جمال أبو حمدان (أديباً)

أعماله ١٩٧٠-٢٠٠١

إعداد

نسرين محمد علي أبو سعيد

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف

الدكتور هاني العمد

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

كانون ثاني ٢٠٠٤م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (جمال أبو حمدان أدبياً) أعماله ١٩٧٠ – ٢٠٠١ بتاريخ ٢٠٠٣/٥/٢٩م وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور هاني صبحي العمد /رئيسا	----------
الدكتور سمير بدوان قطامي/ عضوا	----------
الدكتور إبراهيم محمود خليل/ عضوا	----------
الدكتور إبراهيم حسين الفيومي/ عضوا (من خارج الجامعة)	----------

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الإهداء

إلى أعز وأغلى الناس إلى قلبــي، إلى من كانا دائماً معي في عقلي وقلبــي ووجداني يدعمان نجاحي، ويزرعان في الطموح :

....أبــي وأمي ....

إلى الأستاذ والكاتب المبدع جمال أبو حمدان.

إلى كل من أعانني وشجعني وساندني ولو بالكلمة الطيبة.

إلى من كان لهم عليّ أيادٍ بيضاء، فارتقى بي ما اغترفته من علمهم وشرفني ما لقيته من تشجيعهم ومساندتهم :

أســاتذتي أســاتذة قــسم اللغــة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية.

أســتاذي الدكتور أحمد الخطيب في جامعة البتراء الأردنية، مع فائق الإحترام وجزيل الشكر.

الباحثة

نسرين محمد أبو سعيد

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

((شكر وتقدير))

يسرني أن أعبر عن خالص شكري وعرفاني إلى أستاذي الفاضل الدكتور هاني العمد، الذي أشرف على هذه الرسالة، ومنحني الكثير من وقته وجهده وتشجيعه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

مثلما أتقدم أيضاً بعميق شكري وتقديري إلى أعضاء لجنة المناقشة: الدكتور إبراهيم خليل، والدكتور سمير قطامي، والدكتور إبراهيم الفيومي لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الدراسة سائلة المولى - عزّ وجل - أن يمنّ عليّ بالإفادة من علمهم بما يرقي بهذا العمل.

الباحثة

نسرين محمد أبو سعيد

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قررا لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
الملخص باللغة العربية	ز
* المقدمة	١
– جمال أبو حمدان حياته وأدبه	٤
***الفصل الأول: جمال أبو حمدان قاصاً**	٩
– لمحة موجزة عن واقع القصة الأردنية والتجريب	١٠
– المضامين:	١٢
أ– الموقف من التاريخ والتراث	١٢
ب– الموقف من المدينة	١٥
ج–الموقف من الموت	٢٢
د– الموقف الرمزي من الواقع	٢٤
– التشكيل في قصص جمال أبو حمدان	٣١
– تعقيب	٤٣
*** الفصل الثاني: جمال أبو حمدان روائياً**	٤٤
– رواية الموت الجميل (نموذجاً)	٤٥
أ– سياق الأحداث	٤٥
ب– فضاء الرواية و (حُبكة النص)	٤٨

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ج- المنظور السردي ٥٠
د- الشخصيات ٥٣
هـ- اللغة والأسلوب ٥٤
و- نتيجة الدراسة ٥٧
*** الفصل الثالث: جمال أبو حمدان مسرحياً** ٦٠
- مسرحية علبة بسكويت لماري انطوانيت ٦٣
- مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف ٧٢
- مسرحية ليلة دفن الممثلة جيم ٨٥
- مسرحية القضبان ٩٥
- مسرحية الخيط ١٠٥
* الخاتمة ١٠٨
*ملحق ١١٠
* المصادر والمراجع ١٢١
* الملخص باللغة الإنجليزية ١٢٦

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جمال أبو حمدان ((أديباً))

أعماله ١٩٧٠ – ٢٠٠١م

إعداد

نسرين محمد أبو سعيد

المشرف

الدكتور هاني العمد

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

"ملخص"

تحاول هذه الدراسة أن تتناول التجربة الأدبية عند الكاتب الأردني جمال أبو حمدان، وقد حفلت أعمال المؤلف بعناصر إبداعية متنوعة، حاولت الدراسة أن تبينها، وأن تكشف النقاب عنها، وعما يتحقق فيها من تقنيات التجريب.

وتـــناولتِ الدراســـة نماذج من أعمال الكاتب القصصية والروائية والمسرحية، كما حظـــيت حياة الكاتب وأدبه بوقفة مستأنية، حاولت الدراسة من خلالها التعريف بجمال أبو حمدان الإنسان والأديب.

وأخيراً انتهت الدراسة بخاتمة تكشف كيف استطاع الكاتب جمال أبو حمدان الارتقاء بـــالأدب الأردنـــي، وتبين كيفية طرحه لمواضيع جديدة في أعماله المتنوعة، وإفادته من تقنيات التجريب المختلفة، ونجاحه في توظيفها.

المقدمة :

حظـــي النـــتاجُ الإبداعـــيُ للكاتـــب الأردنـــي، "جمال أبو حمدان" باهتمام الباحثين والدارســـين والأدبـــاء والنقّاد ٠٠ وعرف عنه بأنه كاتب مراوغ عميق الفكر، وعُرضت أعمالـــه علـــى شاشـــات الـــتلفاز والمـــسرح وغيرها، ومن هنا وجدتني مندفعة لقراءتها ودراســـتها، لأدرك ســـبب هذا الاهتمام، ولأطلع على مدى التميّز والرقي والشفافية التي امتلكتها أعماله.

اعـــتمدتُ فـــي هـــذه الدراسة على مصادر أساسية، وهي أعمال الكاتب جمال أبو حمدان القصصية والروائية والمسرحية المنشورة، بالإضافة إلى السيرة الذاتية للكاتب التي حـــصلتُ علـــيها منه شخصيّاً. أما المراجع فهي ما كتبه الباحثون والدارسون عن أعمال جمال أبو حمدان أو عن سيرته، سواء جاءت على شكل دراسات ومقالات جزئية وسريعة فـــي الـــصحف والمجـــلات الادبية والثقافية، أو على هيئة دراسات نقدية متخصصة في الكـــتب. مـــنها كتاب الأيام والأنام ، الذي يشتمل على مقدمة نقدية، كتبها فخري صالح، وهـــي تتـــناول بعـــض أعمال جمال أبو حمدان القصصية. مرتكزة على أنّ قصص "أبو حمدان" تقوم بصورة عامة على تغريب الحدث والشخصيات ، ودفع القارئ باتجاه إدراك غـــرابة العـــالم الذي يصفه الكاتب، والتعرف عبر تعرجات العمل القصصي على المأزق الذي تحياه شخصياته المنسحبة من سياقها الضاغط، الباحثة عن خلاص وجودي في الفن أو التأمل أو الانطلاق بعيداً عن الوجود الأرضي المكبل للروح النبيلة.

ومـــنها كتاب فصول في الأدب الأردني ونقده للدكتور إبراهيم خليل، الذي خصص فـــيه ثلاث عشرة صفحة للحديث عن مجموعة جمال أبو حمدان القصصية (أحزان كثيرة وثلاثـــة غزلان) التي كتبت قبل عام ١٩٧٠م، أي في الفترة ما بين نكسة حزيران ١٩٦٧ وتـــاريخ صـــدورها، فإنهـــا تـــشكل صورة لما كان يدور في أذهان المثقفين آنذاك، وهم يناقـــشون، ويحللون، ويقوّمون ما حدث؛ أي أنها تعكس الأفكار العامة وقتذاك، وهي بهذا تحتل مركزاً مهماً في البنى الفوقية لمجتمعنا.

وتبّين الدراسة مدى ما حققه جمال أبو حمدان لقصصه من انتفاضة شكلية أسلوبية، كانت رائدة على المستوى القصصي الأردني المعاصر.

بالإضـــافة إلـــى مقالـــته المنشورة في المجلة الثقافية عن دور جمال أبو حمدان في المسرح الأردني.

وأفـــدتُ كثيراً من الحوارات التي أُجريت مع الكاتب جمال أبو حمدان، ونشرت في الصحف كالرأي الثقافي وغيرها ،بالإضافة إلى ما أجريته معه من حوارات كان لها عظيم الفائدة في هذه الدراسة.

ومـــن أهـــم الأسباب التي دعتني إلى اختيار هذا البحث، أنني لم أعثر فيما اطلعتُ علـــيه مـــن كتابات تتناول أعماله سواء القصصية أو الروائية أو المسرحية، على دراسة شاملة أو كتاب متخصص وقف على دراسة التجربة الأدبية الإبداعية له، ولعلّ ذلك راجع إلـــى ابـــتعاده عن الأضواء على الرغم من زخم تجربته الأدبية، فرأيتُ أن أحاول تقديمه على نحو أتمنى أن يكون لائقاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولقد جاءت الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول :

تناولتُ في التمهيد سيرة الكاتب جمال أبو حمدان الحياتية ومسيرته الأدبية.

وفي الفصل الأول تناولتُ تجربته الإبداعية في القصة.

وفي الفصل الثاني تحدثتُ عن تجربتة الإبداعية في الرواية.

وأما الفصل الثالث، فقد درست فيه تجربة أبو حمدان الإبداعية في المسرح.

وأنهيتُ الرسالة بخاتمة، تناولتُ فيها أبرز النتائج التي توصلتْ إليها الدراسة عامة.

ولإتمام الفائدة أتبعتُ هذه الدراسة بملحق ذكرتُ فيه الشهادة التي أدلى بها جمال أبو حمدان في دارة الفنون، وقد تحدّث فيها عن مسيرته وتجربته الإبداعية في الأدب.

وفـــي الـــنهاية أتقـــدم بوافر الامتنان وعظيم الاحترام، وجزيل الشكر إلى أستاذي الدكـــتور هانـــي العمـــد، الذي أشرف على هذا البحث، ولم يبخل عليّ بملاحظاته الذكية وتوجـــيهاته السديدة، وتقديم كل ما احتجتُ إليه فيه، وأخص بالشكر والتقدير الكاتب جمال أبـــو حمدان الذي استقبلني وشجعني وزودني بالعديد من المعلومات والمصادر والمراجع التي أفدتُ منها في هذا البحث.

وبعد،

فهذه الدراسة محاولة متواضعة للنظر في أدب جمال أبو حمدان وعالمه الإبداعي. فـــإن كـــان فيها فضل فهو يعود لأستاذي الدكتور هاني العمد، وإن كان فيها من تقصير فلعجـــزي عن تحقيق الكثير مما أرشدني إليه، وعذري أني اجتهدتُ، وحسب المرء أنه لا يزال يطلب العلم.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التمهيد

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جمال أبو حمدان

حياته وأدبه

جمال أبو حمدان حياته وأدبه:

ولـــد "جمـــال توفـــيق أبو حمدان" عام "١٩٤٤"، في قرية رساس، قرب السويداء في سوريا على درب ارتحال عائلته ما بين لبنان والأردن[١].

ولـــم يكن مستقراً في بداية حياته، فقد أتمّ دراسته الإبتدائية والإعدادية في عمان، ثم أتـــمّ دراســـته الـــثانوية في القاهرة، ليسافر بعدها إلى لبنان ويحصل على شهادة ليسانس الحقوق[٢].

وأغلـــب الظـــن أن ترحاله كان له أثرٌ بالغٌ في نفسه انعكس على أعماله وكتاباته، وجعلهـــا منفلتةً من جاذبية كل مكان، فلا يظهر فيها مكان محدد وهو ما سنجده لاحقاً في دراستنا.

وبعـــد أن حصل على الشهادة الجامعية عاد إلى عمّان، وعمل في الإذاعة الأردنية معدّاً ومقدماً للبرامج الثقافية حتى عام ١٩٦٦[٣].

مـــارس المحامـــاه لفتـــرة، وهو مسجلٌ في سجل المحامين الأساتذة، كما عمل في مؤســـسة عالـــية / الخطوط الملكية الأردنية منذ عام ١٩٧١ وحتى عام ١٩٨٩وتقلّد فيها العديـــد مـــن المهام والوظائف، استقال من الملكية الأردنية، وتفرّغ بعدها للعمل الثقافي، والكتابة في المجالات الثقافية والإبداعية.

هـــو عضو مؤسس لرابطة الكُتاب الأردنيين[٤]، وعضو مؤسس لاتحاد المسرحيين العرب، وهو عضو اللجنة الوطنية لدعم الثقافة والفنون[٥].

شارك في هيئات تحرير عدة مجلات ثقافية في الأردن وخارجه[٦].

---

(١) أخذت هذه المعلومات من السيرة الذاتية للأستاذ جمال أبو حمدان، والتي حصلت عليها الباحثه منه شخصيا.

(٢) المصدر السابق، ص١.

(٣) المصدر السابق، ص١.

(٤) يوســـف عيـــسى حمـــدان، أدبـــاء أردنـــيون كتبوا للأطفال، في القرن العشرين، عمان، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩٥، ص ١٧٨.

(٥) أخذت هذه المعلومات من السيرة الذاتية للأستاذ جمال ابو حمدان، والتي حصلت عليها الباحثه منه شخصياً.

(٦) المصدر السابق، ص ١.

منها:

*مجلة أفكار.

*مجلـــة جـــسور التـــي تـــصدر فـــي واشنطن بالولايات المتحدة باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

*مجلة ٢٠٠٠ التي صدرت في لندن، وحازت على جائزة مجلس الاتحاد الأوروبي لأفضل مطبوعة غير أوروبية.

*مجلة صفر التي صدرت في باريس.

صـــدرت له كثير من الأعمال في المسرح والقصة والرواية، كما حاز على العديد من الجوائز التقديرية منها[١]:-

مركز ايداع الرسائل الجامعية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- ❖ جائزة الدولة للإبداع الأدبي في المسرح.
- ❖ جائزة رابطة الكتاب للمسرحية.
- ❖ جائزة رابطة الكتاب للقصة.
- ❖ جائـــزة أفضل كتاب للطفل في عام الطفل الدولي عن روايته للأطفال "النهر" الصادرة ١٩٧٩.
- ❖ جائزة أفضل تأليف مسرحي في مهرجان المسرح الاردني الثاني ١٩٩٢م.
- ❖ جائزة أفضل تأليف مسرحي في مهرجان المسرح الأردني الخامس ١٩٩٥م.
- ❖ جائزة أفضل تأليف مسرحي في مهرجان مسرح الشباب.
- ❖ جائزة عمان للثقافة في الرواية ٢٠٠٢م.

شـــارك فـــي تأســـيس أســـرة المسرح الأردني، وكتب للمسرح أعمالاً شاركت في المهرجانات المسرحية العربية، في كل من دمشق والقاهرة وبغداد وبيروت[٢].

---

(١) المصدر السابق، ص١.

(٢) المصدر السابق، ص ١.

نــشرت له الصحف في الأردن وخارجه خلال ممارسته الكتابة العديد من المقالات والأعمال الإبداعية في الحقول الثقافية والفكرية المختلفة[١].

دُعي للمشاركة في ندوات أو إلقاء محاضرات في الأردن والعالم العربي، وأوروبا، وتُرجمت بعض أعماله الأدبية إلى لغات أوروبية وشرقية، كما نُشرت العديد من الأبحاث والدراسات عن أعماله الكتابية.

اعتُمدت بعض أعماله الإبداعية لدراستها في مساقات التذوق الأدبي والأدب العربي الحديث في جامعات أردنية وعربية وأجنبية.

كــتب أعمــالاً مــرئية (تلفــزيونية) تزيد على خمسمائة ساعة تلفزيونية برامجية ودرامــية، بُــثت عبر محطات التلفزة العربية المختلفة، كما اختيرت روايته "شرق القمر غــرب الــشمس" لإنتاجها كأول فيلم سينمائي أردني بمناسبة اختيار مدينة عمان عاصمة الثقافة ٢٠٠٢م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقــد كرّســت وزارة الــثقافة يوم المسرح العالمي ٢٠٠١ للإحتفال بتكريمه رائداً للمسرح الأردني[٢].

بــدأ "جمــال أبو حمدان" الكتابة في سن مبكرة وواصلها حتى اليوم. ونذكر هنا ما صرّح به عندما سُئِل في أحد الحوارات الصحفية النادرة التي أجريت معه، حيث يرفض غالباً إجراء مثل تلك اللقاءات٠٠لماذا لا تتوقف عن الكتابة[٣] ؟

ليجيب، "أنا أحب الكتابة، إنها معشوقتي، فإذا لم تطردني من رحابها فسأظل ملازماً لهــا، إنهــا ردّي ودفاعي أمام تغوّل الحياة وخذلانها الكبير، وكما كنتُ متهيباً من ولوج عالمها في البدايات، أخشى أن أكون الآن متهيباً من التوقف عنها، إنني – كما أسلفت – أحــبها وأذهــب إليها كمحب وعاشق مرتبك أمام جلالها الكبير، إنني في حضرة الورق أحسُّ بنفسي كبيراً، في حين أحسُّ بنفسي صغيراً في حضرة الحياة وتعقيداتها، وذات يوم قلت : إنني لا أمتلك رقعة بحجم ورقة على سطح الكرة الأرضية، لكنني عندما أجلس إلى

---

(١) المصدر السابق، ٢.

(٢) المصدر السابق ، ص٢.

(٣) محمد جميل خضر، الرأي الثقافي، العدد ١١٤٥٣، عمان، ١٨ كانون الثاني –٢٠٠٢، ص ١٣.

بـــياض أوراقي أحسُّ أنني أمتلك الكرة الأرضية كلها، هذا الإغواء ليس قليلاً، وليس من السهل مقاومته[١].

والقـــاريء المتابع لأعمال (جمال أبو حمدان) يلاحظ تنقله بين أنواع الكتابة، بيسر تـــنقل عـــصفور بين أغصان كثيرة في شجرة ذات أرومة واحدة يغذيها النَّسْغ ذاتهُ، فهو عندما يسدل ستارة المسرح، نراه يخرج منه إلى قصَّة، ومن هذه إلى مقال، ويقفز منه إلى أدب الأطفال، أو أعمال مرئية٠٠ متنقلاً بين عوالم الأدب المختلفة مبدعاً فيها جميعاً كاتباً وقارئاً.

ولقـــد رُجـــم (أبو حمدان) كثيراً بتهمة سيطرة الذهنية على كتاباته، ونُعتت أعماله بالعديـــد مـــن الـــصفات: كالبعد عن الواقعية، والرمزية، والصوفية٠وإن أردنا أن نصف كتاباته فإن علينا أن نركز على سيطرة الأديب عليها وامتلاكه لكل أبعادها من خلال رؤية إنسانية شاملة٠٠فهو في أدبه لا يتأثر بأحد، ولا يرضى أن يقارن بأحد، بل إنه يفضل أن يكـــون مختلفاً، وإنما يتأثر بالأحداث والأشياء التي تدور حوله ، وهي التي تشكل مصدر الإلهام أو الفكرة عنده.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

الأمـــر الـــذي جعله يمتلك رؤية فكرية خاصة به، فالعمل الإبداعي بالنسبة له عملٌ نخـــبويٌ، وهـــو لا يرضى إلاّ بالقارئ المتميز الذي يستطيع أن يدرك أهمية وقيمة العمل الـــذي يقرؤه وقيمته. وهو يعلم بأن الفكرة تصل إلى الجماهير جميعاً ولكن بصور وأبعاد مخـــتلفة، فهـــي كبركة الماء التي نرمي في بؤرتها حجراً، يبدأ ترددد بالتباعد شيئاً فشيئاً حتى يصل أثره إلى نهاية أطراف البركة.

ولهـــذا فإنـــنا نجـــده يتوق دائماً إلى تقديم الأفضل، وهو يشعر بأنه قادر على ذلك، ويـــصمم عليه؛ لأن إبداعية المتلقي عنده تقابل إبداعية العطاء والإنتاج، وهو الذي يجعله يرغب في أن يكون الكاتب المختلف والأول ، فهو يقرأ لفلان كي يختلف عنه، كما يكتب كـــي يُرضـــي طموحه الأدبي، ويُرضي قراءه ، وفي اعتقادي بأن هذا هو مسوغ الكتابة لديه.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣.

الفصل الأول

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

جمال أبو حمدان

قاصّاً

(جمال أبو حمدان قاصاً)

لمحة موجزة عن القصة الأردنية والتجريب:

بتعقد الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية تعقدت شبكة العلاقات الإنسانية، فكان القلــق والتوتر والضياع، ولا سيما بعد اتفاقية كامب ديفيد، وما أعقبها من هزّات سياسية وإنــسانية، ومن خلخلة في البنى الإقتصادية وتفسخ في الرؤى والمواقف، وتمزق المثقف العربـــي بـــين مخـــتلف الاتجاهات الفكرية والسياسية والحزبية، ومحاولة استلاب الهوية العربية الإسلامية(١).

وكـــان لهـــذه الأحـــداث مجـــتمعة حضورها في التجارب القصصية الجديدة شكلاً ومـــضموناً، إذ حاول الكُتاب أن يفيدوا من التجارب الجديدة في القصة، لأنها تلائم هوىً في نفوسهم وتحول دون تقيدهم في التعبير وفق النسق التقليدي الذي لا يلائم الصراع بين عـــالمهم الداخلـــي والخارجي، فتعاملوا مع هذه التجارب وكأنهم يعبرون عما يختمر في عقـــولهم، وماتضطرب به نفوسهم، ومايتعاور المجتمع العربي من تناقضات، ومن أفكار عبثية وجودية تعبّر عن انسحاق الإنسان وعجزه وسلبيته(٢).

وفـــي هذه الفترة برز العديد من الكتاب الأردنيين الذين استفادوا من التجريب فكرة ورؤية ومعالجة فنية، وكان "جمال أبو حمدان" على رأسهم في أولى مجموعاته القصصية "أحزان كثيره وثلاثة غزلان" الصادرة في بيروت عن مجلة مواقف عام ١٩٧٠م (٣).

يقـــول المـــرحوم محمـــود سيف الدين الإيراني حول بدايات جمال أبو حمدان في القـــصة: إن جمال أبو حمدان يسير في اتجاه خاص ومفهوم خاص، لا يشاركه فيهما أحد من أقرانه في الأردن. وكأنه يريد أن يتميز بشخصية قصصية مستقلة(٤).

---

(١) أنظـــر: حـــسن علـــيان، القصة القصيرة في الأردن، وموقعها من القصة العربية (مجموعة كتاب)، ط١، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٩٤،ص٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٤) محمود العابدي وآخرون، ثقافتنا في خمسين عاما، عمان، دائرة الثقافة والفنون،١٩٧٢م، ص ١٥٣.

ولقد صدر لجمال أبو حمدان عدد من المجموعات القصصية وهي:

١- مجموعة (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) الصادرة ١٩٧٠م.

٢- (مكان أمام البحر) الصادرة ١٩٩٣م.

٣- (نصوص البتراء) الصادرة ١٩٩٤م.

٤- (مملكة النمل) الصادرة ١٩٩٨م.

٥-(البحث عن زيزياء) الصادرة ١٩٩٩م.

وفي هذا الصدد سنقوم بانتقاء عدد من القصص المتميزة ضمن مجموعاته القصصية المختلفة، وتقديمها كنماذج بارزة ضمن نتاجه الإبداعي في القصة القصيرة.

وسنركز من خلالها على أبرز القضايا والمضامين التي تناولها في قصصه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مضامين قصص جمال أبو حمدان

أ. الموقف من التاريخ والتراث:

إنّ اشتداد تناقضات هذا العصر، وسياسات القمع والانهزام، وضغوط الحياة المختلفة، جعل أدباءنا يفكرون باستعارة شخصيات تاريخية ينطقونها من خلال الواقع، فمنهم من استنجد بها، ومنهم من نَفَّس الحاضر من خلالها، ومنهم من رصد إمكانية تعايشها مع الحاضر، لو قُدّر لها ذلك[١].

وقد اعتمد أبو حمدان في قصصه كثيراً على التاريخ، ممثلاً بشخوص معينة يختارها هو، ثم يحاول بعثها ضمن رؤية جديدة ومختلفة، كما أنه يحاول إعطاء نماذجه وشخصياته التاريخية أبعاداً معاصرة تجيء غالباً بنكهة هزلية تغلفها المفارقة وتغريب المألوف.

جميع الحقوق محفوظة

ففي قصة "أبو ذر الغفاري" نلتقي مع إحدى هذه الشخصيات، أبي ذر – المحب للفقراء – الذي يخرج إلى الناس بعد أن يُحس بدنو أجله، وبعد أن قضى فترة طويلة معزولاً عن الناس في طلب العلم، يخرج إلى الناس، ويصرخ بهم، فيجتمعون حوله، الرجال ثم النساء، وأخيراً الأطفال الذين فوجئ بهم أبو ذر، فهو لم يرهم من قبل، فيبرر وجودهم بأنهم ولدوا في أثناء عزلته – نلاحظ انفصال القائد عن الجماهير – يحاول أبو ذر أن يخطب فيهم، إلا أنه يتلكأ في القول، ويحتار فيما يقول، يتململ القوم من الانتظار، فينسل طفل من بينهم إلى أبي ذر قائلاً: أنا جائع. هذا الوضع يفجر (أبوذر) من الداخل، فيصرخ في القوم جملته المشهورة "إني لأعجب لرجل لايجد القوت في بيته، ولايخرج في الناس شاهراً سيفه[٢]".

ويكرر جملته مرة أخرى حين تتقدم منه امرأة شاكية بأنهم يأخذون الرجال، ويتركون البيت دون قوت، بعد صرخته الثانية يمتزج الجمهور معاً بعضه بعضاً، وهم يلوّحون بعصيهم، وبعضهم ينظر إلى حجارة الطريق – أسلحتهم اليتيمة – يلوحون بها أمام "أبوذر" ليفطن إلى أنهم لا يملكون السيوف، ولكنه لا ينتبه. استمرّ هذا الوضع طويلاً

---

(١) امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة،عمان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٥، ص ١٠٥.

(٢) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (قصص)، ط٢، عمان، مكتبة برهومة، ص ٧١.

"وبعد زمن أخذت تنوس نظراتهم، وراحت تنهدل قاماتهم، فحاول أبوذر أن يحركهم٠٠٠ أخذوا ينفضون مبعثرين في كل الاتجاهات[١]"

وهكــذا تنتهي القصة برحيل أبي ذر، وانتظار الناس عودته حتى دبّ فيهم النعاس، فناموا على العتبات.

والقــصة كما نرى تدين الطرفين، القائد بعزلته عن جمهوره فترة طويلة، حتى فقد لغــة الحــوار معهــم، كمــا فقد عنصر المشاركة الإنسانية بهمومهم، فلم يستطع أن يجد الطــريقة التي يثيرهم بها، والجمهور – باتكاليته وغبائه – بانتظار أن يخبرهم القائد بأن عليهم أن يحملوا عصيهم وحجارتهم في معركتهم، وليس السيف الذي لم يعودوا يملكونه، لتــصل القصة في النتيجة إلى الاستسلام الكامل ورحيل (أبو ذر) النهائي، وانتظار الناس عودته حتى دبّ فيهم النعاس، وهكذا بقي الواقع كما هو، دون أي أمل في تغيره.

وفي قصة "سبارتاكوس" المستوحاة من التاريخ أيضاً، ومن تجربة إنسانية خالدة وإن كــان هذه المرة من تراث شعب آخر، يوظف شخصية أخرى سبارتاكوس محرر العبيد قــديماً، الذي صارع الأسد وانتصر عليه، وقاد ثورة العبيد ضد السادة٠٠في القصة نلتقي مــع ســبارتاكوس آخــر، لا يحمل من صفات الأصل إلا الاسم والحدث الخارجي، هذا التشويه لم يتوقف عند سبارتاكوس، وإنما امتدّ ليشمل إخوانه العبيد والفقراء الذين ناضلوا في حركة الواقع مع قائدهم لتحقيق النصر[٢].

تقــدم لــنا القــصة سبارتاكوس في الحفرة منتظراً مصارعة الأسد، والقيصر وعد بــإطلاق ســراحه وسراح العبيد إن انتصر القائد، والقائد جائع حزين ينظر إلى أصدقائه بعينين منكسرتين.

وهنا نلاحظ موقف أبو حمدان من شخوصه، فسبارتاكوس رمز القوة يوظفه توظيفاً سلبياُ، فنجده حزيناً وضائعاً منكسراً، والعبيد أكثر حزناً وانكساراً منه، وحين يسأله الجمع عن سبب حزنه يجيب "حزني لأنني جائع[٣]".

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٠.

(٢) انظــر: عبد الله رضوان، البنى السردية (دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية)، عمان، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٩٥، ص ١٠٠.

(٣) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، قصص، ص ٧٦.

فجأة يدخل الأسد، والقيصر ونبلاؤه يراقبون المشهد بفرح، هي المواجهة إذن، لكن سبارتاكوس لايتحرك، وبقي مطرقاً حزيناً.

إزاء هــذه الحالة "انكمش الأسد، ومدّ عنقه نحو سبارتاكوس، ثم لوح بذيله ودار في مكانه دورتين[١]".

وســبارتاكوس لا يأبــه لحركته، ثم نظر كل منهما إلى الآخر، حاول سبارتاكوس أن يشد قامته إلا أنّ عضلاته مالبثت أن تصلبت، فاستند إلى الجدار، وراح يحدّق في الأسد، مــن جديد يدور الأسد حول نفسه، ثم يلف ذيله بين ساقيه ويختفي، لتنتهي القصة بغضب القيــصر وخــروجه، واستدار سبارتاكوس إلى جدار الحفرة الرطب، "فضغط وجهه عليه وراح ينتحب[٢]".

وهنا نتساءل، ما الذي يريد أبو حمدان أن يوصله إلينا من خلال القصة؟

أغلــب الظــن أنه أراد أن يوظف الشخصيات التاريخية ليرمز من خلالها إلى تعاسة الواقــع وانحطاطــه، لقــد تعمــد أبو حمدان أن يأتي بنموذج مقاوم لأحد أبطال التراث الإنساني، لا ليرينا وجهه البطولي المشرق، وإنما وجهاً آخر، وكأنى به يريد أن يقول أن هــذا العــصر والزمن الذي نحن فيه لا يمكن أن يكون فيه سبارتاكوس ؛ بسبب العبودية والظلم المفروض على الناس، فلم يعد هناك مجال لظهور سبارتاكوس جديد.

تــسخير الماضــي وتوظيفه في خدمة الآني والآتي معاً.. هو ما يعمد إليه جمال أبو حمدان في قصة " زرقاء اليمامة"[٣] وهو يصور شخصية زرقاء اليمامة المعروفة في ألف ليلة وليلة، والتي سمل لها أهل مدينتها عينيها ، ولم يصدقوها حين أقسمت لهم بأنها رأت الأشجار تتحرك، وتحت أغصانها يتوارى الأعداء ويتحركون.

ولكــنه فــي هذه القصة يصورها لنا في الليلة الثانية بعد الألف، وبعد مرور الزمن.. وقد بزغت الشمس، وتوقف الحلم. وتحاول زرقاء اليمامة أن تنهض ، إلا أن ساقيها كانتا متــصلبتين مــن طول القعود بعد أن ألقى بها أهل مدينتها في مكان مهجور. وهنا تصاب زرقــاء الــيمامة بــرعب قاتــل، إذ تشاهد خوذ الجنود الأعداء تلتمع، ولم تشاهد ظلالاً

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٢) المصدر السابق، ٧٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٣.

للأشـــجار فـــوقها. وانغرس الوميض في موقيها ، فارتدت إلى الزاوية ، وتصلّبت هناك مذعورة.. وظلت تنتظر أن يقرع عليها الباب...

ومرّ النهار وهي تنتظر .. وعندما قرع الباب ، لم يجب أحد. فالزمان قد اختلف، ولم يعـــد الاعـــداء يتسترون ، بل إنهم أصبحوا يباغتون، ويحتلون على مرأى الجميع ودون مقاومـــة. وهـــنا يشير أبو حمدان إلى الواقع الراهن ، وموقف العرب المستلم والخاضع لأعداء الأمة دون مقاومة تذكر.

وثمة قصة أخرى ينبغي الإشارة إليها ضمن ما يتعلق بتوظيف الشخصيات التاريخية فـــي قـــصص جمال أبو حمدان، هي قصة "البحث عن زيزياء"[١]، وهي قصة مدهشة في المـــدى الـــرحب الـــذي يتجول فيه خيال المؤلف عبر أحداثها، وتتناول القصة – بطريقة حداثـــية – فتـــرة مـــا بعد حزيران، ونشوء ما يسمى بمخيم زيزياء، وفيها تختلط الأمور وتـــتداخل بطـــريقة فنـــية مدهشة، تتوحد فيها المرأة، وتتحول فيها إلى أكثر من رمز من رمـــوز المعاناة، " **وزيزيا مخيم للنازحين الفلسطينيين جنوب عمان، تغير اسمه فيما بعد إلـــى الطالبـــية،** " **وزيزيا" اسم أول طفلة ولدت في المخيم عشية وصول نازحي ١٩٦٧ إليه.**

وفـــي هـــذه القصة يصور أبو حمدان لقرائه أشكال المعاناة والأحوال المختلفة، التي مرّت بها وعاشتها الفتاة والمرأة الفلسطينية في أعقاب نكسة حزيران ١٩٦٧، من هجرة ، وموت، وفقر، وعدم استقرار.. وشتات لا نهاية له في جميع بقاع المعمورة.

كانـــت هـــذه نمـــاذج من الشخصيات والأحداث التراثية والتاريخية التي تناولها أبو حمـــدان في قصصه، إلا أنه – كما رأينا – لم يأخذها أخذاً مجرداً، ولكنه قلبها، واستخدم أســـلوب المفارقة في استدعائها، واستطاع أن يدمج القديم في روح العصر، ليبرز الفرق بين عظمة الماضي واضمحلال الحاضر.

ب–الموقف من المدينة:

إنّ قـــسوة الحياة المعاصرة وتعقداتها الكثيرة دفعت بالعديد من الأدباء والمفكرين إلى اتخـــاذ موقـــف سلبي منها، وإلى محاولة الخلاص من قيودها وأغلالها والهروب منها في أعمالهم المختلفة.

---

(١) جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء (قصص)، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ١٩٩٦.

وهو ما نلاحظه في غالبية قصص جمال أبو حمدان، التي نجدها تعكس ارتباطه الحاد بالصحراء، بالطبيعة في حالتها الأولى، وحقده على المدينة وعلاقاتها. إضافة إلى المعاني الأخـــرى غيـــر المباشرة التي يرمز إليها أبو حمدان من خلال قصصه؛ ذلك أنّ قصصه تركـــز فـــي عموميتها على استحالة العلاقات الإنسانية في عالم المدينة الذي يحجب كل الأشياء، وبالتالي فالحل عند نماذج جمال القصصية ليس المواجهة بهدف تغيير العالم نحو الأفضل، وإنما الهروب والارتحال إلى الصحراء[١].

