مقارنة بين مسرحيتي: "الباب" لغسان كنفاني، و "هاملت" لشكسبير

جميل كتاني

تلخيص:

وقع اختياري على مسرحيّة "الباب" دون غيرها من أعمال غسّان كنفاني، بسبب ما لاقته الأعمال المسرحيّة من تهميش وعدم اهتمام. فلقد انصبّت الدراسات كلّها حول الأعمال القصصيّة والروائيّة للكاتب. القليلون جدًا، كما يقول جبرا إبراهيم جبرا في معرض تقديمه للأعمال المسرحيّة، يعرفون أنّ غسّان كنفاني كتب مسرحيّات، بالإضافة إلى كتاباته الأخرى الكثيرة. أما بما يخص الدراسة، فقد قمت بتقسيمها إلى مبحثين رئيسيّين: الأوّل يحاول إثبات أنّ المسرحيّة امتداد لأعمال غسّان كنفاني، وليس انقطاعًا عنها، رغم اختلاف أسلوبها مقارنةً بالأعمال القصصيّة والروائيّة. أمّا الآخر، فهو مقارنة/ مقاربة بين مسرحيّة "الباب" لغسان كنفاني، وبين مسرحيّة "هاملت" لشكسبير، حاولت من خلاله الكشف عن أوجه الشبه بين شخصيّتي هاملت وشدّاد، بطلي المسرحيّتين. ورغم غياب الرابط المباشر بين المبحثين، إلاّ أنهما يؤكدان مسألة التأثير/ التأثّر بين نصوص مختلفة تنتمي إلى ثقافات مختلفة، كما سنرى في المبحث الثاني من المقال.

1- المبحث الأوّل

مسرحيّة الباب: امتداد أم انقطاع؟

هل تعد مسرحيّة "الباب" انسلاخًا عن بقيّة أعمال غسّان كنفاني؟ وهل أراد الكاتب أن يطرق موضوعات أخرى، غير القضيّة التي ألحّت عليه طوال حياته كإنسان وككاتب، تلك القضيّة التي ظهرت جليًا من خلال أعماله الأدبيّة على اختلاف أنواعها؟ بمعنى آخر، هل قضيّة فلسطين مغيّبة عن هذه المسرحيّة؟

تقول رضوى عاشور، في معرض تحليلها للمسرحية، بأنّ غسّان كنفاني يتعرّض "لموضوع تمرّد الإنسان الميتافيزيقي خارج السياق الاجتماعي والسياسي لهذا التمرّد. إنّ "الباب" عمل فلسفي من الأعمال القليلة جدًا لغسّان كنفاني، التي لا يتناول فيها جانبًا من جوانب القضيّة الفلسطينيّة. تطرح المسرحيّة عددًا من الأسئلة التي لا بد وأنّها كانت تلحّ على وجدان كاتبها في

تلك الفترة، أسئلة عن الله والصدفة والموت والعالم الآخر، وأسئلة عن الحياة ومعناها وضرورتها، وأسئلة عن إمكانيّة ألوهة الإنسان والعوائق التي تقف بينه وبين هذه الألوهة"[1] .

تستبعد رضوى عاشور أن تكون لهذه المسرحية أية علاقة بقضية فلسطين، التي طالما ألحّت على غسان كنفاني من خلال أعماله كلها. وتذهب إلى القول بأنها تطرح مسائل شخصية تتعلق بالكاتب. أما أنا فأعتقد العكس تماما، فالمسرحية من أكثر أعمال غسان كنفاني انجذابا لفلسطين، فهي تطرح نفس القضايا التي عالجها في أعماله الأخرى، إلاّ أنها تتميز بأساليبها الفنية. بمعنى أنّها وشيجة الصلة من حيث المضمون، مغايرة من حيث الأسلوب. وكون المسرحيّة تستند على أسطورة، فهذا يجعلها أكثر شموليّة وتعميمًا. فالأسطورة تلغي الفرديّة والذاتيّة. وهي "تشير إلى وقائع قد حدثت في الماضي لكنّها ما زالت مستمرّة في الحاضر، وأنّها يمكن أن تستمر في المستقبل... وأنّ من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم أو الإيهام بحقيقته أو واقعيته، وكذلك حل الصراعات والمشكلات، وإيجاد نسق خاص لتفسير الموت والحياة. والطريقة التي ينشط بها هذا العقل الأسطوري تتّسم غالبا بالكلية، فالتفسيرات الكلية هي جوهر هذا العقل"[2] . كذلك، فالأسطورة، كما يقول رولان بارت Roland Barthes، لها صفة استدعائية، وهي بانطلاقها من مفهوم تاريخي وانبثاقها مباشرة من كليّة الحضور، فإنها بذلك تقصدني [الإنسان المعاصر] [3] .

إذن، فالمسرحية كونها تعتمد في أساسها ومبناها على مرجعية أسطورية، فإنها تؤكد الوعي الجمعي. بمعنى أنها تعالج مشكلة عامة وليست خاصة. هذه النتيجة تلغي الادعاء بانّ مسرحية "الباب"، هي مسرحية ذاتيّة تعبّر عما يختلج في قلب الكاتب من هموم نفسيّة تخصه هو فقط.

المسرحية ليست انقطاعا، بل هي امتداد وتعميق لقضيّة فلسطين، الوطن المسلوب، الغائب عن مواطنيه الأصليّين، أو المواطنين الغائبين عن وطنهم. الشخصيات في مسرحية "الباب" هي شخصيات فلسطينيّة فقدت وطنها. فهي بعيدة عنه، تعيش في المنفى، وتحاول الرجوع إليه

---

[1] رضوى عاشور، **الطريق إلى الخيمة الأخرى**، 151.

[2] شاكر عبد الحميد، "الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير"، **فصول**، 231.

[3] رولان بارت، **أسطوريات**، 262.

بطرق مختلفة. كل شخصيّة في المسرحية تمثّل شريحة معينة من المجتمع الفلسطيني المنفي. إنّ الصراع القائم بين هذه الشخصيات متمثّل في كيفية العودة إلى الوطن، وبأي الطرق والوسائل يمكن له أن يتحرّر، ويرجع إلى أصحابه الأصليّين. الشخصيات في المسرحية تمثل مواقف معيّنة، كل موقف يأخذ طابعا خاصا ومفهوما مغايرًا، لذلك ينجم الاختلاف بين الأطراف حول هذه القضية:

الأبطال في المسرحيّة	**الرمز**
إرم	فلسطين
الباب	الحواجز/ الحدود
هبا	الاستعمار/ الاحتلال
عاد/ شدّاد	الإنسان الفلسطيني المثقّف الذي يؤمن بمفهوم القوّة والتحدّي من أجل استرجاع الوطن حتى الموت
الأم	الإنسان الفلسطيني الذي لا يؤمن بالموت كوسيلة لاسترجاع الوطن
مرثد	الإنسان الفلسطيني الذي يؤمن باسترجاع الوطن، ولا يؤمن بالعمل (إنسان سلبي).

