد الذى لا يستطيع رجل المسرح أن يسيطر عليه بأى شكل (12) فالمتفرجون مثل الناخبين السياسيين سوف يذهبون فى طرقهم الخاصة، رغم الصحف، والمسرح والتليفزيون لا تقول أن " وسائل الإعلام " يمكن أن تؤثر فى تلك الطرق بدرجة ما.

إن أسباب بريخت للنجاح بالتأكيد توجد جزئيا فى تحفيزه المتواصل والضرورى للجمهور بأن يفكر منفردا، أن يتأمل طريقة حياته الخاصة فى التفكير والشعور. لكن أيضا جزئيا أن بعض المتفرجين يتبنون ببساطة ودون تفكير طرق بريخت الخاصة، أو أنهم جاءوا مستعدين أن بفكروا على أسس ماركسية قريبة من أسسه مما يجعل الإنشقاق غير محتمل.

إن القبول الخالى من التفكير لحجج الكورس فى مسرحية "الإجراءات المتخذة "، حتى من جانب النقاد والباحثين المتميزين، هو برهان على حاجتنا اليائسة للإستقلال الفردى كإنغماس ذاتى لشخص " برجوازى" كما هو. رغما عنه تخلى بريخت هنا عن تلك الرؤية المعقدة التى يفرضها هو على الآخرين، نستشهد برايموند وليامز ثانية عن

هذه المسرحية:" إن الكورس بدلا من أن يسمح بأن يكون الفعل مرئيا من جوانبه الكثيرة، لكن عند النهاية فقط تعلن قرار التنفيذ: إن عنصر الموضوع النقدى هو حينئذ رؤية معارضة بدلا من رؤية معقدة: حدث غير رومانسى محدود أكثر من أنه شكل جديد كلية "

إن الرؤية المعقدة محددة بدقة جدا فى حديث بروفيسور وليامز عن " المرآة الطيبة من سيتزوان "، ونسخته للمسرحية تستحق إنتباه دقيق. الملامح الخاصة هنا هى أن شين تى، المرآة الطيبة وشوى تا المستغل عديم الرحمة الذى هو فى الحقيقة هى نفسها مرتدية قناعا مختلفا هم أساسا نفس الشخص.

انها ليست الطيبة الثابتة ضد الفساد الثابت – أخلاق العصابات – لكنها الطيبة والفساد الناتج فى أدوار الفعل، كإمكانيات متعايشة. هذه رؤية معقدة أصلا، ومغروسة بعمق فى الشكل الدرامى. ليس هناك حلا مفروضا، فالتوتر مستمر كما يجب، وأن المسرحية تنتهى بدعوة للتفكير فيها. الإستجابات الكاسحة التى تؤكد أو تقلل التوتر، تعبر عنها شخصيات أخرى، حتى يمكننا أن نرى عدم كفاءتها بينما حقيقة شن تى وشوى تا لا تزال واضحة (13).

إن صعوبة هذا التفسير تذهب الى حد ما لشرح نجاح بريخت مع المتفرجين الغير مستعدين أن يسلموا له بكل آرائه، وربما دفع أحدهم ببعض ألأفكار الأخرى ضد هذا. حقا لاتوجد مثلا أخلاق عصابات واضحة فى مسرحية" المرآة الطيبة " – لكن أليس الإختيار الذى قدم لشين تى أسود أوأبيض بطريقة متساوية؟ يبدو انها أخذت فقط إمكانية التخلى عن كل ما تملكه أوعن طحن حباة الفقراء بقسوة لا لزوم لها كما أظهرها شوى تا. الدراما من هذا النوع تتولد بفعل هذا الصدام بين النقائض المتطرفة ، لكنها أقل كثيرا فى ثرائها عن المعارضة بين أنتيجون وكرايون ، أو حتى بين زوج قوى العزيمة مثل شمينى ودون ردريجو فى مسرحية كورني " السيد " ناهيك Le Cid ناهيك عن المراجعات المعقدة والموازنات فى الصناعة الحديثة . التعقيدات الكثيرة المتأصلة فى رفض الأمير هال لفولستاف –الأمير المتحذلق سابقا الذى أجبر الأن على أن يحكم، و الفارس المزعج االعربيد الذى منحنا كثيرا من المتعة بطرقه الشريرة أكثر مما فعله الأمير، لكنه استطاع فقط أن يشكل تهديدا، قريبا من العرش – لاشىء قريب من الحياة يمكن أن نلمسه هنا، وأن الوجهين لشين تى تم تقديمهما بكفاءة فى أقنعة ثابتة قامت هي باختيارها. صعوبة الرؤية التى يقدمها بريخت لا تزال بناء على هذه المستويات، رؤية بسيطة نسبيا.

الشىء ذو القيمة الحقيقية فى عمل بريخت الدرامى، أقول ليس المجال المتسع بطريقة فذة للإبتكارات المسرحية والتجديدات ، ولا فى قوة الحجة والإقناع فى رسالته السياسية ، وإن كان كل منهما يمكن أن يكون رغم ذلك أكثر تاثيرا خارج أوروبا وأمريكا الشمالية عما يمكن لنا أن نفترض - لكنها فيها شىء ما يحتاج الى جهد خاص للخيال لدى أي شخص ممن لم يعش تجربة الأوقات المضطربة التى عاشها بريخت حتى الرجال الذين بلغوا السبعين الآن من عمرهم كما كان يمكن لبريخت لو عاش هذه السنين الطويلة ، من غير المحتمل أن يكونوا قد عاشوا تجارب قريبة من تجاربه بدرجة كافية حتى يحققوا بسهولة فعل الفهم هذا . لقد ولد بريخت فى ألمانيا التى كانت تبدو فى أوج قوتها. وكصبى

لابد أنه قد سمع من كل جانب تعليقا حماسيا عن القوة السياسية لألمانيا- وقدرتها العسكرية، التى ظهرت فى الحرب الفرنسية البروسية، وفى توسعها الإستعمارى، إنجازات، رجال العلم، وتراث جوته، كانت Kant ، بيتهوفن ، شوبنهور ، فاجنر ، وربما نيتشه. ففى أيامه المبكرة، فى المدرسة، كان يميل الى الإعتقاد فى كل ذلك دون تحفظ: إنها مطابقة لطبيعته العاطفية التى حجبت تحت القناع، فيما بعد ولكنها لم تغمض تماما – حتى أنه كصبى كتب مواعظ يحض فيها زملائه على أن ينضموا اليه كطيارين فدائين، أو أنه حتى فى سنة 1915، كتب قصيدة شعر إحتفالا بميلاد القيصر.

قبل أن يترك بريخت المدرسة، رأى أكثر من هذا، فقد إستبعد مقاله الذى يسخر فيه بمديح الشاعرهوراس للموت البطولى من أجل وطن الأب. لكن عندما إنتهت الحرب ومعها معركة هرمجدون التى إفترضها بعض معاصريه والتى ستقود أو تؤدى الى أورشليم الجديدة، فإن الحياد الذى إكتسبه عن طريق إتصاله بسخرية ويتكند وأخرين لم يتح له هذه الثقه السهلة. لقد أراد أن يصدق فى "السرير العريض الأبيض "، كما يشهد زواجه الأول ونهاية مسرحية "طبول فى الليل "، لكن هزيمة أتباع أسبارتكوس، كانت ترن فى أذنيه كما كان يحدث فى نهاية المسرحية. ولكنه كان لا يزال يبحث عن حل أخر غير شخصى.

إن العذاب الذى كان يعانيه فى هذا السبيل - رغم أن بريخت لم يسمح لنفسه بمثل هذه اللغة، وفضل إسلوب تسريح الشعر على طريقة البحارة – والجاكيت الجلد والسيارة السريعة التى كانت تبدو أنها تبعد عنه العذاب - كان شيئا عاديا بالنسبة لكل المانى فى العشرينات ممن كانوا يفكرون ويشعرون. ولكون بريخت رجل مسرح قبل أى شىء أخر. فقد أعطاه هذا منفذا لأفكاره ومشاعره بطرق تبدو الأن غير صادمة فقط ولكنها منفرة، إذا نسى الإنسان أنها كانت تجارب فى الفن الخيالى، وليست تقارير او خطط سياسية. الفرح الذى يبدو فيه مارتمار فى مسرحية "إدوارد الثانى " لبريخت، الذى يبدو وكأنه يصور به مذبحة دموية، إنما هو إنعكاس فى دراما الإمكانيات التى تنبأ بها بريخت، والتى لم يقبلها فى حياته كلها مهما كانت نهاية المسرحية. نفس الشىء يمكن أن يقال عن مسرحية "الإجراءات المتخذة "، بريخت لم يكن هنا سياسيا يدافع عن اجراء مثل قتل الرفيق، ولكن فنانا يحاول فى شكل درامى حقيقى أن يصور إمكانية أن مثل هذه الأفعال يمكن أن تكون أساسية.

عندما تزايد تهديد النازى بالإستيلاء على السلطة، أخذ هذا الفعل المتطرف يبدو حتميا أكثر فأكثر كونه رجل مسرح، وليس سياسيا. فلم يكن بريخت مهتما بالعواقب الممكنة لمسرحية تبدو أنها تمتدح عمليات الإعدام السياسي للإشتراكيين الأكثرإعتدالا الذى توقع النازى أن يقوموا بمقاومته، ربما لم يكن واعيا بما يمكن أن تسببه هذه الاعمال من إضعاف للمعارضة العامة. طبيعته ككل كانت كما تكشف منطوقاته المختزلة، حادة جدا عاطفيا حتى أنه لم يكن لديه صبر على المصالحات، والتعاملات، والمساومات والإستسلامات التى تشخص الديمقراطية البرلمانية وتصبغها أحيانا بسوء السمعة.

بالإضافة الى ذلك، فإن مشهد السياسة الألمانية فى الثلاثينات كان يتحول سريعا الى " الإستقطاب " حتى أن إختيار الإعتدال كان يبدو خيانة للمعارضة الحقيقية. مع مجىء الثلاثينات بدا لبريخت أن لا شىء يمكن أن يكون كافيا الإ المعارضة الشمولية لتهديد النازية. ولم يكن هذا القرار بعيدا جدا عن القرار الذى إتخذه كثير من أعضاء البرلمان الديمقراطى سنة 1939 –بقبول استمرار النظام العسكرى. لسوء حظ بريخت أنه لم ينل تللك الفرصة ليرى إخراج الزعيم من السلطة بالإنتخاب، بمجرد إنتهاء الحرب.

كانت هذه إعتبارات سياسية، وليست إعتبارات مسرحية. لكن تفاعل الإثنان، بمجرد أن التزم بالولاء لستالين ضد هتلر، وأصبح بريخت ملتزما أيضا، لوقت ما بنوع الدراما الذى يهتم بها ستالين ويوافق عليها لو كان لديه إهتمام بها . غياب المنطق فجأة فى مسرحيات الدعاية لايضيف شيئا لرصيد بريخت كفنان، ولكنه يشهد على اليأس الذى رأى به أن القضية النازية تكتسح القطر. حقيقة أن المعارضة الوحيدة الشديدة التماسك " كما رآها هو " لكى تقدم مقاومة جقيقية كانت فى حد ذاتها أيضا متهمة بإرتكاب الشر على الأقل بدرجة مساوية لما فعلته النازية فى وقت وجودها كله ، فى أوائل الثلاثينات لم تستطع السيطرة سيطرة كاملة على ضميره، وحتى عندما بدأت تفرض نفسها عليه - عندما بدأ فى إدراك ما حدث للفنانين السوفيت فى ظل القمع الستالينى ، وعندما تم القبض على بعض اصدقائه الشخصيين ، وتم إعدام واحد فى إحدى القضايا بواسطة السلطات السوفيتية فإن رؤيته للمستقبل الذى يكف فيه الإنسان عن إستغلال الإنسان بدأت غير صحيحية.

مسرحيات أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات تبين الى أى مدى كان بريخت مجبر داخليا على أن ينسحب من الستالينية. فما كتبه عن ستالين فى سنة 1953 هو شىء أخر. فإن لديه حياته المسرحية لكى يفكر فيها، ومثل جاليليو، رأى أين توجد أفضل الفرص للإستمرارفى التعبير عن بعض او كل أرائه بطريقة حقيقية. لكن "الأم شجاعة "، "جاليليو "، " دائرة الطباشير القوقازية " تبين بدرجة كافية أين كانت توجد هذه الفرصة. لا جروشا ولا أزدك سوف يرفضان فرصة للحياة فى أى مجتمع شمولى حقيقى، ولا الأم شجاعة مهما حاول بريخت أن يدينها من أجل إستسلامها لنظام أخر فاسد. إن التناقض بين أزدك والمسئولين السوفيت الذين قدموا المسرحية التى يظهر فيها هو دليل كاف على الإستقلال الذى لازال يحافظ عليه بريخت بالفطنة وليس بالضرورة عن طريق الوعى لكى يبقى حيا فى أصعب الظروف.

