الاغتراب والتشيّؤ في مسرح اللامعقول لدى غسّان كنفاني
- مسرحية القبّعة والنّبيّ أنموذجاً-

Alienation and reification in Ghassan Kanafani's Theatrical Discourse "The Hat and the Prophet" as a case

عدنان لكناوي*

جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس- الجزائر

l.adnene@univ-soukahras.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2023-07-22	2023-09-04	2024-01-26

ملخّص: حينما يُذكَر اسمُ غسّان كنفاني تلمع في ذهن القارئ عناوين بارزة لأعماله القصصيّة والروائيّة، على غرار: "رجال في الشمس" و"عائد إلى حيفا" و"أرض البرتقال الحزين" و"ما تبقّى لكم" وسواها كثير. وبالمقابل، تغيب عن الأذهان أعماله المسرحيّة ولا غرو؛ فهي لم تَحْظَ بالاهتمامِ النَّقديِّ المطلوب، ولمْ تَعرِف رواجاً يليق بها، ومن ضمنها مسرحيّة "القبّعة والنّبيّ" التي تُعنَى هذه الورقةبالبحث فيها بغية استجلاء أبعادها الفنّيّة والفكريّة، وكذا إلقاء الضوء على ظاهرة الاغتراب التي مثّلت مدارها الأساس.

كلمات مفتاحيّة: الاغتراب؛ المسرح؛ التشيؤ؛ اللامعقول؛ غسان كنفاني.

Abstract: Whenever Ghassan Kafani's name is brought up, a parade of his prominent novels and stories comes to mind, including Men in the Sun (1963), Returning to Haifa (1970), The Land of the Sad Oranges (1962), Umm Sa'd 1969, and All That's Left to You (1966), etc. However, his theatrical plays tend to be overlooked and forgotten and they lack their due critical attention. One of these plays is (The Hat and the Prophet) with which this research deals in order to shed light on its artistic and intellectual dimensions, as well as to probethe subject of alienation which is one of its main themes

* المؤلف المرسل

Keywords: Alienation, Theatre, Reification;The absurd, Ghassan Kafani.

1-**مقدمة:** ما معنى أن يستعيد القارئ تجربة غسّان كنفاني؟ وما الذي يمكن أن تستجليه هذه الاستعادة؟ ذكر الناقد اللبنانيّ "محمد دكروب" عندما كان بصدد إحصاء إبداعات غسّان المختلفة أن "الباحث في أدب غسّان وفكرهِ سوف يَسْتغرِبُ كلّما خَطر له أن ينتقل بين فضاءات النّتاج الإبداعيّ، وأرقام وتواريخ صدور هذا الكتاب أو ذاك من كتب غسّان"[1] ولعلّ قوله هذا لم يكن من قبيل المبالغة أو المغالاة؛ ففيه من الوجاهة الشيء الكثير، لأن غزارة إنتاج غسّان وتنوّعه، سواء ما نُشِر منه أو حتى ما لم يُنشر أو يجمع بعد من مقالاته ودراساته وحواراته وندواته التي ما زالت مُتفرِّقةً بين صفحات الجرائد والمجلّات، كلّ ذلك، يعضد ما ذهب إليه الناقد.

يمثّل غسّان كنفاني، بلا ريب، محطّة بارزة في الأدب العربيّ الحديث، وتكتسي أعماله راهنية بالغة، لم تنجم فحسب عن تأثيراتها العميقة، أو عن كون النظر فيها يتيح الفرصة لاستعادة تجربةٍ غزيرةٍ بقضايا ومدلولات إنسانيّة جمّة؛ بل أعماله قد سُكبت بطريقة فائقة الحساسيّة في أشكال فنّيّة متنوّعة، تثير الكثير من الإشكالات والتساؤلات، فقد توزّع منجزه إلى: المسرح، والقصّة القصيرة، والرواية، والفنون التشكيليّة، والنقد الأدبيّ، والدراسات الفكريّة والسياسيّة، وأدب الرسائل، والمقال الساخر تحت توقيع "فارس فارس" في مجلّة "الصيَّاد" اللبنانيّة.

ورغم هذا التنوّع الشديد، إلّا أنَّ جوانب ثرّة وعميقة من إبداع كنفاني لم يُلقَ عليها الضوء بشكل كافٍ؛ والمطّلع على النّقد العربيّ الحديث بإمكانه أن يجد كَمّاً لا بأس به من المؤلّفات والمقالات التي تناولت رواياته ومجموعاته القصصيّة بالنّقد والتحليل، بيد أنه لا يعثر فيما تَعلَّق بكتاباته المسرحيّة على شيء ذي بال.

إنّ مسرحيّات غسّان التي ظلَّت بعيدةً عن أعين النُّقّاد هي في حقيقة الأمر، وحسب تعبير جبرا إبراهيم جبرا، "دليلٌ آخر على نشاطه الفكريِّ العارم، القلق، المصطخب؛

فهو لم يكن يستطيع التوقّف عن الكتابة لحظة واحدة في السنين الخمس عشرة الأخيرة من حياته"[2]، وإلى جانب هذا، فالعناصر الفنّيّة والفكريّة والإشارات الغزيرة النابعة عن الحوارات والمونولوجات جعلت مسرحه أرضيّة خِصبة للاشتغال النقديّ، وفرصةً للتعرّف على وجه آخر من وجوه الإبداع الكنفاني النضرة.

2-مسرحيّة "القبعة والنبي" إطلالة عامّة: نُشِرت مسرحيّة "القبّعة والنّبيّ" عام 1973، وتوزَّعت إلى ثلاثة مشاهد، تطرح في جملتها مجموعة من الأسئلة الاجتماعيّة والوجوديّة والحضاريّة، العميقة في معانيها، المتشعّبة في قضاياها، كما تثير تطلّعات وجدانيّة ونفسيّة شائكة، غير أنّها تُصوِّر، وقبل أيّ شيء آخر، أزمة اغتراب الإنسان المعاصر عبر حدث رئيس تمثَّل في محاكمة شابٍ مثقّف يحيا ظروفاً اجتماعيّة ونفسيّة قاهرة، فقد اتُّهِمَ بقتلِ شيء غريب لا يُعرَف عنه سوى قدومه من عالم آخر، وترتبط بهذا الحدث المحوريّ أحداثٌ أخرى لا تَقِلّ عنه أهمّيَّة.وأمّا فيما يخصّ الفضاء، فوقائع المسرحيّة تجري في محكمة يَتَحرَّك فيها ثمانيّة شخوص، هم: (المُتّهم، والشيء، ورقم(1)، ورقم(2)، والسّيدة، وأم السّيدة، وساعي البريد، والشرطيّ). ورغم ضيق الفضاء إلّا أنه اسْتوعب عالماً مسرحيّاً شديد الاتّساع، إذ حفل بشخصيّات وحوارات وأحداث جمّة.

وتحسن بنا الإشارة، ههنا، إلى أنَّ كنفاني قد قَدَّم "المحكمة" تقديماً ضافياً في ملاحظاته التمهيديّة، يقول: "طاولتان متشابهتان يفصل بينهما حاجز حديدي يوحي بقفص الاتّهام...نصف المسرح الذي تشغله طاولة المحكمة، يوحي بالجدّيّة والعراء، لا ديكور ولا أي شيء يوحي بميزات خاصّة، الطاولة عارية وفي أحد دروجها يوجد حبل..."[3]. وتعكس هذه الملاحظة المقترحة من لدن غسّان على المُخرِج رؤيته وموقفه من عرض النّصّ المسرحيِّ أمام الجمهور؛ فالكاتب يؤمن برسالته وبأهميّة

المسرح، ويدرك خطورة الإغراق في الشكليّة والزخارف والديكور، وما لها من أثر سلبيّ على رسالته؛ لذلك اتَّخذت الفكرة عنده موقع الأسبقيّة على الشكل.

إنَّ أوّل ملمح يطالعنا في المسرحيّة هو تصعيد الأزمة إلى ذروتها، فمنذ البداية، يقذفنا النص من خلال المشهد الافتتاحيّ إلى حكمٍ فَصَلَ فيه القاضيان رقم(1) ورقم(2)، تعكسه عبارة: "أمَّا وقد انتهينا من المحاكمة، فَسَأُصْدِرُ الحكم الآن. قف كي تسمعه كما ينبغي"[4]. ولعل ما يجب ملاحظته أن المسرحية تناوست بين المعقول واللامعقول، فما تجليات هذين الملمحين؟

3- بين المعقول واللامعقول: يلحظ القارئ إلى جانب الخصائص السالفة، بروز جملة من السّمات على غرار: ضيق المكان، وغموض الشخصيّات وغرابتها، والتعارض مع المنطق، وتوفّر عناصر السخف والفكاهة، وكذا حِدّة التناقضات وسوى هذا من النقاط التي من شأنها أن تُموقِع المسرحيّة في إطار ما يصطلح عليه النقد بمسرح اللامعقول أو العبث (Théâtre de l'absurde).

ومسرح اللامعقول حسب تحديد الناقد المسرحيّ والسوسيولوجيّ ألان فيالا (Alain Viala)هو "تيار أدبيّ ازدهر بعد الحرب العالميّة الثانية، ونقطة الانطلاق الفعليّة لهذا النوع كانت عام 1950 مع مسرحيّات مثل: "المغنّيّة الصلعاء (La Cantatrice chauve) لأوجين أونيسكو (Eugène Ionesco)ومذبحة للجميع (L'Équarrissage pour tous) لبوريس فيان Boris Vian، وكلمة للآخر (Un mot pour un autre) لجون تارديو J.Tardieu ، و"المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة" (La Grande et la petite manœuvre)لأرتور أداموف A.Adamov، وفيها يتّخذ الخطاب اللفظيّ مكانة حاسمة...ومن دون شك، فقد بلغ هذا المسرح ذروته،مع صمويل بيكيت (Samuel Bekett) في عمله الشهير "في انتظار غودو" (En attendant Godot)"[5].

وعلى الرغم من كون السمات التي ميزت مسرح اللامعقول توحي، غالباً، باتّساع المسافة الفاصلة بينه وبين الواقع، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود صلات قائمة تربطه بالوجود والواقع، فيؤكّد شكيب خوري أن "مسرح اللامعقول لم ينفصل أبداً عن الواقع والمشكلات اليوميّة التي ظلّت وثيقة الارتباط بمصير الإنسان"[6]، فقد "توحي تسميّة المسرح الجديد باسم اللامعقول بما يدلّ على ابتعاد هذا المسرح عن الواقع وتعارضه مع العقل، إلّا أن هذا النعت لا يطابق المضمون الاجتماعيّ والمحتوى السيّاسيّ لهذا المسرح، وإنّ لمسرحيات اللامعقول التي قيل عنها إنّها غامضة مدى ثوريّاً أكثر أصالة، فقد عرف مؤلّفوها كيف يفلتون من الواقع المباشر لحدّ خلق الأساطير"[7]. ورغم خصائص وعناصر اللامعقول التي تَسْتمدّ منها مسرحيّة القبعة والنّبيّ توتّرها، إلّا أن تأمّلها يكشف عن افتراق جوهريّ بينهما؛ يطال أهم المستويات، ونعني تحديداً مستوى الهدف؛ فبينما "ينهض مسرح اللامعقول على الفراغ(Vacuité) "[8]وينطلق من لا معنى الحياة، وينتهي، في نهاية المطاف، إلى فقدان الإيمان بجدواها. على خلاف ذلك، كانت مسرحية القبعة والنبي تراهن على المعنى وتنتصر للحياة، وبالتالي، لم تكن محكومة برؤية عدميّة ولا يائسة، واتكاءً على هذه الخلفيّات نحاول الولوج إلى عوالم المسرحيّة.

4- تمظهرات الاغتراب والتشيؤ في المسرحيّة: ذكرنا فيما سبق، أن المسرحيّة تعرض في تلاحم عضويّ بين التّعبيريّ والرمزيّ، والواقعيّ والخياليّ، قضيّةَ شاب يـتَّهِمهُ قاضيان بقتل شيءٍ ما سقط من السماء، يُصوَّر على لسان المُتّهم، أي الشيء، بوصفه غير قابل للتحديد:

"إنّهُ شيءٌ لا يوجد فيه دم، لا يتنفَّس، لا يأكل، ليس من المعروف إنْ كان ذكراً أم أنثى.. لقد تفحّصته بنفسي ليس فيه ما يُمكن أن نُسميه عضواً تناسليّاً، فكيف يمكن قتله؟" [9] .

وعبر هذه الحجج وغيرها ينفي الشّاب جملة التُهم الموجّهة إليه، ويرفض مراراً ادِّعاءات القاضيَيْن (1) و(2) في محاولتهما الدؤوبة للحكم عليه بالموت شنقاً.

ومن خلال حوارات "المتّهم" مع "الشيء" القادم من عالم غير عالمه، يضعنا المؤلّف أمام سلسلة من الأزمات المتفتّحة على المآزق التي يتخبَّط فيها الإنسان المعاصر، ليكشف عن طبيعة العلاقات التي تحكم المجتمع المعاصر وما يسودها من صراعات وتشوّهات ألقت بثقلها بالغ العنف على الفرد، ثم يمضي في انتقادها وفضحها أكثر، ليبرز الأعطاب المتولّدة عنها، وهي أعطاب لا تفضي، في النهاية، إلّا لتيه الذّات واستلابها في أوضاع صنميّة انهَدَّتْ إثرها القيّم وانهارت المعايير.

تجسّد الملمح السابق، بصورة بارزة، حين أدرك المتّهم أنّ العالم الذي ينتمي إليه لا يعير الروح أو الفكر أدنى اهتمام؛ عالمٌ ذروة اهتمامهِ –بتعبير المتهم– "الثمن لا القيمة"، ولعلّ شخصيّة "أمّ السيدة" هي أفضل تمثيل لهذا الضرب من التفكير، وبدرجة أقل ابنتها "السَّيِّدة"، فقد كانتا تدافعان طوال المسرحيّة عن فكرة أنّ المال يحكم العالم:

"أم السيدة: (مقاطعة) تتزوج؟ أنت تتزوج؟ أنت المفلس.."[10]. وكذا قول السيدة: "إنّ العالم صغير. إنّه أمي، وغرفتك ومئتي ليرة، هذا هو العالم."[11]ونقرأ في الحوار الآتي أدقّ تجسيد للأزمة التي تخنق المتّهم:

" رقم1: وحماتك ألم تدرك أبداً أنها كانت تضع على رأسها مئة ألف ليرة دون أن تعرف؟ المتّهم: مئة ألف ليرة؟ لقد كان يا سيدي شيئاً لا يُقدر بثمن لقد كنت أحاول أن أعرّفها على قيمة ذلك الشيء وليس على ثمنه.. أتفهمون؟ رقم 1 مع رقم 2: لا. المتّهم: (ينظر إلى الشيء على الطاولة) هل سمعت إنّهم لا يفهمون! لا يعرفون الفرق بين القيمة والثمن المسألة بالنسبة لهم هي مسالة الفرق بين قبعة رخيصة وقبعة

غالية"[12]. ولعلّ السؤال الأوّل الذي يلّح على القارئ، ههنا: ما الشيء؟ وكيف يمكن أن نفهمه؟ وما الدور الذي اضطلعت به هذه الشخصيّة في مسرحيّة القبّعة والنّبيّ؟ إنَّ المساحة التي استحوذت عليها شخصيّة "الشيء" في المسرحيّة، لم تكن من قبيل المصادفة، فالمؤلّف قد جعل منه، أي الشيء، عنصراً تكوينيّاً حاسماً في بناء النصّ بوصفه النافذة التي يطلّ من خلالها على الظواهر المختلفة؛ وكان بالمقابل، يُصبغ على العالم وأشيائه صبغة المجهول، ومن ثم يطرح أسئلة، هي المدخل إلى المعرفة، وهكذا، يمكن القول إن المؤلف قد اعتمد على "الشيء" لتوسيع المسافة القائمة بين عالمه وعالم آخر مجهول هو عالم الشّيء، ليتأتّى له مناقشة الأفكار والتصوّرات، والانتقال من النظرة الأفقيّة التي لا تتيح له إلّا أن يرى ما أمامه مباشرة من زاوية سطحيّة إلى النظرة الكلّية التي يتّسع أفقها ليعاين فضاءات أرحب: "إنني ها هنا أفتح مصاريع عالم يولد لأوّل مرة. مليء بالدهشة. اكتشفته حبة حبة مثلما يكتشف الطفل أصابعه إصبعاً إصبعاً. دونك سيرتدّ هذا العالم إلى الغبار والصدأ"[13].

إنّ رؤية الشيء بقدر ما تبدو لنا مؤسّسة على الابتعاد والانفصال عن الحياة البشريّة، على نحو ما ذكره مارتن إيسلن (M.Esslin) من كون "دراما اللامعقول تهاجم في الأساس اليقينيّات المريبة. حيث تهدف إلى إخراج الجمهور من حالة الرضا عن النّفس ليقف وجهاً لوجه أمام الحقائق القاسيّة الخاصّة بالوضعِ الإنسانيّ كما يراها هؤلاء الكتّاب"[14]، إلا أن رؤية الشيء في الوقت نفسه، مثّلت نافذة تُتيح الاقتراب بصورة أعمق من هذه الحياة، وليست أسئلة الشيء وحواراته محض سخريّة أو عبث، وإنّما هي في حقيقة الأمر عينٌ أخرى تخترق الحياة لتكشف خباياها وتناقضاتها، ولعل أغلب الشّخصيّات لم تحد عن تجسيد هذه الحالة، عبر أسئلة جدليّة ممزوجة بسخرية مُرّة؛ دحضت من خلالها الأفكارَ المألوفة والجاهزة، وأظهرت عوز التفسيرات الضيّقة التي يقدّمها المتّهمُ أو القاضيان أو حتى الشيء المفرغ من

كل معرفة بالعالم، أو أشيائه، ومن ذلك أن يتساءل الشيء عن ماهيّة: المرأة، الجمال، والجنس، والألم، والموت..: "المتّهم: وأنا وحدي لا أستطيع أن أعنى بك كما يجب..فأنا لم أتزوّج بعد، ويبدو أيها السّيد أنّ المرأة الوحيدة التي كانت... الشيء: امرأة؟ –المتّهم: أجل..امرأة (مندهشاً) ألا تعرف ما هي المرأة؟ الشيء: لا. –المتهم: الجنس الآخر؟ –الشيء: لا "[15]. وفي تتمّة الحوار، يثور الجدل بين المتهم والشيء، حتى يصلان إلى أسئلة وجوديّة وفلسفيّة من ضمنها الموت: "الشيء: الموت. إنّها كلمة قديمة أسقطناها من الاستعمال، مثلها مثل كلمة الألم..أجدادنا الأبعدون يذكرون ذلك. أمّا نحن فلا..المتّهم: أمّا نحن فنعم.المتّهم: إنكم تعساء حقا!الشيء: تعساء لأنّنا لا نتألم ولا نموت. المتهم: نعم."[16]

ماذا لو انتفى الموت؟ إنّه أحد الأسئلة المؤرّقة التي يفهمها المتّهم، ويبدو أنه يدرك المغزى من ورائه، بل نجده مقتنعاً إلى حدّ بعيد بضرورته، وكلّ ذلك، يجعلنا نتساءل عن مَرَدِّ الاقتناع: أهو التعبير عن لاجدوى الحياة وعبث العيش فيها؟ أم هو الاستسلام والتسليم بحتميّة الموت؟ أم إنّه لم يرَ الموت إلّا شرطاً للحياة؟ في ظلّ التناقضات الشديدة التي تمور في نفس المتّهم، يصعب معرفة سبب الاقتناع في هذا الموضع بالذات، فتارة نرى المتّهم يوضح للشّيء جمال الحياة وقيمتها، وتارة أخرى نراه على النقيض من ذلك، يبدي تبرّمه وضيقه منها، وهو ما ينتبه إليه الشيء بقوله: "أحياناً تبدو لي شديد التناقض! انظر إلى نفسك!"[17]. وفي ضوء ذلك، ليس من الصعب أن نفهم بأنّ المؤلّف قد اتّكأ على شخصيّة "الشيء" الغريب ليكشف هشاشة المفاهيم الإنسانية، ويهدم المسْبَقات والقَبْليّات من أجل تأكيد نسبيّة المعايير التي يحتكم إليها الإنسان، ويبدي تهافتها بوجه خاص في ظلّ سطوة القيّم الماديّة.

ففي جدل مستمرّ مع المتّهم يناقش المؤلّف معنى الحياة والأخلاق ويَسْتنبِتُ أسئلة حول التقاليد والمواضعات والأوهام التي يصنعها المجتمع، كما يعتمد في الغالب،

على سوء الفهم وصعوبة التواصل بين الشّيء والمتّهم، ليفتح باباً على تناقضات وأخطاء المتّهمّ ويعرّي تفكيره. تلك، إذن، كانت حال الشّيء، أما المتَّهم، فقد بدا شخصيّة مثاليّة (Idéaliste) يوتوبيّة تتجاذبه هواجس عديدة؛ كونه يخوض الصراع على أكثر من جبهة، فهو ينشد القوّة ويطمح إلى التغيير الجذريّ، ويجد صعوبة في التواصل مع المجتمع ممثّلاً في السيّدة ووالدتها، وباقي الفئات الأخرى، ويرفض منطق العالم وشروطه ويحلم في جعله أفضل لكنه يدرك في الوقت نفسه أنه لن يجد الحلّ أو المعنى الذي يبحث عنه، ولعلّ هذا بالضبط ما يجعل منه بطلاً إشكاليّاً (Héros problématique): "الشيء: وماذا ستعطي أولئك الذين سينضمون إلى مملكتك فيما بعد؟ –المتهم: عالماً أفضل."[18]وضمن هذا الإطار، يدرك المتهم، أيضا، ثقل القيود التي يلقيها على كتفيه العالم والآخرون، وإذا كان "سلوك الشّخصيّة وما تأتيه من أفعال وما تتصرّف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشّخصيّة وقيّمها وسلوكها النّفسيّ أو الخلقيّ أو الفكريّ"[19]، فإنَّ تأمّل سلوكات "المتهّم" وأقواله يُفسِّرُ دوافعه ويفصح عن مأساته واغترابه وثورته اللامحدودة على الواقع والوجود:"المتهم: هل هناك ما هو أكثر رعباً في حياة إنسان كان يخبئ الحب في جيبه كسلاح أخير للدفاع عن نفسه؟

رقم1: "للدفاع عن نفسك ضد من؟ هل ثمـة من يتهددك؟ المتهم: كلّ الناس. كل شيء. صاحب البيت والخبّاز واللحام والطبيب. الغربة والوحشة والوحدة. المرض والشقاء. الشقاء الذي لا ينتهي وفرص السعادة التي لا نستطيع أن نملأها. العمل والبطالة. الانتظار والوصول. الانكسار. الفشل. طعم الانتصار التافه. القلق. نداء الرحيل الذي لا يستجاب. الخيبة. غياب الشمس وغياب الصديق. الموت.. يا إلهي!"[20]. لا يتَجشَّم قارئ هذا الحوار عناءً لتلمّس المعاناة التي تنيخ بكلكلها على شخصية "المتهم"، ففي ظلّ وعيه بسيطرة الشروط الخارجيّة والداخليّة المحتومة عليه؛

تتهدّده مخاوف مدمّرة تقوده إلى حالة من الاغتراب اللافح الذي يسوقه لرؤية "الشرّ" كامناً في جميع الظواهر، من أدقّها تفصيلاً وجزئيّة إلى أكثرها شموليّة وكونية، فمن "صاحب البيت والخبّاز واللّحام والطبيب" وصولا إلى "الموت"، يستحيل العالم كلّه بالنسبة إليه عذاباً يطوّقه، وقيدا يحدّ حريّته. وتبعاً لذلك، يُدين المتّهم الجميع دون استثناء، وتتكرّر هذه الإدانة بشكلّ قويّ في أكثر من موضع، وحين يبرئ نفسه، يوجّه إلى الآخرين اتّهاماً بسطنا بعض بواعثه فيما سبق: "أنتم! أجل! أنتم الذين ضربتموه ذلك الضرب المبرح.. ثم تقولون إنّني أنا الذي فعلت!"[21]، وقوله أيضاً: " أنتم (صارخا) أنتم جميعاً أيّها القتلة!.. ألا تتذكرون كم وضعتم في رأسي، يوما إثر يوم، أنّ الذي يأتي من الخارج إنما يأتي بحافز الشر تذكروا.."[22]. من هذا المنظور، يغدو الآخرون بالنسبة للمتّهم عائقاً يَسْتَلِب حريّته، فيعلن كما أعلن من قبله جون بول سارتر « L'enfer, c'est les autres»"الجحيم هو الآخرون"، ولم يجد المتّهم سبيلاً لتطبيب جراحاته ولا طريقاً للخلاص من مآزقه الوجوديّة والاجتماعيّة سوى "الحب" الذي يخبِؤُه في جيبه كسلاح أخير، ويُشهره "قيمة" في وجه كل شيء، ولنا أن نتساءل، ههنا، لـمَ الحبُّ بالذات؟

إذا علمنا أن الثنائية (إيروس/ثاناتوس)[23](Eros/Thanatos) ثنائيّة صراع أزليّ بين غريزتين الأولى غريزة (إيروس) الحالمة في البقاء والبناء والثانية غريزة (ثاناتوس) التي تنزع صوب التدمير ولا تترك مساحة للحياة، وتهدمها وتسحق كل معانيها؛ فلا غرابة، إذن، أن يمثّل الحُب لدى غسان طاقةً بنّاءة يقاوم من خلالها كل عطب أو نقص. وفي أكثر من موضع، يقف القارئ على سخريّة الشّيء من المتّهم وكذا اشتراطات وجوده الإنسانيّ بصورة عامّة، ووضعه الاجتماعيّ بشكل خاصّ، وفي نهاية المشهد الأول تلفتُ الانتباه إشارته الصريحة إلى اغتراب المتّهم:

" أنا لست أكثر غربة منك..أنا لست أكثر غربة منك!"[24].

على ضوء المعطيات السابقة، يمكن القول إنّ الموضوع الرئيس الذي تلتئم حوله مشاهد المسرحيّة هو الاغتراب (Aliénation)، ويتهدَّد المتّهمَ على ثلاث جهات، وقبل عرضها بشيء من التفصيل، حقيق بنا الإشارة إلى أن القضية شغلت رقعة واسعة في الحقول المعرفيّة الحديثة على اختلافها وتباين اتجاهاتها ومن ضمنها: علم الاقتصاد، والتاريخ، والفلسفة، والعلوم الاجتماعية والسياسية، وعلم النفس... وقدّم الفلاسفة والمفكّرون فيها رؤى وتصوّرات عديدة ومتباينة.

إنَّ الاغتراب سمة في الوجود الإنسانيّ، وجذوره ضاربة في القدم، حيث "تبرز فكرة الاغتراب في الدراما الإنسانيّة المتعلّقة بسقوط الإنسان وانفصاله في قصّة الخطيئة الأصليّة والخروج من الجنّة"[25]، ورغم ذلك، فالمصطلح لم يصبح مثار جدل مهمّ وعميق؛ إلّا حين "أعلن هيجل أن الإنسان أصبح عاجزاً في علاقاته بنفسه ومجتمعه والمؤسّسات التي ينتمي إليها حتى استحال انتماؤه نوعاً من اللاانتمائيّة والهامشيّة"[26]. ومردّ ذلك أن "الإنسان في العصر الحديث أصبح منفصلاً، انفصالاً حادّاً لم يسبق له مثيل، سواء عن الطبيعة، والمجتمع، أو الدولة، أو الله، أو حتى نفسه ... وغير ذلك من الأسماء التي تطلق على كيانات هي بالنسبة إليه آخر لا سبيل إلى التواصل معه"[27]. ومن بعد هيجل ذاعت بقوة أطروحات أخرى متنوّعة تناولت ظاهرة الاغتراب، وتجلّت في كتابات: ماركس، ونيتشه، وفيورباخ، ودوركهايم، وسارتر، وهايدغر .. وبعيداً عن الاغتراب الدينيّ والوجوديّ، ناقش الفيلسوف هاربارت ماركوز (H.Marcuse) في كتابه المهمّ "الإنسان ذو البعد الواحد"، الأزمات والتمزّقات الحادّة التي يعيشها الإنسان في ظلّ الحضارة المعاصرة وإيديولوجيّتها المتقدمة، حيث يرى كيف "باتت الذّات مستلبة مُبتلعة من قبل وجودها المستلب. ولم يَعدْ هناك غير بُعدٍ واحدٍ ماثل في كلّ مكان وتحت شتّى الأشكال، ومنجزات التقدّم بالذات تَحُول دون طرحها على بساط البحث إيديولوجيّاً، كما تَحُول دون تبريرها. والوعي الزائف لعقلانيّتها قد أصبح أمام محكمته

الذاتيّة هو الوعي الصحيح"[28]. وبهذا النقد يبين ماركوز أن المجتمع الصناعيّ المعاصر ولّد أشكال هيمنة ورقابة جديدة تحكم قبضتها على المجتمع وتلغي حرّيّة الفرد بصورة قمعيّة تحت غطاء التقنيّة والعقلانية. وأمّا بالنسبة للواقع العربيّ، فما إن نحاول الاقتراب لرصد ظاهرة الاغتراب، حتى يتبدّى لنا كون المشكلة مضاعفة ومزدوجة بصورة مأساويّة. وعن السبب في ذلك يذكر حليم بركات إنه كثيراً ما يكون اغترابنا "نتيجة لالتزامنا بالقضايا العربيّة وارتباطنا بالمصير العربيّ ارتباطاً عضويّاً. لذا لا نتكلّم من موقع حياديٍّ ولا يمكن أن نكون كذلك ما دمنا نملك رؤية ونصارع صراعاً مزدوجاً ضدَّ الثقافة العربيّة السائدة، وهي ثقافة قمعيّة، وضدَّ الثقافة الغربيّة المهيمنة، وهي ثقافة مرتبطة بنظام رأسماليّ عالميّ يُشوّه المستغلّ والمستغلَّ معاً"[29]، "وبالتالي فالمجتمع العربيّ يعيش أزمات حادّة ومتعدّدة، تجعل حالة الاغتراب أكثر تعقيداً وليس من العسير ملاحظة ذلك في النّصّ. لقد أشرنا، إلى كون الاغتراب يتّهدَّدُ المتّهمَ من ثلاث جهات؛ أمّا الجهة الأولى، فتكمن في علاقته بالجسد، ويُفصَح عنها في حوارات كثيرة، من بينها قول الشيء: "أنت لا تستطيع أن تكون إلّا رجلا"[30]، وأمّا الجهة الثانية، فتتجسّد على مستوى علاقاته بالآخر، ونعني بصورة خاصة المجتمع وضغوطاته.

ويبقى التهديد الثالث الأكثر خطورةً ممثّلاً في تغوّل المؤسّسات المتوحّشة وهيمنة الأنظمة السّاحقة التي بسطت يدها على العالم الحديث المحكوم بالآلة. ويعرض المشهد الأخير من المسرحيّة الضرب الثالث من التهديد، والذي يعدّ ذروة الاغتراب؛ ففيه يُردّد الشّيء على مسامع المتّهم قائمة طويلة لمجموعة من الشركات التي تعرض عليه مبالغ ماليّة ضخمة مقابل الحصول على "الشيء" ، فيأتي الترديد عبر صفحات تقود المتّهمّ إلى ما يشبه الجنون: "المتهم: ..مشروع السنوات العشر للنزول على القمر، جمعية تحسين العلاقات الفضائية، شركة أفلام هتشكوك، مؤسّسة الرفق بالحيوان، المقرّ البابويّ في الفاتيكان، دار نشر فرنسيّة، دائرة الاستخبارات

الأمريكية والروسية والصينية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والكوبية، دار شهيرة لعرض الأزياء، مليونير سويسري يجمع الطرف واللوحات وخصوصاً لوحات بيكاسو وسلفادور دالي، وعروض من..."[31] .

إنَّ الإطالة في ذكر العروض المغرية التي تلقّاها المتّهم من أجل الحصول على شيئه، والإلحاح عليها، لم تكن مجرّد لغو لفظي، وإنّما جاءت لتعكس مدى الانهيار الذي آل إليه وضع المتهم، لتصوّر حالة عجزه واغترابه بتلك الصورة الحادّة، ورغم ذلك، نجده لم يرضخ للمساومات والإغراءات، ولم يبدِ سوى رفضه لكلّ منفعة، ولا يعثر القارئ على مواقف عدا الدفاع عن شيئه الثمين:

"أبلغكم بكلّ سرور فرحي الشديد بعرضكم المغري لشراء ما وصفتموه أنه سرّي الذي أحتفظ به، إنَّ جهلكم بقيمة الأسرار الحقيقية يتعسني حقاً، ولذلك فأنا آسف أن أبلغكم رفضي لطلبكم، ولكن لا مانع من أن تحاولوا مرّة أخرى شرط أن تفهموا أن قيمة هذا السِّرِّ، عكس الأسرار الأخرى هي في أن يذاع بأقصى ما يمكن من الأمانة.."[32]. إذن، ورغم حماس الشخصيات الأخرى (السيّدة، أم السيّدة، القاضيان) لتلك العروض، ورغم إنّها لم تكُف عن محاولة إغراء المتّهم من أجل إقناعه بقبولها؛ لم يقابلهم سوى بالإعراض، ونقرأ كيف يلقي عليهم اللوم: "من كان يحسب أنّ الأمور قد تصل إلى هذا الحدِّ (يلتفت نحو المجموعة) قلتُ لكم ألف مرة لا، وأنتم تقولون نعم، نعم..."[33]. وأمام تحوّل الجميع إلى "نعم" بقي المتهم وحده "لا" مدافعا عن ذاته رغم الاغتراب الذي صنعه المجتمع:

"الشيء: قبعة أو نبي أنت لا تعرف كم يجعل الناس منهما شيئين متشابهين، إن أفضل الناس يفضل أن يجعل النبي على رأسه من الخارج، مثل القبعة، مثل يافطة ضخمة ملونة مضيئة على واجهة دكان فارغ "[34]. على هذا، نعاين كيف تطال ظاهرة

الاغتراب القيّم والأفكار والفنون، فقد انحطَّ كل عمل إلى منزلة السلع/ القبّعة في سوق الاستهلاك، ومُسخ الفكر/ الشيء فأمسى مجرّد تداول يوميّ يفتقر لأيّ معنى: "الشيء: قلت مثل الفكرة، إذا ولدت فليس بالوسع التخلص منها، بالوسع خيانتها فقط، لذلك ترى كم هو سهل بالنسبة للكثيرين أن يضعوا الأفكار فوق رؤوسهم كالقبعات، ولكن دون أن يتركوها تغوص إلى داخل رؤوسهم"[35]. إنَّ المتّهم من أول المسرحية إلى آخرها يناهض العالم، والمجتمع، ويتحرّك في مواقع ضديدة لكل وضع قائم، وحين يعلم بموت الشيء، يجدّد إدانته ولا يستثني هذه المرة حتى نفسه: "وأنا بدوري أطالب محاكمة المُتسبّبين الأصليّين في الجريمة. مصانع ألعاب الأطفال المبتكرة في طوكيو، مختبرات العلوم الجرثوميّة جنيف، وكالة الاستخبارات المركزيّة الأمريكيّة، مشروع السنوات العشر لغزو الكواكب، اللجنة الدولية لتقدير موازين التّسلّح، هتشكوك، اليونسكو، دار الأزياء الباريسيّة الكبرى، والت ديزني...حماتي، ساعي البريد، وأخيراً أنتم... وكي أكون عادلاً: فيما بعد أنا"[36]. لقد اتَّخذ الصراع في النّصّ بعدين متمايزين؛ مارس عبرهما المؤلّف نقداً مزدوجاً ظلّ محكوماً بالتحوّل من الداخل إلى الخارج تارة، ومن الخارج إلى الداخل تارة أخرى، ليعكس، بذلك، تعدّد حالات الاغتراب التي تطال المتّهم؛ حيث الداخل يمثّل التحوّل جهة الذّات ويتجلّى في حوار المتّهم مع الشّيء، وأما الخارج فعن طريق التحوّل جهة المجتمع، ويتّضح من خلال حوارات المتّهم مع القاضيين والسيّدة ووالدتها.

إنّ ملامح الاغتراب في المسرحيّة لم تقتصر على ما سبق ذكره فحسب، بل تجاوزته إلى مظاهر أخرى، من ضمنها رمزيّة أسماء الشخصيات، فالشّيء مثلاً كان أبرز تجسيد لعمليّة التشيّؤ، وكذلك أسماء الشخصيات الأخرى (القاضيان، السيّدة، أم السيّدة...)، وما هذا العزوف عن إعطاء الأسماء للشّخصيات سوى دلالة قويّة على فقدان الإنسان قيمته ومعناه في ظلّ عالم مادي سحق إنسانيّته، وانتزع

مقوّمات هوّيّته ووجوده، ليجعله مجرّد رقم أو شيء يعكس ضياعه وألمه. وإلى جانب هذا، يمكننا أيضاً الوقوف على ملمح آخر، فلو تساءلنا عن الدور الذي يؤدّيه "الشرطي" في المسرحيّة لوجدناه هو الآخر من أقوى الملامح التي تؤكّد أمر الاغتراب، فما الدور الذي لعبه الشرطيّ في المسرحيّة؟ يُحدِّد غسّان كنفاني دورَ الشرطيّ في ملاحظاته الأولى كالآتي: "الشرطي: استعملتُ هذه الكلمة في وصف الرجل الذي سيكون عليه، دون النطق بكلمة واحدة، تحريك الحاجز بين الفينة والأخرى... وغالبا لا يلفت نظر أي من أشخاص المسرحيّة ولا يقاطع أحداثها وحوار أبطاله"[37]؛ وعليه فدور الشرطيّ، أيضاً، يبرز مدى التهميش الذي طال الإنسان، ويجسّد حجم اغترابه وعزله في مواقع العمل.

من هنا، يمكننا القول إنَّ المسرحيّة في أبعادها العميقة، تُلفِت النظر إلى وضع البشريّة في عصر التطوّر وغزو الفضاء، وتبين أنها رغم كلّ التطوّرات ما زالت ترزح تحت نير الحروب اللاإنسانيّة والعبوديّة، وتطرح قضيّة الإنسان في ظلّ عصر الصناعة والثورات التكنولوجيّة التي جعلته أكثر بؤساً، وبعبارة أخرى، تقول المسرحيّة إذا كانت الحريّة شرطاً لازماً لتحقيق التقدّم، فإنّ هذا التقدّم لا يكفل بالضرورة حريّة الإنسان ويمكن ألّا يحافظ عليها، بل لعلّه ينتزعها ويلغيها في أوقات كثيرة.

والمسرحيّة عدا فكرتها الأخّاذة، وعرضها السلس، وقوّة الحوارات والجدل فيها، هي في الواقع نسيج بنائيّ متعدّد يُبين لنا أن "الفنان يستوعب السياسة والاجتماع والاقتصاد في وحدة إيديولوجية كاملة. ولكنه يعود إلى صياغة العمل الفنّيّ في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان في أغوارها العميقة"[38]، ورغم أهميّة، الشخصيّات إلّا أنها ظلّت أدوات للتعبير عن أفكار المؤلّف، فأحد أهداف المسرحية

بوصفها رقعة تعبيرية هو إظهار تجارب الفكر وتحويل كلّ ما هو داخليّ ونفسيّ من عالم الفكر إلى مجسّد.

وعن موقف المؤلّف في ختام المسرحيّة، نجد أن المتّهم لم يخسر الشيء الذي ظلَّ حصنه الحصين في الحفاظ على ذاته، وقد استمات في التشبّث به، ليسدل ستار المسرحيّة على مغادرتهما المحكمة معاً، يقول المتّهم في جملة الختام: "هيا بنا أيّها الصديق. ليس أمامنا إلّا أن نخرج معاً"[39]، وليس ذلك بغريب عن كنفاني، وهو القائل في أحد مقالاته: "فشل البطل ليس عاراً، ولكن العار أن يَنسحق في القطيع دون أن يناضل من أجل طموحه الشخصيّ نحو مثله الأعلى"[40]، وهكذا، فإن مغادرة المحكمة، تمثّل بمعنى من المعاني، الانسحاب والخروج من عالم الموت والاغتراب.

خاتـــمـــة: تلك، إذن، كانت بعض ملامح الاغتراب والتشيؤ التي تراءت في مسرحيّة "القبّعة والنّبيّ" لغسّان كنفاني، وقد تجسّدت في صوّر ومظاهر متعدّدة ومتنوّعة، ومهما يكن من شأن، فإنّ ما في هذه المسرحيّة وما شابهها من أعمال كنفاني يجعلنا ندرك أن: هناك الكثير ممّا يمكن قوله وتلمّسه في هذا الأدب. ويمكن أن نخلص إلى جملة من النتائج بخصوص "القبعة والنبي" يمكن رصدها فيما يأتي:

-استثمر كنفاني تيمتي الاغتراب والتشيؤ لتشييد عالم مسرحي متخيل يحاكي أوضاع الإنسان العربي المستجدة في ظلّ تغوّل الرأسمالية وانهيار القيم.

-تطرح تجربة كنفاني إشكالية التلقي في الدرس النقدي المعاصر، ويتيح النظر فيها الفرصة لاستعادة تجربةٍ غزيرةٍ بقضايا ومدلولات إنسانيّة جمّة؛ ليس آخرها الحرية والخلاص.

-تظلّ الكتابة المسرحية عند غسان كنفاني وجها من وجوه الإبداع المتعددة التي تنفصل عن الرؤيا التي صاغها في مجمل أعماله الأخرى.

-ثمة نقاط تقاطع بارزة بين أعمال غسان كنفاني وكبار المسرحيين العالميين، على غرار صمويل بيكيت وبريخت وأونيسكو، تستوجب دراستها والوقوف على علاقات التأثير والتأثر بينها.

5- قائمة المراجع:

[1]- جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

2- غسّان كنفاني: القبعة والنّبيّ، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط3، 1998.

3- عبد الواحد بن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربيّ الحديث، مطبوعات جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب، ط1، 2007.

4- مارتن اسلين: دراما اللامعقول (سلسلة من المسرح العالمي)، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط2، 2009.

5- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحيّة، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987.

6- فيصل عبّاس: الاغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2008.

7- حليم بركات: الاغتراب والثورة في الحياة العربيّة متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

8- محمود رجب: الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1988.

9- هاربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1988.

10- غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربيّة (رحلة العذاب)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

11- Alain Viala, Histoire du Théâtre, collections Que sais-je?,puf, Paris,2010.

12- Chakib El-Khouri : Le théatre arabe de l'absurd, éd A-G Nizet, Paris.

-المقالات:

1- محمد دكروب: غسّان كنفاني درس في الإحصاء والإنتاج، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد 7، يونيو 1992.

2- غسان كنفاني: منبر النقد والدكتور جيفاكو، مجلة الآداب، بيروت، العدد5، 1مايو 1959.

-الهوامش والإحالات:

1-محمد دكروب: غسّان كنفاني درس في الإحصاء والإنتاج، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد 7، يونيو 1992، ص51.

[2]- جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص19.

[3]- غسّان كنفاني: القبعة والنّبيّ، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط3، 1998، ص13.

[4]- المصدر نفسه، ص17.

[5]-Alain Viala, Histoire du Théâtre, collections Que sais-je?,puf, Paris,2010, pp80-81.

[6]Chakib El-Khouri : Le théatre arabe de l'absurd, éd A-G Nizet, Paris, p8.

[7]- عبد الواحد بن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربيّ الحديث، مطبوعات جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب، ط1، 2007، ص367.

[8] -Alain Viala,Histoire du Théatre, p81

[9]- غسان كنفاني: القبعة والنبي، ص18.

[10]- المصدر نفسه، ص38.

[11]– المصدر نفسه، ص23.

[12]– المصدر نفسه، ص67.

[13]– المصدر نفسه،ص 46.

[14]– مارتن اسلين: دراما اللامعقول (سلسلة من المسرح العالمي)، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط2، 2009، ص18.

[15]– غسّان كنفاني: القبّعة والنّبيّ، ص31.

[16]– المصدر نفسه، ص 34.

[17]– المصدر نفسه، ص45.

[18]– المصدر نفسه، ص65.

[19]– عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحيّة، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص21.

[20]– غسّان كنفاني: القبعة والنبي، ص18.

[21]– المصدر نفسه، ص22.

[22]– المصدر نفسه، ص23.

[23]– يقول فرويد: "يذهب فرضنا إلى أنَّ الغرائز من نوعين اثنين فحسب، غرائز تسعى للحفظ والتوحيد والتي نسميها شبقيّة، بالضبط بالمعنى الذي استخدمه أفلاطون في كلمة شبق (Eros)، وغرائز تسعى للتدمير والقتل ...والتي نصنفها على أنها تدميرية" راجع سيغموند فرويد: أفكار لأزمنة الحرب والموت، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981.ص51.

[24]– غسّان كنفاني، القبّعة والنّبيّ، ص 44.

[25]– فيصل عبّاس: الاغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2008، ص7.

[26]– حليم بركات: الاغتراب والثورة في الحياة العربيّة متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص35.

[27]– محمود رجب: الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1988، ص6.

[28]– هاربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص47.

[29]– حليم بركات: غربة الكاتب العربيّ، مرجع سابق، ص255.

[30]– غسّان كنفاني: القبّعة والنبيّ، ص46.

[31]– المصدر نفسه، ص72.

[32]– المصدر نفسه، ص74.

[33]– المصدر نفسه، ص83.

[34]– المصدر نفسه، ص48

[35]– المصدر نفسه، ص74.

[36]– المصدر نفسه، ص78.

[37]– المصدر نفسه، ص15.

[38]–غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربيّة (رحلة العذاب)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص14.

[39]– غسان كنفاني: القبعة والنبي، ص82

[40]–غسان كنفاني: منبر النقد والدكتور جيفاكو، مجلة الآداب، بيروت، العدد5، 1مايو 1959، ص61.