

2020

الأسطورة والخطاب الإيديولوجي في مسرحية الباب لغسان كنفاني

احمد شعث
جامعة الاقصى, dr.ah61@yahoo.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/hujr_b

 Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

شعث, احمد (2020) "الأسطورة والخطاب الإيديولوجي في مسرحية الباب لغسان كنفاني", *Hebron University Research Journal-B (Humanities) - (العلوم الانسانيه)* - ب (العلوم الانسانيه) : Vol. 5 : Iss. 1 , Article 8. Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/hujr_b/vol5/iss1/8

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Hebron University Research Journal-B (Humanities) - ب (العلوم الانسانيه) - ب (العلوم الانسانيه) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aar.edu.jo, marah@aar.edu.jo, dr_ahmad@aar.edu.jo.



الأسطورة والخطاب الأيديولوجي في مسرحية الباب لغسان كنفاني

* أحمد شعث

كلية الآداب- جامعة الأقصى - غزة - فلسطين

الملخص:

يحاول هذا البحث الكشف عن بنية الخطاب المسرحي في مسرحية «الباب» للأديب غسان كنفاني. وقد دارت هذه البنية حول ثلاثة محاور: الأول وظيفة العنوان وطريقته في إنتاج المعنى على المستويات المختلفة. والثاني يكشف عن مصدر المسرحية على مستوى التناصّ الأسطوري مع أسطورة «عاد» العربية القديمة، وعلاقة ذلك بترميز شخصيات تطرح قضايا معاصرة. أما الثالث فهو البعد الفكري أو الأيديولوجي، ويتعلق بقدرة الأديب على تمثيل النموذج الإنساني «المفكر» صاحب الرسالة الحضارية. وفي سبيل تحقيق ذلك انتهجنا طريقاً نحاول من خلاله الكشف عن تجليات «الأدبية» في الخطاب المسرحي وأبعادها الجمالية والفكرية.

Abstract :

This research tries to detect the structure of the drama discourse in the play «Al Bab» by the writer Ghassan Kanafani. This structure has been focused on three areas: the first is the function of the title and its role in the production of meaning at different levels. The second reveals the source of the play at the level of the legendary intertextuality with the old Arabic myth «Aad», and the relationship with that by framing characters that question the contemporary cases. The third dimension is the intellectual, or ideological. It deals with the writer's ability to represent the human form, «the thinker», the author of civilization. To this end, we adopt a method to detect the manifestations of «literature» in the drama discourse and its aesthetic and intellectual dimensions.

المقدمة:

على الرغم من تفاعل النقد الأدبي مع أدب غسان كنفاني، تفسيراً وتأويلاً ودراسةً، وتقديره للموهبة الفذة لهذا الأديب، فإن نصيب مسرحياته من هذا الاهتمام كان ضئيلاً وما زال؛ إذ لم نلمس في هذا النقد - على أهميته - أي توجه لدراسة معاصرة معمقة لتفسير النصوص الدرامية وقراءتها، لاسيما البعد التراجيدي فيها، ومحاولة البحث عن الوسائل والتقنيات الأدبية وأفاقها الجمالية في المسرحيات الثلاث، وهي كل ما أبدعه كنفاني من هذا النوع الأدبي.

ويبدو أن أدب كنفاني بمجمله، ما زال يشكل حقلاً خصيباً للقيم الجمالية والحضارية والمعاني الإنسانية، بدليل إقبال الباحثين على هذا الأدب ودراسته حتى بعد مضي أكثر من أربعة عقود من الزمن عليه، مما يشير إلى أن النص الأدبي لديه يستهدف بعث أكثر من قضية إنسانية ترتبط بقيم الحضارة والمثل في عصر رجحت فيه قيمة المادة على الإنسانية (x). وقد حاول بعض الباحثين (xx) استكشاف طائفة من جماليات السرد في الخطاب الروائي عند كنفاني. وقد رأينا أن نقدم هذه المحاولة لدراسة مسرحية «الباب» لثلث انتباه الباحثين والنقاد العرب إلى ضرورة إعادة اكتشاف أدب كنفاني المسرحي على أسس حضارية جديدة، وفي مقدمتها قيمة إنسانية عظيمة، وهي التضحية من أجل الآخرين، حيث ترتقي إلى النماذج الإنسانية الفذة، وتطرح الحياة كقضية إنسانية لا يمكن فهم أعماقها دون تقديس الحرية ذاتها بوصفها ضرورة لا تكون الحياة دونها ذات معنى.

أولاً: العنونة وإنتاج المعنى

تقتصر القراءة هنا على العنوان بصورتيه الإفرادية والتركيبية، وهما صورتان تحملان مرسلات دلالية ومقاصد متنوعة، ولذلك اقتضت ضرورات العنونة

وكينونة العنوان أن يكون متفرداً بمركز الصدارة في الفضاء النصي للخطاب المسرحي، ومن ثم فهو يحظى بأولوية التلقي. وإذا كان العنوان مفتاحاً تأويلياً على صورته الأولية، فإن تلقيه في ذاته لا يكفي لتأويله تأويلاً مناسباً، «وذلك أن العلاقة بين العنوان الرئيسي والنص هي دائماً علاقة تكاملية، أو هي علاقة ذات اتجاهين: من العنوان إلى النص الكامل، ومن النص الكامل إلى العنوان»⁽¹⁾. إن التأويل المنهجي لا بد أن يتكفل بقراءة شاملة وصحيحة لطبيعة العنوان وعلاقاته بنصه من حيث البنية الجمالية والدلالية والتداولية.

وقد برز العنوان عنصراً من عناصر ومكونات النص الأدبي، تنبع قيمته الدلالية بوصفه سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي سيطرة أدبية. وبهذا المفهوم يكون العنوان إعلاناً عن طبيعة النص الذي يسمه ويشير إلى مقاصده، إما عن طريق وصفه لماهية النص، وإما بكشفه بعض حقائق النص؛ لأن العنوان - في وجه من وجوهه - هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو - إن صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد⁽²⁾. ويبدو العنوان أكثر تعقيداً إذا ما نظر إليه في حالة توجهه إلى المستقبل على أساس أنه رسالة لغوية مركبة ذات بناء مستقل ونوعي، له علاقات وطيدة بنصه، ويحمل بالضرورة دلالات عدة تحدد مقاصد المبدع أو المرسل وإرادته في إبلاغ المستقبل بجماع الرسالة، إن على مستوى جنس العمل، أو على مستوى الموضوع، وموقف الرسالة من خطابها الذي تتأسس داخله⁽³⁾.

وعلى مستوى البحث السيميولوجي يمكن لمحاولة تأويل العنوان أو مقاربتة أن تكون مدخلاً أساسياً لتفكيك النص من أجل إعادة تركيبه عبر سبر أغوار بنياته الدلالية والرمزية، ويكون بذلك مفتاحاً يجس به الباحث نبض النص وترسباته البنيوية وتضاريسه

المقصودة للسفر، وعلى الأمكنة أو الأقاليم المشهورة تخليداً لها أو تذكيراً بها، مثلما قيل بشأن باب الشام الذي أورده ابن الأثير⁽¹⁴⁾ وقال عنه أنه محلة ببغداد. وورد كذلك باب الجنان أحد أبواب الرقة وحلب، وباب زويلة بمصر، وباب العروس أحد أبواب فاس بالمغرب. وعُرف الباب هكذا على الإطلاق بأنه باب كسرى أنوشروان⁽¹⁵⁾. ويُذكر في هذا المجال أن بعض المساجد المقدسة المشهورة قد تميّزت بتسمية أبوابها المتعددة، بحيث تكون لها - في الغالب - دلالة تاريخية ودينية مثلما هو الشأن في المسجد الأقصى المبارك الذي أطلق على مداخله الكثيرة وأبوابه أسماء عدة، وهي عشرة رئيسية وُجدت من الجهتين الشمالية والغربية: باب الأسباط، وباب حطة، وباب فيصل، وباب الغوانمة، وباب المجلس، وباب الحديد، وباب القطنين، وباب المتوضأ، وباب السلسلة، وباب المغاربة⁽¹⁶⁾.

ولم تتوقف تداعيات الدلالة المعرفية لهذا الدال عند هذه الحدود، بل تجاوزت إلى حقول معرفية أخرى مثل التراث الصوفي⁽¹⁷⁾، حيث عُرف الباب في اصطلاح السالكين⁽¹⁸⁾ أنه أول الموجودات الممكنة، وهو المرتبة الثانية في الوجود، وقد جعلوه في مرتبة عليا، فباب الأبواب في مذهبهم هو التوبة لأنها أول ما يدخل به العبد حضرات القرب من جناب الرب كما يقولون⁽¹⁹⁾. وقد أصبح ذلك متواتراً في مؤلفات الصوفية ومصطلحاتهم الخاصة بطرقهم⁽²⁰⁾. أما المستوى التركيبي لعنوان المسرحية «الباب» فيتخذ نمطاً محدداً بالجملة الاسمية، وهو نمط مألوف في عنونة الأعمال والنصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة، بناءً على ما استنبطته إحدى الدراسات النقدية⁽²¹⁾، من أن النمط الأول الأكثر شيوعاً هو الجملة الاسمية التي تأتي على ثلاثة وجوه⁽²²⁾. ولكن العنوان هنا قد تميّز بتقنية الحذف في مركبه النحوي، وهذا الحذف يخلف ثغرات تملئها ظروف

التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي⁽⁴⁾. ويتطلب الأمر كشفاً عميقاً على مستويات العنوان المختلفة، وآليات العنونة في إنتاج دلالاتها عن طريق اختيار نمط محدد ومخصوص على المستويين الإفرادي المعجمي والتركيبي النحوي، على أقل تقدير. وفي البدء تمدنا مادة «بَوَب» في أمات المعاجم القديمة⁽⁵⁾ بالدلالة المألوفة حول مفردة «الباب» التي تعني المدخل، وتتعدى إلى معانٍ أخرى، مثلما جاء في معنى الباب⁽⁶⁾ أنه الغاية، وذلك في نطاق الحدود والحساب ونحوه. وقد نُقل عن سيبويه قوله⁽⁷⁾: «بيئت له حسابه باباً باباً». ورأى بعض العلماء أن قول بعض العرب «بابات الكتاب» يعني سطوره. وقال آخرون هي وجوهه وطرقه. ومن هذا القبيل قول تميم بن مقبل⁽⁸⁾ (من الطويل):

