

جمال أبو حمدان

٢٠١٥ - ١٩٧٠

قريبٌ منَ الذاكرةِ  
بعيدٌ عنَ النسيانِ

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية  
(٢٠١٧/٥/٢١٦٩)

٨١٠,٩

خليل ، إبراهيم محمود  
جمال أبو حمدان ١٩٧٠-٢٠١٥ قريب من الذاكرة بعيد  
عن النسيان / إبراهيم محمود خليل . - عمان : المؤلف ،  
٢٠١٧ .  
(١٧٦) ص .  
ر.إ. : (٢٠١٧/٥/٢١٦٩) .  
الواصفات :/ النقد الأدبي // الأدب العربي // التاريخ / .

✳ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا  
المصنف عن رأي المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى .

د. إبراهيم خليل

جمال أبو حمدان

١٩٧٠ - ٢٠١٥

قريبٌ من الذاكرة  
بعيدٌ عن النسيان

دراسة

عمان

٢٠١٧م



## المحتوى

5	إضاءة
11	مقدمة الكتاب
17	<b>الباب الأول: في الرواية</b>
19	<b>الفصل الأول: ثنائية الواقعي والعجائبي في «الموت الجميل»</b>
22	- المروي عليه
23	- وطفا النُعمان
25	- ثنائية المدينة والقرية
26	- انقلاب
29	- كرواية واحدة
33	✳️ تساؤلات
36	✳️ أجواء مشتركة
39	<b>الفصل الثاني: فضاء المكان وتقلباتُ الزمان</b>
44	- عتمةُ المدن
46	- الدارُ المهجورة
47	- علاقاتُ المكان
51	<b>الفصل الثالث: الراوي في الموت الجميل وتحولاته</b>
52	- الراوي شاهداً
55	- الراوي بطلاً

57	- الراوي مُفسِّراً
59	- عَوْدَةُ الراوي مِنْ قَبْرِهِ
63	<b>الفصل الرابع: تداوليةُ الخِطابِ في «الموتِ الجميل»</b>
67	- البُعْدُ الحواريُّ
72	- مِصْدَاقِيَّةُ الأَقْوَالِ
75	<b>الفصل الخامس: شخصيات الرواية</b>
75	- شَخْصِيَّاتٌ مَحْدُودَةٌ
76	- الشَّاهِدُ المُتَبَقِّي
79	- ثَلَاثَةٌ وَجُوهٌ
81	- امْرَأَتَانِ
82	- نَتَائِجُ
85	<b>الباب الثاني: القصة القصيرة</b>
87	<b>الفصل السادس: المرجعيَّاتُ الثقافيَّةُ في «أحزانُ كثيرةٌ وثلاثةُ غزلان»</b>
88	- التَّارِيخُ تَحْتَ الضُّمُوءِ
90	- الوَهْمُ وَالوَأَقِعُ
91	- النَّمَاذِجُ العُلْيَا
93	- الرَّمْزُ وَالتُّرَاثُ
101	- أَجْوَاءُ غَرَائِبِيَّةٍ

105 **الفصل السابع: قراءة ثانية في «أحزان كثيرة وثلاثة**

**غزلان»**

- 106 - مَلْمَحٌ خاصٌّ  
110 - طابِعُ القصيدةِ  
111 - التلميحُ لا التصريحُ  
112 - شَفَافِيَةٌ وتَأَلَّقُ

115 **الفصل الثامن: مكانُ أمامَ البَحْر**

- 116 - سَنَدِبَادٌ بحريٌّ  
118 - عُرْوَةٌ بنُ الوَرْدِ  
120 - تَحْوِيرُ النَمُوذَجِ التاريخيِّ

122 **الفصل التاسع: أمْسُ الغَدِ، مذاقُ قصصيِّ مُختلف**

- 124 - مَلاحِظَاتٌ أُولَى  
127 - دَرَجُ فِرْعَوْنَ  
131 - انْعِدَامُ اليَقِينِ  
133 - وَحْدَةُ الراويِ

135 **الباب الثالث: عن المَسْرَحِ**

137 **الفصل العاشر: أبو حمدانَ والمَسْرَحُ**

- 138 - حِكَايَةُ شَهْرزَادِ الأَخِيرَةِ  
143 - لَيْلَةُ دَفْنِ المَمْتَلَةِ جِيمِ  
150 - القُضْبَانُ: أجواءٌ أُخرى

155	الفصل الحادي عشر: مرارة المأساة وخِفة الكوميديا في «رؤية أخيرة» و«صندوق الدنيا»
156	- إشكالية العنوان
157	- تهكمٌ لاذعٌ وسُخريةٌ مريرة
159	- الطاغية المهزوم
167	خاتمة الكتاب
171	إصدارات المؤلف

## إضاءة

وُلد جمال توفيق أبو حمدان في رُساسِ القريبة من السويدياء، حاضرة جبل العرب، في القطر العربي السوري، سنة ١٩٤٤. وتنقّل في بيروت، والقاهرة، التي درس فيها الحقوق، وعمان، التي استقرّ فيها موظفًا لدى الإذاعة الأردنية، مُعدًا لبرامج، ثم مستشارًا قانونيًا في الخطوط الجوية الملكية الأردنية (عالية) من ١٩٧١-١٩٨٩. ومحاضرًا ثقافيًا في الرأي من ١٩٧١-١٩٧٣. اختير عضوًا في هيئة التحرير لمجلة «أفكار»، ومجلة «جُسر»، ومجلة ٢٠٠٠ التي تصدر في لندن، ومجلة «صفر» التي تصدر في باريس.

كتب القصة، والرواية، والمسرحية، والشعر، والدراما المتلفزة، وقصص الأطفال، ونال الجوائز في كلِّ منها عدا الرواية، ومن أشهر أعماله المنشورة: الخروج الثاني - دراسة (١٩٦٨) أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (١٩٧٠) قصائد حبّ من العالم - مختارات (١٩٧٢) النهر (قصص أطفال) ١٩٧٣ حكاية شهرزاد الأخيرة (مسرحية) ١٩٨٢ ليلة دفن الممثلة جيم - مسرحية (١٩٩٣) نصوص البترا (قصص) ١٩٩٤ الموت الجميل (رواية) ١٩٩٨ مملكة النمل (قصص) ١٩٩٨ البحث عن زيزياء (قصص) ٢٠٠٠ زمان آخر (٥ نصوص مسرحية) ٢٠٠٢ زمن البراءة (قصص أطفال) ٢٠٠٢ قطف

الزهرة البرية (رواية) ٢٠٠٢ وموت الرجل الميت (قصص)  
٢٠٠٥ صندوق الدنيا (٤ مسرحيات) ٢٠٠٥ أمس الغد  
(قصص) ٢٠١٠ مكاور (يقظة سالومي) ٢٠١٧ .  
ومن أعماله التلفزيونية : الطريق إلى كابول ، ذي قار ،  
الحجاج ، امرؤ القيس ، زمان الوصل ، شهرزاد ، ومسلسل :  
مالك بن الربيع .  
توفي في الرابع من إبريل - نيسان ٢٠١٥ في الولايات  
المتحدة .

## مُقدِّمةُ الكتابِ

لو لم يكن جمال أبو حمدان كاتب رواية ، وقصة قصيرة ، ومسرحية ، لكان شاعراً ، بلا ريب ، ذلك لأن من يقرأ آثاره ، تتكشف لديه ظاهرة تطغى على ما يكتب ، ويُؤلف ، وهي ظاهرة الشعر ، التي تنبعث بإشراقاتها من خلل السطور ، والحوار ، وحتى من خلل الألفاظ النفاذة العيقة بما تختر فيها من ماء الشعر ، وروني القريض . وما يتصادى في أنساقها من إيقاعات موسيقية ، وجروس رخيمة ، يتعمد الحفاظ عليها في السرد ، والوصف ، والإنشاد ، وكأنها ضربة لازم ، مما يقرب نثره من الشعر ؛ سلاسة ، وتراكيب .

ففي أعماله المبكرة نجد الرمز ، وهو أداة تعبير في الشعر أكثر من النثر ، ولو أن النثر لا تعوزه الرموز في قليل من الأحيان . فأبو حمدان يتوسل بالرموز في قصص «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» ، فالبنديفة في يد الجندي المهزوم رمز ، والصحراء التي يتيه فيها الجندي المدحور رمز أيضاً ، وزليخة ، التي تحيلنا إلى شكل غير مبسط من التناسل الديني ، هي الأخرى رمز . وهذه الرموز لا تظهر في قصصه ظهور الماركة المسجلة التي تلصق على البضائع الكاسدة ، شأن غيره من الكتّاب ، بل هي رموز لها جذور بعيد في تربة النص . ونستطيع أن نشير للطابع الرمزي لقيس بن الملوح ، في قصة «من هنا طريق قيس» . ومثلما يعتمد الشعر على الأساطير ، يعتمد أبو حمدان في خطابه القصصي على الأسطورة ، وإن لم يعتمد على الأسطورة ، اتخذ من النموذج التاريخي الذي له حضور

شبه أسطوريّ في الوعي الجمعيّ بديلاً للأسطورة . وهذا واضحٌ في قصص فراس الصابي ، وقصة أبي ذر الغفاري ، وقصة سبارتاكوس ، البطل الأسطوري الذي يرمز لثورة العبيد في العصر الروماني . ومن المؤسف أن يذهبَ باحثٌ أكاديميٌّ في دراسة له عن المرجعيّات الأسطورية في القصة الأردنية القصيرة للزعم بأن مفلح العدوان هو أول من كتب القصة القصيرة معتمداً على الأسطورة في مجموعته الرّحى . وهذا - فضلاً عن أنه رأي متسرّع ، لا يقوم على دراسة ، وبحث ، جادّين - فإنه مخالفٌ للواقع ، فأبو حمدان كان قد أصدر مجموعته «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» قبل مفلح العدوان بنيف وعشرين عاماً ، وقد أتبعها بمجموعات أخرى ، وقصص نشرت في مجلات ، وفي أوقات متباعدة ، علاوةً على أن كتاباً آخرين ، منهم فخري فعوار ، التفتوا لاستخدام الأسطورة . وفي «مكانٌ أمام البحر» نجد القاصّ (أبو حمدان) يبتعثُ السندباد حياً من أوراق ألف ليلة وليلة ، مثلما ابتعث شهرزاد في مسرحية له بعنوان «حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف» وزرقاء اليمامة في مسرحية بعنوان «رؤية أخيرة» . ومن يقرأ قصة السندباد المذكورة ، يستولي عليه أسلوب الكاتب بما فيه من حديث عن الزورق الورقيّ ، وهو حديثٌ يجعلُ من النثر القصصيّ شبيهاً بقصيدة نثر لشاعر لا يخلو شعره من براعة ، وجودة ، لا كشعر المتشاعرين ، ممن لا يقدرون على التفريق بينه ، وبين النثر .

والعجيبُ الذي يسترعي النظر أن مسرحية «ليلة دفن الممثلة جيم» وهي نثرية ، تكادُ تكونُ في بعض المشاهد ، والحوارات ، شعراً لا يُعوّزُه الوزن ، ولا تنقصُه القوافي . ها هو ذا يقولُ على لسان أحدِ الشُخص :

في يوم الفرحَةِ والأشواقِ  
تدهمنا ذكرى موتانا  
فيهلُّ الدمعُ من الأهداقِ  
في يوم الندبِ على الموتى  
يدهمنا نسيانُ الماضي  
ويفجرُ ضحكاً في الأعماقِ(\*) .  
وهذا الأسلوبُ الذي يغلبُ عليه الشعريُّ نجدُهُ في الحوار الذي

(\*) لجمال أبو حمدان شعرٌ قليل في مجموعته القصصية أمسِ الغد ، ونشر قصيدةً بعنوان «عمّان» في عدد ١٦٧ من مجلة عمّان ، أيار (مايو) ٢٠٠٩ تنمُّ على موهبة لا ينقصها الصقلُ ، ولا المرانُ ، يقولُ في بعض أبياتها ما يأتي :

يا جارة الشمس ، هذي الشمس إن غربت  
أشرقتِ أنتِ بأنسِ الحبِّ حين صفا  
قد تكسِفُ الشمسُ إذ يخفى توهجها  
ووهجُ حسنك يا عمانُ ما كسفا  
وإن تناءت شعابُ الأرض واغتربتِ  
عن السماء ، وجفَّ الوصلُ حين جفا  
رعتُ تلالك صافي الودِّ بينهما  
فتاقتُ الأرضُ للعلياء ، وائلفا  
يا زهرة الأرض إنَّ الأرض مـولعةٌ  
بطيبِ نـشركِ حين الكونِ قد شـغفا  
وللمزيد انظر : خليل ، إبراهيم ، من أدب البلدان في القدس وعمان ، ط ١ ، دار  
أمواج ، عمان ، ٢٠١٠ ، ص ٩٤-٩٥ .

يحدث فيه النقاش بين المتحاورين ، والخلاف ، مثلما نجد وجوداً لافتاً للنظر في مسرحيته «صندوق الدنيا» . ومن يتتبع ذلك بصبر يجد الكثير من الأمثلة التي تدل دلالات مؤكدة على ما تتسم به لغته الدرامية من علامات أسلوبية تميزها عن لغة النثر ، وتقربها من لغة الشعر ، بعيداً عن ركاكة المسرح الهابط الذي يهيمن على هذا الفن منذ عقود كثيرة .

وفي مسرحية «القضبان» نقرأ هذا الوصف على لسان السجّان «كانت عينها حقلاً أخضر ، يمتد . . ويدعونا . . وكنا خيلاً كابية . . وفرساناً مهزومين . . ولا نقدر على الخروج من هذا الجلد العفن . الضيق . ولا نتجاوز هذه القضبان . . » . فهذا قولٌ يتضمّن دلالات عدّة يوميء إليها ، ويوحى بها ، البعد الرمزي للحقل ، والخيل ، والفرسان ، والعفن ، والقضبان . . ونستطيع الوقوف على مثل هذا الأداء في مسرحيته «حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف» . ونقرأ ما يستهل به أبو حمدان روايته «الموت الجميل» قائلاً «المكان قصي عن كلّ المواقع ، مغلفٌ بصمت غامض ، وعلى جدرانه حشائشُ شرّشت بين الشقوق . . ثم اشترأبت رؤوسها اللدنة تستطلع مقدّم الشمس ، ومغيبها . . النور يسقط من شقوق مُواربة . . ويختلط بغبار دقيق كأنه طلع زهرة الزمن الذابلة . . » استهلالٌ طافحٌ بالنعوت المجازية المبتكرة : مغلفٌ بالصمت . . الصمت غامضٌ . . رؤوس الحشائش اللدنة . . طلع زهرة الزمن . الزمن ذابلٌ . . وهذا التكثيف المجازي لا تفتقر إليه سروده ، ولا حواراته ، ولا مشاهد الوصفية ، لا في القصص القصيرة ، ولا في الرواية . ومع ذلك ، لا تخلو ، أيضاً ، روايته من ومضات تظهر هنا ، ومضات تظهر هناك ، تقرب خطابه القصصي ، والروائي ، من لغة الحديث اليومي . ولا يخلو خطابه الدرامي من استعمالات تقرب به

منَ الأداءِ التداوُلِيِّ ، وتحقيقِ التوازنِ بينَ الشُخصِ ، والحوارِ الذي ينطلقُ على ألسنتها ، ما كان منه حواراً فردياً داخلياً ، أو ما يُعرفُ بالمونولوج ، أو حواراً غيرَ فرديٍّ ، متعدّدِ الأقطابِ ، أو ما يعرفُ بالديالوج . وهو ، في جُلِّ الأحوالِ ، لا يفتأ يُلقِي على خطابه برداءَ الشُعْر الرقيقِ ، المتناغمِ ، الذي يؤثّر في المتلقِي تأثيرَ السِحْرِ ، ويعذّبُ في سَمْعِ القارئِ عذوبَةَ رنّاتِ المثالِ والثاني (\*).

ولهذا نرى في آثاره ما يحفزُ الدارسَ ، والباحثَ ، ليتناولها محللاً ، مُبرّزاً ما فيها من مزايا ينفردُ بها عن غيره من الكُتّاب الذين تملأُ أسماؤُهُم الساحاتِ ، وتسلطُ الأضواءُ على أعمالِهِم في الصُحفِ ، والفضائياتِ ، وتدارُ كؤوسُ التقرِيظِ مُترعةً في الثناءِ عليهِم في المؤتمراتِ ، والملتقيّاتِ . وفي هذا الكُتابِ ، الذي نأملُ أن يكونَ هديّتنا المتواضعةً للقارئِ ، دراساتٌ ، ومقالاتٌ ، كُتبتُ في أزمنةٍ مُتباعِدةٍ ، حولَ أعمالٍ له في القِصّةِ ، والروايةِ ، والمسرحيّةِ ، لعلَّ فيها ما يُلقِي الضوءَ على تميّزه في هذه الفنونِ ، وما يُشيدُ بذكُره ، فهو كاتبٌ ، وفنّانٌ ، قريبٌ من الذاكرةِ ، بعيدٌ عن النسيانِ .

---

(\*) المثالِ والثاني من أوتار العود . ولصَفِيّ الدين الحليّ ديوانٌ بعنوان «ديوان

المثالِ والثاني» .



الباب الأول  
في الرواية



## الفصل الأول ثنائية الواقعي والعجائبي في رواية الموت الجميل

في النصف الثاني من كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٣ انتهى الراحل جمال أبو حمدان (١٩٤٤-٢٠١٥) من روايته «الموت الجميل» التي أهداها إلى قريته زُساس «التي لم يعش فيها ، فعاشت فيه» (توفي في ٢٠١٥/٤/٤) وفي الشواهد التي استُهلَّت بها الرواية<sup>(١)</sup> نجد عبارة منسوبةً للجدِّ الذي يضطلع حفيدهُ بمهمَّة السارد لوقائع الحكاية . وعبارة أخرى تُنسب للغريب- طالب الحقوق- الذي دُونُ تُتَفَأ من سيرته في أوراق وقعتْ بالصدفة في يد الراوي ، بُعيد أن لقيَ ذلك الغريبُ حتْفَه في بئر القرية ، وعثر الأهالي على جثته ، وقرروا دَفَنه بعد خلاف ، ولجاج ، استمرَّ طويلاً ، ثم أجمعوا على أن يكون قبره بعيداً عن مقبرة البلدة ، التي لا ينبغي لها أن تنطوي على غريب . وعبارة النهار ظلُّ الليل المنسوبة لمحيي الدين بن عربي ، الشيخ الصوفي المعروف ، وأخرى تقولُ «الليلُ شمعةُ النهار» ، وهي عبارة للفتاة التي يصفها الغريبُ ، ويتابعه الراوي في ذلك الوصف ، بفتاة النيون ، أو ذات العينين البنفسجيتين .

---

(١) أبو حمدان ، الموت الجميل ، عمان : ط ١ ، أزمنة للنشر ، ١٩٩٨ .

ومثلُ هذه الإشارات قد يكون لها أثرها في تأويل القارئ للحكاية ، التي يحيطُ بها الغموضُ ، وتكتنفُ وقائعها الإيماءاتُ ، والرموزُ ، اكتنافاً يجعلُ من قراءتها تجربةً ذهنيةً ، ووجدانيةً ، خصبةً ، لا بد أن يخوضَ فيها القارئُ باستمتاعٍ ، والتذاد . ففي الشذرات العشر الأولى يقفنا الكاتبُ على معالمٍ تختصُّ بالمكان (القرية) و(الدار) والدربِ و(البئر) والقنديل ، وشجرة الحور ، والدار المهجورة ، والخرابة ، وغير ذلك مما لا يكتفي بتقديمه في شرائحٍ وصفيّةٍ ، وإنما ينبشُ المكانَ باحثاً عما يُضمّره من ذكرياتٍ دفينه تنبثقُ منها روحُ القرية التي تقفُ على الخطِّ الرقيق الفاصلِ بين موتٍ مؤجّلٍ ، وحياةٍ أفلة ، أو في طريقها للأفول . فالحديثُ عن هذا كله لا يفترقُ عن الحديثِ عن القبر ، والمقبرة ، وفي الأثناء ، يقترُبُ من بعض أناسِ البلدة : الجد ، والأب ، والأم ، ورحمة ، ووظفا النُعمان ، والغريب . . الغريب الذي عادَ للقريةِ على الرغم من أنه كانَ على موعدٍ مع الموتِ .

لا تعدو الشذراتُ العشرُ التوطئةَ ، لكنّها مع ذلك تجمعُ بين توضيحِ الإطار ، وانطلاقِ الحوادثِ ، واستعادةِ الكثير من الماضي ، فهو - أي : الراوي - يؤدي دورَ الفتى الذي علقتُ بذاكرته اليقظة بقايا صور من عالم الطفولة ، ولهذا ما إن يتذكّر واقعةً من وقائع الماضي ، حتى تنفرطُ كرة الأحداث التي تشبه كرة الصوف ، فينسلُ خيوطها ، خيطاً تلو آخر ، موعلاً في استعادة الزمن الضائع في صوتٍ يغلبُ عليه صوتُ الأنا الساردة .

بيد أن المفصل الحاسم ، في هذه التوطئة - إذا جاز التعبير - يبدأ من وقوع بصره على خيطٍ من دمٍ يتتبعه فيقوده إلى فوهة البئر ،

فيلقي بنظره نحو الأسفل ليبصرَ الغريبَ الميتَ في قعره ، وقد شخصتَ عيناهُ إلى أعلى . تهبُّ القرية عن بكرة أبيها إلى البئر ، ويقررونَ بعد خلاف ، وجدال ، دَفَنُهُ في حفرة نائية عن المقبرة «وضعوه ، وأهالوا عليه ترابًا ، وسوَّوه ، دونَ شهادةٍ ، أو علامةٍ ، كأنما تركوه لنسيان قاحل ، لا لذكرى ، ولا لعبرة ، وما إن فرغوا من دَفَنه ، حتى تفرقوا .(١)» .

في الأثناء ، يعثرُ الراوي على رُزمة من الأوراق بين مُتعلقات الغريب ، وما إن استحوذ عليها حتى هُرع إلى السراج القريب ، وشرعَ يقرأ في واحدة من تلك الأوراق ما كتبه الغريب : «سأعودُ يوماً إلى القرية ، وأعرفُ - يقيناً- أنني سأموتُ فيها .(٢)» تستفزه العبارة استفزازاً من يحاول الوصول لمعرفة الأسرار التي تحيطُ بذلك الغريب . وهذا الحرصُ من الراوي نجدُ تفسيره في ما أصفاه الكاتبُ عليه من طبائع ، فقد ورثَ حبَّ الحكاية عن جدِّه لأبيه ، فهو شيخٌ لا يحب شيئاً قدر رواية الحكايات ، وقد ألفَ أهلُ البيت ذلكَ منه ، فكانوا يتركونه يروي ما يرويه دونَ أن يستمعوا له ، أو يُنصتوا إليه . والوحيد الذي يأنسُ له ، ويلتذُّ بحكاياته ، هو حفيده- الراوي ، ولا سيَّما عندما يروي له ما كانَ من شأنِ الدار المهجورة ، ولمَ هي مَهْجورة ، وحكاية البندقية التي حاربَ بها صاحبها الفرنسيين ، فضلاً عن أحوال القرية أيامَ الزمان الماضي (٣) .

(١) الموت الجميل ، ص ١٩ .

(٢) الموت الجميل ، ص ٢١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

## المروى عليه

أما أن يتحوّل الراوي من راوٍ إلى مروىٍ له ، أو عليه ، فذلك شيءٌ طبيعيٌّ ، إذ يتحوّل الغريبُ ، الذي دُفِنَ في قبر بلا شهادة ، إلى راوٍ عبر المخطوط . فعندما نقرأ الشذرة الثانية عشرةً ، مثلاً ، نكتشفُ أنه غادرة القرية إلى المدينة لدراسة الحقوق ، وأنه تعرف على امرأة تديرُ نُزلاً ولم تطبْ له الإقامة فيه ، لأنّ الحائطُ في الغرفة يتراءى له مائلاً يوشكُ أن ينقضَّ . وكان قد رأى الفتاة ذات العينين البنفسجيتين<sup>(١)</sup> ففتنَ بها ، وظلَّ يتوقُّ لرؤيتها مرّةً أخرى «عينان بنفسجيتان تومضان تحت النيون ، فلا يقدرُ بصوئته الباهر أن يطغى على ومضهما . فهل سأموتُ قبل أن أعرفَ ما الذي أوَفَّهها تلك الليلة تحت ضوء النيون . . على قارعة طريق ذي اتجاه واحد يُفضي إلى الحياة . . والموت معاً . ولماذا انجذبتُ إليها ، وأنا مدُّ قدمْتُ إلى هذه المدينة أكرهُ أضواءَ النيون .(٢)» وعلى الرغم من أنه كاد ينسى تلك الفتاة ، إلا أن بصّره وقع ثانيةً عليها وقوعاً جعله متيمماً بها حدّ الجنون : «لحظتها بالذات امتلأ خيالي بفتاة النيون . رأسي على صدرِ امرأة النزل ، وفتاة النيون تملأ رأسي . .(٣)» وكما لو أنّ الأمر حلّمٌ ، يراها مرةً ثالثةً ، فيغادرُ النزلَ في سرعة مُربكة ، ويلتقيها على ناصية الشارع ، وفي حوارٍ قصيرٍ لا يخلو من مُراودة ، يعرضُ عليها عرضاً تقبله فوراً ، وهو أنّ تكون رفيقةً دربه في هذا العمر العابر ،

(١) السابق ، ص ٤٣ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) السابق ، ص ٦٦ .

غير أنها ، وإن قبلت بهذا العَرَض ، تحذِّره ، « لا تخاطر بحياتك ، ألم أقل لك إن الاقترانَ بي اقترانُ بالموت؟ قد يكون موتاً مؤجَّلاً ، لكنه موتٌ على أيِّ حال ، نافذٌ ، وحقيقيٌّ ، وقد يكونُ قبلَ القران ، وقد يكونُ بعده<sup>(١)</sup> . وتُفاجأُ امرأةُ النُّزُلِ بقدمهما ، فتصيحُ به مُنفَعلةً : ماذا فعلت؟ تتركني في ذروة اشتياقي ، وتلهُفي إليَّ ، وتأتي بهذه العاهرة من الشارع إلى بيتي؟ ويخبرها أنها منذ الآن زوجته ، وأنهما سيُعادرانِ النُّزُلَ<sup>(٢)</sup> . ويقترحُ الغريبُ على فتاة النيون الذهابَ معه إلى القرية ، وقد سرَّتْ بهذا الاقتراحِ لسببٍ ، وهو أنها لا تشعر بالانتماء للمدينة ، على الرغم من أنها ولدت فيها ، وعاشت . ويعدها أن تصيحَ القريةَ قريتها هي أيضاً<sup>(٣)</sup> . ولأنها لا تعشق المدنَ ، ولا تحبُّ أضواءَ النيون ، وتتمنى العيشَ في مكان لا تراها فيه ، مكانَ يمتلئُ بقناديلِ نُضاءٍ بالزيت<sup>(٤)</sup> فقد قرَّراً مُغادرةَ المدينة للقريةِ دونَ أن يصطحبا معها من الأثاث شيئاً إلا السرير<sup>(٥)</sup> .

### وظفا النُّعْمان

وما إن حلَّ الفتى الغريبُ في القرية مع فتاة النيون ، حتى بدأتِ المشكلاتُ ، بهذا تقول الأوراق التي يقرؤها الراوي . فأهلُّ

(١) السابق ، ص ٦٨ .

(٢) السابق ، ص ٦٩ .

(٣) السابق ، ص ٧٧ .

(٤) السابق ، ص ٧٨ .

(٥) السابق ، ص ٧٩ .

القرية لا يتقبلون بيسر أن يعود الشاب الذي ذهب لدراسة الحقوق في المدينة بزوجة غريبة لا بشهادة المحاماة . علمًا بأنه كان قد وعد إحدى فتيات القرية (وطفًا النعمان) بالزواج فور عودته من الدراسة . وهذا ما يؤكده الجد لحفيده الراوي ، فقد ربط بينهما رباط الحب<sup>(١)</sup> فبدلاً من أن يهنئوه بالزواج ، أخذوا يعزونه بوفاة والده التي مرَّ عليها زمنٌ غيرٌ قصير<sup>(٢)</sup> . وقد كشفَ الغريب في أوراقه عن موقفٍ وطفًا من رجوعه ، ومعه الزوجة الغريبة ، فقد توعدته بالويل والشبور ، وعظامم الأمور ، قائلة «انتظر حتى ينضج اللوز . . وتحقق من ذلك» وبسبب هذه النظرة التي رماهما بها الأهالي ، ضاقَ الغريبُ ذرعاً بالقرية ، وبمن فيها ، ولا سيَّما بعد أن أخبره الجدُّ بمرور غريبٍ آخر قادمٍ من المدينة زعم أن الزوجة التي جاء بها ، أي : فتاة النيون «عاهرة» ، وهذه التهمة لم تطلقْ على المرأة جُزأفاً ، فقد أعلمتهُ لاحقاً أن لها طفلة ، وأنها أقامتْ علاقةً مع أحدهم ، واختفى ، تاركاً في رَحْمها جنيناً ، ولهذا لم يكن وَصْفُ امرأة النُّزُل ، والرجل الغريب ، لها بالعاهرة ، وصفاً بلا أساسٍ ، بل له سببٌ مُفنع .

وفي هذه الأجواء لا يجدُ الغريبُ بدءاً من العودة بزوجته للمدينة ، غير أنها تلحُّ على البقاء في القرية بعد أن أحبَّت حياة الريف ، واندمجت في الطبيعة مثل فراشة لا تملُّ التَّحليق : «على

---

(١) السابق ، ص ٨٩ .

(٢) السابق ، ص ٨٣ .

الأقل ، إلى أن يحين موسم اللوز<sup>(١)</sup>» وهذه العبارة تذكره بأخرى قالتها وطفًا النعمان : «تحت شجرة لوز مزهرة أنتَ قطفتَ بكارتي . وأنا لم أجد بعدها غير ثمار اللوز أقطفُها وأشدُّ عليها بقبضتي . . أنتَ لم تذهب إلى المدينة للدراسة ، فما كنتَ تحبُّ الدراسة ، لكنك هربتَ من عذرتي . . كانتَ ثقيلة عليك ، فما قدرت على البقاء هنا لمواجهتها . . أنتَ تزوجت . . وأنا لن أتزوج أبدا . .»<sup>(٢)</sup> ويكتشفُ الرواي أن صاحب الأوراق كان قد وعدَ وطفًا فعلا ، يقول فيما كتبه بوحدة من الأوراق : «ناولتني كمشة لوز ، ووعدتها بأنني لن أطيل غيابي . وسأرجعُ إليها<sup>(٣)</sup>» ولكن رجوعه كان للقرية ، لا إليها ، وبهذا تذكره وطفًا ، وهي تدفع إليه بكمشة من اللوز «أنا وفيتُ بوعدتي . وأنتَ أخلفتَ كلَّ مواعيدك»<sup>(٤)</sup> واللافت للنظر أن فتاة النيون ، التي قابلتُ وطفًا ، وتحدثتُ إليها ، ترى في الأمر رأياً آخر «أحسستُ بأنني خدعتُك . . فهني أجملُ مني ، أجملُ بكثير . . وهي أكثرُ رواءً ، لماذا انجذبتَ إليَّ أنا؟»<sup>(٥)</sup>

### ثنائية المدينة والقرية

يرمزُ الكاتبُ ، بلا ريب ، في هذا لغواية المدينة التي يَقعُ تحت

(١) السابق ، ص ٨٥ .

(٢) السابق ، ص ص ٨٦ - ٨٧ .

(٣) السابق ، ص ٨٨ .

(٤) السابق ، ص ٨٩ .

(٥) السابق ، ص ١٠٢ .

تأثيرها ابنُ القرية ، فسرعانَ ما تستهويه الحياةُ هناك بتأثير ما فيها من أضواء ذات بريقِ خلّاب . وحينَ تضيقُ به ، وتلفظه لفظَ النواة ، يعودُ إلى قريته التي سبقَ له أن تخلّى عنها ، وهجرها ، وعندئذ لا يستطيع التكيّف مع واقع القرية ، ولا يستطيعُ أبنائها أيضاً أن يتخلّوا عن نظرتهم المُسبّقة نحوه ، وأنه تركهم ، وفضّل عليهم آخرين . . ولا سيّما إذا جاءهم بزوجة من المدينة تحيطُ بها ، وبأخلاقها ، شبهةً ، حتى وإن لم تكن صحيحة . فالبطلُ في «الموت الجميل» وهو- ها هنا- كاتبُ الأوراق ، والراوي ، كلاهما وجهان لقطعة النُقودِ ؛ الأولُ يمثّلُ الرجلَ المستجيبَ لإغراء المدينة ، والثاني يمثّلُ الوجه الآخر المتمسكُ بالقرية ، وتقاليدها ، والعيش فيها ، وفي دروبها ، وما فيها من بيوت مهجورة ، وأخرى خربة . فالروايةُ ، طبقاً لهذا التفسير ، لا تتعدى موضوعَ التقزّز من المدينة ، والتمسك بالريف ، بما يمثله من براءة ، ومن عفوية ، ومن عفة ، وطيبة ، وطهر . ولعلّ هذا ما يُفسّر وجودَ عبارة الإهداء في أول الرواية (إلى رُساس التي لم أعش ، فيها فعاشت في) .

### انقلابُ

وعلى الرَّغم من أن الشذرات (٥٦ شذرة) توشكُ أن تقول ، على لسان الراوي (الحفيد) المتصفّح لأوراق الغريب ، بأنّ الحكاية قد انتهت برحيله ، ورحيل فتاة النيون ، إلا أنّ الكاتبَ سرعانَ ما أدخلَ في متن الحكاية تعديلاً صرفَ النظر فيه عن محاكاة الواقع إلى «التعجيب» . فبعد أن اطمأنَّ الراوي ، وجدّه ، لعودة الأمور في القرية إلى ما كانت عليه قبل عودة طالب الحقوق بزوّجته الغريبة ،

حدث ما لم يكن متوقعًا ، ففيما هو - أي : الراوي - يعاني من وحشة الدروب ، أخرجته من هذا كله سيارة وقفت فجأة بمحاذاته على جانب من الطريق ، ليدعوه السائق الذي أطل من الشباك ليرافقه (١) وفي الأثناء ، يؤكد له السائق أنه من القرية التي ينتمي إليها . ومن التعريف يتضح أنه الشخص الذي وُلد في الليلة التي توفي فيها جدّه (٢) وفي ذلك إشارة لما قالته الأم عن رحمة ، قالت أمي « كانت رحمة على وشك الولادة ، فقلت أبقى بقربها إلى أن تلد . . وفي اللحظة التي جاء فيها المولود ، وصرخ بالحياة . . كان جدّه في العُرفة الثانية يشهق شهقة الموت . وأعطاك عمره . . (٣) » وفي الأثناء يقدم له زوجته التي كانت تجلس إلى جانبه في المقعد الأمامي ، وما إن نظرت إليه حتى ردت بصرها عنه « نفس العينين البنفسجيتين . ما تغير فيهما شيء . وكأنا مسحت الدموع عنهما للتو . وما عدا عينيها تغيرت كثيرًا . . كانت أكبر منه سنًا ، وما زالت نصرة . (٤) »

والواضح أن هذه الإشارات قلبت مجرى الحكاية رأسًا على عقب ، فبعد الإيحاء برحيل الغريب ، وزوجته ، أنبعثا ثانية ، وقدا للقرية لأداء واجب عزاء ، والتقيا بالراوي ، لا عن طريق الخطوط ، ولكنه لقاء شخصي حقيقي ، يؤكد استمرار المعاناة : معاناة ابن

(١) السابق ، ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢) السابق ، ص ١٢٦ .

(٣) السابق ، ص ٥٨ .

(٤) السابق ، ص ١٢٦ .

القرية ، عندما يتركها ليحيا في المدينة ، ومعاناته ، عندما يترك  
المدينة عائداً للقرية . وما يؤكد لنا هذا الاستنتاج ما يرويه الساردُ  
عن السائق ، وزوجته . فقد رافقهما في زيارة الدار المهجورة ، ولا حظ  
من تصرفاتهما فيها أنهما الشخصان اللذان رحلا عن القرية قبل  
سنوات ؛ بدليل أن السائق ، بعد أن تفقد السرير ، تفقد من يعرفه  
حق المعرفة ، أخذ البندقية ، وعلقها على الجدار ، قائلاً : « ما كان  
لهذه البندقية أن تُرفع عن الجدار<sup>(١)</sup> » وقد سمع منهما العبارات  
التي قرأها من قبل في الأوراق ، مثل : النهار ظل الليل ، والليل  
شمعة النهار ، وغيرهما . . والأشدُّ غرابةً من هذا كله أن الرجل  
طلب الأوراق التي كان الراوي يخفيها في صندوق ، وما إن أخذه  
حتى شرع في فتحه فتطايرت الأوراق رماداً في فضاء القرية تذرؤه  
الريح : « قلت إنه مدفون في القرية ، قال : ذاك جسده ، أما هو ، فإنه  
في الأوراق ، والآن ، هو في هذا الرماد . فتمتت : إذا ، لم يبق منه  
إلا الرماد .(٢) »

علاوة على ما سبق ، تندُّ عن الرواي عبارة تنمُّ على أنه هو  
الشخص الغريب الذي شوهدت جثته في البئر ، ودفن في قبر  
غريب ناء في القرية ، فما إن رأى زوجة السائق حتى تذكر فيها فتاة  
النيون ذات العينين البنفسجيتين . والقارئ يعلم - من سياق  
الحوادث - افتتاح الغريب صاحب الأوراق بتلك العينين ، وليس  
هو . فمن أين له أن يعرفها ويعرف ما تتصف به العينان ، وما طراً

---

(١) السابق ، ص ١٢٩ .

