

إضاءات نقدية (مقالة محكمة)

السنة الثانية عشرة، العدد السادس والأربعون - صيف ١٤٠١ ش / حزيران ٢٠٢٢م

DOR: 20.1001.1.22516573.2022.12.46.6.0

ص ١٦١ - ١٣٥

تحليل ودراسة مسرحية القبعة والنبى لغسان كنفاني على ضوء عناصر التغريب البريختي

سيد يوسف نجات نژاد (الكاتب المسؤول)*

فيصل سياحي**

ناصر قاسمي***

الملخص

يُعتبر غسان كنفاني من أشهر الكُتّاب الفلسطينيين والمناضلين حيث أنارت كتبه وقصصه ومسرحياته خاصة، طريق كل من هذا حذوه، وصار قدوة ونموذجاً لكل كاتب يمت بصلة ما إلى فلسطين والمقاومة. مسرحية القبعة والنبى هي من أهم مسرحياته التي تتكون من ثمان شخصيات وشخصية المتهم تُعد الشخصية البطلّة بينها، إذ هي تُمثّل نفس غسان المناضل أيضاً. نظراً لما جاء في هذه المسرحية من بُنية وعناصر وكأنا يريد الكاتب فيها أن يخاطب الجمهور والمجتمع ويشاركهم في استمرارها، لذلك رأينا أن ندرس هذه المسرحية ونطبقها على منهج وعناصر برتولت بريخت (بريشت) الألماني الشهير الذي مثل مدرسة تقف بوجه المدرسة الأرسطاطليسية، حيث أخذت المسرح من بعده يطلق عليه المسرح البريختي، والمسرحيات التي تطلب انتباه المتفرجين ومشاركتهم فيها ولا تسليتهم فقط بل تستنهضهم، توظف هذه الورقة المنهج الوصفي - التحليلي، على ضوء عناصر برتولت بريخت، فما وصلت إليها هذه الورقة هي مشاركة المخاطب بقضايا المسرحية الهامة، بحيث يستطيع المشاهد أن يحلل السيناريوهات الموجودة، وأن لا يكون المخاطب مُستأنساً ولا مندجماً مع شخصيات مسرحية؛ عاطفياً ومعنوياً، بل يحفز المتفرج ولكل مخاطبه تفعل هذا الدور تلك التقنيات الموظفة التي رسمها على خشبة المسرح برتولت بريشت.

الكلمات الدلالية: التغريب، برتولت بريخت، مسرحية القبعة والنبى، غسان كنفاني، فلسطين.

*. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران، إيران

yusofnadjad@gmail.com

** طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران، إيران

*** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران (فرديس الفارابي)، قم، إيران

تاريخ القبول: ١٤٤٤/٠١/٢٥

تاريخ الاستلام: ١٤٤٣/٠٨/٠٨

المقدمة

المسرحية لها دور هام فى تقريب وتغريب الأفكار لدى القارئ والمتفرج خاصة، ولاسيما فى طليعة الخمسينات والستينات وما بعدها. حيث لجأ كثير من الكتاب إلى قوالب ليسوا مقيدين فيها بكتابتهم ولن تكون غايتهم مُسلِّين فيها على نمط الأرسطى والإغريقى القديم فقط؛ بل انتهجوا قالبا يكون فكرهم فيه موسَّع ويغوصون ويغورون من خلال أثرهم الأدبى إلى الأ محدود زمانياً ومكانياً، مأججين الفكر وما فى الصدور من خلال مشاركتهم القارئ والمجتمع فى النص وفتح طريق الكتاب من خلفهم لكى يواصلون طريقتهم دون حدود وعوائق شائكة، لما يريد المجمع منهم ويتطلبه حسب زمانهم ومكانهم. التغريب فى المسرح هو حالة من الإبداع المتجدد محاولا إيجاد طرق تفكير جديدة تحفز المتلقى كى تبعده من مساحات التخدير و تدخله فى مضمار التغيير فهو يظفى نوع من التجديد فى الروى موظفا أساليب و تقنيات جديدة فهو يبعد المتفرج من الجمود فى إلى التحرك ويريخت استعار مصطلح "الملحمى" من أرسطو لكى يحدد نوعاً سرديا يتيح وصف بضعة أحداث متوازية ووظف هذا المصطلح لعدم تقيد الملحمة بزمان ومكان محددين فالمسرحى الملحمى يقوم على القصص الدرامى وسرد الأحداث، كى يجعل من المتفرج مراقباً دون أن يدمج بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدى أو الأرسطى، كما أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطاقة، ودون أن يلهب تشوق المتفرج إلى الخاتمة التى يتمركز فيها التأثير فمعنى هذا أن غاية المسرح الملحمى شحذ المتفرج لتغيير واقعه، أى لا يجوز أن يكون المسرح وسيلة للتنفيس بل يكون غاية تقوم على فعالية المتفرج حتى ينهض بتغيير الواقع لذلك رسم برتولت بريخت خارطة لهذا النوع من المسرح ذات تقنيات محدده كاعتماد الكاتب على السرد، وتحويل المتفرج إلى مراقب للحدث، وإثارة قدرة الإنسان على الفعل، ودفع المتفرج إزاء ما يحدث والحكم عليه موظفا المناقشة والجدل ومقارعة الحججة بالحجة كى يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه كى يصبح الإنسان فيه موضوع بحث وتمحيص لأنه قابل للتغيير والتحول وقادر على إحداث التغيير حتى فى الشكل صار كل مشهد مستقلا بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى كما كانت النهايات

المفتوحة تحير المتلقى وقيام الممثل 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 خشبة مجرد أحداث يلعب دورها أبطال مدربين على هذه المهنة، فهذه الورقة دخلت ضمن حبكة مسرحية "القبعة والنبى" لغسان كنفانى ١ هادفة لتبيين الملامح والتقنيات البريختية التى وظفتها فى مسرحيته وكيفية هذا التوظيف والغاية التى لأجلها وظفت تلك التقنيات التى تقوم بعملية التغريب وجعل المؤلف غير مألوف، فهذا البحث يرد على الأسئلة التالية.