إذا لم تعش فى ظل نظام شمولى فإنه يصعب عليك أن تتخيل مدى الخبث والغموض التى تتصف بها طرقه. إذا تخاذلت عن إعطاء التحية النازية عند دخولك محل أو دكان فذلك يمكن أن يؤدى بك الى عواقب خطيرة – على الأقل علقة وحشية فى الفترة من 1933- 45. لم تكن الأمور بهذا السوء فى السنوات الأولى لجمهورية المانيا الديمقراطية، لكن حقيقة أن بريخت كان ضمنيا واقع تحت ضغط فهذه حقيقة لا تنازع. حينئذ هى أن ترى كل الأسباب، سلوكه فى سنة 1953 كشخصية جاليلية يائسة تحاول الإحتفاظ بقدر من حرية الكلام والفعل إذا أمكن. والإنسان يشك فى أن بريخت كان يتمتع

بشجاعة جسدية كبيرة. فشجاعته العقلية فى الإستمرار على التأكيد على ضرورة أن يقرر كل إنسان لنفسه، هى أيضا أمر بارز كان من الممكن أن تؤدى به الى أن يعانى العذاب الذى لا يحتمله مطلقا.

شويك كانت أفضل إجابة له، ولا زالت هى أفضل الإجابات لكثيرين من الذين يعيشون اليوم فى ظل نظام لا يسمح بالمعارضة بأى درجة. فشويك يقوم بمخاطرة تحمل الألم دون شكوى، إذا واجهت معارضته القلبية الخفيفة ، ما هو أكثر من الطاعة الغبية للأوامر العليا . ففى مسرحية بريخت لا يسمح للمخاطرة أن تصل الى نتائجها المحتملة بأى درجة أكثر مما هى فى النسخة الأصلية لرواية هازيك .ذلك ما كان يجب ان يكون فى مسرحية أو رواية – تبحث بقتامة كل إمكانية للندم التى يمكن أن تدمر إمكانية المعارضة حتى المتخيلة .لكن نهائيا – علينا أن نعترف أن القوى التى تعارض بريخت ، على كلا الجانبين من العملية السياسية ، كانت قوية جدا حتى أن المصالحة الشويكية الساخرة فقط كان يمكن أن تكون مؤثرة حقيقة ، أو بالأحرى مفيدة كوسيلة لإحتفاظ الإنسان برأسه .إنه أمر مذل ، ولا يخلو تماما من الغاية أو الهدف لناس يعيشون فى ديمقراطية برلمانية حيث الإنشقاق لن يتضمن حتما التانيب من الدولة ، أو التوبيخ على نوع تكتيكات التأقلم التى يستخدمها شويك : لقد إحتاج الأمر لأكثر من شويك لهزيمة هتلر ، ويحتاج الى كثيرين ما يزال لتحسين النظام الشمولى اليوم . لكن بين مسرحيات بريخت هناك البعض التى سوف تبقى دائما كتحدى قوى، حتى ولو بقوة الظهور لكى تطلب قرارات شخصية. أما أفضلها فإنها تحقق أكثر من ذلك، فالأم شجاعة، وأزدك، وحتى بعل، يتمتعون جميعا بمرونة وفردية محبة لأى نظام مجتمعى وإذا أراد الإنسان ان يشير الى ما هو الأهم من الناحية السياسية، فى إنجازات بريخت كرجل مسرح، فقد يسيىء الإنسان، فى الحالة الراهنة للعالم إذا لم يشر الي الثلاثة جميعا.

الفصل الحادى عشر

خاتمة

بريخت والمسرح السياسى فى أمريكا وبريطانيا

كان بريخت مؤثرا فى ضوء خلفية المسرح السياسى الألمانى، كذلك هو مقارنة بجميع المسرحيات الألمانية. وطبقا للمصطلحات الإنجليزية، فإنه جاء من الفضاء الخارجى. فلم يكن هناك مسرح سياسى فى إنجلترا قبل 1890 والقليل جدا حتى الستينات من القرن العشرين. فالنمو الجديد تصادف مع الزيارة الأولى لمسرح البرلينر الإنسامبل الى لندن 1956 لكنه لم يكن فقط نتيجة لها.

فالمسرحيات الإنجليزية ذات الإهتمام السياسى وجدت منذ تسعينات القرن التاسع عشر. كل حركة المسرح الإيرلندى كانت سياسية، ومسرحيات أوكازى O'Casey عن الإضطرابات مثل "جونو" و" البيكوك" Paycock و" ظل الرجل المسلح " كانت أقرب الى مسرحية بريخت "طبول فى الليل" . فقط فى مسرحية " النجم الذى يتحول الى

اللون الأحمر"، يصح أن نقول، أن أوكازى كتب شيئا يمكن أن يعتبر عملا ماركسيا، ولكنه لم يكن يتميز بالثراء أو ببعد النظر.

السياسة عند برنارد شو كانت متخفية تحت أقنعة أكثر كثيرا مما هى عند بريخت، وغير ملتزمة: فبريخت لم يكتب أبدا مثل هذا الدفاع الواضح عن الرأسمالية كالذى يوجد فى " ماجور بربارة ". القريب جدا من بريخت هى" مهنة مسسز وارين "حيث تتكشف الأسلحة فى النهاية، وإدانة المواخير على المستوى الدولى تبدو كإدانة للممولين الدوليين. لكن مع أن شو مهتم بالإمتيازات الطبقية، ويسخر منها فى مسرحية "أنت لا تستطيع أن تخبرنى " وفى مسرحية " بجماليون"، فالجزء الأعظم من عمله فى المسرح هو عن أى شىء يثير التنازع فى العقل، بما في ذلك هو نفسه. رغم ان برنارد شو كان ديالكتيكيا، وإشتراكيا، فإنه لم يكون قريبا جدا من بريخت، ومن ناحية أخرى لم يكن لدى بريخت ذكاءه ولا موهبته المثيرة للمرح.

كان جون جولزويرثى له تاثير مباشر على حركة الإصلاح أكثر من أى كاتب مسرحى أخر. فمسرحيته " العدالة " التى كتبت كجزء من حملته ضد الممارسة الجارية للحكم على كل المتهمين بالسجن الإنفرادى لمدة ثلاثة شهور كبداية ، كانت ناجحة مباشرة فى المسرح وفى الحياة الواقعية ، كتب ونستون تشرشل وزير الداخلية حينذاك الى جولزويرثى بعد مراسلات طويلة ليقول جزئيا نتيجة لرؤيته للمسرحية فقد قرر أن يخفض مدة الحبس الإنفرادى من ثلاثة شهور الى شهر واحد ، لا توجد مسرحية أخرى بإستثناء مسرحية جيريمى ساند فورد التليفزيونية " كاثى تعود الى البيت " ، التى نتج عنها تحسين لأوضاع المساكن بالنسبة للأزواج الذين لايجدون سكنا ، إذ أصبحت واضحة جدا كقضية تغييرات فى الإجراءات القانونية . لكن هذه الأعمال كانت أعمالا إصلاحية خالصة مثل "كفاح " جولزويرثى وهى لا تتشابه مع أعمال الناشطين الألمان فى ذلك الوقت، وعلى خلاف بريخت تماما الذى كان يهدف الى تغييرات أعظم. أما مسرحيات لورانس الطبيعية عن عمال المناجم فلم تجد أى صدى لها حتى ستينات القرن العشرين.

في غضون العشرينات كانت فكرة " مسرح الشعب "تدور فى الأفق. لقد تكلم ييتس عن واحدة منها، وتناول لورانس التيمة فى مقدمة مسرحيته "ألمس واجرى " Touch and Goوقد اخذ هذا الإسم كل من J.T Grein فى سنة 1923 ونانسى برايس سنة 1930 (1) ، ولكنها لم تكتسب أبدا أى معنى سياسى حزبى ، ومسارح الويست إند The West End لم تعرض شيئا ، بإستثناء برناردشو ، الذى يحمل تشابها مع الدراما الألمانية الجديدة . كتب C.K. Munro مسرحية " التقدم " سنة (1924) ومسرحية " الإشاعة "سنة (1922) لبيان كيف يمكن للحرب أن تقع بسبب إستغلال المصالح الرأسمالية التى تجرى فى الخفاء . كتب رالف فوكس سنة 1922 يقول إن مسرحية Captain Youth" القائد الشاب " هى كوميديا رومانسية لجميع الأطفال الإشتراكيين. (2) وعلى مستوى مختلف كتب ت.س. اليوت " عذابات سوينى " فى توافق مع تيار الدوامة التى كانت تقوده استرا فينسكى وميلهود نحو فن الجاز،

فإستخدموا إيقاع الكلام الشعبى كشعر، لكن اليوت لم يكن لديه أى إهتمام بالمصالح السياسية فى ذلك الوقت . فقد أعطى إشارة واحدة بأن قتل بيكيت فى مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية " كان متصلا بالوضع السياسى فى الثلاثينات. ولمدة خمسة عشر عاما بعد الحرب لم تكن هناك أى إشارة لمسرح سياسى فى انجلترا إلا فيما ندر.

إن الحافز وراء المسرحيات السياسية فى الثلاثينات جاء جزئيا وبطريقة مباشرة من المانيا، جزئيا عبر امريكا، التى كان لديها مسرح أكثر تجريبية وأكثر حيوية من انجلترا (3). ففى الولايات المتحدة، كانت هناك وفرة فى المسرحيات السياسية، معظمها ماركسى بدرجة أكبر مما كان فى المانيا، فمسرح العمال الذى تأسس سنة 1926، والذى تطور الى مسرح " كتاب المسرح الجدد " كان يستوحى بدرجة كبيرة الحرفة المسرحية الجديدة من مايرهولد وأخرين فى روسيا، مع أن التعبيرية الألمانية وكل من المسرح الدعائى الألمانى والروسي كان لهما بعض التأثير. وبناء على المستويات الأوروبية، فإن عدد المسرحيات والإسكتشات الماركسية الكاملة التى كتبها كتاب مثل ميشيل جولد، جون لاوسون، و جون دوز وباسوس وبا شى E.J.Basshe الذين ظهروا فى نهاية العشرينات، كانت كثيرة بصورة مدهشة ، مع أن أى تأثير لبريخت الذى كان لا يزال فى ذلك الوقت يحاول تكوين إسم ، كان خارج المسألة . بعض الطرق لكتاب المسرح الأمريكيين قد تبدو بريختية ولكن يظن البعض فيها أنها من المحتمل اكثرأن تكون مستوحاه من المسرح الروسى (4).

كارثة وولستريت فى سنة 1929، رغم انها وضعت نهاية لكتاب المسرح الجدد، فانها شهدت تطورا أكبر لمجموعات مسرح البلوريتاريا فى الإتحاد التجارى الذى تعود أصوله الى معمل العمال المسرحى الذى تم تأسيسه فى سنة 1926 مثل المتكلم بالألمانية W.L.T "Pralet Buhne " الذى قدم مسرحيات مع عمال المصانع كممثلين، ومثل بريخت فى نفس الفترة فعل كل شىء ممكن لكى يطور المواجهة بين الطبقات . وكان هذا متوافقا مع تعليمات ستالين التى يفترض ان بريخت إهتم بها. فى سنة 1932 حوالى 35 فرقة من البلوريتاريا فى كل أنحاء الولايات المتحدة إستطاعوا أن يرسلوا وفودا الى المؤتمر الدولى فى مدينة نيويورك، ولمعظم الوقت فى هذه الفترة 1929 – 1935 كانت الرسالة السائدة فى مسرحيات هذه الفرق هى رسالة الحزب الشيوعى.

فى جو هذه الوفرة، فإن مساهمة بريخت لا يكاد يسمع بها أحد. رحلة ليندبيرج بالطائرة، وهى نسخة من مسرحية " بادن بادن كنتاتا " تم تقديمها سنة 1931 فى فيلادلفيا، ومسرحية " الذى قال نعم "، فى نيويورك خارج برودواى، سنة 1933، لكن دون نجاح يذكر. فى ذلك الوقت الذى قدمت فيه مسرحية " الأم " سنة 1935 كان مناخ الرأى العام قد تغير فى غير صالحه.

ففى أوائل الثلاثينات إنجذب كثير ممن لم يكونوا بالضرورة ماركسين أو أعضاء فى الحزب الشيوعى الى المسرح البروليتارى: إلياكازان وأرسون ويلزكانا ممثلين ومخرجين ممن صنعوا لأنفسهم فيما بعد أسماء كبيرة (أخر فيلم لويلز اسمه " المواطن كين " Citizen Kane إستخدم فيه الطرق "الملحمية ") بينما كتاب المسرح بما فيهم كليفورد أوديتس – الشخصية العظيمة فى الدراما الأمريكية البلوريتارية فى الفترة كلها ، وارشيبالد ماكليش ، الذى إستخدم طرقا تجريبية فى مغامرته بمسرح برودواى ، " الرعب" فى 1935 ، بدعم ماركسى . ماكسويل أندرسون ومسرحيته Winterset ، فى نفس العام كانت تشبه المسرح التسجيلى الألمانى فى معالجتها " قضية مشهورة " ، هى محاكمة أثنين من الفوضويين ، ساكو وفنذيتى على جريمة قتل . مع هؤلاء الكتاب، واحد منهم فقط هو أوديتس كان عضوا مؤقتا فى الحزب الشيوعى، اختمرت لديه وجهة نظر أكثر تحررا إختلطت بالمسرح السياسى الأمريكى وإزدادت قوة عن طريق عمليات إتحاد المسرح، ونقابة المسرح وجماعة المسرح، كل هؤلاء طوروا مسرحيات من زوايا متسعة ونزيهة.

