# برتولد بريخت: "الإِنْسَانُ هُوَ الإِنْسَان"

خالد صفدي

أشغلت مسألة العلاقة بين الأدب والمجتمع أبحاثاً كثيرة في مجال النقد الأدبي؛ ذلك أن هناك من يرى في الظروف السائدة في المجتمع عاملاً مهماً يؤثّر على الأدباء الذين يحيون فيه ويكتبون بإيحائه، ويعكسها بالتالي إنتاجهم الأدبي.[1] هذا الأمر يبدو ملائماً أيضاً عندما نتحدّث عن برتولد بريخت، الكاتب الألماني الذي تداخلت حياته مع الأحداث التي طرأت على المجتمع الأوروبي بشكل عام، والألماني بشكل خاص.

بدأت حياة بريخت الأدبيّة، كما تشير المصادر،[2] منذ كان تلميذاً في أوغسبورغ، المدينة الألمانيّة، حيث نشر قصائده وقصصه الأولى بين السنوات 1913 – 1918، وانتهت بموته سنة 1956. هذه الفترة ذات أهميّة لكونها تحتوي على الحدثين الأساسيين خلال القرن العشرين: الحرب العالميّة الأولى والحرب العالميّة الثانية. وبالنسبة لبرتولد بريخت، فقد ظهر موتيف الحرب في إنتاجه منذ البداية.[3] كما أن هذا الموتيف بقي ظاهراً في أعماله اللاحقة، ومنها مسرحيّته **الإنسان هو الإنسان**، التي كتبها سنة 1926، في أعقاب الحرب العالميّة الأولى وهو لا يزال في ألمانيا، قبل أن تبدأ فترة منفاه في أوروبا وأمريكا بين السنوات 1933 – 1948.

إن سنوات العشرينيّات، التي كتبت في منتصفها مسرحيّة **الإنسان هو الإنسان**، تشكل الفترة التي عانت فيها أوروبا من نتائج الحرب العالميّة الأولى. فقد خرجت ألمانيا من الحرب في حالة صعبة: انتهت المعركة بسقوط القيصريّة الألمانيّة سنة 1918، وقيام الجمهوريّة الحديثة في برلين. ثم كانت معاهدة السلام بشروطها القاسية على ألمانيا، التي عقدت في فرساي في أعقاب الحرب سنة 1919. إضافة إلى ذلك، فقد ظهرت في الجمهوريّة الجديدة قوى داخليّة عدّة: الشيوعيون الذين تأثّروا بنجاح الثورة الروسيّة؛ الرّجعيّون الذين تطلّعوا إلى النظام الملكي السابق، ثم النازيّون الذين ظهروا كقوّة جديدة سنة 1920. كما أن الضغوطات الفرنسيّة على ألمانيا من أجل تسديد التزاماتها التي فرضتها معاهدة فرساي انتهت بالاحتلال الفرنسي لمنطقتي الإلزاس واللورين.[4]

إنّ التغيير الذي طرأ على المبنى الاجتماعي في ألمانيا شكّل أرضيّة لظهور تيّارات فكريّة وأدبيّة جديدة.[5] لقد حاول الأدباء عن طريق الفن بناء حياة مثاليّة، كان من الصعب تحقيقها في الواقع. وهكذا أيضاً تطرّق بريخت نفسه إلى الوضع السائد في المحيط الألماني آنذاك، وعبّر عن موقفه منه. ومن هذا المنطلق أيضاً، يمكن التعامل مع مسرحيّة **الإنسان هو الإنسان**، كعمل يعكس موقف الكاتب تجاه موضوع الحرب، الأمر الذي سنقوم بالتعليق عليه فيما بعد.

ولقد كتب بريخت أعمالاً أخرى تعالج الموضوع نفسه في مرحلة لاحقة، وبالتحديد في الأجواء التي ولّدتها الحرب العالميّة الثانيّة.[6] هذه الفترة كانت أكثر صعوبة بالنسبة لبريخت، لأنها شكّلت جزءاً من فترة منفاه، حيث عاش متنقّلاً في أرجاء أوروبا وأمريكا مبتعداً عن الحكم النازي الذي ساد ألمانيا آنذاك.[7] ومن الجدير بالذكر أيضاً أنه في أعقاب الحرب العالميّة الثانية ظهرت تيّارات فكريّة تركّز اهتمامها حول مسألة قيمة الحياة، وهل يجدر بالإنسان أن يحياها.

ألبير كامو، أحد رموز فكرة اللامعقول، مثلاً، يفتتح مقاله الطويل الذي أطلق عليه اسم «أسطورة سيزيف» بقوله:

> «هناك مشكلة فلسفيّة مهمة وحيدة، هي الانتحار. فالحكم بأن الحياة تستحق أن تُعاش، يسمو إلى منزلة الجواب عن السؤال الأساسي في الفلسفة».[8]

ويقول كامو:

> «إن العالم الذي يمكن تفسيره حتّى ولو بالأسباب الرديئة هو عالم مألوف. ولكن من الناحية الأخرى، نجد أن الإنسان يحسّ بالغربة في كون يتجرّد من الأوهام والضوضاء، ونفيه هذا هو بلا علاج ما دام قد حُرم من ذكريات وطن مضيع، أو من أمل أرض موعودة. وهذا الطلاق بين الإنسان وحياته، الممثّل ومشهده، هو بالضبط الشعور باللاجدوى».[9]

في مثل هذا التوتّر الاجتماعي عاش بريخت فترة منفاه وكتب بعض أعماله.[10] إن هذه الظروف جعلته يتابع نضاله ضد النازيّة وهو في منفاه، الأمر الذي كان قد بدأه وهو لا يزال في وطنه ألمانيا. فبريخت الذي رأى خطر النازيّة يهدد العالم أراد المشاركة في التصدي له: لقد شارك في تحرير صحف تهتم بمعارضة الحكم النازي، كما شارك في مؤتمرات عقدت لهذه الغاية في مناطق مختلفة من أوروبا.[11] ولعلّ الأهم من كل ذلك هو أعماله الأدبيّة التي أبدعها في هذا المجال، ومنها مسرحيّاته.