فـــي قصة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" نتعرف على يوسف بطل هذه القصة، وهو شـــاب بـــدوي الأصل يحضر إلى مصر للدراسة، يلتقي صدفة مع أحد أصحاب البيوت، يؤجـــره غـــرفة فـــي منـــزلـــه، وبالتدريج يعرفنا أبو حمدان على أبطال قصته : يوسف الشخـــصية الرئيـــسية فيها، صاحب البيت، زوجته زليخة صديقة يوسف التي ترتبط معه بعلاقـــة جنسية، الأب الذي يتمثل حضوره في القصة بمجرد وجود صورة له على طاولة يوسف، ولكن نصائحه لابنه ذهبت أدراج الرياح.

الغـــزلان الـــثلاثة في الصحراء ، الفتيات اللواتي أحبهن يوسف مع بقائهن بعيدات عنه، وكذلك بقي هو بعيداً عنهن.

الـــبطل يعيش حالته الداخلية بالدرجة الأولى، عبر الدقات الحادة التي تطرق رأسه فتمـــنعه النوم، كذلك فهو يحس بحالة خواء عامة تسيطر عليه وشعور باللاجدوى، فيفشل إزاء هذا الوضع في التعامل مع المرأة – كعلاقة إنسانية تبرر استمراره في العالم – فهو إزاء إصرار زليخة على الالتحام به "لكنه فجأة أحس بهوة تنفتح تحته، و حاول أن يتشبث بهـــا، ثـــم أخـــذ يسقط، ولم تستطع هي الإمساك به، فتركته يسقط"[٢] إزاء هذا الإحساس بالهزيمة واللاجدوى يقرر يوسف الهروب إلى الصحراء مصطحباً معه بندقيته.

فـــي رحلة يوسف إلى الصحراء تبدأ رحلة التذكر لنتعرف إلى أنّ توق يوسف إلى الـــصحراء شـــديد وهائل منذ البداية. في الصحراء حيث الوحدة والشمس والرمل، يبحث

---

(١) انظر: عبد الله رضوان، البنى السردية،ص ٩١.

(٢) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (قصص)، ص ١٩.

يوسف عن الألفة والمحبة التي فقدها، يحس بعودة هذه الألفة حينما يرى غزالين يركضان " كانت البهجة تركض صوب غزالين خرجا كبسمة، من انفراج الصحراء عند الأفق"[١].

ولكــن الألفة لا تلبث أن ترحل مع رحيل الغزالين، فالاتصال مع العالم وخلق نقاط التقاء وتفاهم يبدو مستحيلاً أمام يوسف، الذي وإن فقد اتصاله بالإنسان، فإنه يود تعويضه عبر الاتحاد مع الطبيعة، "لوتنفتح مساماتي من جديد، وأستطيع أن أنسكب فوق الرمال"[٢] هــذا التوق إلى الصحراء – البكارة الإنسانية في تعاملها مع الطبيعة – نجده مطبوعاً في ماضـــي يوســف، حتى في علاقاته النسائية التي يهواها ويختارها هو[٣]، "يالله إنها تبدو كــرقش عربي"[٤] هذا الوصف يعممه البطل على فتاتين أخريين في موقعين آخرين؛ مما يحــدد ليس واقع الفتاة التي يحاول البطل التعامل معها، وإنما تصوره هو– أي البطل – للفتاة التي يريدها، والتي يفشل دائماً – في مجتمع المدينة – في الاتصال بها[٥].

يوســف حالــة فردية، تعاني من وحدة قاتلة في مجتمع المدينة الصاخب، بعلاقاتها المتعددة، بل إنّ أدق وصف لحالته نجده من الفتاة التي أراد الاتصال بها ففشل، حين تقول "كأنمــا انفصل عن الرحم بآلة حادة، ضربة سريعة قطعت كل الوشائج، لكنها أبقت على جرح دائم التجدد[٦]".

هــذا الجرح هو رغبة يوسف الهائلة بالاتصال مع الآخرين، والذي يفشل دائماً في إيجــاده، فيحاول أن يتصل، أن يقضي على وحدته. أحسّ بالاتصال مع حضور الغزالين ولكــنهما ذهبا، ثم لاتلبث الألفة أن تعود "كادت الوحدة تنحسر، ثمة غزال قد لاح لتوه[٧]" لكــن هذا الأمل بالاتصال مايلبث أن يتلاشى لابتعاد الغزال في الصحراء، لتنتهي القصة بانهيار البطل بفعل أشعة الشمس وسقوط البندقية من يده مراقباً امتداد ظلها على الأرض في أثناء سقوطها.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(٣) انظر: عبد الله رضوان، البنى السردية، ص ٩٢.

(٤) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان،(قصص)، ص ٢٣.

(٥) انظر: عبد الله رضوان، البنى السردية، ص ٩٣.

(٦) جمال ابو حمدان، أحزان كثيرة، قصص، ص ٢٣.

(٧) المصدر السابق، ص ٢٤.

وبتحليل أعمق نقول: بأن الكاتب قد استخدم هذه القصة ليرمز من خلالها إلى هزيمة العـــرب فـــي حـــرب حزيران ١٩٦٧ ، وقصد بالصحراء – صحراء سيناء– واتخذ من يوســـف نموذجاً للجندي العربي. والسؤال هنا هو سؤال هذا الجندي، لماذا أذهب للحرب وأنا غير مهيأ للقتال؟!

وتحكـــي قصة "من هنا طريق قيس" حكاية قيس بن الملوّح الذي لجأ أبو حمدان إلى بعـــثه من جديد، في مدينة حديثة، همُّ قيس هو كتابة اسم حبيبته على الرمل بإصبعه، لكنه يفشل، ويصر على ذلك، إذ إنّ كتابة الإسم هو الأهم بالنسبة إليه، وحين ينظر إلى الأسفل "كان يقف على شريط أسود يبدو سطحه أملس كجلد ثعبان يتلوى حتى يفقد رأسه بعيداً في ســـاحة تحيطها الأبنية[١]". المدينة تمارس دور المروّض لقيس الصحراوي، فمع أنه ظهر متـــنقلاً أثناء سيره في شوارعها بين الظل والشمس، إلا أنه "بدأ يحس بألفة الظل – وهو أمر غريب على ابن الصحراء– فأخذ بعد قليل يتمهل فيه أكثر[٢]" وما يدفعه للخروج من الظـــل، هو رغبته في الحصول على بقعة رملية، يكتب اسم حبيبته عليها، ثم يتابع سيره مـــتجاوزاً المديـــنة، ليجد نفسه يرتقي مرتفعاً، وقد أصبح مرهقاً، لكنه يتابع السير بعد أن يرى شجرة في قمة المرتفع، يجلس في فيئها، يراقب رف العصافير الذي يمر فوق رأسه، فـــيحس بألفـــة ماتلـــبث أن تتراجع، حينما حطت فوق قضبان رفيعة متناسقة، تعلو سطح الأبنـــية، وكـــذلك أحسّ قيس بانكسار حينما سمع صوتها، فقد وجده مخالفاً لما يعرفه "إنه يختلف٠٠٠ هذه القضبان تفقدها صوتها الحقيقي[٣]".

إذن فالمديـــنة لـــم تحبط قيساً فقط (بعدم توفيرها بقعة رملية له) ولكنها كذلك قضت على بكارة الطبيعة ونقائها عبر تشويهها لصوت العصافير الذي يحبه قيس.

قـــيس مهـــدد بالترويض، إذ مالبث أن أصبح صوت العصافير الجديد مألوفاً لديه، ومنظر القضبان مالبث أن أعجبه "ياإلهي كم تبدو متناسقة".

فجـــأة جاءت فتاة، وقفت بقربه، ليست كما نعرفه عن الفتاة العربية. وإنما "كان لها عينان زرقاوان وشعر أشقر، فهي إذن نموذج لفتاة أوروبية، وليست عربية.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٢.

يــسألها قيس : هل اسمك ليلى ؟ تبتسم : يمكنك أن تناديني بالاسم الذي ترغبه، في المساء تعود الفتاة إلى المدينة فيتبعها قيس، يمسك يدها "وأحس أنها دافئة – دفئاً لا يكون لفــتاة شقراء[١]" والدفء المقصود ليس جسدياً بقدر ما هو روحي، الشقراء – رمز ودلالة للحــضارة الأوروبية – إنها في الأصل لا تمتلك الدفء – كما يرى الكاتب – فمن الذي أعطاه لها – إنه تعلقها بالصحراء ببكارة الطبيعة وبساطتها – بالروح الشرقية٠٠٠

يستمران في السير إلى أن توصله الفتاة إلى باب المدينة، وحين تسأله عن رغبته في الــذهاب إلــى الصحراء – يجيب قيس بحرارة "صارت الصحراء جد بعيدة لا أدري إذا كنت أستطيع بلوغها[٢]".

لقد استسلم قيس أو كاد، فتعرض عليه الفتاة البقاء في المدينة، يرفض مع أنه "أحس بشيء يجذبه إلى الداخل، لكنه لم يفعل[٣]" فلوّحت له الفتاه بيدها، وعادت، اقترب قيس من لــوحة علــى باب المدينة، فلاحظ وجود كلمة محفورة بعد جملة " التاريخ يغير مجراه[٤]" لكــنها مــتآكلة بفعل الزمن، فلم يدر أهي كلمة إليها أم عنها وقيس لم يعرف الحقيقة لكنه رآى مديــنة أخرى تلوح على مرمى بصره، فأخذ يعدو إليها بينما كانت الريح التي تعبر بين المدينتين تلهو بطرف ردائه.

إذن فالقــصة تركــز على سيطرة المدينة على الإنسان، بل ليس الإنسان فقط، وإنما بقــية الكائنات والأشياء، فهي تخلو من الأشجار، وهي تشوه أصوات العصافير، فحضور قــيس – الشخــصية العربية التاريخية – أراد به أبو حمدان أن يدين مجتمع المدينة، وأن يشير إلى واقع الشخصية العربية البسيطة، التي أخذت تنجرف مع تيار الحضارة والمدينة – بالذات الغربية – متخليةً عن مبادئها ومنساقة نحو التقليد الأعمى٠

وكما ذكرنا سابقاً بأنّ قسوة الحياة الراهنة وتعقداتها دفعت بالكتاب إلى اتخاذ موقف سلبي منها في أعمالهم فأغلب الظن بأن الأمر نفسه هو الذي دفع أبو حمدان كي يشير إلى الــصعوبة والمعاناة التي أصبح يحياهما الإنسان في عصر الحاضر، مسخراً شخصيتي علاء الدين والمارد الأسطوريتين لخدمة مغزاه ورؤيته.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٧.

ففـــي قصة " علاء الدين والمصباح السحري"[١]، يصور لنا أبو حمدان علاء الدين يفـــرك بيديه مصباحه السحري، وهو يجلس في زاوية زقاق عتيق، وصل إليه منهكاً بعد خروجه من كتاب ألف ليلة وليلة.

كان متعباً وجائعاً..

فما إن وصل إلى مكان في زاوية زقاق إحدى المدن، حتى راح ينكث فيها بحثاً عن شيء يقتات به.

ليعثر فجأة على مصباحه السحري الذي يخرج منه المارد بعد محاولات مضنية من علاء الدين لإخراجه انتظر علاء الدين، حتى أتمّ المارد تشكله..

لكـــنه فوجـــئ ، بأنّ المارد لم يضحك ضحكته الصاخبة المعروفة ، بل قال بصوت منخفض: " شبيك لبيك.. عبدك بين يديك"[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

لكـــن المفارقـــة الغـــريبة في القصة هي أنّ علاء الدين لم يطلب من المارد أموالاً وقـــصوراً وجواهـــر.. كما هو معروف في ألف ليلة وليلة، لكن ما طلبه هو خبز يسد به جوعه.

أمـــا المفارقة الأغرب فهي أنّ المارد بُهت، وبدا في غاية الارتباك أمام رغبة علاء الـــدين، وأطـــرق معلناً عجزه عن تحقيق طلبه- رغيف ساخن وطازج- معلناً: " لا أقدر علـــى هـــذا الطلـــب، إنه فوق طاقتي.. لا أقدر .. لا أقدر[٣]" ليستسلم علاء الدين للأمر الواقع، ويسير متابعاً تشرده في أزقة المدينة ، شاداً يديه على معدته.

التركيـــز علـــى الذات التي تشعر بوحدتها الهائلة في عالم المدينة، الذي يحجب كل شـــيء نراه في كثير من قصص أبو حمدان، ففي قصة "الغيمة" نلتقي مع الراوي والبطل وصديقته، تقدمهم لنا القصة عبر تداخل في المواقف لإبراز لحظات من حياة هذا الثلاثي، الـــراوي كمتفـــرج ومتابع للحدث، هو وهي في القدس يتجولان بين الكنائس ذات الزجاج البنفسجي.

الراوي – كموقف احتجاج غير مبرر على هذا الواقع – يتركهما ويرحل.

---

(١) جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء ، (قصص)، ص ٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٧.

يلتقـــي الثلاثة مرة أخرى في بيت الراوي، ولكن في مدينة أخرى – غير القدس – يـــضع أمامهمـــا زجاجـــة خمر، ويخرج راضياً عن نفسه، ربما لقناعته بأنه وفرّ لهما ما يريدان، فجأة يسمع صوت تحطم الزجاجة، يسرع إلى الداخل، يجدها في الزاوية حزينة، أي – الفتاة – وصديقه صامت لا يتكلم، والزجاجة كأنها انكسرت وحدها، الإجابة الوحيدة كانت احتجاج صديقه على تغير الوضع "ولكننا في عمان الآن[١]".

والـــزجاجة لعبت دور الربط – أداة الاتصال – أو لنقل العلاقة بين الاثنين تحطمت باختيارها، بالتالي فلا مبرر للاستمرار، والزمن هو المسؤول عن هذا الوضع.

ونلاحظ الاستسلام الكامل وعدم المقاومة لدى البطل أو صديقته، لقد أنهيا علاقتهما أو كـــادا لفشلهما في الاتصال معاً، والمسؤول عن هذا الفشل هو الزمن، والزمن فقط[٢]. هـــذا الـــزمن الذي تغير، وفرضت عليهما أحداثه أن يبتعدا عن مدينة القدس رمز الحب ومنبعه بالنسبة لهما٠٠

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز إيداع الجامعة

وفـــي قـــصة أخرى،هـــي قـــصة "السرير" نلاحظ تركيز أبو حمدان على استحالة العلاقـــات الإنسانية في المدينة، وعلى الوحدة القاتلة التي تسيطر على البطل، مشيرة إلى تـــراجع الجانـــب الروحي في حياة الإنسان من خلال الترميز بالشعر، الذي لم يعد يكفي لدخـــول فـــندق[٣]، يـــنام البطل في غرفة بسريرين مع كثرة النزلاء في الغرفة – تحتله الـــوحدة– ينتقل بين السريرين، يحاول أن يخلق اتصالاً مع أي شيء، أن يتجاوز وحدته، ولكـــن دون فائـــدة، فيصرخ من أعماقه: "يا صاحب الفندق اثنان وسرير واحد[٤]" ولكن صوته بقي ذاويا٠٠

وبـــذلك فإنـــنا نـــرى رفـــض أبطال قصص جمال أبو حمدان للواقع المادي الذي يعيـــشونه، هذا الواقع الذي يخلو تماماً من العلاقات الإنسانية والروحية٠٠ ويُسهم بدوره في خلق الشخصية المتخاذلة والضعيفة تجاه التعامل معه.

---

(١) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، قصص، ص٥٠.

(٢) انظر: عبد الله رضوان، البنى السردية، ص ٩٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٤) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (قصص)، ص ٥٢.

ج- الموقف من الموت:

وفـــي خـــط آخـــر من قصص جمال أبو حمدان نراه يلجأ إلى التركيز على (قضية الموت)، فهي قضية تشغله بشدة، ويتردد صداها في عدد كبير من قصصه.

وهو الأمر الذي تفعله قصة " العشاء السري"[١] التي تعكس مسار المعنى الرمزي للعشاء السري ، حيث يذبح الأخ الأكبر، العائد بعد طول غياب الحسون الذي يحمله معه هدية للعائله ، ويأمر العائلة بأكل لحم الحسون الذي لا تنزل منه قطرة دم واحدة عند ذبحه، مما يشير إلى البعد الرمزي لعملية القتل، ومن ثم رحيل الأخ حاملاً عظام الحسون التي تتساقط على الطريق.

ولكن الواقع وما يشير إليه عنوان القصة هو أنها ترمز إلى حكاية المسيح وحوارييه ، وقد أراد الكاتب من خلالها أن يقدم موقفاً مختلفاً- دليل الخيانة- حيث دمج بين قصة خيانة أحد تلاميذ المسيح له وبين قصة ذبح الأخ الأكبر للحسون.

وتأخـــذ قـــضية القتل والحرب أو إفناء البشر بعضهم بعضاً التي تكثر في قصص أبو حمـــدان منحـــىً مختلفاً مثيراً للدهشة في قصة "ليلى والذئب[٢]". ففي هذه القصة البارعة يعمل أبو حمدان، كعادته في عدد من قصصه، على عكس مجرى الحكاية وتوليد نوع من المحاكاة الساخرة لحكاية ليلى والذئب.

فـــبدلاً مـــن أن يخـــدع الذئب ليلى، ويذهب إلى بيت الجدة ليأكلها، وينام في فراشها، ليجـــيء الحطـــاب، ويقتله، ويستنقذ الجدة من أحشائه، يبدي الذئب عدم رغبته في القيام بـــدوره المرســـوم فـــي الحكاية، ويستعطف ليلى لكي تعفيه من ذلك، لأن جراءه الصغار المولـــودة حديثاً تنتظره، لكن ليلى التي تُبدي في الحقيقة تعاطفها مع الذئب، ترفض طلبه خوفاً من أن تخيب توقعات قراء الحكاية من الكبار والصغار[٣].

---

(١) جمال أبو حمدان، مكان أمام البحر (قصص)، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٨١.

(٣) انظـــر: فخري صالح ، مقدمة كتاب الأيام والأنام، (جمال أبو حمدان)، مختارات قصصية ، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ص ١٢.

إنّ جمـــال يحـــاول بـــروح فكهة عابثة باستخدامه أسلوب المفارقة، وتغريب ما هو مألـــوف، قطـــع مـــسار الحكايـــة وعدم الوصول بها إلى مآلها الأخير. لكن قوة الحكاية وطابعهـــا الإكراهـــي كـــذلك، لا تُبلغ الكاتب أو ليلى مرادهما، فيضطر الذئب وليلى إلى الانـــصياع لخـــيوط الحكاية التي تنسج نفسها بنفسها للوصول إلى النهاية المألوفة من قبل القُراء[١].

فـــي ليلـــى والـــذئب يقوم أبو حمدان بتقديم نموذج مدهش من إعادة كتابة الحكاية والأســـاطير ، وكأنـــه يريد من هذه المحاولة لتغيير مسار الحكاية أن يخلخل قناعة قرائه بالحكايـــات والأســـاطير ، ويعيد توليفها وتوجيه قارئه إلى الزوايا المعتمة فيها، أي تلك الـــزوايا التي قد يؤدي النظر والتحديق فيها إلى التيقن من أنّ الحقيقة تقبع في مكان آخر، وأنّ القاتـــل لـــيس في الحقيقة إلا ضحية الحكاية المتداولة التي رسختها العادة، وأجراها الوهم مجرى الحقيقة الثابتة التي لا مراء فيها[٢].

أما قصة " كعك الحرب" [٣] فإنها تصور لنا مدى ما تخلّفه الحرب من دمار وخوف وذعر، تمتد آثارها لتطال حتى العصافير، التي لم تعد تملأ الأجواء والأشجار بسقسقتها ، ولـــم تعـــد تنـــزل لتلتقط فتات الكعك الذي يرميه الأطفال لها ، كل ذلك بسبب ما تعكسه الحروب من آثار سلبية على الحياة والكائنات كافة.

وفي نسق آخر من قصص جمال أبو حمدان، يركز فيها على قضية الموت، يتأمل الراوي معنى الموت والحياة في غياب الشريك وعودته في الحلم الذي يبدو مثل لحظة غسقية، تعيد تخليق ما مضى، وتُصور للحالم أن الحبيب الغائب ماثل أمام ناظريه.

هذا مايصادفه القاريء في قصة "العُمر[٤]" التي يصبح فيها عمر الرجل الحي أكبر من حبيبته الميتة، فها هو ذا قد بلغ الأربعين، وهي لن تبلغها أبداً؛ لأن الموت غيبها، ومكنه من أن يصبح أكبر منها عمراً فيما كانت هي أكبر منه في الحياة.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣.

(٣) جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء، قصص، ص ٤٠.

(٤) جمال أبو حمدان، مكان أمام البحر، (قصص)، ص ٥٩.

إنها مفارقة تُعذب الراوي، الذي يرى بعين خياله ملامح المرأة الميتة، التي يشتاق إلى حضورها في تلك اللحظة التي بدأ يشعر فيها بروحه الهرمة[١].

وفي قصة أخرى يمثل الموت محوراً فيها وهي قصة " الأسئلة"[٢]، يحاول أبو حمدان أن يبين بأن موت إنسان وفقده لم يعد يشكل تلك الأهمية.. من خلال حادثة موت طالب في إحدى المدارس، والتي لم يأبه الأساتذة والمدير بها، بل إنّ مدير المدرسة حاول أن يستغل تلك الحادثة لخدمة العلم الذي يعتبره الأهم لتقدم البشرية.

معلناً بأن موت ذلك الطالب يعدّ فرصة فريدة يجب أن لا تفوت، وأخذ يحث الطلاب الذين وقفوا بصمت ذاهل على طرح أسئلتهم على الأساتذة حول هذا الموضوع قبل أن يواروا جثة رفيقهم- الطالب- التراب

بقي التلاميذ حول الجثة ، وانكفأوا فوق بدن رفيقهم ليدثروه.

كـــان بدنه بارداً.وكانت أبدانهم دافئة.. وما كان لأحد يطل من علٍ ، أن يدرك أين تبدأ برودة الموت، وأين ينتهي دفء الحياة.

وظل السؤال الذي لم يسأل، وظلّ الجواب الذي لم يجب، معلقين كقطبين متباعدين على الأفق، لا تواصل بينهما[٣].

فثـيمة المـــوت إذاً تمـــثل تجربة معقدة في قصص جمال أبو حمدان، تعكس رؤيته وصراعه الحاد والدائم معه، وهي رؤية العديد من الأدباء الذين كتبوا في هذه القضية.

د- الموقف الرمزي من الواقع:

مـــن الواضح في قصص جمال أبو حمدان ميله إلى استخدام الرمز والتجريد، فهو يعمـــد إلـــى مـــزج الأســـطورة بالواقـــع، والحلم باليقظة، وهذا ما يناقض حركة الواقع بمعطياتها.

---

(١) فخري صالح، مقدمة كتاب الأيام والأنام، ص ١٣.

(٢) جمال أبو حمدان، مكان أمام البحر، قصص، ص ٥٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٣.

صـــحيح أن الواقـــع فـــي الفـــن ليس هو الواقع المادي الخارجي المستقل عن شعور الإنـــسان ووعـــيه، إنما الواقع – في الفن – هو مجموعة العلاقات المتشابكة بين الإنسان والعـــالم المحـــيط به، بين الماضي والمستقبل، بين التجارب الذاتية والأحلام والعواطف والأخيلة[١].

ولكـــن أبـــو حمـــدان وإن اســـتفاد من الماضي فإنما ليدين الحاضر، راسماً صورة مـــستقبلية مظلمـــة، مركزاً على فشل الإنسان في المواجهة، طارحاً الهروب إلى الماضي كحل أمام معظم نماذجه، أو مبقياً إياها في دائرة الصراع والهم الذاتي.

وتأتـــي قـــصة "كشف التباريح في ذكر المفاتيح[٢]" كذلك ضمن القصص المغايرة للإطار العام الذي انتهجه أبو حمدان في قصصه التي استعرضناها، وهي قصة تحكي عن مفتاح تاريخـــي، له دلالة رمزية غائرة. ولكن القصة تتوسل للوصول إلى هدفها، حكاية أخرى تدور حول كتاب عجيب عنوانه "كتاب كشف التباريح في ذكر المفاتيح".

في هذه القصة ثمة لعب على الحكاية العجيبة في ألف ليلة وليلة، التي تروي حكاية "الكـــتاب المسموم"، والذي يأخذ سمتاً مغايراً في قصة أبو حمدان، ويقض مضجع الراوي وصـــاحب الـــدكان وكل من تصل إليه يده. كما ان تسمية الكتاب تصبح في القصة ذات طبيعة رمزية[٣].

إن الكتاب العجيب يتحدث عن مفاتيح قصور ومدن وبيوت في التاريخ العربي القديم والمعاصـــر ليـــصل فـــي الـــنهاية إلى مفتاح البيت الكبير، الذي أضاعه صاحب الدكان الفلـــسطيني، ممـــا يصل بين حكايات المفاتيح المضاعة في التاريخ، وحكاية المفتاح الذي أضـــاعه الفلسطيني في الوقت الراهن، ثم حاول إعادة خلقه بطَرق مفاتيح عديدة صغيرة للحصول على المفتاح الكبير[٤]!.

ســـوف يذهب ذهن القاريء –على الأغلب – إلى حكاية المفتاح ومعانيها المباشرة والرمـــزية في القصة السابقة، لكن الدلالة الحقيقية في هذه القصة كامنة في نظرة الكاتب الـــسياسية الكلـــية للأحـــداث، التي قام من خلالها بتوظيف التراث وتحويره لغايات فنية،

---

(١) انظر: عبد الله رضوان، البنى السردية، ص ٩١.

(٢) جمال أبو حمدان، مملكة النمل (قصص)، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٨١م، ص ٣٥.

(٣) فخري صالح، مقدمة كتاب الأيام والأنام، ص ١٩.

(٤) المرجع السابق، ص ١٩-٢٠.

تعكـــس رؤيته الشمولية لما جرى عبر التاريخ، ومازال يجري للكيان العربي الإسلامي. فقـــد ربط حكاية المفاتيح المضاعة، وجعلها رمزاً لسقوط المدن العربية: بغداد، الأندلس، القدس.. انتهاء بسقوط المالحة وهي مدينة من قضاء القدس.

إنها كما ذكرنا رؤية سياسية عميقة لما يجري على أرض الواقع.

ومـــن بـــين القصص اللافتة قصة " فراس الصابيء"[١] الذي يشكل رمزاً ونموذجاً مقاومـــاً، ملتـــزماً بحركة الإنسان وإصراره على التطور نحو الأفضل، كما أن شخصية فراس ليست شخصية معزولة أو منقطعة عن الواقع، دون ارتباط به، إنها تمتد في صميم الواقع، وتشرب حضورها منه، وإنّ محاولة القاص تحميلها أبعاداً إنسانية جاءت لخدمتها، مما زاد في روعتها وحضورها[٢].

وفـــراس كان موحشاً "عندما ولج حالة التطهر، انصفق الباب وراءه محدثاً صوتاً، وعـــالج بابـــاً أمامـــه فما انفتح[٣]". نحن أمام حالة إنسانية مكثفة تمتد في تلك الرحلة بين الـــولادة والموت، والبابان مغلقان أمام فراس، وفراس في القصة رمز الإنسان منذ وجوده ووعيه في هذا العالم[٤].

"فـــي بداية تفتحه عبد فراس الصابيء النجوم والنار، ثم بوغت بفكرة الوحدانية[٥]". هـــي رحلة الإنسانية المعذبة في البحث عن انتماء غيبي حيناً، وواقعي حيناً آخر، وفراس يحاول جاهداً تحديد موقعه وانتمائه النجوم أوالنار، "وأخذت النار تنوس في داخله[٦]"

– دلالـــة ضعف الانتماء إليها – "وأخذت نجوم مذنبة تتساقط وراء وعيه[٧]" – دلالة عدم إيمانه بها كذلك – "فلم يبق له غير وحشته وشجنه[٨]" – الأرض، الانتماء الحقيقي والأبدي للإنـــسان– حتـــى مفاجأة سقوط المطر في الربيع، تبدو الحالة صدفة، ولكنها مستقاة من

---

(١) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (قصص)، ص ٦٣.

(٢) عـــبد الله رضوان، النموذج وقضايا أخرى (دراسات نقدية للقصة القصيرة في الاردن (١٩٧٠–١٩٨٠) مطبعة التوفيق، عمان، ١٩٨٣م، ص ٦٦.

(٣) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (قصص)، ص ٦٣.

(٤) عبد الله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، ص ٦٦.

(٥) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (قصص)، ص ٦٣–٦٤.

(٦) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٧) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٨) المصدر السابق، ص ٦٤.

أرضية الواقع، منظر المطر، ومنظر الأرض، وهي ترتشف القطرات الهاطلة قرّب فراس مــن واقعه، من انتمائه الأرضي وليس الغيبي، فاختار هذا الانتماء ليصبح قناعته وموقفه فــي حــياته[١]، عندها بدأ الدخول في حالة الحلم – هذا الحلم لم يجيء معزولاً عن بنية القصة، وإنما متداخلاً بها لنصل معه – مع الحلم – ومن خلاله إلى تصوير مدى الارتباط الــذي حــدث بين فراس والأرض التي استلقى بحضنها "وكان الدفء والحنان يغمرانه، وتراءت له عينا أمه المسبلتان، وأحسّ أنه ينزلق عبرهما ويسير، فأغمض عينيه[٢]"..

ولكــن هــل سيُــسمح لفراس بأن يتعامل مع واقعه بهذا الانتماء، وبهذا الإخلاص للأرض ؟

هــنا تــتدخل الشرطة، فقبل أن يغفو في حضن محبوبته – الأرض – أحس بلكزة حــذاء فــي خاصــرته. لقد تمّ اعتقال فراس، ونقل إلى التعذيب ليعترف، وبماذا ؟ بحبه وتفانيه، وتعلقه بالأرض معبوده الحقيقي.

يوضــع فراس على آلة تعذيب عجيبة، تشد مفاصله حتى يُحس بقرب نهايته، لكنه لايستــسلم، ويُــصر على مــوقفه "لــست أعتدي.. هي لي.. أنا الذي أعشقها.. ثم غيبه الألــم[٣]". وهــو مــا تــرنو إليه القصة من إشارة إلى البعد السياسي المتمثل في السلطة المتجبرة.

فــراس الصابيء نموذج مستوحى من مزيج من الحلم والواقع، يرفض الاستسلام والخــنوع، ويُصر على موقفه، وعلى انتمائه الحقيقي – التعلق بالأرض – وحين يصحو من إغمائه، يسمع نقراً خفيفاً على السطح، فيصرخ – المطر – دلالة الخير والخصوبة.

كمــا أن أبــو حمدان قد وُفّق إلى حد بعيد في اختيار اللقب لبطله، هذا الاختيار لم يجــيء جزافاً، فالصابيء – لغةً – من صبأ أي خرج عن المألوف، أو تحول عن دينه. والصابئة هم عبدة النجوم، وفراس صبأ عن واقعه المستسلم، وأراد معانقة الأرض رمز الانــتماء، وأصرّ على موقفه الذي أوصله إلى الموت دون استسلام، إذن فهنا نجد محاولة

---

(١) عبد الله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، ص ٦٦.

(٢) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (قصص)، ص ٦٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٧.

جـــريئة وناجحـــة لإعطاء المفردة –الصابيء– دلالة ثورية وفعلاً انقلابياً ضد المظهر الخارجي المستسلم[١].

وتأتـــي قصة " الطوفان"[٢] ضمن القصص الرمزية القابلة للتأويل في أعمال جمال أبـــو حمـــدان، وهـــي قصة مدهشة، يوظف فيها الكاتب عنصر الرمز بطريقة ذكية جداً، فيعطي لقصته عمقاً فلسفياً ما كان يمكن أن يتأتى لها بهذا المضمون وبهذا البناء لولا قدرة القاص الفائقة على إيجاد الرمز الموحي بالدلالات الكبيرة. فهو يشير من خلالها إلى قصة نوح– عليه السلام– وبنائه سفينته المشهورة حين اجتاح الطوفان الأرض، وإصراره على حمل زوجين من الكائنات والحيوانات المختلفة تأكيداً على استمرار الحياة وبقائها.

الحلـــم، بـــل والـــتعامل ضمن رؤية تجريدية للعالم نشعر بها في الكثير من قصص جمال أبو حمدان، إلا أنها تأخذ دوراً رئيسياً في قصتي

– اللون والانتظار – بل إن هاتين القصتين تقومان في عمادهما على هذه الرؤية.

فـــي قـــصة "اللون[٣]" نتعرف على شاب زنجي قادم من الأسطول، يأتي إلى حيث العـــاملات شـــقراوات، تحـــاول صاحبة المحل إقناع إحداهن بالتعامل جنسياً مع الشاب، فيرفضن، بعد قليل تدخل فتاة أخرى متوهجة الشقرة، نظرت إلى المجموع، ورأت الشاب، فـــسألت العجوز عن سبب رفض الفتيات له، أجابت العجوز "إنك ترين، ثم إنك ستكونين أكثر رفضاً منهن، ولماذا ؟ قالت العجوز إنك أكثر بياضاً منهن[٤]".

لكن الفتاة المتوهجة الشقرة توافق، يتقدم الشاب يضع يده على كتفها العارية، إلا أنه يـــتوقف فجأة، وينظر إلى يده فوق كتف الفتاة فيضطرب مخاطباً نفسه "اللعنة، لو لم أضع يـــدي عليها لاستطعت الوصول إلى الداخل، في الداخل تمحى الألوان، ولكن لو لم أضع يـــدي[٥]" يـــتوقف الشاب، يخرج نقوداً يضعها في يد الفتاة التي تقف حائرة. متسائلة عن

---

(١) عبد الله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، ص ٦٨.

(٢) جمال أبو حمدان ، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (قصص)، ص ٧٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٨.

ســـبب موقفه فيجيبها "إنني لا أريدك، أنت بالذات، ولم تفهم الفتاة شيئاً، فأردف إنك أكثر بياضاً مما أستطيع احتماله[١]".

هنا نتساءل، ترى ما الذي يريد أبو حمدان أن يقدمه في قصته ؟

هل هو استحالة التعامل الإنساني مع تجاوز حالة اللون، أبيض/ أسود؟!

هل يدين في قصته مسألة التمييز العنصري بحسب اللون؟ !

هل يود التركيز على كراهية السود؟ !

هل يعرض لقطة إنسانية مكثفة إختلقها خياله دون إحساس بأرضية الواقع؟ !

أســـئلة مـــتعددة بلا إجابة، لأن القصة لا تحاول إعطاءنا أي رؤية، إنها تعرض لنا حالـــة معزولة عن امتداداتها الإنسانية – مخذولة متراجعة – حتى وإن اختارت الموقف بنفـــسها، أي الانـــسحاب أو لـــنقل إذا حاولنا الاجتهاد بأنها تقدم لنا لوحة إنسانية برؤية وجودية[٢].

مكتبة الجامعة الاردنية

في قصة "الانتظار[٣]" البطل يقف في مواجهة البحر، منتظراً تلك التي لن تأتي – كمـــا يُسميها– وكانا قد افترقا في الصباح. يتكاثر جمع المتراصين ككتلة سوداء فجأة يسمع صوت غناء شجي، إنها إحدى عاهرات المدينة تمر أمام الجمع المنتظر الحافلة التي يعـــرف الجمـــيع جهتها فلا يسألون، يراقب المشهد، يرى العاهرة تخترق الجمع الذي ما يلـــبث أن يلتـــئم خلفها ككومة سوداء من جديد، فيقترب البطل منهم، يرونه ممتقع الوجه فيـــسألونه عن السبب، ويلحون عليه، فيجيب "لا شيء كنت أعتقد أن أصوات كل بائعات الهـــوى مـــبحوحة[٤]". ويطلب منهم إفساح مكان له بينهم، فيلتحم معهم منتظرين وصول الحافلة.