بنى عامر ما تأمرون بشاعر

تخير بابات الكتاب هجائياً

وأورد ابن السكيت وغيره أن «البابة» عند العرب الوجه، والبابات الوجوه، وهو معنى قول ابن مقبل المذكور⁽⁹⁾. وبالإضافة إلى كون الباب يعني المدخل والطاق الذي يدخل منه، وما يغلط به ذلك المدخل من الخشب وغيره، وأنه أيضاً على وزن «فعل» محرّكة، ويُجمع على أفعال قياساً، فصار باب وبيبان كتاب وتيجان، كما استدل به جماعة من أئمة العربية⁽¹⁰⁾. وورد في تاج العروس⁽¹¹⁾ ضروب من المعاني، منها استعارة الأبواب للقوافي كما في قول سويد بن كراع الشهير⁽¹²⁾ (من الطويل):

أبيت بأبواب القوافي كأنما

أصادي بها سرباً من الوحش نزعاً

وبعض هذه الضروب يعرج على أبنية أخرى مثل «البويب» الذي يعني النقب بين الجبلين، كما يعني مدخل أهل الحجاز إلى مصر⁽¹³⁾. وقد اتسع هذا النطاق حتى أصبح يُطلق لفظ الباب على الوجهة

الطابع شبه الواقعي إلى طابع يوصف بأنه جزء من المجهول أو عالم الغيب ينتمي إلى ما وراء الطبيعة، ويتعلق بعالم الأبدية أو الآخرة التي يبدو فيها «شداد» بعد موته، مأزوماً يعاني قدره مع الإله «هبا» مما يوحي بانتماء هذه الإشكالية إلى مستوى دلالي جديد يُستشف من خلال معادلة الرمز لمعانٍ كثيرة مثل: القدر والغيب المجهول، وثنائيات أخرى مثل قوى السماء والإنسان، وعالم المحسوسات وعالم الغيبيات، في حين يأتي معنى جمع المفردة، «الأبواب» مشرعاً نحو أفق مضاد للأول، أي الحرية وتعدد خيارات الفعل الإنساني، وهو دليل على نجاح المؤلف في ترميز بعض الأشياء لتكون نابضة بمعانٍ حيوية مفعمة بالفكر والوجدان في سياق شمولي عام يجسد أسمى الدلالات كالحرية مثلاً، وذلك عن طريق يكشف فيها دائماً عن الثنائيات والمتضادات التي تصور المعاني ولا تصرّح بها.

الثاني⁽²⁷⁾: «ينهض، يهز شداد بعنف، وهو يشير إلى الباب، أترى هذا الباب، انظر إليه جيداً! لقد تأكلت أظافري، وأنا أحمشه كالقط المجنون، لقد ذابت عظامي من فرط ما انهمرت فوقه... لقد حطمتُ مجمعتي كي أشق ثغرة تتسع لطيران كلمة حقيقية واحدة... ثم ماذا؟ كنت أتهاوى كالقطن، هنا، نعم!».

يضاف إلى طبقات الدلالة في الرمز دلالة جديدة تدل على ثراء الرمز وعمقه الإنساني؛ إذ يستطيع الباحث أن يستنبط من هذا المقطع الحوارية بين الرجل الأول (المجهول) وشداد في غرفة الأبدية، أو العالم الآخر، دلالة أخرى تقترب برمز الباب إلى التجربة الإنسانية الفظيعة التي تتمحور حول القهر والسجن، والتمرد ضد القيود حتى تتحقق الحرية بوصفها مطلباً حيويّاً لا تستقيم الحياة دونه.

الثالث⁽²⁸⁾: «هبا: هذه مملكتي! هذا الباب فقط مملكة صغيرة، ولكنها منيعة، العرش المجهول هو

تدقيق العنوان، بحيث تعدّ هذه الفجوات النحوية شكلاً لغوياً موازياً لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان، كما تطرحه عناوين الحكايات السردية الحديثة⁽²³⁾.

وقد يكون أقرب المحاولات لتفسير مظاهر العنوان ومكوناته على مستوى التركيب، الاعتماد على ما هو مألوف في النحو العربي⁽²⁴⁾، من أن مجيء اسم «الباب» في مركبه خبراً مبتدأ محذوف، وهذا المحذوف المتوقع قد يكون اسم الإشارة في تركيب يسمح به التأويل مثل القول «هذا الباب». وقد يقع العنوان ذاته مضافاً إليه إذا نظرنا إلى تأويل آخر يمكن أن يكون معتمداً على تركيب «هذه مسرحية الباب»، فحذف المبتدأ والخبر وناب عن الخبر أو قام مقامه، على الوجه المعلوم والمتداول في تلقي الأعمال الأدبية وتأويلها أو قراءتها⁽²⁵⁾. وهناك مستوى آخر يكمن في متن النص المسرحي ذاته الذي يجعل المفردة شيئاً جديداً تتجاوز مستواها المعجمي أو الدلالي إلى طابع رمزي تتفاعل فيه معانٍ كثيرة وسياقات متعددة؛ لتجسيد وجوه الرمز وحالاته المختلفة، ليتعاقب فيها العنوان بوصفه بنية مكتملة، بقاعدة النص من أجل الوصول إلى اكتمال الجسد الأدبي في النص المسرحي. لقد جاء السياق الخاص بذلك في ثلاثة مواضع، وهي على الوجه الآتي:

الأول⁽²⁶⁾: «شداد (يلتفت إليهما- الستارة ترتفع نهائياً الآن) الأتريان أنه يخدعنا؟ إنه يعطينا فرصة واحدة؛ لاختيار واحد ويغلق أمام وجوهنا كل الأبواب؟ إننا ضحية هذه الخدعة القذرة، يضعنا في الغرفة مع المستحيل ويقول لنا: اختاروا!! وهو يعلم تماماً أننا أمام الضجر والعبث.....»

ومن الضروري النظر في هذا المقام في سياق رمزية «الباب»، وقد وُضِع في علاقة بين العنوان والنص، تدخل في مرحلة جديدة تضيف على الدلالات العامة للمسرحية بعداً ميتافيزيقياً يحول الدراما من

جميعاً في مرحلة الميلاد المبكرة من ذلك التاريخ الحضاري، كما تقرر بعض الدراسات المختصة في الأدب اليوناني القديم⁽³³⁾. وفي العصر الحديث بدأت الأعمال المسرحية في الأدب العربي وريثة هذه العلاقة الحميمة، وتميّز ذلك في أدب نخبة من رواد الأدب المسرحي من أمثال «توفيق الحكيم» في مسرحية «بجماليون» ومسرحية «الملك أوديب»، وذلك في عامي 1942م، و1949م⁽³⁴⁾. وقد برز في هذا المجال «علي أحمد باكثير» في مسرحيته مأساة أوديب» في عام 1949م⁽³⁵⁾.

وقد تجلّت الحكاية في مسرحية «الباب» بانتساب أصولها وقيام هيكلها، لأسطورة «عاد» المشهورة التي رويت في مصادر عدّة من التراث العربي⁽³⁶⁾، وسردت مأساة القبيلة ومحتتها عندما أصابها القحط والجذب، كما أوردت أخبار ملكها الأول «عاد» ووريثه «شداد» ومدينة العجائب «إرم» التي جاءت في أخبارها آراء تشير إلى أنه لا يوجد على الأرض ما يضارعها في زمانها، وكأنها تماثل جنة السماء. وكشفت المسرحية عن هوية شخصياتها المستدعاة أساساً من الأسطورة بما تشكله من دلالة رمزية تحاول تجسيد العلاقة بين القوى الميتافيزيقية، والبشر وقدراتهم المحدودة، على النحو المعروف في العقائد البدائية القديمة. وكالعادة تم أنسنة أحد الآلهة، وهو «هبا» تحقيقاً لتلك الرؤى. ووفقاً لبيان النص المسرحي وحاشيته، فإن شخصيات المسرحية حسب وجودها هي⁽³⁷⁾:

1. قيل: رئيس وفد عاد إلى مكة.
2. رعد: صديقه وعضو في الوفد.
3. لقمان: كاهن وعضو في الوفد.
4. عاد: ملك القبيلة.
5. شداد: ابن عاد ووريث ملكه.
6. الأم: أم شداد.
7. مرثد: ولد شداد ووريثه.

سر منعتها. والصّولجان غير المرئي هو حارسها الأبدى....».

يستدعي تحليل هذا المقام الخاص بالإله «هبا» ومملكته وعلاقة ذلك بالباب ورمزيته وأبعاده، أن نتجاوز، مؤقتاً، أسطورية «هبا» بوصفه رمزاً أسطورياً قديماً يحمل عبق الأساطير، إلى محاولة إعادة إنتاج رمزيته مرة أخرى، أو بتعبير أدق شحنه بدلالات جديدة وفقاً للحالة الشعورية والنفسية والسياقية التي تحتمل أن يكون تمثيلاً لقوى الشر وقوى الظلام والتسلط والبطش والهيمنة باسم الدين، وهو ما جعل هذا الرمز حقلاً إنسانياً وأيديولوجياً دون أن يفقد الطابع الدرامي وعلاقته بالأدلجة في أتون الصراع في المسرحية. وهنا لا يجوز لنا أن نختصر الصورة الدالة من الرمز في إشارة سياسية أو أيديولوجية أحادية المعنى، بل إن الرمز هنا يتمتع بثراء واسع يضم أشتاتاً من الحالات ويرتبط بوجود ذاتي وأصالة غريبة، ولا يخضع لمفاهيم خارجية. ومن هنا ينتفي عنه كلّ ما يتعلق بتقرير فكرة واحدة أو وصف كيان محدد⁽²⁹⁾.

إن عمق المعاني وثرأها في المسرحية ينفي محاولة حصرها في مدلول واحد مثلما يحدث في الرمز اللغوي أو المعادلة المنطقية⁽³⁰⁾. ويبدو أن تقنية الرمز في أدب كنفاني معطى أساسي وهدف أدبي سام، كان المؤلف يبدهه من أجل نقش أهداف إنسانية في نفوس القراء، وببذل جهده ويسعى بكل ما أوتي من ملكة فذة ونفاذ بصيرة للوصول إلى ما يمكن تسميته «الواقعية الرمزية» في فنه⁽³¹⁾.