أسئلة البحث

١. ماهى الملامح الموجودة فى مسرحية القبعة والنبى، التى أخذت ضوءها 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 المفتوحة والمسرح داخل المسرح والديالوجات والمونولوجات التى تقوم بمهمة التحفيز دون التخدير.

١. يُعتبر غسان كنفانى أحد أشهر الكتاب والصحفيين العرب فى عصرنا فقد كانت أعماله الأدبية؛ روايات وقصص قصيرة متجذرة فى عمق الثقافة العربية والفلسطينية، ومصدر وحي لجيل كامل فى حياته وبعد استشهاده بالكلمة والفعل. ولد فى عكا، شمال فلسطين، فى التاسع من نيسان/أبريل ١٩٣٦، وعاش فى يافا حتى أيار/مايو ١٩٤٨ 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 ذلك فى بيروت منذ سنة ١٩٦٠. وفى الثامن من تموز/يوليو ١٩٧٢ استشهد فى بيروت مع ابنة أخته لميس فى انفجار سيارة مفخخة على أيدى عملاء إسرائيليين. أصدر غسان حتى تاريخ وفاته ثمانية عشر كتاباً، وكتب مئات المقالات فى الثقافة والسياسة وكفاح الشعب الفلسطينى فى أعقاب اغتياله تم إعادة نشر جميع مؤلفاته بالعربية فى طبعات عديدة. كذلك جمعت رواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته ومقالاته ونشرت فى مجلدات، وترجم العديد من أعماله الأدبية إلى عشرين لغة. (كنفانى، ١٩٨١م: ٣)

٢. قد استخدم غسان كنفاني هذه التقنيات في أماكن خاصة ضمن مساحات المسرحية كالشخصيات الموظفة في المسرحية، متنوعة وكلها تتأزر وترتبط نوعاً ما مع شخصية البطل، وهذا ما يلفت نظر المخاطب والجمهور والمشاركة أكثر، تجاه مسار وبقية المسرحية وفقاً للعناصر البريختية.
٣. المسرحيات التي تستضلع في هيكليتها من العناصر البريختية، تبدو أكثر متابعة ومشاركة من قبل المخاطب، أى كأن من يقرأها يحسب نفسه من الشخصيات المشاركة في مسار المسرح، المسرح كوسيلة وغايتها الكفاح عن شعبه ووطنه بواسطة المسرح وتحفيز الملقى بما يرمى إليه الكاتب.

خلفية البحث

قد تطرّق الكثير من الباحثين والنقاد إلى دراسة المسرحيات المعاصرة ومنها المسرحيات التي قد تأثرت بعناصر ومناهج الكاتب المسرحي الشهير برتولت بريخت، لكن ما توصلنا إليه من خلال فحصنا في المواقع الإلكترونية والمجلات العلمية المحكمة المعتبرة حول غسان وبريخت في الأدب العربي هو ما يلي:

* مقالة معنونة بـ "بفلسطين في نظرة الكاتب الشهيد غسان كنفاني (رجال في الشمس)" في مجلة دراسات الأدب المعاصر للكاتبة فاطمة على نجاد فاطمه على نجاد وسعيده ميرحق جو لنغرودي العدد ٢٦ عام ٢٠١٩م. فدرستا هذه الرواية وتوصلاً على أن خرج غسان بروايته عن دائرة الواقع الاجتماعي المحلي إلى القضايا الانسانية العامة التي تتعلق بالوجود وبالإنسان وأدان في روايته كل الأطراف التي تسبب في نكبة فلسطين، القيادات العاجزة، والقيادات الخائنة والشعب المستسلم والذين تخلوا عن الأرض ليهيئوا عن خلاصهم الخاص والهرب هو الذي ينسى الانسان ذاته وآماله. فكرة الهرب من الواقع هي من الأفكار التي تخضع للرفض في هذه الرواية.

* مقالة موضوعها "رد الفعل الدرامي في نصوص مسرحيات غسان كنفاني" نشرت في مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٩ العدد ١، عام ٢٠١٢م. لوجدان

توفيق الحشّاب فدرس فى القسم الأول فى المثال آراء غسان فى الهوية ومفهومه لرد الغعل الدرامى وفى القسم الثانى حركية الشخصيات ورد الفعل وأثر رد الفعل فى بنية الصراع خاصة فى مسرحية "القبعة والنبى" وتوصل على أن فى نص هذه المسرحية تجلّى رد الفعل الدرامى عند شخصية المتهم الذى قاوم إجراءات 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 العدد ١٨ لعام ٢٠١٤م. 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 تغنيات التغريب ومحاولة توظيف التراث لخدمة المجتمع العربى وقضاياه سعد الله لم ينسخ المسرح الملحمى نسخا بل طوعها ضمن علاقة جدلية ووظفها خدمة للمجتمع وتحفيزا للمتلقى على 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 أبى بكر بلقايد بتلمسان كلية الآداب واللغات قسم الفنون عام ٢٠١٧م. فدرس الباحث بريخت ومسرحه الملحمى وأثر هذا المسرح على المسرح المغاربى بصفة عامة ثم طبق الآليات الوظيفية للتغريب البريختى فى مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين.

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

ملخص المسرحية

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

١٩٦٧. غير أن هذه المسرحية لم تعرف طريقها إلى النشر إلا عام ١٩٧٣، أي بعد استشهاد غسان كنفاني بحوالي تسعة أشهر. فهي من المسرحيات القصيرة التي كتبها غسان كنفاني في عام ١٩٦٧م، وتتحدث عن شخصية رئيسية وهي المتهم الذي يحاكم لجرمة قتل الشىء، وهو كائن فضائي سقط في شرفة منزله، وأثناء محاكمته من قبل القاضيين المسؤولين عن التحقيق معه، يبدأ بتذكر كافة التفاصيل التي مرَّ بها منذ سقوط الشىء في شرفة منزله إلى وفاة هذا الشىء، ويوضح كنفاني في نص المسرحية كيف أن جميع الأشخاص المحيطين بالمتهم وتحديدًا خطيبته ووالدتها، والشخصيات الثانوية الأخرى أرادت أن تشتري منه هذا الشىء؛ من أجل إجراء مجموعة من التجارب عليه، وتظل الأحداث متسلسلةً حتى الوصول إلى النهاية التي يتحول فيها بطل المسرحية من متهم إلى برىء.

برتولت بريخت

برتولت بريخت الكاتب والشاعر والمخرج المسرحي، وهو ألماني الجنسية، ومن أشهر كتاب عصره، حتى أثر على مسرح أوروبا وصار له عصرًا «عرفت أوروبا ثلاثة عصور مسرحية كبرى هي بمثابة ثلاث مراحل من تاريخها المتأزم: المسرح اليوناني، ومسرح شكسبير، ومسرح بريخت.» (برشت، ١٩٨١م: ٣) ويصدم كثيرون عندما يعرفون أن هذا الفنان في الواقع طبيب لكنه تولع بالكتابة وأحب المسرح فأعطاه حياته. ولد برتولت بريخت في العاشر من فبراير عام ١٨٩٨ ميلادية، في أوغسبورغ في ألمانيا، قام بدراسة الطب في ميونخ حيث تعرف على أشخاص جعلوه يحب المسرح والعمل به مثل لودفيج فويشتنفاخر، وقد قدم أول أعماله المسرحية علي مسرح كارل فالنتين، وقد حصل علي جائزة عن هذه المسرحية وهي جائزة كلايست وكان هذا في عام ١٩٢٢، ثم في عام ١٩٢٤ عمل كمخرج مسرحي في مدينة برلين، حيث قام بإخراج العديد من المسرحيات الناجحة، «وفي عام ١٩٢٦م بدأ برشت بدراسة جذرية وشاملة للمادية الجدلية. وفي ذلك العام كتب قصص: "لكمة الذقن" و"الموقف الطبيعي لمولر."» (برشت، ٢٠٠٠م: ٨) ثم تعرف علي الممثلة هيلينا فايجل وتزوجها في عام ١٩٢٩، وفي عام ١٩٣٣ فرَّ برتولت هاربا إلى الدنمارك خوفا من ظلم هتلر لكن «بريشت الذي 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 الدنمارك 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 والآراء والأفكار الموجودة فيها، ولهذا لم يكن غريبا فى كاليفورنيا 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 يرى أن الأوضاع الإجتماعية والأخلاقية فى أمريكا سيئة بدرجة كبيرة، حتى أنه حوكم فى عام ١٩٤٧ على آرائه 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، وهناك 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 لذلك المسرح الملحمى الذى قدمته والتقنيات التغريبية «مازالت تفرض نفسها علينا باستمرار. وهى تكسب فى كل يوم قراء جددا، وبخاصة قد بدأت تشكل جزءا لا يتجزأ 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)، وهو مأخوذ من مادة (غ، ر، ب) وفى لسان العرب؛ غَرَبَ فُلَانٌ: بَعُدَ مصدره الغَرَبُ، والغَرَبُ: الذهاب والتَّحَيُّ عَنِ النَّاسِ وقد غَرَبَ يَغْرِبُ غَرَبًا، وَغَرَّبَ وَأَغْرَبَ، وَغَرَّبَهُ، وَغَرَّبَهُ: نَحَّاهُ.» (ابن منظور، ١٩٩٤، ج ١: 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 «إغتراب 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 ينغزل 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 المؤلف غريبا، والتواصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعنى فقدانها لكل ما هو بديهى ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.» (بريخت، لاتا: ١٢٤) فالتغريب يكوّن للكاتب حالة جديدة تجدد ما كان مألوفاً دون أن ينفى وجوده فى العمل الدرامى لهذا «إذا كان التغريب يختص بالتنوع والإختلاف فانه لا ينفى الأشكال السابقة عليها، وأما يجدد الرؤى وينوع الأساليب، إنه اختيار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات.» (مخلف، 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 فإن كل جزء يحافظ فى حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمى يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعى، أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت للوسط الاجتماعى، فإنها قد أخضعت بصورة كاملة إلى البطل الرئيسى فى الدراما، أى أن هذا الوسط يعرض من خلال رد الفعل البطل الرئيس عليها، أما فى المسرح الملحمى فيظهر على أنه عنصر مستقل.» (بريخت، لاتا: ١٠٤-١٠٥، نقلًا عن عجوج، أثر المسرح البريختى فى المسرح المغاربي، ٢٠١٧) لذلك نجد المسرح الأرسطاطليسى يسلب عقل وروح الإنسان