وهـــنا نجد اللا معقول متداخلاً مع حركة الواقع، الشيء الوحيد الذي يبدو واقعياً هو بائعة الهوى التي تخترق الصفوف، ومع ذلك فالجميع ينتظر وصول الحافلة، التي تُعد

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٢) عبد الله رضوان، البنى السردية، ص ٩٨.

(٣) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، قصص، ص ٦٠.

(٤) المصدر السابق، ص ٦١.

– علـــى الأغلـــب – رمزاً للموت، وإذا كانت الحافلة هي الموت فإن بائعة الهوى قد تعد رمزاً للحياة والآخرون ينتظرون المسافة الفاصلة بينهما.

تـــشكل القـــصص التـــي أشرنا إليها نماذج بارزة حول الإطار العام لعالم أبو حمدان القصصي، تدور في معظمها حول القتل والموت والخذلان والانكسار، ويمكننا من خلالها ملاحظـــة غلـــبة صـــفة التركيز عنده على قضايا رئيسية تلتحم فيما بينها ويلقي بعضها الـــضوء على بعضها الآخر، فحكاياته مجازية، قابلة للتأويل بسبب تعدد دلالاتها ونزوعها الشعري والمعاني الضمنية الكثيرة التي تُغني عالمه القصصي الشديد التواشج والتكامل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التشكيل في قصص جمال أبو حمدان

لقــد بلغت القصة القصيرة عند أبو حمدان درجة من التطور الفني، حيث شهدت قصــصه نزعة قوية نحو التجريب والتميّز، والبحث عن أشكال قصصية جديدة ومختلفة، على نحو لم يسبق له مثيل من القاصين الذين استفادوا من التجريب، ومن ثمّ فإن تجربته زاخــرة بالأشــكال القصصية الجديدة، ولا شك في أنّ هذا لم يأت عبثاً، وإنما كان منوطاً بأســباب تعــود إلــى تراكم خبرة الكاتب في مجال القصة، وتفاعله مع التراث العربي، والاســتفادة مــن المؤثرات المختلفة، ومن محاولات التجديد المختلفة في مجالات القصة القصيرة، هذا وكما يرى عبد الرحمن ياغي إضافة إلى سيطرة وغلبة الهاجس الفني على قصصه[1].

بناء القصة:

جميع الحقوق محفوظة

تطور مفهوم الحدث نتيجة لتطور الفن القصصي، ليظهر الاتجاه المعاكس للواقعية مــن حــيث تصوير الواقع بواقعية مغايرة، فأصبحنا نجد أنفسنا أمام حبكة تخلو من البناء الواضح، والتسلسل المنطقي، حيث الأفكار تعوّض عنها.

فجــاءت مفككــة غير متسلسلة، غير خاضعة لمنطق. تتبعثر فيها الأحداث تجسيدا لــرؤية الكاتــب للحــياة ومــا فيها من غموض وتعقيد، لتعكس واقعاً تهيمن عليه القتامة والسوداوية، إنها رؤية يقينية لواقع لا يقيني، رؤية عدمية لواقع عدمي[2].

لقــد عنــي أبو حمدان في قصصه بالداخل الإنساني والمكابدة الذاتية الصعبة التي يعانــي منها الفرد، وقد أظهرت بنية القصة في أعماله تنويعات على المألوف، واستخدامه للحــبكة التجــريبية، بل إنه لا يلجأ للاعتماد على الحدث وسيلةً للتأثير، ونراه يعتمد على الحالة الشعرية التي يتم فيها تصور الحادث أو الحدث.

---

[1] انظر: د. عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، عمان، لجنة تاريخ الأردن، ١٩٩٣، ص ٦٤.

[1] إلهــام بــدر علــى السادة، بنية القصة القصيرة في أدب يوسف إدريس، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٠م، ص ١٣٧.

ففـــي قصة "خط النار"[1] مثلاً نتعرف على الشاعر ذو العلامة الفارقة الظاهرة على وجهـــه، والعلامات الفارقة الخفية المنتشرة في داخله، على غشاء القلب، وعصب الدماغ، وجـــدران النفس. وقد وجد نفسه ذات يوم بين جنود متمركزين مجبر على مواجهة عدوه فـــي صـــحراء نائـــية تحولت إلى ميدان قتال، بعد أن كان كتب عنها قصيدة، اختلط في إيقاعها السراب بالشجن.

كان الجندي قبل اشتعال الحرب، شاعراً.

وصار الشاعر بعد اشتعال الحرب، جندياً.

وما قدر أن يفصل بينيه عن بعضهما، ولا يعرف أين ينتهي ذلك، وأين يبدأ هذا[2].

نراه في حمى القتال يرتعش، في مسافة غير مرئية بين خط النار وغشاء قلبه، فهو لـــم يعتد على هذا، فما شغلته الحرب من قبل، ولا شغله السلم.. إذ لم يدرك سر انشطار زمن الإنسان بينهما.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إلـــى أن جاء يوم تفاقمت فيه حالته، فإذا بالجندي ذي العلامة الفارقة، يرى كلما رنا إلـــى الـــسماء، حمامة بيضاء تمر ما بين الطلقة والطلقة، وتسقط محترقة في خط النار. ولازمـــته هذه الرؤية، فما عادت تفارقه.. بل فارقته القدرة على التصويب، وضغط زناد البندقـــية. فصار أمر الجندي ذي العلامة الفارقة مقلقا[3]. عندها أجمعت القيادة، أن حالته تستوجب نقله إلى مصحة الميدان لمعالجته.. إلى أن انتهت الحرب وبعد فترة علاج طويلة صار الجندي بعدها مهيأ لخوض غمار الحرب.

ولكـــن الحـــرب قد انتهت، وأصبح على الجنود أن يعودوا إلى دورهم. وهنا يتفاقم الحدث في القصة وتظهر معاناة الجندي الكبرى..

فهو لم يعد يصلح للحرب، وماعاد يصلح للسلام.

ارتحـــل الجـــند وراء القـــيادة، وتـــركوه وراءهم في ساحة حرب انطفأت، فارتدت صـــحراء قاحلـــة ممـــتدة[4]. ظل الجندي الذي لم يعد جندياً، ولا بقي شاعراً من دون أية

---

[1] جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء، (خط النار)، ص ٣٤.

[2] المصدر السابق، ص ٣٤.

[3] المصدر السابق، ص ٣٧.

[4] المصدر السابق، ص ٣٩.

علامـــة فارقة، وحيداً يحدّق أمامه في المدى، ولم يعد يدري ماذا يفعل، إلا أن يجلس في مـــواجهة ذاك الخط الرقيق، يفتح أحداقه عليه، فيرى كيف يفتق خط الأفق، الأرض عن السماء، ويغمض عينيه عنه، فيرى كيف يرتق خط الأفق الأرض بالسماء[1].

وفـــي نموذج آخر يبني أبو حمدان أحداث قصته من خلال تداخل الحلم المخدم مع الحـــدث العام. وهو ما نراه في قصة "فراس الصابي"[2] التي نلمس فيها تكنيكاً فنياً كبيراً اتـــبعه أبو حمدان في قصته عبر المزج بين الحلم والواقع.. ففراس الصابي ليس شخصية معـــزولة أو مـــنقطعة عـــن الواقـــع، دون ارتباط به. إنهاتمتد في صميم الواقع، وتشرب حـــضورها منه، بل إنّ محاولة القاص تحميلها أبعاداً إنسانية جاءت لخدمتها، مما زاد في انتمائها وحضورها.

والملاحـــظ أن جمـــيع الأطر في قصص أبو حمدان تتفاعل وتتشابك لتكوّن وحدة عضوية تضم المتناقضات الإنسانية بأشمل معانيها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] المصدر السابق، ص ٣٩.

[2] جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة عزلان، (فراس الصابي)، ص ٦٣.

الشخصيات:

تعد الشخصية جزءاً أساسياً في بناء القصة، فهي منبع الحدث والشعور، فثمة علاقة وطيدة بينها والحدث. "فالشخصية هي صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث، وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي.. ففي القصة القصيرة – مهما كان حجمها – فرصة مؤكدة لبيان الأحاسيس المضطربة والخلجات المتوجسة، والمشاعر الإنسانية في كل حالات النفس التي تستشعرها في كل موقف أو مأزق.."[1].

لقد بلغ عدد قصص مجموعات جمال أبو حمدان القصصية خمسون قصة، قدم خلالها نماذج عديدة من الشخصيات المحورية، ولكن الملاحظ على قصصه قلة تعدد الشخصيات في القصة الواحدة، ويعد هذا أحد تقنيات التجريب، فكلما قلت الشخصيات في القصة القصيرة، أفضى ذلك إلى قوة البناء وتماسكه، وعدم توزعه على قوى كثيرة، قد تنال من صلابته[2].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع رسائل الجامعة

وتشترك شخصيات أبو حمدان المحورية بسمات عامة تجمعها، فهي جميعها شخصيات مأزومة ومهزومة، ومقهورة.. تحس بغربتها ولا شيئيتها وإحباطها، وعجزها عن تغيير واقعها. بل إن قصصه تكاد تخلو من نموذج البطل المقاوم، باستثناء شخصية فراس الصابي التي مثّلت النموذج الوحيد المقاوم والمُصر على التطور نحو الأفضل.

كما أن بعض شخصياته جاءت تجسِّد في أبعادها انطواء الفرد وانكفاءه على نفسه، وإحساسه بالهامشية، الأمر الذي دعاها للاتجاه نحو عالمها الخاص، وأحاسيسها الداخلية. كما امتازت الشخصية عنده بالعمومية، فاختفت الأسماء وأضحت الشخصيات أقرب ما تكون إلى الذوات. فلا نعرف شيئا عن نشأة الشخصية أو ماضيها، ويأتي ظهورها في العمل دون مقدمات سابقة، حتى يمكننا أن نطلق عليها اسم الشخصية الجماعية، لما نستشف من خلالها ملامح الإنسان المهزوم الضعيف، الذي لا يستطيع التعايش مع الواقع المحيط به.

---

[1] فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٠.

[2] انظر: أ.د أحمد موسى الخطيب، رسم الشخصية في قصص أمين ملحس، ندوة أدباء من الأردن، جامعة البترا الخاصة، عمان، ٢٠٠٣، ص ١٢.

(ملامح الشخصية المحورية):

أ-استدعاء الشخصية التاريخية:

إذا كانت العودة إلى التاريخ من أبرز ملامح عالم جمال أبو حمدان الفنّي، فإن من الأمـــور المثيرة للانتباه شغفه الكبير باغتراف شخصياته القصصية من حضن التاريخ أو التـــراث والأساطير. بل إنّ شخصية البطل التاريخي تمثل أبرز الشخصيات المحورية في قصصه.

ولقـــد بـــرزت الشخصية التاريخية في ثماني قصص ضمن مجموعاته القصصية. ولعل استحضار مثل هذه الشخصيات التي دأب أبو حمدان على استدعائها كشخصية علاء الـــدين، وشخصيات ألف ليلة وليلة الأخرى، وشخصية قيس بن الملوح، وشخصية أبو ذر الغفاري.. أو الشخصيات التاريخية العديدة الأخرى التي يتقنع بها في قصصه. كلها تؤكد علـــى هذا الشغف الذي يجعله يستحضر تلك الشخصيات التاريخية والتراثية في أكثر من عمـــل. واستحـــضار مثل تلك الشخصيات، وإسقاط ألوان المعاصرة عليها، يتيح للكاتب فرصـــة للتعبيـــر عن آرائه وأفكاره بحرية أكبر. فهو لا يستدعيها ليرينا إيّاها من وجهها البطولـــي المـــشرق، ولكـــن من وجه آخر، ووجهة نظر أخرى، تغلفها المفارقة وتغريب المألوف.

ولقـــد نظـــر إلـــى قصـــصه، على أنها تفكيك لذاكرة الموروث، وسعي لاستخدام المتخـــيل القصـــصي لإعـــادة النظر في الماضي العربي في ضوء الراهن، متوسلاً لذلك المـــزج بين الرؤية والتشخيص، لذا نجد أكثر شخصياته من التراث، أو من الأساطير يتم انتزاعها من سياقها المعرفي ووضعها في مناخ عصري[1].

ب-شخصية المرأة:

ممـــا يثير انتباه أي دارس لقصص جمال أبو حمدان حضور المرأة الطاغي فيها، حيث شغلت المرأة الشخصية المحورية في أكثر من سبعة قصص موزعة في مجموعاته

---

[1] د. إبراهيم خليل، مقدمات الحياة الأدبية في الأردن (دراسة ومختارات نقدية)، عمان، دار الجوهرة، ٢٠٠٣، ص ٥٤.

القصـــصية المختلفة. وهي تعكس رؤيا أبو حمدان للمرأة، وتكرس حضورها، وتعبر عن شخصيتها وعن دورها في المجتمع والحياة من جوانب مختلفة.

كمـــا أن أغلب الشخصيات النسوية التي قدمها أبو حمدان هي شخصيات تاريخية وأســـطورية معـــروفة، كـــان لها دورها وتأثيرها المباشر في الماضي، إلا أنه يستدعيها ليعكس رؤيته لها من خلال المفارقة وتغريب المألوف.

ففـــي قـــصة "سندريلا"[1] مثلاً يقف أبو حمدان عند تلك الفتاة الأسطورية وقصتها الـــشهيرة، التـــي تحكـــي بأنها أصبحت أميرةـــ أمضت حياتها في سعادة وهناء بزواجها بالأميـــر. ليبيّن لنا بأن الواقع غير ذلك تماماً. فسندريلا لم تعش حياتها كما يعتقد الجميع، ولكـــن الحقـــيقة أنها أمضت بقية حياتها في بؤس وضياع. ويصورها لنا أبو حمدان في صـــورة عجوز واهنة، تتذكر ما حدث قديماً وتعترف: "الأمير لم يكن يريدني، كان يريد القـــصة. وبدون قصة لا يوجد أمير. فما أن توقفت الساعة، حتى لم يعد هنالك أمير، ولا حفل. لم يعد غيري، أدور في بيداء خاوية.. وأدور، وأدور"[2].

أمـــا قـــصة "زرقـــاء الـــيمامة"[3] فهي تعبير صريح عن صورة المرأة المظلومة المنكسرة، وهو يصورها لنا في الواقع وهي تعاني مما فعله أهلها بها.

وللمرأة في قصص أبو حمدان ملامح خاصة، فهي غالباً ما تظهر حزينة وبائسة، ومظلومة، بل إنها غالبا ما تكون ضحية للقيم الاجتماعية السائدة والظالمة، والتي تحرمها حتـــى من الحرية التي تسمح لها بصياغة حياتها، ورسم مستقبلها. وهو ما نجده في قصة "فلحـــة تكنس قن الدجاج"[4] التي تحكي قصة فلحة، الفتاة الريفية التي زوّجها أهلها بالفتى دحام، وتركوها تعيش حياتها دون أن يهتموا لأمرها، أسعيدة هي أم شقية؟ لتمضي أحداث القـــصة التي نعلم في نهايتها بأن فلحة لا تزال عذراء، على الرغم من مرور زمن طويل على زواجها بدحام.

---

[1] جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء، (سندريلا)، ص ٢٨.

[2] المصدر السابق، ص ٣١.

[3] جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (زرقاء اليمامة)، ص ٧٣.

[4] جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء (فلحة تكنس قن الدجاج)، ص ٤٨.

وتــستوقفنا شخصية المرأة الفلسطينية التي قدمها لنا أبو حمدان بشكل مدهش في قــصته "البحث عن زيزياء" [1]، وقد تناول فيها أشكال المعاناة، والتشرد، والشتات.. التي لاقتها المرأة الفلسطينية في أعقاب نكسة حزيران.

واللافــت للانتــباه أن أبو حمدان لم يتناول صورة المرأة الجسد في قصصه، ولم يعــتمد على جاذبيتها المظهرية بأي حال من الأحوال، وإنما كان اهتمامه بها منصبّاً على شخصيتها ودورها وحضورها المؤثر في الحياة.

ج-الشخصية الاغترابية المتشائمة:

إنّ واقعــاً يرزخ أفراده تحت الظلم والقهر لابدّ أن يفرز شخصيات تعاني اغتراباً ذاتــياً واجتماعــياً. ولعلّ أهم ما يميز شخصيات أبو حمدان أنها جاءت مقهورة وسلبية، تعاني اليأس والاغتراب، ويغلب عليها روح التشاؤم. بل إنها على الأغلب شخصيات ثابتة باهتة، تدرك بشاعة الواقع وسوداويته، لكنها تستسلم له ولا تحاول تغييره.

ففــي قصة "أبو ذر الغفاري" نراه يعبّر عن إحباطات الشعب – بسطائه على وجه الخــصوص – ويظهــر استــسلامهم وخضوعهم، هذا الخضوع الذي يسهمون به أحياناً لاتكاليــتهم وغــبائهم، وعجزهم عن التعبير عن رأيهم، والمطالبة بأبسط حقوقهم كتأمين القوت لهم.

وهــو مــا رأيــناه يتكــرر في قصة "سبارتاكوس"[2] التي انتهت أيضاً باستسلام سبارتاكوس – رمز القوة – ومحرر العبيد قديماً، وانكساره هو وأصدقاءه بسبب الجوع.

أما قصة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" فإنها تنتهي كذلك بانهيار البطل – يوسف – وسقوط البندقية من يده، مراقباً امتدا ظلها على الأرض في أثناء سقوطها.

إن هذه الشخصيات التي حفلت بها قصص أبو حمدان لها مسوغاتها، فالكاتب يمتح مادته من واقع عربي مأزوم ومهزوم لا يولّد إلاّ الألم والمرارة.

---

[1] المصدر السابق، ص ٧.

[2] المصدر السابق، ص ٧٥.

أساليب رسم الشخصية:

تعـــددت وســـائل أبـــو حمدان في رسم شخصياته بين الطريقة التحليلية المباشرة، والطـــريقة التمثيلية غير المباشرة، وقد نجده في بعض الأحيان يمزج بين الطريقتين معاً. ففـــي الطـــريقة التحليلـــية المباشرة يرسم الكاتب شخصياته من الخارج، يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها، ويفسّر البعض الآخر.

أمـــا فـــي الحالة الثانية فإنه ينحي نفسه جانبا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكـــشف عن جوهرها بأحاديثها وحواراتها وتصرفاتها الخاصة[1]. بالإضافة إلى استخدام أدوات التجريب وتقنياته المختلفة، وهي الحوار الداخلي، أو تيار الوعي، والتذكر، والحلم بنوعيه، والتداعي.

لقـــد وظّـــف أبـــو حمدان في العديد من قصصه الحوار الخارجي في دفع الحدث والكـــشف عـــن جـــوانب شخصياته، كما بدا اهتمامه واضحا بتكنيك المونولوج، أو تيار الوعي، والأحلام، رغبة منه في استبطان شخصياته، وإضاءتها من الداخل، ولا سيما أنّ معظـــم شخـــصياته – كما ذكرنا – مأزومة ومهزومة، وبائسة.. كما في قصة "اللون"[2]، و"خـــط الـــنار"[3]، و"السرير"[4]، وغيرها. وظهور هذه التقنيات في القصة القصيرة، جاء نتـــيجة الاهتمام المتزايد بمكتشفات علم النفس، وبتأثير من التعرف على النتاج القصصي لمجموعة من الكتاب الغربيين[5].

كمـــا استعان أبو حمدان بتوظيف أسماء بعض أبطاله لرسم شخوصهم، ولكنه ميلٌ لـــم يطـــرد، بـــل إنـــه يعمد في أغلب قصصه إلى تقديم أبطاله بلا أسماء، سعياً منه إلى تعمـــيمها. وقـــد تخيّـــر لأبطاله في بعض الأحيان أسماء لها دلالاتها الإيجابية والرمزية، كشخـــصية البطل يوسف وزليخة في قصة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان"[6] التي يرمز من خلالها إلى قصة النبي يوسف – عليه السلام – وزليخة زوجة فرعون.

---

(1) د. محمد يوسف نجم، فن كتابة القصة، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، ص ٢١٣.

(2) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (اللون)، ص ٥٨.

(3) جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء، (خط النار)، ص ٣٤.

(4) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (السرير)، ص ٥١.

(5) انظر: د. السعيد الورقي، اتجاهات القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢، ص ٢٩٠.

(6) جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان)، ص ١١.

وحـــين أراد تقديم شخصية تواجه واقعها بصلابة وتحاول تغييره، أطلق عليها اسم (فــراس الصابي) وهي شخصية مقاومة، ملتزمة بحركة الإنسان وإصراره على التطور نحو الأفضل – كما أشرنا سابقا – فالصابي لغة من صبأ أي خرج عن المألوف.

اللغة والسرد والحوار:

تعــدّ اللغــة المصدر الأساسي في بناء العمل الإبداعي، كما أنها تختلف عن بقية العناصـــر الفنية بأنها الوعاء الحامل لفكر الإنسان، وهي القادرة على جعل الماضي واقعاً معاشاً، كما أنها تمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات.

ويعدّ جمال أبو حمدان من أبرز كُتاب التجريب الذين تتجلى قدرتهم على استغلال طاقــات اللغــة، وامــتلاك مفاتيحها المثيرة، مما يجعل القارئ يحس وكأنه في عالم من الأساطير والرؤى والسحر. فهو يمتلك لغة خصبة ترقى إلى الشعر، واللغة الشعرية تباين اللغــة التقلــيدية، فهي لغة مكثفة، متوترة غنية بالإيحاء، كما تشارك في صياغة الحدث، وتوظــف الأســطورة، وتوظف الكلمات توظيفاً جديداً[1]. بل إنّ أغلب قصص أبو حمدان جاءت متشربة بروح الشعر الحديث لغةً ورؤية، وجوهر قصصه جوهر شعري، لا يعتمد علــى العناصر السردية المألوفة، وإنما هو أقرب إلى اصطياد لحظات أو مواقف شعرية، تعــتمد علــى فعالــية التخــيّل، وعلى الصياغة الشعرية التي تبرز فيها عناصر المجاز والاســتعارات الجديدة.. وهذا ما سنلمه لاحقا. ويتداخل عنصر الحلم مع الشعر لاستكمال البناء التصوري في قصصه، ففي قصصه يشيع الاعتماد على الحلم وعلى التداعي، وهذا مــا يــؤدي إلــى بروز عنصر آخر هو عفوية التعبير وبساطته الظاهرية، ولكنها عفوية تخبيء مساحات من التأمل المحفز على الأسئلة.

---

[1] إيمــان القاضــي، السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام (١٩٥٠ – ١٩٨٥)، رسالة جامعية، جامعة دمشق، ١٩٨٩، ص ٢٨٧.

السرد والحوار:

يعــدّ الــسرد والحوار من أهم العناصر الفنية في العمل. وأبرز الأساليب السردية هــي: الطــريقة الملحمــية التي يتولى الراوي من خلالها سرد الأحداث بضمير الغائب، فيرسم شخصياته من الخارج، ويشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها، كما يُعقب على بعض تــصرفاتها، ولا ينــسى أن يعطينا رأيه صريحاً في بعض الأحيان، وتعتبر هذه الطريقة الأكثــر شــيوعاً في السرد. والطريقة الثانية هي: اعتماد السرد من خلال ضمير المتكلم، فتعبر الشخصية عن نفسها دون اللجوء إلى وساطة[1].

إلا أن أبو حمدان القاص التجريبي ينتقل بنا في أعماله بعيداً عن الأنماط السردية المألوفة إلى عالم من التخيلات والأحلام. فجوهر أعماله جوهراً شعرياً يحيل الماضي إلى حاضــر، ويعمــد القاص من خلاله إلى تقديم الدلالات والرموز التي تعكس رؤيته للواقع بأزماته وسوداويته. "فالبشورة"[2] وهي الفراشة التي ترمز لبشارة الخير تتخبط بين أسنان القطة على مرأى الجميع، حالها كحال آلاف الفراشات التي يحدث لها ذلك يومياً. كما أننا نــستطيع أن نلمس حضوراً للسرد من خلال ضمير المتكلم في بعض أعماله.. ولعلّ ذلك راجع لانسجام هذه الطريقة مع المضمون التجريبي الذي يسعى إليه أبو حمدان في أغلب أعماله، وهو تسليط الضوء على الشخصية أكثر من الحدث.

ونجــده يلجــأ إلــى اســتخدام الثنائــيات اللغوية القائمة على المتضادات في لغة الــشخوص وفي الأحداث، ومن هذه الثنائيات استخدامه لثنائية الواقع والحلم.. ففي قصة "حلــم عــروة بــن الورد"[3]نرى عروة بن الورد الشاعر والفارس الجاهلي، أب الفقراء والصعاليك وقد زُجّ به في السجن – في عصرنا الحاضر – لا لذنب اقترفه سوى أنه حلم بأنــه يسير في الأرض، ويجد عند قدميه قطعاً نقدية كان يجمعها.. ثم ليحكم عليه بالبقاء مــستيقظاً ليل نهار، حتى لا يتمكن من مشاهدة الأحلام، وحين يقنع عروة حارس السجن بإعطائــه فرصة للنوم خفية، عندها يُقتل الاثنان عقاباً لهما لمخالفة الأوامر .. يعرض أبو حمدان أحداث قصته لتعكس رؤيته السوداوية للواقع.

---

[1] امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ص ١٠٧.

[2] جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (القصة)، ص ٤٣.

[3] جمال أبو حمدان، مكان أمام البحر، (حلم عروة بن الورد)، ص ٦٩.

ومـــن أكثر الثنائيات سخرية وبشاعة، ثنائية الحنان والشراسة كما في قصة "ليلى والـــذئب"[1] التـــي يُفرض فيها على الذئب أن يحضر إلى الغابة ليلتقي بليلى، ثم يتجه إلى بـــيت الجـــدة ليأكلها، ومن ثم يأتي الحطاب ليستنقذها من أحشائه ثم يقتله.. يفرض عليه الواقع إتمام أحداث القصة على الرغم من عدم رغبته في ذلك، حيث أنه يرغب في الحياة من أجل أطفاله الصغار، ويحاول عبثاً أن يقنع ليلى بالعدول عن إتمام أحداث القصة لكن دون جـــدوى.. فالواقع، والقُرّاء، وطبيعة القصة يفرضان عليهما إنهاء أحداثها المعروفة كما هي تماماً.

لقـــد استخدم أبو حمدان لغة الكوابيس لتلعب دوراً وظيفياً يظهر الواقع خارجاً عن المـــنطق العقلاني، فنراه يمزج في قصصه بين غرابة الحلم والايحاء والرمزية، والانتقال من الحلم الشعري إلى حدود الكابوس.

ففـــي قصة "الحلم"[2] يصور لنا الكاتب الكابوس الغريب الذي رآه الطفل في نومه، حـــيث أنه رأى أخطبوطاً يخرج من قلب الصحراء ليعترض طريق باص المدرسة الذي كـــان يُقـــل الأطفـــال وهم يمرحون ويهزجون. وهنا يوظف الكاتب الأخطبوط ليرمز من خلاله للمدينة وقسوتها، كما يوظف الصحراء في القصة لأنها توحي بالطبيعة والنقاء.

---

[1] المصدر السابق، (ليلى والذئب)، ص ٨١.

[2] جمال أبو حمدان، أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، (الحلم)، ص ٣٩.

الزمان:

مــن المعــروف أنّ الــزمن الماضي والزمن الحاضر يكملان بعضهما البعض، فالماضي هو بداية الحاضر، والحاضر هو نتاج الماضي.

إلا أنــنا نجد أبو حمدان يتكيء في أعماله على الماضي كي يزيد من إدانة الواقع الممــتد عبر الماضي والحاضر. فأبطاله في معظمهم شخصيات تاريخية ماضية، كان لها دورها الفعال والإيجابي في التاريخ، إلا أنه يعرضهم في الحاضر بوجه عكسي باهت يدل على شعورهم القاتل بالاغتراب، وإحساسهم بضعفهم أمام الواقع.

كمــا أنــه يعــتمد في بنائه الزمني على البناء التجريبي الذي يوحي بزمن الغربة والعــزلة مــن خلال لعبة الزمن ونوسانه بين الماضي والحاضر والمستقبل، ودورانه في حــركة حرة لا تنتمي لزمن معين، فالزمن فيها مجازي قابل للتأويل، ولا تقف عند وقت محدد، ويكفي أنها تدين الزمن الحاضر المدمر الذي لا يرحم.

ففــي قــصة "سندريلا" [1] نراه يعمل على أرجحة الزمن بين الماضي والحاضر، حــين يكــشف لنا حقيقة مختلفة عما هو معروف عن قصة سندريلا الأسطورية الشهيرة، وهــي تكــشف لنا ما حدث لاحقاً. فهي لم تتزوج الأمير وتعيش معه بقية عمرها كما هو معــروف، ولكن قصتها انتهت بمجرد إعلان دقات ساعة منتصف اليل. والحقيقة الغائبة عنا جميعاً – كما يريدها أبو حمدان – تكمن في قولها: "الأمير لم يكن يريدني، كان يريد القــصة. وبدون قصة لا يوجد أمير، فما أن توقفت الساعة، حتى لم يعد هنالك أمير، ولا حفــل، لم يعد غيري، أدور في بيداء خاوية.. وأدور، وأدور[2]". وهنا تظهر لنا النهايات المفتوحة التي امتاز بها البناء الفني في قصص جمال أبو حمدان، فلم يتدخل بسيرها؛ لأن بــشاعة الواقع لا تترك بصيص أمل واحد للمستقبل، فالحاضر يذكره ببعد الماضي عنه، ونأي المستقبل.

ولعل جمال أبو حمدان قد استطاع بحساسيته الشفيفة نحو الزمان ونحو المكان في أعمالــه، إضــافة إلــى تغييب المكان باستثناء تركيزه على الصحراء التي ترمز للطبيعة والــنقاء بالنــسبة له، لعله استطاع تحقيق هدفه وهو الخروج من حصار الزمان والمكان

---

[1] جمال أبو حمدان، البحث عن زيزياء، (سندريلا)، ص ٢٨.

[2] المصدر السابق، ص ٣١.

الــذي يمــثل حدود الرؤية، وتقديم رؤيا إنسانية شاملة تخرج بالعمل من حدود الجغرافيا الضيقة إلى أبهاء إنسانية واسعة.

تعقيب:

لعــنا لا نجانب الصواب إذا قلنا بأن جمال أبو حمدان يُعد من أوائل الكُتاب الذين ساروا عبر طريق الحداثة في أدبهم.

وعلــى الرغم من العوائق والمصاعب التي واجهت هؤلاء في بداية تجاربهم، إلاّ أنّ جمــال أبو حمدان استطاع أن يبرز ليجد مكاناً لائقاً له بين كتاب القصة العرب الذين أدركوا معنى الحداثة والتجريب في أعمالهم. "كما استطاع بأعماله أن يفجر اتجاهاً جديداً للقــصة، هــذا الاتجــاه الــنابع من الذات بإخلاص، مواكباً الأزمات الحضارية، ومعانقاً للعــصر. مــتحفظاً بخــصوصيته وطعمه الخاص، وتدفقه الإبداعي ضمن مساحة القصة القصيرة المعاصرة، فاتحاً طقوسه الخلاقة بين أكثر الحواجز صلابة وتعنتاً"[1].

مثبــتا لكــل الذين حاولوا التصدي له – وخاصة في بداياته – أنه صاحب تجربة قصــصية ناجحة لها مضمونها وصوتها الخاص، وهو في قصصه إنما يعتبر شاهداً أميناً على ما ينوء به واقعنا المعاش من مآس وإحباطات وإنّ صرخة الاحتجاج التي يطلقها من القلب من أجل عالم يسوده الحب والجمال والمسرة لجديرة بالاحترام والتقدير[2].

---

[1] عبد الله رضوان، البنى السردية، ص ٢٧.

[2] رابطة الكتاب الأردنيين، ملف غير دوري، (أوراق رقم ١)، ٦٨-٧٥، عمان.

الفصل الثاني

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جمال أبو حمدان

روائيّاً

(جمال أبو حمدان روائيا)

رواية الموت الجميل (نموذجا) (١٩٩٨)

يتعــرض أبــوحمدان فــي هذه الرواية لقضية رئيسية وشائعة في الرواية العربية والأجنبــية – قضية الموت – وهي قضية طرحها الروائيون في كتاباتهم من وجهات نظر مــتعدده ومتبايــنة، ورصدوا الآثار السلبية أو التدميرية التي تنتج عن وقوع هذه المأساة على الأحياء وعلى الأمن الاجتماعي والنفسي لأفراد المجتمع(١).

وعلى الرغم من خوض جمال أبو حمدان في قضية الموت، وكثرة تفكيره فيها، إلا أنــه يمــتلك رؤيــة فكــرية مختلفة لما بعد الموت٠٠ ومن أقواله "إن بيني وبين الموت صــراعاً، وأعلــم بأنه هو الذي سينتصر في النهاية(٢)،" فهو يعلم بأن الموت حق، ونهاية لكل حي بأي حال من الأحوال. وهنا يحضرني قول الروائي والأديب الراحل إميل حبيبي رحمه الله:

"أنــا بدأت أشعر بوجودي في اللحظة التي عرفت فيها الموت، أنا أخاف الموت إذن أنا أموت، لذلك أبحث عن الوصول إلى تفاهم مع الموت، إلى الرضا بهذا الأمر مع إيجاد حل لقضية استمراري(٣)."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(سياق الأحداث):

فــي روايــته (الموت الجميل) يستعيد أبو حمدان قريته (رساس) التي لم يعش فيها، فعاشــت هي فيه، كما يقول في إهدائه الكتاب لها، غير أن هذه القرية الحقيقية أو المتخيلة ليــست مجــرد مكــان، ولكــنها حفرٌ عميق في ذاكرة الأشياء والناس؛ كي يعيد تركيب التفاصــيل والنمــنمات الأولــى التي شكلت وعينا ومعرفتنا، وعلاقتنا الصوفية الحميمة

---

(١) انظــر: احمــد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية (دراسة مقارنة)، اربد، دار الكتاني، ١٩٩٣، ص ٥.

(٢) من مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الأستاذ جمال أبو حمدان بتاريخ ٢٠٠١/٢/١م.

(٣) نادر جمعة علي قاسم، تجربة اميل جيبي القصصية والروائية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩١م.

بالكائنات وبالأسئلة، فإذا بالأجوبة تفضي إلى البحث المضني عن الأسئلة الفلسفية الكبرى: من أين ؟ وإلى أين؟ ولماذا؟ ثم يبقى الموت سيد الأسئلة[١].

هذه الأسئلة تتناسل في عقل الصبي الصغير على هيئة حكاية غامضة، تدور وقائعها داخل طقس مُبهم أو مكان مقدّس (خرابة) حيث السراج، والزيت، وأوراق الغريب، وعقْب التاريخ، وظلال العتمة، وخيط الدم القديم.