ثانياً: الأسطورة⁽³²⁾ ووظائف الشخصية

تمتد جذور الأسطورة وعلاقتها بالشعر والأدب بوجه عام إلى أغوار قديمة في الحضارات الإنسانية المختلفة، تكشف عن المنابع الأولى والوشائج المتينة بين الدراما والشعر والكهانة والمعابد

الثانية استناداً إلى قوله تعالى⁽⁴²⁾: «وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى». وأكد بعض علماء التفسير وجود تمييز بين الاثنتين، ولكن من الثابت أن عاداً الثانية هي التي كانت في حضرموت⁽⁴³⁾. وتنسب «عاد» إلى سلالة رجل جبّار هو «عاد بن عوص بن إرم بن سام ابن نوح» كما ورد في أكثر من مصدر⁽⁴⁴⁾. وقد جاء بشأن هذا الملك حكايات أسطورية عدة، ذُكر في بعضها أنه عمّر ألف سنة ومائتي سنة أخرى، وكان يعبد القمر، وأنه تزوّج ألف امرأة ورأى من صلبه أربعة آلاف ولداً، وقد بسط نفوذ ملكه على بلاد الأحقاف، وهي بلاد تتصل باليمن وعمان وحضرموت وتشرف على الصحراء⁽⁴⁵⁾. وتُعرف هذه الأسطورة وفقاً للتقسيمات الميثولوجية⁽⁴⁶⁾ بأنها من أساطير البدء والمعاد والبحث عن الخلود، ومن أساطير الدمار وأداتها الرياح لا الماء، كما في قصة الطوفان، ولذلك تندرج ضمن مستويات تتجاوز المحلي إلى ما هو إنسانيّ كوني⁽⁴⁷⁾.

ومن أهم شخصيات المسرحية والأسطورة معاً، «شداد بن عاد»، وهو شخصية غير مألوفة، فقد ذُكر أنه كان ملكاً جبّاراً عمّر خمسمائة سنة أو تسعمائة، ويُقرن بذي القرنين والإسكندر، ويكفي أنه بنى «إرم ذات العماد» التي تدل على قوته وإرادته وجبروته إلى حد أنه أراد من مدينته أن تضاهي جنة السماء⁽⁴⁸⁾.

أما «لقمان بن عاد» فهو شخصية ذات وجوه متعددة تلتبس على الباحث في كثير من الأحيان. فهو حكيم تجري على لسانه الحكمة والأمثال السائرة مثل: «أعمر من نسر» و«أتى الأبد على لُبد»⁽⁴⁹⁾، ولهذا عُرف بلقمان الحكيم، وهو صاحب المثل الشهير: «رَبُّ أَخٍ لَكَ لَمْ تَلِدْهُ أُمُّكَ»⁽⁵⁰⁾. وتفرّد «لقمان» عن بقية أعضاء وفد عاد إلى مكة بأن استجيب له عندما طلب أن يؤتى عمراً ثلاثة سنين فأعطي ذلك. ويروى أن آخر تلك السنين هو لُبد. ويبدو أن النابغة الذبياني كان من أوائل الشعراء الذين أشاروا إلى

8. رسول: من البلاط.

9. الرجل الأول.

10. الرجل الثاني.

11. هبا: إله من الهة قبائل عاد الثلاثة: صدا- هبا- صمود.

هذا التنوير لعلاقة النص المسرحي بالأسطورة يكشف صراحة عن مدى حضور الأسطورة، وتحقيق أوامر العلاقة الفنية كما تتجلى في التناص، وتكشف عن المتناصات عن طريق الحكاية ورموزها وأحداثها وأصدائها أيضاً⁽³⁸⁾.

إن الحكاية الأسطورية يمتد فضاءها من خلال نسج محكم تتداعي مؤثراته في توجيه الدلالة المعاصرة، بحيث تبدو أطروحة فكرية تشير إلى أزمة إنسانية ذات توظيف أدبي راقٍ في محاولة جادة لإعادة إنتاج ذاكرة الجماعة أو المجتمع الذي أراد المؤلف. غير أن الفضاء الزمكاني في المسرحية، كما يبدو، ليس هاماً بمعنى أنه ليس مطلوباً إلى حد أن يكون محدداً ومعروفاً سلفاً. فهو فضاء تتعرف منه الجماعة ماضيها وتكشف عن حاضرها، وتواجه مستقبلها⁽³⁹⁾. فالجماعة التي تحمل أحداث المسرحية وتحكيها أكبر من كونها جماعة مسرحية، إنها ذات فردية إنسانية إلى درجة تعصف بها النزعات الفكرية والحالات النفسية ويرهقها قدرها المجهول. وإننا سنكون على سوء فهم كبير إذا لم نقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية ومستوياتها الفكرية العميقة⁽⁴⁰⁾.

ولاشك أن توظيف الأسطورة يعدّ أحد أهم تجليات الإبداع في المسرحية؛ للدلالة على المكونات العقائدية والاجتماعية للقبيلة العربية ونظامها السائد في تلك الحقبة التاريخية القديمة. وقبيلة «عاد» تعدّ من أهم القبائل العربية تاريخياً؛ لأنها تُصنّف نموذجاً للعرب البائدة مثل أختها قبيلة «ثمود». وقد ميّز بعض المؤرخين⁽⁴¹⁾ بين ما سمي عاد الأولى، وعاد

منه بعض الأسرار المقدّسة، وتعرض جراً ذلك إلى عذاب أليم إلى أن خلّصه «هرقل» وقتل النسّر الذي كان ينهش كبده⁽⁵⁵⁾.

وكانت أسطورة «إرم» أو ملكها «عاد» قد مثّلت بؤرة اجتذاب لشعرائنا المعاصرين في إطار توظيف التراث الأسطوري بوجه عام. ويعدّ «السياب» من أهم هؤلاء الشعراء، حيث نجد في رؤيته توظيفاً فنياً جديداً يمدّنا بعناصر جديدة، فيرى أن المدينة الأسطورية تبقى مستورة في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة كل أربعين عاماً⁽⁵⁶⁾. وقد رأى الشاعر أن ينتظر خروج «إرم» وانبثاقها إلى حيّز الوجود، حتى تخلصه من آلامه وتباريحه ومازقه، على الرغم من اجتياح البؤس والاضطهاد والظلم، كما يوحي قوله بذلك⁽⁵⁷⁾:

أحسّ في الصدى

برودة الردى،

أشم فيه عفن الزمان والعوالم العجيبة

من إرم وعاد

وحين كل ساعدي

وملني الوقوف في الظلام

كناسك، كعابد

يرفض الإله في معبده، يظل لا ينام

ولا يريد الماء والطعام،

يصيح: «كن على الهدى مساعدي

يا رافع السماء، يا موزع الغمام»

جلست عند بابها كسائل ذليل.

وأما الشاعر «أودنيس» فقد أحالت رؤيته الشعرية

«إرم» إلى مدينة الثورة، ووطن الرافضين. وانبعث

«عاد» وفقاً لذلك، رمزاً للثوار يجسد أحلام الكادحين

والمظلومين والفقراء. يقول في قصيدة «شداد»⁽⁵⁸⁾:

عاد شداد عاد

فارفعوا راية الحنين

واتركوا رفضكم إشارة

تلك الحكاية الأسطورية، وقد رمز إليها في قوله⁽⁵¹⁾ (من البسيط):

أمست خلاءً وأمسى أهلها احتملوا

أخنى عليها الذي أخنى على لبد

وأصل الحكاية بإيجاز أن قبيلة «عاد» كانت تعبد

الأصنام الثلاثة المذكور آنفاً⁽⁵²⁾، ولأمر ما ألت بهم

مأساة قحط وجذب وحبس عنهم القطر ثلاث سنين،

فأوفدوا نخبة من أعيانهم إلى مكة ليستسقوا لهم،

برئاسة «قيل بن عتر». بيد أن هؤلاء نسوا مهمتهم

وانغمسوا في الشراب، وسماع الجرادتين جاريتي

معاوية بن بكر، حتى اصطنع معاوية حيلة تذكرهم

دون المساس بموقفه، فنظم شعراً غنته الجرادتان

وأوله⁽⁵³⁾ (من الوافر):

ألا يا قَيْلَ وَيْحَكَ قُمْ فَهَيْبِهِمْ

لعلَّ الله يبعثها غمّاما

فيسقي أرض عاد إن عاداً

قد أمسوا لا يبينون الكلاما

فتذكروا ذلك. وقيل إن نهاية الفاجعة كانت باختيار

زعيمهم سحابة سوداء عرضت عليه، وناداه مناد:

«قد اخترت لقومك رماداً رمداً لا يدع من عاد

أحداً»⁽⁵⁴⁾.

ويبدو أن كنفاني - رحمه الله - قد وضع نصب عينيه

توظيف الأسطورة توظيفاً أدبياً يفضي بالضرورة

إلى البوح بما يصرّح في فكره وجدانه من رؤى

وأحلام تصوّر الرغبة الجامحة للخلاص من أزمات

كبرى ومأس ما زال الإنسان المعاصر يعاني من

آثارها. ولعل أهم هذه القضايا جميعاً هي «الحرية»

وما يتعلق بها من فردية الذات الإنسانية. إن فكرة

الثورة أو الخروج عن التقاليد، وعدم الرضا بما

يصدر عن «الإله» من أوامر فكرة أسطورية قديمة

سادت في كثير من أساطير اليونان بصفة خاصة،

مثلما نرى البطل الميثولوجي «بروميثوس» الذي

تجرأ على «زيوس» كبير آلهة «الأوليمب»، وانتزع

مباشر، أي بأسلوب التسريد غير المباشر للكلام، حيث نطقت به شخصية أخرى. وهذا ما جاء من حوار بين «قَيْل» و«رعد» في هذا الصدد⁽⁶⁴⁾: «رعد: لست أدري! ولكنه أرسلنا نستسقي آلهة مكة الماء، ولم يرسلنا نتوسل لآلهتنا... أنت أعلم مني عن مدى كرهه لها... أنت أعلم مني بكل أفكار عاد... لماذا، تراه، هجر المعبد، ودعا الناس إلى هجرها؟ (.....)

