إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الثانية عشرة، العدد السادس والأربعون ـ صيف ١٤٠١ش / حزيران ٢٠٢٢م
DOR: 20.1001.1.22516573.2022.12.46.6.0
صص ١٦١ ـ ١٣٥

تحليل ودراسة مسرحيّة القبعة والنبى لغسّان كنفانى على ضوء عناصر التغريب البريختى

سيد يوسف نجات‌نژاد (الكاتب المسؤول)*
فيصل سياحى**
ناصر قاسمى***

الملخص

يُعتَبر غسان كنفانى من أشهر الكتّاب الفلسطينيين والمناضلين حيث أنارت كتبه وقصصه ومسرحياته خاصّة، طريق كل من حذا حذوه، وصار قدوة ونموذجا لكل كاتب يمت بصلة ما إلى فلسطين والمقاومة. مسرحيّة القبعة والنبى هى من أهم مسرحياته التى تتكون من ثمان شخصيات وشخصيّة المتهم تُعد الشخصية البطَلة بينها، إذ هى تُمثّل نفس غسان المناضل أيضا. نَظَراً لما جاء فى هذه المسرحية من بُنيَة وعناصر وكأنّما يريد الكاتب فيها أن يخاطب الجمهور والمجتمع ويشاركهم فى استمرارها، لذلك رأينا أن ندرس هذه المسرحيّة ونطبقها على منهج وعناصر برتولت بريخت (بريشت) الألمانى الشهير الذى مثل مدرسة تقف بوجه المدرسة الأرسطاطليسية، حيث أخذت المسرح من بعده يطلق عليه المسرح البريختى، والمسرحيات التى تطلب انتباهاه المتفرجين ومشاركتهم فيها ولا تسليتهم فقط بل تستنهضهم، توظف هذه الورقة المنهج الوصفى – التحليلى، على ضوء عناصر برتولت بريخت، فما وصلت إليها هذه الورقة هى مشاركة المخاطب بقضايا المسرحية الهامة، بحيث يستطيع المشاهد أن يحلل السيناريوهات الموجودة، وأن لا يَكون المخاطب مُستَأنِساً ولا مندَمجاً مع شخصيات مسرحية؛ عاطفياً ومعنوياً، بل يحفز المتفرج ولكل مخاطبه تفعل هذا الدور تلك التقنيات الموظفة التى رسمها على خشبة المسرح برتولت بريشت.

الكلمات الدليلية: التغريب، برتولت بريخت، مسرحية القبعة والنبى، غسّان كنفانى، فلسطين.

*. طالب دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران، إيران
yusofnajad@gmail.com
**. طالب دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران، إيران
***. أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران (فرديس الفارابى)، قم، إيران
تاريخ الاستلام: ١٤٤٣/٠٨/٠٨ تاريخ القبول: ١٤٤٤/٠١/٢٥

المقدمة

المسـرحيّة لها دور هام فی تقریب وتغریب الأفـكار لدی القارئ والمتفرج خاصّة، ولاسـيّما فی طلیعة الخمسینات والستینات وما بعدها. حیث لجأ كثیر من الكتّاب إلی قوالب لیسـوا مقیّدین فیها بكتابتهم ولن تكون غایتهم مُسـلّین فیها علی نمط الأرسطی والإغریقی القدیم فقط؛ بل انتهجوا قالبا یكون فكرهم فیه موسَّـع ویغوصون ویغورون مـن خلال أثرهم الأدبی إلی الاّمحدود زمانیّاً ومكانیّاً، مأجّجین الفكر وما فی الصدور من خلال مشاركتهم القارئ والمجتمع فی النص وفاتحین طریق الكتّاب من خلفهم لكی یواصلون طریقتهم دون حدود وعوائق شـائكة، لِما یریده المجتمع منهم ویتطلبه حسب زمانهم ومكانهم. التغریب فی المسـرح هو حالة من الإبداع المتجدد محاولا إیجاد طرق تفكیر جدیدة تحفز المتلقی كی تبعده من مساحات التخدیر و تدخله فی مضمار التغییر فهو یظفی نوع من التجدید فی الروئ موظفا أسالیب و تقنیات جدیدة فهو یبعد المتفرج من الجمود فی إلی التحرك وبریخت استعار مصـطلح "الملحمی" من أرسطو لكی یحدد نوعاً سردیا یتیح وصف بضعة أحداث متوازیة ووظف هـذا المصطلح لعدم تقید الملحمة بزمان ومكان محددین فالمسرحی الملحمی یقوم علي القصص الدرامی وسرد الأحداث، كـی یجعل من المتفرج مراقباً دون أن یدمجه بالأحداث كما یفعل المسـرح التقلیدی أو الأرسـطی، كما أنه یهدف إلی إیقاظ طاقتـه دون أن یسـتنفد تلـك الطّاقة، ودون أن یلهب تشـوق المتفرج إلی الخاتمة التی یتمركز فیها التـأثیر فمعنی هذا أنّ غایة المسرح الملحمی شـحذ المتفرج لتغییر واقعه، أی لا یجوز أن یكون المسرح وسـیلة للتنفیس بل یكون غایة تقوم علی فعالیة المتفرج حتی ینهض بتغییر الواقع لذلك رسم رسم برتولت بریخت خارطة لهذا النوع من المسرح ذات تقنیات محدده كاعتماد الكاتب علی السرد، وتحویـل المتفرج إلی مراقب للحدث، وإثارة قدرة الإنسـان علی الفعل، ودفع المتفرج إزاء ما یحدث والحكم علیه موظفا المناقشـة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة كی یخرج المشـاعر الغریزیة إلی النور ویدفع المشـاهد إلی إدراكها بوعیه كی یصبح الإنسان فیه موضـوع بحث وتمحیص لأنه قابل للتغییر والتحول وقادر علی إحداث التغییر حتی فی الشكل صار كل مشهد مستقلا بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخری كما كانت النهایات

المفتوحة تحير المتلقى وقيام الممثّل بأكثر من دور والحديث المباشر إلى الجمهور والمسرح داخل المسرح نوعا ما يبعد المشاهد عن التخدير لأنه دائما يسعى أن يذكر المتفرج بأن ما يجرى على الخشبة مجرد أحداث يلعب دورها أبطال مدربين على هذه المهنة، فهذه الورقة دخلت ضمن حبكة مسرحية "القبعة والنبى" لغسان كنفانى١ هادفة لتبيين الملامح والتقنيات البريختية التى وظفهت فى مسرحيته وكيفية هذا التوظيف والغاية التى لأجلها وظفت تلك التقنيات التى تقوم بعملية التغريب وجعل المألوف غير مألوف، فهذا البحث يرد على الأسئلة التالية.

أسئِلَة البحث

١. ماهى الملامح الموجودة فى مسرحية القبعة والنبى، التى أخذت ضوئها من العناصر البريختى؟
٢. كيف استخدم غسان كنفانى العناصر البريختية فى هذه المسرحيته؟
٣. ما هى الغاية لتوظيف العناصر البريختية فى هذه المسرحية؟!

