

## تجليات النكبة والمقاومة عند توفيق فياض في رواية (المشوهون) ومسرحية (بيت الجنون)

دعاء محمد يوسف سلامة\*

### ملخص

ينطلق هذا البحث من فرضية مفادها أنّ العاملين المبكرين لتوفيق فياض: رواية (المشوهون) سنة 1964، ومسرحية (بيت الجنون) سنة 1965، عملان مرتبطان بعضهما ببعض إذ يقَدَّمان بوصفهما كلاً متكاملًا رؤيةً لمواجهة الذات الفلسطينية وتشكُّلها (البلد نغز رومان) عقب النكبة التي أتاحت للإنسان الفلسطيني إدراك هذه الذات المفككة ومواجهتها للنكبة (التشوه) ثم إعادة تشكيلها بما يسمح لها بمواجهة التحديات الحالية والمستقبلية؛ أي انتقالها من الانفعال بالشيء (النكبة) إلى الفعل والمقاومة في (بيت الجنون).

وتهدف هذه الدراسة إلى بيان العلاقة بين (المشوهون) و(بيت الجنون) على المستوى الفني والموضوعي مع إبراز أهم الدلالات والتقنيات المستخدمة في هذين العملين. وتعتمد هذه الدراسة على استخدام منهج تحليل الشكل والمضمون لتظهر أهمية النكبة التي شكلت معادلاً موضوعياً للتشوه والجنون واللامعقول في رواية (المشوهون) ومسرحية (بيت الجنون).

الكلمات الدالة: بيت الجنون، المشوهون، تشكيل الذات (البلد نغز رومان)، الوجودية، النكبة، المقاومة.

### المقدمة

عالج الأدب العربي -لا سيما الفلسطيني- موضوع النكبة منذ بدايتها بشتى الأساليب والمذاهب الأدبية، وغلب على أكثرها: الرومانسية، والرومانسية الثورية المفعمة بالأيديولوجية، والواقعية التقليدية، خاصة في الشعر الذي نضج لاحقاً مع محمود درويش ومن بعده من الشعراء. وقلما وقعنا على عمل سردي أو مسرحي أصيل وحداثي من وحي المعاناة والفاجعة والنكبة، كما هو عند توفيق فياض في عمليه الرائدتين: (المشوهون)، وهي رواية كتبت عام 1964، وتعدّ باكورة أعماله الأدبية، و(بيت الجنون)، وهي مسرحية مونودرامية كتبت عام 1965، وهما العملان اللذان حُكم من خلالهما على أدب فياض في بداياته، لا سيما روايته (المشوهون) التي لم يولها النقاد اهتماماً كافياً، وفي هذا الصدد يقول محمود غنابم: "لم يلق أي عمل أدبي صدر في البلاد ما لاقته رواية المشوهون من هجوم ومعارضة في مختلف الأوساط الاجتماعية والسياسية والأدبية" (غنابم، 1995).

### مشكلة الدراسة

تتبع مشكلة الدراسة من اعتبار أنّ هذين العملين (المشوهون) و(بيت الجنون) وعلى الأخص (المشوهون) ينتميان إلى أدب المقاومة، وأنه يكمل أحدهما الآخر إلى حد القول بأنهما وإن توزعا على جنسين سرديين مختلفين فإنهما يشكلان عملاً واحداً على صعيد المضمون الذي تناول النكبة باعتبارها معادلاً موضوعياً للتشوه واللامعقول والجنون، وانعكاس ذلك على الوعي الفلسطيني. وتحاول الدراسة أن تجيب عن الأسئلة الآتية:

1. ما حدود العلاقة -فنياً وموضوعياً- بين (بيت الجنون) و(المشوهون)؟
2. ما أبرز التقنيات والرموز والدلالات التي استخدمها فياض للربط بين (بيت الجنون) و(المشوهون)؟

### أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذين العملين على النحو الآتي:  
أولاً: إظهار قوة العلاقة بين (المشوهون) و(بيت الجنون) حيث يصعب أن تُستجلى الدلالات في أحدهما دون ربطه بالآخر.  
ثانياً: طبيعة التقنيات الفنية التي وظّفها فياض لتحويل النكبة إلى موضوع أدبي ودرامي ومركز استقطابٍ دلاليّ يتطلب منهجياً

\* قسم اللغة الإنجليزية، كلية اللغات الأجنبية، الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2018/3/11، وتاريخ قبوله 2019/5/26.

قراءة دلالية فلسفية.

**ثالثاً:** كونهما كتباً في الداخل الفلسطيني المنكوب؛ فهما نتاج المعاناة والاقتراع والهيمنة الإسرائيلية على فلسطين، وما تبقى من أهلها الذين تشبثوا بأرضهم ولم يرحلوا، فأصبحت شاهدة عيان على مرحلة مفصلية من حياة الشعب الفلسطيني ومقاومته على نحوٍ عامٍ والأدب الفلسطيني على نحوٍ خاصٍ.

**رابعاً:** ندرة الدراسات الأدبية والنقدية الأردنية والعربية التي تناولت العملين، خاصة الدراسات التي تناولت الأدب الفلسطيني وركزت على الرواية في فلسطين المحتلة.

**خامساً:** تظهر زيادة هذين العملين في اختلافهما شكلاً ومضموناً عما هو سائد في الأدب الفلسطيني تحت الاحتلال.

#### الدراسات السابقة

لم أجد في حدود بحثي واستقصائي دراسةً عالجت عملياً فياض: رواية (المشوهون) ومسرحيته (بيت الجنون) بالدرس والتحليل الأدبي سواء على مستوى الشكل أو المضمون غير إشاراتٍ قليلةٍ جداً جاءت عرضاً في بعض الأعمال الأدبية، وهي:

1. معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (1950-2000) لإبراهيم خليل وآخرون؛ حيث اكتفى الباحث محمد عبيد الله التعامل معه كفاص.
2. دراسات نقدية تطبيقية لروايات فلسطينية وعربية لعبد الرحمن ياغي تنطرت بإيجاز لإنجاز توفيق فياض المسرحي والروائي.
3. الأدب الفلسطيني المقاوم لغسان كنفاني؛ حيث اقتصر على التنويه بمضمون مسرحية (بيت الجنون) وما فيها من دعوة للمقاومة والنهوض دون الإشارة للرواية.
4. تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967، لإبراهيم السعافين، لم يتطرق للعمل الروائي (المشوهون).
5. الفن القصصي في فلسطين: دراسة نقدية تحليلية، لنصر محمد إبراهيم عباس فقد توقف عند فياض كونه ممثلاً للواقعية الجديدة في روايته التسجيلية (مجموعة عكا 778) ودون الإشارة لأعمال فياض السابقة أو اللاحقة.

#### منهجية الدراسة

ستعتمد هذه الدراسة في معالجتها للعملين منهج تحليل الشكل والمضمون؛ حيث تم قراءة العملين كليهما واستخراج المواضيع الدالة على الأبعاد الفنية والجمالية فيهما.

#### خطة الدراسة

وقد جاءت هذه الدراسة على مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة، على النحو الآتي:

**المقدمة:** وذكرت فيها: مشكلة الدراسة، وأهميتها، والدراسات السابقة، ومنهجية الدراسة.

**وأما المباحث:** فعلى النحو الآتي:

**المبحث الأول: رواية (المشوهون)**

المطلب الأول: (المشوهون): نظرة في قراءات النقاد

المطلب الثاني: (المشوهون) ورواية "البلدنغزررومان" BILDUNGSROMAN: تشكّل الذات

المطلب الثالث: التشوه: مفهوماً وفلسفةً

المطلب الرابع: مواجهة الذات الفلسطينية

#### المبحث الثاني: مسرحية (بيت الجنون)

المطلب الأول: (بيت الجنون) في سياق الواقع الفلسطيني: التاريخي والأدبي

المطلب الثاني: بين مسرحية (بيت الجنون) والقصة القصيرة (الغرفة)

المطلب الثالث: مونودراما (بيت الجنون): شاهد النكبة

**المبحث الثالث: الأبعاد الدلالية بين (المشوهون) و(بيت الجنون)**

المطلب الأول: الانتقال من النكبة (المشوهون) إلى مقاومة النكبة (بيت الجنون):

المطلب الثاني: الشخص، الرموز، الموتيف  
وأما الخاتمة: فنكرت فيها أهم النتائج.

### المبحث الأول: رواية (المشوهون)

#### المطلب الأول: (المشوهون): نظرة في قراءات النقاد

تحكي الرواية -بصيغة المتكلم- قصة الطالب القروي سعيد (18 سنة) ابن الريف الفلسطيني التقليدي الذي يغادر قريته (دون تحديد اسمها أو مكانها) إلى مدينة الناصرة لإكمال دراسته الثانوية في إحدى مدارس الإرساليات المسيحية، ويسكن هناك في الحي الشرقي بجوار ناديا تلك المرأة التي يعمل زوجها خارج المدينة، فيقع في غرامها واشتهاء جسدها الظمان، "تملّكني شبق مجنون لناديا [...] بل كان يلذ لي ذلك. لذة الشهوة العميقة المبهمة التي كانت تستولي على كل حواسي في بعض الأحيان" (فياض، د. ت)، وفي المدرسة يتعرّف إلى صديقه زياد الذي يشبهه في التعاسة والألم، ويقع في حُبّ الطالبة الجديدة نوار (المدرسة مختلطة) التي تتبادل المشاعر والأحاسيس نفسها من غير تقارب فكري أو عقلي، حتى يمتلكها وينال جسدها فتحبو مشاعره تجاهها، ثم تكتشف جارتها ناديا أنها حامل منه فتزيد حياته كآبة وتعاسة في المدينة التي لا يجد فيها إلا العزلة والغربة والوحدة والتشوه، فيزداد هو وحياته تشوّها على تشوّهه الأصلي.