فثمة قتيل غريب في بئر القرية، وخيط دم على حافة البئر يقود – هذا الخيط – فضول الصبي إلى أوراق أخفاها الغريب ليعثر هو عليها، ويسعى إلى فك طلاسمها ومعمياتها. ولكي يعرف يستعين الحفيد الصغير بالجد، أو (بالحكمة)، ولكنه لا يعثر إلا على بوابات الكلام وإشارات غامضة، على الصبي نفسه كشف مخبآتها وعلاقاتها.

في بيت مهجور منذ سنوات طويلة بقرب بيت صغير، يرى امرأة ذات عيون بنفسجية باكية، وفي أوراق الغريب ثمة امرأة في المدينة، تقف تحت النيون، ويخبرنا الغريب من خلال أوراقه عن عيونها البنفسجية الباكية، فما العلاقة بين المرأتين ؟ والعلاقة بين الصغير والغريب ؟!

وفي العلاقات الغامضة والمحيرة يخبرنا الصغير عن (وطفا النعمان)، وعن كمشة اللوز التي تمنحها له كلما جاءت لزيارة أمه. ويكتشف الصغير كذلك أن يد وطفا النعمان نفسها كانت تمتد له بكمشة اللوز.. فما معنى هذا التشابه الغريب ؟ ولماذا بكت وطفا النعمان حين علمت بالعثور على جثة الغريب في بئر القرية.. ثم لتموت مباشرة بعد ذلك؟

والجد غريب الأطوار، لماذا يُلقي إليه بطرف الحكاية أو الخيط ويمضي؟ ولماذا يخفي تردده على الخرابة المقدسة وقيامه بتزويد سراجها بالزيت؟

الصغير عثر على عكازة في الخرابة، وفي اليوم التالي كان الجد بلا عكازة، وكان يؤمن أن " الموت عكازة الحياة[٢]".

---

(١) نزيه أبو نضال، الرأي الثقافي، عمان، العدد الصادر بتاريخ ٢٠٠١/٧/٦م، ص ١١.

(٢) جمال أبو حمدان، (الموت الجميل)، ط١، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص ٢٣.

قال الجد للصغير : "تذهب إلى هناك[١]"٠٠ ثم تراجع وكلّف الصغير، بعد أن أعطاه وعـــاءً مليـــئاً بالـــزيت٠٠ فهل هي وصية الجد للحفيد، لكي تتواصل النار عبر الأجيال، فتتصل نار المعرفة المقدسة؟ أو كي يتواصل سراج الحياة الذي بدأ بالذبول!!

تـــرتبط فكرة الحياة بالنور والنار٠٠ بالسراج وبالقنديل، أما الموت، فيتصل بالعتمة والغربة والصمت[٢].

بعد العثور على جثة الغريب في بئر القرية، تزاحمت الأسئلة في عقل الصغير حول سر الموت :

"ذات لـــيلة، وكنت أجلس تحت ضوء القنديل الذي أخذ ضوؤه الواني ينوس لتناقص الـــزيت، هتفتُ بجدي : احك لي ياجدي عن الموت٠٠ نظر إليّ نظرة حانية من زاويته، تبددت في وحشة المكان، ولم يقل شيئاً[٣]"

ثـــم انطفـــأ القـــنديل لنفاد زيته، فما عرفت إن قالت عينا جدي شيئاً، وظل الصمت والعتمة في المكان إلى أن أطل الفجر، فخرجت٠٠

وسمعت جدي يتمتم " الموت عكازة الحياة[٤]" .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولكن الموت يأتي أونذهب إليه نحن، كما فعل الشاب الغريب الذي كتب في أوراقه

" أخـــاف أن أظـــل غريباً في الموت مثلما كنت غريباً في الحياة، لهذا سأذهب لأموت في القرية[٥]".

آنذاك حين ركض الصغير إلى الخرابة، وجد السراج لأول مرة مطفأ٠٠

لـــم يكـــن زيـــته ناقصاً٠٠ كان الميت شاباً، ورغم ذلك فقد قرأ في إحدى الأوراق الكلمات نفسها التي سمعها من جده "الحياة عكازة الموت[٦]".

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٩.
(٢) المصدر السابق، ص ١١.
(٣) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، ص ٢٣.
(٤) المصدر السابق، ص ٢٣.
(٥) المصدر السابق، ص ٢٥.
(٦) المصدر السابق، ص ٢٤.

وكمـــا جاء الشاب الغريب إلى الموت بقدميه إلى بئر القرية، كذلك فعل الصغير بعد سنوات طويلة، حين أطفأ ذبالة السراج، ومضى في إغفاءته الأخيرة.

الصغير هنا – وهو يقرأ أوراق الغريب – هو نفسه الشاب الغريب، ولكن في زمن لاحـــق يعيد لعبة الموت " فهو نفسه المحامي الكاتب الذي يعطيه الصغير الذي بات شاباً الآن أوراق الغـــريب ليكتب قصته، ولكن الكاتب لا يفعل بل يحيل أوراقها إلى رماد، فهي أوراقه هو، ويعرف حكايتها، وأسئلتها المعذبة.

فـــإذا كانـــت إحدى مزايا الراوي/ الأنا تكمن في التعبير عن الذات ومعرفة النفس وتقديمها بشكل موضوعي، فإن السؤال في هذه الرواية يدور حول تقديم الشخصية لنفسها ذات الشخـــصية المنحدرة من قرية "رساس" فإذا هي الصبي والغريب الشاب المحامي، ثم الكاتـــب المحامـــي، أو جمـــال أبـــو حمدان نفسه الذي يحمل ذات الأوصاف والسمات، والمسكونة كتاباته (بالبحث عن سر الحياة والموت...)[١]

فيـــتقمص الـــصغير ليعيد إنتاج سيرته هو، أو سيرة الإنسان الذي لايكتفي بالمرور المحايد على الحياة، بل ينشغل بألغازها وبأسئلتها.

إن مجمـــوعة الألغـــاز التي تواجه الصبي، ويسعى إلى كشفها، هي نفسها مجموعة الرموز والإيحاءات التي يطرحها جمال أبو حمدان من خلال أوراقه، ويدفعنا إلى محاولة كشفها أو اكتشافها[٢].

<u>فضاء الرواية و(حُبكة النص):</u>

بخطـــوات متقـــنة متتالـــية مـــثل درجات السُلم، يرتقي قارئ الرواية حتى ينكشف (المكان) انكشافاً تاماً :

السراج يقود إلى الدرب، والدرب يوصلنا إلى القنديل الذي يمايز بين (وحشة الدرب وأنس القرية). والقنديل يدلنا على الشجرة المباركة: (منها يؤخذ الزيت، والزيت يضيء) والشجرة تصير بوابة، والبوابة تعني : الدار،والدار تعني الحرمة، والحرمة مقدسة تتطلب ذبيحة، والذبيحة تعني مسيل دم.

---

(١) نزيه أبو نضال، الرأي الثقافي، ص ١١.

(٢) المرجع السابق، ص ١١.

ومـــسيل الدم يقود إلى الحادث : البئر، والبئر قبر، والقبر نهاية مطاف الجسد، لكنه ليس كل الموت[١].

وهكذا تسير الأحداث، حكاية تلد حكاية أخرى، أي أن كل فقرة حيث تنتهي بكلمة أو عبارة، تبدأ بها الفقرة التالية.

لكـــن الكاتـــب فـــي الفصل الثالث، يعكس تسلسل الفقرات والأحداث، رغم أنه يتبع النسق نفسه، وكأنه يعود إلى البدء. ففي الوقت الذي كان تسلسل الفقرات في القسم الاول : (الـــسراج، الـــدرب، القـــنديل، الشجرة، البوابة، الذبيحة، الدم، البئر، القبر، الأوراق٠٠) يعكـــس ترتيبها عائداً على الدرب نفسه الذي دخل منه في البدء٠٠ وعلى النحو التالي : (الأوراق، القبـــر، البئر، الدم، الذبيحة، البوابة، الشجرة، القنديل، الدرب، السراج.) وبهذا يكـــون بناء النص بناءً دائرياً، حيث ينتهي عند النقطة التي ابتدأ منها على صعيد الحدث والبنية الفضائية للنص[٢].

جميع الحقوق محفوظة

أمـــا القسم الأخير (الخاتمة) : والمكون من فقرتين٠٠ (الدخان والرماد)، فينتمي إلى الـــرؤية الأسطورية أو القضية الاساسية التي تتبناها الرواية، فهي (الخلاصة) في الحبكة الروائية، وهي مرتبطة بالسرد، بحكم التنامي والترابط السردي[٣].

فحـــرق (الأوراق) وانتـــشار رمادها الذي أخذ يتطاير في الجو، ويعيده الهواء إلى القرية، حيث راح يحط على الأرض في حقل محروث مازال لدن التربة، فتتداخل الذرات بالـــذرات هـــو رمز لاحتراق الروح. فالجسد هناك مدفون في القرية، لكن الروح في تلك الأوراق – أوراق الغريب – مبثوثة بين السطور والكلمات٠

وهـــا هو ذا رماد الرُوح يستقر في أرض القرية لايغادرها٠٠ كما شاء. أما انبعاثه، فهـــو حين تمتص الأشجار والمزروعات ذاك الرماد، فيعود إلى الحياة : شجراً أو زرعاً، زهوراً أو ثماراً !

وهكـــذا تتجدد دورة الحياة، ولا يصبح الموت فاصلاً بين عالمين، أو بين وجود ولا وجود، بل فاصلاً بين وجود وآخر٠

---

(١) طراد الكبيسي قراءات نصية في روايات أردنية، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٠م، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٥.

المنظور السردي:

تبدأ الرواية براوٍ يدخل (المكان) ويخبرنا عن مفرداته، وهذا يُعدُّ من تقنيات التجريب في الرواية التي غالباً ما تنفتح على مشهد[١].

السراج الزيتي، هو أول ما يقاربه حين يأتي المكان. ثم الدرب الذي يصل المكان بالقرية، ثم القنديل الزيتي المعلق على جذع شجرة حور عند مدخل القرية. فشجرة الزيتون المباركة، فبوابة الدار، فالذبيحة – القربان – فالدم، وخيط دم ينزلق عبر حافة البئر إلى داخله حيث كان (الغريب) منطرحاً هناك. فالقبر، فالأوراق التي عثر عليها ضمن أشيائه المبعثرة.

كل هذا يتم والراوي لايبدو بعيداً عن مجرى ما وقع وما سيقع من أحداث، وإن كان يبدو كما لوكان خارجها[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لكننا وحالما ندخل متن الرواية – الأوراق – إذا براوٍ آخر يحدثنا عما جرى له، أي أننا نصبح في مستويين من السرد قصة داخل قصة، حيث يتناوب الراويان القص.

وهنا تصبح الرؤية في الرواية رؤية مشتركة، وتستمر حتى نهاية رواية قصة الغريب، حيث يعود الراوي الأول ليواصل السرد حتى نهاية الرواية.

وهذا يعني أن الرواية قائمة على : قصة إطار، وقصة مضمنة داخلها، لكنهما منصهرتان في كيان واحد تجسده وحدة القص، وتجانس المواقف والرؤى والمشاعر[٣].

وهذا يعني :

أولاً : البنية الدائرية للنص على جميع المستويات (اللغة، الرؤى، الأسلوب، الزمن، المشاهد، الأفعال..)

ثانياً : اندماج شخصيتي النص الرئيستين، بل – وإلى حد ما– جميع الشخصيات الأخرى في الرؤية، حيث بدا الجميع على علم بكل ما جرى – وإن لم يصرح بعضهم بعلمه هذا إلا في نطاق محدود – (الجد، ووطفا النعمان).

---

(١) انظر: د. منى محمد محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية (دراسات أدبية)، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٩.

(٢) طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص ٣٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٦.

الجد : "حين يختار عصفور غرد غصناً ليغرد عليه، وتحته صياد يعبئ بندقيته٠٠ فالحق على العصفور"[١].

وبهـــذا يبدو النص/ الرواية، في حالة من التموج بين الانفتاح والانغلاق٠ وإذا صحّ القول إنّ النص المغلق أكثر النصوص قابلية للانفتاح، باعتباره أصبح علامة بذاته[٢]. إلاّ أن هـــذه العلامـــة لا تظهر أبعادها إلا إذا رُبطت بعلامات مماثلة حيث يظهر منها نص أكبر، هو نص الحياة، أو نص الموت والحياة، أو جدلية الحب والموت[٣].

كما حصل في (الموت الجميل) للغريب والغريبة : قتلا أو انتحرا، ورغبا أن يجمع بيـــنهما المـــوت في (البئر المهجورة) في القرية، لكن الذين فرقوا بينهما في الحياة فرقوا بينهما في الموت.

وربمـــا هذا بفعل الموروث الديني في ذهن الكاتب، أو أهل القرية ! فظلت هي ملقاة فـــي قعـــر البئـــر – إلى أن تلاشت جثتها – وأُخرج هو ودُفن، دفن الغريب في الأرض الخلاء !

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الأسلوب هو الرجل٠٠ والرجل – الراوي – هو من يسرد، والسارد هو الذي يوجه الفعل الروائي.

وفي الرواية، يسأل الراوي، الرجل الذي هو محام وكاتب: "أنت كاتب، فهل ستكتب القصة؟ تضم ما رويته لك الليلة إلى ما ستقرؤه في الأوراق، فتجد فيها قصة تكتب ؟[٤]".

لكـــن الـــذي حـــصل أن حرق الأوراق، وذر رمادها في الريح لتعيد الريح الرماد، فيخـــتلط بتـــربة القـــرية. كما أحرق هو –الراوي– الورقتين اللتين أستلهما من الأوراق، منتهياً إلى خلاصة : (لا يبقى إلاّ الرماد). الرماد الذي يختلط بتراب الأرض ليتحول فيما بعـــد إلى نسغ جديد في حياة جديدة٠٠ وهكذا يتحدد المنظور ماراً عبر شخصية رئيسة :

---

(١) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، ص ١١٠.

(٢) انطوان أبو زيد، القارئ في الحكاية ، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م، ص ٧٤.

(٣) محمد القاضي، تحليل النص السردي، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٧م، ص ٧١.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣١.

شخـــصية الـــراوي / المؤلـــف تناوب الكلام بضمير المتكلم – الراوي – مرة، وبضمير الغائب هو : –الغريب – مرة[١].

إذن، الرواية التي تشكل الأوراق – أوراق الغريب – ما يسمى بالبنية العميقة فيها، تبـــين قـــدرة الكاتـــب التناصية مع الموت والحياة، من خلال رؤية فتى قليل التجربة في الحياة. أي وضع القضية في إطار الدهشة والسؤال والغرابة..[٢]

إذن، وكمـــا قلـــنا، الرواية : قصة داخل قصة، يرويها الراوي عن غريب ميت.. (لكنها قصته هو في الوقت نفسه).

وبعبارة أخرى، كأننا إزاء راوٍ بضمير المتكلم يقص عن ذاته نفسها، بضمير الغائب أو أن الـــراوي نفسه مرة يتكلم بضمير المتكلم، ومرة بضمير الغائب وهذا يعني أن هناك شخـــصيتين في شخصية واحدة، إحداهما تقص عن الأخرى، وهذا ما يجعل النص – في وضـــعه الدلالـــي – متأرجحاً بين المعاني المختلفة، وهو ما يغني النص بالدلالات، وهو أيضاً ما يصفه البعض : بلا شعور النص الأدبي، بكل ما يحمله هذا الشعور من تماهٍ بين النص والذات[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) انظر: طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية ، ص ٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٠.

(٣) رفقـــة محمد، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، عمان، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م، ص ٣٢٥–٣٢٦.

(الشخصيات):

فـــي الرواية ثلاث شخصيات رئيسية : الراوي، (الغريب) و(الغريبة) والحوار الذي يتـــناولـــه الـــراوي مرة بضمير المتكلم، ومرة بضمير الغائب – هو في الحقيقة – حوار (مونولوج) منبجس من الذات، وعبر الذات مع الذات، ومع الآخر في وقت واحد.

ولـــم ترد في الرواية، تسمية لأي من الشخصيات غير (وطفا النعمان) أما الباقون، فقـــد ذكـــروا بنعوتهم : (الجد، الأب، الأم، الغريب، الغريبة، أوذات العينين البنفسجيتين، رجـــل، محـــام وكاتـــب، وامرأة٠٠) وكذلك لم تسمّ الأماكن إلا بنعوتها (المكان، القرية، المدينة٠٠)

وبناءً على هذا، في وسعنا القول : إن إغفال الكاتب ذكر أسماء الشخصيات باستثناء (وطفا النعمان) متقصدٌ لتحقيق غرضين :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الأول : تغريب الحالة.. بمعنى أنها لاتقتصر على أشخاص محددين معينين بالأسماء، بل تصح على جميع المخلوقات الآدمية بلا استثناء، كما تصح أن تقع في أي مكان و زمان، بمعنى ليس المهم الاسم، بل الحادثه وما تحمله من دلالات.

الثانـــي : إضـــفاء حالة الاغتراب على الجميع٠٠ غربة المكان، وغربة الناس، وغربة داخل النفس. بمعنى ما أهمية أسمائنا إذا كنا جميعاً، غرباء في كون غريب، ولا أنيس إلاّ هـــذا الموت، عكاز الحياة الذي نحمله وندور به، ويدور حوله كل شيء "وكأننا نعيش في تابوت مفتوح محمول على كتف الدنيا، حتى تتعب الدنيا منه، دون أن نتعب، فتحطه على كتف القبر٠٠[١]"

وبتعبيـــر المرأة الغريبة : نحن جميعاً غرباء بعضنا عن بعض في الحياة، فإذا متنا انتسبنا إلى بعضنا "كل الأموات يخصونني. الأحياء وحدهم لايخصوننني٠٠ لكن في لحظة الموت ينتسبون إلي وأنتسب اليهم٠٠ لحظة الموت يقترنون بي وأقترن بهم[٢]٠٠

أمـــا التـــصريح باسم واحد هو (وطفا النعمان)، فربما يعيدنا إلى الخطيئة الأولى : عُذريـــتها التـــي قطفهـــا، ومضى هارباً تحت وطأة الشعور بالخطيئة : "تحت شجرة لوز مزهـــر، أنـــت قطفـــت بكارتي، وأنا لم أجد بعدها غير ثمار اللوز أقطفها٠٠ وأشد عليها

---

(١) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، رواية، ص ٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.

قبــضتي، أنت لم تذهب إلى المدينة للدراسة٠٠ فما كنت تحب الدراسة، لكنك هربت من عذريتي٠٠ كانت ثقيلة عليك، فما قدرت على البقاء هنا لمواجهتها٠٠[١]"

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل ما حصل (للغريب) هو لعنة هذه الخطيئة ؟ ربما٠٠ !

(اللغة والأسلوب):

مــن خــلال قراءتنا ودراستنا لرواية الموت الجميل، فإننا نميز عدداً من الوظائف اللغــوية فــيها – وتتجلى هذه الوظائف لغة وأسلوباً وأداء في المنحى الشعري في القول، حيث يبدو السرد – غالباً – وكأنه يركز على كيفية القول أكثر من مادة القول، بمعنى أن الــسارد هــنا يجعــل مــن الكلام صورة موازية أوعاكسة لما في نفسه، صورة مطابقة للإحساس بغربة الوجود والغربة في اللاوجود : الموت والزوال[٢].

"أخشى أن أظل غريباً في الموت، مثلما كنت غريباً في الحياة، لهذا سأذهب لأموت في القرية[٣]". "وخشية الناس أيضاً: "اللهم لا تمتنا موتة الغرباء[٤]".

إن مــولد طفــل، ومــوت عجوز في آن واحد وفي بيت واحد، بالرغم من أنه من طبــيعة الحياة، يشكل مصادفة ساخرة ومحيرة في الآن نفسه : أين نحن، وفي أي ظل ؟ ظل الليل أم ظل النهار ؟ وهنا تصبح اللغة، المخرج لبحث الإنسان عن معنى وجوده، من جهة وتأسيساً لهذا الوجود / الكينونة من جهة ثانية.

وهــذا مايدفع باتجاه العودة إلى الأصل ، أي منبت الطفولة والشباب، ومنبت الشعر أو الكلام الشعري.

وتتمثل العودة إلى الأصل في رغبة الرجل – الغريب – بالعودة إلى القرية والموت فيها. فالعودة إلى الماضي، أو (بئر الماضي) هي استعادة للعمق الأصيل للنفس الإنسانية، كما هي العمق الأصلي للزمن[٥].

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٦.

(٢) طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص ٤٣.

(٣) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، (رواية)، ص ٢٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٠.

(٥) انظر: طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص ٤٣.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهـذا يعنـي أيـضاً، أن العـودة إلـى الأصل توفر للكاتب نوعين من المعرفة : الموضوعية الإدراكية، والمعرفة الذاتية.

أي رؤيـة الكاتـب الخاصـة، فهـي المـرآة العاكـسة للواقع من جهتي الإدراك والعاطفـة[١]. وهـو – مـثلاً – مـا نلاحظه في وقوف الشعراء العرب الجاهليين على الأطـلال. ومـا نلاحظه أيضاً في رواية (الموت الجميل)، من وصف المكان والتحولات التـي حصلت فيه، ثم هذا الارتباط العاطفي الذي أدى للموت فيه. وكل هذا، هو ما يشكل الرؤية الشعرية للمكان وجماليته[٢]!

وإذا تأملـنا في أسلوبية (الموت الجميل) رأينا أنها مثقلة بعناصر شعرية كثيرة. وبدءاً من (العنوان) : إن نعت الموت بالجميل مفارقة تدعو إلى الغرابة والتعجب.

ولا بـدّ أن نقـول إن جمال أبو حمدان في جوهر عمله قدم أسطورة، يتداخل فيها الكثير من إجرائيات قصص الحب المقموع وقصص الموت والانبعاث؛ مما يجعل جوهر الـشعرية ينـبعث مـن هذه الرؤية الأسطورية. لكن هذا لا يمنع من النظر في عناصر تجليات هذه الرؤية. ألم يقل:

"فـإذا بالـشمس والقمر معاً على حافة البئر.. فلا أدري متى يغمرني وهج شمس الـنهار، ولا متـى يسربلني ضوء قمر الليل. بل أحسني مهاجراً دائم الارتحال بينهما. لا أهجر هذا، ولا ألج ذلك، حتى أفتح عيني، فتستمر الرؤية لحظه عصية على الحسبان، ثم تتلاشـى، فتدهمنـي رائحـة المكان، ويغشى عيني ضوء السراج، وكأنه قد صار كوكباً مبهراً، فلا أقوى على احتماله..[٣]"

أمـا علـى مـستوى العناصر الشعرية اللغوية من استعارات، وكنايات، ومطابقة، ومماثلة، ومجاز.. إلخ فهي أكثر من أن تحصى. ونكتفي ببعض الأمثلة :

- فمن (الاستعارة) "توهجت في وجهي عينا أنثى[٤]"

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٤.

(٣) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، رواية، ص ١٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٤٥.

هكــذا يكــون الأمــر حــين تتدحرج بنا الحياة على حافة دقيقة بين وجهي وجود وفناء[١]".

- ومــن (الاســتعارة أيضا) "استقبلتني لحظة دخولي، موجة غامرة من عبق العراقة، ورائحة تختر الزمن[٢]" دليل عن العتق والقدم.

"الموت عكازة الحياة[٣]" كناية عن تداعي الحياة ووهنها.

- ومــن (المقابلــة) "الحياة عاجزة، والموت قادر. الحياة ناقصة وتسعى إلى التكامل. والموت تام وكامل بذاته[٤]"

- ومــن (التشبيه) "طلعت إلى ظاهر الدنيا، كما يطلع الفطر البري أو عشبة برية، أو شجرة عوسج برية[٥]" ويلاحظ تكرار كلمة (برية) تأكيداً للغربة واللا إنتماء.

- ومن (المفارقة) "شهدت في لحظة واحدة موتاً وولادة في دار واحدة[٦]" كان المشهد بهياً، هذه المفارقة الغريبة المذهلة في تلمس البهاء في مشهد الفناء[٧]".

ناهيك أيضاً حين تتكثف اللغة، ويتجلى الشعر في الوصف ويتوقف الزمن الحكائي. فالوصــف عــند العــرب أبلغ من الشعر، وأحسنه ما جعل المسموع، مرئياً عياناً : "كان هنالك حائط وكانت هناك امرأة، وكان هنالك ميت شاب، محفوفاً بجنازة بهية مهيبة[٨]".

ويــساهم إيقاع النثر في تحقيق درجة أعلى من الشعرية، وذلك من خلال الجناسات وتوزيــع عناصر السرد والوقفات والترددات بين الوحدات التركيبية والصوتية والتكرار والعاطفــة المــشحونة بالــصور والتخيلات : "ثم أخرج مني، لأتفرس فيما حولي، فأرى أكــواناً تلوب وتنداح، وما كانت تلك النقلة تستغرقني إلا انتباهة وعي، راح بعدها ينوس، فينكفــيء رأســي علــى صدري، وتنكفي يقظتي على إغفاءة، تهدهدها حتى أستسلم لها،

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٦.
(٢) المصدر السابق، ص ١١.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٣.
(٤) المصدر السابق، ص٢٤.
(٥) المصدر السابق، ص ٢٤.
(٦) المصدر السابق، ص٣٠.
(٧) المصدر السابق، ص٣١.
(٨) المصدر السابق، ص ٣٢.

فأعبـــر إلـــى عـــالم آخر، يندا ح فيه الحلم على الوعي، ويندا ح فيه الوعي على الحلم٠٠ فيختلطان[١].

ولكن ما يجب أن نؤكد عليه هو شعرية الرؤيا الحلمية فكل شيء ينبثق عنها، ويعود إليها.

(نتيجة الدراسة):

نـــستخلص مما سبق أن الموت الجميل نصٌ روائي مسكون بروح المكان، والكاتب ينثـــر مفـــرداته، ويؤنسنها، فتبعث من الذاكرة القديمة نبضاً حياً، تصنع بمجموعها قرية (رساس) أو الوطن المفقود، حيث يستطيع الصبي الغريب – أبو حمدان – أن يضع رأسه المتعب على الحضن الحاني فيستريح : آه ياأمي آه٠٠ لو أن صدرك قريب لأضع رأسي علـــيه٠٠ ولكنه لا يستريح، فقد اشتعل قلب الصبي بالتوق إلى المعرفة، فراح يجوس في عـــتمات الأســـئلة لكـــي يوصـــل الضوء إلى الناس، ولو كان ثمن ذلك أن تتحول أوراق الغريب إلى رماد، وأن تلسع النار أصابعه العارية فينطفيء سراج الخرابة المهجورة، فما جدوى نارها التي لاتنطفيء فيما تنطفيء قناديل وشموع حيوات في بيوت مأهولة [٢]؟

يالأهل قريتنا، كيف يقلبون الحياة٠٠

وخرجت في ضوء القمر إلى الدرب متعلقاً بخيط الدخان الممتد، بين سراج الخرابة وقنديل الدار[٣].

هـــذا التوق الحار إلى المعرفة٠٠ وإلى الفعل ممكن، صدر عن بطلنا الصغير منذ كان صبياً إلى أن استوى بالغاً٠٠ كان جده يقول له:

"أنـــت صغير والدنيا أحوالها مربكة ومعقدة، لا تنشغل بأمورها، تكبر، وتعرف٠٠ وعندها ليكن الله في عونك٠٠[٤].

ولكن الجد كان يعرف بأن الصبي لن يتوقف قال له :

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢) نزيه أبو نضال، الرأي الثقافي، ص ١١.

(٣) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، ص ٣٨.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٤.

"أعــرفك٠٠ لا ترتد عن شيء تريده٠٠ فما دمت ذهبت لترى، فلن ترتد عنها قبل ذلك. تذكر[١]".

كــان الجــد يــتحدث عن الدار المهجورة والسراج، ولكنه يعني بحث الصغير عن الأجوبة.

تواصــلت حلقــات المعرفة عبر مفردات الأشياء والأماكن كالسلسلة، وامتدت على مساحة الرواية عبر (٥٦) عنواناً داخلياً، حيث ينتهي العنوان بكلمة أو باسم يشكل العنوان اللاحــق، وهكــذا إلــى نهاية الرواية، ومثال ذلك ينهي الكاتب العنوان الأول على النحو التالــي: "فأخــرج إلى ضوء الشمس٠٠ حتى أصل إلى الدرب[٢]" ثم يبدأ مباشرة العنوان الثانــي (الــدرب) الذي ينتهي بدوره في الحديث عن (القنديل) ليبدأ به العنوان الثالث٠٠ وهكذا دواليك.

وعلــى هذا النحو المتصل والمحكم تتوالى عنوانات الرواية، التي تدور بغالبيتها الساحقة حــول مفردات المكان من حيث هي أوعية الذاكرة وتفاصيلها وأحداثها ونبضها الحي٠٠ فنقــرأ : الشجرة، الذبيحة، الدم، البئر، القبر، الأوراق، الموت، الغريب، القرية، الحجارة، الدار، الحائط، الجنازة، النيون، الباب، الظل، التابوت، الشمعة، جدي، المفتاح.. إلخ.

وعبــر هذه المفردات تتصل حلقات الحكاية وتتواصل الرواية، ولكن دون أن يتمكن القــاريء – المتلقي – من الإمساك بخيوط مفهومة ومترابطة لسردية واضحة المعالم[٣]. ومــا يطلعنا الكاتب عليه من أوراق الغريب كوسيلة لفك أحجيات الأحداث الغامضة، يتم بــصورة مــتقطعة ومبتورة،وحين نحتاج مثل الصبي الصغير إلى الأجوبة نلجأ مثله إلى الجد ليخبرنا فلا يكاد يقول شيئاً[٤].

ولكنــنا نكتــشف مواربة أننا قد دخلنا باب المعرفة؛ لأننا بتنا مزودين بالأسئلة، أما الجد ذو الحكمة والمعرفة، فيخبرنا كما أخبر الصبي :

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢.

(٣) نزيه أبو نضال، الرأي الثقافي، ص ١١.

(٤) المرجع السابق، ص ١١.

"لا تــسألني عن شيء بعد، لست أعرف، عندما تعرف أنت أعلمني، فأنت الآن من يملــك كل السر[١]". ولم يكن يملك سوى الأسئلة، وسوى مفارقات ملفتة تحتاج إلى الكثير مــن الإيــضاح، غير أن الأمر المهم هنا هو أن الصبي قد بات الآن راشداً وقادراً على مواصلة البحث، وهو حُر كي يختار أن يزود سراج حياته بالزيت، اويطفئه، كما هو حُر في التخلص من الأوراق الغامضة التي احتلته سنوات عمره ليعرف حقيقتها، وحين عرف واخــتار أغمض عينيه ليستريح في العتمة "فانفجر وراءهما بياض ممتد[٢]" كان قد أحرق الورقتــين اللتين احتفظ بهما من أوراق الغريب عن (الظل) وعن (العصا)٠٠ فتحولتا إلى رماد.

ذهب إلى النوم، وفي سمعه القول الأخير – الخلاصة– : "لا يبقى إلا الرماد[٣]"

قــال لنفسه : "خشيت أن تنبهني العبارة، وتقذفني خارج هذه الهجمة التي ما عرفت مــثلها مــن سنوات طوال٠٠ غير أن العبارة تبددت قبل أن يتولد منها صدى، فغفوت٠٠ إغفاءة ما علمت أبداً مقدار زمنها، وما إن كانت ستعقبها صحوة[٤]"

وهــنا تنتهــي الرواية٠٠ فحين حصل على حكمة اليقين غادرنا، ولكن ليس قبل أن يخبرنا عن تلك الأشياء التي حذره جده منها ولاطائل من تحتها٠٠ فما جدوى هذا الطقس المقدس في خرابة مهجورة٠٠ ولماذا يستمر سراجه بالاشتعال فيما تذهب إلى الانطفاء " قــناديل وشــموع حيوات في بيوت مأهولة[٥]". فلا أقل والحال كذلك من أن نفعل شيئاً حيال ذلك كي نصل إلى ذلك (الموت الجميل). ثم يوقع "جمال أبو حمدان" هذا المعنى :

((بحثتُ في ميراث الذين ارتحلوا فما وجدت في أكفانهم الناصعة البياض إلا قصائد ممزقة عن الموت الجميل[٦])).

حــين نــصل إلــى يقين المعرفة نصل إلى الموت الجميل٠٠ الذي يعدّه أبو حمدان الإنجاز النهائي للحياة.

---

(١) جمال أبو حمدان، الموت الجميل، رواية، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٣٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٦) المصدر السابق، ص ٩.

الفصل الثالث

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جمال أبو حمدان

مسرحياً

(جمال أبو حمدان مسرحياً)

يعــدُّ "جمال أبو حمدان" أهم كاتب مسرحي في الأردن من خلال مسيرته في الكتابة المسرحية التي تزيد على ربع قرن.

ويرجع تاريخ أول أعماله المسرحية إلى عام ١٩٦٦، وفي هذا يقول: "بدأت علاقتي بالمــسرح مــن خلال حالة استفزازية عندما أنشئت أول جماعة للمسرح الأردني، وكانوا يعــتمدون أعمالاً مترجمة أو مقتبسة، وذات يوم بينما كنت أزورهم، تكررت شكواهم من عــدم وجود كُتاب مسرح محليين، وبالتالي عدم وجود نصوص أصلية، فذهبت إلى بيتي ووجــدت بعــض الأوراق البيــضاء التــي لم تسود بعد وقلماً طازج الحبر، فكتبت أول مسرحية محلية لتقدمها أسرة المسرح الأردني، حيث قُدمت في مهرجان دمشق المسرحي، وهي تحمل اسم "الجراد"[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثم كتب مسرحية "الجنرال أو المؤسس" عام ١٩٦٨ ومسرحية "المفتاح" عام ١٩٦٩، وكانــت أول مسرحية تعرض له على مسرح مدرج سمير الرفاعي بالجامعة الأردنية، ثم نــشر بعــد ذلــك مــسرحية "علــبة بسكويت لماري انطوانيت" في بيروت عام ١٩٧١، وعرضت هناك تحت عنوان ماري، ثم عرضت مسرحية "عطشان يا صبايا" على مسرح دائــرة الــثقافة في عمان عام١٩٧٨، وصدرت له مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة" التي كتــبت عــام ١٩٧٤، وعرضت في مهرجان بغداد للفنون المسرحية عام ١٩٩١، وفازت بالجائــزة التقديرية لرابطة الكُتاب المسرحيين. ونشرت له مسرحية القضبان عام١٩٨٧، ونــشرت لــه (مونــودرامة*) بعنوان "ليلة دفن الممثلة جيم" عام ١٩٩٢، وعرضت في مهــرجان المــسرح الأردنــي فــي العام نفسه، وفازت بجائزة أفضل نص مسرحي في مهــرجان مــسرح الــشباب. ولــه مخطوطات مسرحية "ليلى والذئب" للأطفال ١٩٩٢، ومونــودرامة بعــنوان "حكاية بلا معنى" لم تنشر ولم تعرض، و"ناس من ورق" ١٩٩١، وهو نص لمسرح الساعة كتجربة في الكباريه السياسي[٣].

---

(١) انظر: محمد جميل خضر، الرأي الثقافي، ص ١٣.