## الإنسان هو الإنسان

منذ البداية تأتي كلمات الأغنية الافتتاحية لتصف حالة من عدم اليقين، ولتمهّد للفكرة التي تعالجها المسرحيّة: التّمعّن في تصرّفات الإنسان حين يقع تحت تأثير قوى معيّنة، وبيان أن الإنسان ما هو في حقيقة الأمر إلا نتيجة لعوامل تحيط به. يمكن فعل كلّ شيء بالإنسان، وذلك عن طريق تفعيل مؤثّرات مختلفة تتعلق بالمكان والزمان. كما أنه لا يوجد إنسان يختلف عن الآخر في هذه الصفة، لأن كل الناس متشابهون في ذلك. هكذا نقرأ:

كان هناك زمن حيث نعم تعني نعم ولا تعني لا
عندما كان جون هو جون وشمت هو شمت
عندما كان الأسود أسوَد والثلج كان فقط ثلجاً
وأنا كنتُ أنا، أنت أنت، عندما هو كان هو
لكننا، هذه الأيّام، نغنّي أغنية أخرى
المفتاح الموسيقيّ الآن نسبيّ
واليسار هو يمين والصحيح غالباً خطأ.[12]

أما الهدف من المسرحيّة فتحدده الأقوال التالية، الواردة في الافتتاحية أيضاً:

«... فقط انتبهوا باهتمام لقصّتنا، قصّة غالي غاي، الشخص البسيط، الزّوج المحب المخلص، الذي تحوّل، أو ربّما تحوّل شكلاً، في نهاية الأمر، إلى مواطن، مناضل، جندي، باني إمبراطوريّة...» (ص: 121).

هذه الأقوال، التي ترد على لسان قائد الجوقة العسكريّة، توحي بوجود علاقة بين أحداث المسرحيّة وبين الواقع. وهدف بريخت هو لفت أنظار الجمهور إلى تلك العلاقة.

تدور أحداث المسرحيّة في معسكر للجيش البريطاني في كلكوا التي في الهند. وهي تتحدّث عن غالي غاي، الرّجل البسيط الذي يعمل حمّالاً في الميناء، والذي تُفتَتَح المسرحيّة بحواره مع زوجته حول حجم سمكة يودّان شراءها من أجل إعداد وجبة طعام. تحذّر الزوجة زوجها من بائعات السمك، ومن الجنود الذين يتعرّضون للناس والذين تصفهم بأنهم «أسوأ أناس في العالم». وهذا ما يحدث فعلاً: فأثناء ذهاب غالي غاي تتعرّض له مجموعة تتكوّن من ثلاثة جنود خبَّأوا زميلهم الرابع، جاريي جيب، بعد محاولتهم السطو على معبد من أجل الحصول على مال لشراء ما يحتاجون إليه من «الويسكي». إذ أن جاريي جيب فقد جزءاً من شعره، التصق بصندوق المعبد، أثناء تلك المحاولة، الأمر الذي يشكل دليلاً على اشتراكه بتلك الفعلة.

ولّما كان على الجنود الأربعة أن يمتثلوا أمام رئيس الكتيبة في المساء، وإلاّ انكشف أمرهم، لذلك قرّروا أن يتّخذوا من أيّ رجل يمرّ بهم، وهو في هذه الحالة غالي غاي، بديلاً للجندي المختبئ، فيؤدي دوره. وأثناء ذلك، وعلى امتداد المسرحيّة، نرى أشكالاً مختلفة من الضغط على غالي غاي من أجل تأدية الدور المطلوب، الأمر الذي ينتهي بفقدانه لهويته الحقيقية ويؤدي إلى بلبلة في تعريفه للأشياء من حوله.

إن أجواء الحرب تشكّل منذ البداية خلفيّة لأحداث المسرحيّة. فإذا كانت المسرحيّة ترصد تصرفات الإنسان حين يقع تحت تأثير عوامل مختلفة، فإن هذه العوامل تتمثّل في هذه الحالة بأجواء الحرب التي تحيط به. وهذا الأمر لم يكن محض صدفة، بل إنه متعلق إلى مدى كبير بالحياة الشخصيّة للمؤلّف، إذ أن أجواء الحرب التي أحاطت حياة بريخت هي التي بلورت مواقفه ضدّها، وهي التي أدت به إلى أن يبحث بتعمق حالة الإنسانيّة في زمن الحرب.

ولكي يخلق بريخت الإحساس بأجواء الحرب في المسرحية، فإنه يلجأ إلى بلورة شخصيات تمثّل تصرفات أشخاص حدّدت الحرب مصائرهم. مثل هذه الشخصيات تعبّر عنها الأرملة بيغبيك: فالمرأة الوحيدة التي تتجوّل طيلة الوقت هي، كما يبدو، إحدى الشخصيات المألوفة لدى بريخت.[13] هذه الشخصيّة تتجوّل دائماً في الطرقات، وتعمل في مجال الطعام، والجنس، والتجارة. ومع أن بريخت لا يعلمنا كيف أصبحت بيغبيك أرملة، فإن مثل هذه الشخصيّة تبدو ملائمةً لحالة الحرب، حيث تفقد النساء أزواجهن في كثير من الأحيان. ومنذ بداية ظهورها يشير أسلوب حديثها إلى طبيعتها، الأمر الذي يمكن ملاحظته خلال لقائها الأوّل مع غالي غاي (ص: 131–133)، عندما تود مكافأته على مساعدته لها فتقول له:

«ولكن السيّدة ربّما تعلم كيف ترد عرفانها بالجميل بأسلوب يفوق متعةَ أكلِ السّمك» (ص: 132).