فرضيات البحث

١. وظف غسان الكنفانى بعض التقنيات التى طرحها بريشت فى مسرحه الملحمى حيث نجد النهايات المفتوحه والمسرح داخل المسرح والديالوجات والمونولوجات التى تقوم بمهمة التحفيز دون التخدير.

١. يُعتبر غسان كنفانى أحد أشهر الكتّاب والصحفيين العرب فى عصرنا فقد كانت أعماله الأدبية؛ روايات وقصص قصيرة متجذرة فى عمق الثقافة العربية والفلسطينية، ومصدر وحيٍ لجيلٍ كامل فى حياته وبعد استشهاده بالكلمة والفعل. ولد فى عكا، شمال فلسطين، فى التاسع منٍ نيسانٍ/أبريل ١٩٣٦، وعاش فى يافا حتى أيار/مايو١٩٤٨ حين أجبر بسبب الحرب التى أسفرت عن إنشاء إسرائيل، على مغادرة وطنه الأم واللجوء مع عائلته فى بادىء الأمر إلى لبنان، ثم إلى سوريا. عاش وعمل فى دمشق ثم فى الكويت، وبعد ذلک فى بيروت منذ سنة ١٩٦٠. وفى الثامن من تموز/يوليو ١٩٧٢ استشهد فى بيروت مع ابنة أخته لَميس فى انفجار سيارة مفخخة على أيدى عُملاء إسرائيليين. أصدر غسان حتى تاريخ وفاته ثمانية عشر كتاباً، وكتب مئات المقالات فى الثقافة والسياسة وكفاح الشعب الفلسطينى ففى أعقاب اغتياله تم إعادة نشر جميع مؤلفاته بالعربية فى طبعات عديدة. كذلک جمعت رواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته ومقالاته ونشرت فى مجلدات، وتُرجم العديد من أعماله الأدبية إلى عشرين لغة. (كنفانى، ١٩٨١م: ٣)

٢. قد استخدم غسان كنفانى هذه التقنيات فى أمكان خاصة ضمن مساحات المسرحية كالشخصيات الموظَّفه فى المسرحية، متنوعة وكلّها تَتَآزَر وترتبط نوعاً ما مع شخصية البطل، وهذا ما يلفت نظر المخاطب والجمهور والمشاركة أكثر، تجاه مسار وبقية المسرحية وفقا للعناصر البريختية.

٣. المسرحيات التى تستضلع فى هيكليتها من العناصر البريختية، تبدو أكثر متابعة ومشاركة من قبل المخاطب، أى كأن من يقرأها يحسب نفسه من الشخصيات المشاركة فى مسار المسرح، المسرح كوسيلة وغايتة الكفاح عن شعبه ووطنه بواسطة المسرح و تحفير المالقى بما يرمى إليه الكاتب.

خلفية البحث

قد تَطرّق الكثير من الباحثين والنقّاد إلى دراسة المسرحيات المعاصرة ومنها المسرحيات التى قد تأثَّرت بعناصر ومناهج الكاتب المسرحى الشهير برتولت بريخت، لكن ما توصّلنا إليه من خلال فحصنا فى المواقع الإلكترونية والمجلات العلمية المحكمة المعتبرة حول غسان وبريخت فى الأدب العربى هو ما يلى:

* مقالة معنونة بـ"**بفلسطين فى نظرة الكاتب الشهيد غسان كنفانى(رجال فى الشمس)**" فى مجلة دراسات الأدب المعاصر للكاتبة فاطمة على نجاد فاطمه علىنژاد نجاد وسعيده ميرحق‌جو لنگرودى العدد٢٦ عام ٢٠١٩م. فدرستا هذه الرواية وتوصلا على أن خرج غسان بروايته عن دائرة الواقع الاجتماعى المحلى إلى القضايا الانسانية العامة التى تتعلق بالوجود وبالإنسان وأدان فى روايته كل الأطراف التى تسبب فى نكبة فلسطين، القيادات العاجزة، والقيادات الخائنة والشعب المستسلم والذين تخلوا عن الأرض ليبحثوا عن خلاصهم الخاص والهرب هو الذى ينسى الانسان ذاته وآماله. فكرة الهرب من الواقع هى من الأفكار التى تخضع للرفض فى هذه الرواية.
* مقالة موضوعها "**رد الفعل الدرامى فى نصوص مسرحيات غسان كنفانى**" نشرت فى مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد١٩ العدد ١، عام ٢٠١٢م. لوجدان

توفيــق الخشّــاب فدرس فى القســم الأول فى المثال آراء غســان فى الهوية ومفهومه لرد الغعل الدرامى وفى القســم الثانى حركية الشخصيات ورد الفعل وأثر رد الفعل فى بنية الصراع خاصة فى مسرحية "القبعة والنبى" وتوصل على أن فى نص هذه المســرحية تجلى رد الفعل الدرامى عند شــخصية المتهم الذى قاوم إغراءات الجميع، فهذه الشخصية تمثل رمزا للمقاومة المستمرة.

* دراسة عنوانها **"أثر المسرح الملحمى البريختى فى التغريب عند سعد الله ونوس"** لمحمد صالح مروشية نشرت فى مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها فى العدد١٨ لعام٢٠١٤م. فدرس أثر المسرح الملحمى عند بريخت فى مسرح سعد الله ونوس الذى التزم بالواقع وحاول أن يسهم فى زيادة وعى المتلقى من خلال الاعتماد على تغنيــات التغريب ومحاولة توظيف التراث لخدمة المجتمع العربى وقضاياه سعد الله لم ينسخ المسرح الملحمى نسخا بل طوعها ضمن علاقة جدلية ووظفها خدمــة للمجتمع وتحفيزا للمتلقى علــى التفكير وإعادة خلق عالم عربى جديد.
* مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ **"أثر المسرح البريختى فى المسرح المغاربى "مسرحية الجثة المطوقة أنموذجا"** إعداد الطالب عجوج خلاف جامعة أبــى بكر بلقــايد بتلمســان كلية الآداب واللغات قســم الفنون عام ٢٠١٧م. فــدرس الباحث بريخت ومســرحه الملحمى وأثر هذا المســرح على المســرح المغاربى بصفة عامة ثم طبق الآليات الوظيفية للتّغريب البريختى فى مســرحية "الجثّة المطّوقة" لكاتب ياسين.

من خلال تفحصنا فى المواقع والمصادر هناك دراســات كثيرة تقصد غسان أو أثر بريخت الملحمى لكن لم نعثر على ورقة تنص على دراســة العناصر البريختية ولم يتطرق باحث أيضا إلى هذه المســرحية التى نحن بصدد دراســتها فى هذا المضمار لأجل هذا تعد هذه الدراسة جديدة فى هذا المجال.