إرم/ فلسطين هي محور الأحداث، ومحور الصراع الدائر في هذه المسرحيّة. هي التي شغلت الأبطال منذ بداية المسرحيّة حتى نهايتها. لذلك تدور المواجهة بين عاد وشدّاد من جهة، وبين هبا من جهة أخرى، مما يؤدي إلى موت عاد وابنه شدّاد، بسبب عدم توازن القوى بينهما وبين هبا. هذا الصراع يأخذ حيّزًا زمنيًا كبيرًا، فهو يبدأ من جيل عاد وينتقل إلى جيل ابنه شدّاد، الذي ينتهج نهج والده، فيصارع هبا حتّى الموت، ثمّ يكمل صراعه بعد مماته حين يحبسه هبا في تلك الغرفة المظلمة. هذا الصراع إنّما يرمز إلى الصراع الفلسطيني الإسرائيلي القائم منذ جيلين، أي منذ قيام دولة إسرائيل، المتواصل مع الجيل الثاني جيل شدّاد/ الكاتب، والذي لّما ينته بعد.

يتعرّض الكاتب إلى نضال تلك الفئة القليلة من المجتمع الفلسطيني التي تسعى من أجل تحرير الوطن من أيدي هبا/ الاحتلال. بينما نجد أنّ الفئات الأخرى تشكّل موقفًا سلبيًا

متخاذلاً، وأحيانًا متواطئًا مع هبا/ الاحتلال. فكلٌّ منها يسعى لتحقيق ذاته، ويسعى إلى المحافظة على نفسه وعلى مصالحه بكل ثمن، ناظرًا إلى الأمور من منظار شخصي.

يرسل عاد رسوليه "قيل" و "رعد" إلى آلهة مكّة لكي يستسقيانها بدلاً من الإله هبا الذي "يقتل البنات ويجفّف الضروع ويزرع الجوع"[4]، والذي يستغل الناس ويستعبدهم، يعدهم بالعطاء ويمتنع، ويسخّرهم لمشيئته وأهوائه. لذلك فعاد لا يرضى بهذا الذلّ. إنّه يفتّش عن بديل آخر، يهب الماء دون استغلال ودون تفضّل. وهذا ما يرد على لسان الرسولين اللذين يبعثهما لاستسقاء آلهة مكّة:

"رعد: ولماذا لم يطلب غفران هبا فيعطيه الماء؟

قيل: أنت تعرف لماذا..إنّه يعتقد أنّ طلب الغفران ذل..

رعد: والماء؟

قيل: يستقيه من مكّة دون غفران.

رعد: إنّ هذا لعجيب! أسمعت عمرك عن رجل يتحدّى هبا؟ ما الذي يريده من النزال؟ لقد كان انتقام هبا رهيبًا، ورغم ذلك فعاد يصرّ على خوض النزال حتى آخره.. أتراه جنّ؟"[5].

من خلال الحوار أعلاه نجد شدّة خوف رعد وقيل من الإله هبا من جهة، وإصرار عاد من أجل الحفاظ على كرامته، من جهة أخرى. قيل ورعد يمثّلان تلك الفئة من الشعب الفلسطيني التي ترضى بالذل والهوان، تعاني الاستعباد والاستغلال والنفي من قبل هبا/ الاحتلال، ولا تحرّك ساكنًا. تريد أن تبقى تحت رحمة عدوّها وسلطته، فلا تبادر إلى تغيير الوضع القائم. ما يمنعها من ذلك هو خوفها من التمرّد وحرصها على حياتها مهما كانت الظروف والأوضاع.

ثمّ إننا نجد فئة أخرى من الشعب تتجسّد في شخصيّة "لقمان"، الذي ذهب ليستعجل الوفد، لأنّه تأخّر في العودة إلى عاد. وحين يصل إليهما يوبّخهما على عدم استسقائهما من هبا، لأن الجفاف قد أحرق مزارعه وجفّف ضروع مواشيه وقتل أولاده. إنّه يبحث عن مصلحته وينسى مصلحة شعبه، ما يهمّه هو سلامة روحه وأملاكه، ولا يكترث بهلاك الآخرين. إنّه

---

[4] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، المسرحيات، 34.

[5] ن. م، 34.

شخص في غاية الأنانيّة، عديم الانتماء، على استعداد لفعل أي شيء بغية تحقيق أهدافه الشخصيّة:-

"قيل:- لقمان! لقد ذهب إلى عاد يشي بنا.. ليقول له إننا نسيناه ونسينا الجفاف وارتضينا غناء الجرادتين ثمنًا لهذا النسيان! رعد! أتعتقد أنّ لقمان سيرضى أن يكون واشيًا؟

قيل: انّه يكره عاد.. ولكن الجفاف كاد يقتل مراعيه ومزارعه ومواشيه.. إنّه يريد ماء، هذا كل شيء.. ماء من هبا، أو من عاد، أو من آلهة مكّة.. ولذلك سيلجأ، مرّة أخرى، إلى عاد"[6].

كما أنّ لقمان يبيّن حبّه لذاته، وعدم اكتراثه بغيره من خلال دعائه لهبا، بأن ينتقم له من أعدائه. إنّه يرضخ لهبا تمام الرضوخ، "يتلمّس قدميه" ولا يفقد الإيمان به. بل يزيده هذا التلمّس خضوعًا وخنوعًا ورجاءً:

"لبّيك يا هبا لبّيك.. أيّها القادر على فتّ أعدائك انتقم لي! لقد جرّني عاد بعيدًا عن معبدك.. أغلق أبوابه في وجهي بعد أن كنت خادمك وكاهنك.. حرّم عليّ التضرّع لك والدعاء إليك وتلمّس قدميك.. وها أنت ذا تردّ غضبك عليه وعليّ. لقد احترقت مزارعي وجفّت ضروع مواشيّ ومات أطفالي ولكنّني لم أفقد إيماني بك .. يا هبا، إنّهم يستسقون آلهة مكّة بدل أن يستسقوك! فانتقم منهم وأعد مجدك في الأحقاف لأعود إلى خدمتك.." [7].

بعد أن يلمس عاد من "أعوانه" الجبن والأنانيّة وحب الذات، نراه يقرّر تحدّي الإله هبا بمفرده، فهو مصرّ على خوض النزال حتّى النهاية، لأنّ فكرة النزال هذه قد " نبتت في رأسه قبل أعوام وظلّت تنمو حتّى وصلت إلى ما هي عليه الآن." [8].

إنّه لا يريد الماء الذي يسقي مراعيه ويخصب أرضه، مقابل الذل والطاعة والخوف، لا يريد الماء بكل ثمن. لذلك فهو يصرخ في وجه قيل بأن يختار السحابة السوداء:

---

[6] ن. م، 36.

[7] ن. م، 38.

[8] ن. م، 34.

"الموت أفضل من ذلّه.. يا قيل.. اختر السحابة السوداء.. دعنا ننازل هبا بسلاحه الأشدّ.. هذه فرصتنا الوحيدة للخلاص منه.." [9].

إنّه يؤمن بمنطلق القوّة من أجل المواجهة، إذ لا شيء يعيد الكرامة سوى القوّة والنزال. وهو، مع ذلك، يدرك أنّ هذا السبيل صعب وخطير، لكنّه لا يلقي لذلك بالاً، ويصرّ على المواجهة التي تسبّبت في مصرعه..