فى أغسطس سنة 1935 أعلن ممثلو الكومنترن فى موسكو تشكيل الجبهة الشعبية التى تضم كل خصوم الفاشية من الليبراليين ومن اليسار، وتم تبديل السياسة الخاصة بالسنوات السابقة. فتم التخلي عن الفكرة الثورية القديمة عن حرب الطبقات، وحتى كلمة الشيوعية أصبحت تستخدم الأن بحذر. المسرحيات التجريبية والمسرحيات البلوريتارية توقفت تقريبا، وحل محلها ميل جديد نحو الطبقة المتوسطة عن طريق هذه المنظمات مثل عصبة المسرح الجديد. غناء النشيد الدولى فى نهاية العروض لم يعد ملائم. رغم أن اليسار الشيوعى كان لا يزال مسيطرا فى المسرح السياسى حتى توقيع معاهدة التحالف المربكة وغير الموثوق بها بين السوفيت والألمان 1939.

هذه التغييرات لم تكن مفرحة لبريخت، لأنه بالرغم من أن" أسلحة السنيورة كرارة " لقيت ترحيبا كافيا أثناء الحرب الأهلية الأسبانية، فمن المسرحيات الكثيرة التى تم تمويلها بواسطة عصبة المسرح الجديد، كعرض مسرحية الأم فى نوفمبر 1935 كان فشلا آخر. فقد جاء بالضبط فى اللحظة الخطأ، وبعد ثلاثة شهور فى الحقيقة، ودعوته للثورة كما يقول جولد شتاين ، " تجاهلت سياسة اليساريين فى التعاون مع البرجوازيين " (5) وفى هذه الصفقة أصبح الإنتاج كله ، خاليا من الطرق البريختية ، وكان متناقضا مع أسلوبه البارد المتباعد الذى كان يتطلبه ، حتى أن بريخت نفسه ، الذى رأى الإنتاج تقدم للمخرج ووجه له إدانة بسيطة : (لقد غضب فيما بعد بسبب إعادة كتابة جزء من مسرحية "الأم " فى مسرحية بول بيتر وجورج سكلارا المسماه "ستيفيدور") (6) النقد الجماهيرى ، رغم انه محبب جزئيا ، وفى أى الأحوال عاجز عن تقدير نوايا بريخت الحقيقية، كان يميل الى إعتبار أن الإخراج فيه تصنع بطريقة لا تحتمل . طبقة المتفرجين التى يتجه اليها مسرح البلوروتاريا الأن شعرت فى ذاتها بأنها قد تثقفت بحيث لم تعد قادرة على أن تستسيغ مثل هذا التبسيط الشديد وأن مسرحية "الأم " أصبحت هى موضوع تندر اليسار (7).

لم يكن لعمل بريخت المسرحى أى تأثير حتى هاجر بريخت بنفسه الى الولايات المتحدة الأمريكية، وان هذا التأثير قد تأخر. ففى أواخر الثلاثينات وهذا صحيح - كان المسرح الفيدرالى الذى انشأه هارى هوبكنز كوسيلة لإعانة الممثلين والعمال الفنيين العاطلين على المستوى القومى قد قدم مئات المسرحيات ذات الطبيعة الإجتماعية والسياسية. هذه المسرحيات، كما كتبت هالى فلانجان فى مجلتها " المسرح الفيدرالى " كان القصد منها أن تلعب دورا فى الهجوم على الظلم، والفقر، واليأس " التى وصفها الرئيس روزفلت فى إفتتاح فترته الثانية " موضوعات تتضمن مشروعات فى خطة الإصلاح الجديدة، الحفاظ على التربة، إعانة المزارع، والمساكن الشعبية. لكن المسرحيات كانت تقصد إلى تأييد روزفلت، ولا ترفضه كأداة للرأسمالية وفى أى الأحوال، فإن برامج المسرح الفيدرالى المعانة كانت تهتم إهتماما كبيرا بتقديم كلاسيكيات الدراما العالمية، على الرغم من سمعتها اليسارية التى إكتسبتها والتى دمرتها نهائيا سنة 1939. فسلسلة مسرحيات " الجريدة الحية " التى كان يحررها أرثر أرنت، كانت مشروعا أخر تحت رعاية هالى فلانجان والتى كانت تقدم مسرحيات تسجيلية ذات موضوعات شيقة. جوزيف لوزى، المشارك فى الجريدة الحية يعرف الأن جيدا كمخرج سينمائى، ذكر حينئذ أنه تقابل مع بريخت سنة 1935، عندما كان كلاهما فى زيارة لموسكو، لكنه لم يكن على علم بشهرته. فهو يعترف أن "الجريدة الحية " كانت " مسرحا برختيا " دون علمى بها (8) " لكن هذا ليس أكثر من إعتراف بأوجه الشبه التى كانت المسارح السياسية الإجتماعية تحملها فى أى الأحوال.

فى سنة 1941 عندما وصل بريخت الى هوليود، كان لا يزال غير معروف نسبيا فى أمريكا، وفى سنة 1945 تم تمثيل بعض المشاهد فقط من مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " لقد تعرف بريخت على شابلن الذى كان يعجب به دائما وساعده الممثل تشارلز لوتن بدرجة كبيرة فى إعادة كتابة " جاليليو "، التى لم تمثل حتى سنة 1947، بعد تركه أوروبا بوقت قصير. وبين سنة 1942 – 43 كتب بالإشتراك مع ليون فيشتوانجر مسرحية "رؤية سيمون ماكار"، بنيت على رواية فيشتوانجر وبين 1941- 44 كتب مسرحية "شويك "و"دائرة الطباشير القوقازية " التى تكمل قائمة المسرحيات المكتوبة فى الولايات المتحدة، لكنها ايضا لم تمثل أثناء إقامته هناك. فى سبتمبر سنة 1947 إستدعوه أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا (9) ورغم أنه لم يعتقل، فقد غادر امريكا مباشرة الى سويسرا.

كان النجاح فى الولايات المتحدة لا يزال بعيدا جدا. فعرض مسرحية " جاليليو" فى كاليفورنيا وبعد ذلك بوقت قصيرفى نيويورك لم يكن له إلا تأثيرا ضعيفا، رغم حقيقة أنه للمرة الأولى، يقوم بريخت بدور شخصى فى إخراج واحدة من مسرحياته فى أمريكا. لقد تغير مناخ الرأى العام: منذ معاهدة ستالين هتلر، توقفت الشيوعية عن أن تكون لها شعبية، وخلال سنوات قليلة فإن عمليات الإستجواب فى لجنة سيناتور مكارثى،

الذى بدأ صعوده الى السلطة سنة 1952 وإستمر تأثيره القوى حتى نهاية 1954 (مع أنه لم يمت إلا فى سنة 1957) فقد أصبح الاتصال بالماركسية ولو من بعيد أمرا خطيرا.

فى أواخر الأربعينات كانت هناك عروض فى مسارح الكليات من الساحل الى الساحل مستوحاه من إيريك بنتلى. فى مارس 1954 تم إنتاج مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات " قام بها مارك بليدزشتايم فى مسرح دليز، قرية جرين ويتش، كان أول نجاح ملحوظ لبريخت، تواصل حتى بلغ ألفين من العروض رغم ان الناقد البارز فرانسيس فيرجسون رأى فى هذا عرضا حديثا يجارى الموضة، يقدم نوعا من الإثارة لمتفرجين يتمتعون بمستوى معيشة طيب (10) والعرض الذى قدم فى سان فرانسيسكو " للأم شجاعة" سنة 1956 لازال يتذكره الناس على أنه الإنجاز الحقيقى (11)

بعد نشر كتابى جون ويليت ومارتن ايسلن سنة 1959، 1960 أثار كل منهما مناقشة عظيمة، فبدأ التغير. كان بريخت فى ذلك الوقت قد رسخت مكانته فى أوروبا بعروض مميزة من إخراجه – والعديد بواسطة مخرجين أخرين فى فرنسا وإيطاليا وانجلترا وأقطار أخرى. كان المزاج الثورى فى الستينات لصالحه.

لم يكن قد وصل الى إعتراف المسرح التجارى به قبل 1959، لا توجد أى إشارة فى نيويورك تايمز لعروض بريخت فى الولايات المتحدة. من تلك السنة حتى الوقت الراهن جرت مراجعة عدة عروض سنويا بتلك الجريدة، وبدأت سلسلة الترجمات فى سنة 1961 بواسطة إيريك بنتلى، وكذلك مجموعة أعماله التى بدأها جون ويليت، التى كانت تعنى أن النصوص أصبحت متاحة لكثير من العروض الغيرملحوظة فى مسارح صغيرة وفى مسارح الطلبة. فى الستينات سجل بريخت علامته عبر القارة بإنتاج بارز لدائرة الطباشير القوقازية فى مينابوليس سنة 1965، وعرضا أخر فى مركز لينكولن فى سنة 1966، وأعلن عن الإستعداد لعرض "جاليليو" من جانب تونى فان بريدج بمدينة بوسطن فى نفس العام، وسجلت مينابوليس نجاحا ثانيا بعرض" أرتورو إوي" فى سنة 1968.

ويبدو من الصعب الزعم بأن بريخت قد ترك تأثيرا كاسحا على الدراما الأمريكية. فلم تظهر أى عملية مسح لدوره فى تلك الفترة منذ 1959، ولكن الإنطباع الذى خلقته التقارير خاص بعديد من المسارح بالولايات المتحدة التى كانت تهتم إهتماما كبيرا بالعلاقات الجنسية المتحررة، وثقافة المخدرات ، ومسرح العنف أوالقسوة (كان أرتود هو الصيحة العالية فى سنة 1968) والفصل العنصرى، وكذلك بكلاسيكيات بريخت التى كانت تستخدم كثيرا من الوسائل المتنوعة مثل " الحادثة " الى كسر كل الحواجز مع الجمهور، من مشاهد ستروبس سكوب للصوت الرباعى المجسم ومن مشاهد العرى الجسدى لمشاهد جماهيرية .رغم أن شهرة بريخت العظيمة كانت فى صف اليسار فهو الأن قوة جديدة بين الكثيرين.

لكن حتى فى جانب اليسار، إرتفع صوت يسأل مؤخرا. هو لى بكسندال، الذى لم يكن لديه إهتمام خاص بترويج بريخت تجاريا على الطريقة الأمريكية لكنه وجد أن جماعات الطلبة الجامعيين ، وجماعات التمثيل بين عمال البلديات ، وحتى المسرح اليسارى الجديد وشركاته التى مثلت بريخت أساسا قد فعلت الكثير بطريقة عاطفية غير مرغوب فيها، رغم انه يؤمن أن بريخت " قد فعل الكثير من أجل الإشتراكية فى الولايات المتحدة فى هذا الجيل أكثر مما فعل ستالين وروسيا "(إنه يكتب عن سنة 1971) فهو يؤكد أن مئات الألاف من شباب الرديكاليين كانوا يشكون فى إنتاج أى مسرحية لبريخت فى أمريكا" (12) ويرتابون فى أنها سوف تعرض مناظر ترتبط مباشرة بالواقع الحقيقى الملموس " من اليد الى الكتف ، مجابهة العين بالعين " ، بدلا من دعوة مدروسة للإعتراف الخيالى بالواقع (13) باكسندل نفسه عبر أيضا عن قلقه خشية أن يكون ورثة بريخت الأمريكيين ليسوا فقط الذين يتركزون فى الكليات من البيض بل أيضا من المتعلمين تعليما عاليا ومن الأثرياء. لكنه لم يجعل الأمر يبدو هكذا، فى السبعينات أصبح، تأثير بريخت شيئا عظيما كما لو كان هو مشروع المسرح الفيدرالى فيما قبل الحرب. لكن العروض العديدة لم تحدث أى تأثير على كتاب المسرح الأمريكى مثلما فعلت فى انجلترا خلال الستينات. لقد إنقلب الوضع الأن: حيث أن الثلاثينات قد شهدت مسرحا بريطانيا محايدا أو محافظا سياسيا، لكن الالتزام بخطوط بريخت الأن هو السائد، والمسرح الأمريكى هو الذى توقف عن نقل ملامح بروليتارية ماركسية.