خلافاً للمسرح الملحمى البريختى الذى يكون عقلاً وروحياً دون أن لا يغفل المتعة و المسرة، فالمسرح التقليدى يقوم على أساس التطهير لكن المتفرج فى المسرح البريختى يطلب منه برتولت بريخت أن يفكر بما يجرى على خشبة المسرح لكى يغير ما لا يكون صحيحاً أو اضطراراً يخدم فئة خاصة، فيطالبه بالانتفاضة بوجه الأخطاء التى تواكب الحياة دون اللجوء الى التطهير الأرسطاطاليسى الذى يجلب الحقيقة بواسطة الخوف والشفقة، لأنهما يضعان حجر الأساس فى صياغة وسرد الأحداث خاصة فى المسألة، لكن بريخت يرد هذه الحالة بعنف ويريد القضاء على الخوف والشفقة لإيجاد حياة ومصير أفضل للإنسان، وهذا ما يطلبه من المتفرج و المسرحى، فبريخت يرسم من خلال مسرحياته مسرحاً ينتج ويستخدم الأفكار والأحاسيس التى تلعب دوراً هاماً فى تغيير الجمال ذاته، إذا فـ«المسرح لا يمكن ان يزدهر بغير التغريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سير أغوار التجربة الإنسانية المتحولة المتغيرة ابداً، والتى تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار فى أية قوالب محددة فالقالب قيد والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبيل.» (صبرى، ١٩٨٤م: ٧) وهو فى هذا الرأى يثور ضد المسرح البورجوازى الذى يأخذ التسلية لنسيان الهموم والمتاعب ويغلق باب التنوير الفكرى كى لا يثوروا عليهم، فهذه الحالة تكون الطبقة البورجوازية فى برجها آمنة ومستغلة لقدرات الإنسان لأهدافها الاقتصادية وتطفئ نيران الثورة التى يطلبها بريخت من خلال مسرحه التعليمى المشوق لإيجاد هذا النمط التغيرى ومن خلال مخاطبة العقل الإنسانى وإعتبار الإنسان أهم كائن لأنه يحتل المركز الرئيسى فى فلسفته هادفاً لتخليص الإنسان من الثقافة البورجوازية والرجعية مستندا إلى النظرية الماركسية 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 أرسطو فى كتابه "فن الشعر" قد اعتمد على مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية من أساسها فطرح بريخت البديل النظرى لها من أجل مسرح حديث

متميز ببنيته النصية من جهة وجمالية عرضه من جهة أخرى، فإن مفهوم التغريب (Distanciation)، الذى يعد «حالة من الإبداع المستمر يبحث عن التجديد ويحاول أن يتجاوز الصيغ المقيّدة ويراهن على التحول وتجدد أدواته لاكتشاف مجالات جديدة فى التفكير والتعبير.» (مخلوف، لاتا: ٤) ففي التغريب يصحح الاعتيادى والمعروف ملفتا للانتباه ومفاجئا والبديهى غامضا وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا العمود الأساسى فى التغريب. فإذا يُضرب مثلا للتغريب، فيقال «يتحقق التغريب حينما يُسأل البعض؛ هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ ومن يسألنى هذا السؤال يعرف غالباً أننى أنظر إليها عدّة مرّات، لكنه بسؤاله هذا ينزع منى النظرة التى اعدت أن ألقياها على ساعتى، هذه النظرة التى لم تعد تخبرنى بشيء، ويشدد بريخت على أن 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 وبيعه من الخوض فى طلب الموضوع فعمل على «تقطيع وتفتيت البنية والحدث المسرحى، حيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامى إلى حد ما على عكس ما يجرى فى المسرح عادة من بنية فنيّة يميلها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقق واقعاً فنياً بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول فى المأساة مبنى على مسابقة جهد للحدث الآحق فى بنية متنامية تحصل إلى الذروة وتؤدى إلى الحل (عرسان، ١٩٧٨م: ٢٧٧) فلهذا ولتحقيق تلك القاية رسم لريشته بعض التنقيتات 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 وأيضاً يستخدم الجدل والمناقشة ومقارعة الحجّة بالحجة والمشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه دون أن يدخله فى خضامها بل يقف المتفرج فيها خارج الأحداث ويدرسها، لأنه يريد أن يصبح الإنسان موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحول وقادر على أحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهومها مطلق، والتركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها، فهو حتى على صعيد الشكل وضع كل

مشهد مستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى، والعرض يمتد على تكتيك المونتاج والقطع والوصل ويتطور فى شكل منحنيات حتى الأحداث تتوالى 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 ثرية، إضافة لنظرة على الموروث السردى، والحكاى القديم وفى العرض نجد الراوى يخاطب القارئ أو المتفرح، والنهايات المفتوحة، واستخدام الهوامش والإحالات، وقيام الممثل 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 الحججة بالحجة

كثيرا ما استخدم غسان كنفانى المناقشة فى مسرحيته هذه وكذلك الجدل والإتيان بالحجة والدليل أمام القاضين ليرى المخاطب والجمهور بأن كيف يستطيع المتهم الذى اتهم دون سبب وجريمة، بأن يدافع عن نفسه بالحجة والمناقشة، لاقطع نفس المتهم بل كل فلسطينى والشعب بأجمعه إزاء الاحتلال، وعلى الإنسان أن لا يبقى مكتوف الأيدى أمام الافتراءات والانتهاكات التى من خلالها تُريد السُلطات والقوى المهيمنة أن تُطيح به، نشاهد هذه التقنية فى المشهد الأول من هذه المسرحية والمشاهد الأخرى التى تشكل قسماً كبيراً فيها حيث يتحاكم فيها المتهم وردة فعله:

القاضى رقم ١: (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!

