

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

ISSN: 1112-9751

عنوان المقال:

تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في المنجز الإبداعيّ عند غسان
كنفاني*: القصة القصيرة والمسرحيّات والأعمال الدّرامية نماذج

د. سناء كامل أحمد شعلان ، الجامعة الأردنية ، الأردن

تشكيل الحب بين الرجل والمرأة في المنجز الإبداعي عند غسان كنفاني*: القصة القصيرة والمسرحيات والأعمال الدرامية نماذج

د. سناء كامل أحمد شعلان

الملخص:

هذه الدراسة تنطلق من فرضية أنّ الحب بين الرجل والمرأة في المنجز الإبداعي عند الأديب الفلسطيني الراحل غسان كنفاني له تشكيله الخاص الذي ينبع من علاقات داخلية وخارجية في هذا المنجز مع مبدعه ومع المتلقين له على حدّ سواء، وهذا الحب الذي كان في الغالب مكرّساً لصالح الحب الأكبر في حياة غسان كنفاني، وهو حبّ فلسطين، يمتدّ عبر منجزه الإبداعي كاملاً مشكّلاً نسقاً خاصاً له محدّداته وأشكاله وغاياته استدعائه، فهو ليس فقط توصيف لسلوك بشريّ إن جاز التعبير، بل هو امتداد طبيعيّ في جغرافيا قلب غسان كنفاني وصولاً إلى أعماق فكره وإبداعه ووعيه وضميره لتجسيد حبّه الأكبر/فلسطين.

وهي دراسة تنطلق أساساً من أنّ غسان كنفاني إنّما يقدم عبر تشكيل الحب بين الرجل والمرأة صورة من صور نضال الفلسطيني، كما هو محمّل بمشاهد حياته وعذابه ومأساته، وهو بذلك ينطلق من انتصاره الكامل على سؤال: هل أنت كاتب أم مناضل؟ فظلّ هذا السؤال يسكنه، و"بقي غسان كنفاني مطاردًا بهذا السؤال إلى أن بلغ الشّهادة، فهزم السؤال، وانتصرت كتابة غسان" (1). فهذه الدراسة تحييب بثقة بأنّ غسان كنفاني كان الكاتب المناضل والمناضل الكاتب في آن، بعدما أدرك "أنّ موقف المقاومة لم يكن اختياراً سهلاً بل كان معركة يومية مع عدو حبيث يعتبره مسألة حياة أو موت" (2).

وقد امتدّت هذه الدراسة لتطول إبداع غسان كنفاني كاملاً في حقول: القصة القصيرة والمسرح والعمل الدرامي. كما رصدت لبنات المعمار السردّي واللغويّ المشكّل لحالة الحب بين الرجل والمرأة في أنساق مكتوبة تنقل هذه الدفقات الإبداعية من حالة وجدانية معيشة إلى حالة كتابية تسجيلية انفعالية مزاحة في عوالم التخيل الفرديّ الخلاّق المناضل الثائر الثابت من تجربة جمعية تكاد تكون ممتدة في كافّة تجارب الشعب الفلسطيني عبر تاريخ قضيتّه الكبرى، وهي النضال والتحرير.

الكلمات المفتاحية: حب، المرأة والرجل، إبداع غسان كنفاني، القصة القصيرة، المسرح، العمل الدرامي.

The formation of love between a men and women in the creative works of Ghassan Kanafani : Short stories, plays and drama works as samples.

Dr. Sanaa Kamel Ahmed Shalan / university of Jordan / Jordan

Abstract:

This study starts out from the premise that love between men and women in the creative product in the late Palestinian writer Ghassan Kanafani's work has its special formation which stems from internal and external relationships with the author and his readers as well. This love was devoted for the greatest love in Ghassan Kanafani life which is the love of Palestine. This love stretches through his whole creative work modeling a special pattern which has its determinants, shapes and objectives. It is not only a description of a human behavior, so to speak, but it is a natural extension in the geography of Ghassan Kanafani's heart till it reaches his deepest thoughts, creativity, awareness and conscience to embody his greatest love/ Palestine

This study originates basically from the concept that Ghassan Kanafani portrays through the love between men and women one of the scenes of the Palestinian struggle. It also loaded with scenes from his life, suffering and tragedy. In so doing he starts from his complete victory at the question: Are you a writer or freedom fighter? This question remained inside him, and Ghassan Kanafani remained haunted by this question till he achieved martyrdom. In doing that he defeated the question, so Ghassan Kanafani's works won. (1) . This study answers with confidence the question that Ghassan Kanafani was the writer and the freedom fighter and freedom fighter and the writer at the same time after he realised that the stand of the resistance wasn't an easy choice but a daily battle with an evil minded enemy and it was a matter of life and death (2(

This study is extended to reach the whole of Ghasan Kanafani's creativity in the areas of short story, play and drama. It also monitored the components of this narrative and linguistic structure which forms the state of love between men and women in written patterns which convey these creative streams from an emotional life into a documentary emotional state of writing shifted towards imaginative creative, fighter, revolutionary singular worlds which originates from a collective experience which could be extended to all the experiences of the Palestinian people throughout the history of their greatest cause which is struggle and liberation.

Key Words: men and women love, Ghassan Kanafani's reativity, short story, plays and drama.

أولاً: تشكيل الحب بين الرجل والمرأة في القصة**القصيرة عند غسان كنفاني:**

(1)

ثيمة الحرمان ومأساوية النهايات

القصة القصيرة عند غسان كنفاني تجنح إلى "التزام الواقعية إلى درجة يتعدّر فيها الفصل أحياناً بين الواقع الحضاري والواقع الفني" (3). ومن هذا الجنوح نراه يضطلع برسم ثيمة الحرمان التي يكابدها العاشقون كلّهم في قصصه القصيرة جميعاً. وهي تقودهم إلى نهايات مأساوية مشؤومة لا تذيبهم معنى السعادة أو الفرح، فليس في عالم الفلسطينيين حيث القتل والنكبات والنكسات والمخيمات والشتات والموت والتّهجير والتّعذيب والمعتقلات والنّفي إلاّ عذابات الحرمان بمستوياتها جميعاً.

ففي قصة "شيء لا يذهب" في مجموعته القصصية "موت سرير رقم 12" نجد المرأة البطلة/ ليلي التي دافعت عن حيفا بالسلّاح إلى أن استشهدت على أرضها في حين أن حبيبها خيري رفض أن يحمل السّلاح، ورفض أن يدافع عن مدينته وعن وطنه (4). بل إنّها كانت على الرّغم من رقتها وجمالها فقد قامت بعمليات فدائية ضدّ العدو الصهيوني إلى أن وقعت في يديه فقام بتعذيبها واغتصابها مراراً، وعندما خرجت من المعتقل كسيرة حزينة على عذريتها التي فقدتها في المعتقل تركها خيري محزونة بعد أن قالت له: "يحسن بك أن تتركني، أنا امرأة مهترئة" (5). وذلك بدل أن يتمسك بها، ويصمّم على أن يقف إلى جانبها بعد محنتها في المعتقل الإسرائيلي. ولكن فكره الضعيف المهزوم انتصر على حبه، فهو فشل في أن يرى شرف حبيبته في سلوكها وبطولتها، ورآه محصوراً فقط بين فخذيها، ونسي أنّه سلب منها قهراً لكسر بطولتها، لا هي من ضيعته مختارة في طريق الشّهوات. ولكن يبدو أنّ خيري قد سيطر عليه مفهوم

العذرية البطركية حيث "العذرية مسألة تخصّ الرجال، وتلعب فيها النّساء دور الوسطاء الصّامتين... وتعتبر تمظهراً لهاجس ذكوري محض في المجتمعات التي يعمل فيها غياب العدالة على حرمان المجتمع ككلّ من الثّقة بالنّفس" (6).

لقد كان الحرمان من الحبّ ومن الوطن هو المصير الذي لاقاه العاشقان/ ليلي وخيري بعد أن حرمت ليلي من عذريتها ومن حياتها على أيدي الصّهاينة، وعلى الرّغم من هذه التّجربة المريرة إلاّ أن خيري يعترف بأنّ ليلي لم تستطع أن تغيّره (7). بالتأكيد يعني أنّها لم تستطع أن تغيّره نحو الأفضل، وكانت النّهاية المأساوية تتلخّص في قول خيري: "لقد مضى زمن طويل على اليوم خرجت فيه من حيفا، وأشعر اليوم أنّي لم أكن أستحقّ ليلي مطلقاً، بل لم أكن أستحقّ حيفا نفسها، لماذا اهتّمت هذه الإنسانة النّبيلة بإنسان جبان مثلي؟" (8).

لقد أحبّت ليلي خيري بصدق كما أحبّت وطنها فلسطين ومدينتها حيفا بإخلاص، بل إنّها قد وهبته قلبها على الرّغم من أنّ رأيها فيه أنّه إنسان متواضع الصّفات "قالت لي ليلي بعد أن تعرّفت عليها جيّداً: أنت رجل مائع يا خيري، ولكنك لست هكذا في حقيقتك، ولهذا اعتقد أنّي سأحبك" (9). لكن الحقيقة أنّ خيري كان رجلاً مهزوماً من داخله، ولذلك فقد خسر حبيبته كما خسر وطنه بعد أن خذلها، وفرّ بعيداً حيث المال والأمن.

خلف ألم الحرمان والفراق الذي يعيشه بطلا هذه القصة هناك غسان الإنسان التّائر الذي يلمز الضّعف والتّخاذل ممثلاً في شخصيّة خيري الذي أفّضل الهرب ومتع الحياة على حبيبته وعلى وطنه! غسان كنفاني في هذه القصة مثّل حقيقته حيث يجنح إلى الثّورة على الجبناء وتصوير عارهم تبرأ منهم، ورجماً لهم؛ "فغسان كنفاني كان ثورياً صادقاً، أنا لا أتكلّم عن

نوعه. هذا النوع النادر من الرجال، وحتى بين الثوريين النقي نقاء الضمير، المخلص إلى آخر مدى"(10)

في قصة "في جنازتي" في المجموعة القصصية "موت سرير قم 12" يواجه الحبيب المرض المفاجئ الذي يهدم أحلامه جميعها، ويقرر أن يلعب دور البطولة مع حبيبته، وأن يتركها كي تنعم بحياتها مع زوجها معافى بدل أن تمضي حياتها منكودة في خدمته وتمريضه، ويزمعه أمره على أن يخبرها بقرارها قائلاً لنفسه بافتخار وإصرار: "قررت أن أتركها تبحث عن طريق آخر لحياة سعيدة، هي تعرف كم أحبها، ولو لم تستطع أن تفهم عظيم تضحيتي الآن، فلسوف تعرفها في المستقبل"(11). لكن الحبيبة حرمتها من هذا الموقف البطولي المزعوم، وفاجأته بأن أعلنت له أنها قد قررت أن تهجره لتعيش مع رجل آخر، فحرمتها بذلك من أن يسعد بشعور البطولة الذي أن يعيشه في مرضه وفي خسارته لحبيبته التي لطالما حلم بزواجها منها "أنت لا تعرفين كم حرمتني من وسيلتي الوحيدة التي كنت أريد فيها أن أقنع نفسي بأنني ما زلت أستطيع أن أكون شجاعاً"(12). وهكذا يعيش هذا الرجل المريض تجربة الحرمان من حبيبته بسبب مرضه كما حرمها سابقاً بسبب فقره وضعف إمكانياته المادية.