كما رأينا، صوّر الكاتب الصراع الدائر بين الإله هبا/ الاحتلال، وبين عاد/ الفلسطيني، صاحب الفكر والإيمان بمحاولة الأخير القضاء على هبا/ الاحتلال، والتخلّص من عبوديّته له. يستمر الصراع بعد مقتل عاد، فيحمل لواءه ابنه شدّاد، الذي يؤمن بنفس الفكرة التي آمن بها والده من قبله. إنّ الصراع بين شدّاد وهبا يتّسم بنفس الطابع، فهو طابع مواجهة وتحدّ وعدم خضوع لسلطة هبا. بل إنّه يأخذ زخمًا أكبر، فتكون مأساته أقوى، وتأثيره أعمق، بحيث يصارع شدّاد هبا لوحده، فيموت في الصحراء وحيدًا. كما أنّه، بعد انتقاله إلى العالم الآخر، يستمر في هذا التحدّي. يمثّل شدّاد الجندّي الفلسطيني المنفي عن وطنه، المليء بالشجاعة والتحدّي والغضب، وصاحب المبدأ والفكر والثقافة، فقد كان مولعًا بقراءة الكتب[10]، وكان يخص بالقراءة الكتب القديمة، وربّما تكون هذه الكتب هي تلك الصحف الأولى التي أشار إليها القرآن، لذلك تتولّد لديه فكرة إنشاء جنّة على الأرض، تحاكي تلك الموجودة في السماء، وذلك بسبب قراءته لهذه الكتب التي تتعرّض لوصف الجنّة وما فيها من عجائب[11].

تصف المسرحيّة تلك الجنّة كما وردت على لسان شدّاد نفسه:

"لقد وجّهت لعملائي في الأرض أن يجمعوا ما في البلاد من أموال وأحجار كريمة، واخترت فضاء في فلات من أرض اليمن، وجعلت طول المدينة اثني عشر فرسخًا وعرضها كذلك، أحطتها بسور عال مشرف، وابتنيت فيها ثلاثمائة ألف قصر، جعلت لها غرفًا فوقها غرف معمدة بأساطين الزبرجد والجزع والياقوت، أجريت تحت المدينة

---

[9] ن. م، 39.

[10] السيد الجزائري، **النور المبين في قصص الأنبياء والمرسلين**، 38.

[11] انظر: فاضل الربيعي، **إرم ذات العماد**، 105-106.

واديًا سيق إليها تحت الأرض أربعين فرسخًا، وفي شوارعها المتضوعة بالمسك والزعفران سواق مطليّة بالذهب، حصاها أنواع الجواهر.. وهي تجري بالماء الصافي.." [12].

إضافة لما ذُكر أعلاه، ذكرت معظم التفاسير ما لهذه الجنّة الأرضيّة من أوصاف خياليّة تتعلّق باحتوائها على مختلف أنواع الذهب والفضّة والياقوت والزبرجد وغيرها من الأحجار الكريمة، وما تحتويه من شتّى أنواع الأشجار والبساتين والماء..إلخ[13].

نقول، إنّ من يبني مدينة/ وطنًا كهذا لا يمكن له أن يفرّط فيه بأي حال من الأحوال، فقد احتاج بناء المدينة/ الوطن إلى أعداد هائلة من العمّال، وإلى الكثير من الطاقات والأموال، وتمّ بناء إرم بعد ثلاثمائة عام، وكان عمر شدّاد حينذاك تسعمائة عام[14]. لذلك نرى الحرص الشديد من قبل شدّاد على التمسّك بمدينته/ وطنه الذي بناه وأفنى عمره في إنشائه. إذن فشدّاد هو صاحب المدينة/ الوطن، فله الأحقيّة فيه. لذلك فهو يدافع عنه بعد سيطرة هبا/ الاحتلال عليه، ويضحّي بروحه من أجل هذا الوطن.

يمثّل شدّاد تلك الطبقة المثقّفة من الشعب الفلسطيني التي تؤمن بمبدأ النضال والتضحية من أجل استعادة إرم/ فلسطين. فالكاتب يريد الإشارة إلى أنّ التضحية تحتاج إلى علم وقراءة وعقل متبصّر. وشدّاد، خلافًا لابنه مرثد، إنسان واقعي، لا يحب أن يعيش على الكذب والأوهام. يقول مخاطبًا ابنه:

"تريد ان تعوّض شقاءك بالبحث عن المجهول والمخبّأ الكاذب..أما أنا، فالمجهول لم يعد يستثيرني.." [15].

وفي موضع آخر، يخاطب أمّه وابنه قائلا:

---

[12] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 48.

[13] انظر مثلاً تفسير سورة الفجر في: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ج4، 89؛ القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، المجلد العشرون، 47.

[14] القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، 47.

[15] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 54.

"الفرق بيني وبينك وبين أمك، هو أنكما تسمحان لكذبة حمقاء، مثل الفراش والحرب والحب، أن تغطّي الفجيعة، أنا لا أسمح، لم يعد بوسعي أن أسمع بعد أن رأيت جنتي بأم عينيّ"[16].

تلخّص هذه الكلمات موقف شدّاد، وتبيّن الفرق بينه وبين أمّه وولده، فهو لا يرضى بالكذبة ولا بالخديعة، أمّا هما فإنّهما يشبهان الفراش الذي يأمن الضوء، يلجأ إليه، فيلقى فيه هلاكه وفناءه.

مرثد هو نقيض والده شدّاد؛ فإن كان شدّاد رمزًا للفاعليّة والثورة، فإنّ مرثدًا رمز للخمول والخضوع. إنّه لا يعارض ثورة أبيه، لكنّه في الوقت نفسه، لا يريد المشاركة في هذه الثورة. يريد أن يشاهد الأحداث من بعيد، كي يبقى سالمًا من الأذى. يقول مرثد بعد مقتل والده:

"من الأفضل لوالدي أن يبقى في الصحراء حتّى يذوب بدل أن يُحمل إلى مذبح هبا فيُحرق تكفيرًا عن خطاياه.. لا أحب لوالدي أن يخسر المعركة ميّتًا بعد أن ربحها حيًا.."[17].

هذا القول يؤكّد سلبيّة مرثد، فهو لا يفعل شيئًا من أجل والده. إنّه لم يشاركه ثورته ضد هبا/ الاحتلال، ويريد أن يبقي جثّته في الصحراء حتّى تذوب هناك حيّة. ما يهمّه بعد مقتل والده الإسراع في تنصيب نفسه خلفًا له، فهو يريد أن يعوّض الشعب عن فقدان شدّاد، يريد أن ينسيهم بطولة شدّاد حتّى لا يثوروا أو يحاولوا الانتقام. إنّه يريد أن يبقي على الأوضاع كما هي خوفًا من هبا/ الاحتلال، الذي يستغل الناس، ويسخّرهم لحسابه:

" مرثد:– لسوف أصمت طبعًا.. القضيّة الآن هي المملكة.. هذا كل شيء.. أريد أن أعوّضهم خوفهم وكراهيّتهم فأقدّم نفسي، بالسرعة القصوى، ملكًا جديدًا ينسيهم شدّاد.. فيتخلّص من حقدهم"[18].

