

جمال أبو حمدان في روايته الموت الجميل قراءة في موتيف الحب والموت

إبراهيم أبو هشيش

١ - عتبة النص:

يدلف القارئ إلى عالم رواية (الموت الجميل) (١) لجمال أبو حمدان عبر ثلاث درجات متتالية هي العنوان والإهداء والشواهد أو الاقتباسات الاستهلاكية التي صدرت بها الرواية وأثبتت على صفحة الغلاف الخلفية، وهذه الدرجات الثلاث هي موازيات نصية (Paratext)، والموازي النصي من مصطلحات ما بعد البنيوية ويقصد به النص الذي لا ينتمي مباشرة إلى العمل الأدبي، مثل صفحة الغلاف، والشعار (Motto)، أو الاقتباس الاستهلاكي، والتقديم واسم المؤلف، والعنوان، ولكنه في الوقت نفسه ذو علاقة مع النص لأنه يؤثر في استقبال العمل الأدبي أو النص بشكل ما من دون أن يعي القارئ ذلك دائماً، ومن ذلك على سبيل المثال نوع المقدمة وشمولها، أو المعلومات التي تقدم للقارئ، وحوارية النص.. الخ وانطلاقاً من ذلك فإن تحليل الخطاب لا يقتصر على عمل واحد فقط، بل يتعداه إلى سياقات أخرى متعلقة به أي ما يعرف بالتناسل (Intertextuality) (٢).

وسوف يتم فيما يلي تناول هذه الموازيات النصية حسب تسلسلها وتتبع علاقاتها النصية مع متن الرواية أو مع سياقات من خارجها لا تلبث أن تعود لتتصل بالرواية من زاوية أو أخرى .

١,١:العنوان:

إذا اعتبرنا أن العنوان مفتتح للنص ومؤسس لنقطة الانطلاق فيه في استهدافه إلى تبئير انتباه المتلقي بصفته تسمية مصاحبة للعمل الأدبي ومؤشرة عليه (٣) فإن عنوان الرواية يرفع إلى الواجهة الأمامية النواة التي تدور الرواية حولها، لأنه يشكل هنا قيمة دلالية كبرى عند الدارس

باعتباره واجهة النص الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراهاً أدبياً يؤشر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والإسهام في فك غموضه، فهو يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، لأنه يلخص معنى المكتوب من ناحية ويكون بارقة تحيل خارج النص من ناحية أخرى، وكأن المؤلف يحاول أن يثبت فيه قصده برمته، ولذلك يعتبر النواة المتحركة التي يخطط عليها المؤلف نسيج النص(٤)، وحسب الدكتور صلاح فضل فإن العنوان مسألة ذات أهمية بارزة تتصل بتحديد النص الأدبي، فعن طريق العنوان تتجلى مجموعة من الدلالات الأساسية للنص الأدبي مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر الموسوم سيميولوجياً في النص، بل ربما كان أكثر العناصر وسمياً(٥).

وارتباط الموت بالجمال في عنوان الرواية يحيل مباشرة إلى واحد من أبرز تجليات موتيف الحب والموت (Liebestod) فقد برزت صلة الموت بالجمال منذ أقدم العصور وخاصة في الشعر، ولكنها وصلت مداها لدى الشعراء الرومانسيين بشكل خاص، وحسب ماريو براز (Mario Praz) في كتابه "Liebe, Tod und Teufel: die schwarze Romantik" (الحب، والموت، والشيطان: الرومانتيكية السوداء) فإن هاتين القوتين، أي الجمال والموت، كانتا مرتبطتين على نحو عميق في وعي الرومانتيكيين حتى كأنهما انصهرتا في كينونة ذات طبيعة ثنائية من الجمال المشؤوم الذي يودي إلى التهلكة، حيث تتجاوز الكآبة والرغبة في جوهر واحد(٦).

وعلى سبيل التمثيل على ذلك فقط نستشهد بمقطوعة من قصيدة كتبها هوغو (Hugo) عام ١٨٧١ يتجلى فيها هذا الارتباط الغامض بين الموت والجمال:

الموت والجمال أمران ساميان

يحتوي كل منهما على كثير من الضوء والظل في آن معاً

حتى ليكاد المرء أن يعتبرهما شقيقين

الخوف نفسه، والرعب نفسه

فهما ممثلتان بالغموض ذاته، والأسرار ذاتها(٧).

١,٢: الإهداء :

يهدي الكاتب عمله هذا إلى " رساس " القرية التي لم يعيش فيها فعاشت فيه . وهو إهداء بالغ الأهمية في تعيين المكان أي القرية التي دارت فيها وقائع الرواية، وتزداد أهمية هذا الإهداء من خلال ربطه بالترجمة الموجزة للكاتب في الصفحة السابقة التي تقرر ولادة جمال أبو حمدان في

قرية رساس، وذلك لأنها تعمل على إزالة القناع الدرامي الرقيق بين شخصية الكاتب وشخصية سارد الحكاية الإطار وكاتب الأوراق في الحكاية المتضمنة، وخاصة إذا تذكرنا دائماً أن جمال أبو حمدان هو كاتب المطلق، فهناك دائماً في أعماله إنسان، أو رجل، أو امرأة، أو قرية، أو موت، دون تعيين ؛ فهو لا يرتبط بالتفاصيل التي تعينها الأسماء بقدر ما يلتصق بالجوهر الذي يتضمنه المطلق (٨).

١,٣: الاقتباسات الاستهلاية:

الاقتباس الاستهلاي (Epigraphy) أو الشعار (Motto) جملة أو عبارة قصيرة في صدر كتاب أو في رأس فصل منه ذات صلة بموضوعه، وغالبا ما يقدم هذا الاقتباس أو الشعار العمل برمته، وعادة ما يمارس علاقة دلالية تبادلية مع النص بحيث يكتسب الخطاب الأدبي المتضمن في العمل دلالات جديدة أو محددة من خلال هذا الشعار، وفي الوقت نفسه يتحدد استقبال الشعار ودلالاته من خلال قراءة النص الأدبي، مما يعمق دلالة النص أو يركزها أو يجعلها تأخذ منحى معيناً، ولذلك كان لهذا الشعار أهمية كبيرة في تحليل الأعمال الأدبية (٩).

وقد أثبت الكاتب في مقدمة الرواية كما على صفحة غلافها الأخير سبع عبارات منصصة بعضها مقتبس من الرواية نفسها، وبعضها الآخر من خارجها، وجميعها تدور - بشكل رمزي أو مباشر - حول الحمل العضوي للموت أو ما يعرف بالموت الحال،

أو حول ارتباط الموت بالجمال، وهي على النحو التالي:

١. "الموت عكازة الحياة " جدي .
٢. "الحياة عكازة الموت" هو .. الغريب .
٣. "النهار ظلّ الليل " محي الدين بن عربي .
٤. "الليل شمعة النهار " هي .. الغريبة .
٥. "حيف يا فنجان صيني يكسرك فنجان طيني " من الندب على الميت .
٦. ما نحن إلا القشرة والورقة

والموت الكبير الذي يحمله كل واحد منا

هو الثمرة التي يدور حولها كل شي " راينر ماريا ريلكه .

