

## تجليات الفلسفة الوجودية في المسرح العربي

### (دراسة مقارنة لنماذج مختارة من مسرحيات سارتر وكنفاني)

#### The Manifestations of Existential Philosophy in the Arab theater (A comparative study Between Sartre and Kanafani's selected plays)

د. أحمد مجدي فرج محمود

مدرس مساعد بقسم الدراما والنقد المسرحي، كلية الآداب، جامعة عين شمس، جمهورية مصر العربية

Email: [ahmed.magdy@art.asu.edu.eg](mailto:ahmed.magdy@art.asu.edu.eg)

#### المخلص:

يتناول البحث بتحليل الأعمال المسرحية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني التي ساهمت في إعادة إنتاج تيار المسرح الوجودي، في ثوب قضايا واقعا العربي في الستينيات. وفيه نوضح أهمية مسرحيات كنفاني مثل "القبعة والنبي"، و"الباب" في معالجة قضايا العالم العربي في إطار يجمع بين الفلسفة الوجودية والفانتازيا والسياسة وفي بعض الأحيان الأساطير القديمة، وهو ما سيوضحه الباحث من خلال الدراسة المقارنة والتناسية بين مسرحيات كنفاني، ومسرحيات مختارة لجان بول سارتر الوجودية في أوروبا مثل جلسة سرية، والذباب.

يقسم الباحث الدراسة إلى ثلاثة محاور؛ المحور الأول يعد مدخلا للفلسفة الوجودية بين المسرح الأوروبي والمسرح العربي. والمحور الثاني يقارن من خلاله الباحث بين مسرحية جلسة سرية لسارتر ومسرحية القبعة والنبي لغسان كنفاني متناولا حوار الأنا والآخر في الفلسفة الوجودية بين سارتر وكنفاني. أما المحور الثالث والأخير فيتناول فيه الباحث كيفية تطويع سارتر وكنفاني للأساطير القديمة سواء إغريقية أو عربية لخدمة افكارهما الوجودية. وتنتهي الدراسة بالنتائج، ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

**الكلمات المفتاحية:** الوجودية، غسان كنفاني، جان بول سارتر، البير كامو.

## The Manifestations of Existential Philosophy in the Arab theater (A comparative study Between Sartre and Kanafani's selected plays)

### Abstract:

The research analyzes the theatrical works of the Palestinian writer Ghassan Kanafani, which contributed to the re-production of the existential theater, in the frame of the issues of our Arab reality in the sixties. The research underlines the critical role that Kanafani's texts, such as "The Hat and the Prophet" and "The Door," play in addressing the issues of the Arab world in a framework that combines existential philosophy, fantasy, politics and sometimes ancient myths. The researcher aims to demonstrate such a role by conducting a comparative study between Kanafani and Jean-Paul Sartre's selected plays produced in Europe such as "No Exit" and "The Flies".

The researcher divides the study into three axes; The first axis is an introduction to the existential philosophy between the European theater and the Arab theater. In the second axis, the researcher compares Sartre's play "No Exit" and Ghassan Kanafani's "The Hat and the Prophet," addressing the dialogue of the ego and the other in both playwrights' existential philosophies. As for the third and final axis, the researcher deals with how Sartre and Kanafani adapted the ancient myths, whether Greek or Arab, to serve their existential ideas. The study ends with the findings, followed by a list of sources and references.

**Keywords:** Existentialism, Ghassan Kanafani, Jean Paul Sartre, Albert Camus

### المقدمة:

نحو كتابة نقدية في المسرح تكشف عن دور المسرح العربي في إعادة صياغة التيارات المسرحية الغربية. شهدت الساحة المسرحية العربية دعوات عديدة لتأصيل الظاهرة المسرحية العربية، حيث صدرت العديد من الأشكال المسرحية التي دعي من خلالها المبدعين العرب للعودة إلى الأشكال التراثية التي تحمل خصائص درامية وتوظيفها في العمل المسرحي.

وهو ما نتج عنه ظهور بعض الاتجاهات الجديدة في مسارحنا العربية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، مسرح التسييس لسعد الله ونوس، والمسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد والتمسرح ليوסף إدريس، وغيرهم من المسارح التي شكّلت اتجاهات عربية ساهمت في بلورة نظريات نقدية جديدة لمواجهة هيمنة بعض النظريات الغربية على التراث المسرحي الإنساني. ولكن ماذا عن بعض التيارات الفلسفية التي تم توظيفها في المسرح، ويحتفي بريادتها العالم الغربي، رغم أننا لنا دورا هاما فيها على مستوى الممارسة والتطبيق؟ أو على أقل تقدير أعدنا صياغتها بشكل مغاير عن الأصل، مما يجعلنا شركاء فيها ولسنا مقلدين لها فقط كما يظن البعض.

### أولاً: اشكالية البحث

تتلخص الاشكالية البحثية في محاولة الكشف عن أهم عناصر الفلسفة الوجودية في أعمال كنفاني، وكيفية توظيف هذه العناصر للتعبير عن قضايا واقعا العربي.

يجيب الباحث عن هذه الاشكالية من خلال تحليل مسرحيتان لغسان كنفاني وهما: القبعة والني والباب، وقد قام كنفاني بكتابتهما تعبيراً عن المعاناة من المناخ التشاؤمي الذي تسبب به الوجود الصهيوني في فلسطين، مثلما كانت تستفحل النازية وتتفشى في ساحات بلدان أوروبا أثناء الحرب العالمية الأولى والثانية، وهو ما كان سبباً من الأسباب الهامة في ظهور التيار الوجودي في الأساس خاصة في مسرحيات سارتر. ومن ثم حاول كنفاني أن يضيف بعداً سياسياً على موضوعاته للتعبير عن موقفه من العدو الصهيوني، ورأيه في الإرادة الحرة والثورة والتمرد على الاحتلال. فلم يعد لكنفاني وقتها سوى التمرد للحصول على الحرية، أو التسليم بانتقاء الإرادة الحرة.

### ثانياً: أهمية البحث

1- إبراز وتبسيط الضوء على بعض النماذج المسرحية لغسان كنفاني، التي أعاد من خلالها صياغة وطرح أفكار التيار الوجودي بشكل مغاير يعبر عن خصوصيتنا وقضايانا العربية، حتى يتسنى للباحثين المهتمين بمجال المسرح من الاطلاع عليها والافادة منها، نظراً لندرة الأعمال المسرحية للكاتب غسان كنفاني، حيث أنه يعد كاتباً روائياً في الأساس وبالتالي كان من المهم أن نقوم بتحليل بعض أعماله المسرحية.

2- ندرة النصوص المسرحية العربية التي تستند إلى تيار الوجودية، لذا يسعى البحث إلى اكتشاف هذا المجال الخاص بعلاقة مسارحنا العربية بالفلسفة الوجودية، فهو يعتبر مجالاً جديداً بالنسبة للبحث العلمي والدراسات المسرحية.

### ثالثاً: المنهج البحثي

يتخذ الباحث من المنهج المقارن دعامة أساسية له في تحليل النماذج المختارة، حيث يسعى الباحث من خلال دراسته إلى المقاربة بين النماذج المختارة لأعمال كنفاني المسرحي، وبعض أعمال سارتر التي تبنت أفكار الفلسفة الوجودية، وهي الفلسفة التي رأى الباحث أن العالم العربي ساهم في إعادة إنتاجها من خلال المسرح. ومن ثم تتخذ الدراسة منظوراً فكرياً،

ونقصد به الرؤية الفلسفية التي يعتمد عليها الباحث لتفسير القضية التي يتناولها بالدراسة. وإذا كان تحديد المنظور الفكري للدراسة يعد أحد الركائز المهمة والرئيسة لكونه يشكل الإطار المرجعي الموجه للباحث أثناء مضيه في دروب البحث، فقد حاول الباحث الاستفادة من مفاهيم الوجودية في تحليل النماذج المختارة والمقارنة بينها وبين أعمال جان بول سارتر والبير كامو في أوروبا، من خلال عدة استراتيجيات أهمها؛ المقارنة على مستوى التيمة الخاصة بكل مسرحية، وتوضيح كيفية استخدام الكاتبين للفلسفة الوجودية لبلورة وطرح أفكارهما الخاصة، من أجل تقديمها في سياقات زمانية ومكانية مغايرة. بالإضافة إلى تبيان مواقع وآليات التناص بين النماذج المختارة.

### رابعاً: المصادر المسرحية المختارة

- الذباب أو الندم The Flies لجان بول سارتر 1943.
- جلسة سرية No Exit لجان بول سارتر 1946.
- مسرحية الباب لغسان كنفاني 1964.
- مسرحية القبة والنبى 1967.

### أولاً: الوجودية<sup>1</sup> بين الواقع الأوروبي والعربي

#### 1- نشأة الوجودية في أوروبا

شكلت الوجودية منفذاً فنياً للمبدعين نقلوا من خلاله تجربة القلق الوجودي الذي يعيشه العالم إثر وجود النزاعات والحروب، لذا كان من أهم إرهاصات ظهورها الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، حيث عبرت الوجودية عن حالة القلق العام الذي تملك العالم وقت الحربين. فلهذين الحدثين الأثر البالغ في اشعار الانسانية بقرب النهاية وبحلول الفناء قريباً؛ لذا كانت الوجودية أصدق تعبير عن تلك الفترة الشائكة والمتفجرة في التاريخ العالمي الحديث في أوروبا (بدوي، 1980: ص 19).

شهدت تلك الفترة المتفجرة في التاريخ الأوروبي التي سعد في إثرها أعلام الوجودية، مثل سورين كور كيغارد Soren Kierkegaard (1855-1813) وجان بول سارتر (1905-1980) Jean-Paul Sartre، بداية من العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، مساوئ الحروب التي خلفت ملايين القتلى وراءها،

<sup>1</sup> -الوجودية تمثل حركة ثقافية في أوروبا ازدهرت في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي من خلال الانتاج الأدبي والفلسفي لمفكرين مثل سارتر وموريس ميرلوبونتي والبير كامو وهابيدجر وكارل جاسبرز، ويعتبر نيشته وسورين كيركغارد بمثابة بداية لتلك الحركة. تعبر الوجودية عن ظاهرة أدبية بقدر أنها ظاهرة فلسفية أيضاً. وقد حددها جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار أنها "النظرية الأخلاقية التي يجب أن نتعامل مع الحرية ونعدها العنصر الأهم في تفسير جوهر الوجود البشري بإعتبار ذلك الوجود ذات قيمة جوهرية وأساس جميع القيم الأخرى (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004).

مما كان من الضروري أن يبحث مفكري ذلك العصر عن تيار أو فكر يعيد للإنسان قيمته المهذرة ويعزز أهمية وجوده التي ضاعت في ثنايا الحرب (طه، 2017). غير أن هناك بعض الكتابات الأخرى لهؤلاء المفكرون قد جنحت إلى اظهار الجانب المظلم من الحياة وهو؛ ضعف الإرادة الانسانية والفعل البشري تحت وطأة سيطرة وتحكم القوى العليا أو سياسات المستعمر، مثل العدو النازي حينذاك في أوروبا، وذلك لإيضاح فكرة انتقاء الإرادة البشرية الحرة أو على الأحرى صراع الإنسان الأزلي مع تلك القوى للحصول على حريته.

