رد الفعل الدرامي
في نصوص مسرحيات غسان كنفاني

د. وجدان توفيق الخشاب
مديرية تربية محافظة نينوى
معهد الفنون الجميلة للبنات

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

مشكلة البحث:

تتحدد مشكلة البحث في تشخيص رد الفعل الدرامي في نصوص مسرحيات غسان كنفاني.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على رد الفعل الدرامي في نصوص مسرحيات غسان كنفاني.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى قراءة وتحليل رد الفعل الدرامي في نصوص مسرحيات غسان كنفاني.

حدود البحث:

يتحدد البحث بقراءة نصي مسرحيتي (الباب) و(القبعة والنبي) لغسان كنفاني.

الخطة:

تشكَّلت خطة البحث من:

التمهيد: ١- غسان كنفاني (قراءة في الهوية).

٢- مقاربة مفهومية لرد الفعل الدرامي.

المبحث الأول: حركية الشخصيات ورد الفعل.

المبحث الثاني: أثر رد الفعل في بنية الصراع.

الخاتمة.

التمهيد

١- غسان كنفاني (قراءة في الهوية)

ولد في عكا عام ١٩٣٦ وعاش في يافا، واضطر إلى النزوح عنها بعد نكبة ١٩٤٨ تحت ضغط القمع الصهيوني، إذ أقام مع ذويه لفترة قصيرة في جنوب لبنان ثم انتقلت العائلة إلى دمشق، عمل كنفاني منذ شبابه المبكّر في النضال الوطني، وبدأ حياته العملية معلماً للتربية الفنية في مدارس وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين (الأنروا) في دمشق، ثُمَّ انتقل إلى الكويت عام ١٩٦٥ حيث عمل مدرساً للرسم والرياضة في مدارسها الرسمية، وكان في هذه الأثناء يعمل في الصحافة كما بدأ إنتاجه الأدبي في الفترة نفسها، ثم انتقل إلى بيروت عام ١٩٦٠ حيث عمل محرراً أدبياً لجريدة (الحرية) الأسبوعية، ثم أصبح عام ١٩٦٣ رئيساً لتحرير جريدة (المحرر) كما عمل في (الأنوار) و(الحوادث) حتى عام ١٩٦٩ حين أسس صحيفة (الهدف) الأسبوعية وبقي رئيساً لتحريرها حتى استشهاده في ٨ تموز ١٩٧٢. [١] وكان يكتب مقالاته في مجلة الصياد باسم مستعار هو (فارس فارس)[٢] يمثِّل كنفاني أُنموذجاً للكاتب السياسي من جهة والمقاوم من جهة أُخرى، فهو روائي وقاص ناقد، وكان مبدعاً في كتاباته كما كان مبدعاً في حياته ونضاله واستشهاده، وقد نال عام ١٩٦٦ جائزة (أصدقاء الكتاب في لبنان) لأفضل رواية

عن روايته (ما تبقى لكم) كما نال جائزة منظمة الصحافيين العالمية (I.O.J.) عام ١٩٧٤، ونال جائزة (اللوتس) التي يمنحها اتحاد كُتَّاب آسيا وإفريقيا عام ١٩٧٥.[٣] تفاعل أدب غسان كنفاني مع حياته وحياة الناس في كل ما كتب، وكان يصوِّر واقعاً عاشه أو تأثَّر به، كما في (عائد إلى حيفا) التي وصف فيها رحلة مواطني حيفا في انتقالهم إلى عكا، وجاءت بعدها رواية (أرض البرتقال الحزين) التي تحكى قصة رحلة عائلته من عكا وسكناهم في الغازية، و(موت سرير رقم ١٢) استوحاها من مكوثه بالمستشفى بسبب المرض، و(رجال في الشمس) كتبها من حياته وحياة الفلسطينيين بالكويت وأثر عودته إلى دمشق في سيارة قديمة عبر الصحراء، كانت المعاناة ووصفها هي تلك الصورة الظاهرية للأحداث، أمّا في هدفها فقد كانت ترمز وتصوِّر ضياع الفلسطينيين في تلك الحقبة، وتَحوُّل قضيتهم إلى قضية لقمة العيش مُثبتاً أنهم قد ضلوا الطريق[٤] أمَّا في قصته (ما تبقى لكم) التي تُعدُّ مكملةً لـ(رجال في الشمس) ففيها يكشف النضال في أرض فلسطين وكان ذلك تبشيراً بالعمل الفدائي، أمَّا قصة (أم سعد) وقصصه الأخرى فكانت كلها مستوحاة من أشخاص حقيقيين [٥].

وفي فترة من الفترات كان يُعِدِّ قصة ودراسة عن ثورة فلسطين ١٩٣٦ فأخذ يجتمع إلى سكان المخيمات، ويستمع إلى ذكرياتهم عن تلك الحقبة والتي سبقتها والتي تلتها، وقد أعدَّ هذه الدراسة لكنها لم تنشر، أمَّا القصة فلم تكتمل بل اكتمل منها فصول نشرت بعض صورها في كتابه (عن الرجال والبنادق)[٦].

ومن أعماله: [٧]

- موت سرير رقم ١٢– بيروت، ١٩٦١. قصص قصيرة.
- أرض البرتقال الحزين – بيروت، ١٩٦٣. قصص قصيرة.
- رجال في الشمس – بيروت،١٩٦٣. رواية. تحولت إلى فيلم "المخدوعون".
- الباب (مسرحية). مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ١٩٦٤–١٩٩٨.
- عالم ليس لنا– بيروت، ١٩٧٠. قصص قصيرة.
- ما تبقى لكم– بيروت،١٩٦٦ – قصة تحوَّلت فيلم (السكين).

- عن الرجال والبنادق – بيروت، ١٩٦٨. قصص قصيرة.
- أم سعد – بيروت، ١٩٦٩. رواية.
- عائد إلى حيفا – بيروت، ١٩٧٠. رواية.
- الشيء الآخر – صدرت بعد استشهاده، في بيروت، ١٩٨٠. قصص قصيرة.
- العاشق، الأعمى والأطرش، برقوق نيسان (روايات غير كاملة نشرت في مجلد أعماله الكاملة)
- القنديل الصغير– بيروت.
- القبعة والنبي. مسرحية.
- القميص المسروق وقصص أخرى. قصص قصيرة.
- جسر إلى الأبد. تمثيلية إذاعية.