٧. " بحثت في ميراث الذين ارتحلوا، فما وجدت في أكفانهم الناصعة البياض

إلا قصائد ممزقة عن الموت الجميل " جمال أبو حمدان

وهذه الشعارات أو الاقتباسات أعطاهها المؤلف اسم " شواهد "، وهي كلمة ملتبسة الدلالة بشكل مقصود لتوحي في بعض معانيها بشاهدة القبر وما ينقش عليها من عبارة موجزة تكثف معنى عميقاً في شهادة الموت على الحياة أو الحياة على الموت، لوقوفها على هذا البرزخ الفاصل بينهما . ومن هذه الشواهد السبعة يعود ثلاثة إلى شخوص الرواية نفسها وهي الأول والثاني والرابع، بينما نجد الشاهد الأخير ممهوراً باسم " جمال أبو حمدان " وهو تعيين آخر يؤكد ما ذهبنا إليه في حديثنا عن وظيفة الإهداء في إزالة القناع الرقيق بين السارد الضمني والسارد الحقيقي أو المؤلف الصريح الذي أثبت اسمه على غلاف الرواية.

ولو توقفنا عند دلالات هذه الشواهد، ولو بسرعة، فإننا سنلاحظ تركز الدلالات فيها حول حلول الموت في الحياة أو ما يعرف بالحمل العضوي للموت، وخاصة إذا أجرينا الربط بين بعض هذه الشواهد وبين مواقف معينة في سياقات السرد الروائي، من جهة، وتناصاتها الخارجية في بعضها الآخر، من الجهة الثانية .

فعلى سبيل المثال تتقابل الدلالة في حلول الموت في الحياة أو الحياة في الموت في الشاهدين الأول والثاني: " الموت عكازة الحياة " و " الحياة عكازة الموت " مثلما يبدو أن الشاهدين الثالث والرابع " النهار ظل الليل " و " الليل شمعة النهار " تنويع رمزي أو استعاري على هذا التقابل، فكأن الحياة تتوكل على الموت وصولاً إلى نهايتها الحتمية أو العكس، في إشارة إلى زمن يسير بشكل لا يرد نحو موت محتوم هو صورة أخرى للحياة، أو مثلما أن الحياة هي وجه آخر للموت في الوقت نفسه. وهذه الاقتباسات أو الشعارات لم تقتصر وظيفتها فقط على تصدير الكتاب لكي تسهم في توجيه الاستقبال وإضاءة الدلالة من الخارج ومن الوهلة الأولى التي تقع عليها عين المتلقي - بل تجاوزت ذلك لتصبح جزءاً من المتن الروائي، كما في قول ابن عربي " النهار ظل الليل " الذي قوبل بقول الغريبة " الليل ظل النهار " فقد احتلا مقطعاً كاملاً في المتن الروائي الذي قسم إلى عشرات المقاطع ذات العنوانات المنفصلة والمتكررة أحياناً وفق استراتيجية سردية محكمة . وجاء ذلك تحت عنوان " الليل والنهار " (ص ٥٤ - ٥٥) ثم استطرد السرد في تأمل قول ابن عربي في المقطع المعنون بـ " الظل " (ص ٥٥ - ٥٧) مما يعطي امتداداً وظيفياً لهذا الشعار بعد أن يصبح جزءاً من مقولة الرواية من خلال تأمل السارد في فحواه وفي وجوهه المختلفة التي هي بشكل أو بآخر زوايا النظر التي يرى منها الكاتب / السارد هذا المعنى الملتبس في حلول الموت في الحياة .

وهذا الموت الحال يدفعنا إلى التوقف بشكل أكثر ترويساً عند أبيات ريلكه (R.M.Rilke) (١٨٧٥- ١٩٢٦) التي اقتبسها الكاتب في صدر روايته، ويتجلى فيها بشكل واضح ما يعرف بالحمل

العضوي للموت، أي تضمن الحياة للموت في ذاتها منذ البداية:

" ما نحن إلا القشرة والورقة

والموت الكبير الذي يحمله كل واحد منا

هو الثمرة التي يدور حولها كل شيء ."

وهذا الوعي بالموت المتضمن في الحياة أساسه وعي لزمن لا يرد يسير حتماً نحو موت لا مفر منه، وهذا يجعل توقع الموت يدخل في حياة الإنسان كجزء لا يتجزأ ولا يقتلع منها، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بموت حالٍ يحمله الإنسان معه ويولد مع الحياة، وفي الوقت نفسه يكسب الحياة شكلها بوضع حد لها في النهاية، فوعي الموت هو الذي يقوي بدوره رغبة الإنسان في معرفة العالم في وقت واحد، وهذا الوعي الحديث يختلف عن الأفكار الدينية التي ترى أن الحياة تمتد بعد الموت، ومثل هذا الوعي هو ما ألحَّ عليه الفكر الحديث (١٠). وهو ملخص أشد التلخيص في قوله مارتن هايدغر (Martin Heidegger) (١١) (١٨٨٩-١٩٧٦) الشهيرة " حاملما يولد الإنسان يكون قد أصبح ناضجاً للموت " وهي فكرة تكررت بصورة متنوعة في أدب ريلكه الذي عرف الموت غياباً للأبد، وهذا الغياب يريك حياة الأحياء الباقين (١٢)، وقد ظهرت هذه الفكرة بتنوعات متعددة وخاصة في قصائده الشهيرة المعروفة بمراثي دوينو " Duineser Elegien " (١٣) (١٩٢٢) وفي عمله شبه الروائي " مذكرات مالتة لوريدز بريغه " (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge) التي منها على سبيل المثال هذا الاقتباس عن فاكهة الحياة التي تحمل في داخلها بذرة الموت:

"فيما مضى كان المرء يعرف (أو ربما كان قلبه يحدِّثه بذلك) بأنه يحمل الموت في داخله مثلما تحمل الثمرة البذرة . الأطفال يحملون موتاً صغيراً في ذواتهم، والنساء يحملنه في أحضانهن، أما الرجال فيحملونه في صدورهم . " (١٤)

وأما فكرة الموت الذي يولد مع الحياة فقد عبَّر عنها ريلكه تعبيراً موحياً في روايته

هذه عندما قال:

"وما الذي يمنح النساء ذلك الجمال الحنون عندما يكن حوامل ويقفن بينما في بطونهن المتكورة التي تظل البدان تستلقيان عليها بحركة غير إرادية تنمو ثمرتان في آن معاً: طفل وموت . أليست هذه الابتسامة الكثيفة والبلهاء إلى حدِّ ما التي تحتل كامل مساحة وجوههن الفارغة - آتية من أنهن - أحياناً - يرغبن في الاثنتين معاً . " (١٥)

والمقطوعة التي اقتبسها جمال أبو حمدان هي جزء من قصيدة طويلة بعنوان " كتاب الفقر

والموت " (Das Buch von der Armut und vom Tode) يدعو فيها الشاعر (ريلكه) الله أن يهبه موتاً خاصاً من النوع الذي ينبثق من كل حياة عرفت الحب والمعنى والعناء، لأن الناس ليسوا سوى الأوراق أو القشرة التي تحتوي الثمرة الحقيقية - الموت - والتي يحملها كل إنسان داخل نفسه:

"يا رب هب لكل امرئ موته الخاص

ذلك الموت الذي ينبعث من كل حياة

المتضمن للحب والمعنى والعناء

فما نحن سوى القشرة والورقة

أما الموت الكبير الذي يحمله كل واحد في داخله

فهو الثمرة التي يحوم الجميع حولها " (١٦).

