التأثر الإبداعي للروائي إبراهيم نصرالله بالتغريب البريختي في المسرح

- دراسة شكلانية في رواية حرب الكلب الثانية -

علاء حموزي
طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها- جامعة العلامة طباطبائي، إيران
alaahmoozi@gmail.com
الدكتور رضا ناظميان (الكاتب المسؤول)
أستاذ في اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة طباطبائي، إيران
reza-nazemian2003@yahoo.com

The Creative Influence of Novelist Ibrahim Nasrallah by Brecht Defamilarization in Theater - A Formalist Study in The Second War of The Dog Novel

Alaa Hmoozee
PhD Student in Arabic Language and Literature , Allameh Tabatabai University , Iran
Dr. Reza Nazimian (Corresponding Author)
Professor of Arabic Language and Literature , Allameh Tabatabai University , Iran

الملخص:-

دعا الشكلاني شكلوفسكي الى تغريب المألوف ليقف عنده المتلقي ويتمعن فيه، وتطول مدة الإدراك، وهنا يكمن عنصر الجمال. ثم جاء بريخت وطور رؤيته للتغريب في مسرحه الديالكتيكي، فاتخذ التغريب وسيلة ملتزمة لنقد المجتمع وتغييره وتثوير المتفرج كشخص واع مشارك بعقله وان لا يتماهى عاطفيا مع العرض كما في مسرح أرسطو الدرامي. الشاعر والروائي ابراهيم نصرالله، الكاتب الملتزم بالقضية الفلسطينية والعربية والانسانية، والناقد المشاكس للسلطة، قد استشرف الخطر المستقبلي على مصير الانسان في حربه مع من يشبهه لا مع من يختلف معه، في روايته الخيالية "حرب الكلب الثانية"، واتخذ من التغريب وسيلة للتحذير. فجاءت هذه الدراسة بمنهج وصفي تحليلي معتمدة النظرية الشكلانية وآراء بريخت في التغريب، للكشف عن كيفية تأثر الكاتب بتغريب بريخت، وكيف ابتكر فيه. وتوصلت الدراسة الى ان الكاتب قد تأثر بالتغريب البريختي، وابتكر فيه، على مستوى؛ الفكرة، العنوان، اللغة، السرد، الحوار، الحدث، الشخصيات، الزمان والمكان، المشهد الدرامي، الحبكة والصراع. وكان نصه ملتزماً ومتضمناً أساليب ميتاقصية. مما أدى لتوعية المتلقي وعدم تماهيه مع الرواية كونها نص تحذيري مصطنع.

الكلمات المفتاحية: التغريب، بريخت، إبراهيم نصرالله، حرب الكلب الثانية، الشكلانية، الإبداع.

Abstract:-

The formalist Shklovsky called for the defamilarization of the familiar thing so that the recipient would stop and contemplate it, and the period of perception would be prolonged, and Here is the element of beauty. Then Brecht came and developed his vision of defamilarization in his dialectical theatre, so he took defamilarization as a committed means to criticize society and change it and revolutionize the spectator as a conscious person who shares his mind and not to be merged emotionally with the show as in Aristotle's dramatic theatre. The poet and novelist Ibrahim Nasrallah, a writer committed to the Palestinian, Arab, and human causes, and a quarrelsome critic of the authority, has foreseen the future danger to the fate of the human in his war with those who resemble him, not with those who disagree with him, in his imaginary novel “The Second War of The Dog,” and he used defamilarization as a means of warning. This study came with a descriptive and analytical approach, adopting the formalist theory and Brecht's views on defamilarization, to reveal how the writer was affected by Brecht's defamilarization, and how he invented in it. The study concluded that the writer was influenced by Brecht's defamilarization, and innovated in it, on a level; Idea, title, language, narration, dialogue, event, characters, time and place, dramatic scene, plot and conflict. His text was committed and included metafiction. This led to awareness the recipient and not merging him with the novel, as it is an artificial warning text.

Key words: defamilarization, Brecht, Ibrahim Nasrallah, The Second War of The Dog, formalism, creativity.

المقدمة:

لقد تطور مفهوم الشكل لدى الشكلانيين ولم يقتصر على الهيكل الخارجي للنص بل شمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص، فتجاوز الشكلانيون التفرقة بين الشكل والمضمون واصبحا يشكلان وحدة اندماجية واحدة تنصهر في بودقة الشكل المتكامل، فالشكلانية تنظر للشكل نظرة دينامية متعددة(مبروك،٢٠٠١م: ١٧). رأى شكلوفسكي ان الفن يجب ان يسعى لتوجيه انتباهنا للجوانب الغريبة في حياتنا، والتي لا نهتم بملاحظتها، فخبراتنا العادية اعتادت الألفة وادراك الاشياء بأقل جهد ممكن،وان دور الفن والادب هو خلق تقنيات تعيق الادراك العادي للمألوف،عن طريق نزع الألفة والراحة عن كل ماهو مألوف وجعله غريباً صعب الادراك. فغاية الفن ان ينقل الاحساس بالاشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف، وتقنية الفن، ان يجعل الاشياء غريبة وصعبة وطويلة الادراك فالادراك هو غاية جمالية بنفسها فينبغي اطالتها، فالفن سبيل لاختبار فنية الشئ ، فالشئ نفسه بلا قيمة، وما يؤدي لذلك هو التغريب والذي يوجد تقريباً حيث يوجد الشكل. (نيوتن،١٩٩٦م: ٢٢)، فكانت دعوة شلوفسكي للتغريب لهدف جمالي.

وجاء بريخت بتقنية التغريب في المسرح وهي اغتراب الاغتراب، اي نفيه وعزله، من الناحية الانسانية وبخاصة الاقتصادية، فكان الهدف اثارة دهشة المتفرج وعقله بدلا من اثارة خوفه ووجدانه، وذلك بوضع العوائق والوقفات(عبد الحميد،٢٠١٢م: ٢٧، ٢٨). وجاء بريخت وادخل التغريب في مسرحه الملحمي كوسيلة رئيسية لابعاد المشاهدين عن التعاطف مع العرض المسرحي كما كانوا في مسرح ارسطو الدرامي، فاراد بريخت ان يبقي عقل المشاهد يقضاً ليفكر بالحدث بشكل مختلف ويكون المشاهد عضواً مشاركاً في التغيير في العرض المسرحي وايجاد الحلول، مما يؤدي لتثويره وتطبيقه لفكرة التغيير في الواقع دون خوف. فكان مسرح بريخت ايدلوجياً جدلياً لا يعتمد الفكاهة كعنصر رئيسي بل ثانوي، ويعمد بريخت لطرح افكار اشتراكية وماركسية يؤمن بها كحلول للمشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فكان مسرحه ملتزماً بقضية فكرية يدافع عنها ويحاول تثقيف المشاهدين بها. فاستخدم تقنيات على مستوى النص والاداء والاخراج، بل ادخل التغريب في كل عناصر المسرح.

لقد تأثر الكثيرون حول العالم من فنانين وأدباء بأفكار بريخت وبمذهبه في التغريب. ومن هؤلاء، الشاعر والروائي الاردني الفلسطيني ابراهيم نصرالله، الكاتب السياسي الملتزم بطرح القضية الفلسطينية والعربية في أعماله. متخذاً من قلمه وسيلة لنشر افكاره الوطنية والقومية والانسانية، وبنقد لاذع احيانا عانى بسببه من السلطات. وفي روايته الاولى في الخيال العلمي"حرب الكلب الثانية"، استشرف هذه المرة المستقبل وخباياه السوداء في ديستوبيا مبهمة الزمان والمكان، محذراً من مصير الانسان عامة، والعربي خاصة، من الحروب العبثية المستقبلية نتيجة لنزعة التوحش والتكالب والسعار المتفاقمة عند البشر المختلفين منهم والمتشابهين. ولا يخفى انه يتكلم عن المستقبل مسقطاً اياه على الحاضر. ان الرواية تحذيرية تريد توعيتنا من غفلتنا لنتدارك امورنا وانسانيتنا، والغاية منها اعمال عقولنا والتفكر بمصير اولادنا واحفادنا وجنسنا البشري، ونعرف ماذا يريد الانسان من نظيره في الخلق؟ وكيف يتقبله؟

فيرى الباحث ان افضل وسيلة توعوية اتخذها الكاتب وسيلة للتغييرفي روايته هي التغريب حسب آراء بريخت. فجاءت هذه الدراسة لسبر أغوار تأثر الكاتب بتغريب بريخت، بل استخدام تقنياته والابتكار فيها، لتحقيق مآرب الكاتب والتحذير من الحاضر والمستقبل. فاستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة، معتمدا النظرية الشكلانية في النقد الأدبي ومركزا على عنصر التغريب حسب آراء بريخت.

أهمية البحث:

يعد هذا البحث الأول من نوعه في الربط بين التغريب البريختي في المسرح مع التغريب في الرواية، والأول من نوعه في دراسة التغريب وبشكل معمق في أعمال ابراهيم نصرالله الروائية. ليكون فاتحة لدراسات مشابهة في باقي اعمال نصرالله وباقي الروائيين.

هدف البحث:

دراسة كيفية تأثر الروائي ابراهيم نصرالله بالتغريب البريختي المسرحي ، في روايته حرب الكلب الثانية. ودراسة الاضافات الابداعية التي ابتكرها نصرالله، ليوصل مضمون رسالته الاستشرافية التحذيرية للمتلقي.

أسئلة البحث:

١- كيف تجلى تأثر ابراهيم نصرالله بتقنيات التغريب في المسرح البريختي، في رواية حرب الكلب الثانية؟ على مستوى: الفكرة، العنوان، اللغة، السرد والحوار، الحدث، الشخصية، الحبكة الدرامية والصراع، الزمان والمكان المشهد الدرامي.