إذن، فمرثد رمز للإنسان الفلسطيني القادر على الفعل، لكنّه لا يفعل شيئًا، بل يفضّل أن يبقى على الحياد، يراقب الأمور والتطوّرات من بعيد. مرثد هو عكس المعنى الذي يحمله اسمه، فهو يعني، من ضمن ما يعني، الأسد[19]. لكن تصرّفاته تبقى بعيدة عن شجاعة الأسود.

---

[16] ن. م، 55.

[17] ن. م، 60.

[18] ن. م، 62.

حاولت فيما مضى، أن أبيّن أنّ مسرحيّة "الباب"، شديدة الصلة والارتباط بالقضيّة الفلسطينيّة، بل إنّها من أشدّ أعمال كنفاني ارتباطًا بالقضيّة. فهي عمل فيه الكثير من البطولة والصراع والمأساة، مما يعمّق القضيّة، ويزيد من حدّتها، ويتم ربطها بمعاناة الآخرين، الأمر الذي يمنحها طابعًا إنسانيًا شموليًا.

إضافة إلى ما حاولت إثباته حتّى الآن، من ارتباط مسرحيّة "الباب" بالقضيّة الفلسطينيّة، فإنّها ترتبط بأعمال كنفاني الأخرى أيضًا؛ فهي شبيهة، من حيث الدلالات، بالعديد من قصصه ورواياته التي تجسّد معاناة الشعب الفلسطيني في المنفى. فلو أجرينا، على سبيل المثال، مقارنة بينها وبين رواية "رجال في الشمس"، نجد أنّهما متشابهتان جدًا؛ فكلاهما تتحدّث عن معاناة الإنسان الفلسطيني الذي يعيش في المنفى، بسبب فقدانه لأرضه ووطنه، وتصف ما يواجهه من معاناة وقهر وظلم خارج وطنه. هذا الإنسان الذي يواجه عقبات وتحدّيات تفرضها عليه قوى خارجيّة مختلفة. فلو قارنّا الصراع بين الأطراف المختلفة في كلا العملين، نجد أنّه يتشابه إلى حد بعيد، وأنّ الشخصيّات تتقابل فيما بينها، على النحو التالي:

الباب	**رجال في الشمس**
الإله هبا	أبو الخيزران/ رجال الجمارك/ المهرّبون
عاد/ شدّاد	أبو قيس/ أسعد/ مروان
الغرفة التي حبس فيها شدّاد	الخزان الذي مات فيه الأبطال
شدّاد يلقى حتفه في الصحراء	الأبطال الثلاثة تلقى جثثهم في
وحيدًا (خارج الوطن)	الصحراء وحيدين أيضًا (خارج الوطن)

الأبطال في كلا العملين يواجهون من يقف في طريقهم، فعاد وشدّاد يصارعان إلهًا تقليديًا، يحاولان التخلص من عبوديّته واستغلاله. كذلك الأمر بالنسبة لأبطال الرواية، الذين يواجهون أبا الخيزران، ورجال الجمارك والمهرّبين الآخرين، الذين يرمزون إلى الزعامات التقليديّة التي كانت السبب في مقتلهم في نهاية المطاف، مثلما كان الإله هبا سببًا في مقتل عاد وشدّاد.

العملان يتّسمان بطابع تراجيدي مأساوي، فالأبطال في كلا العملين يواجهون لحظة السقوط المدمّرة، التي تعصف بحياتهم نتيجة ضعفهم أمام الأطراف القويّة الأخرى، التي يتصارعون

---

[19] انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج3، 1581.

معها. جميعهم يموتون في الصحراء ميتة مأساويّة. فعاد وشدّاد يموتان وحيدين في الصحراء بعد سقوطهما أمام هبا، حتّى أنّ شدّاد يبقى على حاله دون أن يدفنه أحد. الأمر ذاته يحدث مع أبطال الرواية الذين يلقيهم أبو الخيزران في الصحراء دون أن يدفنهم. ليس هذا فحسب، بل إنّه يجرّدهم من نقودهم وينتزع ساعة مروان من يده.

إذن، يتبيّن لنا مرّة أخرى، أنّ مسرحيّة "الباب" لا تعدّ انقطاعًا عن الأعمال الأخرى للكاتب، بل امتداد لمسيرة كنفاني، الذي عالج قضيّة وطنه في كل أعماله.

لقد أراد الكاتب لهذه المسرحيّة أن تكون فلسطينيّة بأحداثها وأبطالها ومأساتها. وقد أصاب الناقد مشهور مصطفى حين رأى أنّ شدّاد بالنسبة للكاتب يمثّل الواقع العربي والفلسطيني خلال رحلة صراعه[20]. هنالك بعض الإشارات والأدلّة، رغم قلتها، تشير إلى أنّ المسرحيّة تعالج معاناة الشعب الفلسطيني بالرّغم من كونها مستوحاة من أسطورة عربيّة قديمة. من هذه الإشارات نجد مثلاً :

1- ذكر شجرة الزيتون: فالكاتب يذكر شجرة الزيتون في أكثر من موضع في المسرحيّة. يقول في أحدها: " لقد نمت الفكرة داخلي كما تنمو شجرة الزيتون، أتعرفين كيف تنمو شجرة الزيتون؟ غصنًا ضخمًا في مقابل شرش ضخم في الأرض.." [21]. لقد ذهبت غالبية الروايات وكتب التفسير التي تناولت هذه القصة بالشرح، إلى أنّ مدينة إرم موجودة في منطقة حضرموت، جنوبي شبه الجزيرة العربيّة. فهذه المنطقة لا تعرف شجرة الزيتون، لأن مناخها صحراوي لا يتلاءم مع المناخ الذي تنبت فيه هذه الشجرة. فالزيتون هو أهم شجرة في فلسطين، وهو معلم من معالم هذه البلاد.

2- كذلك نجد ذكرًا للتفّاح والكرز: "ادخلي إلى الجنّة! نامي على فراش وثير! اقطفي ما شئت من التفّاح والكرز"[22]. فهذه الأصناف هي أيضًا لا تصلح في بيئة صحراويّة. ثمّ إنني لم أجد ذكرها في أي مصدر من المصادر الدينية والتاريخية التي تعرّضت لهذه القصّة.

---

[20] مشهور مصطفى، "مسرح غسان كنفاني"، **كتابات معاصرة**، 78.

[21] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 49.

[22] ن. م، 51.

3- ذكر الكوفيّة: "يشد حزامه ويعيد ربط الكوفيّة.." [23]. فهنا توجد إشارة إلى الزيّ الفلسطيني التقليدي.

المبحث الثاني:

2-1: <u>شدّاد وهاملت، والمُلك الضائع</u>:

من خلال هذا المبحث، سأقوم بالكشف عن أوجه التشابه بين شدّاد (بطل مسرحية "الباب")، وبين شخصية هاملت (بطل مسرحيّة "هاملت" لشكسبير).