القاضي رقم ١: (مخاطباً رقم ٢) أسمع ما قال؟! يقول إننا لم نبدأ بعد.
القاضي رقم ٢: لنته من الموضوع بسرعة .. دعنا نشنقه هنا والآن..
إليس هذا هو الحكم الذي اتفقنا عليه؟ (يخرج من درج الطاولة حبلاً ويضعه على
الطاولة)

المتهم: (يدور حول الطاولة ويمسك الحاجز بكلتا كفيه) أيها السادة دعوني أذكركم
بأننا لم نبدأ! لقد قبض على أمس فقط ولم يقابلني أحد طوال الليل، ثم جىء بى إلى هنا،
وكنت أعتقد أننا نجتمع للتعارف. (كفانى، ٢٠١٤: ٩)

مما جاء فى هذه الفقرات من المسرحية نلاحظ عنهجية القاضيين واتهام المتهم بجرمة
قتل "الشىء" الذى نتطرف إليه لاحقاً، بأن المتهم هو القاتل والمجرم وحكم القاضيين
هذا؛ آثار دهشة وحيرة المتهم بأن كيف يكون اصدار مثل هذا الحكم عليه دون محاكمته
واستفساره عما وقع وحدث وما فعل، أحقيقة هو متهم أم لا؟ أم فقط افتراء؛ افتراه
القاضيان؟ كيف يكون الحكم والمحاكمة أحادية الجانب من جهة المحكمة فقط، أى
كأنما المتحاكم فيها ملثوم الفم لا يستطيع فيها الرد والدفاع عن نفسه، فترى المتهم
كيف كانت ردة فعله وهى المناقشة والإتيان بالدليل بأن؛ قبض على خلال فترة جداً
قصيرة استغرقت من بيتى إلى السجن والآن أنا فى المحكمة؛ فكيف يكون حكمكما
إذاً على دون المحاكمة؟ كيف يكون رأيكما نهائياً دون أن تسمعا إلى كلامى، والمُلفت
للنظر هو كلام أحد القضاة اذ يقول ... أن نشنقه هنا والآن ... إذ هذا الكلام يصرح
تماماً بأن هذه المحكمة التى أقيمت للمتهم، ما يهّمها هو قتل وسحق كل من ابناء الشعب
الفلسطينى الذى يمثلهم نوعاً ما هذا المتهم، دون الاكتراث بهم ولا سمحهم الوقت للجدل
والمناقشة خوف أن يحتجوا على القضاة الذين يمثلوا الاحتلال والسلطات، فنشاهد كيف
يدعوا غسان كنفانى من خلال شخصية المتهم إلى الحجّة والدليل التى هى من أهم
عناصر المسرح البريختى، بأن أيها المخاطب والمتفرج عليك أن تكون ناشطاً ومحتجاً
أمام كل أزمة تلم بك ولا تركز ولا تتزعزع إلى الخلف. ولا تتصل من المقارعة
والكفاح الملح واستقصاء الحق من أى جهة كان ويكون. فهو جعل من هذا الديالوج
المقصود فهمه «شيئاً غير متوقع وغريباً، بعد أن كان معروفًا ومألوفًا معتادًا. وما هو

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

٢- نموذج آخر من هذه المناقشات ومقارعة الحجة بالحجة

القاضي رقم ١: أيها القاتل.

القاضي رقم ٢: قاتل ووقح أيضاً.

القاضي رقم ١: قاتل رهيب (مشيراً إلى الشيء الأسود أمامه) والجثة ما تزال أمامه وقد بدأ ينكر حتى قبل أن ندفنها.

القاضي رقم ٢: .. حتى قبل أن يجف دمها ..

المتهم: دمها؟!

القاضي رقم ١: لننس موضوع الدم (ملتفتاً إلى رقم ٢) الحقيقة أنه لا يوجد دم.

القاضي رقم ٢: قتلها خنقاً.

المتهم: خنقاً؟ إنه شيء لا يستعمل الهواء.

القاضي رقم ١: قتلته .. وهذا يكفي.

المتهم: قتلته أم قتلتها؟! يا سيدي! أنا أقبل حكمكم لوتقررون إذا كان هذا الشيء

هو أوهي.

القاضي رقم ١: هذه مسألة لا تخص القانون. لا تخرجنا عن الموضوع. لقد ارتكبت

جريمة قتل وهذا يكفي.

المتهم: قتل من؟

القاضي رقم ١: قتل هذا (مشيراً إلى الشيء الأسود).

المتهم: انظر كيف تتهرب من الموضوع! إنني أسألك (يعلو صوته ويأخذ حالة

الهجوم) هل تسمع؟ إنني أسألك: ما هو هذا الذي قتلته.

(يتقدم "الشرطي" بهدوء ويحرك ضلع الحاجز المواجه للجمهور وينقله على محوره

إلى الجهة المقابلة فيبدو القاضيان الآن في القفص والمتهم دونه).

القاضي رقم ١: (مخاطباً رقم ٢) قل له ما هو هذا.