(*) المونو درامة هي : "درامة قصيرة لممثل واحد".

(٣) د. صــالح أبــو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ورقة مقدمة إلى مؤتمر الحركة الأدبية في الأردن من ١٠-١٣ نيسان ١٩٩٣، جامعة مؤتة، عمان، ١٩٩٣، ص ١.

وآخـــر أعماله المسرحية الصادرة هي مسرحية "الخيط" التي نشرت في العدد التاسع والثلاثين بعد المائة في مجلة (أفكار) عام ٢٠٠١.

هـــذه الأعمـــال المسرحية التي نشرت، أو عرضت، أو صدرت لجمال أبو حمدان كافية أن تُقدمه لنا باعتباره كاتباً مسرحياً مبدعاً ومتميزاً٠٠

وفـــي الـــصفحات التالية سوف نقف عند أعماله المسرحية الصادرة وهي الأعمال التالية :

١. "علبة بسكويت لماري انطوانيت" ١٩٧١م
٢. "حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف" ١٩٧٤م
٣. "ليلة دفن الممثلة جيم" ١٩٩٣م
٤. "القضبان" ١٩٩٥م
٥. "الخيط" ٢٠٠١م

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والسبب في اقتصارنا على أعماله الخمسة هذه، أننا آثرنا أن نقوم بدراسة النصوص الصادرة التي تُمثل الصيغة النهائية الموثقة، التي يرتضيها المؤلف، والتي يرى أنها – بالنـــسبة له – قد خرجت إلى القارئ بصيغتها المثلى، كذلك فإن هذه النصوص يمكنها أن تمثل من ناحية تاريخية تطور الكاتب عبر أكثر من ثلاثين عاماً من الإنتاج المسرحي.

مسرحية (علبة بسكويت لماري انطوانيت)

(مشهد من لعبة اسمها المقصلة) ١٩٧٠

تعــد هذه المسرحية من بواكير جمال أبو حمدان، وهي تسير مع نهجه الذي اعتمده فــي كثير من أعماله المسرحية والقصصية، وهو اللجوء إلى حدث من التاريخ لينتقل به إلى حضن المعاصرة بتقديم رؤية إنسانية جديدة لهذا الحدث.

ويثيــر عــنوان المــسرحية الفرعي إحساساً بمضمونها، إذ يوحي وجود البسكويت والمقــصلة ومــاري انطوانيت معاً بأن إعدام ماري انطوانيت سيتحقق، ولكنها في حقيقة الأمر– كما يشير العنوان– كانت لعبة تأخذ بعدين :

١– الــدور التمثيلــي لإعــادة تمثــيل المشهد التاريخي المعروف، وهو مشهد الجماهير الغاضــبة التي وقفت تطالب ماري انطوانيت بالخبز، والمشهد الثاني هو المقصلة لإعدام ماري انطوانيت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٢– الــبعد الثانــي فــي هذه اللعبة، هو تحول مشهد المقصلة والبسكويت إلى مشهد جديد معاصــر، يؤدي إلى إعدام الطفل الذي كان من المفروض أن يمسك بحبل المقصلة ويشده لتقطع الشفرة رأس انطوانيت.

يعــد الجــوع محوراً في هذه المسرحية. نجد في الطرف الأول الجماهير الجائعة، التي تطالب برأس ماري انطوانيت والحاشية والمرافقين[١].

وفــي الطرف الآخر نجد الطفل – وهو من الجماهير– الذي كان يرفض الاشتراك في التمثيل، "لأنه ضد التسلية"[٢]، ونفاجأ به يفعل أشياء مختلفة، والذي يسرق بسكويت من أجــل الجمــيع، ولكن موقفه هذا ينقلب ضده؛ لأننّا في نهاية المسرحية نرى اتحاد الشعب الجائــع مــع الملكة آكلة البسكويت، هنا يطرح جمال القضية من منظور السخرية ، من خلال تغريب المألوف وبث روح التهكم.

---

(١) انظر: صالح أبو اصبع، دراسة في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٤.

(٢) جمال أبو حمدان، مسرحية " علبة بسكويت لماري انطوانيت"، بيروت، مجلة فكر، ١٩٧٠م، ص ١٣٥.

الشخصيات :

إن طبيعة المسرحية التي بين أيدينا لا تقوم على بطولة مفردة أو بطولات لشخصيات. وعلـــى الرغم من سيطرة حضور المرافق – الراوي– وماري انطوانيت في المسرحية، إلا أن وجـــودهما هنا لم يكن لسبرأغوار الشخصيات، بل لتطوير الموقف العام الذي تدور حوله المسرحية؛ لأن ما تقدمه المسرحية من أحداث لا يصور لنا حيوات هذه الشخصيات بل يبرز مواقف[١].

وقـــد كان الجمهور المسرحي – والذي يمثل ويرمز عملياً للشعب – حاضراً أيضاً في المسرحية حضور الممثلين أنفسهم.

"وإذا لم يشاركنا جمهور الصالة في دور الشعب الثائر، فسيظل عددنا غير كاف.. وسنتجاوز هذا المشهد، سنستعد الآن لمشهد المقصلة[٢]". تحدّث المرافق أكثر من مرة إلى جمهور الصالة، وحينما أسقط الحائط الرابع، لم يكن هناك صوت يصدر من الصالة؛ لأن الكاتب أراد لهذا الجمهور الصامت هذا الدور السلبي للشعب الذي يتفرج ولا يفعل[٣].

ويمكن العثور على بعض الملامح لشخصيات المسرحية الرئيسية :

المـــرافق : يـــصف نفسه بأنه شخصية ثانوية، ولكن دوره كبير، فهو يلعب دور الراوي، ويكـــون له دور تحريضي، إذ إنه يدافع عن مصيره الذي يربطه بالسلطة، فمن المفروض أن يُقتل مع ماري انطوانيت[٤].

الـــصغير : من جيل مختلف عن جيل الجميع الذين لا يفهمونه، إنه لا يشترك في التمثـــيل، وهـــو دلالـــة على الجيل القادم الذي لم يأت بعد. وهو لا يكذب، إذ إنه يسرق البـــسكويت ويعتـــرف بذلك في نفس الوقت الذي يمثلون فيه مشهد البسكويت، وكأنه يريد القـــول بأن قضية الجوع حاضرة دائماً، ليس تمثيلاً بل في الواقع. ويرفض سرقة الأقنعة والأبواق؛ لأنها تزييف للواقع، بينما يقوم بسرقة البسكويت من أجل الجميع، بعد أن يكون

---

(١) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال أبو حمدان المسرحية، ص ٥.
(٢) جمال أبو حمدان، مسرحية (علبة بسكويت لماري أنطوانيت)، ص ١٣٤.
(٣) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال أبو حمدان المسرحية، ص ٥.
(٤) المرجع السابق، ص ٥.

قد طرق الأبواب الموصدة، والتي لم تفتح له. إن شخصيته تمثل رفض التزييف والنفاق، وتكدس العمل من أجل الجميع، ولذا، فإنه يقع ضحية واقع التزييف والتضليل والأنانية[١].

مـــاري انطوانيت : تمثل السلطة الغاشمة بما تحمله من أنانية وخداع وانعزال وابتعاد عن هموم الشعب. فهي "تحب أن تستأثر بالأشياء الفريدة[٢]"، وهي لا تعرف ماذا يريد الشعب.

<u>البناء الفني للمسرحية :</u>

يـــبدأ الحـــدث بمجمـــوعة من الشحاذين الذين سيلعبون دوراً تمثيلياً، وهم يطاردون ماري انطوانيت، التي تحمل قناع الملكة. وتطالب أصوات منها برأسها. ويبدو لنا المناخ ملائماً لعملية إعدام ماري انطوانيت. ولكن هل هذه العملية ستتم ؟

يـــسير الحدث الدرامي وكأن ذلك سيحصل، ولكن صوت مرافق الملكة يبدد صدى صوت الذين يقولون : إلى المقصلة٠٠ إلى المقصلة!

"ما هذا٠٠ (يتقدم على الخشبة) ليس بعد، ليس بعد[٣]".

"وأمـــا الـــشحاذة – الملكة – فإنها لا تخاف، وهي تطالب بحماس إعادة مشهد البسكويت بالأول[٤]".

وعدم خوفها هنا يكون تلميحاً ذكياً إلى النهاية :

ويكـــون الجـــوع هـــو مفتاح الحدث، فالمرافق وهو واحد من الشحاذين، يقوم بدور مرافق الملكة، وله دور أساسي في المسرحية، إذ إنه يقوم مقام دور الراوي، الشاهد على التاريخ، وفي نفس الوقت هو صانع له، يخاطب جمهور المسرح قائلاً :

"٠٠ وحـــين وجـــدنا أن كل الأبواب موصدة في وجوهنا، جعنا – فحزنا – وتذكرنا الحكاية، فقلنا نفتح باب الوهم[٥].

هـــذا هـــو مفـــتاح الحـــدث في المسرحية، إذ يقوم الجوع بتذكيرهم بحادثة ماري انطوانـــيت والبسكويت، ويتذكرون محاكمتها والاقتصاص ممن كان مسؤولاً عن جوعهم،

---

(١) المرجع السابق، ص ٥.

(٢) جمال أبو حمدان، مسرحية (علبة بسكويت لماري انطوانيت)، ص ١٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٤) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٥) المصدر السابق، ص ١٢٩.

ولكـــنه مفتاح لبابٍ من الوهم كما تظهره لنا أحداث المسرحية، إذ إن ماري انطوانيت لا تُعدم، والبسكويت لا يكون من نصيبهم[١]".

ويأخذ الصراع في المسرحية بعدين متكاملين؛ لأنهما يدوران حول المحور الأساسي وهو الجوع :

أولهما : صراع حول أي مشهد سوف يمثلون؛ البسكويت أم مشهد المقصلة.

وثانيهما : صراع حول علبة البسكويت التي سرقها الطفل.

وأي عقدة مسرحية تخلو من الصراع يُحكم عليها بالفشل؛ لأن العنصر الأساسي في بـــناء العقدة وجود الصراع بين شخصيات المسرحية، وبحيث تكون هناك عقبات تعترض سبيل هذه الشخصيات، تحاول الانتصار عليها لتحقيق أهدافها[٢].

ويعمـــد الكاتـــب إلـــى اســـتغلال عنصر التوقع في الحكاية التي تعتمد عليها عقدة مسرحيته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

فكما يرى (أريك بنتلي) أن ما يخلق التوقع هو :

"لا مجرد الجهل بما سيحدث بعد قليل – بل الرغبة الملحة في معرفته – وهي رغبة أثارها منبه سابق. وأول الشهوات على حد قول ديكارت، هو الدهشة. يجب على الحادثة (أ) أن تدهشنا لكي تشوقنا لمعرفة الحادثة (ب) [٣].

والمهـــارة فـــي بـــناء عقدة المسرحية تتحقق في قدرة الكاتب في التلاعب بالمفاجأة والتوقع[٤].

لكـــن هـــذه المفاجأة يجب أن تكون محكومة بأسبابها، ولا تقوم على مجرد عنصر المصادفة. لقد كان (جمال أبو حمدان) ناجحاً في لعبته المسرحية حينما حول قضية سرقة علـــبة البسكويت إلى محاكمة أخلاقية لطفل بريء، ويكون مفاجئاً للقراء أو المشاهدين أن ينقلب موقع الجميع ضد الطفل – وتصبح الملكة بريئة –، بينما يصبح الطفل هو الضحية،

---

(١) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية ، ص ٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٦.

(٣) أريك بنتلي، " الحياة في الدرامة" ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٦.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٤.

وتنزل شفرة المقصلة على رقبته. ويظهر لنا أن ما قدمه (جمال أبو حمدان) من هذا الفعل الطارئ، الذي قام به الطفل، وهو سرقة علبة البسكويت، كان هاماً جداً في تحقيق الدهشة وإثارة الشفقة والخوف[١]، ويكاد يحقق ذلك رؤية أرسطو للمأساة والذي يقول :

"وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة الـرحمة والخـوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما يواجه أفعالاً تطرأ فجأة وعلى غيـر انـتظام منها، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة. وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقاً[٢]".

وقـد اسـتطاع أن يحقـق في ذروة المسرحية المتمثلة بإعدام الطفل، إثارة مشاعر الخوف والرحمة والدهشة لدى القاريء، وصدمه بهذه النهاية، وجعله يتساءل : لماذا حدث ما حدث؟ ولأن الكاتب أرادها أن تكون مجرد لعبة، وأراد أن يؤكد على أن باب الوهم ما زال مفتوحاً، فإن الأسئلة التي طرحناها في البداية تظل قائمة أيضاً.

فنرى المرافق يخاطب الجمهور بقوله :

"أمـا الآن فأرجـوكم الانـصراف. نعتذر لقد كذبنا عليكم، فنحن لسنا شحاذين ولم نتحول إلى التمثيل[٣]".

أغلـب الظـن أن أبو حمدان أراد الدخول بنا في هذه المسرحية إلى عالم بريشت المسرحي، بمسرحه السياسي التعليمي، الذي تحوّل به عهد المسرح من فن يجتر أحاسيس الـناس إلـى فـن الاحتجاج الطامح إلى تغير الإنسان، والواقع المرير الذي يعيشه، فكان مسرحه محاكمة لهذا الواقع.

وقـد انتـشر هذا الشكل المسرحي بخاصة، وأشكال المسرح السياسي بعامة، في وطننا العربي بعد هزيمة حزيران الأليمة عام ١٩٦٧، وما ترتب عليها من آثار سياسية، واجتماعـية، واقتـصادية، تركت بصمات واضحة على الساحة العربية، وكان لها الأثر

---

(١) انظر د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٨.

(٢) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧م، ص ٢٩.

(٣) جمال أبو حمدان، مسرحية (علبة بسكويت لماري انطوانيت)، ص ١٣٤.

الأكبـــر في خلق بيئة مناسبة لاستقبال المسرح السياسي، ونموه داخل أقطارنا العربية[1]. والـــذي بـــرع في تقديمه الكاتب السوري (سعد الله ونّوس) بابتداعه مسرح التسييس، كما يصر على تسميته وتمييزه عن المسرح السياسي المعروف؛ لأن مسرحه لا يقوم فقط على طـــرح القـــضايا السياسية، وإنما يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها، مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية[2].

الحوار في المسرحية

تمـــتاز المـــسرحية بحيوية اللغة، إذ تمتاز حواراتها بقصر الجمل والعبارات، إذا ما اســـتثنينا صوت المرافق الذي كان عملياً يؤدي دور الراوي، فإن الحوارات كانت حيوية، وأحياناً تقتصر على كلمة واحدة، تحمل معها تداعيات لفظية، تقود إلى معان هي انعكاس لشعارات سياسية سادت في الستينات خلال المرحلة الناصرية[٣].

إن الحوار التالي ليس سوى تقاطع أصوات لمجموعة تسير في مظاهرة، تقول:

"المجموعة : يعيش، يعيش، يعيش".

شحاذ اسقط.

- تسقط.
- تسقط.
- يسقطون.
- تسقطي هلي يا حرية هلي.
- يسقط الباستيل.
- باريس مربط خيلنا.
- هيه ما هذا، فرنسا صديقة العرب.

---

(1) صـــبحة أحمد محمد علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٩، ص ١٠.

(2) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٣) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٨.

- نصادق من يصادقنا.
- نعادي من يعادينا.ما عدو الإنسان إلا نفسه[١]"

ولا يخفى على القارئ أن تداخل هذه الأصوات، جاء في سياق مظاهرة، تبدو وكأن هــذه الحــوارات تحمــل أصواتاً لا يحكمها المنطق، ولعل هذا التمايز في الأصوات كان مقصوداً في هذه الحوارات ليُبرز التنوع والاختلاف بين الجمهور.

ويبــرز في هذه المسرحية خصائص الأسلوب الدرامي الذي يجب أن يكون سريعاً وحــاداً وعاطفــياً ومتحــركاً. إن الحوار الدرامي يحقق المعجزة الفنية إذا تمكن الكاتب المــسرحي من العثور على الكلمات التي يتألف منها الفعل المحكي، كلمات حية تتحرك، تعابيــر مباشرة لا تنفصم من الفعل، جمل لا يمكن تغييرها وتبديلها بأخرى؛ لأنها تخص شخــصاً معيناً في وضعية معينة : وبالاختصار، كلمات، تعابير، جمل يستحيل ابتكارها، لأنها تولد حين يندمج المؤلف بمخلوقاته إلى حد أن يراها كما ترى أنفسها[٢].

ولــيس بمقــدورنا القول بأن الحوار في هذه المسرحية أو في مسرحياته الأخرى قد ارتقــى إلــى مثل هذا التوصيف، إذ إن الحوارات في كثير منها كانت هي صوت الكاتب أكثــر من كونها أصوات المخلوقات التي ابتكرها في مسرحياته، ولذا فإننا نجد أن انفعال الكاتب جعل شخصياته تتحاور شعراً، لنقرأ هذا الحوار :

"ماري انطوانيت – من يسرق يُحرم.٠٠ هذا عدل الملكة.

المرافق : فالسارق مجرم.

شحاذ – كنا نرفع أيدينا نهتف بمساواة الجوعى.

- ونفتح باباً يدخلنا وهم العمى.
- فجاء يدق على باب العدل الموصد.
- وحين سرقنا الأقنعة والأبواق الصداحة بصوت الشعب.
- رفض السرقة.
- كنا جوعى فمثلنا.

---

(١) جمال أبو حمدان ، مسرحية (علبة بسكويت لماري انطوانيت)، ص ١٣٤.

(٢) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٨.

- لكن الطفل الخارج عنا جاء بعلبة بسكويت.

قطعت مجرى التاريخ على هذا المسرح.

- الجوع ضد التاريخ.
- التاريخ ضد السرقة[١]".

إن جمـــال أبو حمدان يعتمد في بعض حواراته كما أشرنا على الجمل القصيرة ذات الحيوية، لنتابع هذا الحوار :

"الجميع – الشعب جائع (يصيحون) الشعب جائع.

ماري انطوانيت – وكيف يجوع الشعب ؟؟

البعض لأننا لا نجد الخبز..

ماري انطوانيت – أهذا يسبب الجوع ؟!

المرافق (يشرح لها) – عندما لا يجدون الخبز يجوعون.

ماري انطوانيت – أوه.. بهذه البساطة ؟

الجميع – نتوسل إليك.

ماري انطوانيت – ومع هذا يجب أن تتوسلوا، إني الملكة.

الجميع – أنقذينا.

ماري انطوانيت – من الجوع!

الجميع – الجوع يقتلنا.

ماري انطوانيت – لأنكم لا تجدون خبزاً.

شحاذ – أنظري إلى وجوهنا الشاحبة.

– وعيوننا المطفأة[٢]".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) جمال أبو حمدان، مسرحية (علبة بسكويت لماري انطوانيت)، ص ١٣٩.
(٢) المصدر السابق، ص ١٣١.

لكــن لا تقــوم جمــيع حــوارات هــذه المسرحية على الاعتماد على قصر الجمل وحيويــتها، خاصــة عــندما يأخــذ الدور (المرافق) الذي يطول دوره أحياناً في تفصيل الأحداث أو تفسيرها، مما قد يُفقد الحوارات بعضاً من حيويتها[١].

وهكــذا جــاءت المــسرحية تحمل في مضمونها جملة أبعاد تقودنا إلى طرح عدة تساؤلات :

أولاً : مــا هــو المعيار الأخلاقي الذي يجعل سرقة صغيرة يقوم بها طفل لإطعام الجميع جريمة ؟

ثانياً : إلى أي مدى يُسهم الجمهور في قتل الأمل والمستقبل الذي ينتظره ؟

ثالــثاً : إلى أي مدى يمكن أن تُرفع الشعارات الكبيرة والتي تخفي وراءها جرائم مروعة مثل قتل طفل ؟

رابعاً : إلى أي مدى يمكن أن يُزج بالأبرياء كي ينجو المذنبون ؟

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يطــرح أبــو حمــدان هذه التساؤلات ويتركها بين أيدينا لنجيب عنها، لأن طبيعة المــسرح الذي يكتبه تلغي الحائط الرابع، وتسعى إلى جعل المتلقي شريكاً في العمل. فهو يخاطب عقل المتلقي، لا وجدانه، ويتطلع إلى جعل متلقيه في حالة يقظة دائمة.

---

(١) د. صالح ابو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٩.

مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة في

الليلة الثانية بعد الألف) (١٩٧٤)

إذا كانــت حكاية "ألف ليلة وليلة" في تراثنا تروى على لسان شهرزاد، إلا أن الليلة الأولــى بعــد انــتهاء الحكايات نعيشها مع شهرزاد، في حكايتها هي مع شخصيات تلك الحكايــات التــي روتها لشهريار مثل: علي الزيبق، وقمر الزمان، ومعروف الإسكافي، والسندباد وغيرهم.

وإذا كانت حكايات ألف ليلة بدأت في الليلة الأولى مع شهرزاد المخلصة التي قدمت نفــسها إلــى السلطان – لتنقذ العذارى ونفسها – إلا أنّ جمال أبو حمدان يرسم لنا الليلة الأولــى بعــد الألف ليلة وليلة، ويبدأ بتشكيل الأحداث كما أرادها هو، ويعيد انتاجها كما يرى.

جميع الحقوق محفوظة

تــبدأ مسرحية (جمال أبو حمدان) من قلق البحث عن أشياء وعن تساؤلات، تنطلق خلالها شرارة الدراما قوية وعلى مستوييها الخارجي والداخلي، فهي تعد من المسرحيات العــربية القلــيلة التــي تزخر بهذا الكم الهائل من التفاصيل الدرامية على مستوى الفعل الخارجي والفعل الداخلي، هذه التفاصيل التي يتكون منها نسيج التناقض الأكبر والمفارقة الكبــرى القائمة بين الوهم الذي يتلاعب بوعي الناس، والحقيقة التي بقيت محجوبة خلف سحب الوهم الكثيفة[١].

"مسرور : لكن الوقت يضيع.

شهرزاد : معي لا يضيع الوقت، ألست أحكم الوقت يا مسرور!

تعود إلى الإنحناء على الصندوق، تبحث..

المخدة ! أليست هنا !

مسرور : أية مخدة !

---

(١) د. جمــيل نصيف، دراسة في مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف للأستاذ جمال أبو حمدان، جامعة بغداد، العراق، ١٩٩٢/٢/١٥، ص ١.

طوال الليل وأنا ضائع بين أشياء غريبة في غرفة غريبة[١]".

نقطـــة البدء إذن هي رحلة قلق ورحلة اختيارات صعبة، وشهرزاد تعيش في الليلة الثانية بعد الألف.

مـــنذ الأسطر الأولى ينتابنا الإحساس بأن أشياء غريبة ستحدث، وهذا كله في مكان وزمـــان محـــددين، فالمكان الذي تدور فيه المسرحية هي غرفة نوم شهريار وشهرزاد، وتـــدور أحداث الزمان المسرحي في ليلة واحدة، مما يحقق الشروط الكلاسيكية الأرسطية في البناء الدرامي[٢].

الشخصيات

تـــتكون المـــسرحية من مشهدين، المشهد الأول تلتقي فيه شهرزاد ومسرور السياف والبواب والخادم، أما المشهد الثاني، فتلتقي فيه – إضافة إلى هؤلاء – شخصيات من ألف ليلة وليلة مثل علي الزيبق، وعلي شار، وقمر الزمان، والسندباد البحري.

واستحضار هذه الشخصيات يحمل معه نماذج إنسانية ذات دلالات[٣]، والشخصيات الرئيسية هي :

شهرزاد : تمثل الحرمان والخذلان الذي تصفه شهرزاد بقولها : "كنت أريد لمسة الرجل، تدفـــق الـــدم الحـــار في الشرايين٠٠ وماكنت عندها أروي حكاياتي الطويلة. من يتسلى بالحكايات حين تمر الحياة حارة به. لكنها كانت ليالي من الصقيع على سرير سلطان نائم خجل، وسلطانة ساهرة مجروحة الأنوثة[٤]".

---

(١) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف)، سلسلة رابطة المسرحيين الأردنيين، ١٩٧٤م، ص ٨.

(٢) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠.

(٤) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف)، ص ١٩.

"أنـــا أيـــضاً امرأة مخذولة٠٠ شهدت كل شيء، البداية والنهاية. لكني لم أستطع أن أروي ما بينهما، رويت الفصول التي لا أهمية لها، والتي لا تعني شيئاً كنت أسلي نفسي، وحيث يصيح الديك سأصمت هذه المرة وينتهي دوري أنا أيضاً[١]".

مـــسرور : يمثل الشهوة العمياء، فهو كما تقول له شهرزاد : "ولكن سيفك كان أسرع من خنجـــري. أنت لم تفعل شيئاً٠٠ كنت أداة طيعة لقوة تجهلها. كنت عبداً لذلك التشهي الذي ينغل تحت جلدك[٢]".

علـــي الزيبق : شخصية تمثل الشجاعة والمغامرة والثورة والدفاع عن المباديء، فهو كما قـــال : "جئـــنا هـــنا بعد انتظار مُر لنرى أمراً في شهريار، لا لنلهو مع جواري القصر ومحظياته[٣]".

وتصفه شهرزاد بقولها :

"أنـــا التـــي أعرفك٠٠ كم أعرفك يا علي الزيبق. كنت تملأ خيالي وكنت تعدو في الـــسهول والجـــبال والمدن منتصباً، ثم تسقط على شفاه النساء، وتلون أحلامهن، وتبعثر المـــال هـــنا وهناك، فلم يكن لشيء غير المغامرة والانتصار قيمة عندك، وكنت تنتصر دائماً[٤]"

وعلـــي الـــزيبق يمثل روحاً ثورية مقاومة، إذ يقول في وجه المجموعة التي تهتف مات شهريار٠٠ عاش السندباد.

"لا إنكـــم مخدوعون، هذا الساعي إلى السلطة ليس منا٠٠ إنكم مخدوعون به٠٠ إن تفلـــت مـــنكم هذه اللحظة، فلن تمسكوا به بعد الآن، وستظل تقذفكم من يد سلطان إلى يد سلطان آخر[٥]".

أمـــا الـــسندباد ، فهو تاجر جواب الآفاق، يمثل الجشع والانتهازية والكذب٠٠ فكما يصف نفسه :

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٤.

(٤) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٤.

"الثروة تشبعني٠٠ لكني أردت الجاه٠٠ فكانت تحملني الخيبة إلى جناح الرخ ليلقيني علـــى فـــراش السلطان٠٠ وأنام على حلمي بالجاه والسلطان" "كنت أضع وراء كل ثروة مغامـــرة، إذ لا يمكـــن فهم الثروة بدون مغامرة وراءها، كل ثروة حصلت عليها٠٠ كنت أسليهم معها بمغامرة[١]".

إن بـــناء الشخـــصية في هذه المسرحية يتخذ شكلاً جديداً، فهو ليس بالبناء النمطي الذي يعتمد على أبعاد الفعل النفسي والجسماني والعقلاني، وإنما فعل نموذجي – فكري – بمعنى آخر إننا نجد في كل شخصية جزءاً منا وانتماء طبقياً لشريحة من شرائح المجتمع، والجمـــيع يـــشتركون في همٍ واحد، هو التطلع إلى زمانية ومكانية تضمن لهم حق العيش الكـــريم٠٠ فهـــم ينطلقون من فعل واحد – دافعية خارج محيط اللاوعي – ويعلقون ذلك الخـــلاص بإيجاد المنقذ (النظام) فهو في أصل الحكاية قدري يعتمد الصدفة، فهم يعيشون الأمل في الخلاص من زمنهم ومكانهم إلى زمن آخر ومكان آخر[٢].

البناء المسرحي في حكاية شهرزاد الأخيرة

تـــدور أحـــداث المـــسرحية فـــي دائرتين: الدائرة الأولى هي العلاقة بين شهرزاد ومـــسرور الـــسياف. والدائرة الثانية هي العلاقة بين شهرزاد وشخصيات ألف ليلة وليلة، وكلـــتاهما تبدآن بمأساة لتنتهيا بمأساة أخرى[٣]. فالمشهد الأول يبدأ بموت شهريار وينتهي بموت مسرور، حيث ينقلنا موته إلى المشهد الثاني الذي ينتهي بموت شهرزاد.

ومنذ البدء نعيش الإحساس بالفاجعة، فمسرور بعد قتله لشهريار يظن أنه آن الأوان لـــيحل محله، ويغير وضعه الذي كان يشعر به كما يقول "صرت شيئاً مهملاً بلا قيمة٠٠ شهرزاد لقد أضعتني، أما الآن فإني أسترد نفسي وأبتعد بها عن عالم ملآن بالأوهام[٤]".

ولكن مسرور كان يعيش في وهم يصطنعه بنفسه، هذا الوهم هو الذي ينبئنا بالنهاية المحتومة.

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٦.

(٢) مرســـل الزيدي، دراسة أعمال جمال أبو حمدان، ملتقى عمان الثقافي في الحركة المسرحية واقع وتطلعات) ٢٠-٢٥ آب، ١٩٩٥، ص ٢٢.

(٣) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١١.

(٤) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف)، ص٨.

"شهرزاد : كل منا له وهم خاص به، أنت الآن تصنع وهمك يامسرور، إنه يستولي عليك، فإلى أين يقودك ؟

مسرور : بعيداً عن هنا. بعيداً عن هنا[١]".

هذا البعيد هو النهاية؛ لأن شهرزاد لاتريد أن يصيح الديك الذي يصبح صياحه رمزاً لاستمرار الحياة، ووجوده رمزٌ للعطاء، مع بدء كل يوم جديد. لقد طلبت شهرزاد من خدمها أن يمسكوا بالديك ويكموا منقاره، ولكنهم حينما كموه، "راح يضرب بمنقاره على صدره ضربات متلاحقة حتى سقط ميتا[٢]".

وهكذا يشعر الخادم بالخوف، لأنه كما يقول "منعُ الديك من الصياح عند الفجر عمل ضد الطبيعة، يامولاتي٠٠ أنا خائف[٣]".

في هذا الإطار تتحدد أبعاد الموقف المأساوي في المسرحية التي تقود إلى نهاية السياف، والتي توحي بأن شهرزاد أيضاً تخطو خطوات مماثلة نحو النهاية المحتومة، فعالمها بعد قتل شهريار ومقتل الديك بدأ ينهار[٤].

"شهرزاد : لم تكن معنا أنت، كانوا هم عالمي٠٠ وها هو عالمي ينهار من حولي[٥].

وكما كانت تحس شهرزاد بهذه النهاية، كان مسرور يحس بها أيضاً.

"اسمعي ياشهرزاد علينا أن نخرج من هنا، كأنما لعنة ما تحيط بهذا المكان دعينا نرحل عنه سريعاً[٦] ،" هذا المكان يكاد يطبق علي[٧]".

---

(١) المصدر السابق، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠.

(٤) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١٠.

(٥) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة)، ص ١١.

(٦) المصدر السابق، ص ٢٠.

(٧) المصدر السابق، ص ٢٢.

وحينما يأتي الخدم بجثة الديك، تعلن شهرزاد، "لن يطلع الفجر بعد الآن[١]" وتؤكد : "إلـــى أيـــن تـــريد أن تجرجر وراءك كل هذا؟ إلى أين تذهب بديك ميت، وحكايات ميتة وامرأة ميتة[٢]".

إن الصراع واضح بين شخصية مسرور وشخصية شهرزاد، فمسرور المحروم يريد شهرزاد جسداً يضج بالشهوة، وهي تريده أن يظل مملوءاً بالوهم مثله مثل المخلوقات التي خلقـــتها في حكاية ألف ليلة وليلة، إذن جوهر الصراع قائم بين الوهم والحقيقة[٣]. ويصبح مـــسرور العاجـــز الواهم رمزاً من رموز الشر، ولكنه من صنع شهريار الحاكم العاجز، يحمل معه رؤية واقعية على نقيض شهرزاد التي تروي حكايات عن مخلوقاتها الجميلة : "مـــسرور : وأنـــا أيـــضاً لي خيال، ولكنه يدفعني بعيداً، ولن أتراجع٠٠ حكاياتك القديمة انتهت، وللدنيا حكايات أخرى.

شـــهرزاد : حكايات أخرى جديدة لعالم آخر سأرويها يا مسرور.. سأرويها لك، وقد تحبني في تلك الحكايات، وأخاف أن أحبك.

مـــسرور : لـــيس من حب٠٠ لن يكون بيننا حب ! بيننا جسر من الاشتهاء، إما أن نعبره أو يتدمر بنا[٤]."

هذه هي اللعبة التي تستمر بين شهرزاد وبين مسرور، الذي يرفضها، ويطالب بواقع جديد بعيد عن الحكايات، في حين تصر شهرزاد على أن تستمر باللعبة نفسها التي عاشتها مـــع شـــهريار، وتطالبه بأن يستمع إليها، وهنا يصل الموقف ذروته، إذ يرفض مسرور بإصرار أن يستمع إلى حكاياتها، وترفض شهرزاد أن تذهب معه لأنه لا يريد أن يسمعها، وتكون النتيجة "أنهما متنافران ومشدودان إلى بعضهما بالخوف[٥]."

وعـــند هذا الموقف اليائس، يتم تحول مسرور، حيث يصرخ بها: "أيتها المجنونة ! تعتقدين أن بإمكانك منعي من الرحيل، ماذا يبقيني هنا، لا حاجة لسيفي الآن. حتى جسدك

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١٢.

(٤) جمال أبو حمدان ، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة)، ص ٢٦.

(٥) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة)، ص ٢٦.

لـــم أعـــد أرغـــب فيه. هذا الجسد الذي استعبدني أتحرر الآن من قيوده الناعمة الآسرة، وأخرج[١]."

والـــتحول حسب المفهوم الأرسطي يتم بتحول الفعل إلى نقيضه، وهذا ما كان، فبعد أن كـــان مـــسرور مستعبداً للجسد، مستعبدا لشهرزاد، ينتقل إلى نقيض هذا الموقف معلناً تحرره[٢].

فـــيما تمـــنعه شهرزاد من تحقيق حلمه بالحرية وتقتله بخنجرها، بينما يسمع صياح الـــديك مؤذناً بنهاية قصته، واستئناف لقصتها مع مخلوقاتها المندفعة عبر الحديقة، وآنذاك تطلب من الخادم أن يدخل هؤلاء الذين يقفون عند الباب.

وفـــي المشهد الثاني تستعد شهرزاد للقاء شخصيات حكاياتها، ولكنها تعلن أنها الليلة الأخيـــرة، وتـــدخل الشخصيات وهي في حالة بؤس ظاهر، وهم يبحثون عن شهريار من أجـــل أمـــور يجـــب تسويتها بينهم وبينه، ويكون الديك مصاحباً لأحلام الشخصيات التي نلتقـــيها، الإســـكافي الـــذي كانـــت زوجته تحلم بالزلابيا، وفيما كان يتدبر أمره في الليل لإحـــضارها، صـــاح الـــديك، واعتقله الحراس، ليصبح صياح الديك إيذاناً بإجهاض حلم الفقراء، حيث سلّمه صياح الديك إلى سياط السجان، وجعله يخاطب شهرزاد قائلاً:

"أتوسل إليك، أرجوك قولي لهم، إنني كنت أحلم وحسب، وأنني سأكف عن الأحلام، حتى زوجتي ستكف٠٠ لعن الله الزلابية"

كـــذلك زمـــرد التـــي عاشت شيئاً غامضاً بين الخيال والحقيقة، وحينما صاح الديك "سقطت من فوق سريرها إلى قعر الغرفة الفقيرة[٣]".