تأثر أرثر ميلر بإبسن أكثر من تأثره ببريخت، تينسى وليامز يتناول المشاكل الإجتماعية كثيرا بمصطلحات الجنس أكثر من السياسة. أما إدوارد ألبى فينتمى أكثر الى مسرح العبث. رغم وجود كثير من الشبه بين أعمال بريخت وأعمال ثورنتون وايلدر، فليس هناك دليل إيجابى على تأثير مباشر (14).كتاب المسرح ممن تربطهم ببريخت علاقة حميمة هم فى أى - الحالات مثل وايلدر – من جيل سابق. إن مسرحية" جوان فتاة اللورين" لماكسويل اندرسون مثلا، (مثلت أول مرة 1946) تحتوى على مشهد بروفة تمثل فيه جان ما سوف تفعله فيما بعد فى " الواقع "، وتتويج الدولفين أو ولى العهد قد تم" تغريبه" بدرجة مماثلة رغم أن أندرسون لا يستخدم نفس الإصطلاح. هناك نغمة مشابهه لنغمة بريخت فى الكلمات الإفتتاحية يقولها المخرج لفريق التمثيل:

فكرتى هي أنه كلما إزداد حبكم للمسرحية والممثلين وأى شخص من المعنيين بها فذلك سيكون من الأفضل لنا جميعا. إذا كان هناك أي شىءأو أى شخص لا يريد أن يواصل الحب ، فالوقت قد حان لكى نخرجه خارجا ،لذلك فإننى احذر كل واحد الأن فى المشهد ، بما فيهم أنا نفسى.

الإختلاف الأساسى رغم ذلك ، وهو إختلاف مميز للدراما الأمريكية هو ، فى السطور القليلة التالية ، عندما يقول المخرج نفسه ، إبدأ باردا بهذه الطريقة المتباعدة، فإنهم سوف يجدون " أن النار المقدسة بدأت تلعب حول أحد الممثلين ومنه إلى ممثل أخر" وهكذا. إن الفكرة بالنسبة لأندرسون فى عرض مسرحية داخل بروفة نفس

المسرحية، هى أن يوقظ هذه النار المقدسة الكامنة؛ تماما مثل شكوك الممثلة حول قدرتها على لعب دور جان وكيف إنعكست فى شكوك جان "الحقيقية "، هكذا فإن الحصيلة هى الإيمان الذى يكتسبه كل من الممثل والشخصية خلال الشكوك.

هناك بإختصار صفة عاطفية فى أعمال أندرسون هنا، كما فى مسرحياته الأخرى، التى لم يكن لها فائدة عند بريخت، وإن تلك الصفة العاطفية موجودة عموما فى الدراما الأمريكية. إنها بالتأكيد تتصل بالتوتر الأمريكى القوى الذى يمارس على الفرد أكثر من المجتمع. أقرب مثال لأى مسرحية عملها بريخت عند كليفورد أودتس، هي مسرحية" حتى اليوم الذى أموت فيه " وهى تتجاوب مع مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " لكن حيثما يقدم بريخت سلسلة من المشاهد حول تشكيلة من الشخصيات لا رابط بينها، ولاتسمح بإستمالة عواطف المتفرجين فأوديتس يركز على مصير فرد واحد شيوعى، عذبه الجستابو، نتيجة خطأ من جانب رفاقه فحسبوه جاسوسا وأخيرا أطلقوا عليه النيران. إن التأثير العاطفى لمشاهد التعذيب المتكررة عند أوديتس، الذى يستخدمها بريخت نادرا، لكى يخلق مشاعر التعاطف والغضب القوى عند المتفرجين. صحيح أن أوديتس يميل الى أن ينزع كل الوقفات: هناك نزعة عاطفية قوية تجتاح كثير من المشاهد، بدرجة تجعل لغة الحوارخطابية، حتى فى اللحظة الأخيرة، والبطل يترك الحجرة ومعه البندقية التى سوف يقتل نفسه بها، الإزدهار الأدبى يمنع المسرحية من تحقيق تأثيرها المرغوب فيه اليوم:

إيرنست: الأخوة سوف يعيشون فى سوفيتات الدنيا!
أجل، دنيا الأمن والحرية تنتظر جميع البشر!
(ينظراليهما بعمق، يمشى نحو باب الحجرة ل)
هل تعملون، أيها الرفاق. (يخرج)
تيلى: (تقف ساكنة للحظة. ثم تتجه نحو الحجرة. كارل يوقفها)
كار، أوقفه، أوقفه (كارل يشدها الى الخلف).
كارل: دعيه يموت.
تيلى: كارل (تسمع طلقة فى الداخل)
كارل: دعيه يعيش.

الستارة البطيئة التى تعقب هذا الحوار ربما كانت غير محببة لبريخت مثل اللغة نفسها. لكن أوديتس فى أيامه كان له تاثير قوى على جمهور المتفرجين، حتى حين تقديم مسرحية مثل فى "إنتظار اليسار" نجد أنه إقترب كثيرا من بريخت فى ناحية البناء. فإنتظار اليسار وهى أشهر مسرحيات البلوريتاريا فى الثلاثينات، تعرض قيام إحدى اللجان بعمل إضراب على خشبة المسرح، وتعود عن طريق الفلاش باك لتبين كيف ان كل عضو من أعضاء اللجنة أتى من خلال حدث معين فى حياته، فيه ظلم، وحرمان، لكى يعلن نفسه مدافعا عن القضية الشيوعية. فى المشهد الأخير عندما يعرف أن الرجل الذى كانوا ينتظرونه وجد مقتولا، ينفض الإجتماع على مطالب عاطفية للقيام بإضراب فورى، وقد

أدى هذا فى العرض الأول الى إستقبال صاخب، لقد كانت أكثر من إغراء للإضراب، حسب قول هارولد كليرمان وهو صديق لأوديتس " لقد وجد شبابنا صوته. لقد كانت دعوة بالانضمام للكفاح العادل من أجل مستوى أفضل من الحياة فى عالم متحرر من الخوف الإقتصادى، والزيف والعبودية المفروضة بفعل الغباء والجشع. " (15) لكن لنأخذ قول كلير مان ثانية ، فى مناسبة مختلفة يقول " القيمة الكاملة لكاتب المسرح الأمريكى {ليس من الواضح هنا إذا كان أوديتس هو المقصود فقط } إنه نشيط حساس شهوانى جدا " (16) وقد عبر أحد كتاب الدراما البلوريتارية البارزين وهو مايك جولد عن فكرة مشابهة ، عندما سأل عن مسرحية " الأم " لبريخت ، " هل هى تنتمى الى المسرح الرائد الذى شرع فى إستكشاف القارة الأمريكية البكر " (17) هذه اللغة سوف تبدو مهجورة الآن ، لكن الإنطباع يبقى ، لأن نغمة عاطفية كامنة طبيعيا فى التقاليد الأمريكية بدأت من أونيل فصاعدا ، وإن كانت بذورها ترجع الى الوراء على الأقل إلى لغة لينكولن، وجيفرسون فى إعلان الإستقلال . وبناء على هذا فهى ليست موضع تساؤل، وإن كان يمكن للعاطفة أن تصبح مفرطة، كما يحدث أحيانا فى أوديتس فالتقاليد العريقة، المتزاوجة مع الفردية تجعل من المشكوك فيه بالنسبة لنغمة بريخت المركزة أن تجعل نفسها محسوسة. ومن ناحية أخرى فإنه فى الولايات المتحدة الأمريكية قامت الجمعية الدولية لبريخت بإنشاء مركزها الرئيسى الأن. (18)

التناقض بين المسرح الإنجليزى والأمريكى، فيما يخص بريخت لا يكاد يكون كبيرا. فلم يكن هناك قط أنشطة تجريبية فى أواخر العشرينات، وأوائل الثلاثينات، لم يكن هناك شىء على الإطلاق يمكن تسميته سياسيا بالمعنى الأمريكى والألمانى. فمسرح الجماعات الذى سمى نفسه نادى خاص لكى يتفادى الرقابة، قد قدم مسرحية أودين المسماة "رقصة الموت " فى 1933، لكن رغم أن هذه المسرحية إنتهت بظهور كارل ماركس فإنها لم تكن حتى بالمعنى السطحى مسرحية شيوعية. فصبيانية أودين فى تزاوجها مع الغموض الصوفى منعت المسرحية من أن يكون لها قبول خارج ما كان يعتبر بدوائر السوفسطائيين. مسرحية " الكلب تحت الجلد " التى كتبها كريستوف إشروود Isherwood ومثلتها فرقة مسرح الجماعة فى 1935، بها ميول ماركسية لكنها مازالت تحتوى على كثير من الإشارات والإيماءات الغامضة التى منعتها من الوصول الى جمهور عريض، بينما مسرحية " صعود إف السادس" The Ascent of F .6 " كانت نظرة الى داخل الإنسان أكثر منها سياسية.أما مسرحية "على الحدود " التى طبعت سنة 1938 ، فهى عن الفاشية والحرب ولكنها لم تحقق قبولا شعبيا. من الناحية السياسية فإن مسرحيات أودين وإيشرودد لم يكن لها تأثير، ولم يقصد أبدا أن يكون لها أى تأثير (19) أودين، الذى سمى أول بريختى فى انجلترا أنكر منذ ذلك الحين صراحة أى إمكانية لتأثره ببريخت فى ذلك الوقت، وإن كان قد إعترف بأنه مدين بشكل عام للدراما الألمانية خصوصا للتعبيريين ولإرنست تولر (قول مارتن إيسلن أن المسرحيات الأولى لأودن وإيشروود تدين بالكثير لبريخت غير صحيح بناء على هذ) (20)

شاعران أخران من شعراء الثلاثينات كتبا مسرحيات سياسية: ستيفن سبيندر " محاكمة القاضى" عن النازية والشيوعية، وعن عدم جدوى الليبرالية فى ظل تهديد الشمولية، ومسرحية" نوح " التى كتبها سيسيل داى لويس ومسرحية " المياه " التى تفسر الطوفان لأن جماهيرانجلترا تقوم فى يوم ما وتستعد من أجل عالم أفضل – هى رمز يمكن أن تكون قد تمت إستعارته من قصيدة مياكوفسكى " لغز بوف " – Mystery Bouffe.

وفى نفس الوقت، كما فى ألمانيا، ولكن على مستوى أقل، ظهرت حركات تتجه إتجاها خالصا نحو المسرح السياسى. قدم مسرح اليسار مسرحيات مونتاجو سليتر " الطريق الجديد يكسب " حول عمال المناجم فى ويلز، ومسرحية "عيد القيامة 1916 "عن الإنتفاضة الأيرلندية. وقد تم تكوين نقابة للمسرح بالإشتراك مع نادى الكتاب اليسارى لصاحبه فيكتور جولانز، بالإشتراك مع فروع أخرى فى كل أنحاء القطر. وفى لندن خلف محطة هيوستن، يوجد" مسرح الوحدة " حيث يتم تقديم ليس فقط مسرحيات أوكازى، وأوديتس، أفينو جينوف وستيفن سبيندر \، بل ربما العرض الأول الإنجليزى لمسرحية كتبها بريخت هى" أسلحة السنيورة كرارة " مسرح الوحدة، أيضا قدم على خشبته عددا كبيرا من الإسكتشات السريعة على الأسلوب الألمانى ومناظر موضوعة على أسلوب الجريدة الحية، وحقق نجاحا فى عيد الكريسماس 1938 بمسرحية بانتوميم ساخرة، عنوانها " الأطفال فى الغابة "تحتوى على أغانى تهاجم أزوالد موسلى الفاشى. مسرحية " أين توجد تلك القنبلة "؟ التى كتبها هيلبرت هوج سائق تاكسى آخر فى لندن حققت أيضا شهرة لكن فى لندن عدد الناس الذين شاهدوا هذه الأعمال كان محدودا بحكم الأماكن الضيقة التى قدمت فيها (21)

خلاف ذلك ،لا يوجد أى عروض لرجال أونساء من الطبقة العاملة ، أو تيمات تمس حياتهم بطريقة جادة بإستثناء اعداد رواية وولتر جرين وود " الحب على سبيل الصدقة " سنة (1934) والرواية ألفها جرين وود مع رونالد جاو المعروف أساسا حتى ذلك الوقت ككاتب مسرحيات لتلاميذ المدارس ، مسرحية إيميلن وليامز " القمح مازال أخضر 1938 "حول شاب من قرية تعدين فى ويلز ومثل مسرحية استانلى هوفتن " هندل يستيقظ " سنة 1914 وهارولد بريج هاوس مسرحيات كثيرة عن شعب لانكشاير - وإن كان لهذه المسرحيات أن تفخر بكونها المحلي فلا تسأل فيها عن تقديم أى مشاكل أو شكاوى.

أما المسرح فى أثناء الحرب العالمية الثانية فلم يكن مناسبة للعرض السياسى أو الوطنى: فالسينما أكثر من المسرح كانت هى الوسيلة لحفظ الروح المعنوية، وإن كان عدد من شركات الويست إند كانت تطوف فى جولات وهناك شركات ريبورتوار محلية كانت تقوم بتقديم عروض فى "مسارح جاريسون " من الناحية السياسية فالمسرحية الوحيدة ذات الأهمية فى الفترة كلها من 1939 الى 1945 كانت هى مسرحية J.B.Priestley "

جاءوا الى مدينة " ، وهى فنتازية طوباوية عن المستقبل الإشتراكى. إن قوة بريستلى كانت فى الكوميديات العاطفية الدافئة عن حياة يورك شاير سواء كانت فى شكل روايات أو مسرحيات. بفضل تقديم هذه المسرحية فى 1943 حقق شهرته ككاتب مسرحى إشتراكى ومسرحيته "نداء المفتش" An Inspector calls وهى إشتراكية فى ميولها، قد إختيرت للعرض الأول فى موسكو، فى صيف 1945. وقد قدر لها أن تحقق نجاحا كبيرا بعد ذلك بوقت قصير فى المانيا.