ملخص المسرحية

مسرحية القبعة والنبى غسان كنفانى أنجز كنفانى كتابة هذه المسرحية فى بدايات عام

١٩٦٧. غير ان هذه المسرحية لم تعرف طريقها الى النشر الا عام ١٩٧٣، اى بعد استشهاد غسان كنفانى بحوالى تسعة اشهر. فهى من المسرحيات القصيرة التى كتبها غسان كنفانى فى عام ١٩٦٧م، وتتحدث عن شخصية رئيسية وهى المتهم الذى يحاكم لجريمة قتل الشيء، وهو كائن فضائى سقط فى شرفة منزله، وأثناء محاكمته من قبل القاضيين المسؤولين عن التحقيق معه، يبدأ بتذكر كافة التفاصيل التى مرّ بها منذ سقوط الشيء فى شرفة منزله إلى وفاة هذا الشيء، ويوضح كنفانى فى نص المسرحية كيف أن جميع الأشخاص المحيطين بالمتهم وتحديدًا خطيبته ووالدتها، والشخصيات الثانوية الأخري أرادت أن تشترى منه هذا الشيء؛ من أجل إجراء مجموعة من التجارب عليه، وتظل الأحداث متسلسلةً حتى الوصول إلى النهاية التى يتحول فيها بطل المسرحية من متهم إلى برىء.

برتولت بريخت

برتولت بريخت الكاتب والشاعر والمخرج المسرحى، وهو ألمانى الجنسية، ومن أشهر كتاب عصره، حتى أثر على مسرح أروپا وصار له عصرا «عرفت أروبا ثلاثة عصور مسرحية كبرى هى بمثابة ثلاث مراحل من تاريخها المتأزم: المسرح اليونانى، ومسرح شكسبير، ومسرح بريخت.» (برشت، ١٩٨١م: ٣) ويصدم كثيرون عندما يعرفون أن هذا الفنان فى الواقع طبيب لكنه تولع بالكتابة وأحب المسرح فأعطاه حياته. ولد برتولت بريخت فى العاشر من فبراير عام ١٨٩٨ ميلادية، فى أوغسبورغ فى ألمانيا، قام بدراسة الطب فى ميونخ حيث تعرف علي أشخاص جعلوه يحب المسرح والعمل به مثل لودفيج فويشتنفانجر، وقد قدم أول أعماله المسرحية علي مسرح كارل فالنتين، وقد حصل علي جائزة عن هذه المسرحية وهى جائزة كلايست وكان هذا فى عام ١٩٢٢، ثم فى عام ١٩٢٤ عمل كمخرج مسرحى فى مدينة برلين، حيث قام بإخراج العديد من المسرحيات الناجحة، «وفى عام ١٩٢٦م بدأ برشت بدراسة جذرية وشاملة للمادية الجدلية. وفى ذلك العام كتب قصص: "لكمة الذقن" و"الموقف الطبيعى لموللر".» (برشت، ٢٠٠٠م: ٨) ثم تعرف علي الممثلة هلينا فايجل وتزوجها فى عام ١٩٢٩، وفى عام ١٩٣٣ فرَّ برتولت هاربا إلى الدنمارك خوفا من ظلم هتلر لكن «بريشت الذى كان قد ناضل ضد هتلر

والنازية فى وطنه. لم يتوخ من المهجر سوى متابعة ذلك النضال وقد أخذ على عاتقه مهمة أساسية وهى تحطيم العدو.» (برشت، ٢٠٠٤م: ٦) فجيوش هتلر بعدها احتلت العديد من الدول الأوروبية، فترك الدنمارک وذهب إلى أمريكا حيث إستقر فى ولاية كاليفورنيا، ولم يكن الوحيد الذى هرب من ظلم هتلر وجيوشه، حيث كان هتلر فى هذا الوقت يكره اليهود كثيرا، وكان يعدم كل من يعارضه، كما كان يحرق كل الكتب التى لا تعجبه والأراء والأفكار الموجودة فيها، ولهذا لم يكن غريبا فى كالفورنيا فقد فعل مثله الكثيرون.ولم تعجب أفكار بريشت الحكام فى أمريكا أيضا فقد كان يعارض الكثير من الأوضاع التى يراها خاطئة، وخاصة الأوضاع الأخلاقية، فقد كان يري أن الأوضاع الإجتماعية والأخلاقية فى أمريكا سيئة بدرجة كبيرة، حتى أنه حوكم فى عام ١٩٤٧ علي أرائه التى كان يعارضها كثيرون، وفى العام التالى قام بالعودة إلى وطنه ألمانيا، ولكنهم لم يسمحوا له بأن يعيش فى ألمانيا الغربية، فإستقر فى ألمانيا الشرقية، وهناک عاد للمسرح الألمانى، وفى عام ١٩٤٩ قام بتأسيس فرقة برلين، وفى عام ١٩٥٣ تولى منصب رئيس نادى القلم الألمانى، وفى العام التالى نال جائزة ستالين للسلام، إضافة لذلک المسرح الملحمى الذى قدمته والتقنيات التغريبية «مازالت تفرض نفسها عيلنا باستمرار. وهى تكسب فى كل يوم قراء جددا، وبخاصة قد بدأت تشكل جزءا لا بتجزأ من المسرح الفرنسى على رغم تضارب الآراء حولها.» (دورت، ١٩٩٧م: ٦) حتى بقي بريشت يعمل كمدير للمسرح الذى أنشأه حتى مات فى عام ١٩٥٦م.

التغريب لغة

«التغريب، مصدرٌ على وزن التفعيل من صيغة (فعل)، وهومأخوذ من مادة (غ،ر،ب) وفى لسان العرب؛ غَرَبَ فُلانٌ: بَعُدَ مصدره الغَربُ، والغَربُ: الذهاب والتَنَحّى عَن الناس وقد غَرَبَ يَغرِبُ غَرباً، وغَرُّبَ واَغرَبَ، وغَرَّبَهُ، واغرَبَهُ: نَحّاهُ.» (ابن منظور، ١٩٩٤، ج١: ٦٥٨)

مفهوم التغريب (Distanciation)

كل من المنظرين والفلاسفة قاموا بتعريف خاص حول التغريب كما تطرق لها ماركس من خلال الجدلية الماركسية ومفهومها ربطه بالبنية التحتية التى تبعد الفرد عن