يُعد نيتشة Nietzsche (1844-1900) الوجودي الأول الذي تناول هذه الأفكار، حيث ثار ضد المقاربات الميتافيزيقية والتقليدية تجاه الإنسان ومكانته في الكون، ومن ثم دعا إلى موت الإله في كتاباته، وانتقد الاستسلام لفكرة تحكم القوى العظمى والمفاهيم الدينية والآلهة (Aldegheshem,2015 ,p:297).

على هذا المنوال يتبلور فكر سارتر الوجودي في الفكرة التالية وهي؛ أن الوجود يسبق الماهية، بعد أن كان بعض فلاسفة الوجودية يرون العكس أن الماهية تسبق الوجود، ومن هنا جاءت أفكار سارتر متمردة ومتفردة عن السائد، فقد أرسى مبدأ أن الإنسان يعد موضوعا في حد ذاته بعيدا عن العالم الخارجي، فهو من يخلق الماهية الخاصة به في الحياة بشكل حر. "فالإنسان يولد أولا ويصادف وينبثق في العالم، ثم يتحدد من بعد. الإنسان في أول وجوده ليس شيئا ولا يمكن أن نحده، فهو كما يتصور نفسه، وكما يريد نفسه بعد أن يوجد وكما يشاء" (بدوي، 1980، ص: 262).

يطرح سارتر افتراضا محوريا في فلسفته الوجودية وهو أن الوجود يسبق الجوهر، أي أن الأفراد يولدون كائنات حية مستقلة ومسؤولة وواعية بدون قالب نمطي أو تعريف مسبق مفروض عليهم، ثم بعد ذلك يقومون بتكوين حياتهم الفعلية وما ستكون (جوهرهم الحقيقي). بالتالي فإن البشر، من خلال وعيهم الحر، يخلقون قيمتهم الخاصة ويحددون معنى وشكل لحياتهم بعيدا عن الآلهة والعادات والتقاليد والقوانين المفروضة عليهم، ومن هنا تتكون الماهية والإرادة الحرة، وإن حدث غير ذلك فهو ينذر بضياع الحرية والإرادة الانسانية.

على هذا الأساس، يقول سارتر في كتابه " الوجودية مذهب إنساني" الذي يعد ترجمة لـ لقاء له يدافع فيه عن الوجودية ضد ما يقدم إليها من انتقادات: " هم يتهمونها أولا بأنها دعوة للبقاء في حالة استكانة واستسلام لليأس. وأنها فلسفة مرفهة تضاف إلى الفلسفات البرجوازية الأخرى ... فأنتني أعرف الفلسفة الوجودية كمذهب يجعل الحياة الإنسانية ممكنة. كل هذه الاتهامات التي وجهت إلى الوجودية تتفق جميعها على دعوتهم إلى ألا نعارض السلطة ولا نقاوم من هم أقوى منا. ولا نتدخل فيما لا يعنيننا وما ليس من اختصاصنا. هؤلاء الناس الذين يشكون في الوجودية ويتهمونها بالتشاؤم، فالعكس صحيح، فالوجودية فلسفة متفائلة - لأنها في صميمها فلسفة تضع الإنسان مواجهها لذاته، حرا، يختار لنفسه ما يشاء، وهذا أمر مزعج لهؤلاء الناس" (Sartre,2007,p: 17-23).

طبقا للأفكار السابقة ناهض سارتر الطموح الاستعماري النازي في أوروبا في الأربعينيات والخمسينيات، من خلال مسرحه الذي حمل بشكل غير مباشر اسقاطات سياسية تكشف سياسة المستمر الاستبدادية في قمع الحريات والإرادة، وبلورها في إطار فلسفي يوضح ثنائية الأنا (المُستعمر - الآلهة والقوى العليا) والآخر (المستعمر - الإنسان)،

وهو ما يؤكد أن فلسفته قد تستوعب مضمونين؛ فلسفي: يوضح صراع الإنسان الأبدى للحصول على حريته واثبات كينونته المستقلة واردة الحرة، والآخر قد يكون سياسيا، يلقي الضوء على العلاقة بين النازية ودول أوروبا الأخرى في ذلك التوقيت، لذا كان الأمل كبير في مساندة سارتر للقضية الفلسطينية بنفس المنطق.

على غير المتوقع سقط سارتر سقوطا عربيا كبيرا تزامن مع هزيمة العرب من إسرائيل عام 1967، ففي بداية ذلك العام زار سارتر وسيمون دي بوفوار القاهرة، ثم قام بزيارة أخرى إلى إسرائيل نفسها، وقد وصف أدوارد سعيد الزيارة بعد ذلك بالزيارة المخيبة، حيث أصدر سارتر بيانا صادما لمؤيدي القضية الفلسطينية في مجلة الأزمنة الحديثة، يساند فيه بشكل غير مباشر دولة إسرائيل. "وهنا مُنعت كتب سارتر في العراق بشكلٍ فوري، وأُحرقت في الجزائر، وسقط الفيلسوف عربيا، وسقطت معه آمال كبيرة، وكبرت الخيبات مع خيبة هزيمة 1967، لتتعالى الأصوات، أولها صوت سهيل إدريس، لاستبدال سارتر بمفكرين آخرين" (منصور، 2020).

اعتبر سارتر على غير الحقيقة أن العلاقة بين الفلسطينيين واليهود هي علاقة بين مظلومين، كل منهما تعرض للظلم والاضطهاد ويجب أن يقدر كل منهما موقف الآخر، حيث أنكر حق الوجود الفلسطيني متأثرا فيها بأحداث اضطهاد اليهود في أوروبا من الجانب النازي، ومن ثم ظهر موقفه متعاطفا بشكل أكبر مع اليهود (الحمامصي، 2016).

نتيجة للاعتبارات السابقة، كان من الضروري أن يهيب بعض المفكرين والكتاب العرب للدفاع عن القضية الفلسطينية متأثرين ببعض التيارات الوجودية، ليتم توظيفها بشكل يندد بسياسية المستعمر الصهيوني، في موقف مشابه لما كان يفعله سارتر في أوروبا وقت الاحتلال النازي. ويبقى من أبرز وأهم هؤلاء الكتاب الذين ظهوروا في هذا التوقيت، الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني (1963-1972). وهي النقطة المحورية في بحثنا، ونحاول من خلالها الإجابة عن السؤال الأهم: هل ظهر التيار الوجودي في بعض أعمال كتاب المسرح العربي؟ وكيف تم توظيفه لخدمة القضايا السياسية العربية التي تجاهلها سارتر؟

فقد شقت الوجودية طريقها إلى العالم العربي وسيطرت على أدب النصف الأول من القرن العشرين، خاصة مع ظهور الصراعات السياسية في فلسطين والحروب في الوطن العربي. ففي الوقت الذي سعى فيه الوجوديون الغربيون إلى الحرية وتحرير جميع الحدود، سواء كانت لاهوتية أو سياسية أو اجتماعية، ليأخذ المرء مسؤولياته وخياراته. فإن الوجوديين العرب استخدموا الفكر الوجودي لخدمة السياسة بشكل أكبر، حيث أشار الصحفي والكاتب المصري أنيس منصور (1924-2011) في مقاله "هل نعود إلى الوجودية؟" إلى أن الوجودية هي الأيديولوجية الأنسب للعالم العربي لدفاعها عن قيمة الحرية (Aldegheishem, 2015, p: 298).

دعا منصور في مقاله إلى وجوب تحقيق الإنسان لحريته وتقدير وجوده كإنسان. ومضى منصور في انكار الحتمية، ورأى أن الإنسان هو من يصنع نفسه بنفسه، وذكر في مقاله سبب انتشار الوجودية في العالم العربي، الذي يعكس التجربة القائمة للنضال ضد الاستعمار. علاوة على ذلك، أعلن منصور أن الوجودية ساعدت أوروبا واليابان على الخروج من مآسي الحربين العالميتين وتسخير قوتها من أجل المستقبل (Aldegheishem, 2015, p: 298).

## 2- كنفاني والوجودية العربية<sup>2</sup>

نشر غسان كنفاني عام 1963 رواية رجال في الشمس Men in the Sun التي تتحدث عن ثلاثة فلسطينيين يحاولون عبور الحدود من العراق إلى الكويت عن طريق مرشد فلسطيني مأجور قد خسر أرضه بفلسطين فيما سبق ويعمل سائقاً لشاحنة، ولا يصل الرجال الثلاثة أبداً إلى الكويت، حيث يموتون من العطش والاجهاد والاختناق في خزان المياه الذي قام مرشدهم بتخبئتهم داخله، ليعبر بهم الحدود بالشاحنة المحملة بالخزان دون ملاحظة الشرطة، وتنتهي الرواية بموتهم، تعبيراً عن سوء الإدارة الفلسطينية في إدارة الأزمات عام 1948 (Di- Capua, 2018, p:127).

نستشعر أيضاً في الرواية بعض الملامح الوجودية وخاصة في مسألة ترك الرجال لهذا المرشد المأجور مهمة قيادتهم والتحكم فيهم وتحديد وجهتهم إلى أن يصلوا لحتقهم في النهاية، إذ يطرح كنفاني بشكل غير مباشر قضية التحكم في مصير الآخر عبر التوجيه الخاطيء، مما يؤدي لخسارة الرجال أنفسهم وأرضهم وحريرتهم ووجودهم وحياتهم. وهو ما انعكس على مسرحه الذي يوضح تلك الأفكار والاشكاليات وخاصة مسرحيتي الباب التي قام بكتابتها في العام التالي لكتابة رواية رجال في الشمس، ثم بعد ذلك مسرحية القبعة والنبي التي قام بكتابتها نفس عام النكسة العربية 1967. ويبدو أن كتاباته الثورية لم تعجب العدو الصهيوني، حيث قام بقتله عملاء الموساد عام 1972 في بيروت (Di- Capua, 2018, p: 128).

يتضح إلى حد كبير من كتابات كنفاني أن تأثره بالتيار الوجودي قد يرجع إلى رغبته في بلورة أفكاره بشكل سياسي في أعماله، مثل رغبة التحرر من الحكومات الديكتاتورية التي تحرم شعبها من حقوقه الأساسية ومن اتخاذ خياراته الخاصة. بالإضافة إلى ذلك، قد تكون الرغبة في تحرير الأراضي الفلسطينية من الاستعمار والاحتلال الصهيوني، أو على أقل تقدير المقاومة والثورة ضد الاحتلال، ومن ثم كانت الوجودية أنسب الطرق للوصول لهذا الهدف.

### ثانياً: القبعة والنبي وجلسة سرية وحوار الأنا والآخر بين سارتر وكنفاني

يحاول الباحث في هذا الجزء من البحث تحليل مسرحيات غسان كنفاني التي يرى فيها نقاط تماس مشتركة مع مسرحيات سارتر الوجودية، وذلك لتوضيح أوجه تأثر كنفاني بالفلسفة الوجودية، وكيفية إعادة توظيفها داخل مسرحه، وذلك عبر عدة نقاط:

<sup>2</sup> - يذكر في ذلك الصدد أن الكتابات الوجودية العربية قد عرفت طريقها في مستهل عام 1944 عندما ناقش عبد الرحمن بدوي (1917-2002) أحد أبرز المفكرين والفلاسفة المصريين أطروحته التي حملت عنوان "الزمان الوجودي" وقد جمعت بين الفلسفة الظاهرانية الهابديجيرية ممزوجة بالصوفية الإسلامية. وأعلن وقتها طه حسين إنها ولادة للفلسفة الوجودية العربية الحديثة (Di- Capua, 2018, p: 47).



## 1: الحبكة المسرحية والبناء

يتشابه نص سارتر جلسة سرية<sup>3</sup> مع نص القبعة والنبى لکنفاني على مستوى الحبكة في بعض النقاط، حيث يظهر كليهما في صورة أشبه بالمحاكمة للشخصيات الرئيسية جراء بعض الأفعال المقيتة.

تدور مسرحية القبعة والنبى في قاعة محكمة صريحة ونجد في الإرشادات المسرحية أن کنفاني يذكر أن الديكور الخاص بالمسرحية يُفضل أن يحتوي على طاولتان متشابهتان يفصل بينهما حاجز حديدي يوحي بقصص الاتهام، والقفس مكون من ضلعين، ضلع منهم قابل للحركة بحيث يدور على مفصلة تجعل من الممكن تبادل الأدوار بين المتهم الموجود في القفس والقضاة. وهنا أراد کنفاني تنبيه الجمهور لنقطة مرجعية وهي أن كل من المتهم والقضاة يمكن لهما تبادل الأدوار، فالمتهم قد يصبح قاضيا والقاضي قد يصبح متهما. أما عن المسرحية نفسها فهي تدور حول محاكمة متهم تسبب في مقتل كائن فريد قادم من الفضاء يدعى الشيء، وقد استقر بمركبته الفضائية على شرفة المتهم الذي تبناه ورفض تسليمه إلى أي جهات علمية أو حكومية، معتبرا إياه نبيا أو رسالة كونية لا يمكن التفريط فيها، ولكنه يقصر في رعايته، ولا يقيم بتزويده بالماء لمدة طويلة (الشيء يتغذى على الماء فقط) فيموت الشيء في النهاية، ويمتثل المتهم أمام القضاء الذي يحقق في الحادث وملابساته.

يستخدم سارتر في مسرحيته تقنية الاسترجاع (فلاش باك Flash Back)، حيث تسترسل كل شخصية في سرد بعض التفاصيل الخاصة بمجيئها إلى الجحيم، فنجد أن هناك قواسم مشتركة بينهم أدت إلى مصيرهم المأسوي، واشتراكهم في أعمال سيئة مثل الخيانة أو المثلية الجنسية أو الهروب من الخدمة العسكرية (بالنسبة لجانسان) وبالتالي يجمعهم نفس المصير في نفس الحجرة حيث أن وجودهم لم يكن مصادفة على الأخرى. وهي التقنية ذاتها التي يستخدمها کنفاني في مسرحيته حيث أن المسرحية تبدأ بالمحاكمة ويسرد القضاة لتفاصيل الجريمة التي قام بها المتهم، فيسترسل المتهم أيضا مثل شخصيات سارتر في سرد الأحداث الماضية، حتى يبرأ ساحته في القضية عبر انكار قصدي قتل الشيء. ومن ثم تتخذ المسرحيتين طابع المحاكمة، ولكن بأشكال وطرق مختلفة توحي للقارئ بعدم وجود إرادة حرة للشخصيات المحورية في الأحداث، حيث أن كل شخصية تمثل الجراد والمعاقب للأخر والمتحكم في مصيره. ومن ثم يرفض الفكر الوجودي مسألة الاجبار، فالإنسان حين يختار، يختار بكل حرية ولا يعينه شيء آخر غير هذه الحرية. لأن الوجودية، تنفي كل احتمال لوجود قيم سابقة مسطورة نقيس عليها أعمالنا ونسترشد بها في حياتنا. فلما كان الوجود يسبق الماهية، فقد انتهى كل امكان للرجوع إلى طبيعة إنسانية مشتركة بين جميع البشر. فليس هناك مرشد وليس هناك من قاض، ليس هناك من جبرية لا من الطبيعة ولا مما فوق الطبيعة. الإنسان حر، الإنسان هو الحرية (القصص، 2016، ص: 16).

<sup>3</sup> تدور جلسة سرية داخل إحدى الغرف داخل الجحيم، حيث يتشارك ثلاث شخصيات الغرفة بعد موتهم، وقد قضى أن يعيشوا معا إلى الأبد، وهم جانسان صحفي فرنسي فر من أداء الخدمة العسكرية فحكم عليه بالإعدام، وامرأة شاذة تدعى أينيذ ماتت بالاختناق بالغاز، وإمرأ جميلة تدعى إستيل ماتت بالالتهاب الرئوي بعد فترة قصيرة من خيانتها لزوجها، وقد قصد سارتر وضع ثلاثة شخصيات داخل مسرحيته حتى تمثل الشخصية الثالثة دوما دور الرقيب والقاضي الذي يجمع رغبات الشخصيتين الأخرتين.



## 2: الوجودية بين سارتر وكنفاني من منظور فانتازي

تبقى الفكرة الوجودية المحورية التي كان ينادي بها سارتر في مسرحيته جلسة سرية، هي انتفاء وجود الإرادة الحرة للإنسان بسبب وجود الآخرين الذين يتحكمون في إرادة من حولهم، ومن ثم كانت مقولته الشهيرة في المسرحية "أن الجحيم هو الآخرون" تعبيراً عن تلك الفكرة أن الإنسان غير الحر هو من يولد ولا يستطيع تحقيق ماهيته الخاصة بنفسه ويتكفل بتحديداتها الآخر.

يظهر هذا في مسرحية القبعة والنبى وجلسة سرية في أكثر من نقطة حيث تتشابه مسرحية القبعة والنبى لكونفاني مع بعض أفكار نص سارتر الجلسة سرية في علاقة الأنا بالآخر، فالشيء الذي أتى من الفضاء الخارجي بصفته كيانا موجودا لا يحمل أي ماهية بعد، يقوم المتهم بطل المسرحية طوال الوقت بقولته وصنع ماهيته الخاصة بتحويله إلى قبعة أو نبي تعبيراً عن صنع الماهية، سواء على مستوى الشكل الخارجي بتحويله إلى قبعة للرؤوس، أو على مستوى المضمون بتحويله إلى نبي أو شخص ذو كرامات. ومن ثم فالمتهم يتحكم في مصير الشيء، الذي يعد معادلاً لفنتازيا للإنسان المجرى والمُسير، وهو ما يتنافى مع الفكر الوجودي، الذي يتبنى فكرة أن الإنسان الحر هو من يصنع ماهيته الخاصة بعد وجوده. ومن ثم تنتفي إرادة الشيء الحرة في مسرحية القبعة والنبى، فهو لا يتحكم في مصيره وإنما هو يتقوّل على حسب رغبة المتهم ولا يستطيع الاعتراض:

"الشيء: إنني على أي حال لا أخسر شيئاً، ولذلك لا رغبة عندي في المعارضة الآن، ولكن يضحكني أنك ستبني كونك الجميل مبتدنا بقبعة.

المتهم: لا كن رقيقاً، قبعة على رأس حماتي، نحولها أنا وأنت إلى نبي مثلك" (كنفاني، 2015، ص: 65).

يتشابه هذا المقتطف مع حوار إينيز وإستيل في مسرحية جلسة سرية لسارتر، حيث تقوم إينيز بقولبة شخصية إستيل داخل الجحيم هي الأخرى، فعندما تبدأ إستيل في البحث عن مرآة داخل الجحيم لتعدل مكياجها فلا تجد أي مرآة، تقوم إينيز بإقناعها أنها مرآتها (المرآة هنا قد تعبر عن صنع الماهية)، ومن ثم تقوم بصنع ماهيتها عبر توجيهها بالإشارات والكلمات، مما يؤكد رمزيا على انتفاء ارادة استيل الحرة حيث أنها في الأحداث لا تستطيع صنع ماهيتها الخاصة في الجحيم إلا من خلال عيون إينيز، وكان إينيز هنا تحولت إلى إله يفرض سلطته عليها:

"إينيز: هذا أفضل.. اتبعني خط شفتيك، انتظري سأرشد يداك، هذا جميل

ستيل: جميل تماماً مثلما حضرت هنا؟

إينيز: أجمل بكثير، إن فمك يبدو شيطانياً بهذه الطريقة

ستيل: يا، وتقولين إنك تحبينه! كم يبدو الأمر مثير للجنون الا يرى المرء نفسه"

إينيز: هناك.. أنت تعرفين الطريقة التي يصطادون بيها القبرات بمرآة؟ أنا مرآتك يا عزيزتي ولن تغلتي مني" (سارتر، 1958، ص: 58).

من هنا يشير سارتر وكنفاني إلى أن الإنسان فرد مستقل تماماً، تحدد أفعاله إرادته وحدها، وعندما يتدخل شخص آخر في ذلك فهو يضرب مبدأ الحرية المعصومة والاختيار الحر في مقتل وبالتالي فهو يتعرض لجحيم الإلزام وانتفاء الإرادة الحرة. فجوهر الإرادة الحرة هو أن الإنسان يصنع جوهره بنفسه ولكن الشخصيات في مسرح سارتر وكنفاني، هي التي تصنع جوهر الآخر، فكل شخصية تترك للأخرى المجال لصنع جوهرها الخاص، لذا تنتفي الإرادة الحرة، ومن ثم تناقض المسرحيتين فكرة الماهية والجدوى من الحياة ولكن بمنظور فانتازي خيالي.

تعد الفانتازيا نوعاً أدبياً يتحرر من قيود المنطق والشكل، ويعتمد اعتماداً كلياً على إطلاق سراح الخيال، ويطلق على جنس أدبي قصصي تقع أحداثه في عالم متخيل، يخضع لقوانين فيزيائية تختلف عن العالم الذي نعيش فيه، ويتناول شخصاً غير واقعية وخيالية محضة وغرائبية غالباً، أو يصور عالماً يخضع لقوانين لم تكتشف بعد، أو قوانين تتناقض مع تجربتنا الواقعية الحاضرة<sup>4</sup>. تستعرض الفانتازيا قصة مستحيلة في العالم كما نتصورها أو ندركها، لكنها ستكون ممكنة وفقاً لشروط عوالم أخرى. (Clute & Grant, 1999, p: viii).

ويبقى الاختلاف بين الفانتازيا والخيال العلمي على سبيل المثال في أن الخيال العملي له إمكانية التحقق ويعتمد في الأساس على حقيقة علمية، بينما الفانتازيا هي تعبير عن عوالم غرائبية ليس لها أي تحقق في الواقع. فالفانتازيا خيال يثير الدهشة ويحتوي على عنصر جوهري وغير قابل للاختزال وخالق للطبيعة وعلى عوالم أو كائنات أو أشياء خارقة للطبيعة أو مستحيلة. (Manlove, 2014, P: 206).

وبتطبيق عناصر الفانتازيا على مسرحية كنفاني، سوف نكتشف أنه قد تعامل مع مسرحيته وشخصه بمنطق أدب الفانتازيا المناقض للواقع، حيث لم يتم إثبات بالدلائل وجود أي كائنات فضائية أو كائنات عاقلة أخرى غير الإنسان، ومن ثم يكسر كنفاني جميع المسلمات الواقعية في عالمنا، ويؤلف حواراً افتراضياً بين إنسان وكائن فضائي، يأخذنا من خلاله إلى عالم متخيل ميتافيزيقي لا وجود له في الواقع، ليعبر عن مضامينه الوجودية في فقدان التواصل والغربة بين القادة والشعب الفلسطيني، ومن ثم ستكون نتيجته هو ضياع الأرض في النهاية مثلما يموت الشيء في المسرحية. ولعل لجوء كنفاني لمثل هذه الحكمة الفانتازية محاولة منه أيضاً للهروب من الرقابة الصهيونية على أعماله، عبر تقديم قضية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي في إطار لوحة فانتازية خيالية في الظاهر، لكنها تحمل معانٍ سياسية ثورية في الباطن؛ لتكون باعثة على التفكير الثوري.

على مستوى آخر يأخذنا سارتر إلى عالم الجحيم في مسرحية جلسة سرية بشكل مغاير عن تصورات الجمهور للجحيم في عالمهم الواقعي. الجحيم عند سارتر ليس به أدوات تعذيب أو نار أو شياطين كما يتصور البعض وإنما هو الآخرون كيفما أراد، وهو ما يتعجب منه جارسان في بداية المسرحية عندما يتحدث مع الخادم الذي يلبي طلبات السجناء، حيث يكتشف جارسان أن شكل الجحيم المتعارف عليه في الحياة الواقعية لا يتوافق مع ما يراه في الغرفة. ومن ثم فهو تصور خيالي للجحيم.

<sup>4</sup> تم الاستعانة بتعريف ريماء الحكيم للفانتازيا في مقال بعنوان "الفانتازيا في الأدب" من الموسوعة العربية Arab Encyclopedia. تم الاستخراج من: <http://arab-ency.com.sy/detail/8909>

### 3: اللا جدوى بين ساتر وكنفاني

تنتهي المسرحيتين بشكل يؤكد لا جدوى الحياة وعدم امكانية الحصول أبدا على الحرية، إذ أن المكان المسرحي من بداية الأحداث في كلتا المسرحيتين يؤكد على المعنى السابق، وهو انتقاء ونفي وجود الحرية والإرادة، حيث أن ساتر أختار غرفة مغلقة داخل الجحيم لهذا الغرض، لا تحيل ذهنيا إلى الجحيم بشكله التقليدي المتعارف عليه في الكتب والديانات، إنما كانت أشبه بمثابة السجن الذي سيظل فيه أبطال الحدث إلى ما لا نهاية لا يستطيعون الخروج منه.

تصل الشخصيات في نهاية الأحداث إلى محاولة قتل بعضهم البعض حيث تسعى إستيل لقتل إينيز حتى تترك لها المجال الحر لإقامة علاقة مع جارسان، ولكنها تتفاجئ أن إينيز ميتة بالفعل ومن ثم سوف تظل عملية القتل مثل الدائرة المغلقة لا جدوى منها، وهو ما يصددهم جميعا في نهاية المسرحية أن الجحيم الخاص بالآخرين لا مفر منه وسيبقى إلى ما لا نهاية. وهنا نرى كيف تم انتزاع الحرية من أبطال المسرحية للدرجة التي لا يملك أي منهم رفاهية قتل نفسه أو قتل الآخر، فالكل مجبر على المكوث معا إلى الأبد في جحيمهم الخاص.

أما مسرحية كنفاني التي تدور داخل قصص زنزانة بالأساس يتبادل فيه المتهم وهيئة المحاكمة الأدوار (الجاني والقاضي) عن طريق حيلة مسرحية وهي تحريك الدائرة المستديرة فيما بينهما، فتؤكد بشكل مباشر وجود الإنسان داخل سجن الحياة طيلة العمر حتى لو ظهر عكس ذلك على المستوى الظاهري، فحتى هيئة المحاكمة التي من المفترض أنها تمتلك الصلاحيات في قمع حرية والحكم عليه بالسجن، إلا أنهم داخل القفص مثله لا يمتلكون الحرية أو الإرادة المطلقة أيضا، وهو ما يتشابه مع فكرة جلسة سرية التي تلعب فيها كل شخصية دور المراقب والمراقب في نفس اللحظة ومن ثم يصبح الجحيم هو الآخرون في عالم يخلو من الحرية المطلقة سواء كنت داخل القفص أو خارجه.

ويبقى استخدام فكرة اللا جدوى داخل المسرحيتين يتم بغرض مختلف حيث أن ساتر قد قام بطرح فكرة لا جدوى الحياة للتأكيد على معانٍ فلسفية بأن الإنسان لا يمتلك الإرادة الحرة ومن يصبح الوجود عبثيا، بينما يغلف كنفاني وجوديته بشكل سياسي لخدمة القضية الفلسطينية. وهو ما يقوله الشاعر الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا (1920-1994) في مقالته "الأدب العربي الحديث والغرب" (1971)، موضحا من خلاله الأثر الكبير للفلسفة على العالم العربي. فقد بدأ مقالته باستكشاف تطور الأدب العربي عبر القرون، والتأثير القوي للأدب الغربي على الكتابات العربية المعاصرة. وتعليقاً على الوجودية، قال جبرا: "ليس على المرء أن يوافق على كل ما قاله ساتر، لكن أفكاره أصبحت محورية للجيل الجديد من الكتاب الذين سعوا للمشاركة في القضايا السياسية والاجتماعية في عصرهم، فهي محاولة للحفاظ على الفكرة العامة وحصرها في السياقات السياسية بعيداً عن جوهرها الفلسفي" (Aldegheshem,2015,p:298).

طبقا لذلك الطرح يقدم كنفاني في مسرحيته القبة والنبي بعض الرموز التي تؤكد أن الهدف من كتابة المسرحية وفلسفتها هو سياسي بحت، حيث نستطيع القول أن اللا جدوى تتمثل في ضياع السلام والأرض والاستقرار بضياع الأراضي الفلسطينية،

إذا اعتبرنا أن المتهم قد يمثل القادة الفلسطينيين حينها وأن الأراضي الفلسطينية تتمثل في ذلك الشيء الغامض الذي كان يمثل الحياة كلها للمتهم ويرغب كل العالم والمؤسسات العلمية الكبرى في الحصول عليه، لكنه قام بقتله بشكل غير مباشر عندما أهمله، ولم يعيره الاهتمام الكافي على الرغم من قيمته الكبيرة له حيث يقول في المسرحية أنه عالمه كله:

**"المتهم: أنت الشيء الوحيد في عالمي.. بل أنت عالمي في الحقيقة (كنفاني، 2015، ص: 39).**

ومن هنا نرى كيف قد قام كنفاني بتطويع الفكر الوجودي من أجل الاسقاط السياسي على قضية بلده، لكنه استخدم أسلوب الفانتازيا واللامعقول في كتابته حتى يتم تصنيف المسرحية أنها مسرحية فنتازية، ومن ثم يستطيع التملص من الرقابة، ولكن بالنظر المتأنية للموضوع سنجد أن المسرحية قد تدعو إلى ظهور نوع مسرحي جديد في الوطن العربي، قد نطلق عليه الوجودية السياسية وليست الفلسفية فقط، وهي وجودية تستهدف في الأساس مُسائلة النظم الحاكمة في الغرب وقادة الاحتلال وحتى قادة فلسطين المتقاعسين عن الثورة، وكل هذا في إطار فانتازي سياسي وجودي، في باطنه يبدو أنه يناقش النوااميس الكونية، ومسألة الاختيار والاجبار، وفي باطنه يحمل انتقادات سياسية مباشرة لجيوش الاحتلال الإسرائيلي.

أما هيئة المحاكمة فقد تعبر عن المجتمع الدولي المتواطئ بشكل كبير في القضية الفلسطينية، فلم يكن المجتمع الدولي على مسافة الحياد بين الطرفين، فقد كان متحيزا للجانب الإسرائيلي بشكل أكبر وخاصة سارتر نفسه الذي يعتبر الأب الروحي للوجودية، ومن ثم حاول كنفاني أن يبلور وجوديته بشكل سياسي لخدمة قضية بلده، مستعرضا هموم الوطن العربي مثل الشقاء الذي خلفه وجود الاستعمار وغياب الشمس وضياء الأمل، وهي رموز دلالية تؤكد على العزلة والوحدة والشقاء والمعاناة من الاستعمار:

**"المتهم: هل هناك ما هو أكثر رعبا في حياة إنسان كان يخبئ الحب في جيبه كسلاح للدفاع عن نفسه؟**

**رقم 1: للدفاع عن نفسك ضد من؟ هل كان ثمة من يتهددك؟**

**المتهم: كل الناس، كل شيء. الغربة والوحشة والوحدة. المرض والشقاء. الشقاء الذي لا ينتهي وفرص السعادة التي لا نستطيع أن نملأها. العمل والبطالة. الانكسار. الفشل. غياب الشمس وغياب الصديق وغياب الدهشة. الموت (كنفاني، 2015، ص: 18)**

يصور المقتطف السابق من المسرحية، معاناة الإنسان من الغربة والمرض والشقاء والانكسار، في ظل الظروف الشائكة التي عاش خلالها كنفاني وجميع المبدعين وقت الاحتلال الإسرائيلي في الستينيات، وهي الظروف التي تزامنت مع نكسة 1967، مما خلف داخل نفس المواطن العربي، الإحساس بالحزن والفشل والانكسار، وانتظار الموت. وهو ما يوضحه كنفاني من خلال كلماته؛ مثل غياب الشمس التي تعد تعبيراً رمزياً عن غياب قيم العدل والحق والخير في المجتمع العربي إبان النكسة. يجسد كنفاني معاناة الإنسان العربي وقتها من خلال أفكار اللاجودي وهو ما يظهر على وجه التحديد في مقتطف: **"الشقاء الذي لا ينتهي وفرص السعادة التي لا نستطيع أن نملأها"** الذي يؤكد على استمرار الشقاء في حلقة دائرية مغلقة لا يستطيع أي فرد الخروج منها. وينتهي مقتطفه بكلمة الموت للتدليل على أن الإنسان سيموت في شقاء ودون الحصول على السعادة،

فهو يكشف عن عدم جدوى الحياة في ظل الظروف المحيطة التي لا يستطيع أن يقف حائلا دون حدوثها وبالتالي فهو غير حر، وهنا يكتشف أن جميع قيم العدالة والحرية في المجتمع تنهاوى وأنها مجرد قيم زائفة.

وهو يعد تناصا مع أفكار البير كامو<sup>5</sup> في مسرحيته الشهيرة كاليجولا<sup>6</sup> التي عبرت عن فلسفته الوجودية، بأن الإنسان يموت وهو محروم من السعادة، دليلا على لا جدوى الحياة في فلسفة كامو الوجودية، وهو ما يقوله كاليجولا عندما يكشف لصديقه هيليكون عن حقيقة العالم:

"هيليكون: ما هي إذن الحقيقة يا كايوس؟"

كاليجولا: يموت الناس وهم ليسوا سعداء" (كامو، 1997، ص: 22).

يكشف المقتطف السابق عن تناص نص كنفاني مع أفكار كامو في نص كاليجولا، وذلك بمنظور جوليا كرسيفا Julia kristeva (1941- )، حيث ترفض كرسيفا فكرة نقاء النص، فهي ترى أن النص يعد خطابا يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويسعى إلى إعادة صهرها، ومن ثم طرحت فكرة تفاعل النصوص<sup>7</sup> مع بعضها. "إن كل نص هو عبارة عن "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى، فالتناص عند كرسيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل علي نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها" (مزرائي، 2011).

من هذا المنطلق نلتزم الصلة القوية بين مقتطفات كامو وكنفاني في أعمالهما، فكليهما يعبران عن الاضطراب الوجودي ومرارة الحياة وعبث الكون، كلاهما يزخر مسرحياته بمعاني الوحشة والوحدة والسأم، كلاهما قد يرى أن الحب انتفى من العالم فتحول إلى جهنم على الأرض، وذلك بالنظر إلى توقيت معاصرة كامو لأحداث الحرب العالمية، ومعاصرة كنفاني للاحتلال الصهيوني ونكسة 1967. ولكننا نستطيع القول بأن هناك بعض الاختلافات في أهداف الكتابة على نهج المدرسة الوجودية بين

<sup>5</sup>- ألبير كامو فيلسوف ورجل مسرحي وروائي فرنسي ولد عام 1913، وتوفي عام 1960. أسلوبه المسرحي كان معبرا عن فلسفته الوجودية التي تقوم على عنصرين؛ اللا معقول والثورة (التمرد)، العنصر الأول قام بمعالجته كامو في رواية سيزيفوس. أما العنصر الآخر تحقق في كتابه المتمرد. سيزيفوس يمثل شقاء الإنسان في الحياة دون جدوى، فهو يحمل صخرة إلى قمة جبل وما إن لبث أن يضعها فوق القمة تهبط مرة أخرى، فيهرول خلفها ليحملها مرة أخرى (بدوي، 1980، ص: 106). ومن ثم فإنه يكرر ما يفعله يوميا، وينتهي به الحال إلى الموت والفناء في النهاية، فيسأل نفسه ما جدوى الوجود؟ وهو ما يتشابه بشكل كبير مع ما يقوله المتهم أن الإنسان سوف يظل في شقاء دون أن يحصل على السعادة.

<sup>6</sup>- تدور مسرحية كاليجولا في أربعة فصول، تبدأ الأحداث بالفصل الأول الذي نعرف من خلاله حادثة موت دروزيلا عشيقته وأخت الملك كاليجولا، فيتحول إثر هذه الحادثة إلى شخص قاتل وحاكم طاغية يستخدم نفوذه في تجويع الشعب وسلب الأموال واغتصاب السيدات. تمر الأحداث بعد الفصل الأول بثلاثة سنوات يمارس في خلالها أشد أنواع الطغيان على شعبه الذي يثور في النهاية ويقتله في المشهد الأخير.

<sup>7</sup>- يقصد هنا الباحث بالتناص؛ آلية التفاعل بين النصوص وبعضها. حيث لا يوجد تطابق بين نصوص كامو وكنفاني من حيث الصياغة أو الخصائص الوظيفية والدرامية بشكل كامل، وإنما يوجد بعض التفاعل ولكل نص دلالاته الخاصة في سياقه.

العالم الغربي وبين العالم العربي. على الصعيد الغربي، كانت محاولة أكثر لتحرير الإنسان من كل الحدود التي تسيطر عليه، استدعاءً للتحرر الفكري واللاهوتي كذلك. بينما استخدمه الكتاب العرب بطريقة مقلوقة كوعد لتحرير العرب من التقاليد الاجتماعية والسياسية المهيمنة. إنهم يدعون إلى اتخاذ إجراءات لتغيير بيئتهم اليايسة الناجمة عن القضايا السياسية، ومقاربة واقعهم الاجتماعي العبي و انتقاده (Aldegheishem,2015 ,p:300).

### ثالثا: الذباب والباب: الوجودية بين الأساطير الإغريقية والعربية

يتجه كل من سارتر وكنفاني إلى تغليف أعمالهما الوجودية بغلاف الأساطير القديمة، فيستخدم سارتر الأساطير اليونانية القديمة، وخاصة أسطورة أوربيست وأسطورة الكترا، لي طرح معالجة جديدة للأورستيا الخاصة بالكاتب الإغريقي إيسخيلوس والمستندة إلى الأساطير السابقة، وذلك ليوضح أفكاره الوجودية والسياسية في مسرحية الذباب، بينما يعتمد كنفاني على أسطورة عربية قديمة تعبر عن خصوصيتنا العربية، وهي أسطورة قوم عاد ومدينة إرم القديمة.

#### 1- معالجة الأساطير لخدمة الأفكار الوجودية

من أهم أفكار سارتر الوجودية هو أن يتحرر الإنسان من أي معتقدات، فالإنسان عند سارتر هو الوحيد الذي له حق الاختيار الحر. ولا يحق لأي قوى أخرى أن تجبره على فعل شيء دون إرادته. "ومن هذه الفلسفة، ومن هذا الجدل الذي يبدو عنيفا في تكوينه وبنائه، خفيقا شائقا لتحرره من سلطان العقائد التي تواتر التسليم بها، كان يجب أن ينشأ لونا مسرحيا جديدا، يختلف عن المسرح الإغريقي الذي كان يصور القدر بصورة إرادة الآلهة المطلقة التي لا راد لقضائها، أو بصورة سنة الكون التي لا تقهر والتي ينبغي النزول على حكمها والخضوع لنواميسها" ( فام، 1964، ص:160 ). وعلى ذلك اختار سارتر الأساطير الإغريقية التي تبجل الآلهة، ليصنع معالجة يعارض أوربيست فيها الإله جوبيتر، ولا يخضع لأوامره التي تحسه على الندم والخضوع.

تبدأ مسرحية الذباب أو الندم بعيد الموتى الذي ابتدعه إيجست لسكان أرجوس، ليصرفهم عن التفكير في فعلته وجريمته، ففرض عليهم يوم يُفتح فيه الباب المؤدي للمقابر مرة كل عام، لتعبر أرواح الموتى وسط الأحياء، ويصرخ الأحياء طالبين الصفع من الموتى. وهكذا ليظل الأحياء دائما أسرى الندم وطلب السماح. بينما تنتظر الكترا عودة شقيقها أوربيست لينتقم من أمها كليتمسترا، وعشيقها إيجست. وعندما يحين ذلك ويتمكن أوربيست من الانتقام وقتل الأم والعشيق، يتسرب الندم إلى نفس الكترا، بعد ما ألح عليها جوبيتر بأنها لا بد أن تشعر بالندم على فعلتها. بينما لم يتمكن جوبيتر من أوربيست الذي يصمم على أن لا يشعر بالندم. وشخصية جوبيتر هي مفتاح المسرحية، وأساس المعالجة، فجوبيتر إله الذباب والموت الذي يملأ أرجوس بالذباب ويجبر الناس على الندم، ولم يكن من شخصيات مسرحية الأورستيا التي قام بكتابتها الكاتب إيسخيلوس في القرن الخامس قبل الميلاد، وتشمل ثلاثية (أجاممنون-حاملات القرايين-الصفاحات).

أما مسرحية الباب فيعتمد كنفاني على معالجة أسطورة عربية عاد القديمة، بقليل من التصرف في الأصل. عاد هو ملك قبيلة تسكن الأحقاف، كما يذكر المؤرخ العربي ياقوت الحموي (574- 626 هـ)،

وكانت لهذه القبيلة آلهة وفقا للطبري: صدا - صمود - هبا. وعاد هو الحفيد الثاني لنوح، وهو ابن عوص ابن ارم ابن سام ابن نوح. الأسطورة غير مثبتة تاريخياً بشكل مفصل، وكل المصادر بالإضافة إلى آيتين من القرآن عامتين، تقتصر على ما قاله الحموي في معجم البلدان، والطبري في مطلع تواريخه ( كنفاني، 2014، ص: 5-6 ). أصاب قبيلة عاد القحط الشديد بسبب الحادها، وعدم اعتراف الملك عاد بضرورة التضرع إلى " هبا " كي يستسقي الماء. فقد رفض أن يشعر بالذل والتضرع حتى يعطيه الإله هبا الماء. فيرسل عاد وفدا إلى مكة فيه قيل ولقمان كي يستسقي الوفد الماء من مكة، ولكن الوفد يذهب إلى مكة ويتضرع لآلهة الأحقاف صدا و صمود و هبا بدلا من آلهة مكة. فيعلم عاد ويُقيل على محاربة هبا ويلقي حتفه إثر ذلك. ويخلفه ابنه شداد الذي يكمل مسيرة عاد ويحاول تحقيق حلمه في دخول مدينة إرم ذات العماد، التي شيدها وجعلها جنة على الأرض ليخالف الآلهة ولا ينتظر منهم ثواب أو عقاب. فقد جعل لنفسه ثوابه على الأرض. ولكنه يُقتل دون الوصول إلى هذه المدينة، ليتبع مسيرته ابنه مرثد وهكذا.

وقد تم ذكر مدينة إرم في القرآن الكريم أنها كانت مدينة لا مثيل لها. إِرَمَ دَاتِ الْعِمَادِ \* الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ<sup>8</sup> . كما تم ذكر الأحقاف أيضا.

## 2-الاسقاط السياسي

نلاحظ في مسرحية الذباب لساتر أن بها جوانب سياسية أخرى غير الافكار الوجودية، فقد كان هناك بُعدا سياسيا يتوارى وراء المعالجة. كُتبت الذباب في عام 1943، وقُدمت للتمثيل في فرنسا وهي تحت الاحتلال النازي الألماني، وظلت تعرض على خشبة المسرح الفرنسي أكثر من ثمانية عشر شهرا. ومن الناس من تعجب من أن الألمان لم يعترضوا على تمثيلها بالرغم من خطورة هدفها، وقد قيل عن هذا، أن رجال الرقابة النازية قد شغلوا بمضمونها الميتافيزيقي عن مضمونها السياسي، إلى أن نبههم معاونوهم من الفرنسيين إلى هذه النقطة فأوقفوا تمثيلها (القصاص، 2016، ص: 27). الذباب مسرحية مقاومة، وسارتر أراد بها أن يسند أعمال رجال المقاومة ضد المعتصب النازي من قتل وتخريب، فشبه دين التوبة لدى أهل أرجوس بسلوك حكومة فيشي الفرنسية<sup>9</sup> في اقرارها بأن على الفرنسيين أن يكفروا عن أخطاء آباءهم وساستهم، كما اعتبر إيجست رمزا للألمان المعتصبين - لاغتصابه عرش أجامنون - و كليتيمنيسترا رمزا للفرنسيين المعاونين مع الألمان - لتسهيلها عملية الغدر والخيانة - وهكذا يتيح ساتر لأوريست أن يقتل الملك المعتصب وأمه الخائنة، ولو كان ذلك ضد قوانين أرجوس ودين أهلها، كأنه يبرر

<sup>8</sup>- سورة الفجر من الآية الخامسة إلى السادسة. النص به تناص مع القرآن الكريم في الآية المذكورة وذلك للإحالة لصفات مدينة إرم المذكورة بالقران.

<sup>9</sup> -حكومة فيشي هي الحكومة التي أصبحت في فرنسا تحت حكم نظام المارشال فيليب بيتان Philippe Pétain، إثر الهزيمة التي لحقت بها من قبل ألمانيا النازية وحتى تحرير الحلفاء لها في الحرب العالمية الثانية. وقد قاموا بالتعاون مع الألمان فيما بعد لعمل هدنة معهم، فثار الشعب الفرنسي عليه.



أعمال رجال المقاومة الذين لم يكونوا يقتلون الغزاة النازيين فحسب، بل أيضا معاونيهم من الفرنسيين وأنصار حكومة فيشي ( القصاص، 2014، ص: 39 ).

كذلك تظهر في معالجة كنفاني للأسطورة سمات الوجودية التي جعلت الشخصيات (عاد وشداد ومن بعدهما مرثد) تتحدى الآلهة، في قناعة تامة أن الحرية والإرادة الحرة لا يمكن اكتسابها من الخارج ولكنها تنبع من داخل الكيان الذاتي للإنسان، وبالتالي فإن تحقيق حلم الجنة على الأرض لا يتطلب سوى الاختيار الحر، ومعارضة أي قوى أو كيانات أخرى تريد أن تقمع حريته. ولكن لا ننسى أن أغلب كتابات كنفاني كان لها مغزى سياسي. فالمقاومة عند كنفاني هي الأولوية. ويمكن فهم مغزى المسرحية عندما قام شداد بإكمال مسيرة الأب عاد، ومن بعد شداد نرى مرثد يتبع نفس الخطى، كمحاولة من كنفاني لقول أن المقاومة مستمرة دائما في كل الأجيال يتوارثها جيل بعد جيل، مهما كانت القوى الخارجية أقوى ومهما زاد قمعها والمتمثلة في العدو الصهيوني الذي يعادل موضوعيا الآلهة التي تفرض سيطرتها على الإنسان، كيفما تناول سارتر فكرة مقاومة الشعب الفرنسي للنازية وحلفائها في فرنسا.

يُقتل عاد دفاعا عن حريته ضد القوى العليا عندما يقاوم فرض سقي الماء المشترك بالطاعة والذل وفضل الحرب. ويتبعه ابنه شداد ويُقتل في أعقاب تحقيق حلمه ومواجهة القوى العليا والوصول إلى جنته، ومن بعدهما مرثد ابن شداد، الذي يتبع نفس منهج المقاومة ولكن لا يخبر أحدا. يظهر من كلامه أنه سيسلك نفس الطريق الذي سلكه جده ووالده في مقاومة هبا. فلم يعد يؤمن بها لأن هبا لم يترك والده أن يصل إلى إرم، لأن هبا قتله بسبب تحديه، فلا يجد فرقا بين هبا وبين أي رجل آخر. ويقول مرثد لجنته:

"مرثد: حين كان أبي هنا يحكي لنا عن جنته كنت أقول لنفسي إن جنة هبا لا بد أن تكون أروع، و إذا كانت أروع، فمن الطبيعي أن يتركه يكتشف ذلك بنفسه، يتركه يرى كم هي سخيفة الجنة التي يبنيها الإنسان أمام الجنة التي بناها هبا .. ولكنه لم يتركه يكتشف ذلك. لم يتركه .. لماذا؟... لأنه لا توجد ثمة جنة .. و إذا كانت هناك واحدة فهي لن تعطي التعويض الجدير بعذاب الحياة .. لقد خاف هبا أن يكتشف شداد ذلك.

الأم: إنك تتجه في نفس الطريق .. تبدأ من بدايته التي شادها أبوك، كلا .. البداية التي شادها جدك نفسه" (كنفاني، 2014، ص: 43).

يوضح المقتطف السابق زيف الآلهة وكذبهم حول الجنة، حيث أن هبا يسوق الشعب ويتحكم به عبر اغوائهم بالجنة غير الموجودة بشكل فعلي، فلا يوجد في هذه الحياة سوى العذاب والشقاء الذي يعاني منه الإنسان تحت وطأة النواميس والأنظمة المستبدة ومن ثم يجب على مرثد الثورة على كل هذا والمواجهة حتى لو مات في سبيل ذلك، فالثورة قد تعطي أملا للحرية<sup>10</sup>،

10 - يظهر هنا التناص بين أفكار كنفاني الوجودية وأفكار كامو في مسرحية كاليجولا في نقطة التمرد. فمرثد يكشف لجنته زيف الآلهة وتحليلها، ويعزم النية على مواجهة هبا كما كان يفعل والده للتمرد للحصول على الحرية، وهو ما يتشابه مع رغبة كاليجولا في مسرحية كاليجولا ورغبته في إدراك القمر. كاليجولا يحاول من خلال المسرحية تعليم قومه دروسا في الحرية بعد أن حل التشاؤم في نفسه بعد موت حبيبته دروزيلا، حيث أن الحياة أصبحت بالنسبة له تتساوى بها عناصر الشر والخير، طالما أنها ليس لها أي

ولذلك فهو يريد مجابهة هبا، كأنه يبغى الثورة على المعتقدات والأفكار الاستسلامية التي تسلم بالخضوع والامتثال للآلهة أو العدو الصهيوني.

### 3- الذباب والجفاف.. عقاب الإرادة الحرة وصراع الآلهة مع الأجيال المتعاقبة

في كلا المسرحيتين هناك صراع الأنا / الآخر، والآخر يتمثل في صورة القوى العليا والآلهة. ولأن إرادة الإنسان الحر لا تخضع لأي قمع خارجي. فنرى في مسرحية الذباب أن جوبيتر إله الموت والذباب ينشر الذباب والدم والضفادع كعقاب لجريمة قتل أجاممنون، ولجلب الندم على كل سكان أرجوس لكيلا يتحرروا من اللعنة والندم:

"أوريست: أهذا هو العدل؟ حوائط ملطخة بالدماء، وملايين من الذباب، وقيظ لافح،  
وشوارع مهجورة قاحلة، وإله له سحنة قتيل، وحشرات في عقر دورها  
تقرع صدورها من سطوة الإرهاب. وهذا الصياح، هذا الصياح الذي لا  
يطاق. أذلك ما يرضى جوبيتر؟" (سارتر، 2016، ص: 56).

كما نرى في مسرحية الباب أن الإله هبا قد فرض الجفاف على الأحقاف، فلا يوجد سقي ماء إلا في حالة التضرع له وطلب الندم والتوبة والغفران. وأن يبتعد شداد عن حلمه في مدينة إرم التي بناها لتمثل الجنة على الأرض والتي تعتبر جريمته، ولكنه يستمر في المقاومة، وهو ما يشكل تناصبا مع مقتطف سارتر السابق في نص الذباب، فهو يحيل إلى مدلول مغاير بالنسبة للسياق العربي والهدف من قوله ولكنه يتقاطع خطابات نص سارتر في علاقة البطل بالآلهة<sup>11</sup>:

"قيل: إنه يعتقد بأن الإله يجب أن يسقى شعبه، لقد قال لي بأن الخطيئة، أي خطيئة  
يجب أن لا تدفع الإله - عفوا هبا!- إلى الانتقام بأن يقتل النبات ويجفف  
الضروع ويزرع الجوع.

رعد: ولماذا لم يطلب غفران هبا فيعطيه الماء؟

قيل: أنت تعرف لماذا ... أنه يعتقد أن طلب الغفران ذل" (كنفاني، 2014، ص: 10).

جدوى. فالنهاية معروفة وهي الموت، ومن هنا يتحول إلى رجل الإرادة المطلقة التي تتحدى إرادة الآلهة بمحاولة الثورة والتمرد. وبالرغم من عدم فلاحه في الإمساك بالقمر طوال أحداث المسرحية فقد نجح في إثارة ذهول من حوله في تحقيقه للمستحيل.

11 -تستعرض كرستيفا في كتاب "علم النص" تحليلها للتداخل النصي في فضاء اللغة الشعرية قائلة "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة ولكن بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، هذا النص سنسميه فضاء متاخلا نصيا، فهو مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة (كرستيفا، 1991، ص: 78). هنا نستطيع القول أن هناك بعض التقاطع بين نص سارتر وكنفاني من حيث الأفكار العامة حول الفلسفة الوجودية، وعلاقات التحدي القائمة بين بطل العمل والآلهة للثورة على المسلمات والأفكار المترسخة، وهو ما يظهر في المقتطف الخاص بالحوار بين جوبيتر وأورستيس ويقابله الحوار بين قيل ورعد.

فالجريمة نوعان. النوع الأول؛ هو الجريمة التي تطيب للآلهة وتروقه، تلك الجريمة التي يصحبها الندم وتعقبها التوبة وتزكي في القلوب لونا من التقوى الصادرة عن الخوف والفرع. ويقينا أن هذا اللون من الجريمة لا يمكن أن يتحرر معه الإنسان، أما النوع الآخر فهو الجريمة التي يقدم الضمير على اتيانها مسرورا منتشيا (فام، 1964 ص: 171). ونرى أن كلا من سارتر وكنفاني في مسرحيتهما صنعا البطل المتمرد في مواجهة الآلهة دفاعا عن الإرادة الحرة وحق الاختيار. فنرى أوريست عند سارتر يثور على جوبيتر رافضا التوبة والندم، بينما تقتنع الكترا ويتسرب الندم والخوف إلى نفسها. ونرى عاد وشداد عند كنفاني في مواجهة هبا ومحاولة الثورة ضده وعلان الحرب لتحقيق الحلم ولإثبات الإرادة الحرة.

فجد سارتر في مسرحيته في حوار البطل مع الآلهة:

"جوبيتر: لست ملكك، أنت، أنت أيتها الدودة الخالية من

كل فطنة. ولكن من خلقك؟

أوريست: أنت. ولكن كان يجب ألا تخلقتي حراً.

جوبيتر: أنما وهبتك الحرية لخدمتي.

أوريست: هذا جائز، ولكنها انقلبت ضدك، ولا حيلة لي

ولا لك في ذلك" (سارتر، 2016، ص: 184).

كذلك نرى أن كنفاني رسم شخصية البطل شداد الذي ينشد حلمه ويعارض هبا إله الأحقاف لأنه يرى أنه حر ويصنع حلمه وغايته بيده، فنرى حوار شداد مع أمه:

"شداد: (مستغرباً) تريدني أن أعيش في جهنم قلقي وخوفي وتساولي

أليس كذلك؟ تريدني - وهبا يريد أيضاً - أن لا أصل إلى الجنة

التي بنيتها بإرادتي ليعدني بجنة لا أعرفها .. أليس كذلك؟ لقد

فهمت الآن! إنه لا يريدني أن أصل إلى جنتي.. ورغم ذلك ..

فأنتني أريد أن أذهب .. أن أعرف أن جنتي لا تعطيني الاكتفاء

الذي أريد، ولكنها تبقى أفضل من جنة لم أبنها أنا" (كنفاني، 2014، ص: 30).

نلاحظ من السابق كيف يمكن تفسير الرموز في المقطع بشكل سياسي، حيث قد تمثل الآلهة الديكتاتورية في المسرحية الكيان الصهيوني الذي يقمع حلم الفلسطينيين في الحرية، وفي استرجاع الأراضي الفلسطينية المغتصبة التي تمثل الجنة والوجود بالنسبة لهم، ولكن شداد يجابه هذا الظلم معبرا عن ثورة الشعب الفلسطيني المستمرة التي لا تخمد شعلتها ضد هذا الاستعمار للأرض والكيان الفلسطيني. حيث تتغلف وجودية كنفاني في شكل المقاومة ضد الظلم والعدوان، وهنا تتجلى المعركة لمصلحة الإله هبا في البداية وتأخذ مقاومة سلطته أبعادا زمنية، عبر تتابع الأجيال في الثورة على هبا، كما يحدث في الثورة والمقاومة الفلسطينية حتى وقتنا الراهن. ومن ثم فإننا نجد تسليم راية المقاومة من عاد إلى شداد، ثم مرثد كناية تتابع المقاومة عبر الأجيال والحقب الزمنية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تسليم الراية من جيل إلى جيل يوضح تفاوت مستويات المقاومة وتطورها. "فالمواجهة هنا متفاوتة في مستواها. "فالأول يعلن رفضه لعطية الإله هبا وللخير الذي يأتي من عنده، و يبقى الأمر كذلك حتى يرسل إليه هبا عاصفة هوجاء فنقتله، فهذا البطل هو بطل ثائر يعبر عن ثورته بالتمرد، و الرفض المطلق، لكن حالة المجابهة عنده جاءت أقل منها عند البطل الثاني شداد الذي يأخذ سلاحه و يتجه إلى هبا لمواجهته، و رغم إيمانه بقوة هبا و أنه ميت لا محالة، فإن موقفه يأتي نتيجة لقناعاته بأن الموت في ساحة المعركة يبعث الفخر و الاعتزاز أكثر من البقاء في صمت و خنوع و الموت موتا مجانيا، بينما الحفيد مرثد فلم يختر طريقة بعد، و على الأغلب أنه سيبدأ بوعي أفضل من سابقه، إذ سيختار الخيار النضالي الثوري" (عيسى ونقرش، 2013، ص: 557).

هنا يود كنفاني إحالتنا إلى نقطة مرجعية هامة وهي أن الأمل في الانتصار لن يتحقق إلا بالنضال الفكري والثقافي وليس المادي والجسدي فقط، كيفما فعل عاد أو شداد قديما، حيث اكتفا بالرفض أو المجابهة الحربية فقط. فالحرب القادمة ليست حرب عسكرية بقدر أنها حرب ووعي، يحتاج فيها المواطن الفلسطيني التسلح بالعلم والفكر، وليس القنابل والصواريخ فقط، إن وجدت في ظل الظروف الاقتصادية الطاحنة. ومن ثم فإن الجيل الجديد بقيادة مرثد عليه التعامل مع القضية الفلسطينية بشكل أكثر ذكاء وحكمة متسلحين بالوعي. فحين يطلب الكاهن من مرثد أن يلقي خطابا في مراسم تتويجه كملك جديد ويتوجب عليه حينها تعظيم وتمجيد هبا، يوافق مرثد على الفور، رغم نيته المسبقة بإعلان التحدي عليه ومقاومته مثل أجداده، ولكنه أراد أن يكتسب القوة كي يستطيع فعل ذلك. وإن كان هذا يعطي بصيصا من الأمل بأن المقاومة الفلسطينية مستمرة تتوارثها أجيال تزداد عنادا وذكاء ضد المحتل الصهيوني الذي قد يمثل هنا الآلهة التي تحاول قمع حرية الفلسطينيين.

#### 4- تصوير الجحيم في الباب والجلسة سرية

تماما كما صور سارتر الحياة الأخرى في مسرحية الجلسة سرية على هيئة غرفة مغلقة بها اشخاصا يتحكمون في مصير الآخرين، تأثر كنفاني في مسرحيته الباب بهذه الفكرة، حيث صور شداد بعد موته بأنه انتقل إلى غرفة مغلقة بها رجلان يشغلان بأعمال الخياطة، وقد كلفهما هبا بخياطة ثوب من أجل الفوز بفتاة تتحكم بمصيرهما وتجلس في حجرة مجاورة:

"الرجل: إن وجودك هو شيء مستمر ولا نهاية له، وبالتالي

فأنت المسؤول الأوحد عنه ..

شداد: كيف؟ هل فقدت عقلك أيها الرجل، فقدت عقلك! أريد

أن أعرف هل هو الذي أثر عليك إلى هذا الحد؟ أعنى هبا،

هل هو الذي أقنعك بكل هذا الغباء؟ أنت تعيش هنا كالبقرة،

تعيش كحيوان لا أكثر .. تعيش كما لو أنك ..

الرجل الثاني: (يقاطعه وينقر على كتف زميله، الآخر يهز رأسه ويبتسم) هل سمعته؟

أنه يقول أنت تعيش! ما زال يفكر برأس من تراب .. (ينظر إليه بشفقة

مفتعلة) هل نسيت أيها الفتى أننا أموات؟

شداد: (برعب) صحيح، نحن أموات!" (كنفاني، 2014، ص: 54-55).

ولعل جملة الرجل الأول إن وجودك هو شيء مستمر ولا نهاية له، وبالتالي فأنت المسؤول الأوحد عنه، ترجعنا إلى أساس فلسفة سارتر (الوجود يسبق الماهية) فنرى تأثر كنفاني بفلسفة سارتر الوجودية واضحة، وهنا يكشف شداد للرجل عن حقيقة الوجود الإنساني وهو أن الإنسان ليس مخيرا في أفعاله، وإنما هو يُعامل مثل الحيوان، ولا يملك الإرادة الحرة كما كان يظن الرجل. وهو ما يؤكد تحكم الآخرون في الغرفة المجاورة بشداد والرجلان، حيث كل شخص يتحكم في الآخر ويقمع حريته، لتتطبق مقولة سارتر (الجحيم هو الآخرون)، وهو موقف مشابه للصراع الثلاثي بين إستيل وجارسان وإينيز مع بعضهما البعض في مسرحية الجلسة سرية:

"شداد: (غاضباً) هراء! (يشير إلى الرجلين المنهمكين في عملهما) انظر ماذا فعلت بهذين المسكينين، وأنظر بماذا حكمت عليهما .. ألم تكن تلك هي كلمتك النهائية؟ ألم يكن حكمك؟  
هبا: ورغم ذلك، فإن لا أحكم قط، أنا أقترح فقط ..  
شداد: من الذي يحكم إذن؟  
هبا: (يدور بأصبعه بهدوء مشيراً إلى الجدران) أولئك الموجودون في الغرف الأخرى، إنهم يحكمون عليك أو لك ..  
شداد: كيف يحكمون علي دون أن يعرفوني؟  
هبا: إنهم يحكمون عليك لأنهم لا يعرفونك ..  
شداد: هل من الضروري أن يحدث هذا لي؟  
هبا: كلا! إنه يحدث لهم .. الحكم على الآخرين قضية لا تهم المحكوم عليهم  
تهم الحاكم .." (كنفاني، 2014، ص:62).

لنعود إلى فلسفة الجحيم هو الآخرون، وتصور الحياة الأخرى بأنها مكان مغلق ودائرة مكتملة، لا الرجلان يكملان الثوب، ولا مفر من حكم الآخرون. ليقترح هبا على شداد بمهمة لا تنتهي وهي؛ أن يضرب كرة مطاط إلى الحائط وعندما ترتد يلتقطها ويقذفها مرة أخرى وهكذا. وذلك تماما مثلما يحدث في آخر مشهد من جلسة سرية لسارتر، حيث تصل الشخصيات في نهاية الأحداث إلى محاولة قتل بعضها البعض، فتسعى إستيل إلى قتل إينيز حتى تترك لها المجال حراً لإقامة علاقة مع جارسان، ولكنها تتفاجأ أن إينيز ميتة بالفعل وهو ما يصددهم جميعاً في نهاية المسرحية أن الجحيم الخاص بالآخرين لا مفر منه، وإنه سيبقى كل منهم فيه ما لا نهاية، كما سيبقى شداد في جحيمه مع الرجال الآخرين إلى الأبد. وهنا يشترك الكاتبين في فكرة مفادها، أن الإنسان لا يملك الحرية في أفعاله، فهو لا يملك قدرة الخلاص سواء بالهرب أو حتى بالانتحار، فجميع البشر مجبرون على العيش معاً دون حرية وإلى ما لا نهاية.

يثير أيضاً كنفاني فكرة أن الإنسان مجبراً على آلهته، وليس أفعاله ونهايته فقط، وذلك من خلال مقتطف هام في النص، يؤكد فكرة الاجبار:

"شداد: لقد علمتموني طاعة هبا منذ نعومة أظفري .. وكنتم تقولون لي لو أطعته أدخلني الجنة، الجنة كانت كل شيء في هبا .. لذلك وضعت في ذهني أن أبنى جنتي فأخلص من هبا.. وأجعل من نفسي هبا لا يريد أن يطاع ولا يريد أن يطيع" (كنفاني، 2014، ص: 24).

يتبلور فكر كنفاني في محاولة الثورة على جميع المعتقدات الراسخة التي حولت الإنسان إلى مجرد دمية يتلاعب بها بعض المستترين في ثوب الآلهة ويتحدثون باسمهم، وهو الأمر الذي يعد اسقاطا سياسيا أيضا على دول الاحتلال التي تتحكم في مصائر الدول والشعوب المستضعفة، داعية الجميع إلى طاعتها والامتثال لأوامرها، وكأنها خليفة الله على الأرض. وهنا لا يبقى لكنفاني إلا محاولة الثورة والتمرد على جميع هذه الأفكار، حتى لو كانت النهاية محتومة وشيكة:

"شداد: كلا! الموت! الموت! إنه الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعًا، أنت لا تستطيع أن تختار الحياة لأنها معطاه لك أصلًا .. والمعطى لا اختيار فيه .. اختيار الموت هو الاختيار الحقيقي، أن تختاره في الوقت المناسب قبل أن يفرض عليك في الوقت غير المناسب قبل أن تُدفع إليه بسبب من الأسباب التي لا تستطيع أن تختارها كالمرض أو الهزيمة أو الخوف أو الفقر، أنه المكان الوحيد الباقي للحرية الوحيدة والأخيرة والحقيقية!" (كنفاني، 2014، ص: 33).

يوضح كنفاني في المقطع السابق أن الإنسان يجب عليه التمرد على كل الأشياء التي تتحكم في مصيره سواء قوى عليا مثل هبا أو قوى سياسية مثل المحتل، ومن ثم يظهر التمرد هنا بشكل فلسفي مثلما يظهر في مسرحية كاليجولا لالبيير كامو، حيث يتوق كاليجولا لملامسة القمر، لإثبات قدرته على التمرد والوصول إلى المستحيل، حتى لو كان الموت محتوما. فالأمر يعد انتصارا للفكر الثوري فلسفيا وليس واقعيًا، وهو ما كان يحلم به كنفاني في استمرار الثورة ضد الاحتلال. وهو ما يوضحه مرثد من خلال كلامه عن ثورة أبيه على هبا، وأن مجرد تحديه لها هو انتصارا للإرادة الحرة، حتى لو كان الموت هو النهاية المتوقعة:

"مرثد: من الأفضل لجسد والدي أن يبقى في الصحراء حتى يذوب بدل أن يحمل إلى مذبح هبا فيحرق تكفيرًا عن خطياه .. لا أحب لوالدي أن يخسر المعركة ميثًا بعد أن ربحها حيًا

الأم: (باكية ) أو تعتقد أنه ربحها ؟

مرثد: لقد نفذ إرادته، قاتل هبا ودمر جنته.

الأم: ولكنه مات .. ألا يعني هذا شيئًا؟

مرثد: كانت هذه إرادته" (كنفاني، 2014، ص: 39).

يدعو هنا كنفاني إلى أهمية التمرد والاختيار في مسرحياته مثلما كان يقول سارتر في سن الرشد: " أن الإنسان يقف بمفرده وسط سكون موحش مفزع، بلا عون ولا عذر، فقد حكم عليه أن يقرر مصيره دون رجعة ممكنة، كما حكم عليه أن يكون حرا إلى الأبد" (فام، 1964: 160). فالثورة تبدأ عند كنفاني بهدم كل المعتقدات التي تقوض حرية الإنسان وتجعله حبيسا لها وتنتهي بالثورة على أنواع القمع الأخرى المتمثلة في الاحتلال والخونة والمتواطئين في الواقع السياسي وليس في عالم الفلسفة فقط. ولعل هذا الفكر مستمد من الفلسفة الماركسية، إذ أن جميع الأفكار الماركسية كانت تحمل فلسفات واقعية حسية تبدأ من الواقع وتنتهي إليه فكل ما هو في الوجود من أفكار، وحياة اجتماعية، ما هي إلا انعكاسات للمادة التي تترد إليها،

ويبدأ منها الجدل. ومن ثم يدعو كنفاني في فلسفته الوجودية الشعب الفلسطيني أن يهدم الجوانب المكبلة بالعادات والتقاليد الاجتماعية، وأن يخرج من أسطوره، ومن معجزاته الإلهية نحو تفكير أكثر واقعية وعلمية. "إنه الولوج إلى عالم المحسوسات والتفكير النقدي للتجربة. هي دعوة للخروج عما هو سائد في حياتنا اليومية الاجتماعية نحو مساحة أوسع من الحرية" (أبو ناصر، 2021).

وهو ما يوضحه شداد من خلال منقطف هام يوضح رمزية الباب وأنه السبيل الوحيد إلى الخروج للحرية والانعتاق من جميع أنواع الظلم والاستبداد والقوانين الجائرة:

"ينهض، يهز شداد بعنف، وهو يشير إلى الباب، أترى هذا الباب، أنظر إليه جيدا! لقد تأكلت أظفاري، وأنا أخشمه كالقطة المجنون، لقد ذابت عظامي من فرط ما انهمرت فوقه... لقد حطمت جمجمتي كي أشق ثغرة تتسع لطيران كلمة حقيقية واحدة... ثم ماذا؟ كنت أتهاوى كالقطن، هنا، نعم! (كنفاني، 2014، ص: 73).

يدعو كنفاني هنا إلى الثورة على هبا حتى آخر نقطة دماء. حيث يقدم شداد نفسه للموت في شموخ وتمرد، ويتحول إلى رمز يحتذي به الأجيال القادمة ليواصلوا مسيرتهم ضد المحتل، وذلك لتحقيق كينونتهم ووجودهم في عالم لا جدوى له، يعاني فيه الإنسان من الشقاء المستمر، كيفما يشير شداد في حوار مع هبا:

"شداد: العالم الذي وهبتنا إياه مقابل وعد مجهول كان عالما قميئا سخيئا.. عالما لا جدوى منه ولا غاية، لأن المرء يعيش فيه يتعذب ويذوب. لماذا؟ لأنه على موعد مع كلمة اسمها الجنة.. وما هو الثمن؟ أن يموت مخلفا كل شيء على حين فجأة!!" (كنفاني، 2014، ص: 64).

يكشف كنفاني بعدها فلسفته الخاصة في الحياة والآلهة وجميع المسلمات، حيث يضع شداد في موقف كالجولاء عندما تموت عشيقته ويتيقن أن الإنسان يموت وهو محروم من السعادة، يلهث داخل حلقة مفرغة من الشقاء مثل سيزيف، وهو ما يختم به هبا المسرحية موجهة تحديه إلى شداد بأنه لن يتمكن من عبور الباب، فلا مفر من العذاب مثل حجرة جلسة سرية لسارتر  
: No Exit

"هبا: هذه مملكتي! هذا الباب فقط: مملكة صغيرة ولكنها منيعة، العرش المجهول هو سر منعها، والصولجان غير المرئي هو حارسها الأبدي" (كنفاني، 2014، ص: 76).

### نتائج الدراسة:

أهم نتائج البحث كشفت عن وجود تيار الوجودية في مسارحنا العربية، من خلال أعمال الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني الذي لم يكتف بمضامين الفلسفة الوجودية الميتافيزيقية والفلسفية فقط، بل قام بتطويع الفلسفات لخدمة قضايا وطنه في السياقات الزمنية والمكانية لوطنه العربي، وذلك من أجل فضح أساليب قمع حرية الشعب الفلسطيني واغتصاب أرضه على يد الكيان الصهيوني وبعض الخونة. ومن ثم نستطيع القول أن كنفاني أعاد صياغة المذهب الوجودي في مسرحه داخل إطار سياسي فلسفي يتناسب مع هموم وقضايا فلسطين، بصور وبأشكال مختلفة منها الفانتازيا؛ مثل مسرحية القبة والنبوي، ومنها الأساطير القديمة مثل مسرحية الباب التي تعد صياغة مسرحية جديدة للفلسفة الوجودية، تحمل رؤى سياسية وواقعية من أجل الثورة والتمرد، يغلفها التناص مع أفكار ونصوص بعض الكتاب الوجوديين مثل سارتر وكامو.



## قائمة المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر العربية والمترجمة

- سارتر، جان بول. (2016). *مسرحية الذباب أو الندم*، ترجمة وتقديم محمد القصاص، القاهرة: المركز القومي للترجمة.  
- سارتر، جان بول. (1958). *مسرحية جلسة سرية*، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. القاهرة: دار الثناء للنشر.  
- كامو، البير. (1997). *مسرحية كاليجولا*، ترجمة يوسف الجماني. دمشق: حوران للنشر.

- كنفاني، غسان. (2014). *مسرحية الباب*، قبرص: دار منشورات الرمال.  
- كنفاني، غسان. (2015). *مسرحية القبة والنبي*، قبرص: دار منشورات الرمال.

### ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

- أبو ناصر، متولي. (2021). في مسرح كنفاني. *مركز الجرمق للدراسات* (موقع إلكتروني). تم الاستخراج من:  
<https://2u.pw/1HDsa>

- بدوي، عبد الرحمن. (1980). *دراسات في الفلسفة الوجودية*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- الحمامصي، محمد. (2016). تأملات في المسألة اليهودية. جان بول سارتر. *جريدة البيان*. تم الاستخراج من:  
<https://www.albayan.ae/books/from-arab-library/2016-03-25-1.2602650>

- فام، لطفي. (1964). *المسرح الفرنسي المعاصر*، الدار القومية للطباعة والنشر.

- القصاص، محمد. (2016). جان بول سارتر والحركة الفكرية السارتريّة (مقدمة الطبعة الأولى لمسرحية الذباب)، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

- كرستيفا، جوليا. (1991). *علم النص*، ترجمة فريد الزاهي، (مراجعة عبد الجليل ناظم). الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

- منصور، نائلة. (2020). تاريخ الوجودية في المشرق العربي. *موقع الجمهورية الإلكترونية*. تم الاستخراج من:  
<https://cutt.us/3XBDT>

- ميزرائي، حسين. (2011). التناص الأدبي، ومفهومه في النقد العربي الحديث. *موقع ديوان العرب*. تم الاستخراج من:  
<https://2u.pw/R2j2R>

- يحيى عيسى، وعمر نقرش. (2013). توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني، *مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)*، المجلد 27(3).

### ثالثا: المراجع الأجنبية

- Aldegheishem.H. (2015). Existentialism Staged: A Comparative Study between Beckett's "Waiting for Godot" and Kanafani's "The Hat and the Prophet". *Arab World English Journal* .Vol (6). No (2). Pp: 295 – 301. Retrieved from:  
[https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2834398](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2834398)
- Clute, J., & Grant, J. (Eds.). (1999). *the encyclopedia of fantasy*. Orbit.
- Di – Capua.Y. (2018). *No exit: Arab existentialism, Jean-Paul Sartre, and Decolonization*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Manlove.C.N. (2014). *Fantasy versus Science Fiction*. SF-TH Inc.
- Sartre, J. P. (2007). *Existentialism is a Humanism*. Yale University Press.

Doi: [doi.org/10.52133/ijrsp.v3.26.1](https://doi.org/10.52133/ijrsp.v3.26.1)