إنها فكرة الإنسان الذي ينضج رويداً رويداً لموت متضمن كما عبر هايدغر (Heidegger)، ولكن ريلكه هنا لا يقابلها بأي شعور من المرارة والخوف، بل برضى صوفي، لأن هذا الموت الخاص الكبير يأتي تنويجاً لحياة خاصة امتلأت بنفسها وبالموت في الوقت نفسه، وهي فكرة تكررت لدى ريلكه في عمله شبه الروائي (مذكرات مالتة لوريديز بريغه)، عندما قال:

" الرغبة في أن يحصل المرء على موته الخاص تصبح أكثر ندرة باستمرار، فترة قصيرة أخرى أيضاً وسوف تغدو نادرة تماماً ندرة الحياة الخاصة . يا إلهي . إن كل شيء موجود هنا . يأتي المرء، فيجد أمامه حياة، انتهى، على المرء فقط أن يرتديها .

يريد المرء أن يمضي أو أنه مدفوع لذلك دفعاً لا داعي لأن تجهد نفسك: (هذا هو موتكم يا سيدي)* يموت المرء، وكأن الأمر يأتي للتو، إن المرء يموت المميتة الخاصة بالمرض الذي يحمله، فمنذ أن صار الإنسان يعرف جميع الأمراض، بات أيضاً يعرف التتمات المميتة التي تخص المرض وليس الإنسان . أما المريض، - مثلما يمكن القول - فليس عليه أن يفعل أي شيء . " (١٧)

إن هذه الجبرية المرعبة في الحياة والموت التي عبرت عنها الفقرة السابقة هذا التعبير المدهش هي ما كان يدفع ريلكه دائماً لأن يتمنى الحصول على موته الخاص؛ لأنه كان يرغب في أن يحيا حياة خاصة، ولذلك كان يتحدث عن الموت الكبير الذي يتوج حياة كبيرة، لأن في مقابل ذلك هناك أيضاً موتاً صغيراً فجاً لا يكتمل لينضج كما ينبغي:

* الجملة في الأصل بالفرنسية .

" ذلك هو الموت الحقيقي، لا ذلك الذي

تحياته قد أصابتهم في طفولتهم بمعجزة

الموت الصغير كما ينبغي أن يفهم

الذي يتدلى في دواخلهم أخضر

مثل ثمرة فجة لا حلاوة فيها ولم تنضج بعد " (١٨)

وقد كان الموت لدى ريلكه مرتبطاً بالحب، وهو يرى أن خوفنا من الموت ناجم من أننا أخرجنا من وجودنا شيئاً أساسياً يخصه، ولا يمكن التغلب على هذا القلق إلاً بمعاودة التأمل في الموت والحياة، ولهذا السبب فقد أثنى ريلكه على كبار العاشقين لأنهم ممتلئون بالموت إذ هم ممتلئون بالحياة (١٩).

إن هذا الاستطراد حول الاقتباس الاستهلاكي من ريلكه في مقدمة رواية (الموت الجميل) له أهمية خاصة في الكشف عن معنى الموت في تفاعله مع عالم رواية جمال أبو حمدان وشخصها ورؤيتها الكلية، وهو استطراد ليس مقصوداً في ذاته وإنما محاولة للقبض على المعنى الدال الذي يقودنا إلى استقبال رؤية الرواية على النحو الأفضل، وسوف نتضح أهمية هذا الاستطراد لاحقاً في إضاءة مفهوم الموت في الرواية . أما الأسئلة التي

ينبغي أن نطرحها هاهنا فينبغي أن لا تتمحور فقط حول معنى الموت في رواية جمال أبو حمدان في ذاته أو في ارتباطه بالحب فقط، وإنما يجب أن نحاول أيضاً تلمس أثر ذلك على بنية الرواية نفسها ومعرفة الأدوات التي استخدمها الكاتب للتعبير عن تجربة الموت التي لا يمكن نقلها للآخرين .

٢ : البنية الروائية:

تقدم الرواية عالمها أمكنة وشخصاً وأحداثاً تحت سبعة وخمسين عنواناً فرعياً تتوزع في أربعة أقسام أو فصول لم تسمّ ولم ترقم، ولكنها فصلت بفراغ أو بياض . وعشرة من هذه العنوانات التي تستغرق الفصل الأول تتكرر في الفصل الثالث، ولكن بترتيب معكوس، مما يجعل الرواية تستدير على ذاتها في بنية دائرية تنتهي من حيث بدأت، بعد أن تكون قد بلغت ذروتها، وقدمت رؤيتها .

ويمكن حصر أغلب هذه العنوانات الفرعية من النظرة الأولى في أربعة حقول دلالية أساسية، هي:
- الضوء والعتمة: السراج، القنديل، العينان، النيون، العتمة، الليل والنهار، الظل، الشمعة، الانطفاء .

- الموت واستعاراته: الذبيحة، الدم، القبر، الموت، الجنازة، التابوت، الرصاصة، البندقية .

- معالم طبوغرافية ومكانية: البوابة، البئر، القرية (باعتبار تضاريسها)، الحجارة، الدار، الحائط، الخرابية، الباب، الدرب .

- أشخاص: الغريب، القرية (باعتبار ساكنيها)، وطف النعمان، جدّي .

وهذه العنوانات الفرعية وإن كانت - شأنها في ذلك شأن العنوان الرئيسي - تعطي ومضات دلالية سريعة، إلا أنها لا تأخذ دلالاتها الأساسية إلا من خلال تموضعها في السرد الروائي، ومن خلال ارتباطها بشخص الرواية وأحداثها وأمكنتها ورؤيتها الكلية، ففي حين يبدو " السراج " - على سبيل المثال - مرادفاً " للفتنيل "، وهما بدورهما يشابهان " النيون " باعتبارها جميعاً آلات للإضاءة، فإننا سنرى أن النيون ينهض في سياق الرواية مناقضاً دلالياً ونفسياً للفتنيل، ولذلك فلا بد من النظر في وظيفة هذه العنوانات ودلالاتها من خلال سياق المعنى أو المعاني التي تتخذها في الرواية، مع التركيز في أثناء ذلك على قيمة الموت بشكل عام، وموتيف الحب والموت بشكل خاص .