٢– مقاربة مفهومية لرد الفعل الدرامي

تتشكَّل سلسلة التغيرات في توازن الحركة الدرامية من رد الفعل الدرامي الذي يعمل ضمن مجموعة الأفعال، وذروتها هي قمة الاضطراب في التوازن تحت الظروف الخاصة القائمة فيها، فإذا كان الفعل هو جوهر البناء أو الأساس الموحَّد للبِّ المسرحية [٨]، فإنَّ البحث في رد الفعل يدنو من الوحدة التي يقتضيها أرسطو في تأسيسه لبناء العمل، إذ يقول: "يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلَّف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع"[٩]، فالفعل عنده ليس مجرد الحركة المادية أو الضوضاء، بل التطوُّر والنمو، فمشكلة رد الفعل الدرامي تكمن في تكوين البناء الدرامي الذي يعني ببساطة " العمل المسرحي كله، لغة، وفكراً، وحدثاً، وحواراً وإيقاعاً وصراعاً، وحبكة وشخوصاً بميزاتها المسرحية الخاصة" [١٠].

وهذا التكوين يعمل وفق الفعل ونقيضه لكي يتمَّ الصراع ؛ لأنَّه لا يحقق تأثيره كاملاً إلاَّ إذا توافرت فيه وحدة كاملة عامة تجمع كل أجزائه عضوياً بمبدأ يحكمه ترتيب الأحداث بطريقة لها منطقها الداخلي، أي من خلال مبدأ السبب والنتيجة، فالعلاقة السببية التي تحكم

الأفعال الدرامية هي الوسيلة الأُولى لخلق عالم يتميز بمنطقه واتساقه الداخلي، فاستخدام مبدأ السببية إيجاد العلاقات الحتمية بين الأفعال يصور من بداية العمل كل الظروف اللازمة لبناء الموقف القائم على تفجُّر الصراع بين الشخصيات وسلوكها [١١]. وهذا العمل يعني كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث حتى تُشكِّل في مجموعها نمطاً متسقاً، فهو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية بينها.

والدراما تحاكي فعلاً بالتمثيل، وهو فعل مشترك بين الناس، لأنَّ الفعل يستمد مقوماته من السمات المميزة في طباعهم وعواطفهم، وهذه الطباع تؤدي بالضرورة إلى حدوث التحوّل عن طريق الصراع [١٢].

والصراع الدرامي يتجسد في رد الفعل الذي يثار من المآسي التي تثير بالتالي أحاسيس الشفقة والخوف، فهو يخضع لأسباب خارجة عن إرادة الإنسان، ومن هذه الأسباب مشكلة تدخُّل النظام الخارج عن إرادة الإنسان والمستمر في خلق الموازين المستقرة في قلب كائن نبيل، ولهذا السبب كانت الدراما وسيلة من وسائل تعميق الفهم عند الإنسان ولاسيما " فهم القيم الروحية بالنسبة لمكانته في الكون باعتباره قيمة الخليقة وتوحي إليه بالتعاطف وحب الخير"[١٣]

إنَّ المُعوَّل عليه هو البناء الدرامي الذي هو أصل الدراما وتأثيرها الفعَّال في النفوس، هذا البناءهو الحدث المُحاكي الذي لا يقبل السقوط في هوة التجزئة، فالحدث المتماسك إذا سقط منه شيء تمزقت بنيته، لأنَّ نظرية الدراما تقوم على أساس قانون الضرورة والاحتمال[١٤]" وهذا معناه أنَّ الكل يقوم على الجزء، وان الجزء يستمد كيانه من الكل، ففي الحدث الذي تحاكيه الدراما لا يمكن أن ينفرد الجزء بوظيفة معينة إنما يستمد وظيفته من علاقته بالأجزاء الأخرى أي بالكل لذلك لو تغيرت هذه العلاقات اختل الكل ومن هنا فالحدث الذي تتصل عناصره، هذا الاتصال الحتمي العضوي لا يمكن أن يكون مجموعة حوادث" [١٥] فالحدث إذاً ليس مجرد حركات مادية، لكنَّه يخضع لقوانين التطوّر والنمو، ولكي يكون الحدث درامياً لا بُدَّ أن يتوفر فيه عنصر المفارقة التي يمكن أن تكون بين الإنسان وغيره من الناس أو بين الإنسان وبيئته أو بين الإنسان ونفسه، ولا بُدَّ من توفّر قدر من التشابه والاختلاف بين الطرفين يترتب

عليهما الصراع الذي يصل بنا إلى نتيجة تكون عكس المطلوب، ومن هنا يتبيَّن أنَّ الفعل الدرامي لا يقدِّم " أشياء حدثت بالفعل – بل أشياء يمكن أن تحدث، أشياء جائزة طبقاً لقانون الضرورة والاحتمال" (١٦).

المبحث الأول
حركية الشخصية ورد الفعل

تُبنى الشخصية في النص المسرحي وفقاً للعلاقات الضدية التي توضِّح وظيفة الفعل، إذ تقوم علاقتها على أساس حركتها الصراعية مع نفسها أو مع الآخر، لتظهر أهميتها الدرامية التي تتوقف على وظيفتها المنتجة تحت وحدة اسم ما، وتعمل حركية الصراع على إيجاد معادلة إيقاعية للعلاقات الضدية بين الشخصيات في النص الدرامي، فهي تحاول أن ترتاد واقعها المتقمص، لتظهر مفهوم يهدف إلى مزج العناصر الفنية بالواقعة الحقيقية.

ويحاول هذا المبحث أن يشتغل على عناصر أساسية تقف وراء فاعلية الشخصية التي تعمل على رفد الفعل الدرامي بالفعل المضاد في النص المسرحي، وهي عناصر إستراتيجية لا يمكن أن تُكتشَف إلاَّ من خلال قراءةٍ تشترط تفصيل هذا الاكتشاف وتحديده بثوابت تشكِّل حركية الصراع الذي يدور بين الشخصية والشخصية المضادة لتبين مساحة العلاقات الضدية بين الشخصيات لأنَّ كل تبدلٍ في العلاقة يُعدُّ حركية، ويكون العمل خلالها ضمن مساحة العلاقة، فضلاً عن كون الشيء الذي يمتلك حركة يخضع للحركية والتي تعني التخلخل في العلاقات، بكونها الارتباط والتناسب أو عدم التناسب بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر، بحيث يدرك العقل علاقة أحدهما بالآخر بفعل واحد لا ينقسم (١٧).