وكذلك عندما تخاطبه في نهاية ذلك اللقاء متذمّرة:

«يبدو أنّه لا جدوى من إضاعة وقتي معك لدقيقةٍ أكثر في أحاديث لا طائل منها» (ص: 133).

إن مثل هذه الأقوال من شأنها أن توحي إلى ماهيّة الدور الذي تؤدّيه الأرملة بيغبيك في المسرحيّة. ومن الجدير بالذكر أننا لا نجد حِيَالاً مركّبة عند عرض الشخصيّة، بل إنها تعرض نفسها مباشرة، وببساطة، حال ظهورها على المسرح. هكذا، في موضعٍ آخر، تعرّف بيغبيك نفسها للجنود:

«مساء الخير يا جميع الجنود! أنا الأرملة بيغبيك، وهذه هي عربة الجعة خاصّتي. إنها مرتبطة بقطارات الجنود الضّخمة، وهي ترحل إثر كلّ سكّة حديد في الهند. ولأنه يمكنك فيها الشّرب، والنوم والسّفر في الوقت نفسه؛ فإن هذه العربة تدعى بار الأرملة بيغبيك الجوّال. ومن حيدرأباد حتّى رانغون، الكلّ يعلم كيف أن كثيراً من الجنود يجدون فيها ملجأً عندما لا يُعاملون جيّداً» (ص: 134).

بهذا الأسلوب المباشر المكثّف، وعوضاً عن استخدام أساليب غير مباشرة في العرض، تشرح الأرملة بيغبيك دورها بشكل واضح ومحدّد أمام جمهور المشاهدين؛ وتساهم في بلورة الأجواء التي يسعى بريخت إلى تجسيدها.

ليست الشخصيّة وحدها هي التي تخلق الإحساس بأجواء الحرب، بل إن هناك عناصر أخرى تتآلف لتؤدي المهمة نفسها، مثل عنصر المكان: فالعربة التي تقودها الأرملة بيغبيك تشكل أحد العناصر المهمة في المسرحيّة. وعمليّاً، عند هذه العربة يجري قسم كبير من الأحداث.

إن وصف تلك العربة يرد على لسان الأرملة بيغبيك في بداية الصورة الرابعة:

«من سمرقند إلى قندهار
لوكاديا بيغبيك صديقتك الأفضل
وفي بارها الاحتفاليّ الجوّال
يمكنك التدخين، والنوم، والشّرب لسنوات بلا نهاية
في بار الأرملة بيغبيك الجوّال
يمكنك أن تنال كل مبتغاك بعلكة
هذه العربة تتدحرج عبر الهند القديمة
حيث المشروب الذي تتناوله يصلك من أُمّك المُسنّة [كناية عن الجيش]» (ص: 134 – 135)

هذا الوصف، بالإضافة إلى أنه يعكس الخلفيّة التي تجري فيها أحداث المسرحيّة، فإنه يعكس أيضاً تصرفات الجنود أثناء فترة الحرب؛ إنه يقدّم صورة لمعسكر جيش إبّان الحرب. فالأمر الأهم بالنسبة للجنود هو "البار"، الحانة، وكل ما يتعلّق بها، الأمر الذي يتكرر في أكثر من موضع، حتّى أن الجنود يعتبرون ذلك شرطاً أساسيّاً لأدائهم العسكري. كما أنهم يعتبرون ذلك عاملاً لتعزيز شجاعتهم أثناء الحرب، يقول جيسّي:

«مثلما يجب أن تُملأ بالوقود الدّبابات الفائقة القوّة التابعة للملكة، كي تُرى وهي تتدحرج في طرق الإلدورادو اللعينة اللامتناهية، على الرغم من أنها لا غنى عنها؛ هكذا هو شرب الويسكي بالنسبة للجندي البريطاني» (ص: 126).

هذه الأقوال تساهم في بلورة أجواء الحرب ووصف تصرفات الجنود. ومن الجدير بالذكر أن هذه الصورة لا تقتصر لدى بريخت على هذه المسرحيّة، بل إنها "موتيف" يتكرر في أعماله الأخرى.[14] ومع أن هناك من يرى أن هذه الظاهرة تعكس التمرّد الكائن في شخصيّة بريخت ضد البرجوازيّة،[15] فإنها في سياق المسرحيّة قد تأتي لتؤكّد أيضاً مدى عدم اقتناع الجندي نفسه بالدور الذي يؤديه، إذ أنه لا يتمكّن من أدائه إلا إذا غيّب وعيه.

## المؤثّرات

إن مسرحيّة الإنسان هو الإنسان مسرحيّة ذات فرضيّة وتنطوي على نظريّة، مفادها أنه يمكن فعل كلّ شيء بالإنسان إذا ما هيّئت الظروف لذلك. أي أن بريخت ينطلق مسبقاً من نظريّة معيّنة يسعى إلى إثباتها. إنه يخلق حالات ويوجِدُ في داخلها شخصيّات تعمل لتُجَسّد رؤيته وفكرته.[16]

منذ البداية، وقبل ظهور شخصيّة غالي غاي، نلتقي مع عبارات تعكس فكرة المسرحيّة وتتضح دلالاتها فيما بعد. هكذا مثلاً يقول أوريا، أحد الجنود، لزملائه عند محاولة اقتحام المعبد:

«تماماً، هاتوا بطاقات جنديّتكم. ممنوع الإضرار ببطاقات الجنديّة بأيّ شكل من الأشكال، ولا في أيّ وقت من الأوقات. ولماذا؟ لأن الشخص يمكن استبداله في كل وقت، ولكن بطاقة الجنديّة مقدّسة، وإلاّ، فلا يوجد شيء مقدّس» (ص: 128).

إن الإنسان، كإنسان، لا يشكّل قيمةً أساسيّة في الجهاز العسكري. فالأمر الأهم هو الدور الذي يؤديه في ذلك الجهاز، أي الإطار الذي يوضع فيه ويشغله. وبما أن كل جندي بإمكانه أن يؤدي الدور الذي يؤديه أي جنديّ آخر، لذلك فالمهم هو المحافظة على الإطار الذي تمثّله في هذه الحالة بطاقة الجندي.