(٢) السابق ، ص ١٣٢ .

عليها من تغيير في السنوات التي مرّت على رحيلها من القرية ، إذ يُفترض أنه لم يَرها من قبل ، إلا من خلال المروري عنها في الأوراق ، وهذا فيه ما يُمكن أن يُعدّ دليلاً على تقمُّص الراوي لشخصيّة طالب الحقوق . وهو تقمُّص يجعلُ منه ، ومن طالب الحقوق ، وسائق السيّارة ، شخصيّةً واحدةً ، أو ثلاث شخصيّاتٍ متداخلة ، تؤدّي أدواراً متكاملةً .

وهذه الحبكة ، التي تجمّع بين الغرائبي - أو العجائبي بكلمة أدق - والواقعي ، أعدت فنيّاً إعداداً جيداً في ستّ وخمسين شذرةً ، كلُّ شذرةٍ منها تشبه ، بمعنى من المعاني ، ما يُنشر تحت مسمّى القصة القصيرة جداً . لكنّ هذه الشذرات تتجمع في فسيفساء تنمو على هيئة الحكاية التي تتداخل فيها الحوادث ، والشخوص ، وتختلط فيها الأزمنة ، والأمكنة ، والذكريات ، بالوقائع الجارية ، ويندغم فيها السردُ بغنائيّة الشعر ، والتواترُ بالسرد الاستباقي ، والسردُ اللاحق ، والراوي بالمروري عليه ، والحفيدُ بالجَدِّ ، والمرأة بالرجُل ، والقرية بالمدينة ، والحياة بالموت ، الذي لا يفصلها عنه إلا حاجزٌ أدقُّ من الشعرة .

#### كرواية واحدة:

تعتمد رواية جمال (أبو حمدان) قطف الزهرة البرية (٢٠٠٢) على حكاية يمكن أن نطلق عليها اسم لغز الفتاة المختفية ، وهي تذكرنا ببعض الحكايات الشعبية التي تدور حول اختفاء الشخصية ، ثم البحث عما يفسر ذلك الاختفاء ، وإضفاء المزيد من التغيير ، والتحوير ، لتبدو الحكاية من بدايتها إلى النهاية من مُتخيّل المؤلف ،

ومن نسجه السردى ، ولا علاقة لها بأيّ حكاية شعبية مأثورة ، أو أسطورة مروية مشهورة . فالفتاة التي يُطلق عليها والد الراوي اسم (الزهرة البرية) من أسرة كانت تعيش في منزل قديم ، عتيق ، منعزل ، يتربّع على رأس تلة مشرفة على القرية ، تحيط به حديقة مزهرة .

وهو منزل لا يقيم فيه سوى الفتاة ، وأخيها ، الذي يعرف القارئ ، لاحقاً ، بأنه ليس أخاً لها في الحقيقة . وأما الأبوان - على افتراض أنهما أبوان حقيقيان- فقد رحلا من البيت في ظروف غامضة ، تزيدها قطرات الدم المتناثرة في المكان غموضاً على غموض . وثمة رواية يتداولها أهالي البلدة عن الأب ، وأنه جاء من الصحراء ، وأنّ الأم جاءت من البحر ، وأن الفتاة اختفت ، لأن أباها قتلها ببندقية والده ، فيما يمكن أن نعدّه جريمة شرف : «رأته . . فارساً على جواد أبيض . نظرت إليه ، فنظرت إليها . وأوماً لها بالتحية . . فأومات إليه بردّ التحية . ابتسم لها فابتسمت له . . لولا رصاصة مرقت بينهما ، وفجرت الدماء على حافة شفيتها . . أما الفارس ، فارتدّ مذعوراً ، وانطلق بجواده نحو الغرب ، ليختبئ في جوف الليل . لحظة هوى جسدها وسط الحقل . . وغطته الأعشاب ، والأزهار البرية»<sup>(١)</sup>

على أنّ هذه الرواية عن مصرع الزهرة البرية تكذبها رواية البحار التي استمع لها الراوي بنفاد صبر «إذا كانت ماتت ، فلا بدّ

(١) أبو حمدان ، جمال : قطف الزهرة البرية ، ط ١ ، دار أزمنة ، عمان ، ٢٠٠٢ ص

أنها ماتت غرقاً في البحر . بين طيَّات الموج الذي كانت تحبُّه . .  
وأدركَ البحَّارُ أن روايته هذه ليست مُقنعةً لي . (١)» وتفنَّدُ هذه  
الروايةَ روايةَ الفارس الآتي من عُبار البيداء ، مؤكداً أنَّ القبر الذي  
يتحدَّثُ عنه الراوي ، على الرغم من وجوده ، إلا أنها ليست فيه ،  
ورواية الأب وليدة الخيال ، وكذلك رواية البحَّار متأثرة بلا ريب  
بالأساطير ، أما رواية ابن الصحراء ، فلا أسطورة فيها ، وهي أقرب  
للواقع ، فقد زعمَ هذا الصحراويُّ أنه رفعها بيده إلى ظهر جواده ،  
وأزدها وراءه ، منطلقاً بها إلى جوف البيداء ، مدعيًا أنها هي التي  
خطفته ، وليس هو الخاطف . ويختتمُ الصحراويُّ روايته هذه  
بتأكيدِه : «إن لم تكن ماتت في جوف الصحراء ، فإنها حيَّةٌ  
هناك . . امرأة . . أو . . واحة . . أو ما لا أدري (٢)» ومَّا يزيد هذا اللغزَ  
غموضاً أنَّ من يُدعى شقيق الفتاة سلَّم نفسه للشرطة بصفته قاتلَ  
أخته ، وحوكم ، بعد السجن ، وبرئ من تلك التُّهمة ، على الرغم  
من اعترافه ، وهذه التبرئة ، في رأيه ، ظلمٌ ، لا يعني إلا شيئاً  
واحداً ، وهو أنَّ دمَّ شقيقته ذهبَ هدراً .

وإزاء هذا الغموض ، يقوم أربعة من رفاق الراوي بمغادرة البلدة ،  
كلُّ في اتجاه ، بحثاً عن الفتاة . لكن رحلتهم التي لن تطول كثيراً لا  
تُسفر عن نتيجة ، وعندما يعودون يطلبون من الراوي أن يحدثهم  
عنها ، فقد يكونُ في غيابهم قد توصَّل لما هو جديدٌ : «لا تقل إنها  
قُتلت . ودُفنت . فقد هُبِئَ لكم ذلك . ولا تقل إنَّ البرية اختطفتها .

(١) قطف الزهرة البرية ، ص ١٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

أو البحر . أو الصحراء . فكلُّ هذه أقوالٌ سمعناها ، ولم نصدِّقها ،  
ولنْ نصدِّقها . . . جئنا لنسمعَ منك أنت . . . (١)»

وهذا يوحى للقارئ بأنَّ ما يأتي من متواليات سردية عن  
اختفاء الفتاة ، بُعيدَ هذا الحوار ، هو ملفوظُ الراوي . وهذا صحيح .  
على أنَّ الفصلَ الموسومَ بعنوان «الفجر» يعودُ بنا لبداية الحكاية ،  
ورؤية الراوي للفتاة ، ونهيتها إياه عن اقتلاع الزهرة البرية كما أوصاهُ  
أبوه . فهي تحبُّ الزهور البرية ، ثم تتواصلُ مروياته عن اللقاءاتِ  
المتكررة بينهما ، وعن قطفه وردةً قدَّمها لها هدية ذات صباح ،  
فقبلتها ، قائلةً «لا أحبُّ قطفَ الزهور» (٢) وتظلُّ الفتاة تراقبه من  
النافذة ، وهو يواصلُ عمله في الحديقة المزهرة . ويعهدُ إليه من  
يوصفُ بأخيها بحراسة البيت ، وتفقدُه في غيابه ، لأنَّ من تُسمى  
أختَه لم تتعودَ البقاء فيه وحيدةً في أثناء غيابه : «اسمع . مضطربٌ  
للتغيب هذا المساء عن البيت . وأنت ترى . . . بيتنا مُعزَلٌ ، ووحيدٌ  
على رأس هذا التل . وما اعتادتُ أختي أن تبقى وحيدةً . فأرجو أن  
تبقى الليلة ها هنا تسهرُ في الحديقة . . . وإذا أردتَ النوم ، هناك  
فراشٌ نظيفٌ ، وجاهزٌ ، في الغرفة الصغيرة قرب البوابة . . . وقبل أن  
أنطقَ بالموافقة . . . كانَ قد استدارَ ، وابتعدَ ثانيةً إلى باب البيت ،  
واختفى فيه . . . (٣)» .

بين الرغبة في قضاء الليل في الغرفة ، والسعي لمعرفة الجواب

---

(١) السابق ، ص ٢٦ .

(٢) السابق ، ص ٣٣ .

(٣) السابق ، ص ٣٦ .

عن أسئلته الملحّة : أين ذهبَ الذين كانوا يَعْمُرُونَ البيت (١)؟  
يدهمهُ خوفٌ غامضٌ في لَيْلِ المكانِ الموحشِ . ثم إنَّ الفتاة (الزهرة  
البرية) تقْتَحِمُ عليه العُرْفَةَ فيما كانَ مُلتذِّدًا بمِلاوَةِ من الكرى «على  
أبوابِ الكرى أَحْسَسْتُ بِبابِ العُرْفَةِ يُدْفَعُ من الخارجِ . فيَنْفَتِحُ .  
وكانتْ هي تقفُ بكلِّ بهائِها اللَّيليِّ على البابِ . . قوِيَّةً ، صُلْبَةً ،  
مُتماسكةً (٢)» . ويقعُ عَرْضُها المُشاركةَ في العُرْفَةِ وقوعَ الصاعقةِ  
عليه (٣) : «نحنُ اثنانِ الآنِ . . وفي داخلِ البيتِ مَتَّسِعٌ لكلِّنا . وإن  
نَعَسْتَ لكُ مكانٌ تنامُ فيه . تعالِ (٤)» .

### تساؤلاتٌ

وتعاوُدُ الراوي نوبةَ التساؤلاتِ . ويتذكّرُ روايةَ البحّارِ غيرَ  
المقنّعةِ ، وروايةَ الفارسِ الصّحراويِّ ، وحكايةِ الوالدين اللذين جاء  
أحدهما من البحرِ ، والآخرُ من الصّحراءِ (٥) والابنة التي جُبلت من  
زبدِ وسرابٍ . . ومن اصْطِنخابِ الموجِ وبرودةِ المياهِ . . ومن لسعاتِ  
الرمالِ الممتدّةِ . . وزرقةِ السماءِ الشفيفةِ البعيدةِ . . هكذا يراها  
الراوي ، ويصفُها لأبيه (٦) فالحوار بين الراوي وأبيه يوحى لنا باتّقاد

(١) السابق ، ص ٣٩ .

(٢) السابق ، ص ٤٢ .

(٣) السابق ، ص ٤٣ .

(٤) السابق نفسه .

(٥) السابق ، ص ٥٤ .

(٦) السابق ، ص ٥٥ .

شراة الحبّ في فؤاده ، فقد بدأ يجنح للعشيق ، والتعلّق بالزهرة البرية تعلقاً لا يقلُّ عن تعلق رفاقه الأربعة الذين غادروا البلدة للبحث عن الفتاة مثلما يدعون<sup>(١)</sup> . أما الأب ، فلم ينكر أنه في يوم ما تشهّى التواصل معها في مخدع حبّ ، مع أنه لا يتعدى كونهً بستانياً مأجوراً «اشتيتها لنفسي ، وفي قلبي . . وما أفصحت . . وما دريت إن كانت عرفت بأشتهائي . . أذهب أنت بدلاً مني<sup>(٢)</sup>» بعد ذلك يلتقيان ، الراوي والفتاة ، في جوٍّ يكتنفه ضبابٌ شفيفٌ «كانت تقفُ وسَطُ ضوء باهت ينفثه داخل البيت خارجاً . . كربةً خارجةً للتو من رحِم أسطورةٍ لم ترو من قبل<sup>(٣)</sup>» . بعيد ذلك ، وفي جوٍّ يملؤهما بالهوس ، والجنون ، منحته جسدها دون الروح «أنت تريد جسدي ، أما روحي فلن تقوى عليها إلا بالاعتصاب ، فهل ستغتصبي؟<sup>(٤)</sup>» وفي ذروة النسوة تفتح وردةٌ وحشية قانية الحمرة ، وتتسع ، وتمتدُّ ، حتى تضمهما معاً . . وإذا بمن هو أخوها يقفُ بينهما مصوباً بندقيّة أبيه إليها ، وهي تقول : «تقدر الآن أن تقتلني . تقتل فتاةً بلا بكارة<sup>(٥)</sup> . ذلك كان آخر عهدِه برؤية الأخ قبل أن يراه أخيراً تحت الشجرة بعد خروجه

(١) السابق ، ص ٦٦ - ٦٧ .

(٢) السابق ، ص ٧٣ - ٧٤ .

(٣) السابق ، ص ٧٥ .

(٤) السابق ، ص ٨١ .

(٥) السابق ، ص ٨٣ .

من السجن . وكانت آخر ليلة رآها فيها ، أما النهار فله شأن آخر (١) .

وتُتاح للراوي - في الواقع - رؤيتها مرةً أخرى ، في المكان نفسه ، عند شجرة الورد . شجرة الورد التي سبق لهما أن تجاسدا في ظلالها الوارفة . ولكنّه ، في هذه المرة ، تجاوز امتلاك الجسد إلى الطمع بالاستحواذ على الروح ، وهي - أي : الروح - تتأبى عليه ، يقول : «أريد روحك» فترد «ما جدوى أن تغتصبني الآن؟ وقد قبلت منحتي (٢)» وتتأثير من جنون الرغبة في امتلاك الروح ، طرحها بعنف على التراب ، وراح يضغط بيدين حديدتين على العروق البارزة في العنق ، وظلّ يضغط . . ويضغط بلا رحمة حتى شهقت . . ثم تراخت . . وراح يتأمل سُكونها الأبدي . ثم حفر لها قبراً على عجل ، ودفنها فيه ، وبعد تسويته للتراب ، عاد إلى المنزل ، ليفاجأ برؤية البندقية التي قيل له : إنها الأداة التي قُتلت بها الفتاة «الزهرة البرية» فما كان منه إلا أن غام بصره ، وأغمض عينيه ، وترك نفسه نهبا لرؤى غريبة تملؤه (٣) .

مثل هذه الحكاية تقوم على مخطط سرديّ دائري ، فما بدأت به ، وهو التساؤل عن اختفاء الفتاة ، تنتهي به ، أي : بالسؤال نفسه ، فما هي حقيقة هذا الاختفاء؟ تبدي الأحداث المتتالية قناعة الراوي - الذي يقوم أيضاً بدور البطل في الحكاية - بأنه هو

(١) السابق ، ص ٨٥ .

(٢) السابق ، ص ٨٧ .

(٣) السابق ، ص ٩٤ .

من قامَ بخنق الفتاةِ بيديه ، ودفنَها في قبرِ حفَرَه وسوَاه ، فيما يسودُ الاعتقادُ بخلاف ذلك . وتُتخذُ البندقية دليلاً لا يُفند في إثباتِ الجُرم ، وأنَّ من هو في منزلة الأخ هو القاتلُ ، فيما يعود الأربعة الذين توجَّهوا للبحثِ عنها بخقِّي حُنين ، وهم يُنكرون جلَّ ما يجري تناقله من رواياتٍ .

### أجواءٌ مشتركةٌ

وما يفصلُ بينَ كتابةِ جمال (أبو حمدان) روايته الأولى «الموتُ الجميل» (منتصف كانون الأول - ديسمبر ١٩٩٣) والثانية لا يتعدَّى بضعة أيام ، فقد ذكر في نهاية الرواية أنه فرغَ من «قطفِ الزهرة البرية» في النصفِ الأوَّل من كانون الثاني (يناير) ١٩٩٤ . وفي هذا تفسيرٌ لذلك الانطباع الذي يُدهمُّ القارئَ عن وحدةِ الأجواء ، والمناخاتِ النفسِيَّة ، والوجدانيَّة ، التي تُغلِّفُ الروائيتين ، فضلاً عن التجانسُ في طرائقِ السردِ ، وفي النسيجِ اللفظي ، وفي وجوهٍ من الشبه لا تفوتُ القارئَ ملاحظتها . فهو يُكرِّرُ الحديثَ عن الدربِ مثلاً ، ويوشكُ أنْ يُكرِّرُ الحديثَ عن الدارِ المهجورة ، التي كانت عامرةً بالأهلين ، ويكرِّرُ الحديثَ عن الأب الذي تستخفهُ روايةُ الأخبارِ ، والحكاياتِ ، عن القرية ، وعن الناسِ الطارئين عليها من الصحراءِ ، ومن البحرِ ، في شيءٍ من التذكيرِ بالجدِّ ، في روايةِ «الموتُ الجميل» . والفتاةُ التي سماها الزهرة البرية تقابلُ الفتاةَ المسماةَ فتاةَ النيون . علاوةً على أنَّ التشابهَ يتجلى أيضاً في تجاهلِ الكاتبِ لتسميَةِ الشُخصِ ، والأماكنِ ، في الروائيتين . ولا نستبعدُ أن يكون هذا التشابهُ قد تنبَّه إليه المؤلفُ ؛ فقد جاء على لسانِ

الراوي (الابن) الذي يشبه الراوي الحفيد ، قوله «إنه بحث عن ميراث الذين نأوا ، فلم يجد في أكفانهم ناصعة البياض غير قصائد ممزقة عن الموت الجميل» . (١)

وتزيد الأمر وضوحاً تلك النفحات الشعرية التي تسترعي الانتباه ، في المتواليات السردية عموماً ، وفي الحوار ، الذي يجري بين الراوي والزهرة البرية خاصة ، عدا عن تلك المقاطع التي يستهل بها بعض الفصول من حين لآخر ، فهي لا تختلف عن الشعر إلا بافتقارها للوزن . ومصدّق ذلك هذا المقطع الذي يستهل به فصلاً بعنوان الصباح :

المرأة التي ترنو إلى الوردة ، كاملة التفتح  
الوردة التي تميل على المرأة ، كاملة التبرعم  
الوردة ماضي المرأة  
المرأة مستقبل الوردة  
بينهما حاضر مفعم بالأسى (٢)

ومن وجوه الشبه التي تخيم على الروائيتين شغف الراوي الدائم في تحري الخفايا ، والأسرار ، التي تلف البيت القائم على التلة بالعموض ، تماماً مثلما يتوق الراوي الحفيد في الرواية الأولى لمعرفة أسرار الدار المهجورة ، ولم هي مهجورة . وكلما سأل الراوي الزهرة البرية عن ذلك ، زعمت أن والده هو الذي لديه الجواب . وكلما سأل والده عن ذلك ، لاذ هذا الأخير بالصمت . أما إذا

(١) السابق ، ص ٩٦ .

(٢) السابق ، ص ٢٣ .

تكلّم ، فإن كلامه يذكرنا بالجدّ في «الموت الجميل» : «أزاح عكّازهُ ،  
واستوى في جلّسته ، وقال : ويلك! ألا ترى أنّني أحدثك عنه؟  
أنت تفقد إدراكك .(١)»

ومن الأشياء التي تتكرّر في الروايتين البندقية (٢) . وأما الفارقُ  
الكبيرُ بينهما ، فنجدهُ في الاتّصال الشّبقيّ بين الراوي والزهرة  
البرية ، وما يتخلّل سرده عن هذا الاتّصال من مشهد شعريّ متّصل  
يُمسكُ بأنفاس القارئ من بدايته إلى منتهاه (٣) . وعلى الرغم من  
أنّ ذلك هو آخرُ عهدِه بها ، إلا أنه يلتقيها مرة أخرى ، لكنّها تلاقِي  
حَتْفَهَا خنقاً على يدَيْه . في الوقت الذي يدّعي فيه أخوها- وهو  
ليس أخاها فعلاً- أنه قتلها ، بعيار ناريّ بُعيدَ أن رآها تتحدّثُ إلى  
فارس يمتطي صهوة جواد أبيض .

ومن هذه الإشارات يتّضح لنا أنّ «الموت الجميل» هي القاعدةُ  
الأساسية التي انبثقت منها رواية «قطف الزهرة البرية» ، والحديثُ  
عن هذه الرواية ، إذا أريد به التفصيل ، سيَتَضَمَّنُ -بلا ريب-  
الكثيرَ من التكرار ، والإحالات للرواية الأولى ، لذا لا يُقلّل اكتشافنا  
بهذه الإشارات عن قطف الزهرة البرية من قيمتها الروائية ، ولا من  
موقعها في مشروع الكاتب الإبداعي .

(١) السابق ، ص ٣٠ .

(٢) السابق ، ص ٦٠ .

(٣) السابق ، ص ٨٤ .

## الفصل الثاني فضاء المكان وتقلبات الزمان

إذا تجاوزنا عبارة الإهداء ، في مستهل رواية «الموت الجميل» التي تضعنا وجهاً لوجه أمام حقيقة أساسية ، وهي أن الرواية رواية مكان ، في المقام الأول ، فإن العبارة الأولى في الشذرة الموسومة بعنوان (سراج) تضعنا ثانيةً أمام تلك الحقيقة التي لا تتنافى مع وحدة الزمان ، والمكان . يقول الراوي (الحفيد) : «استقبلتني لحظة دخولي موجةً غامرةً من عبق العرّاقة ، ورائحةٍ تخشّر الزمّن .(١)»

فالمكان لا يُذكر لنا اسمه إلا بتعبيرات عامة ، مثل : آتي إلى المكان . . الدربُ بين القرية والبرية . . أحاذي المكان . يتناهى المكانُ في غموضه . أتركُ المكانَ وراءَ وعيي . . فهو لا يفتأ يرسمُ في أفق النص تضاريسَ القرية بهذه الطريقة التي لا تذكرُ للأمكنة أسماءً محدّدة . فالدربُ التي تصلها بالقرى الأخرى ، وبالبرية من حولها ، تغدو في رؤاهُ البصريّة لهاثاً مُتلوياً بين نقطتين «تظللُ الدربُ وحدها تلهثُ ممتدّةً بين القرية والقرية . .»(٢) وما هي إلا لحظاتٌ يمضي بها القارئ حتى تستحيل الدربُ ، من حيثُ هي مكانٌ ، إلى رحلة في

(١) أبو حمدان ، الموت الجميل ، مصدر سابق ، ص ١١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٣ .

الماضي : «لم تكنُ دربًا . سوّأها تتابعُ عبور أقدام الناس ، والدواب ،  
عبر زمن بطيء الإيقاع<sup>(١)</sup> .»

والمكانُ يضمُّ في أرجائه القنديل ، والشجرة ، والبوابة ، والبئر ،  
ولكلُّ ركن من هذه الأركان المكانية حكايتهُ في أزمنة الراوي .  
فالبئرُ حفرتها يدُ الإنس في زمن سحيق . والبوابة تعودُ به إلى زمن  
آخرٍ شيّدت فيه الدارُ الكبيرة ، وأنجزت في طقوس تنتهي بأضحية  
(ذبيحة) ووليمة لا تُبقي من الذبيحة إلا عظمًا كثيرًا ، ولحمًا  
قليلا .<sup>(٢)</sup> والمقبرةُ هي الأخرى مكانُ آخر ، والقبر الذي دُفن فيه  
الغريبُ - صريعُ البئر - قبرٌ غريبٌ هو الآخر . والغريبُ الذي طرأ  
على القرية ليس غريبًا في الواقع ، وهذا ما تقوله سيرته المدونة في  
أوراق يعثر عليها الراوي مخبأةً بين حجرتين بعيدين عن حافة البئر .  
ومن اللافت للنظر أنّ هذه الفسيفساء من الأمكنة ، لا تعدو  
أن تكون رموزًا تلخصُ محتوى الحكاية ، ومفاتيح تقودنا بسلاسة  
في مُنحرجات الخطاب السردي . فهو لا يذكرُ المدينة إلا بعددٍ  
متوالياتٍ يظهر فيها الكثيرُ من التفاصيل عن القرية ، والدار  
المهجورة ، وعن موتِ صاحب الأوراق ، وعن قبره . وتتمدد القرية  
بظلالها على أركان الحكاية بما فيها من زمان ، ومن مكان . ويجري  
التنقلُ باطرادٍ بين فضاء القرية ، ومكان خاصٍ فيها هو الذي يسميه  
الراوي الدار المهجورة . فهي مكانٌ مغلفٌ بالأسرار ، وأكثر هذه  
الأسرار غموضًا أنها شيّدت قديمًا على الخطِّ الوهمي الفاصل بين

(١) السابق ، ص ١٧ .

(٢) السابق ، ٢٣ .

الحياة والموت : «كنت أقفُ متسائلاً أمامَ هذا البيتِ دونَ أنْ يُفصح لي عن أسرارهِ ، لماذا هذه الحجارةُ السودُ؟ هل كانت سوداً لأنَّ كلَّ حجارة القرية كذلك ، أم لأنَّ قلوبَ أهلها قلوبٌ بيضٌ؟» (١)

ومثل هذه الأمكنة تستفزُّ الراوي ، الذي يحاولُ التعرفَ على ما تخفيه زواياها الخالية من أسرار . وفي محكيه عمّا تخفيه الدارُ المهجورة ما يأخذُ بأنفاسنا : «بعد برهة أخذتُ أعماقي ترتعشُ ، وأصابتني قشعريرةٌ مُبَاغِتة ، لم أدرُ لحظتها إنْ كانت نابعةً من هواجسي تجاهَ عالمٍ مجهول ، وجدتني أمامه ، أم من اختلاط الرؤى التي راحتُ تنداحُ أمامَ عينيِّ مما شهدتهُ عبرَ الزجاج ، دونَ أنْ أقدرَ على تبينِ الحقيقيِّ فيه من المتخيَّل . . .» (٢) وفي «الموتُ الجميل» لكلِّ مكانٍ حكاية ، مثلما مرَّ ، وليسَ ثمة من هو أجدرُّ من الجددِ روايةً لهاتيكَ الحكايات . (٣) على أنه بدلا من أن يروي لحفيده حكاية تلك الدار المهجورة ، تحشُّرُجُ صوتهُ ، وتهدِّجُ ، ثم راحَ ينتحبُ بصوتٍ مخنوق .» (٤)

وإذا ، ثمة مأساةٌ وراءَ هذه الدار المهجورة . ومأساةٌ أخرى وراءَ ذلك القنديل الذي هجره الضوء ، ولم يعد مضيئاً مثلما كانت عليه الحال في الماضي . فالزمن ، ها هنا ، يتكسَّرُ على حافة المكان . والحياةُ تتناثرُ أبديداً على إيقاع الجنازات المتكرِّرة في مدونة الغريب

(١) السابق ، ص ٢٦ .

(٢) السابق ، ص ٢٧ .

(٣) السابق ، ص ٢٨ .

(٤) السابق نفسه .

التي تشبه لحن الرجوع الأخير . يقول المخطوط الذي تلقفه الراوي الحفيد ، وراح يتصفح تحت ضوء السراج الواني : «أبي أقعده المرض . . كان يطلب الموت ويتشهاه . . أخي باغته الموت على مفرق من مفارق الحياة . واختطفه إليه . أمي كانت تتوسد شقيقتي الصغرى على صدرها ، وتنقل إليها لبانة الحياة من ثديها ، حين زارها الموت زيارة هادئة ، رقيقة . اختطف الأم أولاً ، ثم - ولربما طلبت الأم ابنتها من وراء القبر- فجاءها الموت بعد أيام» (١)

تنتهي هذه المدونة بأسئلة عن حقيقة الحياة والموت . ولأول مرة يذكر الكاتب على لسان الراوي صاحب الأوراق : المدينة ، دون أن يطلق عليها اسماً كعادته في عدم تسمية الأماكن . جاء ذلك في سياق التخلي عن المكان الرائق . فبعد أن مات من مات ، غادر صاحب الأوراق القرية إلى المدينة ، لدراسة الحقوق ، فالمدينة تضج بالحياة ، والصخب ، مثلما توهم الغريب . لكن ، أي حياة تلك التي تضج بها المدينة؟ أهى حياته هو ، أم حياة الآخر؟ ينتهي في هذه الوريقة التي يقرأها الراوي الحفيد بتساؤل غامض ، وهو : أين تنتهي حياة الآخر ، وأين تبدأ حياة الذات (٢)؟

قدّر لطالب الحقوق أن يموت غريباً في بئر القرية ، ذلك البئر الذي حفره الإنس في زمن عميق . لا أحد يتعرف عليه بادئ ذي بدء . وعلى إيقاع الجنائز ، والدفن ، يستأنف الراوي رسم التضاريس : الحقول ، البساتين ، والحواكير المليئة بأشجار اللوز ، التي

(١) السابق ، ص ٣١ .

(٢) السابق ، ص ٣٢ .

يتوهجُ زهرها في الربيع . والجدُّ الذي يستذكر الماضي مستنداً إلى عكازه الذي هو صلة الوصل بين الموت الآجل ، والحياة الآفلة . يستذكرُ الماضي جامعاً بين رائحة اللوز الطريِّ ، ورائحة الدخان المتصاعد من المواقد .<sup>(١)</sup> وحديث اللوز ، والدخان ، ينبعث من بؤرة الحكاية التي تقومُ على أساس مهمٍّ ، وهو أن القرية صندوقُ حكايات . ومن ذلك حكاية الفتاة التي استهواها المكانُ الخربُ ، في الدار المهجورة ، فالتجأتُ إليه ، وقد رآها الراوي (الحفيد) بعينها البنفسجيتين المبللتين بالندى . تلك الحكاية تضيفُ إلى أسرار القرية المغلقة بالكتمان الكثيف سراً غامضاً جديداً : «انبثقتُ في المكان الغريب . واختفتُ منه . ولكنها لم تختفِ من وعيي أبداً»<sup>(٢)</sup> .

يكشفُ القارئُ أنّ بين هذه الإشارة ، وما يعقبها من متواليات ، علاقةً ما ، لأن صاحبَ المخطوط ، وهو الشخص الذي يتسلمُ مهمّةَ السارد ، لاحقاً ، سيتعلق بفتاة في المدينة لا تعرفُ إلا باسم ذات العينين البنفسجيتين ، أو فتاة النيون . وهي تسميةٌ لها علاقةٌ بالمكان ، فقد رآها للمرّة الأولى فيما نظنُّ تحت أضواء النيون المنعكسة في عينيها المبتلّتين ببقايا دموع ، وفي هذه الجزئية من الحكاية يتجلى التماسُّ بين المدينة التي تضحُّ بالحياة ، والصخب ، والقرية الهادئة ، النائمة بوداعة تحت طبقات من الزمن المتخثر برائحة الماضي العريق : «عينان بنفسجيتان تومضان تحت النيون .

---

(١) السابق ، ص ٣٦ .

(٢) السابق ، ص ٤١ .

فلا يقدرُ بضوئه الباهر على أن يطغى على وميضهما . فهل سأموتُ قبل أن أعرفَ : ما الذي أوقفَها تلكَ الليلةَ تحتَ ضوءِ النيون . . على قارعة طريقٍ ذي اتجاهٍ واحدٍ يُفضي إلى الحياة والموتِ معاً . لماذا انجذبتُ إليها ، وأنا مُذْ قَدِمتُ إلى المدينة أكرهُ أضواءَ النيون . .» (١)

تنتهي الشذرة السادسة والعشرون بهذا التساؤل ، ممهداً لسلسلة من الوقفات المكانية في متخيل الكاتب السردي .

### عَتَمَةُ الْمَدِينِ

ففي شذرة أخرى ، نجد - أي الراوي صاحب الأوراق - يقول عن المدينة : «ليلُ المدينة يتحوَّلُ إلى جدارِ صُلْبٍ ، شاهقٍ ، وأملسٍ ، وأنا متروكٌ عند أسفله . فيما كنتُ أتحوَّلُ إلى أنبوبِ ضيقٍ لمديد الرغبة الحارة» (٢) . ويصفُ سكان المدينة وصفاً لا يخلو من معنى : «كأنهم مجموعة أسماكٍ موزعون في أحواضٍ متقابلة ، كلٌّ منهم يجهدُ في ألا يرفعَ رأسه فوقَ ماءِ الحوضِ الصغير» (٣) . وفي المدينة لا يهمُّ إن كانت للأشخاص أسماء ، أم لم تكن . فما فائدة الاسم إذا لم يكن للمرء فيها عالمه الخاص؟ (٤) والشيء الوحيد ، الذي ينعم به طالبُ الحقوق ، في المدينة ، هو العتمة ، وطيف الفتاة الموسومة بفتاة النيون . ومع اندماج الراوي الحفيد بصاحب الأوراق ،

---

(١) السابق ، ص ٤٣ .

(٢) السابق ، ص ٤٥ .

(٣) السابق نفسه .

(٤) السابق ، ص ٤٧ .

ومذكراته ، تتسع الحدودُ التي تباعد بين عالم المدينة ، من حيثُ هي مكانٌ روائي ، والقرية ، فإذا كان كاتبُ الأوراق يسير في دروبه كالأعمى على غير هدى ، فإنَّ الراوي الحفيد يتنقل في فضائه هو من باب لباب ، ومن موت سابق يتذكره ، إلى موت لاحق يُفاجأُ به ، كموت وطفَا النعمان ، التي لم تكن تشكو مرضاً ، ولم تكن كبيرةً في السنِّ حتى تنتظر الوفاة<sup>(١)</sup> . وفي الشذرة الخامسة والثلاثين يقتربُ الراوي - مرة ثانية - من المدينة ، بما تثيره في النفس من حذر ، ومن رهبة ، فقد كتبَ صاحبُ الأوراق عن هذا يقول : «سكنتُ في غرفة لا بأس بها تبعد مسافة عن الجامعة . صاحبةُ النزلِ امرأة»<sup>(٢)</sup> . ويمضي «أنا هنا في هذه المدينة من أجل الدراسة ، لكنَّ هذا الحائطُ يُصايقني»<sup>(٣)</sup> يتهيأ لصاحبُ الأوراق أن المدينة تتجسّد في ذلك الحائط ، فهو مائلٌ ، وغير ثابت في مكانه ، ويوشكُ أن ينقض . وتعرضُ عليه صاحبة النزلِ غرفةً أخرى ، فيرد : إنه يشعر بنفسه مثل جسم جري قذفه بسرعة منتظمة ، ولما يصلُ بعدُ إلى قراره ، فهو ما يزال يتهاوى . والشيءُ المضيءُ الوحيدُ في فضاء المدينة المعتم هو تلك الفتاة ، التي رآها تحت أضواء النيون ، وقد شاءتُ الأقدارُ أن يراها مرة أخرى على هامش جنازة كانت تمرُّ في الشارع المحاذي للنزل ، ولنلاحظ - ها هنا - ربطُ الراوي - صاحب الأوراق - بين الجنازة ، ومرور الفتاة ، ورؤيته لها

---

(١) السابق ، ص ٥٩ .

(٢) السابق ، ص ٦٣ .

(٣) السابق ، ص ٦٤ .

مُسْتَنَدَةً إِلَى حَائِطِ الْمَقْبَرَةِ الْعَتِيقِ . «(١) فَبَرِيقُ الْأَمَلِ لَا يَوْمِضُ إِلَّا وَهُوَ عَلَى صِلَةِ بِالْمَوْتِ ، وَالْمَقْبَرَةِ .

### الدارُ المهجورة

ثمة تلميحٌ لعلاقة بين هذه الفتاة والفتاة التي ظهرت فجأة في الدار المهجورة ، وطاردها أهلُ القرية مطاردة الذئب المسعورة(٢) قبل أن يُسَلِّمَها للشرطة ، ومثل هذا الربط يجعل من تجاوز المكانين ؛ المدينة والدار المهجورة ، إشارة غير مباشرة ترمز للشعور العميق بخواء المدينة ، وما توحى به من بوار يحرم المرء فيها من الشعور بالدفء ، وبالعلاقات الحميمة المعتادة . فهي مكانٌ طارد يخلو من الألفة . ومقابل هذا الإحساس بالتقرُّز من المدينة نجدُ الراوي متلهفًا لسماع- أو قراءة - ما يتعلق بالدار المهجورة ، التي فصلها عن المدينة أزمته ، ودُروبٌ . فهو لا يميل الحديث عن وضع الدار ، وعن نسيج العنكبوت ، وعن الغبار المتراكم في هدوء على عتبات النوافذ العارية ، ولا يميل الحديث عن البندقية التي هي شاهدٌ على ماضٍ مجيد في مقاومة الفرنسيين . ولا يميلُ الحديث عن السرير ، الذي لم يعد ثمة من ينام فيه . وهو السرير الذي سيتكرَّر الكلام عليه عندما يتزوج طالب الحقوق من فتاة النيون ، ويأتي بها للقرية . تلك المرأة كانت قد عافت المدينة ، وتاقت للحياة في القرية ، حيث القناديل التي تضاء بالزيت بدلا من أضواء النيون . . وحيث الدفء الذي

(١) السابق ، ص ٦٧ .

(٢) السابق ، ص ٧٠ .