وتقوم العناصر التي تعمل على خلق الشخصية المضادة على علاقات ثنائية، تعتمد نوعاً من المدِّ والجزر بين الوحدات القائمة بالصراع، لتوضيح التوتر الذي يدفع الحدث إلى الأمام، بحيث تبدو لنا هذه العناصر أدوات رئيسة تعمل على تقرير الموضوعات أو المكوِّنات الفاعلة للصراع والتي تمثِّل تشكيل البنية الصراعية، ويمكن تحديد هذه العناصر الثنائية بوحدات مفهومية تحمل دلالات تفيد استبيان فاعلية الصراع وأدائه الوظيفي في البنية الدرامية،

وذلك من خلال فاعليتها الأدائية في النص، "فالإطار المسرحي يكون بالفعل نتيجة لمجموعة اتفاقات تعاملية، تحكم توقعات المشاركين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض"(١٨).

وتُبنى حركية الصراع في النص الدرامي وفقا لأداء الشخصية، لأنَّها تسعى جاهدة إلى استمرار الصراع، للوصول به إلى التوتر الدراماتيكي وذروة الحدث ثمَّ الحل ... فالشخصية هي الموضوعة التوصيلية التي تضطلع بوظائف النص وتشكل بنيتُه الدرامية، وتتماهى مع مجموعة العوامل المتوافقة والمتنازعة من خلال التفاعل المتجانس تارة والمتضاد تارة أُخرى، فضلاً عن كونها مرتبطة بتأريخ معين، ولا بُدَّ لها أن تتحول من تأريخانيتها إلى مكانية الحدث لتبقى ديمومة الصراع في حركة مستمرة.

ففي مسرحية (الباب) تبدو الشخصيات مستحوِّذة على الفكرة الرئيسة للمسرحية في خطوطها المختلفة التي قد تتوازى أو تتقاطع أو تلتقي في بؤرة واحدة كما لو أنَّها القوى المسيطرة على جميع مناحي المسرحية [١٩]. إذ تشكِّل شخصيات الرجال الخمسة في النصِّ المسرحي بؤرة العمل كله، فعند متابعة حركة المقاومة في مسرحية "الباب" لغسان كنفاني سنجد أنَّ شخصية الإله (هبا) التي تحمل الحياة للبشر لكن بشروطها، أي بشروط غير إنسانية هي شخصية (رمز) ويُطلق عليها الكاتب جبرا إبراهيم جبرا رمز الاستعمار [٢٠]، أي (الشخصية التي تخلق رد الفعل الضدي) في النص، ولكن قراءة شخصية (عاد) الذي يختار المقاومة ستكشف لنا رفض هذا الشكل السلبي من العلاقة بين البشر والإله. والمشكلة الأساسية في نص مسرحية الباب تكمن في عدم وجود الماء ونتاجه من موت النبات وجفاف الفروع، وزرع الجوع في القبيلة، وهذا الناتج السلبي هو الذي أجبر (عاد) ملك القبيلة لإرسال (قيل ورعد) لاستسقاء ماء الحجاز، وفي رحلة العودة من الحجاز تحصل المواجهة بين عاد والإله هبا، لأنَّ الوفد طلب الماء من آلهة مكة ولم يطلبه من الإله (هبا).

لنقرأ هذا الحوار الكاشف بين شخصيات المسرحية:

قيل: "صائحاً بعاد" الماء.. الماء الذي سيسقي مراعيك ويخصب أرضك..

عاد: مقابل ماذا؟ مقابل ماذا؟ (يصيح) الذل! الطاعة! الخوف! لا أريد بهذا الثمن..

لقمان: إن شعبك يموت..

عاد: الموت أفضل من ذله.. يا قيل.. إختر السحابة السوداء.. دعنا ننازل هبا بسلاحه الأشد.. هذه فرصتنا الوحيدة للخلاص منه [٢١].

حيثُ يكشف عن أنَّ المعركة تتجلَّى لمصلحة الإله (هبا)، لأنَّ عاد يؤمن بالموت أو الرفض والموت إدراكاً لغايةٍ [٢٢]، وتأخذ مقاومة سلطة (هبا) بُعداً زمانياً يستمر عبر تتابع الأجيال، وهذه صورة من صور والمقاومة والثورة، وإذا جاز لنا التحدُّث عن تسليم راية المقاومة من جيل لآخر فإنَّنا في نجد تسليم راية المقاومة من (عاد) إلى ابنه (شداد)، دليلاً فهما معاً ينتميان إلى سلسلة الأبطال المتمردين [٢٣] ؛ لأنَّ شداداً سيحارب الإله (هبا)، في محاولة للوصول إلى مدينة الجنة (آرم) ويبدو هذا واضحاً في حديثه لابنه (مرثد) ووالدته عن حرية الإنسان في الاختيار:

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، أن تختاره في الوقت المناسب قبل أن يفرض عليك في الوقت غير المناسب. قبل أن تدفع إليه بسبب من الأسباب لا تستطيع أن تختارها كالمرض أو الهزيمة أو الخوف أو الفقر، إنه المكان الوحيد الباقي للحرية الوحيدة والأخيرة والحقيقية [٢٤] !

إنَّ تعمُّق الوعي في أسباب اختيار شداد للمقاومة سنجده في شخصية مرثد، وهذه الاستمرارية تمنح الفعل المسرحي مكاناً أرحب في النص، وتؤشِّر استمرارية المواجهة بين الإله (هبا) والابن مرثد ولكنها الآن تتمظهر بشكل جديد:

مرثد: حين كان أبي واقفاً هنا يحكي لنا عن جنته كنت أقول لنفسي إن جنة (هبا) لابد أن تكون أروع وإذا 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.

الأم: (دون وعي) لماذا؟

مرثد: لأنه لا توجد ثمة جنة.. وإذا 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.