فالقارئ لهذين العملين يجد قاسما مشتركا بين الشّخصيتين اللّتين تسعيان لاستعادة ملك ضائع. هذا الملك يشكّل موتيفًا في كلا العملين.. [24].

إنّ هذا المبحث لا يطمح إلى الجزم أو التأكيد على اطّلاع غسان كنفاني على مسرحية "هاملت"[25]، وبالتالي نقل جميع الأفكار من هذه المسرحية إلى مسرحية "الباب"، بل ستتمحور هذه المقارنة بين البطلين، وما يواجهانه على طول المسرحية من صراع وتحدّيات بغية استرجاع هذا الملك. فـ"الأدب المقارن" هو مصطلح إشكالي بحد ذاته، إذ أثار اختلاف النقاد حول

---

[23] ن. م، 57.

[24] تجدر الإشارة إلى أنّ مسرحية "هاملت"، رغم اعتبار عنصر الثأر أحد العناصر الأساسية فيها، إلاّ أنّ هذا التفسير يبقى في إطار السطحية والمباشرة؛ فالمسرحية في غاية العمق والتعقيد. لقد اتفق النقاد، كما يقول لويس عوض، على أنّ مسرحية "هاملت" أعظم مآسي شكسبير. انظر: لويس عوض، **المسرح العالمي**، 219. بناءً على ذلك، فالمسرحية تلج إلى أعماق النفس الإنسانية، وتعالج مسائل تتعلق بالعقل الباطن لدى الإنسان، فتطرح قضايا مثل "التوازن بين العالم الحقيقي والعالم الخيالي" (انظر: وليم شكسبير، **المآسي الكبرى**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، 8)، وقضايا أخرى مثل الصراع بين الإرادة والمبادرة، ومسألة وجود الجنون عند هاملت أو نفيه.. إلخ. للتفاصيل حول هذه المسائل انظر:

P. J. Aldus, **Structure and Meaning in Hamlet**, 209-211

P. Cantor, **Hamlet**, 22-27.

[25] رغم اعتبار مسألة تأثّر غسان كنفاني أو قراءته لمسرحية "هاملت" مسألة افتراضية، إلاّ أنّ قوة تأثير شكسبير على لاحقيه من كتّاب المسرح أمر لا يختلف فيه اثنان؛ فمسرحية "هاملت" مسرحية عالمية تناولت قضايا إنسانية أثارت اهتمام الكتّاب قاطبة. حول إنسانيّة "هاملت" انظر مثلاً: ألارداييس نيكول، **المسرحية العالمية**، ج2، 51؛ Gottschalk, **The meaning of Hamlet**, 102-107.

مفهومه، وحول مفهوم المواصفات والمعايير التي تؤخذ بعين الاعتبار، كي يندرج عملان أدبيان في إطار هذا المصطلح."وتدور المناقشة الواسعة حول مفهوم التأثير في الأدب المقارن حول منهجين مختلفين في تناول المشكلة؛ الأول يتعلق بالبحث التاريخي في أصول التأثير، والآخر منهج نقدي صرف. ويفترض المنهج الأول مسبقًا أنّ حركة التأثير هي من كاتب لآخر. أما المنهج النقدي فيعتبر أنّ التأثير الحقيقي لا بد أن يتجلّى في الأعمال الأدبية ذاتها"[26]. إلاّ أنّ الشيء المؤكّد هو اطّلاع الكتّاب على أعمال نظرائهم السابقين لهم،من منطلق أنّ الأدب لا يأتي من فراغ. ففعل التأثير/التأثّر قائم لا يستطيع أحد إنكاره. فالأصالة لدى كاتب معيّن لا تعني بالضرورة، الاختراع أو الإتيان بجديد. فالكثير من الكتّاب العظام لم يخجلوا من الاعتراف بأنهم قد تأثروا بكتّاب آخرين، بل إنّ الكثير منهم كانوا يفخرون بذلك. فهؤلاء، على ما يبدو، كانوا يشعرون بأنّ الأصالة لا تكمن في ابتداع أسلوب جديد أو مادة أو طريقة جديدة، وإنما في صدق العمل الفني وقدرته على التأثير في المتلقي[27].

على ضوء هذه الإشكاليّة حول تحديد مفهوم هذا المصطلح، وحول وضع معايير دقيقة لفعل التأثير/ التأثر، فإنّني أسعى للنظر إلى الأدب المقارن من منظور آخر يهدف إلى إرهاف وعي القارئ، وإلى إضفاء صورة جماليّة على هذه المسرحية، عن طريق ربطها بعمل فني آخر.

تلتقي المسرحيتان في أمور كثيرة، وتختلفان في أمور أخرى. أما نقاط الالتقاء بينهما فتتميّز بتشابه الخطوط العريضة في كلا العملين، لكنّ التفاصيل الدقيقة قد تختلف، كما سنرى ذلك من خلال المقارنة التفصيليّة.

تلتقي شخصيّتا هاملت وشدّاد، وهما بطلا المسرحيّتين، في أمور كثيرة: فكلاهما من العائلة المالكة. شدّاد هو ابن عاد ملك إرم، وهاملت هو ابن فرتنبراس ملك الدنمارك. إذن، فهما من عائلتين عريقتين من حيث النّسب، لذلك نجدهما ينشآن نشأة ملؤها اللّهو والمرح. لكنّ هذه الحالة تأخذ منعطفًا حادًا عند كليهما، بعد أن يسعيا للأخذ بثأريهما:

يخاطب هاملت صديقيه روزنكرانتز وغلدنسترن بعد الالتقاء بطيف والده:

" لقد فقدت مؤخرًا ـ ولست أدري ما السبب، مرحي كله، وأعرضت عن كل رياضة اعتدتها. وفي ذلك، يقينًا، وقر على مزاجي. فهذه الأرض، وهي هذا الهيكل البهي، لا

[26] سمير سرحان، "مفهوم التأثير والتأثّر في الأدب المقارن"، **فصول**، 29.

[27] ن. م، 30.

تبدو لعينيّ إلاّ كمرتفع مجدب عقيم. والهواء، هذا السرادق البديع الحسن، انظر، هذه القبّة الجميلة المعقودة فوقنا، هذا السّقف الضخم المرصّع بنار من ذهب، لا يبدو لعينيّ إلاّ كحشد من أبخرة كريهة تنبعث منها الأوبئة.." [28].

أمّا شدّاد فيخاطب والدته قائلا:

" استمعي إليّ جيدًا يا أميّ..استمعي إليّ..إنني لم أبنِ تلك المدينة لأتركها مأوى للطيور والضباع والخنافس..هل فكرت يوما بذلك..هل تساءلت عن السبب الذي أحرقت به شبابي لأبني إرم؟"[29].

وفي موضع آخر يقول لها:

"هذا هو أسوأ ما في الأمر؟..أنت تتدخلين حتّى في الأمور التي لا تعنيك قطّ..

يا أمي العزيزة..اطمئنّي..لن اخرج إلى القنص الذي تخافين منه عليّ..اطمئنّي..