هكذا حتى 1956، كان المسرح السياسى فى انجلترا لا يزال جزءا صغيرا جدا من منشور الطيف- حتى بإعتبار المسرح الأكثر جدية الذى قدم أساسا حتى الأن أسماء جديدة مثل، رونالد دنكان ، كريستوفر فراى ، ترينيس روتيجان ، وجون وايتنج ، فى تلك السنة التى شهدت العرض الأول لمسرحية جون أسبورن الطبيعية " إنظر خلفك فى غضب " ، مسرح البرلينير قام بزيارة مسرح بالاس فى لندن ، لإنتاج مسرحية " الأم شجاعة " ،" دائرة الطباشير القوقازية "، ومسرحية " طبول وأبواق " ، (إعداد حر لرواية فاركوهار " ضابط التجنيد " بالإضافة الى ذلك تم تأسيس شركة المسرح الإنجليزية في المسرح الملكى بغرض معلن هو تشجيع الروائيين المشهورين والشعراء للكتابة للمسرح. الإنجاز الفعلى كما يقول إرفنج واردل " هى إطلاق هيئة من المواهب الجديدة غير المرئية لكى تفيض على المسرح كقوة طبيعية " (22)

من المسرحيين الذين أعطيت لهم الفرصة هكذا هناك أولئك الذين كانوا يهتمون بالسياسة أكثر من اهتمامهم بمسرح العبث أو المدارس الأخرى وهم أرنولد ويسكر، بريندن بيهان، وجون أردن. وقد اتيحت فرص كثيرة أخرى من جانب جان ليتلوود فى الورشة المسرحية التى أقامتها فى 1956 (بعد بدايات سابقة) فى حى الإيست إند فى لندن حيث تم إنتاج مسرحية " أوه ، ما أجمل هذه الحرب ! " كان بها بعض الصفات البريختية وإن لم تكن تحمل رسالة ماركسية، ومسرحية ويسكر قصيرة العمر "محور 42 " التى إفتتحت 1960 بغرض جعل الفن من الأنواع المختلفة متاحا لجمهور الطبقة العاملة.

ويسكر أساسا كاتب طبيعى أكثر منه بريختى. إنه يختلف أساسا عن بريخت فى رؤيته للفن، ليس على أنه وسيلة لتحقيق ثورة بل كوسيلة يتضمن " البحث عن الحكمة، إحترام النفس، والفهم، وإعادة الثقة" (23) هكذا رغم أن ويسكر يضع نفسه مع اليسار المتطرف، وهو يهتم فقط فى الحقيقة " بسائق الباص وربة البيت وعامل المنجم وتيدى بوى "أطفال الدمى "(24) لا يوجد أى علاقة حقيقية بينه وبين بريخت. وحتى مع الفحص الدقيق لأسلوب عمله لا يمكن ان ينسب اليه سوى تاثير عام غير مباشر، بسبب المناخ البريختى لمسرح الطليعة (25).

قلة قليلة جدا من كتاب المسرح الإنجليزى تأثرت تأثرا قويا ببريخت وإن كان الإختلاف الملحوظ بين مسرحية جون سبورن "المهرج" ومسرحيته السابقة "أنظر

خلفك فى غضب " حسب ما صرح به، يرجع الى النظرة العميقة فى حدود الواقعية التى إستمدها من بريخت. أما مسرحية لوثر التى كتبها سبورن فهى تحمل تشابها عائليا بجاليليو إلا أنه لم يستخدم أساليب بريخت لأى غاية ماركسية، لقد لوحظ فى الحقيقة أن هناك، بالأحرى نوستالجيا فى بعض أعمال سبورن " الحنين الى عصر الإستقرار والهدوء فى عهد الملك إدوارد الذى يمكن فى بعض السياقات الأخرى أن ينظر إليه بغضب شديد " (26) خاتمة لوثر حيث ترك لوثر بهدوء وهو ينشد مستقبلا أفضل ، ليس بها شيء من تعريفات بريخت السابقة – فقط " المرأة الطيبة من سيتزوان " غامضة بنفس الدرجة. من الصعب أن تشعر أن سبورن فعل شيئا فى هذه الناحية أكثر من تعلقه بتيار الموجة السائدة الذى تصادف ظهورها مع نجاحه الأول فى عنصر تقليدى كما قال Weise إن إستخدام التكنيك " الملحمى " عند سبورن هو حلقة تجريبية فى حياته الإبداعية تكيفت مع الموضة " (27)

سواء إن كان روبرت بولت قد إستخدم راويا فى مسرحية" رجل لكل العصور"، بسبب بريخت، أو لأنه كان كاتب سكريبت إذاعى فهذا الأمر يبقى محل تساؤل. نفس الشيء يصدر عن بيتر شافير" الصيد الملكى للشمس "، قيل انها قد تأثرت بكل من بريخت وأرتود. وقد أعلن البعض عن تأثير بريخت أيضا على مسرحيات أخرى كتبها روبرت بولت، وبريندن بيهان وكريستوفر لوج، وجون وايتنج، وهو واضح فى جينز ساندرز كاتب مسرحية "هانز كولهاز"– التى قدمت لأول مرة 1972.

بناء على إتفاق عام، فإن كاتب المسرح الإنجليزى الذى تأثر أكثر ببريخت كان هو جون أردن، ويعتبر " تليمذ بريخت الرائد " حسب ما جاء فى ملحق جريدة التايمز (28) أردن نفسه، فى حين أنه يتأبى على مثل هذا التعريف الضيق لوضعه، فقد صرح أنه ينتمى " الى نفس التراث الدرامى مثل بريخت " (29) ، وهذا واضح فى كثير من الملامح المتشابهة فى عمله. وقد عمل أردن على بعض حيل عملية أخذها من بريخت الى درجة ما : فهو يصف فى مسرحية "حرية اليسار" Left Handed Liberty أن أنوار المنزل يمكن تركها مضاءة عند بداية المسرحية ، وفى أماكن أخرى يستخدم الكشافات الخلفية ، والأقنعة ، والأغانى بطريقة ليست مختلفة عن بريخت 0فى " المرفأ السعيد " Happy Heavenهناك شخصية تخاطب الجمهور بنفس الطريقة التى تستخدمها شخصيات بريخت بإستمرار فى عمله. وفى مسرحية " حمار العمل المنزلى " Workhouse Donky هناك راوى يعلق على الحدث لكنه أيضا شخصية فى داخل الحدث. حين ينظر الى هذه الشخصيات فرادي ربما نجد أنه قد تم إشتقاقها من مصادر كثيرة، فى حالة تجميعها فإنها توحى بتأثير بريختى قوى، بل حتى تقليد مباشر من جانب أردن. بالمثل فقرات من مسرحية أرمسترونج " المساء الأخير " يقلد فيها تقليد مباشر حيل بريخت اللغوية. عندما يقترح لندساى لدولة الحدود ديقراطية على النمط السويسرى، ويرد ماكلاس: إنه أمر مضحك وغير عملى. إنجلترا لن توافق على ذلك – لماذا لأن هذا يعنى السلام!" وهذا صدى للسخرية فى "الأم شجاعة " حين نقول " لا تقل لى إن السلام قد عم " هذا شيء لا يمكن أن تحطئه العين.

بالمثل فإن إختبار أردن للأماكن التاريخية أوالغريبة، وإن أمرا معتادا فى المسرح الإنجليزى، فربما يكون تأثرا ببريخت، بل ربما أمكن القول أن ذروة
" رقصة سيرجنت موسجريف" قد بنيت على تفضيل بريختى لإعادة تمثيل حادثة قديمة فى اللحظة الراهنة. فالفكرة كلها فى حملة مسجريف هى أنه يعيد للشعب الإنجليزى فى أيامه نصيبه من الذنب فى قتل شعوب المستعمرات، وان وسيلته فى عمل ذلك هى أن يجبرهم على أن يروا فى الوضع الراهن إنعكاسا للماضى، وهذا يحمل رنينا لنغمة بريختية بالرغم من حقيقة أن القصة مبنية على فيلم أمريكى.

بالطبع، كان أردن يصنع مسرحياته الخاصة به بقدر كبير لا علاقة له ببريخت، مع ذلك فليس هناك كاتب مسرحى انجليزى أخر يمكن أن نرى عنده مثل هذه الملامح الكثيرة المتشابهة وأن التأثير لم يكن دائما شيئا مفيدا. وليس من الإنصاف أن ننسب الى بريخت أى قصور فى اعمال أردن، مع أن رغبة النقاد فى تشجيع أردن كموهبة جديدة قد أدت الى مبالغة فى تقديرها، وإن وهج إسم بريخت قد أتاح لما فى أعماله من قصور أن تمر دون أن يلحظها أحد. هكذا فإن إحدى نقاط الضعف الأساسية عند بريخت هى إستعداده لإتخاذ أى موقف تاريخى واختزاله فى شخصية أو فى شخصيتين يفرض عليهما حينئذ أن يرمزا لقوة تاريخية عظيمة لا الى أفراد. فى مسرحية " الإجراءات المتخذة " مثلا، فإن قتل الرفيق الذى أخطأ لم يبرر بمصطلحات الموقف الفعلى، وإن كانت القضية العامة الخاصة بالنظام الحزبى المتشدد قد تمت مناقشتها على مستويات أكثر تجريدا، بإعتبارها ضرورة تاريخية. أما فى " الأم شجاعة " فهناك حرب حقيقية وأن صاحبة الكانتين التى تنتفع بطريقة غير مباشرة من هذه الحرب تصور لنا كما لو أن الأسباب الإقتصادية للحرب تم كشفها، بدلا من إتجاه واحدة من الشخصيات ليست مؤثرة وليست ممثلة لتيار. لقد بالغ جاليليو كثيرا فى أهمية إنكاره بالنسبة لتاريخ العلم مفترضا أن العلم لا يمكن أن يحقق تقدما مستقلا أبعد من ذلك بسبب إنكاره أمام محكمة التفتيش. بالمثل يصمم أردن فى مسرحية "سيرجنت موسجريف" موقفا قد يبدو من الناحية النظرية تعليميا. إن مسئولية الانجليز عما يحدث فى مناطق أخرى من العالم بإسمهم هو شىء يجب أن يتم تدريسه بإعطائهم جرعة من الدواء الذى كانوا يصفونه: هذا ما يريد أن يقوله موسجريف. فالقصة الحقيقية مع ذلك ، بعيدة عن إعطاء مثل هذه الفكرة 0 فإذا إستطاعت المسرحية اطلاقا من إقناع الجماهير فذلك لأن أردن يحتفظ برسالة موسجريف فى الظلام حتى اللحظة الدرامية عندما يرفع فيها الهيكل العظمى وتتحول فوهة المدفع نحو الجماهير. بعد وقت من التأمل ، يبدو واضحا أن موسجريف لم يكن واقعيا فى تخطيطه حتى أن المشروع نفسه لم يكن يستحق التقدير. لا يمكن أن يكون أبدا قد فكر بطريقة جادة أنه بإحضار أربع جنود ومدفع الى إحدى مدن التعدين الشمالية ، وبتهديده أن يطلق النار على خمسة من السكان مقابل كل واحد من الخمسة الذين قتلوا نتيجة لحياده فى الخارج ، إنه يستطيع أن يؤثر فى أى واحد من المتفرجين فى أن يرفض المستعمرات أو الحرب .فالقول بأن أردن كان يقصد الى أن يكون ذلك واضحا فهذا لا يزيد عن القول بأنه يفسر الماء بعد الجهد بالماء. فالمسرحية لا تبدأ بتناول مسألة الحرب بطريقة يمكن أن تكون مثمرة.