ومن ناحية أخرى، يمكن اعتبار هذه العنوانات موتيفات (Motifs) أي وحدات غرضية صغرى يستحيل تفكيكها في النص السردى (٢٠)، وهي من هذه الناحية تشكل المتن الحكائي الذي هو مجموع هذه الموتيفات المتتابعة تتابعاً زمنياً وحسب النتيجة والسبب، أي مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينهما والتي يجري إخبارنا بها من خلال العمل (٢١)، وهذا الترتيب الخاص للموتيفات أو العنوانات السبعة والخمسين التي قامت عليها الرواية بحسب التتابع الذي جرى التزامه وما يتبع ذلك من معلومات تقدم للقارئ تدريجياً، هو ما يشكل المبنى الحكائي، بمعنى أنه الطريقة الخاصة التي اتبعها الكاتب / السارد في عرض الأحداث، والطريقة التي يتعرف بها القارئ على هذه الأحداث (٢٢)، وفي الوقت نفسه، فإن اصطفاً هذه العنوانات أو الموتيفات بالنحو الذي جاءت عليه يخدم بنية الحكاية الإطار والحكاية المتضمنة اللتين تشكلان معاً المتن الروائي، وهما حكائتان تتداخلان كثيراً في شخوصهما وأحداثهما وأمكنتهما، ولكن شخصية السارد في كل من الحكائيتين، تقوم بدور الخيط الذي يسمح بالاسترشاد بين ركام الموتيفات، وبدور وسيلة مساعدة في تصنيف الأحداث وتنظيمها (٢٣)، فالسارد الذي يقدم الحكاية الإطار يعثر على أوراق " الغريب " الذي هو بدوره سارد الحكاية المتضمنة وبطلها، ثم يتصافر الصوتان في تتابع متقن يتقدم بالمبنى الحكائي للرواية في سلسلة متصلة من الأحداث يأخذ بعضها برقاب بعض في نظام سردي خاص سمّاه الدكتور طراد الكبيسي " نظام التفقية " أو " السلسلة " (٢٤)، إذ تبدأ الحكاية الثانية من الكلمة الأخيرة التي انتهت بها الحكاية الأولى، وهكذا .. وهو نظام لم يكن غريباً على السرد العربي القديم كما هو معروف، وهذه الكلمة الأخيرة هي التي تعطي للجزء الذي يليها عنوانه دائماً، وعلى هذا النحو تتقدم الرواية في مستويين من السرد، هما مستوى سارد الحكاية الإطار، ومستوى

سارد الحكاية المتضمنة أي كاتب المذكرات أو صاحب الأوراق . وقد ميّز (الكاتب) بين هذين المستويين من خلال تقديم صوت صاحب الأوراق بالحرف الغامق، وهو تمييز ضروري إلى حدّ ما في هذه الرواية لتشابه الخطاب في كلا المستويين من جهة، ورقة القناع الذي يجعله الكاتب بينه وبين السارد صاحب الأوراق من جهة أخرى، إضافة إلى ما في هذا البعد الطباعي من دلالة سردية موحية تتمثل في الانطباع الذي يعطيه للقارئ بأنه يقرأ فعلاً في أوراق مكتوبة بالحبر، في حين يوحي صوت السارد المطبوع بالخط الفاتح أنه كلام يلقي شفاهاً ويستمتع إليه المتلقي من سارد الحكاية الإطار، هذا بالرغم مما في التشابه بين الصوتين من قصدية تهدف في نهاية الأمر إلى أن يدمج المتلقي بينهما في صوت واحد، فالصوتان يتداخلان وينصهران في رؤى ومواقف متماثلة أو متطابقة .

وسارد الحكاية الإطار سارد درامي غير عليم لا يعرف من الحقائق والمعلومات إلاّ بالقدر نفسه، وفي الوقت ذاته مع القارئ، ويظهر منذ البداية ميالاً للعزلة والتأمل يلجأ إلى الخلاء والخرابات المهجورة للاستغراق في تأملاته أو باحثاً عن حقائق لا يجدها في مخالطة الناس والسعي في الأسواق، وقد ظلّ هكذا حتى عثر على أوراق الغريب التي كشفت له كثيراً من الألغاز، وأمّته بإجابات عن الأسئلة التي أرقته، فهو من هذه الناحية يستعيد - ولو من بعيد - سيرة الأنبياء والقديسين الذين يهيمون في الخلاء أو يعزلون في مغائر أو صوامع بعيدة حتى يتوصلوا إلى الهداية أو يوحي إليهم، أو تنزل عليهم كتب من السماء، بل إنه يوحي بمثل هذا الانطباع من خلال وصف نفسه بلغة مستعارة من الأسلوب القرآني ومفرداته:

"لم أكن طفلاً شقيماً، ولا كنت عصياً .. بل كنت أطيع والديّ، فأبرهما، وأحسن إليهما، ولا أقول لهما أف، ولا أنهرهما، بل أقول لهما قولاً كريماً ." (الرواية ص ١٤).

وكانت خرابة ولي مهجورة يضيئها سراج يحرص القرويون دائماً على مدّه بالزيت ليظلّ مشتعلًا باستمرار هي مكانه الأثير، ومنها كان يخرج إلى الدرب الذي ينتهي بشجرة الزيتون " المباركة " ويقود إلى القرية ثم إلى بوابة دارهم التي طبعت عليها فور بنائها يد غمست بدم ذبيحة أولم بها أصحاب الدار احتفاء ببناء البوابة . والدم أيضاً هو الذي يقوده إلى البئر القديمة على أطراف الخلاء حيث تستلقي جثة رجل وهي تنظر إلى فوق، فيخبر أهل القرية فيأتون ويخرجون الرجل الميت الذي يعرفونه جميعاً ما عدا السارد، ولكنهم يتواطؤون على تسميته بـ " الغريب " ثم يدفونونه في قبر منفرد بالقرب من البئر، وفي أثناء ذلك يعثر السارد على الأوراق التي تركها الغريب مخبأة تحت حجر بحيث تظهر جزئياً، وهي الأوراق المحتوية على الحكاية المتضمنة التي ستبدأ من الآن فصاعداً عبر المذكرات التي تركها الغريب، وتحتل مساحة واسعة من الرواية تستغرق القسم الثالث (ص ٢٣ - ١١٢)، ولكن صوت الغريب المطبوع بالحرف الغامق لا ينفرد بالسرد،

بل يتضافر ويتداخل - كما سبقت الإشارة - مع صوت سارد الحكاية الإطار، وهكذا تبدأ الحكاية الأساسية، حكاية الحب والموت - بالتكون والنمو .

٣ . الحكاية المتضمنة: الحب والموت:

إذا كان وقوع الموت متمثلاً في حادثة موت الغريب هو الذي فجر سؤال سارد الحكاية الإطار " إحكِ لي عن الموت يا جدي " (الرواية ص ٢٣) وجواب الجد: " الموت عكازة الحياة " (ص ٢٣) . ثم قاد خطواته وبحثه فيما بعد، فإن هذا الوعي نفسه أيضاً هو الذي يرسم حركة الحكاية المتضمنة ويتحكم في إيقاعها، بل إن العنوان الأول في القسم الثاني من الرواية هو كلمة " الموت " أي الموت الذي أحضره الغريب إلى القرية:

" .. لأول مرة لم يأت الموت إلينا ليصطحب أليفاً من قريتنا، بل أحضره إلى القرية غريب عابر لها. " (الرواية ص ٢٤) وكانت أول جملة يقرأها السارد في أوراق الغريب هي " الحياة عكازة الموت. " (الرواية ص ٢٤) التي تذكره بقول جده الأنف الذكر، ثم يقرأ بعد ذلك في الأوراق بخط الغريب: " الحياة عاجزة، والموت قادر، الحياة ناقصة وتسعى إلى التكامل، والموت تام وكامل بذاته. " (الرواية ص ٢٤ - ٢٥)، بل إن هذا الغريب جاء أساساً إلى القرية ليموت فيها: " أخاف أن أظل غريباً في الموت، مثلما كنت غريباً في الحياة، ولهذا سأذهب إلى القرية لأموت. " (الرواية ص ٢٥).