يتيح لها الخلاصَ مما في المدينة من صقيع : «سترى أن البرودة ليست برودة السرير ، ولا برودتي ، ولكنّها برودة المدينة .» (١) وحتى الدار المهجورة ، التي يستمرئ الحديث عنها ، يتطرق إليها طالبُ الحقوق . فعلى الرغم من أنها مهجورة ، إلا أنه يجد فيها من الارتياح النفسي ما لا يجده في مدينة تعجّ بالصّجيج ، والصخب . وعندما تجد الفتاة نفسها أمام خيارين ؛ إما البقاء في القرية ، بالرغم من نفور الناس منها ، ومعاملتهم لها ، بصفتها غريبةً ، وطائرةً ، أو العودة إلى المدينة ، تختارُ ، بلا تردّد ، البقاء في القرية : «لا . سبق في القرية . هذه قريتك . وأنا أحببتُها . وستصيرُ بعد زمن قريتي . . .» (٢)

كلاهما يحاول التخلصَ من ثقل المدينة على الروح : هي تريد التخلص من ماضيها ، بما يمثله من برودة ، وخواء عاطفيّ ، وهو يحاول النجاة من مدينة تبدو له كحائط مائل يريد أن ينهار عليه ، ويلحقه بأفراد أسرته ممن فقدهم : الأب والأخ والأم والأخت ، واحداً تلو الآخر ، لتصبح الدارُ العامرة بالحياة - مثلما يقول الجدُّ - داراً مهجورة .

### علاقات المكان

فالأمكنة ، في هذه الرواية ، إذا تخطينا ثنائية القرية والمدينة ، تغرق في التفاصيل الدقيقة التي تكتنه علاقة الإنسان بالمكان ،

---

(١) السابق ، ص ٧٨ .

(٢) السابق ، ص ٨٥ .

دون أن تتعد عن علاقته بالزمن . فالحبّ الذي ربّط بين صاحب الأوراق- طالب الحقوق- وابنة القرية ؛ وطفًا النعمان ، جرى في ظلال شجرة اللوز التي تزهر في الربيع . ومغادرة البلدة كانت بهدف التخلص من تبعات تلك العلاقة التي انتهت بقطف الثمرة تحت شجرة اللوز المزهرة<sup>(١)</sup> لا للدراسة مثلما يدعي ، وعند تذكيره بذلك ، يفقد إحساسه بالزمن ، بل يفقد إحساسه بتحوّلات الليل والنهار ، ولا يعي إلا شيئاً واحداً هو اختلاط الدويّ بكلمات وطفًا ، دويّ يشبه دويّ رصاصة كتلك التي تنطلق من البندقية الممدّدة على السرير في الدار المهجورة . والموقف الغامض ، الذي يحيط بطالب الحقوق ، سرعان ما ينجلي عندما يخاطبه الجدّ ، قائلاً : «انت تعرف القرى . والمدن تختلف . لم يقدر أهل القرية ، وأنت الوحيد الباقي من سلالة أكبر الدور فيها ، أن يروك تترك ابنتهم وطفًا . . النقيّة . العفيفة . وتذهب بقصد الدراسة . ثم تعود بزوجة . .»<sup>(٢)</sup> و«المدينة كبيرة . وتستر . وأما القرية فصغيرة تكشف<sup>(٣)</sup>»

ولا ينفك الراوي الحفيد يتردد إلى الدار المهجورة ، متأملاً ما فيها من بيوت العناكب ، والغبار المتراكم . . وينفذ ببصره إلى السرير ، والبندقية التي تمثل تاريخاً مجيداً مضى . والكتب المبعثرة على الأرض . كتب تعود به إلى زمن الشيخ محيي الدين بن

(١) السابق ، ص ٩٦ .

(٢) السابق ، ص ٩٥ .

(٣) نفسه .

عربي . . وعبر الكتب ، وقراءتها ، يطردُ السرْدُ فيما يشبه السيناريو<sup>(١)</sup> مشهداً تلو آخر . طالب الحقوق ، فتاة النيون ، وطفاء ، التي استرجعها المؤلفُ من العالم الآخر . مشاهد تمهدُ لأخرى يحتلّط فيها المكانُ بالزمنِ القلْب : القبر ، والبئر ، والدم ، والذبيحة ، والبوابة ، وشجرة الزيتون ، والقنديل ، والدرب ، والسراج ، مشاهدٌ سبقَ لنا أن وقفنا إزاءها في توطئة المؤلف لحوادث هذه الحكاية الغريبة ، الغامضة ، العجيبة ، التي لا تكتفي بمحاكاة الواقع ، بل تتجاوزُه في الحدود التي يسمَحُ بها الخيالُ العجائبي ، مما يُضفي على فضاءِ النصِّ بُعداً دائرياً ، فما بدأتُ به الحكايةُ تنتهي به ، وإن كان ثمة ما يُشبهه الدّورة الجديدة التي تتيحُ للراوي الرجوعَ بنا إلى البوابة ، والدار المهجورة ، والدرب التي تصلُ القرية بالمدينة ، وتصلُها بغيرها من القرى .

---

(١) السابق ، ص ص ١٠٠-١٠٢ .



## الفصل الثالث الراوي في الموت الجميل وتحولاته

من الأمور التي لا تفوت القارئ ملاحظتها تعدد الراوي (السارد) في رواية الموت الجميل ، فالراوي - مثلما هو معروف - شخص وهمي يخترعه الكاتب ، ويعهد إليه برواية وقائع حكايته ، يختار هذا الراوي وفقاً لشروط معينة ، فهو ينبغي له أن يحتل موقعاً قريباً من الحوادث - زمنياً ومكانياً - ليرصد منه الوقائع ، سواء بعد وقوعها ، أو في أثناء وقوعها ، أو قبله ، من باب الاستشراق ، أو التنبؤ . ولا بد أن يكون هذا الموقع على مسافة ما من الشخص التي تجري لها ، أو بسببها ، الوقائع .

ولن يطول الأمر بالقارئ حتى يكتشف أن المؤلف (جمال أبو حمدان) اختار راوياً لوقائع حكايته يحتل موقعاً لصيقاً بالمكان الذي تجري فيه ، وبسببه ؛ وهو القرية ، والغريب الذي عُثر على جثمانه في البئر التي حفرها الإنس منذ زمن عميق في الماضي . ذلك الغريب الذي كان قد غادر القرية ليقيم في المدينة ، ثم يقرر بعد أن سئم المدينة العودة لقريته كي يموت فيها ، ويُدفن . وزيادة في اختصار المسافة ، بين هذا الراوي - الذي يضمن علينا المؤلفُ باسمه ، ولنسمه تمييزاً له عن غيره ، بالحفيد لكثرة ما يشير لراوٍ آخر

باسم جدّي - نقول : زيادة في اختصار المسافة بينه وبين الوقائع المرويّة ، وضع بين يديه رزمة أوراق مخطوطة دوّن فيها البطل - إن جاز أن نسميه بطلا - بعض مذكّراته في المدينة ، وبعض ما كان من أمره مع الفتاة ذات العينين البنفسجيتين ، (فتاة النيون) وحتى هذا ضمنّ علينا جمال أبو حمدان باسمه الذي يميّزه عن غيره ، وندعوه هنا من باب التيسير بطالب الحقوق(\*) ، وهي مزيّة ينفردُ بها عن غيره .

### الراوي شاهداً

أما الراوي ، الذي تقعّ على كاهله مهمّة رواية الحوادث ، فهو أحد شُخصها ، لذا هو راوٍ مشارك ، إذا جاز التعبير . نقفُ على هذه الحقيقة من العبارة الأولى «استقبلني لحظة دخولي (١) . .» وهذا الساردُ يتضح لنا من البداية أنه يتذكّر أحداثاً جرى معظمها في طفولته . يقول «قلّة من الأطفال شاركتني متعة هذه اللعبة (٢)» وهو يتذكر ما سمع به ، أو رآه ، أو شارك فيه ، وبعض هذه الأحداث يتذكرها جيّداً ، لهذا نجده واثقاً من ذلك الذي يرويّه . ولكنّه لا يتذكّر بعضها بوضوح ، لهذا نجده يشكّ فيما إذا كان ما يرويّه يوثق به ، أم لا يوثق . يقول في موقع من الحكاية : «لا أذكر متى رأيتُ

---

(\*) يستنتج بعض من يعرفون الكاتب (جمال أبو حمدان) الذي درس الحقوق في القاهرة ، وجود صلة بينه وبين هذا الغريب .

(١) أبو حمدان ، جمال : الموت الجميل ، مصدر سابق ، ص ١١ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٤ .

الدمَّ أوَّل مرة . . . لا أحدَ يذكر متى وُجدت البئرُ في الطرفِ القصبيِّ من الأرضِ المحيطةِ بالقريةِ . (١) وبعضُ ما رآه ، أو سمعَ به ، مما يتذكره يعيدُ النظرَ فيه ، ويحاولُ التأكُّدَ بما يذكُرُه» بينما كانوا يفعلون ، رحّتْ أنقُبَ المكانَ ، لم يشغلني سرُّه ، وما إنْ كان قريباً ، أم غريباً ، عن القريةِ . . رحّتْ أبحثُ في أشيائه المبعثرةِ حولَ البئرِ . . كدتُ أنساهُ مثلهم ، لولا أنني وجدتُ أوراقاً بينَ أشيائه المبعثرةِ . (٢)»

تمثَّلَ هذه الأوراقُ التي عشرٌ عليها الراوي (الحفيد) مفصلاً لتفريقٍ بينِ راويين ، الأول ، هو الذي ذكرناه ، والثاني ، هو الشخصُ الذي كتبَ مذكراته في تلك الأوراقِ . فأما الأول ، فيواصلُ مهمَّته بطريقتين ، رواية ما يقعُ أمامه ، أو يشتركُ فيه من وقائع . والطريقة الثانية هي تصفُّح الأوراقِ ، وهذا يعني التنحِّيَ جانباً ، ومنحَ الغريب (طالب الحقوق) فرصته لكي يروي حكايته العجيبة بنفسه من خلال ما كتبه . يقول الراوي الحفيد مبتدئاً هذه الطريقة في سرِّده : «دنوتُ من السراج ، حتى سقط ضوءُه الواني على ورقةٍ منها ، وتسمَّرَ نظري على خطِّه المشوَّش ، وجمعتُ الحرفَ إلى الحرفِ ، والكلمة إلى الكلمة ، فقرأتُ - وأنا مخطوفُ النفسِ - سأعودُ يوماً إلى القريةِ . وأعرفُ يقيناً بأنني سأموتُ فيه» (٣)

ويتضح لنا أنَّ هذا الراوي (طالب الحقوق) يؤدي دور المرسلِ

(١) السابق ، ص ١٧ .

(٢) السابقين ص ص ١٩ - ٢٠ .

(٣) السابق ، ص ٢٠ - ٢١ .

في المنظور السردى ، فيما يبدو الراوي الأول (الحفيد) مرسلًا إليه . ولهذا يمكن القول : إن الحفيد يؤدي دور السارد المشارك في أجزاء من الحكاية ، ودور السارد الشاهد في أجزاء أخرى . فهو يستطيع أن يدحض ادعاء أهل القرية عن الشخص الذي عثروا على جثمانه في البئر ، وقولهم بأنه غريب ، ذلك لأن هذا الغريب يكتب في إحدى أوراقه ، قائلاً : إنه عائد إلى القرية التي هي قريته ، ليموت فيها ، ولا يموت غريباً . فقد قرأ الراوي الشاهد ما نصه في الأوراق «أخاف أن أظل غريباً في الموت ، مثلما كنت غريباً في الحياة ، لهذا سأذهب لأموت في القرية .(١)»

على أن تسلسل الحوادث في الرواية لا يجري في نسق خطي ، متصل ، وإنما في نسق متكسر ، ومتقطع . وسبب ذلك أن الحفيد لا يواصل تصفح الأوراق ، وإنما يتركها حين ما ، ثم يعود إليها مرة أخرى . وكلما عاد إليها ، وجد فيها ما يكسر النسق السردى الخطي ، فعلى سبيل المثال ، لا يذكر لنا شيئاً عن مغادرة الغريب للقرية إلى المدينة لدراسة الحقوق إلا بعد أن يقرأ ما يذكره صاحب الأوراق عن الحائط المائل في الغرفة التي استأجرها في النزل الذي تديره امرأة . ففي هذه الوريقة يستطرد الراوي - طالب الحقوق - فيروي لنا شيئاً عن جنازة تمر على كئيب من النزل ، ويتذكر من باب التداعي - وفاة والده قبل سنين : «أبي حين أقعده المرض ، وصار يثقل عليه . . على روحه . . وجسمه . . ويوجعه استمرار الحياة . . كان يطلب الموت . . ويتشهاه . . لكنه ظل يتباطأ

---

(١) السابق ، ص ٢٤ - ٢٥ .

عليه في قسوة . حتى أتاهُ أخيراً . . . وبعد أن فقد الوعي بالحياة  
والموت . (١)»

### الراوي بطلا للحكاية

تبدو عَجَلَة الأحداث ، إذاً ، وكأنَّ الذي يديرها هو هذا الراوي ،  
الذي يحتل المنزلة الثانية في منازل الرواة . لكن الراوي الأوَّل -  
الحفيد- الشاهد ، لا يتخلَّى عن مهمَّته ببساطة ، إذ كيف يتخلَّى  
عنها إذا كان هو من يتصفَّح الأوراق التي تحتوى رواية طالب الحقوق  
لها؟ ولذا يخرجُ بنا من هذا الإطار ليروي تِبَاعاً قصَّة وفاة رحمة ،  
التي جاءها المخاض ، ورزقت مولوداً ذكراً فيما كان جدُّ هذا المولود  
يشهقُ شهقة الموت في الغرفة المجاورة . ويروي أيضاً ، فيما يشبه  
الحادثة المفاجئة ، حكاية وطفاء النعمان ، التي فارقت الحياة ،  
ودُفنت ، دون أن تتاح له - الحفيد- رؤية الجنازة المهيبَة (٢) ، ولأنَّ  
هذا الراوي شاهدٌ على ما يجري ، لا يفوتُه أن يتذكَّر ، باستغراب ،  
بكاء وطفاء عندما عُثر على جثمان طالب الحقوق في قعر البئر : «ما  
زلتُ أفكُرُ بسرِّ بكاء وطفاء النعمان (٣)» وهذا السرُّ نجدُ الكشفَ عنه  
في رواية طالب الحقوق في ما يشبه التعاون بين الراوي والراوي .  
فقد ذكر في إحدى الأوراق ما كان بينه وبين وطفاء من حبٍّ ، وعهدٍ  
قطعه لها للعودة بعد الدراسة ليتزوَّجا ، وذلك ما سيؤكده الجدُّ

(١) السابق ، ص ٣١ .

(٢) السابق ، ص ٣٣ .

(٣) لسابق ، ص ٣٧ .

لاحقاً . فهو يتذكر يوم قدّمت له كمّشة من اللوز ، وتوافقا على موعد تحت شجرة اللوز ، ويذكرُ بشوق كيف « ظلّ في غربته في المدينة يتوقُّ لتلك الكمّشة من اليدِ الحانية التي تنبّضُ عروقها بالحبِّ<sup>(١)</sup> »

ومن وجوه الاختلاف ، بين الراويين ، كثرة التساؤلات لدى الحفيد ، وذلك لأنّه فضوليُّ أولاً ، ويختلفُ عن الراوي كلّي العلم ثانياً ، ومختلفُ عن الراوي المشارك ، الذي يروي لنا سيرتهُ بنفسه من ناحيةٍ ثالثة . إنّ هذا الراوي يكادُ يكون بديلاً للمؤلف تارة ( كاتباً ضمّنيّاً ) وبديلاً للقارئ الكامنُ في الحكاية حين تعوزه الإجاباتُ عن أسباب الحوادث ، والوقائع . لذا لا بُدَّ من أن يستعين بأدوات تمكّنه من التحقق من روايته للحوادث ، ومدى صحّتها ، والإجابة عن الأسئلة التي يمكن أن تُساوَرَ القارئ . فهو يتساءلُ مرةً عن اليد الحانية من هي؟ ومرة عن الدار المهجورة : لم هي مهجورة؟ ومرة عن رحمة ، لم ماتت؟ وعن وطفا؟ وعن الموت الذي هو عكّازة الحياة : عبارة سمعها من جدّه مراراً ، ووجدها مكتوبة في إحدى الأوراق . وها هنا يبرز الجدُّ بصفته راوياً آخر من الدرجة الثالثة ، إذا صحَّ هذا الترتيب لمنازل الرواة ، لكنّه راوٍ يصعبُ استدراجه ليروي ما يعرفه عما يستحقُّ أن يُروى . يراوغُ حيناً ، ويكتفي بالصمّت حيناً ، أو البكاء ، والنشيج ، أحياناً . ويستطردُ مفسراً ما جرى ، أو معلقاً عليه في أحيانٍ .

فحين يرد ذكرُ البندقية في الأوراق ، التي جُنَّ بها الحفيدُ ،

---

(١) السابق ، ص ٣٩ .

وتعلّقَ بها تعلّقًا شديدًا ، ظلّ يتحين الفرصة ليسأل جده عن حكاية البنادق ، فأشاح هذا بوجهه جانبًا ، وراح يروي «كنا نحتاجها لمحاربة فرنساوية . أما بقاؤها بعد ذلك فلا يعني إلا أن يقتلَ بعضنا بعضًا . . أنا تخلصتُ من بندقيتي يوم رحلَ فرنساوية<sup>(١)</sup>» ولا يطول بنا الانتظارُ ، والتوقعُ ، إلا قليلا حتى نكتشفَ الدور الذي عهدَ به المؤلفُ للجدِّ بصفته راويًا لأجزاء من الحكاية . يقول مخاطبًا حفيدهُ الفضولي : «اسمع . أنا أعرف لم كنتَ تغيب عن الدار ، وأين تكونُ . ولماذا تختلي بنفسك في الداخل . ومع من تختلي . أنا رأيتُ الأوراقَ . . وعندما تقصّدتُ أن أترك عكازتي في الخرابة ذلكَ اليوم . وذهبتَ لأخذها . . أردتُ أن أخبرك بأنني أعرفُ . أعرفُ . رأيتُ الأوراقَ على حجرٍ . لكنني لا أعرفُ القراءة<sup>(٢)</sup> .»

### الراوي مفسرًا

فالجد ، على الرغم من أنه يؤدي دورًا في روايته لبعض الوقائع ، إلا أن هذا الدور يختلط بما يمكن أن يوصف بتأكيده ما يروي ، أو بتفسيره ، أو بالتعليق عليه ، يقول طالبُ الحقوق ساردًا حكايته عن البنادق «كان أبي يحارب فرنساويين ، وبعد خروجهم علّقَ البندقية على الجدار . وصارَ كلُّ مدة ينظفها ثم يعيدها ، ولا رصاصَ فيها . ظلَّ ينظفها إلى أن كلّت همته . وهمد جسمه .

(١) السابق ، ص ٧٤ .

(٢) السابق ، ص ٧٥ .

وفاضتُ روحُه . وتركها على الجدار<sup>(١)</sup>» وهذه الرواية المنصوصُ  
عليها في أوراق طالب الحقوق تتواتر ، وتتوافق ، مع رواية الجدِّ  
لحفيدِه . وفي موقع آخر سيروي الجدُّ لحفيده ما سبق أن أوحى  
بروايته صاحبُ الأوراق : «قال ، كمن يستعيدُ منْ أعماقه شيئاً  
عصياً ، وغالياً ، بين وطفاء والغريب كان وعدُّ بأن يكونا  
لبعضهما . كلُّ أهل القرية يعرفونَ ذلك . (٢)» وفي موقع ثالثٍ  
يلخصُ له ما جرى : «يا ابني لم لا تريحُ نفسَكَ من هذا الموضوع؟  
وتتخلصُ من هذه الأوراق؟ ما الفائدة من تقلاب الماضي؟ ذهبَ  
كلُّ شيء . كل الذين لهم علاقةٌ بها ماتوا . صاحبُها الغريب ماتَ ،  
ودُفن . فلماذا تنبشُ قبره ؟ ولماذا تميته مرتين؟ مرة في غيابة البئر .  
ومرَّةً بين يديك في هذه الأوراق؟ (٣)»

توشكُ هذه العباراتُ ، التي يقولها الجدُّ ، أن تكون إيداناً ببلوغ  
الحوادث نهايةً ما ، يتوقف عندها السارد عن الحديث . فقد سأل  
الجدُّ حفيده بعدها بوقت قائلًا «هل بقيتَ اليومَ مع الأوراق؟(٤)»  
مواصلًا تعديله لما يرويه أهل القرية عن طالب الحقوق ، وعن زوجته  
فتاة النيون ، وأخيرًا ينفضُ الحفيد يديه من الأوراق ، مستعيدًا كلامَ  
جدِّه : «كل من كانت له علاقة بالأوراق مات . من تصدروا متنها ،

---

(١) السابق ، ص ٨٠ .

(٢) السابق ، ص ٨٩ .

(٣) السابق ، ص ٩٠ .

(٤) السابق ، ص ١١٠ .

ومن تساقطوا على الحواشي . (١) « وخامرهُ ما يخامرُ الشبان من رغبة في الزواج والحب . فلم تغب عنه صورة الفتاة الغريبة التي التجأت ذات يوم للدار المهجورة بعينين بنفسجيتين تذكران القارئ بفتاة النيون . ولكن ، من أين لهذا الراوي الفضولي أن يعثرَ عليها بعد كل هذا الزمن؟ لذا يتسلى في التسكع في دروب القرية ، واهناً منشطراً « بين وحشة الدروب . . والتهيب من وحشة الدار . . والرأس المملوءة بنثار الأفكار . . إلى أن حدث ما أخرجه من هذا كله . . وقوفُ سيارةٍ على جانب الطريق . . (٢) »

### عودة الراوي من قبره

في هذه النقلة يستبدل الكاتب التعجيب بالواقع ، ويكسر حدة المحاكاة . فإذا بطالب الحقوق ينبعث مجدداً . وبفتاة النيون تجلس إلى جانبه في المقعد الأمامي ، وهما يدعوانه للركوب معهما ، والوصول به إلى القرية المجاورة . يتشعب الحديث ، ويتصل ، لنكتشف أن السائق ، الذي يزور القرية لتقديم واجب العزاء بأحد الراحلين ، يتابع ، هو الآخر ، رواية ما توقّف عن روايته طالب الحقوق ، بدليل أن الحفيد عرض عليه إعادة الأوراق إن هو رآه بعد أيام العزاء ، فوافق السائق موافقة من يسترد شيئاً من حقوقه ، وقال «إذا ، أراك بعد العزاء . في القرية دارٌ مهجورة سنزورها أنا

(١) السابق ، ص ١٢٣ .

(٢) السابق ، ص ١٢٤ .

وزوجتي . . (١) « فهذا اللفظ «في القرية دارٌ مهجورة» استمرارٌ لتمثيل حكاية غريبة لرجل يعدُّه أهل القرية غريبًا وهو ليس بغريب . وقد فوجئ الحفيدُ ، الذي شاركهما زيارة الدار ، بما لفتَ نظره ، فهما يتجولان فيها كما لو كانت دارَهُما التي لم يفارقاها إلا بالأمس . يقول السائقُ للزوجة «هذا مكانُ الرصاصَةِ» وبعد أن علّق البندقية على الحائط ، يقولُ : «ما كان لهذه البندقية أن تُرفعَ عن الجدار» وعندما وقعَ بصرُهُ على كتابٍ مفتوحٍ تذكَّرَهُ تذكَّرَ من كانَ يقرؤه . . (٢) وغادر دون أن يتسنى له أن يطبّقَ الكتاب ، فظل مفتوحًا على صفحة ما . لم يفاجئه شيءٌ مما رواه الحفيد عنه ، وعندما تناسى الحفيد موضوع الأوراق ، بادره السائق «أين الأوراق؟» وفور تسلّمه للصندوق الذي يحتوي الأوراق وقف على جانب الطريق . فتح الصندوق . . وقلّبه . . فانتثر من فوهته رمادٌ كثيفٌ تطاير في الجو . (٣) ولم يفعل السائق هذا إلا تنفيذًا لوصية صاحب الأوراق : «ألم تقرأ في الأوراق أن هذه هي رغبتُه؟ أن يصيرَ رمادًا . وأن لا يغادر القرية .» ويختتم الحفيدُ حوارَه «إذًا لم يبقَ منه إلا الرماد» فعلقَ السائق ، وهو يتقدم نحو السيّارة «لا يبقى إلا الرماد(٤)»

هذه الحواشي تضيفُ إلى الرواة الثلاثة راويًا آخرَ رابعًا ، صحيحٌ

---

(١) السابق ، ص ١٢٧ .

(٢) السابق ، ص ١٢٩ .

(٣) السابق ، ص ١٣٢ .

(٤) السابق نفسه .

أنَّ دورَ هذا الراوي دورٌ هامشي ، إذا قيس بدور الحفيد ، أو الجد ، أو كاتب الأوراق ، ولكنَّهُ ، على الرغم من هامشيته ، عظيم الأهمية ، لأنه يجسّد فكرة المؤلف في الرواية عن استمرارية الغريب المتشبّث بجلٍّ ما يَنْفي أنه غريبٌ . إنه هو المتشبّث بقريته على الرغم من إقامته المؤقتة في المدينة ، المتشبّث بداره المهجورة ، على الرغم من أنها مهجورة ، المتشبّث بسلاحه الذي قاوم أهلوه به الفرنسيين ، على الرغم من أن بعضهم رفعه عن الجدار ، ووضعه ممدداً على السرير في تعبير غير مباشر عن غفوة السلاح ، والتخلي عن مقاومة المستعمر الذي تظاهر بالرحيل ، والمغادرة ، في لعبة مكشوفةٍ قوامها الخداع ، والاستعمار بالوكالة .

لكنَّ السؤال الذي ينبغي لنا أن نختتم به هذه المقاربة لآلية السارد في (الموت الجميل) هو : أيُّ هؤلاء الرواة هو الراوي المهيمنٌ على منظور الكاتب السردِي؟

الجواب عن هذا التساؤل ، بالقول إنَّ الحفيد هو الراوي المهيمنٌ ، لا يعني قطعاً أن الرواة الثلاثة الآخرين غير مهمين في هذه الحكاية . فلكل منهم صوته ، ووظيفته : فالجد - على سبيل المثال - يفسّر الأحداث ، ويعلق عليها كلما تدخل راوياً بعضاً منها ، وكاتب الأوراق هو موضوع هذه الحكاية ، لذا يروي ما جرى له بنفسه . وبالتالي يحتلُّ بؤرة الوقائع . والسائق هو الذي يُضفي على هذه الوقائع - المأساة - ما يُشبهه لحن الرجوع الأخير . ويعبر ، بصفة لا تقبل الشك ، عن تكرار مثل هذه الحنة . أما الحفيد ، فهو الذي يمتد بظله الطويل ، وبناتج فضوله الجم ، وأجوبة أسئلته من حيث هو سؤالٌ ملحاح ، على هذا كله . فمَنحَ بذلك وقائع الحكاية

المحبوكة جيداً طابع الأنسجام ، والاتساق ، وأطراد المحكيّ السردّي ،  
في نسق لا يخلو من سلاسة ، وإن كانت فيه تقلّباتٌ في الزمن ،  
وتقلّباتٌ غيرٌ قليلةٍ في المكان .

## الفصل الرابع تداولية الخطاب الروائي في الموت الجميل

إحدى الدعائم التي يقوم عليها الخطاب الروائي استغراق الكاتب في استعمال اللغة المتداولة ، والاقتراب بخطابه السردى من لغة الحديث اليومية . ومع أن الكاتب - جمال أبو حمدان - حريص ، حرصاً شديداً ، على التأق في ما يكتب ، يستوي في ذلك ما يكتبه في القصة ، وما يكتبه في الرواية ، وما يكتبه في المسرحية ، وما يكتبه في الدراما المتلفزة ، إلا أنه في روايته «الموت الجميل» يقترب في مَوَضَاتِ هنا ، وأخرى هناك ، من الطابع التداولي للخطاب .

ويكاد يكون هذا واضحاً في ما يذكره الراوي (الحفيد) عن بناء البوابة التي تقوم على بعض الدعائم ، والعوارض الخشبية . ففي هذا المقام نجد على لسان الجد أقوالاً تعبر عن أفعال جرى إنجازها ، أو هي في طريقها للإنجاز الفعلي «والآن . . لا بُدَّ من الذبيحة!» وما إن ينطق الجد بهذه العبارة ، حتى يفهم ، في هذا السياق ، أن العائلة تقرُّ الاحتفال بانتهاء العمل في البوابة بوليمة يُضحى فيها بكبش سمين ، وما إن يخبو أثر هذه العبارة في ذاكرة المتلقي ، حتى تفاجئه سلسلة من العبارات التي تُعلن إنجاز ما تعد به عبارة الجد : «الذبيحة معلقة منذ ساعات . . ورأيت الأيدي

تمتد ، وترتد ، والأفواه تنفتح ، وتغلق ، والبطن تنتفخ وتتكور ،  
وتقاطعت الهمهمات بالكلمات . . وبالتجشؤات ، حتى صاح  
صائحهم : إذا طعمتم فانتشروا . . (١)»

وبهذا التدفق للكلمات ينقلنا المؤلف ، عن طريق السارد  
الحفيد ، لمشهد فعلي ، بانورامي ، يتكرر في مثل هذه المناسبات ،  
وبذلك يكون المؤلف قد أعادنا إلى الواقعة بلغة تنم عن تلك العادة  
الشعبية ، وترتبط بها ارتباطاً لا يفوت القارئ تذكره «تراحموا عند  
البوابة . وهم يباركون ، ويهنئون . . ثم انتشروا في أزقة  
القرية . . (٢)» .

والشيء ذاته يتكرر عندما يروي السارد الحفيد ما تقدم من  
وقائع عن دفن الغريب ، الذي عُثر عليه ميتاً في قعر الجب . يقول  
«تساوروا ، ثم رفضوا دفنه في مقبرتهم . فكيف لغريب أن يجاور  
موتاهم؟» (٣) فهذا التساؤل «فكيف لغريب» ملفوظ ينم عن أن من  
يقولونه يعتقدون اعتقاداً جازماً بعدم جواز الجمع بين موتى القرية ،  
وجثمان الغريب . وقد جمع إلى هذا النسق من النفي ، الذي  
يُستشف منه الإنكار أيضاً ، الأدعية التي تنم أيضاً على قوة هذا  
الاعتقاد ، ورُسوخه : «اللهم لا تُمتنا موتة العُربة ، فقبر أرضك أدفاً ،  
وأرحم» (١)»

(١) أبو حمدان ، الموت الجميل ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٣) السابق ، ص ١٩ .

(٤) السابق ، ص ٢٠ .

والذي يأتلف مع هذا المعتقد ، الذي لا ريب فيه لدى أهل القرية التي ينتمي إليها الراوي ، وينتسب ، ما كتبه طالب الحقوق في واحدة من الأوراق ، يقول : «سأعود يوماً إلى القرية ، وأعرف يقيناً بأنني سأموت فيها .<sup>(١)</sup>» ذلك لأن هذا الميت يود ، قبل موته ، ألا يموت غريباً ، فهو يصرُّ على العودة لقريته حتى وإن كان في ذلك حتفه . وهذا اللفظ أدائي يتحد فيه النطق بالعمل ، والقول بالفعل ، حتى ليستحيل الفصل بين الأمرين ، وقد شاءت الأقدار أن يتم ذلك فعلاً ، وأن يفِي القائل بوَعده . وأن يلقى حتفه في بئر القرية ، وأن يجري تسلسل أحداث الحكاية بسبب من ذلك ، فهو بمنزلة الحافظ الذي تقع بسببه سلسلة من الوقائع .

وقد اطرد لجوء الكاتب (أبو حمدان) للعبارة التي تحمل في ثناياها دلالات الحزم ، والجزم ، والاعتقاد ، ذكر الحفيد عن جده أن «الموت عكازة الحياة»<sup>(٢)</sup> . وهذه العبارة تتكرر مراراً وتكراراً . ليس على لسان الجد وحده ، وإنما وجدها أيضاً في ما كتبه طالب الحقوق في الأوراق . وهي عبارة تصف الواقع ، وقد تكون صادقة ، أو غير صادقة ، مما يستبعد إدراجها في المنطوقات الأدائية وفقاً لجون أوستن . بيد أن القارئ ، الذي يتواصل مع السياق ، الذي تتكرر فيه ، يلاحظ أن الجد يومئ بها لاعتقاده الجازم بأن الحياة ، والموت ، وجهان لقطعة النقود الواحدة ، إذا جاز التعبير . فلا معنى لأيٍّ منهما في استبعاد الآخر . ولولا الموت لما كانت ثمة قيمة للحياة ،

(١) السابق ، ص ٢١ .

(٢) السابق ، ص ٢٣ .

والعكسُ صحيحٌ . ولهذا تُعدُّ هذه العبارة التي يردُّدها الجدُّ ، ويعثرُ عليها الراوي في الأوراق ، منطوقاً أدائياً يحيلنا إلى لفظ مُضَمَّر ، وهو : أعتقدُ ، أو أجزمُ ، أنَّ الموتَ عكَّازةُ الحياة ، وبذلك تعبَّرُ عن شيء يراه الجد ، وطالبُ الحقوق ، وأنه حقيقةٌ لا مجالَ فيها للشكِّ ، أو التحفُّظ .

ومن اللافت للنظر أنَّ هذه الحقيقة عن الحياة ، والموت ، تكادُ تشغُلُ كاتبِ الأوراق ، وذلك شيءٌ توحى به كلماتُ له كتبها عن جنازة رآها في المدينة ، على كُثبٍ من النُّزل ، وكان الميتُ فيها شاباً صغير السنُّ ، وقد وقع بصره على وجه الشاب الميت : «الموتُ لا يأتي الإنسانَ في الوقت المناسب ، فمقدِّمه الجليل غيرُ متوافقٍ مع نهاية الحياة . . يأتي إمَّا قبلَ نهاية الحياة ، أو بعدها . . وفي الوقائع القليلة التي يتطابقُ فيها الأمران ؛ نهاية الحياة ، وبداية الموت ، يبدو الوجودُ ، والعدمُ ، في حالة توازن قُصوى . لكنَّ قلماً يحدثُ ذلك . (١) » وهذه عباراتٌ يعلِّقُ بها طالبُ الحقوق على الجنازة ، التي شاهدها بُعيدَ مقدِّمه للمدينة ، وتنمُّ على معتقدات هي بالنسبة له يقينٌ ثابتٌ . ذلك لأنَّ التجاربَ التي مرَّ بها ، ومرَّتْ به ، تؤكدُ ذلك ، فالمرضُ أقعد أباه ، وثقلَ عليه كثيراً حتى تمنى الموتَ ، وتشهَّاه . ومع ذلك تأخَّرَ الموتُ ، ولم يأتِ إلا بعدَ وقتٍ غير قصيرٍ من الانتظار المؤلم . لقد فقد أفرادَ أسرته واحداً تلو الآخر ، ولا أحدَ منهم ماتَ في الوقت المناسب ، أو المتوقع - على لأقل - وها هو ذا في المدينة يخشى أن ينهارَ الحائط المائلُ في الغرفة التي يقيمُ

(١) السابق ، ص ٣١ .

فيها ، فيلحق بأفراد الأسرة في غير الوقت المناسب : «الحائط شديد الميلاق ، أحسست إزاءه بأني أنا الذي تركت على قارعة الطريق بوضع شديد الميلاق .(١)» .

وهذا الربط ، بين وضع طالب الحقوق ، والحائط ، والطريق ، أسلوبٌ يجمع بين أشياء يُفترض أنها متباعدة ، لكن طريقة الربط تتيح للقارئ التفاعل مع هذا الموقف تفاعلاً يضيف المزيد من الصدق على ملفوظات المتكلم .

### البعد الحواري

ولا يفتأ الكاتب أبو حمدان يجمع ، من حين لآخر ، أقوال الشخصوخ ، وينثرها في ثنايا نسيجه السردية ، منحصصاً حيزاً واسعاً للبعد الحواري . يقول على لسان الأم ، وهي تخاطب الحفيد «العمر لك . . توفيت وطفانا النعمان . وكانت جنازة مهيبه . . الله يرحمها . . ولا يبقى غير الذكر الطيب . . و . . ها هي دار أخرى تُفضل في القرية . .» وهذه الأقوال - عدا عن أنها تحمل معاني العزاء في مثل هذه الأحوال ، وهي ، تبعاً لذلك ، أقوال انفعالية لا تختلف قطعاً عن أي ملفوظ أدائي ، يُسلم القارئ بصدقه ، وتأثيره ، بلا تحفظ - تلقي الضوء على الصلة بين الدار المهجورة ، التي يتكرر الحديث عنها مراراً ، ودار وطفانا . فمن خلل هذه العبارات يكتشف القارئ أن لا أحد سيبقى في منزل وطفانا بعددها ، وأن دارها كالدار المهجورة ، ستغدو بلا سكان . فالشخصوخ ، في هذه الرواية ،

---

(١) السابق ، ص ٣٢ .

قد يقولون شيئاً ، ويعنون به شيئاً آخر . فعلى وفق مفهوم الاقتضاء ،  
يَسْتَدِلُّ المتلقِّي أنَّ مَنْ كانوا يشغلون الدارَ المهجورة ، عندما كانت  
مأهولة ، قد أصابهم ما أصابَ وطفا ، ورحلوا إلى العالم الآخر . وفي  
هذا جوابٌ عن تساؤل يتكرَّر من الراوي الحفيد لجدِّه الذي يجيبُ  
بالصمت تارةً ، وتارةً بكاءً مكتوم .