أمّا في قصة "الأرجوحة" في المجموعة القصصية "موت سرير قم 12" فبطلها يعلق في الخسارة والتدّم عندما يقرر أن يصارح خطيبته غيداء بوجود ماضٍ له مع امرأة اسمها ندى، كما يقرر في الوقت نفسه أن يعلم حبيبته السابقة غيداء بأنه قد توقف عن حبها، ويريد أن يقطع علاقته معها بشكل كامل؛ كي يستأنف حياته بشكل طبيعي ومخلص مع خطيبته غيداء. ولكنّه يجد نفسه يقطع فريسة مفارقة تفوده إلى خسارة خطيبته غيداء، في حين أنّه قد خسر ندى منذ زمن طويل عندما توقف عن حبها، وتوقفت عن حبه وعن احترام مشاعره أو احترام مواعيدها معه؛

فعندما يذهب إلى غيداء ليصارحها بحقيقة ماضيه مع ندى يجدها ترفض اعترافه هذا، وتصفه بالرجل اللعوب، ثم تهجره بعد أن تقول له بحدّة: "أرجو أن لا تعتبر نفسك فارساً تترامى البنات على قدميه، أنت لست إلا صفحة بيضاء كذابة. أنت كذاب"(13). وعندما يذهب إلى حبيبته السابقة ندى كي يعلمها بأنه يعشق امرأة أخرى غيرها لا تأخذ كلامه على محمل الجد، وتصمّم على أنّه يقول كلامه هذا نكاية بها لأنها لم تأت إلى مواعدهما الأخير، وتقول له: "أنت لا تثير غيرتي. فش عن كذبة أخرى"(14).

إنّها النهاية المأساوية ذاتها القائمة على ثيمة الحرمان التي تنتظم علاقة الحب بين الرجل والمرأة في قصص غسان كنفاني جميعها دون استثناء، وكأنّه ينوح بنبل على مصير الفلسطيني الذي يسير دائماً نحو الحرمان والفقد مهما بذل جهده المخلص للهروب من هذا المصير الأسود، وغسان يتوسّل بابرّاز هذا المصير عبر صور ورموز واتجاهات سردية مختلفة، ولكنّها جميعاً تقود إلى مآل واحد، حتى وكان الهدف هو مثل هذه بطل قصة "الأرجوحة" الذي أراد أن يكون صادقاً مع خطيبته غيداء، فأخبرها عن ماضيه مع حبيبته السابقة ندى، فخسر خطيبته الحبيبة غيداء إلى الأبد بعد أن خسر ثقّتها فيه.

وهذا المآل المأساوي يتكرّر من جديد مع محمد علي أكبر ومع حبيبته في قصة "موت سرير رقم 12" في المجموعة القصصية التي تحمل اسم القصة ذاته، فبطل القصة محمد علي أكبر العماني الأصل الذي يعمل سقّاء في الحي الغربي في قرية أبخا يقع في حب فتاة كان ينقل الماء إلى بيت أهلها، وأرسل أخته سبيكة لتخطبها، وكاد يظفر بها، ولكن القدر كان له في المرصاد عبر مصادفة قاتلة، فوالد الفتاة التي وقع في عشقها قد وقع في ذهنه لبس، فظن أنّه محمد علي الشقي الذي يعيش على سرقة الخراف على

طريق الجبل، ويُنْجَر بسرقاته مع الأجانب، ولم يلتفت أن الحبيب اسمه محمد علي أكبر لا محمد علي فقط. وهكذا رفض أن يزوّج ابنته له، ومات وهو يوصي أهله بعدم تزويجها لمحمد علي أكبر العاشق الذي جاءها خاطباً. وهكذا حُرِم هذا العاشق المسكين من حبيبته بسبب لبس صغير في اسمه، وأصيب بعقدة من تفكيك اسمه، "ومن ذلك اليوم بدأ يرفض إلا أن يُنادى باسمه الكامل محمد علي أكبر دفعة واحدة. وكان يرفض أن يجيب على أيّ إنسان يناديه بمحمد فقط أو بمحمد علي فقط" (15).

وفي قصّة "الصّقر" في المجموعة القصصية التي تحمل اسم "عالم ليس لنا" وقع جدعان البدوي في حب فتاة عصرية من المدينة ذات شعر أحمر جميل، وهي أحبته كذلك، وطلّق زوجته كي يتزوّجها، ولكنها رفضت أن تتزوّجه لأنه بدويّ، وغادرت الصحراء التي جاءت إليها في رحلة صيد لمطاردة الغزلان، وعادت إلى المدينة، و"حينما غادرت صار كالمجنون" (16)، يعاني توجّعات عشق لامرأة لم تبال بقلبه الطيب المخلص لها.

أمّا في قصّة "القط" من المجموعة القصصية "موت سرير رقم 12" فيسعى بطل القصّة إلى مصير الحرمان الماديّ والمعنويّ من سميرة تلك المرأة التي كان يعتقد أنّه يحبّها، ولكنّه اكتشف أنّه لا يحبّها، وإنّما يذهب إلى سميرة لأنّه ليس ثمة مكان يذهب إليه سوى الدّهاب إليها" (17)، ويكتشف الحقيقة الفاجعة، وهو أنّه لم يحبّها في يوم بل كان يسعى بقليل المال للوصول إلى المتعة الجسدية معها كما يسعى إليها غيره، وأخيراً شعر بالقرف منها، وكفر بحبّه لها، وأدرك حقيقة الأشياء، وسماها بأسمائها، فهي ليست إلاّ بغّي رخيصة، وهو رجل يبحث عن متعة الجسد بأرخص الأثمان، والآن هو يشعر بالقرف منها ومن نفسه، ولذلك يقرّر في لحظة انتصار على شهواته أن

يهجرها دون عودة. ولذلك فإنّه "وضع النّقود على الطاولة، وخرج إلى الزّقاق الكئيب" (18).

ثانياً: تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في مسرحيّات

غسان كنفاني:

(1)

انتصار الحبّ والحياة على الموت وعلى قبح الحياة

نشر غسان كنفاني مسرحيّة الثّانية "القُبعة والنّبي" في مجلة "شؤون فلسطينيّة" في عام 1973 بعد أن نشر مسرحيته الأولى "الباب" في عام 1964، ويبدو أنّه كان يريد أن يسمّي مسرحيته القُبعة والنّبي باسم "الشّيء"، ولكنّه عاد، وعدل عن رغبته هذا، وأبقى على اسمها الذي عرفت به، وهو "القُبعة والنّبي"، وقد ذكر غسان كنفاني في رسائله لغادة السّمان أنّه يكتب هذه المسرحيّة بالتحديد من أجلها (19)، وقال كذلك أنّه اختار لها عنوان "القُبعة والنّبي" على "أساس أنّ القُبعة تستر رأس الرّجل من الخارج والنّبي يستره من الدّاخل" (20).

وانطلاقاً من هذه الرّسالة بالتحديد نستطيع أن نفهم الاتّجاه العام لهذه المسرحيّة بل وأن نفهم مراميها ومغازيها لاسيما أنّها في ظاهرها معقّدة ملبسة مغرقة في التّعمية والإلغاز، فهذه المسرحيّة تُورّخ لفترة كان غسان كنفاني يعيش فيها في انفصام بين "وجوديّة عقلانيّة تعبّر عن المسرحيّة، وبين وجوديّة حيائيّة تعبّر عن الرّسائل: أيّ رسائله إلى غادة السّمان (21)، ومن هذا المنطلق أستطيع أن أضمّ صوتي إلى صوت جبرا إبراهيم جبرا عندما رأى أنّ غسان كنفاني أراد أن يجعل من هذه المسرحيّة أداة لقهر الموت (22)، لاسيما أنّ الموت هو هاجس الفلسطينيين

الأكبر في ظلّ نضالهم، وبناء على ذلك نستطيع أن نزعّم أنّ بطل هذه المسرحيّة الذي لا نعرف اسمه إنّما هو فلسطينيّ دون أن يُصرّح بذلك صراحة" إنّهُ فلسطينيّ منفّي يعيش في ظروف آلاف المثقفين الفلسطينيين الذين يعيشون في منفى لا يستطيعون فيه إلا أن يساهموا في الكشف الإنسانيّ مهما تعرّضوا للأذى، ومهما عرفوا من غضب"(23).

فمنذ أوّل وهلة من المسرحيّة نصطدم بقرار رقم 1 ورقم 2 اللّذين قاما بشكل سرّي وذاتي بمحاكمة بطل المسرحيّة/المثّم على تهمة ما، ويوشك أن يصدر حكماً ما في حقّه " رقم 1 وكأنّه يكمل حديثاً: أمّا وقد انتهينا من المحاكمة فسأصدر الحكم الآن. قف كي تسمعه كما ينبغي؟"(24)، وعندما يحتجّ المثّم على محاكمته بهذه الطّريقة يجد أنّ قرار شنقه قد صدر دون سماع أقواله أو محاكمته محاكمة عادلة " رقم 2: لننته من الموضوع بسرعة، دعنا نشنقه هما والآن"(25)، ثم ندرك بالتّدرّج أنّ بطل المسرحيّة مثّم بقتل كائن غريب لا توصيف له، كان قد سقط على شرفة بيته وصديقه في خلال مهنة استطلاعيّة لهم بواسطة مركبتهم الفضائيّة.

وفي الوقت ذاته يجرمّ المثّم رقم 1 ورقم 2، ويثّمهما بقتل هذا الشّيء الغريب. ولنا أن نفترض أنّ هذا الشّيء لم يكن إلاّ وافر الأشياء والقيم والمبادئ والأحاسيس الجميلة التي قتلها ظروف المثّم حيث الحياة الصّعبة، كما قتلها رقم 1 ورقم 2 بما يمثّلان من رموز السلطة الفاتكة بعد أن طاردا المثّم في كلّ مكان، وحرماه من فرصه الطّبيعيّة في الحياة بكلّ تفاصيلها الاعتياديّة بما فيها من حقوق طبيعيّة من زواج وإنجاب ومعيشة آمنة كريمة. فهو بذلك يجرمّ السّلطات العربيّة التي أفرغت الإنسان العربيّ من سعادته ومعاني وجوده، وجعلته يعيش حياة ضنكة نكدة، كما ساهمت في تشريد الفلسطينيين وتعذيبه والتّضيق عليه في منافيه كافّة بدل أن تحتضنه،

وتدعمه وتدعم قضيتّه كما ينبغي. إنّهُ باختصار يجرمّ كلّ شخص وظرف وحال أدّى أن يعيش حياة فقر وضياح فلا يستطيع حتى أن يتزوّج حبيبته السيّدة كي يمنعها من أن تجهض حملها منه، فهذه السّلطات العربيّة لم تعذّبه فقط، بل سرقت منه حتى حقّه في ممارسة الحبّ والتّنعّم به.

وفي الوقت ذاته كانت السّبب في أن يجد معطياته حياتها كلّها ضدّه، تهدّده وتخوّفه " المثّم: كلّ النّاس، كلّ شيء، صاحب البيت والخباز واللّحام والطّبيبة الغربيّة والوحشة والمرض والوحدة والشّقاء... العمل والبطالة، الانتظار والوصول، الانكسار والفشل، طعم الانتصار التّافه... غياب الشّمس وغياب الصّديق وغياب الدّهشة"(26)

وتضطلع السيّدة بدور الحبيبة التي خذلت حبيبها كما خذلتها الظروف جميعها، فهي حامل من حبيبها المثّم، ولكن بسبب ظروفه الماديّة المتعترّة تريد أن تجهض هذا الجنين، وتطلب من المثّم أن يشارك في أجور الإجهاض "السيّدة: نقتله بالمناصفة: مئة ليرة منك ومئة منّي"(27)، ولكن المثّم يرفض أن يشارك في هذه الجريمة، ويطلب من حبيبته أن تتزوّجه، لكنّها ترفض للأسباب ذاتها التي تريد أن تجهض جنينها لأجلها. أمّا أمّها فهي صورة أخرى من صور الاستلاب التي يواجهها المثّم في حياته، وهي تضغط باتجاه إجهاض الجنين مهدّدة المثّم بكلّ شرّ " أستطيع أن أرفع عليك دعوى. أستطيع أن أرسل لك أخاها فيذبحك ويغسل عار العائلة. أستطيع أن أنهال عليك ضرباً الآن. أستطيع أن أروي القصة لخال السيّدة فيضعك في السّجن حتى تموت"(28).

والمثّم يعيش ألماً نفسياً رهيباً لأنّ السيّدة تريد أن تهجره، وأن تجهض حملها منه " المثّم: لقد أحببتها حقّاً، ولكن لم يكن باليدّ حيله، أعتقد أنّها قصّة تحدث

في كل يوم مع كل شخص. ولكن هل يعني ذلك أنها غير مهمة؟ انظروا كيف صارت حالتي" (29).

وفي خضم هذا الألم النفسي الشديد الذي يعاني المتهمة منه يظهر الشيء في حياته. وغسان كنفاني بوصفه في ملاحظاته حول الرواية بـ "شيء لا يمت بصلة لشكل يشبه الإنسان أو الحيوان أو النبات الشائع، لونه أسود وبالوسع إدخال اللون البنفسجي. ذو مظهر أقرب للقمماش أو المطاط وتكوينه يتميز بفرع مثل أوراق الشجر العريضة فوق قبّة... ينبغي أن لا يوحي بأي علاقة مع أي تكوين شائع" (30).

ونستطيع أن نخمن إن هذا الشيء هو المحرك الدفين والسري لكل الأحداث والمشاعر في مشهد المسرحية الذي يوازي مشهد الحياة التي يعيشها غسان كنفاني بوصفه واحد من أفراد الشعب الفلسطيني الذي يعيش مأساة موصولة لا تنتهي. لنا أن نعد هذا الشيء هو المبتغى الضائع. قد يكون الحب، قد يكون الضمير، قد يكون الجمال. قد يكون الخير، قد يكون الثورة. هو باختصار كل قابل لأن يختزل في أي فكرة جميلة منشودة.

إنه ليس كائناً بالمعنى الطبيعي لهذه الكلمة "المتهمة". إنه شيء لا يوجد فيه دم، لا يتنفس، لا يأكل، ليس من المعروف إذا كان ذكراً أم أنثى. لقد تفحصته بنفسه، ليس فيه شيء يمكن أن نسّميه عضواً تناسلياً" (31). إنه باختصار قيمة أخلاقية وجمالية قادرة بحق على تحريك القيم الجميلة الرائدة في نفس المتهمة الذي كاد يخسر ذاكرته حول نفسه في خضم الحياة الصعبة التي يعيشها. وفي خضم محاكمته الجائرة على جريمة لم يقترفها من غرباء مجحفين اعتادوا على إصاق التهم بالضعاف.

ويبدأ يذكره بكل جميل كان يعتدل في نفسه. فهو لا يعرف أي شيء عن الحب أو الجنس أو المرأة. ويبدأ يسأل عن معنى هذه الأشياء التي لا وجود لها في عالمه

بمعناه الأرضي، فيعرفها المتهمة له قائلاً: "المرأة... إنها شيء جميل" (32). "المتهمة: أنت لم تجرب لذة أن تلتصق بدفء المرأة عاريين. لا تعرف تلك الغيبوبة الرّاجفة كيف تهطل في العروق" (33). "المتهمة: دعني أوجز لك الأمر: أن تخرج ذات يوم مع امرأة تحبها وتحبك فتغتسلان بحرارة الشمس وتأكلان وأن تعودا بعد ذلك للفراش فتجنبا الأولاد. الأطفال! أنت لا تعرف هذه السعادة أيضاً. فكيف تريد أن نتفاهم؟" (34)

المضارقة الساخرة في هذه المسرحية أنّ السيدة تدفع حبيبها المتهمة إلى بيع الشيء على أمل أن يدرّ عليهما بيعه بثروة قد تبدل حياتهما من بؤس إلى سعادة وخير وفرح. وهي لا تعلم أنّ الشيء هو الذي يقوم بتفعيل حبهما بعد ركوده، وهو من سوف يبعثه من جديد. وهو من سوف يعطيه الحياة بعد أن يرفض المتهمة أن يبيع الشيء قائلاً "المتهمة: لن أبيعها. إنه صديقي. إنه في الواقع عالمي كله" (35). فهو فعلياً من يمثل قيم الجمال والخير والانتصار على الموت بالحياة والحب والجمال. ولذلك يغدو التمسك به هو تمسك بالحياة ذاتها.

ومن يعود إلى قراءة رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان حيث يخبرها أنه قد كتب هذه المسرحية لأجلها هي بالتحديد يستطيع أن يدرك أنّ المتهمة بعذاباته كلها ليس إلا غسان كنفاني، وأنّ السيدة الحبيبة هي غادة السمان. وأنّ أمها والرقم 1 والرقم 2 هما القوى الضاغطة جميعها عليهما بكل ما فيها من إكراهات وقسريّات وظلم وتجبر، والجنين والشيء هما انتصار الحب والحياة على الموت والكراهة والأحقاد والعذاب. هذه المسرحية هي رسالة أخرى إلى غادة كي لا تضرب بحبهما الذي يشكل طوق نجاتهما من الحياة القاسية. كما هي رسالة إلى كل فلسطيني كي يستأنف رحلة الكفاح والنضال لأجل تحرير الوطن المغتصب المقهور.

ومن هذا المنطلق التَّفَاوُلِيّ التَّائِر الذي يَشْدَد على قيمة التَّحْدِي والتَّمسك بالحياة يصنع غَسَّان كنفاني من الشَّيء الذي وقع بين يديه/ الحبَّ طريقاً لنجاة البشرية بعد نجاة نفسه، فهو يرى أنَّ هذا الشَّيء هو طريقه نحو فتح عوالم جديدة ليكون هو النَّبِي الذي يضبط يستر دواخل الإنسان في حين أنَّ الشَّيء هو القُبْعة التي تستر خارجه " المُنْهَم : أنت لا تستطيع أن تفهم! لا تستطيع أن تفهم...إِنِّي ها هنا افتح مصاريع عالم يُولد لأوّل مرّة، مليء بالدَّهْشة، اكتشفه حَبَّة حَبَّة مثلما يكتشف الطِّفْل أَصابعه إصبعاً إصبعاً. دونك سيرتدّ هذا العالم إلى الغبار والصدأ، وسيتداعى من جديد ركاباً متعفنّاً وراء بكارة مَرَقْها جيشٌ من الرُّواد. إنَّك من حيث لا تدري تمنحني النُّبُوَّة"(36).

في هذه المسرحيّة يقود المُنْهَم والشَّيء عملية استعادة الحياة عبر الحبّ في حين أنَّ السَّيِّدة ذات موقف سلبيّ، فهي قد نسيت الحبّ الذي جمعها مع من تحبّ، وغدت أولوياتها تنحصر في إقناع المُنْهَم ببيع الشَّيء من أجل الإثراء لكي تستطيع أن تدفع أجور إجهاض جنينها، وهي تتشَفَّع بالمشاعر والحبّ لأجل أن تصل إلى هدفها هذا. "السَّيِّدة : إِنِّي لا أستطيع أن أشطب عواطفِي بهذه السَّهولة، ثمَّ إِنِّي أم طفلُك، وهذا كلّهُ يمنحني حقوقيّ، عشرة آلاف ليرة ثمن نصف ساعة من حياتك! إنَّ عمرك كلّهُ لم يصل سعره أبداً إلى نصف هذا المبلغ"(37).

المُنْهَم يطلب من الشَّيء/ الحبّ أن يهبه الجَنَّة " المُنْهَم: عدني الجَنَّة التي أريدها"(38)، في حين أنَّ أم حبيبته التي حصلت على الشَّيء الثَّاني رفيق الشَّيء الأوّل الذي كان جاء معه في المركبة الفضائيّة ذاتها تاجر به/تاجر بالحبّ، وتنتفع منه، وتبيعه لغيرها من النِّساء، ليصبح سلعة تنتقل من يد إلى أخرى.

" المُنْهَم: يجب أن تحاكموا حماتي لأنّها أحبطت منطقتكم وأحبطت منطقي في وقت واحد.

رقم 1: أين حماتك؟

المُنْهَم: باعت قبّعتها.

رقم 1 : لمن؟

المُنْهَم: لامرأة أخرى.

رقم 1: من هي؟

المُنْهَم: باعتها بدورها لامرأة أخرى.

رقم 1: والآن؟

المُنْهَم: ما تزال تُباع بسرعة كبيرة، بسرعة معها على بطل العالم في الرُّكض أن يلحق بها"(39).

في حين أنَّ المُنْهَم يرفض أن يبيع الشَّيء لكثير من الجهات النَّفْعِيَّة والاستثماريّة التي تدفع المال الوفير مقابل الحصول عليه، ويقسم له أنّه لن يبيعه مقابل أيّ مبلغ " المُنْهَم: ومع ذلك فأنا لن أتخلّى عنك أيّها الصِّديق. أقسم لك بكلّ شيء. بكلّ قبّعات الدُّنيا"(40). لكنّ المُنْهَم ينشغل عن الشَّيء بالعروض الباذخة التي تقدّم لشرائه حتى يموت عطشاً، وهو مشغول بمطالعة عروض الشِّراء التي تصل إليه عبر يد ساعي البريد.

وهنا تقع مفارقة خطيرة، فالرقم 1 والرقم 2 اللذان يمثلان السُّلطة، ويطاردان المُنْهَم منذ بداية أوّل مشهد في المسرحيّة بتهمة قتل الشَّيء، يكفّان فجأة عن التَّحقيق معه في هذه التَّهمة فور تأكّدهما من موت الشَّيء، ويقرّران أن يسحبا القضية كاملة "إنّ المحكمة تسحب اتِّهامها لكم بارتكاب جريمة قتل لعدم توفّر الأدلّة المتعلّقة بالقاتل والمقتول وأداة الجريمة المزعومة. براءة"(41).

وبذلك يقول غَسَّان بملء فيه إنّ الأنظمة القمعيّة لا تتركنا إلّا عندما تحرق كلّ جميل في دواخلنا، ولذلك يصمّم المُنْهَم على أن ينال عقابه مقابل إهماله بالعناية بالشَّيء بعدم تقديم الماء له حتى تسبّب بموته

عطشاً" المتهّم: لا أيها السادة! أتوسّل إليكم بكلّ قوانين الأرض، يجيب أن تجدوا طريقة ما لمحاکمتي"(42). لكن رقم 1 ورقم 2 يتركانه وشأنه مع عذاباته الجديدة، بعد أن يدرك المتهّم أنّ قتل الشّيء هو تفويت لفرصته في أن يعبر إلى الحياة والسعادة " المتهّم: لقد جعلك تكتشف من جديد عالمك الذي تعرفه، فكيف لو تركته يكشف لك عالمه الذي لا تعرفه؟"(43). فيتمسك بصديقه الشّيء الذي تبعث الحياة فيه من جديد، ويقرّر أن يرافقه دون فراق، ويخرجان من المكان سوياً " هيا بنا أيها الصديق، ليس أمامنا إلّا أن نخرج معاً"(44).

وهكذا ينتصر الحبّ بكلّ معانيه مجسّدة في الشّيء على الموت والانزهاض، ويستأنف المتهّم حياته بحريّة وإصرار على الحياة بعد أن أدرك أنّ لا نصر ولا حياة إلّا بالحبّ، ولا شيء غير الحبّ؟

ثالثاً: تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في الأعمال الدراميّة عند غسان كنفاني:

(1)

الحبّ المخلّص القدريّ

ليس هناك عمل دراميّ لغسان كنفاني أكان إذاعي أو تلفزيوني أو سينمائيّ قد وُجد نصّه مكتوباً بشكل كامل إلّا عمله الإذاعيّ الدراميّ الوحيد "جسر إلى الأبد"، وهو عمل منشور تجاوزاً ضمن مجلّد الأعمال المسرحيّة/ المجلّد الثالث للأثار الكاملة لغسان كنفاني، وإنّما هو حقيقة الأمر عمل دراميّ إذاعيّ يقع في عشر حلقات وخاتمة تصلح أن تكون الحلقة الحادية عشرة أو أن تكون ضمن الحلقة العاشرة منه؛ إذ إنّها أقصر من الحلقات جميعاً، وأيّاً كان الأمر فهذا العمل وفق ما يقوله جبرا إبراهيم جبرا في مقدّمة مجلّد الأعمال المسرحيّة لم يُداع كما كان مُتفقاً مع إحدى الإذاعات العربيّة التي اتّفقت مع غسان على إذاعة هذا

العمل لأسباب لا تتعلّق بالعمل، بل تتعلّق بالإذاعة نفسها، فضلاً عن أنّه لم يفكر في نشر العمل ورقياً طوال حياته(45)

ويمكن الولوج إلى العلاقة العاطفيّة بين الرّجل والمرأة في هذا العمل من بوابة المخلّص القدريّ الذي ترسله الأقدار في لعبة لقاء محكمة كي يقوم بإنقاذ البطل من شرّ بطارد، ويكاد يقضي عليه، وهو شرّ في الغالب خارج قدرات البطل، ولذلك يستوجب الأمر تدخّل إرادات عليا جيّارة لأجل إنقاذه من مصيره المنكود. ففي هذه الدراما الإذاعيّة يُسند غسان كنفاني دور البطل المخلّص إلى المرأة/ رجاء التي يجعل من اسمها رمزاً لدورها المخلّص لفارس الذي يطارده غضب قدريّ يقوده إلى صراع معه بسبب جريمة نكراء مزعومة اقترفها البطل/فارس الذي قام بقتل أمّه، ولذلك يبدأ صراعه مع الأقدار ومع القوى الغيبية التي تصارعه للانتقام منه بسبب هذه الفعل الشّائن، فهو يرى قصّة معاناته تتلخّص في: "الخطيئة والعقاب، هذه هي القصّة كلّها"(46)

والتّاريخ الميثولوجيّ لفكرة الصّراع مع القوى الغيبية لاسيما مع الآلهة يحدّثنا عن الكثير من صور الصراع بين الآلهة، وبين الآلهة وأنصاف الآلهة في كثير من الأساطير، فالله الظّلمة عند اليونان قد خلع أباه عن الحكم، وحكم بدلاً عنه(47)، والإلهان (أورانس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (ايثر) و(هيرميدا)، واستوليا على عرشيهما، وكذلك (كرونوس) نكح والده (أورانس) عن رئاسة الآلهة، وسار ابنه (زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخذ مكانه إلى الأبد(48). و(بروميثيوس) تحدّى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النار من السماء، وأهداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك، إذ سلّط (زيوس) عليه نسراً ينهش كبده الذي كلما فني تجدد بعد أن ربطه في أعلى قمة جبل في القوقاز(49).

هذا الانتقام بنظرة الرضا والقداسة، وهي نظرة منطلقة ابتداء من شعوره الأكيد بفضاعة فعله "ربما كان الموت جزاء عادلاً لجريمتي" (56) ومن إرثه الفكري ذي الجذور الأسطورية التي تنظر إلى الانتقام في كثير من الأحوال نظرة التقديس، وهي بذلك تجعله فعلاً يجب القيام به؛ لدوره الحيوي أحياناً في ردّ الأمور إلى نصابها، وفي إحقاق الحق، وإن كان للانتقام الأسطوري أحياناً صفة الاستبداد والظلم، (فزيوس) كبير الآلهة في الأولمب يغضب على (بروميثيوس)؛ لأنه سرق الشعلة من السماء، ووهبها للبشر في الأرض، ليستعينوا بها على مجابهة أخطار الطبيعة، عندها يقرّر أن ينتقم منه شرّ انتقام، فيعلّقه على أعلى صخرة في قمة جبل في القوقاز، ويسند إلى نسرٍ مهمة نهش كبده حتى إذا ما انتهت تجددت، فيعود النسر إلى سيرته في نهشها، ويبقى (بروميثيوس) في ذلك العذاب الأليم حتى ينقذه (هرقل) مما هو فيه (57). كذلك كان الانتقام في أسطورة (أورست) مقدساً، فهو انتقام من الأم الخائنة (كليتمنسترا) التي قتلت الأب المحارب البطل (أجاممنون)، فكان لزاماً على (أورست) أن يقتلها، وأن يثأر لأبيه المغدور، لذلك فقد كانت الآلهة رفيقة به، إذ برّائه من جرمه، بعد أن رجّح صوت الآلهة (أثينا) ذلك (58).

وفي الأساطير المصرية القديمة لعب الانتقام دوراً في دفع عجلة الحياة والموت، لذلك فقد أخذ صفة القدسي؛ (فحورس) ابن (أوزيريس) قد حمل عبء الانتقام لأبيه القتل شرّ قتلة على يدي عمّه الظالم (ست)، وشنّ حرباً عليه لم تتوقّف إلا بتدخل الإله (تحوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضي؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السفلي (186). وفي هذه الحرب الشعواء على العمّ الظالم فقد (حورس) إحدى عينيه، في حين فقد (ست) خصيته (59). وقد كان الانتقام من العمّ انتصاراً لدورة الحياة، فقد عاد (أوزيريس) للحياة، وهو الممثل

كذلك قتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطّع جسده، ونثره في أقاليم مصر (50). ثم جاء الإله (حورس) ابن الإله (أوزيريس)، وخاض صراعاً عظيماً مع عمّه، فقد (حورس) فيه إحدى عينيه، بينما فقد ست خصيته، ولم تهدأ الحرب إلا بتدخل (تحوت) (51)، كذلك اعتاد الثعبان (أبو فيس) أن يهدّد كلّ صباح ومساء إله الشمس، وهو ممثل لقوى الشر والظلام، وبذلك تساوى (أبو فيس) بالإله (ست) عدو الآلهة عندما كان يخوض معركة دامية مع إله الشمس، فيهزم، وتصطبغ السماء باللون الأحمر، وهو لون دم (أبو فيس) المهزوم (52).

والانتقام في هذا العمل الدرامي يكتسب صفة القداسة؛ لأنه انتقام من إنسان اقترف جرماً لا يغتفر، وهو قتل الأم مع سبق الإصرار والترصد؛ فالأم تقول لابنها "كما تشاء يا فارس، اترك أمك تموت وحدها، اتركها، اقلها الآن إذ شئت، اقلها" (53). ولكن الابن يصمّم على أن ينتصر لمستقبله وفرصة، ويعدّ العدة، ويسافر دون أن تعلم الأم بذلك، بل يكذب عليها، ويقول لها إنّه ذاهب للبحث عن عمل، ولكنّه يغادر البلاد مسافراً، ولا يعود، ويسافر جرياً وراء حلمه، ويترك أمّه الوحيدة الكسحاء، أو التي تعتقد أنّها سوف تصبح كسحاء مع تقدّم سنّها. وعندما يعود إلى البيت بعد شهرين من الزّمن لا يجد أمّه، فيحدث أنّها قد ماتت بعده "لا شك أنّها سقطت في مكان ما من هذه المدينة الكبيرة، وسحقته الحياة وهي تمشي من حولها بجنون ماتت ودفنت كالجيفة، لا أحد يعرف أين ولا متى ولا كيف. امرأة عجوز وجدت ميتة في الشارع لا اسم ولا علامة ولا شاهد يقول من هي، فدفنت كما يدفن الآلاف المجهولين في هذا الكون القاحل الأحرق" (54). وهنا يظهر شبحٌ يبدأ في مطاردته بعقاب الموت على جريمته، ويقول له إنّه سيموت في غضون سنّة أيام ثلاثاء فقط، ويستسلم فارس لهذا العقاب الذي يراه انتقاماً مقدساً عادلاً على جريمته الشّوها "لأنك قتلت أمك يا فارس، لأنك قتلت أمك" (55)، وكأنّه ينظر إلى

للربيع والخصوبة، ودارت عجلة الحياة من جديد. إلا أن (ست) نجح في النهاية بسرقة عين (حورس) والتمهها، وهي ترمز إلى اختفاء القمر، ثم استطاع (حورس) أن يستعيد عينه المسروقة، وأن ينتقم بمساعدة بعض الآلهة من عمه من جديد، إذ قام بنزع عينه، وإخراج أحشائه (60). وفي كثير من الأساطير تغادر عين الإله (رع) جسده لتنفيذ بعض أوامره، وللانتقام من أعدائه، فيكون عملها مقدساً (61).

وتندخل الأقدار من جديد لأجل أن تقدم العون لفارس الذي لم يقترف حقيقة الجريمة التي يعتقد أنه قد قام بها، ويأتي الخلاص على يدي الحب، فهو يقابل رجاء صدفة عندما تكاد تدهسه وهو يقطع الشارع من أمامها بتهوّر، وهي تقع في حبه دون الكثير من المقدمات عندما تسمع قصته المأساوية، وترى بأم عينها شبح الانتقام يطارده، ويتوعد بالموت القريب، فتصارحه بحبها له "أنا أحبك يا فارس، أحبك" (62) وتقرر أن تقف إلى جانبه، وأن تخلصه من مصيره المشؤوم، بل هي تراه كذلك مخلصاً قدرتها من حياتها "ربما كنت أنت الذي وضعته الأقدار المرتبة في طريقي ليصبح لدي في الحياة ما هو أكثر من التفاهات التي نعيش فيها دون وعي" (63).

وتتجلى مسؤوليات هذه العبودية في دور المرأة المتكئة على الواقع وعلى دورها الحيوي في الأسرة والإنجاب والتربية (73). فالأمومة هي الأساس في المجتمع الأمومي الأكبر (74)، كما أن علاقة الأم بأبنائها، كانت المركز في خلق الأجواء الأسرية، فضلاً عن أن الأم هي من اضطلعت بدور المنظم لعلاقة الأفراد في الأسرة، وحب المرأة لأبنائها كان "النموذج الأساسي للعلاقات السائدة بين أفراد ينظرون لبعضهم على أنهم أخوة في أسرة كبيرة تتسع لتشمل المجتمع الأمومي صغيراً كان أم كبيراً، ومعاملة المرأة لأطفالها دون تمييز قائم على خصائص معينة أو قدرات وقابليات ومنجزات هي التي أسست لروح العدل والمساواة الاجتماعية القائمة في الجماعة الأمومية، وابتعاد سيكولوجية المرأة- في الغالب- عن كل ميل نحو التسلط والاستبداد، هو الذي أعطى هواء الحرية الذي تنفّسه الجماعات الأمومية طوال عهدها (75).

وقد قامت الحبيبة رجاء بدور المخلص على خير وجه، فقد رفضت أن تستسلم لنبوءة الشبح، ورفضت عقابه القدري للرجل الذي تحبه، وقررت أن تبدأ من حيث انتهت القصة، فقامت بالبحث عن أم فارس المخفية، وقد بذلت الكثير من الجهد والتعب في

وتندخل الأقدار من جديد لأجل أن تقدم العون لفارس الذي لم يقترف حقيقة الجريمة التي يعتقد أنه قد قام بها، ويأتي الخلاص على يدي الحب، فهو يقابل رجاء صدفة عندما تكاد تدهسه وهو يقطع الشارع من أمامها بتهوّر، وهي تقع في حبه دون الكثير من المقدمات عندما تسمع قصته المأساوية، وترى بأم عينها شبح الانتقام يطارده، ويتوعد بالموت القريب، فتصارحه بحبها له "أنا أحبك يا فارس، أحبك" (62) وتقرر أن تقف إلى جانبه، وأن تخلصه من مصيره المشؤوم، بل هي تراه كذلك مخلصاً قدرتها من حياتها "ربما كنت أنت الذي وضعته الأقدار المرتبة في طريقي ليصبح لدي في الحياة ما هو أكثر من التفاهات التي نعيش فيها دون وعي" (63).

ودور المخلص هو دور عريق في الفكر الإنساني، فلطالما بزغ لنا من الفكر الأسطوري ابتداءً، بل وفي كثير من الديانات السماوية وغير السماوية وفي بعض المذاهب الفكرية والدينية (64). وعلى الرغم من تنوع وتفاوت صورة المخلص في السرديات كلها إلا أنه يضطلع بمهمة واحدة، وهي ملء الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً، وإقامة حكم الله ودولته في الأرض، ومحق الظلم والاستغلال والاستبداد (65). وهو بذلك يخلص الروح والجسد، ويمنح الأمل بالآخرة وبالخلاص النهائي (66). وهذا الرمز كثيراً ما يظهر عند الشعوب التي تقاسي من الظلم، وترزح تحت نير الطغيان سواء من حكامها أم من غزاة أجنبي (67).

وفي هذا العمل الدرامي الإذاعي يهب غسان دور البطولة كاملاً للمرأة العاشقة/للأنوثة المقدسة، ويجعل من قوة حبها الصادق المخلص أداة للخلاص والسعادة والعودة إلى الحياة، ولعله ينطلق من فكرة

وفي هذا العمل الدرامي الإذاعي يهب غسان دور البطولة كاملاً للمرأة العاشقة/للأنوثة المقدسة، ويجعل من قوة حبها الصادق المخلص أداة للخلاص والسعادة والعودة إلى الحياة، ولعله ينطلق من فكرة

وأشهر أسطورة من أساطير التمرّد هي وليدة هذا الفكر، فـ (بروميثيوس) قد تمرّد على كبير آلهة الإغريق (زيوس)، وتبنّى قضية الإنسان ضد الآلهة، فسرّق النّار من السّماء بقصبة، وأعادها إلى النّاس في الأرض؛ ليستطيعوا أن يجابهوا بها أخطار الطّبيعة، فغضب (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وطلب من (هيفيستوس) أن يصنع (باندورا) عقاباً للإنسان، وكبّل (زيوس) (بروميثيوس) على صخرة في أعلى قمة جبل في القوقاز، وكلّف نسر بانتهاش كبده حتى إذا ما انتهت تجدّدت، وعاد النّسر إلى نهشها(81).

ولكن أقدار رجاء كانت أفضل من أقدار ((بروميثيوس)) وغيره من المتمرّدين، فقد استطاعت أن تنتصر على أحزانها وتعبها، وأن تهزم قدر حبيبها المشؤوم، وأن تحصل على الحقيقة التي تجعلها تقول بكلّ ثقة: "لقد انتصرنا يا فارس انتصرنا"(82). بل إنّ قدر فارس كان قدراً كريماً متسامحاً عطوفاً إذ وهبه رجاء المحبّة التي وقفت إلى جانبه ودعمته في حين تخلّى هو ذاته عن نفسه، واستسلم لقدره وللموت الذي ينتظره بعد سنّة أيام ثلاثاء لا غير كما يقول الشّبح "سوف تعيش لتشهد سنّة أيام ثلاثاء ولكنّك لن تشهد السابع"(83).

وغسان كنفانيّ في سعيه وراء إنقاذ بطله من مصيره قد شكّل هذا الحبّ بصدفة قدريّة جائزة الحدود، ولكنّها لا تقدّم تسويغاً مقنعاً للوقوع في الحبّ، فرجاء التي تصدم فارس بسيارته صدفة، تتكلّم معه لبعض الوقت، وتعرف حقيقة معاناته، ثمّ تقع بحبه خبط عشواء دون مقدّمات أو مبرّرات، وإن كان الحبّ لا يحتاج مسوّغات أو مبرّرات، ولكنّه يحتاج إلى سياق منطقيّ مقنع، وهو سياق لم يفلح غسان كنفاني في تقديمه في هذه العمل الدراميّ؛ حيث كان مسوقاً إلى مهمة إنقاذ بطله من مصيره الأسود بأيّ شكل من الأشكال، وإيمانه بعظمة الحبّ وقوّته، فإنّه يسند له دور المخلّص، وبه يقول للعالم بجمعه: النّصر

سبيل ذلك، وثم أخيراً وصلت إلى الحقيقة بعد أن طوّفت عليها في المدينة كلّها تبحث عنها في الشّوارع والمستشفيات والمراكز الأمنيّة، واكتشفت أنّ فارس لم يقتل أمّه، بل إنّها قد ماتت ميتة طبيعيّة دون أن تكون غاضبة عليه "ليست هناك أيّ علاقة بين غيابك وبين موتها، هل تتصوّر ذلك يا فارس؟ هل تتصوّر؟ لقد كانت في غاية الاكتفاء حين ماتت لم تكن غاضبة منك ولا حزينة. والحادث كان يمكن أن يحصل لو كنت هنا. أنت لا علاقة لك به"(76). وبذلك لا يكون فارس قد قتل أمّه بأيّ شكل من الأشكال، وهنا تعلن لحبيبها أنّه بريء من جريمته المزعومة، وتهبه القوة لينتصر على شبحه الجائر الذي لعلّه كان صوت ضميره لا غير، ويقرّان أن ينتصرا للحياة، وأنّ يهزّما خوفهما من الشّبح، كما يقرّان أن يبصقا في وجهه إن عاد إليها من جديد "اللّيلة إذا ما أتى الشّبح سأبصق في وجهه وسوف أقول له كاذب كاذب كاذب"(77)

وقد عانت رجاء المخلّصة العاشقة الكثير لأجل أن تقوم بتخليص حبيبها، فوالدها رأى تمسّكها بحبيبها فارس صاحب رواية الشّبح المنتقم هو مرض نفسيّ أو ضرب من الجنون قد ألمّ بها "مسكينة... يجب أن أفعل شيئاً، لا يمكن ترك الأمور تسير بهذا الشكل، يجب أن أشتير طبيباً"(78)، والنّاس قد لفظوها جميعاً "هم الذين طردوك من عالمهم، تذكّري ذلك جيّداً"(79)، بعد أن وصفوها بالجنون، وقذفوها بأسوأ التّهم المخلّة بشرفها "إنّ الفتاة المذكورة تركت بيت والدها بعد أن أصيبت بانتهيار عصبيّ وهي تعيش في شقة عازب ما زال مجهولاً"(80). وقد لعبت باقتدار دور المتمرّد إلى جانب لعبها لدور المخلّص؛ فهي قد تمرّدت على مجتمعها وأعرافه وعلى أسرتها ورغباتها من أجل أن تكون إلى جانب حبيبها فارس، وهذا التمرّد كان وليد مشاعر الحبّ الصادقة الجياشة، في حين أنّ تمرّد الإرادة البشرية الواعية والمثقّفة إنّما هو وليد الفكر المتبصر، وهو شرط من شروط التّغيير والإصلاح

والخلاص والسعادة لا تكون إلا بالحب. إنها رسالة غسان كنفاني في هذا العمل الدرامي، دون أن نغض الطرف عن رسالة ضمنية يسرّ بها إلينا في هذا العمل، وهي أنّ الإنسان يجب أن لا يستسلم لظنونه ومخاوفه، وعليه أن يستمرّ في دفاعه عن نفسه في مواجهة مخاوفه المبنية على الوهم والخيال والتصور السلبي المغلوط.

ولنا أن ندرك أنّ رسالة غسان كنفاني هي رسالة موجهة بشكل خاص إلى الفلسطينيين الذي يعاني دون انقطاع، فـ"فارس فلسطيني ينمّ كلامه على أنّه قد خرج للتو من مخيم اللاجئين في بلد عربي ما: لا يكاد يستقرّ له قدم حتى تطارده الأشباح وتهدّده بالموت"(84). فهو يصمّم على أن يتمسك الفلسطيني بالأمل، وأن يؤمن بالقدام الأجل، وأن يرفض أيّ تهمة جائزة توجه له أو لقضيته، وأن يؤمن بعمق بأنّ الفرج قادم بأشكاله جميعها.

المعمار السردّي واللغويّ في تشكيل الحب بين الرجل والمرأة" في المنجز الإبداعي عند غسان كنفاني: القصة القصيرة والمسرحيات والأعمال الدرامية نماذج

(1)

يلجأ غسان كنفاني في بعض سرديات عشقه إلى أن يوظف تقنية "الإشارات المكتوبة" فيرهص بها إلى النهايات والأحوال، ويشير صراحة أو ضمناً إلى ما يريد أن يوصله إلى الملتقي؛ وهي تقنية تتيح للقارئ أن يستمتع بلعبة الحدود والتوقعات من خلف مرامي هذه الإشارات التي يمكن أن تقوده إلى توقّع المستقبل من الأحداث في الحالة السردية؛ ففي قصة "شيء لا يذهب" في مجموعته القصصية "موت سرير رقم 12" نجد هذه القصة تزخر بهذه الإشارات المكتوبة؛ فالحبشية ليلي تكتب لخيري ذات يوم على الصفحة الأولى من كتاب رباعيات الخيام: "أه أيها الحب، لو أستطيع أنا وأنت أن نتفق مع القدر كي ندمر هذا

الطابع الوحيد للعالم... إلى قطع صغيرة، ثم نعيد بناءه من جديد" (85). فهذه الجملة الإشارية تحمل الكثير من الإحالات إلى القادم، فالحب هو الأمل لتحقيق الحلم، ولكنّه يظلّ مربوطاً بما لا يحدث، فخيري بطل القصة لا يكون على قدر البطولة والحب؛ فيتخلّى عن حبيبته ليلي بعد أن خرجت من المعتقل الإسرائيلي، كما يتخلّى عن وطنه، ولا يدافع عنه، ويكتفي بالهرب إلى بلد آخر. لقد ظلّت هذه الجملة الإشارة المكتوبة في كتاب الرباعيات تطارد خيري في كلّ وقته، وتذكّره بأنّه قد فشل في أن يكون رجلاً حقيقياً، ولذلك لا ينفكّ يقول لنفسه بمرارة: "لم تستطع ليلي أن تغيّري" (86).

وفي قصة "في جنازتي" في مجموعته القصصية "موت سرير رقم 12"، تكتب الحبشية لحبيبها في دفتر مذكراته "لو تبدّلت أفكارك سأتركك، المهم سوف يكون فراق، أتفهم أنت معنى هذا الرعب؟" (87). وهذه الجملة هي إرھاصة حقيقية بسير الأحداث فيها، فالحبشية معجبة بشجاعة حبيبها وقوته وشدة بأسه، ولكن عندما يمرض، ويستسلم للهزيمة تتركه، وتركض إلى رجل بصحة وافرة كي لا تكون مجرد زوجة ممرضة.

(2)

يلعب غسان كنفاني على الضمائر بكلّ تملّك وأريحية؛ فهو يتناوب على استخدامها في لعبة لغوية تنقل إلينا تفاصيل الحالة النفسية للبطل السارد، في حين ليس للبطل في هذه السرديات سوى أن تخضع للعبة الضمائر هذه، فهو يلجأ في قصة "في جنازتي" في مجموعته القصصية "موت سرير رقم 12" إلى إجراء القصة كاملة بضمير المخاطبة، في حين كان الأولى به أن يستخدم ضمير الغائبة أو ضمير المتحدّث، ولكنّه يصمّم على أن يحدث الحبشية البعيدة

الجاهلة بحاله وبمعاناته بحبها بلغة القرية العارفة بحبه لها؛ لقربها النفس من ذاته.

فهي بعيدة لا تسمعه أبداً، ولكنّه يقول لها: "أقول لك كما يقول أي إنسان سوي أن حبك يجري في دمي كطوفان يجري في شراييني شيئاً ذا قيمة، ولكنني في الحقيقة إنسان مريض" (88)

(3)

المفارقة هي لعبة غسان في تجسيد عالمه القصصي الذي يمتح من عوالم حقيقية تغرق الإنسان في أعقد المواقف وأكثرها تناقضاً وغرابة، فتكون المفارقة هي طريقه نحو تمثيل هذا التناقض وهذه الغرابة، بل هي تدفعنا أحياناً إلى الضحك ونحن نحتاج البكاء، فنحن نضحك بشدة من متناقضات عصرنا ووجودنا، ولكن هذا الضحك لا يواجه الرعب الموجود في العالم، بل يؤكده، فالذي يشعر بالرعب، ويضحك منه، يؤكد شعوره به (89)، وذلك ضمن توليفة لغوية وسردية متماسكة، تستفيد من معطيات هذه الحياة التي تقوم على المفارقة التي "تقول شيئاً وتقصد العكس" (90)، و "تجسد التضاد بين المظهر وواقع الحال" (91)، ضمن خليط من الهجاء والسخرية والعبث والغريب (92)، وصولاً إلى الميزة الأساسية في المفارقة، وهي "التباين بين الحقيقة والمظهر" (93)، فالمفارقة تطرح أمراً جديداً ككل الجدة في إطار عادي مألوف، وتقول شيئاً وهي تقصد العكس (94)، وهذه المفارقة كثيراً ما تدفعنا إلى الضحك والسخرية إزاء مشاعر الحزن التي تعتمل في دواخلنا (95)، كما أنّها وثيقة الصلة بالاستحالة؛ لأنّ عنصر المبالغة والتّهوّل مضافاً إلى التّناظر يخرج بالموقف كلّ إلى عالم آخر، وهو عالم الاستحالة (96).

ففي قصة "في جنازتي" في المجموعة القصصية "موت سرير رقم 12" تكون المفارقة في الإصرار على لعب لعبة الشّجاعة والتّضحية؛ فبطل القصة يصاحب

بمرض عضال، ويعلم أنّه أصبح غير قادر على ممارسة حياته الطّبيعية، ولذلك يقرّر أن يترك حبيبته كي تستمتع في حياتها بعيداً عنه وعن مرضه "أيتها العزيزة لقد تبدّل دمي، تبدّل كلّ شيء، وأخاف أن أقف أمام عيونك" (97)، ولكن المفارقة تحضر بمفاجأتها وضحكها المبكي عندما تسارع الحبيبة في التّخلي عن حبيبها، وتهجره مضيفة عليه فرصة أن يكون بطلاً آخر مرّة في حياته!

(4)

أبطال غسان كنفاني في تشكيل معمار الحب بين الرّجل والمرأة في إبداعه كاملاً هم فلسطينيون في الوطن وفي المنفى وفي الشّتات، إنهم يعيشون القضية الفلسطينية بكلّ تفاصيلها، كما أنّهم يعانون مكابذاتها بأشكالها جميعاً، أدبه هو مساحة نابضة بالحياة تقدّم صورة صادقة وأمينّة للفلسطيني الذي كتب عليه أن يحفر وجوده وبقائه ونضاله في صخر صلد لا يرحم؛ فهو كان الأقدر -كما يقول إحسان عباس- على أن يحوّل قضية الشعب الفلسطيني إلى مادة خالدة الحياة عبر شخوصها الذين يخلقهم من جسد هذا الشعب (98).

وهذا الأمر نجده كذلك في مسرحية "القبة والنّبي" أو في العمل الدرامي الإذاعي "جسر إلى الأبد" حيث يكتفي غسان كنفاني بإخبارنا بأسماء البطليّن في العمل الدرامي الإذاعي فارس/رجاء، كما يكتفي بإطلاق صفة سيدة ومتهم على بطلي مسرحية "القبة والنّبي" دون تحديد للجغرافيا الفلسطينية أو التّوقّف المباشر عند قضيتها، غير أنّ "المنطوى الفلسطيني قائم بقوة من البداية حتى النهاية على نحو رمزي أحياناً، وتجريدي أحياناً أخرى. ومهما يصعب تعيين المتوازيات بين المعاني الظاهرة والدلائل الضمنية هنا، فإنّ الوحي الفلسطيني هو الوحي الدائب اللحوح في كلّ التّضاعيف، سواء أبرزت المعاني أم خفيت" (99).

(4)

اللغة وحدها دون مفردات عالم غسان وفكره وقضيته وحياته ومشاعره هي من كانت تهادنه وتسالمة وتنقاد له طيعة مرنة مسخرة، فمن يقرأ أدبه كاملاً لا يجد لغة متكلمة مصنوعة، بل يجد أنه أمام لغة طيعة سهلة تفيض بالمشاعر والأحاسيس، كما أنها تقدم أسرارها الإدراكية والتواصلية بكل إخلاص لكل من اقترب منها قارئاً لأدب غسان كنفاني أو باحثاً فيه أو دارساً له.

وهذه اللغة تقدم نفسها في أدبه بمنطق السهل الممتنع، فهي لغة بسيطة تكتفي بواضح التراكيب وقريب التصويرات وقليل التهويمات، ولكن من يستطيع أن يكتب بمثل هذه اللغة الشيقة الجميلة التي تنسكب في النفس والإدراك بكل يسر وقبول؟! قليل هم من يستطيعون ذلك أمثال غسان كنفاني، بل نستطيع الزعم أن المدارس والمثقفين الفطنين يستطيع بعد مجاورة بعض أدب غسان كنفاني أن يميزه عن غيره حتى ولو لم يكن هذا الأدب مهموراً باسمه لبصمته اللغوية الخاصة.

ومن هذه اللغة اللينة القريبة من التناول نستطيع القول إن البعض قد يظن أنه يكتب أحياناً بلغة عامية لقرب بنائه اللغوي من معتاد لغة الاستعمال اليومي، وهنا تكمن عبقرية اللغة عند غسان كنفاني، فهو يكتب بالعربية الفصحى بعد أن ينتقيها في أقرب استخداماتها من العامية، ليقطع الوحشة مع اللغة، ويقترب من المتلقي حد الهمس في روحه وفي قلبه وفي أعماقه. فنحن نسمع بقلمه المرأة الفلسطينية تتكلم لهجتها الفلسطينية المعتادة، ولكن عندما ندقق فيما نقرأ نجد أن غسان كنفاني قد أنطقها لهجتها المحلية الخاصة لكن دون أن ينزلق في استخدام أي كلمة عامية، فتقول أم سعد في رواية "أم سعد" بلغة عربية فصيحة مشبعة بالنفس اللغوي الشعبي

الفلسطيني: "هذا جرح عتيق من أيام فلسطين، سرق الواوي دجاجة فسحبته من تحت سلك شانك وطققت له رقبته، جرحني السلك يومها" (100)، ويقول سعد ابنها في موقعين آخرين من الرواية "أنا سعد، يايمًا، أنا جوعان" (101)، "يسلموا ايدكي يما" (102)

والحوارات في لغة غسان كنفاني هي أداته للدخول في الشخصية بشكل أفقي ورأسي، فبها نعرف هذه الشخصيات، ونحلل مشاعرها، وندخل إلى عوالمها وأحلامها وثقافتها وصراعاتها وإكراهاتها وقدراتها وكوابيسها ورغباتها وحاجاتها، وهذه اللغة الحوارية إن كانت هي ضرورة شكلية وشرطية في الكتابة المسرحية والدرامية إلا أنها عنده تنزلق في اللغة السردية الحكائية لتقودنا بكل وضوح وسهولة نحو الشخصيات، كما تقربنا حد الالتصاق من الأحداث بسيرورتها المتداخلة المتداخلة المتلاحقة " - قبل أن أعرفك كان لي علاقة بإنسانة اسمها ندى.

- كنت تحبها؟
- نعم، ولكنني كففت عن حبها.
- كففت عن حبها؟ كيف؟ أغلقت درجها في الخزانة؟
- آية خزانة؟
- قلبك. " (103).

في حين أن هذه اللغة الحوارية في المسرحيات والأعمال الدرامية عند غسان كنفاني قادرة بكل سهولة على حمل ثقل الجدل العقلي والمران الجدلي الذي تخوضه الشخصيات، فنشعر أننا أمام حوار مسلّ يشغلنا به عنه، ولا يدركنا الألم في إزاء تدافع فكري يحتاج إلى وافر الانتباه وكامل الاستيعاب والحضور النفسي والعقلي والإدراكي، بل قد نجد أنفسنا أحياناً نتورط نفسياً بما نقرأ من حوارات الشخصيات عند غسان كنفاني:

"المنهم: أما نحن فنعم، نعم تعساء حقاً.

الشّيء: تعساء لأننا لا نتألم ولا نموت؟

المتّهم: نعم.

وبعد مزيد من الحوار يسأل الشّيء: أنتم سعداء إذن؟

المتّهم: بالطبع.

الشّيء: جداً؟

المتّهم: كفاية، ولكن بصورة لا نستطيع إدراكها" (104).

إنّ لغة غسان كنفاني بكلّ ما فيها من ليونة وبساطة ووضوح قادرة على أن تحمل القلق الإنساني، وأن تنقل شكوكه وتصوراته وصراعاته بكلّ بساطة حتى ولو تطلّب الأمر الدّخول إلى عوالمه الدّاخلية والتّنصّت على حواراته الدّاتية مع نفسه: "طيب، لنقل إنّ لصاً ما كان في تلك الأثناء يحاول سرقة البيت، وفوجئ بليلى قطعنها، وكان ينوي حقاً السرقة وليس أيّ أمر آخر، وقد سرق المجوهرات، لنقل أنّ سرقة المجوهرات ليست إلّا تمويهاً، ألا يبدو ذلك منطقياً لو..." (105).

وغسان كنفاني كثيراً ما يشحن لغته عندما تتعلّق بالحبّ بين الرّجل والمرأة بحكمه التي تلخّص تجربته الشّخصية في الحبّ والحياة، ويرغب بكلّ صدق في أن يقدّمها لغيره من البشر لعلّها تكون تعويذتهم في سبيل أن لا يعانون ممّا عانى هو منه من ألم وقهر وظلم وحرمان:

1- "أعرف عادة أنّ الكلمات المكتوبة تخفي عادة حقيقة الأشياء خصوصاً إذا كانت تُعاش وتحسّ وتنزف" (106).

2- "أنت في جلدي، وأحسك مثلما أحس فلسطين: ضياعها كارثة بلا أيّ بديل" (107).

3- "إنّ المصادفة أيّها السّادة هي قيمة واقعية في حياتنا" (108).

4- "إنّ الرّواج هو مصادفة نعطيها معناها بقرار، ولكن التّوم مع امرأة أخرى هو قرار تعطيها المصادفة معناه وواقعه" (109).

5- "أه أيّها الحبّ، لو أستطيع أنا وأنت أن نتفق مع القدر كي ندمرّ هذا الطّابع الوحيد للعالم... إلى قطع صغيرة، ثم نعيد بناءه من جديد" (110).

6- "هل هناك ما هو أكثر رعباً في حياة إنسان كان يخبئ الحبّ في جيبه كسلاح أخير للدّفاع عن نفسه" (111).

وغسان كنفاني يجيد أن يجعل اللّغة قادرة على تمثّل التّناقضات جميعها وفق توليفة متضامنة مع التّشكيل الإخراجيّ المفترض للعمل الإبداعيّ لاسيما المسرحيّ منه؛ فهو في مسرحيّة "القُبعة والنّبي" يضع ملاحظات إخراجيّة مفترضة، ويطلب أن تكون هناك طاولة على خشبة المسرح بقواطع حديدية في وسطها ما يشبه قفص اتّهام على أن تكون هذه القواطع متحرّكة كي تسمح بحركة منها أن تجعل رقم (1) ورقم (2)، اللّذين يلعبان دور المحقّق مع بطل المسرحيّة المتّهم بجريمة لم يقر بها، متهمين أيضاً بجريمة القتل ذاتها (112) في لعبة دائرية تسمح للمتّهم بأن يكون بريئاً وللمحقّق بأن يكون متّهماً ما دامت الحقائق غائمة والمعاناة قائمة.

"يتقدّم الشرطيّ بهدوء ويحرّك ضلع الحاجز المواجه للجّمهور وينقله على محوره إلى الجّهة المقابلة فيبدو القاضيان الآن في القفص والمتّهم دونه.

رقم 1: مخاطباً رقم 2: قلّ له ما هو.

رقم 2: قلّ له أنت.

المتّهم: إنّه شيء لا يوجد فيه دمّ.

رقم 1: ولكنّه كان يحكي يا سيدي.

المتهم: إنَّ الإسطوانة تحكي، وشجرة الصّبار تشر، هذا لا يكفي، هل ليدكم إثباتات أخرى " القُبعة والنّبي (113).

كلمة ختامية:

لنا أن نجرؤ على أن نقول إنَّ غسان كنفاني كان يعيش الحبّ الأصغر/حبّه للمرأة ضمن توليفة الحبّ الأكبر، وهو حبّه لفلسطين، ولذلك طغى الحبّ الأكبر على الحبّ الأصغر ليس فقط في قلبه، بل في إبداعه كاملاً، وهذا الأمر الذي يفسّر قلة عدد أدوار الحبّ بين الرّجل والمرأة في منجزه الإبداعيّ الذي كان مشغولاً برصد القضية الفلسطينية ونقلها بصدق وشرف إلى عالم إبداعه، بل إنّه استثمر علاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة في تشكيل تصوير فريد لعوالم الفلسطينيين في الدّاخل والشّتات عبر منظومة عملاقة من النّضال والتّحديّات والآلام والإكراهات.

ولذلك من أراد أن يدخل إلى عوالم الحبّ بين الرّجل والمرأة في إبداع غسان كنفاني عليه أن يمرّ عبر القضية الفلسطينية ليستطيع تفكيك عوالم هذا الإبداع الفريد الذي ترك بصمته في المشهد الإبداعيّ العربيّ كلّه، وكان بحق صوت المبدع الحقيقي الملتزم بقضيّته التي دفع عمره ثمناً لنضاله من أجلها بالكلمة. وهذا يقودنا إلى الدّخول في لعبة استكشاف لذيذة ومشوّقة لعوالم الحبّ في أدب غسان عبر تفكيك معمارها اللّغويّ والسّرديّ الذي بناه بحرفيّة عالية لا يملكها إلاّ مبدع يملك قامّة سامقة تأتي بكلّ بعيد منفرد غير مدرك بسهولة، فقلّم غسان كنفاني كما يقول محمود درويش هو من يهب كتابته نادرة" تصلح للقراءة بعد العودة من جنازة كاتبها. وتاريخ تبلور النّثر الفلسطينيّ الجديد يبدأ من غسان كنفاني" (114).

الإحالات والمصادر والمراجع:

- *- غسان كنفاني: أديب ومناضل ومفكر وصحفي فلسطيني، وُلد في عكا عام 1936. وتوفي في بيروت عام 1972. تمّ اغتياله على يد جهاز المخابرات الإسرائيلية (الموساد) عندما كان عمره 36 عاماً بتفجير سيارته في منطقة الحازمية قرب بيروت. كتب بشكل أساسي في مواضيع التحرّز الفلسطيني، وهو عضو المكتب السياسي في الجبهة الشّعبية لتحرير فلسطين. عمل رئيس تحرير في جريدة (المحرّر) اللّبنانيّة، كما عمل قبل ذلك في عضوية تحرير المجلات التّالية (الرّأي) في دمشق، و (الحريّة) في بيروت. وأصدر فيها (ملحق فلسطين). ثم انتقل للعمل في جريد الأنوار اللّبنانيّة، وحين تأسست الجبهة الشّعبية لتحرير فلسطين عام 1967 قام بتأسيس مجلّة ناطقة باسمها حملت اسم "مجلّة الهدف". تزوّج من سيّدة دنماركيّة، ورزق منها بولدين، وهما فايز وليلى. أصيب بمرض السّكري والنقرس، وعانى منها آلاماً مبرحة. له الكثير من الإبداعات القصصية والرّوائية والمسرحيّة والرّمائية إلى جانب الكثير من الدّراسات النقدية والمقالات الفكرية، وقد جمعت بعد موته في أربعة مجلّدات ضخمة.
- نال من الجوائز: جائزة أصدقاء الكتاب في لبنان عن روايته "ما تبقى لكم" عام 1966، وجائزة منظمة الصحفيين العالميّة عام 1974، وجائزة اللّوتس عام 1975، ووسام القدس للثقافة والفنون عام 1990.
- 1- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، مجلد 4، ط2، مؤسسة الأبحاث العربيّة، المقدّمة بعنوان: غزال يبشّر بزلزال، بقلم محمود درويش، بيروت، لبنان، عام 2010، ص17.
 - 2- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، ص54.
 - 3- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، مجلد 1، ط7، تقديم بعنوان: المبنى الرّمزيّ في قصص غسان، إحسان عبّاس، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ص12.
 - 4- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلد 2، ط4، مؤسسة الأبحاث العربيّة، موت سرير، شيء لا يذهب، بيروت، لبنان، عام 2009، ص65.
 - 5- نفسه، ص64.

- 6- بينار ايلكار كان: المرأة والجنسانية في المجتمعات الإسلامية، ترجمة معين الإمام، العذرية والبطركية: فاطمة المرونسي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-بيروت-بغداد، 2004، ص241.
- 7- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، شيء لا يذهب، ص67.
- 9- نفسه: ص66.
- 10- نفسه: ص60.
- 11- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الروايات، تقديم بعنوان: المبنى الرمزي في قصص غسان، إحسان عباس، ص27.
- 12- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، في جنازتي، ص108.
- 13- نفسه: ص110-111.
- 14- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلد 2، موت سرير 2، ص120.
- 15- "نفسه: ص121.
- 16- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلد 2، موت سرير 2، ص138.
- 17- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلد 2، عالم ليس لنا، الصقر، ص428.
- 18- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلد 2، موت سرير رقم 12، القط، ص249.
- 19- نفسه: ص256.
- 20- غسان كنفاني: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، ص58.
- 21- نفسه: ص58.
- 22- غسان كنفاني: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان: ملحق مقتطفات من آراء نقدية في الكتاب، الياس خوري "نقلًا عن ملحق جريدة النهار البيروتية، 1992/7/25، ص115.
- 23- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، مجلد 3، ط4، مؤسسة الأبحاث العربية، المقدّمة بعنوان: هوأجس
- النقيضين في مسرحيات غسان كنفاني، بقلم جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، لبنان، عام 2007، ص25.
- 24- نفسه: ص26.
- 25- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، القبة والنبي، ص113.
- 26- نفسه: ص113.
- 27- نفسه: ص125.
- 28- نفسه: ص121.
- 29- نفسه: ص143.
- 30- نفسه: ص122.
- 31- نفسه: ص110-111.
- 32- نفسه: ص117.
- 33- نفسه: ص133.
- 34- نفسه: ص137.
- 35- نفسه: ص137.
- 36- نفسه: ص147.
- 37- نفسه: ص143.
- 38- نفسه: ص157.
- 39- نفسه: ص169.
- 40- نفسه: ص175-176.
- 41- نفسه: ص181.
- 42- نفسه: ص168.
- 43- نفسه: ص191.
- 44- نفسه: ص194.
- 45- نفسه: ص194.

- 46- غشّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، المقدمات بعنوان: هواجس التقيّضين في مسرحيات غشّان كنفاني، بقلم جبرا إبراهيم جبرا، ص 9.
- 47- غشّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، جسر إلى الأبد، ص 213.
- 48- هـ.أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ترجمة حسني فريز، ط 1، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ص 4.
- 49- نفسه: ص 8.
- 50- ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنا عيود، ط 1، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص 209؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 103؛ طاهر باذنجي: قاموس الخرافات والأساطير، ط 1؛ جروس يرس، لبنان، 1996، ص 8.
- 51- طاهر باذنجي: قاموس الخرافات والأساطير، ص 139؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ط 1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص 150-151.
- 52- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ص 151.
- 53- نفسه: ص 7.
- 54- غشّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، جسر إلى الأبد، ص 247.
- 55- نفسه: ص 253.
- 56- نفسه: ص 219.
- 57- نفسه: ص 222.
- 58- ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنا عيود، ط 1، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص 209؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ص 103؛ طاهر باذنجي: قاموس الخرافات والأساطير، ص 11.
- 59- طاهر باذنجي: قاموس الخرافات والأساطير، ص 15؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرومان، ص 325-331.
- 60- طاهر باذنجي: قاموس الخرافات والأساطير، ص 139، 52، 106؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ص 150-151، 63، 119.
- 61- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ص 151.
- 62- غشّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، جسر إلى الأبد، ص 256.
- 63- نفسه: ص 207.
- 64- عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ط 1، دار سنابل، بيروت، 1983، ص 410.
- 65- نفسه: ص 411.
- 66- الموسوعة العربية: ج 2، ص 293.
- 67- عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ص 411.
- 68- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط 1، دار سومر، قبرص، 1985، ص 25.
- 69- نفسه: ص 30-36.
- 70- نفسه: ص 30-36.
- 71- علي الشوك: جولة في أقاليم اللغة والأسطورة، ص 10.
- 72- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص 31.
- 73- نفسه: ص 32.
- 74- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص 32.
- 75- نفسه: ص 33.
- 76- غشّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، جسر إلى الأبد، ص 269.
- 77- نفسه: ص 270.
- 78- نفسه: ص 223.
- 79- نفسه: ص 258.
- 80- نفسه: ص 260.
- 81- ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ص 209؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ص 103؛ طاهر باذنجي: قاموس الخرافات والأساطير، ص 71.

- 82- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، جسر إلى الأبد، ص270.
- 101- نفسه: ص236.
- 102- نفسه: ص286.
- 83- نفسه: ص209.
- 103- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، الأرجوحة، ص117.
- 84- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، المقدمة بعنوان: هواجس التقيضين في مسرحيات غسان كنفاني، بقلم جبرا إبراهيم جبرا، ص26.
- 104- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، القبة والنبي، ص136.
- 85- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، شيء لا يذهب، ص85.
- 105- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الروايات، الشيء الآخر/من قتل ليلي الحايك، ص750.
- 86- نفسه: ص67.
- 106- غسان كنفاني: رسائل غسان كنفاني إلى غادة الشّمان، ص14.
- 87- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، في جنازتي، ص108.
- 107- نفسه: ص65.
- 88- نفسه: ص101.
- 108- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الروايات، الشيء الآخر/من قتل ليلي الحايك، ص656.
- 89- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2003، ص338.
- 109- نفسه: ص656.
- 90- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي ط1، جزء4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص18.
- 110- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، شيء لا يذهب، ص58.
- 91- نفسه: ص2.
- 111- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيات، القبة والنبي، ص125.
- 92- نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج7، ع(4-3)، القاهرة، 1987، ص132.
- 112- نفسه: ص109.
- 93- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، جزء4، ص163.
- 113- نفسه: ص117.
- 94- نفسه: جزء4، ص18.
- 114- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الدراسات الأدبية، المقدمة بعنوان: غزال يبشر بزلزال، بقلم محمود درويش، ص13.
- 95- سناء شعلان: السرد السرد الغرائبي والعجائبي، ط2، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2006، ص167.
- 96- زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 196-، ص17.
- 97- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير 2، في جنازتي، ص106.
- 98- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الروايات، تقديم بعنوان: المبنى الرمزي في قصص غسان، إحسان عباس، ص23.
- 99- نفسه: ص9.
- 100- غسان كنفاني: الأعمال الكاملة: الروايات، أم سعد، ص278.