وإذا كانت هذه الجملة تشكل القرار الذي سيختتم حياة الغريب، فإن المواجهة مع موت الآخر في البداية هي التي حوّلت مجرى حياته فجأة، وكانت بشكل أو بآخر سبباً في أن يخوض قصة الحب تلك التي انتهت على نحو فاجع يكرر النهايات المأساوية لقصص العشاق في الأدب العربي القديم .

فعندما كان يدرس الحقوق في المدينة ويسكن في بيت امرأة وحيدة، وفي اللحظة التي كانت هذه المرأة تتهياً لعلاقة جسدية معه - مرت في الشارع أمام الشرفة التي كان يقف عليها جنازة مهيبة لميت شاب، وهكذا جرت المواجهة الأولى مع موت الآخر في حضور المرأة التي تجسّدت في صورتين متقابلتين: المرأة المحبطة التي تتهياً في الداخل لممارسة الغرام، والفتاة التي تقف إلى جوار جدارٍ في الخارج، قد يكون جدار المقبرة، حيث تمرّ الجنازة "البهية" وبذلك تكتمل بشكل مكثف يكاد يكون " أليجورياً " جميع عناصر موتيف الحب والموت ؛ المرأة - الجمال - الموت:

" أذكر أنه كان هناك ميت ما، محفوفاً بجنازة ما . كان المشهد بهيماً ؛ هذه المفارقة المذهلة الغريبة في تلمس البهاء في مشهد الفناء .

وعبر هذه المفارقة تمت مواجهتي الأولى مع الموت .. موت الآخر على حدّ شديد الرهافة ما بين الآخر وبين الذات . فلا يدري المرء أين ينتهي الآخر وأين تبدأ الذات . أو بالمسار العكسي أين تنتهي الذات وأين يبدأ الآخر . ثم في لحظة انبثاق المشاعر يختلط عليك الأمر، فينداح الآخر على الأنا، وتمتد الأنا وتتداخل مع الآخر .

هكذا أحسست في تلك اللحظة، حين حدّقت من علّ في وجه الميت . كان شاباً صغير السن .. فأخذتني رعدة مبالغتة ثم ارتحت إلى خاطر؛ إن الإنسان لا يموت إلا صغيراً .

وقد أخذني الأمر زمناً طويلاً لأدرك أنّ الموت لا يأتي الإنسان في الوقت المناسب، وأن مقدمه الجليل غير متوافق مع نهاية الحياة . فهو يأتي إمّا قبل نهاية الحياة، أو يأتي بعد نهاية الحياة . وفي الوقائع القليلة التي يتطابق فيها الأمران، نهاية الحياة وبداية الموت يبدو الوجود والعدم في حالة توازن قصوى .. لكن قلما يحدث ذلك . " (الرواية ص ٣١)

إن جنازة الشاب " البهية " هذه هي منعطف التحول في حياة سارد الحكاية المتضمنة ومفتتح قصة الحب التي قادته إلى حتفه:

" كان هناك حائط، وكانت هنالك امرأة .. وكان هنالك ميت شاب محفوظاً بجنازة بهية مهيبة . " (الرواية ص ٣٢)

فاقتران الموت بالجمال الذي ورد في عنوان الرواية يتكرر هنا في وصف جنازة الشاب، ويمتد إلى المرأة الجالسة بجوار الجدار الذي تمر الجنازة من أمامه، وهي امرأة تجلس تحت أضواء النيون فتبدو عيناها بنفسجيتين، وحالاً يجد الشاب الواقف في الشرفة نفسه مشدوداً إلى هذه الفتاة فينزل إليها، ويدرك فوراً أنه يريد بطريقتة تختلف عما يريد الآخرون منها، وسرعان ما ينتقل إلى السكن معها في غرفتها ويطلب منها أن تشاركه حياته فتحذره قائلة: " لا تخاطر بحياتك .. أم أقل لك إن الاقتران بي اقتران بالموت .. قد يكون موتاً مؤجلاً ولكنه موت نافذ وحقيقي، قد يكون قبل الاقتران وقد يكون بعده. " (الرواية ص ٦٨)

وهي تقف من المدينة موقفاً سلبياً معادياً، وتكره أضواء النيون التي تقف تحتها مساءً انتظاراً للزبائن الذين تمنحهم جسدها لإعالة ابنتها الوحيدة من علاقة سابقة فاشلة، ولذلك تطلب منه بإلحاح أن يتركا المدينة ويذهب للعيش في قريته، وأن يتركا كل شيء ويأخذ فقط السرير معها:

" أكره أضواء النيون، أحلم أن أعيش في مكان لا أراها فيه، مكان يمتلئ بقناديل الزيت . هل خطر لك أن هنالك علاقة بين قنديل الزيت في لحظة اشتعاله، وبين الجسد في لحظة توقده بالحب . [...] [سترى أن البرودة ليست برودته [السرير] وليست برودتي، ولكنها برودة وجفاف هذه المدينة،

سنأخذه معنا إلى القرية، وسترى أن الخطأ ليس فيّ، ولا فيه، ولكن في هذه المدينة " (الرواية ص ٧٨ - ٨٩) .

وهذا الموقف من المدينة بجفافها وبرودتها وأضواء نيوناتها في مقابل دفء القرية وخصوبتها وأضواء قناديلها - هو أيضاً من العناصر التي تعزز البعد الرومانتيكي في موتيف الحب والموت الذي هو واحد من أبرز تجليات الأدب الرومانتيكي بشكل عام.

وهكذا يعودان إلى قريته ويعيشان في بيت عائلته الخالي ويملأه بالحبور والدفء، ويشهد السرير الذي اصطحابه من المدينة اشتعال جسديهما بالحب تحت قنديل الزيت المتقدم، أما هي فتملأ القرية بحيويتها وحضورها وحبها لجميع الناس والأماكن والأشياء، ولكن أهل القرية لا يبادلونها مثل هذه المشاعر بل يقابلونها بفتور وصمت وحذر، لأنهم يعرفون عن ماضيها صدمة من تاجر عابر بالقرية، وحدها وطف النعمان حبيبة الشاب الأولى التي قطف عذيتها تحت شجرة اللوز ثم تركها وسافر بعد أن وعدا بالعودة، تقابلها بوذّ ودفء، ولكن الفتاة تعرف بطريق الصدفة أيضاً عن علاقة زوجها السابقة بطف النعمان ودلالة اللوز الذي تعاهدا تحت أشجاره، وعدم وفائه بوعده، فتدرك بذلك أن علاقتهما قد انتهت:

" أحسست بأن يدها، لأول مرة، باردة في يدي " (الرواية ص ٨٧) وتدرك في الوقت نفسه أن نهاية هذا الحب تعني أيضاً نهايتهما معاً: " لن أقول لك أنّ ما بيننا انتهى، لكنني أقول إننا انتهينا معاً " (الرواية ص ٨٨) . فينالها البندقية التي كانت منذ زمن طويل معلقة على الجدار لتطلق عليه الرصاصة الوحيدة الموجودة في مخزنها، ولكنها ترد قائلة:

"وأنا من يريحي برصاصة مثلها، أنت أناني حتى في هذا . وضعت اصبعها على الزناد وكان السرير بيننا، وضغمت، بعد أن حرفت فوهة البندقية عن صدري إلى صدر السرير فاستقرت الرصاصة في صدره تاركة دويّاً في المكان، وما إن ذاب الدويّ حتى رمت البندقية على السرير، وسمعتها: لو كانت هناك رصاصتان لفعلت غير هذا .. فلن نموت إلاّ معاً " (الرواية ص ٨٨)

وهكذا تنتهي قصة الحب على نحو رمزي بإطلاق الرصاص على السرير الذي شهد لحظات اشتعال جسديهما المشبوبين بالعاطفة تحت ضوء القنديل، وتستلقي عليه البندقية التي هي إحدى استعارات الموت في اقتران رمزي آخر بين الحب والموت .