لقد وظّف فياض التشوّه على نحو رمزي وبراءة وتقنية عالية؛ ليخدم مغزى الحكمة الروائية وهدفها شكلاً ومضموناً، والرمز والترميز هنا ليس مجرد ضرورة موضوعية أملت الرقابة الصهيونية على الإبداع العربي بل كان خياراً ذاتياً يناسب الموضوعات المطروحة. وعليه، فقد حمل التشوّه دلالة وفهماً إشكالياً له أبعاداً متباينة؛ فهناك العديد من النقاد الذين عدّوا الرواية نفسها تشوّهاً من حيث المضمون ومن حيث الشكل، وأخذوا على كاتبها تجاهله الواقع الفلسطيني المرير تحت نير الاستعمار الاستيطاني، وتجنّيه على مدينة الناصرة، وسطحية تناوله الموضوعات، والتركيز على الهمّ الذاتي المخالف للأعراف الاجتماعية والأدبية ممثلة في الواقعية الاشتراكية التي تحوّلت إلى معيار للأدب الرفيع ومن هذه المواقف السلبية مواقف كل من إبراهيم يانون وحسن قفيشه وعيسى لوباني، فنجد على سبيل المثال لوباني يطعن في وطنية فياض؛ حيث يقول، "إنها خيانة أدبية أن نرى الجوع ونكتب عن موائد المترفين، وأن نرى القطيع يخطفه الذئب واحداً واحداً، ولا نحزك ساكناً"، فأكثر ما يزعجه هو عدم جعل "القضية السياسية موضوعاً رئيساً تدور حوله الأحداث، ولم يكتف بذلك بل نجده يحكم على الرواية أخلاقياً ويجرم كاتبها الذي تحدّث عن الناصرة ولعنها، وعرض بنسائها مشبّها بيوتهن بالموخير، كما أفشى أسرار الطلاب القرويين، الذين يفدون إليها" (غنايم، 1995). هذا من جهة، ومن جهة أخرى- وهذا الأرجح- فقد قدّمها العديد من النقاد على أنها رواية اجتماعية مقاومة "ثورة لا على المستعمر بل ثورة اجتماعية فرضتها طبيعة الرواية لكونها في البعد الاجتماعي" (شاهين، 2012).

ورغم السلبية في تناول الرواية فإنّ بعض النقاد رأى فيها إمكاناتٍ ثرية، فقد أشاد محمود غنايم بعمل فياض على صعيد المضمون والمبنى والأسلوب في سياقها التاريخي والتناسي، فعلى مستوى المضمون تنطرق الرواية إلى العديد من المواضيع والنيمات المهمة مثل الصراع بين مفاهيم القرية والمدينة، والفقر، وسجن العادات والتقاليد، والرياء، والإلحاد، والاعتزاب.

أما من حيث المبنى والأسلوب، فقد امتازت الرواية "بجدّيتها وابتعادها عن الصور المستهلكة"، وكثّفت من جَوّ الاعتزاب من خلال استخدام المبالغة في القبح والامتعاض والاشمئزاز والاحتقار تنبئ عنها مفردات وألفاظ تتكرر، مثل: "مقيتة"، "عفونة"، "حقيرة"، "بصق"، "بول"، "قيء"، وإشارات إلى: "ثعالب"، "قطط"، "كلاب" (غنايم، 1995).

ومهما يكن من أمر فإن تجربة توفيق فياض الإبداعية تجربة ناضجة ورائدة في أدب المقاومة في مناخ الستينات من القرن الماضي أدبياً وسياسياً وهي جديرة بالقراءة والمتابعة النقدية مقارنة بما كتب وصدر في تلك الفترة في الأدب الروائي والمسرحي خاصة في الأردن وفلسطين المحتلة.

#### المطلب الثاني: (المشوهون) والرواية التشكيلية "البلدنغزرومان" BILDUNGSROMAN:

لم تأخذ الرواية حقها ومكانتها التي تستحقها في الأدب الفلسطيني لا سيما أدب المقاومة، وقد غلب عامل التسطّيح في تناولها، فضلاً عن الإسقاطات غير المسوغة وغير المثبتة. فبين رافضي لشرعيتها بسبب عدم ثورتها و/أو لأخلاقيتها و/أو ضحالتها، وبين مكثفٍ بعرضٍ لأهم نيماتها وأسلوبها وتتاصها، فبين هذا وذاك، أغفل الكثير من ميزات هذا العمل المتقن والملتزم قضيته. فرواية (المشوهون) هي رواية التشكيل، أو ما يعرف بـ"البلدنغزرومان" (نوع أدبي من الروايات نشأ في ألمانيا في القرن الثامن عشر مع

ولادة كتاب يتتبع تطور الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي من المراهقة إلى حالة البلوغ والنضج من خلال سلسلة من التجارب والخبرات)، ولكنها تشكل مختلف عن "البلدغزيمان" التقليدية؛ فهي لا تقدّم تطوراً ونضجاً للشخصية الرئيسية بل تضع أمامها كل التحديات التي عليها أن تتفهمها وتتجاوزها لتستطيع بعد ذلك أن تكمل مشوار النضج وعلى مستوى الذات فعلى الفلسطيني أن يقاوم وأن يحرر ذاته من كل عوائق الهزيمة ليتسنى له أن ينتقل إلى مرحلة الفعل؛ لذا يمكن عدُّ (المشوهون) رواية تشكيل رمزية للذات الفلسطينية التي بدأت تعي ذاتها وهويتها إثر النكبة وما صاحبها من صدمة الخسارة والتشرد والهزيمة.

لقد استطاع فياض من خلال استخدامه مفردات الوجودية ومفاهيمها وتوظيفه مضمون رواية التشكيل "البلدغزيمان" وشكلها أن يقدم عملاً ريادياً صور فيه الصدمة الكارثية التي وقعت على الفلسطيني إبان نكبة فلسطين عام 1948؛ لذلك رأينا في شخصية سعيد الذي استعمله فياض رمزاً لمراهقة الفلسطيني ورحلة نضجه عبر مروره بمرحلة انتقالية حرجة باتجاه النضج والتوازن وامتلاك الذات والرد المقاوم برموز الحداثة التي يحتاج إلى أن يخوضها ليشكل هويته ومبادئه الخاصة به؛ لذا فليس من العيب أن يختار فياض بطل روايته تلميذ مدرسة قروياً يأتي للمدينة ليواجه تحديات النضج التي لا بد من مواجهتها ومجابتها في رحلة التشكيل والتطور والانتقال من الريف (التقليد) إلى المدينة (الحداثة والمدنية) التي ترفضه وتضع عليه الاندماج "المدينة زلزلة كبيرة... سيحزنك يا والدي مدى رغبتني الآن في العودة إلى القرية، حيث لا رياء فيها ولا خداع خلف المحرث. ما زلت أستطيع حرث الأرض وجمع جناها. لن أصبح إنساناً عظيماً. سأرجع إليك مريضاً لا أصلح لشيء، غريباً عنك لا تعرفني" (فياض، د. ت). ففي هذا الاقتباس إشارة واضحة إلى مدى الصراع والألم الذي يعيشه سعيد في رحلة النضج والانتقال من دفء القرية وشعوره بالأمان إلى برودة المدينة وقسوة الغربة.

### المطلب الثالث: التشوّه: مفهومًا وفلسفًا

يمكن القول إن (المشوهون) تستحضر جميع أنواع العجز الذي يجب على الفلسطيني أن يعيها ويواجهها، وتقدمه من خلال موتيف (أي موضوع أو حدث أو فكرة أو عبارة تتكرر في الأثر الأدبي الواحد) التشوّه الذي سيطر على معظم عناصر الرواية وأطرها لتصبح الصيغة الشاملة والجامعة للمدمية واليأس واللاجدوى؛ حيث يمتلك التشوّه طاقة غير عادية على التمدد والانتشار والعدوى، ولا ينحسر أو يتراجع بالحب والأمل كما توقع سعيد الشخصية المحورية؛ إذ هيمن التشوّه كقانون للوجود، ومعطى بدهي، وليس كمشكلة طارئة يمكن التعامل معها بل كمشكلة عميقة لا بد من إدراكها وتجاوزها بالمقاومة، وقد رأينا كم كانت كلمات سعيد معبّرة ومشخصّة لواقعنا حينما قال: "حقيقة حياتنا، أنها مشوهة. كلنا مشوهون. لقد فعلت بنفوسنا أحداثها، ما فعلته أعقاب الإشعاعات الذرية في مواليد الشواطئ من اليابان. يشوهون في الأرحام" (فياض، د. ت)، والأخطر أن هذا التشوّه داخلي، وهو مسؤوليتنا نحن، وليس شيئاً خارجياً يمكن التخلص منه. فنجد شخوص الرواية يعيرون عن مسؤوليتهم ومسؤولية المجتمع تجاه ذلك، فمثلاً يقول سامي فيما يتعلق بالمجتمع: "مستقع أسن كل مجتمعا" (فياض، د. ت)، ويعبّر سعيد أيضاً عن فكرة مشابهة حين يقول: "مجتمعنا سجن كبير. كلنا مسؤول عن ذلك" (فياض، د. ت).

لقد أقام فياض من التشوّه (النكبة) نسقا متكاملًا يغذي نفسه بنفسه ليتحوّل إلى مبدأ تفسيري لشخصيات الرواية وأحداثها المطابقة لمرحلة حساسة من حياة الشعب الفلسطيني بعد النكبة، وقبل ظهور الكينونة الفلسطينية بظهور منظمة التحرير الفلسطينية سنة 1964 واندلاع المقاومة فيما بعد لكنه ارتفع عن الهمّ السياسي المباشر ليخوض في المفردات الأساسية التي ستشكل الوعي الكافي للخوض في أزمات الوجود، فقد فلسطين فياض العالم (جعله فلسطينياً) كما نستنتج مما قاله بطل الرواية "قبو كبير ومظلم" (فياض، د. ت)، و"المدينة زلزلة كبيرة" (فياض، د. ت)، والذبول أو الخريف عنوان المرحلة حتى في الربيع؛ وبذا فإنّ اليأس والكآبة هما المسيطران على كل مفاصل الرواية وأحداثها، فما هي ذي حبيبة سعيد (نوار) تلبس الأسود في الربيع، فيعلّق زياد ويقول "ليس بالأسود تستقبل الجميلات الربيع"، فيرد عليه سعيد "إنها على حق؛ ليس في حياتنا ربيع"، ويعدّد الفصول فيقول "خريف، خريف، خريف، خريف" (فياض، د. ت).

وجمع فياض بين رواية التشكيل وخصائص الوجودية من خلال تتبعه شخصية سعيد الذي يعيش "في الجحيم" (فياض، د. ت)؛ أي مطلق العذاب والأبدية وانسداد الأفق، فالأرض والبشر والطبيعة كلها خريف في خريف، والسماء دائماً مكفهرة، حتى الرحمة والفرح الإلهي غير وارد. فالتشوّه الأعظم يكمن في التشوّه الذي أصاب الأمل والمستقبل الذي خرج عن السيطرة، فعلاقة سعيد التعيس مع ناديا تتحول من نزوة عابرة وإشباع شهوة غياب الزوج إلى ورطة كبرى تستعصي على الحل عندما تخبره ناديا بأنها حامل، أما نوار فقد كان من المتوقع أن يحرره حبّها من الإحباط والكآبة والتشوّه، لكنه وقع فريسة مشاعره المتناقضة بين الحب الصافي والرغبة

الجسدية الجامعة "كنت أحاول معرفة ما إذا كنت أحب نوار أم أشتيهيها، وكان كلا الشعورين قد امتزجا في نفسي حتى أصبح من الصعب عليّ التمييز بينهما" (فياض، د. ت).

وقد وظّف فياض المونولوج الداخلي وأحلام اليقظة التي تقترس سعيد وسيلةً لتقديم صورةٍ أوضح عن عجز الحب في حل أزمة سعيد "فما إن أشعر بدفء الصباح، حتى أترك غرفتي، لأطير إلى جنبتي أحلامي التي خلقتها لنفسي. وصنعتها من خلال نفسي وتقيري" (فياض، ب. ت). لكن زلات لسانه وهواجسه وشهوته اللاشعورية تقضح مشاعره ومراده من نوار، تلك المشاعر التي لا تتعدى امتلاك جسدها وإطفاء شهوته فيه "تماما كما كنت أحلم في طفولتي لامتلاك حاجة تحظرها عليّ أمي... عليّ أحظى بقرّب نوار، وامتلاك ذلك الجسد الممتني بدلاله الفاتن دون أن يراني أحد" (فياض، د. ت). ويبقى لا شعوره أصدق من سلوكه الخارجي، والدليل على ذلك فتور الحب مع نوار بعد قضاء شهوته، فبدلاً من الاقتراب منها أكثر وأكثر أوقعها بالتعاسة والقلق، وبدأ التفكير بالانسحاب من حياتها وكان شيئاً لم يكن.

ولا نجد تفسيراً لهذا السلوك المشين إلا في النكبة أو التشوّه كإطار تفسيري وجودي، فالحب يتطلب التزاماً تجاه الآخر، وهو لا يفهم الالتزام، بل هو نفسه عنوان اللامنتمي الضائع الذي يُفشل أي علاقة قائمة، وفي إطار تشوّهه لا يشعر بالأسف والندم، ويفتقد إلى الإحساس بالجريمة، عكس نوار المنسجمة مع الواقع والمؤمنة بالله، أما هو الملحد اللامنتمي والناقم على الواقع فلا يشعر بالندم؛ لأنه ببساطة لا يعترف بالإثم أو بالجرم والجريمة بحق نوار؛ للإقرار بالندم يتطلب مرجعية أخلاقية قائمة أو إقراراً بالأعراف الاجتماعية السائدة، وهذا غير وارد عنده، وهكذا يفسّر التشوّه كنسق معياري ذاته بذاته.

لقد تحرك سعيد بشهوته وليس بعقله حتى امتلك نوار وفعل ما فعل، ولو شاركها في الندم والخطيئة لانهار نسق التشوّه الذي أقامه لتفسير الواقع: "لم أشعر بأي شعور من الذنب أو الندم.. وكان هذا الشعور قد شوّه ككل الأشياء التي خلقت مشوّهة في خلقي" (فياض، د. ت)، فكما يقول جان بول سارتر على لسان أورست في مسرحية الذباب "أجبن القتل من يشعر بالندم" (سارتر، د. ت). فقد أحلّ سعيد شهوته في امتلاك معيارٍ للخير والشر وليس العقل، فخيانتها لناديا مع نوار أو نوار مع ناديا، وتخاذله عن السير في مشروع حب حقيقي يتجاوز به تشوّهه كان مشروعاً فاشلاً منذ البداية، ولكنه مُسوِّغ ما دام التشوّه إطراره العام، فأرادته ليست مشلولة بقدر ما هي مشوّهة ومشؤومة أزاحت العقل الشعوري والمعرفي لتتصرف على هواها، فوقع في أقصى درجات القلق والصراع والثنائيات الضدية التي مرّقت كيانه، ولم يفلح بالخروج منها، مثل: جسد ناديا وحب نوار/ انجذابه لصديقه زياد ونفوره منه/ كره المدينة والعيش فيها/ الحنين إلى القرية وعجزه عن العودة إليها/ احترام زوج ناديا والحدق عليه.

لم يكن قلق سعيد أو صراعه النفسي قلقاً منتجا، فالإلحاد الوجودي مصدر قلقه لكنه مشروط ومتلازم مع الحرية والمسؤولية، لكن سعيد يفتقر إلى الحرية في مجتمع محافظ وغير مسؤول عن خياراته، فإحساسه بالتقصير واستلاب الإرادة هما نتاج فشله في مواجهة أبيه ومصارحته بعدم قدرته على مواصلة الدراسة واعتماده المادي عليه، وهذا مصدر تشوّهه النهائي وتناقضاته المركبة.

فالمسجون، من حيث المبدأ، يعجز عن إقامة علاقات سوية أو الخروج من الثنائيات بتركيب إيجابي، وهكذا هو سعيد، فلم يكن أمامه إلا الهروب من واقعه، وفي هذا السياق يتخذ التشوّه (النكبة) شكلاً ديناميكياً من الذات إلى الموضوع ومن الموضوع إلى الذات، فتشوّه الذات (المجتمع الفلسطيني) زاد في تعميق النكبة، ولم يكن بإمكان سعيد المكبل به إلا بناء علاقات أداتية، وتحويل العلاقات الاجتماعية إلى علاقات وظيفية يغدو فيها الآخر أو البشر أمامه، كحبيبته وصديقه وعشيقته، مجرد موضوعات أو أشياء قابلة للاستبدال. ويعني حضور الواحد من هؤلاء غياب الآخر، وخضوع هذه الأطراف أو العناصر البشرية للاستعمال يعني قابليتها للاستبدال أولاً والتشوّه (كشكل من أشكال التشوّه) ثانياً.

لقد أبقى التشوّه والتشوّي سعيد حبيس إمكانيته المحدودة وجودياً وواقعياً؛ فهو من حيث المبدأ شخصٌ مغترّب، محرومٌ، مفلسٌ، لامنتمٍ، ملحدٌ، كئيّبٌ...، وقد جعلت هذه الخصائص والصفات الإمكانات المحدودة المشوّهة حتى نهاية الرواية أقلّ من احتمالات التجاوز، ولا تتبنى أية فاعلية إنسانية قادرة على وقف التشوّه وتحقيق الذات، فبقي متردداً من شدة القلق، مشوّهاً في مرآة الذات "لكم تبدو تافها يا سعيد! مشوّه الخلق أنت" (فياض، د. ت).

وبدلاً من السعادة المتوقعة في الحب مع نوار نجد التعاسة، كما أنّ مشاعر نوار بالندم والتعاسة الطارئة التي حوّلتها باستسلامها الجسدي لسعيد من نوار (دلالة الربيع) إلى خريف وذبول، لكنّ خريفها وذبولها لا يفوق خريفه وتعاسته، فهو دائم التذكير بتشوّهه الأبدي والأصلي "أنا أعظم منك يا نوار تعاسةً وشقاء. ذلك السراب الذي أجده في كل شيء أنشده، يزرع العدم في نفسي ويشيخها. وكأنه اللعنة الأبدية. لعنة سيزيف الأزلية" (فياض، د. ت). ولأن العالم مشوه وجحيم وسجن كبير فهو قادر على نقل العدوى إلى الآخر فتتماثل نوار معه بالتعاسة "حينما تكون إلى جانبي؟! صمتك الرهيب، وشروك الحزين عندما تكون معي، يملآن قلبي بالخوف

الفضيع من تعاسة أبدية" (فياض، د. ت).

فبدلاً من أن تتنامى شخصية سعيد بالنضج والإيجابية تتنامى بالتشوه الشامل الذي يُحيطُ بالمكان والزمان الذي امتلك ديناميكية خاصة بسلوكة المشوه، فنستدل به إلى ما وصل إليه التشوه في الواقع، فقد وصل إلى الذات؛ أي إلى الشعور، وهذا ما يقوله سعيد بعد ما عرف بحرمان نوار من الذهاب إلى المدرسة عندما اكتشف أهلها علاقتهما "لم أشعر بأي شعور من الذنب أو الندم...، وكان هذا الشعور قد شوه، ككل الأشياء التي خلقت مشوهة في خلقي" (فياض، د. ت). لقد امتد التشوه من الموروث إلى المكتسب؛ وحتى نوار التي أحبها واعتقد أنها ستتخلص من حالة اللامعنى والعمدية التي يعيشها تحولت من منارة لإضاءة طريقه إلى "أعظم مائة في صحراء تجربتي عبر العدم" (فياض، د. ت). ونصل إلى ذروة تشوّهه بموقفه السلبي من الإنسان سواء صديقاً أو حبيبة باكتشافه أنّ الحيوان "أفضل صديقاً من الإنسان" (فياض، د. ت)، فيقول: "قوانين البشر تثير اشمئزازي. الحيوانات لم تشوّه سنة الطبيعة وقوانينها. إنها أقل خطراً من الإنسان، على وجودها" (فياض، د. ت).

لقد كانت ناديا كما كانت نوار فرصة لإنقاذ سعيد من إمكانياته المحدودة، ولكنّه جعلها وسيلة لتحقيق ذاته المشوهة ومنعها من السمّ وتجاوز واقعها أو تحقيق ذاتها وتجاوز الحرمان بالحب، فقادها من الحرمان إلى الشقاء، كما قاد نوار "بسوء النية" التي تسيطر عليه من البراءة إلى الهلاك المحتوم في مجتمع محافظ لا يعترف بالحرية والمساواة والعلاقات الجنسية، فكيف سيُعترف بنوار مع ما أقدمت عليه. لقد فشل سعيد في التشوّه الأصلي المتجذر فيه والمكتسب من الآخر في التصالح مع جسد ناديا وروح نوار، فدسّ جسد الأولى ودمّر روح الثانية "كذبة كبيرة كان ذلك الحب. حبنا أكبر كذبة في حياتنا لاستعار الشهوة فينا حين نتبرقع بها على درب مستنقعها الأسن...قلت لها وهي تلتصق بجدار القبو باكية إلى جانبي. بأنني سئمتها وضقت بحبها" (فياض، د. ت).

لم يكتف فياض برسم التشوّه على سعيد الشخوص بل شكلت الأمكنة لديه نموذجاً صارخاً للتشوه والمفارقات التي تُفسّر في نسق التشوّه ذاته، فالمكان الذي يحتضن حكاية التشوّه ودلالاته هو الناصرة المقدّسة مدينة المسيح والإيمان التي تحولت إلى مدينة بائسة نبحت فيها عن ماخور "لعنت المدينة بصوت مرتفع. لا يوجد فيها ماخور واحد؟ كنائس ومساجد... ثم كنائس... يصعب على الطلاب العثور على زانية في هذه المدينة. شعرت باشمئزاز. بصقت بازدرأ على ظلي" (فياض، د. ت).

أما المكان الأصغر؛ المدرسة بما تحمله من دلالة التربية والتعليم فقد تحولت إلى مأوى منحرفين أبعد ما يكونون عن التربية والتعليم بالتشوه الذي أصابهم، وبنفوره من المدرسة، رمز المؤسسة والمأسسة، إلى الكنيسة مكان العبادة والخشوع الذي يتحول إلى مكان للتواعد بين سعيد ونوار؛ أي مكان للحب والعلاقات الحميمة. ورغم ضيق الرواية وفقرها بالأمكنة فإنها كافية لتصوير التشوّه وعمقه وانعكاسه على شخوص الرواية؛ فقد كان لها دلالة وظيفية محددة لخدمة التشوّه، ولم تكن متطلباً درامياً أو سردياً لتأكيد واقعية الحدث ووصفه الكامل.

لقد أتقن فياض تصوير واقع مشوه بأدوات وتقنيات مجرّبة في التعامل معه استمدّها من الوجودية واللامعقول وأطرها برواية التشكيل، وأهم ثيماتها الإنسان اللامنتمي، والضياع والاعتراب في المكان، والغربة عن المكان، وشعور الغثيان والاشمئزاز. تلك المشاعر التي فاضت بها الرواية العالمية والأدب الوجودي واللامعقول، وانتقلت عدواها إلى الرواية العربية ومنها (المشوهون)، تلك المشاعر والثيمات التي تولدت أصلاً في الغرب الأوروبي بعد فاجعة الحرب العالمية الثانية، التي لا تقل عنها فجيعة النكبة في قدرتها على توليد التشوّه والتشويؤ والضياع كمعادل موضوعي للنكبة التي تشكل بدورها مع التشوّه والحرب مركباً واحداً.

استطاع فياض توظيف النكبة على امتدادها وتداعياتها المشوّهة، حيث قرأها قراءة واعية كشف من خلالها طبيعة التشوّه في الإنسان والأمكنة والعلاقات والتطلعات والمشاعر، لينتقل من الحب إلى العدم، وينسحب من الهمّ العامّ إلى الهمّ الذاتي نتيجة للتشوه، وهو يفند فيها اتهام نقاد الواقعية الاشتراكية له بعدم الالتزام والهروب من الواقع والهمّ العامّ إلى الهمّ الذاتي، ويصف بدقة وواقعية المرحلة التاريخية في الداخل الفلسطيني التي لا يوجد فيها إلا العدم والتشويؤ والتشوه، فقد تشوّهت الذات والشخوص والعلاقات والهوية والأمكنة والذاكرة التاريخية وما زالت إسرائيل تواصل مشروع التهويد؛ أي التشويه حتى توصل الفلسطيني بآسسه وعدميته إلى إنتاج مستقبل أكثر تشوّهاً من حاضره.

#### المطلب الرابع: مواجهة الذات:

استقاد فياض من مفاهيم الوجودية لكأنه وظّفها وحورّها لتخدم قضيتته، وتساعد في سبر أغوار الأزمة الخطيرة التي تعرّض لها، كما تحتاج إلى وقفة عميقة وشفافة لفهم أسبابها وتداعياتها. ولعل أهم ما أفاد منه فياض في فهمه للوجودية هو توظيفه لمفهوم الكوجيتو (التأويل الوجودي لرينيه ديكارث: "أنا أفكر إذن أنا موجود") من منظور وجودي، بمعنى الشعور بنقص الوجود، وهي تجربة

العدم والقلق والوعي بالمحال واللامعقول، ولا توجد كما يقول سارتر "حقيقة غير حقيقة الكوجيتو: أفكر، إذن أنا موجود، التي هي الحقيقة المطلقة للشعور الذي يدرك ذاته. فكل نظرية تتناول الإنسان خارج تلك المرحلة التي يدرك فيها ذاته، نظرية تحذف الحقيقة" (1959). ويضيف سارتر أن "الذاتية التي نصل إليها ليست ذاتية فردية لأن الإنسان، كما بيّنا، يكشف بالكوجيتو عن ذاته وعن الآخرين أيضا. فنحن نرى، بعكس فلسفة ديكارت أو فلسفة كانت، أن الكوجيتو يجعلنا ندرك ذاتنا أمام الإنسان الآخر، وندرك أن وجوده، بالنسبة إلينا، أكيد كوجودنا نحن" (1959). إذن لا بد للذات الفلسطينية من أن تدرك ذاتها.

وشكّل هذا الإدراك الخطوة الأولى التي يحتاجها الفلسطيني؛ فإدراك ذاته هو إدراكه لحجم المسؤولية التي تقع على عاتقه جراء ما حدث له والانتقال من الانفعال بالشيء (النكبة) إلى الرد عليها بفعل المقاومة.

وهنا تأتي أهمية (المشوّهون)؛ حيث يتوافر فيها ثراء معرفي ورموز وإزاحات ودلالات وجودية تشير إلى الكوجيتو (الفلسطيني) الذي عليه أن يدرك ذاته في عزلته، ولإدراك هذه الذات استخدم إطار رواية التشكيل "البلدغزرومان"، واستعرض كوابيس الليل المظلم الطويل الذي تمر به الذات الفلسطينية، فليس المطلوب من سعيد في (المشوّهون) أن ينضج ويخرج من أزمة وجوده قبل الأوان؛ أي قبل توافر الشروط الذاتية والموضوعية لهذا النضج، والأمر الملح والمطلوب هو تشخيص للواقع وإدراك مبدئي له كما هو، لأننا سنرى أن الإدراك الكامل سيكون في (بيت الجنون)، وفي هذه الرواية يمكن لنا رؤية العلاقة بين العمليين؛ بحيث تبدأ رحلة النضج في (المشوّهون) وأكملها في (بيت الجنون).

### المبحث الثاني: مسرحية (بيت الجنون)

#### المطلب الأول: (بيت الجنون) في سياق الواقع الفلسطيني: التاريخي والأدبي

شكّلت (بيت الجنون) علامة بارزة في مسيرة الأدب المسرحي الفلسطيني، ليس على مستوى الريادة الزمنية حسب، بل في سياقها التاريخي أيضا، وهو الأهم؛ حيث جاءت رداً على الأدب المسرحي وغير المسرحي الفلسطيني المستسلم للأمر الواقع والداعي إلى المصالحة مع الاحتلال، وتجاوز روح الانتقام أو العنف وخطاب الكراهية، وكأن شيئاً لم يكن (غنايم، 1995).

كما تزامن ظهور مسرحية (بيت الجنون) في فلسطين المحتلة مع ظهور أدب مسرحي فلسطيني خارج الأرض المحتلة على أيدي كتاب وشعراء فلسطينيين في الضفة الغربية والأردن. فقد ظهرت في تلك المدّة العصبية؛ أي في العقدين السادس والسابع من القرن الماضي، مسرحيات عدة تتباين في مستوياتها الفنية؛ منها (ثورة الزنج)، و(شمشون ودليلة) لمعين بسيسو، و(السؤال) لهارون هاشم رشيد، و(الباب) و(القبعة) و(جسر إلى الأبد) لغسان كنفاني، إلّا أنّ مسرحية فياض تعاملت مع الواقع الفلسطيني المرير وأخذت من الوجودية ومسرح اللامعقول ومسرح بريخت الملحمي والمسرح التعبيري والمونودراما تقنيات ومضامين ووظفتها لتتحدث على نحو جديد عن النكبة الفلسطينية، ولتسقط عليها مفاهيم فلسفية وإنسانية تنقلها من مصاف المحلية إلى أفق العالمية والإنسانية؛ لتبقى (بيت الجنون) علامة بارزة في الأدب المسرحي، ولها الريادة الزمنية والتاريخية في موضوعها وشكلها.

ومثلها مثل الرواية، تباينت ردود أفعال النقاد والمتلقين على هذه المسرحية؛ ففي الوقت الذي أشاد بها كل من نبيه القاسم وغسان كنفاني (شاهين 118-119) رأى غيرهم أنّها مسروقة من عمل الكاتب البرازيلي بيدرو بلوخ؛ بناءً على مشاهدة فياض المسرحية (إيدي يوريدس) برفقة محمود درويش.

غير أن واقع المسرحية يدل على اختلاف معالجة فياض لموضوعها وطريقة طرحها. بالإضافة إلى أنّ الذين ادعوا سرقة هذا العمل لم يتنبهوا للتفاعلات السردية وتأثيرات قصة سارتر القصيرة (الغرفة) على العمل نفسه؛ حيث إنّ كليهما يتناولان الجنون، والتشوّه ومعاناة الشخص فيهما من الكوابيس والأحلام المتكسرة.

#### المطلب الثاني: بين مسرحية (بيت الجنون) والقصة القصيرة (الغرفة)

تحدث (بيت الجنون) عن سامي معلّم التاريخ والأدب المفصول من عمله لاتهامه بتخريب عقول الناشئة والتّعدي على حريات الآخرين، وتجري أحداث المسرحية في غرفة سامي الكئيبة؛ حيث يتحرك هذا الفلسطيني المرتبك المهدد بأمنه ووجوده وهويته على المسرح بين الحجرة الداخلية ذات الباب المغلق والحجرة الخارجية ذات الباب المغلق أيضاً.

وبصورة شبيهة تحدث قصة سارتر (الغرفة) عن إيف وزوجها بيار الذي يعاني من مرض الذهان وعلى وشك أن يفقد عقله، فالقصة مليئة بالأجواء القلقة والمقلقة التي نجدها عند والد إيف ووالدتها اللذين يعبران عن فزعهما جراء ما تعيشه إيف مع زوجها والخطر الذي ينتظرها في بقائها معه، ونجدها أيضا عند إيف نفسها التي تقبع بين المطرقة والسندان، بين ما يتوقع منها كفر

برجوازي من جهة وإحساسها برفض هذا العالم الذي يفترض نفسه أنه طبيعي ومعيارى وبضيق عليها الخناق من جهة أخرى: "إن الطبيعيين لا يزالون يظنون أنني منهم. ولكني لن أستطيع أن أبقى ساعة بين ظهرانيهم. إنني بحاجة لأن أعيش هناك، في الجانب الآخر من هذا الجدار. ولكن هناك لا يريدوني" (سارتر، 1988).

فقط التقاطع بين العملين لا يمكن إغفالها؛ فكلاهما يحدث في فراغات مغلقة؛ ف(بيت الجنون) تحدث في غرفة مظلمة ومغلقة، مليئة بالأشباح والأطياف من الإنس والطبيعة المؤنسة التي تدهم عزلة سامي وتشككه في عقله وتهدهد بالجنون، وفي المقابل نجد -أيضاً- أن التنفس داخل غرفة إيف وبيار -كما يصف والدها السيد داربيدا- مستحيل. وكلا العملين (بيت الجنون) و(الغرفة) يتحدث عن أطياف وأشباح، وجنون.

ويتجلى تأثر فياض بتوظيفه لمفاهيم سارتر الوجودية وذلك بإسقاطها على التجربة الفلسطينية بمواربة وفتنة ووعي لخدمة الواقع الفلسطيني، ولتأطير وتأسيس ما يمكن توصيفه بالهوية والذات الفلسطينية التي تعي ذاتها وتواجه أزمته الوجودية على الجانبين الميتافيزيقي والفيزيقي.

فاستخدام فياض لمفاهيم الوجودية ومفرداتها كالقلق والحرية يشير إلى المسؤولية الأخلاقية على عاتق كل فلسطيني لتساعده في فهم واقع النكبة المرير وتداعياتها على الوجود الفلسطيني؛ فالقلق الذي يتحدث عنه هو القلق المصاحب لشعور المسؤولية الذي يصبح جزءاً من مسؤوليتنا تجاه الوجود والدعوة إلى تغيير جذري في موقفنا تجاهه "إن هذا القلق الذي تصفه الوجودية يُعَسَّر بمسؤولية مباشرة تجاه بقية الناس الذين يلزمهم القلق ذاته، إنه ليس بجازر يفصلنا عن العمل بل هو جزء منه" (سارتر، 1959).

لذلك نجد أنّ فياض حوّل (الغرفة) إلى (بيت الجنون)، والسرد إلى فعلٍ من خلال تحويل القصة القصيرة إلى مسرحية، وقدم زوايا الرؤية المختلفة من خلال التخييلات والشخصيات المتوهمة والمتخيلة التي كانت تدهم عزلة سامي بطل المسرحية وتهاجمه. ورغم بؤس الواقع الفلسطيني الذي مضى عليه سبعون عاماً فإنّ عملي فياض (المشوهون) و(بيت الجنون) يظلمان إضاءة مهمة على واقع النكبة وشاهدًا على وحشية العدوان الصهيوني العاشم وتواطؤ العالم كما أدانته سامي في (بيت الجنون):

العالم بأسره، هو المسؤول عن هذه المأساة

الأليمة، مأساة ولادتي!

على كاهله سيحمل وزرها إلى الأبد...

إلى الأبد! (فياض، 1974)

### المطلب الثالث: مونودراما بيت الجنون: شاهد النكبة

تعدّ مسرحية (بيت الجنون) مغامرة مسرحية وتشكيلا دراميا مزج فيها الكاتب عدة اتجاهات ومذاهب أدبية وفنية ومسرحية، أولها المونودراما؛ مسرح الممثل الواحد أو المسرح الفردي، فهو الشكل الأنسب للطرح المأساوي لوحدة الفلسطيني وعزلته الذي تخلى عنه الأصدقاء وبقي وحيدا، فلا يوجد ما هو أكثر مأساوية من النكبة التي تتطلب شكلاً فنياً مطابقاً لها، ولا يوجد ما هو أنسب من المونودراما لهذه المأساة، فجميع خصائص المونودراما تطابق النكبة ولكنها لا تستغرقها (تحتويها)، وكأن النكبة أو الجنون أكبر من كل التقنيات والأشكال التعبيرية التي تعجز منفردة عن التعبير عن كلية الجنون أو النكبة، "إن الرعاية التي تبذل للمضمون والرعاية التي تبذل للشكل تكمل إحداهما الأخرى، ومن وجهة نظر المسرح فإن نجاحات التكنيك المسرحي يمكن أن تُعدّ نجاحات فقط عندما تخدم قضية تحقيق المضمون، نجاحات تكنيك الدراما يمكن أن ينظر إليها كنجاحات وذلك فقط عندما تخدم مسألة تحقيق المضمون" (بريخت، د. ت). وهذا النجاح توفر في عمل فياض المسرحي بإتقان.

لجأ فياض إلى المذاهب المسرحية الأخرى فأخذ من تلك الأشكال ما يناسب مضمون المسرحية وموضوعها، ومنها مثلا ملامح المسرح الملحمي بإشراك الجمهور المتفرج في الحكم على القضية المطروحة في المسرحية في أكثر من مشهد، ومنها:

(مشيرا إلى أحد الحاضرين)

أنت...

لماذا تنظر إليّ هكذا؟

كيف دخلت بيتي!؟

(بغضب)

لماذا لم تذهب إلى أي مكان آخر؟ (فياض، 1974)

وفياض لم يقد بذلك على مستوى الشكل حَسْبُ، بل أيضا على مستوى المضمون؛ حيث مزج الشعر والرواية، وحول شعر محمود درويش إلى نثر: قصيدة "قمر الشتاء" من ديوانه عاشق من فلسطين:

سألّم جنتك الشهيدة  
وأذيتها بالملح والكبريت...  
ثم أعبها  
كالشاي  
كالخمر الرديئة...  
كالقصيدة  
في سوق شعر خائب  
وأقول للشعراء:  
يا شعراء أمتنا المجيدة!  
أنا قاتل القمر الذي  
كنتم عبيده (درويش، 1994)  
تصبح:  
...ايه...  
لا قمر في السماء!

.....

لقد انتزعه ذلك الشاعر اللعين من الأعلى،  
واغتصبه في ليلة مجنونة من ليالي الشتاء على  
الشاطئ المقفر!

ثم...

ذوبه بالملح والكبريت! (فياض، 1974)

فلقد فقد الشعر إيقاعه وتحول في (بيت الجنون) إلى نثر يشي بفداحة الخسارة ويقتل لنبى:  
لا بد..

لا بد وأن ذلك المجنون...

ذوّب القمر في هذه الكأس! (فياض، 1974)

وأقام فياض أيضًا من هذا التناص حسب قراءة كنفاني "حلقة في الحوار الثقافي والسياسي القائم بين المثقفين العرب في الأرض المحتلة ذاتها. وسنلاحظ هنا مثلاً أن حديث سامي عن ذلك الشاعر الذي اغتال القمر، في مطلع المسرحية، موجهه إلى قصيدة لمحمود درويش، الشاعر البارز في الأرض المحتلة، اسمها قمر الشتاء" (كنفاني، 1989).

على أن أكثر ما يميّز (بيت الجنون) أن فياض تجاوز فيها أزمة النكبة وبدأ بتأسيس ما يسمّى بالهوية العضوية الفلسطينية، وبمزجه واستعارة أدواته التقنية من المذاهب المسرحية الأخرى فإنه يؤكد عضويته الإنسانية الشاملة التي تسمح له بأن يتحرك ويتبنى ما يجده مناسباً ويضمّنه لهويته، والانتقال بعد ذلك إلى المقاومة أو الوعد بالمقاومة، فقد استطاع توفيق فياض من خلال الجنون الذي يحول "تداعي الكلام إلى هذيان" أن "يخلط الأزمنة فينتقل بين الماضي والحاضر والمستقبل، بدون أدنى إعاقة، فيبيدي نماذج أصيلة مختزنة في لا شعوره" (سعيد، 2017)، و"أن يصهر تجربته الذاتية والقومية في التجربة الإنسانية الكلية، فجاءت مسرحيته تعبيراً عن مأساة الإنسان الفلسطيني في وطنه المحتل التي هي مأساة كل العرب وكل إنسان" (سعيد، 2017).

وغير خاف أن فياض استطاع من خلال العملين الأدبيين اللذين قدمتهما أن يحقق لذاته الانتماء والعضوية من ثلاثة وجوه: أحدهما أن فياض نجح في عمله في أن يكون عضوًا في الإنسانية، والآخر أنه ومن خلال تناصاته العالمية استطاع أن يكون عضوًا في الأدب العالمي، والثالث وأنه بإدخاله ودمجه لأعمال أدبية مختلفة والتداخل بين العمل المسرحي والعمل السردي والعمل الشعري حقق نوعاً من العضوية الفنية. كل هذا مهّد لنوع جديد من أدب المقاومة بعيداً عن المباشرة والتسجيلية والأيدولوجيا.

### المبحث الثالث: الأبعاد الدلالية بين (المشوهون) و(بيت الجنون)

#### المطلب الأول: (المشوهون) و(بيت الجنون): وجهان لعملية واحدة

رواية (المشوهون) ومسرحيته (بيت الجنون) عملان يكمل بعضهما بعضاً على مستوى الشكل، والمضمون، والشخص، والمعنى، والرموز، وحتى على مستوى الحكمة والأحداث؛ إذ لم تكن محصلة النكبة إلا التشوه والجنون واللامعقول سياسياً وفكرياً، ففي حين تتحدث الرواية عن المدرسة وعن تحديات الطلبة من خلال سرد سعيد لإشكالية وجوده العبثي والمتشطي وعلاقته مع زملاء الدراسة الذكور؛ زياد وسامي، وعلاقاته الغرامية مع النساء سواء أكانت جارتها ناديا أم زميلته في الدراسة نوار، فإن بيت الجنون (تخطف سامي من (المشوهون) وتقدمه لنا بشخصية معلم التاريخ والأدب، فسامي هو الشخصية الأكثر اتزاناً في رواية (المشوهون) التي سبقت عمله الآخر (بيت الجنون)، وهو أحد شخصيات الرواية مع سعيد وزياد، الشخصية التي توعدّها سعيد وصديقه بالجنون في عالم مجنون. ففي الحانة وفي مشهد يجتمع فيه الأصدقاء الثلاثة في رواية (المشوهون) يقول سعيد باستهتار: "تسير بإلحاحنا في الحياة. سيتحوّل العالم إلى مستشفى مجانيين"، فيردف زياد قائلاً "لقد تحوّل. والطامة الكبرى أن أطباءه عصابة من أخطر مجانيينه". فبعد حوار حول هذا الموضوع، ورفض سامي قبول مثل هذا المنطق يرد عليه سعيد هازئاً: "إنّ مجرد تشبثك هذا بالحياة لهو دليل على خوفك المبهم من نزوة جنون رهيبه تسلبك إياها. إنه رد الفعل المحتوم لذلك الخوف الرهيب، المنتصب في نفسك أبداً..."، ثم يضيف لاحقاً: "وحقيقة حياتنا، أنها مشوهة. كلنا مشوهون" (فياض، د. ت.). ولعل أهم ما في هذا المشهد المقتبس من الرواية التقاء الجنون مع التشوه؛ فالتشوه بمفهومه العام هو الواقع الزائف وهو الاغتراب واليأس اللذان يؤديان إلى الجنون، أما فلسطينياً فما التشوه إلا النكبة نفسها التي شوّهت حاضر الفلسطيني ومستقبله وخلقت حالة من عدم التوازن شبيهة بحالة الجنون، فيصبح التشوه والجنون المعادلين الموضوعيين للنكبة، أو ما يمكن أن يسمّى بتداعيات النكبة.

فرواية (المشوهون) تتناول خطاب النكبة فيها بمستوييه الصريح والكنائي بالنظر إلى علاماتها وبنائها الإشارية والسردية؛ وذلك من خلال قراءة الرواية كرواية تشكيل الذات ومواجهتها وتحليل موتيفات التشوه، في حين تتناول مسرحية (بيت الجنون) تداعيات النكبة وآثارها وتحدياتها باعتبارها صلةً بناثيةً لإتمام العمل الدرامي، وقد ظهر هذا الاكتمال من خلال تحليل التناص في العمل (تأثر فياض بجان بول سارتر) وتحليل موتيفات الجنون والربط الموضوعي والشكلي بين العملين الذي يظهر ارتباطهما العضوي والعمق الثوري لدى كل منهما من خلال تتبع نضج الشخصية الفلسطينية وإدراكها لحجم المسؤولية المنوطة بها.

#### المطلب الثاني: الشخص، الرموز، الموتيف

فبالإضافة إلى تأثر فياض في مسرحيته بقصة سارتر وتوظيف مفاهيم الوجودية لخدمة قضيته، فإننا نجد التأثير والترابط قويين بين المسرحية والرواية؛ فكما تمهّد الرواية لـ(بيت الجنون) فالمسرحية أيضاً تقسر بعض الإشارات الواردة في (المشوهون) مما يجعلهما مكملين لبعضهما بعضاً؛ حيث نرى ذلك في استخدام الرموز والشخصيات والموتيفات.

#### أولاً: الشخص

فعلى مستوى الشخص تطلعتنا شخصية سامي، الشخصية المستوردة من (المشوهون) التي تأتي لتعيد تقييم ما قدمته رواية (المشوهون) والإجابة عن عدد من الأمور العالقة أو تفسيرها، فمثلاً الشخصيات التي بقيت أشباحاً في (المشوهون) تقبع خلف المشهد المتحرك، وتسهم في التحكم في الشخصيات الأولى في الرواية، مثل: والد سعيد وأمه وناديا رغم ظهورها، فإن سامي، نظير سعيد، يستدعي هذه الشخصيات من الرواية للمسرحية لينهي ما كان عالماً حتى يستطيع أن يكمل مشوار النضج.

فمع الانتقال من الرواية إلى المسرح انتقل فياض من الأنا الساردة إلى الأنا الفاعلة؛ ليعكس تطوراً في تجسيد الصدمة؛ حيث خرج فياض في هذين العملين عن الأعراف والتقاليد الأدبية السائدة في زمنه ليغرد خارج السرب، ففي الحالة الوجودية التي يقبع فيها الفلسطيني في عنق الزجاجة تأتي تجربته بمنزلة صناعة أدب فلسطيني يتعامل فيها مع تشوهات النكبة وجنونها، ويخلق منها انسجاماً وحالة فنية مميزة، اجتمع فيها أدب الصدمة مع أدب التشكيل والنضج على نحو درامي متقن، وهنا يظهر جدوى تناوله للطلاب والمدرّس والمدرسة ليدعو إلى نهضة أدبية يرتبط فيها البعث ولمّ الشتات بأسطورة أوزيريس، فيبدأ (بيت الجنون) بـ:

انهض، انهض يا أوزيريس!

أنا ولدك حورس...

جئت أعيد لك الحياة.

جئت أجمع عظامك.

وأصل أعضائك... (فياض، 1974)

ف(انهض) هنا هي دعوة إلى النهوض الفعلي تصدح بكلمات إبراهيم اليازجي "تنبهوا واستفيقوا أيها العرب!"; فالنهوض فكرة خارجية تتطلب عملاً داخلياً، والإشارة لأوزيريس ما هي إلا كناية عن الفلسطيني الممزق في الداخل والشتات، ودعوة إلى النهوض والمقاومة التي تتطلب من الجيل الجديد (حورس) جمعه وتوحيده.

فسامي، نظير سعيد، يمثل "الذات القومية في تجربتها الإنسانية"، ويصبح "هو كلمة المقاومة" (سعيد، 2017). فالرواية تعرض البيت الفلسطيني من الخارج وتأتي المسرحية لتغوص في أعماق الذات الفلسطينية وتحمل العديد من أصداء الرواية؛ حيث يراجع سامي أهم رموز هذه الذات التي ستسمح له بمراجعة الواقع الفلسطيني من الداخل، ومن هنا جاءت رمزية الأب، ففي حين نجد الابن يجلد ذاته في (المشوهون):

لكم أنت مسكين يا والدي. لبيتك تعرف كم أشعر الآن، بمدى السعادة التي كانت تغمرني، وأنا أتناول خلف محراثك الثقيل أشق الأرض بينما كنت تتدثر معطفك الثقيل وتغفو. أو تجلس لتتناول الطعام مع أمي. كانت لا تتفك تحمد الله أن أصبحت أوفر لك الراحة. سيحزنك ذلك لو عرفت يا والدي، مدى رغبتني الآن في العودة إلى القرية، حيث لا رياء فيها ولا خداع خلف المحراث. ما زلت أستطيع حرث الأرض وجمع جناها. ما زلت أتقن رعي المواشي والاهتمام بها.

لن أصبح إنساناً عظيماً يا والدي. لبيتك تستطيع إدراك ذلك. سأرجع إليك مريضاً. لا أصلح لشيء. غريباً عنك لا تعرفني. ستولمك الحقيقة. ستولمك كثيراً!!

كل شيء هنا يزيد من تشويه نفسي. لا مستقبل يا والدي يفتح لي ذراعيه (فياض، ب. ت).

نجد أن (بيت الجنون) تأخذنا إلى الأب ودلالته في الجيل السابق الذي مات في حرب 1948.

لقد فعل جيل الآباء ما باستطاعته:

وما الذي كان ليستطيع فعله

وفي ذلك الجحيم الذي كان يجتاح العالم

إنه لم يكن يعلم

أن أحداً لم يستشره

بل تأمروا عليه جميعاً (فياض، 1974).

فالأب - أي الجيل السابق - قد مات في التصدي للعدو:

حتى أبي، ذلك المسكين...

لقد جرّوه هو الآخر إلى الموت قسراً...

وكان يحمل الموت معه للآخرين!

(بحماس)

إنه لم يوافق مرة على ذلك!

لكنه أرغم...

لم يكن ثمة مبرر...

إنها الحرب.. الحياة الكريمة! (فياض، 1974)

أما الأم فقد فقدتها لحظة ولادته ليعيش حسرتها وحسرتها، وهذه الأم تتجاوز في ترميزها مجرد الأم البيولوجية؛ فهي الكينونة الفلسطينية والمجتمع والأرض والقومية والأمة العربية، وهي فلسطين الحاضنة الكلية التي ماتت بالجنون أي بقيام إسرائيل، المعادل الموضوعي للنكبة:

كيف يمكن لأُم أن تضحك من مأساة كهذه؟

كيف يمكن لأُم أن لا تتور لامتهان أمومتها!؟

(بحماس معبراً ببديه)

أيُّ أم لا ترغب في أن تأخذ طفلها إليها...

أن تضمه إلى صدرها، وتقبل ثغره...

أن تراقبه وهو يلوك ثديها بلثته اللحمية،

ويدغدغه بيديه الصغيرتين!

منتهى السعادة...

كل أم تحب ذلك.

(بحزن متراجعا)

ولكن أُمي لم تحظ بذلك...

إنها لم ترني ولو لمرة واحدة ألثم ثديها!

في نفس اللحظات التي كانت تمنحني فيها الحياة.

كانت تفقد هي حياتها! (فياض، 1974)

وهنا تتجلى رمزية الأم التي تمثل فلسطين الحية التي ماتت بولادة المأساة والنكبة.

أما لبني؛ حبيبته الحامل التي عاش معها أياماً وأحلاماً وردية، ثم تخلت عنه وانحازت إلى صف الآخرين؛ أي الأعداء فقتلها، فهي شخصية معقدة ومتضاربة بتضارب دلالات الرمز وتوظيفها في سياقات مختلفة؛ فتارة تبدو اليهودية العربية الذي آمن بالتعايش معها ثم انقلبت عليه بعد غسل الدماغ الصهيوني وأصبحت صهيونية لا يمكن التعايش معها، واستحال الاندماج معها لأسباب موضوعية، ومن ثم لا بد من بتر تلك العلاقة، وإلغاء التفكير فيها، وتارة ثانية تبدو فلسطين والقومية العربية أو الأمة العربية التي تخلت عنه وتركتة وحيداً:

لقد تغيرت لبني

أصبحت تؤمن بالحرية...

حرية الذئاب!

تلك التي لقنوها!

.....

حتى اسمها غيروه!

لم يعد لبني هو اسمها

بل... بل... (فياض، 1974)

فكما لم يستطع سعيد أن يجد خلاصه في علاقته مع الأنثى، فإن سامي أيضاً لا يجد خلاصاً في ذلك ولكن لأسباب مختلفة؛ ففي حين يعاني سعيد من تشوه نفسي ونوع من الشلل العاطفي يمنعه من اتخاذ أي قرار فإن سامي قادر على الفعل ومواجهة الآخر والمقاومة.

ثانياً: الرموز

فعلى مستوى الرموز يبدو واضحاً رمزان هما: المرحاض والولادة وهما مرتبطان مع بعضهما، فعندما يتحدث سامي عن ولادته وأمه التي ماتت بسبب الحرب بعد ولادته، بعد إسقاطه في المرحاض من هول الحرب وخطف الطائرات، يقول في المسرحية:

لا بد وأنها ليلة من الإفلاس،

تلك التي تمخضت عني!

(يصمت بسخرية)

هه في المرحاض!

مسكينة أُمي...

ألم تجد غير المرحاض تسقطني فيه؟

(بأس)

يا للتعاسة!

هل ضاقت بها الدنيا!

في المرحاض؟! (فياض، 1974)

فدلالة (المرحاض) هنا لا يمكن فهمها والإحاطة برمزياتها ووضعها في سياقها الدلالي والسياسي إلا بالرجوع إلى الخلف والانتقال

من (بيت الجنون) إلى الرواية الأسبق زمنيا (المشوهون) التي ترتبط بالمسرحية برابطة تفسيرية، فنجده يقول في الرواية: "جاءتني سامية بكتاب منها [أي من نوار]... لم أنتظر فترة الاستراحة، ذهبت إلى المرحاض عند انتهاء الدرس... في المرحاض يقترب الإنسان من حقيقة واقعه" (فياض، ب. ت).

أما (الولادة)، ففي (المشوهون) أعطانا فياض المشهد الخارجي، ثم في (بيت الجنون) أدخلنا إلى العالم الداخلي (الداخل والخارج الفلسطيني حتى يتجاوز). ف(المشوهون) تنتهي بمشهد انتظار مولود ناديا؛ فالولادة (المستقبل) هي إحدى موتيفات العملين وحلقة التواصل بين الرواية والمسرحية:

ناديا حامل. تذكرت الضفادع عند ساقية القرية.

الجنين نطفة مني! هكذا قالت. لم تستطع إجهاضه.

سيولد رغما عنها. سيولد رغما عني. سأراه يولد.

سيولد مشوها!! سأنجب الأطفال مرغما. لن يعرف أباه.

سيعيش شقيا.

عندما كنت أدور حول نفسي في طفولتي، كنت أسقط على الأرض. لم أسقط. كنت في سريري!!!؟؟ (فياض، د. ت). إن نهاية (المشوهون)، تؤكد نمو الشخصية الرئيسة وتتنبأ بنضج التجربة؛ فما هو سعيد تجاوز سن الطفولة، ولم يعد الدوران حول نفسه يسقطه، بل أصبح يقف على أرضية أصلب. إن استحضار الضفادع (هذه المخلوقات البرمائية)، والولادة، وعدم السقوط كلها إشارات ورموز تدل على فهم أعمق لتحديات المستقبل ومواجهته، وعلى قدرة الفلسطيني، هذا الإنسان البرمائي القادر على التأقلم مع معطيات الوجود المتناقضة المتجددة، والولادة التي لا تهزم.

ورغم استقبال رواية (المشوهون) على نحو سلبي فقد كانت دافع فياض الأساسي لكتابة (بيت الجنون)؛ أي هي بمثابة ولادة أدبية حيث يقول فياض في هذا الصدد:

لقد طاشت عني سهام الحملة بعيدا، وبقيت أواجه الوحدة، حتى دفعت إلى المطبعة بمسرحية بيت الجنون [...] بعد محاولة التحطيم التي جُرِّبت عليّ في تجربة المشوهون رحلت أفقش عن وسيلة/ لون من ألوان الأدب أفرغ من خلاله ماذا يوجد في داخلي، فقلت في مقدمة بيت الجنون:

كفرتم بي فزدت بنفسي إيمانا

ويومها قال لي محمود درويش، بل قل:

كفرتم بي فزدت بكم إيمانا.

وكان ما قاله محمود درويش (غنايم، 1995).

وهذا ما تم بالفعل، فانتقال فياض من الذات الفردية إلى الجمعية المشار إليها في عملية تحويل "نفسى" إلى "بكم" هو ما تمثله نقلته من (المشوهون) إلى (بيت الجنون). و(بيت الجنون) هي بحد ذاتها ولادة تربط التحدي بالبعث، ولم الشنات بأسطورة أوزيريس وجورس التي تحدثنا عنها سابقاً، وهي رموز دالة ومتداولة في الأدب المسرحي والشعر العربي المعاصر، وتستلهم بالحديث عن البعث والنهوض أساطير كل من: أدونيس/ العازر/ العنقاء/ جلامش.

### ثالثاً: الموتيفات

أما على مستوى الموتيف فنجد تكراراً في موتيفة الجحيم والكابوس والجنون، فجحيم سعيد يصبح جحيم سامي وكابوسه المتجسد في بيت الجنون ليبدل على التشوه وعلى ضخامة المأساة وعمقها. أما أهم موتيفة فهي الجنون. فقد شكّل الجنون موتيفاً أساسياً تكرر أكثر من أربعين مرة في المسرحية! ولا يعني هذا الجنون كما هو في السياق العام للمسرحية دلالة المرض العقلي بل المعنى المجازي وما يشير إلى الاختلاف الجذري عن الآخر الذي يتصور نفسه طبيعياً؛ فالمشروع الصهيوني وقيام إسرائيل ونكبة الشعب الفلسطيني ليس شيئاً عادياً ولا طبيعياً؛ إنه الجنون الكامل بالمعنى الأنطولوجي؛ وليس الجنون ودلالته في الطب النفسي، لذلك فإن الأحداث تنتمي والشخصية تتكامل بتساعد الحوار الداخلي الذي يقيمه سامي مع ذاته والآخرين والأشياء، وتتقلب نفسيته وشخصيته من حال إلى حال حتى ينتهي في آخر المسرحية وحيداً لا يملك إلا إرادته الحرة التي لم تنكسر رغم تكالب الآخرين عليه؛ الأعداء منهم والأصدقاء الذين تحولوا ضده، ويقرر في النهاية الدفاع عن نفسه والانتفاض والرفض والتحدي والانتقال إلى المقاومة كمشروع فعلي وأداء هذه المهمة وحده، ويغادر المسرح وهو يصرخ بتحدٍ "وحدي... وحدي... وحدي..." (فياض، 1974).

ومن خلال الجنون يتحدّى فياض الجميع، فسامي ليس بمجنون بل هو العاقل في بيت الجنون. وعليه، فلن يرصخ العاقل

والواعي للجنون ومنطقه؛ لهذا يصرخ في وجوههم "كلا، لن أرضخ لمشيئتكم أيها الأوغاد..." (فياض، 1974) ولأنه عاقل ويطالب بالحرية ويثور دفاعاً عن كرامته وحرية فهو مجنون تماماً كما هو المناضل الفلسطيني مخرب ومختل عقلياً في الأدبيات والمخيل الإسرائيلي:

(بثورة)

لماذا تنظرون إلي هكذا؟

سترموني بالجنون... ها !

أليس من حقي الثورة لحريري؟

ستدعون بأنني أعتدي على حريريكم

ولكن إلي الجحيم... أنتم وحريريكم...

تلك التي تبنونها على حطام حرية الآخرين

حطام حريري... حريري أنا (فياض، 1974).

فهذا التحدي يتجلى بالانتصار عليهم فيقرر التحدي لإصلاح اللامعقول ومصالحة الواقع مع العقل ليصبح كل ما هو معقول واقعياً، وليس، كما يريد العدو، كل ما هو واقعي معقولاً. بهذا نخرج من بيت الجنون إلى بيت العقل والمعقول.

سأقذف بكم إلى الجحيم جميعاً،

لا.. لا.. لا..

لن أكون عبداً لكم،

وسأفعل ذلك وحدي

أجل. وحدي (فياض، 1974)

هذا الموقف كما يقول عبد الرحمن ياغي هو المضمون الذي يشكل جوهر المسرحية، ويضيف قائلاً "إنه عمل مسرحي رائع بهذه المواجهة بهذه الصرخات الغاضبة في وجه الأوغاد الزاحفين، بهذا الصمود." ويضيف ملاحظة فنية عن كيفية تحويل فياض جمهور المسرح إلى شخوص في المسرحية، لينتهي لحكم القيمة الجمالي التالي "هذا الارتفاع العجيب بالفن المسرحي يجعل توفيق فياض رائد آفاق مسرحية جديدة في حياة الأدب في الأرض المحتلة" (ياغي، 1969).

ويصبح المعقول واقعياً عندما يدرك الأعيبهم وسيطرتهم على العقول وإثارة الأعصاب:

إنهم يحطمون أعصابي

هذه الحرب المقيتة معهم،

تكاد تقعدني كل رغبة في المقاومة،

إنها تشل أعصابي

تشل نفسي شيئاً فشيئاً

(بحزم)

ولكنني، لن أستسلم..

حطام حريري... حطامي أنا (فياض، 1974).

وفي هذا السياق لا تعني كلمة وحدي هنا الوحدة والعزلة والافتكال على الغير بل الاعتماد على الذات، وهذا ما فكر فيه الفلسطيني في ذلك الوقت، الاعتماد على ذاته في تحرير أرضه. فسامي المازوم يحارب هنا انكساره أو بلغة النقد الأيديولوجي وهو البورجوازي الصغير المتناقض مع ذاته الذي يعيش ازدواجيته، هو المثقف صاحب الأنا المتضخمة التي سحقها الاحتلال لكنها فاعلة وفعلها يتمثل على المسرح بالمونودراما حيث لا توجد شخوص أخرى إلا كأشباح وأطياف لخدمة الأنا التي تشكل نقطة الارتكاز متمثلة بالتحدي الفردي بعيداً عن العمل الجماعي الذي لم يتوفر لا واقعياً ولا فكرياً؛ أي لا يوجد حتى ذلك الوقت الحامل المؤهل للفعل والنهوض الفلسطيني؛ لذا تحمل الكلمة "وحدي" شحنة عاطفية هائلة تعني الثقة بالنفس والاعتماد على الذات والقدرة على التحكم.

وهذا ما أكده غسان كنفاني في تعليقه على هذا المقطع قائلاً: "ليس سامي إلا كلمة المقاومة، وليست مسرحية بيت الجنون إلا قصتها، فهو رجل معزول، محارب، ملاحق من الخارج ومن الداخل، وإلى حد بعيد مخدوع وممزق ومشوش وشبه يأس، ولكنه في نهاية المطاف يقاتل وحده... وكلمة وحده ليست رفاها تكتيكياً في المسرحية ولكنها إعلان عن الموقف بالشكل، والجمهور الذي

يواجهه البطل طرف في صلب المسرحية" (كفناي، 1989)  
فتحدي سامي في نهاية المسرحية وحيدا "يرمز إلى ثبات الشعب الفلسطيني وحيدا في مواجهة العدو. وقد استطاع فياض أن يغوص في ظلام اللاوعي وأن يقف بثبات على أسس صلبة [...] لم تكن "بيت الجنون"، مأساة شخص، أو شعب، بل هي مأساة الإنسان أينما كان، في إطار معاناته من القهر والعبودية" (سعدي، 2017).

### الخاتمة

في ضوء ما تقدم من معالجة وتحليل دلالي ورمزي لعملي فياض (المشوهون) و(بيت الجنون) يخلص الباحث إلى النتائج الآتية:  
أولاً: شكلت (النكبة) معادلاً موضوعياً للتشوه والجنون واللامعقول، وهي الحالات التي عالجها فياض شكلاً ومضموناً في الرواية (المشوهون) وفي المسرحية (بيت الجنون) العاملين اللذين شكلاً كلاً واحداً على مستوى المضمون.  
ثانياً: مثل إبداعه ورؤيته الناوية في العملين، طريقاً ثالثاً في أدب فلسطين المحتلة بين تيار الأيديولوجيا الإشتراكية وتيار التأسر والاندماج أو الاستسلام للأمر الواقع من جهة أخرى.  
ثالثاً: عمل فياض على تعميق رؤيته فنياً بأفكار وتقنيات عدة تيارات فنية وفكرية راجت في خمسينات وستينات القرن الماضي؛ كمرح اللامعقول والوجودية والمونودراما.  
رابعاً: عبّر (المشوهون) و(بيت الجنون) عن مرحلة ذات خصائص محددة في سياق تطوّر توفيق فياض الإبداعي، انتقل بعدها إلى مرحلة نوعية مطابقة لتطور مجريات النضال الفلسطيني، وتشكّل الكينونة الفلسطينية بقيام منظمة التحرير الفلسطينية، ونضوح التجارب السردية في الأدب الفلسطيني المعاصر، فكانت القصص القصيرة ورواياته اللاحقة (المجموعة 778: رواية تسجيلية)، و(حبيبي ميليشيا)، و(وادي الحوارث) مؤشراً على مرحلة جديدة هي مرحلة أدب المقاومة وأدب الكولونيالية وما بعد الكولونيالية. وبهذا تكون دورة العمل الأدبي لتوفيق فياض قد اكتملت.

### المصادر والمراجع

#### أ. المصادر

فياض، ت، (1974)، بيت الجنون، ط2، بيروت، دار العودة.  
فياض، ت، (د. ت)، المشوهون، حيفا، مكتبة كل شيء.

#### ب. المراجع

بدوي، ع، (1984)، الموسوعة الفلسفية، ج1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.  
بريخت، ب، (د. ت)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة.  
خليل، أ، وآخرون، (2009)، معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (1950-200)، ط1، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان.  
درويش، م، (1994)، ديوان محمود درويش المجلد الأول، ط14، بيروت، دار العودة.  
سارتر، ج. ب، (1959)، الوجودية فلسفة إنسانية، ترجمة حنا ديمان، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر.  
سارتر، ج. ب، (د.ت)، الذباب، ترجمة حسين مكّي، بيروت، دار مكتبة الحياة.  
سارتر، ج. ب، (1988)، الغرفة وقصص أخرى، ط2، بيروت، مكتبة الفكر الجديد.  
السعافين، أ، (1987)، تطور الرواية العربية في بلاد الشام 1870-1967، ط1، بيروت، دار المناهل.  
سعدي، ب، (2017)، نظريات التحليل النفسي والمسرح، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع.  
شاهين، أ، (2012)، أدب توفيق فياض: دراسة فنية، رسالة دكتوراه، عمان، الجامعة الأردنية.  
صليبا، ج، (1982)، المعجم الفلسفي، ج 2، بيروت، دار الكتاب اللبناني.  
عباس، ن، (1982)، الفن القصصي في فلسطين: دراسة نقدية تحليلية، ط1، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر.  
غنايم، م، (1995)، المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، جامعة حيفا، سلسلة منشورات الكرمل.  
القصص، م، (2007)، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، ط2، عمان، مطبعة الروزنا.  
كفناي، غ، (1989)، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1948-1968: دراسة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

هورنونغ، أ، (1994)، وادي الملوك أفق الأبدية: العالم الآخر لدى قدماء المصريين، ط2، ترجمة محمد العزب موسى، القاهرة، مكتبة مدبولي.  
ياغي، ع، (1969)، الأدب الفلسطيني الحديث، القاهرة، دار الكتاب العربي.

## The Manifestations of *al-Nakba* and Resistance in Tawfik Fayyad's *The Disfigured* and *House of Madness*

Emad Alzabin \*

### ABSTRACT

This research is based on the hypothesis that both of Tawfik Fayyad's early works: the novel, *al-Mushawwagoon*, *The Disfigured*, in 1964 and the play, *Bayt al-Junoon*, *House of Madness* in 1965, complement each other. They both present an integrated vision of the formation of the Palestinian self (*bildungsroman*) in the wake of the Nakba that allowed the Palestinian citizen to realize and face this disintegrated self and to remold it in a way that allows it to deal with present and future challenges.

This study aims to define the relationship between *The Disfigured* and *House of Madness* at the aesthetic and thematic level. It also highlights the most important implications and techniques used in these two works. It uses the formal approach to show the importance of Nakba as a correlative objective of deformity, insanity, and absurdity in *The Disfigured* and *House of Madness*.

**Keywords:** *House of Madness*, *The Disfigured*, Bildungsroman, Existentialism, Nakba, Resistance.

\* English Department, Faculty of Foreign Languages, The University of Jordan. Received on 11/3/2019 and Accepted for Publication on 26/5/2019.