٢- ماهي مواطن الابداع في التغريب في روايته؟

٣- ما تأثير التغريب في الرواية على تفكيرالمتلقي، لمواجهة الخطر المستشرف من الكاتب؟

الدراسات السابقة:

هناك دراسات كثيرة حول ملامح التغريب البريختي في المسرح منها؛ مقالة حامدسقايان/علي خليلي(١٩٩٣ هـ.ش)حول تأثير بريخت على آثار المخرج المصري سعد اردش. ومقالة قتال/ علي ادريس قرقوي(٢٠٢١ م) عن اثر التغريب في المسرح الجزائري، ومقالة محمد صالح مروشية (٢٠١٤ م)عن اثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس مسرحية الملك هو الملك انموذجاً، وغيرها من الدراسات التي بحثت عن آليات التغريب في مسرح بريخت وتطبيقها على المسرح العربي. وهناك دراسات عن تغريب بريخت في الفيلم الدرامي مثل مقالة اصغر فهيمي(١٤٠١ هـ.ش)عن التباعدية والتماهي للجمهور في فيلم فروشنده (البائع) للمخرج اصغر فرهادي في ضوء آراء برتولت بريخت، حيث درس الباحث كيفية قيام المخرج بخلق نوع خاص من التباعدية مع الجمهور على طريقته الخاصة من خلال عناصر الفيلم السينمائي من حركة كاميرا، ديكور، ديكوباج، تأطير فيلمي وسرد روائي. وهناك كتاب مرشد احمد(٢٠٠٥ م) بعنوان: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصرالله، ودرس فيه العلاقة بين الشكل والمضمون على مستوى الشخصية والزمان والمكان. وهناك مقالة جواد اصغري عن الاساليب السردية لدى ابراهيم نصرالله وتوصل الباحث الى ان الكاتب استخدم اساليب سردية متنوعة في روايات: "طيور الحذر"، "طفل المحاة"،"اعراس آمنة"،"مجرد٢ فقط"،"حارس المدينة الضائعة". وهذه الاساليب تتمثل في: الواقعية السحرية ،تعدد الاصوات ،تيار الوعي والطفل الراوي، وهناك تناص بينه وبين نظرائه الروائيين.

وهناك دراسات في رواية حرب الكلب الثانية، وأقربها لدراستنا مقالة محمد رضا شيرخاني(٢٠٢١م) بعنوان: دراسة اسلوب ما وراء القص في رواية حرب الكلب الثانية،حيث توصل الكاتب بالمنهج الوصفي في البحث الى ان الكاتب جسد اصطناعية روايته باستخدام اساليب ما وراء القص المختلفة. وهناك مقالة نهاد فخري الشمري(٢٠١٩م) عن دراسة غرائبية الرواية وفاعلية الخيال العلمي فيها وعن التوظيف السردي للاحداث الاستشرافية تطبيقاً ودراسة. وهناك مقالة مسعود باولن بوري(٢٠٢١ م) عن الدراسة السيميائية للتواصل غير اللفظي في الرواية حيث تمكن الكاتب من خلق جو مرعب من القلق والتوتر للقارئ. ومقالة فاطمة اكبري زاده(١٣٩٩ هـ.ش) عن الاستمرارية الزمانية في الرواية ،عن التسريع والابطاء في سرعتها باستخدام مختلف الاساليب وبقصد من الكاتب.

ونستطيع القول بانه لا توجد هناك دراسة مختصة في التغريب في رواية حرب الكلب الثانية فضلاً عن التغريب المسرحي البريختي في هذه الرواية، بل لا توجد دراسة تستكشف تأثير المسرح البريختي في الرواية بشكل عام.

مفاهيم ومصطلحات:

التأثر والابداع:

لقد تأثر الكتاب بنصوص وأساليب بعضهم البعض،وبما هو مختزن من السابقين،وقد يتأثر الكاتب بطريقة، يضيف من اسلوبه في النص، الشئ المبتكر،فيطور من التقنية التي تأثر بها فيكون الكاتب حينها مبدعاً.يعرف"ولك" الابداع بانه التميز في العمل والانجاز فيضيف فوق ما هو موجود في ميدان معين، ويعرفه "جيلفورد" بانه الطلاقة في التفكير والاصالة والحساسية للمشكلات واعادة تعريفها، ويعرفه"ويرتيمر" بانه اعادة دمج أو ترجمة الافكار والمعارف بشكل جديد. ان الاديب المبدع هو الذي يولد تركيبات جديدة مستحدثة متاثراً بالمقومات المختزنة ، وتكون مستجدة من غير ان ينفذ المخزون، وكلما حصل الاديب على مقومات ومعلومات جديدة، اتسع عنده التوافق والتبادلية التفاعلية الممكنة في المنتج الادبي(سعيد،٢٠١٥م: ٤٠). فالابداع يواكب بالضرورة احوال العصر وسبل التواصل مع عالم خارج النص مما هو مستحدث، فينشط المبدع بمخيلته وفطنته ليتخذ حيزاً من العملية الانتاجية للادب لم يسبقه اليها غيره. ولا يعيبه انه يتأثر بنظرية أو اسلوب أو تقنية اخرى،

فلكل من الادباء اسلوبه الخاص، والمبدع منهم من يولد اسلوباً مبتكراً ليدعم الشكل الأدبي، بل ليلبس المضمون حلة جديدة تزينه.

التغريب لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور"الغرب الذهاب والتنحي عن الناس وقد غرب عنا يغرب غرباً واغرب وغربه واغربه نحاه،والغربة والغرب النوى والبعد"(ابن منظور،١٩٨٨ م: ١٣٠).وفي القاموس المحيط للفيروزآبادي"الاغتراب والتغريب كذلك تقول منه تغرب واغترب وقد غربه الدهر، وغريب بعيد عن وطنه"(الفيروزآبادي،بلاتا: ١١٤).وفي قاموس العين للفراهيدي ان"التغريب النفي عن البلد.وغرب أي بعد"(الفراهيدي،١٩٨٨ م: ٤٠٩).

التغريب اصطلاحاً:

التغريب هو مصطلح مستحدث في جميع الاوساط والمجالات، ففي المجال الثقافي والاسلامي هو مجموعة من الدراسات والاعمال والثقافات والنظم التي يجريها الغرب حول المسلمين ومجتمعاتهم لينقادوا للفكر الغربي المعادي للاسلام ، فتحتويهم الحضارة الغربية ويضعف ولاؤهم لدينهم. فالتغريب هو تيار فكري له عدة ابعاد سياسية وثقافية واجتماعية وحتى فنية يهدف ان يطبع المجتمعات عامة بالطابع الغربي مبتدئاً بالعقول وصولاً للاخلاق والتقاليد. ونشأت حركة التغريب في زمن الاستعمار الاوربي(الزيان،٢٠١٣ م: ١٠- ١٢).

اما في المجال الأدبي والفني فقد كان عالم الجمال الروسي فيكتور شكلوفسكي قد أتى بهذا المفهوم في بحثه " الفن كعملية اصطناعية" ويتلخص بانه تقنية لجعل الاشياء غير مألوفة لتطول مدة ادراكها وتكون عملية الادراك مغايرة للسابق(ضيدان،٢٠١٤ م: ٤٠٨). وهو نفسه ما يدعى بالابعاد أو كسر الألفة أو الانزياحية أو التنحي. ان التغريب هو جزء من الاسلوبية حسب راي بعض النقاد العرب، والغرض منه استعمال المفردات والتعابير بشكل جذاب حيث يخرج الكلام عن الاسلوب المعتاد والطريقة المالوفة، ويكون ذلك بتناول الجوانب الحداثية والتركيز على الغرائب ولكن العقلانية منها(ضروني،٢٠٢٠ م: ٧٢، ٧٣). وما يعنينا في هذا البحث هو التغريب بالمصطلح الأدبي والفني.

التغريب عند شكلوفسكي:

قال الشكلانيون الروس ان الاعمال الفنية نتاج لنشاط انساني مقصود يحول بمهارة محددة المادة الخام الى آلية مركبة تلائم غرضاً معيناً، ولا اهمية لما خارج النص في العمل الفني من روح العصر أو نفسية الكاتب، بل المهم ملاءمته لوظيفة عليه تأديتها. وخلال البحث عن هذه الوظيفة طور الشكلانيون الروس مفهوم كسر الألفة، أو التغريب(defamilirazation). فغاية الفن هي تغيير طريقة التلقي لدى البشر، اي تقديم صيغ عسيرة للتلقي، صيغ غير معتادة وغير واضحة. ولتحقيق ذلك يجب ازاحة ظواهر الحياة والتي هي موضوع الفن من سياقها الآلي، ويجب تحويرها باستخدام التقنيات الفنية، فقال قسم من الشكلانيين بما ان اللغة هي المادة المباشرة لفن القول، فيجب ان تكون التقنيات الفنية للتغريب لغوية في الاساس، مما افضى لمفهوم اللغة الشعرية. لكن شكلوفسكي في عام ١٩١٧ م ، قال ان هناك نصوصاً فنية لا تقوم بالتغريب في اللغة، بل بكسر الاحداث والوقائع لذلك ركز على تقنيات كسر الالفة في السرد. فيجب كسر سلسلة الاحداث المبتذلة المعتادة وتوزيعها داخل النص، بتقنيات كالتكرار، التوازي، التدرج والاعاقة. وتعتمد قيمة الاحداث على كيفية اسهامها في تكنيك العمل الفني، وجعل الاحداث الموصوفة احداثاً مساعدة.(سلدن،٢٠٠٦ م: ٤٣، ٤٤). فبحكم العادة والألفة مع الاشياء صرنا لا نميزها لكثرة ترسبها في اللاشعور فصرنا ندركها بشكل إلى دون التفحص بأعماقها فوظيفة التغريب أنه يفرق بين الادراك الجمالي والادراك الآلي للعمل الادبي أو الفني. فالنص الادبي ينزع الى التغريب لا الى المألوف من حيث اللغة والاسلوب،ويحصل التغريب حسب شكلوفسكي في صناعة الحبكة والاسلوب ووجهة نظر الكاتب(محمدي، ١٤٣٩هـ.ق: ٣٤٦).

التغريب عند بريخت:

لقد أسس بريخت المسرح الملحمي على خلفية فكرية متأتية من فلسفة هيجل ودراسات ماركس عن الاقتصاد السياسي،مستفيدا من تراث الكلاسيكيين الالمان وتراث الواقعيين النقديين. فجاء المسرح الملحمي معارضاً للمسرح الدرامي لأرسطو والقائم على استراتيجية الايهام،فدعا بريخت لمشاركة الجمهور في العرض المسرحي واستصداره حكماً في القضية المطروحة والتي غالباً ما تكون قضايا ماركسية اشتراكية. فعندما يغرب بريخت شخصية أو

حادثة فهو ينزع عنها الالفة ويثير الدهشة حولها. ويقول بريخت ان التغريب يعني اعادة تصوير لموقف مألوف عن قرب وبتركيز لنلمس فيه الغرابة ثم نقترح الحل الماركسي له(على،٢٠٢١ م: ٦٣٦- ٦٣٨).فيفوز المشاهد للعرض المسرحي بموقف جديد امام المسرح كمغير،يوازي موقفه المشابه في الحياة، فمن اجل ان يدرك المشاهد الشئ المألوف، يجب أن يتخلى عن التصور الشائع بان هذا الشئ لا يحتاج الى ايضاح(ضوء،٢٠٢٠م: ٣٠٣). ان المسرح الملحمي عند بريخت، اعتمد على عناصر من المسرح الشرقي والمسرح القديم، ويمكن اعتباره امتداداً للمسرح التعبيري الالماني،ولكن اكتمل المسرح الملحمي كنظرية متكاملة عند بريخت، فاصبحت المسرحية تعالج كافة العناصر من نص واعداد العرض والاخراج وشكل الاداء والديكور والموسيقى،بالاضافة الى التاثير على المشاهد.واستعار بريخت مصطلح ملحمي من ارسطو ليتيح وصف احداث متوازية وعدم التقيد بزمان ومكان كما في الملحمة.ثم تحول لتسمية مسرحه بالديالكتيكي ليوفر دلالة أبعد(مروشية،١٣٩٣هـ.ش: ١٢٠، ١٢١).فكان من الضروري ان يتحقق عنصر التأمل في الحدث وينطلق من وجهة نظر فكرية موحدة، دينية،سياسية،تاريخية،أو مذهبية تعبر عن رؤية شاملة ودرجة عالية من الموضوعية كما تتميز به الملحمة(مكاوي، ٢٠١٧م: ٤٣).