أما الخاتمة المأساوية فهي مغادرة الفتاة وانتحارها في البئر المهجورة على طرف القرية التي يجعل منها أهل القرية قبراً لها، وهو المكان نفسه الذي اختاره العاشق صاحب الأوراق ليجتمع فيه مع حبيبته في مستقره الأخير على نحو يكرر مصارع العشاق في الأدب العربي القديم الذين يخرون في

النهاية مبتين على قبور أحيائهم (٢٥) . ولكن أهل القرية يحولون دون اجتماعهما في الموت مثلما حالوا دون ذلك في الحياة (٢٦)، ويدفنونه في قبر منفرد إلى جوار البئر.

وبذلك انتهت حكاية الحب والموت التي اجتمعت فيها بشكل نموذجي عناصر هذا الموتيف الرومانتيكي وخاصة تمجيد الموت (٢٧)، واقتران الموت بالجمال، واشتداد جذوة الحب بعد أن يتم إنهاؤه بموت أحد الطرفين قبل الطرف الآخر، فيصبح الموت في نظر هذا الطرف الآخر هو الاكتمال النهائي للحب، واللقاء الأخير به (٢٨) ؛ فقد كان هذان العاشقان مسكونين بالحب بمقدار ما هما مسكونان بالموت، بل لعلّ الصلات التي تربط كلاّ منهما بالموت، كانت أكثر وأقوى من تلك التي تربطهما بالحياة، يظهر ذلك في النظرات والتأملات المتعددة في الموت التي تركها " الغريب " في أوراقه، مثلما يظهر في تحذير الفتاة للشاب بأن الاقتران بها يعني اقتراناً بالموت، ولكنه يتمثل بشكل حاد في جوابها رداً على سؤاله إذا كان ذلك الميت الشاب الذي تحيط به تلك الجنزة البهية يخصها، فتقول:

" كل الأموات يخصونني . الأحياء وحدهم لا يخصونني .. ولكن في لحظة الموت ينتسبون إلي وأنتسب إليهم .. لحظة الموت يقترنون بي وأقترن بهم ". (الرواية ص ٦٧)

٤. جدل الإطار والصورة: الموت العام والموت الخاص:

قد يبدو دور سارد الحكاية الإطار للوهلة الأولى مقتصرأ على العثور على أوراق الغريب وقراءتها، أي القيام بدور السارد الضمني الذي يلعبه المستمع في الحكايات المبنية أساساً على وفق تقنية الحكاية الإطار والحكاية المتضمنة، مثل دور شهريار مثلاً الذي كان يستمع إلى حكايات شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) وبذلك يكون وسيطاً بين السارد الرئيسي والقارئ (٢٩) - ولكن القراءة تكشف عن أن سارد رواية (الموت الجميل) هو سارد واحد متعدد يقود السرد وتسمح شخصيته بمظاهرها الخارجية المتنوعة بالاسترشاد بين تتالي الأحداث والذكريات والتداعيات، خاصة في مثل هذه الرواية التي قام بناؤها على التداخل في زمن الأحداث وزمن السرد، وبذلك لم تكن الحكاية المضمنة في أوراق الغريب مستقلة عن إطار الرواية العام وما يتضمن من فضاء مكاني وشخصيات، فسرعان ما يدرك القارئ أن هناك سارداً واحداً في الرواية هو نفسه السارد الرئيسي والضماني والبطل (Protagonist)، قد يكون هو (جمال أبو حمدان) نفسه ابن قرية رساس الذي درس الحقوق في بيروت، وهو هنا يروي جزءاً من مختزن الذاكرة من خلال كتابة أوراق الغريب، ثم من خلال قراءتها في ضوء ما يحيط بها من جوّ عام، وهو نفسه المحامي الذي زار القرية بصحبة الفتاة ذات

العينين البنفسجيتين التي كانت تتردد في أوقات متباعدة على الدار المهجورة فتتجول في أرجائها وتجهش فيسمع لبكائها نهنهة، ويتضح فيما بعد أنها ابنة المرأة (الغريبة) التي انتهت حياتها تلك النهاية في البئر المهجورة على طرف القرية .

وقد تضمنت الرواية إشارات مختلفة تربط بين الشخصيات المتعددة لسارد الرواية الذي هو بطلها الرئيس في الوقت ذاته، ومن ذلك هذا التداخل في الرؤى والخبرات بين الجد والغريب صاحب الأوراق اللذين كانت رؤاهما وأقوالهما تتقاطع وتتوازي بشكل لافت، ومن ذلك ما سبقت الإشارة إليه من قول الجد: " الموت عكازة الحياة " الذي يقابله قول الغريب: " الحياة عكازة الموت " . ثم حديث الغريب بعد أن مرت من أمامه جنازة الشاب البهية عن الموت الذي لا يأتي في وقته المناسب إلا في حالات نادرة يكون التوازن فيها بين الحياة والموت في ذروته ؛ فهو إما يأتي قبل الأوان، أو يأتي متأخراً عن أوانه . (الرواية، ص ٣١) وهذا الرأي ورد بفحواه تماماً تعليقاً على قول الأم عن موت وطف النعمان التي لم تكن تشكو من مرض ولم تتقدم بها السن، فقال وكأنه يحدث نفسه:

" ومتى كان الموت يأتي في موعده . إنه يخلف موعده دائماً فيأتي إلى البعض بعد أن انقضت حياتهم، وملوا انتظاره، مثلي . ويأتي إلى البعض وهم ملأى بأشواق الحياة " . وصمت ثم أكمل: " لماذا لا يأتي الموت أبداً في موعده . كأننا نعيش في تابوت مفتوح محمول على كتف الدنيا، حتى تتعب الدنيا منه، دون أن نتعب، فتحطه على كتف القبر .. " (الرواية ص ٥٩ - ٦٠)

وهذا ما يذكرنا، من زاوية أو أخرى، بما مرّ من حديث عن أبيات ريلكه حول الموت الخاص أو الموت الكبير، والموت الصغير الذي لم ينضج ليكتمل، وهو ما اقتبست الرواية جزءاً عنه في شواهد الاستهلاكية، وسكنت عن الجزء الآخر، (٣١) ولكنها تمثّلت بطريقتها الخاصة في رؤيتها للحياة والموت .