مرثد: يا جدتي! إنني أود أن أكون مثلك، أود أن أكون باطمئنانك وقناعتك، ولكن البذرة التي زرعها والدي قبل مصرعه آخذة في النمو مثل شجرة الزيتون"[٢٥].

فهذا الحوار يدلُّ دلالة واضحةعلى أنَّ خيار المقاومة المستمرة والمتمثِّل في مرثد يعبِّر عنه شداد في مواجهته مع الإله (هبا) داخل الغرفة، حيثُ يقول:

(يشير إلى الباب) لسوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمني، ولسوف ينهدون هم عليه من الخارج، هم الأحياء، مرثد وابن مرثد وحفيد مرثد، لسوف نجعله يشف بين أكتافنا حتى يذوب.. هل فهمت؟ حتى يذوب! ولو كلف ذلك أن أبقى واقفاً تحت مصراعيه كل ما تبقى من الدهر [٢٦].

وهنا التعبير الأشد عن خيار المقاومة في شخصية شداد، وفي ذرِّيته من بعده، إنَّه الخيار الأبدي، إنَّه وعي المقاومة للوصول إلى الحرية، وفي الطرف الآخر نجد الإله هبا وخياره مقارعة الوعي، فعندما يدرك شداد ومن معه الحقيقة تتضح مواقف الإله (هبا):

شداد: وأية حرية هذه التي أعطيتها في غرفة مغلقة بالصفيح والبلاط ؟

"هبا": يجب أن لا تنسى أنك ميت الآن.. حسناً.. يجب أن تقتنع بالحرية التي تعطى عادة للموتى.. حرية الضجر والعبودية، ليس غير.

"هبا": هذه مملكتي! هذا الباب فقط: مملكة صغيرة ولكنها منيعة، العرش المجهول هو سر منعتها والصولجان غير المرئي هو حارسها الأبدي..

"يخرج، الباب يغلق بهدوء، الرجلان يعودان إلى الخياطة، شداد يتجول في الغرفة يتعثر بالكرة، يرفسها بعنف، ويرفع رأسه يحدق إلى الباب فيما ينزل ستار النهاية"[٢٧]

وهنا يظهر جوهر العمل في الاستمرارية التي تنقل المقاومة جيلاً بعد جيل، وعندما يضرب شداد الكرة بعنف يعني أنَّه اختار المقاومة ومتابعة الفعل، فهو أقرب ما يكون إلى الفعل الأبدي للإنسان في رفع الصخرة إلى القمة، والمعاودة في أداء هذا الفعل، من هنا يمكننا القول أنَّ رد الفعل في هذا النص اعتمد بدايةً على الحركة والانتقال المكاني من مدينة ارم الى الحجاز، ولكنَّ هذه الحركة تنحصر في نهاية النص في غرفة للإله هبا، فالبداية بحثٌ عن مخرج والطريق مفتوح رغم الصعوبات، والثاني مكان مُغلق ليس إلى مغادرته من سبيل، فشداد محاصر بين جدرانٍ صمَّاء وبابٍ مُقفل وقوَّةٍ لا تُقاوَم هي قوَّة الإله هبا.

جعل غسان كنفاني من هذه الحادثة التي بدأها بصراع خارجي مادي مادة لمسرحيته بتناوله لهذه القضية الملتصقة بالواقع القريب، والمناخ الاجتماعي الموازي لها، فجعلها انتظاماً لأحداث المسرحية، إذ أنَّه جعل من شخصياته مضموناً لمسرحيته وشكلاً لها في الوقت نفسه، على الرغم من رسمه للتفاصيل التي تحيل إلى الفعل الدرامي والفعل الدرامي المضاد، إلاَّ أنَّ ذلك لا يعني التقليل من الوظائف البنيوية للعمل المسرحي، فقد لعبت الشخصيات دورها أيضاً بوصفها تمثيلاً لمواقف خاصة بالنوع والطبقة المعيَّنة، الشخصيات التي تحيل إلى واقعها المعاش، والتي تحيل بدورها إلى وجود ما يسمى بـ(الفعل والفعل المضاد) فبناء المسرحية من عنوانها يحيل إلى هذا النوع من الفعل الذي يقدِّم العمل الدرامي بشكله المضاد في النص، فمسرحية (الباب) محاولة لوصف واقعٍ حقيقي عاشه الكاتب معايشة معاناة وألم وخساراتٍ متراكمة تتمثَّل في قضية فلسطين، والباب هنا رمز ينضاف إلى شخصية الإله هبا التي هي رمز أيضاً في هذا النص لقوةٍ محتلةٍ تفرض وجودها البشع على كنفاني وشعبه الفلسطيني.

المبحث الثاني
أثر رد الفعل في بنية الصراع

يُبنى الصراع في العمل الدرامي وفق علاقة ضدية بين شيئين "متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها [٢٨]، والأصل هو النزاع بين شخصيتين يحاول كل منهما التغلُّب على الآخر بقوَّته المادية، كما يُطلَق على النزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما أن تحلَّ محل الأُخرى [٢٩] من خلال ما ينتج من رد الفعل سواء أكان درامياً أم غير درامي، وغالباً ما يكون الصراع المعنوي أقوى من المادي، لأنَّه يصادم نسيج الحركة الذهنية للاحتمالات الإنسانية، كما أنَّه لا يتمُّ إلاّ من أجل تحقيق مبدأ الحاجة أو إشباع رغبة معينة، فهو حالة انفعالية تنتج حينما تتداخل عقبه ما في سبيل إشباع تلك الرغبة[٣٠]. وتكمن ضرورته في تمييز الكائن المتصارع لإنسانيته المدركة للواقع، لإثبات وجوده، إذ تكون أهدافه داخل الفرد الذي يحاول أن يحقق التوافق المقيم للحدث، باتخاذ القرارات بطريقة شعورية أو دون الكثير من الوعي[٣١].

والإنسان كمّ لا متناهٍ من الرغبات غير المحققة والمتراكمة في داخله، فهو في مجابهة دائمة مع الذكريات، كما أنَّه حريص على نفسه من تذكُّر الماضي الذي يحاول أن يلبسه قناع الحاضر أو توقع المستقبل الذي يحاول أن يرسمه بشكل يرتاح إليه روحاً وجسداً، فبوساطة صراعه الداخلي يبحث عن استقرار عقيدي يثبت فاعليته المنتجة للأفعال الدالة بوصفه (كائناً حيّاً) فيعمل على إطلاق الفعل المضاد الذي يتمُّ وفق الوسائل الدفاعية المتعددة التي تعكس الفعل وتنظِّم أجزاءه، فيتألف في ماضي النوع (الغريزة) وفي ماضي الفرد (العادة)[٣٢] والصراع يقع بين هذين الماضيين؛ لأنَّه ظاهرة حتمية تجسد التضارب أو التصادم في المصالح والمبادئ والأفكار والسياسات والبرامج، وتميِّز كثيراً من التفاعلات التي تحدث داخل الأنظمة بشكل عام[٣٣]. ويمثِّل الصراع أحد الأشكال الرئيسة للتفاعل؛ لأنَّه يتميَّز بكونه شعورياً ومباشراً فهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم من أجل هدف معين، وتُعدُّ هزيمة الخصم –سواء أكانت ذاتاً أم آخراً– شرطاً ضرورياً للتوصل إلى الهدف[٣٤]؛ لأنَّ (الفرد) وليد بيئة اجتماعية، ويبذل من طفولته أقصى جهده للإفادة من هذه البيئة: (العائلة/ الأشياء خارج البيت/ النظام في العالم المؤسسات ... الخ) فهو في محاولة دائمة لتحديد مركزه في المجتمع وعلاقته به [٣٥].

من هنا يمكننا القول أنَّ الصراع هو محاولة إثبات الذات: سواء أكان هذا الصراع داخلياً أم خارجياً، فهو حلقة متصلة مع بعضها البعض، تعمل وفق قانون الفعل (ونقيضه) الذي يكون له الأثر الواضح في تكوين صراع جديد سواء أكان داخلياً أم خارجياً، وكلا الصراعين (داخلي / خارجي) مرآتان لبعضهما ونتاج بعضهما، لأنَّ الإنسان كمٌّ من الرغبات المكبوتة، كما أنَّه شبكة من العلاقات القائمة وفق إرادة معينة وعلى درجة وعي محدد للاتجاهات المنظمة عن طريق الخبرة الشخصية التي تعمل على توجيه استجابة الفرد نحو المواقف والموضوعات والأشياء"[٣٦].

والفعل أو نقيضه هو المكوّن الأساس للصراع الذي يُعدُّ جوهر المسرحية، حيث يقوم بتجسيد العلاقات اللغوية القائمة على العلاقات الاجتماعية التي تعمل باتجاه تصوير مواقف يتوفر لها قدر من الواقعية، فتقدِّم ما يمكن أن يحدث من التناقضات التي تستوجب تطبيق (العدالة الشاعرية)[٣٧] عليها، فالصراع الدرامي غالباً ما يختصُّ بالعلاقات الاجتماعية التي تكون الإرادة الواعية طرفاً فيها، لأنَّها موجهة نحو غرضٍ محدد، كما أنَّ أهمية الإرادة تكمن في تطوير الصراع في النص المسرحي إلى الدرجة المطلوبة، أي الدرجة التي يتكافأ فيها هذا الصراع مع الإرادة بوصفها المقياس الوحيد للقيمة الدرامية [٣٨] التي تُظهِر صورة الصراع الدرامي، الذي يصوِّر الفاعلية الشخصية القائمة على الشهوة والحاجة والأمل، والصراع الدرامي نواته الفعل الدرامي الذي لا يتمُّ دون إرادة، فالأرادة هي " شوق الفاعل إلى الفعل"[٣٩] حيث لا تكتسب صفة الدراما ما لم تتوفر الإرادة، وما من شك في أنَّ الصراع يصدر عن شخصية الفرد، ومقدار قوة إرادته، لأنَّه يتكوَّن في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني بحيث يجعل التوتر، بالغاً الغاية من الشدة والرعب[٤٠].

في نص مسرحية (القبعة والنبي) نجد رد الفعل الدرامي يتجلَّى في شخصية المتهم الذي قاوم إغراءات الجميع، فهذه الشخصية تمثِّل رمز المقاومة المستمرة عند كنفاني بشكل واقعي وحياتي، إذ يتجسد رد الفعل في رفضه لإغراء حبيبته أم جنينه، وهذا ما نجده في الحوار التالي:

الأم: ربما يدفع مئتي ألف ليرة لو تركته يتفحص ذلك اللغز! (تلتفت إلى السيدة وتلكزها بكوعها) لقد بدأ فتاك يلين..

السيدة: هل ادعوه؟

المتهم: سيضحك عليكما حتى ينقلب على قفاه، ثم يرسل بنا جميعاً لحبس المجانين[٤١].

ف (المتهم) يتابع البحث عن الجنة الأرضية الموعودة التي تشكِّل الحلم الإنساني المفقود.

الشيء: أنت نبي حقيقي.. ولكن ما أدراني أنك تجعلنا نتكاثر حتى تبيعنا بالأقفاص فيما بعد؟.

المتهم: هراء ينبغي أن تكون قد وثقت بي وقد رأيت بنفسك ما حدث: عدني بالجنة التي أريدها أعدك بأن لا تمضي عمرك تعيساً ووحيداً.

الشيء: ستصبح إذن ملكاً على حقل من القرنبيط!

المتهم: أنت لا تكف عن السخرية، ومع ذلك فإنك ترتجف حبوراً في أعماقك.. وفي الواقع أنني أنا الذي أدفع الثمن الأكبر: أعطيك كل شيء مقابل وعد.

الشيء: وماذا ستعطي أولئك الذين سينضمون إلى مملكتك فيما بعد؟

المتهم "عالماً أفضل [٤٢]

وهكذا.. يمضي حلم غسان كنفاني في البحث عن الجنة الأرضية (عالم أفضل) مما يعيشه الناس في زمانه، وهذا حلم أرضي، وليس حلماً سماوياً له علاقة بالشروط الإنسانية الحياتية في كل زمان ومكان؛ لأنَّ البحث المستمر عن (عالم أفضل) يمكن أن يُعدَّ عملاً جوهرياً في حياة كل إنسان سواء عبر (المدينة الفاضلة الغسانية في مسرحية الباب) أو كما ظهر في مسرحية النبي والقبعة في محاولة (إيجاد عالم أرضي أفضل)، هذا من جهة ومن جهة أُخرى فإنَّ وجود القاضيان في مسرحية (القبعة والنبي) خير دليل على أهمية القوانين الوضعية في مسرح غسان كنفاني، إذ نجد معالجة عميقة لفهم هذه القوانين من قبل الكاتب بحيث يظهر

القاضيان بشكل ذكي، لكنَّ تخلُّف القوانين وعدم تطوِّرها من حيثُ الزمان والمكان (في النص) يجعلها غير مواكبة لتطور الشؤون الحياتية لهذا المجتمع المتغير، مما يدفع بهذه القوانين وواضعيها إلى مرحلةٍ تأخذ مكانها وراء حركة المجتمع، فنجد محاكمة القاضيين تسير وراء القرائن المادية فقط وتبحث عنها، ولن تجدها، لنتأمل الحوار التالي:

رقم ١: قاتل رهيب (مشيراً إلى الشيء الأسود أمامه) والجثة ما تزال أمامه وقد بدأ ينكر حتى قبل أن ندفنها.

رقم٢: حتى قبل أن يجف دمها.. المتهم: دمها؟

لننس موضوع الدم (متلفتاً إلى رقم "٢" الحقيقة أنه لا يوجد دم).

رقم ٢: قتلها خنقاً.

المتهم: خنقاً؟ إنه شيء لا يستعمل الهواء.

رقم ١: قتلته.. وهذا يكفي [٤٣].

فهو يعلن أنَّ السير خلف القوانين الوضعية كما يفهمها قضاة غسان كنفاني في هذا النص هو حثٌّ للإستدراج التحقيقي، وهذه ليست مهمة القاضي، لكنَّه خلط مقصود من قِبل الكاتب، وهذا الخلط واضحة أهدافه التي تكمن في تحميل أعضاء سلك القضاء مهام هم غير مسؤولين عنها بالأساس، لأنَّ أعضاء السلك الآخر الذي يقوم بهذا العمل لا ينتمي إلى النزاهة بأية صلة، وهذا ما يعلنه الحوار التالي:

رقم ١: باسم أي شيء يجب أن نستمع إليك؟ باسم القانون.

المتهم: لا... باسم الفضول أيها السادة. (يقوم من مكانه ويتجه إلى الحاجز).

رقم ١: الفضول؟

رقم ٢: (ينظر بتواطؤ إلى رقم ١) إن وجهة نظره صحيحة.. باسم الفضول.

رقم ١: إنني إذن أسمح لك بالكلام باسم الفضول.. ولكنني سأنبهك مسبقاً إلى أن هذا لن يغير شيئاً من الحكم. إن الفضول شيء رائع ولكنه غير قانوني (٤٤).

ويتطوَّر الموقف ويستمر القاضيان في السقوط المتمثِّل في الممارسة التطبيقية العمياء للقوانين، وإصدار الأحكام المُتخذة سلفاً. فلنحظ ما يقوم به القاضي هنا:

رقم ١: تكاد تقتله أيها المجرم! كف عن ضربه! ألا تسمع؟ إني آمرك باسم القانون أن تتوقف.

رقم ٢: (بهدوء) وإلا أنزلنا بك أقصى العقوبات.

المتهم: أتعتقد أنني أنا الذي أضربه أيها القاضي؟

رقم ١: لقد رأيتك بعيني تفعل ذلك وها أنتذا تفكر بكل صفاقة (ملتفتاً إلى رقم ٢) ألم نره بأعيننا يضرب ذلك الشيء المسكين دون سبب؟

المتهم: من هنا يبدأ الخطأ... أجل! أنظروا كيف تتبدل الأمور ويتهم البريء! أيها السادة! لم أكن أنا الذي ضربته!

رقم ٢: (متجهاً لرقم ١) إنه، نوعاً ما، على حق.

رقم ١: (للمتهم) إننا نعترف يا سيدي بالشروع بارتكاب تلك الجريمة، لو تفضلت فقط فأجبتنا على سؤال واحد: هل كنت تستطيع استبدال قبعة السيدة بقبعة أخرى مثلها تماماً، شكلاً، وموضوعاً؟ (٤٥)

ويعود القاضيان ممثلا القانون إلى صياغة القوانين، ومواجهة المتهم، والتبادل القائم الذي يعتمد عليه الكاتب في إيضاح مواقع الفعل المسرحي في كل تغير في موقع الفعل، إذ يتقدم الشرطي ويغيّر وضعية الحاجز ومكانه الذي يمثِّل قفص الاتهام، فكل تغيّر في المواقع بين المتهم والقاضيين يغيّر من وضعية الحاجز. وفي هذا العرض السريع لفكرة عدالة القانون أو عدمها التي عرضها الكاتب في هذا النص إشارة إلى أنَّ القوانين الحياتية الوضعية غير كافية، بل

هي جامدة أيضاً، وممثلوها جامدون وغير قادرين على مسايرة تطور الحياة بشكل ايجابي وعادل، لذلك فضّلوا الانسحاب، مُعلنين بذلك فشلهم في ايجاد العدالة الحقيقية.

لذا نجد أنَّ التوتر الدرامي في رد الفعل الذي تقوم به الشخصيات يتحقق من خلال أدائها للفعل أو نقيضه، فجعل منها غسان كنفاني آلية تشتغل على العناصر التي تقف وراء فاعلية إستراتيجية لا يمكن أن تُكتَشف إلاَّ من خلال قراءة العلاقات المتشكِّلة في حركية السياق النصي الذي يدور في حيز مساحة النص؛ لأنَّها تحمل دلالات تفيد استبيان فاعلية السياق اللغوي وأدائه الوظيفي في بنية خطاب الموجَّه إلى الشخصيات، وهذا المنعرج يستلزم التحوُّل في موضوع (الفهم) إلى فضاء التواصل على المستوى العميق، ليخرج بالدلالة من ثنائية الدال والمدلول إلى البحث في مدلول الدال، ومدلول المدلول، فمسرحية (القبعة والنبي) تشتغل هنا في مساحة الرؤية الممتلئة بالتحوّل والإيحاء الذي يعمل بوصفه نتيجةً حتميةً لرد فعل الشخصية، فقد شكَّل انزياحها الجمالي خلقاً لاستجابة تعبئ فضاء التلقي، وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل من الحكي في النص المسرحي يتجه إلى النظام الذي يبدو في سطوحه خدعة تتضمن فضاءً آخراً تتجاوز سلطة الاحتمال، والتي يمكن أن تنعكس كمدلول نصي يتحوَّل إلى مدلول صوري، يفيد استقبال المنظر الذي يمكن أن يخلقه في السياق والذي سينعكس بدوره في سياق نص المسرحية.