هذه الأقوال تشكّل حتّى الآن مقدّمة للأحداث التالية في المسرحيّة، إذ أنها ستنعكس من خلال تلك الأحداث ومن خلال أداء الشخصيات الذي يساهم هو أيضاً في بلورتها. هذا ما يحدث مثلاً عند تخطيط الجنود تحويل غالي غاي إلى شخصيّة تحل مكان جيب:

«بولي: كيف يمكننا أن ننتهي من ذلك يا أوريا؟ نحن لا نملك غير وثائق جيب.
جيسّي: إنها كافية. إنها ستصبح «جيب» جديداً...
بولي: لكن ماذا سيقول عندما نحوّله لجنديّ؟
جيسّي: إن شخصاً كهذا يتحوّل من تلقاء نفسه. أَلقِ به في نُقعةِ ماء ينمو الجلد بين أصابعه خلال يومين» (ص: 153).

إن الظروف التي تحيط بالإنسان هي التي تحدّد ماهيّته، وهذا، بحسب بريخت، يعني بالتالي أنه يمكن فعل كل شيء بالإنسان عن طريق إدخاله إلى حالات مختلفة وملائمة للنتائج المطلوبة.[17]

هذه الفكرة تتكرّر خلال المسرحيّة، وبخاصّة على لسان الجنود:

«أوريا (إلى بولي): قبل أن تغرب الشمس سبع مرّات أكثر، يجب أن يتحوّل هذا الشخص إلى شخص آخر.
بولي: هل هذا سينجح يا أوريا؟ تحويل رجل إلى رجل آخر؟
أوريا: نعم، كلّ شخص جيّد بقدر أيّ شخص آخر» (ص: 158).

وتصل الفكرة إلى ذروة انعكاسها عند محاولة الجنود الضغط على غالي غاي وتوريطه في عمليّة بيع فيل اصطناعي، قاموا هم بتركيب هيئته، على أنه فيل حقيقي (ص: 164–185). هكذا نقرأ:

«غالي غاي: هل يقولون إنني غالي غاي هذا؟
جندي: إنهم يقولون إن ذلك غير مؤكّد أكثر
غالي غاي: نعم، إنّه غير مؤكّد أكثر. أهو كذلك؟
بيغبيك (إلى غالي غاي): ليس هذا يا صاحبي: إن الشخص ليس شخصاً» (ص: 170).

وفي مرحلة لاحقة يتساءل غالي غاي:

«من أنا؟ شيء ولا شيء. لا شيء إلى أن يناديني شخص آخر بشيء ما» (ص: 183).

فالأشياء بحد ذاتها لا تحمل قيمة محدّدة، وذلك لأن قيمتها تتعلّق بالمفاهيم المختلفة التي يضفيها إليها الإنسان؛ وعليه، فإن كل القيم نسبيّة. وسواء اتفقنا مع بريخت أم لا، فإن النتيجة التي يخلص إليها في هذا السياق هي أن قيمة الإنسان أصبحت تساوي لا شيء.

## ردود الفعل

إذا كان الطرف الأوّل في معادلة بريخت يركّز على القوى الفاعلة على الإنسان، فإن الطرف الآخر منها يرصد تصرفاته حين يقع تحت تأثير هذه القوى. هكذا مثلاً، ومنذ البداية، يقول غالي غاي لبيغبيك:

«لم أكن لأصدّق أنني سأُحجز عشر ساعات تقريباً بسبب إزعاج غير متوقّع، في حين أردت فقط شراء سمكة والعودة إلى البيت. ولكن في اللحظة التي أبدأ فيها بالتدحرج أغدو كقطار المسافرين» (ص: 131 – 132).

فإذا كان غالي غاي، الذي يقول هذه الأقوال، لا يعرف في هذه المرحلة ماذا سيحدث له فيما بعد؛ فإن المؤلف نفسه على علم بذلك. وعمليّاً، فإن هذه الأقوال تلائم سياق الأحداث التالية، التي تصف وضع الإنسان الذي يخطّط لفعل شيءٍ ما، ثم لا يلبث أن تهاجمه أحداث غير متوقّعة تمنعه من فعل ما يريد، وفي الحالة التي أمامنا فإنها تؤدي به إلى مأزقٍ غير متوقّع.

هذا الأمر يتكرر فيما بعد، عند بدء عمليّة بيع الفيل، حيث يخاطب غالي غاي نفسه قائلاً:

«لقد اعتادت أُمّي القول لي إن المرءَ لا يعرف شيئاً على وجه التأكيد. ولكنك، يا غالي غاي، لا تعرف شيئاً، سواء أكان مؤكّداً أم غير ذلك. لقد ذهبت هذا الصباح لشراء سمكة، وها أنت الآن تملك فيلاً؛ ومن يعلم ماذا سَيَلِدُ الغد؟ . . . » (ص: 165).

بهذا يرمز بريخت إلى ما يحدث في الواقع، وفي حالتنا إبّان فترة الحرب، حيث لا يستطيع الإنسان أن يتوقّع ماذا يمكن أن يحدث معه. ومن الجدير بالذكر أن غالي غاي نفسه لا يعرف كيف جُذب إلى هذا الاتجاه غير المتوقّع. فعندما يصل إلى الوضع الذي يفقد فيه هويته تماماً، وعندما يسأله جيسّي «كيف حدث ذلك؟»، يقول: "أنا لا أعلم. لقد كنّا ندخّن ونشرب، ثمّ انطلقت روحي بالثّرثرة" (ص: 171).