ما هو عليه وعن مجتمعه لأنه فى النهاية يرى نفسه آلة بيد النظام الرأسمالى فالإغتراب الماركسى يعنى «اغتراب العمل فى ناتجه، أن عمله قد أصبح موضوعا ووجودا خارجيا فقط، لكنه يعنى أنه يوجد خارجه مستقلا عنه كشىء وغريب بالنسبة له، إنه يصبح قوة بذاتها تواجهه، إنه يعنى أيضا أن الحياة التى منحها للموضوع تواجهه كشىء معاد وغريب.» (بريخت: نظرية المسرح الملحمى، لاتا: ٢٩١) لهذا بعد فترة ينعزل عن المجتمع وأيضا تطرق لها كبار الفلاسفة كهجل فهو أعطاه معنا مزدوجا ووظفة للإشارة إلى «علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التى تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كإغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلى للمرء، وبين طبيعته الجوهرية ... أو للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية والإرادة.» (شاخت، ١٩٨٠م: ٩٦) لكن التغريب البريختى فى الأدب والمسرح خاصة يعنى «جعل المألوف غريباً، والتواصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعنى فقدانها لكل ما هو بديهى ومألوف وواضح، بالأضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.» (بريخت، لاتا: ١٢٤) فالتغريب يكوّن للكاتب حالة جديدة تجدد ما كان مألوفا دون أن ينفى وجوده فى العمل الدرامى لهذا «إذا كان التغريب يختص بالتنوع والإختلاف فانه لا ينفى الاشكال السابقة عليها، وانّما يجدد الرؤى وينّوع الأساليب، إنه اختيار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات.» (مخلوف، لاتا :٤) ومن هذا المنظور يتحدث المنظرون حول مسرحين: المسرح التقليدى أو الأرسطاطليسى والمسرح الملحمى أو البريختى؛ فنجد الكاتب الملحمى "ديبلين" يرسم خارطة الاختلاف بين المسرح الدرامى والملحمى، قائلاً «إن ما يميز العمل الدراماتيكى عن الملحمى، هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء، ومع ذلك فإنّ كل جزء يحافظ فى حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإنّ المسرح الملحمى يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعى، أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت للوسط الاجتماعى، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرئيسى فى الدراما، أى أن هذا الوسط يعرض من خلال رد الفعل البطل الرئيس عليها، أمّا فى المسرح الملحمى فيظهر على أنه عنصر مستقل.» (بريخت، لاتا: ١٠٤-١٠٥، نقلاً عن عجوج، أثر المسرح البريختى فى المسرح المغاربى،٢٠١٧) لذلك نجد المسرح الأرسطاطاليسى يسلب عقل و روح الإنسان

خلافا للمسـرح الملحمى البريختى الذى يكون عقلانيا وروحيا دون أن لايغفل المتعة و المسرة، فالمسرح التتقليدى يقوم على أساس التطهير لكن المتفرج فى المسرح البريختى يطلب منه برتولت بريخت أن يفكر بما يجرى على خشـبة المسرح لكى يغير ما لا يكون صحيحا أو اضطهادا يخدم فئـة خاصة، فيطالبه بالانتفاضة بوجه الأخطاء التى تواكب الحياة دون اللجوء الى التطهير الأرسطاطاليسـى الذى يحجب الحقيقة بواسطة الخوف والشـفقة، لأنهما يضعان حجر الأساس فى صياغة وسرد الأحداث خاصة فى المأساة، لكـن بريخـت يرد هذه الحالة بعنـف ويريد القضاء على الخوف والشـفقة لإيجاد حياة ومصير أفضل للإنسان، وهذا ما يطلبه من المتفرج و المسرحى، فبريخت يرسم من خلال مسرحياته مسرحا ينتج ويستخدم الأفكار والأحاسيس التى تلعب دورا هاما فى تغيير الجمال ذاته، إذا فـ«المسرح لا يمكن ان يزدهر بغير التغريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، لأن المسـرح يستهدف سـير أغوار التجربة الإنسانية المتحولة المتغيرة ابداً، والتـى تنأى بطبيعتها الحيّـة الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار فى أيّة قوالب محددة فالقالب قيد والحياة تَدَفّق عارم يسـتعصى على التكبيل.» (صبرى، ١٩٨٤م: ٧) وهو فى هذا الرأى يثور ضد المسـرح البورجوازى الذى يأخذ التسلية لنسيان الهموم والمتاعـب ويغلق باب التنوير الفكرى كى لايثوروا عليهـم، فبهذه الحالة تكون الطبقة البورجوازية فى برجها آمنة ومسـتغلة لقدرات الإنسان لأهدافها الاقتصادية وتطفىء نيران الثورة التى يطلبها بريخت من خلال مسـرحه التعليمى المشوق لإيجاد هذا النمط التغييرى ومن خلال مخاطبة العقل الإنسانى وإعتبار الإنسان أهم كائن لإنه يحتل المركز الرئيسـى فى فلسفته هادفا تخليص الإنسان من الثقافة البورجوازية والرجعية مستندا إلى النظرية الماركسـية التى تهدف خلاص الإنسان من دوافع البورجوازيين المستغلين حيث لأنه يتكهن على أن هؤلاء المسحوقين سوف ينهضون كالسيل.

أبرز العناصر فى المسرح البريختى

إذا كان أرسـطو فى كتابه "فن الشـعر" قد اعتمد علي مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية من أساسـها فطـرح بريخت البديل النظرى لها من أجل مسـرح حديث

متميـز ببنيتـه النصية من جهـة وجمالية عرضه مـن جهة أخري، فإن مفهـوم التغريب (Distanciation)، الـذى يعد «حالة من الإبداع المسـتمر يبحث عن التجديد ويحاول أن يتجاوز الصيغ المقيّدة ويراهن على التحول وتجدد أدواته لاكتشـاف مجالات جديدة فى التفكير والتعبير.» (مخلوف، لاتا: ٤) ففى التغريب يصبح الاعتيادى والمعروف ملفتا للانتبـاه ومفاجئا والبديهى غامضا وذلک من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا العمود الأساسى فى التغريب. فإذا يُضرب مثلا للتغريب، فيقال «يتحقق التغريب حينما يُسـأل البعض؛ هل نظرت من قبل إلى ساعتک؟ ومن يسألنى هذا السؤال يعرف غالباً أننـى أنظر إليها عدّة مرّات، لكنه بسـؤاله هذا ينزع منّى النظـرة التى اعدت أن ألقيها على ساعتى، هذه النظرة التى لم تعد تخبرنى بشىء، ويشدد بريخت على أنّ العالم إذا ما بدى غريباً فإنّه يوقظ فى المتفرج الرّغبة فى تغييره.» (كامل، ١٩٨٦م: ١٦) فلجأ بريخت لتقنيات متعدد كى يقع التغريب فى المسرح حتى يلفت انتباه المتلقى و يبعده من الخوض فى طلـب الموضوع فعمل على «تقطيـع وتفتيت البنية والحدث المسـرحى، حيث يتم عرض الحوادث بأسـلوب بانورامى إلى حد ما على عكس ما يجرى فى المسرح عادة مـن بنية فنيّة يميلها منطـق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقق واقعاً فنّياً بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول فى المأساة مبنى على مسابقة جهد للحدث الّاحق فى بنية متناميـة تحصل إلى الذروة وتؤدى إلى الحل (عرسـان، ١٩٧٨م: ٢٧٧) فلهذا ولتحقيق تلک القاية رسم لريشته بعض التنقيات التى تساعد المسرحى على بناء الإغتراب على الخشبة كاعتماده على السرد وتحويل المتفرج إلى مراقب للحدث دون أن يحسم النهاية بنتيجة حاسمة وإثارة قدرة الإنسان على الفعل والحكم على ما يجرى كى يعطى المتفرج صورة من العالم يتأملها كى يواجه الأحداث المروية مواجهة موضوعية وأيضا يستخدم الجدل والمناقشـة ومقارعة الحجة بالحجة والمشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلـى إدراكها بوعيه دون أن يدخله فى خضامها بل يقف المتفرج فيها خارج الأحداث ويدرسـها، لأنه يريد أن يصبح الإنسان موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحـول وقادر على احداث التغيير وليس فكرة مطلقة أومفهومها مطلق، والتركيز فيه على مسـار الأحداث وعلى الأحداث نفسـها، فهو حتى على صعيد الشكل وضع كل

مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى، والعرض يمتد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل ويتطور فى شكل منحنيات حتى الأحداث تتوإلى فيما يشبه القفزات، وعلى صعيد الأسلوب أيضا نجد الغنائية والخطابية لها حصة الأسد واللغة فيها أيضا يدمج مفردات غير اللغة الموظفة ولتقطيع سرد الأحداث يوظف أبيات من الشعر أو عبارات نثرية، إضافة لنظرة على والموروث السردى، والحكائى القديم وفى العرض نجد الراوى يخاطب القارئ أو المتفرح، والنهايات المفتوحة، واستخدام الهوامش والإحالات، وقيام الممثّل بأكثر من دور والحديث المباشر إلى الجمهور والمسرح داخل المسرح كلها نبذة مما رسم لنا هذا المنظر العظيم لأن ملحمة بريخت تتألف «من اندماج عنصرين رئيسيين: العنصر الشكلى والعنصر الأيديولوجى، وكان بريخت يرى أنه من غير الممكن الفصل بين العنصرين، ولم يكن أبدا ليتصور إمكانية الحديق عن أحدهما دون الآخر.» (أوين، ٢٠١١م: ١٦٥)

تقنيات المسرح الملحمى البريختى الموظفة فى مسرحية القبعة والنبى

١- توظيف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة

كثيرا ما استخدم غسان كنفانى المناقشة فى مسرحيته هذه وكذلك الجدل والإتيان بالحجة والدليل أمام القاضيين لِيُرى المخاطب والجمهور بأن كيف يستطيع المتهم الذى اتهم دون سبب وجريمة، بأن يدافع عن نفسه بالحجة والمناقشة، لافقط نفس المتهم بل كل فلسطينى والشعب بأجمعه إزاء اللاحتلال، وعلى الإنسان أن لا يبقى مكتوف الأيدى أمام الافتراءات والاتهامات التى من خلالها تُريد السُلطات والقوى المهيمنَة أن تُطيح به، نشاهد هذه التقنية فى المشهد الأول من هذه المسرحيّة والمشاهد الأخرى التى تشكل قِسماً كبيرا فيها حيث يتحاكم فيها المتهم وردة فعله:

القاضى رقم١: (وكأنه يكمل حديثاً) أما وقد انتهينا من المحاكمة فسأصدر الحكم الآن. قف كى تسمعه كما ينبغى.

المتهم: (دون اهتمام ولكن بقليل من الدهشة) تصدر حكمك؟!

انتهينا من المحكمة؟ (يقف) ولكننا يا سيدى لم نبدأ بعد!

القاضى رقم ١: (مخاطباً رقم٢) أسمَعت ما قال؟! يقول إننا لم نبدأ بعد.

القاضى رقم ٢: لنَنته من الموضوع بسرعة .. دعنا نشنقه هنا والآن..

إليس هذا هوالحكم الذى اتفقنا عليه؟ (يخرج من درج الطاولة حبلاً ويضعه على الطاولة)

المتهم: (يدور حول الطاولة ويَمسِك الحاجز بكلتا كفيه) أيها الساده دعونى أذكركم بأننا لم نبدأ! لقد قُبِض علىّ أمس فقط ولم يقابلنى أحد طوال الليل، ثُم جىء بى إلى هنا، وكنت أعتقد أننا نجتمع للتعارف. (كنفانى، ٢٠١٤: ٩)

ممّا جاء فى هذه الفقرات من المسرحية نلاحظ عنهجيّة القاضيين واتهام المتهم بجريمة قتل "الشىء" الذى نتطرف إليه لاحقاً، بأن المتهم هوالقاتل والمجرم وحُكم القاضيين هذا؛ أثار دهشة وحيرة المتهم بأن كيف يكون اصدار مثل هذا الحكم عليه دون محاكمته واستفساره عما وقع وحدث وما فَعل، أحقيقة هو متهم أم لا؟ أم فقط افتراءٌ؛ افتراه القاضيان؟ كيف يكون الحُكم والمحاكمة أحادية الجانب من جهة المحكمة فقط، أى كأنما المُتَحاكم فيها ملثوم الفم لا يستطيع فيها الرد والدفاع عن نفسه، فنرى المتهم كيف كانت ردة فعله وهى المناقشة والإتيان بالدليل بأن؛ قُبض علىّ خلال فترة جداً قصيرة استغرقت من بيتى إلى السجن والآن أنا فى المحكمة؛ فكيف يكون حكمكما إذاً علىّ دون المحاكمة؟ كيف يكون رأيكما نهائياً دون أن تسمعا إلى كلامى، والمُلفت للنظر هوكلام أحد القضاة اذ يقول ... أن نشنقه هنا والآن ... إذ هذا الكلام يصرّح تماما بأن هذه المحكمة التى أقيمت للمتهم، ما يَهمُّها هو قتل وسحق كل من ابناء الشعب الفلسطينى الذى يمثلهم نوعاً ما هذا المتهم، دون الاكتراث بهم ولا سمحهم الوقت للجدل والمناقشة خوفَ أن يحتجوا على القضاة الذين يمثلوا الاحتلال والسلطات، فنشاهد كيف يدعوا غسان كنفانى من خلال شخصية المتهم إلى الحجة والدليل التى هى من أهم عناصر المسرح البريختى،بأن أيها المخاطب والمتفرج عليک أن تكون ناشطا ومحتجا أمام كل أزمة تلم بک ولا تركن ولا تَتَزَعزَع إلى الخلف. ولا تتنصل من المقارعة والكفاح المُلِح واستقصاء الحق من أىّ جهة كان ويكون. فهو جعل من هذا الديالوج المقصود فهمه «شيئا غير متوقع وغريبا، بعد أن كان معروفا ومألوفا معتادا. وما هو

مفهــوم بطبعه يصبح – على نحو ما – غير مفهــوم، وهذا يحدث فقط من أجل أن نجعله مفهوما أكثر.» (بريشت، ٢٠٠٩م: ٢١) لأن طبيعة التغريب تفرض هذه الحالة حتى يكون أثر الأثر موجها لما يريدة الكاتب وكما وظفه غسان هنا.

٢- نموذج آخر من هذه المناقشات ومقارعة الحجة بالحجة

القاضى رقم١: أيها القاتل.

القاضى رقم٢: قاتل ووقح أيضا.

القاضى رقم١: قاتل رهيب (مشيراً إلى الشىء الأسود أمامه) والجثة ما تزال أمامه وقد بدأ ينكر حتى قبل أن ندفنها.

القاضى رقم٢: .. حتى قبل أن يجف دمها ..

المتهم: دمها؟!

القاضى رقم١: لننس موضوع الدم (ملتفتاً إلى رقم ٢) الحقيقة أنه لا يوجد دم.

القاضى رقم ٢: قتلها خنقاً.

المتهم: خنقاً؟ إنه شىء لا يستعمل الهواء.

القاضى رقم١: قتلته .. وهذا يكفى.

المتهم: قتلته أم قتلتها؟! يا ســيدى! أنا أقبل حكمكم لوتقررون إذا كان هذا الشىء هو أوهى.

القاضى رقم١: هذه مســألة لا تخص القانون. لا تخرجنا عن الموضوع. لقد ارتكبت جريمة قتل وهذا يكفى.

المتهم: قتل من؟

القاضى رقم١: قتل هذا (مشيراً إلى الشىء الأسود).

المتهــم: انظر كيــف تتهرّب من الموضوع! إننى أســألك (يعلو صوتــه ويأخذ حالة الهجوم) هل تسمع ؟ إننى أسألك: ما هوهذا الذى قتلته.

(يتقدم "الشــرطى" بهدوء ويحرك ضلع الحاجز المواجه للجمهور وينقله على محوره إلى الجهة المقابلة فيبدو القاضيان الآن فى القفص والمتهم دونه).

القاضى رقم١: (مخاطباً رقم٢) قل له ما هوهذا.

القاضى رقم٢: قل له أنت.

المتهم: إنه شيء لا يوجد فيه دم. لا يتنفس. لا يأكل. ليس من المعروف إذا كان ذكراً أم أنثى .. لقد تفحصته بنفسى، ليس فيه شىء يمكن أن نسميه عضواً تناسلياً .. فكيف يمكن قتله؟ (كنفانى، ٢٠١٤م: ١١ -١٢)

نرى فى هذه الفقرات أيضا، كيف يحاكم القاضيان المتهم على أسس واهية وبُدَّهما ومحاولتهما على رضوخ المتهم بقبول تلك الجريمة المَنكورَة اساساً واصلاً ، وكيف يكون المتهم قاتلا لمن لا يعرفه من هو أو من هى؟ مذكر أم مؤنث، أيَحق على المتهم حُكمُ المحكمة هذا دون التصريح والتشخيص عن نوع وجود هذا الشيء، وما هو جنس المقتول، فيأتى المتهم بحججه المقرعة رداً على قول القاضيين بأن كيف استطيع قتل من لا يوجد فيه الدم حتى أريق دمه ولا يتنفس ولا يشم الهواء حتى أخنِقَه، فأخذ القاضيان يخاطبان بعضهما الآخر بأن أنت قل له كيف قتله، بسبب اتهامهما الكاذب؛ فيبين غسان كنفانى بأن المكافحين والمناضلين مهما كانوا وما لديهم من قوة، يستطيعون أن يربكوا ويضيّقوا فسحة مجال اعتداء الأعداء والاحتلال الواهن، حيث يمثل هذا الكفاح، شخصية المتهم وتمثيل دورهم فى مثل ساحات هذه المواقف الحاسمة، إذ يبقى العدو فيها حيران ومنقهر إلى الوراء وكلٌّ منهم يلقون كلَّ جريمة الاعتداء والاحتلال، على عاتق الآخر، الذى يتمثّل سوء عملهم فى شخصية القاضيين وهو قول أحدهما للآخر قل للمتهم كيف قتلَ الشىء، فتستمر هذه المناقشات والمحاكمة إلى أن يقع القاضيان فى قفص الإتهام تارة وتارة المتهم على يد الشرطى الذى يقوم بتحريک الحاجز بعد كل فقرات من المحاكمة بين الطرفين وطبعا هذه المشاهد ساحات الصراع والكفاح فى المسرحية، ويمثّل الشرطى كما يبدو لنا فى هذه المسرحية ونراه على أرض الواقع الفلسطينى يومياً وميدانياً، دور منظمة الأمم وبعض الدول إذ مرة تدين وتَستَقبِح الاحتلال وغطرسَته ومرة أخرى تصوت بصالح الاحتلال وتهجير الشعب الفلسطينى المضطهد وأخرى من البلدان المستضعفة والمقصومة. فى هذا العنصر ما نتوصل إليه هو أيضا، دفع المخاطب والمشاعد على أن يدقِّق كيف احتجّ المتهم بالحجج ومقارعة الباطل

بما هو صحيح وحق، لأن «المسرح الملحمى يدعو إلى الفعل، و يزود بالمعارف، مستعينا بالحجج، محللا العواطف إلى معان عميقه.» (بريشت، ٢٠٠٩م: ١٦) فنبّه المتفرجين بأن لا ينظروا بنظرة الشفقة والترحم على مثل هذه الشخصيات التى تمثل دور المتهم، ولا آنسين كل الأُنس بما يُعرض فى المسرحيّة، بل متزودين بزاد المناقشات والحجج المقرعة ويستلهموا كل ما يكون لهم مسانداً وظهيراً فى غاياتهم فى المجتمع الذى يرومون العيش فيه؛ دون ظلم ولا موبقين من هيمنة الاحتلال والسلطات الطاغية.

٣- دفع المتفرِّج إلى إتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه

وهى أيضا من عناصر المسرح الملحمى البريختى؛ إذ جاء به غسان كنفانى أيضا فى مسرحيته هذه لكى يدعو من المتفرج أخذ

القرار الحاسم على ما يحدث فى المسرحيّة ومواقف أخرى حيث يقع فيها ويشاهدها، فى زمان ومكان آخر. وأن لا يبقى المخاطب صامتا دون أى ردّة فعل تجاه الأحداث النازلة به. لأن بعض الأحيان إتخاذ القرارت من قِبل المخاطبين تكون مثمرة ورادعة أمام العدوو كل من يريد المُكايدة معهم، وهذا ما نشاهده فى الديالوج التالى من المسرحيّة.

القاضى رقم١: قتلته .. وهذا يكفى.

المتهم: قتلته أم قتلتها؟! يا سيدى! أنا أقبل حكمكم لو تقررون إذا كان هذا الشىء هو أو هى.

القاضى رقم١: هذه مسألة لا تخص القانون. لا تخرجنا عن الموضوع. لقد ارتكبت جريمة قتل وهذا يكفى.

المتهم: قتل من؟

القاضى رقم١: قتل هذا (مشيراً إلى الشىء الأسود).

المتهم : انظر كيف تتهرّب من الموضوع! إننى أسألك (يعلو صوته ويأخذ حالة الهجوم) هل تسمع؟ إننى أسألك: ما هو هذا الذى قتلته. (كنفانى، ٢٠١٤م: ١١)

غسان كنفانى فى هذه الفقرات، يدعو المخاطب والشعب الفلسطينى خاصة،

من خلال شـخصية المتهـم، إتخاذ القرار الازم أمام القاضيين ببسـالة وصمود وتنديده للقاضيين وقلب لهما ظهر المجن، إذ هو قَرار كل مناضل أمام الاحتلال طَبعَاً، كما نرى المتهم خلال محاكمته يتخذ قرار مُطالِب ومطارِد بِشَـأن حقه فى سـاحة الكفاح، ويعلو بصوتـه ويهاجم أيضا فى المحكمة؛ كفاحٌ فى المفاوضات وفى سـاحات القتال ميدانياً، حيث يكون صوته وهجومه صدى وصرخة فى وجه الاحتلال.