رعد: إن هذا لعجيب! أسمعك عمرك عن رجل يتحدى هبا»
لقد كان لهذا التمرد غاية تبدو من خلال محاولته لمنازلة الإله «هبا» وتحطيم فكرة «الوهم» و«الاستلاب» كنتيجة للانصياع للأوامر الدينية، من وجهة نظره، حتى يخلص الناس من عبوديتهم واستبداد «الإله». وهذه المرة جاء على لسان قيل بالأسلوب المسرد نفسه⁽⁶⁵⁾:

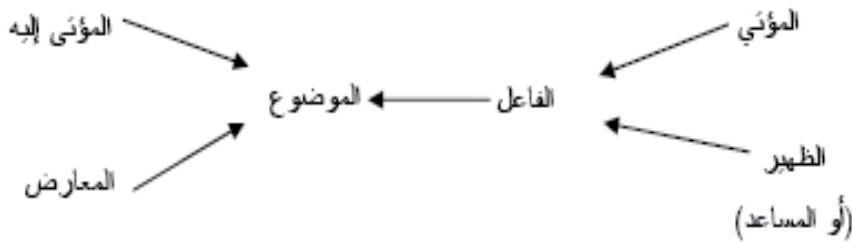
«قيل: إنه يعتقد أنه لو استطاع مرة واحدة، أن يحمل إلى الأحقاف الماء رغم أنف هبا- عفو هبا- إذن لقتله.... لجعل الناس يفقدون إيمانهم به وارتباطهم بتمثاله الأبيض القائم بين بيوتهم.»
إن فكرة الإله الأسطوري- فيما يبدو- فكرة من نتاج المخيلة الإنسانية، بدليل أنه يتمثل جلياً على غرار الإنسان، فهو يغضب مثله ويضمم الكراهية لخصومه، وقد يفرط في أذاه. تقول إحدى الشخصيات الرئيسية ما نصه⁽⁶⁶⁾:

«لقمان: (راجفاً) أية آلهة؟ آلهة مكة؟ أم هبا الغاضب علينا، الضامر لنا الأذى من فرط ما نسيناه؟». وقد اتخذ «عاد» موقفاً من الإله «هبا»، لأنه يعتقد أن الإله يجب ألا ينتقم من شعبه مهما كان الأمر، فلا بد أن يكون متسامياً عن خطايا البشر رحيماً بهم⁽⁶⁷⁾:
«قيل: إنه يعتقد أن الإله يجب أن يسقي شعبه، لقد قال لي إن الخطيئة، أية خطيئة، يجب ألا تدفع الإله- عفو هبا- إلى الانتقام بأن يقتل البنات ويجفف

في طريق السنين
فوق هذي الحجارة،
باسم ذات العماد
إنها وطنُ الرافضين
ويمكن أن نتوقف عند ثالث الأثافي في هذا المجال، وهو الشاعر سميح القاسم، وقد قام بتوظيف هذه الأسطورة في مطولته الشعرية المعنونة بـ «إرم»، وحاول بعث دلالات جديدة ترتبط برويته لتغيير الواقع والانتفاضة عليه في إطار حلمه «اليوتوبي» الذي يحمل رؤيته للعالم مجسدةً في «المدينة الفاضلة»، في إشارة واضحة تستهدف استنهاض مشروع «أفلاطون» أو استعادته. يقول سميح القاسم في نشيد الافتتاح في مطولته «إرم»⁽⁵⁹⁾:
البشرية: إرم.. تريد القافلة؟!
الشاعر: إرم.. على أرض جديدة
إرمًا سعيدة
إرم.. ولكن فاضلة!

ويرى بعض النقاد المعاصرين⁽⁶⁰⁾ أن ثيمة الثورة أو التمرد على الآلهة تعدّ وجهاً فنياً من الوجوه الأساسية التي تبرز رقي التراجيديا الإغريقية على وجه الخصوص، من حيث إنها قادرة على تمثيل قضايا الحضارة الإنسانية ومشكلاتها عن طريق إعادة إنتاج المادة الأسطورية في شكل سردي عجيب⁽⁶¹⁾. وعلى مستوى آخر تكمن أهمية التراجيديا في قدرتها على بعث مشاعر الخوف والشفقة والرجاء، وهذه هي إحدى غاياتها الإنسانية السامية⁽⁶¹⁾. ولعلّ من أهم جوانب النقص في بعض الدراسات النقدية التي تناولت أدب كنفاني، وخصوصاً رواياته، أنها غير قادرة على اكتشاف العنصر التراجيدي في هذا الأدب، ودور هذا الأديب في وضع حجر الأساس في صرح الأدب التراجيدي في ثقافتنا الناهضة⁽⁶³⁾. إن معاني التمرد جلية في شخصية «عاد»، نراها متجسدة في موقفه المبدئي الذي صدع به، وجاء على نحو غير

والسرد بوجه عام. وتبدأ هذه الوظائف بـ «الابتعاد والخطر» وتنتهي بـ «العقاب والزواج»⁽⁷¹⁾. وتعدّ وظائف الشخصية أهم بنية تمكّن من دراسة القصاص انطلاقاً من أن الوظيفة بحد ذاتها قيمة ثابتة⁽⁷²⁾. وقد لاحظ «بروب» أن تكرار الوظائف على أيدي منفذين متباينين كان مكتشفاً من قبل مؤرخي الأديان منذ زمن بعيد، كما تجلّى ذلك في الأساطير والمعتقدات الدينية بصفة خاصة⁽⁷³⁾. وقد استطاع هذا العالم أن يستنبط مجالات الفعل التي ترتبط بالوظائف، وتمييزها عن غيرها، كما يأتي⁽⁷⁴⁾: 1. الشرير، 2. الواهب، 3. المساعد، 4. الأميرة أو المبحوث عنها وأبوها، 5. الرسول، 6. البطل، 7. البطل المزيف. وفي مجال علم السرد، «Narratology» وجد أن مقولة الربط بين الشخصية ومجالات الحدث تقدّم معرفة هامة بالبنية الكلية للنص الدرامي والشخصية معاً. وتأتي نظرية العامل في الخطاب السردية، ولأسيما عند جريماس⁽⁷⁵⁾، نقلة نوعية لتطور هذا المجال، حيث نجد أن النظام العملي يتشكل وفقاً لجملة من الصيغ والأشياء التي تتمثل في النموذج العملي من حيث إنه نظام ثابت يرتكز على ثلاثة أزواج: 1. المؤتي / المؤتى إليه. 2. الفاعل / الموضوع. 3. المساعد / المعارض. ويمكن توضيح العلاقة البنيوية بين عناصر هذا النظام بالشكل الآتي⁽⁷⁶⁾:



الضرور ويزرع الجوع». وعلى الرغم من أن الشخصية في السرديات بعامّة، والدراما بخاصة تبدو في أجلى معانيها، في أبعادها السيكولوجية والاجتماعية، فإنها لا تتناقض مع وظائفها البنيوية والأيديولوجية، فالشخصية تؤدي دوراً خطيراً، بحيث تكون تمثيلاً لمواقف اجتماعية أو سياسية⁽⁶⁸⁾. يقول أحد النقاد في مصطلح الشخصية: «إنها كلمة خطيرة؛ لأنها تتضمن الإحكام والترابط والفردية التي قد لا تكون متحققة»⁽⁶⁹⁾. هذه العبارة تبدو أنها تصف مشروعاً لتحليل النص المسرحي مع الأخذ بعين الاعتبار بناء الشخصية وترتيب الأولويات في النص. ولا شك أن هذا الموضوع نفسه يقود إلى تفسير يؤدي إلى تطوير أساليب قراءة النص المسرحي، ويؤكد أن الشخصية في الدراما يتم بناؤها كلياً في إطار اللغة وبواسطتها، وأنها لا يكون لها وجود بعيداً عن العالم المتخيل⁽⁷⁰⁾. إن تطبيق أيّ منهج معاصر على الشخصية لا بد أن يحمل الإرث الهام في التفسير والتأويل الشكلاني والبنيوي حول مفهوم وظائف الشخصية «Founctions»، فقد تطوّر هذا المفهوم بالجهد الريادي الذي قدّمه العالم الشهير «فلاديمير بروب» في دراسته عن «مورفولوجيا القصة» التي استهدفت الحكاية الشعبية، وقدّم من خلالها تحليلاً أدى إلى تصنيف إحدى وثلاثين وظيفة للحكاية الشعبية

فالفصل الأول⁽⁸²⁾، على سبيل المثال، يفرز نظام الفواعل على النحو الآتي:

الفاعل / «قيل» وبقية أعضاء الوفد.

الموضوع / استسقاء الماء من آلهة مكة.

المرسل / «عاد» رئيس القبيلة.

المرسل إليه / قبيلة عاد (ويمكن إضافة معاوية بن بكر وآلهة مكة).

المعين / معاوية بن بكر.

العائق / الإله «هبا».

ولكن هذا النمط لا يبقى في فصول المسرحية جميعاً، وإنما يداخله التغيير والتبديل وفقاً للمتطلبات الفنية والدلالات الأدبية والفكرية ودور الشخصيات لتحقيق ذلك. وأول ما نلاحظه على هذا المستوى تغيير الفاعل وتحولات الموضوع؛ ففي حين كان الفاعل في الفصل الأول «قَيْلاً»، أصبح في الثاني «شداداً»⁽⁸³⁾، وفي الثالث⁽⁸⁴⁾ «مرثداً»، ثم يعود شداد فاعلاً في الرابع⁽⁸⁵⁾ والخامس⁽⁸⁶⁾. أما الموضوع فيخضع لنظام دقيق موزع بين أقطاب الأفكار الرئيسية، فيكون أولاً استسقاء الماء لقبيلة عاد، وهو ما يحقق جانباً هاماً من القضايا الإنسانية المطروحة، ويبدو وجود الفاعل «قَيْلاً» والغاية منه بوصفه شخصية ثانوية، أمراً طبيعياً، ويكون الموضوع بمثابة صلب البنية الأساسية في الفصل الثاني، وذلك عندما تبرز معالم الفكرة الأولى في شخصية الثائر «شداد»، وهي تحدي الإله «هبا» على الرغم من المصير المنتظر. ويتعلق الموضوع ذاته بتحقيق حلم «شداد» الذي يمكن أن يكون «مدينة فاضلة» من نوع مخصوص، حيث كانت «أرم» تجسيدا لهذا الحلم، بالإضافة إلى ذلك تبرز أيضاً قضية القدر كسلطة غيبية أو قوة ميتافيزيقية تُبدد اللحم الإنساني وتحطمه، لمجرد أنه خارج السياق الديني أو ضده. وينقل الفصل الثالث محور الموضوع إلى قضية «نظام الحكم» وتنصيب «مرثد» ملكاً على قبيلة «عاد». أما الفصل

وقد اختلفت تسميات بعض العوامل عند بعض النقاد والباحثين، فمثلاً المؤتي والمؤتى إليه، كما يترجمهما د. العجيمي⁽⁷⁷⁾، تطلق عليهما بعض دراسات سيميولوجيا المسرح⁽⁷⁸⁾ المرسل والمتلقي. وقريباً من هذا يطلقه «ترنس هوكز»⁽⁷⁹⁾، ويرى أن فكرة الثنائيات النمطية هي التي سيطرت على خطاب «جريماس» النقدي. ويمكن إيجاز هذه الأنماط فيما يأتي⁽⁸⁰⁾:

1. الفاعل مقابل المفعول به، وهو ما يقابل صنفي «برب»: البطل «الفاعل» والأميرة المبحوث عنها (المفعول به).
2. المرسل مقابل المستلم، وهو الشخصية الرئيسية. أما المستلم فهو المرسل إليه.
3. المساعد مقابل الخصم.