وبشكلٍ مشابه يقول الجنود واصفين حالة غالي غاي:

«جنديّ: انظروا، ستُطلقُ النّارُ على رَجُل.
جنديّ ثان: إنّها ستكون خسارة، إنّه ليس هرماً بعد.
جنديّ ثالث: إنه لا يعلم حتّى كيف حدث لهَ ذلك» (ص: 173).

إنّ ما يجري على المسرح، من وجهة نظر بريخت، هو مثال لما يحدث في المجتمع الأوسع الذي تملؤه التناقضات، الأمر الذي يبدأ ببساطة ثم ينتهي إلى فقدان الهويّة وهدم مقوّماتها. فغالي غاي في البداية، لا يرى في العمليّة، أي القيام بدور جيب، سوى عمل معروف بسيط، هكذا يقول:

«إنّه مجرّد عمل معروف صغير، رجُلٌ لرَجُل، بمعنى – لا يضرُّ أبداً. إنني أشرب الويسكي كما لو كانت ماءً وأحدّث نفسي: لقد قدّمتُ لهؤلاء السّادة عرضاً جيّداً. أليس هذا ما يهمّ في هذا العالم؟ أن تُطلقَ بالوناً صغيراً – "جاريي جيب" – ليس أصعب من قول "مساء الخير"؛ وعندها ستكون الرَّجُل الذي يتمنّاه النّاس – سهلٌ جدّاً!» (ص: 140 – 141).

وبما أن نظريّة بريخت، في المسرحيّة، تشدّد على الضغوطات الفاعلة على الإنسان، لذلك فإنّه يتطرّق إلى تلك الضغوطات، الأمر الذي ينعكس بصورٍ متعددة خلال المسرحيّة:

منذ البداية يميل الجنود إلى استخدام الضغط المادّي لإقناع غالي غاي بأداء دور جاريي جيب. فالإشارة إلى تأثير الجانب المادي تنعكس من خلال أقوال أوريا مثلاً، الذي يحاول إقناع غالي غاي بالانضمام إلى المجموعة، فيصوّر له حياة الجندي في الجيش على أنها حياة رفاهٍ ومتعة:

«حياة الجنديّ ممتعة. كلّ أسبوع نتلقّى حفنةَ نقود استثنائيّة للتجوال عبر الهند . . . انظر إلى هذه البطّانيّات الصوفيّة المريحة، إنها تُوَزَّع مجاناً لكلّ جندي. انظر إلى هذه البندقيّة التي تحمل ماركة إيفريت أند كو. وأمّنا –كما نُطلق على الجيش كدعابة– أمّنا تمنحنا أدوات الصّيد. وعندما نصطاد، فإن فرقاً موسيقيّة عسكريّة متنوعة تعزف واحدة تلو الأخرى. . . » (ص: 154).

وفي موضع آخر يقول غالي غاي: "نعم، نعم هذا ما قد حدث. يعني بسيجار" (ص: 137)، الأمر الذي يعكس أهميّة الضغط المادي على الإنسان، وربما يعكس أيضاً مستوى ما يتطلّع إليه الإنسان البسيط بالذات، وهو ما يتمثّل بالحصول على "سيجار" مقابل أدائه دوراً ليس له.

إن أقوالاً مشابهة ترد على لسان بولي، عندما يحاول هو أيضاً جذب غالي غاي إلى الجيش عن طريق إغرائه بالبدلة العسكرية (ص: 136)، وكذلك على لسان أوريا نفسه عندما يخاطبه قائلاً:

«إلى هذه النهاية، اسمح لنا أن نُلبسكَ ثيابَ العسكريّة البريطانيّة الموقّر» (ص: 137).

وعندما يوشك غالي غاي، فيما بعد، على الاقتناع بأن حياة الجنود ممتعة، يقول له أوريا مُرَغِّباً:

«وبدون ضجّة زائدة، وبفضل هذا الزّي الجميل، سوف يتوجّهون إليك طيلة الوقت كسيّد. السّيّد جيب» (ص: 154).

كل ذلك يأتي ليدلّل على أهميّة الضغط المادّي في عمليّة تحويل غالي غاي إلى جندي. ويمكننا القول إن بريخت يتخذ من شخصيّة الرجل البسيط انطلاقة لتحليل التركيبة المعقّدة للمجتمع. وهكذا يكون ما يجرى لغالي غاي ليس حدثاً شخصيّاً، بل حدث يعكس حالةً عامة أكثر شموليةً وقائمةً في المجتمع الإنساني الواسع.

أما **الضغط النّفسي** فيبلغ ذروته خلال عمليّة بيع الفيل، حيث يصل غالي غاي إلى ذروة فقدان هويّته، حتّى أنّه يتنكر لزوجته، الأمر الذي انتهى لديه بتدمير الذات. إن غالي غاي يشعر خلال تلك العمليّة بما تنطوي عليه من خطر ويطالب الجنود بتمكينه من تركهم والرجوع إلى البيت (ص: 166 – 167). ولكنه لا ينجح في ذلك، كما أنه لا يتمكّن من الرّجوع إلى شخصيّته الحقيقيّة. لقد فقد هويّته ودخل في طريق لا منفذ له. وتجدر الإشارة إلى أن غالي غاي يرى أن ما حدث له ليس منطقيّاً، وذلك بعد الحكم عليه بالإعدام، فيصرخ قائلاً: «لا يمكن أن يحدثَ ذلك»، وعندها يجيبه أوريا موضّحا له تهمته:

«إنّه يحدث. وانتبه يا صاحبي، لأنّك، أوّلاً، سرقتَ وبعتَ فيلاً تابعاً للجيش، وهذا يُعتبر سرقة. ولأنّك، ثانياً، بعتَ فيلاً وهو ليس فيلاً، وهذا يُعتبر احتيالاً. ولأنّك، ثالثاً، لا تملك اسماً ولا بطاقة هويّة، حيث يمكن أن تكون جاسوساً أو حتّى محتالاً قد أعطى اسماً خاطئاً خلال نداء الطابور العسكري» (ص: 171).