أردن نفسه لم يكن واقعيا فى تصويره للأشخاص والمواقف. فمن المستحيل أن نشعر بجون راسل تايلور عندما يقول " فى كل مسرحيات أردن كل الشخصيات التى نقابلها هى أولا وفوق كل شىء أناس : وليست أفكارا صبت فى قوالب بشرية غامضة ، مثبت فيها لافتة تقول "جيد أو ردىء " (30) الواقع أن تايلور نفسه يسلم بأن فى مسرحية موسجريف " فإن الكاهن والعمدة هما أقرب الى شخصيات كاريكاتورية عدائية أكثر من أى شخصية من شخصياته الأخرى " (31) لكن هذا ليس كافيا : فالكاهن والعمدة هما مجرد دميتان للعب فى المدينة يتميزان بغباء سياسى مفرط مثل رئيس إتحاد التجار وولش Walsh. إنهم ييسرون الأمر بالنسبة لمسرحية أردن لكى تبدو ذات مصداقية مؤقتة: فبدون العمدة لن يحدث مطلقا لأى واحد أن يعقد مؤتمرا للتعبئة ، لتوفير كل شىء فى مدينة مليئة بإضرابات المنشقين ، أو أن نفترض أن مساعدة موسجريف كان يمكن أن تكون مفيدة فى فض الإضراب ، لو كان قادرا على إقناع قادة الحلقة لأن يسجلوا أنفسهم فى قوائم . أردن يفكر هنا ، كما فعل بريخت فى مسرحية " الإجراءات المتخذة "، بعبارات عامة جدا ، بعد أن ضمن أنه لن يكون هناك شىء مفيد عموما بالنسبة لأصحاب العمل الذين ينتمون الى عهد الملكة فيكتوريا فى حقيقة أنه يوجد جيش يمكن أن ينضم اليه صانعو الإضطرابات ، فمن غير المحتمل أن يفكر أى واحد من أصحاب العمل فى التخلص من مشاكله بأن يطلب من الجيش أن يجند له كل الأفراد المعنيين. فالظروف لا تلائم التاريخ الانجليزى فى القرن التاسع عشر، ولا محاولة وولش فى سرقة المدفع تبدو محتملة كلية. فاعضاء إتحاد التجار الإنجليز كانوا ومازالوا محبين للسلام بحيث لا يرضون هذا الهروب – وإذا لم يكونوا فإن الأمر يحتاج الى أحد الأبرياء لكى يفترض أن بندقية واحدة يمكن أن تكون ذات فائدة. تحويل القصة من فيلم WILD WEST FILM حيث الملابسات الإجتماعية المختلفة، ربما قد ضللت أردن هنا. لكنه قد أخذ طريقه بكل الملابسات فى القصة: فسباركى يموت فورا عند طعنه صدفة فى المعدة، فصاحبة المنزل عندما تسمع صرخته فإنها تقتنع بسهولة بواسطة موسجريف فلاتفعل شيئا إزاء ذلك، حيث أن الإنتباه للواقع سوف يعوق تقدم المسرحية الى الحد الذى يريد أن يصل اليه أردن، لذلك فإنه يتجاهل أو يتلاشى الصعوبات أو المعوقات. لكن فى المقدمة يتحدث عن أنه كتب عملا واقعيا. (32)

إن لغة الشخصيات غيرعادية. ففى أفضل حالاتها يمكن تذكرها \، كما فى السطورالتى تقولها آنى لموسجريف.

إن ريح الشمال فى زوجين من الطواحين
كانت هى أبوك وأمك
لقد أنجبوك فى عملية طحن باردة
فليساعدنا الرب جميعا إذا أنجبوا لك أخا

إنه غالبا ملىء بالألغاز، الى الحد الذى يبدو فيه أنـه لـيس لغـة انجليزيـة. فلـيس هذا موضوع إيحاء شعرى أوغموض، وإن كان فـى بعض المناسبات، فهـذا صـحيح، فـإن الغموض على الأقل جزئيـا يرجـع الـى الفكـر. إن شـروح موسـجريف لرسـالته هـى قضـية مطروحة للنقاش: فالصياغة اللغوية غريبة، ولكـن النيـة واضـحة بجـلاء " كـل واحـد فينـا مذنب بدم شخص معين. فقد جئنا لهـذه المدينـة لكـى نسـتعيد هـذا الـذنب الـى حيـث بـدأ " عبارة " إستعادة هذا الذنب" تـوحى بـأن نتتبعـه الـى الـوراء " و " ندفعـه الـى الـوراء " وهو ما يمكن أن يكون غموضا حقيقيا. فالصعوبة فى رؤية كيف أن الـذنب فـى قتـل النـاس فـى المسـتعمرات يمكـن أن يكـون قـد بـدأ بعمـال المنـاجم الإنجليـز الـذين يعرضـون هنـا بإعتبـارهم هـم أنفسـهم ضـحية الإسـتغلال، ومعـادين للحكـم العسـكرى، لكـن تلـك مشـكلة المسرحية كلها فلم يتم التفكير فيها جيدا.

هناك ملامح أخرى فى لغة أردن مثيرة للألغاز لسبب مختلف، فـلا يبـدو أن هنـاك فكرة، فى تغييرإستعمال الجملة فى اللغة الإنجليزية: مثال ذلك " والأن دعنـا نـرى إذا كنـت أستطيع تحويل بعض الكروت الصالحة الى جـانبى للحصـول علـى فـرق" أو بالإشـارة الـى لعبة الأوراق ذاتها. نحن نلقى بالملكة الحمراء فوق الـورق " مـن المفتـرض ان أردن قـد كتب بلغة قطر شمالى فى هذه المسرحية، التـى مـن المؤكـد أنهـا تحتـوى علـى كلمـات مـن لهجة شمالية. لكن لا توجد لهجة تستخدم الانجليزية كما يفعل أردن هنا.

'There's two ways to solve this colliery';
'You needn't on to get any more here';
'I'll sing for me drinking, missus';
'Because we're there to serve our duty';
'Show ' em all the best equipment; glamourise' em, man …';
'Youe seem a piece stronger than the rest of 'em '{the idiom would be right in German};
'I didn't want to pay for him {Billy Hicks, the man killed in the colony} – what had I to care for a colonial war?'

هناك طريقان لحل هذه الفحامة " (منجم فحم)
لاحاجة بك للحصول على اكثر من هذا هنا
سوف أغنى لنفسى وأنا أشرب قهوتى يا سادة
لأننا كنا هناك نؤدى واجبنا
" اعرض عليهم كل المعدات الحسنة؛ ثم لمعها يا رجل،"
" يبدو أنك قطعه أقوى من بقية القطع "
(المصطلح قد يكون صحيحا باللغة الألمانية)
لا أريد أن أدفع له {بيلى هيكس ا لرجل الذى قتل فى المستعمرة} –
لماذا أضطر أنا للأهتمام بحرب إستعمارية؟

الإعوجاج في هذه اللغة يتوافق مع الإعوجاج فى بنية المسرحية وفيما وراءها من تفكير. فواقعية اللغة جرى إهمالها كواقعية الحياة اليومية.

ويظل صحيحا أن رقصة سيرجنت موسجريف فيها إبداع مسرحى أكثر من أى مسرحية انجليزية فى فترة بعد الحرب، وأن الكثير من هذا أصيل، ليس له علاقة ببريخت. فإستعمال الرمز– سترات الجنود الحمراء، والخاصة بالحب، اللون الأسود فى لقب موسجريف، وهو لون الموت، الأبيض لون الثلوج، رقصة هيكل موسجريف العظمى والرقصة التى قادها المراكبى كما لو كانت تكرارا لها ـ ليست بريختية لكنها مدهشة من الناحية المسرحية. وكذلك استعمال المواويل التقليدية بل وشكل الموال، فرفض أردن أن يعطى الدوافع الإقتصادية نفس الثقل الذى يعطيه لها بريخت يتيح لأردن فرصة لخلق شبكة من العواطف الموحية. إنه مهتم بالعواطف أكثر من بريخت، والإنطباع الذى يتركه موسجريف خلفه يرتبط إرتباطا وثيقا أكثر بالدراما الشعرية من النوع الرومانسى أكثر من ارتباطها بالتحليل السياسى الحزبى.

بصرف النظر عن أردن ، فمن الصعب أن تتبع تأثيرات محددة وبعيدة المنال لبريخت عند كتاب الدراما الانجليز عموما. لكن أصبح من المقبول على مستوى واسع أن وجوده فى المسرح الانجليزى كان عاما. وكما قال ألن براين فى الصنداى تليجراف 1966 " لو أن بريطانيا كانت دولة ماركسية، ربما مع كينيث تينان كوزير للثقافة، فإننى لا أعتقد أن المشاهدين كان يمكن أن يتعرضوا بلا هوادة لأعمال بريخت على مدى العشر سنوات الماضية. فهو يحل محل شكسبير سريعا بإعتباره طوطم مسرحى ينبغى رفعه الى قمة السارية فى أى شركة تريد أن تعلن عن"جديتها" الجملة الأخيرة صادقة فى كل الأحوال، ما لم تشوه، وأن تحمل بعيدا بطريقة ساخرة فى عمل عنوانه " شق طريقك الى المسرح " (33) التى كانت تنصح القراء فى الستينات، أنه بالنسبة لحفلات الكوكتيل فإن بريخت هو وحده الذى يستحق حفلة فى فندق أربع نجوم.

الحقيقة هى أن أعمال بريخت، وتأثيرها على الإنتاج المسرحى الانجليزى، كان أكثر أهمية من تأثير بريخت على كتاب الدراما كأفراد حتى 1956 كان بريخت يعرف بالكاد فى انجلترا، رغم شهرته فى المانيا، فى تلك السنة فقط ظهرت مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " مطبوعة سنة 1948، تحت" عنوان الحياة الخاصة لمستر رايس The Private life of the Master Race" وإن كان كثير جدا من الترجمات الإنجليزية قد تم نشرها فى الولايات المتحدة . (34) فإنه لم تكد تنشر عنه أى مقالة أو إشارة الى مسرحياته فى انجلترا (وإن كانت "الأم شجاعة " قد انتجت سنة 1955 بواسطة جان ليتل وود، وأنه قد سبق لها إنتاجين أخرين قبل زيارة مسرح الإنسامبل بشهور قليلة.

إن إنتاج ليتل وود بصفة خاصة قد تعرض للنقد الشديد من جانب كينيث تينان. (35) أما إنتاج المسرحية نفسها عن طريق مسرح الإنسامبل فلم يقابل بحماس كبير من

نقاد مسرح لندن عموما، بإستثناء مستر كينان نفسه. أخرون ممن يرتابون فى"الخداع الفكرى" الناقدون لتنازلات بريخت لإرضاء الجماهير، إمتدحوا التمثيل ولكنهم إشتكوا من الحركة البطيئة والملل. لم يجادلوا فى جمال المناظر، لكن عمل بريخت لم يكن قد أسس نفسه مع نقاد الصحف بعد، حتى بعبارات إنتاجه هو. وإن كان لابد لنا أن نتذكرأن حاجز اللغة كان لايزال عائقا ق سبيل التواصل. وحتى الإنتاج الانجليزى لمسرحية " المرأة الطيبة " بالمسرح الملكى في ذلك الخريف لم يحقق نجاحا أفضل. وإن كانت مدام بيجى أشكروفت قد حظيت بالمديح لأنها لعبت دور شين تى، لكن المسرحية ذاتها قد إعتبرت مملة. ربما يكون صحيحا أن قمع إنتفاضة المجر بواسطة القوات السوفيتية فى نوفمبر قد ساهمت فى وجود حالة عامة معادية للشيوعيين.

المساندة التى لقيها بريخت فى الإذاعة البريطانية من مارتن إيسلن وفى مسرح الأولدفيك من كينيث تينان، ومن جون ويليت فى الملحق الأدبى لجريدة التايمز كان يعنى، على أى حال، أن بريخت مازال يجد مستمعين، حتى و إن كان أسلوب الإنتاج لعدة سنوات لا زال فى التقاليد الانجليزية. اول إخراج يشبه إخراج بريخت حقيقية وذلك فهو أول عرض بالانجليزية يعطى فكرة عن أسلوبه فى المسرح كان النسخة التى قدمتها شركة شكسبير لمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية " سنة 1962، التى حققت إعجابا عاما مع تحفظات قليلة. وحقيقية أن هذه كانت أقل المسرحيات الماركسية وضوحا بين مسرحيات بريخت كلها ربما ساعد على النجاح، لأنه فى ذلك الوقت بني حائط برلين، وفى المانيا الغربية كانت مسرحيات بريخت مؤقتا خارج نطاق الذوق العام. (فالطريقة غير السياسية التى كانت تراعى فى بعض أعماله فى انجلترا يمكن قياسها فى ضوء حقيقة أن فى سنة 1961 قدمت جاليليو بواسطة طلبة جامعيين من جمعية المحافظين فى كنيسة الجامعة بكمبردج) " إن إنتاج مسرحية " بعل " فى مسرح فبنيكس1963 فى لندن، لم يكن ناجحا. ولوقت ما حتى الزيارة الثانية لمسرح الإنسامبل سنة 1965 كانت معظم العروض غير مقنعة بصورة جادة – لقد مضى إيسلن الى حد القول " إن الخلاصة النهائية لبريخت نفسه فى انجلترا يجب أن تكون: إذا رأيناه فقط بدون أن نسمع كلماته، فسوف يكون ناجحا، إذا تم فهم نصوصه المترجمة، فإنه يكون فشلا كاملا " (36). هذا الحكم القاسى لا يعكس وجهة نظر جمهور المسرح بعد 1965. فالصحافة لا تزال معادية فى بعض النواحى، (37) لكن مديرى المسارح كانوا مقتنعين وأن المتفرجين كانوا مقبلين، لقد تم الإختراق.