وعلـــي شار الذي كان يهدهد في الليل حلمه، ويطارد في النهار لقمة عيشه، وكانت بـــدر الـــبدور حلـــم ليله الهارب، "وما أن يصيح الديك حتى يدحرجه صياحه إلى شظف العيش القاسي[٤]".

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢) د.صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١٣.

(٣) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة)، ص ٤٢.

(٤) المصدر السابق، ص ٤٠.

أمـــا الزيبق، فهو الشخصية الأكثر صرامة، والتي تعيش الواقع، وتطمح إلى عيش أفضل للجميع. فالحكاية الوحيدة التي يلح عليها الزيبق، هي "ليس هناك إلا حكاية واحدة، أعرفها ويعرفها كلنا، حكاية واحدة مجروحة الأشواق إلى العيش الطيب[١]."

ولذا فإن الزيبق يشخص الواقع المر الذي يحيونه، فيقول : "أية حكاية ! هو السلطان وقـــد جئنا ليعرفنا، بدأ بتلك السلسلة الدموية من أعناق زوجاته المقطوعة. ثم دخل غرفة نـــومه، ليبقى فيها موصداً الباب ألف يوم ويوم. والليل يمتد فوقنا، والبلاد ينخرها السوس وتكـــاد تـــنهار، والـــناس يتساقطون بين فكي الزمن الرديء القاسي، ولا شيء يصمد إلا غرفة النوم هذه، ولا تهتز لما يجري خارج جدرانها٠٠ وشهريار ينام براحة واطمئنان٠٠ أما الآن فليستيقظ، إنا نوقظه ليبقى ساهراً على حد سيوفنا يرقب ما يحدث[٢]."

ويثير مقدم السندباد البحري منذ دخوله، مستوى آخر من المعالجة، فهو يدخل بهيئة وملابـــس مهيبة، ومعه كذبته الكبرى وادعاؤه الأكبر حينما يقول : "هاهي الجثة : أقدمها إلـــيكم. أمـــا الفعل فاتركوا لي الإعتزاز به"٠٠٠"أستطيع أن أقول إننا كلنا قتلناه٠٠٠ كان سيفي وكانت يدي، ولكنها كانت إرادتنا جميعاً[٣]".

وهـــنا يـــصعد الحدث إلى الذروة، حيث الزيبق يعلن أن الجماهير لم تكن تريد قتل شهريار، وإنما كانوا يريدون أن يكلموه.

ولكـــن الـــسندباد كان تاجراً وانتهازياً، وجد البواب الذي يساعد في ستر كذبه؛ لأن البواب أراد بكذبته أن يقترب من موقع ما٠٠

وتنطلي الكذبة على الزيبق وعلي شار، ويصبح الموقف ضد شهرزاد التي لايصدقها أحـــد، وهي تعلن كذب السندباد. ويبدأ التحريض ضد شهرزاد، وتهتف المجموعة "الموت لشهرزاد" ويكون علي الزيبق في طليعة المضللين الذين يحرضون ضد شهرزاد.

وحينما يعلن السندباد أن "اليد التي أسقطت الظالم ستمتد إليكم بالعدل، والسيف الذي أطاح بالرأس الطاغي سيظل مجرداً ليحمي الأمن والرخاء. [٤]"

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٣.

آنـــذاك فقط يستفيق الزيبق ليدرك لعبة السندباد، فيقول له: "سندباد، أنت تسعى إلى السلطة[١]."

ويطالـــب المجمـــوعة التي بدأت تهتف مات شهريار، عاش السندباد أن لا تنخدع، فيقول لهم:

"لا.٠٠ إنكـــم مخدوعـــون.٠٠ هذا الساعي إلى السلطة ليس منا، إنكم مخدوعون به ٠٠٠ إن تفلـــت منكم هذه اللحظة، فلن تمسكوا بها بعد الآن، وستظل تقذفكم من يد سلطان إلى يد سلطان آخر[٢]."

ويكون الوحيد الذي يتحقق حلمه هو السندباد، الذي يقول لشهرزاد :

"لكنـــي فـــي الرحلة الثامنة التي لم تروها، ولم أروها أنا، وصلت إلى حكمي، تلك الرحلة كانت بين بوابة القصر وهذه الغرفة حيث سرير السلطان٠٠٠ الآن وصلت والحلم يتحقق بين يدي[٣]."

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واستطاع السندباد أن يطفيء بالخداع شعلة، حملها الجميع من أجل مصالحه الذاتية، وذلـــك لأنهـــم وقعـــوا فريسة الانخداع بادعاءات السندباد، ولأنهم كانوا ضعفاء، استطاع الـــسندباد أن يطفـــيء جذور الثورة التي كانت لديهم، ووضع على رأسه تاج السلطة،[٤] ويحقـــق انتـــصاراً هـــشاً مسروقاً كما وصفته شهرزاد، إذ سيتفتت بين يديه حين يصيح الـــديك[٥]، ولكـــن شهرزاد حين تبدأ بدورة جديدة مع السندباد، وحالما يحل سندباد مكان شهريار طالباً من شهرزاد أن تسمعه حكاياتها؛ لأنه لا يريد شيئاً سوى أن يسمع حكاياتها، وهنا تنهار؛ لأنه يكرر قصتها مع شهريار، وما أن تبدأ الحكاية حتى ينام السندباد، وتكمل هي قصتها :

"وكانـــت هـــناك امرأة تعسة اسمها شهرزاد، تغزل طوال الليل وهماً تتدفأ به٠٠٠٠ والمـــرأة تبقـــى ســـاهرة لتحكي، في الليل الممتد، وتذبل روحها وجسدها مع هذه الجمرة المنطفـــئة، لاشيء يوقظ فيها وهج الحياة. ميتة هي منذ الزمن الأول، تحمل جنازتها بين

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٥٦.
(٤) المصدر السابق، ص ٦١.
(٥) المصدر السابق، ص ٦٠-٦١.

حـــدود الوهم وحدود الواقع. فلماذا تبقى المرأة البائسة لتحمل على زندها وعلى صدرها وعلى فخذها رؤوس السلاطين الملأى بالخدر الناعس[١]."

وتقـــرر أن تنهي حكايتها الأخيرة، وتوجه خنجرها بكلتا يديها إلى صدرها، ويُسمع صـــياح الـــديك، وتسدل الستائر، لتنتهي حياتها، وتنتهي حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف.

ويثير المشهد الثاني من المسرحية قضية أساسية ترتبط بصلة الحاكم بالمحكوم، كما أشـــار إلـــيها علي الزيبق، فالحاكم الذي يوصد أبوابه، ولا يستمع إلى الناس، ولا يتعرف على مشاكلهم، يقع فريسة الحكايات المضللة، مثل تلك الحكايات التي كانت تروي حكايات عـــنهم، ولكـــن بشكل آخر. كانوا فرساناً وعشاقاً، بينما كان الواقع غير ذلك، كما وصفة الزيبق، إذ إنه واقع تفترسهم فيه أنياب العيش الطاحن[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويقول الزيبق لشهرزاد :

"كنا نسمع أن شهرزاد الزوجة الأخيرة للسلطان تجيد رواية الحكايات المشوقة، وهي تـــنقذ بهـــا عنقها من سيف السياف، تلك كانت مغامرتك في غرفة نوم السلطان، أما نحن فحكايتـــنا فـــي الدنيا شيء آخر، مليئة بالملح والمرارة، مذاقها لايمكن أن يختلط بحلاوة لسانك[٣]."

---

(١) المصدر السابق، ص ٦١.

(٢) المصدر السابق، ص٤٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٩.

الحوار ولغته في المسرحية

تــبدأ المــسرحية وتنتهي ونحن نكاد نستمع إلى أحاديث لشخصيات، وكأنها تتحدث بلسان واحد، فلا نكاد نجد مستويات للتعبير، تتفق مع مستوى الشخصيات التي قدمتها لنا المسرحية[١].

فلنستمع إلى البواب قائلاً :

"مــاذا تردننـــي أن أفعــل٠٠ أنا لست منهم، وأنا لست منكم، لا أستطيع أن أدّعي الــبطولة، ولكني لا أريد أن أكون ضحية، وحيث تمر العاصفة بي، أحاول أن أتشبث بأي شيء حتى لا ترميني العواصف، فأنا أضعف من أن أقف في طريقها. [٢]"

"(٠٠٠) كــنت أقــف على الباب، ونحن البوابين لا نقدر أن نكون في الخارج، ولا نقــدر أن نكون في الداخل. ليس لنا موقع محدد، فماذا يضر، إذا اقتربت بكذبة يسيرة من موقع ما. [٣]"

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الإيداع الرسائل الجامعية

إن هذه اللغة لا تختلف عن لغة شهرزاد، ولا عن لغة السياف، أو لغة علي الزيبق، أولغــة الــسندباد. وتكاد لغة الحوار تقترب في مقاطع من المسرحية من الشعر، وترتفع الإيقاعات موسيقية في بعضها إلى إيقاعات الشعر، مثل هذا المقطع:

"الزيبق : (لشهرزاد) من قتل شهريار ؟

الــسندباد : كان البواب هو الشاهد٠٠ بواب السلطان روى لكم عن ضربة سيفي٠٠ ولم يتكلم من قبل، ولم يكذب٠٠ (باتجاه شهرزاد) فهل تصدقون من كذب طول الدهر؟

علي شار : كانت تكذب.

زمرد : هي تكذب.

قمر الزمان : من كذبت طول الدهر٠٠ هل تتورع عن كذبه؟

علي شار : أكل خيالك زهرة عمري.

---

(١) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١٥.

(٢) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة)، ص ٥٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥١.

الزيبق :وامتص دمانا ليكون بالوهم ستائر غرف السلطان، كنا في الدنيا نسعى، لكن حملتنا تحت لسانها في ليلة العرس الدامي، وقفزت بنا إلى فراش شهريار. كنا هدية عرس السلطان، ملأت دنيانا بالعشاق وبالفرسان وبالألوان٠٠ .لنفتدي بأسانا عنقها، وما أن تصمت حتى نتساقط ثانية بين أنياب العيش المفترسة كادت تلك اللعبة، أن تصنع من وجع القلب الدامي مضغة لأشواق الوهم القاسية الأنياب كانت الليلات الألف قضبان السجن، وحكايات الخدر سياط السجان[١]."

ويلجأ (جمال أبو حمدان) إلى استخدام السرد القصصي، والذي جاء كمنولوج طويل على لسان شهرزاد، إذ إنه يستغرق ما يقرب من أربع صفحات (٦٠-٦٣) وهذا الأسلوب يفقد النص المسرحي حيويته، إذ يمكن أن يستمتع القارئ بقراءته، ولكن لن يستمتع بمشاهدته. فالدرامة قول وفعل، وحينما يغلب عليها القول، فإنها تصبح مناجاة ذاتية[٢].

انظر إلى المقطع التالي من مناجاة شهرزاد التي أشرنا إليها :

"لو أن ذلك الرجل علي الزيبق ومن معه كانوا أكثر قوة وصلابة٠٠ لكن أيديهم تراخت. فجاء رجل جوال يحمل الأرض الغريبة، فأطفأ تلك الجمرة، وما زالت في يده منطفئة٠٠ وضع على رأسه تاج السلطة، ورأسه مرمي في حضني، لو تراخت عضلات ساقي من تحته، لتدحرج الرأس المرخي من فوق سرير السلطان إلى الأرض، مثلما كان من أمر السلطان الأول، والمرأة تبقى ساهرة لتحكي وتروي في الليل الممتد، وتذبل روحها وجسدها مع هذه الجمرة المنطفئة. لا شيء يوقظ فيها وهج الحياة. ميتة هي منذ الزمن الأول، تحمل جنازتها بين حدود الوهم وحدود الواقع، فلماذا تبقى المرأة البائسة لتحمل على زندها وعلى صدرها وعلى فخذها رؤوس السلاطين الملأى بالخدر الناعس[٣]".

ومجمل القول بأن (جمال أبوحمدان) الذي عاش حياة العربي بكل انقساماته وتطلعاته، وذاق مرارة الاغتصاب للأرض والفكر٠٠ متنقلاً منذ ١٩٤٤ بين لبنان والأردن وسورية والقاهرة وأرجاء العالم، لا بدّ له من أن يغرف من تجربته الحية هموم إنسان أمته٠٠ وحتماً فهي عملية تفاعل مستمرة بين ذاته والمجتمع الذي يحيط به، وما

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٢.

(٢) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ١٦.

(٣) جمال أبو حمدان، مسرحية (حكاية شهرزاد الأخيرة)، ص ٦١.

يطــرحه أبو حمدان في معظم كتاباته الدرامية هو جدل دائم بين الفعل الفردي والجمعي. ومحاكــاة الفعــل في مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة يناقش الدلالة ويحاكمها باعتبارها مفــردة مــتفاعلة مــع مفــردات المجــتمع الإنساني المعاصر، بعيداً عن منطق الحكاية الميتافيزيقي، ويضع مرآة انعكاسية من داخل معطيات وإفراز البنى الإجتماعية ومعطياتها في ظل المكان والزمان٠٠ ويصور لنا المؤلف العلاقة بين الحاكم شهريار والمجتمع الذي يحكمــه، إذ تمتد العزلة بينهم ويتوقف حوار التنامي الذي يزيح ستار العتمة والمعاناة عن الإنسان في انتمائه الطبقي أو الفكري، إذ تختلق له شهرزاد أجواء حلمية في فعل مستكين يختاره اختياراً حسياً وذاتياً بعيداًعن صيرورة الواقع، الواقع الجمعي الذي يزخر بالمعاناة والآلام٠٠ ويبقــى شهريار صاحب القرار في الخلاص مختبئاً خلف حجب الحلم، يفصله عــن المجتمع سيف الجلاد والبواب، فهو خلال ألف ليلة وليلة، لم يسمح للضوء – ضوء الحقــيقة – أن يــدخل غرفة قراره، ويعيش خلال ألف ليلة وليلة في ظلام ما تصوره له معطــيات الحكايــات الوهمية، حتى يصيح الديك معلناً بداية النهار – ضوء الحقيقة التي يعيــشها الــناس – فيخلد إلى الخدر، والخدر هنا في حجر شهرزاد رقاد ثم لاشيء أي توقف الفعل العقلاني الذي من خلاله، يرى هموم الناس، ويعين وسيلة خلاصهم٠

مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) أقنعة عديدة لوجه واحد.

(١٩٩٢)

عرضت هذه المسرحية في مهرجان المسرح الأردني الثاني عام ١٩٩٢، من إخراج جميل عواد، وتمثيل جوليت عواد، وقد صدرت هذه المسرحية مترافقة مع العرض المسرحي، وهي مسرحية مونودرامة.

وعلى الرغم من أن نجاح المونودرامة يحتاج إلى إمكانيات فائقة، لتحقيق بناء درامي قادر على استحواذ القارئ ومتابعة المشاهد، إلا أننا نرى أن البعض ينتقدونها، إذ يرى (حيدر سلوم) بأنها "تشكل وجهاً من أوجه أزمة المسرح العربي المعاصر، وعقبة في طريق تأصيل تقاليد هذا الفن على الرغم من ثوب العصرية الذي ترتديه، باعتبارها مستقاة من التأليف المسرحي (الغربي الذي له ذلك التراث الهائل من التطور، فهي تقوم على أداء ممثل واحد، يقدم عرضاً، يحكي فيه ما يجري للشخصية الوحيدة التي يتقمصها، والتي بنيت عليها المونودراما) في علاقتها بعالمها المحيط، ويتحدث بلسان الشخصيات الأخرى التي تتطرق إليها تلك الشخصية، والتي لا يراها الجمهور، بل يتخيلها بناء على وصف أو تقمص الممثل الوحيد لها.

إنها تحكي الصراع، وتقصه، وتحرم الجمهور من رؤيته مجسداً على خشبة المسرح، لافتقادها الحوار والشخصيات، بل لغياب العناصر الأساسية للدراما، ولايتعدى تأثيرها الانبهار المؤقت بقدرات الممثل – إذا قُيّض لها ممثل بارع– أو التعرف سماعاً على ما يقوله مونولوج باهت لحكاية أو قصة إذا تنطع لها ممثل ضعيف[١]".

وترتكز مسرحية "ليلة دفن الممثلة جيم" على شخصية مركزية، شأنها شأن الأعمال المنودرامية، فبؤرة الانتباه المسرحي هي شخصية الممثلة جيم، وهي ممثلة متقاعدة، لم يبق لها إلا الذكريات التي تحملها للشخصيات التي مثلت أدوارها وأشياء تلك الشخصيات من أزياء وأقنعة، فكما تقول الممثلة جيم:

"تقمصت كل الأدوار، وأضعت بينها نفسي.

---

(١) حيدر سلوم: " حول تأصيل التقاليد المسرحية" مجلة الفكر العربي، عمان، العدد ٦٩، السنة ١٣، ١٩٩٢، ص ١٧.

وظلت روحي عطشى، تركض وراء سراب الارتواء.

آه، من عطش الروح[١]."

إن شخصية جيم شخصية تعيش عالم القلق والإضطراب، شخصية تعيش الوحدة إلا مـــن الهـــواجس والذكريات، شخصية تعيش لحظة الخوف والرعب من اللحظة القادمة، شخصية تعاني من النسيان القاسي والإحباط الذي يجعلها لا تعرف من هي :

"آه أيتها الممثلة جيم، من أنت الآن !

مشيتُ على خيط الأشواق، فما وصلت.

مشيتُ على خيط الدمع، فما وصلت.

مشيتُ على خيط الدم، فما وصلت.

كلها مشدودة، ومتوترة كسراط.

ولكن ما من وصول، وما من سقوط[٢]."

وهكذا نجدها تصرخ :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"وفي النهاية، لا مكان أقف عليه لألتقط أنفاسي المخطوفة، ولأسأل نفسي ؟ من أنا ! فمـــن أنـــا ؟" [٣] لقد كانت جيم تشعر وهي على خشبة المسرح بأنها تقف على قمة الدنيا، ولكـــنها بعـــد إســـدال الستارة تشعر بانكماش خشبة المسرح، واتساع الأرض والدنيا من حولها اتساعاً يذعرها، وينكمش المسرح فتنكمش معه حتى :

"يضيق جلدي علي وتكاد روحي تختنق داخلي[٤]"

هـــذا هو مأزق البطلة جيم وسر قلقها وتوترها، عيش فيه تناقض بين عالم المسرح وعالم الحياة، عالم الوهم والشخصيات التي تقمصتها وعالم الحقيقة. وحينما تصبح خارج المسرح، تكون قد حفرت بيدها قبرها، لا بل هي أحضرت قبرها معها.

"في آخر يوم لي على المسرح، قلت لهم: أريد تذكاراً في ختام حياتي المسرحية٠٠

---

(١) جمال أبو حمدان، مونو دراما مسرحية " ليلة دفن الممثلة جيم" ط١، عمان، دار أزمنة للنشر، ١٩٩٢م، ص ٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢.

(٣) المصدر السابق، ص٣.

(٤) المصدر السابق، ص٤.

سألوني: ماذا تريدين ؟

قلت :هذا الصندوق.

قالوا : إنه ليس صندوقاً إنه قبر.

قلــت : أعرف أنه قبر، لكن لننسَ ذلك، إن كانت هناك قدرة على النسيان،" [١] إن شخــصية هذه البطلة تحمل معها معاناتها لتصنع مأساتها وحصيلة هذه المعاناة هي دمار نفسي وروحي، بل دمار يؤدي إلى موتها٠

الموقف العام في المسرحية :

هــذه المسرحية إدانة وتعرية للواقع العربي، قديمة وحديثة، فهو لا يتغير في موقفه من المرأة. فهو مجتمع ذكوري كالمرأة فيه هي الضحية.

ويــرى الكاتــب أنّ هــذا الموقــف الذي يقوم على تهميش المرأة، واستلابها، هو المسؤول عن تخلّف مجتمعنا، وعن سلسلة انكاراته، وما حلّ من قديماً وحديثاً.

تسير مونودرامة الممثلة جيم في اتجاهين يتقاطعان، ويلتحمان، وهما:

١-شخــصية الممثلة المحبطة ومعاناتها فهي تصرخ بقولها "أنتن أنجزتن مجدكن قبل أن تمتن، أما أنا[٢]" إن معاناتها تقود إلى الاحتفال بليلة دفنها في المسرحية.

هذه الشخصية التي تبرز وكأنها ضحية، مثلها مثل شخصيات مسرحياتها التي مثلتها أو كانت ستمثلها٠٠

"أنت امرأة منا. وأنت أيضاً ضحية لخداع الكتاب والمخرجين، وتصفيق الجمهور.

لكــنك تبقــين ضــحية. مــثلما كُنا ضحايا لمخادعات التاريخ أو خداع السلاطين والفرسان والعشاق والأزواج[٣]."

٢-شخــصيات المــسرحية التي استدعيت من متحف التاريخ لتحمل معها قضاياها. وإن كانت تختلف في مستوى أهمية حضورها، ولكنها أيضاً جميعاً تمثل دور الضحايا.

---

(١) المصدر السابق، ص٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٨.

النـــساء هنا ضحايا أشكال مختلفة٠٠ ولكن ما يوحدهن أن الظالم هو الرجل، وهذا هـــو صوتهن: "لكنك تبقين ضحية مثلما كنا ضحايا لمخادعات التاريخ، وخداع السلاطين والفرسان والعشاق والأزواج[١]"

وعلـــى الرغم من أن الكاتب يقوم باستدعاء أربع عشرة شخصية من نساء التاريخ، إلا أن الحـــضور الحقيقي كان يتمثل بشكل أكبر لزرقاء اليمامة، وبنسبة أقل للأم الجالسة بجانب القدر، ومعها أبناؤها الجوعى، وقصتها المعروفة مع عمر بن الخطاب.

هاتـــان الشخصيتان تتقاطعان مع شخصية الممثلة جيم، التي كان إحباطها شخصياً، والتي تطمح بمجد شخصي. أما هاتان الشخصيتان، فإنهما تحملان معهما هموماً أكبر من الهم الشخصي، لأنهما تمثلان قضايا[٢].

زرقـــاء الـــيمامة تمثل الرؤية والرؤيا السديدة التي تنذر القوم من الأعداء ولا من يجيب. هذا صوت الزرقاء يقول :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"يا أهل يمامة شدوا قبضات الأيدي، وهزوا في وجه الليل فؤوس الأرض. الأشجار التي حملت من عرقكم قوت العمر، تمشي صوب مدينتكم. يا أهل يمامة قد تدهمكم أشجار الغابة، من لا يرى أبعد من نفسه، ستدوس الأشجار على جثته[٣]"

تـــصبح رؤيـــة ورؤيـــا الزرقاء ذات تضمينات معاصرة، فها هم الأعداء يدهمون الأرض العربية، في أكثر من موقع، وتصبح إسرائيل هي الشجر المزروع بأيدينا[٤].

"يـــا أهـــل يمامة حدقت بعين الشمس من مشرقها حتى مغربها على هذي الأرض، ورأيـــت التاريخ ستاراً نسدله ما بين سقف الكون، وبين رمال الصحراء المحترقة. كانت خلـــف ستار التاريخ المسدول، تقطع الأشجار المروية بدمائنا، ويدحرنا الشجر المزروع بأيدينا"[٥]

---

(١) المصدر السابق، ص٣٨.

(٢) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٢٣.

(٣) المرجع السابق، ص٩.

(٤) د.صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٢٣.

(٥) جمال أبو حمدان، مسرحية " ليلة دفن الممثلة جيم"، ص ١٠.

ويصبح رمز اقتلاع الرؤية عند الزرقاء هو انطفاء تاريخ الرؤيا عند اليمامة بل عند العرب هو رمز لعصور الجهل والظلام التي تحارب المعرفة.

أمـــا شخـــصية الأم ذات الأطفـــال الجوعـــى، فإنها على الرغم من التسطيح الذي عرضـــت فيه شخصيتها إلا أنها كانت تحمل معها قضية الفقر ومسؤولية السلطان تجاهه فـــي كـــل الأزمـــان، فهي تدحض مزاعم الذين يزيفون الحقيقة بقولهم إن السلطان أطعم أولادها، وتصرخ في وجه من يقول ذلك :

"هذا كذب.

لا يعرف أحد قصة الأطفال الجوعى٠٠ وقدر الوهم.

ما مر السلطان، ولم يرجع.

ذبلت عيون الأطفال، وذابت في قعر القدر الأحجار.

لكن السلطان، مامر، ولم يرجع.

ولد الأطفال لينتظروا. مات الأطفال وهم ينتظرون.

اعتادوا القدر الفارغة وطبخة الحصى.

ولدوا. كبروا. شبوا. شابوا،

ماتوا وهم ينتظرون، لينتظروا." (١)

لعلّ الكاتب بكثرة تعداده للشخصيات أراد شيئاً معيناً كالإثراء الثقافي أو التأكيد على تكرار المأساة مهما اختلفت الشخصيات والأزمنة.

<u>البناء المسرحي في المونودرامة :</u>

مـــن الأمـــور التي تلفت الانتباه هذه المقدرة عند الكاتب على صنع المأساة بطريقة تتيح لنا التنبؤ بحصولها.

فمنذ الصفحة الأولى تتبدى لنا الروح المأسوية، ويطل رأس البطلة المأسوي بارزاً.

"أين أنا ؟ ومن أنا !

---

(١) المصدر السابق، ص١٥.

ماعدت أعرف.

لولا هذا الخيط الرفيع الواهي، الذي يفصل ما بين الذكرى والنسيان، وكلاهما قاسٍ لكـــنه الخيط الوحيد الذي مازال قادراً على أن يشدني إلى الحياة خيط واحد دقيق. تظنين أنـــك تخطيته، أوقطعته، ثم تحسين به يلتف على عنقك يخنقك، خيوط تلتف على بعضها ولا نسيج يتم، تلتف وتمتد[١])"

وهاهي تمشي على خيوط الأشواق والدمع والدم فلا تصل، وكل ما تحصل عليه في النهاية "خيط رفيع مشدود ما بين الذكرى والنسيان[٢]"

مـــن هـــنا إذن تبدأ خيوط الحبكة الدرامية، من هذا القلق، وهذا الخيط الواهي الذي يفصل ما بين الذكرى والنسيان. إن الذكريات هي أكثر من أحداث مرت، إنها أحياناً تكون مـــثل ســـكين يحفر الذاكرة وينبش زواياها لتهبط على النفس ثقيلة، وها هي تأتي بشواهد الذكـــرى معها، ها هو الصندوق التابوت أمامها، وعلى الرغم من أنها أرادته صندوقاً إلا أنه ظل قبراً !

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويرتفع هذا الإحساس لدى الممثلة جيم التي تحاول عبثاً أن تصل الماضي بالحاضر بـــين أن تجعـــل العالم مسروراً، أو تجعل المسرح عالماً، وهكذا تصل في رحلتها النفسية هـــذه إلى حصاد "كمشة من الأوهام، راحت تنفلت من أصابعي الواهنة، وتنسج من حولي مثل نسيج العنكبوت، وأنا عالقة بها، أخيراً تعلقت بخيط واهٍ من خيوط هذه الشبكة[٣]"

وهكـــذا يـــسير (أبو حمدان) في تصعيد موقفها النفسي الذي يوحي بالفاجعة، حينما تقول الممثلة جيم :

"أمـــا أنـــا فـــلا نهايـــة، ولا أحلام، بل كوابيس متصلة. تمتد في حياة الممثلة جيم، والإنسانة جيم، معاً.

من قال إنهما مختلفتان !

افترقا طوال العمر، واحدة مع الجمهور، وواحدة مع ذاتها.

وهاهما تلتقيان معاً عند النهاية.

---

(١) المصدر السابق، ص٢.

(٢) المصدر السابق، ص٣.

(٣) المصدر السابق، ص٢٠.

النهاية التي حلمت بها، لم أقدر أن أحققها.

بل تدخلن كلهن فيها٠٠ ودفعنني إليها.

منذ الليلة الأولى، وحتى الليلة الأخيرة٠٠٠ وكل الليالي بينهما،

كنّ كلهن ينمن على مخدتي، وينغلن في فراشي٠٠

فمن هن ؟ ٠٠ ومن أنا ؟ (١)"

وبعد أن تزورها تلك الشخصيات التي خابت آمالهن بطريقة أو بأخرى، فإنها تتوحد معهن في خيبة الأمل هذه، وتصبح الأقنعة جميعها ليس إلا قناعاً واحداً، هو قناع المأسوية التـــي يصل بها الكاتب إلى ذروة الحدث، الذي هو في محصلته دمار نفسي وروحي لهذه المـــرأة الممزقة. وفي حوارها مع زرقاء اليمامة تصل إلى ذروة الحدث، والذي فيه تقرر الممـــثلة جيم أنها جاءت بالصندوق – القبر – كي تدفن فيه تاريخها المسرحي، وفي هذا الحوار يصل الحدث إلى الذروة. (٢)

"أعرف، أعرف يا زرقاء اليمامة.

ومع هذا قبلت تمثيل الدور.

ليس الأمر بيدي. هم يكتبون الأدوار ويخرجونها٠٠ وأنا أمثلها.

قدّري موقفي.

وبدل أن تبكي على صدري، كنت أنتحب على كتفها. فتهدهدني.

حتى سألتني في ليلة، لماذا جئت بهذا القبر إلى غرفتك ؟

كان القبر معداً لدفني، بعد أن أطفأوا لي الرؤيا.

أجبتها من بين دموعي، جئت به لأدفن فيه تاريخي المسرحي، يا زرقاء اليمامة.

فخرجت، ولم تعد تأتي. (٣)"

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٢) د. صالح أبو اصبع، دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية، ص ٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٢.

ويبتدئ هذا الحدث بالهبوط حينما تقرر أن تلك الشخصيات ما عدن يأتين لها، إذ إن كــل اللواتي قامت بأدوارهن كن ميتات، ولذا فإنها باتت تدرك الفاجعة٠٠ أنهن سيزرنها للمرة الأخيرة.

تنهض من جانب الصندوق القبر، وتدور في وحشة المكان،

كلهن ذهبن، وتركنني وراءهن. وما عدن يأتين.

ومرت الليالي.

لم تعد لي غير وحشة هذه الوحدة.

خرجتُ من المسرح٠٠ وما دخلتُ الحياة.

وما عدت أنتظرهن.

عرفت أنهن لن يأتين ثانية، إلا معاً. كلهن، ومرة واحدة، وستكون المرة الأخيرة"[١].

وهكذا تكون النتيجة٠٠ يأتين في الزيارة الأخيرة ليصفين حسابهن معها، ويعلن لها "لن نرتاح في قبورنا، إلا إذا ارتحت أنت في قبرك"[٢].

وهكذا نصل إلى خاتمة الحدث بعاقبته المتوقعة :

"وكانت ظلالهن متطاولة على الجدران بملامحهن الشاحبة. قلتُ لهن، أرجوكن. أنا اعتزلت. تركتكن، فاتركنني. أريد أن أعيش البقية الباقية من حياتي. صرخن، لا حياة لك خارج المسرح. ولا حياة لك بدوننا.

أنت الآن، ميتة تنتظر الدفن.

فلماذا لا ترتاحين في قبرك !

ميتة أنت. فلماذا تؤجلين دفنك ؟

أنتِ أخرجتنا من قبورنا، ونحن سنعيدك إلى قبرك[٣]".

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٩.

وتكــون الخاتمــة هــذا الموت، حيث تعترف الممثلة جيم بأنها ميتة تنتظر الدفن، ولتكون خاتمة المونودرامة عبارة عن الصندوق القبر، تقول:

"هــنا ترقد برحمة الله الممثلة جيم، والتي ولدت ما بين الدور والدور التالي، وماتت ما بين الشخصية والشخصية، وعاشت ما بين الوهم٠٠ ووجه الوهم الآخر. فسبحان الحي الباقي[١]".

الرؤية في المسرحية:

واضــح جــداً أن (جمال أبو حمدان) في هذه المسرحية يتطرق لقضايا عدة تناولها الأدب المــسرحي المعاصــر. فمــن أبــرز مــا تشير إليه: تلك العلاقة بين الوهم ممثلاً بالتشخيص على خشبة المسرح، والواقع ممثلاً بالحقائق التاريخية.

فعلى ألسنة الشخصيات النسائية يتضح أن ما يُقدم على خشبة المسرح لا يتضمن إلا قــدراً قليلاً من الحقيقة، علاوة على أنّ هاتيك الشخصيات ترى فيما أسبغه عليها التاريخ من مبالغات صنوفاً من الأكاذيب التي تجعل كل شخصية تبدو للناس بمظهر خادع، براق، مع أنها في حقيقة الأمر غير ذلك[٢].

فالكاتــب إذن بالــرغم من دعوته الواضحة للتواصل مع الموروث الثقافي العربي، وغيــر العربــي، إلاّ أنــه ينتقد الأساليب العقيمة في الإفادة من هذا الموروث، وتوظيفه. ويدعو صراحة إلى إعادة النظر في هذا التراث، وفي علاقة الإنسان المعاصر به.

وتــتجدد هــذه الفكــرة بوضــوح من خلال تركيزه على شخصية (زرقاء اليمامة) والاتجــاه لإضــفاء الطابــع العصري عليها، عن طريق الربط بين العدوان وتاليه، وبين النــبوءة والهــزيمة. وعن طريق الإشارة إلى منع الرقابة عرض المسرحية التي تناولت زرقاء اليمامة، مع أنها وافقت على عروض أخرى كثيرة[٣].

فالتفسير السياسي الذي أضفاه الكاتب على (زرقاء اليمامة) يمثل مظهراً من مظاهر التواصل مع التراث على نحو ما يأمل أن يفعله الكُتاب المسرحيون.

---

(١) المصدر السابق، ص ٤١.

(٢) د.إبراهيم خليل، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ص ١١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٢.

فليس يكفي أن يستعير الكاتب من الماضي شخصية (شهرزاد) مثلاً ليعيد تصويرها علـــى الخشبة، واللافت للنظر كثرة ما في هذا النص القصير المكثف، من رموز حشدها الكاتب باقتدار، من زرقاء اليمامة إلى ماري انطوانيت، وغيرهما٠

وقد جعل من الممثلة جيم التي هي الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تقوم بأداء دورها أولاً، وسرد الأحداث ثانياً، وأداء دور كل واحدة من الشخصيات النسائية ثالثاً.