فعلى الرغم من الحالة غير المنطقيّة التي وَجدت الشخصيّة نفسَها فيها، فإن هذا هو الوضع القائم. إن محاولة غالي غاي الخروج من المأزق تتكرّر، ودون نجاح، بعد صدور الحكم عليه. فعندما يطلب جيسّي متابعة اللعبة ويقول "تقدّم!"، يجيبه غالي غاي، وكأنما هو يتوجّه بأقواله إلى الإنسانيّة:

«ماذا تعني، تقدّم؟ أنا لستُ رجُلكم. لقد أردتُ شراءَ سمكة؛ هل يوجد هنا أيّ سمك؟ ما هذه المدافع المتدحرجة في المدى؟ وما موسيقى المعركة تلك الصاخبة في الخارج؟ لن أتزحزح. سوف أتمسّك بالعشب؛ نعم، حتّى لو كان مزيّفاً. هذا كلّه يجب أن يتوقف، أنا أصرّ! ولكن لماذا لا يوجد هنا أحد؟ أوريا، جيسّي، بولي، ساعدوني!» (ص: 172).

ومع ذلك، فإن محاولات غالي غاي في إرجاع العجلة إلى الوراء لا تنجح، وتستمر الأحداث ليصل إلى حالة فقدان الهويّة؛ وهي الحالة التي تصل الذروة من خلال عمليّة دفنه، التي تتم بشكل رمزي، والتي تشير إلى زوال الشخصيّة الحقيقيّة واستمرار الشخصيّة الجديدة، أي شخصيّة الجندي. إن عمليّة دفن غالي غاي تجري أمام عينيه، بينما هو لا يعلم كيف وصل إلى هذه الحالة، كما أنه لا يعرف كيف يوقفها. إن غالي غاي، الذي يمثّل الإنسان في المجتمع المعاصر، المحارب، يصل إلى حالة كل ما فيها ليس مؤكّداً بالنسبة له، وفي مرحلة معيّنة يتوجّه إلى الجنود قائلاً:

«اسمعوا، أنا أعترف. أنا أعترف بأنني لا أعرف ماذا جرى لي. صدّقوني، أنا رجُلٌ –لا تضحكوا الآن– لا يعرف من هو» (ص: 174).

هذا الشعور يتكرر عندما يخاطب غالي غاي الجنود قائلاً: "أنتم هناك، هل يمكنكم رؤيتي أساساً؟ أين أنا؟" (ص: 183). كما أن عمليّة دفن الشخصيّة الحقيقيّة تأتي لتشير إلى حالة من انفصال الشخصيّة، وهذا الشعور يظهر لديه عندما يقول فيما بعد: « . . . ومن أنا؟ أنا اثنان: هناك اثنان منّي» (ص: 182).

هذه الأقوال تأتي في سياق حوار يعبّر فيه غالي غاي عن رأيه فيما يحدث مؤكّداً أن كلّ الناس متساوون ولا يوجد فرق بين إنسان وآخر، لأن الأشياء بحد ذاتها لا قيمة لها، والناس هم الذين يضفون للأشياء قيمتها (ص: 180 – 185). هكذا يقول: «ما هو الرّجُل؟ شيءٌ ولا شيء. لا شيء إلى أن يناديه أحدٌ بشيء ما . . . » (ص: 183). وفيما بعد، وعندما يُطلب منه رثاء نفسه، تأتي أقواله لتجمل ما حدث له منذ حواره مع زوجته في بداية المسرحيّة حول حجم السمكة التي سيشتريها لوجبة الغداء وحتّى التحاقه بالجيش وتحوله إلى جندي، ومن ثم دفن شخصيّته الحقيقيّة (ص: 184).

## حول شخصيّات المسرحيّة

إن الصفات الخاصة بشخصيّة غالي غاي، مثلاً، محدّدة مسبقاً. هذه الشخصيّة تدخل في سلسلة من المواقف والاختبارات ذات النتائج المتوقعة أيضاً. فلا توجد هنا شخصيّة ذات وجهة نظر تتغير خلال مراحل المسرحية. إن ما يتغيّر هو تصرفات الشخصيّة فقط. هذا يعني أن الشخصيّة تتصرّف بحسب المواقف التي تُوجَد فيها، دون أيّة رؤية محدّدة مسبقاً؛ وهي بهذا المعنى شخصيّة يسخّرها بريخت كقالب لفكرة المسرحيّة.

من المهم التأكيد على أن بريخت يستعمل عناصر الحبكة بشكل بسيط. وعلى الرغم من أن هذه العناصر تساهم في إثبات النظريّة التي ينطلق منها الكاتب، فإنها تبدو بسيطة، بل ومضحكة إلى مدى معيّن. هذا الأمر ينعكس بشكل واضح من خلال أحداث مختلفة، مثل عمليّة بيع الفيل، التي تعتمد في الأساس على افتراضات تبدو صحيحة في إطار معطيات المسرحيّة فقط.[18]

أما شخصيّة الأرملة بيغبيك فإنها لا تشارك في الأحداث بشكل مباشر. وبفضل هذا الموقع الذي تتخذه تتحوّل إلى شخصيّة ذات رؤية ووجهة نظر. وطيلة الوقت ترد على لسانها أقوال تتضمّن تأملاتها في سائر الشخصيات، وهي تعبّر عن أفكارها في الغالب بواسطة مقطوعات من الشعر. هكذا تفعل في افتتاحيّة المسرحيّة، وهذا ما يتكرّر بعد ذلك. ومما يلفت الانتباه أن أقوالها في كل مونولوج تلائم المراحل المختلفة في المسرحيّة، ما يمكننا من اعتبار تلك الأقوال إجمالاً للأحداث التي تجري على المسرح من جهة، وتعليقات على تلك الأحداث من جهة أخرى.