وهذه العوامل تنظمها جميعاً علاقات محددة ودقيقة، فمثلاً علاقة المرسل بالمرسل إليه، (المؤتي والمؤتى إليه) علاقة فاعلة في الخطاب السردية تؤدي إلى المحافظة على القيم وصياغتها وضمن استمرارها وإبلاغها للمرسل إليه.

ويبدو أن من المفيد حقاً الاستقرار على ما طرحه د. صلاح فضل⁽⁸¹⁾ من نظام أساسي لنظرية العامل أو ما أسماه «الفواعل». ونواته الأولى مبدأ الثنائية في مجال الكشف عن بنية العامل، ويجعل الفاعل والموضوع ثنائية رئيسية، والمرسل والمرسل إليه طرفين لعلاقة أصلية في النص الأدبي لا يمكن الاستغناء عنهما في موضوع التلقي بعامة، كما يرى في المعين والعائق قوتين تصطرعان دوماً، وهما ثنائية ضرورية لإنتاج الدراما والتراجيديا.

وإذا أنعمنا النظر في بنية الفواعل نجد توافر النمط الأساس لهذه البنية في مسرحية «الباب»، وإن تغيرت بعض العناصر من فصل إلى آخر وفقاً لمبدأ النمو الدرامي وتوزيع أدوار الشخصيات في النص واختفاء بعضها، وطغيان حضور بعضها الآخر.

وقد تجسّدت هذه الرؤى والأفكار في شخصية «شداد» بطريقة تفسّر بعض مواقفه الغربية إلى حد أنه ذهب إلى الموت بمحض إرادته واختياره اختياراً، فاقتحم أهواله بمسئولية كاملة. هذه البنية هي امتداد لموقف «عاد» أول ثائر تحدّى «الإله». ويمكن تمييز أكثر من قضية في العمق الفكري، بحيث تتمثل فيما يلي:

1. المعرفة الإنسانية:

تطرح المسرحية هذه القضية على أنها مشكلة معرفية على الطريقة الفلسفية، وتصورها واحدة من معالم الشخصية المسرحية وطبائعها. ووفقاً للبنية الفكرية لهذه الشخصية، فالقضية تنبع من رؤى الشخصية وطريقتها في الحياة ومواقفها إزاء قضايا كبرى مثل قضية المعرفة ووسائلها الإنسانية وطرق أدائها، ووظيفتها في الإطار الوجودي للإنسان، يعد ذلك إطاراً فلسفياً ينبع من خلفية فكرية وجودية. وهذا ما يبدو واضحاً في لمحة تجل لشخصية شداد⁽⁸⁹⁾:

«شداد: (مفكراً) ربّما... ربّما... إنني لا أستطيع أن أعرف شيئاً... لا الجنّة عادت تبعث في الحماسة ولا الكاهن عاد يبعث في التصديق... ولذلك أريد أن أعرف الأمور بنفسسي...»

هنا يتم الارتقاء بموقف شداد القديم وتطويره، وهو الخروج عن المألوف الديني، إلى موقف جديد يُبعث فيه إنساناً معاصراً يطرح قضية فلسفية وجودية بامتياز، وهي قضية المعرفة على الطريقة التي تطرحها الفلسفة الوجودية. إن «شداد» الذي تبنى هذا الموقف ليس غريباً عن شخصيته الثائرة، فالموقف الجديد يعدّ امتداداً وتطوراً لما كان عليه من مواقف قديمة، كما يعدّ تحقيقاً للذات الفردية عبر هذا النوع من المعرفة، وهذا يثير حتماً إشكالات تناولتها الفلسفة الوجودية بطريقة مباشرة. فالوجود الذي يعنيه «سارتر» مثلاً هو الوجود في المعرفة⁽⁹⁰⁾، والإنسان في مفهوم الوجودية هو الذي يجد نفسه

الرابع والخامس فيكون أفقاً للبعد الأيديولوجي عبر طرح الموضوع قضايا أساسية هي: الوجود والموت والنزاع حول موضوع الحرية والفرديّة. وهكذا يتبدى ظهور الفواعل في الفصل الأخير متحققاً بهذه الطريقة⁽⁸⁷⁾:

الفاعل / شداد.

الموضوع / النزاع حول الحرية.

المرسل / شداد (في عالم الآخرة).

المرسل إليه / الرجل الأول والرجل الثاني في عالم الآخرة.

المُعين / لا أحد.

العائق / الإله «هبا».

ولعلّ ما يتمّ الأبعاد المختلفة لنظام «الفواعل» أو «العوامل» وطريقة الترميز في الأحداث والشخصيات، الكشف عن أعماق جديدة من الفكر المعاصر الذي آمن به غسان كنفاني ونفثه في روح شخصياته؛ لتجسّده في حكاية قديمة جديدة هي حكاية الحرية وفلسفة الإنسان المنفرد ومحاولته صياغة مستقبله!!

ثالثاً: القضايا الأيديولوجية

أثارت الرواية الأولى لغسان كنفاني «رجال في الشمس» منذ صدورهما في عام 1963م، قضايا نقدية وفكرية عديدة، ولفت انتباه بعض النقاد⁽⁸⁸⁾ ما تميّز به المؤلف من قدرة كبيرة على الصياغة الفنية المصقولة، وتمكنه من طرح رؤية فنية وأيديولوجية وسياسية تتجاوز الرؤية السياسية والأيديولوجية المعلنة - خارج النص - للكاتب نفسه. إن ما يشبه هذا الرأي يمكن استنباطه من تحليل بعض الشخصيات المسرحية التي تنبعث مثقلة الرؤوس بأيديولوجية تشير إلى السعي الدؤوب لتحقيق ذاتها الإنسانية، من خلال المواقف والسّجالات الدائمة، والصراع من أجل الثورة على الواقع وتحقيق انتصار للوجود الإنساني في الحياة.

إلى الجنة التي بنيتها بإرادتي؛ ليعني بجنة لا أعرفها... أليس كذلك؟». وقد ذكر خلفه «مرثد» أمرين هامين في وصفه: الأول الحرية بوصفها ضرورة ملحة للحياة، ونتاجاً لاختيار شخصي. والثاني تحليه بالشجاعة ورجاحة الرأي، وذلك حينما قال أمام جدته⁽⁹⁵⁾:

«مرثد» (مقطعاً) هذا ليس الموضوع الآن، إنه حرٌّ في أن يؤمن أو لا يؤمن، لقد كان حكيماً وشجاعاً، فلنكن حكاماً وشجعان مثله».

والحرية بهذا البعد الإنساني المتفلسف يمكن أن تكون مشكلة وجودية أولاً الفكر الوجودي الحديث اهتماماً خاصاً، وأنشأ منظومة من الأفكار ترتبط بها وتزيد من تجلياتها المتعددة أو معانيها وتعريفاتها المختلفة. فالدليل على وجود الحرية هو دليل يقوم على فهمنا معنى الإرادة ومضمون الفعل الإنساني والحرية في أساسها وثيقة الصلة بالاختيار، بل وتقوم عليه⁽⁹⁶⁾. وقد تحدّد مفهوم الحرية في العصر الحديث في ضوء بعض المفاهيم المرتبطة به مثل معنى الضرورة والحتمية، على أساس أن الضرورة هي القدر أو ما يشبهه، ولا يمكن إلا أن يخضع الإنسان له. أما الحتمية فهي شرط أساسي لممارسة الحرية.

وكان «سارتر» قد أفصح عن فلسفة الحرية المطلقة للفرد بأنها حرية عاجزة عن أن تفعل أي شيء. ولكن الفكرة الأبرز في هذا المضمون هي أن الإنسان مقضي عليه بالحرية، وعلى حد تعبير سارتر الشهير⁽⁹⁷⁾: «ما ليس حراً لا يوصف بأنه حي». وقوله⁽⁹⁸⁾: «ما هو حرٌّ يمكن أن يموت». ويقول «هيدغر» وهو أحد أشهر الفلاسفة في العصر الحديث⁽⁹⁹⁾: «الحرّ وحده الذي يستطيع أن يموت». ويصف الوجود الإنساني الفردي بأنه «حرية باتجاه الموت»⁽¹⁰⁰⁾.

وقد تجسّدت فكرة الربط بين الحرية والموت في شخصية «شداد» بطريقة واضحة لا تحتاج إلى

في المعرفة التي يكون واعياً بها. ولكن الوعي ليس شيئاً يمتلكه الإنسان، بقدر ما هو شيء يكونه، وهذا يعني أن يكون متموضعاً في العالم، بمعنى أن تكون له علاقة بالوجود ومفرداته⁽⁹¹⁾. وإن كانت المعرفة وحدها هي السبيل ليكون الإنسان وجودياً بالمفهوم الإنساني، فإن «الذات» هي جوهر الوجودية ذاتها، وهي كيان مستقل يتصل بالآخرين عن طريق الفعل. والذات الحقيقية هي التي لا تقترب بالوجود وتُدرَك بالفكر فحسب، وإنما هي أيضاً الذات التي تجسّد الإرادة والعاطفة بوصفهما عنصرين من عناصر إدراك الذات الفردية⁽⁹²⁾.