ففى خلال الستينيات، أصبحت تكنيكات بريخت معروفة بصورة متزايدة. وصار من المعتاد أن نستغنى عن الستائر الأمامية، وأن نظهر كل أجهزة الضوء بشكلها الكامل للجمهور، ففى وقت من الأوقات أصبح من المعتاد عموما أن نعلق لافتات تعلن عن مضمون المشهد التالى. ففى مسرح Stratford-upon-Avon أصبحت العربة المغطاة " للأم شجاعة "رمزا لنوايا بريخت: وقد رأينا نسخة من هذه فى مسرحية "هنرى الخامس" وفى "كلوريانوس" وأيضا فى مسرحية "كما تحب". فى خلال نفس الفترة كان من المعتاد أن يقدم لرواد المسرح فى سترادفورد برامج تتضمن حقائق تاريخية عن الشخصيات التى كتب عنها شكسبير، كما لو كانت المسرحيات تسجيلية ومتصلة بالأزمنة

التى يفترض أنهم كانوا يعيشون فيها، أو الى سياسة الوقت الحاضر. ليس فى هذا نقد سياسى الى الحد الذى جعل بريخت يعيد كتابة كوريليانوس، الحقيقة عندما قام المخرجون الألمان من مدرسة بريخت بمحاولة إنتاج مسرحية شكسبير فى المسرح القومى وصبغوها بمسحة سياسية، فإن ممثلى الأولدفيك إعترضوا بقوة. (38) وفى مسرح شكسبيرالملكى، فإن السياسة كانت تنحصر فى الإنتاج غير الشكسبيرى مثل مسرحية بيتر بروك المرتجلة عن الحرب الفيتنامية وعنوانها، US.

إن تأثير بريخت على عروض شكسبير يمكن أن يكون شدا للعزائم. ومن أفضل العروض كان "هنرى الخامس "فى منتصف الستينات، الذى أعطى العربة لفلويلين لحمل مكتبته المليئة بمجلدات عن سلوك الحرب وأعاده الى الحياة ليس على نحو كوميدى، بل كدليل على عمق تفكير باحث جاد فى أمور الأسلحة. ومسرحية هنرى التى قدمها أيان هولم كانت صيحة بعيدة عن صيحة اوليفييه، التى قدمت فى الوقت الذى كانت فيه الحرب العالمية الثانية تجر أذيالها، وقدمها بروح كرسبن كريسبيان. وعندما وصل الأمر الى حد قتل السجناء الفرنسيين فإن رؤية بريخت الثاقبة أوصلتهم الى موضع الملك ليعطى مثالا بأن يقطع رقبة أول واحد بنفسه. ولكن هذه قدمت كقبول لضرورة سفك الدم أكثر من أنها إدانة. أما ما كان يشبه بريخت كثيرا فيها وفى الانتاج كله هو جوها القابض، الدعوة الحادة للنظر فى معناها الكامل. النظرة الباردة الطويلة كانت نظرة ثاقبة.

فى كثير من النواحى، كان تأثير بريخت يسير فى طريق كشف الأوهام. لقد مال هو بنفسه فى تلك الناحية: ملاحظاته عن البطل التراجيدى فى كتاب" الأورجانون الصغير" كانت معادية عموما. (39) وغير دقيقة – إنه يسىء تماما لذكرى "أوديب"– " ومسرحياته لتدريب الممثل " أعاد فيها كتابة مشاهد مشهورة فى شكسبير لكى يذكر من يقومون بأداء الأدوار الإقتصادية المريبة للشخصيات التى كانوا يلعبونها، انهم لم يتحسسوا الأهمية الكاملة لهذه المشاهد. ليس فى مقدور أحد أن يلقى باللوم على تأثيره كلية لقلب االمواقف إزاء أبطال شكسبير، الذى قد إبتدأ سابقا مع ت .س. اليوت ، و د. هـ .لورانس. إن عملية التسيس للإتجاهات الجديدة ترتبط تأكيدا بأرائه.

وسوف يكون من عدم الإنصاف لبريخت، مثلا، أن نحمله الأراء التى عبر عنها شارلز مارويتز عن هاملت. المخرج المساعد لبيتر بروك فى إنتاج R .S .C لمسرحية الملك لير والذى كتب نسخة للكلية من "هاملت" ، ومخرج عديد من العروض لمسرح الويست إند. هاملت بالنسبة لمارويتز هو صبى ارستقراطى مدلل "وخامل" يقتل كلوديأس فى حالة رعب أفقده القدرة على التفكير. هوراشيو، فى لحظة موت هاملت " يحاول يائسا أن يحتوى ضحكة " – وفى أحد عروض R .S.C تم تقديم هذا التفسير فى العرض. وبإعتباره أكثر الشخصيات الغريبة الموالية لقانون شكسبير، فإن هوراشيو عند مارويتز هو إنتهازى يدرك فى أخر لحظة أنه كان يراهن على الحصان الخاسر. أما اوفيليا فهى معلقة بين نارين، إذ ترفض تماما النصائح الأخلاقية التى يقدمها أحد المنحلين "، المنحل هو أخوها الذى "قام بنصيبه فى الدعارة " أما الشبح فهو كائن عجوز مقلق محب

للإنتقام، أما بلونيوس فهو أحمق، فى حين أن كلوديوس " من بين الجميع نراه ملك ذو فاعلية وسياسى محنك ". (فهو يملك من الكياسة ما يجعله يخفى سر جريمة القتل) إن فكرة الرواية تتكشف لتبدو شديدة البساطة: هاملت مثل أولئك المثقفين الذين يثورون ضد الحرب فى فيتنام، أو الديكتاتورية اليونانية لكنهم لا يفعلون شيئا لوضع نهاية لهذه الشرور.

هذه النسخة من المسرحية بدأت كمسرحية تدريب، " تمرين مهاره " من الواضح أنها على نمط بريخت. (40) إنها شديدة القسوة فى أحكامها على الشخصيات أكثر من أى تعليق لبريخت، ورغم أنها قامت بجولات واسعة وحققت نجاحا معتبرا حسب تقرير مارويتز فإنه يسجل أيضا بعض الإنتقاضات الصادمة والعنيفة. وعلى عكس مقطوعات بريخت المخصصة للتدريب فلم يقصد بها أن ترفع من تقديرها للأصل، وفكرة ذكر ذلك هى أنها نبعت كجزء من موسم " مسرح القسوة " فى مسرح LADMA الذى يديره مارويتز وبيتر بروك.

مستر بروك كان ويظل أعظم المخرجين ذوى الأصالة المدهشة فى المسرح الانجليزى فى الخمسة عشر عاما الأخيرة. إن مغامرته فى "مسرح القسوة " التى يرجع الى أرتود أكثر من بريخت، لا تستبعد إعجابا عميقا ببريخت. فى الحقيقة، إن بروك قد نظر اليه بإعتباره تحديا لكل المسارح فى العالم " أن يغرقوا أنفسهم فى أعمال بريخت، أن يدرسوا فرقة الإنسامبل وأن يروا كل جوانب المجتمع التى لم يجد مكانا فى كل مسارحهم المغلقة " (41) إن عروض بروك كانت تميل مع كثير من عروض R.S.C لنسخ شكسبير، الى ترجمة " الإغراب " كما لو كان يعنى " عدم التغريب " - وهو ما كان على الأقل جزءا لما يعنيه بريخت. لكن " أن تجعل الشىء غريبا " أى أن يثير الكراهية أو عدم الثقه " الذى كان يعنيه بريخت أحيانا، فى التطبيق. الشكل البسيط لهذا كان فى إنتاج R.S.C لمسرحية " كورليانوس " عندما أرادوا التأكد أن الجمهور كان يدرك نقطة الضعف فى هذا الرجل العسكرى ، فقد عرض جالسا على الأرض يدقها بين ركبتيه بقبضتيه ، فى إستعراض لفورة غضب. هذا التنازل نحو الجماهير هو ما يشكو منه نقاد لندن ونيويورك فى أعمال بريخت منذ البداية.

"الإغراب " الذى تبناه بيتر بروك لا يمكن أن يؤثر فى شخصية واحدة فقط بل فى المسرحية كلها. ففى إخرجه " الملك لير" قام بإجراء عدد مدهش من التدريبات، مماثلة لما فعله مارويتز فى "هاملت " حتى وإن لم يكن قد عبر عنه بهذه الألفاظ الفاحشة. يحكى بروك فى إحدى محاضراته أنه اعطى إحتجاجات المنافقين بالحب للملك لير من جانب جونريل الى إمرآة من الجماهير التى لم تر ولم تقرأ " الملك لير" أبدا، فوجدت أنه من الصعب جدا أن تقرأ بغير بلاغة أو سحر، حتى عندما قيل أن هذا الكلام مفروض فيه أنه حديث إمرآة شريرة .(42) سواء كان أو لم يكن كنتيجة ، فإنه قدم جونريل وريجان فى إنتاج مسرح R.S.C على إعتبار إنها إمراة ذات أسلوب وحسنة التربية. لديها هدوء وذات سكينة إجتماعية "، ليستشهد من حديثه عن جونريل، وأن

يعطى إنطباعا أوليا أنهم كانوا بنات عائلة ملكية بدرجة معقولة، تم إعدادهم لإعطاء الملك لير بعض الراحة فى سنين شيخوخته. لقد وجد أيضا إدموند ولو أنه " من الواضح من المشاهد الأولية أنه وغد لكننا حتى الأن نجده أكثر الشخصيات سحرا وجاذبية " (43) إن إخلاص كورديليا وولاء كينت فى المشاهد الأولى لم يلفت نظره بطريقة واضحة: على العكس، " نحن لا نتعاطف فقط مع جونريل وريجان بسبب الوقوع فى حبه، ولكننا نميل الى جانبهم فى رؤيتهم لإدموند أنه شرير بدرجة مثيرة للإعجاب" (44).

على أساس هذا الإنقلاب فى التوقعات التقليدية أدخل بروك فى إخراجه مشهدا يقوم فيه لير بالمشاحنة مع فرسانه محدثا ضوضاء عالية جدا، منتهيا مثل كوريليانوس، فى نوبة حدة صاخبة حيث يقلب الطاولة وعليها الكؤوس المعدنية حتى جعل جونيريل تصاب بصدمة لا تحتملها فترسله الى ريجان. بالمثل فى قلعة ريجان تبدو معاملة كنت الخشنة لأزوالد معاملة إنتقامية ووحشية، بينما كان لير يقدم بغير إجلال على أنه رجل عجوز حاد المزاج خشن الصوت، أشيب الشعر متغطرس. إطار المسرحية لا يمكن بالطبع إنكاره، وأن الإخراج لم يكن مثيرا. بول أوسكوفيلد مثل لير جذب مشاعر عميقة غير متوقعة عن طريق التمثيل. لم يكن مدهشا أن يشعر بروك بأنه قادر على القول فى كتابه. على كل، نحن مجبرين على مواجهة مسرحية ترفض كل المواصفات الأخلاقية "(الندم الذىعبرعنه إدموند على سرير الموت تم حذفه من العرض) يا لها من مسرحية شاسعة، مركبة، لها خطة منسجمة صممت لكى تدرس قوة وفراغ اللاشىء – الجوانب الإيجابية والسلبية الكامنة فى نقطة الصفر " (45) ما كان بريخت يمكنه أن يصل الى هذه الخلاصة البوذية الجديدة. بروك أيضا يقترب جدا من معالجة بريخت لمسرحية "إدوارد الثانى" لمارلو التى حولها بريخت الى مسرح القسوة بدلا من إعداد بريخت الأخير لشكسبير. لكن لا يمكن القول أن بروك فى تفسيره "للإغراب " بهذا المعنى، كان مخطئا خطأ واضحا فى فهمه للنظرية. إن منهج بريخت فى تناوله لشكسبير وسوفوكليس، سواء فى إعداده أو فى تعليقاته. وفى مقطوعاته التدريبية، كان قادرا على إنتاج هذه الغلظة والعاطفية. إن الإختلاف الأساسى بين بروك وبريخت هو أن بريخت يغرب لكى يحقق عالما أفضل، فى حين أن بروك يؤمن فى أنه ينبغى أن يكون مرتبطا بالتحقق الداخلى.

فى خلال الستينيات وأوائل السبعينات إنتشرت تكنيكات بريخت فى كل فروع المسرح. هناك إغراب: هاملت، فى إخراج جونسون ميللر إذ حوله الى شخص أبله: فالملك قد إصيب بالملل بمشهد مصيدة الفئران كله، وطالب بإضاءة الأنوار ليمنع نفسه من التثاؤب أكثر من الخوف من المسرحية، هاملت وهو يلعب الإستغماية بعد قتل بولونيوس يندفع نحو الجنود المندهشين الذين لا يستطيعون فهم سلوكه الصبيانى. هناك عملية إعداد لخشبة المسرح: فى جون مونتيمور فى مسرحيته المتواضعة "رحلة حول أبى" تمثيل بغير فكر ولكنه يقدم المتعة، العرض كله، الديكور، الإضاءة الحكاية، كانت من عمل بريخت. تتبع شين كينى للعمل الموسيقى أوليفر! حظى بالمديح من أجل صفاته البريختية (46) فالمسرحية الشعبية " الله يتكلم "GOD SPELL التى إستمرت فترة فى بدروم كاتدرائية القديس بولس، ووسعت من نوع " الإغراب " بالنسبة الى يسوع المسيح، الذى

ظهر كمهرج، والتفسير الذى قدمه المؤلف فى لقاء تليفزيونى هو أن المهرج هوأقدس الرجال فى المسرحية. فإن غفران الخطايا قدم بصورة حرفية كعملية إستحمام وتبيض لشخصية المسيح، مرتديا ملابس قصيرة وجوارب لاعبى كرة القدم، وفرشة الوان يحملها يوحنا المعمدان. والمسرحية المشهورة بالمثل هى "المسيح النجم الأسمى" Jesus Christ Super Star فى عرضها بلندن سنة 1973 ، قدمت عملية الجلد على أرضية شفافة محددة بمربعات مثل مربعات الشطرنج أو البنجو كارد : عند كل ضربة تنزل عليه يضيء أحد الأرقام فى أحد المربعات الملونة بأحمر حتى يكتمل عدد 39 وهكذا يكون البيت قد إكتمل ولم تعد فى حاجة الى المزيد.

وفى الكثير من هذا افتتح بريخت تطورات تلك الأزمنة ولم يستوحيها. لقد تكلم عن تفضيله لكل من الإنفصال والتجمد، فى أوقات محددة من حياته، دائما بغاية نهائية هى تغيير المجتمع، ليس أبدا عن طريق السخرية أو مجرد الترحيب بكل شيء كما فى بعض الإنتاج الانجليزى. والتأكيد الخاص على القسوة لم يأت منه بل من أرتود، الذى كان غرضه كله ليس أبدا ساديا بالمعنى العادى للكلمة، بل الأصح بمعنى الماركيز دى صاد نفسه – ذلك أن – أرتود كان يؤمن بضرورة القسوة، التى كانت فى أى الحالات، كما رآها هو ليست شيئا بدنيا، من أجل التحقق الكامل للطبيعة الإنسانية. لقد إقترب بريخت جدا فى هذا من "بعل"، وفى "غابات المدن" وكذلك فى" إدوارد الثانى" بقدر ما تأثرت هذه المسرحيات بنيتشه، وقليل مما كتب فى المانيا فى ذلك الوقت لم يتأثر به، فأفكار بريخت أرتبطت بأفكار أرتود فى وراثة عادية تمتد، عن طريق نيتشه الى الماركيز دى صاد نفسه. فعنصر القسوة فى مسرحية "القديسة جان فتاة الحظيرة" أو فى المهيجين فى مسرحية"الإجراءات المتخذة" وبها خلفية فلسفية مما يجعلها جديرة بالإهتمام.

هناك هكذا إلتقاء لتيارات فى مسرحية حقق فيها بيتر بروك واحدة من نجاحاته المرموقة هى مسرحية بيتر فايس "إضطهاد وإغتيال جان بول مارا"، من الناحية الفنية هى جولة للقوة، يتصارع فيها الكثير من مستويات التفسير ضد بعضها بعضا، وتتقابل فيها تقاليد أرتود وتقاليد بريخت عادة. (47) يقدمها نزلاء مصحة شارنتون للأمراض العقلية، فى ظل إدارة الماركيز دى صاد حبكتها الأساسية تدور حول أغتيال مارا فى أثناء الثورة الفرنسية بواسطة شارلوت كردى. مضمون المسرحية لاعلاقة له بالقصة أكثر من عرضها لأن فايس لم يكن مجرد راوية ، يقف خارج الحدث كله بل أيضا لديه دى صاد على خشبة المسرح ، يتدرب على مسرحيته التى فيها مارا هو الشخصية الوحيدة – وإن كان شخصية قادرة على أن تتكلم خارج المسرحية التى فى داخل المسرحية الى دى صاد نفسه ، وفى نفس الوقت هناك جمهور المسرح الذى قصد به أن يعكس توقعات ماركسية كرد فعل للأعضاء البرجوازيين الجالسين فى المقاعد الأمامية بين جمهور المسرح الحقيقى، بالإضافة الى هذه العقدة فى الصندوق الصينى حيث يوجد توازى بين الجنون الحرفى للممثلين وجنون عصر الإرهاب الذى يعيدون تمثيله ، وتوازى أكثر بين عصر الإرهاب والماضى النازى الذى أراد فايس بالتأكيد أن يتيح لجمهوره الألمانى أن يلاحظه. الصعوبة مع هذا الإغراب الكثير جدا هى، حيث نجد فى بريخت كقاعدة أن هناك معنى

مناقض يقرأ بوضوح فى المعنى الظاهرللمشاهد والأحداث، أما عند فايس فإن المعانى تعكس بعضها بعضا بطريقة لا نهائية كما لو كان فى زوج من المرايا المتقابلة.

إن مشكلة التفسير أمر يستحق الإعتبار. فمارتن إسلن يرى أن القيمة الأساسية للمسرحية " كإستعارة همجية للحالة الإنسانية ذاتها " (48) أما سوزان سونتاج فتعلق قائلة " إن الجنون يصبح هو الشىء المميز، إستعارة حقيقية للألم، أو، ما هو الشىء ذاته فى هذه الحالة. أوماهى هى النهاية المنطقية لأى مشاعرعاطفية عنيفة "،(49) بالنسبة لهاتين حجة سونتاك هى أقلهما واقعية . كثير من العواطف القوية غير محتمل أن ينتهى بالجنون، ولا يوجد مطلب منطقى يفرض ذلك من ناحية أخرى فإن وجهة نظر مستر إيسلن فى المسرحية بينما هى تتجاوب مع رؤية فايس عندما يتحدث عن" هذا بيت الجنون فى العالم "(50) لايقول شيئا عن الكيفية التى وصلت بها المسرحية الى مثل هذه الإستعارة. حصر المسرحية فى مستشفى مجانين ينتج عنه إمكانيتان فقط لتغيير الحالة الإنسانية. إنها مسألة إختيار إما طريق مارا إلى الثورة الدموية حيث رياضة المجانين الثوريين الرهيبة تمثل تعليقا كافيا، أو علاج دى صاد الذى يستبعد قسوة الجيولتين ويستبدلها بقبول دموى كامل للقسوة الشخصية والفردية، تحقيقا كاملا للطبيعة الإنسانية. بمفهوم أن هذه المسرحية قد راقت لمستر بروك الذى شعر بأنه مجبرعليه، فى حالة كينج لير، " أن يواجه مسرحية ترفض كل مقاييس الأخلاق " (51) إفتقاد الغاية فى مسرحية مارا- صاد يتفق جيدا مع تلك النظرة للأمور. لكن بالرغم من النجاح المسرحى العظيم لمارا صاد فى إخراج بروك فإن فيها إفراطا من الناحية المنطقية والفكرية. إن مسرحيات بريخت الأخيرة أكثر إنسانية إلى درجة مدهشة، أكثر توازنا وتقديرا، حتى حين تجرى مقارنتها ببعض الأعمال الأخرى لآنها تحمل ملامح تبدو مشوهه بطريقة غريبة

الحقيقة التى لابد من مواجهتها فى انجلترا، هى أن عمل بريخت جاء الى خشبة المسرح الانجليزى كما لو كان قد جاء الى فراغ. فلم يكن هناك تقريبا أى تاريخ للمسرح السياسى فى انجلترا، وما كان موجودا ليس له أمل فى نجاح سياسى. فالحزب الشيوعى فى بريطانيا العظمى كان صغيرا جدا ومع أن الماركسية كانت لاتزال موضه متهافتة فإن الإتجاه مع كل رواد المسرح تقريبا هو أن يأخذوا تكنيكات بريخت ونظرياته بينما هم يجهلون أصولها فى الفلسفة الماركسية. البديل للماركسية بمصطلحات الفلسفات الشاملة على الموديل الأوربى" Weltanshauunen " كانت شكلا من أشكال الحيوية سواء إستمدوها من بيرجسون، نيتشه، أو مصدر أخر، وهكذا حدث أن تقليدا دراميا قويا فى هذا النوع نزل عن طريق ستريند بيرج، وبراندبلو الى المسرح الفرنسى، الى أرتود وجينيه. والتقى هذا فى مسرح بريخت ، وحيث كان اعتناق طرقه أو مناهجه يعنى شيئا هاما ، حيث لم يكن هناك ذوو الجباه المتوسطة أو المسرح التجارى الخالص ، بل إنه إتجه الى شكل من أشكال تأكيد الحياة فى وجه العبث ، شىء ما بروح رقصة المراكبى فى سيرجنت موسجريف ، بتكرارها الدائم لعبارات " ميشيل فينيجان ، إبدأ ثانية " فقط إثنين من " Weltanshauunen " التى يمكن تصورهما حقيقة : قبول بالصيرورة الأبدية أو الدائمة ، أو مطلب ثورى لتغيير كل شىء تغييرا كاملا.المسرح الإنجليزى الجاد مال فى السنوات الأخيرة الى أن ينحاز بنفسه الى نظرية الحدوث الدائم يقبلونها ضاحكين ربما ،

لكنهم لا ينظرون الى أى تغيير أصولى. وقد فعل بيتر فايس نفس الشىء، الى أن تحول الى الماركسية، لكن مسرحياته منذ ذلك الحين قد أظهرت انحدارا.

فى نفس الوقت، يقف بريخت، عاليا فوق كثير من مقلديه، كرجل مسرح لازال يتحلى ببعض الصفات الإنسانية دون تراجع ساخر. التفضيل الذى ينبغى السعى اليه أحيانا، وليس موجودا على الدوام، لكنه يبقى كعلامة مميزة لروحه، سماه بنفسه عصور الظلام. نحن نذكره بأفضل إبداعاته بسبب الحدة التى يفحص بها المشاكل الأخلاقية والإجتماعية، التأقلم الحكيم لرغباته لكى يستغل كل حالة وكل حد من حدود المسرح لكى يعكس أحوال وظروف المعيشة، تطهير شفقته من النفاق الذاتى فى سبيل الاعتراف الحقيقى بالإحتياجات الإنسانية، وحيويته الفياضة. إذا كان الناس لا يتذكرون شيوعيته الا قليلا، \ فذلك يرجع فى الجزء الأكبر منه، لإلى أن أعماله رغم أهدافها الصريحة تعد واحدا من الأسباب الرئيسية فى تبنى بريخت القناع الصلب، وكذلك الجمود والحيل المدبرة فى مسرحياته. ويمكن لنا ان نتأكد بنفس القدر، أنه هوبكل كيانه، سواء لبس القناع أو نزعه، سوف يهيمن على عالم المسرح فى السنوات القادمة.

المؤلف

مؤلف هذا الكتاب هو رونالد جراى أستاذ الأدب الألمانى فى جامعة كيمبريدج، وهوباحث واسع الإطلاع له مؤلفات عديدة منها "جوته الكميائى" و" فرانز كافكا "الذى قمت بترجمته ضمن المشروع القومى للترجمة وصدر سنة 2000، بالإضافة الى دراسته عن الأدب الالمانى فى الفترة من 1871- 1945.

وترتكز دراسته لبريخت على ما أنجزه فى ميدان الدراما ، كما انه يعطينا صورة للأوضاع السياسية والاجتماعية التى أسهمت فى تشكيل أفكاره ، ومسرحياته ، ثم يناقش هذا كله مشيرا الى آراء النقاد الآخرين بروح التواضع الجم ، وهذا يجعله واحدا من الباحثين النجباء، ويدفعه دائما الى الحذر فى اصدار الاحكام والبعد عن التحيز والتجنى، ومن هنا جاء كتابه نموذجا لطريقة النقد المسرحى الصحيح الذى يتتبع العروض ، ويسجل كل ما طرأ عليها من تعديل أو تغيير، فضلا عن أنه لا ينسى دور الجمهور فى المسرح وموقفه من المسرحيات ، ويعد ذلك نقطة أساسية فى موضوع البحث، مادام دور المسرح هو ايقاظ الجماهير وتحريكهم . ثم يختم كتابه الذى بين أيدينا، بفصل طويل يتتبع فيه تأثير بريخت فى أمريكا وبريطانيا وهو أمر في غاية الأهمية.

- المترجم نسيم مجلى

كاتب مسرح وناقد ومترجم له أكثر من خمسة وثلاثين كتابا فى حقل التأليف والترجمة. منها
ابن سينا القرن العشرين
لويس عوض ومعاركه الأدبية

- **صدام الأصالة والمعاصرة**
- **أمل دنقل أميرشعراء الرفض،**
- **حنين بن اسحق وعصر الترجمة العربية**
- **بالإضافة الى عدة مسرحيات منها" المسيح يصلب فى فلسطين " ,"المجنونة" ثم "مأساة طبيب الخليفة"**

- **كذلك قام بترجمة ست مسرحيات لشاعر نوبل الأفريقى، وول شوينكا، بجانب كتابه "مذكرات سجين"وبعض الكتب الهامة مثل،**
- **فرانز كافكا،**
- **عصر الاسكندرية الذهبى**
- **محاكمة سقراط:**
- **ثم، كيف نقرأ ولماذا**
-