إن وجود شخصيّة الأرملة بيغبيك خارج أحداث الحبكة وعدم مشاركتها المباشرة في تلك الأحداث هو ما يخوّلها لأداء هذه المهمة. وهكذا، يمكننا القول إن جزءاً مهماً من الأبعاد الفكريّة للمسرحيّة يرد على لسان تلك الشخصيّة. في إحدى المقطوعات الغنائيّة تقول مثلاً:

«أَلقِ نظرةً على نهر الكنج
حيثُ يجري من بينار إلى البحر
هل أستطيع أن أسبح عكس ذلك التيّار؟ أبداً
من يمكنه حتّى محاولة ذلك؟ ليس أنا . . . » (ص : 142).

هذه الأقوال ترمز إلى ما حدث لغالي غاي، بعد أن فقد إمكانيّة العودة إلى الوراء.[19] إن فكرة الأشياء الزائلة تتكرر على لسان الأرملة بيغبيك، والهدف من هذه الفكرة هو التأكيد على أن الأمور تسير دائماً في اتجاه واحد دون التّمكّن من إرجاع عجلة حركتها إلى الوراء.

في مونولوج آخر تتوجّه الأرملة بيغبيك إلى الجمهور، وتقول:

«الإنسان هو الإنسان؛ هذا اعتقاد السيّد برتولد بريخت
ولكن ذلك شيء بإمكان أيّ شخص أن يذكره
السيّد بريخت يضيف إلى ذلك:
يمكنك فعل ما تريد بالكائن البشري
فكّكه كما سيّارة. أعد بناءَه قطعةً قطعة
كما سترى، لن يكون لديه ما يخسره . . .
ورجاءً لا تفقد الجانب الأخلاقي للقضيّة:
إنّ هذا العالمَ مكانٌ خطير» (ص : 160).

هذه الأقوال، بالإضافة إلى أنها تعكس الفكرة التي تنطوي عليها المسرحيّة، فإنها تتخذ نوعاً من التعزيز عن طريق التوجه المباشر إلى الجمهور والتحدث باسم بريخت نفسه.

ومن شخصيّات المسرحيّة ما يستخدمه بريخت لإبداء موقفه السلبي من قيم معيّنة. هكذا يفعل عندما يحاول إظهار الجانب السلبي في القيم الدينيّة عن طريق عرض ما يقوم به الكاهن الذي يعرض أمام جمهور المؤمنين صندوقاً ويحاول إقناعهم بأن ما يحتوي عليه الصندوق هو "الله" الذي يؤمنون به (ص : 25–28). وبذلك يريد بريخت أن يرمز إلى أن ما يؤمن به الناس يمكن أن يكون شيئاً لا قيمة له، وهذا بلا شك تقليل من شأن القيم الدينيّة.

وما دامت أجواء الحرب هي التي تطغى على أحداث المسرحيّة، فإن بريخت يتطرق من خلال شخصياته إلى قيم اجتماعيّة أخرى لها علاقة بالموضوع. هكذا تبدو شخصيّة السيرجنت فيرتشايلد الملقب بِـ"قاشوش الدم"، والذي أطلقوا عليه هذا اللقب بسبب قتله خمسة هنود على التوالي، في زمن الحرب. في هذا السياق، يرى بريخت أن ما يعرف بمفاهيم الحرب على أنه بطولة، يمكن أن يُنظر إليه بالمفهوم الإنساني على أنه إجرام.

وتبقى مسرحيّة **الإنسان هو الإنسان** عملاً أدبيّاً يعكس أجواء الحرب كما رآها بريخت. ومسرح بريخت يعرض الحالة الاجتماعية بهدف إصلاحها؛ باعتبار أن المسرح أداة لإصلاح المجتمع. هذا يعني أن القوى التي تؤثّر على الإنسان ليست خفيّة، بل إنها قوى اجتماعية وسياسيّة يمكن تغييرها.

**خالد صفدي**
**كاتب من الناصرة**

## الهوامش

[1] انظر:
Rene' Wellek and Austin Warren , *Theory of Lliterature*, London, 1966, pp. 94 - 109.

[2] انظر الفصل: "The Beginnings : Augsburg and Munich 1908-1920" في كتاب: Fredric Ewen, *Bertold Brecht, his life, his art and his time*, London, 1970 , p: 55 - 71

[3] انظر: Ewen ، p : 58 ، حيث يشير إلى أن بريخت منذ بداياته كان ينشر قصائد تتحدّث عن موضوع الحرب.

[4] عن ذلك انظر: هربرت فيشر، **تاريخ أوروبا في العصر الحديث**، ترجمة أحمد نجيب هاشم، الطبعة الثالثة، 1958، ص : 533 – 570. ومن الملفت للنظر أن فيشر، كمؤرّخ، عندما يتحدّث عن نتائج الحرب، يخلص إلى نتائج تتعلّق بالوضع الألماني يمكنها أن تلائم الخلفيّة التي انطلق منها فيما بعد أدباء مثل بريخت في أعمالهم، وبخاصّة عندما يقول: «وتبلّجت الحقيقة، المرّة تلو المرّة، بأن الحرب أمر غاية في خطورة الشأن، فلا ينبغي أن تترك شؤونها لرجال الحرب وحدهم . . . ولا ريب أن جانباً ليس بالقليل من سقطة ألمانيا يجب أن يعزى إلى الحقيقة بأنها سمحت لرجال الحرب بأن يشغلوا مكاناً أعظم مما يتّفق مع مصلحتها وحياتها القوميّة» (ص : 538–539). كما أن وصفه لفواجع الحرب يمكنه هو أيضاً أن يلائم تلك الأجواء، انظر هناك ص : 542–544.

[5] حول التيّارات المختلفة التي ظهرت في ألمانيا في تلك الفترة، انظر مثلاً: Ewen, P 72-80، وهو يرى أن التيّار التعبيري الذي تركز في موضوع الحرب والسلام هو الذي عكس الوضع القائم في تلك الفترة أكثر من غيره. كذلك انظر الفصل "عصر التعبيريّة» في كتاب باربارا باومان وبريجيتا أوبرله، **عصور الأدب الألماني**، ترجمة: د. هبة شريف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002، ص : 281 – 300. وعن أدب العشرينيّات، حيث كتبت مسرحيّة **الإنسان هو الإنسان**، انظر هناك ص : 301 – 318.