ومما يقربُ خطابَ الكاتبِ السردِيّ ، في هذه الرواية ، من اللغة  
المتداولة ، كلامُ الراوي الحفيد ، وغيره من الشخصيات ، عن اللوز .  
فالقريّة التي تدور الحوادثُ فيها يتعلَّق أهلها بزراعة اللوز لا العنب .  
قال جدي «أنتم تكثرون من زراعة العنب . فأجاب الرجلُ  
بحماسة : نحنُ في قريتنا نتشهى العنب . . نتشهاهُ ونحنُ نزرعُهُ .  
ونتشهاهُ ونحنُ نراقبُهُ ينمو . . ونتشهاهُ ونحنُ نقطفُهُ . . ثم نتشهاهُ ،  
أكثر ، ونحنُ نأكله بتلذُّذ . . وبين الحبّة والحبّة نتشهى  
العنب . . (١)» فما يقوله هذا الرجل من أقوال يشفُّ عن إحساس  
عميق ، وعن مشاعر ، تجاه العنب ، لا يملك الجدُّ بدأً من قبولها  
لكونها تعادلُ مشاعره هو تجاه اللوز . . والإفصاح عن المشاعر ،  
والأحاسيس ، بعبارة كهذه ، شيء يتّضح في ما يرمي إليه طالبُ  
الحقوق مراراً ، وتكراراً ، عن فتاة النيون . . فقد انجذب إليها ، ويا  
للعجب ، على الرغم من أنه «يكره أضواء النيون (٢)» ومع ذلك لا  
يفتأ يصفُ لنا الصراع الذي يحدثُ في نفسه بين الإقدام ،  
والإحجام ، عن التعلُّق بها ، يقول مخاطباً نفسه في ما يشبه

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) السابق ، ص ٤٣ .

المونولوج «أيها الملاح الضالّ . أعرفك . لن ترتاح الليلة إلا إذا بحثت  
عن امرأة تشدّ إليها مرساتك . . أقسم أنك ستذهب للبحث عن  
امرأة . . قلتُ : لا حاجة للقسم . قد أفعل . (١)»

وعلى الرغم من أنّ العبارة الأخيرة لا تتضمن وعداً صريحاً ،  
وإنما هو وعدٌ مشكوكٌ فيه (قد أفعل) ، إلا أن الحوار بين الذات  
والذات لا يخلو من ملفوظ إنجازي ، وهو أقسم أنك ستذهب . .  
إلخ . . فهو قسمٌ يعبر عن عزيمة ، وعن شكيمة قوية ، ونية غير  
فاترة ، ولا وانية ، بأنه سيبحث عن تلك الفتاة ، وذلك يؤذن بأنّ ما  
يعتزم البحث عنه سيتحقّق لاحقاً ، وفقاً لسيرورة الوقائع في  
المذكرات .

أما الحفيدُ ، الذي تعلق بالأوراق ، وبما كُتب فيها من  
مذكرات ، فيعبر عن هوسه بأسئلة لا تتضمن إلا ما يؤكد وقوعه  
تحت تأثيرها إلى حدّ الجنون : «كيف ارتبطت بهذه الأوراق ارتباطاً  
مضنياً؟ ولم لا أتركها؟» (٢) مثل هذا التساؤل ظاهره أنه لا يريد أن  
يديم فيها النظر ، وأنه يتمنّى لو يتركها ، بيد أنّ ما نتسلمه من  
دلالات هذه الأقوال هو العكس ، فالتساؤلات تعني - فيما تعنيه -  
أنه لا يستطيع تجاهل هذه الأوراق ، ولو لوقت قصير ، لا بل إنّ واقع  
تحت أسرها ، ويجد نفسه محتاجاً إليها ، شعوراً بالنظر فيها ، وفيما  
كتبه طالب الحقوق ، يقول عن تأثيرها الذي يبلغ حدّاً يفوق السحر :  
«ما إن وقعت هذه الأوراق في يديّ ، حتى انقلبت حياتي إلى

(١) السابق ، ص ٤٥ .

(٢) السابق ، ص ٤٨ .

عُرْبَةٌ . . عن القرية . . أخذتني أوراقُ الغريبِ من نفسي . . ومن كلِّ ما حوَّلي . . (١)

لقد جعلتُ الأوراقُ ، وما فيها من ذكريات ، وأقوال ، من الحفيد شخصاً يندمجُ في كاتبها حتى كأنه هو . وهذا انطباعٌ يخلو من أيِّ مبالغة ، أو شطط ، يقول ، بعد أن قرأ منها ورقة تصفُ بعض أحوال طالب الحقوق : «أما أنا ، فما صفتُ نفسي بعدَ قراءة كلماته . . بل اعتكرتُ ، وأصابني دُوارٌ . . ونحن لا نجدُ في هذا القول أدنى درجة من درجاتِ الغلوِّ الذي يعني افتقاره للصِّدق . فالتكلم هنا ، وهو الحفيدُ ، يريد من هذه الأقوال تشجيعنا على تركيب صورةٍ متخيَّلةٍ تمتزج فيها أحوالُ كاتبِ الأوراق ، وأحوالُ الراوي . فكلاهما يعاني الشيء ذاته . ذلك في أوراقه ، وهذا في حياته اليوميَّة ، واغترابه عن قريته ، وعن ذويه . وقد جاء ذكره لوفاة رحمة ، التي تزامنت مع حدثين ، أولهما : أنجابها مولوداً ذكراً ، والثاني وفاة حميَّها في اللحظة التي وُلدَ فيها حفيده ، فكانت صرخة الولادة ، وشهقة الموت ، في آن واحد ، مؤكداً لذلك ، قال والدُ الراوي : «أنتَ لم يعد يهتُّك شيءٌ مما يحدثُ في القرية ، أصابك مسٌ أخذك بعيداً عن كلِّ شيء ، ماذا جرى لك يا ابني؟» (٢)

ومن يقفُ عند قوله «لم يعد يهتُّك شيءٌ مما يحدثُ» يلاحظ أن الجملة تتضمَّنُ خبراً . وأن السؤال : ما الذي جرى لك ، سؤالٌ

(١) السابق ، ص ٥٣ .

(٢) السابق ، ص ٥٨ .

حقيقيٌ يبتغي السائل منه أن يعرفَ ، فعلا ، ما جرى . والحقيقة أنَّ الكلامَ السابقَ ذو معنىٍّ مُضمَّر ، وهو توبيخُ المخاطب- الراوي الحفيد - على عدم الانخراط في هموم القرية ، وحوادثها الجارية ، والانشغالُ عن ذلكَ كُلِّه بأمرٍ ما ، تخفى معرفته عن الآخرين . وهذا الاستعمالُ يستند إلى عَرَفَ تداوليٍّ . وهو أن يقول الأبُ شيئا لابنه ، ويقصد به التوبيخ ، ولو أن الظاهر أسئلةٌ لا غير . وهذه الأقاويلُ توحى ، أيضا ، بمعنى آخرٍ يقتضيه السياقُ ، وهو قناعة الأبُ بأنَّ الابن أصبحَ غريبا عن ذويه ، مثلما ذكرَ الراوي نفسه عن نفسه ، وأن لعنة الأوراق هذه تحلُّ فيه مثلما حلَّتْ بالقرية : «منذ أن دُفِنَ الغريب في أرضِ قريتنا . . حلَّتْ اللعنةُ بنا . قال جدي : حرامٌ هذا الكلامُ . الموتُ ، والأعمارُ بيدِ الله . (١)» تفصح تلك العباراتُ عن موقفين ، أولُهُما هو الشؤم الذي ألصقَ بدفن الغريب ، كاتب الأوراق ، فقد تتابع الموتُ على أهل القرية واحداً تلو الآخر ، والثاني يُنكر هذا ، ويردُّ الموتَ والحياةَ لإرادة الله ، يُعبِّرُ عن ذلكَ الجذُّ بمقولةٍ سائرةٍ على الألسنة ، والأقلام ، سَيَّرَ الأمثال المشهورة ، والأقوالُ المأثورة : «الموتُ والأعمارُ بيدِ الله» عبارة يُنكر بها المتكلم صدق العبارة الأخرى . وهذا أيضاً يتوافق مع العرف التداولي الذي يبيحُ ذكر المثل للدلالة على حكم قاطع ، مانع ، لأيِّ احتمالٍ آخر ، وهو أنَّ موت من مات من أهل القرية لا علاقة له بدفن الغريب في القرية ، أو القريب .

(١) السابق ، ص ٥٩ .

## مِصْدَاقِيَّةُ الْأَقْوَالِ

ومن هذا القبيل الحوار الذي يجري بين طالب الحقوق ، وامرأة النُّزَل ، هذا الحائِطُ يضايقُنِي . فتردُّ : إنه ليس حائِطاً . فيقول فزعاً : «إنه حائِطٌ مائلٌ . إنك لا تدركين معنى وجود حائِطٍ مائلٍ في العُرْفَةِ (١)» فالتعارض بين القولين واضحٌ ؛ المرأة ترى أن الأمور على خير ما يرام ، فنفيها يؤكد اعتقادها بأن الوهم يسيطر على المستأجر ، والآخر يجادلُ بعبارته ، مؤكداً أنه مهتدٌ بالهلاك لاعتزام الحائِط الانهيار في أيِّ لحظة ، ليصبح ميتاً تحت الأناقض . ومثلما يلاحظ القارئ ؛ كل عبارة تعني في الظاهر شيئاً ، ولكنها في بنيتها العميقة تعني شيئاً آخر . فالحائِط ، والشرفة ، والمقبرة ، والجنابة ، وامرأة النُّزَل ، والفتاة ذات العينين البنفسجيتين ، إشاراتٌ تتوالى ليزداد اندفاع الراوي نحو عالم طالب الحقوق ، وما فيه من خفايا ، ومن أسرار ، ولكن ، بدلا من أن تساعدُه الأوراق على رؤية العالم بوضوح ، تزداد أزماته تعقيداً «قلتُ أطلُّ على العالم من خلال أوراق الغريب . . لا بدَّ أنه عَرَفَ الدنيا وأهلها . وعرفَ العالم . وتفتَّحت مغاليقُه . إلا أنَّ الأوراق زادتُ الدنيا غموضاً ، وبدا العالمُ ضيقاً أمامي . . وليسَ بالاتساع الذي ظننتُ . . (٢)»

لا يحتاجُ القارئُ لعبارات أكثر صدقا ، وتمثيلا ، لحال هذا الراوي الذي اصطلحنا على تسميته بالحفيد من هذه العبارات . فهو كالتائه ، الذي يتعلق بهذه الأوراق ، لعلها ترشدهُ إلى السبيل

(١) السابق ، ص ٦٤ .

(٢) السابق ، ص ٦٩ .

الصحيح ، والطريق المستقيم ، غير أنه بقراءته لها ازداد شعوراً بالضياع ، وتوقاً إلى معرفة الحقيقة . حقيقة الغريب أولاً ، وحقيقة فتاة النيون ثانياً ، وحقيقة الدار المهجورة ثالثاً ، وحقيقة البنديقة المعلقة على الجدار . . أو الممددة على السرير رابعاً . وحقيقة الحياة والموت خامساً ، وحقيقة المكان ؛ إن كان قريةً من القرى ، أو مدينةً من المدن ، سادساً وأخيراً .

عندما تذكر الراوي الحفيد حكاية الطفلة الغريبة التي ظهرت فجأة في الدار المهجورة ، جرى حوارٌ حولها يومئذ ، شارك فيه عددٌ من الأشخاص : الأم ، والأب ، والجد . قال الأب معلقاً «وَلْ . طفلة صغيرة خائفة . مذعورة . في قرية لا تعرفها . أخافوها فهربت . قالت الأم : طاردوها كذئاب مسعورة . لم أعرف أهل قريتنا على هذا الشكل من قبل . وقال الجد : أنت صغيرة . والدنيا أحوالها مربكة . لا تشغل رأسك بأمورها . تكبر . . وتعرف . وعندها ليكن الله في عونك .» (١) هذه الأقوال جميعاً تعني خلاف ما يرادُ بها في الظاهر . فقول الأب يتضمن انتقاداً لأهل القرية يكادُ يفهم بالقسوة ، والوحشية . وقول الأم يتجاوز ذلك باستخدام صورة متخيلة لذئاب جائعة تلاحق طفلةً صغيرةً مذعورةً ، وفي هذا ما هو أشدُّ من الانتقاد ، وهو يكادُ يبلغ حدَّ الشتيمة . أما قول الجد ، فظاهره خبر ، وباطنه نصح . وفي العبارة الأخيرة دعاءً «ليكن الله في عونك .» والحوار بلا ريب يقترب بنا من العامية ، وكلما اقترب الكاتب بلغة روايته أو مسرحيته من العامية ، ازدادت قناعة القارئ

(١) السابق ، ص ٧١ .

بتداولية الخطاب الروائي ، ومقبوليته ، لأن المحكيَّ الخياليَّ ، وإن كان مُتخَيِّلاً ، غير واقعيَّ ، يكتسبُ من التداول ما يُقنعُ القارئ بقربه من الواقع ، وتمثيله له بدقة ، لا صنعةً فيها ، ولا زيفاً ، ولا تكلفاً . فعندما يقول المؤلفُ على لسان أحد الشخصوص «ملعون أبو الدنيا» . أو «ليتها تنهدم» : عن الدار المهجورة . أو «أهلُ قريتنا على هذا الشكل» . تتقلَّصُ المسافة بينه وبين القارئ ، وتقصرُ بين هذا الأخير وبين الشخصوص .

وصفوة القول أنَّ من يتتبعُ الأقوال ، والمنطوقات ، لا سيَّما الحواريّ منها ، في رواية «الموت الجميل» يستخلصُ من النتائج ما يُعمِّقُ إحساسنا بأنَّ الكاتبَ (ابو حمدان) يقتربُ فيها من تداوليات الخطاب الروائي ، لتغدو العبارات المنطوقة ، والمتواليات المحكيَّة ، مُعبِّرةً عن عالم المتكلِّم ، ومن العبارة عبارة تتضمنُ ، إلى جانب المستوى التخيليِّ الشكليِّ ، ما يوصفُ بالإنجازي ، الذي يرقى - على مذهب جون أوستن Austen - إلى المستوى العملي doing وهذا ما يتَّفَقُ - على نحوٍ ما - مع مقولاتِ باختين Bakhtin عن المبدأ الحواريّ<sup>(١)</sup> .

---

(١) للمزيد انظر : بوعزة ، محمد ، حوارية الخطاب الروائي ، ط٢ ، ٢٠١٦ ، القاهرة ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، ص ١٠٠ وما بعدها .

## الفصل الخامس شخصيات الرواية

تُعدّ الشخصياتُ الركنَ الثانيَ في الرواية بعدَ الحكاية ، من حيث الأهميّة . فلا يتوقّع القارئُ وقوعَ حدثٍ من الأحداثِ إلا متعلقاً بشخصيّة من الشُخوص ، ولهذا قلَّ أنْ نقرأَ روايةً تخلو من الشخصيات ، سواءً أكانت شخصيات من الناس ، أم من أنماطٍ أخرى ، لا سيّما إذا كانت الحكاية غرائبيّة الطابع ، وتتخذُ من الحيوان ، والطيور ، والكيانات الخرافية المخترعة شخصياتٍ بديلةً للإنسان العاديّ .

### شخصيات معدودة

وفي رواية «الموت الجميل» يلتقي القارئُ بعددٍ محدودٍ من الشخصيات ، وقد وزّع الكاتبُ الأدوارَ على هذه الشخصيات توزيعاً غير مُتكافئ ، على الأرجح ، فالذي يحتلُّ بؤرة الحكاية هو السارد (الحفيد) الذي لا نعرفُ له اسماً ، ولكننا - في الواقع - لا نحتاج لمعرفة اسمه ، كونه معروفاً من خلال ضمير الأنا ، وباء المتكلّم ، التي يسندُ المؤلفُ إليها فعل (الحكي) باستمرار ، ولأوّل وهلة يظن القارئُ أنّ الراوي (مقطوعٌ من شجرة) بيد أن هذا الانطباع سرعانَ ما يزول ، مباشرةً ، إذ يكشفُ أنّ له أسرةً تتألفُ ، على الأقلّ ، من

ثلاثة أشخاص ؛ الأم ، والأب ، والجد (١) .  
أما الأم ، والأب ، فغالبا يتواريان عن مسرح الأحداث ، إلا في إشارات قليلة يؤديان فيها دور المعلق على تصرفات الابن - الراوي ، فالمرأة الأولى التي يوجّهان فيها انتقاداً للسارد كانت عند وفاة وطفها النعمان (٢) إذ كانت الوفاة قد حدثت ، وهو يتصفح أوراق طالب الحقوق ، بعيداً في الدار المهجورة . ولذا غاب عن القرية ، وحين عاد فوجئ بالخبر ، وقد تفرقت الجنازة المهيبة ، وأنتهى الدفن «أين كنت طوال النهار؟» ويرمقه أبوه بحدة ، مُؤنباً «اصمت» عندما تساءل عن مكان الدفن (٣) . ويتواصل بالتدرج موقفاً الأم ، والأب ، عبر تعليقاتهما المتكررة التي توحى مباشرةً بانقطاعه عن القرية ، وبأنه مشغولٌ بأمور تخفى عليهم ، ولا يُعرفُ كنه ما يشغله . أما الجد ، فإن له وظائف أخرى في هذه الرواية .

### الشاهد المتبقي

فعلاوةً على تعقيباته الحادة على تصرفات السارد (الحفيد) وابتعاده المتعمد عن الإحساس بهموم البلدة ، نجده يؤدي دور الشاهد المتبقي على طبيعة هذه البلدة ، فهو يكاد يميز كل صغيرة فيها ، وكبيرة ، بما في ذلك الدخان المتصاعد من المواقد ، فهو يستطيع التفريق بين هذا الدخان وغيره مما يتصاعد في قرى أخرى .

(١) أبو حمدان ، الموت الجميل ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

(٢) الموت الجميل ، ص ٥٩ .

(٣) السابق ، ص ٣٣ .

يقول ردًا على أحدهم: «أميّرُ كلِّ ما فيها . دخانها . . الحياة هي الدخان . . الدخانُ الذي يتبدّد في الجو . . أما الوَقْدُ ، فهو التهيؤُ للحياة . . ولهذا نطيلُ تهيؤنا . وننفخُ فيه ليشْتعلَ . ثم تأتي الحياة وتذهبُ بَدَدًا» (١) .

علاوةً على هذه السمة في شخصية الجدِّ ، فقد أناط به الكاتبُ دورَ الشاهد المتبقي على رواية ما حدثَ ، وجرى في الماضي . فالساردُ الحفيدُ يُكرّرُ من حين لآخر أن جدّه محبٌ لرواية الحكايات ، وأنه لوفّرة ما تحتزنه ذاكرته من حكايات دائمٍ (الحكي) بلا انقطاع ، حتى إنَّ الناس ألقوا منه هذا ، ومالوا للانصراف عنه ، وعدم الإصغاء إليه : «كنت أراه جالسًا وحده في زاوية من البيت ، وأسمعهُ يكلمُ نفسه . أما بقيةُ أهل البيت ، فقد ألقوا ذلكَ منه ، وما عادوا يلتفتون إليه . .» (٢) .

ولهذا الجدُّ فلسفةٌ في الحياة ، وحكمةٌ ، فكثيرًا ما يُكرّرُ على مسامع الراوي (حفيده) «الموتُ عُكَّازةُ الحياة» (٣) . ومن أركان فلسفته هذه أن السلاح لا ضرورة له إلا لمقاومة الأعداء كالفرنسيين ، أما بعد رحيلهم ، فإنَّ وجوده يؤدي إلى الاقتتال ، لا إلى النضال : «الله يكفيننا شرّها . منذ ذهب الفرنسيون لم نعدُ نحتاجُ إلى البنادق . كنا نحتاجُها لمحاربة الفرنسيين . أمّا بقاؤها معنا بعد ذلك ، فلا يعني إلا أن يقتل بعضنا بعضنا الآخر . أنا تخلصتُ

(١) السابق ، ص ٣٧ .

(٢) السابق ، ص ٢٣ .

(٣) السابق ، ص ٣٨ .

من بندقيتي . (١)» وهو إلى ذلك ، على دراية كبيرة بأسرار شخصيات القرية ، من رجال ، ومن نساء أيضاً ، وخفاياهما . ولذا حين يجري الحديث عن وطفاً ، وعن كَمْشَةَ اللُّوز ، يقول الجَدُّ لحفيده «كان بين وطفا النعمان والغريب وعدُّ بأن يكونا لبعضهما . كلُّ أهل القرية يعرفون ذلك (٢) .»

وتشملُ هذه الفلسفة أيضاً موقفه من الحياة ، ومن الموت . فالتجاربُ الكثيرة التي مرَّ بها ، ومرت به ، رسَّختُ لديه الاعتقادُ بأنَّ من العبث أن يتعمَّد الإنسان الوقوفَ في وجه الأقدار . فما كانَ كان ، والنَّبشُ في الماضي لا فائدة تُرجى منه ، يقول لحفيده الذي يلحُّ على معرفة أسرار الماضين «يا ابني ، لماذا لا تُرح نفسك . . من هذا الموضوع؟ فما الفائدة من تقلب الماضي؟ ذهب كلُّ شيء . كلُّ الذين لهم علاقة بأوراق الغريب ماتوا . صاحبها الغريب مات . فلماذا تنبش قبره؟ ولماذا تميته مرتين؟ مرة في غيابة البئر الذي اختاره ، ومرة بين يديك في هذه الأوراق . . (٣)»

ومع ذلك تذهبُ نصائحُ الجدِّ هذه أدراج الرياح ، بل تأتي بنتائج عكسيَّة ، إذ يزداد اهتمامُ حفيده بالأوراق ، ولكن الجدُّ ذو وظائف متعدِّدة ، فقد كشفَ لحفيده مثلما كشفَ للغريب - طالبِ الحقوق - شيئاً مما خفي عن فتاة النيون . وعن الغريب الآخر عابر السبيل الذي مرَّ بالقرية ، وأفشى بعضَ الأسرار عن تلك المرأة .

(١) السابق ، ص ٧٤ .

(٢) السابق ، ص ٨٩ .

(٣) السابق ، ص ٩٠ .

وهي أسرارٌ تكاد تفضي بالغريب ، وزوجته ذات العينين  
البنفسجيتين ، إلى الإقصاء من القرية . ففي حوار مطول بين طالب  
الحقوق ، والجد ، تبين - نقلا عن الغريب الآخر الذي مر بالقرية  
عابراً - أنَّ فتاة النيون التي استبدلها طالبُ الحقوق بوطفا النُعمان ،  
لم تكن عفيفةً ، ولا شريفةً ، بل تكاد تكونُ زانيةً . وإذا كانت المدن  
الكبيرة تخفي في زحامها شُبُهة كهذه ، فإن القرية الصغيرة ، التي  
يعرفُ الناس فيها بعضهم ، تفضحُ ولا تخفي ، وإذا كانت تلك المرأة  
طيبةً ، وتستحقُّ كلَّ خيرٍ ، فإن بصائر الناس لا بدَّ لها من أن تسبرَّ  
الأعماق : «زوجتك لم تضع لتصرفاتها في القرية حُدوداً . وظلَّ  
أهلُ القرية حائرينَ في مسلكها . . حتى مرَّ الغريبُ العابرُ ، وكشف  
أمراً مخفياً . . فزالت لديهم حيرتُهم ، ولم تبقَ أمامهم غيرُ  
الإدانة (١) . .»

### ثلاثةُ وجوه

ويُلاحظ أنَّ شخصية الجدِّ ، إلى جانب السارد ، تحتلَّان موقعين  
مهمَّين في الحكاية ، يليهما من حيث التأثير في مجمل الوقائع ،  
طالبُ الحقوق ، الذي يُعرف في خطاب المؤلف السردِّي باسم  
الغريب . على الرغم من أنه ليس غريباً عن القرية . ولم يُطلق عليه  
هذا الوصفُ إلا لأنه غادرَ القرية للمدينة حيناً من الزمن ، ثم عاد  
إليها بزوجة غريبة عن نساء البلدة ، وهذا شيءٌ يخالفُ المألوفَ ،  
ويشدُّ عن السائد . ولهذا يوصفُ بالغريب ، مع أنه أكثرُ الناسِ

---

(١) السابق ، ص ٩٥-٩٦ .

حقوقاً في البلدة. فهو الوحيد المتبقي من أسرة كانت أكبر الأسر فيها ، وأكثرها شهرةً . إلا أن مغادرته القرية ، بعد انقراض الأسرة ، من الحوافز التي تؤدي إلى انحراف جديد في سير الحوادث التي تتألف منها الحكاية . فقد تعرّض الغريب لإشكالات عدّة مع امرأة النزل ، وتزوج من فتاة النيون ، وتحلّى بهذا الزواج عن وعد قطعهُ لوطفا النعمان ، ويتعرّض هو ، وزوجته ، لإشكالات في البنسيون ، مما يضطرهما للرحيل من المدينة إلى القرية ، ثم يتعرّضان فيها لإشكالات أخرى تضطرّهما للرحيل ثانية إلى المدينة . وأخيراً يأتي موته في ظرف غامض ، ويأتي الاختلاف حول دفته سبباً لاتباع آخر في حوادث الحكاية ، بسبب الأوراق التي يروي فيها ما مرّ به من ظروف ، ويصيح ، في هذه الحال ، راوياً يشاطر الراوي الحفيد مكانته في سرد الأحداث ، ونسجه لخطاب الحكاية . وتبعاً لذلك يحتلّ موقعاً تبعيراً إلى جانب السارد الرئيسي ، وإلى جانب الجد . وقد تجدد هذا الرجل ، وانبعث من قبره في هيئة السائق الذي يحلّ بالقرية للقيام بواجب عزاء ، ولكن ما يقع من متواليات سردية تؤكد أن هذا السائق هو الغريب - طالب الحقوق نفسه - والقرائن التي تدلّ على ذلك متعدّدة . وهذا يثبت لنا أن المؤلف - (أبو حمدان) يستخدم ثلاثة أشكال لشخصية واحدة ، أو لنقل : ثلاثة وجوه لشخص واحد : السارد الحفيد ، وطالب الحقوق ، الذي كتب الأوراق ، ثم الشخص الذي تكرر في هيئة سائق السيارة .

## امراتان

ومن هنا نجد الشخصيات في الرواية ، على الرغم من أنها محدودة العدد جداً ، إلا أنها تتمتع بوظائف مثيرة ، ومواقف متعددة ، على مستويات سردية لافتة للنظر . فإذا رنا القارئ باتجاه آخر ، نحو الشخصيات النسائية ، مع تجاوزنا للأمم في جلّ الأحوال التي أشرنا إليها ، نجد شخصيتين ، هما : وطفا النعمان ، وفتاة النيون ، ذات العينين البنفسجيتين . فهما نموذجان متقابلان ، لكنهما تشتركان في علاقة كل منهما بطالب الحقوق ، فالأولى أحبته ، ووهبته نفسها تحت شجرة اللوز ، على أمل الوفاء بوعده الزواج منها فور عودته من المدينة . والثانية التقت صدفةً على هامش جنازة في المدينة ، فعرض عليها الزواج متأثراً بسحر العينين البنفسجيتين ، ووافقت بلا تردد ، وبلا تحفظ ، وتشتركان أيضاً في صفة أخرى ، وهي تفضيل القرية على المدينة . ففتاة النيون ما إن عرض عليها الرحيل من المدينة للقرية ، حتى سارعت بالقبول ، أما الأخرى - وطفا النعمان - فما إن أحيطت علماً بتخلي الغريب عن وعده بالزواج منها ، واقترائه بأخرى ، من المدينة ، حتى ماتت حزناً وكمداً . واللافت للنظر ، الذي لا يتوقعه القارئ ، أن فتاة النيون حين التقت بوطفا ، قبيل أن تموت ، تشكلت لديها قناعات بأن زوجها خدعها ، وأنها لا تستحق أن يتخلى عن وطفا من أجلها ، فوطفا أكثر منها جمالا ، وأكثر رقة ، وأكثر حنواً . فما الداعي للتخلي عنها ، والارتباط بابنة المدينة التي ترددت في القرية أنها- ربما كانت- عاهرة .

## نتائج

وثمة وظيفة أخرى لامرأة يُطلقُ عليها المؤلفُ على لسان صاحب الأوراق اسمَ «امرأة النزل». فالإشاراتُ توحى بأنها غيرُ عفيفةٍ ، ولا طاهرةٍ ، وربما كانت تراوِدُ الفتى عن نفسه ، ولهذا تراءى له حائطُ العُرْفَةِ التي يقيمُ فيها حائطاً شديدَ الميلانِ ، بل تراءى له أنه هو نفسه أسيرَ حظٍّ شديدِ الميلانِ . وأنه يشبه حجراً جرى قذفُهُ في حركةٍ مُنتظمةٍ دون أن يهوي بعدُ إلى قراره . ولهذا ما إن وَجَدَ فرصتهُ في فتاة النيون ، حتى غادرَ النزلَ ، وتخلَّصَ من تلك المرأة ، التي تبدو له مثلما تبدو المدينةُ بلا خصوصيةٍ . وبعد هذا التتبعُ للشخص ، وما أنيطَ بها من وظائفَ ، يمكننا التذكيرُ بشخصياتِ الروايةِ ، وما أنيطَ بها من أدوارٍ ، وما وُصفتُ به من مزايا خاصةٍ ، في الجدولِ الآتي :

المزية	الوظيفة	الدور	الجنس	الشخصية
مدقق للروايات	متتبع للأحداث	الأنا الساردة	ذكر	الحفيد
ذو خبرة وحكمة	مفسر ومعلق	سارد	ذكر	الجد
مثقف	محب ، مغترب ، عائد	بطل ، وسارد	ذكر	الغريب
مثقف	لاعب دور مكمل	متواطئ	ذكر	السائق
ابنة القرية العفيفة	مغدورة	عاشقة	أنثى	وطفا
متقلبة	مخدوعة	زانية	أنثى	فتاة النيون

ومن ينظر في هذا الجدول ، يلاحظ أنّ الشخصيات الفاعلة في الخطاب السردي لا تتعدى السبع ، وأنّ ثلاثاً منها تقوم بوظائف مُتداخلة ، مما يضعها جنباً إلى جنب في حُكم الشخصية الواحدة ، وإن كانت تختلف قليلاً في مزية الخبرة ، والنضج ، والتثقيف . وشخصية واحدة حسبُ تقومُ بدور مُساعد لشخصية الغريب طالب الحقوق ، وهي شخصية السائق ، فهو كالمتواطئ مع ذلك الشخص ، ويبدو كأنه هو ، أو امتداد له ينبعثُ ثانيةً من قبره . وثمة شخصية نسائية واحدة جرى لها تقريباً ما جرى لفتاة النيون ، مع اختلاف في النتيجة ، فهذه وجدت من يُخففُ عنها بالزواج ، لتنسى ما كان من علاقتها بذلك الشاب الذي أولدها طفلةً بلا أب شرعيّ ، وهذه - وطفلاً - خسرتُ عذريّتها ، وخسرتُ الوفاء بالوعد ، ففقدتُ نتيجة ذلك حياتها ، وماتتُ كمدًا . وكان مؤثماً لمن باهظ لما عُرف عنها من عفةٍ ، ووفاءٍ ، وطهارة .



الباب الثاني  
القصة القصيرة



## الفصل السادس المرجعيات الثقافية في «أحزان كثيرة» وثلاثة غزلان»

الانطباع الأول الذي يظفر به القارئ لدى انتهائه من «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»<sup>(١)</sup> أن الكاتب يُزاوَلُ كتابة القصة عبر الماضي ، وإحيائه في الحاضر ، وتفسير الحاضر تفسيراً ذا صلة بموقفه الخاص من الماضي . وبذلك يتضح أنه يؤدي لعبة أخرى تختلف عن تلك التي يمارسها كُتّاب القصة ، فهو ينتقي الشخصيات من التاريخ ، أو من الأسطورة ، لجعلها تتحرك في مناخ عصري ، وتشارك في حوادثٍ عصرية ، مما يؤدي لمزيد من المواقف المتشابهة في القصة ، فالجندي ، والصحراء ، والبندقية ، والظلال ، وشمس حزيران الحارة ، صوراً لواقعٍ عربيٍّ يتجلى بعده القومي من خلل بعده الجغرافي التاريخي (الصحراء) والميثولوجي من خلال زليخة ويوسف . . بما في هذه الحكاية من ظلال دينية ، وطقوس مُتجدِّرة في الزمن العربي ، فالجنديُّ ، الذي يريد أن يصطاد ، وهو لا يحسن التصويب ، ولم يتدرَّب تدريباً كافياً ، يصل إلى قناعةٍ بعدم جدواه ،

---

(١) أبو حمدان ، جمال : أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط٢ ، ١٩٩٥ (الطبعة الأولى ، دار مواقف ، بيروت ، ١٩٧٠) .

«لماذا حملتُ البندقيةَ ما دمتُ لا أحسنُ التصويبَ؟»<sup>(١)</sup>

وهكذا نجد يوسفَ ، الذي راودته زليخة - امرأة العزيز - عن نفسه ، لا يخضعُ لإغرائها طبقاً لما جاء في القرآن الكريم ، بيد أن الكاتب لديه تفسيرٌ آخر ، وموقفٌ آخر ، من هذه الحكاية ، على وفق الحال العربي عشيةَ الخامس من حزيران المشؤوم ١٩٦٧ . فرجولة البطل المهزوم (يوسف) تتخاذلُ أمام شبق الأنثى ، لأن الهزيمة أفقدتهُ الفُحولة ، بل أفقدته الرؤية الواضحة ، حتى إنه لا يميز بين الغزلان ، إن كانت ثلاثة ، أم أقل ، أم أكثر . وهذا التشابكُ بين عقدة زليخة - يوسف ، وعقدة البطل (الجندي الذي لا يحسنُ التصويب) وإحساسه بالهزيمة حتى النخاع ، يشكل موقفاً جديداً من الماضي أولاً ، ومن الحاضر الأنبي ثانياً . موقفاً ينصب على ضرورة تصحيح رؤيتنا للماضي ، وضرورة تفجير الطبقات المتراكمة من الوَعْي المغلوط ، الوعي الزائف ، والنَبْش في التاريخ ، قديمه وجديده ، لتقويم العقل العربي ، وتثويره .

### التاريخُ تحتَ الضوء

ولهذا جاء اختيارُ الكاتب لقيس بن الملوح<sup>(٢)</sup> في القصّة الثانية - وهو الشاعرُ الغزلُ المعروفُ في التراث العربي بحبه العذري - ليسقط الكاتبُ على هذا الشاعر رؤيتهُ لعلاقة الحاضر بالماضي ، من خلال الصحراء - بكلمةٍ مجردة - التي ترمز للتاريخ العربي ،

(١) أحزان كثيرة . . . ، ص ١٢ ، وص ٢٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

للأجداد ، للحكمة ، للرجولة ، ولأيام العرب في داحس والغبراء ، ولعشق العذريين . على أن هذه الصحراء لم تعد صحراءً مثلما كانت . بل تحولت بفضل الإسمت ، والإسفلت ، إلى قشرة صلبة ، لا تحمل الأسماء . بل تحولت إلى مدينة مسورة ضد المنطق الطبيعي ، والمنطق التاريخي ، فالتاريخ لا بد وأن يغير مجراه . وهكذا تحتل الساعة موقع الشمس لتحديد الوقت ، فبعد أن كان قيسُ يرصد الزمنَ بظله الذي يمتد أمامه ، لم يعد قادراً على ذلك ، فالصحراء تحولت إلى مدُن تحفلُ بشجر يلتفُ فتبدو الشجرة الواحدة منه كأنها دُمةٌ سقطتُ من السماء . وحين تنتصبُ فتاةٌ في وجه قيس تتجلى المقارنة بين مفهومه للطبيعة البكر : الصحراء ، وبين العربيِّ بفطرته ، وصدقته ، ونفاذ بصيرته ، وزكاته ، وزيف الإنسان المعاصر الذي رمز له الكاتبُ بموافقة الفتاة على مناداتها لها بأبي اسمٍ يشاء . فهي ليست ليلي ، بكل تأكيد ، لكنَّه إذا أرد أن يعدها ليلي ، وأن يدعوها بهذا الاسم ، فليفعل ، ولا مانعٌ لديها «يمكنك أن تنادينني بهذا الاسم ، إذا أردت!»<sup>(١)</sup> وإذا كان لا بد لقيس من أن يجري وراء ليلاه الجديدة ، فإنها تدعوه لمرافقتها إلى المدينة ، وعندما يغادرُ المدينة ، ترافقه إلى البوابة ، أما هو فيفضلُ الصحراء ، وهي تفضلُ المدينة<sup>(٢)</sup> . على الرغم من أنها تشعرُ بالضيق فيها ، فهم - في المدينة - يحدّدون الطرق ، وعلى السكان أن يسلكوها ، في حين أن الصحراء لا تحدد فيها للحركة ، ولا توجدُ طرقٌ ثابتةٌ محددة ،

(١) المصدر السابق ، ص ٣٢ و ص ٣٤ .

(٢) السابق ، ص ٣٧ .

وهكذا نلاحظ وجودَ صلةٍ ما ، معنوية ، قويّة ، تربط بين القصّتين ، فكلتاهما تسعى إلى البحث عن صلة بين ماضي العرب المجيد ، وحاضرهم التّعسّ ، سواءً أكانت هذه الصلة قائمة على التلاحم ، أم على القطيعة .

### الوهمُ والواقعُ

أما قصّةُ حلم<sup>(١)</sup> ، فتدور حول إشكالية أخرى ، وهي العلاقة بين الوهم والواقع ، الحلم والحقيقة ، فإذا كان الطفل قد رأى أخطبوطاً في الصحراء يواجهُ طلبة المدرسة ، فيصرخون طلباً للنجدة ، فإن الأب رأى الرؤية ذاتها على الرّغم من أنه لم يكن نائمًا وقتَ القيلولة . ولهذا فإنّ الأمّ ، التي سمعت الحلم من الشّخصين ، سرعان ما يتأكد لها أنّ الفرق بين وهم الابن ، وحقيقة ما رآه الأب ، الذي لم يتمّ ، فرقٌ غير موجود . وإنما هو فارقٌ مصطنعٌ يحتلّقه الإنسانُ فراراً من خطرٍ وشيك ، وتبعاً لهذا ، تبدو لنا القِصصُ الثلاثُ ينتظمها هاجسٌ موحّدٌ ، وهو محاكمة العلاقات بين العربيّ والتراث ، بين الحاضر والماضي ، بين الوهم والحقيقة ، بين الرجل والمرأة . . . بين المدينة والمدينة (القدس وعمان) في قصّة السريّر<sup>(٢)</sup> ، بين اللون الأسود والأبيض ، ففتيات الملهى يرفضن زبوناً أسود اللون ، وفجأة تقبلُ إحداهنّ هذا الزبون على الرغم من أنها

(١) السابق ، ص ٣٩ .

(٢) السابق ، ص ٥١ .

أشدهنَّ بياضاً (١) . وحين يضعُ الزبون يده البيضاءً على كتف الفتاة العاري ، يدركُ الفارق ، فيدفعُ النقودَ ، ثمَّ يودعها ، رافضاً اجتيازَ حاجز اللُّون .

### النماذجُ العُليا

أما أقصوصة فراس الصابي ، الذي عبَد النار قبل أن تهبط عليه فكرة التوحيد ، وساحَ في الكون بحثاً عن اليقين ، وتحرير الذات من قيود المدينة ، والناس ، والمجتمع ، والعادات ، والتصقَ بالتراب متشمِّماً عطراً الأرض ، وعبق الأمطار ، هذا الرجل الفطريُّ ، الصادق ، يجد نفسه فجأةً على صليبٍ خشبي ، وقد نُتبتَ جسمه عليه بالمسامير ، وطُلب منه أن يعترف بذنْبٍ لم يرتكبه إطلاقاً (٢) ، بل هو لا يعرف ما هو الذنب ، حكاية قصيرة تذكّرنا بقصة «المطاردة» لفخري قعوار في مجموعته أنا البطيرك ، بيد أنَّ الفارق بين القصتين كبير ، ويتمثل باعتماد الأخير على حكاية رمزية تتوسَّلُ بالكابوس ، فيما يتوسل أبو حمدان بالتاريخ ، والأسطورة ، مرجعية ثقافية لقصصه عامّة ، ولهذه القصة على نحو خاصٍّ ، علاوةً على أنَّ القاص جمال أبو حمدان يتَّخذ من المفارقة الساخرة أداةً تخدم القصة ، وغرضاً أساسياً للحكاية ، فالتُّهمة هي الاعتداءُ على أرض السلطان ، أليسَ الكونُ ملكَ هذا الأخير؟ وإذا كيفَ يسمح الصابي لنفسه أن يعانق الأرض ، وأن يقبلَ الترابَ ، وأن

(١) السابق ، ص ٥٨ .

(٢) السابق ، ص ٦٦ .

يتخذ من الكون مكاناً لسُكناه؟ وعندما يصرخ الصابي قائلاً: إنه يحبُّ الأرض ، ويعشقُها ، يعدُّون ذلك اعترافاً : ها أنتَ تتكلم أخيراً<sup>(١)</sup> . ثم تزداد إشكالية الصابي تعقيداً حين يقرُّ الجلادون : هكذا أيها المشرّدُ إذاً . اعتداءً على حريم السلطان<sup>(٢)</sup> . . عدوانٌ على العرّض؟

وجرياً على هذا المنوال ، وقياساً على هذا النمط ، يستعيرُ جمال أبو حمدان من التراث الثقافي العربي شخصية معروفة ، مشهورة ، بطلاً لإحدى قصصه القصيرة ، التي لا تبعد بنا عن أجواء قصّة فراس الصابي . فأبو ذرّ الغفاري (توفي سنة ٣٢ هـ) صحابيٌّ يعدّ لدى بعض المؤرخين أوّل نائرٍ طبقي عرفه تاريخ المسلمين في عهد الخليفة عثمان بن عفّان . على أنّ الكاتب لم يشأ أن ينفخ الروح في سيرة أبي ذرّ الغفاري<sup>(٣)</sup> ، بل يحاول أن يقذف به في دائرة العلاقات المشتبكة مع الواقع الراهن . فبعد أن جمع أبو ذرّ القوم ، في إشارة إلى الجماهير بلغة العصر الحالي ، ودعاهم إلى رفع السيف في وجوه المستغلّين الذين يعيشون على نهب الطبقات الفقيرة ، المنسحقة ، وتجويع الناس ، لم يجد الجمهور الغاضب في الأيدي سيوفاً ، وإنما وجدوا عصياً ، وحجارة ، حسب . وانتظروا

---

(١) السابق نفسه ، وانظر : فعوار ، فخرى : أنا البطيرك ، ط ١ ، ١٩٨١ ، عمان :

رابطة الكتاب الأردنيين ، ص ٧ .

(٢) السابق ، ص ٦٧ .

(٣) السابق ، ص ٦٩ .

طويلاً ليتكلم عن العصي، والحجارة، لكنه لم يفعل<sup>(١)</sup>، ولذا تراخت قاماتهم، وانتكست رؤوسهم، ثم انفضوا عنه مبعثرين في كل الاتجاهات، تاركين (الغفاري) وحده يخطب في العراء، ويلتف بعباءته، ثم يولي وجهه شطر الغرب، حيث الغياب في عتمة المغيب، أما الجماهير، فراحت تنتظر عودة (الغفاري) بلا مبالاة، وحين طالت غيبته، أخذهم النعاس، فناموا على الأعتاب<sup>(٢)</sup>.

### الرمز والتراث

وإذا كان القاص أبو حمدان قد قدم في القصتين السابقتين صورة قائمة للواقع الراهن، لا تخلو من انتقاد لاذع، وقاس، وثوري، فإنه في قصة «زرقاء اليمامة<sup>(٣)</sup>» التي استدعى فيها، وحرك، شخصية أخرى من التراث الثقافي العربي القديم جداً، وهي شخصية «زرقاء اليمامة» ليلقي الأضواء من جديد على الأسباب التي تقود الجماهير العربية للقبول بواقع كهذا الواقع، الذي خرج عليه أبو ذر الغفاري، وذهب ضحيته فراس الصابي. وزرقاء اليمامة - مثلما هو معلوم - امرأة تدور حولها أسطورة عربية قديمة، وقد احتلت حيزاً بارزاً وكبيراً في بنية الأفكار العربية القديمة، والإسلامية، ووردت الإشارة إليها في إحدى المعلقات الجاهلية، وهي معلقة النابغة الذبياني. وروى عنها الكثير ابن سعيد المغربي

(١) السابق، ص ٧٢ .

(٢) السابق نفسه .

(٤) السابق، ص ٧٣ .

الأندلسي (توفي ٦٨٥هـ) في «نشوة الطرب في أخبار جاهليّة العرب». وتناول هذه الحكاية شاعرٌ عربي معاصرٌ، هو أمل دنقل في قصيدة مشهورة بعنوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» مثلما تناولها الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة أقلّ شهرة من تلك القصيدة. وسوف يُلاحظ القارئُ تكرار الإشارة لهذه الحكاية في مسرحيات (جمال أبو حمدان) فهو يشيرُ في مسرحيته «ليلة دفن الممثلة جيم» لمسرحية أخرى مستقلة بعنوان «موت زرقاء اليمامة»، التي مُنِعَ عرضُها لأسباب سياسية. وفي المسرحية «ليلة دفن الممثلة جيم» تتجلى زرقاء اليمامة بنفسها في هيئة امرأة تُنبعثُ من قبرها، لترد على الممثلة جيم. وإزاء هذا العرض لبعض الأمثلة التي استعيدَ فيها شيخُ زرقاء اليمامة، وإضفاء دلالات سيميائية جديدة عليها، وعلى الأسطورة التي تتعلّقُ بها، وتتصلُّ، نستطيع القول - بلا تحفُّظ - أنها أصبحت ترمز لمطلق الوضوح في الرؤية، والرؤيا، والتحقُّق من صدق النبوءة، لا من زيفها، فيما يكون الطرفُ الآخرُ غافلاً عن ذلك غفلةً شديدةً، بلُ مكذباً لهذا المعطى.

ففي القصة يرمز الكاتبُ عبْر الحوار الذي يجري مع زرقاء اليمامة للمثقفين العرب، ورصدهم لتحركات الثورة المضادة، ورؤيتهم، بعيون بصيرة، أشجارَ العدو، وهي تتحرك باتجاه الأرض العربية لتستولي عليها في حزيران ١٩٦٧ فإنّ السلاطين، والفئات اللامبالية بذلك، تنكرُ عليهم صدق رأيهم، ورؤاهم، ولم تتبيّن مدى صدقها من كذبها إلا بعد أن وقعت الواقعة، وحلت النكسة. وهذا ما ينسحبُ في ما يشبه المعادل الموضوعي على قوم زرقاء

اليمامة الذين لم يصدقوها «حين أقسمتُ لهم أنها رأَت الأشجار تتحرك ، وتحت أغصانها يتوارى الأعداء ، ويتحركون .»<sup>(١)</sup> ، فما كان من الأعداء إلا أن ألقوا بالأشجار التي تقنعوا بها للتمويه على حماة البلاد ، واكتسحوها ، ثم عاقب الأعداءُ زرقاء اليمامة بأن «سملوا» عينيها ، مثلما يقال في الخرافة . أما قصة (سبارتاكوس) فتعرفُ من تراثٍ آخر هو التراث الروماني ، ففيها يستوعبُ الكاتبُ أسطورة من أساطير الرومان ، مُسقطاً عليها بعض ما يتصف به ، أو يعانیه الإنسانُ المعاصر . فالجوعُ هو الذي أضرَّ بسبارتاكوس أمام المتفرجين حين أحجم عن منازلة الأسد الضاري<sup>(٢)</sup> ، حتى الأسدُ نفسه عندما يتعرض للتجويع لعدة أيام يتنازل عن شراسته عاقداً مصالحةً غريبة ، وغير متوقعة ، مع سبارتاكوس . وهذا الفهم للقصة يكشفُ لنا عن حقيقة مفيدة ، وهي أنَّ الأفاصيص ، على الرغم من استقلالها ، بعضها عن بعض ، تؤلفُ ، بمجموعها ، خطاباً قصصياً ذا مضامين متجانسة ، أو قريبة من التجانس ، وذات بنية دلالية واحدة ، أو قريبة من الوحدّة ، قوامها العناصر الجزئية الآتية :

- ١ . انتقادُ العقل العربي المأزوم من خلال إعادة تفسير حكاية زليخة - يوسف .
- ٢ . تنكّر العربي لقيمه الأصلية (تحول التاريخ عن مجراه ، تعبيد الصحراء - المدينة ، وزيفُ العلاقات ، مقابل الصدق الذي عُرف به العذريون) .

(١) السابق ، ص ٧٤ .

(٢) السابق ، ص ٧٦ .

٣ . محاكمة العلاقات المتعددة (علاقة الرجل - المرأة ، الأسود - والأبيض ، و الأنا- الآخر ، الفكرُ مقابل السلطة (فراس الصابي) المثقفون في مواجهه استخفاف السلطة (زرقاء اليمامة) .

٤ . تبرئة المقاتل العربيّ من تهمة الجبن ، لأنه هزمَ بسببِ التجويع ، الذي أخضع له قبيلَ الحربِ ( التجويعُ هنا قد يكون اجتماعياً ، فضلاً عن أنه تجويعٌ مادّي) .

### النقد الذاتي

وإذا تذكرنا أنّ قصص هذه المجموعة ( أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) كتبت قبل عام ١٩٧٠ وهو العام لذي صدرت فيه منشورة ، تحقّق لدينا أنها ألفت في أجواء هزيمة حزيران ١٩٦٧ ومناخاتها المأزومة . وما كان يدور في أذهان المثقفين يومذاك ، وهم يناقشون ، ويحلّلون ، ويتدارسون ، ويقومون ما حدّث . أي أنها مرآة تنعكسُ عليها الأفكار العامّة ، والسائدة ، وقتذاك . وهي بهذا تحتلُّ مركزاً مهماً في الإيديولوجية السائدة لدى النخبة المتميزة من المثقفين . غير أن المنطلقات التي على أساسها كتبَ القاصُّ هذه الآثار من وجهة النظر السوسيو- تاريخية ، منطلقاتٌ وسطية ، تعتمد النقد ، والنقد الذاتي ، وليست منطلقاتٌ طبقيّة تقدّم لنا رؤية شاملة لما ينبغي أن تكون عليه ثورة الجماهير على هذا المستوى ، أو ذاك . فحسبه أن يحاول ، من خلال القصص ، تصميم وحدة فكرية مجردة تقوم على ضرورة إعادة النظر في التاريخ العربي ، والعقل العربي ، ودور المثقف العربيّ ، وضرورة تلمّس أوجاع المجتمع العربيّ

باختراع شخصيات فعّالة ، وواقعية ، بهدف يتجاوز الإشارة للعيوب ، والانتقاد ، فعدم الإنسجام مع المحيط الاجتماعي يحتاج إلى حلول جذرية عبر إصلاح العقل ، والفكر ، ونشر الوعي في صفوف الأميين ، والمغلوبين ، والمستغلين ، بأسلوب القصة الجديدة التجريبية التي تعتمد على فتح القنوات بين القاص ، وهؤلاء المخاطبين ، الذين يتوجه بخطابه القصصي إليهم .

فرؤيته القصصية ، إذا ، تقوم على تضافر البنى الداخلية ، التي أساسها الوقوف ضد الأفكار السائدة ، والبنية الأفقية (الشكلية) والذهاب في اتجاه مضاد للقوالب الثابتة في فن القصة القصيرة ، كي يكتمل التغيير في الاتجاهين ، فما هي إذا عناصر البنية الشكلية في «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»؟

في البدء يجابها الكاتب بعالمين مختلفين : الداخل والخارج . الخارج أولاً ، إذ يقف الراوي راصداً ما يحدث للشخص النموذج ، ثم الداخل إذ تتخلق الشخصية بفعل مزاجها الخاص ، والأسئلة التي تتناسل على لسان (النموذج) ليست سوى إجابات عن فكرة القاص المتمثلة في مونولوج يمتزج بالوصف عن طريق الأقواس الصغيرة التي تحدّد ما تقوله الذات ، وما يقوله الآخر . وأما أفعال : فكرر . . وقال لنفسه . . فهمزات وصل بين الداخلي والخارجي ، واجتياز الكاتب بالزمن الأقصوي ، في أثناء تأمله للظل ، وتفكيره بالحدث ، إلى مكان في ضاحية مصر الجديدة . . يدل على أن الكاتب يسعى لتدبر هذه العلاقة بين الداخل ، والخارج . وبروز زليخة ويوسف من جديد في مصر الجديدة ، انسحاب من واقع مشخّص ، وحقيقي ، وأني ، إلى عالم تجريدي محض ، وهذان

العالمان يلتقيان - في حقيقة الأمر- عبر الحلم ، «تسللتُ هنا عندما كنتَ تغمضُ عينيكِ» ثم يلتفتُ الكاتب من الحديث عن الابن ، ويحلُّ الأبُّ مكان الابن ، في الاقترانِ بضمير الغائب : «هل هو أبوك؟» قلتُ : إنه أبي ، وتنفصلُ من جديدِ شخصية الراوي والبطل يوسف (١) ثم تتوارى لحظة اللقاء بزليخة ، فنجد أنفسنا مع يوسف في زمنٍ آخر «وكما لو كنتُ أحلمُ (٢)»

هذا التواتر عبر اللحظات في الزمن ، والمكان ، وعبر المواقف ، يشهد بوجود طرق مغايرة ينبنى فيها السردُ بناءً غيرَ مألوف ، بناءً لا يتمثل في القصة الأولى وحدها «أحزان كثيرة . . .» بل ينسحبُ على قصة أخرى هي من هنا طريق قيس (٣) . بحيث نلاحظ خلطَ الكاتب بين أنواع عدَّة من الزمن : التاريخي ، والآني . . . والنفسي . . . معاناة قيس ، وتلمُّسُه لما حوله لحظة اكتشافه المفاجئ لما حل بالصحراء التي تحوَّلت إلى مُدُن . وهذا يحيلنا بمعنى من المعاني للزمن الذي يكتبُ فيه القاصُّ حكايته «من هنا طريق قيس» ، ونلاحظ انسياح المكان ، وهلاميَّته ، وذوبانه ، بحيث تختلطُ الصحراءُ بالمدن ، والظلالُ بالأشجار الملتفة كدموع تسقط من السماء ، متجاوزا بذلك المفهوم الواقعي للمكان ، إلى الفانتازيا ، فالصحراءُ تربة معطاء تنبت مدناً كثيرة ، والعصرُ - بما تعنيه هذه الكلمة من دلالاتٍ على السُرعة والضجيج والصخب - يرمز له

(١) السابق ، ص ١٤ .

(٢) السابق ، ص ١٦ .

(٣) السابق ، ص ٢٩ .

الكاتبُ بالساعة التي تنتصبُ كالمارد الذي يسيل الزمنُ من أصابعه بانتظام صوت الدقّات الرتيب .

ويعود الكاتبُ مرةً أخرى إلى التجريب في قصة «حلم» ، فالزمنُ ، لا وجود حسّيًا له ، في الواقع ، والمكان ، وهو الصحراء ، ليس غايةً في ذاته ، بل إنّ الكاتبَ ليبدو مشدودًا إليها لما تلقّيه على الحكاية من ظلالٍ زمنيّةٍ تمتّ بصلاتٍ للماضي البعيد ، والتاريخ المملوء بالخرافة ، والأساطير . فالأخطبوط - وهو ها هنا حيوانٌ لا وجود له ، إذ هو من تصورات العقل الخرافي ، قادمٌ من الصحراء ليسدّ على الأطفال منافذ الطُرق ، ويغلق أمام الجليل أبواب المستقبل الآتي . والأب الذي لم يغفُ في قيلولته ، حلمٌ بأخطبوط أت من الصحراء ذاتها ، وقد جاءت القصة على هيئة خبر صغير ، أو طرفة ، أو نادرة من نوادر العَرَب القديمة ، بيد أنها مكوّنةٌ من وحدتين ، أولاهما على لسان الطفل ، والأخرى على لسان الأب . أما الأمّ ، فتقف حائرة بين الجيلين ، فلا فارقَ لديها بين الحلم والحقيقة ، أو بين الوهم والواقع . فلا الابنُ صادقٌ في رؤياه ، ولا الأبُ كاذبٌ فيما ادّعاه . فالكابوسُ إذاً حقيقة لا ريبَ فيها ، وإذا كان المعنى - مثلما سبق لنا أن أسلفنا- يحتل منزلة سنية في قصص جمال أبو حمدان ، بعكس غيره ، فإنّ الشكل لا يقلُّ أهميّةً في القصص التجريبي . لما يمثله من تحدٍّ للشكل التقليدي لفنّ القصّة . وهذا التحدي للقالب التقليدي يبرُز بوضوح أكثر في قصة له بعنوان (قصّة) فالثرثرة ، التي هي عنصرٌ أساسيٌّ في السرد ، تدورُ حول موضوع بسيط جدًّا ، إلى درجة يكادُ فيها لا يُلاحظ ، فالإخوة رأوا حشرة حسبها بعضُهم فراشة ، وبعضُهم حسبها بشورة . وقبل

أن يتأكدوا من حقيقة الحشرة ، شاهدوا حشرةً مثلها في فم القطّ الذي يمشي الهوينا على الحائط ، وهنا ينهضُ أحدُ الأولاد ليعلن أنه سيكتب قصة عن الموضوع ، فالعملُ ، ببساطة ، يُؤسّسُ من خلال الشكل - الشكل الأدبي - لا غير . وهذا يُعد صرخة مدويّة في وجه التقاليد الأدبية التي تعنى بتخيّر الموضوع ، والحدث في القصة ، وما يشابه ذلك من جهد ، وتأنق . وعلى القارئ أن يلمح ما يدعوله القاصُّ هنا ، فالكتابة - في رأيه - لا تتطلب مثل هذا الاختيار المتكلف للموضوع ، أو الشكل ، ولا ذلك الجهد الشاق . والقصة ، من حيث هي قصّة ، ذاتُ موضوعٍ عاديٍّ جداً ، دون عقدة ، وبلا شحنة انفعاليّة كافية لضمان الحد الأدنى من الإثارة . فهي كلماتٌ في غاية النعومة ، والرقة ، والتهذيب ، تنطلق على ألسنة الصغار من طبقة برّجوازية يجلسون في حديقة المنزل ، ويشترتون .

ونحو ذلك ما نجده في قصة اللون<sup>(1)</sup> إذ هي من الألف إلى الياء حوار . . حوار يتبعه حوارٌ ثنائي ، أو جماعي ، ولكنه حوار بلا توقف ، وبلا وصف ، حدثٌ غير عاديٍّ في زمن يتكوّن من خلال التردد ، وتعاقب الأدوار ، والأشخاص . وفي قصة «الانتظار» شيءٌ مماثلٌ جداً . فهي مشهدٌ واحدٌ بسيط : الراوي - البطلُ على شاطئ البحر ، ينتظر الحافلة ، ثمّة ركاب آخرون ، بائعة هوى تمرُّ بالمكان ، وهي تغني ، يفسح لها المنتظرون الطريق ، ثم يواصلون الانتظار ، يأتي الراوي ، ويواصل الانتظار بدوره ، لكنه هذه المرة ينتظر مع

---

(1) السابق ، ص ٥٥ .

الآخرين ، لا وحدهُ . فالقصة لا تمثلُ إلا مشهداً ، مثلما قلنا ، يصفه الكاتبُ بشاعرية ، وشوقاً ، لا أكثر ، تتخلله عباراتٌ قصيرة تعبر عن دهشةِ الراوي من بائعةِ الهوى .

### أجواءٌ غرائبيةٌ

وبما يألفه قارئُ جمال أبو حمدان ، في هذه القصص ، تكراره أجواءَ الغرائب ، والفتازيا . والفتازيا ، مثلما هو معروفٌ ، أسلوبٌ في القصص الخياليِّ المفرط ، كان شائعاً في عصور ما قبل الرواية ، والقصّة ، ولما كان كتاب القصة والرواية المعاصرون يعتمدون شتى الوسائل لكسر الجمود الأسلوبيّ الذي يُهيمنُ على فنّ السرد ، فقد وجدوا أنفسهم يخلطون الواقعيّ بالغرائبيّ سعياً وراء مزيد من الكشف ، والتشوّف لعالم غير مطروق من الأداء الأسلوبيّ ، والفنّي . ففي قصة فراس الصابي ، التي سبقَ ذكرنا لها (١) يلتحم التاريخيّ بالأسطوريّ بالواقعيّ ، ويمحو الكاتبُ بأصابعه المطبقة على ناصية اللغة ، كل الحواجز التي تفصلُ بين الوهم والواقع . فشخصيته - ها هنا- تشدُّ القارئ ، وعقدهُ قد تتأزم لديها عواطفُ الناس ، إلا أنّ وثبَ الكاتب المتكرّر على حواجز الزمن ، وقوانين التاريخ ، وتخطيه محدودية المكان ، وتجاوزهُ لرتابة التآليف اللغوي عبر تخنانه الشعريّ المزهّف ، وأدائه المجازيِّ ، يضيفُ للقصة مظهر الخروج على تقاليد الكتابة بنيتها التقليدية المتماسكة . والشيء ذاته يمكن أن يُقال عن قصة «أبي ذر الغفاري» فما الذي يختلف فيه الاثنان

(١) السابق ، ص ٦٣ .

الصابي والغفاري غير اختلاف القضية التي مات كلٌ منهما في سبيلها؟ الأول مات حُبًّا للأرض ، والثاني دفاعًا عن الجوعى والمعدّمين .

فيما عدا ذلك نجد الفانتازيا تلقي بظلالها على القصّتين . ويعودُ بنا الكاتبُ أبو حمدان مرةً أخرى ليقودنا إلى الطريق الخاصة التي يسلكها في كتابته للقصة القصيرة . وليرشدنا في الوقت نفسه إلى الجهة التي يقصدها ، وهي الجهة المغايرة لما اعتاد كتابُ القصّة أن يسلكوه . يُذكرنا الكاتبُ في استهلال بعض القصص بطرائق المتقدّمين في سردِ القصص ، فاستعارَ الأسلوب الذي يميز ألفَ ليلةٍ وليلة . لا ليذكرنا بأصالة الفنّ القصصي لدى العرب مثلما يُظن ، ولا لأنه يُريدُ أن يعود بنا إلى ليالي شهرزاد ، وإنما هدفه هو أن يدلنا على الطريق الخاصّ الذي اختاره منفردًا ، وهو طريق الإطاحة بتقاليد هذا الفنّ ، والانطلاق من الواقع على أجنحة الخيال الخلاق ، لينسجَ عالم القصة على منوال غير واقعي . فالدالُّ ، وهو حكايةُ زرقاء اليمامة ، متحدّدٌ بالمدلول ، وهو إشكالية المثقف العربيّ مع السلطة ، سواءً أكانت سلطة احتلال ، أم سلطة استقلال . ونبوءاتهمُ المكذّبة أولاً ، والمصدّقة تاليًا ، ولاحقًا ، وغيونهم المفقوءة أخيرًا ، لأنهم يروُن ما لا يرى . .

بهذه المواقفُ البنائيّةُ ، والدلاليّةُ ، يحقق جمال ابو حمدان لقصصهِ انتفاضةً شكليّةً أسلوبيةً رائدة على المستوى القصصيّ الأردني ، القديم والمعاصر ، فالمجموعة التي صدرت في العام ١٩٧٠ تُعدُّ ثمرةً مبكّرةً لمحاولات الكتاب اللحاق بركب القصة العربية التجريبية لدى زكريا تامر ، وغيره . صحيح أن هناك محاولاتٍ عربيّةً

سبقَتْها ، لكن ليس بزمنٍ طويلٍ ، مما ينمُّ عن أن هذه القصص مرَّت  
في الخاض ذاته الذي مرَّت فيه هاتيكَ القصص ، وقد أتبع أبو  
حمدان هذه القصص بأخرى منشورة في المجلات ، منها «سيف  
الملك المنذر بن ماء السماء» و«حلمُ عروّة بن الورد» و«الحافلة»  
إلخ . .



## الفصل السابع قراءة ثانية في: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان

ما من قارئ يقرأ المجموعة القصصية «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»، إلا ويلحظ ما فيها من نهج خاص في بناء القصة القصيرة، ومن أسلوب متفرد في نسج حوادثها، أو الحكاية التي تتضمنها، ومن لغة خاصة يستعملها الكاتب سواء في الحوار الذي يدور بين الشخصوص، أو في الوصف، أو التحليل الذي يلقى بالضوء على عالم الشخصية الداخلي، وهو الذي يحتل موقع البؤرة، أو المركز، في دائرة العمل القصصي.

والسبب الذي يدعونا للاهتمام بهذه المجموعة أنها كانت قد صدرت في طبعتها الأولى ببيروت عام ١٩٧٠ وأثارت فور صدورها أصداءً كبيرة، ونظر إليها باعتبارها منطلق التجريب في القصة الأردنية القصيرة، بعد الذي ران عليها من التقليد، والترديد، الذي يصل إلى حد الجمود. ثم أعيدت طباعتها ثانية (١٩٩٥) دون أن تتوقف الأسئلة الكثيرة التي تطرح حولها، وحول لغتها الشعرية، وأسلوب الكاتب في بناء القصة، وما فيها من أجواء غرائبية تستثير فضول القارئ، بلا ريب.

وها هي ذي تطبع، وتنشر للمرة الثالثة، في إطار القراءة

للجميع (٢٠٠٨) وهذا يدعونا لقراءتها مجدداً ، والتركيـز على ما فيها من طابع خاصٍ تنمازُ به على غيرها من القصص .

### ملمح خاصٌ

ففي القصة الأولى «أحزان كثيرة» يقفُ القارئ على ملمحٍ بنائيٍّ خاصٍ ، وهو الحديث عن بطل القصة «الرجل» دون تعريفٍ به ، أو تقديمٍ له ، مثلما هي الحالُ في قصص تقليدية كثيرة ، ودون أن يُحدّد له أسمٌ من الأسماء التي يُعرف بها أبطال القصص . يمتدّ ظله بعيداً ، ويتساءلُ عن الشمس المائلة نحو الأفق . وفيما نحنُ نقرأ القصة يتذكّر الرجل أنه نسي ساعة يده تحت الوسادة . وإذا به يتحول في مدار التخيل السردى إلى «فتى» وتّجّه بصيرة الراوي في المتخيّل السردى نحو السرير ، وإلى محاولاته المتكرّرة ليغفو . تارة يركّز الانتباه على نقطة ما في الحائط ، وتارة يتذكّر ما فعله طوال النهار ، وهو قراءة فصلٍ من كتاب ، أو قصيدة في مجلة قديمة ، في الأثناء يستعيدُ الفتى صوت دقات الساعة الوانية ، وهي تخترق حُشية الوسادة ، وتتجمّع في الأذنين ، أرقاً ، وقلقاً ، وتقلّباً يُفضي به إلى قذف بصره من النافذة .

عند هذا الطور ، من أطوار القصة ، يتقاطع النصُّ السردى مع آخر ، فإذا بزليخة تبرز فجأةً ، وإذا باسم الفتى يتضح فجأةً هو الآخر ، وإذا هو يوسف ، وإذا بالحكاية تتكئ على أخرى هي حكاية امرأة العزيز . ويبدأ الحوارُ بين الاثنين ، لينتهي بهوّة يوشك أن يسقط فيها الفتى يوسف ، وهو يحسُّ إحساساً عارماً بمحاصرة الأنثى . في الأثناء ينكسر تسلسل الزمن السردى مرةً أخرى ، وإذا

نحنُ بإزاء رجل يحاورُ يوسفَ بعدَ أن راقبَهُ طويلاً من الرصيفِ المقابلِ ، وعندما يخبره الفتى بأنه هو يوسفُ ، يعجبُ الرجلُ ، قائلاً : «يوسفُ؟ يا لاسم!» . ثم ينفرجُ قوسان عن جزءٍ آخرَ من القصة ، وهو استئجارُ الغرفةِ للفتى الوديع ، الذي هو الرجلُ ، وهو الفتى . وعندما تتأملهُ المرأةُ ، صاحبةُ الغرفةِ المأجورة ، يُلاحظُ ما تفيضُ به عيناها منَ اشتهاٍ ، لكنَّ ضوضاءَ القاهرةِ ترشَحُ منَ الشُّقوقِ .

يحدثُ هذا كُلُّه وزليخةُ ما تزال مضطجعةً على الأريكةِ بانتظارِ يوسفَ ، وعندما يتداخلان من جديدٍ تفتَحُ بينهما هوةٌ ، ويعي أنه يسقطُ : «لم تستطعْ هي الإمساكُ به ، تركتهُ يسقطُ ، أخرجتُ قدمها من السريرِ ، فيما استدار يوسفُ إلى الناحيةِ الأخرى (١) .»

في أوجِ الإحساسِ بالخذلانِ ، الذي عبَّرَ عنه الراوي ، تارةً بالجزرِ ، وتارةً «بأنه متروكٌ ، وفي مكانٍ شديدِ الجفافِ ، فيما زليخةُ تبتعدُ عنه مُدْمِمةً بأغنيةٍ ، يناديها فلا تستجيبُ لندائه ، بل تمحِّي وراءَ البابِ (٢)» عندئذٍ لا يجدُ يوسفُ ما يفعله سِوى «الضغْطِ بوجهه على الوسادةِ ، والانتحابِ» .

يعاودُ الراوي تقطيعَ الزمنِ بالرجوعِ إلى «الرجلِ» الذي يتأملُ ظله الممتدَّ في الصحراءِ مسافةً كبيرةً ، بعيدةً ، شاعراً - في هذه

---

(١) جمال أبو حمدان : أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط٣ ،

٢٠٠٨ ص ١٨ .

(٢) أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ، ص ١٩ .

المرّة - بثقل البندقية ، وثقل السؤال المتكرّر : لماذا حملتُ البندقية ما دمتُ لا أحسنُ التصويب؟» يفتحُ قوسان جديدان ليستوعبا جزءاً آخرَ من الحكاية «وصية الأب» الذي رحل ، والإطار المذهب ، والعينين اللتين تشبهان عيني الصقر . وعلى نحو مبالغت يفترّ الأفقُ الكالح في الصحراء المغبرة عن غزالين يتمنى الرجلُ لو يستطيع أن يعود بهما للمدينة . وهذا تحوُّلٌ جديدٌ في الحكاية - القصة ، لأن اهتمام السارد ينصبُّ على الطبييين ، في علاقة تنافر تشبه المفارقة اللفظية بين الفضاء المفتوح ، والجدران التي تخفي وراءها أناساً بوغتوا بالحزن مثلما بوغت قومُ نوح بالطوفان : «فتح الرجل عينيه عند الفجر ، لم يقوَ على رفع رأسه فوق اللجة ، أحسّ باختناق ، وفكّر : لو تفتح مساماتُ جلدي من جديد . لو أستطيع أن أنسكب فوق الرمال!» (١)

لم يستطع اقتناص الطبييين ، فاطمأن إلى أنه لا يستطيع استخدام سلاحه ليحقق هذا الهدف ، وهو العودة بالغزالين ، مؤكداً أنه محاربٌ كفاء . فيداهمه الشعور بالوحدة طوال الأيام الخمسة التي ظلَّ يعاني فيها ، فلا يسمع إلا صرير النفس . مرةً أخرى يتوقّف السارد عن متابعة الاتجاه ، مندفعاً إلى آخر مُعاكس .

وإذا بفتاة حسناء تنبثق فجأة من الرمال ، كأنها رقعة رقص عربيّ ، وتترامى بينهما كلماتُ الآخرين ، ليعود بنا الساردُ إلى وضع الرجل الذي يتأمل ظله الممتد في الصحراء إلى ما لا نهاية ،

---

(١) السابق ، ص ٢١ .

وبندقيته التي لا يستحسن استعمالها على الإطلاق . فيستمر في السير على الرغم من أنه يتمنى العودة . وعلى نحو مبالغت تهتف الفتاة : «إنها الشام» . ذلك هو أول تقاطع في المكان . فبعد التقطيع الزمني الذي ألفناه فيما سبق ، جاء دور المكان لتتحول به القصة إلى فسيفساء ، أو رقعة رفقش عربي . . بلا فراغات ، وبلا نهايات (١) . ويظهر في الأفق تنافر آخر يُضاف إلى ما ذكرناه قبلاً ، وهو الصمت الذي يطبق على الصحراء الشاسعة ، والضجيج الذي يصخب داخله : «فجأة تشوش الصمت» (٢) . ولاح غزال جديد ثالث لتوه ، ليدخل المكان في جو حزين ، وكأنما الأشياء فيه جلُّها تدمع . ويبرز تضاداً من نوع آخر : النهار يرحل ، والليل يتأخر عن المجيء ، لحظة نحن فيها لا هي بالليل ، ولا هي بالنهار ، فلا يستطيع الفتى أن يحدّد في أي مكان هو ، لكنّه يستطيع أن يشعر بوجود الآخرين الغائبين أبداً . فقدان الساعة ، فقدان الإحساس بالوقت ، فقدان الإحساس بالمكان ، فقدان الشعور بالوزن ، فقدان الأثر الذي تتركه قدماه على الرمال ، فقدان الغزالين الأولين ، ثم الغزال الثالث ، فقدان الإحساس بالظل لأن الشمس أصبحت في السمّت ، فقدان الإحساس بجدوى البندقية ما دامت رصاصته لا ترتطم بشيء بل تسقط في فراغ ، ذلك كلّه ينتهي إلى فقدان الإحساس بالذات : «فقد الارتباط تماماً عندما رفّ عليه خيال زليخة شفيفاً لهنيهة . . ثم أخذت السكينة تغيّبه .»

(١) السابق ص ٢٤ .

(٢) السابق ص ٢٥ .

## طابعُ القصيدة

لستُ على يقين من أنَّ الكاتبَ اطلع على قصيدة بايرون Byron المشهورة «عروسُ أبيدوس» التي استوحى فيها شخصيَّةً نسائيةً شرقيةً سمَّاها «زليخة» وفيها يبدو تأثره بالحكاية المعروفة مثلما تكرَّرتُ في الأدبِ الفارسيِّ . وحتى لو كان الكاتبُ أبو حمدان قد اطلع على تلك القصيدة ، أو على ترجمات من الأدب الفارسيِّ الذي تعاور شعراؤه هذه الحكاية ، في غير قصيدة ، فإنَّ الأمر لا يُقدِّم ولا يؤخِّر ، فهو بلا ريب يجعل منها خلفيَّةً للقصة لا أكثر ، كأنما هي موسيقى تصويرية ترافق مشاهدَ الفيلم ، أو السيناريو ، الذي يُعرض على شاشة صغيرة . ولكنَّ هذه الموسيقى التصويرية تُضفي على القصة - من حيثُ نشعر ، أو لا نشعر - طابعَ القصيدة . فهي توحى أكثر مما تقول ، وتعبر أكثر مما تقرّر ، أو تروي ، وتحطِّم ، أكثر مما تبني .

فالسرْدُ فيها يقوم على مبدأ التشظّي ، التشظّي في الزمان ، والتشظّي في المكان ، والتداخلُ بين ما مرّ به الفتى من حوادث في السابق ، وما يعاني من إحساسٍ به الآن : فالضياح ، وانعدام الوزن ، والحذلان ، والتماهي في الفراغ . . وحتى الأشخاص لا تبدو لهم ملامحٌ إلا لتذوّب في ملامحٍ أخرى : الرجل ، الفتى ، الفتاة ، زليخة ، المرأة ، الأب ، الغزلان . . وفيما تبدو شظايا السرْدِ وقد شرعتْ تعود لتأخذ أمكنتها المناسبة في رقعة الرقش النصّي ، يتمخّص العملُ عن دلالة أدبيّة واحدة تتسق مع الإشارات : القاهرة ، الشام ، الصحراء ، البندقية ، الهاوية ، النافذة ، والعيار الذي يسقطُ في الفراغ . . فإذا ما تذكّرنا أن هذه القصة كتبت بعيدَ

وقت قصير من نكسة الخامس من حزيران ١٩٦٧ اكتشفنا ما فيها من مقاربة رمزية، وإذ بالفتى رمزُ الجندي المهزوم الذي يخفق في استعمال سلاحه، والعودة بالهدف إلى المدينة «القاهرة». وقد بدأت الأشياءُ تتداعى في رأس هذا الجندي، حتى أوشك - من شدة الضيق - على الذوبان في فراغ اللحظة التاريخية، والمكان الذي لا حدود له، ولا نهاية.

### التلميحُ لا التصريح

والقصة القصيرة تعبّر عن محتواها - في العادة - بأسلوب صريح، إلا أنّ التلميح يقربها بالضرورة من فنّ الشعر. وقد ذكرتُ في موضع آخر اختلاف لغة القصة القصيرة عن لغة الرواية، فمتطلبُ المحاكاة، والإيهام بالواقع، في الرواية، يوجب على الكاتب أن يستعمل لغة الحياة اليومية، أو ما يُسمى بالإنجليزية common speech أما القصة القصيرة، فقد تقوم على هذا الأساس، أعنى المحاكاة، والإيهام بالواقع، وقد لا تقوم عليهما ألبتّة. وقد تنبني على نبض ذاتي يوحى، ويومئ، أكثر مما يقلد، أو يُحاكي (٢). وفي ذلك يكمن تفسيرنا لطبيعة اللغة التي تتجلى في هذه القصة، وسائر قصص جمال أبو حمدان، التي تحتويها هذه

---

(٢) إبراهيم خليل: من لغة الرواية إلى رواية اللغة، مجلة عمان، ع ١٦٣ كانون الثاني ٢٠٠٩ ص ٦٩. وللمزيد انظر = شعرية اللغة السردية في قصص هند أبو الشعر، الدستور الثقافي، ع ١٤٧٣٦ ص ٤٢ الجمعة ٢٥/٧/٢٠٠٨.

المجموعة «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»، فهي لغة أقرب إلى الشعر منها إلى لغة النثر العادي.

### شفافية وتألق

فعلاوة على ما تقدّم، بما أشرنا له، ونبّهنا عليه، من تركيب معقد يعتمد التنافر، والتضاد، نجد لغة الحوار في هذه القصّة، كلغة الوصف، تبحر، في وضوح بين نحو التصوير، تارة باستخدام المجاز، وتارة بالتشبيه، والاستعارة. تقول زليخة ليوسف، مشيرة إلى صورة أبيه المرتكزة على سطح المنضدة: «لُه عينا صقّر» و: «كما لو أنّ صقرين صحراويين يطلّان من العينين»<sup>(١)</sup> «فيعلقُ قائلاً: وكانت عيناه تحتضناني، ثم يقولُ عنهما يوسفُ: تعبتا من التحليق في الآفاق، أحرقهُما الهجيرُ. إنهما مُستكيتان في المحجرين الآن.» وفي موقع آخر يخاطبُ الرجلُ يوسفَ قائلاً: كنتُ أراقبك من الرصيف المُقابل، وأنت تُسقطُ ظلك. وتحديقُ بالرصيفِ كما لو كنتَ تحلم.» و«الذين يحلمون أكثر الناس وداعةً».

وتفويضُ لغة الوصف هي الأخرى بمثل ما تفويضُ به لغة الحوار من تصوير. فعندما انتهى يوسفُ من الهوة التي سقط فيها، استدار إلى الصورة المستندة إلى سطح المنضدة، فرأى معطفَ نومه مستقراً فوق الصورة: «شعرَ بأنَّ أجنحة الصقرين يخفقان خفقاناً مضطرباً. وعندما استكانتُ (الأجنحة) أحسَّ بالكأبة تمتدُّ فوقه، ثم تتجمع

(١) السابق ص ١٣ وللمزيد انظر = مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دار

الجوهرة، عمان، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٥٤.

في نصل حادّ راح يخترقه . تقلّب على الفراش ، وضغط رأسه على الوسادة ، وراح ينتحب . ثم يصفُ مشاعر أهل القاهرة على لسان الراوي : قبل أن يفيق اجتاحت المدينة لجة الأحران . أخذت تنبُع من شقوق الجدران . . الحزنُ يتوالدُ في نفوسهم ويتجمع تحت الجلد ، ثم ينزُّ من مساماتهم دون أن يُحسّوا . « وانطفأت ضحكاتهم ، والحزنُ يطفح وينزُّ » إلخ . . .

وهذا الوصفُ يتضمّن - مثلما هو واضح - صوراً ، وهي تتواتر في نسق يخرج بالالفاظ عن المعنى المؤلف في استعمال الكتاب لها في النثر القصصي ، وغير القصصي . «دموعُ الأشياء تسحّ دونما كثافة ، أو لون . تترك ملوحاتها وتغيضُ .»

وقد يطولُ بنا الحديث لو نحن استقصينا ما في القصة من علامات تؤكد اعتماد المؤلف للأسلوب الشعري في هذه القصص . غير أن الباحث لا يفوته أن يُشير لبعض القصص التي يتجلى فيها مثل هذا الأسلوب ، ومنها قصة : من هنا طريق قيس ، وقصة سبرتاكوس ، وأبي ذر الغفاري ، وغيرها من رائع القصص (١) .

---

(١) ينظر الفصل السابق من هذا الكتاب .



## الفصل الثامن مكان أمام البحر

لا يختلفُ بناءُ القصَّة القصيرة في «مكان أمام البحر» (١٩٩٣) عن بنائها في «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان». فعلى الرغم من الزمن الطويل ، الذي باعد بين المجموعتين ، إذ صدرت الأولى ببيروت (١٩٧٠) ، والثانية في عمَّان (١٩٩٣) إلا أن القارئ بمقدوره أن يعدهما كتاباً واحداً في جزءين ، مع اختلاف العنوان الذي يحيلُ إلى الأوَّل منهما عن ذلك الذي يحيلُ إلى الأخير .

وتستوقفُ الدارسَ ظاهرةً متكررةً في قصص الكاتب ، وهي اعتمادهُ على حكاية معروفة من التراث ، وإعادة كتابتها بطريقة جديدة ، لا تبدو فيها شبيهةً بالحكاية الأولى . فمنَّ من القراء لا يعرف حكايات السندباد البحريِّ ورحلاته التي يردُّ ذكرها مطوّلاً ، وبالمزيد من التفاصيل ، في كتاب ألف ليلة وليلة . ومن منَّا لا يعرفُ أنَّ السندباد - بهذا الاسم وحده - أضحى رمزاً لدى شعراء الحداثة للدلالة على الأسفار حيناً ، والاعتراب حيناً آخر ، وعلى لذة الاكتشاف ، أو التمسُّك بالعودة إلى الوطن ، أو التنقُّل في عالم غرائبيٍّ لا يمتُّ بصلَّة للواقع في أحيانٍ أخرى؟ ومن منَّا لا يتذكَّرُ الإشارات إليه في أشعار المحدثين ، من أمثال : بدر شاكر السياب ، وخليل حاوي ، وعبد الرحيم عمَّمر ، وغيرهم من كبار الروّاد؟ هذه

الأسئلة تواجهُ الدارسَ ، وهو يقرأ قصةَ سندباد بحري ، إحدى قصص (مكانُ أمام البحر) .

### سندبادُ بحريُّ

فالكاتبُ أبو حمدان يقتطع من يوميات السندباد - إذا جاز التعبير- إحدى الأوراق التي يروي فيها الراوي ، أنه ذات صباح سمع البحر يدعوهُ ، وأنه يعتزم الاستجابة لنداء البحر ، على الرغم من أن أمه لا تقوى على فراقه ، وتودُّ من أعماق قلبها ألا يرحلَ ، وإذا بالحوار بينهما ينتهي بلحظة الوداع «وسقطت لحظة الوداع في نفس السندباد البحريِّ كقطرة كثيفة مالحة» (١) .

وعلى الرغم من أن هذه اللحظة قاسيةٌ على الأم ، وعلى الابن ، الذي لم يلوِّح لها بمناديل الوداع ، إلا أن الراوي يفاجئنا بشيء غريب ، يكاد لا يصدق ، وهو ارتحالُ السندباد عبر ساقية تنتهي على طرف من الحقل ، وهناك ينتظر أخاه ، العائد من المدرسة . ويجلسُ السندباد ، وقد أخذ من أخيه أوراقاً ، وصنع ببعضها زورقاً ورقياً ألقى به في مياه الساقية ، فيندفع الزورق قليلاً ، ويدوبُ الحبر ، فيخاطبه أخوه التلميذُ قائلاً : «انظرْ ، الحبرُ على ورق سفينتك يختلط بالماء . قرأتُ في كتاب التاريخ أن غزاة رموا بكتب بغداد في النهر فظلاً ماؤه مختلطاً بالحبر» (٢) . وهذه التدايعات تربط

(١) أبو حمدان ، جمال ، مكان أمام البحر ، ط ١ : دار أزمنا ، عمان ، ١٩٩٣ ، ص ٦٦ .

(٢) مكان أمام البحر ، ص ٦٧ .

- عن طريق الحوار- بين أحداث وقعت في الماضي السحيق ، عند سقوط بغداد ، والحاضر الذي ينبعث فيه السندباد ، متنقلا بين الحقل والساقية والبيت ، حيث الأم التي تستقبله باغتيالٍ يصرّفه عن إعادة الرحيل في اليوم التالي .

وفي القصة نقلة غريبة ، إذ يأتي أخوه التلميذ بكتابٍ مُصوّر عن رحلات السندباد السبع ، قائلا « انظر ، كتبوا كتابًا عن رحلاتك السبع .» فوجئ السندباد بالكتاب الذي استمتع أطفال المدرسة بحكاياته الشيقّة ، ورحلاته العجيبة ، لكنّ السندباد نفسه لم يعجبه الكتاب ، صحيح أنه لا يعرف القراءة ، إلا أنّ الصور التي رآها على صفحاته لسُنن ، وقراصنة ، وسيوف ، وحيوانات ، وأفاع ، وطيور مُفرّعة ، صورٌ لأشياء لم يرها في حياته . وإذن ، فإنّ ما جاء في هذا الكتاب ملقّق ، ولا أساس له من الواقع .

وإذ يقتنع السندباد بأنّ ما قيل عن رحلاته السبع ما هو إلا ضربٌ من التلفيق الخياليّ ، فقد قرّر بحزم ألا يُغادر البيت ، وألا يحلم بالسُنن ، ولا بالسفّر عبر البحر (١) .

وأبو حمدان ، في هذه القصّة ، ينتزع السندباد من السياق - مثلما قلنا - ويجعل منه إنساناً جديداً شبيهاً بطفل يلهو على حافة الساقية بزورقه الورقيّ ، ويتصفح كتاباً عن رحلات السندباد السبع ، فيجده مليئاً بالكاذيب ، ولهذا ينكفئ على نفسه زاهداً برؤية الآفاق البعيدة مرةً أخرى . وإذن ، يقوم منهج الكاتب على إعادة تشكيل النموذج الموروث ، لا على توظيفه ، ولا على استدعائه ، أو

(١) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

ما يقالُ في بعض الدراسات عن التواصُل بالموروث ، والشيءُ نفسه  
نجدُه يتكرَّرُ في قصة له أخرى تستوقف القارئ بلا ريب ، وهي قصة  
«حلمُ عروَةَ بن الورد» التي أشرنا لها في الفصل السابق (١) .

### عروَةُ بنُ الورد

فعروَةُ بن الورد هو أحدُ الشعراء الصعاليك الجاهليين ، الذين  
تقولُ عنهم الرواياتُ إنهم يختلفونَ عن سائر الصعاليك ، فقد كانَ  
عروَةُ مثلاً يوزع ما يكسبه عن طريق الغزو على الفقراء ، واليتامى ،  
والجوعى . وقد نسب الرواةُ إليه بيتا يقول فيه محدداً مذهبه في  
الحياة :

وإني امرؤُ عافي إنائي شُرْكَةٌ  
وأنتَ امرؤُ عافي إنائكَ واحدٌ  
وسواءُ أصحَّتْ هذه الأخبار ، أم كانت ملفقةً ، من وضع  
الرواة ، وأكاذيب الإخباريين ، فإنَّ القارئ يعجبُ من أنَّ ابن الورد -  
هنا- يحلمُ ، ويرى في مناماته المتكرِّرة أنه يجمع نقوداً ذهبيةً لماعة ،  
وفقاعاتُ تملأُ جيوبه ، وكلِّما أطلع زوجته ماويةً على رؤاه ، وأخبرها  
بما جمَعَ ، فاجأتهُ بالقول إنَّ هذا حلمٌ غريبٌ ، وأنه حلمٌ يراه جلُّ  
الأطفال في البلدة . (٢) وفي ذلك بعضُ ما يدهش القارئ ، فأين  
نحن من عروَةَ بن الورد الذي يدَّعي الوقوفَ في ساحةٍ تكتنظُ بعمَّال  
المياومة؟ بل أين نحنُ من عروَةَ هذا ، وقد التفَّ حوله رجالٌ حسنو

(١) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب ، ص ١١٣ .

(٢) السابق ، ص ٧٠ .

الهنّام ، يسألونه سؤالاً واحداً : أنت عروّة بنُ الوَرْد ؟ وما إن سَمِعَ باسمه حتى أخذ يرتعدُ ، فقد فوجئ بمعرفتهم اسْمَهُ مع أنهم لم يروه من قَبْلُ ، وما إن أجابهم بـ (نعم) حتى هُرِعَ إليه اثنانٍ منهم ، وقيدهُ ، واقتادوه جميعاً إلى حيثُ لا يعلمُ .

وفي أثناء التحقيق يعترفُ بأنه جمعَ نقوداً كثيرة لا يعرف عددها بالضبط ، وقد جمعها في أثناء الأحلام ، شأنه شأنُ أطفال البلدة الذين لا يخضعون لقانون ، كونهم تحت السنِّ القانونيّة مثلما يقولُ المحققون . وقد وُجِّهتْ له تهمة خطيرة ، وهي الاحتيالُ على دائرة ضريبة الدخل بادعائه الحُلْمَ الذي لا يعدو أن يكون وسيلة مزعومة لإخفاء الدَّخْل عن مَصْلحة الضرائب ، فهو يواجهُ تهمة التهرب الضريبي<sup>(١)</sup> .

لذا ، وبُعيد الانتهاء من التحقيق ، وتدوين اعترافاته ، قدّمتُ لعروّة كشفُ بالضرائب المستحقّة عليه ، وخيّر بين الدفع الفوري ، أو الحجز على ممتلكاته والحبس . وعندما توجهوا إلى منزله للحجز على ممتلكاته لم يجدوا فيه إلا سيفه ولجام الحصان . . وأشياء أخرى لا قيمة لها ، ولا تساوي شيئاً من المبالغ الهائلة المطلوبة منه . لذا أمرَ بحبسه ، وصودرتُ من تحت وسادته قصاصاتُ الورق التي اعتادَ أن يكتبَ فيها أشعاره<sup>(٢)</sup> . وقد تقرر أيضاً أن يحرم عروّة من النوم كي لا يستأنف جمعَ الأموال في أثناء أحلامه ، ووكّلوا به حارساً لا ينامُ ليراقبه ويمنعُه من النوم ، بيد أن الحارسَ

(١) السابق ، ص ٧١ .

(٢) السابق ، ص ٧٢ .

والسجين (عروة) ما لبثا- بعد زمن- أن غرقا في مستنقع الأحلام ، فراح كلُّ منهما يخطط ما يراه في نومه على قصاصة من الورق ، ثم غرقا في النوم . وذات صباح فوجئ رجالُ الضريبة بعروة ، وحارسه ، غارقين في النوم ، ورأساهما متساندان . . وحولهما قصاصاتٌ كثيرةٌ مُبعثرةٌ . . فجمعوا الأوراق ، وأخرج أحدهم مسدساً وأطلق منه رصاصتين فقط ، على جبهتي عروة والحارس «فانفتحت في جبهتي عروة ، والحارس ، ثغرتان فاغرتان تجاه الشمس . . وانفتحت عيونهما على سعتها ، وظلت شاخصة عبر الكوة إلى سماء ألوانها تتغيرُ ببطء . (١)»

### تحويل النموذج التاريخي

ما يلاحظه الدارسُ إذاً على هذه القصة أن الكاتبَ تصرف تصرفاً كبيراً في شخصية عروة . ولم يُبق منها إلا القليل مما يذكرنا بأنه صعلوكٌ جاهلي ، وشاعرٌ ، ولكنها في ما عدا ذلك شخصيةٌ جديدةٌ مبتكرة . تحلمُ ، وتجمعُ النقودَ الذهبيةَ اللامعة ، والفقاعات . ويُنظر إليها نظرةً من يتهرَّب من الأداء الضريبي . . في مشهدٍ سرديٍّ عجائبيٍّ يغلبُ فيه الخيالُ على الواقع . ثم يتعرَّضُ للتحقيق بعد التفتيش ، وحجَز الممتلكات التي لا تفي بالمطلوب . . وأخيراً الحبس ، ومع ذلك يظلُّ ، وهو في السجن ، تواقاً للأحلام ، والرؤى ، التي بسببها عوقبَ بالحبس ، والحرمان من النوم ، وأخيراً يتساوى السجينُ والسجانُ ، ويلقيان حتفيهما على يدي واحدٍ من رجالِ السُلطة .

(١) السابق ، ص ٧٤ .

وإذا نحن قارنا بين استدعاء الكاتب (جمال أبو حمدان) لشخصية عروة بن الورد في هذه القصة ، واستدعائه للسندباد في القصة الموسومة بالسندباد البحري ، وجدناهما تخضعان لنوع واحد من التناسل . فالكاتب لا يتخلى عن هذه الطريقة في بناء قصته ، وهي طريقة نجدها أيضاً في قصة «الشعرة والسيف»<sup>(١)</sup> التي يختار فيها شخصية معاوية بن أبي سفيان - الخليفة الأموي المعروف - مؤسس الدولة الإسلامية بعد الراشدين ، ليظهر بين يدي هذه القصة بمظهر الممثل المسرحي الذي يتدرب على أداء دوره . وبمظهر من يحافظ على علاقته الجيدة بجمهوره ، يحافظ معاوية على الشعرة التي لا تنقطع بينه وبين الناس : «إن شدوها أرختها ، وإن أرخوها شدتها»<sup>(٢)</sup> .

ولا ريب في أن القارئ يتذكر قصة من هنا طريق قيس ، وقصة أبي ذر الغفاري ، وقصة سبارتاكوس<sup>(٣)</sup> ، وجلها من قصص مجموعته «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان . .» وهي قصص تتشابه كثيراً ، لا من حيث التفاصيل ، وإنما من حيث تخيير الكاتب نموذجاً تاريخياً أو أسطورياً معروفاً ، ليتخذ منه بطلاً لقصته ، ولكنه يعيد رسم ملامحه رسماً جديداً ، وصياغته صياغة جديدة ، وبهذه الصياغة المخالفة للسائد تغدو الشخصية ملائمةً للتعبير عن أوضاع الإنسان في الزمن الحاضر عبر نموذج يختاره الكاتب من الماضي .

(١) السابق ، ص ٧٥ .

(٢) السابق ، ص ٧٧ .

(٣) انظر الفصل السادس من هذا الكتاب ص ٩٥ .



## الفصل التاسع أمس الغد مذاق قصصي مختلف\*

يختلف أبو حمدان عن غيره من الكتّاب بحرصه الدائم على الارتقاء بمستوى ما يكتبه من قصص باستبعاد التكرار، والتخلّص من مظاهر الاجترار الفني. وقد دأب على ذلك منذ المجموعة الأولى «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» (١٩٧٠) التي تشير لظهور التيار التجريبي في القصة بصفة عامة، والأردنية على وجه الخصوص. وقد نشر بعدها: مقعد أمام البحر ١٩٩٣ ونصوص البتراء ١٩٩٤ ومملكة النمل ١٩٩٨ والبحث عن زيزياء ١٩٩٩، وزمن البراءة ٢٠٠٢، وأخيراً أمس الغد ٢٠١٠ أما مجموعاته السابقة فقد حظيت ببعض الدراسات، والمقالات، التي نُشرت في صحف، أو في مجلات، أو في فصل من كُتب تتحدث عن القصة القصيرة، بيد أن الأخيرة «أمس الغد» لم تحظ بدراسة تذكر، في ما أظن، وأعلم، عدا دراسة أحمد الخطيب الموسومة بالعنوان «أفاق التحديث في قصص جمال أبو حمدان القصيرة» المنشورة في مجلة عمان، في العدد ١٦٩ الصادر في تشرين ٢ وكانون ١ س ٢٠٠٩

---

(\*) كان الباحث قد اطلع على المجموعة وكتب دراسته ونشرها قبل صدورها في كتاب.

(ص ص ٦٤-٦٧) وقد اخترت الحديث عنها- في هذا الفصل من هذا الكتاب- تجنبا لأي انطباع سلبي عن هذه القصص قد يسفر عنه عدم تناولها في دراسات نقدية منشورة. . ولأن في هذه المجموعة ، بقصصها الأربع عشرة ، بعض المزايا التي لا يجدها القارئ في مجموعاته تلك .

### ملاحظات أولى

فمن الملاحظات التي تجبها القارئ لأول نظرة هذا العنوان الغريب «أمس الغد» فهو عنوان ينطوي على تناقض صارخ إذ يربط ربطاً غير منطقي بين أمس والغد ، متخطيا اليوم- أو الحاضر- جاعلا من أمس تبعاً للغد أي المعروف تبعاً للمجهول ، فالقارئ لا يعرف ما الذي يأتي به الغد ، إن كان علي دراية بما جرى أمس . فكيف يكونُ أمسُ تبعاً للغد؟ وضع مقلوبٌ يثيرُ الفصول .

أما الملاحظة الثانية ، التي تجبها القارئ من النظر الأول ، فهي استهلالُ القصص بقصائد ، أو بشذرات شعريّة بعضها من تأليفه هو ، وبعضها مقتبس . فمن ذلك القصيدة التي سماها مدخلا ، وفيها نتعرف على رؤيته الخاصة لمعاناة المبدع . فهو في كتابته للقصّة ، أو المسرحية ، أو السيناريو ، أو الدراما التلفزيونية ، لا يتسلى كغيره من أنصاف الموهوبين ، وإنما هو كاتبٌ يعاني معاناةً شديدة في سبيل اقتناص الرؤى المتخيّلة التي نجدها في كتاباته واحدة تلو الأخرى ، ويتأملها على مهل ، كما لو أنه موكلٌ بتقلب الفصول ، فإذا لاح له الرؤيا في غفلة منه ، أو على غير انتباه ، ولو في الحلم ، طار النوم من عينيه ، ورحل الوسن عن جفنيه ، مستعيداً

في ذلك الأرق ما مضى من أيام العُمَر الجميل ، والصبأ الأيل  
للمشيب ، فهو لا يعرفُ النوم إلا بعد أن يهبَّ واقفًا ، متَّجهاً نحو  
الأوراق ، والقلم ، ليخطَّ ما يخطُّ ، ويكتب ما يكتب ، حتى الفجر ،  
دون أن يعرفَ النومُ سبيلاً إلى أجفانه ، إلا بعد أن يطفئَ نارَ  
الإبداع ، تلك النار التي لا تنطفئُ إلا بحبر الكتابة :

ثم ينسلُّ بعيداً  
مُتناه في رؤاهُ  
دونَ أنْ يُبدي أساهُ  
بعْدَ أنْ يُلقي السلامُ  
مُطبّقاً أجفانه الوسنى  
على حُلْمٍ أخير  
وينامُ

ويستهلُّ قصة (الخلخال) بقصيدة يدعي الراوي أنَّها من شعر  
سالومي ، وأنها كانت تخفيها تحت الوسادة عن أمها التي وبَّختها  
لكتابة الشعر ، فهي ينبغي أن تهتمَّ بممارسة العشق لا بذكره في  
القريض ، فهذا شأنُ المراهقين حسَب . وفي «أرواح» قصيدة  
تتحدثُ عن علاقة بطل الحكاية بالروح ، واعتقاده الجازم بأنَّ  
الأرواح لها ما للإنسان من أفرح ، وأتراح ، لا تنتهي إلا عندما  
يدثرها الموتُ بجلايب الفناء ، ويرتاحُ . وفي قصَّة «الخاتم» نجد أبياتاً  
من الشعر العُدري ، ولعلَّها لكثير عزة ، وفي (الباب) قصيدة يُقدِّم  
بها الراوي لحكايته التي تتحدَّث عن الرسام بطل القصَّة ، ذلك  
الذي أتمَّ رسم الباب ، ثم عبَّره إلى الجهة الأخرى ، واختفى :  
أبعدَ الفرشاة عنه واستدارُ

هائماً في وهم رؤياه وسار  
عبر الباب القصبي  
واختفى الرسام في لوحته  
خلف الجدار

وفي (الكف) يجد القارئ أبياتاً من شعر حسان بن ثابت ،  
وأخرى من شعر عدي بن الرقاع العاملي ، وهي أشعارٌ تلقي الضوء  
على جانب من حكاية يزيد بن عبد الملك ، وجاريتته حباية ، التي  
عُصت بحبة عنب ، فاختنقت ، وماتت ، وتخلي بعدها عن الملك ،  
باكياً على قبرها حتى لقي حتفه ، معبراً عن قسوة الحب الأبدى .  
وأياً ما يكن الأمر ، فإن هذه الأشعار لا توحى بتراسل الأجناس من  
شعر ، وقصة ، وخبر تاريخي ، وأسطوري ، في كتابات جمال أبو  
حمدان حسب ، وإنما تفصح عن ذائقة أدبية ، وفنية ، تقترب في  
نثرها من الشعر ، وفي شعرها من النثر . وهي ذائقة معدنها  
الإحساسُ الرهيف ، والتواصل العميق بالتراث .

ومن الملاحظات الأخرى التي يتوقف لديها قارئ الكتاب ، من  
النظرة الأولى ، أن عناوين جلّ القصص من كلمة واحدة : الدرج ،  
العطش ، الخللحال ، أرواح ، الخاتم ، الشجرة ، الحجر ، القلعة ،  
الباب ، الملح ، الكف ، الأم ، البرج ، الصهيل . وهي عنوانات لا  
توحى بمحتوى القصة ، ولا بإطار الحكاية ، ولا بأيّ ظلال تختص  
بها ، أو بعلاقة المتخيّل فيها بالواقع . فمن يقرأ العنوان لا يستطيع  
أن يتوقع ما ترويه من وقائع ، ولا ما تومئ له من أحياءات ، أو من  
معان . وهو مع ذلك عنوان مشوّق ، إذ يستفز القارئ استفضاً لا  
يستقيم مع تلك الآراء التي نقرؤها هنا ، وهناك ، زاعمة أن للعنوان

سيمياء تشي بمضمون النصّ ، فمن هو الذي يستطيع أن يتوقّع  
فحوى القصة من قراءته لعنوان : الدرّج ، أو العَطَش ، أو الحَجَر ، أو  
الباب ، أو الملح .

### درّجُ فرعون

وهذه ملاحظ تشجع القارئ على النظر في القصص بعيداً عمّا  
هو متداولٌ من أقاويل عن سيمياء العنوان ، أو العتبات ، أو  
التناصّ . ففي قصة (الدرّج) يروي لنا الفتى الغريبٌ متواليات عن  
عشقه للأدراج ، صعوداً وهبوطاً ، منذ طفولته ، مروراً بصباه . وفي  
مقطع من القصة ، أو لنقل وحدة نصية ، يقف بنا عند درج فرعون-  
وهو من الأدراج المشهورة في عمان- وتتناسلُ الأسئلة في ذهن  
الراوي قبل أن يُبصر في نهاية الدرّج باباً ، يعبره ، فإذا هو أمام امرأة  
تكلمه قائلة «هيت لك» ويستبين في ضوء المكان الشاحب شبح  
زليخة التي تخبره أنها بانتظاره منذ أربعة آلاف سنة ، لكنه - على  
أيّ حال- ليس بيوسف الصديق . وعلى نحو مبالغت ، وكعادة  
الكاتب في إدارة العلاقات بين الشخصوص ، يخاطبه شخصٌ آخر  
على كذب من المشهد ، قائلاً : فتىّ فجّ ، هذه ليست زليخة امرأة  
العزيز . وليس ثمة امرأة . هواجسُ فتىّ غرّ . إنها تتراءى لك ،  
وخيالك هو الذي يجسّدُها أمامك ، والكلام الذي دار بينكما ليس  
أكثر من وساوس . ذلك أنّ عزيز مصر ، وزوجته زليخة ، لم يأتيا إلى  
عمّان ، إنما الذي جاءها هو عزيزُ روما ، وهو الذي أنشأ هذا الدرّج ،  
وليس فرعون . وبظل الفتى الغريبُ يلوبُ من درج فرعون إلى درج  
آخر يربط رأس المدينة بالقلب ، ويصل الحياة بالحياة ، في بيوت

متراكمة يتكئ بعضها على بعض . . تشهد ولادات متكررةً ،  
وعسيرة ، وتفوح منها روائح موت مُبكرٍ وموتٍ آخرٍ غيرٍ مبكرٍ .  
ويسمع تهامس عشاق ، وتنهَّدات الأمّهات ، وهن يهددن أطفالهنَّ  
الذين يستعصي على أجفانهم النُّعاس . ويمضى في حركته الدائبة  
هذه إلى أن يقذف به أحدُ الأدرج (العمّانية) إلى منزله على مرتفعٍ  
في جبل عمّان . وفي منزله ذاك تذكّر الدرجات الثلاث التي كان  
يلهو بصُعودها وهبوطها صغيراً مستحوذاً على إعجاب أبيه وأمه ،  
فيحاول أن يكرّر ما كان يفعله ، فلا يستطيع ، «تجهتُ إلى  
الدرجات الثلاث ، وحاولت أن أصعدّها ، فلم أقو . إذ زابلتني  
همّتي بفعل تقدّم العُمُر»<sup>(١)</sup> وتلك كانت الخطوة الأولى من الراوي  
تجاه الرحيل . ففي تلك الأثناء أحسَّ بيد أبيه المتوفّي تمتدُّ إليه  
وتمسّحُ جبينه برُفقٍ ، ثم بيد أمه المتوفاة أيضاً تمسكُ برأسه وتميل به  
إلى صدرها برقة ، وحنوّ ، فأمال رأسه على كتف أمه لتستغرقه  
السكينة . «ويواصلُ» ما زلتُ ، حتى هذا الوقت . . ولا أدري إذا  
كنت مستكيناً لإغفاءة الحياة ، أم لصحوة الموت . .»<sup>(٢)</sup>

يخلط المؤلفُ بين رؤيته هو للعالم ، وما تمده به ثقافته التاريخية  
والدينية من رموز استطاع أن يجمع بينها في تركيب منسجم على  
الرغم من أنها تمثل في أصولها محطات متباعدة ، فهو يذكرنا  
بمشكلة امرأة العزيز وبالنساء اللائي قطعن أيديهن ، وبالفرعون ،  
وبالأدرج التي شيدها أو شيدها بعضها الرومان عندما كانت عمان

(١) جمال أبو حمدان ، أمس الغد ، وزارة الثقافة ، ط ١ ، ٢٠١٠ ، ص ٢٩ .

(٢) أمس الغد ص ٣٠ .

فيلا دلفيا . ويدرُكرنا بالمدينة عندما كانت صغيرة ؛ درج واحد ،  
وينابيع صافية لا تتعكر ، وخبز طازج لا يجف . ثم الرحيل المفاجئ  
للأبوين ، والدار التي تقع على كتف من جبل عمان ، والدرجات  
الثلاث التي هدَّت قواه . والوجه المتعقلن الذي لا ينحرف وراء  
الأوهام والخيالات ، رادعا غلبَة الهواجس على الفتى الغريب .  
ولا ريب أن هذا الفتى الغريب ، الذي يُسلطُ المؤلفُ الضوء على  
دوره ، ومسعاها ، لفكفكة أحاجي الحياة ، وألغاز العالم ، أقنعنا بأنَّ  
الحياة ليست طعاماً وشراباً حسب ، بل هي تَطَّلُعُ ، وتجاربُ ، وبحثُّ  
عن أفق ، وإلا فهي حياة رتيبة ، مملَّة ، كعقوبة سيزيف الذي يرفع  
الصخرة ، ويظلُّ يعيد رفعها إلى الأبد . ولكنَّ هذا المتطَّلِعُ ، بعد أن  
بلغ ما بلغ ، وظنَّ أن ما يسعى إليه قاب قوسين أو أدنى ، فُجِعَ بأنَّ  
ما حسبه ماءً ما هو إلا سرابٌ في سراب . فحتى الحقائق التي  
انطلق منها ؛ الدرج ، والخبز ، والماء العذب ، لم تعد موجودة ،  
والشيء الوحيد الذي يتجلى في نهاية المطاف ، هو الاستكانة لتلك  
اللحظة الغامضة ، المتأرجحة بين الحياة والموت .

كلُّ ما يحيطُ بنا إذاً في نظر الكاتب لا يعدو أن يكونَ موضوعاً  
لإعادة النظر ، وتصحيح الرؤيا . فالحكاية الشعبية التي تعاورها الرواة  
عن مقبرة مصدر عيشة ، يُعيد المؤلفُ كتابتها بروية جديدة . ولئن  
كان الفتى الغريبُ ، في قصة الدرج ، مولعاً بصعود الأدرج ،  
وهبوطها ، فإنه في قصة العطش مولعٌ بالتجوُّل في المقابر ، ومراقبة  
الشواهد (جمع شاهدة) التي تحمل أسماء الموتى ، وتواريخ وفياتهم ،  
ودفنها ، في تلك المقبرة «مقبرة مصدر عيشة» عيشة التي يقع نظره  
عليها وهي تجلسُ على حافة قبر فارغ في ركن مُنزَوٍ ، تصحبه بين

إغفاءة الحياة ، وبقظة الموت ، أن يحفر قبره بيده سلفاً ، إذ الحياة ما هي إلا سفرة قصيرة في هذا الاتجاه ، فلم لا يختصر الوقت ، ويهيئ نفسه للانتقال من فضاء الشمس إلى عتمة القبر؟ وما هي إلا ساعات حتى يكون القبر جاهزاً . ثم تتراءى له مراراً . يسعى خلفها كالمضبوع إلى أن تدخل داراً وتدعوه للإقامة معها طالما أن المقبرة لم تعد المكان المناسب للانتظار ، بعد أن أصبحت محاطة بالسوار ، والبوابات الحديدية الكبيرة المغلقة بأقفال نحاسية ، وعليها حراس شاكو السلاح . وتبقى التساؤلات تطن في رأس الفتى الغريب : ما الذي دفع بتلك السيدة لحفر القبر في ذلك المكان المنزوي ، لتجلس إلى جانبه باستمرار ، في هيئة دائمة ، يكتنفها الغموض ؟ أكان عليها أن تتخيّل حبيبها الذي انتظرته ، وطال بها الانتظار حتى أقعدها اليأس من مجيئه؟ وعندما يئست افترضت أنه مات ، وحفرت قبراً بيديها ، وظلت تجلس بجواره ساكنة ، واجمة ، لا تُعول ، ولا تبكي؟

والشخص في العطش أشباح تظهر ، وتختفي ، متى أراد الفتى الغريب ، والوقائع تتعاقب على غير انتظام يجسده تسلسل افتراضي . ولهذا يتقاطع ظهور (عيشة) مع ظهور ذلك الشخص ، الذي لم يذكر لنا اسمه ، في القصة مراراً . وأما الفتى الغريب ، المولع بدخول المقابر ، والتجوال فيها منذ صغره ، فلا يقدر على التفريق بين ما إذا كان حياً أم أنه ميت : «طال انتظاري دون جدوى ، فكيف للخيط الواهي الرفيع الممتد بين الحياة والموت أن يحتمل اليقين؟» (١)

---

(١) أمس الغد ص ٥١ .

## انعدام اليقين

ويغلبُ هذا الإحساسُ بانعدام اليقين على الفتى الغريب في قصة «الخلخال»، وحكايته الغريبة عن الراقصة الأسطورية «سالومي»، التي طلبتُ منها أمها الرقص أمام عشيقها هيرودوس، فاشتربت أن يُقدّم لها رأسَ يوحنا المعمدان على طبقٍ من الفِصّة، فكانَ لها ما اشتربتُ. وتقولُ حكاية الفتى الغريب، الذي يَعشَقُ التجوألَ بين المقابر، والخرائب، والآثار، ما لم تقله الحكاية الأسطورية عن «سالومي». فقد ساقته قدماءُ إلى خرائب (مكاور)<sup>(١)</sup> حيث عمودٌ قديمٌ من بقايا قلعة ماخيروس، وعلى حَجَرٍ من هاتيك البقايا تبرّز له «سالومي» التي تنتظر منذ ألفي عام مع شعورها القوي بالذنب لمقتل المعمدان. يسألها كعادته في طرح التساؤلات عن تلك الليلة، وعن السبب الذي جعلها تشترب قتل المعمدان. وفي الجواب تبرّز طريقة الكاتب الخاصة في إعادة تشكيل الحكاية، وتشخيص النموذج الإنسانيّ تشخيصاً مختلفاً، ومغائراً لما هو سائدٌ عنه، ومعروف. فقد ألحّت «سالومي» في الجواب أنها لا يدّ لها في مقتل المعمدان، وهي على العكس من ذلك، كانت، وما تزال تهيمُ به حباً، وقد قالت الشعر متغزّلةً به، وأخفته تحت الوسادة. وأنها طالما عرضت نفسها، وجسدها عليه، لكنه كان يُعرضُ عنها، وينفرُ منها، مُشمئزاً، مما جعل عنادهُ هذا

---

(١) على بعد ٣٢ كم إلى الجنوب الغربي من مادبا تقع خرائب وأعمدة وأطلال من بقايا (مكاور) تحظى بأهمية تاريخية إذ يعتقد أن هيرودوس سجن فيها النبي

سبباً في مَصْرَعِه على يدي هيرودوس . ثمة شعورٌ بالحاجة إلى التكفير عن ذنب لم تقترفه ، مثلما تدَّعي ، فقطراتُ دمه ما تزالُ على الخللخال من ألفي سنة ، تأبى أن تزول على الرغم من أنها لم تترك وسيلة إلا استعملتها لإزالة تلك التُّهْمَة ، فينصَحُها الفتى الراوي باستخدام التراب في إزالة البُقْع . وما إن فعلت حتى زالت بقع الدم ، لكن «سالمومي» تشققت عنها ملاءة الرُقْص المهترئة ، وتطايَرتُ في الهواء ، وتشقَّق الجلد المتغصَّن ، ومن بعده تشقَّق العَظْم ، وأضحَت الراقصة الفاتنة جثَّة لا حراك فيها ، ولا تحتاجُ إلا لقبر تثوي فيه . لكنَّ الغريب ما إن ينتهي من حفر القبر حتى يكتشف اختفاء الجثَّة . لا شيء في المكان إلا الخللخال الذي يلمعُ تحت الشمس . فيحاول أن يأخذه تذكَّاراً من «سالمومي» ، لكنه لا يستطيع حملهُ ، لا بيد واحدة ، ولا بالاثنتين ، ولا بقواه ، وعزمه مجتمعين ، وتخيَّل لو أن عدداً من الرجال حاولوا رفعهُ عن الأرض لما استطاعوا ، مع أنه مجردُ خلخال لا أكثر .

فسالمومي ، التي كُتِب عنها الكثيرُ ، لا تتمثل في آداب الشعوب إلا راقصةً خليعةً اشترطت قتلَ يوحنا انتقاماً ، بيد أن الكاتبَ ، أبا حمدان ، أعاد كتابة هذه الحكاية ، جاعلاً منها شخصيةً أخرى تختلفُ بعض الاختلاف عن «سالمومي» ، التي نجدها عند أوسكار وايلد<sup>(١)</sup> ، أو غيره ، فهي - ها هنا - تفيضُ عذوبةً ، ورِقَّةً ، وتحبُّ

---

(١) سالمومي Salome هي ابنة الملك هيرودوس الثاني وهيروديا ، عاشت ما بين سنة ١٤ و ٦٢م وقد كتب الكثير عنها ، ومن ذلك رواية للشاعر الكاتب أوسكار وايلد Oscar Wilde الذي عاش بين عام ١٨٥٤ و ١٩٠٠ .

يوحنا ، وتذوبُ ندمًا على فعلتها الشريرة ، وتحاولُ التكفير ، وتسعى  
للتخلُّص من آثار الجريمة ، وعندما تنجحُ تختفي ، في مشهد  
احتفاليٍّ يعبرُ عنه الغريبُ بلسانٍ غريبٍ «بين قَبْرِ خالٍ من الموت ،  
وموتٍ بلا قَبْرِ .»

### وَحْدَةُ الرَّاوِي

ولا بد أن يلحظ الدارسُ لهذه القصص الثلاث ، ولغيرها في  
«أمس الغد» شيئًا مشتركًا فيها على السواء ، وهو وحدة الراوي  
(الفتى الغريب) وانتهاءً جلَّ القصص بالإعراب عن عجزه ، فهو  
في (الدرج) لا يستطيعُ صعود الدرجات الثلاث ، وفي الخللخال ، لا  
يستطيعُ أخذَه ، ولا حتى تحريكه ، على الرغم من محاولاته  
المستميتة لذلك . وفي العطش لا يستطيعُ النهوض عن الأرض ،  
والوقوف على ساقيه للحاق بعيشة ، فجسده المتهالك يخذله ، ويظلُّ  
مطروحًا في مكانه كجسم بلا روح . ويغلبُ على الراوي في  
القصص الثلاث - كما في غيرها - عدمُ التفريق بين الحياة والموت .  
والحقيقة أنَّ الشخصيات التاريخية ، والنماذج الأسطورية ،  
والدينية ، التي تظهرُ في القصص ، مثل : أبي ذر الغفاري ، وعمرو  
بن العاص ، وأبي موسى الأشعري ، ويزيد بن عبد الملك ،  
وشهرزاد ، وسالومي ، وهيروديا ، وهيرودوس ، وغيرها . . لا يُعدُّ  
ظهورها من قبيل التوظيف ، وهو المصطلح الذي اعتاد النقاد  
والدارسون استعماله في وصف هذه الشخصيات . فيقولون : توظيف  
التراث ، توظيف النماذج . واستدعاء الشخصيات . . الخ . . .  
فالتوظيف لا يعدو الإشارة في النص لهذه الشخصية أو تلك ،

ولكنّ الكاتب - جمال أبو حمدان - لا يكتفي بهذا ، بل يعيدُ كتابة الشخصية كتابةً جديدةً فتغدو في النصّ شخصيةً أخرى فيها بعض ما في تلك الشخصية . فما جاء في القصص عن عمرو بن العاص ، أو أبي موسى الأشعري ، مختلفٌ قطعاً عمّا عُرف عن هذين النموذجين ، لهذا لا مندوحة لنا عن الاعتراف بأن لجمال (أبو حمدان) نهجاً خاصاً في بناء القصة القصيرة يقوم على الاتكاء على حكاية ، أو شخصيةٍ ما ، فيعيدُ كتابتها كتابةً جديدةً ، ويُضفي عليها إطاراً سردياً جديداً ، ومناخاً قصصياً جديداً ، يمثل بحُبِّكته طرحاً جديداً لتلك الحكاية ، أو الشخصية ، وما تضمُّره من إichاءات ، وتأويلاتٍ ، وهذا يكسبُ القصةَ مذاقاً أدبياً مختلفاً عن سائر القصص .

## الباب الثالث

### المسرح



## الفصل العاشر أبو حمدان والمسرح

كتبَ جمال أبو حمدان للمسرح كثيراً ، مثلما كتبَ للتلفزيون .

وأوّل عمل كتبه هو مسرحية «الجراد» (١٩٦٥) تلتها مسرحية (الجنرال) ١٩٦٨ و(المفتاح) ١٩٦٩ و(عُلبَة بسكويت من أجل ماري أنطوانيت) ١٩٧٠ و«حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف» ١٩٧٥ ومسرحية (عطشان يا صبايا) ١٩٧٨ و«الاحتفال بموت زرقاء اليمامة» ١٩٨٣ ومسرحية «القُضبان» ١٩٨٧ ومسرحية «حكاية بلا معنى» ١٩٩٠ و«ليلة دفن الممثلة جيم» ١٩٩٢ التي فازت بجائزة تقديرية قبل صدورها في كتاب عن دار أزمنا للنشر في عمّان . وكتبَ عدداً آخر من النصوص لم تُعرض منها «ناسٌ من ورق» و«ليلي والذئب»<sup>(١)</sup> ولا نستطيع - ها هنا- تناولَ جل هذه الأعمال لضيق المساحة المخصّصة للفصل ، لذا سنقفُ عند ثلاثة منها مرتّبة ترتيباً تاريخياً على وفق صدورها منشورةً في

---

١ . أبو حمدان ، جمال : القُضبان ، مكتبة برهومة ، عمان ، ط ١ ، ١٩٩٥ ص ٧٥ .

كُتِبَ ، وأول هذه النصوص مسرحيةً حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف (١) .

### حكاية شهرزاد الأخيرة

من العنوان يتضح أنّ المسرحية تدور في أجواء الموروث الثقافيّ العربيّ ، وتتخذ من شهرزاد قناعاً يُخفي الكاتب وراءه شخصيّة رامزة يريد من خلالها ، وعن طريقها ، توجيه نقده لبعض مظاهر التسلّط في حياتنا المعاصرة . ويتخذ الكاتب أيضاً من (شهريار) وهو الأمير الذي كان يأمرُ سيّافه (مسروراً) صباح كل يوم بقتل زوجته ، رمزاً للتعسف . وتلقي ظلالُ حكايات ألف ليلة بثقلها على حبكة المسرحية ، فمسروور ، وهو سيّاف شهريار ، ينتظر ألف ليلة وليلة ليقوم بمهمته ، وهي قتل شهرزاد ، التي استطاعت أن تشغل الملك شهريار عن نفسه بسردها للحكايات واحدة تلو الأخرى ، في أداء شيق ، فيكتفي مسروور بالتنصت ، والنظر من ثقب الباب ، والاستماع إلى الحكاية بعد الحكاية ، وعندما ينتهي أجل الحكايات الألف تتحوّل شهرزاد إلى قوّة طاغية ، فتأمر مسرووراً بقتل شهريار ، ويحاول مسروور الهروب مع شهرزاد ، إلا أنّه يخفق في ذلك ، ويلاحقه حتفه بخنجر نسائي من (شهرزاد) وبهذا ينتهي المشهد الأوّل من المسرحية لنجد في المشهد الثاني عدداً من الشخصوس ابتكرتهم

---

(١) ابو حمدان ، جمال : حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف ، رابطة المسرحيين الأردنيين ، عمان ، ط ١ ، وقد ذكر في المقدمة أنها كتبت عام ١٩٧٤ وفي كتاب القضبان ذكر أنها كتبت عام ١٩٧٥ .

شهرزادُ نفسها في الحكايات ، أمثال : قمر الزمان ، وعلي شار ، وعلي الزبيق ، وسندباد . . وغيرهم . يقتحم هؤلاء الشخصُ بوابة القصر مطالبينَ برأس شهریار حيناً ، وبرأس شهرزاد حيناً آخر ، فالأول حكمهم بقسوة ، وشهرزاد سيطرت عليهم بحكاياتها ، وراحت تتسلى بعذاباتهم اليومية .

وهنا يبرزُ سندباد ، وهو من الشخصيات التي أبدعتها شهرزاد في محكياتها المتخيَّلة ، ويحاولُ إقناع الجميع بأنه هو السلطانُ المنتظر . إذ لا ينبغي للسلطنة أن تبقى بلا رأس . وهو وحده الرأسُ الذي يستطيعُ إدارة شؤون البلاد دونما بطش ، أو اضطهاد ، أو استبداد برقاب العباد ، وما إن يهتفوا بحياته ، كنايةً عن مبايعته رئيساً ، حتى تتبدلُ شخصيته فوراً . فبدأ يلقي بأوامره على الحراس ، والحجَّاب ، والجند ، فلنقرأ هذا الجزء من الحوار بين البواب (سندباد) بُعيد تسليمه مقاليد الحكم :

سندباد : هل خرج الجميع؟

البواب : الجميع يا مولاي .

السندباد : تأكّدوا من ذلك ، لا أريدُ أن يحدث ما حدثَ اليومَ مرةً ثانيةً في عهدِي .

البواب : لن يحدث ذلك يا مولاي .

سندباد : دع الحراسَ يذهبون وراءهم حتى بيوتهم ، أريدُ أن يتأكّد الحراسُ من أن أحداً لن يثير الاضطرابات ، والقلاقلَ ، في بلادي .

البواب : ستنامُ نومًا هادئًا يا سيّدي .

السندباد : ولا تدعوا أحداً ينتظرُ عند البوابة ، أو يقتربُ منها .

البواب : لن يقتربَ أحدٌ من القَصْرِ يا مولاي .  
السندباد : ومن يقتربُ يُقتلُ .  
البوابُ : يُقتل فوراً يا سيدي (١) .

هذا الحوارُ يوضِّح لنا كيف تحول سندباد الرقيق ، الوديع ، إلى وحش كاسر ، بعد أن نودي به أميراً للبلاد ، وسرعان ما يتخذ القرارات الجائرة ، فيأمرُ بإلقاء القبض على (علي الزبيق) ، وهو أولُ من هتفَ بحياته ، وبايعه ، ثم يأمر شهرزاد أن تحدّثه بقصصها الجديدة ، وحكاياتها المسليّة التي ينبغي لها أن تمتدّ إلى ما لا نهاية ، وليس لألف ليلة وليلة فقط . وإمعاناً في الغرابة ، يطلب سندبادُ منها أن تكون الحكاية الأولى عن شهرّيار ، وهذا يجعل شهرزاد تدرك أنها تعيدُ سيرتها الأولى . فما إن تبدأ حكايتها الأولى ، حتى يطيحَ برأس السندباد سلطانُ النوم العميق . وعندما تهتمُّ بقتله ، تتساءلُ : ماذا لو مات؟ ثم تجيب : سيأتي سلطانٌ آخرُ لينصبَّ عرشه فوقَ سريري .

وهكذا يتكشّف المدلول الخفيُّ للرمز ، فشهرزاد في هذه المسرحية ترمز للبلد العربي ، أو للأرض العربيّة ، وللناس الذين تتعاقبُ عليهم الطغاة ، ويتناوبُ على قيادتهم المستبدُّون ، وهم ، مع ذلك لاهون ، لا يفكرون إلا بسرِّد القصص ، وإطلاق الشعارات ، والتصفيق المستمرّ لمهرّجي السلاطين . ولعلّ هذا ما كان يعنيه الكاتبُ في تقديمه القصير للمسرحيّة ، وقوله : «لست أدري في أيّ

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٨ - ٥٩ .

ليلة من زماننا الحاضر يقع هذا العمل<sup>(١)</sup> .  
فالحكاية تتكرر بتكرار الطغاة ، فلا عجب إذاً أن يكون الانتحارُ  
نهاية شهرزاد - الشخصية الدرامية ، لا الشخصية المعروفة في  
الليالي - ذلك الانتحار الذي يجعل من مولودها الفضّي (الفجر)  
يتمازج بقطرات الدم النازف من صدر الجريح ، وهي تهوي عليه  
بخنجرها الحادّ ، فيما يرتفع صياح الديك المتّصل معلناً نهاية العمل  
الدرامي<sup>(٢)</sup> .

والتفسير الذي يقترحه السعافين للنصّ تفسيرٌ لا يَمْنَعُ القارئ  
من أن يفهمه فهمًا آخر ، ويتأوّلُه تأويلاً آخر . فلم يرد الكاتب  
لشهرزاد المتاجرة بحياة الكادحين الذين عاشوا البؤس<sup>(٣)</sup> ، والتفسير  
الأدقُّ لهذا العمل هو أنّ شهرزاد ضحيةٌ بقدر ما هي أداةٌ لبسط  
السيطرة ، وفرض الاستبداد ، والطغيان . وانتحارها في آخر  
المسرحيّة تعبيرٌ مأساويٌّ عن محنة الإنسان العربيّ في القديم ،  
والحديث . فهو جسراً يتأكلُ معدنُه من كثرة الطغاة الذين ساروا  
فوقه ، ومع ذلك لا يعي صلابته .

وهذه المسرحية ، من الناحية الفنيّة ، تستطيع أن تشد القارئ  
مثلما تشده متفرجاً في المسرح . فهو يقف منها وفتته من قراءة  
قصة قصيرة ، أو رواية ، فالموقفُ الفكريُّ الموصول بالتراث الأدبي

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٣ .

(٣) السعافين ، إبراهيم : أزمة النص المسرحي ، ورقة مقدمة للملتقى عمان الثقافي

الرابع من ٢٠ - ٢٥ آب - أغسطس ١٩٩٥ ص ٧ .

يساعد على تخيّل الحركة ، والأداء على الخشبة . واللغة الشفافة ،  
النفاذة ، تساعد على رؤية الحدث ، والشخصيات من الداخل :  
كيف تحسُّ؟ ومَ تشعُر؟ وعلى أيِّ نحو تفكّر؟ وعبارات الكاتب  
الشعرية المتوافرة وفرّة لافتة للنظر تشجّع القارئ ، بل تمكنه من إدراك  
المزايا التي تفرّق بين نصّ مسرحي جادّ ، وآخر هزلي ، لا يعير  
النزعة الأدبية ، والجماليّة ، اهتماماً يُذكر .

هذا عدا عن أنّ الكاتب أعاد النّظر في التراث الأدبيّ ، من  
خلال حكاية شهرزاد الثانية بعد الألف . فقد جعل من نصّه بناءً  
جديداً يقوم على تفكيك النصّ الموروث ، وإعادة بنائه من جديد  
في خطابٍ مسرحيٍّ يتضمّن موقفاً من التراث ، والواقع . ودليلٌ  
ذلك أنه جعل من عليّ الزبيق ، وقمر الزمان ، والسندباد ،  
وغيرهم . . . شخوصاً تخرُج من الورق لتؤدي على الخشبة أدواراً  
جديدة اختارها هو لها ، خلافاً للأدوار التي أسندت إليها في النصّ  
الأصليّ ، أو في غير مسرحيته هذه من نصوص لمؤلفين آخرين .  
وهذا البناء يقوم - في الواقع - على نظرة جديدة لعلاقة الكاتب  
المسرحيّ بالتراث الأدبيّ ، فهي ، عند جمال أبو حمدان ، لا تقوم  
على المحاكاة الحرفية الساذجة للنصّ الموروث ، ولا على الاستلهام  
الوظيفي (توظيف التراث) كالذي يتحدّث عنه كثيرون<sup>(١)</sup> ، وإنما  
تقوم على محاورة هذا التراث ، ومجادلته جدالاً يبلغ درجة  
المعارضة ، والاختلاف ، ليعبّر الكاتب المسرحيُّ عن أفكاره تعبيراً  
جديداً مبتكراً بقوالب أسهم في بنائها ، وصياغتها ، السابقون .

(١) السعافين ، المصدر السابق ، ص ٦ .

وهذا فعلا ما سعى إليه جمال أبو حمدان في «حكاية شهرزاد الأخيرة» وغيرها من أعماله الإبداعية في القصة القصيرة، والمسرح، ونجح في ذلك أيما نجاح .

### ليلة دفن الممثلة جيم

وإذا كانت مسرحية «حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف» من مشهدين، يشترك في أداء الأدوار فيهما عددٌ من الشخص، مثل: مسرور، وشهرزاد، وشهريار، وسندباد، وعلي الزبيق، وعلي شار، وآخرين . . فإنَّ مسرحية «ليلة دفن الممثلة جيم» نوعٌ مختلفٌ من المسرح، وهو المينودراما . فهي نصٌّ مسرحيٌّ يقتصرُ على شخصيةٍ واحدة، أي: ممثلةٍ واحدة، تقوم بتقمُّص الشخص، وأدوارها، على وفق التفاعل الدرامي، وتطور الصراع في النص .

ففي البداية نرى صندوقاً (قبرا) فوق خشبة المسرح، والخشبة نفسها تشعُرنا بأنَّ صاحبة القبر (الصندوق) ممثلة عريضة، أدت أدواراً مختلفة لشخصيات نسائية تاريخية عديدة . يتجلى ذلك من خلال الأقنعة، والملابس التاريخية، وبعض الأشياء الموجودة، فعلا، على خشبة المسرح . ثم يبدأ الحوار المنفرد بأسلوب فيه الكثير من الشاعرية والتألق :

في يوم الفرحة والأشواق  
تدهمنا ذكرى موتانا  
فيهلُّ الدمعُ من الأحداق  
في يوم الندب على الموتى

يدهمنا النسيانُ القاسي  
ويفجّرُ ضحكاً في الأعماق<sup>(١)</sup>

ويتطوّرُ الحدثُ بتطور الحوار الفرديّ، فإذا بشخصية الممثلة جيم قد قامت بتشخيص أدوار الملكات: كليوباترة، شهرزاد، ماري أنطوانيت، شجرة الدرّ، وزنوبية- ملكة تدمر، وأدت على خشبة المسرح أدواراً تمثل: ولادة بنت المستكفي، وأنتيجوني، وبنيلوبي، وسالومي، وأوفيليا، وزرقاء اليمامة، التي مُنِعَ عرضُها لأسبابٍ سياسية. في كل هذه الأدوار كانت الممثلة جيم تفقد جزءاً صغيراً، أو كبيراً، من شخصيتها الحقيقية في تمثيلها للشخصية الأخرى، التي تتقمّص دورها، وتؤدّيه، فماذا كانت النتيجة؟ الجوابُ، بطبيعة الحال، فقدانها شخصيّتها هي، فهي في أيامها الأخيرة تحاولُ البحث عن نفسها، فتجدها موزّعة، أو مبدّدة، بكلمة أدقّ، بين ذاكرة مثقوبة، ضعيفة، أو لنقل، بكلمة أخرى مفقودة، ونسيان قاحل يكادُ يكونُ تاماً. ولهذا لا تشعُرُ بغير الضيق، والاختناق، والوَحْدة: «كل اللواتي كنتهن بجوارحي، وبأحاسيسي، يتوارين، ويتركّنين وحيداً..»<sup>(٢)</sup> ولهذا كلّما يُسدل الستارُ على آخر مشهد مسرحيٍّ تقومُ بأدائه، تطلبُ إهداءها تذكّاراً، وهذا التذكّار نموذجٌ لقبر منحوت من خشب، رغبة في أن تضع نفسها فيه، وتغلقه، لكي يكون غيابُها عن خشبة المسرح

(١) أبو حمدان، جمال: ليلة دفن الممثلة جيم، دار أزمنة للنشر، عمان، ط ١،

١٩٩٢، ص ١.

(٢) ليلة دفن الممثلة جيم، ص ٤.

غياباً عن العالم ، وانسحاباً كلياً من الحياة<sup>(١)</sup> . ويستمرُّ حوراها المنفردُ عن القبر . فنعرف منه أنه كان قد أعدَّ لدفن زرقاء اليمامة في المسرحية التي قامت بأداء دور البطلة فيها ، ولم تسمَح الرقابة بعرضها بعد الانتهاء من التدريبات . ونعرفُ من الحوار أيضاً أنها تحتفظُ بالملابس ، وبالأقنعة ، التي استخدمتها في المسرحيات السابقة كلها ، ووضعتها في صندوق ، وهذا كله يمثل الفكرة الرئيسة في المسرحية . وهي أن الممثلة جيم سوف تبدأ بتذكُّر الأدوار ، واحداً تلو الآخر ، وترتدي الملابس ، والأقنعة ، وتحدثُ بألسنة الشخصيات النسائية التي قامت بالنيابة عنهنَّ بأداء أدوارهنَّ ، لكنَّ هاتيك الشخصيات من أمثال : كليوپترا ، وولادة ، وماري أنطوانيت ، وغيرهنَّ . . . يبرزن لها فجأةً من زاوية مُعتمة في الخشبة ، ويبدأ الصراعُ بينها وبينهنَّ .

فهي تبعثرُ أقنعتهنَّ ، وتمزِّقُ ملابسهنَّ ، وتخطبهنَّ قائلة :  
اتركني الآن ، أنا اعتزلتُ المسرح . أريد العودة إلى نفسي .  
أدواركنَّ لم تمنحني سوى التعاسة . والتماهي بكنَّ أفقدني ذاتي . بقيتَن في التاريخ ، والذكري ، وأنا أزحفُ إلى هذه الزاوية المعتمة كي أنسى نفسي . . . (٢)»  
ومن غريب الأمر ، الذي يُدهش له القارئ ، والمتفرجُ ، على السواء ، أن الشخصيات ، بدءاً بزرقاء اليمامة ، ومروراً بشهرزاد ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥ - ٦ .

(٢) نفسه .

وكليوبطرة ، وماري أنطوانيت ، وشجرة الدرّ ، وغيرهن ، يعترضن على الممثلة جيم اعتراضاً شديداً لا هوادة فيه ، لأنها برأيهنّ أزعجتهنّ بإيقاظهنّ من رقادهنّ الأبديّ ، وسباتهنّ التاريخي ، لإعادة تشخيصهنّ على خشبة المسرح مصدر قلق لهنّ ، وهو لا يعدو أن يكون نبشاً للماضي : «كنا نائمات في عبّ التاريخ ، وقبور الزمن ، وحواشي الكتب ، فلماذا أيقظتنا على خشبة المسرح؟»<sup>(١)</sup> ويتهمنها باللّهو بأحزانهنّ . وأنها تحاول اكتساب المجد الفنيّ على حسابهنّ ، وعلى حساب مشاعرهنّ . ولو كان الأمر يقتصر على ذلك لهان ، لكنهن يتهمنها أيضاً بالفشل الذريع فيما يخصّ التعبير عن مشاعرهنّ الحقيقيّة ، فالصورة التي أظهرتها لكلّ منهنّ صورة زائفة «تخفي تعاستهنّ تحت الملابس الزاهية الألوان»<sup>(٢)</sup> .

ويشرح لها ما عجزت عن فهمه ، وأخفقت في أدائه ، وتقديمه ، في تمثيلها لهنّ . ذلك أنهن ضحايا لأكاذيب التاريخ ، وأكاذيب السلاطين ، والفرسان ، وهواة الشّهرة . فلم تعدّ الواحدة منهنّ دورها من حيث إنها امرأة تعيش في ظل زوج من الناس ، سواء أكان سلطاناً ، أم فارساً مغواراً ، أم عاشقاً دنفاً ، أم معشوقاً ولهاً ، لا فرق بين أيّ منهم . وعندما كنّ يطمحن للخروج من هذا الدور ، كانت تنتهي حياة الواحدة منهنّ . أما الممثلة جيم ، فقد تكفّلت بالبقية ، أي : تجديد هذا الدور من الماضي السحيق ، إلى

---

(١) المصدر السابق ، ص ٣٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٨ .

أيامنا هذه ، والمحافضة عليه ، وإلباسه لبوس الخديعة ، والترزيف ، لترتديه أمام النظارة<sup>(١)</sup> .

لذا ، لا يجدن حلا لهذه المشكلة إلا في موت الممثلة التي أزعجتهم ، ودفنها في القبر (الصندوق) الذي كان مُعداً لدفن زرقاء اليمامة في المسرحية التي لم تُعرض . وحين تتوسل إليهن كي يتركنها تحيا ، يؤكذن لها أنها ميتة تنتظر الدفن . فلا حياة لها بغير المسرح ، ولا حياة لها بغيرهن . وإذا كانت هي قد أخرجت من قبورهن ، فإنهن سيعملن - بدورهن - على إعادتها للقبر (الصندوق) الذي يجب أن تدفن فيه ، مثلما كانت قد أدت دور زرقاء اليمامة التي دفنت فيه هي الأخرى ، لولا أن المسرحية جرى منعها في اللحظات الأخيرة .

وهكذا يُسدل الستار على المشهد الأخير من المسرحية «ليلة دفن الممثلة جيم» والعمال يرفعون التابوت الذي كتب على أحد جانبيه «هنا ترقد - برحمة الله - الممثلة جيم ، التي وُلدت ما بين الدور والدور ، وعاشت ما بين الوهم والوهم . . وماتت ما بين الشخصية والشخصية . . .»<sup>(٢)</sup>

ومن الواضح أن الكاتب (أبو حمدان) يتطرق في هذه المسرحية لقضايا عدة تناولها الأدب المسرحي المعاصر ، ومن أبرزها ما تشير إليه ، وتنبه عليه ، العلاقة بين الوهم ، ممثلا بالتشخيص ، على خشبة المسرح ، والواقع ، ممثلا بالحقائق التاريخية التي يؤكدتها

---

(١) المصدر السابق نفسه .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٨ - ٣٩ .

الكاتبُ على لسان الشخصيات النسائية . فقد جاء في أقوالهنَّ أن ما يُقدم على خشبة المسرح لا يتضمن إلا قدرًا قليلًا من الحقيقة ، في فيض غامر من الأوهام . علاوة على أن ذلك القدر الهزيل من الحقيقة ، تُفنِّدُه هاتيك الشخصياتُ باعترافها أنَّ ما ذُكر لا يتعدى الأكاذيبَ التي برعَ في تلفيقها مؤرِّخو السلاطين ، والأمراء ، والأباطرة . . وهي أكاذيبُ تجعلُ كلَّ شخصية ، من الشخصيات المذكورة ، تبدو للناس في مظهر خادع ، براق ، مع أنها في الحقيقة غير ذلك . فالكاتبُ ، إذن ، بالرغم من دعوته الصريحة ، الواضحة ، للتواصل مع الموروث الثقافيِّ العربي ، وغير العربي ، ينتقدُ الأساليبَ القديمة ، والعقيمة ، والجامدة ، في الإفادة من هذا الموروث ، مثلما ينتقدُ أيضًا علاقة الإنسان المعاصر بالتراث القديم ، داعيًا لضرورة استئناف النظر في ما جاءنا من الماضي باسم التراث . وتتجسَّدُ هذه الفكرة ، بوضوح ، في تركيزه على شخصيَّة زرقاء اليمامة ، وإضفاء الطابع العصريِّ عليها ، عن طريق الربط بين العدوانِ وتاليه ، وبين النبوءة والهزيمة . وبالإشارة إلى منع الرقابة عرض المسرحية التي تناولتُ رؤية زرقاء اليمامة للشجر الذي تقنَّع به الغزاة ، مثلما تقولُ الخرافةُ العربيَّةُ القديمة ، مع أنَّ الرقابة توافق على الكثير من العروض . والتفسير السياسي الذي يتوصَّلُ إليه القارئ ، والمشاهدُ ، على السواء ، تفسيرُ أضفاهُ الكاتبُ على نحو ما يفعل الكتاب المسرحيون حين يكتبون مسرحيات يوظفون فيها نموذجًا تاريخيًا ، أو أسطوريًا قديمًا ، كـجـمـاليـون ، أو أوديب ، أو إكترا . فليس يكفي أن يستدعي الكاتبُ - على سبيل الاستعارة - شخصيته من الماضي (شهرزاد) مثلًا ليعيدَ تصويرها على الخشبة

بالصورة التي عُرفت بها ، وإنما ينبغي له أن يُضفي عليها بعضَ الجديد الذي يجعل منها نموذجًا معبرًا عن وجهة نظره ، لا عن وجهة نظر المؤرخ . واللافتُ للنظر كثرةُ ما في نصِّ «ليلة دفن الممثلة جيم» - على الرغم من قصره ، وعلى الرغم مما يغلبُ عليه من تكثيف - من رموز حشدها الكاتب باقتدار ؛ من زرقاء اليمامة ، إلى ماري أنطوانيت . وغيرهما . . وقد جعل من الممثلة جيم ، التي هي الشخصية الوحيدةُ في المسرحية ، تقوم بأداء دورها أولاً ، وسرد الأحداث ثانيًا ، مع التحفُّظ على كلمة سرد هنا ، وأداء دور كل شخصية من الشخصيات النسائية ثالثًا . فكانت ترتدي القناع ، واللباس المناسب لكلِّ دور ، وتتكلم بلهجة الشخصية التي تؤدِّي دورها ، وهكذا . . إلى أن تنتهي المسرحية . . مما جعل أداء الأدوار ، بهذه الطريقة ، مهمّةً صعبةً بالنسبة للممثلة ، وشاقّةً بالنسبة للكاتب ، ويُضفي - في الوقت نفسه - على النصِّ طابع التركيب ، والتعقيد ، على الرغم من إيجازه ، وقصره .

أما حوارهُ ، في هذا النصِّ ، فقد اتسم بالشاعرية المفرطة ، والتأنُّق ، في انتقاء الكلمة ، ونظم العبارة ، وصياغة التراكيب ، والترابطُ النسقيُّ بين الجمل ، حتى كادَ النثرُ الدراميُّ ، في كثيرٍ من الحوار ، يستحيلُ شعراً عفويَّ النظم ، سلساً لا ينقصُه الوزن ، ولا تُعوِّزُه القوافي . وهو ، إلى ذلك ، جديرٌ أن يشدَّ أسمعنا بما فيه من إيقاعٍ رَحيِم ، واضحٍ ، وموسيقىٍ عدّبة ، يقول في حوارٍ على لسان زرقاء اليمامة :

بل لي سمعٌ مرهف  
ولي أذنان أسمعُ بهما ديب التاربخ

المُدحور المهزوم الهائم في أرجاء يمامة  
وبهما أسمعُ شكوى المظلومين  
وأهات المحرومين  
وأنينَ الجوعى المقهورين (١) .

فبعضُ العبارات على تفعيلة (فَعْلُن) من المتدارك ، باستثناء  
العبارة الثانية ، فهي تجمعُ بين فعولن من المتقارب وفاعلن من  
المتدارك ، وهما من دائرة عروضية واحدة ، لذا كثرَ الخلطُ بينهما  
لدى شعراء القصيدة التي تقومُ على التفعيلة الواحدة . علاوة على  
هذا ، يراعي الكاتبُ أبو حمدان في العبارات تكرارَ الفاصلةِ الوزنيةِ  
في : مظلومين ، ومحرومين ، ومقهورين . ولو شئنا ذكرَ أمثلةَ أخرى  
من هذا التناغم في نشره الدراميِّ ، لهالتنا كثرته ، ووفرة ما في  
مسرحياته من هذا الأسلوب الذي يُذكرنا بالشعر تذكيره بالمسرح .

### القُضبان

وتنقلنا مسرحية القُضبان إلى أجواءٍ أخرى ، لا علاقة لها  
بالموروث الثقافيِّ ، ولا بزرقاء اليمامة ، ولا بما يربط أنطوانيت .  
تدور المسرحية في فضاء السجن حول شخصيتين ، إحداهما :  
السجين ، والثانية : السجّان . الأولى يرمز لها الكاتبُ بالرقم ١  
والثانية بالرقم ٢ أمّا الشخصية الثالثة ، التي قلّما تظهر في  
المسرحية ، فهي المرأة (حنان) التي يقتصِر ظهورها على ما يراه كلُّ

---

(١) المصدر السابق ، ص ٤١ .

من السجين ، والسجّان ، في نوميّهما ، على الرغم من أنّهما لا  
ينامان طوال مُدّة العَرَض .

في البدء ، يحاول السجين استثارة إشفاق السجّان ، ليساعدهُ  
على النوم ، فهو لا يستطيع ، غير أنّ السجّان يتردّد أولاً ، في تقديم  
هذه المساعدة ، ثم يحاول أن يُحضر له كتاباً ليتسلّى به ، ففي أثناء  
التسلية قد يُغلبه النعاس ، ويعتريه الوَسْنُ ، فينام ، ولكن ، كيف  
سيقراً السجين ، والنور مطفاً في الزنزانة؟ يحاول إقناع السجّان  
بضرورة أن يُشعلَ الضوء ، وينجح في هذه المحاولة بعد لأي ، وبعد  
صعوبة كبيرة ، وتردّد من السجّان ، غير قليل . وحين يُضاء فضاء  
السجن يكتشفُ السجين أنّ الكتاب الذي دفع به السجّان إليه هو  
الكتاب نفسه الذي الذي كان يتسلّى بقراءته عند اعتقاله ، وقبيل  
أن يُزجَّ به في السجن . وهنا تبدأ سلسلة من المفارقات نكتشفُ  
بعدها أنّ السجين ، والسجّان ، لا يختلفان ، فهذا وراء القضبان ،  
وذلك في الخارج . لكنّ أحدهما لا يستطيع أن يكون إلا حيثُ  
يكون الآخر . وأنّ الملابس التي يرتديها كلٌّ منهما هي التي تفرّق  
بين السجين والسجّان . . وعندما يخلعُ كلٌّ منهما ملابسه  
الرسمية ، يكتشفان أنّهما متشابهان ، ولديهما العلاماتُ نفسُها في  
الوجه : الشامة ، والنُدبة ، وتبدو المفارقة أكثر غرابةً عندما يكتشفُ  
السجّان أنّ السجين الذي يدفع إليه بعنوان منزله كيّ يستفسر من  
زوجته عن سبب امتناعها عن زيارته طوال تلك المدّة كلّها ، أنه  
يعطيه عنوانه هو . وأنّ الزوجة المقصودة هي زوجته هو . وأنها تمتلكُ  
الثيابَ نفسَها : الثوب الأزرق ذا الزهور الصُفّر الصغيرة ، وحتى اسم  
الزوجة هو هو (حنان) . .

وتعدُّ الزوجة بالقدم ، وزيارة السجين ، لكنَّها حين تصلُ تقول كلاماً غريباً جداً . مؤدى هذا الكلام الغريب أنَّ السجين ، والسجان ، شخصية واحدة . نفسٌ واحدة موجودة في جسديين . أحدهما داخل القفص ، والآخرُ خارجهُ ، وهذا هو كلُّ ما في الأمر . فعندما يستيقظ السجينُ ، والسجانُ ، من إغفاء تيهما ، يكتشفان أنَّهما كان يحلمان الحُلم نفسه ، ثم ينشغل كلُّ منهما بعد القضبان . فالسجينُ يعدُّها ، وكذلك السجانُ يعدُّها . . وفي الوقت نفسه تظلُّ حنانٌ تمثُلُ لكل منهما تلك الحرِّية الممنوعة ، وذلك السهْلُ الأخضرُ الذي يتكرَّر ذكرهُ ، يرمزُ به الكاتبُ للانعتاق ، والتحرُّر ، بمعناه الأنطولوجي .

يقولُ السجانُ « كانت عيناها حقلاً أخضر ، يمتدُّ ويدعونا . وكنا خيلاً كابية ، وفرساناً مهزومين ، ولا نقدرُ أن نخرج من هذا الجلد العفن ، الضيق ، ولا نتجاوزُ هذه القضبان . وإذا ما فتحتُ أبوابُ السجْنِ أغلقناها بأيدينا . . . سجينٌ ، وسجانٌ . نلهو بعد القضبان . لتذكُر فتحرقنا الذكُرى . أو ننسى النسيان ، لكنَّ الأمرين يبقيانِ لدينا سيَّان . ما دمنا نحملُ في داخلنا هذي القضبان . . (١) »

تكشفُ هذه الفقرة - التي لا يخطئ النظر ما فيها من شعر - في رأينا ، أو ، تُلقِي الضوء ، على جوهر المسرحية . وعلى الفكرة الأساسية فيها ، إذ السجنُ قابع في أعماق كلِّ منا ، والحرِّية شيءٌ عزيز نستطيعُ الوصول إليه ، وانتزاعه ، فهو حقٌّ طبيعيٌّ لنا إذا استطعنا التخلُّص من إحساس العبودية الذي يُلَازمنا في الداخل ،

(١) أبو حمدان ، جمال : القضبان ، مصدر سبق ذكره ، ص ٦٦ .

فالسجين ، والسجان سواءً ، كلاهما مقيد في الأغلال . فهذا تقيده  
أغلال الحكم الذي صدر ضده ليظلّ حبيساً في الزنزانة منذ تسع  
سنوات وثلاثة أشهر ، وذلك مُقيّداً بأغلال الوظيفة ، وقواعدها  
الصارمة . فهو لا يستطيع أن يكون حرّاً حتى لو شاء أن يكون .  
وعندما تلوح له الحرية بعنفوانها ، لا يملك سوى الصرّحات التّعسّة  
« حدّثني عنها . أرجوك<sup>(١)</sup> » وتبعاً لهذا نجد الكاتب يُفلسفُ موضوع  
الحرية ، من خلل التركيز على الصراع الدرامي الذي يؤكد أن  
الشخصيتين ما هما إلا شخصيّةً واحدةً ، وقد انشطرت نصفين .  
وهذا هو مأزق الإنسان القابع خارج السجّن ، يظنُّ نفسه حرّاً ، وأنَّ  
الآخر هو السجينُ فقط . ولكنَّ الحقيقة التي يراها الكاتب هي أنَّ  
من هو داخل السجن ، ووراء القضبان ، قد يكون أكثر حرّية من هم  
في الخارج يحسبون أنفسهم طلقاء وهم في الحقيقة سجناء القيود ،  
والأغلال التي أوجدوها لأنفسهم بأنفسهم : قيود العادة ، قيود  
الوظيفة ، قيود الأفكار والأوامر ، والتعليمات البالية ، والجامدة ،  
قيود الجسد ، في نهاية الأمر . أما من هو داخل القفص ، فلا قيودَ  
تحدُّ من حريته سوى هاتيك القضبان التي يقلُّ عددها ، أو يزيد ،  
قليلاً عن تلك التي توجد خارج السجن ، وفقاً لاختلاف المواقع ،  
والمواقف .

ولعلّ في التفات الكاتب لتحريك الشخصيتين بين النظارة في  
المشهد الأخير ، وهما يعدّان القضبان ، تعبيراً أوضح عن فكرته .  
فكأنه يقول صراحة : إنَّ العالم بشموله ، واتساعه ، لا يعدو كونه

(١) القضبان ، ص ٧٢ .

سجنًا كبيراً، فعندما لا يستطيع المرء أن يمتلك الشعور بالحرية امتلاكاً حقيقياً يضيء حياته من الداخل، فإنَّ الأمرين، بالنسبة له، سيان؛ خارج السجن، أو داخله. لذا يتجول كلُّ منهما داخل الصالة بحثاً عن القضبان ليعدها، مُدلاً بطريقة مباشرة على سلامة هذه الفكرة، التي تنقذ العمل المسرحي من السطحية، فالحرية اختياراً حرّاً، ونقيضها أيضاً اختياراً حرّاً، فالسجان لم يختر أن يكون حرّاً، والسجين لم يختر ألا يكون حرّاً. ومع هذا فكلاهما يتمُّ الآخر. وقد جاء انهيارُ السجان في نهاية المطاف تعبيراً عن وجهة نظر المؤلف، فمن لا يبحث عن الحرية، ويحاول انتزاعها ممن يُصادرونها، ولا يتخلَّص من مخافر الشرطة الكامنة في نفسه، في سجنه الذاتي، قمين أن يكون مهزوماً أمام زوابع التغيير، وعواصف الصراع.

نستخلص، في نهاية هذا الحديث عن المسرح عند جمال (أبو حمدان) بعض النتائج، وأولها القدرة على تمثله للفنِّ الدرامي من حيث هو فنُّ للعرض، وليس للقراءة حسب. إلى جانب تناوله لأبرز قضايا العصر في مسرحياته، كالعلاقة بين الوهم والواقع، أو التراث والمعاصرة، أو الحرية والقيود، أو المثقف والسلطة، وقد لجأ في بعضها لاستخدام الرموز، مثلما نلاحظ في حكاية شهرزاد الأخيرة، وليلة دفن الممثلة جيم. وهو في استخدامه للرموز لا يميل للغموض، والانغلاق، فرموزه تتمتع بالشفافية التي تنمُّ على موهبة أصيلة، وثقافة مسرحية متبصرة، مع الخبرة في ما يجري وراء الكواليس.

## الفصل الحادي عشر مرارة المأساة وخفة الكوميديا في «رؤية أخيرة» و«صندوق الدنيا»

أكثر النصوص المسرحية التي كتبها جمال أبو حمدان تعتمد في حبكتها على حكاية مقتبسة من التراث العربي والإسلامي، أو العالمي، وقد سبق لنا أن أشرنا لمسرحية «حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف»<sup>(1)</sup>، وهي إعادة نظر في بعض جوانب من حكاية شهرزاد مع الملك المتجبر شهريار، ومع السندباد، وعلي الزبيق، وعلي شار، وغيرهم من أشخاص .

وكرر الإشارة إلى زرقاء اليمامة في أثناء الحديث عن موقفه الدرامي من الممثلة جيم، وتصدي الشخصيات النسائية لها، واعتراضهن القوي على تمثيلها لشخصياتهن، وإزعاجهن، بعد أن كن يرقدن بسلام في قبورهن. ولا يكتفين بذلك، وإنما يوبخنها، ويُسبغنها لوماً وتقريعاً على ما ألحقته بهن من تزييف، أساسه التلفيق الذي برع فيه مؤرخو الأمراء، والسلاطين، فحقيقتهن أسوأ بكثير من تلك الصورة المثالية، البراقة، التي أظهرتهن فيها على خشبة المسرح، مؤكداً- أي: المؤلف- أن الممثلة جيم قامت بأداء

(1) انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب .

دور البطولة في مسرحية أخرى بعنوان «الاحتفال بموت زرقاء اليمامة»<sup>(١)</sup>.

### إشكالية العنوان

وقد لاحظنا أيضاً تكراره الإشارة لهذه المسرحية التي منع عرضها لأسباب سياسية، مما يُضفي عليها أهمية خاصة، وقد اشتمل مجموع الأعمال المسرحية للكاتب، الموسوم بالعنوان «زمان آخر» على نص بعنوان «رؤية أخيرة»<sup>(٢)</sup> ومن يقرأ هذه المسرحية لا يحتاج لطويل وقت، أو كثير تأمل، ليستنتج أنها - على الأرجح - المسرحية التي أشير إليها بذلك العنوان «موت زرقاء اليمامة». وبما يشجع على هذا الاستنتاج أن البطلة زرقاء اليمامة تموت في نهاية المسرحية قبيل إسدال الستار. إذ يقوم اثنان من قومها، أحدهما من طسم، والآخر من جديس، بخنقها، وكنتم أنفاسها، إلى أن تفيض منها الروح، وتنهار منها الجثة حامدة، هامدة، وهما يتبجحان: «الآن تحررت اليمامة، حررناها من العار.. وغسلناه. نستطيع الآن أن نرفع رؤوسنا»<sup>(٣)</sup>

وهذه النهاية - المأساة - بمثابة المكافأة غير المجزية لزرقاء، التي حررت المدينة من التبعية اليمانية، وجنوده، فعندما فاجأها الرجلان،

(١) انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب.

(٢) أبو حمدان، جمال، زمان آخر، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢ ص ٦١-

١٠٨.

(٣) زمان آخر، ص ١٠٧ - ١٠٨.

بُعِيدَ رَحِيلَ التَّبِعِ ، وَجُنْدَهُ - ظَنَّتْ أَنَّهُمَا جَاءَا لِيكَافئَاهَا ، فَهُرِعَتْ  
فَرَحَةً لِاسْتِقْبَالِهِمَا ، وَهِيَ لَا تَكَادُ تُصَدِّقُ : قَدْ خَرَجَ جَيْشُ التَّبِعِ ،  
وَلَمْ يَعُدْ فِي الْيِمَامَةِ مُحْتَلًّا ، فَهَنِيئًا لَكُمْ . يَا طَسْمُ وَيَا جَدِيسُ . هَا  
أَنْتُمَا مَعًا . يَدًا بِيَدٍ ، الْحَمْدُ لِلَّهِ !»

الشخصان : بَلَّ يَدٌ وَاحِدَةً عَلَى عُنُقِكَ أَيُّهَا الْفَاجِرَةُ .

ويتضح للمشاهد أن القبيلتين المتناحرتين المتحاربتين منذ زمن  
بعيد ، لم يزعجهما الاحتلال ، والغزو ، بقدر ما أزعجتهما الأخبارُ  
غير المؤكدة عن خلوة مزعومة بين الزرقاء والتبّع اليماني ، ولذا تتفقُ  
القبيلتان على قتلها غسلاً للعار ، وإن لم تتفقا على مقاومة الغزو ،  
ومواجهة التبّع ، وجيشه . لنقرأ هذا الحوار :

الزرقاء : التَّبِعُ كَانَ مُحْتَلًّا .

الشخصان : ماذا قدمت له ليخرج أيتها العاهرة؟

الزرقاء : كَانَ يَحْتَلُّ أَرْضَكُمْ

الشخصان : هَذَا قَدَرٌ قَبْلِنَاهُ . أَمَا أَنْ يَمَسَّ عَرِضَنَا ، عَرِضَ

اليمامة ، فَلَنْ نَقْبَلَ .

...

الشخصان : مَا كَانَ لِأَحَدٍ مِنَّا أَنْ يَقْبَلَ بِمَا فَعَلْتَ . يَجِبُ أَنْ

تَمُوتِي يَا زَرْقَاءَ الْيِمَامَةِ ! لَنْ تَحْمِلَ أَرْضَ الْيِمَامَةِ عَارَكَ بَعْدَ الْيَوْمِ . (١)

### تَهْكُمُ لَادِعٌ وَسُخْرِيَّةٌ

ففي هذا الحوار ضرب من التهكم اللاذع ، لأن أهل المدينة

(١) السابق ، ص ١٠٧ .

يحكمون على الفتاة بالموت لشبهه لا أكثر ، بينما الاحتلال الذي يدنس قدسية الأرض ، وطهر المدينة ، يقبلون به ، ويعدونه قدراً . وفي مشاهد المسرحية التي تقع في فصل واحد ، لا أكثر ، ما يثير السخرية أيضاً . فبعد أن اجتاح التبّع اليمامة ، ونجحت حيلته في تضليل حماة البلدة ، واتخاذ أغصان الشجر دروعاً تحول بين سُرّة البلدة وتصديق ما تراه زرقاؤها ، أُحضرت إليه الزرقاء ، وسمل عينيها ، وأصبحت عمياء ، ثم إنه أحضرها إلى مقره ، وطلب منها تسليته ، بقراءة الفنجان تارة ، وبقراءة الكف تارة ، وبالحكايات تارة أخرى . وعندما تعدّه برواية حكايات شهرزاد ، يصبح بها قائلاً في غَضَب « لا . لا أريد تلك المرأة . ولأ حكاياتها . أريدك أنت ، وحكاياتك . وحين تعدّه بحكايات عن الحرب يصبح مُغضباً : سئمت كلّ الحروب . . كلّ الحروب متشابهة . . لا يوجد فيها جديد . ولا ابتكار . . وعندما تذكره بانتصاره السهل على قومها ، يقول مُعترفاً « ليتهم صدقوك ، وخضنا حرباً حقيقية . لكان لا نتصاري معنى » . فعدم تصديق قومها لها سلبه متعة الانتصار ، مثلما تعلق زرقاء اليمامة . (١)

يقودنا هذا الحوار لموقف آخر يحرض فيه التبّع اليماني زرقاء اليمامة على تشجيع المقاومة ضده . فإذا حاول قومها مقاومته ، ردّ عليهم بحرب شرسة ، من نوع آخر ، يختلف عن حروبه السابقة ، فيحقق انتصاراً عليهم ذا معنى ، وذا طعم مختلف ، وحقيقي . وتوافق على هذا العرض ، وتطل برأسها من النافذة ، وهي تهب

(١) السابق ، ص ٧٣ .

بأعلى صوتها ، وتصرخُ بطَّسَمٍ وجديس أن هبوا لمقاومة الغزاة ،  
 والتصديّ لتبّع الذي هو في حاجةٍ لسبب جديد يشعلُ من أجله  
 حرباً أخرى . لكن زرقاء اليمامة تفجّع بأمرٍ آخرٍ غير مُتوقَّع ، وهو  
 الحربُ الشعواءُ بين القبيلتين . فكلُّ منهما تدَّعي أن اليمامة لها  
 وحدها ، وليستَ للقبيلة الأخرى . واحتدمتْ المعاركُ بينهما ،  
 وامتلاّت طرقاً المدينة بالجنث ، وشعابها بالدم المراق . (١) ولهذا  
 يسأل بعضُ جنودِ التَّبَعِ قائدهم «ماذا نفعلُ يا مولاي؟ حتى  
 الآن . . لم نتدخلْ في المعارك . هل نوقفهم؟» (٢)  
 التَّبَعِ : لا . لا . . أيها الجنديّ . (٣)

جوابٌ يُعبّرُ عن مغزى ، وهو ، دعهم يقتتلون ، طالما أنهم لا  
 يزْعجوننا . فليس الخلافُ بينهم إلا خلافاً عليّ وهم ، فهمُ يتنازعونَ  
 على من هو أحقُّ باليمامة من الآخر ، أغبياءٌ ، يقتلونَ بعضهم . .  
 وهم يعرفون أن اليمامة ليست لأحدٍ منهم . إنها في قبضتي أنا (٤) .

### الطاغية المهزوم

والملاحظ أن الكاتبَ يُسلِّطُ الضوءَ على شخصية التَّبَعِ  
 اليماني ، فيقدم لنا منه نموذجاً للحاكم الطاغية ، الذي يتشهى  
 سفك الدماء ، وفي الوقت نفسه لا يميل الحديث عن السأم ،

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق ، ص ٨٢ .

(٣) السابق ، ص ٨٣ .

(٤) نفسه .

والحاجة إلى التسلية ، والحب . تقولُ له زرقاء اليمامة : فتحتُ لك بالفنجان فلم يُرضك . ورويت لك الحكايات . . وألقيتُ عليك لغزاً . وجرّرت لك أهل اليمامة في معركة خاسرة . . فما الذي أقدُر عليه لأسئلك؟<sup>(١)</sup> وعندما تعرض عليه ألعاباً يختار منها الشطرنج ، هذه اللعبة أحبها . تحتاج إلى ذكاء . وتخطيط . وهي تشبه ساحة حرب . حرب بلا سلاح . . «<sup>(٢)</sup> ويخطو بنا الكاتبُ خطوة أخرى نكتشفُ فيها أنّ التبع اليماني مخادع ، وكاذب ، فهو يؤكد أنه لم يغزُ اليمامة إلا رغبة في الحصول على زرقاء اليمامة أسيرةً ، وعلى حبّها له فيما يلي الأسر . «كنتُ أريد أن أصل إليك . . أريدك أنت . أريدُ حبّك . لقد أحببتك .»<sup>(٣)</sup>

وأياً ما يكن الأمر ، فإنّ التبع حين يئس من أن يحظى بحبّ زرقاء اليمامة ، تطامن كبرياؤه ، وتراخت عزيمته ، وغدا في نهاية المطاف أسير فتاة بلا عينين . «إنسي أنني ملك . . وأني فاتح وغاز . أنا رجل . عاشق الآن . أمام معشوقة . .»<sup>(٤)</sup> وأخيراً يجلس أمامها منهاراً ، معترفاً بأن الغازي المنتصر في الحرب مهزوم الآن أمام امرأة . ولهذا يفضّل الانسحاب من اليمامة بجيشه على البقاء فيها مهزوماً أمام امرأة . على أن هذه النهاية التي كادت تكون نهاية سعيدة للمسرحية ، تحوّلت فجأة إلى مأساة في انقلاب على اتجاهات

(١) السابق ، ص ٨٨ .

(٢) السابق ، ص ٨٩ .

(٣) السابق ، ص ٩٤ .

(٤) السابق ، ص ٩٩ .

الحدث . فقد انتهت حياة الزرقاء بسبب الاشتباه بخلوة لها مع الغازي المنتصر الذي غادر المدينة بجنده مَدْحُورًا .

ولهذا نعتقد أنَّ عنوان المسرحية ، الذي أُشير إليه مرارا ، في «ليلة دَفْن الممثلة جيم» ربما كان العنوان اللائق بها لكنها نشرت بعد منع عرضها لأسباب سياسية بعنوان «رؤية أخيرة» . على أن العرض ، القصير السابق ، لأبرز أحداث المسرحية ، ومشاهدها ، يوحى بمدلولات رمزية مُعينة ، وتأويلات يمكن الوصول إليها عبر الربط بين النص ، ووقائع تتزامن مع كتابتها ، ونعني بهذا أحداث الخامس من حُزيران - يونيو ١٩٦٧ وما تلاها من وقائع غلبَ عليها الخلافُ ، وتبادلُ الاتهامات ، والصراعاتُ الأيديولوجية ، والفئويَّة ، مما يجعلُ عبارة التبع «يقتلون بعضهم على اليمامة . . واليمامة ليست لأيِّ أحد منهم ، إنها في قبضتي»<sup>(١)</sup> عبارة تصوِّر في صدقٍ جليٍّ ما كان يجري فعلا ، ويَطْرُدُ بين فصائلٍ سياسيَّة متناحرةٍ تختلفُ على من يديرُ البلادَ ، ومن يملكُها ، وهي في قبضةِ الاحتلال ، ويقتتلون فيما بينهم فيما يصادرُ المحتلون الأراضي ، وينشئون المستوطنات ، ويهجرون السكان . . ويشيدون المعتقلات ، والجدران . ويعدُّون أنفسهم إعدادًا جيدًا لحرب قادمة .

والشيء الذي لا مَرِيَّة فيه ، ولا جدال ، أنَّ المسرحية تقومُ على خرافة عربية قديمة ، والاستفادة منها في تشخيص واقعنا الحاليِّ على خشبة المسرح ، في صورة دالَّة على ما يجري . وهذا النصُّ لا يقومُ ، قطعًا ، على محاكاة تلك الخرافة ، أو الالتزام بما ذكره الرواة ،

---

(١) السابق ، ص ٨٣ .

وإنما هو نصٌ يمنح الشخصية الرئيسة فيها- زرقاء اليمامة - بعداً جديداً ، ويمنح بذلك المسرح أفقاً مبتكراً لرؤية الواقع رؤيةً تجمع بين الصنعة المتقنة ، وتحقيق الدهشة .

### صندوق الدنيا (١)

ومن الأمور التي لا ينبغي لها أن تفوتنا الوقوف على المسرح الشعري عند جمال (أبو حمدان) ففي مسرحيته «صندوق الدنيا» نجده يعالج موضوعاً يمزج فيه الماضي بالحاضر ، وهو موضوع الفقر ، والجوع ، الذي تعاني منه الطبقات الدنيا من الشعب . واعتماد السلطة ، إن كان ذلك في القديم ، أو في الحاضر ، على خطاب متكرر ، وهو ضرورة التحلي بالصبر :

يا مرأتَي صبراً  
ومُرَي أطفالك بالصبر  
ها نحنُ زرَعْنَا  
في أرض العُمر الشجرة  
فانتظري حتى تنمو الشجرة  
حتى تزهر تلك الشجرة  
حتى تسقط في فم السلطان  
الثمرة (٢)

(١) أبو حمدا ، جمال ، صندوق الدنيا ، ط ١ : وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٥

ص ١٣٧ - ١٦٩ .

(٢) صندوق الدنيا ، ص ١٤١ .

ولا يفتأ يُشيرُ في الحوار الشعريّ لضروبٍ أخرى من التخدير ،  
التي تلجأ إليها السلطنة ، فأحياناً يقالُ للجوعى عليكم أن تنتظروا ،  
وأن تتجلدوا . وأحياناً يمتدحون لهم الزهد ، ويحدثونهم عن فضائل  
التقشف ، وأحياناً يُقال لهم إن الفقر في هذه الحياة اغترابٌ ، فطوبى  
للغرباء ، وهو في نظر الجوعى كفنٌ يُلفون به تمهيداً لدفنهم في  
التراب . ويسخر الكاتبُ على لسان رجل من حاشية السلطان ،  
قائلاً : إن اللوم في هذا كله يقع على السلطان الذي يفتح الأبواب  
لهؤلاء العامة المسحوقين ، وينشر المساواة بين الرعية ، والأتباع ،  
حتى بلغوا بتلك المساواة حظاً من الدعة ، والاسترخاء ، فداعت  
أحلامهم فكرة الديمقراطية ، وهذا ما يحاول السلطان - بحزم -  
التأكد منه ، واستكشافه لدى الأكثرية ، فهل يرغبون في  
الديمقراطية فعلاً ، أم أن ذلك إشاعاتٌ لا أكثر .

ويخاطبُ السلطان الرعية ، وهو يقفُ أمام صندوق الاقتراع ،  
واعداً بتلبية خيارهم : « لا شيء سيتقررٌ إلا بالاستفتاء ، هذه هي  
الديمقراطية الحقة . يُستَم من القدوم إلينا ، فقدمنا نحن إليكم . .  
لنحقق لكم منذ الآن . . (١) غير أن الجمهور يُقاطعُ السلطان ، هاتفاً :  
رجل : الرضا والحكمة يا مولاي . . من يرُض يَعرش .

آخر : القناعة كنزٌ لا يفنى

ثالث : الصبرُ مفتاحُ الفرج

رابع : من يأكلُ بصحنِ السلطان يضربُ بسيفه .

خامس : والحسودُ لا يسود .

(١) صندوق الدنيا ، ص ١٥٦ .

بيد أن السلطان يُلحُّ عليهم أن يطلبوا منه ما يشغلهم ، وما يريدونه ، حتى لو كان ما يريدونه الاستفتاء على الديمقراطية ، واعتماد الخيار النزيه الحرّ . على أنّ الجمهور - الذي يمثل طبقات الشعب الدنيا - لا تهمُّه الديمقراطية ، لا فكرةً ، ولا ممارسة ، إنما يهيمه شيء واحد ، وهو الحياة بعد الموت . ولذا يطلب الجميع من السلطان أن يلبي لهم مطلبًا واحدًا ، وهو إنقاذهم مما هم فيه من قنوط ، ويأس ، فيوضِّح لهم ما إذا كانت ثمة حياة في الموت ، أم لا . ويجد السلطان في هذا فرصته لتجربة الاستفتاء ، واختبار الرأي العام ، في هذه المسألة . وبعد فرز الأصوات ، يتضح أن الأكثرية تقول : نعم للحياة في الموت<sup>(١)</sup> . وتبعًا لذلك يتقدم السياف طالبًا من الحضور الأصطفاف ، لا على وفق الطول ، ولا على وفق الأعمار ، ولا الترتيب الهجائي للأسماء ، وإنما على وفق حماسة كلٍّ منهم ، وتلهفه لتحقيق الحياة بعد الموت .

السياف : وليمدّ كلٌّ منكم عنقه إلى الأمام ، فلا يسمح لكل عنق إلا بضربة سيف واحدة . ضربة واحدة لكل رأس .<sup>(٢)</sup>  
وبعد أن تقطع الرؤوس ، يحاول كلٌّ منهم نزع الأغطية ، ويتساءلون : هل نحن أمواتٌ ، هل هذه هي الحياة في الموت ، أم هذا هو الموت في الحياة؟<sup>(٣)</sup> وحين يكتشفون أنّ صندوق الاقتراع خاو من أوراق التصويت ، يقترح بعضهم إعادة الاستفتاء على موضوع

(١) المصدر السابق ، ص ١٦١ .

(٢) السابق ، ص ١٦٣ .

(٣) السابق ، ص ١٦٥ .

آخر ، وهو : هل يريدون حياةً في الموت ، أم موتاً في الحياة؟(١)  
وسرعانَ ما يتظاهرون مطالبين بحق الحياة في الموت . وعلى هذا  
الأساس يستمرون في الدوران حول الصندوق الذي لا يُعرف أهو  
لإجراء الاقتراع ، أم لدفن أحلامهم في الحياة . وبهذا يكون الكاتبُ  
قد سلط الضوء على عنف السلطة المتكرّر في إسكات الأصوات  
المتدمّرة من الفقر ، والجوع ، وغياب الحرية ، متهمًا من السلطة ،  
ومن رجالها المنتشرين بين المتدمّرين ، الذين لا يتوقّفون عن مملأة  
السلطان ، وتأيينه ، إن هو لجأ للسياف ، ليسكت هؤلاء الثائرين .  
وهو ، في الوقت ذاته ، لا يفتأ يرشق المتخاذلين من أبناء الشعب ممن  
لا يقدرّون على مواجهة السلطة ، بل يسعون دائماً لإيجاد المسوغات  
لها كي تفتك بالأغلبية الصامتة ، والثائرة ، بسهام نقده اللاذع .  
فالمسرحية التي تنتهي بذلك المشهد العبثي تجمع ، في الواقع ، بين  
مرارة المأساة ، وخفة الكوميديا .

---

(١) السابق ، ص ١٦٨ .



## خاتمة الكتاب

في نهاية المطاف ، لا بُدَّ من التذكير ببعض ما تضمَّنته الفصولُ السابقة من مؤشَّراتٍ على تجاربِ (جمال أبو حمدان) الإبداعية .

ففي مجال الرواية ، يجدُّ الدارسُ في روايته «الموتُ الجميلُ» عملاً استثنائياً ، جمع فيه بين العجائبيِّ ، والواقعيِّ ، جمعاً تهيمنُ عليه فكرةُ العلاقةِ غير الطبيعيةِ بين المدينة والقرية ، والعلاقة غير الطبيعيةِ بين المرأة الطارئة على القرية ، والقرويين ، ونظرتهم الخاصة لمن يفتد إليهم من المدينة القريبة . وهو عملٌ - بلا ريب - تتداخلُ فيه الشُّخصُ ، وطرائقُ السرد ، فيجمعُ فيه الكاتبُ بين الراوي المشارك ، والراوي العليم ، بين الراوي الحفيدِ والراوي الجدِّ ، بين الراوي الميتِ والراوي الذي ينبعثُ من قبره ، في إشارة لاستمراريةِ الوقائع . . ويخلطُ أيضاً بين الأمكنة المهجورة ، والأمكنة العامرة بالصخبِ ، والضجيجِ . يخلطُ أيضاً بين حياة تؤذُن بالأفول ، وموتٍ آجل ، لا يأتي في الوقت المناسبِ ، في نسيجٍ لغويٍّ سرديٍّ لا تخطئُ العين ما فيه من رونقٍ شعرٍ ، وما فيه أيضاً من مقاربة تداوليةٍ للسارد ، والمسرود ، وقد غلبت هذه الأجواء على روايته الثانية «قطف الزهرة البرية» .

وفي القصة القصيرة مؤشَّرٌ آخرٌ ، فهو إلى جانب القوَّة الشعرية

في سرده الأقصوبي، يعتمد على مرجعيات ثقافية، منها: الأسطورة، ومنها استدعاء النموذج التاريخي شبه الأسطوري، مثل: سبارتاكوس، وأبي ذر الغفاري، وقيس بن الملوح، وسندباد، والملك المنذر بن ماء السماء، وغيره. وهو في ذلك رائدٌ تأثر به كثيرون، لما تتمتع به قصصه القصيرة في «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»، و«مكان أمام البحر»، و«أمس الغد»، وغيرها. . من مذاق قصصي مختلف.

وفي المسرح تستأثر باهتمامه فكرة متكررة في معظم مسرحياته، ولا سيما «حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف»، و«ليلة دفن الممثلة جيم»، و«مسرحية «رؤية أخيرة»، و«زمن سنديلا»، و«علبة بسكويت من أجل ماري أنطوانيت» و«صندوق الدنيا»، وغيرها. . أغني إعادة النظر في التراث، والتاريخ، عربيًا كان، أم غير عربي، فهو لا يكتفي بمحاكاة الأسطورة، أو استدعاء النموذج، وإظهاره على خشبة المسرح بالصورة المعروفة، المتداولة عنه، وإنما يشوه هذا النموذج في الغالب، ويدخل على تلك الصورة تعديلات لا تبقي من صورة النموذج الأصيل إلا القليل. فسندريلا تظهر في مسرحيته عجوزًا شمطاء، عرجاء، لا تستطيع أن تخلص قدمها من فردة الحذاء، وكذا الأمير، وماري أنطوانيت تظهر في مسرحيته في مظهر الشحاذ الذي يتشبه الحصول على علبة بسكويت صغيرة. ووزقاء اليمامة، تظهر في «رؤية أخيرة» بمظهر المعشوقة التي تختلي بعاشق هو التبع اليماني، فتلاقي الموت خنقًا على أيدي اثنين من طسم وجديس، بسبب شبهة، لا أكثر. وسندباد، الذي نعرفه في ألف ليلة وليلة،

بصورة الرخالة المغامر، الوديع، الرقيق، يتجلى في مظهر السلطان المتجبر، المتعطر، الذي يجرد سيفه على أول من بايعوه. وفي كل هذه المسرحيات يحاول أبو حمدان أن يسقط التاريخ القديم على الحاضر المأزوم، والمتأزم، وقد نجح في هذا نجاحاً دفع بالرقابة- في بعض الأحيان- لمنع عروض مسرحياته لأسباب سياسية.

وهذه النتائج، التي ظفرنا بها، من هذا التتبع، تشجع، بلا ريب، الدارسين، والباحثين، ونقاد الأدب، الروائي منه، والقصصي، والمسرحي، على الغوص في أعماله هذه، وفي أعماله الأخرى؛ كقطع الزهرة البرية التي لم تعط حقها من البحث، والدراسة، في هذا الكتاب، ومجموعة «البحث عن زيزياء»، ومملكة النمل، ونصوص البتراء، ومسرحية «مكاور- يقظة سالومي»، وقصص أخرى قصيرة، لم تفتح لنا الفرص الكافية للتوقف عندها، ودراستها دراسة نقدية تُضفي على مُصنّفنا صفة الشمول التام. وما نأمل من كتابنا هذا، علاوة على تشجيع الباحثين للسير في هذا الطريق، أن نذكر بالكاتب الراحل بصفته مبدعاً يحتل مكانته السنية في الأدب بجهوده الإبداعية المتميزة، لا عن طريق العشيرة، أو الوظيفة الرسمية، أو دعم الجهات غير الأدبية، شأن الكثيرين ممن تملأ صورههم الصحف، والمجلات، والفصائيات.

المؤلف



## صدر للمؤلف

- الشعر المعاصر في الأردن ، ط ١ ، عمان : جمعية عمال المطابع التعاونية ، ١٩٧٥
- في الأدب والنقد ، ط ١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ورابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٠
- من يذكر البحر ، (قصص) ط ١ ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٢
- تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة ، (شعر) ط ١ ، عمان : مطبعة شوقي معبدي ، ١٩٨٤
- في القصة والرواية الفلسطينية ، ط ١ ، عمان : دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤
- مقالات ضد البنيوية ، ط ١ ، عمان : دار الكرم للنشر والتوزيع ، ١٩٨٦
- تجديد الشعر العربي ، ط ١ ، عمان : دار الكرم للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧
- الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، ط ١ ، عمان : دار الكرم للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠
- فصول في الأدب الأردني ونقده ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩١
- أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، ط ١ ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٣

- أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، ط ١ ، عمان : دار الينابيع ، ١٩٩٣
- غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ط ١ ، عمان : دار الكرملة بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، ١٩٩٣
- الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨-١٩٩٣ ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٤
- القصة القصيرة وبحوث أخرى ، ط ١ ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ودار الكرملة للتوزيع ، ١٩٩٤
- فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ، ط ١ ، عمان : دار الكرملة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥
- النص الأدبي تحليله وبنائه ، ط ١ ، عمان : دار الكرملة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥
- الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) ط ١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٧
- أمين شنار : الشاعر والأفق ، ط ١ ، عمان : صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، ١٩٩٧
- محمد القيسي الشاعر والنص ، ط ١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٨
- مهارات الاتصال (مشترك) ط ١ ، عمان : مطبعة الجامعة الأردنية ، ١٩٩٩
- تحولات النص ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٩
- الضفيرة والذهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط ١ ، عمان : الدائرة الثقافية بأمانة عمان ، ٢٠٠٠

- ظلال واصدء أندلسية في الأدب المعاصر ، ط ١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠
- جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، ط ١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠١
- أقنعة الراوي ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٢
- في النقد والنقد الألسني ، ط ١ ، عمان : الدائرة الثقافية في أمانة عمان ؛ ودار الكندي ، ٢٠٠٢
- مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، ط ١ ، عمان : دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣
- مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، ط ١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣
- في اللسانيات ونحو النص ، ط ١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣
- نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، ط ١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣
- فصول في نقد النقد ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٥
- تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، ط ١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٥
- من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين ، ط ١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦
- شعراء تحت المجهر ، ط ١ ، عمان : ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦
- في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات ، ط ١ ، عمان ، الدائرة الثقافية ، ٢٠٠٧

- فن الكتابة والتعبير (مشترك) ، ط ١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧
- في الرواية النسوية العربية ، ط ١ ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧
- مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، ط ١ ، عمان : دار مجدللاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧
- عروض الشعر العربي ، ط ١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧
- بنية النص الروائي ، ط ١ ، عمان ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠٨
- من الاحتمال إلى الضرورة ، ط ١ ، عمان : مجدللاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨
- في السرد والسرد النسوي ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨
- من الشعر الحديث والمعاصر ، ط ١ ، عمان : دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩
- المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، ط ١ ، دار مجدللاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠
- مدخل إلى علم اللغة ، ط ١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠١٠
- في نظرية الأدب وعلم النص ، ط ١ ، بيروت : الدار العربية للعلوم (ناشرون) ، ٢٠١٠
- شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، ط ١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٠
- من أدب البلدان في القدس وعمان ، ط ١ ، عمان : الدائرة الثقافية - الأمانة ، ٢٠١٠

- تأملات في السرد العربي ، ط ١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠
- محمود درويش قيثارة فلسطين ، ط ١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١١
- الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ) ، ط ١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١١
- أوراق لسانية ونقدية معاصرة ، ط ١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢
- الرواية ، التاريخ ، السيرة ، ط ١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢
- واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام ، ط ١ ، عمان : عادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠١٣
- قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق ، ط ١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣
- مقدمة في علم أصوات اللغة العربية ، ط ١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣
- راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي ، ط ١ ، الرياض ، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية - جامعة الملك سعود ، ٢٠١٣
- الأسلوبية العربية - مدخل إجرائي ، ط ١ ، عمان : دار جهينة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤
- نحو النص بين النظرية والتطبيق ، دار أمواج للنشر والتوزيع ، عمان : ٢٠١٤

- بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين ، فضاءات للنشر والتوزيع ، ط ١ ، عمان ، ٢٠١٤
- أساسيات الرواية ، ط ١ ، عمان : فضاءات للنشر والتوزيع ، بدعم من وزارة الثقافة ، ٢٠١٥
- بلاغة الرواية ومسارات القراءة ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٥
- حاضر الشعر وتحولات القصيدة ، الآن (ناشرون وموزعون) عمان ، ط ١ ، ٢٠١٦
- مراوغة السرد وتحولات المعنى - فصول في القصة القصيرة ، الآن (ناشرون وموزعون) بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٦
- جولات حرة في مرويّات ليلى الأطرش ١٩٨٨-٢٠١٤ ، الآن (ناشرون وموزعون) عمان ، ط ١ ، ٢٠١٧

## كلمة الغلاف الأخير

تندرجُ جلّ ممارسات الدكتور إبراهيم خليل النقديّة في إطار ما يُعرَف بـ«تَحليلُ الخطاب»؛ سواءً أكان هذا الخطابُ قديماً، أم حديثاً، أم معاصراً، شعرياً أم نثرياً، فصيحاً أم شعبيّاً عاميّاً، دنيوياً أم دينياً. وهذا ما يُؤكِّدُ شموليّة الناقد، وانصبابها على مختلفِ أنواع النصوص.

ويخرجُ مُتصفِّحُ هذه الدراسات بخلاصةٍ أساسيّةٍ مفادها أنّ صاحبها كان - وما يزالُ - ناقداً منهُاجياً بامتياز، وقد احتفلَ بالمسألة المنهجية احتفالاً بالغاً على امتدادِ أربعة عقودٍ من الزمنِ تقريباً (\*)

(\*) نضال القاسم، الدستور الأردنيّة، ع ٣١ آذار (مارس) ٢٠١٧.