ملامح التغريب البريختي في رواية حرب الكلب الثانية:

قام بريخت باستخدام تقنيات عدة لتغريب العرض المسرحي، بعضها خاص بالنص المسرحي وبنيته واسلوبه، والبعض الاخر حققه باداء الممثلين والاخراج(دي سوشيه،١٩٩٣م: ٣٥). فقامت نظرية بريخت في مسرحه الملحمي على توظيف التغريب الشكلاني على مستوى جميع عناصر المسرح في آن واحد.وسوف نتطرق لملامح التغريب البريختي في هذه الرواية، بما للنص المسرحي من صلة وتشابه بالنص الروائي.

- **الالتزام في الأدب:**

لقد تبلورت نظرية بريخت في المسرح الملحمي تدريجيا ليكون المسرح منتجاً، ويقاس العمل المسرحي بمدى انتاجيته في حل المشكلات الاجتماعية والسياسية، فمسرح بريخت يدفع بالمرء الى ان لا يقتصر على تفسير العالم، وانما تغييره جدلياً ، فينتقل المتفرج من طور الانفعالية في مسرح ارسطو الى طور الفاعلية عند بريخت(قلعه جي،٢٠١٢م: ٦٤، ٦٩ ،٧٣).

ان الالتزام في الأدب فيه الشئ الكثير من الرؤية الناقدة للوضع القائم وتحريض المتلقي على الثورة على واقعه وتغييره، وبما ان تقنية التغريب في المسرح تهدف لهذا المنهج؛ فقد كان بريخت ملتزما في مسرحه. فلو تناولنا النص بشكل عام؛ فقد كان مسرح بريخت يطرح نصوصاً ملتزمة تعالج الهم العام وتنتقد الوضع السياسي وبالذات الصراع بين الطبقة الرأسمالية وبين الطبقة العاملة ، ايماناً منه بالمبادئ الاشتراكية.

نلمس هذا الالتزام كذلك عند ابراهيم نصرالله في آثاره الفنية والادبية وما يهمنا منها في هذا البحث هو ما نقرأه في رواية حرب الكلب الثانية من ادب ملتزم قليل المتعة وعديم العبثية، يحمل بين طياته أوجاعاً محلية وإقليمية وإنسانية. ويتضح ذلك من عنوان الرواية ابتداء" حرب الكلب الثانية "، بما يوصل رسالة من الكاتب حول نبذ الحروب عامة والعبثية منها خاصة ، وحول تكرار الأخطاء. كما يستهل الكاتب روايته بنص عن الاستبداد والقهر والخوف ((كانت البلد قد استسلمت لتلك القاعدة التي يمكن وصفها بالفاشية: من ليس معي فهو ضدي، لا بعبقريتها، ولكن باعتبارها جزءاً من هذا العالم المحيط بها، العالم الذي غدا أشبه بقربة، وليس بقرية، كلما تم إغلاق احد ثقوبها انفتح اثنان سواه))(نصرالله،٢٠١٦ م: ٢). فيصرح الكاتب منذ البداية، باتجاه الرواية السياسي الملتزم، وان الاستبداد لا يتوقف على منطقة معينة ، بل موجود في جميع الامكنة والازمنة في كل العالم. ثم ما يلبث الكاتب ان يوثق التزامه الأدبي بان يستشرف الخطر المحدق بانسانية الانسان أينما كان، بعبارة وضعها الكاتب تحت عنوان الرواية مباشرة لأهميتها وارتباطها بفكرة الرواية الرئيسية ((وهل خطر ببالك أننا مجرد مرايا للمرايا التي نحدق فيها))(المصدر نفسه: ٤).فهو لم يكتف بان يصف الانسان كمرايا للسلطة الفاشية كما ذكرنا أعلاه؛ بل ستضيع هوية الانسان ويضحى عدماً ويفقد اي كيان له حتى في داخله.

ويغمر الرواية انشغال الكاتب بمصير البيئة والطبيعة وما ستؤول اليه في القريب العاجل ، ولا اعجل منه في طرح ذلك ، فقد بادر الى ذكره في المقدمة ((على نحو متسارع، بدأ النهار يقصر بطريقة غير مفهومة، وبمرور أقل من عشر سنوات، لم يعد طول النهار أكثر من خمس ساعات. تزايدت معدلات نفوق الطيور والحيوانات، وانحدر مستوى انتاج الخضر والفواكه والحبوب، وعاد الاغنياء الى داخل المدن، تاركين قصورهم وبيوتهم الفخمة في الضواحي بسبب انتشار الفوضى...اختلطت الفصول، بحيث تجمعت في فصل

واحد طويل...)) (المصدر نفسه: ٧). ان من اهم مفاصل الالتزام في الادب والفن هو نشر الوعي عند المتلقين واشاعة روح الانتقاد فيهم للوصول لتغيير واقعهم البائس.

- **التغريب في الفكرة:**

هناك الكثير من الأفكار في الرواية قد طرقت سابقا في غير موضع؛ فموضوع استنساخ الوجوه، فضلا عن صراع الأشباه مع الأصل، وموضوع القلاع، والتغير البيئي والمناخي، ونزعة التوحش لدى البشر، ونضوب الموارد، وتغيير طرق المعيشة والتعليم والعلاج، والانتهازية؛ كلها مواضيع مطروقة في افلام وروايات الديستوبيا والخيال العلمي.

وان فكرة تحول النخبة من مثقفين أو مناضلين الى مجرمين كالسلطة، بعد ازاحتها، أو يصبحوا عونا لها، فهو ايضا موضوع مطروق. ولكن ما يعنينا هنا كيف ألبس نصرالله هذه الفكرة حلة ابداعية جديدة غريبة عنا. فشخصية راشد المناضل العنيد، فيها تناص فكري مع شخصية زكريا في مسرحية" الفيل يا صاحب الزمان" للكاتب السوري" سعدالله ونوس"، صاحب المسرحيات الملحمية البريختية بامتياز. وهنا يتجلى تأثر نصرالله أيضا بمسرح بريخت الملحمي. وفي الفكرتين تشابه كبير من حيث العنوان، فـ"الفيل" يقابله "الكلب"، و"صاحب الزمان" الدالة على ديمومة الصراع بين القهر والخوف، يقابلها "الحرب الثانية" لتعطي نفس الدلالة. ولكن "زكريا" في المسرحية أعلاه، وبعد تخلي الشعب عنه في تحديه للملك، اضطر خائفا على حياته ان يغير وجهته، فتحول الى مهادن ومتملق للملك، فرضي عنه الأخير وأغدق عليه وأوكل اليه المشروع الذي أتى زكريا ثائرا ضده، لينميه. أما "راشد" في الرواية فلم يتنازل أبداً للسلطة تحت نير التعذيب الشديد، وبقي صلباً يعجز معذبيه مع نيته بالتحول عن مبادئه بعد ان يخرج من التعذيب بكرامة((الا ان التغيرات الكثيرة التي عصفت بالعالم، وشبه الاجماع البشري على الغاء الماضي وذاكرته السوداء، بما يعنيه ذلك من انقلاب كوني للمرة الاولى في المعتقدات، جعلته يقنع نفسه، خلال وجوده في السجن، بعد حادثة الفيلم، بان تجد لها، ونعني نفسه، مكاناً في هذا العالم الجديد. وقد حرص على شئ وحيد، وهو أن لا يخضع لرجال القلعة حتى لو قتلوه، أو بعبارة متداولة اكثر: ان يخرج برأس مرفوع))(المصدر نفسه: ٢٠). فبعد خروجه من السجن، وكردة فعل لتخلي مناصريه عنه، ذهب طوعاً لا اضطراراً لأحضان السلطة ((لقد اكتشفت انهم لايستحقونني،...،

اولئك الذين كنت احتمل التعذيب من اجلهم، لقد كنت أراهم يتحولون الى موظفين يوما بعد يوم، ويتخلون عن تمردهم! لقد صغروا كثيراً في عيني!)) (المصدر نفسه: ٧٢)، فيطمع في التشبه بجلاديه، ويدوس على الشعب بتلذذ وهمجية. بل يتفنن بذكاء وعبقرية وابتكار كي يوسع الهوة بين السلطة والشعب ويتاجر بالأرواح((ان راشد يقدم زبدة افكاره باستمرار لأهم رجال الاعمال والمستثمرين الأجانب، وبعض أصحاب المناصب العليا الذين يصلون الى هذه المناصب دون خبرات))(المصدر نفسه: ٦٩)، مع تأبطه للرغبة الشديدة لإزاحة من هو أعلى منه ونيل منصبه وجاهه. فيكافئه المدير على ذلك((اتفقنا اذاً، واذا نجح المشروع، لك عشرة بالمائة من صافي أرباحه))(المصدر نفسه: ٥٥). فالفكرة لدى نصرالله اعظم واخطر واكثر ادهاشاً مما تأثر به من الاعمال الاخرى.

- **التغريب في العنوان:**

ان العنوان هو اول عتبة لفهم مضمون الرواية، والاهتمام به هو اهم منجزات ما بعد الحداثة، فهو هوية النص ويمثل بطاقة النص التعريفية فبدونه يتعرض النص للتداخل في نصوص اخرى(صاعدي، ١٣٩١هـ.ش: ١١٦).