2. الحرية والتمرد:

تعدّ مشكلة الحرية أهم المشكلات الإنسانية التي شخّصتها مسرحية «الباب»، وشغلت تفكير عدد من شخصياتها، ولا سيما الشخصيات المحورية وهي: عاد وشداد ومرثد، بدرجات متفاوتة. وقد بلغ الإحساس بالضرورة القصوى للحرية لدى «شداد» أعلى درجة من التحدي واختيار الموت مقابل التحرر من أقدار تكبله، ممّا يجعل المتأمل يذهب إلى وصف شخصية «شداد» بأنها تجسيد للبطل الوجودي. ويبدو أنه بُني على أساس تجسيد بعض القضايا التي يؤمن بها المؤلف ذاته. وهذا مشهد حوراي ييوح فيه شداد بأفكاره ورؤاه ومواقفه المبدئية بإزاء قضايا ومشكلات شائكة⁽⁹³⁾:

«شداد: (متابعاً)، ثمّ إنني لا أوّمن بهبا، ولذلك فأنا لا أطمع بجنّته ولا أخاف من جهنّمه، بل إنني ابتليت جنّتي التي أخاف أن أدخلها، والتي ستمّتها، والتي لم تعن شيئاً كثيراً... (بصوت عالٍ)، وأنا لا أريد أن أعيش بحكم العادة...».

ويكمل وجهة نظره الوجودية بعد ذلك بوضوح وتحديّ في مخاطبة أمّه⁽⁹⁴⁾:

«تريديني أن أعيش في جهنم قلقي وخوفي وتساؤلي؟ ليس كذلك؟ تريديني - وهبا يريد أيضاً - إلا أصل

لها، ويصبح الموت هو البديل الطبيعي لها. وقد تطورت هذه النظرة عبر مراحل مختلفة، من أهمها الفزع من الموت والحملقة في وجوهه والتركيز فيه، إلى الإلحاح والإصرار على ضرورة المصالحة بين النقيضين والربط بين الحقيقتين الكبريين: الحياة والموت، وبعبارة دقيقة إقامة جسر يصل بينهما ويؤكد وجودهما.

وفي الحقيقة إننا نجد هذه السمة الكبرى في مسرحية «الباب» ونكتشف الموت المؤلج في شخصية «شداد» إن صح التعبير. بالإضافة إلى ما عرضناه قبل قليل من موقف فإن شاهداً آخر يعزز ما نكرنا مرة أخرى⁽¹⁰³⁾:

«شداد: كلنا أتينا إلى هذه الحياة رغم أنوفنا، ثم بدأنا نبحث عن المبرر. لقد اخترعنا هبا، ونصّبنا حجراً أبيض مشعاً بين بيوت الناس، ثم اخترعنا الإنسان، ثم قلنا إن مبرر حياتنا هو أن لدينا فرصة الاختيار. كذب! كذب! قل لي يا مرثد، ماذا تستطيع أن تختار؟ عشاءك! المرأة التي تريد مضاجعتها! ولكن هل تستطيع أن تختار ما هو أهم؟ أعني هل تستطيع اختيار الوقت! (...) وهل بوسعك أن تختار الوقت الذي تريد به أن تكون سعيداً أو تقيساً؟ ماذا بقي لنا لنختار؟

مرثد: (بهدهوء) الحياة إذا كان لا بد لنا أن نضعها مقابل الموت.

شداد: كلا! الموت! الموت! إنه الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعاً، أنت لا تستطيع أن تختار الحياة لأنها معطاة لك أصلاً... والمعطى لا اختيار فيه... اختيار الموت هو الاختيار الحقيقي...».

لا غموض فيما طرحه الشخصية وتنبأه بقوة نابعة من عقيدة فكرية صلبة تنتمي إلى الوجودية، لاسيما الاختيار الحر وثيمة الموت. أما الاختيار فهو شرط من أهم شروط الوجود، أو تجلي الموت الذي يُعرف في هذه الفلسفة بأنه عملية اختيار حرّ دائم لتحوّل

جهد كبير لاستنباطها أو تأويلها، فقد صرّح عن جانب مهم من تجربته النفسية والفكرية بما يشير بوضوح إلى هذه القضية. يقول موجهاً حديثه لأمّه كعادته⁽¹⁰¹⁾:

«شداد (...) لقد نمت الفكرة داخلي كما تنمو شجرة الزيتون أتعرفين كيف تنمو شجرة الزيتون غصناً ضخماً في الهواء مقابل شرش ضخم في الأرض، عميقاً عميقاً في الأرض؟ (...)
الأم: أية فكرة؟

شداد: (بشراسة) فكرة أن أموت أن أقاتل هبا وأصواته في الصحراء وحيداً إلا من سيفي وذراعي، أن أخطو إلى موتي خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، ألا أرتد حتى أزرع في الأرض جنتي أو أقتلع من السماء جنته أو أموت أو نموت معاً...». وعلى الرغم من إمكانية الحديث حول الفواصل الدقيقة بين منطوق «شداد» بوصفه شخصية مسرحية تارة، وبوصفه فكرة من بنات أفكار المؤلف ينفث في لسانها ما يريد قوله تارة أخرى، على الرغم من ذلك فإن الشخصية بوجه عام هي مجموعة من التجسيّدات اللغوية والفكرية للمؤلف. وإن المؤلف لقابح هناك خلف الكلمات، وفي زوايا الأحداث مهما كان الأمر في العلاقة بين النص والمؤلف.

إن النص الأخير الذي كشف عن فكرة الموت يفرض أفراد هذه القضية مقطعاً خاصاً بها.

3. الموت والاختيار الحرّ:

رأى د. إحسان عباس⁽¹⁰²⁾ مبكراً، أن كنفاني اكتشف، أو اكتشفت شخصياته، بدافع من الفطرة السليمة أو الواقع الإنساني أو الفهم الاجتماعي البسيط، أن الحياة لا يمكن أن تعاش وتكون ذات معنى إلا إذا ربط الفرد وجوده بعلاقة، أو جسر، وحين تنفصم هذه العلاقة دون أن تحل محلها علاقة جديدة، أو يتحطم الجسر دون أن يكون في الإمكان ترميمه أو إنشاؤه من جديد، تفقد الحياة كل معنى

وقد رأينا كيف استطاع شداد أن يكون تجسيدا لفكر طالما ملأ كيانه وشغل تفكيره وعقله، وأنه تصرف وفقاً لمعطيات إرادته الفردية الحرّة.

وقد يعود هذا العمق في الفكر الإنساني ذي الطابع الفلسفي عند كنفاني، إلى طبيعة التوافق والانسجام ومزاوجته بين الثورة والأيديولوجيا والفلسفة معاً، بما يحقق تطابقاً في المواقف، وهي مواقف تحددها تجربة غسان كنفاني الفنية على المستوى الإنساني والوطني والقومي جميعاً، فهو المناضل والمفكر، والأديب والمقاوم، والقائد الوطني، وقد كان منذ مطلع شبابه الأول مناضلاً في صفوف حركة القوميين العرب في دمشق منذ أواسط الخمسينيات من القرن المنصرم، ثم اضطلع بمواقع قيادية ومسئوليات هامة في الثورة الفلسطينية بعد عام 1967م، بالإضافة إلى حقيقة تأثيره الواسع في الأوساط الثقافية العربية، حيث كان أديباً لامعاً يمثل جيل الستينات بطموحه وأحلامه ورواه بدرجة كبيرة⁽¹¹¹⁾.

الخاتمة

يمكن التوقف قليلاً وبايجاز عند جملة من الاستنتاجات التي تتمثل في ما يأتي:

1. تعدّ مسرحية «الباب» من أهم الأعمال الأدبية المعاصرة التي تقوم على مستويين معقدين يتناوبان للاستمداد من التراث الأسطوري، والتناص معه، والفكر الفلسفي الحديث لبناء مسرحية ذات أبعاد إنسانية عميقة.
2. يشير التوظيف الأدبي في أسطورة «عاد»، إلى طبقة الدلالات الإنسانية المعاصرة التي تنبثق من رؤية المؤلف، وتشكل ملمحاً من ملامح الإبداع في المسرحية، وهي قضايا تتعلق بالموت والحرية والوجود في إطار الفلسفة الوجودية.
3. تفصح البنية العميقة للمسرحية عن تلاحم الفكر والفن في المسرحية من أجل إنشاء رسالة إنسانية

فاعل ودائم أيضاً⁽¹⁰⁴⁾. فالاختيار الواعي هو الذي يمنح الإنسان كيانه وكيانته، والوعي من وجهة نظر الوجوديين هو الذي يتوجّه نحو الخارج. وإن حرية المرء في الاختيار لا تتحقق إلا حين يتخذ لنفسه موقفاً خاصاً من ماضيه وحاضره⁽¹⁰⁵⁾.

وقد كانت مشكلة الموت كبرى العضلات الإنسانية في الفكر الوجودي، بحيث أدى النظر فيها إلى تباينات ظهرت من خلالها قضية الموت تجلياً إنسانياً مقابل الحياة ذاتها. وقد رأى أحد فلاسفة⁽¹⁰⁶⁾ الوجودية أن الإنسان ليس حراً أن ينهي حياته؛ لأنه مقضي عليه بالحياة أساساً. وقد كانت الفكرة قد تسرّبت إلى سارتر من «فريدريش نيتشه» الفيلسوف الألماني الشهير (-1844 1900م) حول قضية الموت أو الفناء، وضرورة التوصل إلى إدراج الفناء الإنساني داخل ما يُعقد من رباط بين الحرية والقوة⁽¹⁰⁷⁾. أما الفيلسوف «هيجل»⁽¹⁰⁸⁾ فقد استطاع أن يضع معلماً بارزاً فيما يخص هذه القضية، حينما أدرج ما أسماه الانفصال الذي يسببه الموت؛ ليتكامل داخل الوجود الإنساني، بحيث يكون جزءاً من الوعي الممكن. وبذلك يتحقق أمر هام جداً، وهو إدخال الآخرة أو الانفصال إلى داخل الوعي. ولكي يحصل الإنسان على صورة شاملة لهذا الانفصال ضمن الوعي الوجودي أدخل هذا الفيلسوف نظام الديالكتيك الذي يختص بالتوفيق بين الأضداد والثنائيات المختلفة⁽¹⁰⁹⁾.

ويتحدث بعض الفلاسفة عن رؤية هامة لهيدغر عن الموت، حيث يدخل مفهوم الموت في وصف الوجود الإنساني الذي تكون نهايته في العالم بالموت⁽¹¹⁰⁾. والموت الوجودي إن صحّ التعبير - في مفهوم هذا الفيلسوف هو حديث شخصي أو حديث وجودي، وبذلك يبدو الموت في إطار هذه الفلسفة ممتداً إلى أعماق الجذور في الوجود الإنساني، وأنه يضع الأسس لفردية الإنسان وتفردته.