ومن جهة أخرى، فقد تطابقت تجربة السارد مباشرة في معاشته لحدث ولادة الطفل وموت جدّه في اللحظة نفسها في حجرتين متجاورتين من بيت واحد، مع ما قرأه قبيل ذلك في أوراق الغريب، وهذا ما يدعم ما ذهبنا إليه من القول بالوجه المتعددة لسارد واحد، فقد قرأ في أوراق الغريب:

" في البيت الواحد حجرتان

في الأولى طفل يولد

وفي الثانية عجوز يموت

بين الحجرتين جدار، وباب حائر

لا يدري إن كان يفضي

من الولادة إلى الموت

أم من الموت إلى الولادة. " (الرواية ص ص ٥٨ - ٥٩)

ولعل الكاتب أراد أن يلقي في روع القارئ أن جزءاً من هذا التقاطع هو تقاطع خارجي فقط جاء نتيجة قراءة الجدِّ لأوراق الغريب التي كان السارد يخبئها في الخرابة المهجورة، وقد ترك الجدِّ لحفيده إشارة لذلك وهي عكازه المركوز إلى جدار الخرابة (الرواية ص ٣٦ - ٣٧).

وبالرغم من الأفضة المتعددة التي اتخذها السارد لنفسه في سبيل جعل مسافة درامية تفصل بين الأنا السارد من جهة وشخوص الرواية من جهة أخرى، وخاصة الغريب والجد، فإن هذه الأفضة سرعان ما تزول وتتقلص المسافات كاشفة عن سمات غنائية واضحة للخطاب الروائي بأسره، وهذه الغنائية لا تحدُّ من الفضاء التخيلي للرواية، ولكنها تصبغ الرواية بشكل عام بصبغة شعرية تمثلت في لغة حدسية مكثفة وعبارات مصفاة، ومفردات منتقاة باعتناء واضح، بل إن الوزن والقافية قد تحققتا في أحد المقاطع من أوراق الغريب:

"لم يجد بين جموع الناديين

أحداً يرثيه في يوم مماته

غير أكوام شظايا وغبار

بعثرتها، حين عانت

في زوايا الدار

أوهام حياته." (الرواية، ص ٥٤)

وعلى أية حال، فسواء أكان السارد هو جمال أبو حمدان نفسه، أو كان سارداً آخر يقف جمال أبو حمدان وراء وجوده أساساً، وسواء أكانت القرية هي (رساس) أو كانت أية قرية أخرى، فإن هذه القرية بصفتها المكان الرئيس في الرواية لا تعدو كونها مكاناً مصغراً (Microcosm) أو استعارة مكثفة للوجود الإنساني على الأرض، تتجسد فيه قصة الإنسان في كل زمان ومكان، فجمال أبو حمدان لا يقدم في روايته هذه حكاية اجتماعية، بل أمثلة رمزية (أليجوريا Allegory) للوجود الإنساني على الأرض، وتتجسد فيه قصة الإنسان في كل زمان ومكان، وهذا ما يفسر ورود

الشخوص في الرواية بلا أسماء وبلا ملامح خارجية (٣٠)، بل من خلال تسميات تعين صفات إنسانية مطلقة؛ فالأسماء لا أهمية لها مثلما عبّر الجدّ ردّاً على سؤال عن الاسم الذي أطلق على الوليد الذي صرخ صرخة الحياة الأولى في اللحظة نفسها التي لفظ فيها جدّه نفس الحياة الأخير في الحجرة المجاورة لحجرة ولادة الطفل (الرواية، ص ٥٧-٥٨)، فالاسم هنا يعني حضوراً اجتماعياً تاريخياً متعیناً، وهذا ما لا يعني الكاتب في شيء، فالذي يعينه أساساً هو وجود هذه الشخصيات المطلق على الأرض، أي حضورها من خلال ولادتها وحياتها وموتها بكل بساطة واختصار، وربما هذا ما يفسر هذا الحضور الكثيف لتأمل شخوص الرواية في الحياة والموت وليس في أي شيء آخر قد يهم الآخرين الذين يقضون حياتهم في العيش، ويتمثل هذا الأمر أكثر ما يتمثل لدى الجدّ والغريب اللذين يمارسان حضوراً قوياً في وعي السارد الرئيس، وتتفاعل أقوالهما ورؤاهما في داخله في الوقت الذي تؤدي فيه دورها في تشكيل رؤية الرواية الكلية من خلال تفاعلها مع الأحداث والاقتراسات الاستهلاكية التي سبق الحديث عنها، فهناك دائماً وجود بشري مقتسم بشكل متساوٍ بين الحياة والموت:

" ولقريتنا بيوت طينية تدبّ فيها الحياة، وقبور يهجع فيها الموت، وبينهما طبقة من تراب لدن دافئ محمر ممتد .. فيه جذب وخصب، وللخصب شوك ونبت، وللنبت ثمر حلو وثمر مرّ، على أغصان مشرّبة ضارعة إلى السماء، وأغصان مائلة ناحية الأرض ..

وفي قريتنا رجال ونساء، كبار وصغار، يولدون ويموتون، وبينهما خط رقيق لا يبين، يفصل بين الحياة والموت. وفي مواسم، نخشى أن ينداح الموت على الحياة .. أو تأخذنا الحياة من الموت..

فنعيش على هذا الخط الرقيق بخشية ووجل . " (الرواية، ص ٢٥)

فالعبرة السابقة تتضمن توازناً مرهفاً بين الحياة والموت يشبه التوازن الدقيق الذي يحتاجه من يمشي على حبلٍ مشدود هو البرزخ الذي يفصل بين الحياة والموت، ولكنه في النهاية يؤدي هنا إلى غاية واحدة محتومة . وقد تجلّى هذا التوازن الدلالي في توازٍ بنيوي

تمثل لغوياً على النحو التالي:

بيوت تدب فيها الحياة و يهجع فيها الموت

خصبو جذب

نبتو شوك

ثمر حلوو ثمر مر

أغصان مشرّبة ضارعة إلى السماء و أغصان مائلة ناحية الأرض

صغارو كبار

يولدونو يموتون

الحياة و الموت

نخشى أن ينداح الموت على الحياة أو تأخذنا الحياة من الموت

وقد تكررت هذه الفكرة في صورة أخرى، عن الوجود الإنساني المقتسم بين الحياة والموت:

"وفي قريتنا بيوت طينية متناثرة . وكانت الندابات في القرية ينتحن ويندبن على الميت صارخات: "حيف يا فنجان صيني، يكسرك فنجان طيني. وكنت دائماً أنخيل تلك البيوت فناجين طينية مقلوبة فوق سطح الأرض .. ولكن أهلها ما زالوا يدبّون في الحياة وكأنهم يتهيأون لانقلاب فناجينهم الطينية من ظاهر الأرض إلى باطنها . " (الرواية ص ٢٦) .