[6] مثل مسرحيّة **الأم شجاعة** التي كتبها سنة 1939، ومسرحيّة **شفايك في الحرب العالميّة الثانيّة**.

[7] عن الوضع في ظل الحكم النازي، انظر مثلاً: وليم شيرر، **تاريخ ألمانيا الهتلريّة، نشأة وسقوط الرايخ الثالث**، تعريب: خيري حماد، بغداد: مكتبة المثنى 1966. وعن أدباء المنفى، انظر الفصل "الأدب الألماني في المهجر" في كتاب **عصور الأدب الألماني**، ص : 319 – 336.

[8] ألبير كامو (1955). **أسطورة سيزيف**، نقله إلى العربية: أنيس زكي حسن، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ص : 11.

[9] **أسطورة سيزيف**، ص : 14.

[10] انظر الفصل "The poet speaks about exile" في كتاب: Ewen, PP. 291-300.

[11] حول نضال بريخت ضد الإرهاب، انظر الفصل "Battle against the terror"، في كتاب: Ewen, PP 301-330، حيث يعرض نشاط بريخت في هذا المجال، بما في ذلك الأعمال الأدبيّة التي كتبها لهذا الهدف.
وحول نضال بريخت ضد النازيّة، انظر الفصل: "Exile and Anti – Nazism" في كتاب:
Ronald Gray, *Brecht; The dramatist,* Cambrige University press, New - York, 1978, pp. 90 - 108.

[12] A Man's A man and The Elephant Calf, *Early plays by Bertold Brecht,* Edited by Eric Bently, Grove press, New york, 1964, P. 122.

فيما يلي يُشار إلى أرقام الصفحات إلى جانب كل اقتباس من المسرحيّة.

[13] إذ أنها تظهر، وبصفات مشابهة، في مسرحيّاته الأخرى، كمسرحيّة **الأم شجاعة** على سبيل المثال.

[14] كما في مسرحيّة **الأم شجاعة** على سبيل المثال أيضاً، حيث نلتقي مع العناصر نفسها تقريباً ومنها البار/ العربة.

[15] أنظر مثلاً: Ewen, p 82، حيث يقول معلّقاً على هذه الظاهرة:
"His revulsion from sentimentality _ though not entirely from sentiment – takes the form of deliberate and brutal obscenity, almost a call to debauchery – sex, cigars, alcohol, opium. but it also represents a challenge to smug and solid borgeois morality… ".

[16] من الجدير بالذكر أن المصادر عن بريخت تشير إلى أن مثل هذه الفكرة بدأت لديه منذ سنة 1921، حيث بدأ يفكّر ببناء مسرحيّة حول شخصيّة تحمل الاسم غالغي (Galgei) (الذي تطوّر لديه إلى غالي غاي)، والذي يعني كتلة من اللحم على شكل إنسان يمكنه أن يلائم نفسه لكل تغيير، تماماً كالماء الذي يتّخذ شكل الإناء الذي يُسكب فيه، انظر: Ewen, pp. 134-135.

[17] في كتابه عن بريخت يربط Ronald Speirs بين هذه الفكرة وبين مصطلح الانتخاب الطبيعي (Natural Selection) الذي ورد لدى **داروين**، وهو يرى أن ما يربط بين مسرحيّة **الإنسان هو الإنسان** وبين نظريّة داروين العلميّة يكمن في الفكرة القائلة إن مصير الإنسان ليس شيئاً محدّداً مسبقاً، بل إنّه نتيجة لعمليّة الملاءَمة المستمرة بين الإنسان والتغييرات الطارئة في محيطه، انظر:
Ronald Speirs, *Brecht early plays,* Atlantic High lands, N.J : Humanities - press, PP 130-131.
في هذا السياق يمكننا التعقيب أنه بخلاف عمليّة الانتخاب الطبيعي، فإن عمليّة الملاءَمة تأتي هنا بشكلٍ واعٍ من الطرفين. أضف إلى ذلك أن ملاءَمة الكائن الحيّ للظروف من حوله، بحسب داروين، تسعى إلى استمراريّة وجوده؛ في حين أن ملاءَمة غالي غاي للظروف من حوله انتهت برفضه لنفسه، بل وبانعدام وجوده.

[18] لهذه الأسباب نفسها رأى البعض أن هذه المسرحيّة ليست عمليّة، حيث يصعب على الإنسان الذي يعيش في عصرنا أن يقتنع بأن الحرب هي شيء جيّد، كما حدث مع غالي غاي، انظر:
Eric Bently, *The Brecht Commentaries,* New – York, Grove press, 1981, P78.
انظر كذلك: Ronald Speirs, p 118، حيث يتنبّه هو أيضاً إلى البساطة التي ميّزت المسرحيّة. وعلى الرغم من ذلك، يمكننا القول إنه في مثل هذه البساطة ربما يكمن عمق الفكرة في المسرحيّة. ولعلّ بريخت أراد من خلال ذلك التأكيد على أن الأمر يبدأ بهذه البساطة ثم لا يلبث أن ينتهي إلى مأزق مركّب.

[19] بالإضافة إلى ذلك، فإن مثل هذه الأقوال اعتُبرت أنها اقتباسات من الفلسفة اليونانيّة القديمة، انظر: Ewen, p 137، حيث يربط بين هذه الفكرة وبين ما ورد على لسان الفيلسوف اليوناني هيراقليطس [540 ق. م] الذي قال: "إنك لا تستطيع أن تخطوَ مرّتين في النهر نفسه، لأن الماء يتجدد باستمرار".

من ورشة «المسرح في التعليم».