القاضي رقم ٢: 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 شيء يمكن أن نسميه عضواً تناسلياً .. فكيف يمكن قتله؟ (كنفانى، ٢٠١٤م: ١١ - ١٢)

نرى فى هذه الفقرات أيضاً، كيف يحاكم القاضيان المتهم على أسس واهية وبُدَّهما ومحاولتهما على رضوخ المتهم بقبول تلك الجريمة المنكورة أساساً واصلًا، وكيف يكون المتهم قاتلاً لمن لا يعرفه من هو أو من هى؟ مذكر أم مؤنث، أيجق على المتهم حُكْم 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 أخنقه، فأخذ القاضيان مخاطبان بعضهما الآخر بأن أنت قل له كيف قتله، بسبب اتهامهما الكاذب؛ فبيين غسان كنفانى بأن المكافحين والمناضلين مهما كانوا وما لديهم من قوة، يستطيعون أن يربكوا ويضيقوا 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 الورا وكل منهم يلقون كل جريمة الاعتداء والاحتلال، على عاتق الآخر، الذى يتمثل سوء عملهم فى شخصية القاضيين وهو قول أحدهما للآخر قل للمتهم كيف قتل الشيء، فتستمر هذه المناقشات والمحكمة إلى أن يقع القاضيان فى قصص الإتهام تارة وتارة المتهم على يد الشرطى الذى يقوم بتحريك المحاجز بعد كل فقرات من المحاكمة بين الطرفين وطبعاً هذه المشاهد ساحات الصراع والكفاح فى المسرحية، ويمثل الشرطى كما يبدو لنا فى هذه المسرحية ونراه على أرض الواقع الفلسطينى يوماً وميدانياً، دور منظمة الأمم وبعض الدول إذ مرة تدين وتستقيح الاحتلال وغطرسته ومرة أخرى تصوت بصالح الاحتلال وتهجير الشعب الفلسطينى المضطهد وأخرى من البلدان المستضعفة والمقصومة. فى هذا العنصر ما نتوصل إليه هو أيضاً، دفع المخاطب والمساعد على أن يدقق كيف احتجَّ المتهم بالحجج ومقارعة الباطل

بما هو صحيح وحق، لأن «المسرح الملحمي يدعو إلى الفعل، ويزود بالمعارف، مستعينا بالحجج، محللا العواطف إلى معان عميقة.» (بريشت، ٢٠٠٩م: ١٦) فنَّبَه المتفرجين بأن لا ينظروا بنظرة الشفقة والترحم على مثل هذه الشخصيات التي تمثل دور المتهم، ولا أنسين كل الأنس بما يُعرض في المسرحية، بل متزودين بزاد المناقشات والحجج المقرعة ويستلهموا كل ما يكون لهم مسانداً وظهيراً في غاياتهم في المجتمع الذي يرومون العيش فيه؛ دون ظلم ولا موبقين من هيمنة الاحتلال والسلطات الطاغية.

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

وهي أيضاً من عناصر المسرح الملحمي البريختي؛ إذ جاء به غسان كنفاني أيضاً في مسرحيته هذه لكي يدعو من المتفرج أخذ

القرار الحاسم على ما يحدث في المسرحية ومواقف أخرى حيث يقع فيها ويشاهدها، في زمان ومكان آخر. وأن لا يبقى المخاطب صامتا دون أي ردّة فعل تجاه الأحداث النازلة به. لأن بعض الأحيان إتخاذ القرارات من قبل المخاطبين تكون ثمرة وراثة أمام العدو وكل من يريد المكايمة معهم، وهذا ما نشاهده في الديالوج التالي من المسرحية.

القاضي رقم ١: قتلته .. وهذا يكفي.

المتهم: قتلته أم قتلتها؟! يا سيدي! أنا أقبل حكمكم لو تقرررون إذا كان هذا الشيء هو أو هي.

القاضي رقم ١: هذه مسألة لا تخص القانون. لا تخرجنا عن الموضوع. لقد ارتكبت جريمة قتل وهذا يكفي.

المتهم: قتل من؟

القاضي رقم ١: قتل هذا (مشيراً إلى الشيء الأسود).

المتهم: انظر كيف تتهرّب من الموضوع! إنني أسألك (يعلو صوته ويأخذ حالة

التهجم) هل تسمع؟ إنني أسألك: ما هو هذا الذي قتلته. (كنفاني، ٢٠١٤م: ١١)

غسان كنفاني في هذه الفقرات، يدعو المخاطب والشعب الفلسطيني خاصة،

من خلال شخصية المتهم، إتخاذ القرار الازم أمام القاضيين ببسالة و صمود و تنديده للقاضيين و قلب لهما ظهر المجن، إذ هو قرار كل مناضل أمام الاحتلال طبعاً، كما نرى المتهم خلال محاكمته يتخذ قرار مُطالب و مطارد بِشأن حقه فى ساحة الكفاح، و يعلو بصوته و يهاجم أيضا فى المحكمة؛ كفاح فى المفاوضات و فى ساحات القتال ميدانياً، حيث يكون صوته و هجومه صدى و صرخة فى وجه الاحتلال.

٤- استخراج المشاعر الغريزية إلى النور و دفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه

على ضوء هذا العنصر، استطاع غسان كنفانى من خلال استخراج المشاعر الغريزية مثل الحبّ و الزواج و تجلياتهما لتكوين و تأسيس الأسرة، و من جهة أخرى تمثيل العوائق الشائكة و المانعة مثل المشاكل الاقتصادية و الاجتماعية التى تعرقل ظهور تلك المشاعر على الأرض الواقع، و من أزاء ذلك يدفع المشاهد و المخاطب إلى ادراكها بوعيه و تتبّع أسبابها، حتى أن تنير ذلك الوعى:

«السيدة: الزواج مستحيل ... لأن ...