وهذا الوجود المقتسم بين الحياة والموت، أو الموت والحياة، الذي تمثله القرية بوصفها استعارة مكثفة للوجود الإنساني على الأرض، وما تحتوي من بيوت تتجاوز فيها غرف الولادة مع غرف الموت، هو الإطار العام الذي يؤطر صورة مختلفة نسبياً من الوجود، أي الوجود الخاص الذي مثلته حكاية " الحب والموت" التي تطورت من قرار العاشقين (الغريب والغريبة) بأن يرتبط أحدهما بالآخر، وأن ينتقلا من المدينة إلى القرية دون أن يحملها معهما شيئاً سوى السرير، مثلما تمثل أيضاً في ذلك الموت الفاجع، الخاص، المبرّك، الاختياري إلى حدّ ما، الذي انتهت إليه وبه حياة الغريبة أولاً، ثم تبعها الغريب في موت مشابه إلى حدّ كبير . ولعل هذا هو الذي جعل بناء هذه الرواية يجيء على وفق تقنية الحكاية التي تحتوي في داخلها حكاية أخرى، لأن هذا التعبير هو الموازي الفني أو السردى لوجود يحتوي في داخله وجوداً آخر مماثله من حيث الجوهر؛ أي الابتداء بالولادة والانتهاؤ بالموت، ويخالفه في الأعراض التي تنعكس عن حرّية اختيار الحياة الخاصة، والموت الخاص.

الهوامش والإحالات

١. أبو حمدان، جمال: الموت الجميل . رواية . عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٨. (وسوف يشار إليها بالرواية عند توثيق الاقتباسات منها في المتن مباشرة).
- 2.Schweikle, Guenter und Irmgrad (Hrg.): Metzler Literatur Lexikon. Bigriffe und Definitionen. Zweite ueberarbeitete Auflage. Stuttgart: J.B.Metzler, 1990.S,342.
- ٣.خلفي، ميشيل: "النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)". الكرمل: ٤٦ / ١٩٩٢ ص ص ٨٢ - ١٠٢، هنا ص ٨٤ .
- ٤.المكان السابق نفسه .
- ٥.فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب . سلسلة عالم المعرفة ١٦٤، آب أغسطس ١٩٩٢ . ص ٢٣٦.
- 6.Praz, Mario:Liebe,Tod und Teufel .Die Schwarze Romantik. Uebersetzt aus dem Italienischen von Lisa Ruediger. Muenchen , 1979,S.38.
٧. المكان السابق نفسه.
٨. قارن مع: بركات، زياد: "صورة جمال أبو حمدان في شبابه الدائم". في: جريدة الدستور(عمان).الأحد ١٩٩٦/١٠/٢٧.
- 9.Metzler Literatur Lexikon, S. 312.
- وقارن مع: وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب . إنجليزي، فرنسي، عربي بيروت: مكتبة لبنان ١٩٨٣، ص ١٤٢.
١٠. زيولكوفسكي، تيودور: أبعاد الرواية الحديثة . نصوص ألمانية وقرائن أوروبية . ترجمة د. إحسان عباس وبكر عباس . بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤، ص ٢٥٤ .
١١. حول فلسفة الموت عند هيدغر، أنظر:
- كارس، جيمس . ب: الموت والوجود - دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي . ترجمة بدر الديب . القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨، ص ٥٣٣ وما بعدها .
- وكذلك: شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي . ترجمة كامل يوسف حسين . مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام . الكويت: عالم المعرفة ٧٦، إبريل ١٩٨٤، ص ٢٤٤ وما بعدها .
- ١٢.أنظر: رفقة، فؤاد: الشعر والموت . بيروت: دار النهار للنشر ١٩٧٣، ص ٤٨.
- ١٣.هي عشر قصائد شهيرة أتم ريلكه كتابتها عام ١٩٢٢ في قصر دوينو (Duino) في ضيافة إحدى الأميرات من صديقاته في سويسرا . أنظر هذه المرثي في:
- Rilke , Reiner Maria: Gedichte . Auswahl und Nachwort von Dietrich Bode. Stuttgart: Reclam
- ٢٠٦ - ١٨٦ .SS,١٩٩٧,Verlag
- ألمانيا . دمشق: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢، ص ٥٥ وما بعدها.
- 14.Rilke, Reiner Maria: " Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" . In: Deutsche Erzähler des 20. Jahrhunderts. Ausgewaelt und eingeleitet von M.L. Kaschnitz. Frankfurt: Suhrkamp, 1994 , SS.92 - 78 , hier, S. 63.

- ١٦.Rilke:Gedichte,S.٦١ وقارن مع: أبعاد الرواية الحديثة، ص ٢٦١ - ٢٦٢.
- ١٧.Die Aufzeichnungen des M.L. Brigge. In: Deutsche Erzähler,S.٦٦.
- ١٨.Rike: Gedichte.S.٦١.
١٩. أبعاد الرواية الحديثة، ص ٢٦٥ .
٢٠. أنظر: الباردي، محمد رجب: " الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي . " في علامات النقد، ج ٢٦، م ٧، شعبان ١٤١٨ هـ - ديسمبر ١٩٩٧ م، ص ص ١٩٠ - ٢٠٦، هنا، ص ١٩٣ .
٢١. المكان السابق نفسه .
٢٢. المكان السابق نفسه.
٢٣. حول دور الشخصية في قيادة السرد . أنظر المرجع السابق نفسه، ص ص ١٩٢ - ١٩٣ .
٢٤. الكبيسي، طراد: قراءات نصية في روايات أردنية . عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٠، ص ٧٤ .
٢٥. في قصص العشق العربي القديم تكاد النهاية النمطية لموت العاشقين هو أن يخر أحد العاشقين ميتاً على قبر محبوبه، أو أن يشهق أحدهما ويسقط ميتاً فيلحقه الآخر بعد لحظات، فيدفنان في قبرين متجاورين . أنظر أمثلة على ذلك في: ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي (ت١٢٥٧م): ذمّ الهوى . تحقيق عطا أحمد عبد السلام . بيروت ١٩٨٧، وخاصة الباب السابع والأربعين " في ذكر من قتله العشق " الصفحات ٣٧٣، ٣٧٦، ٣٧٨، ٤٠٧ وغيرها كثير .
- ٢٦.قارن أيضاً، مع: قراءات نصية في الرواية الأردنية، ص ٧٧.
- ٢٧.حول تمجيد الموت في الآداب الرومانتيكية، أنظر: الموت في الفكر الغربي، ص ١٦٧ - ١٧٢ .
٢٨. أنظر حول موتيف الحب والموت وأبعاده الرومانتيكية:
- Bijvoete , Maya C.: " Liebestod " . In Seingnwet, Jean - Charles (Ed.) Dictionary of Literary Themes and Motifs. Vol: L - Z . New York . London: Greenwood press ١٩٨٨ ,S.٧٦٨ - ٧٧٥ . وكذلك، ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، الكويت: سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، حزيران ٢٠٠٠، ص ص ٨٠ - ٨٥ .
٢٩. حول الحكاية الإطار ودور السارد أنظر :
- SS , Metzler Literatur Lexikon ٢٧٣ - ٢٧٤ (Rahmenerzaehlung). وكذلك: إبراهيم، عبد الله: السردية العربية . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي . بيروت . المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ٩٣ وما بعدها .
٣٠. شذ عن ذلك التصريح باسم (وطفا النعمان)، وقد علّق طراد الكبيسي على الأمر بقوله: إن هذا: " ربما ليعدنا إلى الخطيئة الأولى: عذبتها التي قطفها ومضى هارباً تحت وطأة الشعور بالخطيئة . " أنظر: قراءات نصية في الرواية الأردنية، ص ٨١.
٣١. أنظر سابقاً (١: ٣).