يتجلى التغريب ابتداء في العنوان "حرب الكلب الثانية" وانزياحه عن المألوف، فهو يبعث في القارئ التأمل والفضول لمعرفة ماهية هذه الحرب؟ وما دخل الكلب فيها؟ ومتى وقعت؟ وما هي حرب الكلب الأولى اذن؟ وهل من ثالثة ورابعة متوقعة؟ فيوقظ الكاتب فكر المتلقي منذ البداية. وهذه هي غاية التغريب الشكلاني عند شكلوفسكي حيث تطول فترة ادراك المتلقي وإضفاء الجمالية والتلذذ ، وكذلك هي غاية التغريب البريختي لإحضار فكر ووعي المتلقي وعدم غيابه. وعند التمعن في الدلالة الغريبة للعنوان سنكتشف الغرابة في استخدام صفات الكلب واطلاقها على البشر، فصفة الوفاء عند الكلاب قد اختفت في الرواية ((لكن ما لم يتنبه اليه الناس حينها، والى زمن بعيد، بداية اختفاء ظاهرة الوفاء عند الكلاب)) (نصرالله،٢٠١٦ م: ١٢٦). في حين برزت صفات التكالب والسعار والجنون المنتشر كالنار في الهشيم بين البشر وليس الكلاب هذه المرة، لنهش بعضهم البعض لأتفه الأسباب. ففي حادثة حرب الكلب الثانية في الرواية لا توجد كلاب، ولكنها حاضرة بتأثيرها الدرامي، وهنا تتجلى الغرابة في التوصيف، فالكلب؛ هو الانسان المسعور كالكلب ((لقد جرح الناس

بعضهم كثيراً، ولأتفه الأسباب. مرة قرأت رواية تنبأ فيها كاتبها بحرب الكلب، كان يتحدث فيها عن الصرع العام الذي أصاب الجميع، بحيث تحول الناس الى وحوش فجأة، بأنياب ومخالب، ينقض الواحد منهم على الآخر لأتفه الأسباب))(المصدر نفسه: ١٩٥). في حين ان حرب الكلب الاولى حدثت ايضا لنفس التوحش الانساني لكن بدأت شرارتها بسبب كلب حقيقي((وهذا ما دفع الضابط وكثير من الناس، الذين لم تأكلهم نيرانها، الى تسميتها: حرب الكلب، وليس هذا من قبيل السخرية، مع انها في الحقيقة حرب نصف كلب، لأنها اندلعت بسبب عدم دفع نصف الثمن المتفق عليه)) (المصدر نفسه: ١٢٦). وهذا العنوان يحتمل الديمومة الزمنية عند المتلقي ويتعدى لحرب كلب ثالثة ورابعة، ما دام الانسان مسعوراً ولا يتعظ من الماضي، فانتخاب كلمة "الثانية" بترتيب عددي يحتمل زيادة العدد، مثلما يدعو للاستفهام عن الاولى. والتغريب في العنوان هنا يدعو القارئ احيانا في رحلته الادراكية الى جانب اخر من المتاهة، فكلمة كلب تطلق احيانا للوضاعة والاحتقار، وهذا ينطبق على من أشعل هذه الحرب. وتطلق كلمة كلب على العبد الذليل المطيع لسيده بشكل أعمى ومنفذا الأوامر لا من قبيل الوفاء بل من قبيل الاستعباد أو النفعية، فنقول مثلا: " أرسل الزعيم كلابه لتعتقلنا" ، فكلابه أي جنده المطيعون، وهذا ينطبق أيضا على بطل الرواية راشد الذي أشعل حرب الأشباه، فقد أصبح كلب السلطة المطيع. كل هذه المعاني تتكشف تباعا للمتلقي عند قراءته للرواية، وتزيل استغرابه تدريجيا، لا بل تبقي على مسافة وتباعد حتى عند اكماله الرواية، وهنا روعة التغريب عند الكاتب نصرالله ويترك المتلقي هائما على وجهه لتدارك المقاصد فيعود ليتأمل، لعله يفهم حين يسقط ما قرأ على واقعه.

- **التغريب في اللغة:**

ونلمس التغريب أو الانزياح اللغوي في الوصف مثلا؛ فقد وصف الظلمة وقساواتها بشكل غريب ((شكره راشد، وهو يتصفح العتمة القاسية خلف النافذة المجاورة لطاولتهما، العتمة التي أحس بأنها على وشك تحطيم الزجاج لتدخل))(المصدر نفسه: ٥٢). ويصف السائق الحيرة التي هو وغيره فيها من فقدان ذاتهم ((هل خطر ببالك أننا مجرد مرايا للمرايا التي نحدق فيها؟)) (المصدر نفسه: ١٩٦). وتقول والدة راشد في وصف سلام واختها مرام ((فتاتان ممشوقتان، بأربع غمازات، وأربعة حواجب فاتنة، تتجه الى الأعلى كأجنحة

ساحرة شديدة السواد، وجبينين صافيين كبحيرتي ماء صغيرتين كونهما المطر، وأربع أعين فيها من الاخضرار ما فيها من الازرقاق، وذقنين شهيين كالحلوى، وعنقين طويلين كذكرى جميلة))(المصدر نفسه: ٢٨). ويصف الكاتب الام في حركة خبث((نشرت نصف ابتسامة على شفتيها، كما كانت تنشر قطعة ملابس بالية على الحبل))(المصدر نفسه: ٣١).

- **التغريب في البنية الحكائية:**

السرد:

لقد اتخذ بريخت من السرد عن طريق الراوي أو الكورس وسيلة رئيسية في مسرحه الملحمي لانها تلائم التأريخية والاسطورية الشعبية فيخبر الجمهور بخلفية الاحداث ويصف افكار الشخصيات ودوافعها(على،٢٠٢١م: ٦٤٠). فكان للسرد في مسرح بريخت الحصة الاكبر على حساب الحوار، فالسرد ابلغ لتوصيل أفكار الكاتب الناقدة وشرحها دون ان يستثير عاطفة الجمهور، في حين ان الحوار قد يشتت بعض الافكار ويصبغها بطابع شخصي، بالاضافة لاحتمالية تعلق الجمهور عاطفيا بشخصية ما، فلا يفيق العقل لادراك النص.

ونرى ان السرد في هذه الرواية اكثر من الحوار، متخذا من اسلوب الراوي العليم سبيلا لسرد الرؤية الاستشرافية للكاتب بيسر، وادراج رسائل تحذيرية مباشرة موجهة للمتلقي وتهدم الفجوة بينه وبين القارئ((كل حرب تبدأ بطلقة، أياً كان حجم الطلقة.. أحياناً يمكن ان تبدأ بطلقة طائشة،...،لكن الحروب حروب في النهاية، ولا تخلف سوى الدمار والموت،...،لكن، وبعيدا عن الحروب، فان كثيرا من المآسي تبدأ بطرفة، أو هكذا نعتقد))(نصرالله،٢٠١٦ م: ١٩).

الحوار:

إن احدى وظائف الحوار انه يتيح لكل من الكاتب والقارئ الوقوف على تنوع الاراء ووجهات النظر بالانتقال من الراوي الى الشخصية، والكشف عن مواقف الشخصيات (خليل،٢٠٠٣م: ١٨١). والحوار عند بريخت ينقل اراء الطبقات الاجتماعية على ألسنة الشخصيات بشكل جدلي وهي احدى تقنياته في التغريب، وتستند بصورة جوهرية الى فكرة الجدلية التي تؤكد ان كل شئ يحمل بداخله تناقضاً خاصاً وهو في تغير مستمر، وعندما يرينا بريخت عكس ما ننتظر فهو يدهشنا لنفكر(دي سوشيه،١٩٩٣م: ٣٥). فركز بريخت على اتخاذ

الحوار وسيلة للجدل أو الديالكتيك ولذلك سمي مسرحه بالمسرح الجدلي أو الديالكتيكي ايضا. فالحوار عنده وسيلة لتصارع الايدلوجيات الاشتراكية والرأسمالية.

وكذا هو الحال في رواية حرب الكلب الثانية حيث نجدها تزخر بالحوار الجدلي العميق ومن مختلف المنطلقات الفكرية، فهذا العقيد الاكبر سنا من باقي ضباط القلعة يعلق على طلب راشد الزواج من اخت ضابط في القلعة وتحفظ الجميع على طلبه:

((- بالعكس، لأنني رأيت أن القوميين الذين بالغوا في قوميتهم قد تحولوا دائما الى فاشيين، وان لم يتحولوا، صاروا نقيضاً للمبادئ التي يدافعون عنها دون ان يدروا، فاذا كانوا ديمقراطيين متشددين يصبحون طغاة لفرط دفاعهم عن فكرة الديمقراطية، حين يبدأون بتناسي جوهرها دفاعاً عن تشددهم، ودفاعاً عن بقائهم مدافعين عنها؛ واذا كانوا مع المساواة والرحمة يصبحون سفاحين، لأنهم يريدون تحقيق هذه المساواة وتلك الرحمة بأي وسيلة، حتى لو كان الثمن افناء أنفسهم قبل افناء الآخرين لكي تتحقق مساواتهم ورحمتهم، وبالتالي يصبحون وجه العملة الآخر لتلك الفاشية، هم الذين يعتقدون أنهم لم يوجدوا الا لمقاومتها.

- أتعني أن راشد..

- علينا أن نخاف من اولئك الذين تمتلئ جماجمهم بألوان اخرى غير اللون الاسود. أما المتشددون فلا تخف منهم، لأن تشددهم، الذي يعتقدونه علماً، أو يقيناً، هو السبب الأمثل الذي يقدمونه لك لكي تسحقهم؛ ففي النهاية، الجميع يفضلون قتل الوحش))(نصرالله،٢٠١٦ م: ٢٤). فنرى من حديث العقيد رؤية السلطة الطاغية لعموم الشعب وبالخصوص المناضلين منهم وكيفية احتوائهم بشتى طرق القهر. وفي حوار راشد مع السائق الممثل للطبقة العاملة التي تذكر راشد بأيام شبابه، نجد ان الكاتب نقل على لسان السائق عظم المأساة والفوضى التي تعم المكان وجوهر الصراع بين البشر من كل الطبقات، بين المختلفين منهم، وبين المتشابهين:

((- لقد لاحظت اليوم ان الناس لم تعد تتعارك وتختلف لتجرح، بل لتقتل، قال السائق.،.....

- تماماً.. حتى الاختلاف في الرأي حول أي مسألة! كان الواحد منهم يريد ان يكون

الناس كلهم مثله، مثله تماماً، أو كما قيل: على شاكلته! يفكرون كما يفكر، ويعملون ما يعمل، والآن، تفضل وانظر لما يحدث، لقد أصبحوا يشبهونه، فماذا فعل، هل احتضنهم؟ لا، بل قتلهم!.))(المصدر نفسه: ١٩٤، ١٩٦). وينقل لنا الكاتب هواجس راشد من قيام الحرب الوشيكة بعد ضياع الهوية الشخصية للانسان وجهله بذاته سعيا للارتماء في احضان افكار غيره:

((- تعرفين يا سلام، أصعب شئ في العالم ان يجد المرء نفسه مع نفسه وجهاً لوجه، ومنذ ان قال سقراط: اعرف نفسك، أدخل الانسان في أكبر اختبار على سطح هذا الكوكب، بل أكبر تحد، لانه كان يعرف ان ذلك لن يحدث، واذا بالايام تدور لنجد أنفسنا وجهاً لوجه مع أنفسنا، دون أن نعرف شيئاً عنها، بل انها باتت غامضة اكثر! أتعرفين ما الذي يثير دهشتي؟ ما يثيرها حقاً، هو ان الانسان يمكن ان يتقبل وجود شبيه لغيره، لكنه لا يتقبل وجود شبيه له، فالذين يقتلون بعضهم بعضاً منذ الظهيرة السوداء لهذا اليوم، هم الأشباه، لا المختلفون، لابد انك تابعت ما يدور، وهذا امر غريب كنا نشهد في الماضي عكسه. هل أقول: قبل حرب الكلب؟ أظن ان علينا يا سلام ان نتحد الان، فالحرب التي أحس بأنها على وشك ان تطرق أبوابنا ليست سوى حرب الكلب الثانية، ولكن الأشباه هم من سيشعلونها، وهذا هو أشد الامور غرابة بالنسبة لي، لأن البشر لا يريدون المختلف ولا يريدون الشبيه، وعلى احدهم ان يقول لنا بوضوح ما الذي يريده الانسان!))(المصدر نفسه: ٢٠٤- ٢٠٥).

ونجد هذا التشبه المقيت الكارثي الذي تدور حوله الرواية؛ التشبه بالسلطة على كره الشعب لها، التشبه بالظالم للانتقام منه، التشبه بالأجمل لإزاحته وارضاء الأنا في الداخل، التشبه بالآخر لإرضاء الشهوات وعلى رأسها الجنس. لقد اتقن الكاتب هذه الجدلية في الحوار بين راشد والضابط نسيبه فيقول راشد:

((- هل تعتقد ان الناس يخشون ان يكونوا على صورة رجال الامن؟

- ربما يكون ذلك، وهذا حسن حظ، قال الضابط.

- هل لأنهم يخشونهم ام لأنهم يكرهونهم، حسب رأيك؟

- رغم ان كثيراً من الناس يحبون العدالة، الا انهم يكرهونها اذا ما كان عليهم ان يدفعوا ثمنها، بل يفعلون المستحيل لتجاوزها وخرقها، ربما لهذا السبب يمكن ان يكرهونا، دون ان ننسى ان هناك أناسا يحبون ان يكونوا مثلنا، لأننا رمز للنفوذ ربما، للقوة، للسيطرة، سمها ما شئت.

- ولكن هؤلاء يحبونكم ايضا لانهم يكرهونكم، لأنهم يريدون أن يكونوا مكانكم! واذا ما نجحوا في ذلك فانهم سيتخلصون منكم بصور قاسية، بل جهنمية في رأيي! هل تذكر كيف كان قادة الجيوش في الماضي يقومون بانقلابات على الرؤساء؟! لم يفعلوا ذلك لكي يشبهونهم فقط، بل للتخلص منهم نهائياً، أليس كذلك؟ قال راشد شبه شامت))(المصدر نفسه: ٢٢٦، ٢٢٧).

ونرى في حوار منقول على لسان الكاتب بين المدير وبين راشد منطق المهادنة والانتفاعية بين الحاكم والمحكوم، بين الضحية والجلاد: ((المدير العام قال له أكثر من مرة: يا راشد، عليك ان ترى حلمك! وكان راشد يجيب: أعذروني، فهناك بعض الذكريات التي لم أشف منها تماماً؟ ولم يكن لاعتذاره سوى هدف واحد، ان يجعل المدير العام يحس بالذنب، لكي لا يفكروا باي اجراء ضده مهما فعل))(المصدر نفسه: ٢٧٦).

ولم يفت الكاتب نصرالله ان يفعل كما فعل بريخت بان يذكر ببشاعة الرأسمالية ومتاجرتها بالطبقة المعدمة، بالمرض حينا، وبالأعراض حينا، بل وبالسجن حيناً آخراً. وذلك الزواج المحرم بين الرأسمالية الجشعة وبين السلطة المستبدة، واعتقال وسجن المتهمين سرا وتغييبهم في سجون سرية تحت الأرض، فيطرح راشد على المدير مشروعاً أبشع من مشروع مرضى الأمل، وهو أسرى الأمل:

((- سجن سري كبير. فحيثما كانت هناك ضحية، كان هنالك قاتل، وحيثما كان هناك مصاب، فهناك من تسبب في الاصابة.

- لكن مسألة كهذه من المهمات التي تركناها للدولة لتلهو بها، أو ما بقي من الدولة في الحقيقة.

- لذلك قلت سجنا سرياً.

...

- تماماً. وبدل ان يمضوا بالمتهم، أياً كانت تهمته، الى سجن رسمي، يبيعوننا اياه.

- وماذا نفعل به؟!

- نحوله الى أسير أمل! يدفع ما عليه،حسب طاقته، لكي نخرجه))(المصدر نفسه: ١٤٦، ١٤٧).

- **تغريب الأحداث:**

ان المسرحية الملحمية لا تاتي بحدث واحد كبير يطغي على المسرحية، بل تأتي بأحداث صغيرة متعددة تشير الى موقف ما من مختلف الزوايا(على،٢٠٢١م: ٦٣٧). وكان بريخت يتناول حوادثاً تاريخية وتراثية وحكايا شعبية متفرقة في مسرحه التغريبي، كي لا يندمج ويتماهى المشاهدون مع العرض، فهو لا يعكس واقعهم الحالي صراحة، ولكنه كان ينتقي من التاريخ حوادث معينة تشابه الواقع الحالي للمشاهدين، ويريهم كيف كانت تحل الازمات حلولا ماركسية اشتراكية، ليتفكر المتلقي بواقعه ويسعى للتغيير طلبا لحل مماثل، اي كان يمارس تأريخية النص في مسرحه.

ونجد في رواية حرب الكلب الثانية ان الكاتب قد تناول حكاية غريبة في المستقبل وفيها ما يعكس واقعنا فيسقطه عليه، بالاضافة لسرده حوادث من التاريخ والتراث حدثت فعلا، واخرى خيالية وقعت في الزمن الماضي قد نسجها الكاتب من خياله. وان نثر الاحداث في الماضي والمستقبل وترك الحاضر كفجوة مخيفة يثير الاستغراب والدهشة عند المتلقي بقصد من الكاتب، فاقتبس الحكمة التالية ووضعها قبل المقدمة((ولكي أصدق ما يدور أرسلت بعض حوادثه إلى الماضي وبعضها إلى المستقبل فـ...أنت في الماضي والمستقبل أكثر مما أنت في الحاضر!))(نصرالله،٢٠١٦ م: ٥). فمن الحكايا المستقبلية هي حرب الكلب الثانية وصوت التحذير منها((انها حرب الكلب الثانية! كل التحليلات تقول ذلك، والخبراء العسكريون أشبعوا الأمر بحثاً. لقد أتيح لي أن أرى ذلك كله لأنني لم أستطع النوم في وقت عصيب كهذا. كان عليك أن ترى كيف كانت شرارتها تعلو وتسقط في المدن المجاورة والبعيدة، وكيف تتسع الحرب))(المصدر نفسه: ٣١٢). وهناك احداث تمهد لها من استنساخ بشري

وابتزاز ومتاجرة بالارواح وما يغمرهما من نزعة التوحش عند البشر. وهناك ايضا حرب الكلب الثالثة في الرواية وتواصل الصراع في مستقبل هو صورة للماضي، فلم يجرنا التطور العلمي الا للوراء لما صاحبه من تطور سلبي للانسان ليزداد توحشاً((من أمام خيمته السوداء التي أحاطت بها الأطلال من ثلاث جهات كسواتر حرب، كان راشد يراقب ما يدور، مرتديًا عمامته الضخمة وثوبه الأسود الذي يصل إلى منتصف ساقيه. دعك لحيته الكثيفة الطويلة التي تخفي ملامحه وصاح بصوت رج المكان: ثكلتك أمك يا ابن الغبراء، ما الذي أعادكٌ إلينا؟!)) (المصدر نفسه: ٣٤٠). ثم ختم الكاتب الرواية بعد هذا المقطع بكلمة "بدأت"، ليستمر بحلقة الاحداث والحروب على أشكالها المختلفة، وما يجمعها هو كونها عبثية. وصاغ الكاتب هذا الوصف الغريب لهذه الحرب الاخيرة، ليقف عندها القراء فضلاً عن النقاد، ويكررون قراءتها مراراً لادراك الموقف في المستقبل والماضي، واسقاطه على الحاضر.

اما عن حكايا التاريخ والتراث التي وقعت في الماضي، فقد سرد الكاتب اسماء بعض الحروب بشكل وثائقي مثل حربي"داحس والغبراء" و"البسوس" عربيا، وذكر حروبا اخرى ليست عربية مثل: حرب"الايمو،الفطائر،الدلو، أذن جنكيز، الآيس كريم، الانجلو زنجبارية وحرب الكلب الضال"(المصدر نفسه: ١٢٤). كما ان الكاتب ذكر حادثة حرب وقعت في الماضي ولكنها غير واقعية بل من خياله وهي حرب الكلب الأولى وأسهب في تفاصيلها وآثارها على شخصيات ومجتمع الرواية(المصدر نفسه: ١٢٥).

لقد قام الكاتب بتغريب الاحداث في الرواية ليقف عندها القارئ مذهولا ويتساءل هل سيصل بنا الزمن لهذا الحد؟ أم انه محض خيال فانتازي؟ واذا كان عصي على الزمن ان ينتهي لهذه العجائب، فما غاية الكاتب من الجموح بخياله هكذا؟ هل لإمتاع القارئ؟ أم لتنبيهه وافاقة الوعي الناقد فيه؟. فمن الاحداث الغريبة: إحضار حمارين للاستديو واجراء حوار بينهما وهما ينهقان(المصدر نفسه: ١٤)، وكثرة الغربان النافقة في الطرقات(المصدر نفسه: ٢٦)، وتضرر الشقة التي يقطن فيها راشد جراء مشاهدة قصف النائب لمجلس الامة على التلفاز واختلاط الواقع بالفيلم على التلفاز(المصدر نفسه: ١٤)، افتراس الكلب لمالكه القديم ونهشه وقتله في مقدمة حرب الكلب الاولى وغياب ظاهرة الوفاء عند الكلاب(المصدر نفسه: ١٢٦)، ومحو الماضي كحل بعد انتهاء حرب الكلب الاولى(المصدر نفسه: ١٢).

فاتخذ نصرالله اسلوبا مبتكرا ومطورا عن الاسلوب البريختي في زمن وقوع الاحداث، والابتكار في عدم وضع حلول جاهزة للصراع، تنتمي لعقيدة وايدلوجية معينة،وذلك للإمعان في تغريب الخواتيم، ليتساءل المتلقي عن الحل ويتأمل الكارثة وفداحة المستقبل القاتم والمجهول.بل ان الكاتب قام برسم حلقة تغريبية سوداوية،حيث تعود بنا الخاتمة للزمن الماضي سلوكيا وبيئيا كنتيجة حتمية ((وهي أكبر دليل في ظني أعني هذه الحروب، كما قال أحد الروائيين القدماء، على أن التاريخ لا يعيد نفسه، بل ان البشر يكررون الأخطاء!))(المصدر نفسه: ١٢٥).