الأم: بودّي لو تخرج إلى القنص، علّ القنص يجعلك تكفّ عن وحدتك وانغماسك في أفكارك التّي لا اعرف شيئا عنها..علّ القنص يدفعك لتناول طعامك.." [30].

إذًا، فكلاهما متشائم وغاضب لما آلت إليه الظروف.لذلك فإنّ مسيرتهما، تمرّ بثلاث مراحل رئيسيّة، على النحو التالي:

شدّاد		**هاملت**
صيد/ لهو	(المرحلة الأولى)	مرح/ لهو/ رياضة
↓		↓
الإله هبا يمنع شداد من دخول إرم	(المرحلة الثانية)	طيف والده يخبره بجريمة عمّه
↓		↓
الإصرار على استرجاع الملك المغتصب	(المرحلة الثالثة)	الإصرار على استرجاع الملك المغتصب

[28] شكسبير، **مأساة هاملت**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، 1960.

[29] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 45.

[30] ن. م، 42.

المرحلة الثانية تشكّل تغيّرا جذريًا عند كليهما، فلا يستطيعان العودة إلى المرحلة الأولى، إلاّ إذا أنجزا المرحلة الثالثة (انظر التخطيط أعلاه).

بالإضافة إلى التقابل الحاصل بين شدّاد وهاملت، نجد أنه ينطبق على الشخصيات المركزية في كلا العملين أيضًا، وذلك على النحو التالي:

مسرحية الباب	مسرحية هاملت
عاد	فرتنبراس
شدّاد	هاملت
هبا	كلوديوس
إرم	الدنمارك

الموتيف الرئيسي في المسرحيّتين هو الثّأر، بغية استرداد الحقوق المغتصبة. شداد يفقد والده (عاد)، ويفقد مدينته (إرم)، بعد أن يمنعه الإله هبا من الدخول إليها. كذلك الأمر بالنسبة لهاملت، الذي يفقد والده (فرتنبراس)، ويخسر بذلك الفرصة في أن يصبح أميرًا على الدنمارك بعد مقتل والده. الحائل بينه وبين العرش هو عمه كلوديوس، حين ينصّب نفسه ملكًا على البلاد بدلاً منه. إذًا، فالمسرحيتان تتمحوران حول استرداد كل من شدّاد وهاملت لحقوقهما المغتصبة. شداد يصارع الإله هبا من أجل استرداد (إرم)، التي بناها بنفسه، والتي يعتقد بأحقيته فيها. وهاملت يصارع عمه كلوديوس (تختلف طبيعة هذا الصراع كما سنرى لاحقًا)، بغية استرجاع ملكه المسلوب. لذلك، فالمسرحيتان تتّخذان مسارًا متشابهًا على النحو التالي:

1) هاملت : ⟵ الصراع مع كلوديوس ⟵ النفي إلى انجلترا ⟵ الموت
2) شدّاد : ⟵ الصراع مع الإله هبا ⟵ النفي إلى الصحراء ⟵ الموت

في مسرحية "هاملت" يكون العدوّ إنسانًا من بني البشر، بينما نجد في مسرحية "الباب" أنّ العدوّ هو أحد الآلهة التي كان يعبدها الناس في ذلك الحين، الأمر الذي لم يرُق لشداد، فحاول التمرد على هذه القيم والمعتقدات السائدة. والحقيقة أنّ كليهما، كما يتضح من خلال المسرحيتين، يملك قوة الشخصية والعناد وعدم الاكتراث برأي الغير:

هاملت:

" مصيري يصيح بي،

ويجعل كل عرق صغير في هذا الجسد

صلبًا عاتيًا كعروق الأسد "النيمي".

إنه ما زال يدعوني إليه؟ أيديكم عني، أيها السادة.

والله لأجعلنّ طيفًا ممّن يعترض سبيلي" .

ونراه يخاطب عمه كلوديوس، بجرأة كبيرة بعد قتله لبولونيوس:

" لقد عقد عليه اجتماعًا عدد من الديدان السياسية. إنّ الدودة من حيث الغذاء هي السلطان الأوحد. فنحن نسمّن أنفسنا للديدان. والملك البدين والمتسوّل الهزيل، إنما هما طعام قليل التفاوت، أكلتان لمائدة واحدة. تلك هي الخاتمة" .

شدّاد:

أما شداد فيقول للإله هبا متحدّيًا:

" كأنّك لا تعرف؟ لقد سلّطت عليّ كل قواك، انفردت بي بكل الأسلحة التي لم نسمع عنها، فجعلتني رمادًا دون أن تعطيني فرصة مواجهة عدوّ أشاهده بأم عينيّ.." .

في البداية يكون كلاهما متوجّسا ومتردّدا وحائرا في كيفيّة الثّأر، واسترداد الحق المغتصب. يحتاران بين الفكر وبين العمل (المبادرة). لكننا نرى بعد ذلك أنّ الفكرة لدى شداد تتّخذ طابعًا عمليًا، إذ ينوي محاربة الإله هبا بمفرده، فيما يبقى هاملت متخبّطًا على طول المسرحية، بين الفكر والعمل. لذلك تبقى الفكرة (فكرة الانتقام) حبيسة نفسه، تلاحقه على طول المسرحية. إذا تعقّبنا التطورات التي نجمت عن هذه الحيرة نجد ما يلي:

2-2: التوجّس من فعل الانتقام:

شداد:

"شداد: (ببرود) أنت تحسبين أنني خائف:..إنّ فتوى هبا التي استخرجها الكاهن من بين أسنانه الحجرية تخيفني..

شداد: (مفكرًا) ربما..ربما.. إنني لا أستطيع أن أعرف شيئًا.. لا الجنّة عادت تبعث فيّ الحماسة، ولا الكاهن عاد يبعث فيّ التصديق..ولذلك أريد أن أعرف الأمور بنفسي..

الأم: (محذّرة) الكاهن لم يكذب قطّ! ألف مرة تنبّأ وألف مرة صدق، لقد قال لك إنّك إذا خرجت لإرم فستلاقي حتفك على الطريق، ستنبثق من السماء أصوات تفتّ عظام الجيوش الجرّارة وتذروها في الرياح.. إنّ هبا لن يغفر لك قطّ كفرك وإنكارك.

شداد: هل تعتقدين أنني أخاف من هبا؟

الأم: أعتقد أنّك تخشاه.."[31] .

هاملت:

" بإمكاني الآن أن افعلها، كذا، وهو يصلّي، وسأفعلها الآن ـ ويذهب هكذا إلى السماء، فأكون قد انتقمت؟ فلأمحّص الأمر. أفأكون انتقمت إن أنا فاجأته وهو يطهّر روحه، وهو في خير أوان للرحيل؟

كلاّ !

إلى غمدك يا سيف.."[32] .

كما رأينا في المثالين السّابقين، فإنّ الحيرة والتّردد يميّزان كلاً من شداد وهاملت. والواقع أنّ هذين المثالين لا يشملان هذا التردد بأكمله، فهو يأخذ حيّزًا كبيرًا في العملين. يظهر عند شداد من خلال الحوار الطويل الذي يدور بينه وبين والدته، فيما نجده يمتدّ على طول المسرحية عند هاملت.