مكرم، لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، ص-223 224.

ب- ابن فارس، الحسين بن أحمد، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير عبد الحسن، ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986م، ص138.

ت- الزبيدي، محمد المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، مج1، ج1، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، القاهرة 1306هـ، ص-153 154.

(6)- انظر ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص224.

(7)- المصدر السابق ص224.

(8)- المصدر السابق نفسه، والصفحة نفسها.

(9)- المصدر السابق نفسه ص224.

(10)- انظر الزبيدي، تاج العروس، مج1، ص153.

(11)- المصدر السابق، مج1، ص-153 154.

(12)- انظر الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي، الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، مج12، طبعة دار الشعب، القاهرة، 1969م، ص-541 540. ومطلع القصيدة قول الشاعر:
تقول ابنة العوفي ليلي ألا ترى
إلى ابن كراع لا يزال مفرّعا
وورد الشاهد في لسان العرب، مج1، ص223 برواية «أذود».

(13)- انظر الزبيدي، تاج العروس، مج1، ص154.

(14)- المصدر السابق ص154.

(15)- المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

(16)- انظر ضهير، أ. ضيف الله مزيد، معالم وآثار المسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة، ط1، (د.م) 1995م، ص-12 11.

(17)- انظر الجرجاني، العلامة علي بن محمد

قوامها أقانيم ثابتة في كل زمان ومكان، وهي العدل والحق والحرية. وقد كتب «غسان كنفاني» من أجل قضايا شعبية العادلة التي ارتقى شهيداً من أجلها وفي سبيل تحقيقها.

الهوامش

(×) انظر فتح الباب، منار حسن، الخطاب الروائي عند غسان كنفاني - دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (137)، القاهرة، ط1، 2003، ص7 وما بعدها.

(××) انظر زعرب، د. صبحية عودة، غسان كنفاني - جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص8-11.

(1)- د. العبد، محمد، «المعنى يبحث عن إنسان- قراءة في أبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعريّة»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد72، شتاء 2008م، ص216.

(2)- انظر مفتاح، د. محمد، دينامية النص- تنظير وإنجاز- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1987م، ص72. وانظر حليفي، شعيب، هوية العلامات- في بناء العتبات والتأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م، ص9.

(3)- نظر الجزار، د. محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص21.

(4)- انظر حمداوي، د. جميل، «السيموطيقا والعنونة»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25 العدد3، يناير / مارس، 1997م، ص96.

(5)- انظر المعاجم الآتية:
أ- ابن منظور، الإمام العلامة جمال الدين محمد

- (28) - المصدر السابق ص 103.
- (29) - انظر ناصف، د. مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت (د.ت)، ص 107. ط.
- (30) - انظر عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1977م، ص 70.
- (31) - انظر شيخ خليل، د. خالدة، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، شرق برس، نيقوسيا- قبرص، ط 1، 1989م، ص 223.
- (32) - تعني الأسطورة في لغتنا العربية الحديث الباطل غير الأصيل والملفق. وقد وردت الكلمة في تسعة مواضع في القرآن الكريم بصيغة الجمع، وهي صيغة «أساطير الأولين»، كما في قوله تعالى: «وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً» «الفرقان / 5». وهذا يعني أنها جاءت بمعنى الكتابة الزائفة أو الحكايات والقصص الباطلة. انظر الشواف، قاسم (مترجم)، ديوان الأساطير، الكتاب الأول، دار الساقى، بيروت، ط 1، 1996م، ص 15. وانظر عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، مج 1، ص 38. ويمكن القول بإيجاز، إن الأسطورة هي الحكاية أو المنطوق المكرس لتقديس الآلهة والأبطال. والكلمة اللاتينية (Myth) مشتقة في الأصل من المصطلح الإغريقي (Mythos) ويعني المنطوق. وتشير الأسطورة بعامة إلى قصص الأقدمين وأشكال عقائدهم، وتدل على وظيفتها الخلاقة أو الرمزية. انظر السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، دمشق، ط 10، 1993م، ص 12 وما بعدها. وانظر جبرا إبراهيم جبرا، (مترجم)، الأسطورة والرمز- دراسة نقدية لخمسة عشر ناقداً، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط 2، 1980م، ص 5.
- السيد الشريف، كتاب التعريفات، تحقيق د. عبد المنعم الحنفي، دار الرشد، القاهرة، (د.ت)، ص 56.
- (18) - السالك: اصطلاح صوفي يُطلق على المتصوف الذي يسلك مذهباً خاصاً، وبهذا يُعرف المقام، كما يقول ابن عربي في تعريف فحواه، أنه استقرار أو مكوث السالك على حالة شعورية ونفسية معينة ومقترنة برياضة النفس وتهذيبها. انظر خميسي، د. ساعد، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001م، ص 29.
- (19) - انظر الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 51.
- (20) - انظر (أبي خزام)، الشيخ د. أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1993م، ص 25.
- (21) - انظر حليفي، شعيب، هوية العلامات، ص 21-22.
- (22) - المرجع السابق ص 21.
- (23) - المرجع السابق نفسه ص 20.
- (24) - انظر ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المجلد الأول والثاني، الجزء الأول، دار التراث، القاهرة، ط 20، 1980م، ص 244.
- (25) - انظر عبد المطلب، د. محمد، النصّ المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (92)، القاهرة، يوليو 1999م، ص 253.
- (26) - كنفاني، غسان، الآثار الكاملة- المسرحيات، المجلد الثالث، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ط 3، بيروت، 1993م، ص 97.
- (27) - كنفاني، غسان، الآثار الكاملة- المسرحيات، المجلد الثالث، ص 100-101.

سيمائية في مسرح سعد الله ونّوس، نصوص التسعينيات نموذجاً، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط1، 2000م، ص63.

(40) - المرجع السابق ص-63 64.

(41) - انظر المسعودي، مروج الذهب، ج2، ص4، وانظر البكري، أبو عبيد، المسالك والممالك، حقه وقدّم له أدريان فان ليوفن وأندري فيري، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة، ليبيا وتونس، 1992م، ص91.

(42) - سورة النجم، آية50. لا نود إقحام أخبار القرآن الكريم بشأن عاد ونيهم هود في المجال الأسطوري، فهي متوافرة في السور الآتية: هود آية-59-50-60. الشعراء-123-126. الأعراف-65. النجم-50. الحاقة-6-8. الفجر-6-8. والأحقاف-21. وأشهر ما جاء بخصوص العذاب الذي أنزله الله تعالى عليهم قوله تعالى: «وَأَمَّا عادُ فَأَهْلَكُوا بِرِيحٍ صَرِيرٍ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُوماً فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعْجَازٌ نَخْلٍ خَاوِيَةٌ». الحاقة-6-7. يقول الإمام السيوطي إن قوله: «بريح صرصر» يعني قوية غالبية وكانت متتابعة ودائمة وشديدة. وقد شبههم بأعجاز النخل الخاوية أي أصول النخل التي بقيت وزهبت أعاليها، فغدت خاوية أي خربة. انظر السيوطي، الإمام جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر، الدر المنثور في التفسير بالمأثور، وهو مختصر ترجمان القرآن، الجزء السادس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـ-1990م، ص-405 406.

(43) - انظر السيوطي، الإمام جلال الدين عبد الرحمن، الدر المنثور في التفسير بالمأثور، ج6، ص172. وانظر الرازي، الإمام فخر الدين، التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، ج-29 30، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م، ص21.

(33) - انظر خفاجة، د. محمد، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1956م، ص16 وما بعدها. وانظر ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967م، ص18.

(34) - انظر الحجاجي، د. أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، (إيداع 1984م)، ص-5 6. وهناك عدد من الأعمال نكرها هذا الكتاب.

(35) - المرجع السابق ص5.

(36) - انظر المصادر الآتية:

أ- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري المعروف بتاريخ الأمم والملوك والرسائل، تحقيق عبد الأمير مهنا، ج1، منشورات الأعلمي للمطبوعات بيروت ط1، 1989م، ص160.

ب- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجواهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1988م، ص-40 41.

ت- الحموي، الإمام شهاب الدين أو عبد الله ياقوت، معجم البلدان، مج1، دار صادر، بيروت، (د.ت) ص155.

(37) - كنفاني، غسان، الآثار الكاملة، المسرحيات، المجلد الثالث، ص31.

(38) - التناص (Intertextuality) كمصطلح يعني علاقة تداخل بأبعادها المختلفة تكون بين نصين أو أكثر، ولا بد أنها تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصدائها. انظر مجاهد، د. أحمد، مسرح صلاح عبد الصبور- قراءة سيميولوجية، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 2001م، ص133.