الخاتمة

- يتجسَّد الصراع الدرامي في هذين النصين المسرحيين في رد الفعل المُثار نتيجةً للمواقف التي تثير الشفقة والخوف، فهو يخضع لأسباب وجود مشكلةٍ تتمثَّل في تدخُّل النظام الخارج عن إرادة الإنسان والمستمر في خلق موازين غير مستقرة في قلب كائن نبيل هو المتهم في مسرحية القبعة والنبي، وعاد وشداد في مسرحية الباب.
- إنَّ الحدث في النصين المسرحيين (الباب، والقبعة والنبي) لكنفاني ليس مجرد حركات مادية، بل أنَّه يخضع لقوانين التطوّر والنمو، وقد توفرت فيه الدرامية كما توفر فيه عنصر المفارقة التي يمكن أن تكون بين الإنسان وغيره من الناس، أو بين الإنسان وبيئته، أو بين الإنسان ونفسه، فضلاً عن توفر قدر من التشابه والاختلاف بين الطرفين يترتب عليهما الصراع الذي يصل بنا إلى نتيجة تكون عكس المطلوب، ومن هنا يتبيَّن أنَّ الفعل الدرامي

لا يقدِّم (أشياء حدثت بالفعل، بل أشياء يمكن أن تحدث، أشياء جائزة الحدوث) طبقاً لقانون الضرورة والاحتمال.

- تبدو الشخصيات في مسرحية (الباب) مستحوذة على الفكرة الرئيسة للمسرحية في خطوطها المختلفة التي قد تتوازى أو تتقاطع أو تلتقي في بؤرة واحدة، كما لو أنَّها القوى المسيطرة على جميع مناحي المسرحية، فكانت شخصية الإله (هبا) تحمل الحياة للبشر لكن بشروطها، أي بشروط غير إنسانية، وهذه الشخصية هي رمز للاستعمار، أي (الشخصية التي تخلق رد الفعل الضدي) في النص المسرحي.
- بدأ غسان كنفاني مسرحية القبعة والنبي بصراع خارجي، حيثُ تناولها بوصفها قضية ملتصقة بالواقع القريب، والمناخ الاجتماعي الموازي لها، وجعل من شخصياته مضموناً وشكلاً لها في الوقت نفسه، على الرغم من رسمه للتفاصيل التي تحيل إلى الفعل الدرامي وردِّ الفعل الدرامي المضاد، فكانت تمثيلاً لمواقف خاصة بالنوع والطبقة المعينة التي تنتمي إليها الشخصيات والتي تحيل إلى واقعها المعاش، والتي تحيل بدورها إلى وجود ما يسمى بـ(الفعل والفعل المضاد).
- في نص مسرحية (القبعة والنبي) يتجلَّى رد الفعل الدرامي عند شخصية المتهم الذي قاوم إغراءات الجميع، فهذه الشخصية تمثِّل رمزاً المقاومة المستمرة في مسرح غسان الكنفاني بشكل واقعي وحياتي، إذ يتجسد رد الفعل في رفضه لإغراء حبيبته والتي هي في الوقت نفسه أُم جنينه.
- كما يتمثَّل ردُّ الفعل الدرامي في مسرحية الباب بحركة الشخصية عاد الذي اتخذ قرار طلب الماء من آلهة الحجاز وأرسل وفداً بهذه المهمة، وهذا الأرسال بما يحمله من مدلولات التحدي ورغبة الانعتاق من سلطة الإله هبا، إنَّما هو ردُّ فعلٍ انتقالي مكانياً من ارم إلى مكَّة للحصول على حرية محتملة الحدوث هي كسر لأُفق سلطة هبا المطلقة، ولكنَّه يتحوَّل من حرَّية الحركة والانتقال إلى المناقشة اللا مُجدية في غرفة الإله هبا التي لا ينفتح بابها.

- إنَّ الحاجز الفاصل بين القضاة والمتهم في مسرحية القبعة والنبي هو حاجز متحرِّك، وكل حركةٍ منه إنَّما هي إشارة لاقتراب الموت وإبعاد لحقِّ الحياة، فالمواجهة هنا مواجهة واقعية تعانيها شخصية المتهم بين فعل الموت الذي يحاول القضاة فرضه عليه وردّ الفعل المتجسِّد في رفض المتهم لهذا الموت، ورغبته في الحياة.
- ردُّ الفعل الدرامي في نهاية مسرحية الباب هو ردُّ سلبي خاضع لمشيئة الإله هبا التي تفرض أحكامها الجائرة على شداد، فتعمد إلى إلهائه بكُرة، مما يؤكِّد محاولته تعطيل قوى شداد ووجوده معاً، لكنَّه في نهاية مسرحية القبعة والنبي ردُ ايجابي يتمثَّل في حصول المتهم على البراءة، مما يشكِّل مؤشِّراً للانفتاح على الحياة، وتحقيقاً للوجود الإنساني الحر.

الهوامش

(١) الآثار الكاملة/ غسان كنفاني/ مج٣/ ط٢/ مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ودار الطليعة/ نيسان ١٩٨٠

(٢) نفسه / ٨

(٣) سليم خوري / هذا المصير تل ابيب / ٤٠.

(٤) معا إلى القمة القدس / هدية عبد الهادي / ٢١.

(٥) ظلام ونور/ ميشيل حداد وجمال قعوار/ ٦.

(٦) ظلام ونور/ ٧-٨.

(٧) موسوعة ويكيبديا الألكترونية.

(٨) الدراما بين النظرية والتطبيق/٤٨٧

(٩) فن الشعر/ أرسطو/٢٦

(١٠) الكلمة والبناء الدرامي/ سعد أبو الرضا/١٠

(١١) المسرح والتراث العربي/٧٨-٧٩

(١٢) نظرية الدراما من أر سطو إلى الان/١١

(١٣) الدراما بين النظرية والتطبيق/٣٧

(١٤) نظرية الدراما من أر سطو إلى الان/١٣-١٧

(١٥) م.ن/ ١٩.

(١٦) م.ن/ ٢٠.

(١٧) المعجم الفلسفي /٩٤.

(١٨) سيمياء المسرح والدراما / ١٧٣.

(١٩) نموذج الشخصية المحورية في أدبنا المعاصر / يوسف عبد المسيح ثروت / ١٥٥ / الأديب المعاصر / مج٣ / ١٩٧٥.

(٢٠) الآثار الكامنة / غسان كنفاني/ المسرحيات / المقدمة/ ٨.

(٢١) الباب/ غسان كنفاني /٥٠-٥١.

(٢٢) الآثار الكاملة / المسرحيات / غسان كنفاني / المقدمة / ٨.

(٢٣) ادب غسان كنفاني / وجع المخيم وصرفة المقاومة / مروان عبد العال / منارات / ع١٧٣٤ / س ٧ ٢٧ شباط ٢٠١٠ / ١٠.

(٢٤) الباب/٧١.

(٢٥) م.ن/ ٨١-٨٢.

(٢٦) م.ن/ ١١٩.

(٢٧) الباب/ ١٠٢.

(٢٨) المعجم الفلسفي / ٣١٨.

(٢٩) م. ن / ٧٢٥.

(٣٠) مدخل الى علم النفس / ليندا. ل. دافيدوف / ٦١٧.

(٣١) م. ن / ٦٢٠.

(٣٢) دراسات سيكولوجية / عطوف محمود ياسين / ٢٧.

(٣٣) قاموس التحليل الاجتماعي / فيصل السالم / ٤٦.

(٣٤) قاموس علم الاجتماع / ٨٢.

(٣٥) النظرية الاجتماعية / ج. د. هـ. كول / ٥.

(٣٦) الاتجاهات والحياة / ١٦.

(٣٧) معجم المصطلحات الدرامية / ١٩٩.

(٣٨) الدراما بين النظرية والتطبيق / ٤٧٩-٤٨٤.

(٣٩) المعجم الفلسفي / ٥٧.

(٤٠) فن كتابة المسرحية / لا جوس أجري / ٢٥١.

(٤١) القبعة والنبي/ غسان كنفاني/ ١٨٧.

(٤٢) م.ن/ ١٩٥.

(٤٣) القبعة والنبي/ ١٣٢.

(٤٤) م.ن/ ١٣٨-١٣٩.

(٤٥) القبعة والنبي/ ٢٠٠.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر

- **الاثار الكاملة / المسرحيات { الباب، القبعة والنبي } / غسان كنفاني / مج ٣ / ط ٢ / مؤسسة غسان كنفاني الثقافية / دار الطليعة للطباعة والنشر / ١٩٨٠ م / د. ت.**

ثانياً: المراجع

- **الاتجاهات والحياة / يس طه طاقة/ إياد للطباعة الفنية/ المكتبة الوطنية/ بغداد/ ١٩٨٩م.**
- **دراسات سيكولوجية/ عطوف محمود ياسين / مؤسسة نوفل ش.م.م/ بيروت – لبنان/ ١٩٨١م.**
- **الدراما بين النظرية والتطبيق/ حسين رامز محمد رضا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت – لبنان/ ١٩٧٢م.**
- **سيمياء المسرح والدراما / كير إيلام/ ت: رئيف كرم/ المركز الثقافي العربي/ بيروت – لبنان/ ١٩٩٢م.**
- **ظلام ونور/ ميشيل حداد وجمال قعوار/ الناصرة/ مكتبة الجليل/١٩٥٤.**
- **فن الشعر/ أرسطو/ أرسطو طاليس/ ترجمة: عبد الرحمن بدوي/ دار الثقافة/ بيروت/ ط٢ ١٩٧٣.**
- **فن كتابة المسرحية/ لا جوس أجري/ ت: دريني خشبة/ دار الكتاب العربي/ القاهرة/ د.ت.**

- قاموس التحليل الاجتماعي/ فيصل السالم/ دار المثلث للتصميم والطباعة والتصميم/ لبنان/ ١٩٨٠م.
- قاموس علم الاجتماع/ محمد عاطف عفيف/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ١٩٧٩م.
- الكلمة والبناء الدرامي/ اسعد ابو الرضا/ دار الفكر العربي/ ١٩٨١.
- مدخل الى علم النفس/ لينـدا. ل. دافيـدوف/ ت: سيد طواب وآخرون/ دار ماكجر وهيل/ القاهرة/ ط٤/ ١٩٨٣م.
- المسرح والتراث العربي/ سمير سرحان/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط٢/ ١٩٨٩.
- المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ دار الكتاب اللبناني/ بيروت/ د.ت.
- معجم المصطلحات الدرامية/ إبراهيم حمادة/ دار الشعب/ القاهرة/ ١٩٧١م.
- معا إلى القمة القدس/ عبد الهادي هدية/ مطبعة المعارف١٩٥٥.
- النظرية الاجتماعية/ ج. د. هـ. كول/ ت: عبد الوهاب الكيالي/ دار الطليعة/ بيروت/ ١٩٦٤م.
- هذا المصير تل أبيب/ سليم خوري / دار النشر العربي/ د. ت /١٩٦٤.
- نظرية الدراما من ارسطو الى الان / د. رشاد رشدي / مكتبة الانجلو المصرية / القاهرة / ١٩٦٨.
- موسوعة ويكبيديا الالكترونية.

ثالثاً: الدوريات

- ادب غسان كنفاني / وجع المخيم وصرخة المقاومة / مروان عبد العال / منارات ملحق جريدة المدى / ع ١٧٣٤ / س ٧ / ٢٧ شباط / ٢٠١٠ م.

- نموذج الشخصية المحورية في أدبنا المعاصر / يوسف عبد المسيح ثروت / الأديب المعاصر / مج٣ / ١٩٧٥.
- ملحمة المعزاية والذئب / آخر مقال كتبه غسان كنفاني / مجلة الصياد / ع١٤٥٢ / س ٢٩ / ع ١٢ – ٢٠ تموز ١٩٧٢ م.