٤- استخراج المشاعر الغريزية إلى النور ودفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه

على ضوء هذا العنصر، استطاع غسّان كنفانى من خلال استخراج المشاعر الغريزية مثل الحُبّ والزواج وتجلياتهما لتكوين وتأسيس الأسرَة، ومن جهة أخرى تمثيل العوائق الشائكة والمانعة مثل المشاكل الاقتصادية والاجتماعية التى تعرقل ظهور تلك المشاعر على الأرض الواقع، ومن أزاء ذلک يدفع المشاهد والمخاطب إلى ادراكها بوعيه وتَتَبّع أسبابها، حتى أن تنير ذلک الوعى:

«السيدة: الزواج مستحيل ... لأن ...

المتهـم: لأننى لا أسـتطيع أن أعيل قطـة؟!، ولأننى لا أريد أن أسـتبدل ديانتى كما تسـتبدلين معطفک، ولأنّ الحب وحده لا يسـتطيع مهما بلغت حرارته أن يخبز رغيفاً ... إنّ أمک رائعة فى اكتشاف النواقص.

السيدة: أنت فى كل مرة تقول هذه الأشياء ذاتها.

المتهم: أنت! فى كل مرة تقولين هذه الأشياء.

السيدة: (بلطف مفتعل) قل شيئاً جديداً هذه المرة فقط يا حبيبى ...

المتهم: (يرق)! لِنتزوج! سـأخطفک ونطير ويرضخ الجميع .. إن العالم واسـع ومليء بالفرص.

السـيدة: ملـيء بالفرص! هل تسـتطيع أن تقول لى ما الذى قضـى عليک إلا هذا الهراء؟ أنت تنتظر أن يسـقط عليک من السقف عمل مثلما تُقدّم الكعكة للأطفال .. إن العـالم صغير.. أنه أمى وغرفتک ومئتى ليرة .. هذا هـو العالم.» (كنفانى، ٢٠١٤م: ١٦) هذه المحادثات التى تبادلت بين السـيدة والمتهم، هى نابعة من تلک المشـاعر الفطرية

الموجودة فى صَميم كل إنسان صاحب حرية ومتنعم من النِعم التى اعطاها الله لكل من عباده، لكن حينما نرى الكاتب، عبر شخصية المتهم والسيدة، يتكلم عن عدم تحقق هذه المشاعر على وجه مرغوب ومتناسب بما يتوخاه ويستَحقّه كل من الشعب الفلسطينى، وهى عدم توفير أبسط ملزومات وأولويات، تكوين عيشَة الحياة المشتركة، وازدياد الفقر المدقع، البطالة، و...إلخ. ومع هذا نرى المتهم متفائل لإستمرار هذا الحب والحياة حيث يعبر بقوله للسيدة؛ أنّ العالم واسع ومليء بالفرص، وهذا ما يدل على عدم اسستلام المتهم، وعدم الرضوخ للإحتلال ولا يائساً من الحياة ، مستَلهماً من معين سُنَن الله، كما نرى جواب الله سبحانه وتعالى للذين ظُلِموا «قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِى الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ واسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا.» (النساء،٩٧) فغسان كنفانى بما أنه أُرغِم علـى التهجير من بلد إلى بلد آخر، لم يكن منعزلا عن الكفاح والجهاد، بل كان يواصل نشاطاته، ويحفز ويحرك مشاعر كل من المناضلين على عدم الاستسلام أمام الاحتلال، وإن أُجبروا على التهجير وترك وطنهم.

٥- المسرح داخل المسرح

بما أنّ قد بَدَأت هذه المسرحية، مباشرة بمحاكمة المتهم من قبل القاضيين، حول موضوع اتهامه بقَتل الشيء، تدخل السيدة الغرفة فُجأة فى أثناء تلك المحاكمة وتتكلم عن موضوع الجنين والزواج، وهذا أيضا يُشَكل مسرح آخر داخل المسرح، وهذا يُعتبر من العناصر البريختى أيضا، حيث استخدمه غسان كنفانى فى مسرحيته هذه، حتى لا يندمج المشاهد والمخاطب مع الشخصيات، ويأخذ جانب الوعى والإنتباه، وهذا ما نشاهده فى الفقرات التالية:

«(يعود المتهم إلى مقعده بِبَطء، وفى اللحظة ذاتها تصعد "السيدة" درج الشرفة وتبدو عبر الباب المفتوح مُتجهة نحو المتهم الذى يصل إلى كرسيه ويجلس عليه باسترخاء – يخفت الضوء الموجه على القاضيين حتى يبدوان شخصين غامضين- تدخل السيدة بشيء من الغضب)

السيدة: (ترمى حقيبة يدها على الطاولة وكذلك قفّازيها وتبدأ بالمشى عبر الغرفة

بغضب، ثم تقف وتنظر نحوه) يبدو أن علينا أن نستسلم أخيراً. وذلک بسبب جبنک وجبنى معاً، فدعنا نسوى المسألة بهدوء؟

المتهم: أية مسألة؟ مسألة الجنين؟ مسألة الدين؟ مسألة المال؟ مسألة أمک؟

السيدة: كل هذه المسائل.» (كنفانى، ٢٠١٤: ١٥) فنرى هذه الحوارات والحالات بين المتهم والسيدة، تَستمر فى عدة صفحات وذلک، فى نفس مسرح محاكمة المتهم فى تلک الغرفة (أى كأنها اصبحت مقاطعة)، حيث يلفت مسرح السيدة هذه والمتهم، أنظار المشاهدين والمخاطبين، بأنّ فى هذه المسرحيّة (القبعة والنبى) مسارح أخرى موجودة ومتداخلة أيضا حسب فِكرة ورؤيَة الكاتب، إذ هو وشعبه الفلسطينى كانوا يعانون منها، من مشاكل اجتماعية واقتصادية والبطالة وما شابه وناتج من كل ذلک.

٦- النهايات المفتوحة

وهى أيضا من تقنيات المسرح البريختى، حيث تكون المسرحيات فيها ذات نهاية مفتوحة وليست مختومة ومحكومة بقضية ما، بل النهاية مفتوحة لكل من هو ذات عقل نيّر وواعى بأحداث ما قد جرى فى المسرحية أو المسرحيات، فيستطيع أن يحلل ويلقى الضوء على فكرة الكاتب، ويواصل كل من المخاطبين والكاتبين، مسار هذه المسرحية التى نهايتها مفتوحة بما هو مفيد ومُتَآزَرٌ مع المجتمع والشعب، فمثل هذا العنصر نشاهده فى مسرحية غسان كنفانى، أيضا وهوما جاء فى ختام هذه المسرحية:

القاضى رقم١: أنت برىء، إذن أنت حر، لماذا لا تذهب؟

المتهم: إننى أكرهكم جميعاً ... ولكن ألا تستطيعون نبش قانون واحد يحلّ هذا الإشكال..؟

القاضى رقم ٢: لقد فعلنا كل ما فى وسعنا يا سيدى. نَقسِم لک!

(تُعَتّم جهة المتهم. رقم ١ ورقم ٢ يقفان ويسويان ملابسهما ثم يخرجان ببطء. المتهم وحده)

المتهم: (صارخاً) لحظة واحدة أيها السادة (يتّجه الضوء نحوه) لحظة واحدة .. (يكملان سيرهما حتى يختفيا – المتهم يصل إلى طاولة المحكمة ويقف هناک) لحظة واحدة. وذلک أيضا مستحيل. برىء! يا للحماقة ! كأن البراءة تعطى!.

(المتهم يقترب من الشيء ويرفعه بين يديه، لأول مرة)

المتهم: هيا بنا أيها الصديق. ليس أمامنا إلا أن نخرج معاً. (كنفانى، ٢٠١٤م: ٩٢-٩١)

فما قرأناه فى هذه الفقرات من المسرحية، يدل على أنها قد تمت! ولكن تمت بنهاية مفتوحة، حيث ما استطاع القاضيان أن يحكما ويصدقا على المتهم بأنه حقيقة قد قتل الشيء وما استطاعا أن يأتيا بحلول للمتهم كل ما أَستفسَرهما وطلب منهما عن حقيقة الشيء وهذا هوطبعا من العناصر البريختية حيث يَتسائل فيه المشاهد والمخاطب لماذا تمت هذه المسرحية دون نهاية؟! أى كأنَّ المشاهد والمخاطب يفتقد شيئاً فى هذه المسرحية، وكما أنّ هذا العنصر يمنع من اندماج المتلقى فى المسرحية وشخصياتها، يحث المتلقى فى الحين نفسه، على السؤال والمشاركة فى مسار واستمرار المسرحية أيضا.

النتيجة

فبعد دراسة فى بحر مسرحية " القبعة والنبى" لغسان كنفانى تنص النتائج على ما يلى:

- ظهرت فى هذه المسرحية عدة من التقنيات الملحمية البريختية فما ذكر فى هذه الورقة لن يغطى كل المساحات الموجودة على جبين المسرحية فظهرت بعض الملامح كتوظيف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة والمسرح داخل المسرح والمهايات المفتوحة إضافة لتوظيف التراث والأمثال العربية وتقطيع المشاهد.
- استخدم غسان كنفانى تقنيات بريخت عند المناقشات التى دارت فى المحكمة بين المتهم والهيئة المحاكمة وأيضا حتى فى نفس المسرحية أدخل تقنية المسرح فى المسرح منوها للمتفرج على ما يجرى على الخشبة مجرد عمل دارامى طالبا من المتلقى أن يتأمل مما يجرى على الخشبة كى يغير الواقع المرير الموجود ووظف أيضا النهايات المفتوحة نهاية المسرحية حتى يلقى نتيجة ما جرى على عاتق المجمهور المتفرج ولا يخصم النهاية بشيء يرضى المحاطب كالكتاب المرومانسيين.

* والغاية لهذا التوظيف تكمن فى أن غسان كنفانى كتب هذه المسرحية للتوعيّة والتنبيه بما استمد فيها من العناصر التغريب البريختى، ولا يريد من خلالها أن لا يَكون المخاطب مُستَأنِساً ولا مندَمجاً مع الشخصيات الممثلة فى المسرحية؛ عاطفياً ومعنوياً، بل يحفز المتفرج والمشاهد وكل مخاطبا، أن يكون مشاركاً ومتسائلاً فى المسرح ومساره أيضا، وهذا هو المبتغى والمنشود فى المسرح البريختى حيث يريد الكاتب أن ينور مشاعر وأفكار الناس من الضلال والإستعباد ويخلصهم من براثن المُحتلّ والقاصم للشعب، محافظين على أموالهم وآمالهم ووحدة أرضهم. فمسرحيّة القبعَة والنبى لغسان كنفانى بما أنها من نوعها السياسى، قد ظهر فيها الكاتب مكافحا ومناضلاً بقلمه وكلماته فى طريق المقاومة، وإن كان هو وعائلته مهجرين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أوين، فردريک. (٢٠١١م). برتولت بريخت:حياته، أعماله، عصره. ترجمة: إبراهيم العريس. ط١. القاهرة: المركز القومى للترجمة.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (١٩٩٤م). لسان العرب. ج: ١. بيروت: دار صادر.

برشت، برتولت. (١٩٨١). حياة غاليلة. تعريب: بكرى الشرقاوى. الإسكندرية: دار الفارابى.

برشت، برتولت. (٢٠٠٠). قصص من الرزنامة. إعداد وترجمة: بوعلى ياسين. ط ٢. بيروت: دار الكنوز الأدبية.

بريخت، برتولت. (لاتا). نظرية المسرح الملحمى. ترجمة: جميل نصيف. بيروت: عالم المعرفة.

بريشت، برتولد. (٢٠٠٤). حوار المنفقين. تعريب: يحيى علوان. ط ٢. دمشق: دار كنعان.

بريخت، برتولت. (١٩٨٦م). نظرية السياسة والممارسة، ترجمه: كامل يوسف، ط١بغداد: لانا.

بريخت، برتولت. (٢٠٠٩م). طبول فى الليل. ترجمه: عبدالرحمن بدوى. ط٢. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب.

بوكروح، مخلوف. (لاتا). التغريب فى المسرح العربى تبعيّة أوتثاقف. لامک: لانا.

دورت، برنارد. (١٩٩٧م). قراءة بريشت. ترجمه: جورج الصانع وماری لور سمعان، ط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الخشاب، وجدان توفيق. (٢٠١٢م). "رد الفعل الدرامى فى نصوص مسرحيات غسان كنفانى". مجلة

جامعة تكريت للعلوم. المجلد١٩ . العدد ١. صص ١٧٩-١٥٨
خلافت، عجوج. (٢٠١٧م). أثر المسـرح البريختى فى المسـرح المغاربى. جامعة بلقايد، كلية الآداب، قسم الفنون الجميلة.
جرجيس سلمان، سلوى. (لاتا). مسرحيّة «جارت زهرة الربيع». العراق: جامعة كركوك.
شاخت، ريتشـارد. (١٩٨٠م). الإغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين. ط٥. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
عرسان، على عقلة. (١٩٧٨م). سياسة فى المسرح. دمشق: دار الأنوار للطباعة.
على نجاد، فاطمه وسـعيده ميرحق‌جو لنگرودى. (٢٠١٩م). "فلسطين فى نظرة الكاتب الشهيد غسان كنفانى(رجال فى الشمس)" فى مجلة دراسات الأدب المعاصر. العدد٢٦. صص ١٠٨-١٠٣
صبرى، حافظ. (١٩٨٤م). التغريب والمسـرح، دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنكليزى. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتّاب.
كنفانى، غسان. (٢٠١٤م). القبعة والنبى. ط٢. قبرص: منشورات دار الرمال.
مروشية، محمد صالح. (٢٠١٤م). "أثر المسرح الملحمى البريختى فى التغريب عند سعد الله ونوس". مجلة مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. المجلد. ١٨ العدد ١. صص ١٣٨-١١٩