(39) - انظر بصل، د. محمد إسماعيل، قراءات

- (44) - انظر المسعودي، مروج الذهب، ج2، ص40، والبكري، أبو عبيد، المسالك والممالك، ص91.
- (45) - المسعودي، مروج الذهب، ج2، ص41. وانظر الألوسي، العلامة أبو الفضل، شهاب الدين السيد، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ضبطه وصححه عبد الباري عطية، مج13، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م، ص-181 ص184. وقد جاء في سورة الأحقاف قوله تعالى: «وانكرا أبا عاد إذ أنذر قومه بالأحقاف» آية 21. وجاء في معنى الأحقاف أنها جمع حقف وهو الرمل المستطيل المعوج. ويقال أحقوق الشيء إذا اعوج.
- (46) - انظر عجيبة، د. محمد، موسوعة أساطير العرب- عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، العربية محمد علي للنشر والتوزيع، تونس- صفاقس، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994م، ص117.
- (47) - المرجع السابق، ص117.
- (48) - المرجع السابق، ص118.
- (49) - الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987م، ص232.
- (50) - الميداني، مجمع الأمثال، ج2، ص-292 293.
- (51) - الذبياني، النابعة، ديوان النابعة الذبياني، شرح وتعليق د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1411هـ- 1991م، ص48، والميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص232.
- (52) - انظر الطبري، تاريخ الملوك والرسل، ج1، ص161، والميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص231.
- (53) - الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص232.
- (54) - الطبري، تاريخ الملوك والرسل، ج1، ص161.
- (55) - انظر حاتم، د. عماد، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988م، ص165، ص-154 165. وانظر اسخيليوس، بروميثوس في الأغلال، ترجمة وتعليق د. إسحق عبيد، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991م، ص-40 75.
- (56) - انظر السياب، بدر شاكر، الديوان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، 1995م، ص602.
- (57) - المصدر السابق، ص605-606.
- (58) - أدونيس، أحمد سعيد، أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، 1988م، ص139.
- (59) - القاسم، سميح، السربيات، دار الجيل ودار الهدى، المجلد الرابع، (د. مكان)، ط1، 1992م، ص11.
- (60) - انظر التكريتي، د. جميل نصيف، قراءات وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سلسلة دراسات (385)، 1985م، ص107.
- (61) - المرجع السابق، ص107.
- (62) - انظر أستون، إين، وسافونا جورج، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، (إيداع 1996م)، ص68.
- (63) - انظر اليوسف، يوسف سامي، غسان كنفاني رعشة المأساة، دار منارات للنشر، عمان الأردن، ط1، 1985م، ص6.
- (64) - كنفاني، غسان، المسرحيات، المجلد الثالث، ص34.
- (65) - المصدر السابق، ص35.
- (66) - المصدر السابق نفسه، ص37.
- (67) - المصدر السابق، ص34.
- (68) - انظر أستون، إين وسافونا جورج، المسرح والعلامات، ص56.
- (69) - أستون إين، وسافونا جورج، المسرح

- والعلامات، ص56. (84) - المصدر السابق، ص-59 69.
- (70) - المرجع السابق، ص57. (85) - انظر المصدر السابق، ص-71 95.
- (71) - انظر بروب، فلاديمير، مورفولوجيا (86) - المصدر السابق، ص-97 104.
- القصة، ترجمة د. عبد الكريم حسن، و د. سميرة بن (87) - انظر المصدر السابق، ص-97 104.
- عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م، ص43، ص-80 81.
- (72) - المرجع السابق، ص37.
- (73) - المرجع السابق، ص37.
- (74) - انظر أستون، إلين، وسافونا، جورج، المسرح والعلامات، ص58، وانظر هوكز، ترنس، (88) - انظر شيخ خليل، خالدة، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، شرق برس نيقوسيا- قبرص، ط1، 1989م، ص75، والنقيب، فضل، «عالم غسان كنفاني» ضمن كتاب غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناقلاً، منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ط1، تموز (يوليو)، 1974م، ص62.
- (89) - كنفاني، غسان، المسرحيات، المجلد الثالث، ص49.
- (90) - انظر كارس، جيمس.ب، الموت والوجود - دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1998م، ص474.
- (91) - المرجع السابق، ص475.
- (92) - المرجع السابق نفسه، ص476.
- (93) - كنفاني، غسان، المسرحيات، المجلد الثالث، ص52.
- (94) - المصدر السابق، ص53.
- (95) - المصدر السابق، ص61.
- (96) - انظر إبراهيم، د.زكريا، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، إيداع 1971م، ص-45 46.
- (97) - كارس، جيمس.ب، الموت والوجود، ص550.
- (98) - المرجع السابق، ص504.
- (99) - المرجع السابق، ص550.
- (100) - المرجع السابق نفسه، ص550.
- (101) - كنفاني، غسان، المسرحيات، المجلد الثالث، ص33 40.
- (83) - انظر كنفاني، غسان، المسرحيات، مج3، ص-41 57.
- (75) - انظر العجيمي، د. محمد الناصر، في الخطاب السردى - نظرية قريماس (GREI-MAS)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1993م، ص38.
- (76) - العجيمي، د. محمد الناصر، في الخطاب السردى، ص38.
- (77) - المرجع السابق ص38.
- (78) - انظر، أستون، إلين وسافونا، المسرح والعلامات، ص59، وانظر فضل، د. صلاح، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995م، ص191.
- (79) - انظر هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، ص-84 85.
- (80) - المرجع السابق، ص-84 86.
- (81) - انظر كتابه، شفرات النص، ص191.
- (82) - كنفاني، غسان، المسرحيات، المجلد الثالث، ص-33 40.

3. اسخيليوس، بروميثوس في الأغلال، ترجمة وتعليق د. إسحق عبيد، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991م.
4. الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي، الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، مجلد 12، طبعة دار الشعب، القاهرة، 1969م.
5. الألوسي، العلامة أبو الفضل شهاب الدين، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ضبطه وصححه على عبد الباري عطية، مج 13، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1994م.
6. بروب، فلاديمير، مورفولوجيا القصة، ترجمة د. عبد الكريم حسن ود. سميرة بن عمّو، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1996م.
7. بصل، د. محمد إسماعيل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، نصوص التسعينات نموذجاً، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط 1، 2000م.
8. البكري، أبو عبيد، المسالك والممالك، حققه وقدم له أدريان فان ليفون وأندرى فيري، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، ليبيا وتونس، 1992م.
9. التكريتي، د. ناصيف، قراءات وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (385)، بغداد، 1985م.
10. الجرجاني، العلامة علي بن محمد السيد للشريف، كتاب التعريفات، تحقيق د. عبد المنعم الحنفي، دار الرشد، القاهرة، (د.ت).
11. الجزار، د. محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
12. الحجاجي، د. أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الثالث، ص 49 – 50.
- (102) – عباس، د. إحسان، «الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني – دراسة في فكره القصصي»، ضمن كتاب: غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، د. إحسان عباس وآخرون، ص 16-17.
- (103) – كنفاني، غسان، المسرحيات، المجلد الثالث، ص 55.
- (104) – انظر جان بول سارتر وآخرين، معنى الوجودية – دراسة توضيحية مستقاة من الفلسفة الوجودية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967م، ص 16.
- (105) – المرجع السابق، ص 17.
- (106) – انظر كارس، جيمس ب.، الموت والوجود، ص 512.
- (107) – المرجع السابق، ص 503.
- (108) – المرجع السابق، ص 503.
- (109) – المرجع السابق، ص 546.
- (110) – المرجع السابق نفسه، ص 546.
- (111) – انظر عباس، د. إحسان وآخرين، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، ص 8-10، وانظر فلد، شتفان، غسان كنفاني (1936م – 1972م)، ترجمة د. عادل الأسطة، مكتبة الجمعية العلمية، ضمن الموسوعة التربوية الفلسطينية، نابلس، 1994م، ص 5-1.

المصادر والمراجع

1. أدونيس، أحمد سعيد، أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، 1988م.
2. أستون، إلين، وسافونا جورج، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، (إيداع 1996م).

25. السيوطي، الإمام جلال الدين عبد الرحمن، الدر المنثور في التفسير المأثور، وهو مختصر ترجمان القرآن، الجزء السادس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1990م.
26. شيخ خليل، د. خالدة، الرمز في أدب غسان كنفاني، شرق برس، نيقوسيا، قبرص، ط1، 1989م.
27. ضهير، الأستاذ ضيف الله مزيد، معالم وآثار المسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة، ط1، (د.م)، 1995م.
28. الشواف، قاسم (مترجم)، ديوان الأساطير، الكتاب الأول، دار الساقى، بيروت، ط1، 1996م.
29. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري المعروف بتاريخ الأمم والملوك والرسل، تحقيق عبد الأمير مهنا، الجزء الأول، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1998م.
30. عاشور، د. رضوى، الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، ط1، بيروت، 1977م.
31. عباس، د. إحسان وآخرون، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، 1974م.
32. العبد، د. محمد، مقال «المنعنى يبحث عن إنسان- قراءة في أبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد72، شتاء 2008م.
33. عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م.
34. عبد المطلب، د. محمد، النصّ المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (92)، القاهرة، يوليو عام 1992م.
35. العجيمي، د. محمد الناصر، في الخطاب السردى- نظرية قريماس (GREIMAS)، الدار (إيداع 1984م).
13. حليفي، شعيب، هوية العلامات- في بناء العتبات والتاويل، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2004م.
14. حمداوي، د. جميل، مقال «السيموطيقا والعنونة» مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج3، العدد3، يناير / مارس، 1997م.
15. الحموي، الإمام شهاب الدين ياقوت، معجم البلدان، مج1، دار صادر، بيروت (د.ت).
16. خفاجة، د. محمد، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1956م.
17. خميسي، د. ساعد، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م.
18. ديتشس، ديفيد، مناهج النقد بين النظرية والتطبيق، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967م.
19. الذبياني، النايفة، الديوان، شرح وتعليق د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1411هـ-1991م.
20. الرازي، الإمام فخر الدين، التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، الجزء -29-30، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م.
21. الزبيدي، محمد المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، مج1، ج1، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، القاهرة، 1306هـ.
22. زكريا، د. إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، (إيداع 1971م).
23. السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، دمشق، ط10، 1993م.
24. السياب، بدر شاكر، الديوان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، 1995م.

- العربية للكتاب، ليبيا، 1993م.
36. عجينة، د. محمد، موسوعة أساطير العرب - عن الجاهلية ودلالاتها، الجزء الثاني، العربية محمد علي للنشر والتوزيع، تونس - صفاقس، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994م.
37. ابن فارس، أحمد بن الحسين، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن، ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986م.
38. فضل، د. صلاح، شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995م.
39. فلر، ستفان، غسان كنفاني (1936-1972م)، ترجمة د. عادل الأسطة، مكتبة الجمعية العلمية، الموسوعة التربوية الفلسطينية، نابلس، 1995م.
40. القاسم، سميح، السرييات، دار الجيل ودار الهدى، المجلد الرابع، (د. مكان)، ط1، 1992م.
41. كارس، جيمس. ب، الموت والوجود - دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1998م.
42. كنفاني، غسان، الآثار الكاملة، المسرحيات، المجلد الثالث، مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ط3، بيروت، 1993م.
43. مجاهد، د. أحمد، مسرح صلاح عبد الصبور - قراءة سيميولوجية، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (115)، القاهرة، أكتوبر 2001م.
44. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسن، مروج الذهب ومعادن الجواهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1988م.
45. مفتاح، د. محمد، دينامية النص - تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1987م.
46. ابن منظور، الإمام العلامة جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م.
47. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987م.
48. ناصف، د. مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (د.ت).
49. هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، سلسلة المائة كتاب، بغداد، ط1، 1986م.