المتهم: لأننى لا أستطيع أن أعيّل قطة؟!، ولأننى لا أريد أن أستبدل ديانتى كما تستبدلين معطفك، ولأنّ الحب وحده لا يستطيع مهما بلغت حرارته أن يجذب رغيماً ... إنّ أمك 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 حبيبي ...

المتهم: (يرق)! لنتزوج! سأخطفك و نظير و يرضخ الجميع .. إن العالم واسع و ملىء

بالفرص.

السيدة: ملىء بالفرص! هل تستطيع أن تقول لى ما الذى قضى عليك إلا هذا

الهراء؟ أنت تنتظر أن يسقط عليك من السقف عمل مثلما تُقدّم الكعكة للأطفال .. إن

العالم صغير.. أنه أمى و غرفتك و مئبى ليرة .. هذا هو العالم.» (كنفانى، ٢٠١٤م: ١٦)

هذه المحادثات التى تبادلت بين السيدة و المتهم، هى نابعة من تلك المشاعر الفطرية

الموجودة فى صميم كل إنسان صاحب حرية ومنتعم من النعم التى اعطاها الله لكل من عباده، لكن حينما نرى الكاتب، عبر شخصية المتهم والسيدة، يتكلم عن عدم تحقق هذه المشاعر على وجه مرغوب ومنتاسب بما يتوخاه ويستحقه كل من الشعب الفلسطينى، وهى عدم توفير أبسط ملزومات وأولويات، تكوين عيشة الحياة المشتركة، وازدياد الفقر المدقع، البطالة، و... الخ. ومع هذا نرى المتهم متفائل لإستمرار هذا الحب والحياة حيث يعبر بقوله للسيدة: أن العالم واسع وملء بالفرص، وهذا ما يدل على عدم استسلام المتهم، وعدم الرضوخ للإحتلال ولا يائساً من الحياة، مستلهماً من معين سنن الله، كما نرى جواب الله سبحانه وتعالى للذين ظلموا «قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَسِعَةً فَهَاتُوا فِيهَا». (النساء، ٩٧) فغسان كنفانى بما أنه أرغم على التهجير من بلد إلى بلد آخر، لم يكن منعزلاً عن الكفاح والجهاد، بل كان يواصل نشاطاته، ويحفز ويحرك مشاعر كل من المناضلين على عدم الاستسلام أمام الإحتلال، وإن أُجبروا على التهجير وترك وطنهم.

٥- المسرح داخل المسرح

بما أن قد بدأت هذه المسرحية، مباشرة بمحاكمة المتهم من قبل القاضيين، حول موضوع اتهمه بقتل الشىء، تدخل السيدة الغرفة فجأة فى أثناء تلك المحاكمة وتتكلم عن موضوع الجنين والزواج، وهذا أيضاً يُشكل مسرح آخر داخل المسرح، وهذا يُعتبر من العناصر البريختى أيضاً، 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 ببطء، 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 يبدو شخصين غامضين - تدخل السيدة بشىء من الغضب)

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

بغضب، ثم تقف وتتنظر نحوه) يبدو أن علينا أن نستسلم أخيراً. وذلك بسبب جنبك وجبني معاً، فدعنا نسوى المسألة بهدوء؟

المتهم: أية مسألة؟ مسألة الجنين؟ مسألة الدين؟ مسألة المال؟ مسألة أمك؟
السيدة: كل هذه المسائل. «(كنفاني، ٢٠١٤: ١٥) فنرى هذه الحوارات والحالات بين المتهم والسيدة، تستمر في عدة صفحات وذلك، في نفس مسرح محاكمة المتهم في تلك الغرفة (أى كأنها أصبحت مقاطعة)، حيث يلفت مسرح السيدة هذه والمتهم، أنظار المشاهدين والمخاطبين، بأنّ في هذه المسرحية (القبعة والنبى) مسارح أخرى موجودة ومتداخلة أيضاً حسب فكرة ورؤية الكاتب، إذ هو وشعبه الفلسطينى كانوا يعانون منها، من مشاكل اجتماعية واقتصادية والبطالة وما شابه وناتج من كل ذلك.

٦- النهايات المفتوحة

وهى أيضاً من تقنيات المسرح البريختى، حيث تكون المسرحيات فيها ذات نهاية مفتوحة وليست محتومة ومحكومة بقضية ما، بل النهاية مفتوحة لكل من هو ذات عقل نير وواعى بأحداث ما قد جرى في المسرحية أو المسرحيات، فيستطيع أن يحلل ويلقى الضوء على فكرة الكاتب، ويواصل كل من المخاطبين والكاتبين، مسار هذه المسرحية التي نهايتها مفتوحة بما هو مفيد ومُتأزّر مع المجتمع والشعب، فمثل هذا العنصر نشاهده في مسرحية غسان كنفاني، أيضاً وهو ما جاء في ختام هذه المسرحية:

القاضى رقم ١: أنت برىء، إذن أنت حر، لماذا لا تذهب؟
المتهم: إنسى أكرهكم جميعاً... ولكن ألا تستطيعون نبش قانون واحد يحلّ هذا الإشكال..؟

القاضى رقم ٢: لقد فعلنا كل ما فى وسعنا يا سيدى. تقسم لك!
(تُتمّ 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 هناك) لحظة واحدة. وذلك أيضاً 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 أستفسرهما وطلب منهما عن حقيقة الشيء وهذا هو طبعاً من العناصر البريختية حيث يتسائل فيه المشاهد والمخاطب لماذا تمت هذه المسرحية دون نهاية؟! أى كأنَّ المشاهد والمخاطب يفقد شيئاً فى هذه المسرحية، وكما أنَّ هذا العنصر يمنع من اندماج المتلقى فى المسرحية وشخصياتها، بحيث المتلقى فى الحين نفسه، على السؤال والمشاركة فى مسار واستمرار المسرحية أيضاً.

النتيجة

فبعد دراسة فى بحر مسرحية " القبة 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 الحجج 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 المحكمة وأيضاً حتى فى نفس المسرحية أدخل تقنية المسرح فى المسرح منوها للمتفرج على ما يجرى على الخشبة مجرد عمل دارامى طالباً من المتلقى أن يتأمل مما يجرى على الخشبة كى يغير الواقع المرير الموجود ووظف أيضاً النهايات المفتوحة نهاية المسرحية حتى يلقى نتيجة ما جرى على عاتق الجمهور المتفرج ولا يخضم النهاية بشيء يرضى المخاطب كالكتاب المرومانسين.

* والغاية لهذا التوظيف تكمن في أن غسان كنفاني كتب هذه المسرحية للتوعوية والتنبيه بما استمد فيها من العناصر التغريب البريختي، ولا يريد من خلالها أن لا يكون المخاطب مُستأنساً ولا مندجماً مع الشخصيات الممثلة في المسرحية؛ عاطفياً ومعنوياً، بل يحفز المتفرج والمشاهد وكل مخاطبها، أن يكون مشاركاً ومتسائلاً في المسرح ومساره أيضاً، وهذا هو المبتغى والمنشود في المسرح البريختي حيث يريد الكاتب أن ينور مشاعر وأفكار الناس من الضلال والإستعباد ويخلصهم من براثن المحتل والقاصم للشعب، محافظين على أموالمهم وآمالهم ووحدة أرضهم. فمسرحية القبعة والنبى لغسان كنفاني بما أنها من نوعها السياسي، قد ظهر فيها الكاتب مكافحا ومناضلاً بقلمه وكلماته في طريق المقاومة، وإن كان هو وعائلته مهجرين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- أوين، فردريك. (٢٠١١م). برتولت بريخت: حياته، أعماله، عصره. ترجمة: إبراهيم العريس. ط ١. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (١٩٩٤م). لسان العرب. ج: ١. بيروت: دار صادر.
- برشت، برتولت. (١٩٨١). حياة غالية. تعريب: بكرى الشرقاوى. الإسكندرية: دار الفارابي.
- برشت، برتولت. (٢٠٠٠). قصص من الرزنامة. إعداد وترجمة: بوعلى ياسين. ط ٢. بيروت: دار الكنوز الأدبية.
- بريخت، برتولت. (لاتا). نظرية المسرح الملحمي. ترجمة: جميل نصيف. بيروت: عالم المعرفة.
- بريشت، برتولت. (٢٠٠٤). حوار المنفقين. تعريب: يحيى علوان. ط ٢. دمشق: دار كنعان.
- بريخت، برتولت. (١٩٨٦م). نظرية السياسة والممارسة، ترجمه: كامل يوسف، ط ١ بغداد: لانا.
- بريخت، برتولت. (٢٠٠٩م). طبول في الليل. ترجمه: عبدالرحمن بدوى. ط ٢. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب.
- بوكروخ، مخلوف. (لاتا). التغريب فى المسرح العربى تبعية أو تناقض. لامك: لانا.
- دورت، برنارد. (١٩٩٧م). قراءة بريشت. ترجمه: جورج الصانع ومارى لور سمعان، ط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- الخشاب، وجدان توفيق. (٢٠١٢م). "رد الفعل الدرامى فى نصوص مسرحيات غسان كنفانى". مجلة

جامعة تكريت للعلوم. المجلد ١٩. العدد ١. صص ١٧٩-١٥٨
خلافت، عجوج. (٢٠١٧م). أثر المسرح البريختى فى المسرح المغاربي. جامعة بلقايد، كلية الآداب،
قسم الفنون الجميلة.

جرجيس سلمان، سلوى. (لاتا). مسرحية «جارت زهرة الربيع». العراق: جامعة كركوك.
شاخت، ريتشارد. (١٩٨٠م). الإغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين. ط ٥. بيروت: المؤسسة العربية
للدراسات والنشر.

عرسان، على عقلة. (١٩٧٨م). سياسة فى المسرح. دمشق: دار الأنوار للطباعة.
على نجاد، فاطمه وسعيدة ميرحق جوننكرودى. (٢٠١٩م). "فلسطين فى نظرة الكاتب الشهيد غسان
كنفانى (رجال فى الشمس)" فى مجلة دراسات الأدب المعاصر. العدد ٢٦. صص ١٠٨-١٠٣
صبرى، حافظ. (١٩٨٤م). التفرير والمسرح، دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنكليزى. القاهرة:
الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كنفانى، غسان. (٢٠١٤م). القبعة والنبى. ط ٢. قبرص: منشورات دار الرمال.
مروشية، محمد صالح. (٢٠١٤م). "أثر المسرح الملحمى البريختى فى التفرير عند سعد الله ونوس". مجلة
مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. المجلد ١٨. العدد ١. صص ١٣٨-١١٩