- **التغريب في الشخصيات:**

دأب بريخت على تغريب وابعاد الشخصيات عن المشاهدين وعمل الا يتماهى ويندمج المشاهدون مع الشخصيات ويتعاطفوا معها كما هو الحال في مسرح ارسطو. وقد فعل ذلك بريخت مستخدما اساليب شتى منها؛عدم تفاعل الممثل مع الشخصية التي يؤديها بقوة وقيامه بمحاورة الجمهور والراوي، ارتداء الممثل لقناع يقف حاجزا بين ملامحه وبين المشاهد، وعدم التركيز على مكياجه وزيه ليتقمص الشخصية. فتعامل مسرح بريخت مع الاكسسوارات بصورة رمزية مختزلة لاثارة موقف تغريبي تجاهها. فيستيقظ عقل المتفرج مستبعدا العاطفة ليتلقى الرسالة المحرضة من الممثل للتفكر والنقد ومن ثم تغيير الواقع. بل وكان بريخت يعمد احياناً لأن يؤدي الممثل اكثر من شخصية في نفس العرض المسرحي، ليوحي للجمهور بان المهم هو وظيفة الشخصية لا الممثل كي لا يندمجوا مع الممثل.

فكان بريخت يعرض الشخصيات وعلاقاتها ببعضها وبالمواقف الممثلة، عرضاً مباشرا غير متستر بالاحداث والحوار. واحيانا ينقل الممثل الحوار بصيغة الشخص الثالث عن الشخصية، وينقل حواره بالزمن الماضي ، وقراءة دوره مع الملاحظات المرفقة. فتوصف الاحداث والشخصيات على انها ظواهر عابرة(ضوء،٢٠٢٠م: ٣٠٨، ٣٠٩).

أما على مستوى تغريب الشخصيات عند ابراهيم نصرالله في رواية حرب الكلب الثانية، فنراه ايضا لم يركز على صفات الشخصية الجسمانية ولا النفسية والمعنوية، قدر ما ركز الكاتب على الصفة الاجتماعية والسلوكية للشخصية، معتبرا اياها مؤدية لوظيفة معينة في الرواية. فمثلا وصفه لشخصية الضابط جسمانيا فقط اخبرنا بوسامته((لقد كان راشد يعرف الضابط محققاً

ومعذباً، ورأى فيه، دائما، شاباً وسيماً للغاية))(نصرالله،٢٠١٦ م: ٢٦)، بينما وصف سلوكه ووظيفته كمحقق ومعذب ووصولي((تقدمه لطلب يد شقيقة ضابط طموح يعمل في (القلعة)))(المصدر نفسه: ٢٠)، وطمعه في كسب ود القلعة((فهو يعرف ان مستقبله هنا، في القلعة، وأنه اذا ما أراد للأنجم التي على كتفيه ان تتحول الى ما هو أكثر أهمية من النجوم، وتتكاثر، ولبصره ان يمتلك قوة ٣ بوم قريباً، فلا سماء لأحلامه الا تلك التي فوق القلعة))(المصدر نفسه: ٢٥). وكذا هو الحال لباقي شخصيات الرواية، فبطلها راشد(الذي ذكر الكاتب صفاته على عجالة وبعد حين كونها لا تخدم سير الاحداث كثيراً، وقد ذكر الكاتب الصفات الجسمانية لسلام زوجة راشد ووصف جمالها باسهاب كون الاحداث والحبكة تدور حول جمالها مما أدى لرغبة راشد باستنساخ شكلها على وجه عشيقته السكرتيرة.

ومن أساليب تغريب الشخصية عند الكاتب هو عدم تسميتها الا بوظيفتها في الرواية؛ مثلاً: الضابط، المدير، الراصد الجوي، ذو الرداء الاحمر، السائق، وهكذا...اي الايحاء للمتلقي بعدم اهمية التعاطف مع الشخصية الا مع وظيفتها، اي انها ليست الشخصية بعينها بل تعبر عن شريحة معينة في المجتمع. فعدم ذكر اسم الضابط؛ يدلل على انه يعبر عن كل ضابط مثله، وهكذا. مع تسمية الكاتب فقط لشخصية راشد وزوجته سلام واختها مرام، وما له من دلالة معاكسة في تسمية راشد وهو بعيد عن الرشد لإثارة المفارقة والتفكر عند المتلقي. وكذلك تسمية شخصية رأس هرم السلطة بـ(حضرته) وعدم التصريح بإسمه فضلا عن منصبه ودلالة هذا اللقب تثير الفضول والتمعن لدى القارئ ليستكشف عنها أكثر ويسقطها على واقعه المعاش((سرت شائعة بان هناك محاولة للسيطرة على البلاد، وانها نجحت، حيث تمكن احد المرافقين لـ(حضرته) ان يكون صورة عنه))(المصدر نفسه: ٢٣١).

ومن الأساليب الاخرى لتغريب الشخصيات لدى المتلقي وتجنب التماهي والتعاطف معها هو سلبية الشخصيات التي رسمها الكاتب بإتقان، فلا يوجد في كل الرواية شخصية ايجابية أبدا، فهناك الشخصية السلبية السوداء الواضحة كشخصيات: راشد، السكرتيرة، الضابط، المدير، ذو الرداء الاحمر، الراصد الجوي وغيرها. والشخصيات الوسطى الرمادية مثل شخصية سلام. والشخصيات السلبية بطبيعتها لا تثير اعجاب القاريء ليندمج معها، بل يقف دوما على انتقادها بوعي كامل وهذا ما اراده الكاتب ومن قبله بريخت.

كما قام الكاتب كما فعل بريخت بالتركيز على العلاقات بين الشخصيات اكثر من التركيز على الشخصيات نفسها. فالعلاقات بين الشخصيات غريبة، فضلا عن قيامها على المنافع الشخصية؛ فعلاقة راشد بزوجته غريبة ، لم يذكر الحب بين طياتها، بل الرغبة في الزواج من اختها شبيهتها لولا الشرع((ان سلام جميلة، جميلة جداً يا أمي، وأعرف ان من غير الجائز ان يزوجوني أختها التي تشبهها، ولكن أليس لها ابنة عم أو ابنة عمة، ابنة خال أو ابنة خالة تشبهها تماما. أمي احلم بان تكون لدى اثنتان منها على الاقل!))(المصدر نفسه: ٣٠). هكذا تغريب للعلاقات العائلية المألوفة؛ يدعو القارئ للوقوف عندها وادراك مقاصد الكاتب من تغريبها. وكذلك ميول الضابط للسكرتيرة ورغبته المجنونة بها بعد ان اصبحت نسخة طبق الاصل من اخته((كان الضابط محرجا مع نفسه، وهو يلعنها، مقاوما بقوة رغبته المجنونة في تشمم رائحة يده اليمنى التي صافحت سلام، فلم يجد وسيلة افضل من ان يخنقها في جيبه!))(المصدر نفسه: ١٣٥). حيث تذمرت سلام من سلوك اخيها الضابط ((أما ما يقتلني فهو كيف يمكن ان تلمسها وهي على صورتي تماما، الم يخطر ببالك انها..انها انا؟! وبدأت تبكي))(المصدر نفسه: ٣٢١). وشك سلام بان لأخيها الضابط علاقة بالنادلة شبيهتها ،بل وبأي فتاة تشبهها.

كما قام الكاتب بتغريب وظائف الشخصيات وانزياحها عن المألوف، فتحول شخصية راشد من مناضل مبدئي ورمز عند محبيه الى مهادن ومجار للسلطة الطاغية،بل مساعد وأحد أركانها الاقتصادية ومتاجر بأرواح الناس وأمراضهم ((ولم يخطر ببالهم أبدا ان المسألة برمتها هي: هو يريد ان يكون مثلهم، وهم لم يؤسسوا القلعة وأشباهها الا لكي يكون أمثاله مثلهم، والتاريخ الانساني كما هو معروف مصاب بحمى الشبه والتشبه))(المصدر نفسه: ٢٣). وهناك الكثير من الشواهد على تغريب الوظائف كتحول سيارات الاسعاف لسيارات للقبض على الناس وإيداعهم السجن، وتحول سائق سيارة الاسعاف والمحاسب والمسعف لرجال أمن((لم تعد سيارات الاسعاف التي تحولت الى سيارات شرطة، قادرة على تلبية الاتصالات التي تردها، وغدا السائق والمحاسب،والمسعف الذي تحول لرجل أمن في وضع افضل، وهذا منحهم شيئا من القوة ايضاً، فبعد ان كانوا في سباق دائم مع الموت، يسبقهم فيه عادة حين تتعقد المفاوضات، اصبحوا اكثر اطمئناناً لأن الجميع يصلون الى السجن أحياء))(المصدر نفسه: ٢٢٤).

- **التغريب في الحبكة الدرامية:**

كان بريخت في مسرحه يصنع مناظر قائمة بذاتها، لا يتوقف معناها على ما بعدها (على،٢٠٢١م: ٦٣٨). ان الحبكة في مسرح بريخت غير ملتزمة بالسببية والعلية التي تحكم تطور الأحداث، كما هو الحال في مسرح ارسطو الدرامي. فقد تكون هناك حبكات متعددة تسير بالتوازي دون ان ترتبط احداها بالاخريات الا في الاتجاه العام والرؤية الكلية. ونجد اختفاء البنية التصاعدية وتغيب العقدة ولا ذروة للحدث(مروشية،٢٠١٤م: ١٢٢). وان البطل في المسرح البريختي يتمزق لانه ينتهي كوحدة متناقضات ويعجز عن تغيير العالم فيعاقبه بدوره العالم عن فشله(ضوء،٢٠٢٠م: ٣٠٥).

توجد في رواية حرب الكلب الثانية حبكة رئيسية،تتمثل في قيام راشد بالارتماء في أحضان السلطة بعد ان نال من تعذيبهم اياه الشئ الكثير. وتحوله لإنتفاعي وصولي يتاجر في البشر دون ضمير، متخلياً عن روح التضحية التي كان يتحلى بها في الماضي ((لو كنت هناك لما فكرت بخوض اي حرب أيضاً، إذ ثبتت الايام ان لا أحد يستحق ان اخوض اي معركة من أجله، فكيف حرباً؟))(نصرالله،٢٠١٦ م: ٣١٥). وقام باستنساخ وجه زوجته على وجه سكرتيرته لإرضاء نزواته كتجارة اخرى بالبشر المقربين منه. فانتشرت عدوى التشبه بين الجميع ونشبت معارك وحرب بين الأشباه. ومن ثم اعتقال راشد وايداعه السجن لاختلاط الاشباه.

فسارت الحبكة تقليديا من المقدمة للوسط وتنامى الصراع وصولاً للعقدة، وهنا عدل الكاتب عن المألوف تاركا حل جميع العقد، وتاركا الخاتمة، لايصال رسالة للمتلقي ان هذه القصة الخيالية تعكس واقعنا، وان افتقاد الحل لهو مؤشر لعدم وصولنا في الواقع لحل حتى الان، وان لا خاتمة لما نعيشه بل عود على بدء في نفس الحلقة ونكرر وسنكرر اخطاءنا عبر الزمن((حرب الكلب، التي لو لم تقع، لما تم وضع سلسلة القوانين الرامية لمحو الماضي، بعد ان توصل الحكماء الى حكمة جديدة تقول: ان الانسان لا يتعلم من اخطائه، وان فناءه لابد سيحدث مادام مصراً الى هذا الحد على تكرارها.. اعني الاخطاء))(المصدر نفسه: ١٢).

وهناك حبكات ثانوية اصغر، فمثلا حبكة الضابط وزوجته، السائق وزوجته، وغيرها.

وهناك القصة داخل القصة، فاعتمد الكاتب قصصاً اخرى منفصلة تخدم الرواية جاءت على لسان الدكتور في المستشفى((ما رأيك ان تكملها، ثم نسمع الحكاية الثانية، بدل ان نخلطهما فنضيع الاثنتين كما يفعل بعض الكتاب!)) (المصدر نفسه: ٣٨). وهذه القصص تعرض بشاعة وسوداوية المجتمع وما تملك القطاع الصحي من جشع. كما يمكن حذف هذه القصص دون ان تؤثر في مجريات الرواية. ونرى في الفصل الاخير ان الكاتب قد اتى بحبكة مختلفة نهائياً على مستوى الزمان والمكان والأزياء والهيئة، ولكن بنفس شخوص الرواية. وهذه الحبكة ليس لها علاقة بما سبقها ويمكن حذفها. ولكن دلالتها توحي للمتلقي بما ستؤول اليه خاتمة الرواية، بل يستشرف الكاتب الخاتمة التي سيصل اليها الانسان في كل مكان، من دمار لا يبقي ولا يذر((وهبت الريح جارفة رفات بشر لم يستطيعوا بلوغ عتبات مقابرهم!))(المصدر نفسه: ٣٣٧)، وماذا يريد الانسان؟!، وعلى وجه الخصوص في منطقتنا.

- **التغريب في الصراع:**

إن الصراع عند بريخت لم يكن نمطيا بين الخير والشر،أو بين شخصيات الرواية بشكل محدود، ولكن الصراع كان بين طبقات المجتمع، وعلى وجه الخصوص بين الطبقة الرأسمالية وبين الطبقة العاملة تبعا لتوجهات بريخت وايدلوجيته الماركسية.وقد يكون بين السلطة كطبقة حاكمة مستبدة وبين عامة الشعب كطبقة محكومة ضعيفة.فهو ليس بالصراع المعلن المباشر بين انسان وآخر، أو بين الانسان والعالم، ولكن يستنتجه المشاهد استنتاجاً(مروشية،٢٠١٤م: ١٢٣).

يتنقل الصراع الخارجي في رواية حرب الكلب الثانية عبر مراحل عدة، فبعد ان كان الصراع بين السلطة والشعب متمثلا بالفترة النضالية لراشد والتي تم حذفها((في الوقت الذي بدت فيه سلام مولعة بماضي راشد السري، كان يعمل كل ما لديه كي لا تعرف شيئاً عن حاضره. بدا لها سرياً اكثر مما يجب، كما لو انه يخطط للسيطرة على البلد بين ليلة وضحاها))(نصرالله،٢٠١٦ م: ٤٤). والقفز لمرحلة تعذيبه القاسي على أيدي أزلام القلعة، انتهى هذا الصراع عند تحول البطل لحليف قوي للقلعة. وانتقل الصراع الى مرحلة الجشع والانتهازية وصراع الاستغلال بين رأس المال المدعوم من السلطة وبين الفقراء من المرضى

وغيرهم. فضعف الحكومات أدى لأن يكون رجالها تجاراً متوحشين. وبعد تفشي الاستنساخ وعدوى التشبه بالغير، نشأ صراع بين الاشباه بين عامة الشعب وهذا هو الأغرب، بل وصل لأعلى الهرم وطال"حضرته"، ويبقى الصراع مفتوحا على خاتمة بحرب كلب ثالثة مواصلة صراع من نوع آخر، قد يكون بسبب قرود تسرح وتمرح فتخلق من الطرفة مأساة.

أما الصراع الداخلي فتزخر به الرواية، فكل شخص في الرواية يمر بصراع فقدان الهوية وضياع الذات لكثرة الأشباه، الكل يريد التشبه بالأعلى منه في سلم الجمال والسلطة والشهرة والأفكار،وفي نفس الوقت لا يريد أن يتشبه به أحد ويتخذ موقعه وكرسيه ومنصبه وماله وزوجته، بل يريد أن يتشبه به الآخرون فكريا ويصبحون طوع أمره وعلى شاكلته دون أن يطالوه. هذا هو الصراع الداخلي الذي يثيره هذا التناقض في النفس البشرية، فراشد يريد حيازة شبيهات بزوجته سلام،ويخشى اشد الخشية ان يلمس زوجته شبيه له. وكذا هو الحال مع الضابط.

هذه الصراعات الغريبة في الرواية لاتدعو القارئ للتأمل فقط لصعوبة ادراكها وحسب، بل تقض مضجعه وتثير فيه القلق، بعيدا عن العاطفة، يحاول اسقاط الرواية مرارا على واقعه، ويتخوف من النتائج الكارثية في الرواية. ولعل نهاية حرب الكلب الثانية في سجن "أسرى الأمل" وقبوع راشد فيه، لهو خير رسالة من الكاتب عن سطوة وقوة واستمرار الصراعين الخارجي والداخلي في آن واحد، لتملك اليأس في قرارة الشعوب وعلى رأسها النخب المزيفة، اي صراعها الخارجي مع السلطة وحليفها التاجر المستبد. وصراع داخلي مع الذات في البحث عن أمل كاذب ابتدعه الجشعون الطغاة.

- **تغريب الزمان والمكان:**

إن التغريب أو الابعاد في المكان وفي الزمان يعتبر من اقدم تقنيات تغريب العرض المسرحي، ولم يستخدم بريخت الاحداث الراهنة مباشرة في مسرحه، فهذه الاحداث مثقلة بالاهواء ولن توقظ الوعي العميق(دي سوشيه،١٩٩٣م: ٣٥). كان بريخت يقوم على تعويم المكان والزمان، وعدم تحديد ملامحهما بدقة، وحتى عندما يسرد قصة تاريخية أو تراثية، كان يمارس التأريخية عليها وينتقي فقط ما يمس الحاضر، فليس الهدف هو توثيق الماضي، ويتبع في

ذلك عدة أساليب؛ فمنها عدم تشابه اللغة مع لغة القصة والحدث التاريخي، لا تماثل في المكان أو الزمان. بل حتى أزياء الشخصيات في المسرحية لم يكن يهتم لها وليس بالضرورة ان تجسد أزياء القصة التاريخية، فتمثل المسرحية بأزياء عصرية بسيطة، وكذا هو حال المكياج، والديكور في المسرح. كل ذلك التغريب كان يوحي للمشاهد بان القصة التاريخية المذكورة، لهي الحاضر الذي نعيشه، فلنخرج بحلول مشابهة لحلول القصة. فليس المهم المكان والزمان قدرما هو الحدث الذي جرى في القصة في الماضي واسقاطه علينا في الحاضر.

أما في رواية حرب الكلب الثانية فنجد ان الكاتب لم يحدد بدقة مكان وزمان وقوع الاحداث، بل تركها مبهمة، فهي تعني الانسان في كل مكان وزمان. ولكن نستطيع ان نخمن بانها تجري في المستقبل القريب، وفي منطقتنا. ولعل الكاتب لو حدد مكاناً وزماناً معينا لسير الاحداث؛ لهدأت سريرة القراء ولن يستشرفوا الاخطار المحدقة بنا والتي تمس الجميع لا فئة محددة وفي زمان محدد. فالكاتب يدعونا للتركيز على ادراك الحدث وخاتمته المجهولة اكثر من تركيزنا على حل لغز من الفئة المقصودة بالرواية زمانياً ومكانياً. وتجلى ابداع الكاتب في لعبة الاسقاطات الديناميكية في الرواية. اسقاط الماضي على الحاضر والمستقبل(حروب الماضي القريب والبعيد العبثية)، واسقاط المستقبل على الحاضر(حرب الكلب الاولى والثانية)، وأروع ما فيها اسقاط المستقبل على الماضي(حرب الكلب الثالثة).

- **تغريب المشهد الدرامي:**

كسر بريخت المألوف في مشاهده الدرامية على المسرح، من مكان، زمان، شخصيات وكورس، موسيقى ، انارة وازياء،وحتى الفواصل بين المشاهد كانت مبتكرة تثير الغرابة عند المشاهد. بل ويعرض اسم المشهد على لافتة قبل البدء بعرضه، أو يصرح به ويمهد له الراوي.

أما عن هذه الرواية فقد دأب نصرالله على تغريب المشهد الدرامي الديستوبي مستفيدا من المشهد السينمائي، فقد جهز المكان الغريب في وقت غريب، وانارة غريبة بل ورائحة غير معهودة، وأثث المشهد بقطع ومخلوقات غريبة خيالية، واجهزة ومعدات خيالية، وحتى الحدث هو غير مألوف وفنتازي. وهكذا تتوالى على القارئ المشاهد الخيالية الغريبة تباعاً، فلا تنفك مخيلة القارئ من ادراك احدها حتى يصدم بالثاني وهكذا، وصولا للمشهد

الاخير في الفصل الاخير، فقد اثث المشهد بما هو غريب لسير الحبكة، ولكنه مألوف للمتلقي، ببيئة من الماضي الخالية من آثار المستقبل. كما ان الكاتب يمهد بمقولة أو عنوان أو اقتباس خارجي أو داخلي عند بداية كل فصل، أو جزء من فصل، كما كان بريخت يفعل في مسرحه بلافتة في بداية المشهد المسرحي.

- **الميتامسرح والميتاقص:**

اتخذ بريخت اسلوب ما وراء المسرح أو الميتامسرح لهدم الجدار الرابع بين العرض المسرحي وبين الجمهور، اي الضلع الرابع للمسرح المواجه للجمهور. بان يخاطب الراوي الجمهور تارة، ويشركهم بانتقاد بعض الشخصيات والاحداث. كما انه يخبرهم احياناً عما سيحدث لاحقا في المسرحية ، بل يخبرهم احيانا بالخاتمة مسبقا، لكي لا يندمجوا ويترقبوا الاحداث بشغف لمعرفة الخاتمة، فتبقى عقول الجمهور يقظة وتدرك الحدث الحالي وتعالجه بتأمل وتفكر(على،٢٠٢١م: ٦٤٠). وقد يعمد الممثلون لمخاطبة الراوي أو الجمهور ايضاً. كما ان الراوي أو الممثلين قد يدخلون خشبة المسرح من الممرات بين الجمهور لكسر وهم الجمهور وتذكيرهم بانها مجرد مسرحية من الخيال وليست واقعا. وهنا يكون بريخت قد حقق اهم عناصر نظريته في التغريب وابعاد الجمهور عن التماهي مع المسرحية.

اما عن رواية حرب الكلب الثانية، فقد تخللها التغريب البريختي عن طريق اسلوب الميتاقص أو ما وراء الرواية كأسلوب ما بعد حداثي. وهدم الهوة بين القاريء والنص، وبين القارئ والكاتب، وبين الكاتب والنص. وقد اكثر نصرالله من استخدام الميتاقصية بكل أشكالها في هذه الرواية كونها رواية استشرافية للخطر المحدق بنا في المستقبل، فهي رواية تحذيرية للمتلقي، ولا افضل من التغريب لإنارة وعي المتلقي وايقاظه. وقد انجزت دراسة تفصيلية عن ما وراء القص في هذه الرواية وخرجت بنتائج وافية سوى انها لم تتطرق لمبدأ التغريب الشكلاني لشكلوفسكي فضلا عن التغريب البريختي في المسرح الديالكتيكي. ومن نتائج الدراسة المذكورة: حضور الكاتب والقارئ في النص والاشارة لاسلوب تأليف هذه الرواية واستخدام الألاعيب المطبعية والكتابية وخلق نهاية مفتوحة

للرواية، والربط بين عالم الواقع وعالم النص مع تمييز الفاصل بينهما. وسنعتمد هذه النتائج للبناء عليها وربطها بالتغريب البريختي.

النتائج:

١- ان تأثر ابراهيم نصرالله بالتغريب البريختي المسرحي واضحة من خلال الدراسة على عدة مستويات وكما يلي:

- فكرة الرواية قد تأثرت بأعمال تصنف على انها من المسرح الملحمي على طريقة بريخت.
- ان في العنوان انزياحاً وغرابة مع قابلية لتعدد التأويلات، تجعل المتلقي يعيد صياغته في فكره مراراً.
- جاءت لغة الوصف بانزياح واضح تستدعي اعادة القراءة لاكثر من مرة لادراك جماليتها.
- تغلب السرد على الحوار في الرواية ليناسب اسلوب التأريخية عند بريخت.
- ان الحوار في الرواية (وفي مواطن كثيرة) جدلي فكري، ويسلط الضوء على طبقات المجتمع المختلفة وصراعاتها.
- أتى الكاتب بأحداث في الماضي حقيقية وخيالية ذات صلة بحاضرنا. وادخل حوادث من واقعنا فيها، ممارساً تأريخية النص.
- ركز الكاتب على الصفات الاجتماعية للشخصيات، مسمياً اياها بوظائفها ليرسل لنا رسالة بانها عامة لا فردية، كما ركز الكاتب على العلاقات بين الشخصيات، كما فعل بريخت.
- الحبكة الرئيسية في الرواية تتصاعد تقليدياً، يصاحبها حبكات ثانوية يمكن حذفها دون ان تؤثر في مجريات الرواية، كما هي مشاهد بريخت المسرحية.

- ان الصراع الخارجي في الرواية هو صراع بين الحاكم والمحكوم، وصراع بين الرأسمالية الانتهازية وبين الفقراء. وان الصراع الداخلي يتركز حول فقدان الهوية وفقدان الذات وجهل الانسان لما يريده.
- لم يحدد الكاتب زمان ومكان الرواية ليقلق المتلقي، فالخطر يمس الانسان في اي زمان أو مكان. فيفهم القارئ بأنها مجرد رواية مصطنعة وألا يتماهى معها.؟ واسقط الكاتب الماضي على الحاضر.
- عالج الكاتب المشهد الدرامي بغرائبية المكان والزمان والانارة والعفونة وتأثيث ، مع الحفاظ على المسافة بين المتلقي والمشهد الموصوف، نتيجة غرابته.

٢ - تقصت الدراسة مواطن الابداع في تغريب الرواية وكانت كما يلي:

- فكرة الكاتب الرئيسية وافكاره الفرعية في الرواية جاءت أشد خطورة وادهاشاً وانزياحاً وغرابة مما جاءت به المسرحيات الملحمية ذات الصلة.
- تضمن العنوان فكرة الرواية، وتعدد الحروب العبثية والتكالب. وازمنة الماضي والحاضر والمستقبل، والطرفة والمأساة.
- افادت لغة الوصف من الصور الشعرية والبلاغية، ومن الافكار الفلسفية الفلسفية الغريبة.
- ابدع الكاتب في كسر الحاجز بين الرواي والنص والقارئ، وابدع في مخاطبته النقاد.
- الحوار فيه ابهام وغرابة احياناً ، تحتاج التفكر والتفسير والتأويل.
- أتى الكاتب باحداث خيالية في المستقبل تدور مرتدة للماضي في حلقة زمنية سوداوية. كما ان الكاتب لم يضع حلولاً للصراعات كما فعل بريخت، بل ترك الاحداث مفتوحة بشكل ابداعي مثير للقلق والتشاؤمية ويوحي للمتلقي بان الحلول مستعصية. كما اتى باحداث صغيرة فانتازية تثير الدهشة والتفكير والفكاهة.

- ان شخصيات الرواية سلبية عموماً فلم يتعلق المتلقي بها عاطفياً، فحقق الكاتب الابعاد والتغريب واشتغال الوعي لدى القارئ.، ولكن الكاتب وضع الغرابة في تلك العلاقات، وفي وظائف الشخصيات.
- ابدع نصرالله في ان جعل الحبكات كلها تتصاعد ودون ان يضع حلولاً للعقد، لزيادة التغريب واستشراف الخطر. والحل كان بالرجوع للماضي الاسود. كما استخدم الكاتب اسلوب القصة داخل القصة.
- تطور الصراع الخارجي للتجارة بالمرضى، ومن ثم الى صراع بين الأشباه. وترك الصراع مفتوحا في المستقبل. وابدع الكاتب في مزج الصراعين الخارجي والداخلي عند ايداع راشد في السجن.
- اسقاط الماضي على المستقبل ايضاً فضلاً عن الحاضر. واسقاط المستقبل على الحاضر، وابدع حين اسقط المستقبل على الماضي.
- أتى الكاتب في آخر الرواية بمشهد مألوف في ذاكرة المتلقي، ولكنه غريب على الرواية، كاسراً أفق التلقي عند القارئ في تغريب ابداعي لخاتمة وصفها بكلمة "بدأت".

٣- ان التلقي للرواية تطول مدته ويصعب تدبره على القارئ وعلى الناقد المختص أيضاً، نتيجة لتقنيات التغريب المختلفة أعلاه، البريختية منها والمبتكر من قبل الكاتب. وان هدم الوسيط الورقي بين الكاتب والنص والقارئ والناقد، باستخدام تقنيات الميتاقص التغريبية بكثرة، له الأثر الكبير ليشارك المتلقي في الرواية بوعيه الكامل(كما أراد بريخت)، متدبراً لالتزام الكاتب بقضايا البيئة والانسان والجشع والتوحش ورفض الآخر، وبرسائل الكاتب الضمنية. فكانت متعة المتلقي في طول مدة الادراك وصعوبتها، فتحققت جمالية النص (كما اراد شلوفسكي).

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن منظور،١٩٨٨ م، لسان العرب، بيروت، دار الفكر.

٢. الزيان،منال،٢٠١٣م،التغريب مخاطره وسبل مواجهته في ضوء الواقع الفلسطيني المعاصر،الجامعة الاسلامية.

٣. الفراهيدي،١٩٨٨ م، العين، بيروت، مؤسسة الاعلمي.

٤. الفيروزآبادي، بلاتا، القاموس المحيط، مؤسسة النوري للطباعة والنشر.

٥. خليل،ابراهيم،٢٠٠٣ م،النقد الادبي الحديث،ط١،عمان،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

٦. دي سوشيه،جاك، ت: صياح الجهيم، ١٩٩٣ م،برتولت بريشت،دمشق،منشورات وزارة الثقافة.

٧. سعيد،سعاد،٢٠١٥ م،ابداعية النص الادبي،اربد، الاردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

٨. سلدن،رامان،ت: امل قارئ،٢٠٠٦م،من الشكلانية الى ما بعد البنيوية،ط١،القاهرة،المجلس الاعلى للثقافة.

٩. صاعدي،احمد رضا،١٣٩١هـ.ش،مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها،العدد٧ ،١١٣- ١٢٩.

١٠. ضروني،محمد صادق،٢٠٢٠ م، دراسة تقنيات التغريب لمعالجة المضمون في قصص غادة السمان القصيرة وفقا لنظرية فيكتور شكلوفسكي، مجلة آداب الكوفة، عدد٤٥\ج١، ٦٧- ٨٦).

١١. ضوء،سمية البشير،٢٠٢٠م،التغريب والتماهي بين بريخت وارسطو،مجلة كلية الاداب،العدد٣٠١،٣٠- ٣١٠.

١٢. ضيدان،محمد،٢٠١٤م،التغريب في الشكل الفيلمي الروائي المعاصر،مجلة جامعة اهل البيت،عدد١٦، ٤٠٥-٤٢٢.

١٣. عبد الحميد،شاكر،٢٠١٢م،الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب،الكويت،المجلس الوطني للثقافة والفنون.

١٤. على،قتال،٢٠٢١م،اثر التغريب في المسرح الجزائري الناطق بالامازيغية،مجلة النص،العدد٣٣،٨- ٦٥٦.

١٥. قلعه جي،عبد الفتاح،٢٠١٢م،المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل،دمشق،اتحاد الكتاب العرب.

١٦. مبروك، مراد،٢٠٠٢م ،آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية لمعاصرة، الاسكندرية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

١٧. محمدي، دانش، ١٤٣٩هـ.ق ، مقاربة شكلانية في قصة الحية من مجموعة خريف درويش لابراهيم الكوني، مجلة اللغة العربية وآدابها، عدد٢ ،٣٣١- ٣٥٣).

١٨. مروشية،محمد صالح،٢٠١٤هـ.ش،اثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس مسرحية الملك هو الملك انموذجاً،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،العدد١٨، ١١٩- ١٦٩.

١٩. مكاوي، عبد الغفار،٢٠١٧م ،المسرح الملحمي،المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي سي آي سي.

٢٠. نيوتن، ك.م، ت: عيسى على العاكوب،١٩٩٦م ،نظرية الادب في القرن العشرين، ط١، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية.