

## الصورة الجدلية للفدائي الفلسطيني بين مسرحية الباب (1964) ومسرحية في ظل الشهيد (2011)

المنذر الدميني، سورية

تتناول هذه المقالة جدل الموت والمقاومة في المسرح السياسي الفلسطيني من خلال تحليل مقارن لمسرحيتي الباب (1964) لغسان كنفاني وفي ظل الشهيد (2011) لفرانسوا أبو سالم. وتقف عند التحول من تمجيد الفعل الاستشهادي كخيار وجودي وجماعي، إلى مساءلته نقدياً من منظور من تبوّوا في "ظلّ الشهداء". يُقارب النصّان سياقات زمنية مختلفة: الستينيات مع صعود الفعل الفدائي، وبداية العقد الثاني من الألفية الثالثة في ظلّ الثورات والانهيارات. وتكشف المقالة كيف حافظ المسرح الفلسطيني على وظيفته الجدلية، بصفته أداة لتفكيك السلطة الرمزية والبطولة النمطية، ولفتح أسئلة جديدة حول المقاومة والكرامة والمعنى.

### مقدمة

يشكّل المسرح الفلسطيني جزءاً أصيلاً من بنية المسرح العربي، وامتداداً لحركة المسرح العالمي في اشتباكه مع قضايا الإنسان والوجود والحرية. غير أن خصوصية السياق الفلسطيني، بما يحمله من تعقيدات تاريخية وسياسية واجتماعية، قد منحت هذا المسرح فرادته التي تميّزه عن غيره من تجارب المسرح العربي، إذ ارتبط وجوده عضواً بالقضية الفلسطينية وبالصراع مع الاحتلال "الإسرائيلي"، الأمر الذي جعل من خشبة فضاءً للمواجهة والتعبير، ومساحةً للتفكير في مآلات الهوية والمنفى والمقاومة.

هذه الخصوصية السياسية والاجتماعية والنفسية فرضت على القضية الفلسطينية، في بعدها السياسي، أدواراً نمطية ضمن أطر أيديولوجية محدّدة، غالباً ما حصرت الفعل السياسي في أبعاد خطابية مباشرة تحوّل فيها القول والفعل إلى وسيلة تکرّس مواقف سياسية أكثر مما تنتج أسئلة جمالية وفكرية. وفي مواجهة هذا التنميط، سعى المسرح الفلسطيني المعاصر، الذي يمكن اعتباره مسرحية الباب (1964) لغسان كنفاني بدايةً رمزيةً له، إلى زعزعة هذه الثوابت والخروج من الخطاب الأحادي باتجاه مساءلة الواقع وطرح بدائل معرفية وجمالية جديدة. وقد تجلّى ذلك خصوصاً في فترة الستينيات حيث كانت القضية الفلسطينية تعيش فقرة جديدة ستغيّر مسارها

إلى اليوم، وهي بداية العمل الفدائي الفلسطيني وتشريعه عربياً ودولياً. شكّل العمل الفدائي في البداية عاملاً فارقاً في فكرة النضال والمقاومة وخلق جدلية خاصة فيه تناولها غسان كنفاني في نصّه المسرحي الأول في العام 1964، وتناوله فرانسوا أبو سالم في نصّه في ظلّ الشهيد في العام 2011. وسنحاول في هذه المقالة أن نلاحظ الثابت والمتحوّل في علاقة العمل الفدائي مع الإنسان الفلسطيني ضمن تحوُّلات الزمان والمكان.

وانطلاقاً من هذه الخلفية، تستقصي هذه المقالة العلاقة بين الفعل السياسي والمسرح الفلسطيني متبعيةً ملامح المسرح السياسي فيه، والبعد الجدلي الذي يتأسس وفقه، بالاستناد إلى تعريف باتريس بافيس للمسرح السياسي في معجم المسرح بوصفه شكلاً مسرحياً يتجاوز الوظيفة الدعائية ليتحوّل إلى أداة تحليل اجتماعي ونقد فكري. ومن خلال ذلك، نحاول التساؤل: كيف جسّد المسرح الفلسطيني هذا البعد الجدلي؟ وكيف تفاوتت طرائقه وآلياته بين خطاب تعبوي مباشر ومقترحات درامية تعيد تشكيل الوعي؟

وفي هذا السياق، يتخذ تحليل مفهوم الكرونوتوب (الزمان-المكان)، كما قدّمه ميخائيل باختين، أهمية خاصة لفهم المسرح الفلسطيني باعتباره حاملاً دلاليّاً يختزن التوتّر بين الحضور الواقعي والرمزي في الفضاء المسرحي. فالزمان والمكان في المسرحيات الفلسطينية لا يشكّلان مجرد إطار للأحداث، بل يتحوّلان إلى أداة جدلية تكشف عن تعقيدات الهوية الوطنية، وتجليات المنفى والاحتلال، وصراع الوجود والمحو. وعليه، تحلّل هذه المقالة أبعاد الجدل في المسرح الفلسطيني ضمن موضوعة العمل الفدائي في مسرحية الباب لغسان كنفاني وفي مسرحية في ظلّ الشهيد لفرانسوا أبو سالم، وذلك من خلال تتبّع علاقة الفعل المسرحي بالفعل السياسي ضمن شروط الكتاب للزمان والمكان.

## المسرح السياسي

يتصل مفهوم المسرح السياسي، كما يقده معجم باتريس بافيس، بشكل وثيق بمفهوم الصراع. فمنذ أصول المسرح، كانت السياسة تتجلّى في هذا الصراع، سواءً عبر آليات الإقناع أو الهزيمة. وينطلق المسرح السياسي من موقف احتجاجي ضدّ "حال الأشياء" ساعياً إلى إقناع الجمهور بتبني رؤية نقدية تجاه السياسة باعتبارها حقلاً مستقلاً، وإعادة النظر في البنى الاجتماعية المحيطة. يُعنى المسرح السياسي أساساً بنقد الحالة السياسية السائدة متبنياً موقفاً ناقداً إزاء الأنظمة والسلطات، حيث يتجسّد فعله الأيديولوجي في فضح الواقع، وتحفيز الوعي الجماعي، ودعم حركات النضال، وصولاً إلى إعادة التفكير بالوضع الاجتماعي والسياسي للعالم، بهدف استخلاص نتائج قادرة على تكوين وعي سياسي فعّال قد يقود إلى التمرد والثورة على الوضع القائم.

تعود الإرهاصات الأولى للمسرح السياسي، بوصفه مسرحاً يحمل بعداً سياسياً مباشراً، إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر، من خلال أعمال ديدرو، وليسينغ، وشيلر، وبومارشيه، الذين خاضوا معارك فكرية وجمالية ضدّ السلطة واضعين بذور هذا المسرح في سياق معارك سياسية وفكرية حقيقية. غير أن الملامح المتكاملة للمسرح

السياسي لم تتبلور إلا في العام 1929 مع تجارب إرفين بيسكاتور وبرتولت بريشت، حيث منح كلاهما للمسرح بُعداً أيديولوجياً واضحاً، وجعلاه أداةً لنقد النظام الرأسمالي ودعم الحركات الثورية.

إن قوة المسرح السياسي لا تتمثل في مجرد محاكاة الواقع، بل في إعادة تأويله وتحريض المتفرج على مساءلته، ما يمنح المسرح دوراً مزدوجاً: فهو، من جهة، فضاءً عمومي لتشكيل الرأي العام منذ القرن الثامن عشر، ومن جهة أخرى، مكانٌ لفضح الأسرار وكشف الأقوياء وتعريتهم. وعلى الرغم من ذلك، فقد شهد المسرح السياسي في الحاضر نوعاً من التراجع والانحسار، حيث ابتعد كثير من صنّاع المسرح عن مقاربة الحدث السياسي بشكل مباشر، تحت مظلة ما يُعرف بـ"الديمقراطية الثقافية"، ما أدى إلى إضعاف البُعد السياسي للمسرح.

في هذا السياق، يظل حضور الخيال والمخيال الجماعي شرطاً أساسياً لتحليل الخطاب السياسي وتأويله مسرحياً، إذ إن الخصوصية الفنية للمسرح تكمن في قدرته على استخدام الأدوات الجمالية والرمزية لتمير خطاب سياسي ناقد أو حتى تحريضي. لذا، تقع على عاتق المسرح السياسي مهمّة الجمع بين الثبات النقدي من جهة، وإمكانية المساهمة في تكريس السلطة من جهة أخرى، وفقاً لموقعه بين المؤسسة الأخلاقية والقلعة السياسية.

## مسرحية الباب لغسان كنفاني

اختار غسان كنفاني في مسرحية الباب أن يبتعد عن الواقعية التي ميّزت أعماله الروائية. وقد أتجه نحو المسرح الرمزي الأسطوري لما يمنحه من مساحة مختلفة أكثر حرية لطرح الأسئلة الجدلية والإشكاليات الوجودية والاجتماعية بعيداً عن الارتباط في حدود التوثيق المباشر أو ارتباط النص بزمان ومكان محدّدين. يمكن القول إن هذا الاختيار جاء من منطلق خصوصية المسرح كوسيط تعبيرية يميّز بقدرته على تجاوز المعطى التاريخي المباشر، والاشتغال على بني رمزية وأسطورية تفتح المجال لتأملات فلسفية وسياسية في آنٍ معاً. ومن هنا، استند كنفاني إلى أسطورة عاد وأبنائه وصراعهم مع الإله "هَبْأ" لبيني مسرحيته خارج أيّ سياق زمني معلوم، وذلك في فضاء أسطوري يشكّل خلفية درامية تسهّل عملية التغريب كما نظر لها برتولت بريشت، حيث يتحرّر المتلقّي من التماهي مع الشخصيات لصالح التفكير النقدي والسؤال المستمر.

وعلى الرغم من العمل على فضاء أسطوري رمزي، فإن المسرحية تتناول موضوع المقاومة والسلطة بشكل واضح من خلال صراع ثلاثة أجيال ضد الإله "هَبْأ" الذي يمارس الحصار المادي والنفسي على قوم "عاد". تمثّلت أدوات القهر أولاً في حبس الأمطار، ما أدى إلى الموت والجفاف، وهي استعارة عن الحصار الاقتصادي والتجويح الممنهج الذي يتعرّض له الشعب حين يتمرّد. أما الحصار الثاني، فكان في منع "شداد" من دخول جنة إرم، في حالة مباشرة إلى التهجير القسري وحرمان الإنسان من أرضه وحقّه الطبيعي في العيش. يمثّل هذا الصراع بين الإنسان والسلطة المطلقة، المتمثّلة هنا في الإله "هَبْأ"، بنية نموذجية للمسرح السياسي الذي يتبنّى طرح علاقة السلطة بالفرد والجماعة، ويسائل آليات القهر والاستلاب والإخضاع، حيث تتجلّى القضية الفلسطينية كقضية استعمار

استيطاني يتم فيها تجريد الإنسان من أرضه وهويته.

يتجاوز النص الطابع السياسي المباشر نحو بعد فلسفي وجودي عميق، حيث تجسّد الشخصيات صراعاً نبيلاً مع سلطة لا تُقهر. فالمسرحية تعرض شخصيات تعرف يقيناً مصيرها، ومع ذلك تختار المقاومة والموت طوعاً إيماناً منها بأن لا معنى للحياة دون كرامة وحق. هذا، ويعيد كنفاني هنا طرح السؤال الوجودي الأزلي: ما الذي يمنح حياتنا قيمة؟ وهل يمكن للموت أن يكون أكثر جدوى من حياة مُهانة؟ يتقاطع هذا التصور مع فلسفة ألبير كامو، وخصوصاً في كتابه *المتمرّد* (1951)، حين يرتبط التمرّد الوجودي بمعنى الحياة. فكما قال كامو: "أنا أنمرّد، إذن أنا موجود"، تصبح المقاومة هنا خياراً وجودياً لا يستمد مشروعيتها من احتمال النصر، بل من كونه شرطاً ضرورياً للحفاظ على معنى الإنسان.

إن ما يميّز المسرحية، ضمن حقل المسرح السياسي، هو قدرتها على إثارة الجدل لا تقديم أجوبة جاهزة. بدلاً من رسم مسار واحد للصراع أو الانتصار، نجد الشخصيات ماضية نحو حتفها دون تردّد، في موقف يُثير تساؤلات عميقة لدى المتلقّي حول معنى الموت الطوعي، وجدوى المقاومة العنيفة، ومفهوم الكرامة الإنسانية أمام قوة القاهرة.

يتجسّد الجدل في المسرحية ضمن مستويين من الصراع: الأول، في صراع الأم ضدّ خيارات شداد ومرثيد وعاد، إذ تحاول الأم أن تثنيهم عن التمرّد حرصاً على البقاء، لكن هؤلاء يرفضون الاستسلام، معتبرين الحياة بلا كرامة موتاً أبدياً. والثاني، في الجدل الذي يطرحه النص أمام الجمهور، إذ يدفعهم إلى التفكير في فلسفة الاختيار والتمرّد، وجدوى المعركة المستمرة حتى في حال استحالة النصر. وبهذا، يصبح المسرح أداة تفكيك للواقع ونقد له، وليس مرآة عاكسة له. ووفقاً لما نظر له باتريس بافيس، فإن المسرح السياسي لا يكتفي برصد الواقع، بل يتدخل في بنية الوعي الجمعي ويقترح أسئلة جديدة حول منظومة السلطة والخضوع والتمرّد.

تنتهي المسرحية بما يشبه النهاية العدمية، حيث تسقط الشخصيات واحدة تلو الأخرى، ولا يتحقّق النصر. ومع ذلك، لا يبدو هذا الفشل نهائياً، بل إعلاناً عن استمرارية التمرّد كشرط وجودي. فالهزيمة لا تنفي حقّ الإنسان في المقاومة، بل تؤكد عليه ليغدو الموت جزءاً من معنى أوسع، لا تدركه السلطة القامعة.

بهذا، تلتقي المسرحية مع البعد الجدلي للمسرح السياسي الذي يرى في الفشل والهزيمة بدايات جديدة للسؤال، لا خاتمة للخطاب.

وعلى الرغم من خصوصية المسرحية في التعبير عن المأساة الفلسطينية، إلا أن أسئلتها الوجودية تتجاوزها إلى الإنسانية كآفة، إذ تغدو القضية الفلسطينية هنا نموذجاً مكثفاً لصراع الإنسان في مواجهة أنظمة القهر والاستعمار والحرمان. وعلى ذلك، فإن مسرحية الباب لا تسرد حكاية مقاومة ضدّ استعمار أرض فحسب، بل

تقدّم سؤالاً وجودياً سياسياً عن معنى الحياة تحت القهر، وجدوى الموت في سبيل فكرة، لتغدو بذلك نصّاً مسرحياً سياسياً وإنسانياً في آنٍ معاً، يعيد للخشبة دورها في مناقشة القضايا الكبرى عبر سؤال الإنسان الدائم: لماذا نعيش؟ ولماذا نقاوم؟

## مسرحية في ظلّ الشهيد لفرانسوا أبو سالم

كتب فرانسوا أبو سالم مسرحيته الأخيرة في ظلّ الشهيد في أواخر العام 2010 وبدايات العام 2011، قبل أن يُقدم على الانتحار بفترة وجيزة. وتُعدُّ هذه الحادثة الشخصية جزءاً لا يمكن فصله عن القراءة النقدية للنصّ بالنظر إلى أن موضوع المسرحية ذاته يتناول نقد خيار الانتحار الاستشهادي، وفتح سؤال جدلي حول جدوى هذا الفعل وآثاره على من تبقى. وعلى الرغم من الأهمية الرمزية لهذه الحادثة في التأويل، إلا أن هذه المقالة تركّز على تحليل الأبعاد الجدلية التي يطرحها النصّ بوصفه نموذجاً مشابهاً ومغايراً في آنٍ معاً للنموذج الذي قدّمه غسان كنفاني في الباب، ومناقضاً للنموذج الفكري السياسي الشعبي الذي غالباً ما احتفى بفكرة الفدائي المقاوم المستشهد بوصفه النموذج الأعلى للمقاومة.

في هذه المسرحية، يتبنّى أبو سالم مقاربة معكوسة، إذ يتناول تجربة من تبقوا في ظلّ الشهداء، هؤلاء الذين لم يخوضوا خيار الاستشهاد، ووجدوا أنفسهم عالقين بين مشاعر العجز والندم واللاجدوى، تحت وطأة الأثر الرمزي والاجتماعي لفعل الاستشهاد الذي تحوّل إلى مرجعية أخلاقية مطلقة في السياق الجمعي.

درامياً، يُبنى النصّ في هيئة مونودراما متعدّدة الأصوات، حيث تؤدّي شخصية واحدة دور باحث في مستشفى للأمراض العصبية يدرس سلوك الدماغ البشري لدى من يقبلون على العمليات الانتحارية. ويتخذ العرض شكل محاضرة أدائية يتداخل فيها خطاب علمي مع سرد ذاتي لسيرة الأخ الشهيد. عبر هذه البنية الهجينة، يستعرض النصّ تفاصيل علاقة الأخوين، ومسارات حياتيهما المختلفة، والرؤى المتناقضة للعالم، وفشل الشخصية الرئيسية في الدراسة والحياة، وعجز بحثه عن الوصول إلى نتائج حاسمة.

تبلغ المسرحية ذروتها حين تُعاد مساءلة خيار الانتحار الاستشهادي من منظور الأخ الذي بقي، إذ لا يُطرح نقدٌ أخلاقياً مباشراً، بل تُفتح مساحة جدلية حول محدودية هذا الخيار، وإمكانية وجود مسارات أخرى للمعنى والمقاومة. يظهر ذلك من خلال استعراض الآثار النفسية والاجتماعية لفعل الاستشهاد على من تبقوا، الذين تحاصروهم مشاعر العجز والخذلان، لأنهم لم يختاروا الطريق ذاته، فباتوا كأنهم يعيشون في "ظلّ الشهداء"، في موقع وجودي هشّ.

بهذا المعنى، تتجاوز المسرحية الطرح التقليدي لخيار الفدائي بوصفه مساراً حتمياً لا بديل له، نحو مساءلة فكرة

الخيار ذاته: هل ثمة إمكان لخيارات أخرى للفعل والمقاومة؟ هل يمكن للكرامة الفردية أن تتجلى خارج منطلق الموت البطولي؟ وماذا عن مصائر من يختارون البقاء؟

تطرح المسرحية إذن سؤالاً وجودياً سياسياً معقداً، يتقاطع فيه ما هو فردي بما هو جمعي، ويعيد تفكيك مفهوم البطولة في سياق النكبات المتكررة والذاكرة الاستشهادية التي غالباً ما تُقصي من تبقى خارج سيرة البطولة الكبرى. في هذا الإطار، تشكل مسرحية **في ظلّ الشهيد** نصّاً نقدياً من داخل حقل المسرح السياسي الفلسطيني، يفتح مساحة لمساءلة الثقافة الوطنية وأخلاقيات الفعل المقاوم، ويدعو إلى إعادة التفكير في منطلق الخيارات الحادّة، التي تحصر الإنسان بين مطلقين: الموت البطولي، أو العجز والخذلان.

## مقارنة بين جدل المقاومة والموت في الباب وفي ظلّ الشهيد

يشارك نصّ الباب لكتفاني وفي ظلّ الشهيد لأبو سالم في انتمائهما إلى حقل المسرح السياسي الفلسطيني، واشتغالهما على ثنائية الموت والمقاومة في سياق الاحتلال والسلطة القاهرة. غير أن طبيعة الجدل الذي يقيمه كل نصّ تختلف في اتجاه الطرح وشكل مساءلة الموت بوصفه خياراً وجودياً وسياسياً.

في الباب، يُطرح الموت بوصفه فعلاً مقاوماً وقراراً واعياً، تتقدّم إليه الشخصيات في مواجهة إله متسلّط يمثّل السلطة المطلقة والجبروت. يمثّل هذا التقدّم نحو الموت تمرداً وجودياً ضدّ السلطة/الإله، حيث يصبح الموت ذاته وسيلة لصناعة المعنى واستعادة الكرامة، حتى وإن بدا الانتصار بعيداً أو الهزيمة حتمية. ويعكس هذا الطرح ما نظّر له ألبير كامو حين ربط بين التمرد وشرعية الوجود الإنساني في كتابه **التمرد** (1951). وعلى الرغم من الطابع الوجودي للمسرحية، فإن كتفاني يقدّم الخيار الفدائي والموت العدمي على أنه خيار وجودي للتمرد لأجل التمرد، كخيار لا مفرّ منه.

أما في ظلّ الشهيد، فتتجه المسرحية إلى نقد الخيار الاستشهادي من منظور من بقي في الظلّ، إذ يتحوّل فعل الاستشهاد من قيمة مطلقة إلى موضوع مساءلة وموضع جدلية، ليس في علاقته بالعدو، بل في أثره النفسي والاجتماعي على من لم يختاروا هذا الطريق. فالمسرحية تفضح ثقل حضور الشهداء بوصفهم مرجعيّات قاهرة، وتصور معاناة من ظلّوا أحياناً في مواجهة سلطة رمزية مختبئة خلف البطولة النمطية. وبذلك، يعيد النصّ مساءلة منطلق الحتمية الاستشهادية الذي طالما حكم الخطاب المسرحي والسياسي الفلسطيني، ويفتح الباب أمام التفكير في إمكانات أخرى للكرامة والمقاومة خارج منطلق الموت البطولي.

وعلى مستوى البناء الدرامي، تستثمر الباب البنية الأسطورية الرمزية في فضاء خارج الزمان والمكان، لتقدّم فكرة الموت كخيار للتمرد. بينما تعتمد في ظلّ الشهيد على مونودراما متعدّدة الأصوات، تُقدّم في صيغة محاضرة أدائية تُسائل خيارات التمرد وإمكاناته.

وعلى ذلك، تلتقي المسرحيتان في توظيف أليّات المسرح السياسي والتغريب، وفي معالجة سؤال المقاومة والموت، لكنهما تفترقان في وجهة الجدل: يقترب كنفاني لتصوير فكرة الموت كمعنى وجودي وموقف فردي شجاع، بينما يطرح أبو سالم مأزق مَنْ لم يَمُتْ بطلاً، ولم يُسمح له بالعيش بكرامة، ليغدو النصُّ الأخير تفكيكاً نقدياً لثقافة البطولة التقليدية، وفتحاً لجدلٍ سياسيٍّ-وجوديٍّ معاصر.

ولذا، يمكن القول إن المقارنة بين **الباب** (التي نُشرت في ستينيات القرن العشرين، مع بدايات العمل الفدائي الفلسطيني وعود خطاب المقاومة المسلحة) وفي **ظلّ الشهيد** (التي نشرت في ذروة الثورات العربية وما أعقبها من حروب أهلية وعبث سياسي) تكشف عن تحولات في أبعاد جدل المسرح السياسي الفلسطيني، الذي يتناول الموت البطولي كخيار وجودي، ويفكك هذا الخيار ذاته، ويفتح مساءلة جذرية حول جدواه وأثاره، وضرورة التفكير في بدائل إنسانية ومجتمعية أخرى.

من هنا، يتّضح أن المسرح الفلسطيني، وعلى امتداد نصف قرن من التحولات السياسية والاجتماعية، حافظ على ضرورة مساءلة هذا الخيار الاستثنائي وغير العادي، لا باعتباره مجرد قرار فردي أو ظرفي، بل قضية مستمرة تحثُّ على سؤال متجدّد حول جوهر القضية الفلسطينية، وخيارات المقاومة، ومآلات الاستمرار والتفكُّك، وإعادة بناء الموقف السياسي. وبين منطق التمرد البطولي الجماعي في نصّ كنفاني، والتفكيك النقدي لسلطة البطولة في نصّ أبو سالم، يظهر المسرح بوصفه فضاءً حيّاً يعيد مساءلة خيارات الإنسان الفلسطيني في علاقته بالحياة والموت والسياسة والرمز

## مرجعية

- فرانسوا أبو سالم، ظهور الفرد فوق خشبة المسرح، ترجمة نجلاء سيروتي (بيروت: Ifpoché Collection، 2020).
- باتريس بافيس، قاموس العروض الأدائية، ترجمة أسامة غنم (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2022).
- غسان كنفاني، الأعمال الكاملة المسرحيات (عمان: الدار الأهلية، 2023).
- ألبير كامو، الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا (بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط 3، 1998).