فكانـــت تـــرتدي قناع زرقاء، ثم تؤدي دورها، وعندما تتحول إلى شخصية أخرى تخلع القناع، وتؤدي دور الممثلة (جيم) ثم ترتدي قناع (ماري انطوانيت) أو (شهرزاد) أو (شـــجرة الدر) وهكذا٠٠ مما جعل أداء الأدوار مهمة صعبة بالنسبة للمثلة (جيم) وأضفى على النص طابع التركيب، والتعقيد، على الرغم من إيجازه وقصره. [١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لغة المسرحية:

اتـــسمت لغة المسرحية بالشاعرية المفرطة، والتأنق في انتقاء الكلمة ونظم الجملة، وصـــياغة التراكيب، حتى إنّ النثر الدرامي في كثير من مشاهد المسرحية وفقراتها، كاد يـــستحيل شـــعراً بطريقة عفوية عرف بها (جمال أبو حمدان) في أعماله الدرامية، يشدنا إليه إيقاعه الواضح، وموسيقاه العذبة[2]. يقول على لسان (زرقاء اليمامة):

بل لي سمع مرهف

ولي أذنان أسمع بهما دبيب التاريخ المدحور، المهزوم، الهائم في أرجاء يمامة.

وبهما أسمع شكوى المظلومين، وآهات المحرومين وأنين الجوعى المقهورين.

نلاحـــظ الجمل القصيرة التي امتاز بها الحوار، والتي تعدّ أساساً في جودته، كما أنه يمكنـــنا أن نلمس مدى الترابط بين طبيعة اللغة في الحوار، وملاءمتها لطبيعة الشخصيات في المسرحية[3].

---

(١) المرجع السابق، ص ١١٣.

[2] المرجع السابق، ص ١١٣.

[3] جمال أبو حمدان، مسرحية ليلة دفن الممثلة جيم، ص ١٧.

مسرحية القضبان. (١٩٩٥) [١]

تعالج هذه المسرحية قضية مهمة ذات بعد إنساني فلسفي٠٠ الحرية المشكلة الأبدية، إذ أنهـــا أزمـــة يصنعها الإنسان، وتتحقق إذا امتلك إرادته واتخذ قراره. وهي دعوة إلى (الحـــرية) المحـــور الأساسي للمسرحية الذي يعتمد على حدث، يتنامى مع الصراع بين السجين والسجان بإصرار الكاتب على أنهما إنسان واحد منشطر إلى سجين وسجّان.

والكاتب يُعرّف الزمن في مسرحيته بأنه أي يوم في أي زمان. وهذا يعني إمكانية حدوثها في الزمان المطلق للبشرية من ناحية فكرية وفلسفية.

إن فكـــرة الحـــرية هـــي مأزق بشري، يمثل أوج معاناة الإنسانية في كل العصور. فالـــسيطرة على الزمن في المسرحية تمثل بعداً ما، إذ تدور أحداث صراع في يوم تُجسِّد حلم البشرية في قرون.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والحدث الدرامي فيها يستلزم الحوارات الفكرية الثرية حول مفهوم الحرية واختيار الإنسان لها، ومسؤوليته تجاهها.

وتجسد فكرة انهزام الإنسان الذي يعتنق مبدأ الحرية ولا يدافع عنها.

وتقـــوم بفـــضح النفس الإنسانية حين تُعلن أن السجّان والسجين هما شخص واحد، منقـــسم على ذاته٠٠ متصارع في داخل نفسه، نفس واحدة في جسدين٠٠ أو جسد يحمل في داخله نفساً ميتة في شطرين.

إذاً تدور المسرحية كما ذكرنا حول شخصيتين إحداهما : السجين ويرمز له الكاتب بالـــرقم (١) وثانيـــتهما : السجان ويرمز له الكاتب بالرقم (٢)، ثم المرأة (حنان) التي لا تظهـــر فـــي العمـــل المسرحي إلا هنيهة قصيرة، من خلال الطيوف التي يراها كل من السجان والسجين في نوميهما، على الرغم من أنهما لاينامان طوال مدة العرض.

فـــي الـــبدء يحـــاول السجين أن يستثير إشفاق السجان ليساعده على النوم، فهو لا يستطيع، غير أن السجان يتردد أولاً في مساعدته، ثم يحاول أن يحضر له كتاباً ليتسلى ، وفـــي أثـــناء التـــسلية يغلـــبه النعاس فينام، ولكن كيف سيقرأ السجين والنور مطفأ في الزنزانة؟ يحاول أن يقنع السجان بإشعال الضوء، وينجح في هذه المحاولة بصعوبة كبيرة.

---

(١) جمال أبو حمدان ، مسرحية (القضبان)، ط١، عمان، مكتبة برهومة، ١٩٩٥م.

وعندما يضاء فضاء السجن، يكتشف السجين أن الكتاب الذي أحضره له السجان هو كتابه نفسه الذي كان يتسلى بالنظر فيه عند اعتقاله وزجه في السجن. وهنا تبدأ سلسلة من المفارقات، نكتشف بعدها أن السجين والسجان لا يختلفان، فهذا خارج القضبان، وهذا في الداخل٠٠ لكن أحدهما لا يستطيع أن يكون إلا حيث يكون الآخر، وأن ملابس كل منهما هي العلامة الفارقة الوحيدة التي تميز بين السجين والسجان . وعندما يخلع كل منهما ملابسه الرسمية، يكتشفان أنهما متشابهان، ولديهما العلامات نفسها : الندبة ..والشامة ..وتبدو المفارقة أشد غرابة عندما يكتشف السجان أن السجين حين يدفع إليه بعنوان منزله كي يستفسر عن زوجته، وعن سبب عدم زيارتها له تلك المدة كلها أنه يعطيه عنوانه هو، وأن الزوجة المقصودة هي زوجته هو، وأنها تمتلك الثياب نفسها : الثوب الأزرق ذا الزهور الصفر الصغيرة . وحتى اسم الزوجة هو نفسه (حنان) [١].

وتعد الزوجة بالقدوم وزيارة السجين، ولكنها حين تصل تقول كلاماً غريباً، ومؤدى هذا الكلام أن السجين والسجان شخصية واحدة. نفس واحدة موجودة في جسدين، أحدهما داخل القفص، والآخر في الخارج، وهذا كل ما في الأمر.

وعندما يستيقظ السجان والسجين من إغفاءتهما القصيرة تلك يكتشفان أنهما كانا يحلمان الحلم نفسه، ثم ينشغل كل منهما بِعَدِّ القضبان، فالسجين يعدها، والسجان يعدها. وفي الوقت نفسه تظل (حنان) تمثل لكل منهما تلك الحرية الممنوعة، وذلك المرج الأخضر الذي يرمز إلى الانعتاق والتحرر[٢].

يقول السجان : "كانت عيناها حقلاً أخضر، يمتد ويدعونا، وكنا خيلاً كابية، وفرساناً مهزومين، ولا نقدر أن نخرج من هذا الجلد العفن، الضيق، ولا نتجاوز هذه القضبان٠٠ وإذا ما فتحت أبواب السجن أغلقناها بأيدينا علينا٠٠ سجين وسجان ٠٠ نلهو بعد القضبان ٠٠ لنتذكر فتحرقنا الذكرى، أو ننسى فيذبلنا النسيان٠٠ لكن الأمر يبقى لدينا سيان٠٠ ما دمنا نحمل في داخلنا هذي القضبان[٣]".

---

(١) انظر: د. ابراهيم خليل، الكاتب الأردني والمسرح (جمال أبو حمدان)، نموذجاً، المجلة الثقافية، العدد ٣٩، ص ١٦٩. وانظر كتابه مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ص١١٩.

(٢) المرجع السابق، ص١١٩.

(٣) جمال أبو حمدان، مسرحية (القضبان)، ص ٨.

وهــذه الفقرة – في رأينا – تكشف أو تلقي الضوء على جوهر المسرحية، والفكرة الأساســية مــنها، إذ الــسجن قابع في نفس كل منا، والحرية شيء نستطيع أن نصل اليه وننتــزعه، وهو حق طبيعي لنا إذا استطعنا أن نتخلص من إحساس العبودية الذي يلازمنا في الداخل، فسواء السجين أو السجان كلاهما مقيد بالأغلال، فهذا تُقيده أغلال الحكم الذي صــدر ضــده ليظل حبيساً في الزنزانة منذ تسع سنوات وثلاثة أشهر. وهذا مقيد بأغلال الوظــيفة، وقــواعدها الــصارمة. فهو لا يستطيع أن يكون حراً حتى لو شاء أن يكون. وعــندما تلــوح له الحرية بعنفوانها لا يملك إلا الصرخات التعسة "حدثني عنها أرجوك" وعلى هذا نجد الكاتب يفلسف موضوع الحرية، من خلال التركيز على الصراع الدرامي الذي يؤكد أن الشخصيتين ما هما الا شخصية واحدة قد انشطرت نصفين وهذا هو مأزق الإنــسان القابــع خارج جدران السجن، فهو يظن نفسه حراً وأن الآخر هو السجين فقط، ولكــن الحقــيقة هــي أن مــن هو داخل قضبان السجن قد يكون أكثر حرية ممن هم في الخــارج، يحــسبون أنفــسهم طلقاء ولكنهم سجناء قيود وأغلال أوجدوها لأنفسهم : قيود العادة، قيود الوظيفة، قيود الأفكار والأوامر والتعليمات البالية الجامدة، قيود الجسد – في نهايــة الأمر. أما من هو في القفص، فلا قيود تحد من حريته إلا تلك القضبان، التي يقل عددها أو يزيد عن تلك التي في خارج السجن بحسب المواقف[١] .

ولعــلّ فــي التفات الكاتب إلى تحريك الشخصيتين بين الجمهور في المنظر الأخير أثــناء عــدهما للقضبان تعبيراً أوضح عن فكرته. وهو أن العالم بشموله واتساعه سجن كبيــر، عندما لا يستطيع الفرد أن يمتلك الشعور بالحرية امتلاكاً حقيقياً يضيء حياته من الــداخل. فكأنه يريد أن يقول بأننا نحن الذين خارج السجن سجناء أيضاً، سجناء السلطة، والقمع، والعبودية، وسجناء مطالبنا، وأحلامنا، ووظائفنا. وقد جاء انهيار السجان في نهاية المطــاف تعبيــراً عن وجهة نظر المؤلف، فمن لا يبحث عن الحرية، ويحاول انتزاعها والتخلص من مخافر الشرطة الكامنة في نفسه، في سجنه الذاتي، لا يستطيع إلا أن يكون مهزوماً أمام زوابع التغيير، وعواصف الصراع[٢].

وهــي فكرة طرحها تولستوي في رواية "العجوز والبحر" حيث رأى أنّ البطل قبل تحقيق حلمه، كان حبيس حلم، يؤرقه ويقضّ مضجعه، وحين تحقق حلمه باصطياد السمكة

---

(١) د. ابراهيم خليل، الكاتب الأردني والمسرح (جمال أبو حمدان)، نموذجاً، ص ١٧٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٧٠.

الكبيـــرة، أصبح مُلكاً لها، إذ استعبدته، وأفقدته حريته. وحين حملها إلى الجزيرة، وصل إلـــيها يحمـــل هـــيكلاً عظمياً لتلك السمكة، إذن، فكأنّ الحياة سجن كبير، ووهم، وسراب مخـــادع.. إذن، نحـــن الـــسجين والسجان، نحن من نصنع القضبان من حولنا: بالوظيفة، بالحكم، بمطالب الحياة، بالأحلام..

الدراسة التحليلية للمسرحية.

الوجه وجهان.. الصوت صوتان.. يشطُر (جمال أبو حمدان) الذات الإنسانية إلى شـــطرين بسكين الجرّاح. والمتأمل جسد الصراع في بنية إنسان العصر.. زمنية الحدث فـــي مـــسرحية القضبان لا تنتمي إلى أي زمان أو أي يوم.. لكنها تحاور عقل الإنسان علـــى مـــدار الـــساعة التي انتزعت عقاربها.. المكان دلالة تندمج في وحدة تعبير عن الـــذات، وتـــرتبط بامتزاج الواقع الخارجي والواقع الباطني.. بحيث يضعنا المؤلف في رواق سجن، وزنزانة وسجين، ويلقي على النصف الآخر من المكان قضبان الزنزانة[1].

تحملـــنا افتتاحية مسرحية القضبان لأن نحاكي الشكل المكاني بوصفه احتواءً للفعل المـــسرحي، الـــسكون الموحش.. والإضاءة الخافتة.. وظلال القضبان.. والخطوات الـــصلبة.. والـــرواق والسجان والعتمة التي تحتوي السجين.. وصرخة من داخل كل ذلك..

هو ١- (يهتف) أرجوك.

هو٢ - (يتوقف) ماذا ؟

هو١ - أريد أن أنام.

هو٢ - فمن يمنعك !..

هو١ - هذا الضجيج في داخلي.

هو٢ - أسكته.

هو١ - لا أقوى عليه.. إنه أقوى مني..

هو٢ - ربما هذا صوت ضميرك، يحاسبك على ما اقترفت

---

(١) د. عبد المرسل الزيدي، دراسة في أعمال (جمال ابو حمدان)، ص ٣١.

(يهم بالابتعاد)

هو١ – (يمد يديه عبر القضبان محاولاً التشبث به) أرجوك٠٠ إبقَ.

هو٢ – قلت، إنك تريد أن تنام.

هو١ – لا أقدر.

هو٢ – هذا سجن، وليس فندقاً

هو١ – إذن، ابق معي، فنحن وجهان لوضع واحد. (١)

منذ الوهلة الأولى يضعنا الكاتب أمام محاولة استفهام، فهو يلغي المنطق الأرسطي في جعل المقدمة أو الافتتاحية كدلالة أولية، توضح لنا المكان والزمان والحدث، ويضع هيكلاً جديداً (إذ يوصل فعلاً درامياً انفعالياً لما سبق اللحظة بفعل تأثيري آني، ويؤطره بأزمة ذاتية)، مستخدماً اللغة الإثارية٠٠ والكاتب هنا يرحلنا إلى ضفة الاغتراب ليستطيع أن ينهض بحبكة لموقف درامي ذي بُعد في المعنى والعلاقة.

فالشكل المسرحي الذي يطالعنا به (جمال أبو حمدان) هنا هو الأنا، ولاوجود لهذه الأنا إلا بالآخر، والآخر هو المتفرج، وبتلاحم الاثنين يكشف لنا الغرابة في الموقف ما بين الواقعة الاجتماعية والنفسية المؤطرة بزمن العصر، وبين الهوة العميقة للنفس البشرية التي تعيش خارج هذا الإطار متطلعة إلى التحرر من زمنها وهيكل نظامها إلى زمن آخر، تتنفس فيه ديمومة بقائها. (٢)إن كسر البناء الفني الأرسطي لدى (أبو حمدان) لا يأتي اعتباطاً في مسرحية القضبان، وإنما يتحدد مع تيار مستمر في الاكتشافات العلمية، زاحفاً مع تيار وضعي ومادي،غير أن التزوير الذي يلازم النفس البشرية في الميل إلى المنفعة وطغيان الصراعات بين الأقوى والأضعف في البنية الاجتماعية، واستمرار بعض النظم في تحصيل صورة الأقوى الابتزازية، من مجتمع التجار والنفعيين، و آلهة المال، وعبيده، وتجار الحروب وكل الأزمات التي يمر بها المجتمع الإنساني. كل هذا وذاك دفع الكتاب إلى البحث في هذا العالم الخارجي الذي يشكل حياة نفسية تحرك فعل المجموع٠٠ فالشعور بالاغتراب أو الاتجاه نحو الانطواء٠٠ والشعور بالانكسار أو خنق الصوت

---

(١) جمال أبو حمدان، مسرحية (القضبان)، ص ٩-١٠.

(٢) انظر: عبد المرسل الزيدي، دراسة في أعمال جمال أبو حمدان، ص ٣١.

الداخلـــي للفـــرد تحدد معالم القضبان، وتؤشر إلى مظاهر إنهيار قيم ناتجة عن تغييرات جديدة في البناء الكلي للمجتمع(١).

هو٢ – هذا أنت ؟!٠

هو١ – أنا !. وأنت ؟.

هو٢ – إنك تشبهني.

هو١ – شبهاً مطابقاً.

هو١ – تماماً٠٠ كأنني أقف أمام مرآة.

هو٢ – لكن لا تنسَ أنك سجين، وأنا سجان.

هو١ – صـــحيح. لـــولاهذه الملابـــس، لمـــا استطاع أحد أن يفرق واحداً عن الآخر(٢).

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تـــتوحد الـــرؤية الفنية لبناء الشخصية خلال سياق لغوي عند (أبو حمدان) فتصبح شكلاً منشطراً في البعد التجسيدي المسرحي، غير أنه يضع كياناً متصارعاً لرمز فكري. إذن هو انشطار لشخصية واحدة في جسدين.

"وتقـــوم بفضح النفس الانسانية حين تعلن أن السجان والسجين هما شخص واحد٠٠ منقسم على ذاته٠٠ متصارع في داخل نفسه٠٠ نفس واحدة في جسدين، أوجسد يحمل في داخله نفساً ميتة في شطرين." (٣)

إن البنية هنا سواء على صعيد الواقعة أو الشخصية أو المكانية أو الزمانية تستغني عن البناء التقليدي المتطور بالحدث، وتتمسك في تواتر فكري لتعبر عن شخصية الإنسان المعاصـــر في أي زمان وأي مكان، وهو يبحث عن نفسه وعن خلاصه ضمن آلة المدنية التي تطحن عظامه، وتدمر حريته، وتحكم عليه بالبؤس وحلمه بالانسان الجديد(٤).

هو٢ – أريد أن أنام. وأنت تتذمر لأنك لاتقدر، ويحسن أن تحاول النوم.

---

(١) عبد المرسل الزيدي، دراسة في أعمال جمال أبو حمدان، ص ٣١.

(٢) جمال أبو حمدان، مسرحية القضبان، ص ٢٠-٢١.

(٣) عبد المرسل الزيدي، دراسة في أعمال جمال أبو حمدان، ص ٣١.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٢.

هو١ – حاولت.

هو٢ – الكل نائمون، والمكان ساكن وهادئ.

هو١ – نائمون ! ظننت أنه لا يوجد غيري.

هو٢ – كل سجين يظن أنه لايوجد غيره في السجن.

هو١ – وهذا ما يقلقني. (١)

إن تـصوير المهـزلة التـي تحـياها الذات المنشطرة، ومحاولتها الاتصال بالعالم الخارجي، لتسترد حريتها المتمثلة في الاستقرار (الزوجة والبيت والأطفال) والذين يمثلون المجـتمع هـذه المحاولة تبدو مستحيلة؛ لأن التوحد وفعل المحاولة وفعل الخلاص أصبح حلمـاً، وهـنا يـصور لنا الكاتب القضبان وهي تحيط بالإنسان في بعده الفكري الواعي، وبعـده الآخر النفسي إنها الغربة التي تحكم عالم المكان والزمان، والتي تمتد إلى أغوار الذات سواء كانت سجيناً أو سجاناً.. بانقسامها وتوحدها، فهي تصور انهزام الانسان أمام لغـز الحـياة. وأياً كانت قضبان سجنه التي لا يستطيع أن يحطمها فهو مهجور بلا مأوى ولا مصير.

"إن رحلـة الإنسان الطويلة، ومغامراته الكثيرة التي خلقها من أول لحظة – والتي مـازال حتـى اليوم يكتوى بنارها، هذه الرحلة إنما كانت لتحقيق هدف واحد بوسيلة أو بأخرى – هذا الهدف ليس شيئاً بعيداً عن الإنسان بل هو شيء كامن فيه، هو إنسانيته.. متى يكون إنساناً بحق؟ وما معنى أن يكون إنساناً(٢)".

هكـذا صار الفعل في المسرحية ضمير المتكلم، وليس الكيان المنظور للشخصيات ذات الأبعـاد التقلـيدية.. فالفعـل هنا فكرة لغوية، وجملة تعتمد على الإدراك العقلاني. فالحدث يتطور أمامنا، ويسير بعيداً عنا، ونشارك نحن في صنعه داخل قضبان الزنزانة.. إنه محاولة جادة في صنع موقف درامي، فيدمج فيه ذات المؤلف التي تمثل ذات الجماعة مـع ذات الشخـصية المنقـسمة إلى وعي خارجي ووعي داخلي مع كشف تأثير مباشر ضاغط للزمان المتجمد والمهيمن على المكان الموحي بالعزلة والركود بالرغم من غليان

---

(١) جمال أبو حمدان، مسرحية القضبان، ص ١١.

(٢) د. عـز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٨، ص ٣١٤.

الـــصراع بين الكينونة والديمومة[١]٠٠ مثل هذا الموقف يدفع المتلقي لأن يتمرد على جو الخـــيال والـــوهم، وينسحب إلى مناقشة الحقائق في البنية الاجتماعية والاقتصادية وعدم الفرار إلى عالم الخدر والحلم٠٠ إن الموقف بالرغم من صورته المجسدة للروح والمادة، وصـــراع الوهم والواقع٠٠ صراع الفعل لنكون ما نريد ونحقق الاستقرار والحرية وهذا الفعل يحتاج إلى مواجهة حادة وثورة عارمة على القضبان وعتمة سجن الذات[٢].

إن الـــشكل العام في مسرحية القضبان سواء على صعيد الصورة المرئية الخارجية أو الداخلـــية لفعل الشخصيات والعلاقات القائمة المحسوسة، يؤدي دوراً هاماً في التفسير العـــام لفكـــرة الـــنص الأدبي، وتتلاحم جميع العناصر لتؤدي دوراً مدركاً وواضحاً كل الوضوح[٣].

إن فكرة المحاولة للخلاص من سجن الذات، والانطلاق لاكتشاف مجهولية الوجود، ومـــن ثـــم الالتحام به لتحقيق فعل التأثير في الوجود وتطويعه تستحق كثيراً من التضحية والحـــركة، ولا يمكـــن أن يحـــدث مـــثل هذا الفعل إلا إذا امتلك الإنسان إرادته الداخلية والخارجية٠

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويحاول (جمال أبو حمدان) عبر شخوصه المسرحية أن يكون عدواً لكل القوى التي تحاول سحق إنسانية الإنسان، وتهدف إلى دماره، وكثيراً ما يميل إلى محاكمة المحيط أي الضمير الجمعي حول ما يتعرض له الإنسان من اضطهاد وخوف وضياع.

وفي الموقف الختامي الذي يتطلب من المتلقي التأمل لأنه يصبح وسط هذا الصراع المـــصيري لـــشخوصه المـــسرحية. (الـــسجين والسجان والمرأة) وبعد أن يتفق السجين والـــسجان علـــى إحـــصاء عـــدد قـــضبان السجن، ويتركان المسرح، وينزلا إلى قاعة المتفرجين، وهما يعدان القضبان التي تحيط بالجميع[٤]٠

هو٢ – هل تعرف عدد قضبان السجن.

هو١ – لا لم يخطر في بالي أن أعدها٠٠ كنت أراها دوماً جداراً واحداً.

---

(١) عبد المرسل الزيدي، دراسة في أعمال جمال أبو حمدان، ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤) المرجع السابق، ص٤٠.

هو٢ – إذن نتسلى بعد القضبان فننساها.

هو١ – لي شرط واحد.

هو٢ – ما هو شرطك.

هو١ – أن نخلع هذين الثوبين – فنتساوى في اللعب..

هو٢ – لا ضير في ذلك. ما دامت لعبة[١].

"يخلـــع ثوب السجان ويبقى بملابسه الداخلية وكذلك يفعل السجين في الجهة المقابلة" هيا فنحن متماثلان تماماً.

هو١ لا، ما دامت بيننا هذي القضبان.. فسأبقى سجيناً.. وستبقى أنت سجاناً.. إلى أن نخلع عنا هاتين النفسين.. هي قالت ذلك[٢].

"يمـــران علـــى القـــضبان بالعد.. وحين ينهيان القضبان الحقيقية يستمران فيعدان قـــضباناً وهمية على جدران السجن. كلٌّ في اتجاه مخالف للآخر.. يصلان في حركتهما إلـــى طرفي خشبة المسرح. ينزلان الصالة وهما مستمران في العد – يتسارع عدهما مع تـــسارع خطـــواتهما حـــول جدران المسرح والصالة الداخلية كل من جهة – حتى يقفلا الـــصالة بقـــضبان وهمـــية حول الجمهور.. يعودان باستمرار الحركة إلى الخشبة... ينطرحان أرضاً منهوكي القوى[٣]".

ويكبل (جمال أبو حمدان) الهيئة الاجتماعية، ويقودنا إلى سجنه دون محاكمة ودون ذنب.. كلنا داخل قضبان رؤيته إلى كوننا وعصرنا.

ويطلـــب منا إزاء ذلك موقفاً.. موقف الإنسان المعاصر إزاء كونه.. موقفاً إزاء عجزه الذاتي في الاتصال بالآخرين، وتحقيق فعل يحطم ظلال القضبان وحاجز الظلمة.. موقـــف من الرعب الداخلي الذي ألحقته الهزائم به.. موقف من الدمار الذري، وتهافت الأنظمـــة.. موقف إزاء الحرية المستلبة وتحقيق الطمأنينة الاجتماعية المبنية على العدل والحُب والسلام..

---

(١) جمال أبو حمدان، مسرحية القضبان، ص ٦٩–٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٠–٧١.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٢.

يــزج بــنا (أبو حمدان) بين قضبان السجن والسجان –والمرأة والحرية – ويصرخ قبل إسدال الستار:

نحن خيل كابية، وفرسان مهزومون. لا نقدر أن نخرج من هذا الجلد العفن الضيق، ولا نتجاوز هذي القضبان٠٠ وإذا فتحت أبواب السجن٠٠ أغلقناها بأيدينا علينا٠٠ سجين وسجان نتلهى بعد القضبان٠٠ لنتذكر فتحرقنا الذكرى٠٠ أو ننسى فيذبلنا النسيان٠٠ لكن الأمر يبقى لدينا سيان٠٠ ما دمنا نحمل في داخلنا هذي القضبان. (١)

لقــد حملــت المسرحية فكرة نبيلة ناجحة في بنائها الدرامي، واستطاعت أن تبرز الفكرة الواقعية حول مفهوم الحرية بأسلوب غير واقعي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) المصدر السابق، ص ٧٣.

مسرحية الخيط[*] (٢٠٠١م) [١]

أفاد جمال أبو حمدان في عمله المسرحي هذا من ملحمة الأوديسة، ومسألة الانتظار الــذي أدمنــته (بينــيلوب) وهــي تنتظر عودة زوجها يوليوس، بينما هي تغزل قطعة الــصوف، ثــم لا تلــبث أن (تنقضها) ليلاً لتبدأ من جديد نهار اليوم التالي في الغزل٠٠ وهكذا، موهمة خُطَّابها اللحوحين بأنها ستقبل بالزواج من أحدهم بعد أن تنهي حياكة قطعة الصوف، غير أن أبو حمدان قام بعدة تعديلات مهمة على مسار الأحداث أولها [٢]:

أن بنــيلوب تظل تحوك الصوف بالرغم من عودة زوجها المظفرة، ودون أن تعيره أي اهــتمام، لا بــل إنهــا تــوجه له تهم قتل الأبرياء في طروادة، وأن هذه الحرب التي خاضــها هناك خطط لها غيره، وما قصة (هيلينا) إلاذريعة لإخفاء السبب الحقيقي للحرب التي تختفي خلفها أهواء ومطامع السلطة التي تنتعش حيويتها بهذه اللعبة الدموية القذرة[٣].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وبتحليل أشمل وأعمق نقول : إن المسرحية تناقش فكرة معينة، وهي عبثية الحرب التــي يخــتارها الــبعض لغايات خاصة بهم، ويحترق بها الآخرون، فالغاية عندهم تبرر الوسيلة.

وقــد افــاد الــنص من أسطورة حرب طروادة، غير أنها ركزت في علاجها على موضــوعة ما بعد الحرب حين يعود القائد العظيم يوليوس منتصراً من حربه إلى زوجته بنــيلوب التــي ظلّت تنتظر مجيئه عشرة أعوام عبر ابتداع خدعة الحياكة لتبعد الخُطّاب عنها.

وبعــد عودة الزوج منتصراً، لا تتوقف الزوجة عن الحياكة، فإذا كانت في الماضي تحــوك، وتنقض ما حاكته لتعود إلى حياكته، إلا أنها بعد العودة تحوك فقط كدلالة رمزية علــى أنها لم تعد تنتظر مجيئه، بل إن حياكتها هذه إعلان لرفضها له، هذا الرفض الذي

---

[*] عرضت هذه المسرحية على خشبة المركز الثقافي الملكي بعمان في مهرجان المسرح الأردني الثامن ٢٠٠٠م، وقد أخرجها محمد الضمور. قام بأداء الأدوار فيها كل من نادرة عمران، رانيا الفهد، أسعد خليفة. وقد عدّت من العروض المحلية المتميزة في المهرجان . واختيرت ضمن المسرحيات المشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان.

(١) جمال أبو حمدان، مسرحية (الخيط) ، مجلة أفكار ، عمان، العدد١٥٢، ٢٠٠١م.

(٢) مجلة مسرح ٢٠٠٠، العدد السادس، عمان، بتاريخ ٢٥-١١-٢٠٠٠م، ص ٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٣.

يتـــبدى ضـــمن تطور مستويات الصراع إلى رفض لهمجية الحرب وآثارها المدمرة على الإنسان[١].

لقـــد مثل موقف الزوجة – بنيلوب – رأياً عقلانياً ربما غير معلن وغير رسمي في صـــحائف من كتبوا تاريخ الإنسانية الرسمي، فهي وإن كانت تحمل ألماً داخلياً بسبب بعد الزوج عنها كمستوى إنساني وحياتي، فإنها ترفض فكرة أن يتحول زوجها القائد الشجاع مـــن مدافع عن الحرية والإنسانية إلى قاتل بصورة بطل لتتحول الحياة من حق لمجموع البشر إلى امتياز يمتلكه أصحاب القوة[٢].

وهنا يظهر بعد آخر في هذا البطل الذي حقق انتصارات خرافية، حيث ينكشف عن رجل مهزوم، لا يستطيع حتى أن يكون عاشقاً أو زوجاً بالمعنى اليومي والإنساني للكلمة، حـــين يعجـــز عـــن التواصـــل مع زوجته جسدياً ونفسياً، لتتكشف له المأساة التي خلفتها الحـــرب، فـــإذا كـــان هو قد قهر المدن والشعوب الأخرى، فإنه قد قهر أيضاً نفسه عبر تحطـــيم الإنـــسان الـــذي في داخله وإبدال قيم إنسانية بقيم قائمة على البطولات والأمجاد الزائفة[٣].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهنا نستمع إلى بنيلوب وهي ترى يوليوس يموت أمامها تقول :

مـــسكين يوليوس٠٠ لن يقدر على ذلك٠٠ إنه ثقيل ومثقل بما يحمل٠٠ الغبي كان فخوراً بخدعة الحصان الخشبي، وبقتل المارد٠٠ فخوراً بمغامراته وألاعيبه الصغيرة٠٠ لكـــنه لم يستطع أن يفهم سر الخديعة الصغيرة في الحياة٠٠ مسكين يوليوس٠٠ كم أُشفق عليه٠٠ وأُشفق على بطولاته الخرقاء[٤].

---

(١) حسين جلعاد، العرب اليوم، مقالة بعنوان (الخيط: إدانة الحروب المجانية والخراب الذي يعقبها)، ٢٠٠١م، ص ٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٨.

(٣) المرجع السابق، ص٨.

(٤) جمال أبو حمدان، مسرحية (الخيط)، مجلة أفكار، العدد ١٥٢، ٢٠٠١م، ص ٣٨.

وبهذا تنتهي دراستنا لأعمال جمال أبو حمدان المسرحية الصادرة حتى الآن، والتـــي رأيـــنا من خلالها تنقل الكاتب بنا من موقف درامي إلى موقف آخر منتظراً عبر مسرحه جواباً لكل التساؤلات..

ولعلـــنا لا نجانب الصواب بقولنا: إن أبو حمدان يمثل أهم كاتب مسرحي في الأردن مـــن خـــلال مـــسيرته في الكتابة المسرحية التي تزيد على ربع قرن ، فقد استطاع أن يقدم في مسرحه بناءً فنياً ناجحاً في مجمله، مؤكداً قدرته على الربط بين الحاضـــر والماضـــي من خلال الرموز والأساطير، والأقنعة، والنماذج التي دارت حولها مسرحياته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تقدم فكرة شاملة عن الكاتب الأردني جمال أبو حمدان وعن أدبـــه وإبداعـــه، لذلك انطلقت من مقدمة عن حياة الكاتب ومسيرته الأدبية، وصولاً إلى أعمالـــه الإبداعية.. وعكفت على دراستها وتحليلها لتخلُص في النهاية إلى نتيجة وهي أنّ تجربة الكاتب جمال أبو حمدان الإبداعية واحدة من أهم التجارب زخماً وفرادة في الساحة الثقافية الأردنية ، وهو في انتقاله السلس من جنس أدبي أوفني إلى آخر، إنما يحافظ على مـــستوى عـــالٍ مـــن التميـــز، والصنعة، وحضور الموهبة.. حائزاً في الوقت ذاته على الـــشروط الخاصة بكل جانب إبداعي على حده، فقد التقت في تجربته الواعية قناة الثقافة الموســـوعية، وقـــناة الخيال الرحب، وقناة الإبداع الفكري والأدبي، ونتج عن هذا المزيج أعمـــالٌ مـــوفقة في مجالات عدة، حاله في ذلك كما يسقط إشعاع من الضوء على منشور زجاجـــي فيـــتحلل إلى أطيافه السبعة. تلك الأطياف التي امتلكها جمال أبو حمدان وجعلها مفاتـــيح لتجـــربته الإبداعـــية.. التي تبرز من خلال تلك النتائج التي يصل إليها القاريء والمتتبع لنتاجه الأدبي الواسع وهي : –

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١– جمـــال أبو حمدان كاتب مراوغ، عميق الفكر،أصيل الفن.. هو ليس كاتباً سهلاً بإدراكه للأمور وتجذيفه ضد التيار ، وبناءه أعماله على أسلوب المفارقة أو تغريب ما هو مألوف.

٢– أغلـــب كـــتابات أبو حمدان جاءت متشربة بروح الشعر الحديث لغة ورؤية، وجوهـــر أعماله جوهر شعري، لا يعتمد على العناصر السردية المألوفة ، فهو من أبرز كتاب التجريب الذين يمتلكون مفاتيح اللغة في يدهم.

٣– مـــن المفارقـــات البارزة في أعماله أنه لا يعتمد على عنصر المكان في سائر كـــتاباته السردية، فالمكان عرضي وطاريء، كما أنه شاحب ولا ملامح واضحة له، وفي ســـائر أعمالـــه لن نجد مكاناً واضحاً، ولن نجد عناية به، وحتى عندما يذكر مكاناً باسمه – مديـــنة أو حي – فإن ذلك ليس بذي أهمية، إذ يظل ذكره هامشياً، ولن يتغير العمل في شـــيء لـــو حذفنا اسم المكان ووضعنا أي اسم بديل، لأن العمل لايعتمد على المكان، ولا يتوسل به من أجل كماله.

٤–أما عنصر الزمن، فهو أيضاً غائب ، إنه زمن ضائع مفقود..

٥- أغلب كتابات ابو حمدان قابلة للتأويل متعددة الدلالات ، فهو يرمز من خلالها لقضايا ومضامين مختلفة تغلفها المفارقة وتغريب المألوف.

لقد استطاع جمال أبو حمدان أن يثبت بأنه من أفضل الموهوبين الأردنيين ، ولكنه لـــم يأخـــذ حقـــه لأنـــه إنسان حساس لا يحب أن يزاحم، ولا يحب أن يدخل في منافسة الآخرين.