2-3: تفضيل الموت على الحياة:

شداد:

" كلاّ! الموت! الموت! إنه الاختيار الحقيقي الباقي لنا جميعًا، أنت لا تستطيع أن تختار الحياة لأنها معطاة لك أصلاً.. والمعطى لا اختيار فيه.. اختيار الموت هو الاختيار الحقيقي، أن تختاره في الوقت المناسب قبل أن يفرض عليك في الوقت غير المناسب..قبل أن تدفع إليه بسبب من الأسباب التي لا تستطيع أن تختارها، كالمرض

---

[31] ن. م، 49.

[32] شكسبير، **هاملت**، 132-133.

أو الهزيمة أو الخوف أو الفقر، انه المكـان الوحيـد البـاقي للحريـة الوحيـدة والأخـيرة والحقيقيّة"![33] .

<u>هاملت</u>:

" أنكون أم لا نكون، ذلك هو السؤال.
أمن الأنبل للنفس أن يصير المرء على
مقاليع الدهر اللئيم وسهامه
أم يشهر السلاح على بحر من الهموم،
وبعدها ينهيها؟ نموت..ننام
وما من شيء بعد..أنقول بهذه النومة ننهي
لوعة القلب، وآلاف الصدمات التي
من الطبيعة تعرض لهذا الجسد؟ تلك غاية
ما أحرّ ما تشتهى. نموت..ننام.."[34] .

الحياة بالنسبة لهما أصبحت جحيمًا لا يطاق، وسجنًا لا يتحرّران منه إلاّ باسترداد حقّهما المغتصب. لذلك نراهما ينظران إلى الحياة باستهتار وبسخرية شديدة، فالحياة بالنسبة لهما تافهة بغياب الكرامة والحرية.

2-4: <u>المرأة بين شداد وهاملت</u>:

تلعب المرأة في المسرحيتين دورًا خطيرًا وحاسمًا، يكمن في كونها تشكّل حجر عثرة في طريق البطلين من أجل الانتقام. إلاّ أنّ هذه السلبية تختلف عند الطرفين. فالدّور السلبي لوقف الأم في مسرحية "الباب" يكمن في محاولتها منع شداد من الإقدام على فعل الانتقام من الإله هبا حرصًا على حياته. فهو خوف ربما يكون طبيعيًا، وحرص نابع من حنان الأم على ولدها. لكنّ شداد يفسّر هذا الخوف على أنه موقف سلبي ومتواطئ مع العدوّ (هبا):

---

[33] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 55-56.

[34] شكسبير، **هاملت**، 104.

" تريدينني أن أعيش في جهنم قلقي وخوفي وتساؤلي؟ أليس كـذلك؟ تريـدينني ـ وهبـا يريد أيضًا،أن لا أصل إلى الجنة التي بنيتها بإرادتي ليعدني بجنّـة لا أعرفهـا..أليس كذلك؟ لقد فهمت الآن! إنه لا يريدني أن أصل إلى جنّتي.."[35].

بينما نجد في مسرحية "هاملت" أن المرأة تأخذ طابعًا سلبيًا جدًا، يصل إلى حد العداء والكراهية بينها وبين هاملت. تتزوج أمّه من عمه كلوديوس، الذي استولى على السلطة بعد أن قتل والده. ونجد أيضًا "أوفيليا"، ابنة رئيس الوزراء "بولونيوس"، التي كان يشكّ في صدق مشاعرها تجاهه. لقد اعتقد هاملت أنّ والدته كانت على علم بمقتل والده، وأنها تواطأت مع عمه كلوديوس على هذه الفعلة. لذلك، بعد أن يخبره طيف أبيه بجريمة القتل، نجده يحتقن غضبًا على والدته، وتزداد كراهيته لها. يقول في أحد حواراته معها:

" أستحلفك بنعمة الله يا أمّي
ألاّ تطلي الروح منك بذلك البلسم المداهن
فتظنّي أنّ جنّتي، لا خطيئتك،هي التي تتكلم،
لئلاّ ينسج غشاوة على الموضع المقروح
بينما الفساد الخبيث يعبث في داخله
ويستفحل الدّاء غير مرئي. اعترفي أمام العليّ،
واندمي على ما فات، وتجنّبي ما هو آت.."[36].

أما بالنسبة لأوفيليا، فيقول لها:

" إن كنت ستتزوّجين، أعطيتك مهرًا هذا الوباء.
لن تنجي من المذمّة ولو كنت عفيفة كالجليد،نقيّة
كالثلج.اذهبي الى دير وترهبي.اذهبي.وداعًا.
أو إن كان لا بد من الزواج، فتزوّجي أحد البلهاء.
إنّ العقلاء ليعلمون تمام العلم أي بهائم تجعلن أنتنّ

---

[35] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 53.

[36] شكسبير، **هاملت**، 141.

منهم. إلى الدّير اذهبي، وأسرعي.وداعًا.."[37] .

والحقيقة أنّ موقفي شداد وهاملت من المرأة، إنّما يعكسان الحالة النفسية، من اضطراب وقلق وتشكيك في كل ما يحيط بهما. إذ بعد أن يعرف كل منهما الحقيقة، نجد أنّ المبادرة لديهما تتّخذ طابع الفرديّة. فهما لا يُشركان أحدًا في تنفيذ المهمّة، بل يقومان بها وحيدين: شداد يذهب لمقاتلة الإله هبا بمفرده، وهاملت يحافظ على كتمان السّر، فلا يبوح به لأحد، حتّى لصديقيه الطيبين: روزنكرانتز وغلدنسترن، عندما أتيا لزيارته. بل نراه يشكّك في مجيئهما إليه، كما نلاحظ من خلال حديثه معهما:

"أنا المعدم، قد أعدمت حتّى الشّكر! ولكنّني أشكركما، وشكري، يا صاحبيّ، أغلى من السّعر السائد بفلسين. ألم ير في طلبكما؟ أجئتما بإرادة منكما؟ أزيارة تلقائيّة هذه؟ هيّا، اعدلا معي. هيّا، هيّا. تكلّما"[38] .

2-5: <u>النّفي</u> :

يواجه كل من شداد وهاملت النّفي. فشداد منفيّ على امتداد المسرحية، كونه خارج مدينته (إرم) التي بناها بنفسه. لذلك فهو يحاول أن يدخل المدينة، رغمًا عن الإله هبا، كي يزيل عن نفسه صفة النّفي. لكنّ جهوده تذهب أدراج الرّياح، إذ أنّه حين يذهب لملاقاة هبا، يحلّ عليه غضبه فيقتله، ويلقيه وحيدًا في العراء. هذه الحادثة يؤكّدها أحد رجال القصر، حين جاء إلى أم شداد، ينقل لها خبر مصرعه:

" كان شداد في نصف الطريق حين هبّ صوت كالريح أجفل حصانه فرماه،قال الرّسول إنّ شدادًا وقف وواصل مسيره في غيوم الصّوت السّوداء، كان صوتًا رهيبًا شقّق الأرض فغاصت إرم فيها، ثم انطلقت من الشّقوق ألسنة نيران أحرقت الأخضر واليابس.. يقول الرسول إنّ شدّادًا ضاع في عاصفة الصّوت، ذابت عظامه، ولم يبق إلاّ سيفه ملقى على الرمل وقد صار في لون وشكل الحجر.. أمّا الحصان فقد مضى في الصحراء على غير هدى!"[39] .

---

[37] **ن. م**، 108.

[38] **ن. م**، 85.

[39] غسان كنفاني، **الآثار الكاملة**، 64-65.

على أنّ فعل النّفي لا يقتصر على شداد وهو حي، بل يطاله وهو ميت أيضًا، فالفصلان: الرابع والخامس يصوّران شداد وهو منفي في العالم الآخر، في تلك الغرفة المحصّنة بالصّفيح والبلاط. لقد وضعه الإله هبا فيها عقابًا له على تمرّده وتطاوله عليه. هاملت يواجه نفيًا مشابهًا أيضًا، إذ يقرّر الملك، بعد أن يشكّ في تصرّفاته ونواياه، وما قد يلحقه من تهديد لعرشه، أن ينفيه إلى انجلترا، كي يتخلّص منه. يأمر صديقيه روزنكرانتز وغلدسترن أن يأخذاه في رحلة هدفها الخلاص منه، من خلال تسليمه إلى من سيقتله. يقول الملك:

" إنّه لا يروق لي، وليس مأمون العواقب لدينا
أن نترك الحبل لجنونه على الغارب. ولذا تهيآ:
سأرسل أوراق تفويضكما في الحال،
وعليه أن يرافقكما إلى انجلترا.
إنّ ظروف ملكنا لا تتحمل
خطرًا مفعمًا بمحاذير كالتي تنبثق عن
جنونياته كل ساعة.."[40].

لكنّ هاملت يستطيع بذكائه، أن يتخلص من هذه الحيلة، فيسلّم رفيقيه لكي يُقْتَلا عوضًا عنه. لقد رأينا أنّ كلاً من شداد وهاملت يواجه نفيًا من قبل هبا وكلوديوس. ففي حين ينجح هاملت بالتخلص من هذه المصيدة، نرى شداد يقع فيها خلال حياته وبعد مماته.

الخاتمة:

أثبتنا من خلال المبحث الأول، أن مسرحية "الباب"، هي امتداد لبقية أعمال غسان كنفاني، وليست انقطاعًا عنها. رأينا ذلك من خلال مقارنتها بروايته الشهيرة "رجال في الشمس"، حيث رأينا تشابه العملين؛ فكلاهما يتحدث عن معاناة الإنسان الفلسطيني الذي يعيش في المنفى. إلاّ أنّ ما يميّز هذا العمل هو كونه مسرحية. فالمسرحيات الثلاث التي كتبها غسان كنفاني لم تحظ بالنقد كما حظيت به قصصه ورواياته. الأمر الآخر، هو الأسلوب المغاير للمسرحية؛ إذ أنّ لها أسلوبًا خاصًا يختلف عن القصص والروايات. أما بما يخص المبحث الثاني، فقد قمت من خلاله بإجراء مقارنة بين مسرحية "الباب"، ومسرحية "هاملت"، فتبيّن

[40] شكسبير، **هاملت**، 129.

وجود العديد من أوجه التشابه بين المسرحيّتين بوجه عام، وبين شخصيتي شداد وهاملت بوجه خاص، الأمر الذي يبيّن اطّلاع غسان كنفاني على أعمال الكتّاب الآخرين، ومواكبة التطورات التي تطرأ على الساحة الأدبيّة. لقد رأينا أنّ ثمة نقاط تقارب كثيرة بين شداد وهاملت. هذا الأمر لا يعني عدم وجود اختلافات بين العملين، لكنني آثرت الإشارة إلى نقاط التشابه فقط، حتى أشير إلى قضية التأثير/ التأثر بين العملين. من جهة أخرى، وهذا هو الأهم بنظري، تسليط الضوء وتعميق الوعي بما هو مشترك للتجربة الإنسانية على مر عصورها، ممّا يؤدي إلى إضافة لمسة جمالية على مسرحية "الباب" من خلال مقارنتها بأعمال أخرى، كمأساة هاملت التي تأثر بها العديد من كتّاب المسرحية بعد شكسبير.

المراجع:

1. ابن كثير، الحافظ. تفسير القرآن العظيم. بيروت: دار المعرفة، 1960
2. ابن منظور، جمال الدين. لسان العرب. ج3، القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت
3. بارت، رولان. أسطوريات. ترجمة قاسم المقداد، ط1. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1996.
4. الجزائري، السيد. النور المبين في قصص الأنبياء والمرسلين. بيروت: دار الأندلس، 1979.
5. الربيعي، فاضل. إرم ذات العماد. بيروت: دار الريّس للكتب والنشر، 2000.
6. سرحان، سمير. "مفهوم التأثير في الأدب المقارن"، فصول عدد3، مجلد3 (أبريل–يونيه 1983): 26–35.
7. شكسبير، وليم. هاملت. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: دار القدس، 1960.
8. شكسبير، وليم. المآسي الكبرى. عرّبها وقدّم لها جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986.
9. عاشور، رضوى. الطريق إلى الخيمة الأخرى. ط1. عكا: مكتبة الأسوار، 1977.
10. عبد الحميد، شاكر. "الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير. " فصول عدد4 مجلد5 (يوليو 1985): 230–246.
11. عوض، لويس. المسرح العالمي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

12. كنفاني، غسان. الآثار الكاملة: المسرحيات. ط3، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1993.

13. مصطفى، مشهور. "مسرح غسان كنفاني." كتابات معاصرة عدد11 مجلد3 (آب–أيلول 1991): 76–81.

14. نيكول، الأردايس. المسرحية العالمية، ترجمة محمود حامد شوكت. القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000.

15. Gottschalk, Paul. *The meaning of Hamlet*. New York: The University of New Mexico Press, 1972.

16. P.J., Aldus. *Structure and meaning in Hamlet*. Toronto: University of Toronto Press, 1977.

17. Cantor, Paul. *Hamlet*. New York: Cambridge University Press, 1989.

תקציר:

המאמר דן במחזה הנקרא **אלבאב** מאת ג'סאן כנפאני. מחזותיו של כנפאני לא זכו בביקורת מספקת. אי לכך, המאמר מנתח את המוטיבים המרכזיים של המחזה. מה שמעניין הוא שהמחזה, למרות הפן הסימבולי, המסתמך על אגדה, קשור בצורה הדוקה לשאר יצירותיו של כנפאני, ובמיוחד הרומנים. בהשוואה שנעשתה עם הרומן הידוע **גברים תחת השמש**, מתברר שישנם הרבה מכנים משותפים בין שתי היצירות. המוטיב הבולט בין כולם הוא סבלו של האדם הפלשתיני בצל תנאים פוליטיים קשים. הסוגייה האחרת במאמר היתה השוואה בין מחזה **אלבאב** לבין מחזה האמליט מאת שקספיר. התברר כי ישנם הרבה מכנים משותפים בין שני המחזות, הבולטים בהם: נקמה, מאבק על כסא המלכות, גלות... ועוד.