والله ولي التوفيق

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ملحـــق

الشهادة التي أدلى بها "جمال أبو حمدان" في دارة الفنون متحدثاً عن تجربته الأدبية.

وفيها يقول:

لو كنت أجيد الحديث، معي وعنّي، لما كابدت الكتابة ابتداء[١]٠٠٠فأول لقاء لي مع الكتابة، تمّ في ليلة أرق مضنية، التقيتُ فيها مع ذاتي لقاءً مباغتاً، وكنت صغير السن صغير التجربة، أفقت فزعاً على حلم فيه موت٠٠٠

وكان الآخرون من حولي يقظين على موت حقيقي وناجز٠٠فما جرؤت على أن أحدثهم بحلمي٠٠ فانزويتُ حزيناً على ورقة كتبت عليها٠٠

ولو نجحتُ في محادثة نفسي، لظلت الورقة بيضاء حتى يتبيّن الخيط الأبيض للفجر.. لكني فشلتُ، فاسودت أوراقي، واسودّ وجهي لما كتبت.

ومن يومها لم أتوقف عن الكتابة لمراوغة هذا الفشل٠٠ ثم صارت بيني وبين الكتابة مراودة شغف شفيفة، ما انقطعت حتى اليوم[٢].

واليوم أستطيع أن أقول، إنه لا توجد لدي شهادة للكتابة، أوضدها..وما أبوحُ به الآن أمامكم، استخلصته من كتاب شرعتُ في كتابته، أسميته كتاب (الهذر) وهذه شذرات من أحد فصوله المعنون، جمال نامة[٣].

ففي هذا الفصل، حاولتُ أن أقف في مواجهة، ملحمة الشاه نامة، للفردوسي التي يروي فيها سير الملوك الأبطال٠٠ فقلتُ، لماذا لاأكتب الجمال نامة عن شخص عادي، لا يملك شيئاً، ولم يملك على شيء، ولا ينطوي على أية بطولة.

ومن شذرات هذا الفصل، أن الطريق قالت للخُطى، حين تتوقفين عن المسير، أُنتهي٠٠ لكن عندما توقفت الخطى، أكملت الطريق طريقها٠٠

---

(١) فيـــصل دراج وآخـــرون مؤلفون عرب، أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات/ دراسات أدبية) ط١، بيروت، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٨٥-١٨٦.

مما ذكّرني، أن منير العكش، في حديث كان يزمع أنّ يجريه معي لمجلة مواقف، في مطلع إطلالتي الكتابية، باغتني بسؤال: لماذا لا تتوقف عن الكتابة٠٠

لم أكن قد كتبتُ بعد، ما يستدعي مثل هذا السؤال٠٠ لكنه حيرني، ومن يومها وأنا أكتب وأواصل الكتابة من أجل الإجابة على هذا السؤال بالذات، فقد ظلّ ممتداً بيني و وبيني دون انقطاع.

ولأخادع نفسي، قلت ذات يوم، إنني لا أملك على سطح الكرة الارضية أرضاً بمساحة ورقة كتابة، لكن حين أجلس في حضرة الكتابة، تصير الكرة الأرضية كلها ملكي[١]..

وأثناء اعتصامي بهذه المخادعة للذات، كتبتُ أول قصة٠٠ وكنتُ صغيراً، فوقعتُ في شباك الذين أطروني٠٠ فأغووني٠٠ وما زالت هذه الغواية تهدهدني.

وكنتُ قد ولدت على درب ارتحال أهلي، ارتحالاً قسرياً، بقوة فقر طاردة مركزية، من لبنان إلى الأردن٠٠ فولدتُ في قرية في سوريا، قرية حجارتها بركانية سوداء، وقلوب أهلها صافية بيضاء٠٠ وصلتها من لبنان جنيناً، وغادرتها إلى الأردن بأقمطة الطفولة٠٠ لكن كتابتي بعد ذلك، ظلّت متأثرة بهذا المشهد، غلافٌ بركاني أسود، يضم نصاً وادعاً أبيض[٢].

وعندما سألتُ أبي، وأنا صغير، ومادمت قد هاجرت للخروج على الفقر، فلماذا لم تغرّب بدل أن تشرّق٠٠ ولماذا لم تصعد شمالاً، بدل أن تهبط جنوباً٠٠ أجابني، جئتُ إلى مكان أعرف لغة أهله٠٠

أحسستُ كم هي ضيقة خيارات الإنسان٠٠ لكنني بعدها، بقيتُ في أسر هذين الإنتماءين٠٠

أسر اللغة، وهي ميراثي من الإنتماء الكبير..وأسر الفقر، وهو ميراثي من الإنتماء الصغير٠٠ ولم تراودني قط، نزوة خيانة هذين الميراثين[٣].

في مرحلة لاحقة من الكتابة، وبعد ولوجي الحيي إلى عالمها، علمتُ أن سيزيف، حين أنزل الصخرة عن ظهره، بعد عناء الصعود بها وتدحرجها٠٠ وضعها أرضاً، وجلس

---

(١) المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٨٧.

عليها ليرتاح، فلم يأبه أحد لهذه النهاية العادية، لأسطورة فذة عن العناء الإنساني(*)٠٠ لحظتها اكتشفتُ أنني غير قادر قط، على التوقف عن الكتابة لأنني بوغتُ أيضاً بأنني غير قادر على العادي المألوف٠٠ لكن ظلت الحيرة تأخذ بتلابيبي وما أكتب[١]٠٠ أيهما أشقُ على نفسي، معاناة الكتابة، أم الوقوع في العادي والمألوف وغير اللافت٠٠ وما زلتُ حائراً، لهذا لم أستجب للرغبة العارمة عندي أولاً، وعند الكثيرين في التوقف عن الكتابة، هذا التوقف الذي أتمناه، لأدرك عندها أنني قلتُ كل ما أحب أن أقوله، لا ما يجب أن

يقال٠٠ فأنا بعيد في كل ما أكتب عن حصار الوجوب الضيق٠٠ رغم أنني أعرف أنه ليس من كتابة مؤثرة في مجرى الحياة٠٠ كل كتابة "وخاصة الإبداعية" تسقط في

الهامش٠٠ فما من كتابة علقت بمتن الحياة وأثرت في تغيير مسار العالم[٢].

فالاقتصاديون، والعسكريون يحكمون السياسيين، والسياسيون يتظاهرون بحكم العالم٠٠ أما الإبداعيون، فهم هامشيون، يتسلوْن أحياناً بخداع الذات٠٠ ليقولوا إننا موجودون، لكن كمن يسير مذعوراً في درب موحش معتم، ويُغنّي ليسري عن نفسه ويُذهب عنها الروع.

الكتابة في النهاية نوع من الدفاع عن الذات، ضد عالم متغوّل٠٠وفي وقت ما من طفولة الوعي، نظن أننا بالكتابة سنغير العالم، ثم نكتشف مع نضوجنا المتأخر، أن الكتابة لم تغيّر..لا للأحسن ولا للأسوأ٠٠ وتظل فعلاً هامشياً.

ربما توحي، لكن الذين يتولون زمام الأمور بعد الإيحاء والتمهيد، هم تحديداً المعادون للكتابة٠٠

لذا استطعتُ أخيراً، أن أخرج من وهم أثر الكتابة٠٠ ورغم ذلك، فقد واصلتها..ولم أتوقف [٣].

وهْمٌ آخر، خرجتُ منه، أثناء الكتابة، وهو مخادعة النفس، وخداع الآخر المبني على الظن، بأن الكاتب يكتب لأنه يعاني، ولأنه يحمل هموم ومعاناة الآخرين.

(*) أسطورة سيزيف : هي أسطورة تتعرض لمشاكل الحياة الفانية، ولمشكلة فلسفية هامة هي مشكلة الإنتحار والحكم بأن الحياة تستحق أن تعاش أولا تستحق أن تعاش.

(١) المرجع السابق، ص ١٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٨٨.

والحقيقة أنّ معاناة الكاتب الوحيدة، هي سيطرة كتابته عليه، وقسوة تلك السيطرة، أما حمله لهموم ومعاناة الغير، فهي مخادعة مكشوفة، ومناقضة لناموس الطبيعة، إذ كيف يحمل كاتب هم إنسان آخر.. دون أن يريح هذا الآخر منه.

ولكن ما أُقرُّ وأعترفُ به الآن أنني خارج لحظات الكتابة، لا تهمني الكتابة، ولا أحبُ الحديث فيها أو عنها.. لا أحبُّ بالإجمال الحديث عن الأدب.. ولم أفكر قط أن أكون كاتباً.. فكرتُ تحديداً بالهندسة المعمارية.. ثم تعلمتُ القانون.. لم أفكر بالأدب، خطأً لحياتي.. ربما فكرتُ فيه لأستبعده.

ولهذا فإن الطريقة التي أكتبُ بها تسيءُ كثيراً إلى الكتابة.. ولو كانت هناك جمعيات لحماية الكتابة، لحاربتني وأوقفتني عند حدّي.. وحمت الكتابة من عدوانيتي عليها..

فأنا أكتب نصّي دفعةً واحدة، دون انقطاع، وبسرعة فائقة، حتى أنني أشفق أحياناً على الكتابة من هذه السرعة المتهورة، وعدم التروي..

لا أستطيع أن أنقطع عما أكتبه.. وإن حدث وانقطعت، لا أقدر على العودة إليه.. لأنني حين أعود سأعود إلى شيء، مغاير تماماً.

وأُدهش من الأصدقاء الكُتاب الذين يعكفون على نفس العمل الإبداعي لزمن طويل، في حالات متقاطعة ومتباعدة من الخروج منه والدخول إليه[١].

أحسدهم، وأتفهم دون أن أفهم، كيف يمكن التعامل مع الكتابة بهذه الطريقة. فأنا أكتب دفعة واحدة، متصلة، دونما انقطاع، وفي حالة من الشبق المتواتر.. لا أنقطع إلا بعد بلوغ الذروة.. ثم أنهدّ بعدها..

بعد الذروة، أنفصل كلياً عن العمل المكتوب الناجز.. وأكاد تقريباً أنساه.. وأذهب إلى كتابة أخرى مغايرة.. عندما أُسدل ستارة المسرح، أخرج منه إلى قصة. ومن هذه إلى مقال، أو أعود إلى المسرح، وأقفز منه إلى قصة، إلى أدب الأطفال.. أو أعمال مرئية.. وهكذا..

---

(١) المرجع السابق، ص ١٨٩.

أنتقلُ بين أنواع الكتابة، بيسر تنقل عصفور بين أغصان كثيرة في شجرة ذات أرومة واحدة يغذيها ذات النسغ..

وفي صغري كتبتُ شعراً صغيراً٠٠ وفي كبري لم أكتب شعراً كبيراً٠٠ ولكن فيما بينهما، وجدتُ في نثار نثري حالة شعرية طاغية٠٠ فقلت معزياً نفسي٠٠ إن الكلام عند العرب ينقسم إلى شعر ونثر٠٠ أما كلامي فهو غير منقسم٠٠ وأحببتُ هذه الخديعة واستكنتُ إليها٠٠ ورضيت نفسي٠٠

رذيلة أخرى متعلقة بالكتابة عندي، وهي أنني غير قادر على مراجعة ما أكتب بعد الخلاص منه، وانقطاع الحبل السري بيني وبينه٠٠ وغير قادر على أية إضافة أو تعديل.. ما تولده لحظة الكتابة٠٠ كامل عندي وناجز٠٠ بقضه وقضيضه٠٠ أهجره أو أنشره، كما تبدى في الولادة الأولى[١].

حيلة أخرى اكتشفتها، وأتعاملُ بها مع الكتابة٠٠ وهي حيلة خبيئة، ولكنها تساعدني على مواصلة كتابة عمل ما حتى تمامه ٠٠ولا أقولُ إتمامه..

فأنا لا أخطط مسبقاً لما أكتب٠٠ أو أفكر فيه قبل لحظة الكتابة٠٠ لا هندسة ولا تخطيط مسبق٠٠ فمع أنني لم أفكر إلا بدراسة الهندسة المعمارية٠٠ واحتراف البناء، إلا أنني حين فشلتُ في هذا المسعى الحياتي جاءت الكتابة عندي وكأنها انتقام وثأر، منفلتة من ضوابط الهندسة والتخطيط[٢].

تأتي لحظة الكتابة، من ومضة عابرة، من رؤيا٠٠ هاربة٠٠ أُمسكُ بها، في لحظة تتوافق عندي مع تيقظ رغبة دفينة في جلد الذات بالكتابة٠٠ فأكتبُ دون معرفة مسبقة عن ماذا٠٠ وكيف.

ولكنني من أجل أن اواصل٠٠ أتحولُ إلى قارئ أو مشاهد، أو طفل فضولي٠٠ يريد معرفة ما سيحدث٠٠ وكل خطوة أقطعها في الكتابة تقودني إلى ما بعدها٠٠ بشكل يباغتني ويفاجئني٠٠ أنا أولاً٠٠

عبر هذا الانشطار٠٠ وهذا الفضول، أتابع لا أعرف ما سيتكشف عنه المجهول الذي أغوصُ فيه٠٠

---

(١) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٩١.

الجاهز الوحيد في ذهني ونفسي عند الشروع، هو ومضٌ خاطف وغامض، ورغبة بالكتابة٠٠ تقودني إلى ما لا أعرف٠٠ وكل شيء يأتي في اللحظات المتصلة والممتدة والمتماسكة٠٠ ولهذا يأتي عمل مفاجئ ومتماسك٠٠ هكذا أزعم.. وتباغتني العفوية التي أكتبُ بها٠٠ وأستطيعُ أن أدّعي بثقة كبيرة وزهو قليل، أني أكثر الكُتاب الذين أعرفهم عفوية وتلقائية في استحضار حالة الكتابة.

وهنا يهمني أن أقول، مع الاعتذار أنه لا يوجد عندي مشروع ثقافي، إنما أجدني في حالة ثقافية دائمة[١].

ولا توجد لدي مقدمات للكتابة٠٠ ولكن لدي خواتيم لها٠٠ فلحظة الكتابة لدي لحظة كاملة، لا قبلها ولا بعدها٠٠ ولا توجد في ذهني فكرة أو تصور مسبق لما ستولده تلك اللحظة، التي تقودني إليها ومضة ما، ثم يتوالد الشعور٠٠ لهذا أقول إن الكتابة عندي متعة كاملة[٢].

جميع الحقوق محفوظة

وإبداعية الكتابة متأتية من إبداعها لذاتها٠٠ لا لمقصدها٠٠ وأغامرُ بالقول إن الكتابة حالة نرجسية٠٠ الكتابة فعل قائم بذاته، فعل منفصل عن كل فعل آخر.. وليست فعلاً لوصف فعل آخر، ولا أقبل القول إن هذه الكتابة عن٠٠ فالكتابة هي ذاتها٠٠

أكتبُ من نفسي ولنفسي أولاً٠٠ وأحسُني في كل ما كتبت، وكأنني أقفُ في وسط قاعة للمرايا٠٠ بانعكاسات غير محدودة٠٠ الاختلاف في الصور المنعكسة منها بين مرآة محدبة أو مقعرة أو مستوية٠٠ بين سليمة وبين مشروخة، بين شفيفة ومغبشة، بين صقيلة ومخرشة٠٠

أما الإنسان الواقف بينها٠٠ فهو نفسه٠٠ فأجرؤُ أن أقول، إن شخصياتي هي أنا٠٠ بأشكالها غير المحدودة، هذا ما اكتشفته، فيما أكتبُ بعد أن كتبت..

وعلى حافة أخرى، من حفاف الوعي بوغتُ بأن ما أكتبه يبدأ بموت فاجع، أو ينتهي بموت فاجع، وما بين البداية والنهاية حضور للأول أو تهيؤ للآخر٠٠فكيف تأتى للموت أن يكون ماثلاً هذا المثول الطاغي في كل ما أكتب[٣]..

---

(١) المرجع السابق، ص ١٩١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٢.

أستذكر هنا أنني في لحظة تفتح وعيي على الحياة، كنت للتو قد بدأت طفولتي منشدها بكرة غير أرضية، وأرض غير كروية، رأيتها بعينين مغمضتين وببريق القلب٠٠ لحظتها استيقظتُ محاطاً بندب وتفجع٠٠ وكان الموت قريباً٠٠ انتزع حلمي وظلّ بعدها يهدهدني٠٠ وربما ما زال[١]..

منذ تلك اللحظة، صار الموت مُتغلغلاً في الحلم٠٠ وعندها بدأتُ أستيقظ ليلاً، لأجلس وحدي وأكتب٠٠ خارجاً من الحلم، داخلاً في الموت، خارجاً من الموت، عائداً إلى الحلم٠٠

ولأنني كاتب يحبُ الحفر في الموضوع الواحد.. وحين تبيّن لي أن الموت، هو الإنجاز الأكبر للحياة٠٠ الذي لا إنجاز بعده٠٠ فقد أكثرتُ من الحفر في هذا الموضوع، وكنتُ أسري عن نفسي، أثناء البحث في الموت، بأنني ربما أقدرُ أن أستنفده بوسائلي المحدودة العاجزة قبل أن يستنفدني بقدرته الطاغية٠ وأقول أيضاً، إن الموت هو قمة إنجازات الحياة فلأذهب إليه إذن.. فذهبتُ أراوغه٠٠ ورضينا معاً بهذه المراوغة٠٠ وأعرفُ يقيناً، بأنه في النهاية سيقوى علي٠٠ لكنني أعرف أنني تركتُ عنده وديعة لا يقوى على تجاهلها أو إنكارها..

على حفاف الموت، أتوقفُ هنا عند مسألتي الزمان والمكان في كتابتي٠٠ ما نراه ونلمسه يمكننا السيطرة عليه، وما لا نلمسه ولا نراه يسيطر علينا٠٠ المكان ممكن والزمان غير ممكن٠٠ وربما لهذا أخذتني عزّة السيطرة على المكان بأن ألغيته٠٠ والهروب من سيطرة الزمان بابتداع أزمنتي الخاصة[٢]..

لأنني ولدتُ على درب ارتحال٠٠ فقد انفلتُ من جاذبية المكان٠٠ وبعدها بقيتُ في ارتحال دائم، رغم ثبوت المكان٠٠ ولكني بقيتُ أيضاً منفلتاً من جاذبية كل مكان٠٠ منجذباً للأمكنة كلها معاً٠٠ فلا يظهر في كتابتي مكان محدد[٣]..

ولأنني عرفتُ في دخيلتي وفي وعيي المخبوء تجربة تقمص أو عود للحياة، فقد انفلتُ كلياً من جاذبية الزمان..وظلت فكرة العود الأبدي تلح علي.

---

(١) المرجع السابق، ص١٩٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٩٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٣-١٩٤.

والزمان عندي امتداد وهمي٠٠ الماضي انطوى، والمستقبل لم يأت٠٠ والحقيقي هو الحاضر الراهن٠٠ عندما قال هيراقليطس، لايقدر الإنسان أن ينزل إلى النهر مرتين أجابه تلامذته، لايقدر ذات الإنسان أن ينزل إلى النهر مرتين، وفي المسافة الشاسعة من الاختلاف بين القولين، وقفتُ حائراً٠٠ فمن هو المتجدد من بين الإثنين النهر أم الإنسان ٠٠ وقد انحزتُ إلى تجدد الإنسان.

وفي الوقفة الحائرة، بين أمس لايقيم وبين غدٍ لا يأتي، كان عليّ أُن أمسك باللحظة الراهنة٠٠ كما تمسك بنا ونرتهن لها.

وعندما أستحضرُ شخصيات من الماضي٠٠ لأنها موحية، فلا تأتيني كشخصيات ماضيه، ومنجزة، بل ماثلة في حضور راهن.. وهنا تتبدى فكرة التقمص، في أن تخلع الروح قميص الجسد وتجدده٠٠ التي عشتها وخبرتُها شخصياً، دون أن أؤمن بها عقلياً، في أن الماضي لا يتناهى، بل يصبح حاضراً، ففي التقمص لا تكون تلك الحيوات ما كانت بل ماهي عليه الآن [١].

انفلاتي من جاذبية المكان، ومن جاذبية الزمان جعلني أُعاني اغتراباً في المكان واغتراباً في الزمان٠٠ ولكنه أعطى كتاباتي المدى الذي أردته لها٠٠ وعندها لم أعد أفهم المجابلة الزمانية٠٠ والمجاورة المكانية٠٠ فأحس أن مالك ابن الريب(*) من أبناء جيلي، وأحس أن لوركا(*) من أبناء الزقاق الإنساني الذي أسكنه[٢].

وأنا لستُ كما قال الشاعر الفرنسي، أنا المكان الذي أكون فيه٠٠ بل أنا المكان الذي لا أكون فيه٠٠ لأنني بكتابتي ذاهب إليه وفي ذات الوقت لست الزمان الذي أكون فيه بل الذاهب اليه وهذا يبرر حراكي الحياتي والذي ينعكس في كتابتي٠٠

وأضيقُ بكل تأطير وتحديد لشخصياتي، فغالباُ لا أسميها، فأقسى مافي محنة الكتابة ٠٠ أنها ممارسة جوانية، تتم بأدوات برانية٠٠

---

(١) المرجع السابق، ص١٩٤.

(*) مالك بن الريب : هو أحد شعراء العصر الأموي.

(*) لوركا : هو أحد الشعراء الذين أثروا التجربة الشعرية الإسبانية والعالمية بمضامين أصيلة ونظرة انسانية تتخطى أبعاد الإقليمية.

(٢) المرجع السابق،ص١٩٥.

ولهذا، فكلما قدرتُ على أن أخفف عن كتابتي، ثقل هذه البرانية ومنها الأسماء٠٠ وتحديد الأزمنة والأمكنة فعلت. وأطلقتها من حصار الإسم والمكان والزمان، فهذه حدود الرؤية٠٠ ومأأريده، هو رؤيا إنسانية شاملة٠٠

فما يعنيني في الكتابة هي الرؤيا٠٠ لا الرؤية..

وكما لا أُخضعُ كتابتي لتوصيف قسري ضيق٠٠ لاتخضعني كتابتي لتصنيف محدد ٠٠ وحين وُصفت في يوم ما بأنني كاتب رمزي٠٠ لم أتوقف عند هذا التصنيف٠٠ إذ إنني لا أعرف أي كاتب أنا في هذه التصنيفات المسفوحة على الورق. ما يهمني أن أكون مختلفاً٠٠ فإن لا يقول الكاتب جديداً مختلفاً فعليه أن يصمت٠٠ هذا ما يعنيني[١]..

والكتابة ذات تشكل بؤري، أعمقها وأكثفها مايتشكل عند المركز٠٠ثم تنداح الدوائر، لتكون أضعفها وأوهاها، الواسعة البعيدة من المركز، القريبة من الحواف ..

ويقال إنني كاتب بعيد عن الواقعية٠٠ وإذا كنتُ منجذباً الى فنتازيا الحياة والموت ٠٠ فلأنه لا يوجد فيها إلا واقعاً، ولكنه واقع أكثر إثارة من أية فنتازيا، فنتازيا الواقع شديدة الإثارة، ولاأعرف خيالاً مهما جمح يستطيع أن يجتاز هذا الواقع بكل ما يحويه، ويتفجر به من تنافر وتناقض، وخيالية.

وقد أدركتُ هذا الأمر، عندما سمعتُ عصفوراً يصرخ بالفضاء ساخطاً٠٠ أنت تأسرني فلا أقدر أن أغادرك[٢]..

ربما تعنيني فعلاً الرمزية الإيحائية، التي تنفتح دائماً على واقعية أكثرإبهاراً من كل تخيل وترميز ..

وقد رُجمتُ كثيراً بتهمة سيطرة الذهنية على كتابتي، وهي تهمة لا أنفيها، فإنني قد عشت دائماً على العصب الشديد التوتر، الواصل بين القلب والعقل، وأعرف أن المسافة بين القلب والعقل لا تزيد عن أشبار، ولكن البشرية قطعت دهوراً وعصوراً للمقاربة بينهما وإنني بكتابتي المتواضعة أحاول تحقيق التواصل بينهما، دون أن أُعنى بمتى يطغى هذا على ذاك[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٦.

وقد سُميتُ بين جمهرة الكُتاب قاصاً٠٠ وهذه التسمية تضايقني، إذ بوغتُ بأن أقل ما أكتبه هو القصة٠٠ وأقل ما أقرأه في القصة٠٠ ولكن حين استذكرت مقولة غاستون باشلار(*)، في المتناهي في الصغر تكمن عظمة الخلق، نفرتُ من كل كثرة، خاصة كثرة الكتابة والقصة القصيرة أعطتني سبباً لاستحواذ الإيجاز على كتابتي، ولم أفكر في كتابة الرواية ولم تغريني، ولكني كنتُ أعرف أن قصصي تنفتح على روايات٠٠ فاكتفيتُ ورضيت..

وقد سمعتُ قولاً، بأن الرواية ابنة بيئة مدنية، فنفرتُ من الرواية ولم أنفر من القائل، وسمعت قولاً بأن الرواية لا تقل عن هذا العدد من الكلمات أو الصفحات فنفرتُ من الرواية، دون أن أنفر من القائل [١].

ولكن حدث ذات يوم وبمصادفة محضة أن جلستُ للكتابة وحين رفعتُ رأسي عن الورق، وأرخيتُ أصابعي عن القلم٠٠ أكتشفتُ أنني بدل أن أقضي ساعات في كتابة قصة ٠٠ قضيتُ أربعة أيام في كتابة ما اكتشف الآخرون أنها رواية٠٠

وبعد أسابيع جلستُ للكتابة وبدل أن أبقى عاكفاً عليها لساعات، إكتشفت أنني مكثت أياماً أخرى في كتابة ما أصرّ الآخرون على أنه رواية ..

أما أنا فلم آبه بتسمية العملين بهذه التسمية٠٠

وحين أراد الصديق الكاتب الياس فركوح نشر العملين، طلبتُ منه أن لا يسميهما على الغلاف رواية، لكنه أقنعني فقلت الكُتاب الناشرون أدرى مني بشعاب الكتابة والنشر[٢].

وهذه كل حكايتي٠٠

فهل استطعتُ وبعد ثلاثين سنة من طرح السؤال، ومواصلة الكتابة أن أجيب عن سؤال، لماذا لا أتوقف عن الكتابة؟

لا أدري٠٠

(*) غاستون باشلار : فيلسوف فرنسي ولد عام ١٨٨٤، كانت له فلسفته الخاصة التي عرفت بفلسفة المعرفة وهو صاحب نظرية فلسفة العلوم الباشلارية التي نشأت وانتدبت نفسها للقيام بمهام نظرية معينة وهي التجديد في الموقف الفلسفي بصفة عامة.

(١) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(٢) المرجع السابق، ص١٩٧.

إذ لا يدركُ الإنسان أنه قطع طريقاً، إلاعند التوقف عن المسير، وربما تابعت المسير خشية ان أتوقف٠٠ فأجدني ما زلتُ مكاني [١]..

وتلاحظون الآن، أنني قلت الكثير، فقد بحت، فأتعبتكم واسترحت٠٠

وهذه أهم وأجمل أنانية في الكاتب[٢]..

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) المرجع السابق، ص ١٩٧–١٩٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٨.

- **قائمة المصادر:**

جمـــال أبو حمدان، (١٩٧٠)، **علبة بسكويت لماري أنطوانيت (مسرحية)**، بيروت، مجلة فكر.

حكايـــة شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف (مسرحية)، (١٩٧٤)، سلسلة رابطة المسرحيين الأردنيين.

مـــنودراما لـــيلة دفن الممثلة جيم (مسرحية) (١٩٩٢)، ط١، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.

مكان أمام البحر (قصص)، (١٩٩٣)، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.

نصوص البتراء، (١٩٩٤)، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.

أحزان كثيرة وثلاثة غزلان (قصص) (١٩٩٥)، ط٢، عمان، مكتبة برهومة.

القضبان (مسرحية) (١٩٩٥)، ط١، عمان، مكتبة برهومة.

البحث عن زيزياء (قصص)، (١٩٩٦)، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

مملكة النمل (قصص) (١٩٩٨)، عمان، وزارة الثقافة.

الموت الجميل (رواية)، (١٩٩٨)، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع.

الخيط (مسرحية)، (٢٠٠١)، عمان، مجلة أفكار، العدد١٥٢.

- **قائمة المراجع باللغة العربية :**

د.إبـــراهيم خلـــيل، (٢٠٠٣)، **مقـــدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن (دراسة ومختارات نقدية)**، عمان، دار الجوهرة.

أحمـــد الزعبـــي، (١٩٩٣)، **إشـــكالية الموت في الرواية العربية والغربية (دراسة مقارنة)**، اربد، دار الكتاني.

د. الـــسعيد الورقـــي، (١٩٨٢)، **اتجاهـــات القـــصة القصيرة**، دار المعارف، ط٢، القاهرة.

امتنان عثمان الصمادي، (١٩٩٥)، **زكريا تامر والقصة القصيرة**، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.

أنطوان أبو زيد،(١٩٩٦)، **القاريء في الحكاية**، بيروت، المركز الثقافي العربي.

حسن عليان، (١٩٩٤)، **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، مجموعة كتاب، ط١، عمان، وزارة الثقافة، أزمنة للنشر والتوزيع.

رفقة محمد، (١٩٩٧)، **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، عمان، منشورات وزارة الثقافة.

طراد الكبيسي، (٢٠٠٠)، **قراءات نصية في روايات أردنية**، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى.

د. عبد الرحمن ياغي، (١٩٩٣)، **القصة القصيرة في الأردن، عمان**، لجنة تاريخ الأردن.

عبد الله رضوان، (١٩٨٣)، **النموذج وقضايا أخرى (دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن ١٩٧٠-١٩٨٠)**، عمان، مطبعة التوفيق.

عبد الله رضوان، (١٩٩٥)، **البنى السردية (دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية)**، عمان،منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.

د.عزالدين إسماعيل، (١٩٦٨)، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، ط٢، القاهرة، دار الفكر العربي.

فؤاد قنديل، (٢٠٠٢)، **فن كتابة القصة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

فخري صالح، (١٩٩٩)، **مقدمة كتاب الأيام والأنام (جمال أبو حمدان) مختارات قصصية**، ط١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

فيصل دراج وآخرون ، (١٩٩٩)، **أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات/دراسات أدبية)** ط١، بيروت/عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

محمـــد وقـــيدي، (١٩٨٤)، **فلـــسفة المعـــرفة عند غاستون باشلار(الابستملوجيا الباشـــلارية وفعاليتها الإجرائية وحدودها الفلسفية)** ط٢، الرباط، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.

محمـــد القاضـــي، (١٩٩٧)، **تحلـــيل النص السردي (سلسلة مفاتيح)**، تونس دار الجنوب للنشر.

محمـــود العابدي وآخرون، (١٩٧٢)، **ثقافتنا في خمسين عاماً**، عمان، دائرة الثقافة والفنون.

منـــى محمـــد محـــيلان، (١٩٩٤)، **التجريب في الرواية العربية الأردنية (دراسات أدبية) ١٩٦٠-١٩٩٤**، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.

د. محمـــد يوســـف نجـــم، (١٩٩٦)، **فن كتابة القصة**، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان.

نـــزيه أبو نضال، (١٩٩٦)، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، ط١، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع.

يوسف عيسى حمدان، (١٩٩٥)، **أدباء أردنيون كتبوا للأطفال في القرن العشرين**، عمان، دار الينابيع للنشر والتوزيع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- قائمة المراجع الأجنبية المترجمة :

أرســـطو طالـــيس، (١٩٥٣)، **فـــن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

أريـــك بنتلي، (١٩٨٢)، **الحياة في الدرامة**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ط٣، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ألبيـــر كامو، (١٩٦٣)، **أسطورة سيزيف**، نقله إلى العربية أنيس زكي حسن، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة.

- **قائمة الرسائل الجامعية:**

إلهـــام بـــدر علي السادة، (٢٠٠٠)، **بنية القصة القصيرة في أدب يوسف إدريس**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان.

إيمـــان القاضـــي، (١٩٨٩)، **الـــسمات النفـــسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام (١٩٥٠ – ١٩٨٥)**، رسالة ماجستير، جامعة دمشق.

صـــبحة أحمـــد محمـــد علقم، (١٩٩٩)، **المسرح السياسي عند سعد الله ونوس**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان.

نـــادر جمعـــة علـــي قاســـم، (١٩٩١)، **تجربة إميل جيبي القصصية والروائية**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- **الدوريات :**

د.ابراهيم خليل، **الكاتب الأردني والمسرح (جمال أبو حمدان نموذجاً)**، المجلة الثقافية، عمان، العدد ٠٣٩.

حـــيدر ســـلوم، (١٩٩٢)، **حول تأصيل التقاليد المسرحية**، مجلة الفكر العربي،عمان، العدد ٦٩.

رابطة الكتاب الأردنيين، **ملف غير دوري ، (أوراق رقم ١)**، عمان.

عادل لافي، (١٩٨٣)، **تاريخ المسرح في الأردن**، مجلة أفكار، عمان.

مجلة مسرح٢٠٠٠، ٢٠٠٠/١١/٢٥، عمان، العدد السادس.

- **وقائع ندوات/ مؤتمرات:**

أ.د: أحمـــد موسى الخطيب، (٢٠٠٣)، **رسم الشخصية في قصص أمين ملحس، ندوة أدباء من الأردن**، جامعة البتراء الخاصة، عمان.

د.جمـــيل نـــصيف، (١٩٩٢)، **(دراسة في مسرحية حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف (جمال أبو حمدان)**، جامعة بغداد، العراق.

د.صالح أبو أصبع، (١٠-١٣/نيسان/١٩٩٣)، **دراسة فنية في أعمال جمال أبو حمدان المسرحية (ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر الحركة الأدبية في الأردن)** ، جامعة مؤتة، عمان.

د.مرسل الزيدي، (٢٠-٢٥/آب/ ١٩٩٥) **دراسة في أعمال جمال أبو حمدان**،ملتقى عمان الثقافي (الحركة المسرحية واقع وتطلعات)، عمان.

-الصحف :

محمد جميل خضر،(١٨/كانون ثاني/٢٠٠٢)، **الرأي الثقافي**، العدد ١١٤٥٣.

محمد عبيد الله، (٦/تموز /٢٠٠١)، **الرأي الثقافي**.

نزيه أبو نضال، (٦/تموز/٢٠٠١)، **الرأي الثقافي**.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

Jamal Abu Hamdan "As a Literary man"

By
Nisreen Mohammad Abu Saeed
Supervisor
Dr. Hani AL-Amad

ABSTRACT

This study attempts to examine Literary Experment made by the Jordanian writer, Jamal Abu Hamdan. His works included diverse innovative elements, the study to disclose and reveal their faces in addition to what has been realized of the technical expermentation.

Farther to that the study addressed some of the author 's narratives novels and plays Also the short story career in life and literary gained deliberate inspection by which tried to introduce Jamal Abo Hamdan the human and Literary man.

Finaly the study ended with a close revealing how Jamal was able to promote the Jordanian literary how he touched on the subjects in his different works and how he mad, full advantage of the different experimentations with subsequent success in their employsment.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية