فلسفةُ السرد

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3734)

النهمي، احمد صالح

فلسفة السرد/ محمد صابر عبيد:-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/3734).

الواصفات:/ القصص العربية// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-130-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله — مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ — خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن — E-mail: darghidaa@gmail.com

فلسفةُ السرد

مقاربةٌ نقديةٌ في ديناميّات التعبير الروائيّ عند قاسم توفيق

محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى
2016 م – 1437هـ

الإهداء

حين تكونُ الصداقةُ أرقى فنون الاختيار...
يصبحُ لزاماً عليّ أنْ أهديَ كتابيَ هذا للصديقين الرائعين:
محمد شيرين تشكار وعبد الهادي تيمورتاش
وهو يُنجزُ في ظلّ محبتهما الوارفة.

الفهرس

ـ على سبيل التقديم 9
ـ مدخل: في فلسفةُ الكتابة ومفهومُ السرد عند قاسم توفيق 17
ـ الفصل الأول: التعبير الإيروتيكيّ وسردنة الجسد 39
ـ الفصل الثاني: النحت السرديّ ومعمارية الأمكنة 69
ـ الفصل الثالث: تشكيل الشخصية ومرايا الحدث 101
ـ الفصل الرابع: التشكيل السينمائيّ للحدث الروائيّ 133

على سبيل التقديم
(1)

النقدُ عندي حبّ بالدرجة الأولى، حبٌّ بالمعنى الشامل والشاسع والواسع والعميق والحيويّ والمُنتج والأصيل والجميل والنادر، لا تحدّه حدودٌ ولا توقفهُ مصدّاتٌ أو حواجزُ أو حُجُبٌ، قلتُ ذلك مراراً، لكنني أشعرُ لفرط أهمية هذه الحقيقة الجمالية بالحاجة إلى تكراره في مناسبات عديدة تقتضي الإعادةَ وتستوجبها، وهذه المناسبةُ حيثُ أكتبُ عن تجربة الصديق الروائيّ قاسم توفيق إحداها، لا أستطيع أنّ أكتبَ عن نصّ لا أشعرُ بمحبة تجاهه مهما كان عظيماً في نظر غيري، فقد سبقَ لي أنْ أخفقتُ في قراءة الكثير من الأعمال العظيمة التي امتدحَهَا الكثيرُ من المثقفين والكتّاب والنقّاد، ولا أجدُ في ذلك أيّ ضير يمكنُ أنْ يقلّلَ من قيمة تلك الأعمال، أو يقلّلَ من احترامي لوعيي القرائيّ في الوقت نفسه، فالحبّ له نواميسهُ وقوانينهُ وظروفهُ الخاصّةُ التي قد لا تخضع لميزان معيّن.

ففي الوقت الذي شُغفتُ فيه بقراءة ماركيز وبورخس واستورياس ونجيب محفوظ وأنطونيو غالا وبوتزاتي وهنري شارير وجبرا إبراهيم جبرا ودستويفسكي وغيرهم على اختلاف مدارسهم الإبداعية في الكتابة السردية، لم أستطع أنْ أكملَ رواية (موبي ديك) لهيرمان ملفيل على الرغم من شهرتها الكبيرة، وعلى الرغم من أنّها تُعدّ ملحمةً كبيرةً من ملاحم الأدب الأميركيّ، ولم أتمكّن أيضاً من إكمال رواية (عوليس) لجيمس جويس مع أنّ شهرتَها طبقت الآفاقَ، وأحيلُ القضيةَ إذا كان ثمّة ضرورةٌ لتسبيب ذلك على طبيعة المزاج الثقافيّ والوجدانيّ والمعرفيّ عندي مثلما هو عند أيّ قارىء.

وحين تتجاوزُ قراءتي حدودَ الاستمتاع بالقراءة بوصفي قارئاً أبحثُ عمّا يثيرني ويضيفُ لي الجديدَ على أكثر من مستوى، إلى منطقة النقد العميقة الشاسعة بوصفي ناقداً مسؤولاً عن المقروء نقدياً، وعليّ أنْ أنجزَ قراءتي كتابياً في مقال، أو دراسة، أو بحث، أو مقاربة، أو كتاب كامل، أيّاً كانت التسمية والتوصيف والتصنيف، فإنّ المهمةَ القرائيةَ تنشطُ وتتعمّقُ وتتفتّحُ أكثرَ لتأخذَ حيزاً معرفياً لا تبتعدُ فيه عن قراءة المتعة الأولى، بل تنطلقُ منها لتتعداها نحو حقل معرفيّ، ثقافيّ، جماليّ، هو حقلُ النقد، بكلّ ما ينطوي عليه ويتمخّضُ عنه من ممكنات وطبقات وحرفيات وأدوات وتقانات ومناهج ورؤيات ونظريات لا يمكنُ حصرُها وتقنينُها ضمن صيغة واحدة ثابتة ونهائية وحاسمة.

عرفتُ قاسم توفيق منذ عقد من الزمن تقريباً، ولم تكن لقاءآتنا على مدى هذه السنين تتعدّى الأربع أو الخمس لقاءات، إذ كانت محكومةً بزياراتي الأكاديمية أو الثقافية لمدينة (عمّان) وهي قليلةٌ نسبياً، وحين أنوي في كلّ زيارة من هذه الزيارات

وضعَ خارطة عمل تجعلها ممتعةً ومثمرةً ومفيدةً كان قاسم توفيق يأتي في مقدمة عناوين هذه الخارطة، فاللقاءُ بقاسم سواءٌ في منزله العامر أو في أيّ مكان آخر من أمكنته العمّانية المفضّلة لا يمكنُ التفريطُ فيه، فهو شخصيةٌ حيويةٌ وغنيةٌ وخاليةٌ من العُقَد، قريبةٌ من قلبي ووعيي وثقافتي وحساسيتي وتجربتي وذوقي ومزاجي، وجنوني أيضاً، ونادراً ما يعثرُ المرءُ على صديق يمكنُ أن يتحلّى بهذه المواصفات التي يحبّ، فمنذ اللقاء الأوّل عرفتُ أنّ شخصيةَ قاسم توفيق هي من الشخصيات التي تحظى عندي بالمحبة والأهمية النادرة.

حين أحفّزُ ذاكرتي جيداً كي أستعيدَ آخرَ لقاء لي بقاسم تخبرني أنه مضى عليه ما يقربُ من نصفٌ من العقد الذي عرفته فيه، وثمّة أسبابٌ ذاتيةٌ وموضوعيةٌ كثيرةٌ حالتْ دون أن نلتقي كثيراً كما نحبّ ونشتهي، ربّما من أبرزها قلّة زياراتي إلى عمّان في السنوات الأخيرة، على أننا تحادثنا هاتفياً في زيارتي الأخيرة لعمّان قبل سنيتن مشاركاً في مؤتمر علميّ أقامته جامعة (آل البيت) عن إشكالية المصطلح النقديّ، كانت الزيارة سريعة نسبياً وكان قاسم حينها خارج المدينة فلم يتسنَّ لنا اللقاء كما كنت أرغب.

وحين قرأتُ حواراً مستفيضاً معه على صفحات جريدة (الدستور) الأردنية في أيلول من هذا العام 2014م، عزمتُ من جديد على التواصل معه من أجل المحبة الماثلة في وجداني وذاكرتي نفسها، ومن أجل قراءة روايته ((رائحة اللوز المرّ)) حيث كانت المحورَ الأبرزَ في حواره الثقافيّ في الجريدة، ولهذه الرائحة الماركيزية قصةٌ كانت محورَ حديثنا الغزير والنوعيّ أنا وقاسم في يوم ما.

طلبتُ من صديقنا المشترك الشاعر المبدع موسى حوامدة المسؤول الثقافيّ في الجريدة إيميل قاسم فزوّدني به فوراً، وزوّد قاسماً بإيميلي، فموسى شاعر حسّاس ولا بدّ أنّه أدرك بحسّه الشعريّ المرهف لهفةَ المحبة بيني وبين قاسم، وسعى كما يفعلُ الأصدقاءُ الرائعون بسرعة نحو جمع الشمل.

سرعان ما وصلتني نسخةٌ إليكترونيةٌ من رواية (رائحة اللوز المرّ) على أمل أن تصلني نسخةٌ ورقيةٌ منها ومن أعماله الأخرى قريباً، ثمّ وعلى الفور وصلتني نسخةٌ إليكترونيةٌ من رواية (صخب) وقد انتهى منها قاسم حديثاً قبل نشرها، ثم رواية (الشندغة) وكانت صدرت قبل حين ولم يتسنَ لي الاطلاع عليها، فقرأتها جميعاً بالمحبة التي ينتظرها قاسم منّي وأنا نازحٌ من وطني حتفَ أنفي مقيماً في مدينة (van) لؤلؤة الشرق التركيّ، مستمتعاً بأجواء رواياته الخصبة وقد أسهمتْ في تقريب قاسم من فضائي على النحو الذي قرّرت فيه مدّ جسور التواصل بيننا على المستويات جميعها ما أمكن ذلك.

وحيث انغمرتُ طيلةَ الأيام التي أعقبت وصولَ رواياته إليّ بقراءتها، وتمثّل عوالمها، واستنطاق خفاياها، والتوغّل في متاهاتها، حتى شرعتُ في التخطيط لإنجاز كتابي النقديّ عن تجربته الروائية، لم تكن المحبةُ فحسب هي دافعي الأوحدَ للكتابة

عنه مطلقاً، على الرغم من أنّها سببٌ فيها بعد توافر نصوصه الروائية على ما أحبّ من ثراء حكائيّ غزير يُحرّضُ رغبتي في الكتابة، ويجعلني حرّاً فيما أكتبُ عن نصوص أحبّها تجعلُ محبتي لصاحبها عنواناً جديداً لكتابة أكثر عمقاً وصدقاً ومسؤولية.

تواصلت الحواراتُ الإليكترونيةُ بيننا حول أعماله الروائية، وتعزّزتْ قناعتي بأنّ قاسماً مهمومٌ بعمله الإبداعيّ أكثر من أيّ شيء آخر، وهو ما يجعلني أثقُ بإبداعه من جهة، وأتحمّسُ أكثرَ من جهة أخرى لأجل أنْ أكونَ قريباً من دفء تجربته وشاهداً نقدياً على جمالياتها، فكان أنْ بدأتُ مشروعَ الكتابة عن رواياته الجديدة برغبة ذاتية متوهجة وعارفة، حارسُها المحبّةُ والمتعةُ والإضافةُ والتواصلُ مع مشروعي الكتابيّ النقديّ، وحين تأمّلتُ قليلاً في ماذا أكتبُ تحديداً عن تجربته تماثلَتْ بين يدي رؤيتي شبكةٌ واسعةٌ من الموضوعات، وهنا بدأتُ في انتخاب مجموعة مختارة منها أشعرُ بأنها تلقي الضوءَ على جانب مهم من التجربة، وتضيفُ في الوقت نفسه جديداً إلى تجربتي النقدية في مجال نقد السرد الروائيّ، على النحو الذي تكونُ فيه الكتابةُ عادلةً من حيث خدمة التجربتين في آن.

بعدَ أنْ وضعتُ المخطّطَ الأوّليّ للدراسة ذهبتُ مباشرة نحو ما سمّيته بـ ((على سبيل التقديم)) بدلاً من التقليد الطبيعيّ المعروف في كتابة ما اصطُلحَ عليه بـ ((المقدّمة)) وهي تتصدّر الكتب بأنواعها وموضوعاتها كافة، وليس في ذلك من ابتكار أو بدعة أزعُمُها سوى أنني أحببتُ أن ينطوي التقديمُ على أكبر قدر من الحرية في كتابة ما أحبّ من دون الالتزام بالأعراف الكتابية المتداولة في كتابة المقدمة، ولاسيّما اللقطات السيرذاتية الحميمة في تسجيل ما أجدُهُ يرتبطُ بالممارسة النقدية على نحو أو آخر، ويفتحُ مجالَ الرؤية الثقافية على فضاء ثريّ مشحون بالمحبة الراقية حيث تكون كلّ الأشياء الجميلة متاحةً ومناسبةً وضروريةً وقادرةً على التعبير والتشكيل بقوّة ورحابة وبهجة.

(2)

العنوانُ الذي وجدنا أنّ بوسعه الإجابةَ على أسئلة قاسم توفيق الروائية بقوّة وشمول وإحاطة ودقّة هو ((فلسفة السرد))، عنوان نحسبُ أنّه يحيلُ على جملة فصوله بانتماء عمليّ أصيل ويستوعبها ويتمثّل معطياتها ورؤياتها وتفاصيلها، والمقصود بالعنونة (فلسفة السرد) هنا توجُّهُ الكتاب نحو خصوصية التشكيل السرديّ في مدوّنة قاسم توفيق الروائية، أي الطريقة التي يؤلّفُ فيها حراكَه السرديّ ويؤسسُ فيها نموذجَه الروائيّ على مستوى اللغة الروائية والصنعة الروائية والمقولة الروائية، وإذا كان لكلّ كاتب نوعيّ عموماً، وروائيّ خصوصاً، فلسفته الخاصة في بناء فضائه الكتابيّ، ومعماره الروائيّ، فإنّ لقاسم توفيق فلسفته الكتابية الخاصة في السرد الروائيّ

أيضاً، وهو ما نأملُ الكشفُ عنه في مقاربتنا لتحليل ديناميات التشكيل الروائيّ في مفاصل تجربته.

ونحسبُ أنّ عنوانَ (فلسفة السرد) على هذا النحو جاء مناسباً لتجربته الروائية على صعيد اللغة ونظم الصوغ السرديّ والمقصدية السردية والثقافية، ونحسبُ أيضاً أنّ فصولَ الكتاب اجتهدتْ في استيعاب طاقة الفلسفة السردية في الروايات وتحليل رؤيتها على نحو يطالُ أهمَ الفواعل السردية الدينامية في التجربة، بما يمكنُ أنْ تجيبَ عليه أسئلةُ السرد في هذه التجربة الروائية الغنية.

نستطيعُ أنْ نلمحَ ابتداءً في روايات قاسم ـ موضوع الرصد والمقاربة ـ هنا هويّتها الخاصّة، وهي تعبّرُ عن فلسفتها هذه منذ عتبة عنواناتها، حين نتيقّن بأنّ عتبةَ العنوان هي عتبةٌ مركزيةٌ بالغةُ التأثير والدقّة في مقاربة العمل الأدبيّ عموماً، والرواية على نحو خاصّ، ولو تفحّصنا عنوانات رواياته ((ورقة التوت/رائحة اللوز المرّ/صخب)) على سبيل المثال لوجدنا ما هو مشترك بين العنوانات على صعيد فلسفة التشكيل والتصوير والتدليل، إذ هي تشتغلُ على استثارة الفاعلية الحسيّة (الحواسيّة) ذات المرجعية الجسدية وترميزها، فعنوان (ورقة التوت) يحيل على فضاء الحسيّة البصرية، وعنوان (رائحة اللوز المرّ) يحيل على فضاء الحسيّة الشمّية، وعنوان (صخب) يحيل على فضاء الحسيّة السمعيّة، وهي شبكة إحالات تشتغل في سياق وحدتها الروائية الخاصة على تمثيل غزير لتجليات الحاسة في كلّ رواية من هذه الروايات، فضلاً على أنّها على صعيد التجربة الكليّة المشتركة بين عوالم الروايات وفضاءاتها تشتغلُ بنوع من التضامنية والتفاعلية السردية في تمثيل الحواس سردياً لصالح مقولة العمل الروائيّ ومقصديته وتوكيد هويته.

حين وجدنا أنّ الفضاءَ السرديَّ الإيروتيكيَّ فضاءٌ مهيمنٌ وطاغ على روايات قاسم بمجملها، وهو من الأفضية الأكثر حضوراً واستقطاباً وتأثيراً وتداولاً في السرد الروائيّ العربيّ الحديث بمختلف تموّجاته وتمظهراته وأهوائه، فقد خصصنا الفصلَ الأولَ من كتابنا لمقاربة ديناميات هذا الفضاء وتجلياته، فجاءتْ مقاربةُ الموضوع الإيروتيكيّ في هذا الفصل بعنوان ((التعبير الإيروتيكيّ وسردنة الجسد))، رغبة في السعي النقديّ للإجابة على هذا السؤال الإشكاليّ والرائج في السرد الروائيّ العربيّ الحديث، وهو سؤال معقّدٌ وشائكٌ شغلَ الدرسَ النقديّ العربيّ كثيراً في السنوات الأخيرة، وربما ما زال حتى الآن بحاجة إلى استقراء عميق وتحليل دقيق يتجاوزان الطبقة السطحية التي انشغلت بها الكثير من الدراسات النقدية والثقافية على هذا الصعيد.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ ((النحت السرديّ ومعمارية الأمكنة)) فيشتغلُ على خصوصية البناء المكانيّ في روايات قاسم توفيق، حيث يقتربُ البناءُ المكانيُّ السرديُّ كثيراً من فعالية النحت والتشييد الفنيّ والجماليّ الآسر لمحتويات المكان

وتفاصيله وجزئياته وزواياه وبطاناته وخلفياته ومرجعياته، وهو يعكسُ خيالاً معمارياً لافتاً ومنغمراً في حساسية تشكيلية عالية تتماثلُ وتتطابقُ مع فعالية عناصر التشكيل الأخرى في الرواية، فتعملُ عنده آلةُ الوصف السرديّ المركّز الدقيق على فضاءات الأمكنة بطريقة جديدة، هي طريقة الحفر والتخطيط وهندسة التفاصيل وديكوية الأشياء.

الفصل الثالث الموسوم بـ ((تشكيل الشخصية ومرايا الحدث)) ذهب إلى مقاربة العلاقة بين الشخصية والحدث في رواياته، على أساس أنّ تشكيلَ الشخصية عنده يتمظهرُ في سياق انعكاسيّ متموّج على مرايا الحدث، من حيث بروزُ معالم الشخصية في مجمل تكويناتها الخارجية والداخلية بروزاً دالّاً وفاعلاً ومستثيراً للحراك السرديّ الحدثيّ، وبما يجعلُ من الشخصية الروائية في رواياته مفصلاً مركزياً لا بدّ من العناية به نقدياً في سياق تمثيل الفلسفة السردية التي يعتمدها في التشكيل.

في حين انشغل الفصل الرابع المعنون بـ ((التشكيل السينمائيّ للحدث الروائيّ)) بمعالم التمظهرات السينمائيّة للحدث الروائيّ في رواياته، وهو موضوع تشكيليّ بالغ الأهمية في السرد الروائيّ الحديث إذ انشغل الكثيرُ من الروائيين العرب بقضية التداخل الإجناسيّ بين الفنون كافة، ولعلّ الانشغالَ بالتداخل الروائيّ مع فنّ السينما بتقاناته وآليّاته المتعددة جاء في مقدمة التداخل الأجناسيّ مع الفنون الأخرى، لما يتيحُهُ ذلك للروائيّ من توسيع رحب للمجال التشكيليّ في الممارسة السردية الروائية على أكثر من صعيد، إذ يغتني المشهد السرديّ واللقطة السردية والمكانية السردية بممكنات جديدة مستعارة من فنّ السينما.

(3)

وبعدُ، فإنّ هذا الكتابَ هو كتابُ محبّة في المقام الأوّل، محبّة تضاعفُ من قيمة المعرفة ولا تخلّ بها، وتزيدُ من ثقل الحساسية النقدية ولا تُنقص منها، وتوسّع من حدود الجمال الكتابيّ ولا تبسّطُهُ، وتثري النصّ المنقود ولا تقلّلُ غناه، إذ بعد تجربة تجاوزت الثلاثةَ عقود والأربعين كتاباً في حقل الأدب والنقد والمعرفة والثقافة لم يعد ثمّةَ مجالٌ بقدر خُرم أبرة للمجاملة أو ما يجاورها، فلستُ مضطرّاً أن أكتبَ عن نصوص لا تأخذني إليها بقوّة مثلما فعلتْ نصوصُ قاسم توفيق الروائية، وأرجو أنْ أكونَ قادراً على الكشف عن طبقاتها الجمالية الظاهرة والمستترة، ومقصدياتها المباشرة والمرمّزة، وحساسياتها التشكيلية اللغوية والدلالية والثقافية، كما هي جديرة بذلك وتستحقه.

الكتابةُ عندي متعةٌ مثمرة عميقة مثقّفة عنوانها المعرفةُ، ومعرفةٌ ذكيّةٌ وشاسعةٌ رائدُها المتعةُ، ولن أفرّطَ بهذه المعادلة الذهبية مطلقاً وقد أنجزتُها بسهر الليالي الباردة ويقظة النهارات المستبدّة، وبالإجهاز على طفل الوقت العنيد المشاغب اللامنتمي لترويضه كي يتمدّد أكثر من حجمه المعتاد ليستجيب لفورة العمل والجهد والبحث والقراءة والكتابة والمغامرة والجنون، إذ لم تكن ساعاتُ اليوم الأربع والعشرين قادرةً على استيعاب الطوفان القرائيّ والكتابيّ داخل روح لائبة ملتاعة متفجّرة بالرغبة الباحثة عن الجديد في الحبّ والاحتواء والتعرّف والاكتشاف والكشف، تسعى ما وسعها ذلك إلى جمع صمت الليل وصخب النهار في سلّة واحدة، ليونة الماء وصلابة اليابسة في قارورة واحدة، استذكارات الماضي ومشاهدات الحاضر وأحلام المستقبل على شاشة موجزة واحدة، جبروت اليأس وبساطة الأمل في مشهد ملتبس واحد.

الكتابةُ جوهرُ حياتي، ومغزاها، وخَلاصها، وهويتها الأصيلة التي يستحيل تزويرها، ومفتاحُ سرّها، وخلاصتُها المنتقاة، ونبتتُها الحقيقيةُ تنمو في عقلي وخيالي ومزاجي وذوقي وجسدي بحريّة وأناقة وغزارة وخصب، وتُنتجُ ما أزهو به وأفرحُ وأنطلقُ في رحاب الدنيا ألعبُ بمرح هائج، مثل طفل راغب خجول يحصلُ على دمية يحلمُ بها أوّلَ مرّة، لمّا أزلْ ذلك الطفلَ الفادحَ يبتهجُ بلعبته الأثيرة أيّما ابتهاج، ويُسعدُ بما يكتبُهُ سعادةً طريفةً وعفويةً نادرةً، كأنّه يكتبُ حبّه الأول أو قصيدتَهُ الأولى أو مقالَهُ الأوّلَ أو كتابَهُ الأوّلَ، وأيّة قراءة لكتبي النقدية وشعري ومقالاتي وخربشاتي وأفكاري وشخصيّتي خارج هذه الروح، وبعيداً عن هذه الرؤية، وانتهاكاً لجوهر هذه المحبّة وسرّها، ليست سوى قراءة باطلة لا تنتمي لعالمي، قراءة ظالمة، لا تجيبُ على أسئلتي في الحبّ والكتابة والمعرفة والجنون والحياة.

مدخل
في فلسفةُ الكتابة ومفهومُ السرد

عند قاسم توفيق

لا يمكن أن يوجدَ كاتبٌ مهمٌ لا تنطوي كتابته على فلسفة معيّنة، فلسفة هي نتاج تجربته وخبرته وثقافته ورؤيته وحساسيته ومزاجه ومعرفته وعلاقاته ونجاحاته وخيباته، فلسفة تزاوج بين المعرفة النظرية بآفاقها الثقافية المتعددة والممارسة الإجرائية بحرفيتها ومتعتها ومغامرتها، فلسفة تقوم على التمثّل والفهم والتأمل والنظرة الحرّة والحيوية والرحبة إلى الأشياء، فلسفة تولدُ في أحضان الهدوء والصخب في آن، على الماء واليابسة في وقت واحد، تنطلق من الذات نحو الموضوع وبالعكس، تقارب بين الأنا والآخر في تفاعل يقوم على القبول والتفاهم والحوار والمنطق والحجاج.

أمّا حين يكون هذا الكاتب سارداً حكواتياً (روائياً وقاصّاً) فإنّ فلسفته تأخذ صورة أخرى أكثر حيوية وحراكاً ودينامية، وتتكشّف عن حضور فعّال ومنتج في منطقة الكتابة ومنطقة التلقي معاً، وهو ما يجعلها فلسفة الكائن والحضور والوجود والتمثّل واستنطاق المرجعية بقوّة كي يتشكّلَ المخيالُ باحتراف، الساردُ المتمكّنُ البارعُ يخلقُ كائناته السردية بمعرفة وإدراك ومرجعية ذات أثر في تفاصيل الجسد والروح والرؤية والرؤيا، ويتحمّلُ همّ خلقه المتكامل أمامه على نحو مغر من جهة، ومتعب ومستفزّ من جهة أخرى، إذ لا سبيل إلى خلاص ممكن أو محتمل من سطوة سردياته الضارية الضاغطة على عقله السرديّ، ووعيه السرديّ، وحلمه السرديّ، وحساسيته السردية: شخصيات وأمكنةً وأزمنةً وأحداثاً، لأنه سيظلّ مرتهناً بعوالمها وفضاءاتها وتفاصيلها وأجوائها وكأنه مسحور أو مأخوذ أو ممسوس بها، الخلاص الوحيد هو فيها ومنها فقط، ولا خلاص غيره البتة، حيث يتبدّى السردُ هنا بوصفه ملاذاً وخروجاً من ظلمة الحكاية الكامنة كيان السارد إلى نور الحكي والقصّ بإشراقته الساطعة في أجواء مجتمع التلقي.

هذا هو جوهر الفلسفة السردية وموطنها وحقيقتها وكنهها ومجالها الثقافيّ والتعبيريّ حين تتشكّل بين يدي النصوص السردية، مهما ارتفعت وانخفضت، مهما شرّقت وغرّبت، لا بدّ من أن تعود إلى هذه البؤرة المكتنزة بالجواهر واللُّقى تغترف منها المعنى والقيمة، وتصوغ من كنزها الذي لا ينضب ما تشاء من عوالم ورؤيات ورؤى وأحلام وأوهام، هي الكون السرديّ الخاصّ به، وهو كون أصيل معادل لكون الخارج والواقع والطبيعة، ولا سبيل إلى غير هذه المعادلة مطلقاً.

القاصّ والروائيّ قاسم توفيق لديه تجربة ثرّة في الكتابة السردية على صعيد الممارسة والفعل والإنتاج، ولديه مدوّنة سردية حفلت بالكثير من الروايات

والمجموعات القصصية، على نحو يمكن الإصغاء جيداً لمفاهيمه في الكتابة والسرد والهوية وما يندرج تحتها من مفاهيم ومقولات وأفكار، على النحو الذي تحتشدُ فيه هذه المفاهيمُ في سياق ملتئم وملتحم بوسعنا أن نطلق عليه تقديراً واصطلاحاً: (فلسفته) في التعبير عن شبكة مفاهيمه المؤلّفة لجوهر هذه الفلسفة.

ونحسبُ أنّ الحوارات الأدبية التي أجريت معه على مدى السنوات السابقة بحكم تعدّدها وتنوّعها (زمناً ومكاناً ومناسبةً) تمثّل خير وسيلة لرصد هذه الفلسفة، وتَمثّل حدودها، وإدراك مقولتها، ومن ثم توافر فرصة قراءتها وتحليلها على النحو الذي يخدم منهجنا في قراءة رواياته استناداً إلى عتبة عنوان الكتاب ((فلسفة السرد))، كي تشكّلَ مناطقَ ضوء تتسلّط على مسارات قراءتنا في الكتاب من أجل أن ترفدها بممكنات جديدة على مستوى الفكرة والوعي والتحليل، لبلوغ ذروة كتابية مثلى تجمعُ النصَ والقراءةَ والتلقيَ في فضاء واحد، بوصفها مرجعية رؤيوية وثقافية يحكي فيها قاسم توفيق منهجه في الكتابة، ورؤيته في التشكيل، وأهمية مرجعياته وتصوراته، على النحو الذي يؤلّف ما اصطلحنا عليه في كتابنا بـ (فلسفة السرد) بمعناه الواسع وتجلياته المتعددة(*).

مفهوم الكتابة:

يثيرُ الحديثُ عن مفهوم الكتابة قدراً لا بأس به من الإشكال المفهوميّ بهذا القدر أو ذاك، وبحسب هذه الرؤية أو تلك، فالكتابةُ مفهومٌ تاريخيٌّ عميقٌ يصعبُ ضبط حدوده ضمن مجال معرفيّ محدّد، لكنّه بما أنّ الحديث هنا عن تجربة معيّنة تخصّ كاتباً معيّناً هو القاص والروائيّ قاسم توفيق، فإنّ التخفّفَ من ضغط هذه الصعوبة يكون متيسّراً على نحو ما، طالما أننا نسعى إلى صياغة هذا المفهوم اعتماداً على مقولات الكاتب في حواراته وهي في مجملها تكوّن مفهومَ الكتابة عنده.

قاسم توفيق ينظر إلى الكتابة على أنها حالة حبّ، وهو ما يعطيها صفة الديمومة والدينامية والانفتاح على الحياة بأشمل صورها، حالة حبّ في العودة إلى المرجعيات الأولى المؤلّفة للصوت والصورة والشخصية والرؤية والفضاء، وحالة حبّ في التفاعل مع جوّ الكتابة وطقوسها ولذّتها التي لا تعادلها لذّة، إنّ وصفها بحالة حبّ متأتية من فهم وإدراك واستشعار وخبرة وتجربة ومعيشة حيّة ومعطاءة:

(*) المقبوسات الواردة في المدخل مأخوذة من ثلاث حوارات أجريت مع قاسم توفيق في الصحف الأردنية والعربية، الحوار الأول في جريدة (الغد) حاورته عزيزة علي، في 15/شباط/ 2010، والحوار الثاني في جريدة (القدس العربي) في لندن، حاوره نضال القاسم، في 29/مايس/2014، والحوار الثالث في جريدة الدستور حاوره نضال القاسم أيضاً، في 24 /تشرين الأول/ 2014.

هي حالة حب، مثلما تحب الأشياء وتتعلق بها، وتتفنن في تجميلها واستخدامها هكذا تعلمت الكتابة. نتكلم عن الفرصة الجميلة التي تصيبك في زمن وشروط ليست جميلة. في طفولتنا كان يجب أن نلتحق بالمدرسة عندما نبلغ السابعة، هذا أمر قبيح. في ذاك الزمان كان عندنا جارة مسيحية لا زلت أذكر تفاصيلها الطيبة، هذه الجارة طلبت من أهلنا نحن الأولاد المشاكسين من تجاوزوا الخامسة أو السادسة من العمر أن تتكفل بتعليمنا القراءة والكتابة في بيتها، بالطبع كان هذا أجمل هدية يمكن أن يقدمها الجار لجاره، وهي لمّنا من الشوارع، وإخماد شغبنا وضجيجنا. تعلمنا القراءة والكتابة قبل المدرسة، وتعرفنا على كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة من فم هذه الجارة التي كانت تشدنا لصوتها وحركاتها وتقليدها للحيوانات والبشر.

إنّ هذه الصورة المرجعية تضع الكاتب أمام مشهد حيويّ يحيل على مناخ ديناميّ له طعم الحياة وطعم الحرية وطعم الأمل، بشروطها الصاعدة نحو قمّة العاطفة وقمّة العقل وقمّة الضمير الحرّ وهو يتشكّل على هذا النحو، فالمكوّنات الأولى هي مكوّنات مركزية لها الدور الأساس في بناء الشخصية وتشييد الموجّهات، وهنا يدين قاسم توفيق لأستاذته المسيحية وهي لم تكتف بتعليم القراءة والكتابة بل تجاوزت ذلك إلى تعليم الحياة بمختلف طبقاتها وأسرارها الأولى، وانفتحت على آفاق واسعة ظلّت تفعل فعلها في طبيعة الشخصية وفضاء التأمل والاسترجاع ونوع الكتابة.

لذا نجد أنّ الكاتبَ يقرّ بأنّ موجّهات التربية الأولى قادته إلى حبّ القراءة والاطلاع على أعمال روائية مهمة في سن مبكّرة، وفوق هذا نشأت الرغبة الأولى في الكتابة بما يجعل من تلك الموجّهات ذات عمق كبير في صوغ الشخصية الثقافية، وتوكيد حالة الحبّ المرتبطة بالكتابة بوصفها العاطفيّ والوجدانيّ والفكريّ والثقافيّ:

لقد أحببنا آنذاك القراءة، وأحببت أنا الكتابة إضافة لذلك. بعد المرحلة الأبتدائية كنت قد قرأت الأعمال العالمية، لتشارلز ديكنز، وفكتور هيجو، وهمنغواي وكامو وعبد الحليم عبد الله، ونجيب محفوظ وكتبت أول قصة لي، ما زلت أحتفظ بكراسة المدرسة وفيها هذه القصة.
الكتابة عندي حالة حبّ وليس غير ذلك.

وترتفعُ حالة الكتابة لتكون حاجة إنسانية جوهرية في حياة قاسم توفيق لا تتوقف عند صورة الكتابة بمعناها الإبداعيّ المجرّد، وعلى الرغم من أنها تظلّ غامضةً على نحو لا يمكن تفسيرها منطقياً، غير أنّ هذه الحاجة ترتقي إلى مقام الحاجات التي لا يستطيع العيش من دونها:

أنا أكتب لنفسي، لحاجة لا أعرف كيف أفسرها، لكنها حاجة مثل باقي الحاجات التي تلزم الإنسان حتى يكمل حالة العيش. مثل التنفس أو الأكل أو الحبّ، لا

أدري لكنـي أمـارس هـذا الفعـل لإكمـال مبـررات وجـودي. الكتابـة جـزء مـن نشاطات بدني العضوية لن أكفّ عنها إلا بعد أن أتوقف عن النبض والتنفس، سوف تكون هي أخر أعضائي التي تتوقف عن الحركة مع الموت.

لا بل هي ترقى فوق الحاجات الأخرى البدنية والعضوية، ولعلّ جملته الحاسمةَ (سوف تكون هي أخر أعضائي التي تتوقف عن الحركة مع الموت.) إنّما هي تعبير أصيل عن ارتباط حاجة الكتابة بمعنى الحياة، وتطلّعها لتكون البديل الجماليّ والفنيّ والإبداعيّ عن حياة صاخبة ملوّنة بالخطايا والعنف والمؤامرات والكَدَر والحسد، عالم كتابيّ لا يخون، فرديّ بامتياز وبهجة، عالي الخصوصية والصفاء، قابل للتأمل والنظر الهادئ المستكين نحو الأشياء، وهي من غير أدنى شكّ فلسفة الكتابة الحرّة وقد عرفها كلّ كتّاب العالم الأحرار على مرّ العصور وفي مختلف البلدان.

مفهوم الرواية:

لا يبتعد مفهوم الرواية عند القاص والروائيّ قاسم توفيق عن مفهوم الكتابة في الجوهر الفلسفيّ العام والمقصدية الإنسانية المحدّدة والحساسية الكتابية النوعية، فالرواية أضحت اليوم الفنّ الكتابيّ الأكثر شهرة وتلقياً وتداولاً من الفنون السردية الأخرى وغير السردية من دون منازع، وصار لها كون كتابيّ متفرّد، وسوق رائجة، وإعلام كثيف، وجمهور واسع، وحظوة ثقافية وربّما أيديولوجية على نحو ما، وقد امتدّت يد السلطات إليها كي تستثمرها لصالحها، لذا نجد أنّ قاسم توفيق يوصّف العلاقة بين المثقف والسلطة منذ البداية كي يرى أين يمكن أن تقف الرواية بقوله:

لا يفترض أن يكون هناك علاقة بين المثقف والسلطة، حتى وإن كانت هذه السلطة أكثر ديمقراطية "بين قوسين" من أميركا. المثقف يجب أن تكون علاقته مع شعبه وقضايا شعبه. وفقط. وإن كانت السلطة مع الشعب فيجب على المثقف أن يكون مراقباً وناقداً للممارسات التي يمكن أن تسيء لهذه العلاقة التي بين السلطة والشعب.

وهو في الوقت نفسه ينزع صفة القدسية عن الفنّ مهما كان، لأنّ هيمنة فنّ من الفنون في مرحلة معيّنة إنّما تكون بفعل عوامل ثقافية وحضارية وبشرية كثيرة، وبتغيّر هذه العوامل تتراجع هذه الهيمنة لتحلّ بدلاً عنها هيمنة أخرى، في حين كان المسرح هو أبو الفنون في عصور خلت، تراجعت هده الأبوّة على نحو كبير كما يرى قاسم توفيق كي تسمح لأبوّة جديدة باعتلاء العرش هي أبوّة الرواية:

لا يوجد قدسية ثابتة في الفن، المسرح كان من أول الفنون التي صنعها الإنسان، ولأهميته العظيمة لا زال علامة على تطور المجتمعات لكنه لم يعد هو الأعظم، أعتقد أنّ هذا زمن الرواية.

ويضع لذلك تفسيراً متعلقاً بطبيعة الحضارة ورؤيتها واشتراطاتها ومعطياتها وحاجاتها ويحاول تقديم أجوبة مقنعة وضمانات واضحة وحجاج قويّ، على نحو يشكّل جزءاً مهماً من فلسفتها بوصفها تستجيب لوضع الإنسان الباحث عن راحة وطمأنينة في مناخ عالميّ مفعم بالحركة والضغط والترويع، وهو ما يمكن أن تنهض الرواية به بعد أن حققت كلّ هذا الحضور الاستثنائيّ في فضاء التلقي وفضاء الاهتمام الإعلاميّ، وصارت هي الفنّ الكتابيّ الأكثر شهرة وقيمة وتداولاً وتسويقاً على النحو الذي صار فيه مغرياً للجميع من اجل التجريب فيه واقتحامه بحثاً عن شهرة أوسع:

مع التسارع المذهل في الحياة البشرية جاءت الرواية لتكن بقعة استراحة الدماغ، حالة هدوء من الصخب الضجيج الذي يسببه الإعلام المشظى، وعالم الاستهلاك، والدعايات التجارية، والحروب، واختلاف المواقف. هذا الشكل المتحرك للحياة بصخب وضجيج يصيب الإنسان بما يشبه الصمم، فلا يعد قادراً على الإمساك باللحظة، ولا يجد أمامه فسحة للاسترخاء والنظر داخل نفسه ليرتب كمّ المعلومات التي يتلقاها في كلّ يوم، أو ليتفكر بما يدور من حوله. الرواية هي محاولة إمساك للحظة.

إذ يرى قاسم توفيق أنّ الرواية هي أحد الحلول الجمالية الفلسفية لأزمة الإنسان المعاصر على نحو من الأنحاء، في حياة ملتبسة شائكة لا تقيم وزناً لحساسية البشر ولا لمزاجهم ولا لخصوصيتهم، فهو حين يرى أنّ الرواية هي محاولة إمساك لهذه اللحظة الجمالية الفريدة ضمن عالم ماديّ مكتظّ بالأشياء المتداخلة والعنيفة لا تعطي فرصة للتأمل أو التمثّل أو الفهم، فهذا يعني أنه يؤسس لمفهوم واسع للرواية يتجاوز حدود القراءة السياحية البسيطة والمتعة العابرة وتزجية الوقت، وينفتح على رؤية فلسفية وحضارية تعطي للإبداع قيمة استثنائية لا تقلّ عن قيمة التقدّم الحضاري التقانيّ والتكنولوجيّ، ويقارب قاسم توفيق المفهومَ ضمن رؤية تجعل الرواية نابعة من جوهر الأشياء في الحياة وليست من خارجها، إذ تحمل الكثير من الإجابات عن أسئلة العصر بكلّ ما تنطوي عليه من تعقيد والتباس وتناقض وسوء فهم وتحدّ وصراع:

من رحم هذا الاكتظاظ والضجيج جاءت الرواية لتنقل الإنسان إلى هدأة قد تكون صاخبة بأحداثها، وتكون بالطبيعي جزءاً من صخب الحياة، لكنها هنا في الكتاب تكون بضع صفحات وبضع كلمات يملك القارئ زمام أمرها بالتوقيت

وبالموقف. فالقارئ يدخل إلى عالمها متى أراد، ويحدد موقفه من أحداثها مثلما يشاء، هو مالك أمرها بالكيفية التي يقرأ بها، عندما أتكلم عن الإنسان أقصد الإنسان الحضاري الذي يرفض أن تتلبسه فكرة أو مبدأً، الإنسان الذي يرفض أن يعطل دماغه عن النظر إلى الحياة كقيمة، الإنسان الذي يرى ويقبل الآخر.

الرواية بهذا المعنى أقرب إلى ثقافة الإنسان المعاصر (ابن التحولات المذهلة المتسارعة في الأشياء كلّها)، وما ينعكس من مركز ذلك على شخصيته ورؤيته ومزاجه وتفاعله مع الأشياء، هي في متناوله وأكثر قرباً إليه من أيّ شيء آخر، يتفاعل مع أحداثها ويتماهى معها كما يشاء من دون حواجز أو مصدّات أو ارتهانات أو إكراهات، وهي تضاعف من قدرته على فهم العالم على مستوى المفاهيم والأدوات والقيم، ويعوّل قاسم توفيق كثيراً على بهجة الرواية في قدرتها على سحب القارئ إلى منطقتها وإرغامه على أن يعيش حيواتها: (أحداثاً وشخصيات ورؤيات وأفكار ومقولات):

الرواية الناجحة هي تلك التي تستلب القارئ من حياته وتدخله في حياة شخوصها وأحداثها وأفكارها.

وهو ما يجعل من العمل الروائيّ عملاً بالغ الخصوصية والفرادة على نحو لا يتأتى لغير الموهوب في القصّ والحكي والسرد، وحين يقارب بين فنّ القصة القصيرة وفنّ الرواية يجد أنّ تراجع القصة القصيرة لصالح الرواية جاء مرتهناً بحركية الزمن، إذ إنّ زمن القصة القصيرة هو زمن بطيء وزمن الرواية أسرع، أتاح المجال لتغلغل الرواية في منطقة التلقي على حساب القصة القصيرة:

أنا أرى أنّ هذا يمثل سبباً من أسباب ازدهار الرواية وتراجع القصة القصيرة التي كانت مزدهرة في السابق في زمن أبطأ قليلاً من الزمن الحالي. من هنا تأتي هيبة الرواية، وليس هيبة الراوي، ولهذا لن يكون سهلاً على أي كاتب أن يكون روائياً. فعندما تقرأ رواية لصحفي تجد نصها متلبساً بالمقالة.

وحين أغرتْ شعبيةُ الرواية الكثيرَ من المشتغلين في حقل الكتابة لدخول حلبة الكتابة الروائية يرى قاسم توفيق أنّ الرواية التي يكتبها غير الروائيّ الحقيقيّ تعكس شخصيته السابقة حتماً، فالرواية التي يكتبها الصحفيّ تأتي ملتبسة بالمقالة، والرواية التي يكتبها الشاعر تأتي ملتبسة بالقصيدة، وهكذا، لكنّ الرواية اليوم لم تعد حكاية يقدّمها حكواتي ماهر بل تحولت إلى (جامع نصّيّ) يحتوي على كلّ شيء، فيها شيء

من كلّ شيء، غير أنّ هذه الأشياء التي تزور بيت الرواية وتمكث فيه من كلّ مكان ينبغي أن لا تؤثّر على روح العمل الروائيّ، من حيث كونه سرداً له عناصر تشكيل ومكوّنات أساسية وفضاء وحساسية كتابية خاصة، أي (مفهوم الرواية وفلسفتها)، لأنه حين تفتقد ذلك تكفّ عن كونها رواية وتنتقل نحو فضاء كتابيّ آخر.

ثمّ يتحدّث قاسم توفيق عن رواياته من حيث التفصيل الفنيّ والتشكيليّ والدلاليّ النصيّ على نحو يكشف عن جوهر مفهومه الفنيّ والجماليّ والثقافيّ للرواية، فيقارب روايته (ماري روز) مقاربة فنية وموضوعية يرى فيها أنّ الرواية علامة فارقة في تجربته السردية على مستوى هوية الكتابة وهوية المكان:

على المستوى الفني فإنّ رواية "ماري روز" حسب ما أملكه من معلومات قد تكون من أول الروايات العربية التي زاوجت بين الأسطورة والواقع، وهي من عملت من حدثين متشابهين من حيث الفكرة "العلاقة بين المسيحيين والمسلمين في بلادنا" نصاً أدبياً واحداً، فحكاية ماري روز المرأة التي تحمل الرواية اسمها تدور في القرن التاسع عشر، وحكاية أبطال روايتي المحور الأساس فيها تدور في الوقت الحاضر. صحيح أنها علامة فارقة في منتجي الأدبي، لكنها بداية البدايات وحسب، لا أستطيع أن أميزها كما يفعل معها النقاد ولا أتبرأ من أيّ شيء كتبته. حبي الشخصي لهذه الرواية والحديث عنها كل الوقت قد لا يكون تمييزاً لنص روائي بقدر ما هو تمييز لمرحلة فاصلة ومهمة في حياتي المعيشة وليس المكتوبة فقط.

إذ نجد أنّ هذه الرواية هي رواية مفصلية في تجربته على أكثر من مستوى، وفلسفته الروائية لا تنظر إلى أنّ عمله الروائيّ هو عمل كتابيّ مجرّد، بل هو عمل له علاقة بالحياة الشخصية المعيشة (حبي الشخصيّ لهذه الرواية والحديث عنها كلّ الوقت قد لا يكون تمييزاً لنصّ روائيّ بقدر ما هو تمييز لمرحلة فاصلة ومهمة في حياتي المعيشة وليس المكتوبة فقط.)، فهو لا يحبّ هذه الرواية لأنها أهم أعماله الفنية إبداعياً وجمالياً لكنّه يتحدّث باستمرار عنها لأنها ذات صفة جوهرية تتعدّى حدود الكتابة إلى الحياة نفسها، وهو ما يكشف عن مستوى أكثر عمقاً من مستويات مفهوم الرواية عنده.

في سياق حديثه عن روايته الأخرى "عمان ورد أخير" يكشف مرّة أخرى عن علاقة مفهوم الرواية عنده بالحياة في معناها الواسع والشامل والحيويّ، فحياته خارج الرواية لها علاقة وطيدة ومؤثرة بحياته داخلها، وما يترتّب على عالم الرواية داخل النصّ المكتوب لا يبتعد كثيراً عن حياته خارج النصّ، ولعلّ من يعرف قاسم توفيق

عن قُرب يدرك حجم هذه الحقيقة وجوهريتها في مفهومه وسلوكه ورؤيته، فالرواية في مفهومه حقيقة أخرى توازي حقيقة الوجود في الحياة:

بعد إصدار روايتي "عمان ورد أخير" التي صدرت في العام 1992 من القرن الماضي توقفت عن الكتابة حتى أصدرت رواية "ورقة التوت" في العام ألفين بعد صمت دام ثماني سنوات، لو أنك سألتني عن أسباب هذا الانقطاع فإني سأجيبك بأنّ هذه السنوات الثمان كنت فيها منعزلاً عن الحياة بالكامل. لا يوجد لديّ مشروع روائي ممنهج ومدروس منذ بدأت تعلم الكتابة. عندي الآن رواية جاهزة للطبع اسمها "صخب" وأنجزت شوطاً طويلا في رواية جديدة لم أسمّها بعد. أنا أكتب لنفسي ولأستمر بالعيش، على الرغم من فهمي بأنّ ما أكتبه لن يعود ملكاً لي بعد أن تتمّ طباعته ونشره.

لذا يمكن النظر إلى تجربة قاسم توفيق الروائية بأنها تمثل جواباً على سؤاله الكونيّ الفلسفيّ الحضاريّ، وإلى أنّ تجربته في الكتابة الروائية هي امتداد لتجربته في الحياة، أو أنّ كلّ تجربة منهما هي امتداد للتجربة الأخرى، فالصمت والبوح والصراخ وكلّ أشكال الكلام الأخرى التي نعرفها في الحياة الطبيعية لها علاقة عند قاسم توفيق بالكتابة الروائية ومفهومها، وثمّة تواصل عميق وغزير بين حياته في الرواية وروايته في الحياة، فسيرة حياة سردياته هي سيرة حياته الشخصية على نحو ما:

في حفل إشهار روايتي الأخيرة "رائحة اللوز المر" قلت الآن قررت أن أخرج عن صمتي وأن أتكلم، على الرغم من أني ككاتب لم أكفّ عن الكلام منذ أن أصدرت مجموعتي القصصية الأولى "آن لنا أن نفرح" في سنة 1977 وحتى الآن بعد أن صدر لي إثنا عشر عملاً من رواية وقصة قصيرة، لكني مع هذه الرواية قررت أن أصرخ لا أن أتكلم، لقد اكتشفت أنّ كلماتنا ليست مسموعة على الرغم من الصخب والضجيج الذي يخرج من أفواهنا. صار لزاماً علينا أن نصرخ ونعلي الصوت وأن ندق على الخزان.

فهو ينظر إلى مشروعه الروائيّ على أنه مشروع حياة إنسانية متكاملة يفسّر الواقع بالكتابة، تعبّر الرواية فيها عن الحياة وتشكّلها وتعيد إنتاجها سردياً، فالحياة هي في الأساس مشروع سرد وحكي وقصّ متواصل لا ينتهي، لأنّ حاجة الإنسان للسرد لا تتوقف ولا تقلّ ولا تتهدّد إلّا بتوقّف حياته، ومن هنا كانت الحياة سرداً والسرد حياة في منظور قاسم توفيق، وهو ما يعطي لمفهوم الرواية عمقاً وصيرورة وتكاملاً فلسفياً أوسع، على النحو الذي يقول فيه وهو يدافع عن روايته (رائحة اللوز المرّ) ذات الطبيعة الإيروتيكية وقد أثارت لغطاً شديداً على مستوى نشرها وتداولها:

«رائحة اللوز المُر» هي استكمال لمشروعي الإنسانيّ، وهي استمرار الموقف في مواجهة التخلف الذي يحكم الطوق على أعناقنا أكثر وأكثر، وهي الصرخة العالية في زمن الصمت المغلف بكثرة الكلام. «رائحة اللوز المُر». إعلان لرفض التابوهات، فكلما تقدم العالم وصار أكثر حضارة وتحرراً، كلما ازددنا تخلفاً واستعباداً، وكلما بقينا أسرى لتابوهات تآكلت وصدئت وصارت لا تشير إلا إلى الخلف.

فهو يشير إلى ضرورة التعامل مع روايته بوصفها كلاً مكتملاً غير مجزّأ، لذا ينبغي أن تُقرأ قراءة كلية تتضمّن أبعادها ومستوياتها ومفاهيمها كافة، لا أن تتوقّف القراءة عند ألفاظ جنسية ومشاهد إيروتيكية منفصلة عن فضائها السرديّ العام، فرواية "رائحة اللوز المرّ" بحسب مفهومها الثقافيّ العام عند الكاتب هي رواية تستثمر نوعاً من المباشرة الإيروتيكية من أجل هدف آخر أكثر عمقاً وأهمية من الحساسية الإيروتيكية الظاهرة، يكشف عن طبيعة النسيج الاجتماعيّ والثقافيّ العربيّ من الداخل، ولم تكن المباشرة الإيروتيكة التي افتتحت الرواية سوى وسيلة سردية لبلوغ هذا الهدف:

ما تقرأه في الأسطر الأولى في الرواية وما يوحي به منذ البداية هو عكس ما تضمنته، البداية الموغلة بالمباشرة ليست سوى مقدمة لمعالجة واحد من هذه التابوهات وهي كثيرة في ثقافتنا وحياتنا العربية، "الجنس". في عمل أدبي حاولت استخدام مشرط جراح لمعالجة علمية وواقعية، وفاضحة لأثر هذا الموضوع في حياتنا. ليس من خلفية فرويدية وحسب بل من نظرة خاصة أيضاً قد لا تكون من عند "فرويد". هي محاولة لشرح الواقع العربي العام وليس الأردني الخاص مكان أحداث الرواية.

وقد تعرّضت الرواية على هذا الأساس للكثير من الحصارات قبل نشرها وبعده، وهو ما يضفي عليها قيمة أكبر من حيث البعد المفهوميّ القائم على جدل الأفكار والقيم والاعتبارات والقناعات، إذ تتجاوز أهمية الرواية منطقة النشر والقراءة إلى منطقة ثقافية ذات طبيعة تداولية عالية على مستوى صراع الأفكار والقيم، لها علاقة بطبيعة التركيبة الذهنية التي يتشكّل منها المجتمع بمختلف طبقاته وثقافاته وحساسياته ومرجعياته، وبذلك يتّسع مفهوم الرواية حين لا يقف عند مستوى التعبير والتداول القرائيّ المجرّد، بل يتدخّل في جوهر التفكير والرؤية والبنية الثقافية المؤلّفة لعقلية مجتمع القراءة وديناميّة التفاعل الستراتيجي مع فضاء المقروء الروائيّ.

إنّ مفهوم الكتابة عند قاسم توفيق على هذا النحو ينطوي على قدر عال من الواقعية العيانية المعمّقة وفعالية الإجراء الميدانيّ، بعيداً عن الفذلكات النظرية الفارغة

وهي تقيم في منزل النظرية بعيداً عن وهج الإبداع وحرارته وقدرته على تمثيل الرؤية المجتمعية الحائرة، الكتابة همٌّ ثقافيّ وحضاريّ واجتماعيّ وأدبيّ يتلمّس ما هو متاح من أدوات التعبير من أجل بعث مقولة تختلج في روح الكاتب وترهق جسده وضميره ورؤيته للأشياء، وهو ما يتبدّى من رؤية قاسم توفيق للكتابة وشؤونها وشجونها بوصفها أداته الوحيدة للتعبير عن ذاته، ومن دونها يتحوّل إلى كائن مخنوق يبحث عن سبيل للتنفّس وفرصة مجهولة للبقاء على قيد الحياة والكتابة.

هُويّة الكتابة: هُويّة المكان

ترتبط هوية الكتابة مع هوية المكان ارتباطاً جدلياً لا يمكن فصله أبداً، إذ يستحيل وجود كتابة إبداعية مهمة (وسردية على نحو خاصّ) تفتقر إلى المكان بأيّ نوع من أنواعه وأيّ مستوى من مستوياته، ولاسيّما الكتابة الروائية منها على نحو أخصّ حيث ترتهن الكتابة الروائية بالمكان ارتهاناً مصيرياً لا مساومة فيه، فلا يمكن تصوّر كتابة روائية قادرة على الإقناع من غير مكان يحمل هويته وهوية العمل الروائيّ برمّته، ويحتمل المكانُ الروائيّ أشكالاً ونماذج وتشكيلات لا حصر لها في العمل الروائيّ، تعتمد على فلسفة الروائيّ في التعامل مع الشكل المكانيّ سردياً من حيث درجة تمثّله للمكان الواقعيّ والمكان المتخيّل، أو العلاقة بين المكانين.

وفي حين أتى الكثير من الدارسين والنقّاد والباحثين على تحليل المكان وتأويله في التجربة الروائية عالمياً وعربياً، فإنّ كلّ ذلك لا يمكن أن يجيب على أسئلة المكان الروائيّ بالدقّة والشمول والرؤية العميقة التي ينطوي عليها، من حيث الصورة المرجعية والصورة التخييلية وهما ينتجان جماليات مكانية متفاعلة.

الكتابة لا تبحث عن مدرسة أو تيار أو منهج لتحققَ انتماءها على صعيد نظريّ محتمل، بل المدارس والتيارات والمناهج الأدبية والنقدية منذ نشأتها حتى الآن هي التي تبحث عن أنواع الأدب وتشكيلاته وفي مقدّمتها الرواية كي تصنّفها، هذا ما يحقق هوية الكتابة ويفرض سلطتها المطلقة على النظريات والرؤيات والمناهج والمفاهيم والمصطلحات والتعريفات، هذه الحقيقة يفهمها قاسم توفيق جيداً ويعبّر عنها باعتقاده النابع من جوهر هوية الكتابة بقوله:

لا أعتقد أني أبحث عن أي شيء أو أني أنطوي تحت مظلة منهاج أو مدرسة أدبية، بعض النقاد يرى بأني كاتب واقعي اشتراكي، وبعضهم ضمني إلى البنيويين السرديين، والكثير من الدراسات المتعلقة في رواياتي تصفها بالرواية التجريبية. قد أكون بريئاً من كل هذه المسميات، وقد أكون كلها أو أكون شيئاً أخر مختلف. لا تعنيني هذه التصنيفات، ولا أضعها في رأسي عندما أبدأ في كتابة نص جديد.

تعكس رؤية قاسم توفيق هنا مثالاً للكاتب المنغمس انغماساً كلياً بجوهر كتابته وروحها وحيثياتها وتفاصيلها وتفاصيل تفاصيلها، أما التصنيفات النظرية النقدية فهي في الأحوال كلّها نتيجة من نتائج الكتابة وليست سبباً، النقّاد والباحثون يكتشفون المدارس الأدبية والتيارات الفنية والاتجاهات التعبيرية من النصوص نفسها، النصوص الأدبية هي التي تقودهم إلى التصنيف والتقسيم والمنهجة، لذا فإنّ الكاتب غير معنيّ بذلك، كما أنه غير معنيّ بتحديد رؤية ضيّقة جغرافية للمكان للتعبير عن تجربة أدبية سردية واسعة لا يمكن أن يحدّها مكان معيّن، فيقول:

المكان عندي هو الحال التي تحتوي كل عناصر الكون. هو الثابت وهو المتحوّل. فلا أتذكّر أبداً المكان الأوّل لأنه أماكن وحالات وقد يكون خيالات أو حتى أحلاماً. المكان الأول كان رحم أمي الذي سكنته تسعة شهور، وهو المهد الذي انتقلت إليه بعد هذه الشهور حتى استطعت أن أنطلق وأمشي في البيت، وهو الحارة التي شاهدت فيها عالماً جديداً مختلفاً غير بيتنا. المكان الأول إن جاز لنا ان لا نفقد نكهته هو الحلم الواعي الأول الذي حلمت، الموسيقى التي هزّتني أول مرة، والمرأة التي صارت حبيبتي بعد أمي.

فالمكان حالة وجدانية لها علاقة بما يمكن أن يتفاعل معه الفنان والمبدع من معطيات وإمكانات ورؤى وخيالات وموجودات مادية ومعنوية، وعلى هذا النحو يفلسفها قاسم توفيق فلسفة رؤيوية مشبعة بالخبرة والتجربة والممارسة الحية للمفاهيم والأفكار والقيم، وحين تكون مدينة (عمّان) مكانه السرديّ الأثير فلأنه المكان الذي احتواه وتقبّله وآواه وأعانه على محنته في ضياع مكانه الأول المفقود، إذ يختزل كلّ ذلك بجملة واحدة مكثّفة تلقي الضوء على علاقته بعمّان المدينة والرؤية والأم والفضاء والجوّ الكتابيّ النموذجيّ بطريقة تخلو من الزيادات والادعاءات والفبركات:

إنّي أردّ بعض ما أعطتني تلك السنون وهذه المدينة من قيم بالكلمات، وأحرص على تخليدها، لذا فإنها حاضرة فيّ وفيما أكتب. هذه هي حكايتي معها.

إنه نوع من الوفاء الأدبيّ والثقافي الذي هو ضرورةً انعكاس للوفاء الأخلاقيّ والقيميّ في الثقافة والحياة والتجربة، إذ كيف يمكننا أن نثق بكاتب لا يعرف الوفاء لكلّ شيء فيه ومن حوله، لا إبداع حقيقيّاً من دون وفاء حقيقيّ بالمعنى الفلسفيّ والثقافيّ والحضاريّ لمفردة الوفاء وتشكيلاتها المتعددة.

وحين ينظر الكاتب المبدع إلى نوع كتابته ويوجهها على النحو الذي يخدم أيّة فكرة نظرية خارجية فهو كاتب مزيّف ولا قيمة لأدبه ونصّه، ومن ذلك أنّ قاسم توفيق

كاتب مكانيّ أصيل يزاوج بين هوية الكتابة وهوية المكان داخل معطيات إبداعية واحدة، عندما تحظى مدينة (عمّان) بكلّ هذا الحضور الغزير والجوهري في سردياته، وهو حضور أصيل يحقّق الانتماء إلى المكان بوصفه هوية كتابية وحياتية:

حضور عمان المستمر فيما أكتبه ضرورة فرضتها حياتي الطويلة فيها من لحظة ميلادي إلى الأن، لو ان ولدت وعشت في نيويورك كنت سأكتب عنها. تربطني في المكان حالة عشق غريبة، المكان عندي هو رحم الأم الذي ينشأ فيه الكائن لتسعة شهور، وهو البيت والحارة والمدينة والعالم كله، أنا إبن المكان حتى لو لم يزد عن أمتار قليلة لزنزانة في سجن حكومي.

لا شكّ في أنّ عبارة (أنا ابن المكان) ذات دلالة عميقة على فلسفة التشكيل المكانيّ في ضمير قاسم توفيق الإبداعيّ والإنسانيّ، وتشير حساسية المكان إلى نوع طريف من الاكتشاف يلفت الانتباه إلى زوايا وجيوب وظلال مكانية لا يراها غير المبدع المشغول بالمكان دائماً، فالمكان بحاجة دائمة إلى اكتشاف متجدّد يضيء جوانب وطبقات مكانية ساحرة لا تظهر للرؤية العابرة غير المقيمة، وتتجسّد في النصوص القصصية والروائية بوصفها مكاناً تشكيلياً آخر، يستمدّ وجدانه المكانيّ من مرجعيته المكانية المعروفة لكنّه يتكشّفُ عن إمكانات مغايرة في العالم القصصيّ والروائيّ، يجتهد الحسّ المكانيّ المغاير والخلاّق للكاتب على استظهاره وتشكيله.

وعلى الرغم من أنّ المكان العمّانيّ هو المكان المركزيّ الأثير عند قاسم توفيق غير أنّ ذلك لا يستثني أمكنة أخرى يحبّها ويشتغل عليها سردياً، وهو ما قاده إلى الكشف عن أمكنة أخرى في سياق تجربته الباحثة عن جماليات الأمكنة وقدرتها على أن تضيف إلى تجربته الكتابية روحاً جديدة:

لقد كتبت عن مدن أخرى بعد أن عشت فيها وعرفتها، الانسان والمكان. روايتي "الشندغة" تتحدث عن دبي، واسم الشندغة هي منطقة أحبها في هذه المدينة. المكان عندي له قدسية الحضور وليس التخيل. الحضور يعرفك على التفاصيل الصغيرة للمكان، وهذه التفاصيل هي التي تدفع للكتابة عند التقاطها. أنا أرى بأني قد التقطت تفاصيل عمان حتى المجهرية منها لذا هي دائمة الحضور في كتاباتي.

إنّ شعرية التفاصيل المكانية هي بوابة الدخول إلى جوهر المكان وضميره وحساسيته وأسراره الجمالية العميقة، وثمّة شبكة من العلامات أو الاشتراطات التي يضعها قاسم من أجل إنجاز ذلك على النحو الذي تكون فيه العلاقة مع المكان المعدّ كي يكون جزءاً من التجربة الكتابية في النصوص متكاملة ومكتملة:

أحاول أن أصنع الواقع أدباً، وأهتم بأن يتصف هذا الأدب بالجمالية لغة ونصاً وواقعية. أكتب أدباً واقعياً من خلال تحقق هذا الواقع، ومن الصورة التي ينعكس فيها بداخلي والتي أحاول أن أضعها بنص لن أكون المحرك الوحيد له بل إنّ القارئ سوف يكون فيه طرفاً ثالثاً، وجزءاً مشاركاً ومكملاً.

فالواقع عنده هو أصل الأدب ومصدر تجربته وموضوعاته وشخصياته وقضاياه ورؤياته، لكنّ الأدب هو لغة ثانية وصنعة جمالية تقتضي تحويل الواقع إلى رؤية وموضوع جماليّ وتشكيلاً إبداعياً، على النحو الذي يحققه الواقع النوعيّ من انعكاس مؤثّر وحيويّ في روح الكاتب الإبداعية الخلاّقة، ولن يتحقق ذلك في مفهوم قاسم توفيق من دون مشاركة المتلقي فيه، فهو العنصر المشارك والمكّمل لتجسيد الرؤية المكانية داخل الرؤية الكتابية على صعيدي الحضور والمفهوم.

ثم ما يلبث قاسم توفيق أن يفسّر فلسفة علاقة الأديب مع الواقع على مستوى كيفية تمثيل الواقع أدبياً، حيث إنّ تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً في النصّ الأدبيّ كما هو يُفسد الأدب والواقع معاً، ويتحدّث الكاتب عن مفهوم (التخييل) بوصفه المفهوم الشعريّ والفنيّ والجماليّ الأقدر على تلمّس هذه العلاقة في إمكانية تحويل الواقع إلى أدب في سياق طاقة التمثيل الخلاّقة، إذ إنّ المرجعية الواقعية لا يمكن تفاديها أو إهمال معطياتها في الكتابة لأنها هي مصدر التجارب وموطنها الأصليّ، لكن ما هي الكيفية التي يتمّ فيها تحويل تفاصيل هذه المرجعية المناسبة إلى نصّ أدبيّ له جمالياته، اعتماداً على ما يمنحه المكان الواقعيّ من رؤية، وما يتجلّى فيه التخييل من رؤية مقابلة.

لا بدّ هنا من تشغيل آليّات التخييل بمختلف أشكالها وطبقاتها وأساليب فعلها وتشكيلها، وهي آليّات ليست خاصة بفلسفة الكتابة وتحقيق هويتها، بل هي ممتدّة إلى منطقة التلقي حيث بوسع القارئ أن يشغّل آليّات تخييله كي يحقق نسخة أخرى من النصّ غير نسخة المؤلّف، وهو ما جاءت به نظريات القراءة والتلقي حين تحدّثت عن مقصدية للنصّ، وأخرى للمؤلف، وثالثة للقارئ:

إنّ المؤلف لا ينقل صورة سينمائية أو فوتغرافية عندما يسرد الحوادث والشخصيات فالقارئ يتخيل هذه الأحداث والشخوص مثلما يريدها هو أن تكون، تماماً مثل فعل المؤلف عندما صنعها من مخزون رؤيته وثقافته، فأنت عندما تقرأ العمل تتخيل صور الأحداث والأبطال مثلما تريد وقد لا تكون هي ذات الصورة للأماكن والأشخاص التي رسمها المؤلف مع وجود ذات المضمون، في القراءة يصير القارئ هو المؤلف، ودور المؤلف الحقيقي يتمثل في إثارة وتفجير هذه النزعة عند القارئ.

وفي سياق الكشف عن معنى الكتابة ومعنى المكان في تجربته السردية يحاول قاسم توفيق إعطاء تصوّر مرجعيّ خاصّ لمفهوم المكان وهويته في جوهر هوية الفعل الثقافيّ والسرديّ، ويربط ذلك بالرؤية الإيديولوجية الماكثة في منطقة ما من مناطق عقل المبدع، حين تتمثّل رؤيته السردية هذا المعنى وهذه الفلسفة بوصفها رؤية تسعى إلى تفسير العالم والنظر إليه بوعي وتدبّر:

مثل كل البشر على اختلاف وعيهم، لديّ تصوّر للعالم الكبير الأرض، والعالم الصغير الأردن، والعالم الأكثر صغراً الذات. أنا تلميذ للفكر الماركسي اللينيني، وإيماني بالطبقات والصراع الطبقي محسوم، كما أني تلميذ لمجمل ما تعلّمت وقرأت وجرّبت.

يدعم هذه الرؤية رؤية أخرى مرافقة لها تنتقل من المجال الإيديولوجيّ العام بوصفه مجالاً خارجياً إلى المجال السيكولوجيّ بوصفه مجالاً داخلياً، ففي حين تذهب الرؤية الإيديولوجية نحو التفسير الخارجيّ العام للكون والأشياء وديناميةالفعل البشريّ على الأرض، تتدخّل الرؤية السيكولوجية في أعماق الداخل البشريّ من أجل تحليل الشخصية والكشف عن مكوناتها العميقة واستيضاح دينامياتها الفاعلة.

وبهذا تتعاضد الرؤيتان معاً نحو تشكيل فلسفة قاسم توفيق في هوية الكتابة وهوية المكان، وإذا كانت الرؤية الإيديولوجية تعمل في تخوم الخارج النصيّ وتوجّه بعضاً من معطياته، بوصفها رؤية ثقافية وسياسية تسهم في بناء شخصية الكاتب الأساسية وتجلّي موقفه من الأشياء، فإنّ الرؤية السيكولوجية تتبع من طبقات النصّ العميقة على مستوى تشكيل الأحداث الروائية وشخصياتها:

أميل أيضاً إلى التحليل والتفسير النفسي بعد المادي لرؤية عالمنا، أرى في سلوكات الدول ممارسات لألعاب الطفولة لكن بصخب ودوي قاتل. أقرأ سلوكيات بعض الحكام وأرى بأنهم لو تلقوا علاجاً نفسياً لأحسنوا لأنفسهم ولبلادهم، وإلا كيف يمكن أن نفسر قرار رئيس أميركا أعظم دول العالم بإرسال رياضيين مثليين جنسياً للمشاركة بمونديال موسكو، نكاية بموقف بوتين من المثليين؟ أهذه لعبة كبار؟

ويكشف هذا التداخل بين الرؤيتين عن تصّور مشترك للعالم عند قاسم توفيق، يكون هو الجوهر الأساس لتكوين هوية الكتابة وهوية المكان داخل فلسفته السردية، وهو كشف مثير في سياق نظرة تشاؤمية غارقة في السلبية ربّما تكون سبباً في إثارة النقمة على ما تقدّمه من كوارث حقيقية، لكنّه في الوقت نفسه تحرّض مجتمع القراءة على استنباط الوجه الآخر الغائب والعمل على استحضاره مفهومياً وإجرائياً:

هذا تصوري للعالم، لعب عقيم خال من البراءة، وحشي وسادي، وبشر مساكين مثلنا يقُدمون كأضاحي حتى تكتمل متعة اللاعبين بالدم.

الحساسية الإجرائية للمنظور الوظيفيّ للأدب عند قاسم توفيق تنحصر بين فضاء المتعة وميدان المعرفة، المتعة بحدودها المنفتحة على الآفاق والمنتشرة على مساحة النفس البشرية بقوة وإثارة وانفتاح وتعدّد وتنوّع، والمعرفة الواسعة المعنى والقيمة والدلالة ولا تتوقّف عن حدّ معيّن، ولا تشبع من مصير محدّد، ومن جوهر العلاقة بين المتعة والمعرفة من حيث إنّ المتعة معرفة والمعرفة متعة في سياق معيّن من سياقات التداخل والتعاضد بينهما، تتألّف هوية الكتابة وهوية المكان خارج العمل الأدبيّ وداخله، حين يتمّ التعويل على القارئ كي يكون جزءاً لا يتجزّأ من هذه المعادلة على النحو الذي يسهم في أن يكون طاقة فعّالة داخل جوهر العمل الأدبيّ:

لا أرى وظيفة للأدب غير المتعة والمعرفة. والمحلية هي العالمية، في الرواية لا يوجد حدود تفصلك عن العالم، عندما تجلس عشر ساعات أو أكثر لتقرأ بصورة متواصلة رواية "حفلة التيس، لماريو فارغاس" تصبح خلال هذه الساعات العشر واحداً من سكان مدينة "سانتو دومنغو في الدومينيكان".

ويؤكّد قاسم توفيق على ضغط الحضور الإيديولوجيّ في النصّ الروائيّ بوصفه محرّكاً مركزياً من محرّكات النسيج وعناصر التشكيل والمقولة السردية، ولا يمكن تنحية الحضور الإيديولوجيّ من المسارات النصيّة المشكّلة للرواية بأيّ شكل من الأشكال، لأنه يمثل حقيقة كونية وحضارية لا غنى عنها، وأيّ عمل يستبعدها قسراً تحت أيّة ذريعة كما يعتقد الكاتب تؤثّر سلبياً على حيوية النصّ الروائيّ:

هل يمكن لسعر رغيف الخبز أن يكون بعيداً عن السياسة؟ الاقتصاد هو المحرك الأول لكل ما يدور في عالمنا والصانع للسياسة، فلا يمكن أن تكون الرواية بعيدة عن السياسة. أما أن تكون بعيدة عن الأيديولوجيا فهذه مسألة لا أتفق معها، الأيديولوجيا لازمة للمؤلف لأنك لن تتقبل تشتت واختلاف الفكر والرؤى للراوي سواء في العمل ذاته أو في مجمل أعماله.

ومن جوهر هذه الفكرة ينطلق قاسم توفيق كي يحلّل مفهوم الرؤية اعتماداً على مدى صلتها بالواقع وقدرتها على الإجابة عن أسئلته الدائمة الحضور والفعل والتوالد والانتشار، والسعي إلى تمثيلها إبداعياً بما ينطوي عليه الكاتب من إمكانات وأدوات ومرجعيات تقانية تسعفه للوصول إلى تشكيل روائيّ يرتقي إلى مستوى إشكالية المفهوم، فثمّة توازن مطلوب لا بدّ منه بين الرؤية الإيديولوجية وهي توجّه العمل

الإبداعيّ من الخارج، والرؤية الجمالية وهي بحاجة إلى شبكة فعّالة ومنتجة من الأدوات والتقانات والإمكانات الفنية والجمالية القادرة على التعبير الفريد:

إن الحد الأدنى للعمل الإبداعي هو تشكيل رؤيا متماسكة وشاملة، مفترض أنها متوافرة لدى الكاتب، التي يجب أن ألتقطها أنا كقارئ، هذه الرؤية فلسفية وسياسية بالمقام الأول ويجب أن تكون مع الشعب وليست مع الحكومات، يجب أن تكون مع الطبقات المسحوقة وليس مع المحتكرين. يجب أن لا نفهم أن ذلك يعني الكتابة فقط عن هموم وأحزان الناس، المقصود هو أن نكتب عن الإنسان، مجمل الإنسان حياته تاريخه مشاعره عواطفه ورفضه وحتى الطبقة التي ينتمي لها. كما أن جمالية النص ضرورة أيضاً.

أما ما يتجلّى عن العمل الأدبيّ من مفاهيم ورؤى وما يكشفه عن قيم معيّنة في اللقطات والمشاهد التي يرسمها داخل النصّ، فهي كما يرى قاسم توفيق خصوصية مهمة من خصوصيات الكاتب لا يمكن التجاوز عليها، وينبغي النظر إليها باحترام وتقدير بوصفها جزءاً من شخصيته، وهو يحاول أن يوجز رؤيته للرواية وخوضها في عالم التلقي والتداول بالأفكار والقيم والمعاني الآتية:

فيما يخص أخلاقية النص، فهذه مسألة نسبية، فما تراه أنت أخلاقياً قد أراه أنا عكس ذلك. قد يستعمل المؤلف كلمات وعبارات غير مدرجة في قاموس اللغة المستخدمة في أدبنا، وقد تخدش الحياء العام "حسب مصطلح السلطة"، أنا مصمم على أنّ للمؤلف الحق في استخدامها ما دامت تساعد في إيصال فكرته ولا يجوز لأحد منعه من فعل ذلك.

لنكن أكثر وضوحاً، لماذا يفترض أن تكون الكتابة عن الجنس في الوقت الحالي من التابوهات؟ في حين أنه كُتب كثيراً عنه وبفجاجة في تراثنا العربي؟

لماذا حتى يمنع الحديث أو مناقشة مثل هذا الموضوع في الوقت الذي تجد الشاب بغض النظر عن جنسه يرى أفلاماً إباحية ساقطة على موبايله وهو في حصة الدرس؟.

لماذا حتى تُمنع وتُصادر رواية مثل روايتي "رائحة اللوز المر" لأنها تتحدث عن الجنس من دون النظر إلى الغاية التي اضطرتني لاستخدام الجنس؟

إنّها رؤية متكاملة يدافع فيها قاسم توفيق عن نموذجه الروائيّ، وعن فلسفته في الكتابة الروائية، وعن تصوراته لمفهوم الكتابة ومفهوم المكان ومفهوم السرد، ضمن تجربة سردية ليست هيّنة لا على مستوى زمنيتها وقد تجاوزت العقود الأربعة، ولا

على مستوى المنجز الإبداعيّ (القصصيّ والروائيّ) وقد بلغ من التعدّد والتنوّع ما يوفّر له فرصة تقديم رؤيته الخاصة لمنجزه، ولما يشكّله من مفتاح قرائيّ ذي أهمية كبيرة يمكن التعويل عليه من أجل فكّ شفراته الروائية في مجال كتابته السردية، ويسهم في تنوير الكثير من المساحات السردية في عموم منجزه.

هذه الرؤية بتفاصيلها وحيثياتها ومرجعياتها تمثّل فضاءً قرائياً لا بدّ من النظر إليه ومقاربته والتفاعل معه، وهو ما سنعتمده في قراءتنا لتجربة قاسم توفيق الروائية ضمن رؤيتنا النقدية المتعلّقة بالكشف عن فلسفته السردية، ونحن نتوغّل في طبقات رواياته وديناميّاتها المتحرّكة والفاعلة والمنتجة داخل هذا المنظور.

يمكن النظر إلى طبيعة المفهوم السرديّ حيث يعتمده الكاتب بوصفه سنداً إبداعياً يرى بوساطته ما يريد أن يراه إبداعياً، ويستمدّ منه الكثير من ملامح الأسلوب ونظم الصوغ التي يشيّد فيها نموذجه السرديّ، وهو ما وجدناه جلياً في العديد من رؤيات قاسم توفيق في طبيعة الكتابة وجوهرها وغاياتها، على النحو الذي يمكن اعتمادها عتبةً قرائيةً تسهّل الوصول إلى جواهر نصوصه السردية، وتمثّلها وتحسين الأداء القرائيّ المشتغل عليها في السبيل نحو الوصول إلى قراءة نموذجية قادرة على استيعاب المقروء وتحليله، واستنتاج طبقاته ومعرفة طيّاته والكشف عن ظلاله وزواياه.

الفصل الأول
التعبير الإيروتيكيّ وسردنة الجسد

تشكّلُ علامةُ الجسد والجنس (وما يتجلّى حولها ويحيط بها من دلالات ومعان وقيم واعتبارات وممارسات) فضاءً إنسانياً لا يمكنُ التهاونُ في مدى خطورته وأهميته على المستويات كافة، إذ هي علامةٌ مركزيةٌ ترتبطُ بعلاقة وثيقة مع مفهوم الحياة، ومفهوم الموت، بوصفهما المفهومين الأكثر جدلاً وتدخّلاً في بناء أهمّ الأعمال الإبداعية على مرّ العصور ومنذ فجر التاريخ، فضلاً على شبكة المفاهيم الأخرى المتربطة بهما والمنضوية تحت لوائهما بصورة أو أخرى.

إذ من المعلوم والمعروف والمتداول بانتشار ثقافيّ واسع أنّ ((للجنس نسقه الغريزيّ، أو الطبعيّ، أو ما شئت من هذه الأسماء الدالّة على أنه صفة ملازمة للجسد البشريّ، إلّا أنّ للحبّ نسقاً آخر لا ينشأ من طبيعة الجسد البشريّ، بل من مجموعة علاقات من بينها الجنس، ولكنه لا يقتصر على الجنس. إنه يشكّلُ شبكته ونسقه من أمور كثيرة أشمل من دائرة الجنس، كالتضحية والغيرية والتفاني والموت.. ومن هنا كان ارتباط الحبّ بالموت، بدلاً من ارتباطه الحقيقيّ بالجنسّ))[1]، على النحو الذي تبدو فيه شبكة العلاقات بين الحبّ والجسد والجنس والحياة والموت وكلّ ما يتصل بها من مفاهيم ومدركات ذات تأثير بالغ في الوضع البشريّ (الواقعيّ والمخياليّ) للإنسان، بحيث يأتي توظيفها في الأعمال الإبداعية بعامة (والسردية منها على نحو خاصّ) دليلاً على أهميتها وخطورتها في الوجود الإنسانيّ والكينونة البشرية.

إنّ الانتقال إلى منطقة السرد الإيروتيكيّ في الرواية العربية الحديثة أحدثَ مساراً جديداً في التشكيل السرديّ الحديث، إذ على الرغم من أنّ الفضاء الإيروتيكيّ بتجلياته المتنوعة لم يكن غائباً عن حساسية الرواية العربية قبل ذلك، كما أنّه لم يكن غائباً من المدوّنة التراثية العربية في مدوّنات سردية خاصة تنتمي صراحة إلى فضاء الجنس والجسد والإيروتيك بقوّة ووضوح وحيوية لا يظهر فيها أيّ حرج، أو تحفّظ.

إذ تزخر الكثير من هذه المدوّنات بالكتابة الجنسية المباشرة (الفجّة أحياناً)، سواءً أكانت كتابة سردية حكائية أو طرفة أو نادرة أو نكتة تتمثّل رؤية ما من الرؤيات الإيروتكية المعبّرة عن فكرة معيّنة، أم كتابة جنسية خاصة بالفضاء الجنسيّ تعبّر عن طبيعة هذا المفصل (المحجوب/المرغوب) من مفاصل الكتابة العربية بمستوياتها كافة، إلّا أنّ الانفتاح شبه المطلق على هذا الفضاء في السنوات الأخيرة نَقَلَ حساسيةَ السرد الروائيّ العربيّ إلى منطقة تعبير جديدة ومثيرة وطريفة، سواءٌ من الروائيين أنفسهم حين وجدوا تلقّياً مناسباً في مجتمع القراءة، أو من القرّاء (ولا سيّما فئة الشباب والشابات) ممّن وجدوا سحراً خاصاً وإثارة نوعية في هذا النوع من التعبير الساخن، يتلاءم مع تطلعاتهم وتأملاتهم وأحلامهم الإيروتيكة الملتهبة في هذا السياق.

لـذا فقـد راح الكثيـر مـن الـروائيين والروائيـات يتفـنّن فـي اسـتدعاء الجسـد، ومحاورته، ومساءلته، واستنطاق أدواته، واستحضار عنواناته كي يتحوّل إلـى مهيمنـة سردية طاغية، ويتمرّس في بناء مشاهد جنسية صريحة لم يكن للسرد العربـيّ وحتـى وقت قريب من سابق تقبّل لها، أو معرفة بها، أو تحمّل لحيويتها الأخلاقيـة قبل الفنيـة، لكنّ كتّابَ الرواية من الجنسين رهنوا أنفسهم لسباق محموم من أجل ابتكار سُبُل جديدة يتفوّقون فيها على زملائهم، إلى درجة أنه أصبح هاجسهَم الأولَ حيث ضاعت الروايـة وضاع كلّ ما يتّصل بها من مكوّنات، وجراءات، وعناصر تشكيل، وصنعة، ولغة سردية، ومتعة، ولم يتبقّ سوى الجنس وقد تشظّى على مساحات السرد جميعاً وأفقدها سحرَها السرديّ المطلوب، تاركاً قشوره على سطوح النصوص وهي تحيل على أثر غامض ناقص المعنى والقيمة والأهميـة، لأنّـه لـم تجـر إدارتـه سردياً علـى النحـو الـذي يجب، وظلّت صورة الجنس سطحية مبتذلـة لا تنتمـي إلـى الكون السرديّ فـي العمـل مطلقاً.

ثمة عرض سرديّ مكشوف لمعطيات الجسد في شكلها الجنسيّ المباشر ذي الطبيعة الإعلانية الإشهارية التي قد لا تتلاءم أصلاً مع المعطى السرديّ فـي الروايـة، ولا تستجيب لقوانينـه السردية الفاعلـة والمنتجـة، وكـأنّ الفاعليـةَ الجنسيـةَ المجرّدة هـي الهـدف، إذ لا يجـد القـارىءُ المناسـبةَ السـرديةَ الكافيـةَ لحضـور هـذا المشـهد الجنسـيّ بالطريقة التي عُرضَ فيها سردياً، على نحو بدا وكأنّه مقصود لذاته بذاته منفصـلاً عـن السياق الخاضع لقوانين سرد متجانسة وذات حسّ دراميّ، وعندها تبدو وكأنهـا أشبه بفلم جنسيّ رخيص تعرضه سينمات الدرجة العاشرة.

لكنّ روائيين آخرين استثمروا طاقة الجنس بأبعاده الإيروتيكة الفاعلة والمنتجة كي يفيدوا منها الفائدة المطلوبـة المناسبة، ولتكونَ طبيعـةُ هذا الاستثمار أداةً لتطـوير الحراك التنويريّ السرديّ في رواياتهم، فاشتغلوا على تسخيرها لخدمة العمل الروائـيّ بطريقة واعية تدرك قيمة التوظيف لا العكس، ضمن فهم وإدراك عـالٍ لمعنـى الجنس وقيمته ورؤيتـه فـي الحيـاة والثقافـة والحضـارة، بوصـفه فاعليـةً إنسـانيةً معطـاءةً ترتقـي بالإنسان ولا تحطّ من قيمته وجوهر إنسانيته، لا على صعيد الواقع ولا المتخيّل.

وهو ما يتطلّب فهماً خاصّاً للجسد والجنس من منظور نفسـيّ واجتمـاعيّ وثقافيّ وإنسـانيّ وكـونيّ عميـق ومنـتج، فـوق الفهـم الإيروتيكـيّ المجـرّد المنفصـل عـن هـذا المنظـور، وذلـك مـن أجـل أن يكتسـبَ الروائـيُّ القـدرةَ علـى بنـاء تمثيلـيّ راق يتحـدّى الطبقة الحيوانية البسيطة المجرّدة في إدراك قيمة الجسد والجنس وفاعليتها على صعيد الفكرة والتمثيل السرديّ في العمل الروائيّ، يكون قـادراً وفـاعلاً فـي سـبيل تشييد عمـل روائيّ خلّاق يستوعب طاقة الفكرة الجسدية/الجنسية داخل مقولـة العمـل الروائـيّ، بمـا يجعل الفكرة جزءاً أصيلاً من نسيج السرد وليس طارئاً عليه.

الجسد بتمظهراته الجنسية الإيروتيكية لـه سلطة كبيرة على حساسية الحضور البشريّ بآفاقه المتعددة، فهو بحدّ ذاتـه طاقة خلّاقة على مستوى الشكل المظهريّ الخارجيّ بتجلياتـه المتنوعة، وعلى مستوى جوهره المرتبط بالعاطفة وغموضها الانفعاليّ الغريب حين يتعلّق الأمر بالفعل الجنسيّ، إذ لا يتنكّبُ الجسدُ وحدَهُ فاعليةَ الممارسة الجنسية وكأنه كائنٌ مستقلّ، بل تتدخّل الروح على نحو غامض وسريّ بمشاركة الجسد في فعالية أخرى موازية للفعل المادّي فيه، بما يحوّل الحسّ الجنسيّ المشترك بين الجسد والروح إلى ممارسة بالغة الإنسانية بحضورها البشريّ الخلّاب، تتجاوز حدود الرغبة الحيوانية الخالية من الروح والحبّ والألفة البشرية الراقية.

وهو ما يجعل إمكانية تفسيرها وتفكيك شفراتها معقّدة على النحو الذي يمنحها طاقةً متخيّلةً تجعلُ من استثمارها إبداعياً (ولاسيّما سردياً) أمراً استثنائياً، ليس على صعيد الصورة وتمظهراتها فحسب بل على صعيد القيمة التعبيرية الراقية عن إنسانية الإنسان وخطورة وجوده الجماليّ في الحياة.

حين ترتبط العملية الجنسية بالفاعلية الجسدية المجرّدة تتحوّل إلى فعل حيوانيّ لا همّ له سوى تخليص الجسد من مائه الزائد المريح، ولا يتمخّض عن محتوى ثقافيّ إنسانيّ مكتظّ بالمعنى والقيمة والدلالة، كما تفعل عادةً سائر الحيوانات الأخرى وهي تمارس الممارسة نفسها من أجل ذلك ومن أجل التكاثر النوعيّ أيضاً، غير أنّها حين تخضع لتدخّلات الخيال فإنّها ستنتقلُ من عتبة الفعل الحيوانيّ المجرّد إلى فعل إنسانيّ خلّاب مشحون بالقيمة والمتعة الراقية والمعنى المُنتج على المستويات كافة.

وهنا لا بدّ أن تتضّح الفروقُ الفرديةُ فيه استناداً إلى قوّة طاقة التخيّل بين إنسان وآخر، فكلّما كانت طاقةُ التخيّل أكبر وأوسع وأعمق عند الإنسان كانت قدرته على الارتفاع بقيمة الفعل الجنسيّ وحيويته إلى أعلى مستوى ممكن، أما أولئك الذين لا يمتلكون خيالاً واسعاً فهم من البليدين جنسياً والقريبين من فاعلية العطاء الجنسيّ الحيوانيّ في قيمته المجرّدة، وممن تنحسر فاعلياتهم الجنسية في سياق الرؤية الميكانيكية الخالية من طبيعة الحساسية الثقافية الراقية التي يجب أن تتمتّع بها، وتتمتّع هذه الفروق لدى الروائيّ بقيمة سردية كبيرة في طريقة بناء الشخصية الإيروتيكية على هذا الأساس.

وهو ما يُلقي على عاتق الصانع السرديّ مهمة بناء الشخصية التي تميل في تمثيلها السرديّ نحو الجنس على وفق هذه الرؤية، وقد تكشّفَ الروائيُّ قاسم توفيق عن فهم سرديّ عالي المستوى لعملية توظيف الجنس (بكلّ شبكته الأدائية والمفهومية) بطريقة ذكية، لذا لا يمكن النظر إلى الجنس في روايات قاسم توفيق بوصفها إثارة سطحية كما يفعل الكثير من الروائيين والروائيات، بل هو حالة سردية ذات طابع إنسانيّ تتجلّى في الشخصية السردية على أعمق ما يكون، ونحسب أنّ دراسة خاصّة يمكن أن تُرصد لقراءة طبيعة الشخصية الإيروتيكية في مدوّنة قاسم توفيق السردية.

ويمكن في حدود منهجية قراءتنا في هذا الكتاب رصد معظم شخصيات قاسم توفيق الداخلة في فضاء الجنس وتجلياته وظروفه وحيثياته، بوصفها شخصيات تعبّر في تمظهراتها الجنسية عن معطيات ثقافية ومخيالية مناسبة على هذا الأساس، وهي تؤدّي مثلما تفكّر وتتخيّل وتتمثّل.

إنّ رواية قاسم توفيق ((رائحة اللّوز المرّ))[2] هي رواية جنسية إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار كمية السرد الجنسيّ المباشر وغير المباشر الموجود فيها، ولا شكّ في أنّ عنوان الرواية يحيلنا فوراً على الاستهلال الشهير لرواية ((الحبّ في زمن الكوليرا)) للروائيّ الكولومبيّ غابريل غارسيا ماركيز، ونصّه **(لا مناص فرائحة اللوز المرّ تذكّره دائماً بغرامياته غير المواتية).**

وحين نعرفُ بأنّ (رائحة اللوز المرّ) هي رائحة السائل المنويّ رمز الجنس الذكوريّ، مرتبطة بعبارة (غرامياته غير المواتية) فيما يتعلّق بطبيعة الإجراءات السردية الخاصة برواية (الحبّ في زمن الكوليرا)، سندركُ بناءً على ذلك حجمَ الضغط الإيروتيكيّ المتوقّع في رواية قاسم توفيق وهي ترفعُ الجزءَ الأهمّ من العبارة الاستهلالية الماركيزية إلى عتبة عنوانها، ولاسيّما حين نتعاطى نقدياً مع العنوان بوصفه العتبة الأكثر تمثيلاً لرؤية المؤلّف من بين عتبات الكتابة الأخرى.

بمعنى أنّ القيمة السردية السيميائية التي تتركّز فيها عبارة (رائحة اللوز المرّ) مشحونةٌ بطاقة جنس مطلقة وكليّة بالغة الإثارة والدلالة، تعطي للرواية ابتداءً هذا الفضاء وتبشّر به وتحيل مباشرة عليه، واستهلال رواية قاسم لا يتركنا بعيداً عن هذا العالم فهو مباشرة يرسم لنا الفضاءَ الإيروتيكيَّ المطلقَ من دون مواربة، ويَعدُ بأحداث تنهض على الحساسية الإيروتيكية إيحاءً وفعلاً وممارسةً.

ولعلّ الشخصية المركزية في الرواية (شخصية الراوي الذاتيّ) هي الشخصية المحورية المشغولة من بداية الرواية بالموضوع الجنسيّ، وهي شخصية غير مسمّاة (أي أنها لا تحمل إسماً تُعرفُ به) على العكس من كلّ الشخصيات المتفاعلة معها والمحيطة بها، شخصية ذكورية مشغولة بهاجس قطع عضوها الذكريّ (العضو الذي يختزن في داخله رائحة اللوز المرّ) منذ مطلع الرواية وعتبة استهلالها، الأمر الذي خلق عقدة سردية ظلّت قائمة بوصفها محرّكاً سردياً تنويرياً تنهض بمهمة توجيه الاهتمام نحو مركز جنسيّ له أبعاد سيكولوجية وسوسيولوجية وثقافية عامة.

ولا يمكن فهم الشخصية من دون إدراك جوهرها الجنسيّ العميق المرتبط بطبيعة الأحداث وتشابكها، وهو يتكشّف شيئاً فشيئاً على نحو محوريّ في كلّ مناسبة أو علاقة أو رؤية ذات طابع جنسيّ من بداية الرواية حتى نهايتها، بمعنى أنّه لا بدّ من متابعة خيط تطوّر الشخصية في تمظهرها الجنسيّ من قراره بقطع عضوه الذكريّ مروراً بعلاقاته الجنسية المتعددة والمتنوعة وحتى نهاية الرواية.

الراوي الذاتيّ وهو الشخصية الرئيسة في الرواية يحتلّ أرض الرواية احتلالاً كاملاً، ويشرع منذ البدء في التعريف المباشر الصريح بأزمته المرتبطة بالجنس أساساً، وهو يوجّه خطابه هذا إلى (الآخر/غيره) بطريقة سردية شارحة:

قلت له إني أنا الرجل الذي قرّر أن يقطع أيره من جذوره، ويلقي به في البحر حتى يأكله السمك. وأفهمته بأني لم أكن أبداً لأفكر في الانتحار، وأنّ كلّ ما هنالك أني أسقط القصاص على كائن كان هو الأساس الوحيد لكلّ الألم والشقاء اللذين عانيت منهما في حياتي، وأنه هو خالق أزماتي العظيمة النفسية والبدنية طوال العمر الذي انقضى. وها أنا قد قضيت نصف قرن على هذه الأرض.[3]

إنّ جملة (قلت له إني أنا الرجل الذي قرّر أن يقطع أيره من جذوره) هي جملة سردية كاملة على صعيد بروز شخصية الرواي الذاتيّ/البطل، وحضور الآخر المُحاوَر، وجوهر القضية وبؤرتها السردية، وربّما يكون التوكيد الضميريّ العالي للشخصية (إني أنا الرجل) بتمظهراته الثلاثة حافزاً قرائياً لاحتواء الشخصية على أنّها شخصية كثيفة بقيمتها الضميرية العالية وقد بدتْ على المستوى النحويّ أغزرَ ما يتطلّبه المعنى، لكنّه على المستوى السرديّ يؤدّي وظيفة تتعلّق بالإلماح إلى الهيمنة التي ستتمتّع بها الشخصية في جوهر العمل السرديّ في الرواية، والدور المركزيّ الذي ستلعبه فيها.

ومن ثمّ تشرع الرائحة بالظهور من البداية لتنشر صورتها ورائحتها ومعناها في المشهد السرديّ بواقعه الإيروتيكيّ البارز، حين تمرّ الشخصية الرئيسة (شخصية الراوي الذاتيّ) بأول تجربة تفوح منها رائحة اللوز المرّ:

حدث أن تحولت جارتنا الحسناء من كائن يزور أمي، ويحتسي معها قهوة الصباح، ويضمّني ويطبع على خدّي قبلة كلّ مرة، إلى امرأة. عندما ضمتني وأنا عائد من جلسة مجون مع أولاد الحارة وكنت أهم بالدخول إلى الحمام، أحسست بثدييها يصفعان وجهي، وشممت رائحة تشبه رائحة اللوز المرّ، لم أدر من أين جاءت من المرأة أم مني؟ شعرت بإغماءة خفيفة، ورغبة في أن أقذف من داخلي شيئاً ما، وكأنه قابع في حلقي. أغلقت باب الحمام ورائي بالمزلاج، وما إن تناولته بيدي حتى نفر منه ماء حار أبيض. شعرت بظهري يسقط فوق إليتيّ، وكدت أبكي من فرط النشوة التي حطّت في دماغي. [4]

المشهد السرديّ يكتظّ بالألفاظ الصريحة والعلامات والحركات والأفعال ذات الطبيعة الإيروتيكية، ابتداءً من حضور الأنثى (جارتنا الحسناء)، إلى سلسلة الأفعال

السردية المتعاقبة في سبيل مثول السياق الإيروتيكي (ضمّتني/جلسة مجون/الدخول إلى الحمّام/أحسست بثدييها يصفعان وجهي/شممت رائحة تشبه رائحة اللوز المرّ)، بوصفها علامات متجانسة على صعيد توقّع حصول الفعل الجنسيّ تقود إلى لقطات مشحونة بصورة الإيروتيك ورائحته وتجلياته المختلفة (شعرت بإغماءة خفيفة، ورغبة في أن أقذف من داخلي شيئاً ما، وكأنه قابع في حلقي. أغلقت باب الحمام ورائي بالمزلاج، وما إن تناولته بيدي حتى نفر منه ماء حار أبيض)، على النحو الذي يتحقق فيه الفعل بحساسيته الدرامية، وتتمظهر الرائحة المثيرة، وتسطع الرؤية الإيروتيكية بقوّة استثنائية، وهي تتكشّف عن إحالة واضحة على عتبة عنوان الرواية.

في مشهد آخر يتجلّى الحماسُ الإيروتيكيّ في طريقة العرض والتوقّع والنيّة المبيّتة لدى طرفي المعادلة الجنسية (الرجل والمرأة)، حين يُضمرُ كلّ منهما رغبتَهُ الجنسيةَ تجاه الآخر وثمّة ما يمنعه من إخراجها، وهو بانتظار أن يفصح الآخر عن هذه الرغبة كي تنتقل من حيّز الإضمار إلى فضاء الإشهار والفعل والممارسة، ويجيب المشهد السرديّ الإيروتيكيّ عن هذه الأسئلة بقدر عال من الوضوح والإظهار:

ضممتها إلى صدري بلا براءة أكثر من مرة، انتفضت عندما أحست بانتصابة قضيبي غير الكاملة تلامس جسدها. لم يبدر من أيّ منّا أيّة كلمة أو همس يمكن أن تبوح لمن حولنا بما نسعى له، كنا نصنع الخطط، ونخلق الأعذار لأفعالنا حتى تبدو بريئة حتى لنا، كلّ منّا كان ينتظر مع نفسه اللحظة المناسبة أن تلوح، لم يكن بيننا إشهار لما نريد، كلّ واحد سعى لهدفه من دون أن يفكر بأنه من المحتمل أن الآخر لا يفكّر على طريقته، لذلك فلا بدّ من المغامرة، لا بدّ من الجسارة والاندفاع وإلّا لبقي الجنسان الرجل والمرأة بلا لقاء حتى تنتهي الدنيا. إيماءاتنا وإشاراتنا كانت تشعل الرغبة فينا أكثر، أكثر ما كان ينشيني لحظة اقتناصها، وهي ترمقني بطرف خفيّ بنظرة خليط من الإعجاب والرغبة. (5)

تتمخّض هذه العلاقة الإشكالية بين حالة الإضمار والإشهار عن اتفاق ضمني غير معلن على نقل العلاقة إلى فضاء الإشهار الصامت، فالعلامات الإيروتيكية الدالّة على نوع من التواطؤ الإشهاريّ المصمت (ضممتها إلى صدري بلا براءة أكثر من مرة، انتفضت عندما أحست بانتصابة قضيبي غير الكاملة تلامس جسدها)، تنتهي في المشهد إلى (إيماءاتنا وإشاراتنا كانت تشعل الرغبة فينا أكثر، أكثر ما كان ينشيني لحظة اقتناصها، وهي ترمقني بطرف خفيّ بنظرة خليط من الإعجاب والرغبة)، فشبكة الإيماءات والإشارات وإشعال الرغبة والإنتشاء ولحظة القنص، والطرف الخفيّ، والإعجاب، والرغبة، ترسم دائرة الدلالة الإيروتيكية بعمق وحيوية وهي تشير

نحو ما تختزنه كلّ شخصية من توجّه إيروتيكيّ واضح نحو الشخصية الأخرى، وتنتظرُ السبيلَ القريبَ وقد وصفه الراوي بـ (المغامرة/الجسارة/الاندفاع) كي تتحوّلَ الرغبةُ المضمرةُ إلى رغبة معلنة، ويتحوّلَ الفعلُ المحجوبُ إلى فعل معلوم، ويأخذَ الجسدان حريتَهما في التعبير عن رؤيتهما الإيروتيكية المشتركة المتحفّزة للظهور في اللحظة المناسبة المبحوث عنها بقوّة.

تتنوّع المشاهد الإيروتيكة في الرواية تنّوعاً كبيراً يستند إلى تنوّع نماذج شخصياتها وأنماط أحداثها من حيث الزمن والمكان والصيغة والرؤية والمناخ، على الرغم من أنّ الشخصية المركزية (الراوي الذاتيّ) هي المحور الإيروتيكيّ الدائريّ الذي تجري حوله كلّ الفعاليات، إذ تختلف الشخصية الأنثوية التي تتواصل مع شخصية الراوي، فيختلف على إثر ذلك المشهد الإيروتيكيّ بكلّ صوره وطبيعته وأشكاله، وبحسب حساسية الفعل وردّ الفعل، أو الممارسة واستجابتها، ففي مشهد إيروتيكيّ آخر من مشاهد الرواية تتجلّى شخصية الراوي المركزية بوصفها الفاعل الأساسيّ:

كانت كأنها في عجلة من أمرها، وتتعجل إنهاء مسألة طالت عليها، سحبتها من يدها جذبتها نحوي، انهلتُ على شفتيها ألتهمهما، كنت ألتهمهما بحقّ، وكانت هي تستصرخني أن أزيد من قسوتي عليهما. دفعتها إلى الحائط، التصقت بها وأنا أضغط جسدها الصغير بكلّ ثقلي وقوتي، كانت تستحثني أن أزيد من شدّتي، وأنا الكائن الذي صار عالمه كله هو تلك اللحظة، وتلك السيدة الصغيرة. هرست نهديها بيدي القاسيتين الممتلئتين بالألوان الجافة، ونزلت بشفتي نحو عنقها الشهيّ. وما كان منها غير أن تضمني إليها، عجبت من أين جاءتها كلّ هذه الجرأة، وأية قوة هذه التي حطت عليها وجعلتها تجمعني بذراعيها الصغيرين النحيلين، وتشدّني إليها حتى كأني سمعت طقطقة عظامي. كانت قوية وقاسية، تحولت إلى مارد ضخم رغم ضآلة جسدها، وصرت بين يديها قزماً. وكأنها تريد أن تمارس دورها، مدّت يدها الصغيرة تناولت قضيبي من فوق البنطلون، كان الآن منتصباً بقوة، جعلته واقفاً بيننا، وكأنه يكمل التصاقنا ببعض، سكن بين فخديها أسفل بطنها، سمعت تأوهات مكتومة، ضربتها بهذا الكائن الصغير من فوق فستانها الفضفاض، كنت أحسّ ربَوتها والدهليز الصغير الرشيق أسفله وكأني أراه، عندما استقر قضيبي عليه، وقفت جامداً أريد أن أخترقها وأن أنتهي. (6)

الراوي الذاتيّ هو من يقود زمام المبادرة السردية على مستوى الحكي والفعل، في حين تتجلّى شخصية الأنثى الشريك في العملية الإيروتيكية بوصفها مستقبلاً تتشكّل

أفعاله استناداً إلى ما يقوم به الفاعل الأوّل (الراوي الذاتيّ)، فتبدو وكأنها صورة مرفقة بصورة الراوي وملحقة به من غير أن يكون لها أيّ حضور آخر، حتى الاستجابة النوعية وقد وجدها الراوي استنائية لا تعبّر عمّا يعرفه عنها من حماس واندفاع إيروتيكيّ (وما كان منها غير أن تضمني إليها، عجبت من أين جاءتها كلّ هذه الجرأة، وأية قوة هذه التي حطت عليها وجعلتها تجمعني بذراعيها الصغيرين النحيلين، وتشدّني إليها حتى كأني سمعت طقطقة عظامي. كانت قوية وقاسية، تحولت إلى مارد ضخم رغم ضآلة جسدها، وصرت بين يديها قزماً. وكأنها تريد أن تمارس دورها)، لم يكن لها أن تحصل لولا أنّ شخصية الراوي نجحت في أن توصلها إلى تصاعد الحماس والرغبة إلى هذا المستوى، على النحو الذي يتعالى فيه المشهد السرديّ الإيروتيكيّ إلى الذروة في التعبير عن حيوية الجسد من جهة، وتمخّضت هذه الحيوية عن نشاط باذخ يأخدهما إلى حالة من الكشف الإيروتيكيّ يتألّق فيه الحكي السرديّ بموازاة الصورة المشهدية الغارقة في الإثارة، وبما يجعل من صورة المشهد السرديّ الإيروتيكيّ حافلاً بمتعة الجسد والكلام معاً.

غير أنّ السرد الإيروتيكيّ ما يلبث أن يعود إلى منطقه الحجاجيّ على لسان الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية المركزية، كيف يفلسف رؤيته الإيروتيكية من منظور منطقيّ يحيل قوّة الرغبة على قوّة فاعلية المخيلة:

لم أكن أتمتع بقوة بدنية خارقة، لكني بالتأكيد كنت أملك مخيلة واسعة هي السبب المباشر وراء رغبتي المستمرة، هذا هو التفسير الذي استطعت أن أخلص له، وأنا أحاول أن أكبح من رغبتي التي لا بدّ أن تدفع بي آخر الأمر إلى الهاوية.(7)

فسعة المخيلة هي الكفيلة بإنتاج هذا النشاط الإيروتيكيّ المميّز والاستثنائيّ وليس القوّة البدنية الخارقة كما قد يُعتقَد، الأمر الذي حقّق شيئاً من الرضى الداخليّ عن هذا الكشف الشخصيّ، وهو ينتجُ للشخصية بُعدين متضافرين: الأوّل الغنى التخييلي للشخصية، والثاني الغنى الرغبويّ الإيروتيكيّ، على النحو الذي يكشف عن نرجسية الشخصية وحبّها الشديد لذاتها واستكشاف قدراتها ومواهبها.

اللوحة الإيروتيكية الأخرى ينقلها لنا الراوي نقلاً تشكيلياً سيرذاتياً عن تجربة للرسّام الشهير غوغان، إذ يستقرىء لوحته بوصفها نتيجة لتجربته الإيروتيكية المثيرة مع فتاته، فهي قراءة تشكيلية سردية مرجعية تسرد الحكاية الإيروتيكية بقوّة تمثيلية وتصويرية ساحرة تحاكي اللوحة وتتفاعل معها وتسعى إلى تجاوزها، كاشفة عن طبيعة التواطؤ الإيروتيكيّ اللذيذ بين الرعب والمتعة، والخوف والرغبة:

كانت عارية تماماً عندما انطفأ الضوء، ألقت بجسدها العاري فوق الفراش وغطّت وجهها بالوسادة من دون أن تحاول النظر حولها من شدّة الخوف، وكانت كلما عاد لها شيء من الأمان تصهل الرياح خلف الدار فيزداد رعبها. عندما دخل غوغان إلى البيت رفعت رأسها نحوه فلم يرَ غير الرعب العظيم مرتسماً على وجهها، وعجيزتها البارزة المثيرة، خلع ملابسه ومن دون أن يعطيها أية فرصة للحديث أو الصراخ أو لأن تلقي بنفسها عليه كي يهدئ من روعها، اعتلاها كما هي وكأنه يرى للمرة الأولى هذه المؤخرة المثيرة، ولجها بعنف وهي مستسلمة، لم تقاومه أو تدفعه بعيداً عنها حتى قذف فيها بقوة رغم تعبه من السفر الشاق في ذلك اليوم.[8]

تشترك الطبيعة في رسم المشهد الإيروتيكيّ المثير بطريقة أخّاذة مع الاستجابة القصوى للشخصيتين، وقد اجتهد السرد الروائيّ المشهديّ في صوغ الصورة السردية والارتفاع بها إلى مرتبة الذروة، إذ تضافرت حساسية التصوير والتمثيل والتشكيل داخل فضاء السردنة الإيروتيكية وهي تعبّر عن المعنى الجوهريّ للفعل الإيروتيكيّ، اعتماداً على مرجعية اللوحة، والتجربة، والسرد، في سياق لوحة سردية تتعالى إلى مستوى التفرّد وتقترب من صورة السبيكة السردية الروائية الإيروتيكة المميزة.

تقدّم رواية (صخب) هي الأخرى كمّاً غير قليل من أفضية الجنس بآليّاته الإيروتيكية المتنوعة والمتعددة والمغايرة على مستويات كثيرة، وهي تجيب عن أسئلة السرد ومقولته بقوّة، فشخصية (كريمة) في علاقتها الجنسية الملتبسة والمثيرة مع الجدّ (فرج) بحاجة إلى قراءة ذات طبيعة سايكوثقافية، فهي من التعقيد والالتباس بمكان بحيث لا يمكن قراءتها سردياً على نحو مجرّد، لما تنطوي عليه من تداخل وتقاطع وتضادّ بين فكرة الحبّ والكُره، الرغبة والإحجام، التعوّد والاستسلام، السادية والمازوخية، وغيرها مما يحتاج إلى استبطان عالم شخصية كريمة وشخصية فرج في آن.

يمكن وصف العلاقة الإيروتيكية الملتبسة بين فرج وكريمة بأنّها المجال الأرحب لتجلّي الحسّ الإيروتيكيّ السلبيّ والإيجابيّ على حدّ سواء، على صعيد الحكي والرؤية والتمثّل الثقافيّ والاجتماعيّ الملتبس والمتداخل، فهي تقبله شريكاً جنسياً مستمراً مفروضاً عليها بطريقة ما، وصلت حدّ الاستمراء والإدمان السلبيّ الغامض، وتكرهه كرهاً شديداً في الوقت نفسه شكلاً ومضموناً وتاريخاً وفكرةً، حتى تصل إلى التفكير بمعاقبته ضمن الفضاء الجنسيّ المحيط بهما، واخترعت وسيلة تُفاعل بين الواقع السرديّ والمتخيّل من أجل إيقاع الهزيمة النفسية والأخلاقية به، على نحو يبعث في أعماقها الراحة من عناء علاقتها الإيروتيكية الثقيلة والمرهقة والغامضة به:

صارت تتربص بفرج، تتفكر في أمر يعذّبه ويرهق روحه، حتى اهتدت إلى أمر لم يكن ليخطر في بال، في الصحراء القاحلة القابعة داخل روحها بعيداً عن القرية وزقاقها وناسها، في مكان ناء هناك صارت تتربص رجال القرية، تراقبهم تحاول رسم ملامحهم في رأسها، ومع ميعاد فرج صارت تدعوهم لسريرها، في اللحظة التي يهمّ بها فرج على اعتلائها كانت تستحضر هذا الرجل، تتقصّد أن يكون فتياً وأن يكون قوياً ويعرفه فرج، ترسم صورته في مخيلتها، تدعوه إليها، تنطق اسمه بغنج وتدعوه بكلمات وصفات عابثة، تنحّي الجدّ جانباً وتدفعه لارتقائها، تجسده فوقها فاتناً مثارا، تُسمع فرجاً صوتها وكلماتها وتآوهاتها فيحسب أنها تداعبه، راقت لها اللعبة، أخذت تستولي على متعتها بعد أن تنحّي فرجاً بعيداً، وتنغمس في جسد الرجل الخيال. ثم عندما تبدأ بالتلوّي دلالاً أمامه ويتفجر على خديها اللون الأحمر الشهيّ على نفسه، يصمت يقف متسمراً يرتعش قلبه وعقله يدنو إلى رجلها يلعقها يصبّ لعابه المصفرّ عليه ويقبّل يديها طالباً السماح. (9)

إنّ آليّة هذا الاستدعاء الموضوعيّ ـ المتخيّل من شأنه أن يجيب سردياً على سؤالين، الأوّل هو سؤال الآخر (فرج) حين تسعى إلى معاقبته وإثارة غيرته على نحو مدمّر ساحق، والثاني إشباع الرغبة المفقودة في معانقة رجال آخرين تشعر بالحاجة الإيروتيكية إليهم خلاصاً من سطوة فرج القاهرة عليها، وتنفيساً للمكبوتات الكثيفة التي لم تسمح لها سلطة فرج أن تظهر أو تنتقل إلى حقل الممارسة، بمعنى أنّ هذه اللعبة الإيروتيكية التي افتعلتها كريمة هي لعبة مركّبة تحقق هدفين مزدوجين، وتنتهي إلى إذلال فرج وإيقاعه في مجال سرديّ يحطّم معنوياته ويهزّ عرشه الإيروتيكيّ، على النحو الذي يقودها إلى (راقت لها اللعبة، أخذت تستولي على متعتها بعد أن تنحّي فرجاً بعيداً، وتنغمس في جسد الرجل الخيال. ثم عندما تبدأ بالتلوّي دلالاً أمامه ويتفجر على خديها اللون الأحمر الشهيّ على نفسه)، حيث تشتغل لحسابها الإيروتيكيّ المتخيّل، ويقود فرج في النهاية نحو (يصمت يقف متسمراً يرتعش قلبه وعقله يدنو إلى رجلها يلعقها يصبّ لعابه المصفرّ عليه ويقبّل يديها طالباً السماح.)، إذ يتبدّى مدحوراً مهزوماً يسعى إلى الاسترضاء فقط من أجل المحافظة على وضعه الإيروتيكيّ الإدمانيّ المستمرّ مع كريمة.

غير أنّ شخصية ابنتها (هند) في نشاطها السرديّ الرغبويّ الطموح هي النموذج المثالي للسرد الإيروتيكيّ في الرواية، إذ تعيد إنتاج الشكل الإيروتيكيّ لشخصية أمّها (كريمة) بطريقة مغايرة تماماً، وقد استغلّت معرفتها بعلاقة أمّها بجدّها فرج كي تحار في استيعاب صدمة هذه العلاقة أولاً، ثمّ إلى إهمالها فيما بعد كي تكون جسراً للتعبير عن خيالها الإيروتيكيّ تعبيراً مادياً يتطلّع إلى الممارسة بأشكال مختلفة،

وعلى الرغم من أنّ شخصية (هيام) صديقتها كانت المفتاح الأوّل الذي فتح لها هذا الباب الواسع، غير أنّ المجالَ السرديَّ المشتغلَ في هذا السياق داخل محيطها الاجتماعيّ الخاصّ هو من ألهبَ خيالها الإيروتيكيّ وعمّقه في شخصيتها، وجعلها تستقبل العلامات الإيروتيكية برحابة تصل إلى درجة المغامرة أحياناً على النحو الذي حصل في المشهد الآتي:

كانت قد قررت عندما شعرت بحركته يقترب منها أن تنسحب وتغيّر مقعدها لو أنّ هذا الزائر كان طالباً أو تصدر منه رائحة عرق الأولاد، لكنها بقيت ساكنة تنتظر أمراً ما مبهماً. لم ينتظر الضيف طويلا، ابتدأ بمدّ يده نحوها بحذر وهو يدّعي متابعة الفيلم، لامس مقعدها، لامس برودة الخشب، ثم تسللت أصابعه بخفة وهدوء فلامس مريولها، أحست به منذ الوهلة الأولى، لم تحاول القيام بأية حركة أو تململ تشعره بانزعاجها، وبلا وعي استرخت أكثر بجلستها وهي تكاد تسمع دقات قلبها. عندما لامست أصابعه مريولها ولم تبدر عنها رجفة الوجل المتفاجئة التلقائية، ازداد حماسه لأن يواصل ما جاء لأجله، مدّ كفّه كاملة، حطّ بها مثل طائر فوق فخذها سحب مريولها إلى الأعلى لامس لحمها، ظلت ساكنة مستسلمة بصمت بانتظار القادم، زاد في انغماسه بها صار يبحث عن النقطة التي تقبع بين فخذيها، فتحت رجليها بسلام وتركته يسافر إلى مقصده.

لامسه برقة وعذوبة، أصابتها الرجفة الآن وكأنها كانت مهيأة لها منذ زمن، داعبها وظلت عيونهما تراقبان الفيلم الذي غابت صوره عنهما. ما أن انتهى منها حتى بحث عن يدها التي ناولته إياها بخنوع، شدها إليه، رفعها بهدوء وأنزلها فوق عضوه الذي كان حينها منتصباً، كانت تلك المرة الأولى في حياتها التي تلامس فيها ذكر رجل، شدّت عليه بقوة، حركت كفها عليه بتؤدة وكأنها تستكشف عوالمه، بقيت يدها في كفه مستسلمة، حركها فوق عضوه مثلما يريد حتى صدرت عنه أنة مخنوقة، ولامس أصابعها البلل. قبل أن ينتهي الفيلم وتشتعل أضوية السينما، وقف وانسحب بصمت مثلما جاء ولم تجرؤ هي على رفع عينيها نحوه لتعرف من كان هذا الغريب الذي اجتاز حاجز عفتها برشاقة وسهولة أول مرة؟ بقيت جالسة في مقعدها وهي تلتقط أنفاسها وما تزال تحتفظ في أنفها برائحته الغريبة المثيرة.[10]

المشهد السرديّ مشهد إيروتيكيّ يتمتّع بقدر عال من الاستقلالية والتمظهر الذاتيّ الخاص داخل رؤية سردية تتماثل فيها الأشياء وتتوحّد وتتمظهر بقوّة، إذ إنّ دخول هند إلى السينما وحدها لم يكن الهدف منه سوى الحصول على فرصة إيروتيكية

محتملة من هذا النوع، وكأنها كانت على موعد معها، وهو ما جعل المشهد يتفتّح سردياً على مجال رحب من التفاعل الصامت والسرّي المتّفق عليه ضمناً، وهو أشبه بالمشهد الحلميّ حيث تُتركُ الأشياء على راحتها تعمل من دون تدخّل الوعي المباشر لتسييرها، شخصية الرجل المقتحم لخلوة هند السينمائية دخلت إلى أجواء السرد الروائيّ في هذا المشهد بسرعة خاطفة وخرج منها بالسرعة نفسها، فقد أدّى دوره ببراعة وخفّة وديناميةٍ ملأت الكثير من فراغات الوضع النفسيّ (ولاسيّما الإيروتيكيّ) بالفعل والرؤية والمعنى، وصاغت هند شخصيتها بما فعلته أو استجابت لفعله من الآخر الشريك في بناء المشهد.

إنّ الجملة الأخيرة حيث يختتم المشهد الإيروتيكيّ صورته وفعله تنتهي إلى صمت مريح يأخذ ثلاثة أبعاد جسدية لها علاقة بالوضع الجنسيّ للجسد (بقيت جالسة في مقعدها وهي تلتقط أنفاسها وما تزال تحتفظ في أنفها برائحته الغريبة المثيرة.)، فالجلوس في المقعد بعد انتهاء الفلم الخاص بها والفلم العام هو استراحة المحارب بعد أول تجربة عاشتها بتماس أيروتيكيّ مباشر، والبعد الثاني (تلتقط أنفاسها) إذ إنّ الأنفاس هنا تعبّر عن جوهر الانفعال العميق بالتجربة المباشرة الأولى، أما البعد الثالث وهو الأهمّ (وما تزال تحتفظ في أنفها برائحته الغريبة المثيرة.)، هذه الرائحة الغريبة/المثيرة هي جواز السفر الإيروتيكيّ نحو عالم الجنس والعلامة التي تفتح بها الشخصية فضاءها الجنسيّ مع نفسها ومع الآخر، حيث سيدمن أنفها على هذه الرائحة ويتشرّب بها جسدها، ولم تعد تشمّ غيرها بوصفها رائحة حياتها الجديدة ومستقبلها ومهنتها.

هذه التجربة حيث خاضتها هند بدافع الإحساس الشخصيّ بالأنوثة، والرغبة في ولوج عالم اللذّة المحجوبة، كانت التجربة على هذا الصعيد ناجحة لأنها حققت المبتغى من دون خسائر مادية ومعنوية تُذكر، وربّما كان هذا المشهد بوابة مناسبة فتحت به هند طريقتها المقبلة في الحياة، وتحولت من فتاة ريفية طارئة على عالم المدينة حيث وجدت في المدينة مكاناً إيروتيكياً مثالياً لبلوغ عالم الشهرة في هذا المجال، حتى أنّ شخصية استثنائية مثل شخصية الباشا طمع في أن يكون له حصّة منها بعد أن طبقت شهرتها الإيروتيكية الآفاق، وأثارت حساسيته في ان يخوض تجربة جنسية مثيرة معها، وفعلاً خطّط لذلك ولم يحتج إلى الكثير من الجهد حتى يصل معها إلى مرحلة الفراش، ويخوضا معاً تجربة إيروتيكية خاصّة كلّ منهما يسعى إلى تحقيق هدف معيّن، هو لإشباع رغبته ونزعته الباشوية حتى في قضية الجنس بحيث تكون هند عشيقته الخاصّة، وهي تشتغل لحسابها في الحصول على اللذّة والثروة والجاه والارتباط بالباشا، وقد يفسّر المشهد الإيروتيكيّ اللاحق جزءاً من هذه الرؤية السردية:

لم يحتاجا إلى الكثير من الكلمات لأن يتعارفا فهما يعرفان بعضهما منذ أيام. قبل أن يستريح في مكانه طلب منها أن تترك قهوتها وسجائرها كي يدعوها إلى مكان أكثر هدوءاً، وقف وناول الجرسون مبلغاً من المال وأشار عليه أنّ هذا حسابهما معاً.

لقاؤهما بالفراش داخل الشقة التي يدّعي الباشا أنها صومعته السرية التي لا يدخلها أحد غيره كان ممتعاً له، واحترافياً لها، أشعرته بأنه قويّ وشاب وأنه ما يزال يفعلها بكفاءة أكثر من الصغار.

دهاء الباشا وخبرته لم يقدرا على إفهامه أو لم يحاول هو أن يفهم بأنّ هذا الدور الذي مارسته هند معه هو الدور ذاته الذي تمارسه كلّ المومسات، وعلى الرغم من أنه يُحسن فهم ذلك تماماً إلا أنه تجاهله، فلو فكر بهذه الصورة لكان أهدر قيمة كبيرة من المتعة التي استلّها من ملاحقة جسد هذه المرأة الصغيرة المثيرة لاصطياده، لذلك وبعد أن التقطها في اليوم التالي من الشارع حيث كانت تنتظره أغدق عليها بالمال والهدايا، حتى أنها عندما عادت إلى البيت في القرية احتارت كيف يمكن أن تبرر لأمها امتلاكها لها.

أقترح عليها الباشا أن تكون له وحده وأن تكف عن التنقل بين أحضان رجال لا يقدرون قيمة جمالها مقابل أن يعوضها عن ذلك. قدّم لها عرضه السخي فوافقت من غير أن تحتفل كثيراً بهذا العرض فهي تفهم أنها الرغبة التي ما أُشبعت بعد عند الباشا، والتي سوف تضرم وتؤول إلى الزوال في وقت قصير ولم تفكر ولا للحظة واحدة بقيمة أن تكون لرجل واحد فقط.[11]

يمكن رصد لقطتين من اللقطات الإيروتيكية ذات التشكيل السرديّ القائم على دينامية التفاعل بين الشخصيتين، الأولى تصوّر ما أفضى إليه اللقاء الأول في الفراش بينهما (لقاؤهما بالفراش داخل الشقة التي يدّعي الباشا أنها صومعته السرية التي لا يدخلها أحد غيره كان ممتعاً له، واحترافياً لها، أشعرته بأنه قويّ وشاب وأنه ما يزال يفعلها بكفاءة أكثر من الصغار.)، إذ جاءت جملة وصف اللقاء في غاية الدقّة (كان ممتعاً له، واحترافياً لها) من أجل الكشف عن جوهر الغاية عند كلّ منهما، وهو ما يفسّر القيمة التي يسعى كلّ منهما نحو توكيدها وإنجاز معطياتها.

أما اللقطة الثانية العاملة سردياً في هذا السياق فهي: (اقترح عليها الباشا أن تكون له وحده وأن تكف عن التنقل بين أحضان رجال لا يقدرون قيمة جمالها مقابل أن يعوضها عن ذلك. قدّم لها عرضه السخي فوافقت من غير أن تحتفل كثيراً بهذا العرض فهي تفهم أنها الرغبة التي ما أُشبعت بعد عند الباشا، والتي سوف تضرم

وتؤول إلى الزوال في وقت قصير ولم تفكر ولا للحظة واحدة بقيمة أن تكون لرجل واحد فقط.)، وهي لقطة تعمل على مستويين، المستوى الأول يتعلّق بموافقتها على اقتراحه (قدّم لها عرضه السخي فوافقت) لأنها أدركت بحسّها الإيروتيكيّ المحترف أنها قضية رغبة قابلة للزوال من جهة الباشا، والمستوى الثاني هو مستوى احترافيّ أيضاً من جهتها (ولم تفكر ولا للحظة واحدة بقيمة أن تكون لرجل واحد فقط.)، إذ هي ترى أنّ مهنتها لا يمكن أن تُختصر في رجل واحد مهما كان هذا الرجل ضمن رؤية احترافية تدرك حقيقة هذا الأمر وقيمته لحياتها.

الفضاء الإيروتيكيّ وقد انغمست هند فيه إلى أقصى حدّ شكّل رؤيتها السردية الخاصة بوصفها شخصية مركزية في الرواية، وحوّل حياتها السردية إلى مسار إيروتيكيّ مهنيّ غادرت فيه تماماً صورة القرية ومرجعيتها بكلّ ما انطوت عليه من مكوّنات وإشكالات، وانفتحت مكانياً وثقافياً على عالم آخر تشعر فيه بقدرتها على أن تعبّر عن ذاتها بحرية ورغبة، سواءً أكان هذا التعبير سلبياً أم إيجابياً فلم يكن يعنيها مستوى القيمة بقدر ما كان يعنيها الانغمار في خفايا هذا العالم، والاطلاع على لذائذه وممارستها وكسب ما هو متاح من مكاسب مادية ومعنوية على المستويات كافة، تُشبع رغبتها الإيروتيكية التي تتعدّى الرغبة الجنسية إلى رغبة امتلاك الحياة.

ولعلّ القيمة الاحترافية فيما كانت تفكّر فيه وتصنع سبلاً لحياتها على أساسه تحيل على تمكّنها من التفاعل مع عالمها الجديد المبتغى، حين انتقلت من مستوى اللذّة المجرّدة والتعرّف على مساحتها وتنفيذ رغبتها والتعبير عن ذاتها الأنثوية خارج مساحة الفكرة الريفية الضيّقة، إلى فضاء جديد عنوانه الجمع بين الحصول على المبتغى اللذّوي مع الحصول على مصادر الرفاهية المادية والمعنوية، كي تُهزم في داخلها كلّ ما آلت إليه حياتها وحياة أهلها من خسائر ونكبات ومآس.

رواية ((الشندغة)) هي الأخرى تحتوي على مشاهد أيروتيكية ذات طبيعة مختلفة بحكم اختلاف الموضوع السرديّ والمقولة السردية في الرواية، وربّما يكون المشهد الإيروتيكيّ الآتي أحد أبرز هذه المشاهد وأكثرها تعبيراً عن حساسية التكييف الجنسيّ المعبّرة عن علاقة محورية بلغت مرحلة النضج في سياستها الحدثية على مستوى الفعل السردي والشخصية، ويسهم الراوي الذاتيّ وهو يرسم معالم المشهد الإيروتيكيّ في استنطاق الفضاء الزمكانيّ وهو يحيط بالمشهد، مرتفعاً به إلى مقام سرديّ نموذجيّ في صوغ التلاؤم التشكيليّ والتضافر التعبيريّ بين عناصر السرد كافة:

في صباح يوم أحد ورديّ، كنت قد استيقظت لكنني لم أغادر الفراش خوفاً على تبدّد الدفء والكسل اللذين جاءا من النوم، كنت أقرا في كتاب عربيّ وأستمع إلى "فيروز" عندما سمعت طرقتها على الباب. هتفت:
ـ أدخل

دفعت الباب بهدوء، وانسابت من بين حافته والجدار، ثم أغلقته وكأنها تمارس فعلاً مختلفاً لم نعتده في علاقتنا معاً. كانت ما تزال في منامتها لكنّها مستحمّة ورائحة العطر تفوح منها، دنت منّي وقبّلتني وعندما هممت بالنهوض طلبت منّي بإشارة منها أن لا أفعل. خلعت قميصها وألقته على الأرض بإهمال. ثم انحنت تسقط بنطال منامتها من تحت رجليها العاريتين، رفعت رأسي مستغرباً هذا الكرم الغامر بعدما كنت أتحايل عليها كثيراً من أجل ذلك، رفعت الغطاء، واندسّت تحته بجانبي، لم تعطني فرصة للكلام حتى أنّي لم أجد بي رغبة فيه. قبّلتها وذهبنا إلى ما هو أبعد من القبلة بكثير، كنت مطواعاً لرغبتها التي أشعلت رغبتي وكانت فيروز ما تزال تغنّي:

لاحت معذّبتي في غيهب الغسق

ألقت وجهها الورديّ على صدري العاري وغفت، كانت أنفاسها تخرج دافئة تحرّك الشعيرات القليلة المزروعة على صدري. في تلك المرّة كانت امرأة أخرى، تتفجّر شوقاً ورغبة، تمارس كلّ أفعالها التي كنت أتمنّى، تداعبني، تهدهدني، توزّع قبلاتها بسخاء وأنا مندهش لكنّ المتعة تلجمني.[12]

الاستهلال المشهديّ يحيل على طاقة تصويرية مركّزة تتمحور الصورةُ السرديةُ فيها حول الجسد بما يتكشّف عنه من حضور قصديّ بارز (في صباح يوم أحد ورديّ، كنت قد استيقظت لكنني لم أغادر الفراش خوفاً على تبدّد الدفء والكسل اللذين جاءا من النوم، كنت أقرا في كتاب عربيّ وأستمع إلى "فيروز" عندما سمعت طرقتها على الباب.)، فالجمل السردية المتكاتفة بقوّة والمشحونة بدلالة الحضور الجسديّ المفعم برائحة الإيروتيكية وصورتها وحساسيتها تتداخل ضمن مناخ تصويريّ لصوغ هذه الرؤية (صباح ورديّ/استيقظت/لم أغادر الفراش/الدفء والكسل/أستمع إلى فيروز/سمعت طرقتها على الباب)، وتمهّد على نحو واضح لاستقبال الأفعال الإيروتيكية المحتملة في إطار هذا الاستعداد المكانيّ والزمنيّ والحاليّ لها.

بعد أن تدخل يبدأ المشهد الإيروتيكيّ بالتكوّن بسلاسة يشيّدها الراوي الذاتيّ وهو الفاعل السرديّ في صوغ المشهد وممارسته، وثمّة تطوّر دراميّ محوريّ في بناء المشهد سردياً، تتعمّق فيه الفعالية السردية لتبلغ أعلى درجات التلاحم بين التشكيل والتعبير والتصوير على نحو إيقاعيّ سرديّ متميّز، وتبدأ الصورة السردية المشهدية الإيروتيكية بحركة (ميرنا) وهي تباغت (أحمد الزين) بشبكة أفعال سردية غير مألوفة (دفعت الباب بهدوء، وانسابت من بين حافته والجدار، ثم أغلقته وكأنها تمارس فعلاً مختلفاً لم نعتده في علاقتنا معاً.)، تَعدُ بمشهد قادم مثير لخيال أحمد الزين الإيروتيكيّ.

اللقطة الثانية تضاعف من طبيعة الوعد الإيروتيكيّ الكامن فيما تأتيه ميرنا من أفعال سردية تتجّه صوب هذا الاتجاه، وتعمّقه، وترسم صورته بوضوح وتحدّ وتوكيد

(كانت ما تزال في منامتها لكنّها مستحمّة ورائحة العطر تفوح منها)، فالتشكيلات اللفظية الموحية (منامتها/مستحمّة/رائحة العطر/تفوح منها) تحيل بقوّة على الفضاء الموعود في خيال أحمد الزين وهو يروي المشهد بدقّة متناهية.

ثمّ وعلى الفور تدخل اللقطة الثالثة من المشهد حيّز الفعل الإيروتيكيّ المباشر (دنت منّي وقبّلتني وعندما هممت بالنهوض طلبت منّي بإشارة منها أن لا أفعل.)، وهي تشتغل في هذا الإطار باتجاهين مترافقين يصبّان في بؤرة المشهد بمؤازرة سردية واضحة، الأول (دنت مني/قبّلتني)، والثاني طلبها منه أن لا ينهض، حيث ينتقل المشهد إلى المرحلة الساخنة من مراحل تكوّنه وتشكيله.

اللقطة الرابعة وهي تتمثّل صورتين فعليتين متوازيتين ومتعاضديتن على مستوى الفعل والصورة السردية المشهدية، تحيل على تجلّي الفضاء الإيروتيكيّ بصورة قاطعة ومثيرة، الأولى (خلعت قميصها وألقته على الأرض بإهمال)، والثانية (انحنت تسقط بنطال منامتها من تحت رجليها العاريتين)، على النحو الذي فاجأ أحمد الزين وأسعده بوصفها سابقة رائعة ومثيرة لم يعتدها منها (رفعت رأسي مستغرباً هذا الكرم الغامر بعدما كنت أتحايل عليها كثيراً من أجل ذلك)، وفي ظلّ الصمت الإيروتيكيّ الجميل يصوّر الراوي اللقطة الخامسة وقد تطوّر المشهد إلى مرتبة إيروتيكية عالية (رفعت الغطاء، واندسّت تحته بجانبي، لم تعطني فرصة للكلام حتى أنّي لم أجد بي رغبة فيه.)، لتأتي اللقطة الخامسة مكمّلة للقطة السابقة وقد ارتفعت إلى أعلى طبقة ممكنة داخل هذا الفضاء (قبّلتها وذهبنا إلى ما هو أبعد من القبلة بكثير، كنت مطواعاً لرغبتها التي أشعلت رغبتي)، وتتمشهد الإثارة في جملة التفاعل الرغبويّ بين الشخصيتين (كنت مطواعاً لرغبتها التي أشعلت رغبتي)، إذ تعبّر عن أقصى درجات اللذّة في التفاعل والعطاء.

تنفتح عين الراوي على المحيط القريب كي يستدعي الصوت الملائكيّ (فيروز) من أجل إضافة طاقة جديدة من المتعة على المشهد (وكانت فيروز ما تزال تغنّي: لاحت معذّبتي في غيهب الغسق)، وبما تحيل عليه كلمات الأغنية من دلالات ليست بعيدة عن فضاء التشكيل السرديّ الإيروتيكيّ، ثم ليعود فوراً إلى عالمه الإيروتيكيّ الأثير وقد خلقته له ميرنا بسخاء لم يكن يتوقعه مطلقاً على هذه النحو الرومانسيّ الباذخ، من أجل أن يواصل استكمال صورة المشهد بطبقاته المنغمرة بفضاء الإيروتيك (ألقت وجهها الورديّ على صدري العاري وغفت، كانت أنفاسها تخرج دافئة تحرّك الشعيرات القليلة المزروعة على صدري.)، إذ يتمظهر الجسدان بالتفاصيل المعبّرة عن متعة فائقة في طبقة فعلية رومانسية تعمّق حساسية الفعل الإيروتيكيّ وتضاعف من طاقته الإنسانية الخلاقة.

يختتم الراوي صورة المشهد الإيروتيكيّ اللافت في رواية (الشندغة) وهو يحيطها بتشكيل وصفيّ كثيف يلخّص حيوية التجربة بلغة شعرية إيروتيكية بالغة

التركيز والتلخيص والصيرورة (في تلك المرّة كانت امرأة أخرى، تتفجّر شوقاً ورغبة، تمارس كلّ أفعالها التي كنت أتمنّى، تداعبني، تهدهدني، توزّع قبلاتها بسخاء وأنا مندهش لكنّ المتعة تلجمني)، تكتظّ بشبكة زاخرة بالعلامات الإيروتيكية ذات التأثير الدلالي العميق والواسع (كانت امرأة أخرى/تتفجّر شوقاً ورغبة/تمارس كلّ أفعالها التي كنت أتمنّى/تداعبني/تهدهدني/توزّع قبلاتها بسخاء)، وهي تنتهي إلى وصف حال الراوي بقوله (وأنا مندهش لكنّ المتعة تلجمني)، وقد اختتم بالعبارة الإيروتيكية الدالّة على وصول الفضاء إلى أعلى درجات التمثّل والتشكّل والصيرورة (المتعة تلجمني)، داخل منطقة الدهشة (وأنا مندهش) وهي تحقّق الإضافة المطلوبة من أجل أن يكون المشهد الإيروتيكيّ الروائيّ هنا مشهداً متكاملاً ومتجانساً على مختلف المستويات.

يشير هذا المشهد المتكامل ببلاغة سردية متميّزة إلى قدرة الروائيّ البارعة في التشكيل الإيروتيكيّ المصنوع بحساسية نوعية، تسخّر اللغة والصورة واللقطة والإيقاع السردي لخدمة التكوين المشهديّ العام، بالطريقة المثالية التي تستجيب لمنطق الرؤية السردية في عموم الحدث الروائيّ وليست منفصلة عنه أو خارجة على طبقات فضائه وظلالها وموحياتها ومقولتها وأطروحتها السردية المركزية.

تتمظهر آليّة المشهد الإيروتيكيّ في رواية (ورقة التوت) مشحونة بمرجعية الشخصية في توافر دوافع خارجية أخرى للفعل الجنسيّ، فالرجل الثالث (طلعت الأسمر) وصوليّ يسعى إلى استغلال ما متاح من الفرص من أجل توظيف ذكائه الميدانيّ لبلوغ غاياته، وكان حين يقترب من غاية يحققها وهدف يقتنصه تُثار رغبته الإيروتيكية وتتعالى حساسيته الجنسية، فيقيم لنفسه احتفالاً إيروتيكياً يحسبه فأل خير يسرّع من تحقيق مراميه، وينقل حساسيته وفاعليته العملية نحو آفاق أوسع وأكثر قرباً من الهدف، وحين عثر على أوراق تخصّ شخصية السياسيّ المختفي (هاني الجابر) عرف بحساسيته البوليسية المرهفة أنه اقترب من تحقيق مجد جديد وتسلم مسؤولية جديدة، فأُثيرت رغبته الإيروسية المرتبطة بهذه الحالة وتوجّه نحو زوجته من أجل إشباع هذه الرغبة غير السويّة وتجسيدها على نحو سايكولوجيّ غريب في هذا المشهد:

ـ ما رأيك لو تناولنا العشاء خارج البيت؟

كانت تلك واحدة من عاداته الجميلة عندما يهتزّ في داخله ذلك الشيطان العجيب الذي يبعده عن الكون ويغرقه في نفسه. لم يكن ليدعو زوجته للعشاء إلّا لاستكمال برنامجه الاحتفاليّ، فبعد أن يذهب إلى أفخم مطاعم المدينة، وبعد أن يتلقاه العاملون فيه، يطلب عشاء يكون في العادة من أجود ما يقدّم هناك،

يطلب زجاجة نبيذ أحمر معتّق، يحتسيها كلّها إلا كأساً صغيرة تشربها زوجته المتلذذة وقتها بإشاراته وتلميحاته الداعرة عن الجنس والرجال وما شاهد وما سمع حتى ينتهيا من العشاء، ثم يعودان إلى البيت. تكون زوجته قد داعبتها نشوة الرغبة، ما أن يدخلا حتى يقوم بشدّها نحوه، ثم يبدأ بخلع ملابسها حتى إذا بدا له جسدها الأبيض الممتلىء لا تغطيه غير قطعتين واحدة للصدر وأخرى للأسفل، أرسل ذراعيه بقوّة بدنها ثم بكفين قاسيتين يأخذ بتمزيق القطع الحريرية الشفافة بعنف يثير في نفسه شهوة مرعبة، عندما ينظر إلى بدنها، وقد أوشكت أن تحزّه القطع المشدودة عليه فيصير أحمر تكاد تنفر منه الدماء، ولا ينقذها من ذلك إلا تمزّق اللباس بين يديه، يلقي القطع جانباً، ثم ينغمس في البدن المستسلم له بخضوع تام. (13)

الرغبة الإيروتيكية المتجسّدة في لوحة هذا المشهد تعبّر عن انغماس في فضاء الجنس بدوافع غير جنسية، وهو ما يحيل على نوع من التحليل السايكو ـ ثقافي في توصيف نمط الشخصية الروائية على أنّها تخلط بين الرغبة الجنسية الصرف ورغبة التسلّط والهيمنة، فالفعل الإيروتيكيّ في هذا المشهد يستوفي أولاً شروطه الجنسية المعروفة، لكنه يخرج في الوقت نفسه إلى تحقيق غايات أخرى تنبع من النشوة الطالعة من جوف التفاعل الجنسيّ بين الجسدين، وهو ما يحيل على اعتبار الممارسة الجنسية عند هذه الشخصية صورة من صور الهيمنة والنجاح في الوصول إلى الغايات، بمعنى تسخير فكرة الجنس لدواع سيكولوجية ثقافية تعبر من فوق المستوى الإيروتيكيّ من أجل بلوغ رغبات التسلّط والاستحواذ ودحر الآخر إلى مستوى التحقق والكسب.

تقدّم رواية (عمّان ورد أخير) مشهداً إيروتيكياً تتفتّح فيه الرؤية الإيروتيكية على نحو سلس ينطوي على قدر عال من الرومانسية:

لا أقدر على وصف ذلك الكائن الذي كان يتكشّف لي من تحت ملابسها، مشتْ إلى السرير، اندسّت تحت اللحاف الذي مايزال دافئاً بأنفاسي، نظرتْ نحوي وكأنها ترجوني أن آتي إليها. أقسم لكم أني لم أصدّق أيّ شيء مما يحدث معي، حتى رأيتني أنغمس في بدنها اللذيذ، بعدما انتهيت سألتها:

ـ من أنت أيتها الملكة؟

قالت:

ـ أنت مرواغ، يكفي أن تعرف أنّ اسمي "مها".

ورجعتْ تطلب المزيد، ولم يكن "حنا" ليبخل على امرأة جميلة مثل "مها" حتى أُنهكتُ وسقطت بجانبها وهي ترمقني بحبّ ورضى. (14)

صياغة المشهد السرديّ الإيروتيكيّ ينهض على حساسية رومانسية يتداخل فيها الشكل الجنسيّ الصريح مع الشكل الجنسيّ الخفي، فاللقاء الإيروتيكيّ وقد بلغ أعلى درجات النضج والوفاق الجنسيّ بين شخصية "حنا" المتمظهرة في الكيان السرديّ بقوّة، وشخصية "مها" وقد بدت في فضاء الحوار مع حنا وكأنها طارئة على الكيان السرديّ، لكنّها حضرت في قلب هذا المشهد من أجل أن تؤدي وظيفتها الإيروتيكية، وهي تكشف عن مستوى جديد من مستويات شخصية حنا، عن طريق تصوير فاعليته في رسم مشهد إيروتيكيّ لا يتعارض مع طبيعة شخصيته لكنه يضيف إليها.

وتتكشّف شخصية (كليب) في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) عن حساسية إيروتيكية عالية تعكس نوعاً من الشذوذ:

وكليب رجل تقتله النساء، يحكى فيما يحكى عنه أنّه غنم زوجة أحد الأمراء وكانت هذه من نساء الافرنج، أخذها معه كما يليق بالأميرات، وعندما صار أمام جسدها الأبيض الجميل أكل ثديها لشدّة جماله. (15)

الفضاءالإيروتيكيّ في هذا المشهد يتحوّل من الرغبة الجنسية العادلة إلى الرغبة الجنسية الانتقامية، إذا ما حشدنا شبكة محدّدة من الدوال في سياق تأمّلي واحد داخل رؤية تأويلية ذات طابع سيكو ـ ثقافيّ، مثل (تقتله النساء/غنم زوجة أحد الأمراء/من نساء الافرنج/أمام جسدها الأبيض الجميل/أكل ثديها/لشدّة جماله)، نجد أنّ أفضية كثيرة تتدخّل في هذا السياق، في مقدمّتها بروز علامة القتل (تقتله/أكل ثديها)، ثم علامة الانتقام في (غنم زوجة أحد الأمراء/من نساء الافرنج)، ثم العلامة الإيروتيكية التقليدية في (جسدها الأبيض الجميل/لشدّة جماله)، وهي تنتظم في سياق واحد تختصّ به شخصية (كليب) في إحالاتها على السيرة الشعبية المعروفة من جهة، وقوة حضورها في الرواية على المستوى الإيروتيكيّ اللافت، على النحو الذي يموّن المشهد بهذه الطاقة الجنسية الذاهبة إلى منطقة الشذوذ القائم على مرجعيات كثيرة من الفعل والانتقام وصولاً إلى الذروة.

تزخر رواية (حكاية اسمها الحبّ) بالكثير من المشاهد الإيروتيكية على اختلاف حساسياتها ودرجات توقدها الجنسيّ، وشخصية "سيف" وهي الشخصية الرئيسة والمحورية في الرواية تعكس صورة إيروتيكية نموذجية في سياق التوغّل في متاهة المتعة، كنوع من دحر الماضي والإصرار على هزيمته، ففي أحد المشاهد الأولى من (فصل العاشق) يصوّر الراوي كلّي العلم درجة انغماس سيف في حاضنة العشق:

يضم خصرها النحيل بيده، تلقي برأسها بسلام على كتفه، يشمّ رائحة مختلفة ليست من العطر بل من عبق جسدها، نفاذة، دافئة. تداعبه، تفلت من يده وتركض مبتعدة عنه حيناً وحيناً تدور حوله، ضحكتها تملأ المكان:
- هل تقدر على إمساكي؟
يركض خلفها، تعود مرتدّة إليه، تلقي جسدها عليه، تدّعي الهزيمة والاستسلام، يحب استسلامها الذي يحفزّ ذكورته، توحي له أنه قادر على إمساكها، لكنه يرى في وجهها تلك الشفقة عليه من أن يُرهق.
آخر الأمر كان يجمعهما الفراش معاً في فندق (PRINCE DE GALLES) في باريس أو في فندق (AMBASCIATORI) في روما، يتلقيان معاً ينغمس جسده الضخم في بدنها الرقيق الصغير، تحمله بكلّ ما أوتيت من قوّة، ترفعه فوق جسدها الرقيق كأنه طفل صغير.
يمارسان لعبة الحبّ الرائقة، تنتشي، يشعر أنها تنتشي، تبلغ الذروة مرات يرى في عينيها العميقتين نداءً صاخباً تدعوه أن يكمل، أن يثور، أن يفرغ قهر سنين عمره فيها.

عندما ينتهيان تلقي رأسها الصغير على صدره وتبدأ بالتقاط أنفاس فرحة راضية.(16)

المشهد السرديّ الإيروتيكيّ مصمّم على وفق رؤية تلتقي فيها الرغبة والمكان والزمن، إذ يستعيد "سيف" حضوره الجسديّ المتألّق مع فتاته جوع الماضي وقهره لينتقم منه في زمان ومكان معيّنين، وفتاته تستجيب لهذا المغزى الجنسيّ الكامن داخل هذه الرؤية، وكأنّها تسهم في الاستجابة المشتركة من اجل أن ترفع قيمة الفعالية الإيروتيكية الإجرائية إلى الذروة، ففي هذا النوع من الحبّ يتحوّل جسد الأنثى إلى جسد عاشق لا يهمّه التطلّع إلى متعته الذاتية بقدر ما يسعى إلى تلبية طموح المتعة للجسد الذكوريّ، فيرتقي الجسد الأنثوي إلى قمّة أدائه العاشق هنا على الرغم من رقّة جسدها وضخامة جسده (يتلقيان معاً ينغمس جسده الضخم في بدنها الرقيق الصغير، تحمله بكلّ ما أوتيت من قوّة، ترفعه فوق جسدها الرقيق كأنه طفل صغير.)، كي يجيب على سؤال الرغبة العابر للشهوة المجرّدة والممتدّ من الجسد نحو كلّ صور الخسارات والفقدنات السابقة.

ولعلّ تسمية هذا الفصل بـ (فصل العاشق) يتناسب تماماً مع حضور الجسد الأنثويّ العاشق الصاعد نحو إرضاء جسد الآخر، وهو ما تكشفه صورتها في المشهد (يشعر أنها تنتشي، تبلغ الذروة مرات يرى في عينيها العميقتين نداءً صاخباً تدعوه أن يكمل، أن يثور، أن يفرغ قهر سنين عمره فيها.)، إذ يتمظهر نداؤها الصاخب عن

رغبة لدفعه نحو استحضار كلّ هزائمه هنا كي يحقق انتصاره على المكان والزمن والذاكرة والماضي، حين يتيح له الجسد الأنثويّ برحابة وحبّ كلّ ذلك.

في رواية (البوكس) تشيع مشاهد الجنس بشتّى أنواعها على نحو يستجيب للفضاء السرديّ الميهمن في الرواية، وهي تتدخّل في مسارات قاع المدينة حيث تتحوّل فكرة الجنس إلى نوع من هزيمة الفقر والبحث عن ملاذ داخل حياة قاسية، وتتكشّف الرغبات الإيروتيكية عن مساحات واسعة للتمظهرات الجنسية على مستويات عديدة، تجري بسهولة ويسر ولا تعاني من عوائق فعلية كثيرة:

لم تكن ريما لتكفيه ليس لرغبة مستعرة بالجنس فيه، بل لإشباع رغبته بأن يكون هو السيد. مع ريما كان يحس ضعفاً وانصياعاً لها، كانت إن التقت به أخذت رأسه على صدرها وهدهدته حتى يستريح وينام، كانت تأخذ منه جنسها المشتهى، وتسقطه على أربع تحت السرير تمنيه بأن ينالها، أو أن ينال حظه بلعق مواقع جسدها الأبيض الأملس.

هذا ما كان يشتهيه فيها، وما كانت تعرف كيف تستغله به، امرأة مثل ريما تعرف ما يريد منها الرجل، وتعرف ما يجب أن تعطيه للرجل وكيف تعطيه، كانت تتركه يحرث في جسدها مثل ثور هائج وهي تطلب المزيد، وكانت تهجره حتى تجعله يتوسل لقاءها وترى دموع الشهوة تنزل من عينيه.

لم يكن هكذا حاله مع المومس فهو بنقوده التي يلقيها فوق جسدها العاري يجعلها عبدة طائعة مستسلمة، تتحرك إن هو أراد وتدّعي التأوه إن أحسّت أن هذا يطربه، كان يجد معهن نفسه الجبارة، السلطانة المسيطرة الحاكمة التي لا يجدها عند ريما.[17]

"ريما" المرأة مركز الفعل الإيروتيكيّ تتحكّم برجلها حين تعرف كيف تهيمن على فضائه الجنسيّ وتجعله طوع رغبتها، وعلى الرغم من أنّ التعاطي الجنسيّ بينهما يقوم عنده على السعي لفرض هيمنة ذكورية تعدّ في الثقافة التقليدية البسيطة جزءاً من فضاء الذكورية، غير أنّ هذا الحلم الذكوريّ يتفكّك بين يدي "ريما" وهي تمارس سلطتها الأنثوية البارعة بما تفعله معه وتشدّه إليها (امرأة مثل ريما تعرف ما يريد منها الرجل، وتعرف ما يجب أن تعطيه للرجل وكيف تعطيه، كانت تتركه يحرث في جسدها مثل ثور هائج وهي تطلب المزيد، وكانت تهجره حتى تجعله يتوسل لقاءها وترى دموع الشهوة تنزل من عينيه.)، إذ ينتصر الحضور الإيروتيكيّ

الأنثويّ بقوّة حين تتمكّن المرأة من فكّ لغز الجسد الذكوريّ وحاجته إلى جسدها الثمين.

ويرسم الراوي صورة أخرى مواجهة لصورة "ريما" تتمثّل في عالم المومسات، وهو عالم يتيح له فرصة التجلّي الذكوريّ كي يشعر بأنه هو السيّد المُطاع على فراش الجنس والجسد طوع أمره (لم يكن هكذا حاله مع المومس فهو بنقوده التي يلقيها فوق جسدها العاري يجعلها عبدة طائعة مستسلمة، تتحرك إن هو أراد وتدّعي التأوه إن أحسّت أن هذا يطربه، كان يجد معهن نفسه الجبارة، السلطانة المسيطرة الحاكمة التي لا يجدها عند ريما.)، مع أنّه يدرك كذب هذا الفضاء المرتبط بالمومسات وصدق الفضاء الحقيقيّ مع ريما، لذا فإنّ صورة الذكورة في هذه الموقعة الإيروتيكية تعاني الهزيمة، لأنّها هي الطرف الأضعف وهي صاحبة الحاجة قدر تعلّق الأمر بمثل هذه الشخصية الذكورية.

إنّ آليّات التعبير الإيروتيكيّ وسردنة الجسد المتجليّة على هذا القدر من الوضوح والتأثير والحضور والديمومة في روايات قاسم توفيق، إنّما تستجيب لأفق أهمية الموضوع على الصعيدين الثقافيّ والإبداعيّ في سياق استيعاب قيمة الموضوع الجنسيّ فكراً وممارسةً، وارتباطها بطبيعة الشخصية وطبيعة المكان وطبيعة الزمن وسائر عناصر التشكيل الأخرى وهي توفّر المساحات الكافية لتبلور الفكرة وشيوعها في المعترك السرديّ، فثمّة حاجة سردية تستدعي المشهد الجنسيّ الإيروتيكيّ وتفعّله بطريقة سردية تعاضد الحدث السرديّ وتدعم تحولاته بين منطقة وأخرى وحالة وأخرى.

ولعلّ التمعّنَ في نوع الصياغات الإيروتيكية على مستوى التشكيل وبناء المشهدية السردية، والشخصيات ذات النزعة الإيروتيكية، والأحداث الروائية المنفتحة على الموضوع الإيروتيكيّ، والقصدية الإيروتيكية العالية، في هذه الروايات، يكشف عن التفات بالغ الظهور والبروز نحو انشغال مرجعيّ وثقافيّ وإبداعيّ ولذّوي مشترك يتفاعل مع بعضه ضمن حال سردية متوافقة ومتداخلة، تنتهي إلى مقولة روائية لا تنشد المكوث في حقل المتخيّل بل النزوح نحو حقل المرجع الواقعيّ، وتشييد نمط من التفاعل العلائقي بين المتخيّل الروائيّ ومرجعياته الواقعية.

إذ لم يعد بوسع المؤلّف أن يكتفي بالعرض والمسرحة والتمثيل والتصوير والتدليل في سياق دينامية سردية متكاملة للفضاء الروائيّ، وتسيير الحدث السرديّ

الإيروتيكيّ على سكّة الحكاية في فعاليتها السردية الروائية ذات الطبيعة الإبداعية (الفنية والجمالية) المجرّدة، بل الانتقال نحو مساحة الثقافة بمرجعياتها المكانية والزمنية والحدثية المرتبطة بعناصر التشكيل ووسائل التعبير، في السبيل إلى بناء وعي روائيّ ثقافيّ حديث ومتطوّر يعالج المعطى السرديّ وتأثيره الفعّال في صوغ أطروحة معيّنة يمكن أن تجيب على أسئلة الخارج، ففي سياق نظريات القراءة والتلقّي لا بدّ من قياس حجم التأثير الموضوعي للعمل الروائيّ داخل مجتمع القراءة.

بما أن الحدث الروائيّ والشخصيات الروائية وعناصر التشكيل الروائيّ الأخرى هي نتاج المرجعية الواقعية المُفسّرة لإشكالات السرد على نحو من الأنحاء، على الرغم من اندراجها إجرائياً في فضاء المتخيّل، غير أنّها تعبّر عن فعالية دينامية يتفاعل فيها الواقع المستعار مع السرد المتخيّل من أجل إنتاج صورة سردية حكائية تعيد إنتاج الواقع إبداعياً بتمظهرات شتّى تعبّر عن واقع السرد وتفاصيله ومهيمناته، على النحو الذي لا يكتفي فيه العمل الإبداعيّ بصناعة المتعة بوصفها هدفاً قرائياً أوّليّاً لا يمكن العبور من فوقه مهما كانت صورة القارىء وطبيعته، بل المعرفة ذات الطبيعة الثقافية وهي تكشف الغطاء عن طبقة معيّنة من طبقات الواقع نحو التأثير فيه ومعالجته جمالياً، ولا يمكن التفكير بالسرد من غير استيعاب هذه الرؤية في سياق التلقي والقراءة.

وهو ما يمكن تلمّسه على الصعيد الإيروتيكيّ في سياق كشف نوع الحدث، ونمط الشخصيات، وطبيعة الفضاء الروائيّ، إذ لا بدّ من تدبّر النظر نحو استراتيجية العلاقة بين منطقة النصّ ومنطقة القراءة في تجلّي الحسّ الإيروتيكيّ في روايات قاسم توفيق، بما يفتح النسق القرائيّ على قراءة متخصصة.

هوامش الفصل الأول

(1) القصيدة والجسد، حنّا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988: 178
(2) رائحة اللوز المرّ، قاسم توفيق: بلا دار نشر. عمان، 2014، ط 1.
(3) رائحة اللوز المرّ: 9.
(4) رائحة اللوز المرّ: 38، 39.
(5) رائحة اللوز المرّ: 52.
(6) رائحة اللوز المرّ: 54،55.
(7) رائحة اللوز المرّ: 65، 66.
(8) رائحة اللوز المرّ: 67، 68.
(9) صخب، قاسم توفيق: رواية قيد النشر.
(10) صخب: رواية قيد النشر.
(11) صخب: رواية قيد النشر.
(12) الشندغة، قاسم توفيق، منشورات الرعاة للدراسات والنشر، رام الله ـ فلسطين، ط1، 2007: 114 - 116.
(13) ورقة التوت، قاسم توفيق، مركز المحروسة للنشر والخدمات والمعلومات، القاهرة، 2000: 64 - 65.
(14) عمان ورد أخير، قاسم توفيق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2010: 122.
(15) ماري روز تعبر مدينة الشمس، قاسم توفيق فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط3 ، 2010: 30.
(16) حكاية اسمها الحبّ، قاسم توفيق، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ط3، 2009: 33 - 34
(17) البوكس، قاسم توفيق، مطبعة السفير، عمّان، ط2، 2014: 137 - 138.

الفصل الثاني
النحتُ السرديُّ ومعماريّةُ الأمكنة

يؤدي المكان دوراً بالغ الأهمية في التشكيل السرديّ بأنواعه السردية كافة، ولاسيّما الروائيّ منه على نحو خاصّ، ويعتمد بالدرجة الأولى على براعة السارد في سردنة المكان وتحويله من مكان واقعيّ إلى مكان متخيّل قادر على تمثيل الواقع داخل لعبة السرد، على نحو يكون المكان فيه أوسع من مجرّد مساحة أرضية للإيواء وراحة الجسد وسكونه، كي ينفتح على رؤية جديدة يكون فيها ((استقطاباً وتشرّباً ودمجاً لقيم العصر والحياة والنظرة إلى الكون))[1] داخل الفضاء النصيّ العام للخطاب، بحيث يصبح قادراً على استيعاب الحراك السرديّ لعناصر التشكيل الأخرى كلّها، من الشخصية إلى الزمن إلى الحدث إلى غيرها من العناصر المركزية والثانوية داخل لعبة سردية واحدة متفاعلة ومتكاملة، بما يجعل عناصر التشكيل الأخرى هذه تتمظهر بوساطة سلطة المكان وهيمنته، وتعبّر تعبيراً مجازياً عن عملها وتحرّكها داخله[2]، على النحو الذي يكون المكان فيه هو الحاوي السرديّ الشامل لممكنات النصّ وتجلياته وظلاله وترميزاته كلها.

وبما أنّ المكان ينطوي على هذه الأهمية الكبيرة في العمل السرديّ، فإنه ((يحتاج إلى تركيز وصفيّ عالٍ يأتي على كلّ جزئياته ومكوناته وقضاياه وتشكيلاته))[3]، كي يبلغ مرحلة النحت السرديّ المناسبة وتتشكّل معماريته الهندسية العالية على أفضل شكل لائق بالمحتوى والشكل والصورة والرؤية، ولا بدّ هنا أن تلعبَ الشخصيةُ الدورَ الأبرزَ في منح المكان حياته السردية المتناسبة مع فعاليتها ومهمتها في رسم سياسة المقولة السردية العامة داخل النصّ، إذ إنّ فعالية تحقيق الانسجام العالي لعالم الشخصية الداخليّ مع عالمها الخارجيّ المحيط بها مكانياً، يسهم عميقاً في إعطاء صورة وافية تتمثّل طبيعة الشخصية وملامحها وهويتها النوعية الخاصة[4]، القادرة على دعم الحضور المكانيّ وهو يتمظهر نحتياً ويتجلّى معمارياً، إذ لا يمكن للمكان أن يتجلّى على النحو المناسب المطلوب من غير أن يتعاضد مع الشخصية كي ينهض بصورة حيوية.

إذاً المكان السرديّ عموماً والمكان الروائيّ منه على نحو خاصّ يحتاج إلى تأثيث سرديّ يتلاءم مع طبيعة الحدث والشخصية والزمن وكلّ أشياء الرواية الأخرى، لذا فإنه يقع على عاتق الراوي التحرّك بذكاء عال من أجل أن يحتفي بالمكان على النحو الذي يستحق، ويتوقف نجاح التأثيث المكانيّ على براعة الراوي وخبرته وسعة مخياله في إكساء الأرضية المكانية الروائية بممكنات قادرة على الاحتواء،

وبأسلوبية تشكيلية خاصة تقترب ممّا يمكن أن نصطلح عليه إجرائياً هنا بـ ((النحت السرديّ)).

إنّ مصطلح ((النحت السرديّ)) يعني القدرة على التفنّن الجماليّ والوعي الفكريّ والمعرفيّ في رصد تشكيلات المكان وتمظهراته الصورية، والتعامل معه صياغياً بطريقة بالغة الدقّة والفنّ والحيوية والإبهار والإدهاش، كما يتعامل النحّات مع الجبس الذي ينحت منه تمثاله ويحمل أفكاره ورؤيته، ولا يفرّط بأيّ جزء من أجزائه أو حيّز من أحيازه أو زاوية من زواياه، ولعلّ هذه الدقّة من شأنها أن تساعد المكان على أن يقوم بدوره الجوهريّ في رسم السياسة العامة للخطاب، ليقدّم في النهاية مكاناً منحوتاً بما يناسب جوهر العمل السرديّ وحاجاته التشكيلية المختلفة.

بمعنى أنّ الراوي يتحرك على أرض السرد واصفاً دقيقاً ومتدخلاً كاشفاً لا يكتفي بتشغيل آليّات الوصف بطاقاتها التقليدية المعروفة، بل ينتقل من فعالية الوصف بفعاليتها التصويرية إلى آليّة النحت بفعاليتها الإنشائية، أي يتفنّن في تشييد المكان السرديّ تشييداً معمارياً يتناسب مع الحراك الروائيّ على مستوى الحدث أولاً، ثم على مستوى باقي عناصر التشكيل السرديّ ثانياً، وبحسب فعالية كلّ عنصر، ودرجة إسهامه في فرض رؤية معيّنة ومحدّدة لطبقة مكانية، أو فعالية مكانية، أو تفصيل مكانيّ، أو ديكور مكانيّ، أو حاجة مكانية تستدعيها ظروف الحدث السرديّ.

الروائيّ قاسم توفيق مشغول بالمكان انشغالاً فنياً وسردياً ورؤيوياً وثقافياً واضحاً وعميقاً، فالمكان الروائيّ بممكناته المادية، وظلاله، وتفاصيله، وحيثياته، ومظاهره المباشرة وغير المباشرة، ورمزياته، وطبقاته، وزواياه، وخفاياه، يبقى حاضراً وفاعلاً في مشغله الروائيّ، على النحو الذي يشير إلى وعيه بأهمية المكان وخطورته في قيام الفضاء السرديّ، ودوره الأبرز بين الزمن السرديّ والرؤية السردية في تشييد هذا الفضاء، فثمّة فعالية وصفية عالية الدقّة والتنوّع والتعدّد تستغرق في أجواء المكان وخلفياته ومرجعياته، وثمّة بناء مكانيّ خاصّ ملحق بالشخصية ومتفاعل معها، وثمّة وصف نوعيّ لأطياف المكان وظلاله كما تظهر في سياق سرديّ معيّن.

وهو ما يدلّ على ضرورة سردية يتعامل معها الروائيّ بإدراك ووعي ومعرفة، تتمثّل المكان بوصفه نموذجاً يحيل على مكان واقعيّ معروف مثل ((عمّان))، هذا المكان الأثير في سرديات قاسم توفيق عموماً، بحيث يمكن دراسة تجلّي (عمّان) مكاناً سردياً في أعمال قاسم القصصية والروائية، تعمل على تحليل العلاقة بين (عمّان) الواقع عاصمة المملكة الأردنية الهاشمية، و (عمّان) المكان الروائيّ والقصصيّ كما يظهر في سرديات قاسم توفيق ظهورات متنوعة ومغايرة بحسب طبيعة السرد الروائيّ أو القصصيّ ومقولته، من حيث الصورة، والرؤية، والحياة الواقعية أو السردية، وأخيراً التمظهر السيرذاتيّ القصديّ عند قاسم من أجل أن يزاوج بين

(عمّان) المكان الواقعيّ بمرجعيته المعروفة، و (عمّان) المكان السرديّ كما يراه ويشكّله ويعمّره سردياً، في إطار حساسية ذاتية وموضوعية من المهم والضروريّ الكشف عنها داخل فلسفة المكان ونظريته.

فالكثير من كتّاب الرواية والقصة العرب يتّخذون من مدينة معيّنة بؤرة سردية مركزية لأعمالهم، لكنّهم يقدّمون في ذلك مدينتهم الخاصة وليس المدينة الواقعية، مدينتهم هم كما يرونها وكما يشكّلونها سردياً، ومهما كانت مدينة الرواية على صلة وثيقة بمدينة الواقع غير أنّ الاختلاف كبير يعتمد على براعة الروائيّ في التأثير على المتلقي بحيث ينسى مدينة الواقع ويتّصل بمدينة الرواية، وربّما تكون علاقة الروائيّ العربيّ الكبير نجيب محفوظ بالقاهرة أفضل مثال على ذلك.

إنّ إعادة الاعتبار للأمكنة الواقعية سردياً عند الروائيين العرب تعدّ من الضرورات الحضارية الجمالية السردية، على الرغم من خطورة استثمار الأمكنة المعروفة والمشهورة في الأعمال السردية، لأنّ المقارنة التي يجد القارىء نفسه مدفوعاً إليها اضطراراً قد تحيل دون القدرة على فكّ الاشتباك القرائيّ، بين صورة المكان الواقعيّ بضروراته التفاصيلية المهيمنة على الحال القرائية، والمكان السرديّ بوصفه فضاءً خيالياً لا علاقة له بالواقع، غير أنّ تحقّق ذلك يجب أن يحصل من طرف المؤلّف، إذ عليه أن يعيَ خطورةَ اندفاع القارىء نحو هذه المقارنة السياقية، من أجل أن يعمل ما بوسعه كي يجنّبه مغبة السقوط في مثل هذه المقارنة التي تخلخل فضاء القراءة وتعكّر صفو نظامها وشعريتها.

تتجلّى الرؤية الطبقية على نحو واضح في رواية قاسم توفيق ((أرضاً أكثر جمالاً/الريق المرّ))، لتعبّر عن فضاء سرديّ متحرّك يصوّر جماليات المكان وأزماته في آن، إذ يشرع الراوي الذاتيّ المشارك برواية مكانه على هذا النحو:

في ذلك اليوم بالذات وفي تلك اللحظة بدأت أشعر شعوراً جديداً تجاه الأشياء. ذهبت إلى المدرسة فرحاً، لم أكن وحدي، إنما كنت واحداً من جيل كامل من أبناء الحارة وبناتها، البنات اللواتي كنا نلعب معهن ذهبن باتجاه، وأخذنا نحن الاتجاه الآخر وسرنا به.

حملنا كلّ ما نقدر على حمله من ذكرى الحارة وأرضها التي صارت جسدنا وصرنا كيانها، أخذنا كرات القماش التي تحيكها أمهاتنا من بقايا الملابس المهترئة، وأخذنا دفاترنا وأقلامنا وأسلاكاً كنا نصنع منها أشكالاً، وحجارة ملوّنة من تراب صويلح وبقايا معجون الجدران، ألواح الفحم والرغبة في معرفة العالم الجديد، واتجهنا الى المدرسة.

أولاد الحارة الفوقية لم يأتوا معنا، إحسان الشركسي، رياض ابن التاجر، وآخرون.. لبسوا فساتين خضراء جميلة، وصعدوا إلى باص جاء خصيصاً

لنقلهم إلى (الكلية العلمية) وهذه مدرسة بعيدة لا نعرف أين تقع.. يقال إن قسطها أكثر كثيراً من الخمسة عشر قرشاً قسط مدرستنا الذي يدفعه آباؤنا وهم يتأففون. (5)

المشهد السرديّ هنا يتشبّث بالمكان ويصنع موقفه الفكريّ والثقافيّ والإيديولوجيّ من وحيه وطبقاته، ثمّة نحتٌ وَصَوغٌ للمكان السرديّ اعتماداً على المحتوى الإنسانيّ للفكرة الطبقية التي ينتجها وحي المكان، إذ تتشكّل الرؤية الطبقية للمكان بناءً على مستوى الحدث وطبيعته ومُخرجاته الثقافية والاجتماعية، فمراكز الضوء السرديّ المكانيّ وقد تمثّلت بـ (الحارة/المدرسة /صويلح/الكلية العلمية/مدرسة بعيدة) تشتبك حدثياً مع مفردات متماهية معها مثل (كرات القماش/الملابس المهترئة/بقايا معجون الجدران) في سياق مرجعية الحارة وتمظهراتها المرتبطة بحالة الفقر، ومفردات مضادّة مثل (إحسان الشركس/رياض ابن التاجر/فساتين خضراء جميلة/باص جاء خصيصاً لنقلهم/قسطها أكثر كثيراً من الخمسة عشر قرشاً...)، لتنتج الصورة السردية القائمة على حضور مكانين متضادّين يكشفان عن نوع من الصراع الطبقيّ الضمني بين حالين مختلفين، والكشف السرديّ هنا جاء بناءً على رؤية إنسانية أولاً، وإيديولوجية فكرية ثانياً، أسهمت في نحت المكان السرديّ وبنائه كي يستجيب لمتطلبات الفكرة ويستوعبها إبداعياً.

في روايته ((رائحة اللوز المرّ)) يتسلّح الروائيّ قاسم توفيق بطاقات الأمكنة وحساسياتها النوعية والتفاصيلية المنطلقة من وحي الحدث، ليجعل منها أدوات فعّالة لتحقيق الرسم المعماريّ الواسع للمكان وهو يسعى للوصول إلى مرتبة النحت السرديّ، ويشير الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية المركزية إلى مجموعة من المقدّمات تحيل على فكرة غواية الرسم، والرسم في جوهره إنّما هو محاولة تشييد أمكنة عن طريق الخطّ واللون والكتلة واللوحة، لأنّ الرغبة التصويرية عند الشخصية هي رغبة تملّك المرسوم والهيمنة عليه وتسييره ضمن فضاء التخييل التشكيليّ للرسم.

ولعلّ الإشارات الأولى تشتغل عند الشخصية في هذا السياق من حيث طبيعة الموهبة، وهي تتكشّف عن قدرات تتجاوز الطبقات الدنيا التقليدية لحضور فكرة الرسم إلى الانفتاح على الفضاء السيميائيّ الكاشف، إذ يتجلّى ذلك في شكل الاسترجاع السرديّ المعبّر عن علاقة الشخصية بالرسم:

تقول أمي إنني، ومنذ أن بدأت أتعلم فكّ الخطّ، كنت أهتمّ بالألوان، أكتب الواجب الذي تطلبه مني المعلمة ملوّناً حيثما يجب، وكيفما يلزم، لأعطي للكلمة دلالة أعمق مما تعطيه الحروف. لو حدث وكتبت كلمة حُب أو أُم كنت أكتبها بلون فاتح شفّاف أزرق كالسماء، أو ليليك مثل الوردة، وإن كتبت كلمة

عشق كتبتها بلون عميق من الأزرق أو اللازورد. وإن ذكرت الخيانة أو الدم أو الموت، خططتها بالأحمر القانيّ، بعد أن أمزجه بالأسود، حتى يبدو ثقيلاً لزجاً يشبه القار. تعلمت مزج الألوان، ومعرفة دلالاتها وأنا ما زلت صغيراً لم أكمل المرحلة الابتدائية بعد.[6]

ولعلّ ما تحققه الصورة الاسترجاعية هنا هو التدخّل البارع في نموذج السلوك الفنيّ لدى ممارسة الرسم عند الشخصية، ولاسيّما حين يرتبط ذلك بالخطّ بوصفه دالّة مكانية جمالية تستجيب للتفنّن فيها على النحو الذي يثير المكامن المكانية للحروف والكلمات في حالاتها التصويرية، وهو نوع من تكريس الرؤية المكانية وتشكيلها سرديا بما يشير إلى العلامات السيميائية في فعالية الاحتواء السرديّ القائم على تمثيل فكرة الرسم بوصفها نوعاً من الرغبة في إعادة إنتاج المكان، وهو إنتاج جماليّ في شكله الخارجيّ لكنه ثقافي ورؤيويّ في مضمونه الداخليّ العميق:

الكلمات التي كنت أكتبها ملوّنة، وباستعمال الخطوط العربية التي أتقنتها في سنّ مبكرة، بدأت أزيد عليها مثلما أريد حتى تطاوع فهمي لمعناها، أو أحَرف فيها بإضافات إيحائية تجعلها تتحوّل إلى صورة متشكّلة من معنى الحروف وشكلها، أشكّل الكلمة حتى تصبح لوحة انطباعية، أو تشكيلاً رائقاً للنظر.[7]

الرسم على هذا النحو ممارسة تشكيلية مكانية تكشف عن طاقة الشخصية في تكوين الأمكنة وبراعتها في نحتها على نحو جماليّ مبتكر، وهو ما يغذّي فكرة النحت المكانيّ على صورة تستجيب للنموذج الماثل في ذهن التخييل عند الشخصية، فالوصف السرديّ حين تعبّر عنه الشخصية على هذا النحو إنّما تجتهد في تمثيل الرؤية النحتية الخاصة في بناء الأمكنة السردية وتسييد تفاصيلها، على النحو الذي يقود إلى تطوير الفكرة السردية الأساسية في سياق تضافر عناصر السرد وتضامنها للسير قُدُماً في بلوغ المرحلة الاستكمالية لبناء الفضاء الروائيّ العام للرواية.

الفلسفة المكانية تهيمن على مخيلة الشخصية بوصفها المجال الأرحب القادر على تمثيل رؤيتها في الحياة والوجود، إذ لم تعد فكرة بناء المكان عن طريق الرسم فكرة مستقلة تنتمي إلى عناصر السرد الرئيسة في الرواية، بل انتقلت إلى فضاء وجوديّ فلسفيّ يصبح حضور المكان فيه نوعاً من الخلود، حين تحقّق اللوحة المرسومة وجوداً جمالياً إنسانياً في تأثيرها الجماليّ والثقافيّ على المكوّن المكانيّ المحيط بها، وهي تشعّ على الأرجاء كلّها وتنقل حساسيتها الفنية التشكيلية والمكانية على ما يحيط بها من أشكال وتفاصيل مكانية، تلتئم كلّها في سياق تشكيلي تمثيليّ سرديّ واحد.

بمعنى أنّ تشكيل المكان السرديّ هنا عن طريق اللوحة وفتح فضاءات جديدة على هذا الصعيد، وما تنطوي عليه من قدرة على بعث الجمال في المكان التقليديّ هو نوع من الرؤية على هذا النحو:

المهم أنيّ صرت أُدفع بيسر نحو الرسم، وصرت كأنّي أعي فكرة أنّ الرسم يمشي بي إلى الخلود أكثر من الكلمات المرسومة، فالكلمات هي أفكار تأتي بعدها أفكار تنسخها، أما الرسم فيظلّ خالداً معلقاً على جدار متحف أو قصر أو فندق خمس نجوم، أو بار هادئ منزوٍ في أحد الأحياء، يرتاده زبائن يألفون الساقي والكاونتر والرسومات. [8]

إنّ جملة (أما الرسم فيظلّ خالداً معلقاً على جدار متحف أو قصر أو فندق خمس نجوم، أو بار هادئ منزوٍ في أحد الأحياء، يرتاده زبائن يألفون الساقي والكاونتر والرسومات.) تعكس هذه الحقيقة بصورة واضحة، فالأمكنة التي يمكن أن تضاعف معناها بوجود اللوحة فيها (جدار متحف/قصر/فندق خمس نجوم/بار هادىء منزو)، تكون خالية من هذا المعنى الجماليّ الخالد قبل وجود اللوحة فيها.

لكنّه بعد أن تتصدّر اللوحة المشهد المكانيّ تبدأ الأمكنة المجاورة لها والمحيطة بها بتشكيل معانيها الجديدة استناداً إلى رؤيتها المكتسبة بفعل وجود اللوحة فيها، والراوي يعبّر عن هذه الفكرة في السياق السرديّ الذاهب نحو إنتاج المكان بوصفه فكرةً وحضوراً وقيمةً وقدرةً على تثمير المقولة الروائية.

مرّة أخرى يظهر الجدار بوصفه مكاناً خاوياً يشيّده الراوي أو ينحته بطريقة مختلفة بوساطة ما يعلّق عليه من لوحات، أو صور، أو خطوط، إذ تشتغل كلّ لوحة أو صورة أو خطّ على إنتاج دلالة روائية معيّنة بحسب توجيه الراوي الواصف، وهو يسرد التفاصيل المكانية بلغة وصفية تقترب من اللغة النحتية:

على الجدار جدار غرفتي عُلقت صورة كبيرة لأمي، وأخرى لأبي تبرز وجهه بتفاصيله الدقيقة، عينيه الصافيتين العميقتين، جبينه العريض، أنفه الدقيق، فمه وقد علاه الشارب الصغير، بدت وكأنها التُقطت بهدف عمل هوية شخصية أو رخصة للسواقة. على الجدار المقابل علّقت أنا صورة للوحة "امرأتان من تاهيتي لغوغان"، التقطتها من إحدى المجلات. امرأتان من البولونيزين الذين يشبهون الهنود الحمر، نصفهما الأعلى عارٍ يظهر استدارة نهديّ واحدة منهما، وقد حملت بيدها طبقاً مليئاً بالورد، والثانية غطى ثوب أبيض نصف صدرها فبرز ثديها صغيراً بحلمة حمراء مستديرة. وجهاهما مستطيلان يبرزان عيوناً واسعة، وأنفين كبيرين، لكنهما متناسقان فوق الشفاه الممتلئة والخدود المكتنزة، التي تظهر حيوية واضحة، كل هذا الجمال الذي فتن غوغان استقر تحت شعر أسود ناعم. [9]

هذا المشهد المكانيّ المنحوت بدقّة وصفية عالية يتمظهر ويبثّ طاقاته الدلالية من سطح الجدار، وقد تحوّل إلى خلفية عمودية قائمة معدّة لحمل الصور المشبعة بقيم ودلالات ومعان يستثمرها الراوي لتوصيل فكرته الروائية من بؤرة المكان، إذ قسّمه على مناطق وتفاصيل بحسب طبيعة الصور ودرجة علاقتها بالشخصية، بما أنّ الجدار هو جدار شخصيّ (على الجدار جدار غرفتي) يحقق في انتمائه نوعاً من الحرية الشخصية في التعامل مع المكان وإنتاجه على الشكل المناسب له والمستجيب لرؤيته.

وحين تبدأ الصور بالظهور على شاشة الراوي في المكان الحائطيّ، تبرز صورة الأمّ في مقدّمة الحضور المكانيّ للصور، لكنّ الراوي يختزلها بالصفة ويسجنها فيها من غير تفاصيل تلوّنها وتنحتها كما يجب (عُلقت صورة كبيرة لأمي)، يكتفي بالصفة (كبيرة) للدلالة على الحظوة التي تكتسبها في ألبومه الحائطيّ، أما الصورة الثانية المشغوله بالتفاصيل الدقيقة فهي صورة الأب (وأخرى لأبي تبرز وجهه بتفاصيله الدقيقة، عينيه الصافيتين العميقتين، جبينه العريض، أنفه الدقيق، فمه وقد علاه الشارب الصغير، بدت وكأنها التَقطت بهدف عمل هوية شخصية أو رخصة للسواقة.).

وثمّة نحت سرديّ واضح وبارز للصورة بوساطة إمكاناتها التفاصيلية والتأويل المرفق بها تشبيهياً (بدت وكأنها التَقطت بهدف عمل هوية شخصية أو رخصة للسواقة)، تعبيراً عن ملاحظة ذات طبيعة فنية قد تكون خالية من التموين العاطفيّ المتوقّع لتقديم رؤية عن أثر صورة الأب في الوجدان الخاص في شخصية الابن، وما يترتّب على ذلك من فضاء نحتيّ آخر للصورة ظلّ غائباً حتى فيما يتعلّق بصورة الأم وقد اكتفى الراوي باختزالها نعتياً بالصفة (كبيرة).

على العكس من ذلك ينشغل الراوي الواصف في الصورة الأخرى على الجدار الآخر من غرفته حيث تهيمن صورة للوحة غوغان عنوانها (امرأتان من تاهيتي)، حين تتحوّل عين الراوي إلى رسّام جديد يعيد رسم اللوحة بصرياً وسردياً، مقترباً من نحتها على ظهر المكان بطريقة عاطفية ووجدانية وإيروتيكية بالغة الحضور، فيسرد الراوي المكان سرداً تشكيلياً يعيد فيه إنتاج اللوحة.

ويبدأ سردها النحتيّ على لسان الراوي وكأنّه يعيد إنتاجها تشكيلياً ضمن قراءة خاصة به لا تكتفي بالوصف التقريريّ (امرأتان من البولونيزين الذين يشبهون الهنود الحمر، نصفهما الأعلى عارٍ يظهر استدارة نهديّ واحدة منهما، وقد حملت بيدها طبقاً مليئاً بالورد، والثانية غطى ثوب أبيض نصف صدرها فبرز ثديها صغيراً بحلمة حمراء مستديرة. وجهاهما مستطيلان يبرزان عيوناً واسعة، وأنفين كبيرين، لكنهما متناسقان فوق الشفاه الممتلئة والخدود المكتنزة، التي تظهر حيوية واضحة، كل هذا الجمال الذي فتن غوغان استقر تحت شعر أسود ناعم.).

وهو ينتهي إلى تقدير فتنة غوغان بالجمال النوعيّ وقد تمكّن غوغان من صنعه، وتحوّلت الصورة إلى مثير ومنبّه تشكيليّ يملأ المكان السرديّ الخاصّ بالشخصية حياةً ورغبةً وجمالاً غزيراً يخصّب المكان الجداريّ ويشحنه بالرؤية، ويُكمل ثراء من جانب آخر في الجدار المقابل صورة الأم والأب، على النحو الذي يوفّر الحراسة الجمالية الكافية لحياة الشخصية داخل غرفته.

في حين يتّجه الراوي الذاتيّ بعد أن يكشف النقاب المشهديّ عن الكنز المكانيّ داخل حائطيّ غرفته المتقابلين نحو مكان آخر هو الأقرب إلى حساسيته الوجدانية والتشكيلية وهي غرفة أمه، كي يكشف عن محتواها المكانيّ كما تدلّه على ذلك حساسيته النحتية المشحونة بوعي التشكيل وأفقه في إعادة إنتاج المكان سردياً، بالشكل الذي يتلاءم مع منطق السرد الروائيّ ومقولته:

غرفة أمي التي تلي غرفتي، تحتوي على سرير نحاس ضخم، وخزانة كبيرة احتلت حائطاً كاملاً، وفي الجهة المقابلة لهذه الخزانة، كومودينو عريضة عُلق فوقها مرآة كريستال عتيقة، أصاب بعض حوافها تآكل، لكنها ظلت تبرز وجه أمي عندما تجلس أمامها، وتسرّح شعرها الطويل الأسود، الذي صار يغزوه الشيب، وكأنه يلقي عليه بوشاح فضي يسطع بنوره، فيضيء لوح الكريستال المنعكس في داخله. في نهاية الممر، الدهليز الضيق، كوة مستديرة تعلوها نافذة مستطيلة تلقى عليها الشمس مع بداية الشروق ضوءاً عميقاً يتجمع من خلال القضبان الحديدية ولوح الزجاج، ينهمر حُزماً لساعات إلى أن تأتي الظهيرة، ثم تبدأ هذه الحزم بالانسحاب بهدوء عكس ما دخلت به مخلفة وراءها النور حتى المغيب، في الشتاء ومع عتم الغيوم السود تظل هذه الكوة معتمة، لا يضيئها غير المصباح الذي علقته أميّ فوق مسند الرسم. (10)

تتجلّى شخصية الأم في المكان تجلياً استثنائياً وهي تحضر في جوهر المكان وأسراره وخفاياه، ويبدأ مشهد النحت المكانيّ بتقصّي الموجودات المكانية وتفاصيلها ليتأثثَ المكانُ بها على طريقة النحت السرديّ التي يباشرها الراوي، وعلى الرغم من أنّ المسح المكانيّ الدقيق لموجودات الغرفة يخضع لإرادة وصفية بالغة التشديد على استظهار الأشياء بكامل قيمتها وحضورها في شكل المكان وجوهره.

غير أنّ الراوي الواصف يتحيّن الفرصة لشدّ دائرة الموجودات المادية في الغرفة حول شخصية الأم، وربطها باهتمامات الأم وكأنها يسعى إلى إحياء هذه الأشياء ومنحها قوة إضافية في سياق نحتها سردياً.

لذا نجد أنّ الصورة التي رسمها لمرآة الأم هي صورة مكانية متحرّكة لا تكتفي بحضور الإشارة المكانية لها، بوصفها أحد الموجودات التقليدية التي تعرّضت

للوصف والتصوير المكانيّ في الغرفة، بل تجاوزت ذلك إلى تشكيل رؤية مكانية متكاملة كشفت عن زاوايا ومكمّلات وبطانات أخرى في شخصية الأم (مرآة كريستال عتيقة، أصاب بعض حوافها تآكل، لكنها ظلت تبرز وجه أمي عندما تجلس أمامها، وتسرّح شعرها الطويل الأسود، الذي صار يغزوه الشيب، وكأنه يلقي عليه بوشاح فضيّ يسطع بنوره، فيضيء لوح الكريستال المنعكس في داخله).

ولعلّ هذه اللوحة التشكيلية السردية للمرآة وهي تحتوي وجه الأم ضمن مشهد سرديّ تمثيليّ دراميّ يعيد إنتاج المكان وهو يتجلّى بكامل طاقته الوجدانية والإنسانية على نحو عميق وفعّال ومنتج.

ويظلّ الرسم عند الراوي الذاتيّ شكلاً من أشكال الحضور المكاني المنحوت على الورق، فهو يقيّد الأشياء حين يرسمها ويحقق لها مكاناً أثيراً ضمن فضاء الأمكنة التي تتجلّى بها الرواية في سياق التشكيل الخاصّ المرتبط بشخصيته، وبما أنّ شخصية الأم هي الشخصية الأكثر استئثاراً بالمكان السرديّ إذ رأينا قوة حضورها في الأشياء والتفاصيل والمفردات كلّها، فقد تماثلت الصور والهيئات والتشكيلات الأخرى لتخضع لصورة الأم المركزية بوصفها صاحبة الحضور المحوريّ على سطح المكان السرديّ وفي جوفه:

كلّ هذه الشخصيات البشرية، والآلية وحتى الطبيعية منها رسمتها، شكّلتها انطباعياً، على الكرتون مستخدماً ألوان الفحم والرصاص، أو الألوان المائية. إنّ الأمر العجيب الذي اعتبرته علامة فارقة في مسار حياتي، ولم يكن من الممكن أن أبوح به لأحد، هو أني وعلى الرغم مما تتركه فيَّ رسومات النساء العارية، سواءً كانت طبيعية أو تشكيلية من إثارة تغلبني وتهزّ روحي، إلا أني لم أقم أبداً برسم أية لوحة تظهر فتنة المرأة. رسمت عدداً كبيراً من النساء، ولكنهن جميعهن كنّ أمي، باستثناء امرأة واحدة سوف آتي على ذكرها فيما بعد.[11]

إذ تتنوّع صور ومرجعيات الشخصيات المرسومة داخل المجال التشكيليّ (المكانيّ) لشخصية الراوي الذاتيّ، حين يجمعها على هذا النحو (كلّ هذه الشخصيات البشرية، والآلية وحتى الطبيعية منها رسمتها، شكّلتها انطباعياً)، بمعنى أنّ المكان التشكيليّ الروائيّ هنا هو مكان مواز للأمكنة الخارجية بمختلف أنواعها، وربّما تكون الجملة الآتية (رسمت عدداً كبيراً من النساء، ولكنهن جميعهن كنّ أمي) في سياق المكوث المكانيّ القارّ داخل بؤرة مرجعية واحدة، هي الجملة الأكثر تأثيراً في صوغ الشكل الانتمائيّ للأمكنة السردية في الرواية، إلّا أنّ الاستثناء الوحيد (باستثناء امرأة واحدة سوف آتي على ذكرها فيما بعد) يحيل على تنوّع جزئيّ محدود في تشكيل

الفضاء المكانيّ المتمركز لدى الراوي، ويعد الراوي في الوقت نفسه بإعادة إنتاج هذه المرأة الواحدة في قابل السرد.

إنّ الهيمنة السردية المكانية وقد تجلّت بوضوح على لسان الراوي تشدّد هنا على قوّة حضور الرؤية المكانية التشكيلية بوصفها نوعاً من نحت المكان السرديّ في الرواية، فالوصف البالغ التمظهر يقوم به الراوي لدعم الفكرة النحتية للمكان السرديّ القادم من منصّة اللوحة، فاللوحة مكان معلّق يستأثر باهتمام الرؤية البصرية عادةً، غير أنّ الراوي الواصف لتفاصيل اللوحة يسهم على نحو عميق في تجسيد الفعل المكانيّ التشكيليّ وإحالته على طبقة من طبقات المكان السرديّ:

كان شعرها الناعم الغارق بالزيت مسرّحاً ما عدا خصلة فرّت منه فوق الوسادة، التصق فخذاها الصغيران ببعض بقوّة حتى تبرز مؤخرتها للأعلى قدر المستطاع، وإن كان وبرزت إلا أنها لم تكن أبداً مثلما وصفت بالكلمات، حتى عندما علق بعيداً عن المرأة المستلقية رسماً لوجه بدا كأنه يختفي خلف قناع، كأن غوغان هو الذي يريد أن يحقق في لوحته ما تعلمه من ثقافة هذه الأمة من أنّ هناك أرواحاً تهيم في سماء البيت. الخوف لم يكن في أية زاوية من اللوحة، حتى وإن قام الفنان بإلقاء قطعة ما قريباً من الفتاة تبدو كأنها قطعة قماش أو غطاء، أضاف على لونها الورديّ بضع نقاط بيض، فبدت كأنها لوحة الأصباغ التي كان يستخدمها بالرسم. (12)

الفعل التشكيليّ المكانيّ للوحة يتحوّل على يد الراوي إلى طاقة تمثيلية حيّة لتصوير العلاقة المكانية بين جزئيات اللوحة، وفضاء المكان السرديّ الحاوي لها، والزاوية التي يعيد فيها الرواية إنتاج اللوحة وكأنها يرسمها بخياله هو، بمعنى أنّ ثمّة سردنة جمالية للتشكيل يحاول إخراج الممكنات الداخلية للوحة وإطلاقها في الفضاء السرديّ المكانيّ، وربط المشهد التشكيليّ المسردن بالعالم الخارجيّ في شكله المكانيّ على النحو الذي يمنحها طاقة مكانية خلّاقة قادرة على بعث أعلى طاقة من التنوير الروائيّ، ينطلق من داخل اللوحة، إلى داخل منظور الشخصية الراوية، إلى داخل الفضاء السرديّ، ومن ثمّ أخيراً إلى فتح مسار جديد لها كي تخرج إلى الخارج العام لتحتلّ مكانها هناك.

لا تتوقّف استراتيجية التشكيل المكانيّ في مشغل قاسم توفيق السرديّ عند حدود الوصف والتعيين والتمظهر الشكليّ الخارجيّ والعام للمكان، بل تتدخّل في صلب الفعالية السردية العميقة على النحو الذي ترتفع فيها إلى مرتبة ما اصطلحنا عليه بـ (النحت السرديّ)، ففي روايته ((صخب)) يعمد الراوي إلى الاستغراق العميق والشاسع في تشكيلية الأمكنة السردية لإبراز محتوياتها وتفصيلاتها وتمثيلاتها بطريقة

بارعة، تثير الاهتمام نحو حساسية الصياغة المكانية بآليّة نحتية بارعة تعيد فيه فنياً إنتاج الأمكنة وسردنتها روائياً بحسب حاجة التشكيل العناصريّ المتكافل للرواية، بحيث يصبح عنصر المكان عنصراً جوهرياً في تشكيل الفضاء العام للرواية.

تروي شخصية (هند) أحد الأمكنة المركزية في الرواية بطريقة استعراضية تجعل منه بؤرة سردية أساسية من بؤر السرد في الرواية، وهذا المكان هو (مدرسة القرية) الحاوي لأبرز شخصيات الرواية (الجدّ فرج) المعلّم التاريخيّ فيها، إذ تتجاوز هيمنته الحدود التقليدية للدور التعليميّ المعروف إلى البحث عن سطوة وسلطة تتحرّك على مفاصل كثيرة، ومن هنا تتحقق أهمية المكان الذي تصفه هند على هذا الشكل المعبّر عن زاوية نظر شبه مقفلة لا تتيح له أن يتمظهر مثلما هو حاضر في أذهان شخصيات الرواية الأخرى، حتى لكأن الوصف المكاني على يد هند هو نوع من نزع أهمية المكان في المشهد العام للحضور المكانيّ الغزير في عموم التشكيل الروائيّ:

مدرسة القرية التي كان يعلّم بها جدي فرج هي التي تعلمت بها أنا وتعلم بها أبي وأمي أيضا من قبلي، كانت هذه المدرسة تضمّ الأولاد والبنات معاً من الصف الابتدائي الأول حتى الصف السادس، تتكون من ستة غرف صغيرة متلاصقة ممتدة على طول قبو عثمانيّ عتيق كان يستعمل اصطبلاً لحمير وبغال الأتراك. عُلق على باب كلّ غرفة لوح نحاس صغير محفور عليه اسم الصف، الأول الابتدائي أولها والسادس الابتدائي آخرها في الزاوية المعتمة من المدرسة لا تصله الشمس ولا يلامس نافذته العالية المطر. يجمع كلّ هذه الصفوف دهليز مبلّط طويل واحد، جدران الدهليز العالية معلقة عليه، صورة بالية متآكلة أطرافها لخريطة العالم، وآيات قرآنية محفوظة داخل براويز من الخشب والزجاج العتيق، فضلاً عن حديث نبوي يحثّ على طلب العلم ولو في الصين، كما عُلقت عليه بعض الرسومات والخربشات التي كان يصنعها الأولاد في حصة الفن، جميع هذه المتعلقات كانت متآكلة وقديمة. الرسومات والكلمات المبهمة التي تمّ حفرها أو كتابتها على هذه الجدران من قبل الأولاد المشاغبين زادت من فوضاه فلم يتبقَ شيء يستوقف العابر، حتى لو كان هذا العابر تلميذاً جديداً يحتفل بيوم دراسته الأول ويقتله الشوق لاكتشاف هذا الصرح المدرسة، الذي يسكن أعلى تلّه في القرية والذي كان محظوراً عليه الولوج إلى داخله واكتشاف عوالمه قبل أن يبلغ سنّ السابعة. (13)

النسخة الوصفية التي تقدّمها هند للمكان الضيّق المحدود بدا وكأنّه مكان للموت وليس مكاناً للحياة والعلم والمعرفة كما يجب أن تكون عليه مدرسة وحيدة في القرية، وكون هند بالذات هي من يتولّى مهمة وصف المكان في الرواية فإنّ في ذلك تفسيراً

لحالة ضياع تعيشها، وتدعوها إلى فرض صورتها السلبية عن المكان إمعاناً في تسطيحه وتهديد قوّته الماثلة في أذهان مجتمع الرواية، إذ إنّ تحليل هذا المشهد تحيللاً مكانياً ثقافياً يحيل على شكل من أشكال النقمة التي تمارسها الشخصية في اختزال طاقته المكانية الماثلة في أذهان معظم شخصيات الرواية بمفردات هامشة لا قيمة لها.

فبعد أن تنتهي من وصف المكان بحساسية عادية شبه لا أبالية تضع بصمة توصيفية له تُدرجه في سياق سلبيّ لا يشجع على ارتياده والانتماء له (الرسومات والكلمات المبهمة التي تمّ حفرها أو كتابتها على هذه الجدران من قبل الأولاد المشاغبين زادت من فوضاه فلم يتبقَ شيء يستوقف العابر، حتى لو كان هذا العابر تلميذاً جديداً يحتفل بيوم دراسته الأول ويقتله الشوق لاكتشاف هذا الصرح المدرسة، الذي يسكن أعلى تلّه في القرية والذي كان محظوراً عليه الولوج إلى داخله واكتشاف عوالمه قبل أن يبلغ سنّ السابعة.)، لتنزع من المكان هيبته وأهميته وضرورته وقوّة وجوده فيتجرّد من إمكاناته التقليدية التراثية، وبهذا تكون هند قد نحتت المكان السرديّ بطريقتها الخاصة ورؤيتها المستمدّة من موقفها من جدّها المعلم ومن فكرة التعليم نفسها، على نحو يتحوّل المكان فيه من مكان أليف إلى مكان معاد، وينفتح على إمكانات تشكيلية جديدة.

المشهد النحتيّ المكانيّ البالغ التشكيلية والتمظهر البارع هو مشهد قيام حمزة بصنع تمثال فخاريّ لمعشوقته هند، وهي محاولة لتقييد شخصية هند وحبسها داخل المكان المنحوت على شكلها، وتحيل هذه الرغبة في تشكيل الآخر على أولى المحاولات البشرية في الرسم والنحت لدى الإنسان البدائيّ، حين كان يرسم الحيوانات التي يراها في الطبيعة وينحتها أملاً في السيطرة عليها وحبسها في حيّز محدّد على الحائط من اجل التخلّص من شرّها، وهي فكرة سيكولوجية ثقافية تعمّق قوّة تشكيل المواقف تجاه الآخر، إذ حين يتمكّن من رسم الآخر ونحته بيديه يتنامى في أعماقه وروحه وجسده إحساساً بتفجّر قوّة خفية تجعله قادراً على مقاومة الشرور والتحديات.

هذا الدافع (الغريزيّ) هو من دفع حمزة كي يصنع له هند خاصة به عن طريق نحتها من الطين داخل الفرن، وكان قد تعلّم الصنعة من والده وأتقنها على نحو يؤهّله للقيام بتنفيذ هذه الرغبة القادمة من فكرة الإنسان البدائيّ في السيطرة على ما يحيط به من قوى لا يعرف حجمها ولا إمكانية تفادي شرورها إلا برسمها وتقييدها ورهنها بالمكان القارّ، لأنها من دون ذلك تبقى حرّة في الطبيعة خارج سيطرته وإرادته.

يبدأ المشهد بإلقاء الضوء السرديّ الكاشف على طبيعة الاستهلال البصريّ وهو يكشف عن مقدّمات الفكرة التشكيلية التي ينوي حمزة النهوض بها، ومرجعياتها، وتعالي الرغبة الجامحة لتجسيد هند على شكل هيئة نحتية داخل فضاء المكان الخاص به، بعد إذ ضمن المحيط المتمثّل بأبيه ضمانة كليّة:

طين معالج على عجلة رحى وفرن صغير قديم قدم عمر جده فُتحت في جدرانه فجوات يخترقها الهواء ليعبث بالنار ويراقصها مثلما يشتهي، وكلما اشتد كان يخلخل توازن الإناء ويضعف بنيانه وأحياناً يسح الطين فاراً من بين الأصابع مثل سائل ثخين، فكلما داس حمزة برجله الدولاب وترك يديه حرة تمسّد الطين بلطف وأناة كانت تتجسد هند أمامه مثل راقصة مغربية ساحرة. لم يكن يفلح وهو يقتنص فرصة غياب أبيه عن المكان في صنع معبودته، ولم يكن أبوه ليعاتبه إن غاب وتركه طيلة النهار لبعض أمره عندما يرجع ويجد أنه لم يصنع شيئاً. (14)

بعد هذا الاستهلال الباذخ تتكشّف الرؤية البدائية لاستثمار فكرة التشكيل من أجل تفادي الموت، فحمزة يصرّ على النجاح في صناعة معبودته ونجمته هند مهما فشلت المحاولات، لأنّ عدم نجاحه يعني موته، وهو يشعر في كلّ محاولة فاشلة حين ينهار تمثال هند أنّ شيئاً منه يتبدّد على نحو ما:

لم يُهزم حمزة، ولم يصبه اليأس من محاولاته الكثيرة الفاشلة، كان يؤمن بأنه لا بدّ وأن تواتيه اللحظة والمقدرة وأنه سوف يصنع نجمته، كان يعرف بإحساس غريب طاغ عليه بأنه إن لم يفعل فسوف تظلّ هذه المرأة جاثمة عليه حتى تقتله. قضى أياماً وشهوراً وهو يحاول، وفي كل مرة كانت تنهار معشوقته، كتلة الطين المغمورة بالماء، تهبط بأناة وغنج أمام عينيه في الحوض ويهبط قلبه معها مثل حجر. (15)

حتى يبلغ الفرصة المواتية في غياب أبيه لمدّة أسبوع كامل على نحو مكّنه من السيطرة على الوقت والمكان كي ينجح في الوصول إلى هدفه المبتغى، وهنا سخّر كلّ طاقاته الجسدية والروحية من أجل صنع تمثاله المقدّس، وقد قسّم عمله على مراحل ألقى الراوي عليها المزيد من الضوء المركّز من أجل تكبير صورة الرغبة الماكثة في عزم حمزة على دحر الفشل والهيمنة على مكان العمل أولاً، ومكان التمثال ثانياً:

حدث أن غاب الأب عن الدكان مدّة أسبوع كامل، كانت هي تلك لحظة حمزة المقدسة، رجع لمحاولته من جديد وصار يصنع تمثاله بأناة وصبر من دون أن تتلفت عيناه نحو الباب تنظر أن يفاجئه أحد. أغلق باب الدكان، وقف فوق حوض الطين، انتقى حفنات الصلصال المصفاة الزاهية، فردها في حوض الترقيد، تناول وعاء الماء سكب منه بأناة فوق الصلصال، شمر عن ساعديه وابتدأ. كان أبوه قد علّمه أن يعجن طينه بقدميه إن تعبت يداه، لم ترق له فكرة أن يصنع كائنه بقدميه، أكمل على الرغم من الجهد العظيم الذي بذله عجن

الطين بيديه، تشكلت له عجينة لدنة مرنه رفعها من الحوض بحذر ومشى بها صوب الشمس. [16]

إنّ دقّة التصوير في ملاحقة عمل حمزة تشي بالتمحور والتموضع المكانيّ السرديّ، حين يقوم الراوي بهندسة المشهد وتقسيمه على مراحل سردية تحيل على طرافة الرؤية المشهدية وطزاجتها وحرفيتها ومعماريتها، في السبيل إلى الارتقاء بمرحلة التشكّل من مكان العمل المهني إلى مكان العمل التشكيليّ الجماليّ، لتبرز الحساسية التشكيلية لدى الصانع مقترنةً بالصياغة الروحية والعاطفية والانفعالية لإنجاز التمثال، وهو ما سيمنح المكان حياة أخرى متمثلة بقدرة التمثال بوصفه مظهراً مكانياً جمالياً على تغيير هوية المكان العام المحيط به، نظراً لقدرته على استلهام فكرة العشق الماثلة والمتجوهرة فيه.

المرحلة اللاحقة من مراحل التشكيل المكانيّ تعرض انغمار حمزة بصوغ تمثال معبودته ونحتها بروح عالية من التمكّن النحتيّ المرهف، وهي مرحلة تكشف عن أنّ الولوج العميق في متاهة البناء التشكيليّ للتمثال يجعل من شخصية حمزة رهينة مكانية تقترب من الصورة السجنية، فهو سجّان ومسجون في آن، والمنظر السرديّ يختزن في هذا السجن المزدوج أقصى درجات الحرية حين يتحوّل الجسد إلى طاقة هائلة على العمل، والتطلّع نحو نحت الحبيبة المشتهاة بنسخة تشكيلية لا يعرفها سواه:

هنا يرقد الطين أول مرة في حضن الهواء والشمس. اكتفى بما أنجزه، قرفص ينظر عجينته الساكنة مثل الجنين في حضن الشمس والهواء. انقضت ساعات وهو ينتظر. تهيأت عجينته تناولها بذات الحرص أسكنها الحوض، مسح فوقها التراب، وطفق يشكّلها من جديد. أدار ساقيته بسلام، أخذ يصنع حبالاً من الطين لفّها بشكل لولبيّ غدت حلقات متتالية، بنى قاعدة، رفع عاموداً من الطين، كانت الرحى تدور متراقصة مثل أنثى ثملة من أثر تبديله المتناغم لها، ارتقت يداه ترفعان الكتلة الناعمة، رفع عمود الطين مثل جسد صار يتشكل من ملامح غامضة، كان ضبابياً غريباً، أحتوى بيديه صنعته تلمس بأصابعه القمة، حرّكها باحتراف حتى شكّل رأساً، مسّد فوقه وانساب بهدوء هابطاً مثل طائر، فرد شعرها الناعم الغزير، عاد وارتقى نحو الرأس لامس الوجه صنع دائرة، كان يتحرك بثقة من دون أن يخشى الانهيار، يكمل بهدوء يتلمّس الوجه النقي المتشوق للحياة، يفتح بنقرة حاذقة عيناً يتأملها يراها ترسل له نظرة خجلة، بنقرة أكثر رقة يفتح العين الثانية، فتبصره.[17]

إنّ سلسلة الفعاليات السردية التي يقوم بها حمزة تروي قصته مع التجربة في سياق حركة اليدين وهما تنتجان الرؤية والمصير، فالجسد بعقله وخياله وحواسّه

وقدرته المتموّجة على الفعل والتمثّل والصوغ تحتشد كلّها في بؤرة تشكيل واحدة، فالموجّه السرديّ حيث يكمن الراوي سارداً دقيقاً للحراك السرديّ التشكيليّ، ومراقباً لسير العمليات التركيبية لتشييد جسد المعبودة، وناشراً ضوءه التنويريّ على مساحة المكان وهو يُختزل إلى حلم نحت الهيئة والشكل والوجود على نحو مثاليّ غير قابل للنقض.

في المرحلة الأخيرة من مراحل التشكيل النحتيّ المكانيّ تتصاعد حدّة الانشغال الدقيق (جسدياً وروحياً) بالتفاصيل النحتية حتى تبلغ الذروة في درجة الصوغ، على نحو يحيل فضاء العمل النحتيّ المكانيّ على فعالية خلق جديد وليس مجرّد صناعة تمثال، لأنّ شدّة حرارة الوصف والتدقيق في الطبقات والزوايا والتخوم من شأنها أن تحوّل المكان إلى منطقة سردية كثيفة، يحتلّ الراوي فيها مكانة بؤرية يقترب فيها كثيراً من حساسية الشخصية حتى لكأنه يشاركها العمل، ثمة نوع خاص من التماهي بين منطقة الراوي المكانية خارج محرق السرد وبين منطقة الشخصية داخل محرق السرد، وهذه الكثافة المكانية المحتشدة في حيّز السرد والوصف هي التي تقرّب الراوي من الشخصية وتجعله شريكاً ضمنياً في إعادة تشكيل المكان السرديّ ونحته:

خاف على نفسه منها إن هي انهارت، بطرف إبهامه صنع أنفاً، بدا صغيراً لطيفاً، أيقن أنه ثابت، صنع أسفله قليلاً ثغراً صغيراً، فغر بأطراف أصابعه فمها، رأى ابتسامتها الصافية تنبعث من الطين ذات الأبتسامة التي وهبتها له وجدها تبعث له من جديد. حطت العتمة على المكان أوقف ساقيته وقف متأملاً أمام عمله، راقب جسدها ووجهها وعينيها وفمها ونعومة شعرها أيقن أنها هي، هي ذات المرأة التي لم يعرف اسمها بعد. هيأ الفرن ونظّفه حتى صار لائقاً بعمله، عاد إلى حيث ترك تمثاله واقفاً بشموخ فوق الحوض، تناوله بكلّ حذر مشى به وهو يحسب خطواته وحركاته، أدخله الفرن أحكم وقفته، أشعل النار وصار يراقبها تضرم وتشتدّ وهو يحسّ وهجها يكاد يلامس وجهه، أغلق عليهما الباب وصار ينتظر.

ـ أيتها النار التي من حرارتك صُلبت، ألقي في عينيها النور لكي تراني.[18]

وربّما تكون الجملة الأخيرة في الجزء الحاسم من المشهد هي جوهر الرؤية السردية الكامنة فيه: (ـ أيتها النار التي من حرارتك صلُبت، ألقي في عينيها النور لكي تراني.) وقد رصدها الراوي على لسان شخصية حمزة بعد أن انتهى من مشروعه في تشييد المكان كما يحب، وهي تمثّل نوعاً من الإحساس بالخلق الجديد لمعبودته وقد استوت شكلاً ومضموناً وملأت المكان بحضورها ووجودها، فهو يطلب من النار أن تمنحها الحياة الكاملة بوصفها المسهم الأخير والحاسم في مثول تمثال هند داخل حيّز الوجود، واكتسابها مكاناً تتمظهر فيه كلّ سمات الحياة، إذ يتمنّى قيام النار بدور يتجاوز دورها التقليدي في جعل التمثال يتماسك ويأخذ وضعه الوجوديّ على مستوى الهيئة والشكل والدلالة الضمنية التي ينتظرها الصانع، فالنور الذي يتمناه حمزة لعيني

(هندَهُ) الشخصية هو نور المكان السرديّ في المنظور الشكليّ والرؤيويّ، وهو ما يبرّر عمله وينقله من حيّز الفكرة إلى حيّز الوجود في قدرته على الحضور المظهريّ القادر على التأثير الوجدانيّ في الماحول والمحيط، على نحو يكتشف فيه قوّة الوجود والحياة والمعرفة.

في رواية ((الشندغة)) وهي رواية تنفتح على مساحة مكانية واسعة ومتعددة ومتنوعة تتلاءم مع نوعية الحدث السرديّة ومقولته، يتصرّف الراوي بالموجودات المكانية على اختلاف نماذجها وأنواعها بطريقة تتلاءم مع حرارة المشهد السرديّ أو سكونه، إذ ينشغل على نحو أشدّ بالتفاصيل المرتبطة بالسرد أو الحوار على نحو يعمّق فيه صورة المكان ويثريها، ففي المشهد الذي ينبني بين يدي الحوار المتموّج بين ناصر وسلطان يتمظهر المكان على أيدي الساردين على نحو كثيف:

ـ تعال.

صرخ بصوت عال مرق من بين البنايات الشاهقة المغلقة نوافذها فلم يسمعه أحد. كان ناصر ملتجئاً بالغرفة الباردة، وصوت المكيّف المتردد برتابة هائلة تغمر المكان حتى صارت من موجوداتها التي اعتاد التعايش معها. الخزانة البيضاء ذات البابين، على أحدهما مرآة طويلة، والسرير العريض والطاولة الصغيرة، منفضة السجائر، كرسي خشب، علبة السجائر المفتوحة الملقاة على ظهر طاولة منزوية ألقي عليها بعض الكتب والأوراق ومغلّفات البريد الجويّ وصورة كبيرة "لسارة". كان يجول في الغرفة عندما لمح "سلطان" يشير بحركات هستيرية يحاول أن يوصل رسالة ما.

الإنسان خرافيّ عندما يتكلّم بلا أصوات، مهرّج، مجنون شارد من داخله، غموض عجيب أو وضوح مضحك، حركات، إيقاعات، أبعاد جديدة للأشياء، للأفعال. الإشارات رموز يخلقها "سلطان" بفوضى ودونما نظام، حالات بدائية في الاتصال بالآخرين رغم تقدّم الزمان.

توقف أمام النافذة وابتسم، اشار له سلطان بيده، مدّ إصبعه أسقط قفل النافذة، سحب الشق واشار:

ـ ماذا؟

ـ تعال، تعال للغداء.

أشار له:

ـ شكراً.

عاد يصرخ:

ـ أعدّت "مها" وجبة سمك.

كان الهواء اللاهب يتقافز إلى الغرفة من النافذة المشقوقة بجسارة ولهفة. تردد واحتار كيف له أن يعتذر بصمت. حتى حسم "سلطان" الأمر بصرخة عالية:

ـ ننتظرك.

هزّ راسه موافقاً، أشار مودّعاً، أقفل النافذة بسرعة، كان الهواء البارد قد تكسّر بالكتلة الساخنة التي تسللت إلى الداخل، دار في الغرفة، أدار مفتاح المكيّف إلى أعلى درجة، تناول سيجارة أشعلها، ألقى بجسده على السرير، تلاصق فخذاه العاريان، احتكا، ثم صارا وكأنهما ملتصقان بقوّة بفعل الرطوبة التي تجمّعت بينهما للحظة واحدة غابت فيها البرودة. (19)

يتكشّف الحوار بين الشخصيتين عن انغمار عفويّ (مقصود وغير مقصود) بالمكان حيث كان المكان مركز التبئير السرديّ على مستوى السرد والحوار معاً، وجاء التعبير المكانيّ موصوفاً بدقّة وتمكّن وانفعال يجعل من التفاصيل المكانية جزءاً تثميرياً فاعلاً من الحدث، وهو يتشكّل بطريقة تستجيب لتطوّر الفكرة السردية التي ينقلها الحوار بين الشخصيتين إلى حركة شدّ وجذب، تجعل منه صورة مشهدية تكشف عن جوهر الشخصيتين، فطريقة النحت المكانيّ يتنكّبها الراوي على نحو يستعرض المشهد السرديّ استعراضاً كاملاً، ويحدّد معالمه بكلّ ممكناتها وتفاصيلها.

فعلى الرغم من أنّ الفعالية السردية تجري في مكان محدّد ومحصور ومحاصر ومغلق ومقفل بحرارة الخارج الضاغطة، غير أنّ العلاقات الظاهرة والمستترة بين الشخصيات الثلاث (ناصر وسلطان) وبينهما (مها) تحرّك في فضاء المكان صورة ملتبسة من الحماس والكسل، الحركة والمكوث، الحيوية والسأم، ومنها يأخذ المكان المشهديّ صورته ودلالته وطريقة الراوي في نحته واستظهاره سردياً.

العلامات المكانية ذات المغزى الدلاليّ المتنوع حيث تنتجها ماكنة الراوي السردية تتجاوز محدودية المكان لتفضي إلى ما هو خارجه، على صعيد الموجودات المكانية والدور الذي يقوم به (المكيّف) في بعث البرودة داخل الغرفة بدلالة تنتقم من حرارة الخارج وتقلّل من زخم ضيق الداخل وسجنه، والتلقي الماثل في طريقة تعبير الشخصيات عن ذواتها السردية استجابة لإشكالية المكان بين الداخل والخارج، على نحو يحقق توازناً بين المحتوى الداخليّ لوجهة نظر الشخصيات في الأشياء والمحتوى الخارجي وهو يشتغل في مكان آخر، ولعلّ هذا الالتباس بين الخارج (الساخن) والداخل (المكيّف) مكانياً يعكس التباساً مناظراً بين داخل شخصية (ناصر) وخارجها، ومن هنا تتحدّد العلاقة المكانية وتبعث رسائلها على النحو السيميائيّ المطلوب.

ترتبط معمارية المكان وهندسته في رواية (ورقة التوت) بالحدث السرديّ ارتباطاً وثيقاً، فحين نُقل الدكتور رشوان من السويد (مكان إقامته واستقراره) نقلاً بوليسياً مريباً لتقديم شهادة ضدّ جاسوس لإسرائيل يشبهه تماماً بحسب ادّعاء من نقله من السويد، تحوّل المكان منذ وصوله إليه إلى سجن حقيقيّ ووجدانيّ عنيف مُشبع بالخوف والحنين والالتباس والضياع والتيه والغموض:

وعندما سُمح لرشوان بأن يخلع ملابسه ويستريح بعد أن وصلت الحقائب، كانت الساعة قد قاربت الثانية صباحاً، كان يحسب أنه سينام في أول لحظة يصل بها إلى السرير، فالإرهاق الذي يشعر به كفيل بتسليمه للنوم يوماً كاملاً، لكنه ما أن استلقى فوق السرير الوثير في الغرفة المعدّة له حتى تنبّهت حواسه كلّها، وفرّ النوم من عينيه ولم تلح أية علامة على أنّ هناك احتمالاً لعودته.

قضّى الليل يتقلّب على السرير، لربما اقتنص لحظات إغفاءة قصيرة قطعتها أصوات أبواب تُفتح، وأرجل تتحرّك ومحركات سيارات تبدأ عالية ثم تبدأ بالتلاشي حتى تختفي. ودّ تلك اللحظة لو أنه في البيت، مع ديانا والأولاد سيفتح حواراً عميقاً مع فاطمة وسيكرّس وقتاً أطول لمساعدتها على الخروج من أزمتها، سيفعل المستحيل وسيطرح عليهم مشاريع جديدة تساعد على تجديد روح الأسرة، ودّ لو أنه في بلدة في قرية أبيه في فصل ربيع فوق القبر الذي احتوى والده يبكي، ودّ رشوان له أنه في لندن مع أهله الذين لم يرهم منذ زمن بعيد.

فكّر بديانا والأولاد وبسكرتيرته، وقرر ان أول شيء سيطلبه في الصباح هو إجراء مكالمة مع السويد، سيحاول أن يهاتف سكرتيرته أولاً، سيفهمها أنه سالم وأن كل شيء على ما يرام، لن يفهم أحد منهم لغته، وإذا وجد فرصة مناسبة سيهاتف ديانا، لقد افتقدها منذ أن خرج من باب المنزل.[20]

السجن الذي وجد د. رشوان نفسه فيه هو مكان ضيّق لا يتجاوز حجم سرير، هو مكان معاد بكلّ ما في الكلمة من معنى، ويتضاعف ضيقه وتتكاثف عدائيته كلّما شعر بحجم الهواجس السلبية والخوف والرعب المهيمنة عليه من لحظة وصوله، فبؤرة المكان والمحيط والملابسات الموضوعية والذاتية النفسية تجعل من المكان الروائيّ حيّزاً قاتلاً ومظلماً على الصعيد النفسيّ لا يسمح بأيّة ممارسة إنسانية واضحة بوسعها أن تضاعف طاقة الحدث الروائيّ على الفعل.

لقد شيّد الراوي داخل الشخصية وخارجها فضاءً مكانياً مغلقاً يقيّد الحركة ويمحو الأمل، فلم يكن أمام الشخصية من أجل الخروج من السجن المكانيّ الضاغط سوى اللجوء إلى الحلم لفكّ القيد والانفتاح على المكان الواسع الأليف (ودّ تلك اللحظة لو أنه في البيت، مع ديانا والأولاد سيفتح حواراً عميقاً مع فاطمة وسيكرّس وقتاً أطول لمساعدتها على الخروج من أزمتها، سيفعل المستحيل وسيطرح عليهم مشاريع جديدة تساعد على تجديد روح الأسرة، ودّ لو أنه في بلدة في قرية أبيه في فصل ربيع فوق القبر الذي احتوى والده يبكي، ودّ رشوان له أنه في لندن مع أهله الذين لم يرهم منذ زمن بعيد.)، إنّه نوع من أحلام اليقظة شاءت الشخصية أن تشيّده بوصفه ملاذاً وسبيلاً للخلاص، وبوصفه صورة لاستعادة أمكنة كانت بحوزة الشخصية ولم تتمكّن من كشفها في حينها لأنها كانت تفكّر من فوق المكان، وسعى الراوي إلى إعادتها في متخيّل الشخصية إمعاناً في تشكيلها من جديد على نحو يستجيب لمنطق الحدث

السرديّ في مفصل خطير من مفاصل الرواية، وهو ما يشكّل نوعاً من الصراع بين مكان الشخصية السرديّ الراهن ومكانها المتخيّل ضمن حلم اليقظة، بوصفه سياقاً تعبيرياً درامياً سردياً.

الاشتغال على وصف الأمكنة ونحتها وهندستها في روايات قاسم توفيق يُعنى كثيراً بالتفاصيل الدقيقة لمحتويات المكان وموجوداته وموحياته، ففي رواية (عمّان ورد أخير) يدقّق الراوي عميقاً في الموجودات المكانية الظاهرة على نحو تفصيليّ مرتبط بقيمة الحدث السرديّ وتشكيلاته وفضاءاته:

على الأرض دروع محترقة، وعباءات ممزّقة محروقة أطرافها كأنها الشمع ذائب على الأرصفة، وفي الجدران ثقوب وحفر، ورائحة لحم بشريّ متعفّن تعبق في المكان، والدم بلونه القاني المثير أسود جاف ملّه الذباب الأزرق.

والشوارع فارغة من الأحياء والحركة، في رأس كلّ طريق يتوزّع جنود يراقبون الصمت والكآبة من دون اهتمام، تأتي خلفهم سيارة توزّع الخبز واللحم المقدّد والماء ثم تتركهم وتنتقل إلى مكان آخر.

الشاحنات حملت الرجال من بيوتهم، تكوّموا صامتين، خائفين، ببيجاماتهم أو أشباه عراة، وفي ساعات كانت الشاحنات قد امتلأت وغابت بقافلة طويلة محاطة بدراجات عسكرية. (21)

ثمّة تشكيل مكانيّ سرديّ مشحون بالمفردات المكانية وهي تصوّر فضاءً يقترب من أرض معركة، وثمّة تفاعل وتعاضد بين صور المفردات وما تخلّفه في ضمير التلقّي من دلالات ومعان، فضلاً على أنّ تصوير ما يحيط بالمكان من حراك سرديّ يضفي على المكانية السردية قيمة جديدة، تتعلّق بطبيعة التلاحم بين معطيات الحدث في الماحول المكانيّ والمكان وهو يتمخّض عن بؤرة دلالية غارقة في صورة الموت، المكان السرديّ هنا منحوت بطريقة توكيد فكرة الموت، وهي تترافق مع صورة الحركة المحيطة بالمكان التي تؤدي دوراً يستهدف مضاعفة حضور المعنى المكانيّ في المشهد.

كلّ الأمكنة في رواية (حكاية اسمها الحبّ) هي أمكنة للعشق والحبّ، لذا فإنّ وصفها السرديّ يأتي دائماً منحوتاً على وفق هذه الرؤية، فهي طالعة من جوف الحدث ومستجيبة لدواعيه ومتطلباته وظروفه، ففي المشهد الوصفيّ المكانيّ الذي يشيّده الراوي كلّي العلم للشقّة الجديدة التي اشتراها "سيف" يحرص على دقّة الوصف القريب من النحت، من أجل أن ينهض المكان بحساسيته المُعدّ لها أصلاً:

اشترى الشقة الاستوديو، كانت تتكوّن من غرفة نوم واحدة وحمّام صغير تصل إليهما من باب يفصلهما عن صالة طولها أربعة أمتر، رُفع قرب المدخل كاونتر من الرخام علّق بزاوية قائمة ليستعمل كطاولة للطعام، يقطعه في المنتصف وفي الجهة الملاصقة للجدار فرن كهربائيّ بشعلتين. وراء هذا الحاجز على الحائط الخلفيّ عُلقت

ثلاث خزائن خشبية تتسع لعدد من العلب التي ستتم تعبئتها ببعض لوازم المطبخ. أسفل الخزائن ثلاجة وغسالة ملابس، كلها صغيرة الحجم متناسقة مع المكان الذي جُعل لشخص واحد أو شخصين.

هذه الشقة التي لا تتجاوز مسطحها الثلاثين متراً كانت واحدة من خمس وستين شقة تشبهها، استغلّها أصحاب المكاتب العقارية باستئجار مجموعات منها بأسعار الجملة ليقوموا بتأجيرها، أو أنهم تملّكوا ثماني أو عشر شقق كانوا يستخدمونها للغاية ذاتها.

بين هذا الكمّ الهائل من الصخب والحركة كانت تقع شقّة سيف في الطابق الرابع وسط ممرّ يحتوي على جانبيه شقق.

كلّ الطوابق متشابهة لا يميّزها غير رقم معلّق بأحرف كبيرة على حائط يواجهك كلّما توقّف المصعد في أحد هذه الأدوار.

كانت البناية تقع خلف شارع النقابات قرب مجمّع السفارات ودوائر وهيئات دولية. لا أحد يعرف الآخر، الوجوه تتغيّر دائماً فإذا صادف والتقيت جاراً عراقياً عرفته من سلامه وتحيته ولهجته، في زيارتك الثانية قد تلتقي آخر سورياً أو مصرياً، ويصادف أحياناً أن تلتقي بشخص غريب لا يعرف ايّة كلمة عربية.

كلّ هذا كان يعطي لهذه الشقّة كلّ الأمان الذي يحتاجه العاشق إذا استطاع أن يخفي سيارته بطريقة حذقة، بأن يتركها مثلاً أمام أحد المولات الكبيرة ويأخذ تكسي عمومي يوصله إلى هناك. (22)

التشكيل المكانيّ المرسوم بدقّة مهندس سرديّ ينحت المفردات نحتاً وهو يتجوّل في أرجاء المكان واصفاً شكله وجزئياته ومفاصله وحيثياته، ولعلّ هذا الاستغراق الوصفيّ من طرف الراوي يشير إلى الوقوف على طبيعة المكان من حيث الانتهاء إلى الهدف المكانيّ المضمر، وهو الارتقاء بالحيّز المكانيّ وقد نحته الراوي على هذا النحو كي يستجيب للمشهدية القادمة وهي تحيله إلى بيت خفيّ للحبّ، إنّ زرع هذا المكان في هذا الحيّز يعبّر عن مرآة خاصّة من مرايا الحدث السرديّ في الرواية، وهو يمنح العاشق صفات مكانية مثالية في البعد عن الملاحقة والهدوء والعزلة، وتوفير أفضل سبيل لممارسة الحبّ بطريقة تتألّق فيها الأشياء المرتبطة بها إلى الذروة.

أمّا في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) فإنّ الأمكنة السردية تشتّت بين الحوارات الكثيفة في الرواية فلا تكاد تظهر بقوّة، إذ إنّ الشخصيات تندفع إلى ميدان الحدث السرديّ بحضور طاغ تجعل الأمكنة تابعة لها ومرتبطة بحراكها السرديّ الكثيف، ففي أحد مشاهد الراوي الذاتيّ يتجلّى المكان داخل مرآة الحدث على النحو الاتي:

مع المغرب نحطّ في بلدنا. عدد من البيوت المرفوعة من الطين الموزّعة بإهمال هنا وهناك تقطعها شوارع ترابية ممتلئة بالأطفال والكلاب، ندخل أحد

الشوارع تهتزّ السيارة بنا، نجتاز بقالة البلد الوحيدة حيث تكوّم رجال البلدة كلّهم يلعبون الورق، ينظرون نحونا ويشيرون إلى أبي بالسلام ويهرع أحد الأولاد ليبلغ عن وصولنا. ونصل. تنظر جدّتي من طرف البيت ثم تمشي بتثاقل نحونا، تتوقّف السيارة، ننزل منها مسرعين تضمّنا العجوز النحيلة، بحنو وحبّ، ثم نبتعد نترك أبانا يقبّل يدها وتقبّله, تقبّل أمّنا، وتكاد تقبّل السائق وهي تسلّم عليه ثم ترجع إلينا من جديد تضمّنا إلى صدرها.

في الليلة الأولى ننام مبكرين فلم نعتد السهر مع السراج بعد، وفي الليلة الثانية يلتفّ حولنا كلّ الأولاد نلعب معهم، ونحسّ بالتميّز وهم يسألون عن "عمّان" والتلفزيون على الرغم من أنّا لم نره في حياتنا، فتصيبهم دهشة من إجابتنا تكاد تذهب بعقولهم. كنّا إذا تحدّثنا صدّقوا وإذا مشينا لحقوا بنا وتكوّموا حولنا، وإذا غضبنا رجونا أن نصفح.

وفي اليوم الثالث نصير شيئاً عادياً عند أهل البلدة كلّهم إلا جدتنا، فنصاب بالملل ونظلّ نلحّ على أمّنا أن تعود بنا إلى "عمّان" لكنا لا نسمع جواباً إلى أن تنتهي الأيام التي جئنا لها. (23)

الرسم المكانيّ للحدث يتوزّع بين المكان المركزيّ المدينيّ (عمّان) والبلدة الريفية التي وفدوا إليها، إذ يتحرّى الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية الماثلة في مشهد السرد وهو ينقل الشعور المكانيّ على هذا النحو من التضادّ والاختلاف، وعلى الرغم من أنّ الصفة العمّانية للراوي الذاتيّ تعدّ ميزة على أهل البلدة الريفيين، غير أنّ هذه الميزة المكانية ما تلبث أن تختفي بعد حين بسبب الألفة التي تضع ثقلها عليهم أمام أهل البلدة، ففي حين كان اليوم الأول هو يوم التميّز المدينيّ المرافق لهم من المرجعية المكانية "عمّان"، إلّا أنه سرعان ما اندحر حين صاروا جزءاً لا يتجزّأ من صورة البلدة.

الراوي الذاتيّ المشغول برسم المكان السرديّ في سياقين منفصلين ومتضادين، ينقل بسرده الرؤية الثقافية المرافقة للرؤية السردية، فثمة مضمرات ثقافية تتمظهر على نحو ما في طريقة الوصف المكانيّ وحساسيته، تعمل على تحليل الوضع المكانيّ السرديّ في طاقة تأثيره على صورة الشخصية ومرايا الحدث، إذ إنّ الإحساس بالمكان والألفة والتعوّد وما يرافق ذلك من ارتباط بالمكان وانتماء له، تسهم كلّها في دفع الراوي الذاتيّ لربط المكان بحالة الشخصية ومرجعية الحدث السرديّ، وقيمة ذلك على توجيه الصورة السردية المكانية لتجيب على سؤال الحدث السرديّ والشخصية السردية.

يتمظهر الوصف المكانيّ المنحوت سردياً في رواية (البوكس) عن قيمة محلّية تنفتح على ميراث شعبيّ خاص يملأ المكان بالصورة والحكي معاً:

صبيحة كل يوم جمعة يبدأ التجمع خلف الجامع الكبير في الساحة التي تصير فارغة من حركة العمال والتجار وسيارات نصف النقل وتجار المدينة الرجال الكبار الذين يتحكمون باقتصاد البلد، أولئك الذين يرتدي بعضهم بدلاً أنيقة مع صديري تعلق في جيبه الصغير سلسلة ذهبية، والبعض الآخر ما يزال يرتدي الزي التقليدي الشعبي قمبازه المرعز والكوفية ألبيضاء أو الطربوش الشامي المنفوخ بيد محترف تعتلي وجهاً أبيض تنفجر منه الصحة باللون القرمزي البارد ، شواربهم مرسومة بتهذيب رغم طول شعرها.

الساحة تغدو يوم الجمعة صاخبة لكن على عكس صخبها طيلة أيام الأسبوع فلا وجود للعربات والعتالة والشاحنات التي يخرج منها أكياس الحبوب، ولا يوجد الصبية الذين ينقلون الشيكات للبنوك ليودعوها هناك ولا جلسات ساعة العصر للتجار قدام المحلات بعد أن يرشُ أرضها أحد العمال بالماء ليطرد الغبار وليجلب شيئاً من الرطوبة للجو، يجلس التاجر مثل الطاووس مسنداً ظهره كرسي الخشب العالي منتظراً نارجيلته ليسحب أنفاس التمباك الأصفهاني الفاخر ويفكر بنتائج مبيعات ذلك النهار.

تتحول هذا الساحة يوم الجمعة إلى حلبة ملاكمة، يقوم عدد من الرجال بفرش لوح من الخشب العريض ثم يغطونه بطبقة سميكة من القماش، ينصبون في زواياه الأربع أعمدة من ذات الخشب أسطوانية الشكل يجللونها بالقماش والأسفنج، ثم يصلون فيما بين الأعمدة حبالاً غليظة يتحققوا من تماسكها بأن يهبط بعضهم بكل ثقله على الزوايا الأربع، لكي يتأكدوا من متانتها وأنها قادرة على تلقى جسم أي ملاكم يسقط عليها.

حدث أكثر من مرة أن انهالت الحلبة وسقط الملاكم نحو الجمهور ،حادث مثل هذا كان كفيلاً بإنهاء النهار مبكراً، وانسحاب الجمهور بعد أن يستردوا نقودهم التي دفعوها وهم ساخطين.

المنظر العام للساحة جمهور مكوم بفوضى ودونما تنظيم، وقوفاً يهتفون ويشجعون بطلهم، تتكوم نقود الرهانات في أدراج المشرفين على تنظيم المباراة، تكثر الحركشات والمشادات الكلامية التي يمكن أن تتطور لتصير بالأيدي بين المشجعين، تدور عراكات صغيرة لا يعرف أحد كيف ابتدأت بين رجال يتدافعون لحفظ مكان متقدم، أو لدفع مبلغ الرهان، أو للدفاع عن بطلهم إن حدث ووجه أحدهم شتيمة أو وصفاً له بالجبن أو الضعف. (24)

المشهد المكانيّ يخضع لرسم سرديّ باذخ يتشكّل في سياق ثقافيّ معيّن، وهو مشهد منتخب مرتبط بزمن معيّن، وصيغة معيّنة، وفضاء معيّن، لذا فإنّ الراوي يعمد إلى تشغيل وصفه الاستطلاعيّ لطبيعة المكان وانتمائه الثقافيّ إلى مستوى طبقيّ معيّن

من طبقات المجتمع، فيوقف الحركة اليومية النشيطة للعمال وزائري المكان وهم يمارسون أعمالهم التقليدية فيه باعتبار أنه يوم عطلة، لكنّه يملأ المكان من جديد بزوّار آخرين يشغلون المكان بهدف آخر مختلف غير هدف الناس الغائبين، وهو هدف احتفاليّ يقتضي من الزوّار الجدد الابتهاج به على مستوى الحضور الشخصيّ وما يتبعه من مستلزمات احتفالية، تتعلّق بالملبس والمظهر وما إلى ذلك.

المكان السرديّ يتحوّل من مكان صاخب بحركة العمال والعتالة والعربات والشاحنات، إلى مكان صاخب بصورة أخرى مغايرة ذات طبيعة احتفالية، إذ تتحوّل إلى حلبة ملاكمة يحتفل بها الجميع في يوم مخصوص هو يوم الجمعة، وهو يوم الملاكمة الخاصّ بهذه الساحة يصفه الراوي وكأنه يوم أولمبيّ أو أكثر احتفالية من ذلك، بحكم عدد الحضور ونوعيتهم وانتمائهم، فضلاً على طقوسية التعبير السرديّ عن فضاء مكانيّ مشحون بالحماس والرهان والتحدّي وانغماس الجمهور الرائي به.

تنتفي الصفة المكانية العملية للساحة وتستبدل بها صفة احتفالية يصفها الراوي بالزخم البشريّ الهائل غير المنظّم، تصويراً استباقياً لما يمكن أن يجري بعد قليل حين تبدأ مباراة الملاكمة بين المتحدّين، وكلّ ما يرتبط بذلك من إحالات اجتماعية وثقافية متعلّقة بحسابات شخصية مادية ومعنوية، على نحو يشيع في فضاء المكان الموصوف روحاً من الحراك السرديّ يحكي ثقافة معيّنة لبشر ينتمون إلى قاع المدينة، وهم يرسمون أحلامهم ومصائرهم استناداً إلى وعي المكان وممارسة سلوك محدّد ابدع الراوي في تصويره بدقة وصفية بارعة تتجاوز حدود الوصف السرديّ التقليديّ، وتنفتح على آفاق سردية تكتظّ بالحكي الكامن في قلب الوصف، أو بما يعد به الوصف من حكي قادم، أو مخزون، أو محتمل، أو ما يدفع القارىء إلى اختيار حكي مناسب يمكن أن يخترعه اعتماداً على حساسية الروح المكانية التي أشاعها الراوي وهو يحتفل أيضاً بنحت المكان على هذا النحو.

المكان في روايات قاسم توفيق لا يرتهن بالصيغ التقليدية في الكثير من الروايات العربية وهو يتوزّع عادةً بين مكان أليف ومكان معاد، إذ ليس ثمّة فاصل بين التشكيل المكانيّ القائم على الرصد الدقيق والتصوير التفاصيليّ المعمّق لجزئياته وزواياه وجيوبه وطبقاته وظلاله، وبين حرارة الحدث السرديّ وتقلّباته وتحوّلاته وتمظهراته البطيئة والسريعة، لذا ينبني المكان وتعلو عمارته السردية في قلب الرواية اعتماداً على جوهر العلاقة بين المكان والحدث من زوايا نظر كثيرة.

فالأمكنة الضيّقة، والأمكنة الواسعة، والأمكنة الواصلة، والأمكنة الثابتة، والأمكنة المتحرّكة، والأمكنة الواقعية، والأمكنة الطيفية، والأمكنة الحلمية، والأمكنة المنزلية الطارئة، والأمكنة البيتية الدائمة، أمكنة العيش وأمكنة المتعة، أمكنة الهدوء وأمكنة الضجيج، تتجسّد كلّها على أنحاء مختلفة في دينامية الفضاء الروائيّ عند قاسم

توفيق بطريقة غير متكلّفة وبعيدة عن الافتعال، يتفتّح المعطى المكانيّ السرديّ في هذه الروايات ضمن حراك روائيّ يتمتّع بقدر عال من الرحابة التشكيلية.

هوامش الفصل الثاني

(1) المكان في النص المسرحي، د. منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، 1999: 56.

(2) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دمشق، 1973: 288.

(3) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008: 68.

(4) جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994: 59.

(5) أرض أكثر جمالاً، الريق المرّ، قاسم توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 9 - 10.

(6) رائحة اللوز المرّ، قاسم توفيق: بلا دار نشر. عمان، 2014، ط 1، 13، 14.

(7) رائحة اللوز المرّ: 16.

(8) رائحة اللوز المرّ: 18.

(9) رائحة اللوز المرّ: 30، 31.

(10) رائحة اللوز المرّ: 32.

(11) رائحة اللوز المرّ: 35.

(12) رائحة اللوز المرّ: 70.

(13) صخب، قاسم توفيق: رواية قيد النشر.

(14) صخب: رواية قيد النشر.

(15) صخب: رواية قيد النشر.

(16) صخب: رواية قيد النشر.

(17) صخب: رواية قيد النشر.

(18) صخب: رواية قيد النشر.

(19) الشندغة: 45 - 47.

(20) ورقة التوت: 99 - 100.

(21) عمّان ورد أخير: 167.

(22) حكاية اسمها الحبّ: 139 - 140.

(23) ماري روز تعبر مدينة الشمس: 94 - 95.

(24) البوكس: 47 - 48.

الفصل الثالث
تشكيلُ الشخصية ومرايا الحدث

انشغل الجهد الاصطلاحيّ حول الشخصية السردية الروائية بمظهرين جوهريين اثنين، الأول هو الخارج المظهريّ للشخصية حيث يركّز الرائيّ فيه على السلوك العام للشخصية وملاحظة نشاطاتها المختلفة ملاحظة مظهرية تتوقّف على الأداء الخارجيّ، والثاني داخل الشخصية وهو يركّز على الطبيعة الباطنية للشخصية ومعرفة نزعاتها ورغباتها وما تنطوي عليه من نيّات وقيم خاصّة[1]، ويمكن على الصعيد الثقافيّ أن نضيف مظهراً آخر من مظاهر الشخصية يتعلّق بتمثيلها لشخصية مقاربة خارج فضاء السرد، أي أن الشخصية الروائية ليست شخصية منقطعة الجذور عن مرجعياتها الاجتماعية، بل هي على صلة ثقافية وطيدة بها، وتقوم بدور ثقافيّ في الكشف عن طبيعة المرجعية الثقافية على النحو الذي يمكن أن تكون الرواية فيه شاهداً ثقافياً على العصر، ولا بدّ من توجيه قراءة ثقافية ترصد تمظهراتها وتحولاتها على هذا الصعيد.

بمعنى أنّ الشخصية بمرجعيتها الواقعية الإنسانية والفنية الروائية هي المصدر الرئيس للظواهر الإنسانية المختلفة، التي تشمل في معظمها الميول والاستعدادات الجسمية والعقلية والنفسية والحواسيّة، إذ يتفاعل بعضها مع البعض الآخر في السبيل نحو تحقيق ذاتيتها وأسلوبها الخاصّ للتكيّف مع البيئة الاجتماعية[2]، وهو ما أفادت منه الرواية على نحو عميق لبناء شخصياتها تمثيلاً لما هو في الواقع أصلاً، وكيف تشتغل الرؤية السردية في تقديم وجهة نظر ترتفع من طبقة الشخصية الروائية إلى الشخصية الإنسانية الموازية لها، كي تسهم في الرصد والتحليل والحلّ.

للشخصية شبكة مكوّنات تتمظهر على نحو أو آخر في الأعمال السردية، وهي تضاهي ما يناظرها في الحياة، إذ إنّ الشخصية الروائية مستمدّة أساساً من الواقع والحياة والتجربة والخبرة والتمثّل والملاحظة والتعرّف بوصفها تمثيلاً سردياً أبداعياً لها، ولعلّ في مقدمة هذه المكوّنات التي تستكمل بها الشخصية وجودها وكينونتها هي: المكونات الجسمية من حيث الشكل العام للفرد وصحته وما يتعلّق بصفاته الخارجية كالطول والوزن واتساق الأعضاء، ودرجة تماثلها والتعبير عن خصائصها. ثم المكوّنات المعرفية (العقلية) المرتبطة بالوظائف العقلية كالذكاء العام والقدرات الخاصة المتعلقة بالمستوى الذهنيّ. والمكونات الانفعالية المتعلّقة بأساليب النشاط الانفعاليّ النزوعيّ وارتباطها بالميول الشخصية والرغبات الذاتية، وأخيراً المكونات البيئية المحيطة بالشخصية بدوائرها المتعددة وهي تساعد المكونات الأخرى في التعبير عن خصوصياتها[3].

وعلى الروائيّ هو يسعى إلى بناء شخصيات روايته وتشكيلها على النحو المناسب والضروريّ والفاعل، أن يتمثّل صورة هذه المكوّنات وخصائصها وتفاعلاتها لكي يتمكّن من صوغ كلّ شخصية من شخصياته على النحو المطلوب بدقّة وقدرة كبيرة على الإقناع. وتكشف جملة هذه المكوّنات بترابطها الإنسانيّ الوثيق عن وظائف متجانسة ذات طابع نفسيّ هي: التفكير، والوجدان، والحسّ، والإلهام، والحدس، إذ لكلّ شخصية قدرة عقلية معينة على إنتاج هذه الوظائف[4] بالطريقة التي تتلاءم مع طبيعة مكوناتها، ودرجة تفاعل كلّ مكوّن مع المكوّنات الأخرى.

بما أنه لا يمكن أن توجد حياة من غير وجود أشخاص يمنحونها معنى الوجود والكينونة، فإنه بالمقابل ((لا يوجد سرد في العالم من دون شخصيات))[5]، لأنّ السرد إنّما هو تمثيل كتابيّ إبداعيّ محكيّ للحياة، فالشخصيات في العمل الروائيّ هي دائماً ((مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، ومن دونها تغدو الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة والوصف التقريريّ والشعارات والجوفاء الخالية من المضمون الإنسانيّ المؤثرة في حركة الأحداث.))[6]، وعلى الروائيّ أن يتحسّب لطبيعة حضور الشخصيات ومستوى قدراتها بوجه عام في عمله، إذ يجب أن تأتي بالمقدار الذي يتطلبه الحدث[7] لا أكثر ولا أقلّ، لأنّ أيّ خلل في ذلك سيُفقدُ الشخصيةَ قدرتَها على الحجاج السرديّ داخل فضاء العمل.

لعلّ الكثير من الروايات (القديمة والحديثة) تنتهي إلى كونها رواية شخصية تخضع لها مجمل عناصر السرد الأخرى، حين نجد أنّ حضور الشخصية/الشخصيات قد هيمن على الفضاء الروائيّ على نحو شبه مطلق، ودفعت بقية عناصر التشكيل السرديّ كي تنزوي بعيداً عن طاقة التأثير على صناعة الرواية، أو أنها تندرج في سياق خدمة الشخصية في مساق معيّن من مساقاتها، حيث يُصطلح عليها بمصطلح (رواية الشخصية) تعبيراً اصطلاحياً عن هذه الهيمنة والحضور الطاغي، على النحو الذي تبدو الشخصية فيه وقد احتوت عناصر التشكيل الأخرى وكرّستها لخدمة تطوّر الشخصية ونموّها وتجلّيها المتشظّي على أرجاء العمل الروائيّ كلّه.

الروائيّ قاسم توفيق بحكم فلسفته الروائية الخاصة وانعكاس ذلك على مشغله السرديّ يولي الشخصية اهتماماً كبيراً في مجمل رواياته، وهو يحمّلها الكثير من مقولاته ومقاصده إلى درجة تبدو فيها وكأنّها شخصية حقيقية تمشي على الأرض، وهو ما يجعلنا نعتقد أنّ التمظهر السيرذاتيّ يتجلّى على نحو أو آخر في شكل إلماحات أو التماعات أو تمظهرات أو أجزاء أو كسَر سيرذاتية، لها الأولوية في تشكيل الشخصية استناداً إلى طبيعة الفلسفة السردية القائمة على تفعيل عمل الشخصيات على وفق ديناميات خاصة، يمكن أن تشكّل المعالم الرئيسة لهذه الفلسفة السردية.

فثمّة حضور جسديّ شكليّ وانفعاليّ داخليّ وثقافيّ شموليّ تتشكّل الشخصية فيه بطريقة بنائية محكمة ومتكاملة قادرة على الإسهام في وصول شعرية السرد إلى

ذروتها، وهي تتحرّك في المجال السرديّ بقوّة وجودية وكيانية عالية تحيل على تماسكها وتكاملها التشكيليّ البنائيّ، فتفرض حالها على الفضاء السرديّ بحساسية لافتة لا يمكن للقارىء أن يتجاوزها من دون أن يتحقّق عنده شعور بالهيمنة المطلقة التي تفرضها الشخصية على العمل، ليتعامل معها قرائياً على أنها البؤرة الشخصانية المركزية في الرواية، ويستجيب قرائياً للأسلوب التي تنهض عليه فلسفة الرواية.

في روايته ((أرضاً أكثر جمالاً)) يقدّم قاسم توفيق شخصية (حمدان) بوصفه شخصية مؤسطرة داخل فضاء طفوليّ مولع بالشخصنة والأسطرة، لذا نجد أنّ الراوي يضفي على شخصية (حمدان) صفات خارقة تجعل منها شخصية نموذجية ضمن معايير الشخصنة والأسطرة المهيمنة على فضاء السرد:

حمدان الحوت كبر قبل أوانه بكثير، غطّت وجهه بثور حمراء متقيّحة، وخيط من الزغب حدّد شاربيه، كان يمشي بيننا مختالاً بكل ما فيه: طوله، صوته الخشن، يداه الضخمتان، لباسه المشدود على بدنه، غير ذلك كان يحكي لنا اشياء غريبة عن الرجولة، ويدعونا إلى جدار بيت قديم مهجور نتجمع حوله ننظر إليه يداعب جسده فيكاد يغيب من بيننا ثم ينزل ماء غريبا فتكاد تصيبنا لوثة لما نرى، أما هو فيضحك بلا ملل حتى نضحك مثله، يلقي أوامره علينا فنسمعها ونطيعها.

نقاسمه ما نشتريه، نسرق له ما تبقّى من طعام أهلينا، وسجائرهم، نمشي خلفه مثل قطيع الإبل يقودنا كيفما يشاء، يسرد لنا ما يشاء عن بطولاته وعن رحلته إلى الجبال التي تحيط عمّان وإلى (السكة الحديد والجسور العشرة والجبل المخروق).

(حمدان الحوت) سوبرمان زماننا الذي نعيش معه ونعرفه، ونتقرّب إليه، وعلى الرغم من كل شيء كان يدافع عنّا أمام أولاد الحارات الأخرى إذا جاءتنا غازية، ويقودنا لغزو الحارات هذه، نسرق أشجارها المثمرة، ولعب أطفالها، ونرجع منتصرين نغني ونضحك ونهلل. (8)

إنّ شخصية (حمدان الحوت) تتجاوز في تشكيلها الوصفيّ حدود الصورة الاعتيادية التقليدية، لأنّ وضعها في مرايا الحدث السرديّ بحاجة إلى مكوّنات خارقة للمألوف كي تتمكّن من القيادة، وكي يرضى بقية الأولاد (أو تُفرض عليهم) قيادته، على نحو يكون فيها بطلاً استثنائياً يشعر الأطفال تحت مظلّته بالأمان والنصر الدائم، فالاستهلال السرديّ لهذا المشهد (حمدان الحوت كبر قبل أوانه بكثير، غطّت وجهه بثور حمراء متقيّحة، وخيط من الزغب حدّد شاربيه، كان يمشي بيننا مختالاً بكل ما فيه: طوله، صوته الخشن، يداه الضخمتان، لباسه المشدود على بدنه)، يعزّز سطوة الصورة الشخصية لحمدان ويؤسطره منذ البداية، وتتضاعف الصورة حين تخضع لشرط الرجولة أمام كتيبته من الأطفال من أجل أن يوسّع حدود هيمنته عليهم (نتجمع حوله ننظر إليه يداعب جسده فيكاد يغيب من بيننا ثم ينزل ماء غريبا)، على النحو الذي يسهّل عليه فرض سطوته وقيادته لهم من دون عوائق (يلقي أوامره علينا

فنسمعها ونطيعها)، فهو المركز والبؤرة والحاوي لكلّ نشاطات الأطفال والمستحوذ على ملكياتهم الصغيرة، والمدافع عنهم حين تقتضي الضرورة ذلك أمام غزوات أطفال الحارات الأخرى.

وهكذا ترتبط شخصية حمدان الحوت ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المتخيّل الطفوليّ ضمن مكان محدّد يحضر بقوّة في الحارات الشعبية والأماكن الفقيرة، وهي تبحث دائماً عن مخلّص وحامي وذائد عن هذا المستوى من الوعي في بيئة متعثّرة الحياة، بوصفها وسيلة تعبيرية عن إيديولوجيا الكاتب، محوّلة من طبقة الفكر والرؤية والمصير إلى فضاء المتخيّل الروائيّ وهو يصوّر ويحكي ويقصّ برحابة دالّة.

شخصية (هند) في رواية قاسم توفيق ((صخب)) تفرض هيمنتها اللفظية والشخصية والتأويلية والإحالية منذ عتبة الإهداء، إذ نجد أنّ المؤلّف قد شيّد إيحاءً ابتدائياً عالي الوضوح والقصدية بقوّة حضور شخصية هند في الرواية بوساطة عتبة الإهداء، ونصّ هذه العتبة هو: ((إلى هند... هي تعرف ذلك))[9]، لينطوي هذا الإهداء في سياق مقاربة الشخصية الروائية على إشكال كبير في ستراتيجية التلقي يتعلّق بمستوى العلاقة بين الشخصية الروائية (هند)، والشخصية المُهدى إليها (هند... هي تعرف ذلك)، ولا شكّ قطعاً في أنّ (هند الرواية) هي جزء حميم وفعّال وحيويّ من (هند الإهداء)، وإلّا كيف بوسع (هند الإهداء) معرفة ذلك في تلك العلامة السيميائية اللافتة في عتبة الإهداء، وهي شخصية واقعية خارج الرواية ستقرأ الرواية وسرعان ما تعرف ذلك بمجرّد أن تطّلع على الإهداء وتقرأ الرواية، وما ستعرفه هند الواقعية بعد أن تقرأ روايتها هو مضمون حدثيّ سرديّ ذي طابع سيرذاتيّ يُداخل بين (هند الرواية وهند الإهداء)، فتحيل إحداهما على الأخرى حتماً.

تثير جملة (هي تعرف ذلك) المخصوصة بـ (هند الإهداء) أكثر من سؤال على أكثر من مستوى، لعلّ السؤال الأهم والأبرز هو كما قلنا العلاقة بين (الهندَيين)، ويتعلّق السؤال الآخر وهو لا يقلّ أهمية عن السؤال الأول بنوع المعرفة التي ستحوزها (هند الإهداء) بعد أن تقرأ (هند الرواية)، وحين نطّلع بدقّة على فضاء شخصية هند داخل الرواية سنجد أنّ نوع المعرفة المقصود بخطاب الإهداء هو إيروتيكيّ في المقام الأول، بحكم أنّ شخصية (هند الرواية) لا تنشغل بأيّ فضاء آخر من أفضية الرواية سواه، فهي شخصية متفرّغة لإنعاش الفضاء الإيروتيكيّ في الرواية ومضاعفة طاقته وتوسيع تداوليته.

إذ إنّ عتبة الإهداء الموجّهة (إلى هند) تسهم في بناء موجّه قرائيّ يحرّض القراءة على الربط التأويليّ الذي لا سبيل إلى تجاوزه، بين شخصية هند في الرواية، وهند كشخصية أخرى بالاسم نفسه تمكث في مكان ما من الواقع والحقيقة والتجربة والذاكرة، وهو ما يُقصي جزءاً مهماً من تخييلية شخصية هند في الرواية ويفتحها على فضاء جديد يؤآخي بين شخصية الرواية وشخصية الواقع، لأنّ القارىء لن يتمكّن -

مهما تغافل عن عتبة الإهداء ـ من تنحية عتبة الإهداء والعبور من فوقها ليتعامل مع هند في الرواية على أنّها شخصية متخيّلة على نحو مطلق، وهو ما يؤسس إشكالاً قرائياً مثيراً لا بدّ من ملاحظته والانشغال به داخل فضاء القراءة من جهة الحضور السيرذاتيّ في المتخيّل الروائيّ، وقيمة ذلك في إمكانية توسيع حجم القراءة وطريقتها وفقهها.

الإحالة على شخصية هند (المُهدى إليها) هي إحالة عالية القصدية وعالية التأكيد على تمثّل هند داخل الرواية لهند خارج الرواية، ولعلّ توكيد المعرفة (هي تعرف ذلك) ينطوي على أكثر من إحالة داخل مقام التأويل، ففي توكيد التعرّف هنا إشارة من المؤلّف إليها لإيصال رسالة الرواية بما تحتويه من تجربة تخصّها، وإشارة أخرى من المؤلّف إلى القارىء لتمكينه من التقاط الخيط السيرذاتيّ الكامن في مكان ما من الرواية، وهو ما يحرّض القارىء على تطوير مجاله القرائيّ من أجل أن يبحث عن مستوى آخر في قراءته، في السبيل إلى مضاعفة المتعة القرائية وفتح مسارات قرائية جديدة لا تبقي القراءة في دائرة القراءة ذات النسق الواحد والمجال الواحد والهوية الواحدة.

تحظى شخصية (هند) في رواية (صخب) بحضور استثنائيّ بارز على أكثر من مستوى، لأنّها تمثل شخصية أساسية من شخصيات الرواية تعبّر عن أهم أسئلة الحدث السرديّ بوصفها حلقة وصل على أصعدة كثيرة، فهي ابنة (كريمة) وحفيدة (فرج) فضلاً عن علاقاتها وسيرتها السردية داخل القرية وفي المدينة، فهي شخصية متشعبّة في سياق الحضور والأداء والتمظهر السرديّ على طول مساحة الرواية، ولعلّ المنعطف الخطير في شخصية هند تمثّل في خطورة الحوار بينها وبين أمها كريمة، حين قررت كريمة أن تبوح لهند بسرّها المرعب في علاقتها بفرج، ويمكن الكشف عن صورة تلقّي هند لاعتراف أمها بوصفها إسهاماً في تشكّل آخر لشخصية هند، إذ تصف اللحظة السردية الحرجة حين أسرّت لها أمّها كريمة بحقيقة السرّ البشع:

كانت تتكلم، وتتكلم كثيراً عندما نخلو لأنفسنا أنا وهي وبعد أن تتحقّق من نوم أخي، وتتحقّق بأنه لا يسمعنا أحد حتى الجدران، كانت تهمس وتتقطع أنفاسها وهي تبحث عن مدخل لأن تبوح لي ما يعتمل فيها، حتى جاءت تلك اللحظة الصعبة وأسرّت لي بالسرّ البشع الذي تخفيه داخل صدرها منذ زمان بعيد من دون أن تجرؤ على أن تحكيه لأحد أو أن تحكي فيه لنفسها، لقد أراحت روحها وألقت بي في جحيم المعرفة.[10]

الاستهلال المشهدي ترسمه هند بأسلوب سرديّ سينمائيّ تبقي فيه الضوء على شخصية كريمة من جهة، وعلى شخصيتها حيث تستجيب للتمظهرات التي تتقلّب فيها شخصية كريمة وهي تسعى إلى نقل جحيمية السرّ إلى منطقة ابنتها هند، لتأتي جملة هند الفاصلة في انتقال السرّ من قهر الحجب في روح كريمة إلى جحيم المعرفة في روح هند (لقد أراحت روحها وألقت بي في جحيم المعرفة.)، وهي جملة سردية

مفصلية في حساسية المشهد التكوينيّ لشخصية هند وهي تحمل السرّ وحدها بعد أن اعتقدت أنّ كريمة تخلّصت منه، وأشركت به ابنتها هند كي تتحمّل أعباء المعرفة أو ما سمّته هند (جحيم المعرفة).

إنّ اللحظة السردية الاستثنائية في انفتاح كريمة على جحيمية البوح أعادت إنتاج التشكّل الداخليّ لشخصية هند، فالصدمة الأخلاقية وقد هزّت وجدان هند بكشف أمّها لعلاقتها الجنسية الملتبسة والغريبة والشاذّة ألقت بظلالها الكثيفة على هند:

صارت تحكي لي عن تلك الخفايا العجيبة والمرعبة، الأسرار التي تحيط بعلاقتها مع جدي تلك التي عقدت لساني وأجحظت عينيّ وجعلتني أغيب عن المكان فلم أعد أبصر أمي ولا أسمع صوتها، ولم أعد أرى غير جدران تعلو حتى تلامس السماء تحيطني وتحاصرني وأنزوي بينها مثل الجنين في زاوية باردة معتمة مرتعبه. قالت لي حكايات وأحداثاً كانت تقع على مسامعي مثل الرصاص، وأضحت كابوساً مرعباً. (11)

تروي هند حجم الكارثة النفسية التي حلّت بها فأخرستها، فليس ثمة من خلاص والكارثة تحاصر حضورها ووجودها وكينونتها الأخلاقية والإنسانية على نحو يبلغ وصفاً كارثياً تقوله هند على هذا الشكل (لم أعد أرى غير جدران تعلو حتى تلامس السماء تحيطني وتحاصرني وأنزوي بينها مثل الجنين في زاوية باردة معتمة مرتعبه.)، لقد أصيبت هند بنوع من العمى المؤقّت كتفسير أوليّ لتلقّي ضربة قاصمة بهذا الحجم.

ما تلبث هند أن تنتقل في حالة تلقيها للكارثة السردية التي تسلّمتها من فم كريمة إلى وضع نفسيّ آخر لا يقلّ إشكاليةً وغموضاً عن الكارثة نفسها، على نحو يقود نحو هزّة روحية عميقة تُفقد هند سيطرتها على ذاتها وتعيد إنتاج شخصيتها على نحو جديد، وهي تتسلّح بنقمة وغضب وحقد لا يمكن وصفه:

تعبت مما عرفت وأحسست أني صرت أسقط في هاوية الجنون، اجتاحني عندما سمعت حكاية أمي غضب، كان كفيلاً بأن يحرق القرية كلها بكلّ ناسها، مع الوقت اختفى كلّ هذا الغضب وحلّت مكانه سكينة غريبة لم أفهم من أين واتتني. لم أعد أدري أين اختفى غضبي هل خرج مني ؟ أم أنه سكن بين أضلعي فلم أعد قادرة على رؤيته ؟ اعتدت على ما صرت أسمع، وعرفت بذكائي المحدود أنّ هذه اللعنة لا تختلف كثيراً عن اللعنات التي تملأ قريتنا من علاقات الأهل والميراث والسطو والاغتصاب واللواط التي نسمع عنها في كلّ يوم. (12)

إنّ الجملة السردية المفصلية تشكّلت في إحساس هند بالتباس غريب وضعها في مجال سرديّ إشكاليّ لا سبيل إلى فهمه واستيعاب تداعياته (مع الوقت اختفى كلّ

هذا الغضب وحلّت مكانه سكينة غريبة لم أفهم من أين واتتني. لم أعد أدري أين اختفى غضبي هل خرج مني ؟ أم أنه سكن بين أضلعي فلم أعد قادرة على رؤيته؟)، وما ينطوي عليه سؤال هند لنفسها من تعقيد سيكولوجيّ وروحيّ لا يمكن فكّ شفرته بسهولة، لكنه يوفّر انطباعاً أولياً عن التطوّر الباطنيّ الداخليّ لشخصية هند سردياً، على نحو يوازي الالتباس والتعقيد الإشكاليّ في شخصية كريمة وهي تروي لهند علاقتها بجدّها فرج، وتروي مع حكايتها المدمّرة روحها المدمّرة وضياع عمرها داخل نوع من الإذعان الغريب يحتاج فيه إلى دراسة سيكولوجية معمّقة للكشف عنه وتوصيفه علمياً:

ـ لم يبق عندي ما أخشاه، لقد مات أبوك، وصرت أنت فتاة كبيرة متعلمة وتقدرين على فهم ما أقوله. أخيراً تكلمت كريمة. إنّ مأساة عمري كله تتجسد في جدك. في أقرب الناس لنا بعد موت أبيك، جدك هو مأساتي وهو عذابي الذي لن ينتهي، لقد انتهك كلّ ما فيَّ، روحي وجسدي وعمري إلى أن أموت، انتهك حياتي منذ أن عرفته وسيظلّ ساكناً ومتلبساً فيها، حتى في آخرتي سوف أُحاسب على رضوخي واستسلامي له. يا ابنتي أنا مسجونة فيه ولم أعد أملك القدرة على الفرار.[13]

إذ تحقّق نوع من التوازي التكويني في ما تعيشه كريمة من أزمة روحية وجسدية وأخلاقية وكيانية وإنسانية خانقة، وبين ما تسرّب إلى روح هند وجسدها وأخلاقها وكيانها وإنسانيتها من حرج وأزمة ستسهم في إعادة صياغة شخصيتها داخل المجال الروائيّ على نحو جديد، قد يفسّر على نحو ما الكثير من الالتباسات الشخصية التي عانت منها شخصية هند فيما بعد، وهي تحقق بانحرافها الأخلاقي نوعاً من الانتقام الذاتيّ والموضوعيّ.

يطلّ الراوي في نهاية الرواية على شخصية هند كي يعالجها على نحو مختلف بعد أن آلت كلّ الشخصيات إلى مصائرها، فيقدّمها بعد أن اكتملت تجربتها السردية ليصفها وهي تقف على مشارف نهاية غير سعيدة:

لم تعد هند تلك هي ذات الصبية الصغيرة الغرة التي لم تعلمها الحياة شيئاً، فما علمتها لها سنوات عمرها الأخيرة، وما عرفته من خلال معاشرتها الناس ومن الرجال الذين امتطوا صهوتها، وما شاهدته من عوالم غريبة عن عالمها الضيق، القرية والمدرسة والشقق المفروشة، كلّ ذلك جعلها تفكر في أمور حياتها، وفي المصير الذي سوف تمضي إليه. أول ما فكرت فيه أن سطوتها على الرجال وما تجنيه من تأجير جسدها لن يدوما للأبد، ليس لأنّ جسدها صار يفقد بريقه لكثرة ما ولجه واستعمله

رجال من كلّ الأصناف وحسب، بل لأنّ المدينة صارت تعجّ بعشرات النساء اللواتي يشبهنها ويماثلنها بالجمال أو أنهنّ أكثر جمالاً منها أيضاً.[14]

المعادلة التي يطرحها الراوي لحياة هند تجعل تشكيلها في الرواية قائماً على أساس المرجعية غير السليمة لبناء الشخصية، وكلّ ما انفتحت عليه الشخصية من سبل للعيش على المستويات كافة لم يكن سوى نتيجة طبيعية لتلك المرجعيات، على الرغم من أنّ نهاية شخصية هند على هذا النحو كان ينبغي أن يقدّر لها صخباً أكبر يتفاعل مع عنوان الرواية، إذ تتصدّر هذه الشخصية قائمة الشخصيات الأكثر تأثيراً وحضوراً وفعلاً سردياً في عموم الرواية، مع ما فقدته من قوّة وحضور في ختام رحلتها السردية:

لقد فات آوانها، ولم يتبقّ لديها غير القليل لتعطيه وهو بالكاد يسدّ رمقها، تذكرت الشوارع التي كانت تمشي بها والعيون التي كانت ترمقها برغبة، وأصحاب الدكاكين التي تقابل مدرستها، ولم يخطر في بالها دكان الخزاف ولا تذكرت الغبار الذي كان يغطي بضاعته التي كفّت الناس عن طلبها وصارت تلهث خلف بضاعة العصور الجديدة، عصر الألمنيوم والبلاستيك. لم تفكر بأنّ الناس قد غيّرت ألوانها وأذواقها وصارت تبحث عن الأسهل والأرخص وهجرت زمن الفخار إلى غير رجعة.[15]

ويأتي الاستدراك السرديّ لصورة العلاقة الضائعة التائهة بين شخصية حمزة وشخصية هند بوصفها نموذجاً لم يُكتب له الاكتمال في مطلع الرواية، ففي الوقت الذي تنتهي فيه هند إلى مصير مجهول أغفل الراوي التفصيل فيه إمعاناً في تصوير حالة التيه والضياع، فهو يرفع من شأن شخصية حمزة وقد اكتسبت قوّة حيوية ونشاطاً إبداعياً مختلفاً، إذ كانت تجربته في صناعة تمثال هند داخل حيّز ضيّق من المكان ونجاحه في منحها حياة أخرى خاصة به، أضافت له الكثير حين اكتفى كما يبدو بالتمثال في صورته المثالية، بعد أن أضاعت هند هذه الصورة المثالية في عالم الرواية، وكأنّ الشخصيتين تباعدا ليس على صعيد الحضور السرديّ المشترك في عالم الرواية فحسب، بل حتى على صعيد المصائر الشخصية بعد غياب شمس السرد عن عالم الرواية:

لم تقدر هند على فهم وتفسير ما الذي يجمع بينها وبين هذا الخزاف وطينه، لو أنها عرفت أنّ حظها الذي اسقطها في حضن هيام كان من الممكن أن يلتقيها بولد لطيف عامل يقرأ الكتب، ويشتغل خزافاً في دكان أبيه الذي عبرت من أمامه طيلة ست سنوات، ولفهمت بأنّ هذا الشاب الوسيم الطيب قد لحس عقله حبها، ولو أنه تجرّأ وأعلن حبه، حتى ولو أنها رفضت هذا الإعلان وتركته منزوياً في نقطة صغيرة في تذكرها، إذاً لأمسكت قلماً وكتبت له رسالة من دون أن ترسلها إليه ولقالت له فيها:

- صرت الآن أعرف أننا معاً، لكننا على طرفي نهر لا جسور من فوقه ولا مراكب تقطعه، ويا للألم لا أنا ولا أنت نحسن السباحة.

حمزة الذي انشغل بتكوين نجمته لم يكن قادراً على النسيان، لكنه صار متمكناً من تشكيل عوالم جديدة، كائنات وأفلاك خرافية مثل تلك التي كان يراها في عيني أبيه، وفي زوايا النجمة الثمانية في دائرتها الواسعة وفي شظايا الضوء التي تنهمر من أطرافها.(16)

وهنا تغيب تماماً شخصية هند غياباً تيهياً غير واضح المعالم، فهي فقدت كلّ شيء ممكن لاستمرارية حياة ممكنة وصارت في مهب ريح صاخبة قادمة من عتبة عنوان الرواية (صخب)، لم يعد بوسعها مقاومتها لأنها فقدت القدرة والرغبة على المقاومة والتمرّد والانتقام من شرف العائلة والقرية، والإذعان لهوس الاكتشاف والاستجابة لرغبة الجسد مقترنة بالتطلّع نحو حياة ليست معدّة لها ولا تليق بها، سعت نحو مجال أكبر وأوسع منها بكثير فسقطت سقوطاً مدوّياً أفقدها كلّ شيء، وآلت نحو مصير مجهول.

أما شخصية (قحيطر) فهي شخصية غريبة واستثنائية على المستويات كافة، قدّمها الراوي وأدخلها بقوّة في مساقات السرد الروائيّ وكأنها شخصية طارئة لا تنتمي إلى جوهر التماسك النصيّ باقتدار وحيوية ورحابة، شخصية دخلت فجأة إلى ميدان السرد من دون سابق تحضير سرديّ، وكشفت عن غرابة في الحضور السرديّ تفاعل مع غرابة الاسم ونحته وإيقاعه وسلوكه السرديّ الملتصق بشخصية فرج، فهي شخصية طيفيّة لم تتكشّف طيلة حضورها السرديّ إلّا على شخصية فرج، ويمنحه الراوي فرصة تقديم شخصيته من حيث المرجعيات الحضورية والاسمية بخاصّة، فهو يروي محنته مع الشكل والتكوين الخلقي والصورة الشخصية، وما آلت إليه من رفض المحيط له وفي مقدمته الرفض الأبويّ، على النحو الذي قاد الأب لاختيار اسم غريب يتلاءم مع حجم الكارثة الشكلية التي ولد وهو عليها من بشاعة وغرابة ونفور:

- قيل لي إنّ أبي هو الذي اختار لي هذا الاسم، لم أسمع أنّ هناك من سُمي بمثل اسمي، لم يفهم أحد معنى هذا الاسم وكيف ورد لخاطر أبي، حدثتني أمي عندما كبرت قالت وهي تتألم بأنها فزعت من منظري عندما خرجت من بين ساقيها، وأنه أصابها مسّ وهستيريا تركتها في غيبوبة لأيام حتى أوشكت أن تقضي وأن أقضي أنا معها لأني لم أجد من ترضعني، فإن حدث وجلب لي أبي مرضعة بأجر كانت تسقيني حتى ارتوي ثم عندما تحاول أن تنفض من ثديها أخر نقطة، كنت أنهشها بشفتي هذه التي تراها فتهرب من بيتنا ولا تعود له ثانية، حتى عادت لأمي بعض صحتها وصارت تعتاد شكلي وتحتمل إرضاعي. (17)

هذه الصورة الشخصية المنفّرة لكلّ من يحيط بها انطوت على قوّة رفض مركّبة، تنهض على رفض الآخر للشخصية من جهة، ونقمة الشخصية على الآخر والعمل على الانتقام الفطريّ منها من جهة أخرى، وهو ما يجعل بناء الشخصية في المنظور السرديّ معقّداً يصعُبُ تمثّله والانسجام معه قرائياً، فآلية الرفض المزدوج التي تعيشها الشخصية تضعها في موقف سرديّ محرج للغاية، ولاسيّما حين وجدت

الشخصية ذاتها السردية في خضمّ دوات سردية اخرى تعيش عالم الحدث السرديّ في الرواية.

تتصدّر مشكلةُ الاسم شبكةَ محَن تعاني منها شخصية (قحيطر)، لما تنطوي عليه هذه المشكلة من أهمية على صعيد الحضور السرديّ في المجال الحركيّ الديناميّ الروائيّ، ولأنها الأداة المركزية في عملية التفاعل مع الشخصيات الأخرى وهي تنحصر في شخصية فرج فقط، بوصفها الشخصية الوحيدة التي تفاعلت مع شخصية قحيطر، وظلّت مشكلة إعطاء اسم له مستعصية لدى الأب وهو يسعى إلى تقبّل الحال بوصفه قدراً لا بدّ في النهاية من قبوله والاقتناع به والتماشي مع نصيبه:

لمّا يكن أبي قد أعطاني اسماً بعد، ينظر نحو السماء كلّ يوم بعد أن ينهي صلاته يدعو من بعثنا له وائتمننا عنده أن يأخذ أمانته، لكنّ السماء لم تسمع لهذه التوسلات ولا لهذه الصلوات. ولما يأس أبي من الدعاء قرر أنّ هذا هو قدره وقدر أمي، وكلما عاد لرشده صار ينأى بنفسه بعيداً عنا وتركني قدراً لأمي ولي، إلى أن ماتت أمي فتركتني قدراً لنفسي ولقبحي.

الناس التي كانت تواسي أبي بمصابه وترجوه أن يعطيني اسماً فإنّ في ذلك مخرجا ولو ضيقاً من نعت الآخرين لي إن تكلموا عني أو تذكروني، لم يكن عندهم ما يحكون عنه في تلك السنة غير سيرتي ومولدي وشكلي المسخ، نسوا فقرهم وعبوديتهم ودينهم ليتذكروني. (18)

بمعنى أنّ ضرورة التسمية كانت ضرورة سياقية على مستوى استمرارية الفعالية السردية في رسم العلاقة بين شخصيته وشخصية فرج، ومما ضاعف من مشكلة العثور على اسم له ما ارتبط بولادته من أهوال وشرور وكوارث نسجتها الحكايات والأساطير على نحو مفجع، زاد من إحراج الأب في العثور على اسم مناسب يتوافق مع فداحة الشخصية وما احيطت به من فجائع أبعدته عن كلّ الأسماء المتعارف عليها، وهي تتّسم بالخير والأمل والسعادة والطبيعة والحياة على نحو يتناقض مع الحضور السلبيّ البالغ له في المشهد السرديّ، وبما يسقط الأب في حيرة التسمية إذ لم يتمكّن من العثور على اسم مناسب له إلّا بعد سنتين من ولادته المشؤومة:

كانوا ينسجون الحكايات والأساطير عني، ربطوا ذكري بالأحداث اللعينة التي أصابت البلاد بميلادي. البلاء الذي كان يصيبهم جماعات أو أفراداً كنت أنا سببه، الطوفان والجفاف الذي أتى بعده والحروب صرت سببها، والمرأة إن أجهضت، كنت أنا سبب إجهاضها، حتى أهالي البنات اللواتي فاتهنّ عمر الزواج ربطوا ذلك بلعنتي التي حلّت على الذكور لأني ذكر. سمّوني المسخ والملعون والشر والهلاك وطير الشؤم والجني، سمّوني المحل والكارثة والخراب إلى أن جاءهم أبي بعد سنتين باسمي الغريب الذي لم يسمى به من قبلي إنسان، سماني قحيطر، قال أبي:

سوف اسميه قحيطر، لأنه القحط.
سمّه قحط إذاً. قال بعضهم.
رد عليهم:
القحط شيء يعرفه الله والناس أما قحيطر فهو اسم لم يحمله من قبل إنس ولا جان. (19)

فشبكة الأسماء التي أطلقت عليه (سمّوني المسخ والملعون والشر والهلاك وطير الشؤم والجني، سمّوني المحل والكارثة والخراب) تنطوي على إحالة على الحكايات والأساطير التي نُسجت حوله، وحين استدلّ الأب بعد سنيتن على تسميته بـ (قحيطر) فقد استقرّ الحال التسمويّ في فضاء السرد، وعلى الرغم من اقتراحات البعض بتغيير التسمية نحو أسماء ذات مرجعية كارثية معروفة مثل (قحط)، غير أنّ الأب دافع عن اختياره في تميّز الاسم الذي اختاره بفرادته وعدم وجود مثيل له مطلقاً (القحط شيء يعرفه الله والناس أما قحيطر فهو اسم لم يحمله من قبل إنس ولا جان)، بصورة أدخلته ميدان الحراك السرديّ وهو يحمل اسماً مختلفاً متميزاً تميزاً سلبياً ليس له نظير.

وعلى الرغم من الهيمنة شبه المطلقة التي يتسيّد فيها قحيطر أيّ مشهد يظهر فيه فرج، فهو يحضر بحضور فرج على نحو ظلّي يذعن فيه فرج إذعاناً كلياً لما يمليه عليه من تعليمات ونصائح وإرشادات، إلّا أنه في اللحظة الحرجة التي يشعر فرج بأنّ نهايته باتت واضحة حين اقتحم سالم بيته عازماً على قتله، بحث عن المنقذ قحيطر لكنه لم يجده حيث اختفى في الوقت الحرج من حاجة فرج له:

رجع إلى بيته منكسراً مهموماً، انتظر حضور صاحبه قحيطر الذي ما أن دخل عليه حتى رأى فيه ذات الهمّ والكرب الذي يتلبسه وكأنه قد علم بكل ما جرى في القرية في ذلك اليوم. سأله أن يفكر معه في البحث عن مخرج من هذه الكارثة التي حطت عليهما، احتار قحيطر مثل صاحبه بما يمكن أن يفعلاه، كان وجه فرج شاحباً وبدى وكأن عمره قد قفز إلى الأمام عشرات السنين، قال لقحيطر بأنه سوف يرحل من القرية وأنه سوف يأخذ كريمة والاولاد ويبحث له عن أرض أخرى وأهل آخرين.

ذكره قحيطر بأنه قد تجاوز سنّ التقاعد، وأنه لن يجد الفرصة للتعليم في أيّ مكان أخر.

صرخ بيأس:

ـ سوف أترك هذه القرية الملعونة.

رجع قحيطر من جديد يثبط من حماسه:

ـ سوف تجد أمامك مئة حمدان.

لم ينتبه فرج لصوت باب البيت يُفتح إلا عندما رأى سالماً واقفاً أمامه مثل المارد يشدّ بين يديه حبلاً غليظا عقده كالأنشوطة. أخذ سالم يدنو من فرج الذي أرعبه دخول سالم عليه مثل اللصوص بوجه يعبق منه رائحة الخمر والغضب، تلفّت من

حوله يبحث عن قحيطر، كان هذا قد اختفى. حاول أن يكلم سالماً أو أن يطلب منه الانصراف، أو أن يصرخ طالباً من ينجده لكنه لم يملك الوقت لأيّ شيء من كلّ ذلك.[20]

هذا المشهد السرديّ هو من مشاهد الختام في الرواية، وفي الوقت الذي كان يظهر فيه قحيطر قوياً ومنقذاً لفرج من محنه في كلّ المناسبات التي حضر فيها بصحبته، ويوجّه له النصائح القادرة على تخليصه من المواقف المحرجة، تكشّف هنا عن ضعف وفقدان للحيلة وتثبيط لعزيمة صاحبه فرج، فاللقطات التي يظهر فيها قحيطر في هذا المشهد تتمثّل في الجمل السردية الآتية:

(انتظر حضور صاحبه قحيطر الذي ما أن دخل عليه حتى رأى فيه ذات الهمّ والكرب الذي يتلبسه)

(احتار قحيطر مثل صاحبه بما يمكن أن يفعلاه)

(ذكره قحيطر بأنه قد تجاوز سنّ التقاعد، وأنه لن يجد الفرصة للتعليم في أيّ مكان أخر.)

(رجع قحيطر من جديد يثبط من حماسه)

(تلفّت من حوله يبحث عن قحيطر، كان هذا قد اختفى)

كي تأتي اللقطة الأخيرة حيث يختفي قحيطر في اللحظة التي يحتاجه فرج حاجة الحياة، لينقذه من موت محتّم وجده ماثلاً في عينيّ سالم حين دخل عليه قاتلاً، ويأتي اختفاء قحيطر في هذه اللحظة دليلاً على إفلاس فرج ونهايته الحتمية.

لا بدّ من معاينة شخصية قحيطر معاينة سايكو ـ سردية، ابتداءً من لحظة ظهوره على مسرح السرد من دون مقدمات تسمح بذلك، وارتبط ظهوره المستمرّ منذ لحظة ظهوره حتى لحظة اختفائه بشخصية فرج، فلم يحصل أن حققت شخصية قحيطر لقاءّ مباشراً مع أيّة شخصية أخرى غير فرج على الصعيد الذي يكشف عن خبر رؤيته والحوار معه، وصولاً إلى لحظة اختفائه الغامضة والخاطفة حين اقترب فرج من موت محتّم، كلّ هذه الكشوفات السردية داخل الميدان الروائيّ تحيل على رؤية مختلفة للتعامل مع شخصية تبدو وكأنها تحضر في سياق سرديّ آخر، لا يمتّ بصلة للمساقات السردية التقليدية حيث تظهر الشخصيات وتتحاور وتتنازع وتتآمر على بعضها، وتمارس ما تشتهي ضمن حضور عام في الفضاء السرديّ المتكامل وهو يربط الشخصيات ببعضها، ضمن رؤية سردية تجعل لكلّ شخصية من الشخصيات حضور وشكل وممارسة لها سند ومرجعية في إطار المحرّك السرديّ العام وهو يهيمن على الحراك السرديّ بوضوح وتكامل.

وهو ما يقودنا إلى معاينة شخصية قحيطر بوصفها شخصية طيفية لا تظهر إلّا لفرج، وهو الوحيد الذي يراها ويتعامل معها ويستمع إلى نصائحها، بمعنى أنها ضمير فرج الشرير المساعد له في تحركاته ونيّاته وأفعاله الدنيئة غير الإنسانية، صنعها الراوي بهذه الطريقة كي يكشف عن الطبقة الجوانية لشخصية فرج الشاذّة

(المازوخية)، إذ حين دهم سالم دار فرج ورآه فرج وقد تأبط الشرّ ولمح صورة الموت بين عينيه، وأدرك أنه في خطر داهم التفت إلى حيث يكون قحيطر فهو المنقذ الأخير، لكنّ قحيطر الشخصية الطيفية اختفت فجأة لأنه ليس بوسعها إنقاذ فرج من موت محتّم، إنها الضمير الذي كان يلامس رؤية من فرج دون الآخرين ولا ينكشف إلّا عليه مثل أيّ ضمير لأيّ شخصية.

في رواية (رائحة اللوز المرّ) تتجلّى شخصية الراوي الذاتيّ بوصفها شخصية مركزية ومحورية تسخّرُ الرواية كلّ إمكاناتها وعناصر تشكيلها لصالحها، وكأنّ الرواية في فلسفتها التعبيرية والتشكيلية قائمة على حساسية الحراك السرديّ الديناميّ لهذه الشخصية، شخصية تهيمن على الحدث السرديّ من بداية الرواية حتى نهايتها، ولا تعدو الشخصيات الأخرى (ولاسيّما الأنثوية منها) سوى شخصيات دائرية تحيط بالشخصية المركزية (شخصية الراوي الذاتيّ)، وهي تتمظهر تمظهراً سردياً بالغ القوّة والسيطرة على مقدّرات السرد، وتوجّه الحدث السرديّ بطريقة تستجيب لآفاقها ورؤيتها وحساسيتها:

أبي مات ولم أكن قد تجاوزت الرابعة من العمر بعد، لا أدري حقيقة، هل مرض ومات أم أنه سقط فجأة بنوبة قتلته؟ المهم أنه مات من دون أن يترك في مخّي الطفل الشفاف شيئاً أتذكره عنه. لا أذكر أنيّ أحسست عبقاً خاصاً لرائحة تنبعث من جسد هذا الرجل يسري في أنفاسي، ولم يحدث أن زار خيالي بصورة متحركة تظلّ عالقة في ذاكرتي، تهبني مرة واحدة في العمر حالة اتصال ماديّ حقيقيّ معه، وتعطيني الإحساس الحقيقيّ بأنه كان لي في يوم ما أب، مثلما لأصحابي آباء.

كلّ ما يربطني فيه ذكريات، مما كانت تحكيه أمي عنه لي أو لجاراتها، تسكنني وتدفعني هذه الذكريات للكلام عنها، وكأني عشتها حقيقة، وأعيها بتفاصيلها، حتى أني كنت أزيد عليها وأجمّلها إن حكيتها لأصحابي.

صوره كانت تملأ بيتنا الصغير، أهمها عند أمي، التي هي أكثرها إدهاشاً لي، صورة زفافهما، فالناظر لهذه الصورة يحسب للوهلة الأولى أنّ هذا الرجل الهرم المهندم ببذلة أنيقة سوداء سُحب من جيب الجاكيت العليا منديل أبيض مشطى بإبداع يبرز رؤوس حريرية رقيقة، بدا وكأنها متأهبةً في انتظار أصابع حانية تلتقطها. (21)

يشرع الراوي الذاتيّ ببناء مشهديّ ينطلق من الجذور الأولى لتشييد معالم شخصيته في المجال السرديّ المركزيّ للرواية، ولا بدّ أن تحضر هنا شخصية الأب والأم بوصفهما المرجيعة الأصل لتكوين الشخصية الروائية، إذ تستحضرُ شخصيةُ الراوي صورة غائمة عن ذكرى هذا الأب لا يمكن أن تستقيم على شكل معيّن، وحساسية معيّنة، ورائحة معيّنة، لأنها غادرته على نحو مبكّر (أبي مات ولم أكن قد تجاوزت الرابعة من العمر بعد، لا أدري حقيقة، هل مرض ومات أم أنه سقط فجأة

بنوبة قتلته؟ المهم أنه مات من دون أن يترك في مخّي الطفل الشفاف شيئاً أتذكره عنه.).

وبما أنّ الذاكرة تخلو حتى من طيف الأب فما كان أمامه سوى الاعتماد على مرويات الأم السردية عن الأب، وهي كما يبدو مرويات غزيرة تدفعه لإعادة روايتها على نحو انتمائيّ كامل (كلّ ما يربطني فيه ذكريات، مما كانت تحكيه أمي عنه لي أو لجاراتها، تسكنني وتدفعني هذه الذكريات للكلام عنها، وكأني عشتها حقيقة، وأعيها بتفاصيلها، حتى أني كنت أزيد عليها وأجمّلها إن حكيتها لأصحابي.)، يعوّض فيه نفسياً ما افتقده من معرفة عيانية تصله بالأب.

وربّما تكون صور الأب وهي تملأ البيت فسحة أخرى لشخصية الابن كي تتعرّف على ما هو غائب في مرويات الأم عنه، بوصفها تحمل الشكل والملامح والخصوصيات التي يضيف لها الابن ما تيسّر من مخزونه الخياليّ كي يرفعها إلى مقام يرضيه ويُشبع رغبته في التميّز والحضور البصريّ (صوره كانت تملأ بيتنا الصغير، أهمها عند أمي، التي هي أكثرها إدهاشاً لي، صورة زفافهما، فالناظر لهذه الصورة يحسب للوهلة الأولى أنّ هذا الرجل الهرم المهندم ببذلة أنيقة سوداء سُحب من جيب الجاكيت العليا منديل أبيض مشظى بإبداع يبرز رؤوس حريرية رقيقة، بدا وكأنها متأهبةً في انتظار أصابع حانية تلتقطها.)، كاشفاً عن رغبة في المعرفة والتعرّف على هذا النحو.

فالقراءة البصرية بحضورها اللافت هنا ينجزها الابن بوعي تشكيليّ يستحضر فيه الرغبات المكبوتة في صورة الأب المفقودة، وهي تتمظهر عنده من مرويات الأم الكثيفة عنه حكائياً، وصوره وهي تملأ البيت تشكيلياً، في سعي للتعويض عما فاته من معرفة أخرى معيشية بالأب باستثمار طاقة الحكي وطاقة الصورة معاً، وما تنتجه هاتان الطاقتان من معرفة بديلة يمكن أن تستوفي شروط الاستعادة وتفعّلها سردياً.

وحين نمضي في التعرّف السرديّ الميدانيّ على شخصية الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية المركزية المحورية في الرواية، سندرك تجليات هذه المعرفة غير العيانية بالأب في رسم صورة الشخصية وسلوكها وعلاقاتها، ولاسيما في الجانب التعويضيّ السيكولوجيّ على مستويات عديدة مما هو بحاجة إلى دراسة نوعية خاصّة، تسعى إلى استطلاع نوع الشخصية اعتماداً على طبيعة المرجعيات الإنسانية والعائلية المشكّلة لها، في بحث نفسيّ معمّق يحاول الكشف عن علاقة هذه المرجعيات بالتشكّل الشخصيّ المتكامل للشخصية، وهي تمارس دورها السرديّ برحابة وحرية وانكشاف ومغامرة، وتنشدّ اللذّة بمختلف أشكالها في مساحة أنثوية شاسعة نسبياً.

تحفل رواية (الشندغة) بصيغ جديدة في بناء الشخصية (الرئيسة والثانوية) استجابة لمقولة الحدث الروائيّ وطبيعته ومرونته السردية، ويسهم الراوي في تشكيل الشخصية استناداً إلى مرآة الحدث المركزيّ في الرواية، وبما أنّ الحدث المركزيّ هو

فلسطين بكلّ ما تختزنه تاريخياً وجغرافياً وإنسانياً من عاطفة وخيبة وفقدان ومرارة، فإنّ تشكيل الشخصية يخرج من خضمّ الحدث وتخومه ومرجعياته وتفاصيله:

أحمد الزين،

فلاح فلسطيني، جسده خريطة لوطنه، طويل، نحيل، قوي، حنطي، وحزين عاش اغترابات كثيرة. في البداية وعندما صحا على عمره لم يرَ غير جنود إسرائيليون يطوّقون بوابة بيتهم، يسحبون أباه أو أخاه الكبير. أصعب ما عشته هو اغترابي في داخل الوطن، كان يسرّ دائماً. وبحجم اغترابه كان حلمه، الحلم بوطن مستقلّ، حرّ سعيد، فالتجأ إلى القراءة وحسد مواطني العالم الذين يعيشون في أوطانهم أحراراً. كان هذا في أوج الحلم وبداية الوعي. وعندما بدأ يعي ما يدور، صار يخاف على حلمه، كلّما قرأ عن المعتقلات التي تزيّن العالم الثالث، والانقلابات العسكرية الدموية، والجمهوريين الملكيين، وآفات الفقر وتشرّد الناس، وسكن الأحياء في القبور، وتفشّي الدعارة، والإدمان، والجرائم، والرشوة، وتحكّم طبقة في كلّ ذلك وتحكّم أمريكا في هذا وذاك. أخذت تشوب أحلامه حالة قلق مبهمة. حتى أنّي تمنيت أن لا تتحرّر فلسطين لتحكم بهذا القبح قال. وفي ازدهار الوعي. تيقّن أن تحرير فلسطين لا يأتي مع تحرير الإنسان، فرجع إلى الحلم ثانية واستراح. كانت مشيئة أبيه أن يسافر، فسافر. وخطا بإرادته في غربة جديدة. بلاد جديدة غريبة. كل شيء فيها غريب. الوجوه، الألوان، والأصوات، لكنها طيبة وأهلها طيبون. (22)

التشكيل المتجّه نحو بناء هذه الشخصية يفيد من مجموعة متنوعة من المرجعيات ذات الطبيعة الثقافية المرتبطة بمرايا الحدث، يأتي في مقدمة فضاء تشكيل الشخصية التعريف بها والإعلان المباشر عن اسمها (أحمد الزين)، بما تنطوي عليه التسمية من إحالة سيميائية تتأتى من معنى الحمد ومعنى الزين بمحمولاتهما الإيجابية، تعقبه الصفة الوطنية المكانية (فلاح فلسطيني) وهي صفة تحيل على محمولات سلبية من حيث الواقع تناقض المحمولات الإيجابية للاسم وتشكّل مفارقة دلالية معها.

ثم يبدأ الراوي التشكيليّ برصد الملامح الخارجية الضرورية لوضع صورته موضع النظر بوساطة الأبعاد المكوّنة للجسد في مظهره الخارجيّ (جسده خريطة لوطنه، طويل، نحيل، قوي، حنطي، وحزين عاش اغترابات كثيرة.)، وينتقل في سياق تشكيل مظهر الشخصية وخبرها إلى بناء المضمون الوطنيّ المكوّن لوجدان الشخصية على نحو مبكّر من عمرها (في البداية وعندما صحا على عمره لم يرَ غير جنود إسرائيليون يطوّقون بوابة بيتهم، يسحبون أباه أو أخاه الكبير.)، وهنا يتنحّى الراوي كليّ العلم قليلاً عن فعالية الحكي في رصد تشكيل الشخصية كي يسمح للشخصية نفسها أن تتدخّل على نحو يكشف عن مستوى خطير من مستويات تشكّلها الوجدانيّ والثقافيّ حيث تقول: (أصعب ما عشته هو اغترابي في داخل الوطن)،

ويعلّق الراوي كليّ العلم على هذا التدخّل بطريقة تشير إلى أنه نقل همس الشخصية لنفسها (كان يسرّ دائماً.).

يتوغل الراوي كليّ العلم بعد ذلك في الجوهر الداخليّ للشخصية كي يكشف عن طبقة ثقافية ورؤيوية من طبقاتها (وبحجم اغترابه كان حلمه، الحلم بوطن مستقلّ، حرّ سعيد، فالتجأ إلى القراءة وحسد مواطني العالم الذين يعيشون في أوطانهم أحراراً. كان هذا في أوج الحلم وبداية الوعي.)، وهي طبقة إشكالية ارتهنت طويلاً بطبيعة الشخصية الفلسطينية ووجد الراوي أنه من المناسب توكيدها وتفعيل حيواتها فيما يتعلّق بشخصية أحمد الزين، ومن ثم تتطوّر هذه الرؤية الشخصانية منفتحة على آفاق جديدة تسهم في تشكيل الشخصية في مرحلة أعلى وأكثر تعقيداً من مراحل تشكّلها (وعندما بدأ يعي ما يدور، صار يخاف على حلمه، كلّما قرأ عن المعتقلات التي تزيّن العالم الثالث، والانقلابات العسكرية الدموية، والجمهوريين الملكيين، وآفات الفقر وتشرّد الناس، وسكن الأحياء في القبور، وتفشّي الدعارة، والإدمان، والجرائم، والرشوة، وتحكّم طبقة في كلّ ذلك وتحكّم أمريكا في هذا وذاك.)، حيث يحصل التحوّل التشكيليّ المرتبط بالمرحلة عند الشخصية في مجال الرؤية والنظر والتحليل، من أجل استكمال مقومات بناء الشخصية على النحو المطلوب الملائم لدينامية السرد الروائيّ في الرواية.

وحين يكشف الراوي كليّ العلم عن طبقة داخلية جديدة من طبقات الشخصية على المستوى الوجدانيّ والنفسيّ (أخذت تشوب أحلامه حالة قلق مبهمة.)، يتنحّى مرّة أخرى كي يسمح للشخصية أن تتفوّه بمقولة تعبّر عن جوهرها في مفارقة خطيرة من مفارقات تشكّل الشخصية (حتى أنّي تمنيت أن لا تتحرّر فلسطين لتحكم بهذا القبح قال.)، ليعود الراوي كليّ العلم بعد ذلك نحو طبقة تتعلّق بالتكوين العقليّ للشخصية (وفي ازدهار الوعي. تيقّن أنّ تحرير فلسطين لا يأتي مع تحرير الإنسان، فرجع إلى الحلم ثانية واستراح.)، إذ الحلم هو الملاذ الوحيد للخلاص والهدوء والكسل.

لكنّ منطقة أخرى مغايرة تظهر حين ينتقل الراوي نقلة نوعية في حياة الشخصية تكشف أيضاً عن طبقة أخرى جديدة من طبقات الشخصية (كانت مشيئة أبيه أن يسافر، فسافر. وخطا بإرادته في غربة جديدة. بلاد جديدة غريبة. كل شيء فيها غريب. الوجوه، الألوان، والأصوات، لكنها طيبة وأهلها طيبون.)، إذ تتمظهر هذه الطبقة على وفق مسارين متعاضدين يلد أحدهما الآخر، الأول حضور مشيئة الأب للتغطية على مشيئة الشخصية، والثاني تجربة الغربة بما ينطوي عليه من إشكاليات واسعة وعميقة كانت بؤرة المقولة السردية في هذه الرواية.

في روايته (ورقة التوت) يظهر الرجل الثاني (الدكتور رشوان فكري) في الفصل الأول ظهوراً قلقاً وخائفاً ومرتبكاً، بعد أن يقدّم طلباً إلى حكومته البوليسية كي يسافر إلى السويد لعلاج زوجته الإنجليزية (ديانا)، وليضاعف من معلوماته الهندسية

في تخصصه كي يخدم البلد والزعيم أكثر، وشكّل له هذا الطلب صورة هائلة من الخوف المرعب أظهرت على نحو جليّ طبيعة شخصيته الحذرة حتى من ظلّها، في ظلّ حكومة بوليسية تسلط نوعاً من الإرهاب على مواطنيها، وهي بالضرورة شخصية أيّ مواطن يمكن أن يعيش الأزمة نفسها في ظلّ هذا النوع من الحكومات:

في الليل كان يتقلّب على السرير من دون أن يغمض له جفن، يترقّب أيّ صوت لمحرّك سيارة أو لقرع جرس البيت، يدور في أرجاء الغرفة ينظر من خلف الستائر كلّها، يراقب بالعين السحرية فلا يرى غير العتم والصمت، وإذا ما اشتدّ إحساسه بأنّ هناك حركة ما تدور كان يخرج إلى الحديقة يدور حول البيت من دون أن يحسب لردّة فعله إن فاجأه أحد ما، إنّها تلك الحالة العصابية التي تلازمه دائماً، الخوف من الترقّب والانتظار والرغبة في مواجهة الأشياء حتى ينتهي إلى أيّ أمر وإن كانت الهزيمة.

قرأ عن ذلك في إحدى المرات، إنه القلق، الخوف من الخوف ذاته، هذا الخوف الداخليّ الذي هو أقسى وأشدّ من أيّ فعل خارجيّ قد يواجهه الإنسان، كما يؤمن، كان يخاف الترقّب والانتظار، ويتوق إلى المواجهة وإن حملت معها الهزيمة.[23]

يتكشّف هذا المشهد السرديّ عن حساسية سردية عالية يرسمها الراوي كلي العلم للشخصية في سياق دائرة فعلية سرد ـ درامية على هذا الشكل:

في الليل كان:
***يتقلّب/* على السرير من دون أن يغمض له جفن،**
***يترقّب/* أيّ صوت لمحرّك سيارة أو لقرع جرس البيت،**
***يدور/* في أرجاء الغرفة ينظر من خلف الستائر كلّها،**
***يراقب/* بالعين السحرية فلا يرى غير العتم والصمت**

وهو ما يُنتج (تلك الحالة العصابية التي تلازمه دائماً) وهي تقود إلى استرجاع معرفة الشخصية بهذا النوع من الرعب (إنه القلق، الخوف من الخوف ذاته)، بوصفه مرضاً نفسياً حلّ في جسد الشخصية وروحها بحيث جعلها نهباً لشعور بالغ القسوة، تحاول حتى أن تستجعل المواجهة من أجل الخلاص مهما كان شكله.

تتمخّض شخصية "أحمد الحاج ذيب" في رواية (عمّان ورد أخير) عن نهاية معتمة تضيع فيها حدود الأشياء، لتجد نفسها خالية من كلّ شيء، شخصية ضائعة آلت نحو نهاية الحدث السردي وهي مشحونة بالاستذكار والحنين:

اعتزل "أحمد الحاج ذيب" الناس في غرفة معتمة أغلق ستائرها منتظراً أن يرجع الذين كانوا هنا وغابوا.

أمّه ما عادت تسأل عن أخباره بعد أن ردّها كثيراً خائبة، افتقدته "فاتن" التي جاءت تجالسه، فيتركها ويبحر في سكونه وانفراده.

كان السأم يدخل بدنه مثل سيف حاد قاطع، يهشّم من دون رحمة ذاك المخلوق الجميل الذي عاش فيه زماناً طويلاً. في الليل وكان ليلاً معتماً لا يبشّر بضوء قمر أو حتى نجم بعيد خرج بعد أن استكان مَنْ البيوت إلى النوم، تسلل من بين أبدانهم الممدودة وشخيرهم وفتح الباب على الظلام الموحش، لم يجد عناء في النظر إلى السكينة المعلّقة على أسطح البيوت، مشى بخطوات بطيئة كأنه يعدها، وسط الخلاء الممتدّ إلى الشارع، توقّف عند نقطة محدّدة. نظر حوله ليتأكّد من المكان، إنه وحيد، أصاغ السمع فلم يتردّد في أذنه غير صدى لصخب قادم من الغرب، تيقّن من أنّ الدوريات ستغيب من الوقت ما يكفيه لإتمام عمله. (24)

يرسم الراوي شخصية "أحمد الحاج ذيب" اعتماداً على مستويات عديدة تسهم في تشييد فضاء الشخصية وعالمها السرديّ، تبدأ من فكرة الاعتزال والانغلاق على الذات (اعتزل "أحمد الحاج ذيب" الناس)، ومن ثمّ توصيف المكان الذي يساعد على تنفيذ فكرة الاعتزال (في غرفة معتمة أغلق ستائرها)، وتصوير الحال السردية وهي تبرّر فكرة الاعتزال (منتظراً أن يرجع الذين كانوا هنا وغابوا.)، وهذا الانتظار القاسي ينتظم في سياق فكرة الاعتزال ويتوافق معها ويغذّيها على مستوى كشف ملامح معيّنة في الشخصية، وهي تتشكّل تشكلاً خارجياً ودخلياً في منظومة واحدة.

ومن مكمّلات الصورة الاعتزالي ومضاعفة الأسباب الموجبة لها في سياق تشكيل الشخصية وتنوير صفاتها وخصائصها في السبيل إلى استكمال صورتها، إذ يحيل الراوي السبب الأول على أنّ (أمّه ما عادت تسأل عن أخباره بعد أن ردّها كثيراً خائبة)، ثمّ السبب الثاني أن (افتقدته "فاتن" التي جاءت تجالسه، فيتركها ويبحر في سكونه وانفراده.)، وهو ما يجعل فكرة الاعتزال واضحة وتعكس نمط الشخصية على نحو ما، ومن ثمّ يتدخّل الراوي بعد ذلك في المحتوى الداخليّ العميق للشخصية ليصوّره عن كثب بدلالة مرايا الحدث العام في الرواية (كان السأم يدخل بدنه مثل سيف حاد قاطع، يهشّم من دون رحمة ذاك المخلوق الجميل الذي عاش فيه زماناً طويلاً).

وعلى الرغم من خروج الشخصية من عزلتها إلى الفضاء المحيط به كي يستطلعه ويتأكد من الحركة الخارجية، إلّا أنّه ينتهي إلى صورة الوحدة الموازية عملياً لفكرة الاعتزال (مشى بخطوات بطيئة كأنه يعدها، وسط الخلاء الممتدّ إلى الشارع، توقّف عند نقطة محدّدة. نظر حوله ليتأكّد من المكان، إنه وحيد)، وهو ما يجعل من الشخصية تعيش حالة اعتزال خارجية وداخلية في أن.

تتكشّف رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) منذ عتبة استهلالها عن حضور استثنائيّ نوعيّ لشخصية الراوي الذاتيّ، وهو يعلن عن مراقبته للحظة ولادته ويصوّرها في مشهدية سردية لافتة على صعيدي السرد والوصف والمحاكاة:

ليلة باردة ماطرة، وسيارة أصابها العطل وقفت بين القرية ومستشفى المدينة، وأنا في عالم صغير مظلم يحتويني بكلّ عظمته أنتظر أن أخرج منه إلى الحياة، أذكر ذلك ولا أذكر.

كنت جنيناً يودّع خطواته الأخيرة في عالم التكوين في بطن من اللحم اللزج الدافىء، ويمدّ بصره الصغير الضيّق إلى النور.

أذكر... كنت طاهراً، يملأ صراخي المستشفى، وأني عُلّقت من قدميّ وسقطت ضربة الطبيب على مؤخرتي ليتحرك في داخلي الدم.

وأذكر أنّ ذلك الرجل الأسمر أبي دخل المستشفى غارقاً بالطين، وبكى فرحاً عندما بُشّر بالمولود الجديد، وأنّي في اليوم الثاني صرت طعماً حلواً لأفواه أولاد الحارة في القرية، وصرت زغاريد النساء الفرحات بقدومي. أذكر كلّ ذلك ولا أذكر.

أمّا يا سيدتي، فإنّ ما أذكره تماماً، كما أحسّ كلماتي هذه أني أعلنت يومها أني أحبك دائماً. (25)

الفضاء الاحتماليّ حيث يرسمه الراوي الذاتيّ هو فضاء ملتبس على صعيد الاستعانة بالمخيال الذاتيّ لرسم صورة الذات على هذا النحو، فالصورة المرسومة على يد الراوي وهو يروي لحظة ولادته هي صورة طريفة على صعيد الاستعادة الحدثية خارج الإمكان الواقعيّ، إنها نوع من التجلّي الذاتيّ الاستباقيّ يسير باتجاه

تمثيل سرديّ عابر للحال الطبيعية، من أجل بلوغ إعلان الحبّ الاستباقيّ منذ بدء الولادة.

ولعلّ جملة (أذكر كلّ ذلك ولا أذكره) وهي تتكرّر أكثر من مرّة للإشارة إلى الالتباس السرديّ بين الطفولة ووعيها الحالي، وصولاً إلى التوجّه نحو الحبيبة لإعلان الحبّ عليها من مطلع الحياة، بمعنى أنّ هدف رسم الشخصية ابتداءً من لحظة الولادة ليس هو القدرة على تذّكر حيثيات الولادة وصورها النادرة، بل أعلان الحبّ منذ اللحظة الأولى التي رأت الشخصية فيها الحياة، وكأنه حب من بدء الخليقة، حبّ نادر وفريد واستثنائيّ يعيد إنتاج الحدث السرديّ على النحو الذي يرسم صورة مختلفة ومغايرة للشخصية في حراكها السرديّ المحتشد.

تتجلّى شخصية "عايدة" في رواية (حكاية اسمها الحبّ) تجلّياً نوعياً خاصّاً حين تنفرد بنفسها في حوار داخليّ ترسم فيه صورة علاقتها بـ "سيف"، صورة تتعرّض للاهتزاز في أكثر من سياق وأكثر من موقف، غير أنّها تسعى بكلّ ما أوتيت من قوّة أن تجعل من شخصيتها ذات تعبير قادر على تجاوز الالتباسات والعوائق:

عندما عادت إلى المنزل سلّمت على أهلها، وتوجّهت إلى غرفتها، أخذت حمّاماً دافئاً، ثم جلست فوق سريرها بمنامتها، اسندت دفتراً على فخذيها وابتدأت تكتب.

للمرة الأولى في حياتها تمسك بالقلم لتكتب خاطرة كانت تدور في ذهنها، من لحظة أن أغلقت على نفسها باب غرفة النوم وتركت "سيف" خارجاً حتى أنهت حمامها وارتدت البيجاما وجلست فوق السرير.

بالعادة كانت تجلس على المكتب الصغير الذي في غرفتها لتعيد دراسة بعض الأعمال والبحوث الخاصة في مؤسسة ما. بقربها آلة حاسبة ورسومات بيانية، وعلى المقعد مجلدات وكتب باللغة الانجليزية عن دراسة الجدوى للمشاريع ونظريات متغيّرة عن نشاطات المؤسسات التجارية والمالية. إضافة لإحصاءات الدولة التي تصدر عن وزارة الصناعة والتجارة وبعيداً عن (YELLOW PAGES). لكنّها الليلة تحوّلت إلى الموضوع الذي تفجّر أثناء لقائها بسيف، طيلة الطريق كانت تلوم نفسها لأنّها لم تدرك أنّ فرق العمر بينهما لم يشكّل في حياتها أو حبّها أيّ عائق. لكن غاب عنها أنّه عائق أمامه هو. هي المسؤولة إذاً عن تحطيم هذا الجدار وتطويع هذا العائق وحتى إلغائه من وجودهما، لذا لم يكن غضبه عدم ثقة بها، بل عشرين سنة تسكن بينهما.[26]

تتمثّل صورة الشخصية الأنثوية "عايدة" صورة عشيقها "سيف" في إطار المشكلة المتعلقة بالفرق العمريّ بينهما، على نحو يكشف عن طبيعة تمثّل كلّ شخصية من الشخصيتين في سياق النظرة إلى جوهر المشكلة، فشخصية عايدة تتكشّف عن وعي استباقيّ في تدارك خصوصية المشكلة، في حين تبقى شخصية سيف أسيرة للمشكلة وهي تضغط عليه على نحو يؤثّر على سير العلاقة، ولا شكّ في أنّ الحساسية المنضوية تحت خيمة هذه المشكلة السردية المتعلّقة بالفارق العُمري تتفاقم عند

شخصية سيف كلّما تقدّم سنة جديدة في العمر، لكنّها لا تلقى الاهتمام نفسه عند عايدة وهي تعمل على العكس من ذلك في سياق مؤازرة سيف لتجاوز العقدة.

ولعلّ خصوصية التركيب النفسي والعاطفي لكلّ من الشخصيتين تُظهر تفاني الشخصية الأنثوية وإخلاصها وحيويتها، في مقابل أنانية الشخصية الذكورية وتمركزها حول ذاتها، وهي قضية ذات طبيعة ثقافية تفسّر الكثير من أمراض الحبّ في المجتمع العربيّ، إذ تتمتّع الشخصية الذكورية بمقام الهيمنة والتسلّط، وتستجيب الشخصية الأنثوية لهذا المقام وتذعن له بإرادتها على نحو ما رأينا في علاقة عايدة بسيف، لكنّه في سياق تحليليّ ثقافيّ آخر تتكشّف قوّة الشخصية الأنثوية في هذا المجال على الشخصية الذكورية، على نحو تنتصر فيه مقولة الخطاب الروائيّ للأنثى في هذا المضمار.

رواية (البوكس) حافلة بالشخصيات المتنوّعة غير أنّ الشخصية الرئيسة (أحمد البوكس) وهي تعبّر عن ذاتها بقوّة ووضوح على لسان الراوي كلي العلم تدلف إلى ميدان الحدث الروائيّ منذ عتبة استهلاله مكوّناً الصورة الأولى للحبكة السردية:

أخبره صديق له أن أمه قد ماتت.

كان قد سمع صوت إطلاق الرصاص، وشاهد رجال الشرطة وهم يتقافزون من النوافذ والأبواب مثل فئران سفينة تغرق، بعضهم يصعد السلالم المتآكلة الضيقة وآخرون يهبطونها. صراخ وهرج، حينها كان ممدداً على السرير عاري نصفه الأعلى، ونصفه الأسفل يغطيه بنطلون بيجاما عتيق.

لم يسمع أي تنبيه أو إشارة إنهم وصلوا. الصبي البصّيص الذي طلب منه أن يراقب أيّ تحركات مريبة وأكد عليه أن يظل متنبهاً، وأن لا تغمض له عين لا بدّ تلهى بشرب زجاجة بيرة ساخنة، أو أعطاه أحد المخبرين حبة افوتامين جعلته عاجزاً عن تمييز عربات الشرطة وهي تدخل الحارة بصمت عن سيارات باعة الخضار المتجولين.

لم يسمع صفاراتها، ولا حتى ضجيج محركات سيارات مريب. لكنه شمّ رائحتهم، كانوا خلف الباب يطرقون عليه بقوة يريدون كسره.

"سماح" هرعت نحوه وألقت له قميصه وبنطاله، وانحنت بقصرها البائن وسمنتها التي أخفت تفاصيل جسدها وجعلتها بلا عنق ولا قدمين، لم تكن سوى رأس تحته كتلة مستديرة من اللحم، وقفت فوق زنوبة إصبع إسفنجية، سحبت حذاءه من تحت السرير ووضعته بخفة تحت رجليه:

ـ اهرب بسرعة يا ميمتي.

صرخت وهي تلهج بالتقاط أنفاس ثقيلة سريعة.

تناول مسدس البريتا من تحت الوسادة، وقفز من النافذة، كان يندفع مثل الريح وهو يدسّ رجليه بالبنطال، ألقى القميص على جسده دون أن يزره، دسّ قدميه في الحذاء، وقفز إلى بيت الجيران.

فسحوا له الطريق وكأنه واحد من السكان اجتاز مساحة البيت الصغير، قفز من النافذة الأخيرة نحو سطح بيت جيرانهم الذي كان مخبئه منذ أيام، ركض. (27)

الراوي كلّي العلم يبني الشخصية منذ البدايات الأولى للحدث الروائيّ بطريقة تنويرية تلقي مزيداً من الضوء على صورة الشخصية وطبيعتها ووضعها السرديّ، فحالة اختفاء الشخصية وانتظارها الدائم لمداهمات الشرطة، ووجود الطفل البصّيص الذي يراقب له المكان كي يبلغه حين تحضر الشرطة، والمخبرين، وغيرهم، كلها تصوّر الفضاء السرديّ العام لشبكة متلاحمة من الشخصيات تتمحور حول الشخصية بوصفها مركز الحدث وبؤرته، فالشخصية الموصوفة هنا هي شخصية مُطارَدة في مكان لا يسمح بأن تتعرّض شخصية من شخصياته لأيّ أذىً تعبيراً عن صفة التلاحم الاجتماعي بين أبنائه.

هذه الشخصية المُطارَدة محمّلة بوعد السرد، وهو ما يجعل القارىء يتربّص بكلّ زوايا هذا المشهد المرسوم للشخصية لمعرفة خفاياها، ومعرفة ما ستؤول إليه بعد هذه المطاردة أو مطاردات أخرى محتملة وقادمة في قابل السرد، وتظهر شخصيات أخرى على هامش اهتمام الراوي كلّي العلم برسم صورة الشخصية المركزية، مثل شخصية (الطفل البصّيص) وقد اكتفى الراوي بهذا الوصف وأوقف الشخصية عند هذا الحدّ، في حين أعطى لشخصية (سماح) مساحة سردية وصفية أوسع ("سماح" هرعت نحوه وألقت له قميصه وبنطاله، وانحنت بقصرها البائن وسمنتها التي أخفت تفاصيل جسدها وجعلتها بلا عنق ولا قدمين، لم تكن سوى رأس تحته كتلة مستديرة من اللحم، وقفت فوق زنوبة إصبع إسفنجية)، تعبيراً عن قوّة حضورها في المشهد السرديّ وبأنها لن تكتفي بهذا المنقذ للشخصية، بل سيكون لها دور أكبر في قابل السرد الروائيّ.

وبهذا تكون هندسة رسم الشخصية قائمة على وعي خارجيّ وداخليّ لطبيعة الشخصية، بحيث تأخذ من مساحة السرد والوصف القدر الذي يناسب دورها وتأثيرها وحضورها وقيمتها، وهو ما يجعل من رسم الشخصيات في الرواية رسماً لا يكتفي بوضع الملامح الخارجية والداخلية حتى تكتمل الشخصية في المشهد السرديّ، وإنّما تتجاوز ذلك نحو دعم هذه الملامح على نحو يستجيب لطبيعة الحدث وتموّجاته وتطوّر وحداته، بما يخدم عمل الشخصية في تكوينها الخاصّ من جهة، وفي تفاعلها وتعاضدها مع بقية عناصر السرد الروائيّ من جهة أخرى.

يمكن القول إنّ روايات قاسم توفيق هي (روايات شخصية) تنهض في تركيبها (العناصريّ) على هيمنة شخصية معيّنة أو شخصيات محدّدة على هيكل الحدث الروائيّ وتشكيلاته، إذ يستأثر بناء الشخصيات على هذا الشكل الاستثنائيّ بجهد بنائيّ وتشكيليّ كبير فيها، فثمّة تركيز هائل على المنطقة السردية المتمظهرة التي تتحرّك فيها ديناميات الشخصية، وربّما من الملاحظ أنّ التوازن الثقافيّ في بناء شخصيات رواياته تتحقّق على نحو أصيل ومناسب.

فالشخصيات الأنثوية تقارب الشخصيات الذكورية على مستوى العدد والحضور والتأثير السرديّ في التشكيل، والشخصيات المثقفة والمتحضرة تقارب الشخصيات العادية، والشخصيات المتسلّطة تقارب الشخصيات المقهورة، وثمّة تركيز على نوع من شخصيات القاع المجتمعيّ على نحو يحيل على طبيعة الفكر السياسيّ والثقافي المُنتج لها، وتسليط الضوء السرديّ الكاشف عليها انتصاراً لقضية الإنسان وحقّه في حياة حرّة كريمة يستحيل الحصول عليها بسهولة.

هوامش الفصل الثالث

(1) الشخصية، ريشارد. د. س لازاردس، ترجمة سعيد محمد غنيم ود. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت،97 :1981.
(2) الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس، دار المسيرة، ط1، بيروت،1982: 11 - 12.
(3) الشخصية والصحة النفسية، عطية محمود، وعبدة ميخائيل رزق، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،1960: 8.
(4) الشخصية في ضوء التحليل النفسي: 32.
(5) مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، ترجمة منذر عياش، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد 5 لسنة 1989: 19.
(6) بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية،عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982: 107.
(7) بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، القاهرة: 16.
(8) أرض أكثر جمالاً: 15 - 16.
(9) صخب: رواية قيد النشر.
(10) صخب: رواية قيد النشر.
(11) صخب: رواية قيد النشر.
(12) صخب: رواية قيد النشر.
(13) صخب: رواية قيد النشر.
(14) صخب: رواية قيد النشر.
(15) صخب: رواية قيد النشر.
(16) صخب: رواية قيد النشر.
(17) صخب: رواية قيد النشر.
(18) صخب: رواية قيد النشر.
(19) صخب: رواية قيد النشر.
(20) صخب: رواية قيد النشر.
(21) رائحة اللوز المرّ: 21، 22.
(22) الشندغة: 90 - 91
(23) ورقة التوت: 8.
(24) عمّان ورد أخير: 175 - 176.
(25) ماري روز تعبر مدينة الشمس: 7.
(26) حكاية اسمها الحبّ: 185 - 186.

الفصل الرابع
التشكيل السينمائيّ للحدث الروائيّ

دخلت الرواية العربية في تجاربها الحديثة المتطوّرة مرحلة جديدة من مراحل نجاحها في استلهام معظم الممكنات الفنية المتاحة في الفنون الأخرى، بصرف النظر عن انتمائها النوعيّ، وضخّها في الميادين المختلفة للتجربة الروائية، ولعلّ إفاداتها المتنوعة من فنّ السينما طوّرت كثير من أدوات السرد الروائيّ وطرائق تشكيله ووضعتها على أعتاب فضاء تعبيريّ شديد الفنية وعميق الخصوصية. إذ انفتح النسق التعبيريّ الروائيّ على قابليات مدهشة تدخل في صميم الصناعة الروائية، كالمونتاج، وطرائق بناء المشهد وتشكيل اللقطات السردية الصغيرة، وأساليب بناء الشخصية من زوايا نظر مختلفة، وطبيعة السياسة الإخراجية المتعلقة بإدارة دفّة الإحداث وكيفية تسييرها.

دلفت تقانات السينما إلى ميدان النصوص الأدبية الحديثة بعامة والنصّ الروائيّ بخاصّة، مزوّدة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحاً وديناميةً واتساعاً، جعلته على صعيد صراع الأمكنة النصيّة يبتكر صيغاً مكانية مستحدثة، اقتربت كثيراً من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان وبقية عناصر التشكيل الأخرى في النصّ الأدبيّ، ويؤدي وظائف إبداعية تطوّر مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الأدبية إلى درجة دلالية أعمق بما اكتسبه النصّ من قوّة توصيل وتصوير وتدليل.[1]

تندرج رواية قاسم توفيق الموسومة بـ ((ورقة التوت)) في هذا الفضاء السرديّ الجديد المنفتح دينامياً على آليّات الفنون الأخرى، ولاسيّما الفنّ السينمائيّ منها على نحو خاصّ، إذ تسعى الرواية عبر فصولها الخمسة إلى الإفادة من الكثير من التقانات الفنية السينمائية التي يمكنه تطوير العمل بوساطتها، وفتح آفاق جديدة لـــها تسهم في تحديث رؤيتها وتعميق رؤيتها التشكيلية، وتمثيل مقولتها السردية، ولعلّ التركيز على الفضـــاء الســينمائيّ وهــو يحــيط بــالمروي الســرديّ فــي طريقــة العــرض، وبنــاء الشخصيات، ووصف الأمكنة، وديناميات الأفعال السردية ذات الطابع الدرامي أحياناً، ينتج رؤية تحيل في معظم تصوّراتها على تقانات العمل السينمائيّ، حتى أنّ الرواية تقترب في بعض مناطقها من صورة السيناريو الذي هو المضمون السرديّ الكتابي للفلم السينمائيّ.

في الفصل الأول: الموسوم بـ (الرجل الثاني) ثمة صدمة بصرية وذهنية تحققها المفارقة العددية بين رقم الفصل ورقم الرجل، ولهذه الصدمة وظيفة تتعلق باستثارة القارئ وسحبه إلى منطقة الاحتمال، وهي تفضي كما يبدو إلى حضور طاغ لأنماط متشابكة ومتداخلة من الشخصيات، وهذه الصدمة البصرية لها علاقة على نحو ما

بالمنظور السينمائي في تلقّي الصور والأحداث، ولاسيّما حين تقدّم السينما أحياناً مانشيتات قبل عرض الفلم تتعلّق باسم الفلم أو الممثلين أو تصديرات معينة تنطوي على روح المفارقة، من أجل تحقيق علامة سيميائية معيّنة في الفلم.

ينفتح السرد في هذا الفصل على نسقين متوازيين تقريباً، يتمحور النسق الحكائيّ الأول حول مروي متموضع على ذاته ومكتف بها، وكأنه يشتغل لحسابه فقط، لكنّ ثمّة نسقاً أخر يتكشف عن إشارات وإيحاءات تقود إلى الانطلاق والانفتاح على مروي قادم يستكمل حلقاته ويواصلها في مستوى مختلف ومغاير من مستويات التعبير، بمعنى أنّ الفصل يقدّم طبقتين متوازيتين: طبقة ظاهرة تسير باتجاه سرديّ متبلور بطريقة دينامية واضحة ومباشرة، وطبقة ثانية مستترة تمثل كوناً سردياً متحفزاً للتواصل مع مقتربات سردية قادمة لا تستكمل إلّا بها، وهاتان الطبقتان تشتغلان في سياق تشكيليّ يستند إلى رؤية سينمائية في استثمار طاقة التصوير المزدوج للمشهد.

يخضع فضاء السرد الروائيّ لسلطة عدسة الكاميرا وآليّاتها أكثر من خضوعه لسلطة الراوي اللسانيّ وهو يحكي ويقصّ ويروي، لذا فإنّ آلة الوصف التصويريّ السينمائيّ هي المهيمنة، ولاسيّما فيما يتعلّق بتأثيث المكان سردياً بالآليّة التي تجتهد في تمثيل الرؤية واحتواء الحدث وتقديم الشخصيات المتحرّكة على مساحته، إذ تنفتح عدسة التصوير على فضاء المكان لتصوّره بدقّة وقصدية وتمثيل:

منذ أن وطئت قدماه هذه الأرض، حملته الحافلة من المطار إلى حيث الشقة التي يقطن بها، كان ذلك قبل عشر سنين ويزيد، شقة واسعة بها خمس غرف وصالة ضخمة أعدت كلها كما يتمنى، مكان للعمل، مرسم صُنع من خشب بلوط محروق ومقعد من نفس اللون، مكتب صغير، رفوف ومصباح مكتب منحن مثل عنق طويلة بثقل، أزهار جورية مرسومة بخطوط انطباعية، أقلام كثيرة، أوراق، ألواح رسم، مساند، زاوية لكوب القهوة، دلّه عربية للقهوة، فنجان موشاة بزخرفة صينية، على الجدار علقت رسومات وصور لا يذكر أين رآها... الخ. (2)

يتمركز الفصل تمركزاً شخصانياً حول شخصية (د. رشوان فكري)، وهو يتصل اجتماعياً بعائلته المؤلفة من زوجته الانجليزية (ديانا) وأولاده الثلاثة (محمد وعلي وفاطمة)، ويتصل مكانياً بالوطن وهو المرجعية الفضائية المركزية والمحورية لدى الشخصية، و (بريطانيا) مكان الدراسة ووطن الزوجة، فضلاً عن المكان الثالث ـ البديل الغير الموفق ـ له وللشخصيات العائلية المحيطة به (السويد).

وأمام هذا التنوّع المكانيّ المليء بالتداخل والإحباط تتجلّى مقولة الانتماء بأكبر صورها صراعاً، إذ تشتغل على صعيد فكرة الوطنية والإحساس الروحيّ بالمكان في سياق ارتباط (د. رشوان) بالوطن، كما يظهر واضحاً في أسماء أولاده على الرغم من

أنّ زوجته انجليزية، لكنّ المفارقة هنا تظهر في ضيقه الواضح بالإجراءات الأمنية المليئة بالشكوك والريبة التي يمارسها الوطن ضده، والشخصية هنا في حديثها عن ذلك تحاول مشهدة الفكرة وتحويلها إلى ما يشبه العرض السينمائيّ.

في هذه القضية بالذات ينفتح السرد هنا على مروي قادم، لأنّ فكرة الانتماء بطابعها الصراعيّ تنهض على مجموعة من الإشارات والعلامات التي سينهض عليها عصب السرد في الفصول اللاحقة، ولعلنا يجب أن ننتبه في هذا الإطار إلى أن شخصية (ديانا) شغلت مجالاً سردياً محدوداً نسبياً، إذ جاءت هامشية تقريباً وذات صورة غير واضحة تماماً، كما أنها غير نامية. أما السارد المصوّر باستخدام كاميرا تصوّر في الاتجاهات كلّها فجاء موضوعياً عارفاً بصور المفردات الأساسية والهوامش بدقة متناهية.

في الفصل الثاني: الموسوم بـ (الرجل الأول) تتحقق الصورة البصرية والذهنية مرة ثانية في المفارقة العددية بين رقم الفصل ورقم الرجل أيضاً، على النحو الذي يشكل توازناً رياضياً متفاعلاً ومتداخلاً بين العنوانين، يحيل أيضاً على فعل من أفعال السينما في إنجاز المفارقة الرقمية الصورية.

الفصل الأوّل: الرجل الثاني

الفصل الثاني: الرجل الأوّل

وفضلاً عن أنّ القضية تدخل إجرائياً في باب حيل السرد وألاعيبه، إلّا أنّ الشكل السرديّ يتميّز بطابع المفارقة الحاصل فيه، ويتّصل بالمقولة المركزية الأساس التي تمثّل أحد أهم جذور الثيمة الروائية في رواية (ورقة التوت). وينفتح السرد في هذا الفصل على نسقين أيضاً، يتمحور النسق الأول تمحوراً قصصياً حول مروي متموضع على ذاته كما هي الحال في الفصل الأول كأنه يمضي باتجاه فضاء قصة قصيرة ناقص وبمشهدة سينمائيّ موجز، لكنه في الفصل الثاني يتصل بالسرد السابق والسرد اللاحق.

وتهيمن شخصية "هاني الجابر" الممثلة لخيبة السياسيّ الوطنيّ على شاشة العرض السرديّ، وهي تتعرّض في سياق ذلك لشتى أنواع الملاحقة والاضطهاد، على النحو الذي بعث في نفسها اليأس من تحقيق شيء ذي جدوى:

من ثلاث سنوات تقريباً فكر هاني بأن يمارس عملاً أخر إضافة إلى تفرغه السياسي، فمع تغير الأوضاع الآن وهبوط حدة المواجهة مع الحكومة أخذت مهامه تقل، كما وصفها ذات مرة لصديقة الفنان، صارت منظمة، وأمام استغراب صديقه أوضح بأنه لم يعد يحتاج للمواربة والاختفاء، تغيير مواعيد الاجتماعات أكثر من مرة أو وسيلة النقل إلى المكان المحدد، والتعجيل بالحوار، والشك بالمحيطين، الآن صار الاجتماع في موعده الأصلي، يخرج من المنزل مباشرة للاجتماع يناقش البيان ويعده هو والرفاق يسلمه للآخرين المسؤولين عن طباعته ثم ينصرف..... إلخ.[3]

كما تظهر الشخصية الأنثوية (هيفاء) ظهوراً سردياً محدوداً يناظر تماماً ظهور (ديانا) في الفصل الأول. وهذا التناظر هو تناظر سينمائيّ سرديّ يهدف إلى التوازي والمساواة، ويقدّم الفصلان تحريضاً ما على السعي إلى الكشف عن العلاقة بين الفصلين، أو وضع احتمالات معيّنة أو مقترحة لذلك. ويجتمع النسقان في مجال سرديّ واحد في "الفصل الثالث"، إذ تتطابق تسمية الفصل رقماً مع الرجل، وتنتهي المفارقة الرقمية التي سادت الفصلين السابقين، وتبرز شخصية (طلعت الأسمر) الضابط الذكيّ الأنانيّ الانتهازيّ، وهي تتعالق تعالقاً سياسياً متناقضاً مع (هاني الجابر):

عندما أوشك على الاستسلام والكفّ عن البحث، وفي لحظه مذهلة سقطت بين يديه بالصدفة بينما كان يقلب بعض القصاصات الصغيرة، لفت نظره ملحوظة صغيرة مطبوعة على تلكس بكلمات مبعثرة، عن اختفاء السياسي هاني الجابر وعودته للبيت بعد غياب ثمان وأربعين ساعة.

– هاني الجابر.

همس لنفسه عندما أبصر تلك القصاصة ملقاة بين كم هائل من الأوراق، وأخذ يقرا بسرعة الكلمات القلية المخطوطة ثم عاد وقرأ من جديد.

للأهمية...

اختفى السياسي الحزبي هاني الجابر لمدة ثمانية وأربعين ساعة، لم يعرف أحد مكان اختفائه.

كانت هناك خرطشات وعلامات استفهام كتبت بقلم رصاص، وكأنه وجد الحل لكل ما يريد، على الرغم من أنه حتى تلك اللحظة لم يكن يعرف كيف سيستفيد من ذلك الأمر....[4]

من هنا يتبيّن شكل السياسة السردية التي تذهب تشكيلياً إلى سحب الفصل الثاني إلى حركة الفصل الثالث، ودمج الفعالية السردية في مسار سينمائيّ واحد ممثلة في ظهور الرجل الأول والرجل الثالث. وما يمكن ملاحظته في هذا الفصل أيضاً هو اتساع ديناميات المجال السرديّ للشخصية الأنثوية المصاحبة (سمر)، إذا تُظهر قدراً أعلى من التشكّل الأنثويّ في بناء شخصيتها داخل الفضاء العام لحركة الشخصيات.

تتكامل خطوط السرد في الفصل الرابع الموسوم بـ (القضية)، حيث تلتقي أضلاع المثلث الشخصانيّ بحساسية سينمائية عالية على منطقة سردية واحدة، لتتطور حركة السرد وصولاً إلى نضج الحبكة الروائية داخل المشهد المفلمن، في سياق بروز المقاصد واستنهاض قيمة المعنى الروائيّ في الميدان السرديّ بوصفه القيمة المركزية المسهمة في بناء التشكيل وصيرورته وتمظهر مفرداته.

إنّ اللقاء الغريب الذي صممه (طلعت الأسمر) للاتصال بـ (د. رشوان) من أجل تمثيل شخصية جديدة لإدانة هاني الجابر، يكشف عن طبيعة الأسلوبية السردية الدينامية ذات الإحالة السينمائية في دفع قنوات الفصول الثلاثة الأولى ممثلة بشخصياتها لتصبّ في قناة واحدة سمّيت بـ (القضية)، إذ يعمل ذلك على تضييق المسار السرديّ وتوجيهه وجهة مشهدية مجتمعه واحدة:

دكتور نحن بحاجة لمن يساعدنا في كشف هذا الخائن.

استطاع رشوان أن يفهم بأنه المقصود، لم ينبس بأية كلمة وانتظر المزيد المخيف.

دون أن ينظر رأياً أكمل:

ـ نريدك للشهادة فقط.

ـ بماذا؟

نطق رشوان وكأنه يخرج صوته من بئر عميقة.

ـ الرجل العميل يشبهك إلى حدّ كبير، قال:

ولن يشكّ أحد بالفرق بينكما ولا حتى الشخص المعني، هي بعض الحركات في الملابس وتصبح صورة منه.[5]

وتكتسب الحبكة الروائية تعقيداً جديداً يُعقّد من تشكيل المشهد ذي الطبيعة السينمائية حين ينتهي فصل (القضية) بهذا المونولوج الداخليّ الشديد القسوة، الذي يعمّق روح الصراع عند (د. رشوان) وتلتقطه كاميرا السرد التقاطاً دقيقاً:

صرخ لم يسمعه أحد.

مدّ أصابعه تتخلل شعر رأسه:

ـ ماذا لو كان هذا الرجل بريئاً؟ [6]

تركّز الفصل الرابع تركيزاً حدثياً وزمكانياً وكتابياً في منطقة سرد محدودة ومكثفة ومتمركزة حول ذاتها، كأنّها صورة سينمائية محورية تقدّم الفكرة في حيّز مكانيّ ضيّق، تستجيب لمركزية التسمية فيه (القضية) وتلتئم على إشكالية المعنى الروائيّ الناجز فيها، على النحو الذي بدا فيه الفصل ممثلاً لمنطقة التأزّم السرديّ الأكثف، وهو يفسّر الحركة المزدوجة للفصول الثلاثة السابقة من جهة، ويعمل من جهة ثانية على تفعيل المكونات السردية بدينامياتها المتحركة من جهة أخرى، على النحو الذي يثري المشهد ويسهّل حركة الكاميرا اللاقطة للتفاصيل والجزئيات.

ينتهي الفصل الرابع ببلوغ الحادثة أقصى حالاتها، ويستمر نموّها وتطوّرها لكن تحت راية فصل جديد سمي بـ (الرحلة)، إذ تنطوي استراتيجية العنوان على بعد سيميائيّ يتصل بإشكالية العلاقة مع الوطن في ثنائية الرحلة منه/إليه. في هذا الفصل تتمّ عودة د. رشوان إلى أرض الوطن، لكن في ضيافة شكل منتحل – غير حقيقيّ –

من أشكال الوطن، في ضيافة رجل الأمن الأنانيّ (طلعت الأسمر) وجماعته، وهم يعدّونه لتمثيل الدور الموسوم له لإدانة السياسيّ الوطنيّ هاني الجابر، باستخدام صيغ متنوعة ومتناقضة أحياناً لكنها تحاول أن تؤدي الوظيفة في كلّ الأحوال، وعدسة الكاميرا تلاحقه عن كثب لتصوّر حراكه السرديّ الخارجيّ والداخليّ:

ضاقت به الغرفة أكثر، فكر بالخروج منها ثانية لكنه عاد يتوقف عندما تأكد بأنه لن يجد ما يفعله هناك. مضى وقت ظلّ خلاله متسمراً في مكان وسط بين الباب والسرير والمرآة، أحس خدراً يداعب قدميه، تحرك ببطء نظر نحو المرآة كانت تدعوه للنظر إليها – سمعها تهتف به أن يقترب قالت:

ـ تعال انظر ماذا صرت.

عندما أبصر صورته اهتزّ بعنف، شعره الأبيض تلاشى واكتسى رأسه شعراً جديداً، جعله يبدو رجلاً جديداً حتى على رشوان، ظلّ محملقاً في المرآة، ومن دون وعي منه بصق، فغرقت المرآة بلعابه الكثيف.[7]

تنتهي الفصول الخمسة إلى بؤرة مكانية تتسم بالضيق والمحدودية على صعيد المشهد، لكنها تمثل الخارج بأكمله في وجه معيّن ومهم من وجوهه، هذا المكان هو (المحكمة) التي تجري فيها محاكمة هاني الجابر بهذه الطريقة الدراماتكية، وعلى سبيل المفارقة السيميائية يصنع الروائي لها عنواناً هو (البداية)، يناقض الموقع والدرجة. حيث هي في المنظور السياقي (الخاتمة)، لكنّه شاء صناعة هذه المفارقة إمعاناً في تسريب شبكة من المقاصد يحقّق بها السرد معناه الروائيّ، ففي حين تذهب جميع خيوط السرد إلى نهاياتها كما تصورها عدسة الكاميرا، فإنّ العنوان ـ الخارج أيضاً على نظام تسمية الفصول باستقلالية واضحة ـ يشير إلى نهاية تمثّل بداية لقضية أكبر تحتمل مزيداً من الحادثات، والمشهد هنا مشهد مفلمن بطريقة تظهر فيها عمل الكاميرا السردية بقوّة ووضوح.

في الخاتمة السردية التي أخذت عنوان البداية يشعر د. رشوان بتلاشي شخصيته أمام متهم مدفوع رغماً عنه إلى إدانته، في الوقت الذي يتلبّسه شعور يقترب من اليقين بقوة هذا المتهم، وإحساسه عبر المعاينة البصرية المشحونة بعين الكاميرا بأنه بريء:

مشى رشوان بخطى بطيئة نحو مقعد نصب فوق قاعدة مرتفعة قليلاً أمام القاعة، عندما حطّت مؤخرته على المقعد، أبصرت عيناه ذلك الرجل الذي يراه للمرة الأولى حياً، هاني الجابر، نظر إليه بتمعّن كان يبدو عليه الهدوء، وقد أسند ظهره إلى المقعد المخصص له. التقت عيونهما معاً أحسّ بأنّ الرجل يرثى له، حاول أن يبعد ناظريه عنه لكنه لاحظ مرغما بأنه مرسوم على شفتيه تلك الابتسامة الغريبة الساحرة التي بدت وكأنها شيء من فم الرجل. [8]

إذ يسدل بهذا المشهد على مسرح الرواية ومشهدها المتمركز في حيّز مكانيّ محدّد، وهي ترفع أصابع الإدانة والاتهام للجميع، وكأنّ كاميرا الراوي تنفتح على أوسع أفق ممكن لتضع الكلّ في دائرة الاتهام في سياق تشكيليّ سرديّ سينمائيّ لا يتوقف عند حدود الصورة التي ترصدها الكاميرا تحديداً.

في مشهد الخاتمة/البداية تعرض الرواية مشهداً مفلماً لالتقاء الرجال الثلاثة في موقع ضيق ذي دلالات بالغة الوضوح والإحالة، وهو المحكمة، الرجل الثاني القادم من الفصل الأول (د. رشوان) بعد أن محا شخصيته واستبدل بها شخصية ثانية، أُعدت خصيصاً لإدانة الرجل الأول القادم من الفصل الثاني (هاني الجابر)، وهو يسير باتجاه إعدامه بتهمة أعدّها الرجل الثالث من الفصل الثالث (طلعت الأسمر)، الذي لا يخضع لوازع الضمير ولا لأيّ وازع تعرفه أبسط مظاهر الإنسانية.

الشخصيات الثلاثة تسير إلى نهايتها بسبل مختلفة، ويظلّ الاحتكام قائماً إلى ثبات ورقة التوت أو زوالها، في مسلسل العري الذي تتمخض عنه الحادثة السردية في الرواية، وهو يسعى في تجنيد مقولته المركزية إلى توكيد حقيقة فظاعة العري الروحيّ والأخلاقيّ قياساً بالعري الجسديّ.

ولعلّ من الإحالات الأخرى لهذه الخاتمة (البداية)، ظهور مستوى من التحريض يقود القراءة إلى العودة ومراجعة بداية الرواية، حيث تلتقي بعقبة نصية قبل الفصل الأول عنونت بعنوان أول هو (تأخير)، وعنوان أخر أصغر هو (غاب الضجيج)، تبثّ فيها شبكة من الإشارات على شكل برقيات ترصد حركاتها كاميرا السرد تمثّلت في فصول الرواية بأشكال مختلفة، وجنحت إلى نوع من السياسة الإخراجية في فنّ السينما:

- أرجل متأنية بحركة موقوتة.
- أجسام مهندمة أنيقة.
- أفكار تصخب في الرؤوس بصمت.
- المزاليج أخرجت من حلقاتها وأسقطت مثل جثث هامدة. وسط الأبواب.
- كلّ ذلك حلّ مكان الضجيج فصار المكان حالة هدوء فريدة.
- الصغار ـ المخبرون الصغار ـ ركنوا إلى إجازة طويلة، و إلى عسعسة البدايات.
- والكبار ـ المحققون الكبار صاروا يبحثون في الأمور العظيمة.

وجاءت اللغة هنا مكثفة موحية تختزن الكثير من الدلالات التي تتلاءم مع الفضاء العام لإشكالية المعنى الروائيّ في الرواية.

لا شكّ في أنّ المادة التي اعتمدتها رواية ((ورقة التوت)) ليست جديدة إذا حرثتها المدونة الروائية العربية كثيراً وربما استهلكتها. إلّا أنّ ((ورقة التوت)) اجتهدت سردياً في تبني أسلوبية تعبير جديدة ساعدتها في تقديم مادتها تقديماً مختلفاً،

نأى بها عن منطقة المستهلك التقليدية حيث أفادت كثيراً من تقانات العمل السينمائيّ في الرصد والتصوير والالتقاط والمتابعة والتشكيل المشهديّ.

وعلى الرغم من أنّ فضاء الرواية في الكثير من حلقاته ينحاز إلى الفضاء القصصيّ أكثر من انحيازه إلى الفضاء الروائيّ، إلّا أنّها الرواية عموماً امتلكت إيقاعاً خاصاً انسجم تماماً مع طبيعة الحركات السردية في أكثر فصولها، وراحت توظّف الكاميرا في رصد حركة الشخصيات من خارجها ومن داخلها على نحو بدا فيه الراوي وكأنّه يدير حركة الكاميرا، ويوجّه الشخصيات، ويبني المشاهد والصور واللقطات بدقة.

رواية ((رائحة اللوز المرّ)) تحتفي كما نرى من عتبة عنوانها بحاسة الشمّ بوصفها الأداة الفعّالة لإنجاز المهام السردية في تفاصيلها الدقيقة، غير أنّ الرصد القرائيّ للكشف عن الحضور البصريّ الموازي للحضور الشمّيّ ما يلبث أن يظهر في مشاهد كثيرة من الرواية، على النحو الذي يحوّل رائحة اللوز المرّ من كيان شمّيّ على مستوى الاستقبال الحواسيّ إلى كيان بصريّ، وحين يتحوّل إلى كيان بصريّ فإنّ كاميرا السرد ستشرع بالعمل من أجل إنتاج المشاهد السردية السينمائية المناسبة، وهي تستغرق في أعماق الأحداث والشخصيات والأمكنة وعناصر التشكيل السرديّ الأخرى، من أجل أن تتحوّل الرائحة من مضمونها الشمّيّ إلى محتوى بصريّ موسّع.

الشخصية المركزية في الرواية وهي تروي الحدث بوصفها راوياً ذاتياً تتسلّح بكاميرا سردية مدرّبة على الرصد والالتقاط والتصوير بشتّى صنوفه، ومؤهلة للقيام بدور يتجاوز حدود السرد والحكي التقليديين، وهي تصوّر المكان في علاقته بالشخصيات بحيث تكون شخصية الراوي هي مركز الحدث التصويري ومحوره وأداته، فالراوي الذاتي غالباً ما يلعب هذا الدور وكأنّه المُخرج حين تضبط إيقاع السرد وحركة الكاميرا وفضاء التشكيل عموماً، وتبدأ اللقطة الأولى على هذه الصورة:

عملت بالتدريس بالمدرسة نفسها التي تعلمت فيها، كانت تعلم اللغة العربية، وتعطي في بعض الأحيان دروساً بالدين أو بالتاريخ. مات زوجها، مات أبي، وتركنا وحدنا، لكنيّ لم أرها أبداً ضعيفة أو خائفة. صحيح أننا لم نترك بيتنا الذي تزوجت فيه أمي حتى أواخر السبعينيات كان هذا البيت يقع في "المحطة" على الطريق الرئيسي المؤدي إلى المطار، بُني فوق الجبل الهابط من ماركا باتجاه وسط البلد، فوق منطقة السيل الجاري إلى الزرقاء. مثل باقي البيوت هناك كان لا بدّ من تسلق درجات مصبوبة من الإسمنت ليصل المرء إلى بيته، الوصول إلى البيت عناء على العجائز والمرضى والأطفال، بيتنا كان يقبع في أول البيوت، أول الجبل فوق الصخور العملاقة الحاملة على أكتافها الجبل، التي تسنده لكي لا ينزلق. (9)

تتوجّه كاميرا الراوي نحو المكان المتعالق مع الشخصيات، المكان هو (البيت) والشخصيات هي الأم والأب وابنهما (الراوي)، إذ تظهر شخصية الأم بوصفها شخصية محورية في هذا المشهد وهي تتمتّع بمجموعة من الصفات النوعية الخاصة التي ترصدها عدسة كاميرا الراوي الذاتي (عملت بالتدريس بالمدرسة نفسها التي تعلمت فيها، كانت تعلم اللغة العربية، وتعطي في بعض الأحيان دروساً بالدين أو بالتاريخ/لم أرها أبداً ضعيفة أو خائفة)، وشخصية الأب الطيفية الطارئة (مات أبي، وتركنا وحدنا)، وشخصية الراوي وهي تتردّد في كلّ ذلك وتحضر دائماً في أثنائه.

بعد ذلك تتوجّه عدسة الكاميرا نحو بؤرة المكان (البيت) كي ترصده رصداً متقناً يبدأ من حدود الزاوية العاطفية (لم نترك بيتنا الذي تزوجت فيه أمي.)، وينتهي عند التفاصيل المكانية التي ترصدها عدسة كاميرا الراوي من حيث طبيعة المكان وصورته وهويته، ضمن الحال المكانية العامة حيث يتمتّع البيت بخصوصيته، على النحو الذي يجعل الرائي قادراً على تمثّل صورة المكان في علاقته بالشخصيات، وما يمكن أن تحيله الصورة المكانية على رؤية سردية معينة في قابل السرد الروائيّ.

تقوم الكاميرا السردية الراصدة بإطلاق يد عدستها المتجولة في أرجاء المكان لتلتقطَ الصورة الخارجية وهي تؤثث المكان بالمحتوى والقيمة والمعنى، وتشيّد الرؤية السردية المكانية من المفردات والتفصيل الدقيقة كي تلقي الضوء الكافي على المكان في ردائه الخارجيّ، لأنّه لا يمكن الدخول إلى الفضاء الداخلي له من دون استيفاء شروط تشكيله الخارجي بما يتحلّى به من تفاصيل ومكوّنات وخصائص وجماليات، لها علاقة بحضور الشخصيات ودور كل شخصية منها في تشكيل دلالة المكان ومعناه:

نحتاج لأن نرتقي عشرين درجة من هذا الإسمنت الذي يصعد إلى القمة نحو بيوت الحي، ننعطف عند أول مسطبة يميناً لنقطع عشر درجات إضافية، تنتهي إلى مسطبة ثانية، رُصفت للوقوف المؤقت والتقاط الأنفاس.[10]

ومن ثمّ تتحرّك الكاميرا نحو الداخل المكانيّ ليشدّد الراوي الواصف المُخرج على التفاصيل بدقّة أكبر، لا تترك شاردة مكانية أو واردة من غير أن تلتقطها في حيّزها بين مفردات المكان الأخرى، من أجل أن تعطي صورة بالغة الدقّة والتركيز عن حياة المكان بدلالة تفاصيله وجزئياته، وعلاقات هذه التفاصيل والجزئيات مع بعضها على صعيد التجاور والتفاعل والتناسق بما يجيب على أسئلة الشخصيات الماكثة فيه، فالمكان هو أبلغ وسيلة لفهم الشخصيات من حيث ذوقها ومزاجها ومستواها المعيشيّ وثقافتها ووعيها وانتماؤها، لذا انشغل الراوي الواصف بتوجيه عدسة الكاميرا بدقّة وأناة لتصوير شامل يدلف إلى فضاء المكان الداخلي ولا يترك شيئاً من دون التقاط وتسجيل صوريّ مركّز:

بعدها وعلى بعد خطوتين نصل إلى شرفة واسعة مبلطة ببلاط أبيض موشح ببقع متناثرة من الأزرق الصافي، تم استخدام ذات البلاط ليحيط الأعمدة الثلاثة التي انتصبت على جدار، امتد من المدخل ثم انحنى بزاوية قائمة، ليحيط بوابتين من خشب الجوز العتيق، إحداهما تدلف إلى صالون، وضعت فيه مقاعد كنب منجد، يندر أن يستعمله أحد هذه الأيام، الثانية تدلف إلى بهو صغير يفضي يميناً إلى المطبخ الصغير، الذي يحتوي خزائن مصنوعة من الحجر، واطئة بأبواب خشبية مرنة الحركة، فوقها قطعة رخام كبيرة، وضُع عليها أوعية زجاجية، بأحجام مختلفة ممتلئة بالسكر والشاي والبن والملح والفلفل، وبعض أنواع الأعشاب الجافة، فوقها على الحائط ألصقت صور اقتطعت من مجلات "آخر ساعة" أو "المصور" المصريتين، لوحة عالمية معروفة، أو صورة أثاث منزل مترف، أو وجه امرأة لا يعرفها أحد، تعرض إعلاناً عن بضاعة ما، وكذلك صورة جمال عبد الناصر محاطاً بأولاده الثلاثة، يرتدون جميعهم بدلات أنيقة، وتحت إطار الصورة كُتب مصنع الغزل والنسيج، المحلة الكبرى، لم تفطن أمي لقصّ هذا الإعلان.(11)

لا شكّ في أنّ وعي الضغط التصويريّ العالي الدقّة لدى الراوي الذاتيّ المصوّر يكشف عن حساسية عالية في الرصد والالتقاط ومسح المكان مسحاً تصويرياً محورياً، وهو لا يكتفي بتصوير المفردات والتفاصيل المكانية فحسب، بل يسعى إلى تصوير تاريخها كما يختزنه في ذاكرته بوصفه شاهداً شخصياً على جسد المكان وروحه، وربّما تكون الصور المعلّقة على الحائط والتقطتها عدسة كاميرا الراوي وقد توزّعت بين مجموعة من الصور التي قد لا تتمخّض عن علامة سيميائية معيّنة، سوى (صورة جمال عبد الناصر محاطاً بأولاده الثلاثة، يرتدون جميعهم بدلات أنيقة) وهي تشتغل سيميائياً على أكثر من مستوى، كلّ مستوى له تشظّياته داخل فضاء الرواية السرديّ على نحو من الأنحاء.

ربّما يكون المستوى الأوّل متعلّقاً بدلالة شخصية عبد الناصر نفسها بما تنطوي عليه من قيمة اعتبارية قومية لدى العرب جميعاً، والمستوى الثاني دلالة محاطاً بأولاده الثلاثة بما تحمله من استشراف للمستقبل، والمستوى الثالث دلالة يرتدون بدلات أنيقة وهي لا تناسب المستوى الرابع المتعلّق بما هو مكتوب تحت الصورة (مصنع الغزل والنسيج، المحلة الكبرى)، حين تتجّه دلالتها نحو جمهور العمال وقد كان عبد الناصر يعمل من أجلهم، فمصنع الغزل والنسيج ليس هو من صنع بدلات أولاد عبد الناصر الأنيقة، وقد تسجل عبارة (لم تفطن أمي لقصّ هذا الإعلان) علامة سيميائية (واعية أو غير واعية) على حصول هذه المفارقة في سياق التشكيل السرديّ العلاميّ في مشهد الصورة.

في حين تتوجّه كاميرا الراوي بعدستها نحو صورة أخرى تشتغل في سياق علاميّ مختلف تماماً عن صورة عبد الناصر وأولاده، لقطة فنية ترصد علامتين

بارزتين من علامات الفنّ العربيّ الغنائيّ والموسيقيّ الأصيل، كدلالة باذخة على ضياع الفنّ الأصيل وتلبّثه على شكل صورة يحفظها حائط منسيّ قد تكون حصيلة مصادفة عابرة غير مقصودة لا غير، على النحو الذي يشير إلى موقف واضح من الأشياء:

في موقع آخر على الجدار صورة لعبد الوهاب جالساً على كرسي، وقد أحتضن العود، وألصق إذنه به وأخذ يداعب الأوتار بأناقة. أو صورة لفريد الأطرش واقفاً تحت شجرة، ممسكاً بأطراف أصابعه غصناً يافعاً. (12)

إذ إنّ صورة عبد الوهاب المهمومة بالعود، وصورة فريد الأطرش المهمومة بالطبيعة، تحيلان على الفضاء الجميل حيث لم يبق منه سوى صور مأخوذة من مجلات أُلصقت على الحائط لمجرد التسلية وتزيين الحائط بطريقة بدائية.

ومن ثمّ تنحاز كاميرا الراوي لفضاء الأم ومحيطها وأشيائها المنزلية الحميمة من أجل تصويرها على نحو تستكمل الكاميرا فيه عملها لرصد المكان بكلّ تمظهراته وتحولاته وزواياه وطبقاته وحيثياته وجزئياته:

في الجهة المقابلة يُقطع لوح الرخام بحوض من البلاط يعلوه حنفية نحاس، ثم يرجع ليكتمل هذا اللوح فيبدو وكأنه أعيد وصله من جديد. وضعت أمي فوقه ببور الكاز، والإبرة الرقيقة المعلقة بكف حديد صغير، حتى يسهل عليها نكش ثقب البابور كلما سده الغبار أو رواسب الكاز المحترقة. كل هذه الأشياء رصُفت بأناقة وبان عليها النظافة التلقائية التي تدل على ذوق سيدة البيت, خروجاً من المطبخ باتجاه البيت يوجد ممر ضيق يفضي إلى غرفتين، الأولى لي منذ ولادتي، فيها سرير حديد صغير، وخزانة واطئة فوقها كتبي ودفاتري، وفي داخلها ملابسي.(13)

لتعود مرة أخرى نحو الجدار، جدار أخر هو جدار غرفة الراوي المصوّر، من أجل أن يكون للجدار بما ينطوي عليه من دلالة مكانية وسيميائية قيمة صورية واعتبارية وذاتية وموضوعية على المستويات كافة:

على الجدار جدار غرفتي عُلقت صورة كبيرة لأمي، وأخرى لأبي تبرز وجهه بتفاصيله الدقيقة، عينيه الصافيتين العميقتين، جبينه العريض، أنفه الدقيق، فمه وقد علاه الشارب الصغير، بدت وكأنها التَقطت بهدف عمل هوية شخصية أو رخصة للسواقة.(14)

إذ يتحوّل حائط الراوي الابن هنا بصورة أمه الكبيرة من دون تفاصيل، وصورة أبيه المشحونة بالتفاصيل الدقيقة للوجه إذ تتسلّط الكاميرا عليه بقوة ودقة واستطلاع عميق، إلى بانوراما مشهدية تجمع العائلة كلّها، فلم يعد الحائط هنا مجالاً مكانياً يحول دون انكشاف الداخل على الخارج فحسب، بل لوحة يجتمع عليها الابن والأم والأب كما تنجح الكاميرا في الإحاطة بهم على نحو يمكن أن تكون الصورة فيه بديلاً عن الواقع من حيث البُعد العلاميّ الدالّ على الأشياء.

كـاميرا الـراوي الـذاتيّ وهـي تصـوّب عدسـتها نحـو الأشـياء علـى أمـل أن تصوّرها بالدقّة المطلوبة تجرّد أدواتها مرّة أخرى في هذه الرواية من أجل أن يستثمر الروائـيّ مـا هو متـاح من تقانـات التصـوير السينمائيّ لاستظهر الحدث السرديّ علـى أعلى ما يكون، فحين يقرّر بطل الروايـة والشخصـية المحوريـة المركزيـة فيـه اختيـار العزل المكانيّ بوصفه حلّاً مقترحاً للخلاص من ضغط علاقته الملتبسة بـ (جينـي)، ويصمّم على مغادرة (عمّان) إلى فندق صغير في عجلون قريب من قلعتها.

تبـدأ الكـاميرا بالعمـل فـي منطقـة الفنـدق إذ إنّ الـراوي سـيتعامل مـع المكـان المنزوي البعيد شبه المهجور على أنه مكان مخلّص، لذا سيكون تصويره وتصـوير مـا فيه مشحوناً بالهاجس الشخصـي لشخصـية البطـل/الراوي الـذاتيّ، فتبـدأ العدسـة بالتقـاط المشـهد الأوّل وهـو يصـوّر شخصـية جديـدة دلفـت إلـى المشـهد الروائـيّ بفعـل انتقـال الشخصية المركزية إلى مكان جديد على هذه الصورة:

فتحت لي باب الغرفة، وتقدمتني إلـى الـداخل، رفعت السـتارة التـي تغطـي نافذة الغرفة، قمت ببعض الحركات فوق السرير، رفعت الوسادة وأعدتها إلـى موضـعها، شددت طرف الغطاء، طرقت بيدك الضخمة الوسائد، لم تكن تعني حركاتك كلها شيئاً. انسحبت، مددت لك بيدي ديناراً إكرامية قبل أن تنصرف، تجاهلتني وغادرت مسرعاً، بذلك الرفض أشعرتني أني أمام إنسان مختلف.

تحقق الآن شعوري بالخوف، تذكرت قصص أجاثا كريستي التـي لـم أقرأهـا منـذ أكثر من عشرين سنة.

ما هي حكاية هذا الرجل؟

صرت أفكر أن أعود إلى البهو، أدفع أجرة مبيت اليوم وأرجع إلى عمان.(15)

المشهد على هذا النحو بدا وكأنّه قصة قصيرة جداً كاملـة، فالكـاميرا تصـوّر هنـا بثلاثة اتجاهات متضافرة ومترابطة ومتداخلة، الاتجاه الأول هو الشخص الجديد وهو عامل الفندق حيث يقود البطل نحو غرفته في الفنـدق، والاتجـاه الثـاني يتعلّـق بتفاصـيل المكان وطبيعته الموحشة، والثالث شخصية البطل وهي التي تنشغل بها الكاميرا بدلالة الاتجـاهين السـابقين، فالمكـان كمـا تصـوّره الكـاميرا محـدود جـداً، وشخصـية البطـل مشغولة بالمكان وبنفسها وبالشخص المرافق الغامض والباعث على الخوف، لذا فإن الكاميرا هنا لا تصور حقيقةً سوى صورة البطل الداخلية بما تنطوي عليه من ارتياب وخشية، على النحو الذي يتحقق فيه رفض المكان والتفكير في مغادرته.

فـي المشـهد التصـويريّ اللاحـق للمشـهد السـابق تستثني عدسـة كـاميرا الـراوي واحداً من اتجاهاتها السابقة، وهو المتعلّق بالشخصية الجديدة المرافقة لشخصـية البطـل والمكان، لتنفرد بتصوير المكان فـي علاقتـه بشخصـية البطـل، إذ يرافـق لسـان الـراوي المصوّر عدسة الكامير كي تصوّر من وحي الحكي الذي ينطق به:

لقد أنبأتني المفاتيح الكاملة المعلقة على اللوح، والصمت المخيم على الدهليز الذي توزعت فيه الأبواب العتيقة الواطئة، التي تفضي إلى الغرف، أن المكان مهجور، وأني النزيل الوحيد هنا. زادت الرهبة في داخلي، قمت بإغلاق الباب بإحكام بالمفتاح، وتحققت من أنه لا يوجد سوى باب واحد ونافذة واحدة للمكان، جلست على السرير، وهدأت من روعي. فكرت وقتها كم أنا إنسان مشحون بالقلق. استلقيت على ظهري بكامل ملابسي على السرير، وقدماي معلقتان بالهواء، تنبهت بعد وقت لم أعرف كم طال، كانت العتمة قد غمرت المكان، وقفت وأنا أشعر بخدر في رجلي، توجهت إلى الحمام قذفت وجهي بالماء البارد، الذي كان يندفع من الحنفية النحاس بأناة، تنبهت حواسي قليلاً، نظرت في المرآة المشقوقة المعلقة فوق المغسلة بتردد، كان وجهي مجهداً، وقد بدت عليه تجاعيد كنت أراها للمرة الأولى، بدوت مع لحيتي وكأني رجل هرم. خرجت من الغرفة. كان الصمت مع العتمة قد صار أعمق، في إحدى زوايا الدهليز عُلق سراج صغير، كان يرسل ضوءاً خافتاً يكفي حتى أتبين الطريق نحوه، هبطت الدرجات ببطء، دخلت الصالة المعتمة إلا من أضواء شحيحة بالنور، توزعت في أماكن تشير إلى أنه يوجد حياة هنا. (16)

التركيز التصويريّ يتوجّه نحو الشخصية المركزية في علاقتها بالمكان، والمكان في حساسية احتوائه للشخصية، ولعلّ حساسية التكثيف التصويريّ حين تركّز على حيّز فضائيّ معيّن من أجل الكشف عن فلسفة العلاقة بين الشخصية والمكان على هذا النحو ((أن المكان مهجور، وأني النزيل الوحيد هنا. زادت الرهبة في داخلي))، فإنّها تنتهي إلى اقتصاد شديد في منح المشهد أقلّ ما يمكنُ من الضوء، لتكونَ الصورةُ قاتمةً ومحدودةً وضيّقةً تسهم في وضع الشخصية في موقف سرديّ حرج حتى على صعيد إعادة إنتاج التفاصيل الشخصية الذاتي ((كان وجهي مجهداً، وقد بدت عليه تجاعيد كنت أراها للمرة الأولى، بدوت مع لحيتي وكأني رجل هرم))، إذ تكتشف الشخصية أنّ ضيق المكان ووحشته وظلمته انعكست على طبيعة التفاصيل الوصفية لملامح الشخصية فطبعتها بطابعها السلبيّ المأساويّ.

ويتحقّق في هذا المشهد نوع من التوازي الصوريّ بين الشخصية كما ترى وجهها في المرآة، وبين المكان وهو يعاني المعاناة نفسها ((كان الصمت مع العتمة قد صار أعمق، في إحدى زوايا الدهليز عُلق سراج صغير، كان يرسل ضوءاً خافتاً يكفي حتى أتبين الطريق نحوه، هبطت الدرجات ببطء، دخلت الصالة المعتمة إلا من أضواء شحيحة بالنور، توزعت في أماكن تشير إلى أنه يوجد حياة هنا.))، فالصمت والعتمة والضوء الخافت والصالة المظلمة وشحّة النور ليست سوى وجه مجهد وتجاعيد ولحية ورجل هرم كما تجلّت في الشخصية.

تنتقلُ كاميرا الراوي من مشهد العتمة والخوف إلى مشهد النور والطمأنينة حين تغادرُ الشخصيةُ حيّزها الضيّقَ المتواريَ خلف بؤرتها المنفيّة، وتقرّرُ الانفتاحَ على

المحيط كي تندمج فيه وتكون جزءاً من حراكه السرديّ في السبيل إلى التعرّف على كنه الأشياء، ومغادرة السجن الذاتيّ نحو ما هو متاح من حريّة محتملة خارجه، إذ لا بدّ من القيام بحركة معيّنة تفضي إلى مشهد آخر مختلف حتى تتحرّك عدسة الكاميرا للقيام بفعلها، بعد أن استكانت في المشهد السابق وانغلقت على مشهد شبه مقفل على النحو الذي تعطّلتْ فيه حيويةُ اشتغالها التصويريّ السرديّ، فبدتْ وكأنها غابتْ عن وظيفتها الحركية في التصوير والالتقاط والحركة والفعل والإنتاج:

في إحدى الزوايا رأيتك والشاب جالسين تتابعان مادة تعرضها شاشة تلفزيون صغيرة دون صوت، عندما أحس بي الشاب رحب بي ودعاني للجلوس، لم تلتفت وبقيت مشدوداً نحو التلفزيون، قلت للشاب مازحاً:

- يبدو أني لم أرق لصاحبك؟

- من؟ عبود؟

سألني وهو يضحك، ثم أكمل:

- لا عليك. عبود رجل طيب لكنه أطرم، لا يسمع ولا يتكلم.

عندها رفعت عينيك باتجاهي، وللمرة الأولى رأيتك تبتسم، وعرفت اسمك. (17)

إنّ ظهور الاسم (عبود) على شاشة عدسة الكاميرا مع صفته التي كانت غامضة (أطرم، لا يسمع ولا يتكلّم) يعدّ من العلامات البارزة في تحوّل المشهد من القتامة إلى الوضوح، ومن الغياب إلى الحضور، ولاسيّما حين تتعاضد مع علامة أخرى تنتجها الجملة السردية الإيجابية (رأيتك تبتسم، وعرفت اسمك)، فالابتسامة ومعرفة الاسم علامتان تنويريتان على مستوى الفعل السرديّ الخاصّ بالشخصية المركزية في الراوية وبالمكان المرتبط به.

وهو ما يفسّر انفتاح المشهد السرديّ على مناخ جديد مشحون بالألفة والمحبة والتفاهم والمودّة، يتيحُ مجالاً رحباً لمغادرة المكان السجنيّ وقد أسر الشخصية المحورية نحو مكان يصلح للبوح والسرد والحكي بلا حدود:

في اليوم الثاني صرت صديقي، لا أدري كيف استطعت أن تسحب مني كلّ هذا الكلام الذي لم أبح به لأحد من قبل ولا حتى لنفسي. أخاف من البوح أو حتى التفكير بكل هذه الذكريات والآلام أمام أحد حتى نفسي، أخاف من أن استغيث، أو أن أطلب العون، إلى أن أشرت علي أن أجلس عندما رأيتني أنزل من الغرفة في الصباح. غبت عني برهة من الوقت دون أن أعرف سبب طلبك مني الجلوس، وانسحابك دون أن تومئ لي بشيء، انتظرتك لأني لم أكن أجد ما أفعله غير ذلك، حتى رجعت بعد دقائق وأنت تحمل بيدك فنجان قهوة. صديقك الشاب لم يكن موجوداً، أفهمتني بالإشارة أنه قد ذهب لشراء حاجات للفندق، وسألتني بإشارة لطيفة إن كنت أرغب بتناول الإفطار؟ شكرتك وأشرت عليك أن تأتيني بفنجان قهوة جديد لكن بدون سكر. صدّقني بأنّي، وحتى هذه اللحظة وقد قلت لك ما قلت، وبُحت لك كلّ أسرار حياتي، حتى تلك التي

أخجل أن أقولها لنفسي، ما زلت لا أدري كيف ابتدأ هذا الحوار بيننا، وكيف امتدّ طوال هذا الوقت. لم أجد صعوبة بالتواصل معك، فقبل أن أخرج من الفندق في اليوم الثاني، وكنت أعتزم زيارة القلعة، رأيت في عينيك وهما تشيعانني، وأنا أخرج من الباب، صورة جميلة غير تلك التي كانت بالأمس. (18)

الصورة المشهدية وقد بدت وكأنها نتيجة إيجابية لكلّ ذلك الحراك السرديّ الملتبس نقلت عمل الكاميرا السردية التي يقودها الراوي من مجال سرديّ إلى مجال سرديّ مغاير، وربّما كان تركيز عدسة الكاميرا على الجملة السردية التي اختتمت المشهد (رأيت في عينيك وهما تشيعانني، وأنا أخرج من الباب، صورة جميلة غير تلك التي كانت بالأمس.)، يفضي إلى مجال رؤية بصرية مختلف اجتهدت عدسة الكاميرا في التقاطه على نحو مركّز وفاعل (صورة جميلة)، ويتأكد إثبات جمال الصورة في هذا المجال الرؤيوي البصريّ الجديد بنفي غيرها (غير تلك التي كانت بالأمس)، حتى يتحوّل المكان من مكان معاد إلى مكان أليف، ومن صورة قاتمة إلى صورة جميلة، ومن سجن الغرفة المحاط بالغموض والعتمة والخوف، ومن شخصية مريبة وغامضة وبلا اسم ترسل رسائل رعب إلى (عبود) حاضنة للبوح المريح لا تملّ من السماع والاحتواء، لتتفاعل عدسة الكامير وهي تصوّر المشهد السرديّ بتموّجاته المختلفة مع الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية المركزية من جهة، ومع المكان بتحولاته الذاتية الإجرائية من جهة أخرى.

تتحفّز كاميرا الراوي على نحو أشدّ وأكثر حساسية في الكثير من المشاهد الروائية الغزيرة في رواية ((صخب))، لأنّ الرواية تشتغل على فعالية الحواس بطريقة كليّة ومتكاملة ومتجانسة، فتتجّه في أحد مشاهدها نحو العلاقة الإغوائية بين شخصيتي (هيام) و (هند) لتصوّر على لسان الراوي كليّ العلم الخلفيات المشهدية، وهي تتمثّل بالدور التي تقوم به هيام في توريط هند للدخول في عالم المدينة المستتر، وبالدور الرغبويّ الذي يعتمل في وجدان هند لخوض المغامرة:

استغرقت هيام وقتاً طويلاً حتى أقنعت صاحبتها بأن تجرّب هذه الحياة. وصلت هند السنة الأخيرة في المدرسة عندما تلبّسها الشوق لأن تعيش هذه التجربة التي لن تلوح لها مرة أخرى قررت أنها ستكون مرة واحدة، وتجربة واحدة، وأنها كما وعدتها هيام لن تفعل شيئاً غير أن تتعرف على الوجه الأحلى للمدينة. (19)

المشهد على هذا النحو تصوّره كاميرا الراوي من خارج الحالة السردية، فهو مشهد وصفيّ شبه ثابت يُعنى بالتقاط وضعية الاستعدادات المرجعية لدى الشخصيتين، وتصوير مدى التفاعل والتقارب بينهما لتشكيل المشهد القادم، إذ إنّ هذه المقدمة التصويرية لآليات المشهد السرديّ تفضي ضرورةً إلى المحتوى المشهديّ الديناميّ، حيث تتحرّك الشخصيتان باتجاه استكمال صورة المشهد ومضمونه ومستقبله:

ما أن أُغلق باب المصعد حتى هبط قلب هند من صدرها وارتطم بالأرض، شدّت على ذراع هيام بقوة مثلماً كانت تشدّ على ذراع أمها عندما تأخذها للطبيب، قالت بتوسل:

ـ دعينا نرجع ، أو ادخلي أنت وسوف انتظرك على طرف الشارع.

ـ هؤلاء الرجال غير الرجال الذين تعرفينهم، سوف ترين ذلك الآن بنفسك.

قالت مهدئة إياها.

دخلت الصبيتان بمرايلهن المدرسية وحقائب الكتب التي ضممنها إلى صدورهن باب الشقة الذي فتحه لهما شاب بجسم رياضي مكشوف، ألقت هيام حقيبة المدرسة بعيداً، صارت تتنقل بين الرجال الممددين بتكاسل تتلقى سلاماتهم وقبلاتهم وأعينهم جميعاً مصوبة نحو الزائرة الجديدة. (20)

عدسة الكاميرا اتجهت فوراً لتصوير شخصية هند بوصفها الزائرة الجديدة للمكان، أما هيام فالمشهد قد مرّ عليها سابقاً لأنّها خاضت التجربة مرّات عديدة، لذا فإنّ الكاميرا من أجل بناء مشهد سرديّ متقن ستوجّه عنايتها نحو شخصية هند بوصفها المركز الحدثيّ الأبرز والأهمّ في المشهد، لكنّها تصوّر أيضاً أفعال هيام على الرغم من أنّها تقليدية تتكرّر في كلّ مرّة، فمن صورة التردّد والريبة والخوف والخشية حيث يتجسّد فيها مشهد هند، إلى صورة الممارسة الطبيعية التقليدية التي يتجسّد فيها مشهد هيام، غير أنّ الكاميرا ترصد الاهتمام الكبير الموجّه نحو هند في الجملة السردية اللافتة (**وأعينهم جميعاً مصوبة نحو الزائرة الجديدة.**)، لكي تحيط كاميرا السرد المشهد السرديّ بالمرونة المطلوبة من أجل التركيز على فاعلية التوجّه التصويريّ المتقن.

لا ينتهي المشهد قبل أن تستغرق كاميرا السرد في تصوير حالات هند وهي تخوض تجربتها الأولى في هذا الميدان، على سبيل الاكتشاف والتعرّف والممارسة المتدرّجة نحو العالم الذي تتقدّم نحوه وتخشاه في آن:

انقضت الزيارة على هند مثل كابوس بطيء، نظرات تلفحها، عبارات قبيحة تتردد بين الرجال، ضحك يشبه الهلوسة والهذيان، محاولات للمسها أو للحديث معها، يسألها أحدهم عن دروسها وعن عنوان سكنها، صار كل واحد منهم يقاتل لكي ينالها لأنها مشروع صيد جميل ثمين، وهذه هي مرّتها الأولى مثلما أعلنت أمامهم هيام وهي تضحك بصوت مرتفع، قبل أن يسحبها واحد منهم نحو إحدى غرف الشقة ويغلق الباب خلفهما. عندما عاد الباب وانفتح بعد وقت حسبته هند دهراً، ظنت أنّ هياماً قد أنهت ما عليها، همّت واقفة من على المقعد الصغير الذي تكومت عليه قريباً من الباب تراقب وتسمع ما يدور من حولها بفزع، لم يخرج من الغرفة غير الرجل الذي رجع وحيداً وهو يسوي ملابسه، أشار على واحد من الرجال كان يرفع زجاجة البيرة إلى

قمة رأسه يبحث عن النقاط الأخيرة فيها أن يدخل، ألقى الزجاجة بعيداً وهب واقفاً دخل الغرفة وأحكم إغلاق الباب خلفه.

ـ أيّ فعل هذا الذي تقوم به هيام؟

تداول على الغرفة المختفية في داخلها هيام ثلاثة منهم، أما رابعهم فقد كان يرسل إيحاءات لهند أنه غير ذلك وأنه يرقى عن العلاقات العابرة. كلّ ما كان يدور، وما كان يقال، وكلّ ما كان يفكر به الرجال لم تكن هند لتفهم منه شيئاً. (21)

وعلى الرغم من كاميرا السرد التقطت مزيداً من صور المشهد فيما يتعلّق بتحسّبات هند واستغرابها مما تفعله هيام، وفيما يتعلّق بممارسات هيام وهي تعطي لهند درساً جديداً للانغمار في جوهر هذا الفضاء، وينتهي المشهد إلى نوع من الغموض تشكّله عدسة الكاميرا وهي تنفتح على المكان انفتاحاً كلياً لتصوّر كلّ شيء من جميع الاتجاهات، حين يقرّر الراوي وهو يقود حركة التصوير أنّ المشهد واضح لجميع شخصياته سوى هند (**لم تكن هند لتفهم منه شيئاً.**)، لكنّها في قابل الرواية سيزول عدم الفهم هذا وتفهم كلّ شيء كما يوحي المشهد من طرف خفيّ.

تختزن رواية قاسم توفيق الموسومة بـ ((صخب)) مزيداً من المشاهد الكثيفة والغزيرة ذات الطبيعة السينمائية القائمة على تمثّل المجال السينمائيّ وثقافته، إذ يستعمل الراوي كاميرا السرد لتصوّر مجموعة كبيرة من المشاهد في اشتباكها السرديّ على نحو مثير، ومنها اللوحة المشهدية التي صوّرت فيها عدسة الراوي كلي العلم شخصية (الشيخ حمدان) وهي شخصية إشكالية ذات أنساق متعددة، منها ظاهر، ومنها مضمر، ومنها غامض على نحو ما، فعلى الرغم من أنّ شخصية الشيخ حمدان ليست شخصية اساسية على مستوى التأثير والحضور في المتن السرديّ للرواية، لكنّها شخصية كاشفة لجوهر التفكير والسلوك داخل بنية مجتمعية مفككة ومشوّهة، تقبل النفاق وتسوّقه لأنّه لا يؤثّر على مصالحها ولا يضرّ بوجودها، فشخصيات الرواية وعلى رأسها الشيخ حمدان تعيش نوعاً من الصخب الداخليّ، وهو ما يفسّر القيمة السيميائية العالية لعتبة العنوان (صخب) في قدرتها على تمثيل حساسية الحراك السردي العميق للشخصيات، إذ إنّ معظم شخصيات الرواية تعيش قدراً من الازدواجية في العلاقة بين ما تُظهر وما تُبطن، صمت خارجيّ وصخب داخليّ، حيث تسعى كاميرا السرد المزّودة بطاقات سردية كبيرة لتصوير الداخل على الكشف عن أعماق الشخصيات الصاخبة ومنها شخصية الشيخ حمدان:

الشيخ حمدان أكثر أهل القرية خوفاً من مواجهة الحقيقة، لذلك اكتفى بالتلميح، والإشارة، والإسقاط لما يراه ويعرفه عن أهل قريته في خطبة الجمعة والعيدين على قصص الأولين. كان يسمع اعترافات خطّائي القرية من غير الخطائين، يسمعها من شاب يبحث عن الخلاص من البطالة والفقر، ويسمعها من استغابة الرجال لبعضهم البعض، يرى توسلاتهم في طلب المغفرة بعد أن تنقضي الصلاة ويغادر المصلون إلا

هم يبقون في مواضعهم ساجدين، عيونهم شامخة إلى السماء، ودموعهم تغسل وجوههم. لا تعدو خطايا هؤلاء أكثر من حلم شاب بالمحرمات، أو إخفاء البقال بضاعة يتناهى لمسامعه من الباعة المتجولين في سياراتهم بأنّ سعرها سيرتفع، فيكسب بضع قروش من مخزونه القليل في بقالته الصغيرة، ثم يأتي إلى الجامع تائباً وندمان يطلب من الله أن يهديه ويدلّه على كفارة تعفيه من هذه الخطيئة.

كان يرى ويسمع ولا يتكلم، يراقب القرية الخاطئة فيصيبه هوس بأنه أتقى الناس. يعرف بسّره أنّ فرجاً واحد من الخطائين لكنه لا يطلب المغفرة، كان يرى ترددد المتكرر على بيت ابنه في الوقت الذي تكون الناس كلها بأشغالها، وهو المعروف عنه بأنه كان آخر من يغادر المدرسة. وإن كان الشيطان قد وسوس للشيخ بأنّ الجدّ يأتي فعلاً لا يريد أن يعلم به أحد من طريقة تسحبه من بين البيوت حتى يصل إلى بيت ابنه، وتغيير مساره إن رأى عند كريمة من يضيفها من الجارات فيدخل إلى بيته كمن يريد قضاء حاجة ، ثم ينسحب مسرعاً بدقائق على عكس الوقت الذي يقضيه عند كريمة إن كانت وحدها. ولأنّ شيطان الشيخ ليس بحجم شياطين الآخرين فقد همس بأذنه ذات مرة خجلاً من أنه ليس هناك ما يضير إن هو لحق بالمعلم متسللاً مثله ليعرف ما يفعله هناك.

قمباز الشيخ وعباءته وكرشه المنفوخ لم تمكّنه من تسلق الجدار ومراقبة ما يدور هناك ، لكن أذنيه كانتا قادرتين على التنصّت. سمع غنجاً، وسمع صوت صفع وسمع شتائم وصراخاً. سمع تكرار اسم سالم الحجار أكثر من مرة، لكنه استغفر ربه عمّا وسوس له به الشيطان من ظنّ بما يفعله المعلم عند كريمة. (22)

إنّ الجملة الاستهلالية للمشهد هنا (الشيخ حمدان أكثر أهل القرية خوفاً من مواجهة الحقيقة، لذلك اكتفى بالتلميح، والإشارة، والإسقاط لما يراه ويعرفه عن أهل قريته في خطبة الجمعة والعيدين على قصص الأولين)، ترسم صورة بالغة الدقّة عن صخب الشخصية الداخليّ وهي تختار السبيل الأبعد عن مواجهة الحقيقة، وتتضاعف قيمة هذه الحقيقة عن الشخصية حين ترصدها عين الكاميرا في حالة الصمت الخارجيّ المتوازي مع الصخب الداخليّ (كان يرى ويسمع ولا يتكلم، يراقب القرية الخاطئة فيصيبه هوس بأنه أتقى الناس)، فالأفعال السردية وهي تمثّل عنواناً داخلياً للشخصية (يرى/يسمع/يراقب) لكنه (لا يتكلّم) تفسّر على نحو واضح طبيعة الصورة، وتقود إلى إصابة الشخصية بـ (هوس) يزيّن لها صورتها كما تشتهيها هي في مقياس خاصّ تضعه لنفسها ليوصلها هذا الوهم بأنها (أتقى الناس)، في معادلة نفاقية ليس لها حضور إلّا في باطن شخصية الشيخ حمدان، تتحقّق في دائرة إيهام الذات وإقناعها بالصفة على مستوى الفكرة والممارسة.

وربّما كان هذا الالتباس بين الخارج الصامت والداخل الصاخب في شخصية الشيخ حمدان مرتبطاً في شاشة الراوي بالميزة الشيطانية الخاصة التي يتمتّع بها،

قادها نحو أن تبيح لنفسها ما تمنعه عن الآخرين في التلصص على حركات المعلم فرج كي تتحقق من شكوكه في علاقته بـ (كريمة) زوجة ابنه المتوفّى (ولأنّ شيطان الشيخ ليس بحجم شياطين الآخرين فقد همس بأذنه ذات مرة خجلاً من أنه ليس هناك ما يضير إن هو لحق بالمعلم متسللاً مثله ليعرف ما يفعله هناك.).

ولا يفوت عدسة الكاميرا الراصدة والمصوّرة والواصفة أن تضع شخصية الشيخ حمدان في دائرة اهتمامها كي تصوّر خارجها مثلما صوّرت داخلها (قمباز الشيخ وعباءته وكرشه المنفوخ لم تمكّنه من تسلق الجدار ومراقبة ما يدور هناك، لكن أذنيه كانتا قادرتين على التنصّت.)، على النحو الذي يحيل فيه الخارج الشخصانيّ على الداخلّ الشخصانيّ بصورة دقيقة ومعبّرة، تعزّز الفكرة، وتوسّع حدود الصورة، وتغري بالمتابعة والكشف والاكتشاف بحضور عناصر السرد الروائيّ الأخرى وهي تسمح لكاميرا السرد بمتابعة عملها داخل حدود هذه العناصر وضمن فضاء حراستها.

في مشهد آخر من رواية (صخب) له صلة بشخصية الشيخ حمدان تسعى كاميرا السرد إلى التقاط ذيول أخرى لهذه الشخصية، وهي لقطات تقليدية تكمل صورتها في المشهد الخاصّ والمشهد العام للسرد، قبل أن تنتقل عدسة الكاميرا نحو شخصية أخرى هي شخصية (سالم) في علاقته الإشكالية مع (كريمة)، إذ بعد أن ورّطته كريمة في دعوته على الشاي في بيتها بهدف آخر يتعلّق برغبتها في التوصل معه عاطفياً، وثم حين دخل صرخت مستعينة بالجيران على أنّ سارقاً اقتحم بيتها.

يتشكّل هذا المشهد في تفسير سيكولوجيّ لشخصية كريمة المركّبة حين دعته لرغبة فيه لكنّه حين أصبح قريباً منها تحرّكت مشاعر أخرى مضادّة جعلتها تستعين بالجيران رغبة في خلاص ما، ليهرب سالم فتصبح معرفة نيّة كريمة أمراً كبيراً يشغله ويحرّضه على الالتقاء بها ومعرفة سرّها مهما كلّفه الأمر، وهو ما تحاول عدسة الكاميرا التقاطه عن قرب في هذا المشهد:

الشيخ حمدان الذي يأوي إلى مهجعه باكراً لكي يصحو مع بزوغ الفجر للمناداة على الصلاة، والذي لم يعد يقرب زوجته منذ سنين، لم يرَ سالماً عندما تسلّل بعد منتصف الليل إلى مهجع كريمة، وأغلق فمها بيده الغليظة عندما صحت مفزوعة قبل أن تصرخ وتطلب النجدة، أشار بسبابته عندما صلبها على سريرها وأغلق فمها أن تصمت ، قال بصوت أقرب للهمس حتى لا يسمعه الأولاد النائمين بالغرفة المجاورة.

- لا أريد بك سوءاً أريد أن أفهم.

وعندما أمن من نظراتها التي صارت تهدأ وتستوعب ما يدور أبعد يده عن فمها بحذر. توسل لها بعينين لم تكن تحملان غير طيبة وبراءة قدرت كريمة على قراءتهما بلا عناء، ردت مباشرة بعد أن أنحى يده عن فمها بعيداً:

- لقد وسوس لي الشيطان.

لم يكن يسمع الكلمات التي تندلق من فمها بصوت خافت والتي تحكي عنه وما يعنيه لها، إنسان يستحق احترامها، أخ وابن بلد شهم. غادرها الخوف الذي صحت عليه، تكلمت بهدوء وراحة وكأنه ليس في بيتها رجل غريب. أمسكت يده وهي تكلمه بحنو وكأنها ترغب بأن يرفعها إلى خدها حتى توسدها وجهها، كلّ ما كان أنه أبصر من خلال العتمة وجهاً كان أجمل كثيراً من ذلك الذي يتذكره.

سكتت كريمة عن الكلام وظلّ سالم صامتاً ساهماً متعلقاً بوجهها الذي يراه لأول مرة في حياته، كان جميلاً ناعماً يفجر دفء النوم فيه لوناً أقرب إلى الورد. وقف، تراجع إلى الوراء وأخذ ينسحب بطيئاً، بطيئاً من دون أن يلتفت إلى الباب الذي أوقفه عنده، مدّ يده يفتحه وما تزال عيناه متسمرتان بوجهها:

- لكني أحبك.

رمى باعترافه عليها، وأنسل خارجاً مثلما دخل بصمت.

ظلت كريمة واجمة عاجزة عن تفسير ما يتنازعها من أفكار، أحست جمالاً غريباً ينساب داخل روحها وهي تستعيد كلماته الأخيرة، نزلت عن سريرها بخفّة قط، فتّشت في البيت عنه، كان قد غاب مثلما حضر، رجعت لفراشها، تذكرته، كان جميلاً بطريقة ساحرة، فاتناً وغريباً، كان سالم رجلاً مختلفاً. (23)

فبعد إزاحة شخصية الشيخ حمدان خارج المشهد تبدأ كاميرا السرد بالتفرّغ لمشهد سالم وكريمة، بعد أن اقتحم سالم بيت كريمة هذه المرة من دون دعوتها كي يعرف منها سرّ ما حدث له معها في المرّة السابقة، وتتوجّه الكاميرا نحو المشهد على مجموعة مراحل، أو طبقات، أو جزئيات مشهدية. الجزئية الأولى من المشهد السرديّ المصوَّر تتمثّل في لحظة اقتحام سالم مهجع كريمة، ورعبها منه، ثمّ إحساسها بالأمان فيما بعد، على النحو الذي أتاح لسالم أن يسالها عن سرّ ما حدث في المرّة الماضية وتجيبه بأنّ الشيطان كان وسوس لها، وبجملة كريمة هذه تنتهي الجزئية المشهدية الأولى.

الجزئية المشهدية الثانية تتمثّل في صورة الصمت وقد حلّت على حركة سالم وكريمة في لوحة المشهد معاً، حين ترصد عدسة الكاميرا أولاً التفاعل الهمسيّ واللمسيّ البسيط بين الشخصيتين، ثم الصمت والسكوت والذهول واكتشاف جديد لوجه كريمة يضاعف من انتماء سالم لمشهدها (وجهاً كان أجمل كثيراً من ذلك الذي يتذكره./كان جميلاً ناعماً يفجر دفء النوم فيه لوناً أقرب إلى الورد.)، أعقبه انسحاب سالم خائباً من المشهد تاركاً جملته الأخيرة النافذة (ـ لكني أحبك)، لتفعل فعلها في رسم ملامح الجزئية الثالثة من المشهد وقد تسيّدتها شخصية كريمة.

وتحضر الجزئية الثالثة من المشهد في فعالية درامية تنهض بها الأفعال الكاشفة عن حيرة كريمة بإزاء هذا الموقف، وهي تسلّط الضوء على طبيعة حراكها

السردي المحيط باستجابتها على نحو متداخل ومعقّد، ويمكن ترتيب هذه الفعاليات ووضعها على النسق العمودي الآتي:

ظلّت كريمة واجمة عاجزة عن تفسير ما يتنازعها من أفكار،

أحسّت جمالاً غريباً ينساب داخل روحها وهي تستعيد كلماته الأخيرة،

نزلت عن سريرها بخفّة قط،

فتّشت في البيت عنه، كان قد غاب مثلما حضر،

رجعت لفراشها،

تذكرته، ظلت كريمة واجمة عاجزة عن تفسير ما يتنازعها من أفكار، أحست جمالاً غريباً ينساب داخل روحها وهي تستعيد كلماته الأخيرة، نزلت عن سريرها بخفّة قط ، فتّشت في البيت عنه، كان قد غاب مثلما حضر، رجعت لفراشها، تذكرته، كان جميلاً بطريقة ساحرة، فاتناً وغريباً، كان سالم رجلاً مختلفاً.

لتنتهي حركة الكاميرا الراصدة لدراما تشكّل الإحساس الشخصيّ عند كريمة في الجملة الأخيرة وقد تكثّفت بالأحوال والصفات على نحو غزير جداً في مساحة سردية ضيّقة (كان جميلاً/طريقة ساحرة/فاتناً/غريباً/رجلاً/مختلفاً)، من أجل أن تسهم حركة الكاميرا الداخلية هنا في رسم الصورة الجوهرية الباطنية لحقيقة كريمة، بعيداً عن ضغط العلاقة الشائكة الغريبة المعقّدة مع فرج بكلّ ملابساتها وغموضها وتفاعلاتها المتشابكة.

في روايته ((الشندغة)) يتّضح عمل كاميرا السرد على نحو أشمل وأكثر دقّة، ولا سيّما حين تتوجّه العدسة نحو أعماق شخصية (ناصر) لتصوّر استجاباته الداخلية نحو حدث خارجيّ يتّسم بالغموض والريبة، على نحو تفضي فيه محتويات الصورة وتخومها وحيثياتها وتشظياتها عن متاهة الشخصية وأزمتها الذاتية الخانقة، إذ تتسلّط كاميرا السرد يقودها الراوي كليّ العلم على الصورة الباطنية الجوانية للشخصية كي ترسم علاقتها بالمكان والمحيط والأشياء المتعلّقة بهما:

كان البيت معتماً إلا من ضوء قادم من الخارج، عندما سمع صوت جرس البيت مع طرقات خفيفة على الباب، حسب أنه يحلم، لكن بعد برهة عاد الطرق من جديد، تحقق من الساعة كانت تحوم حول التاسعة، وقف، أحسّ دواراً خفيفاً. لقد باغته المغيب كما الضجيج. المغيب اللحظات التي يفرّ منها قبل انهمار العتمة، كلما اقتربت ساعة المغرب يترك كل ما يقوم به بلا إرادة منه، كان يرتدي ملابسه ويخرج. يكره المفاجأة حتى تلك التي تصنعها الطبيعة، كلما حبسه الوقت وغمره الظلام مرة واحدة أحسّ انقباضاً غريباً لا يقدر على تفسيره.

الانقباض نوع من القلق، القلق خوف من مبهم، الخوف دوران في متاهة اللاشعور العصية على الرؤيا والوضوح، عقد نفسه العصية على التدجين والتحوّل

إلى المألوف. ليس في ذاكرته ما يقدر على مشاهدته غير أنه ميّال إلى المواجهة أكثر من الترقّب.

إنّ الترقّب هزيمة، مازالت خلايا الدماغ تنشط في إفراز الاحتمالات الهائلة المبالغ في تركيبها، إذن فالمجابهة هي المفرّ من كلّ الاحتمالات ومواجهة احتمال واحد فقط. اختلطت داخله الرؤى ورجعت ظلال الاكتئاب تحوم حول رأسه، غير أنّ الصداع والإرهاق والطرقات اللحوحة غلبته. قام بتثاقل سحب بنطلون البيجاما، دسّ فيه نصفه الأسفل بتثاقل وفتح الباب.[24]

تتنقل عدسة الكاميرا بين المكان (الغرفة) وهو مكان مقفل ومغلق من حيث الرؤية السردية الماثلة فيه، وشخصية (ناصر) وقد استبدّ به الكسل وتركه ينفصل عن المكان المقفل المحيط به، والطارق وهو يستخدم جرس الباب زائداً طرقات خفيفة، وكأنّ الطرقات الخفيفة نوع من العلامة السيميائية الموحية بهوية الطارق، ولا تكتفي عدسة الكاميرا بتصوير التفاصيل الباطنية الجوانية لمحتوى الشخصية بل تسعى إلى التقاط الطيف المزاجيّ لها، على النحو الذي يضيف عبئاً كبيراً على مهمة الكاميرا لأنّها تحتاج من أجل إنجاز ذلك إلى إمكانات استثنائية لا تتوافر دائماً، لكنّها تنجح في تصوير مزاج الشخصية داخل الحاضنة الجسدية والسلوكية لها.

إذ إنّ شبكةَ العلامات النفسية المنتشرة على مساحة المشهد وقد التقطتها عدسة كاميرا الراوي بعمق وشساعة على هذا النحو الكثيف المتوزّع بطريقة هندسية متوازنة ودالّة بقوّة على التلاؤم والانسجام: (دواراً خفيفاً/باغته/الضجيج/المغيب/يفرّ منها/انهمار العتمة/ساعة المغرب/يترك/بلا إرادة منه/يكره المفاجأة/حبسه الوقت/غمره الظلام/أحسّ انقباضاً غريباً لا يقدر على تفسيره/الانقباض نوع من القلق/القلق خوف من مبهم/الخوف دوران في متاهة اللاشعور العصية على الرؤيا والوضوح/عقد نفسه العصية على التدجين والتحوّل إلى المألوف.)، تعمل في سياقات نفسية متنوعة تكشف عن حال الشخصية، ومزاجها، ورؤيتها، وعلاقتها بالمحيط، ومرجعيات تكوينها، والضرورات التي تنتجها هذه المكونات لتعطي للشخصية هوية سردية معيّنة.

عدسة الكاميرا السردية هنا تلتقط المظهر الخارجيّ للشخصية بموازاة المَخبر الداخليّ لها، على نحو تتوازن فيه صفات الخارج مع صفات الداخل أمام مرايا الحدث الروائيّ، وحين ينتهي المشهد بالجملة السردية (**قام بتثاقل سحب بنطلون البيجاما، دسّ فيه نصفه الأسفل بتثاقل وفتح الباب**)، وهي تصف حالة الكسل الكبير واللاهتمام، فإنّ ذلك يعكسُ قيمة العلاقة بين ظاهر الشخصية وباطنها كما تسعى عدسة كامير الراوي إلى التقاطها وتسجيل صورتها وإبراز محتواها، بما يجعل من المشهد السرديّ محلّ ارتهان لطاقة الكاميرا على التصوير وضبط حركتين متوازيتين

في مرآة الشخصية، حركة الداخل الأكثر حضوراً وتأثيراً، وحركة الخارج بوصفها تعبيراً سلوكياً مظهرياً عن حركة الداخل بما تحتمله من سمات وحقائق وتجليات.

في رواية (عمّان ورد أخير) تركّز كاميرا الراوي على مشهد مختصر ذي حراك سينمائيّ عالي الوتيرة، تصوّر فيه شخصية (حنّا) وهو يلعب لعبة نارية تتحرّك الأشياء فيها ضمن إخراج سرديّ سينمائيّ متقن، يكشف عن حساسية الراوي في تعبئة المشهد بطاقة فلمنة عالية تتعدّى السردية التقليدية:

رفع "حنّا" بأصابعه العصبة المتكوّرة الغارقة بالكاز، لقمها عود ثقاب مشتعل ورمى بها بحركة بارعة باتجاه المواسير المثقبة داخل الكهف المتقوّس، فاشتعلت فيها النار، ثم وهو يراقب ذلك بدراية وخبرة أدار الصمام الذي بجانبه دورات عدّة حتى تحوّلت النار إلى لون أزرق متوهّج، رجع إلى الوراء وهو يراقب استقرار الاشتعال، ومن دون أن يحوّل عينيه عن اللهب، مدّ يده تناول علبة السجائر فتحها ودسّ واحدة منها في فمه وأشعلها.

ترك النار تدفىء بلاط الفرن ومال على مصطبة إسمنتية مثقوبة، صار يفرد على بدنها أكوام الطحين التي يخرجها من برميل خشب قريب، مسح بها البلاطة، ثم صنع منها كوماً كبيراً واحداً، سحب وعاء كبيراً مليئاً بالعجين البائت من ليلة الأمس، كانت خميرته قد نفخته حتى سحل على حواف الوعاء.[25]

المشهدية السينمائية هنا تتركز فيما تقوم الشخصية به من أفعال سردية ذات حساسية سينمائية مصمّمة تصميماً دقيقاً، توضّح تماماً الفعالية السينمائية المنضبطة تحت إدارة الراوي/المخرج وهو يسيّر حركة الشخصية بسكة الكاميرا، فعدسة التصوير تسلّط طاقتها الالتقاطية على الأفعال السردية التي تقوم الشخصية بها بانتظام وتسلسل دقيق، بحيث يتكشّف المشهد عن زخم فعلّ هائل في منطقة سردية صغيرة للتدليل على قيمة الحركة السردية سينمائياً، وإبراز العلاقة بين حركة الشخصية والأشياء التي تتحرّك عليها أو تستخدمها من أجل تشكيل الصورة المطلوبة في أوج حراكها السينمائيّ المُنتج، ضمن رؤية إخراجية متينة وذات حبكة سردية صورية عالية، تحرّض المتلقي على فلمنة المشهد وهو يتعاطى معه قرائياً.

تتكشّف رواية (البوكس) عن سلسلة من المشاهد ذات الطبيعة السينمائية الباذخة، حتى ليخيّل للمتلقي احياناً أنّه يقرأ فلماً سينمائياً لفرط حضور الحساسية السينمائية في هذه المشاهد على مستوياتها كافة، ويمكن رصد أحد مشاهد رواية (البوكس) حين تتسلّط عدسة كاميرا السرد على المكان والشخصية والحال والطبيعة، في تصوير دقيق لخفايا المشهد وزواياه ومظاهره الكاملة بطريقة راصدة عميقة:

عندما ينهمر المطر فجأة وبغزارة تتحول الأرض إلى كرنفال متوحش، بشر وبيوت لا تقدر على استيعاب الأمر فتغرق، وبشر وبيوت يشعلون مدافئهم المتواضعة

ويحتمون بالجدران التي تقاوم كي تصمد، وآخرون من البشر يفتحون داخل بيوتهم الحجر زجاجات النبيذ المعتق للاحتفال.

بينهم كلهم تكون أسرة سلمان، يهربون من الفيضان بمتاعهم الوحيد أجسادهم الغرقى وملابسهم المبللة، يصعدون إلى السماء عابرين بين دخان البيوت المتصاعد من على الأسطح، صوب القصور المبنيّة بالحجر التي تكون قد صارت تغتسل للمرة الأولى منذ الشتاء الماضي فيزداد بريق أضويتها وجمالها.

فاجأهم المطر وهم يحاولون البحث في حاويات الزبالة عن ما خلفته البيوت من بقايا طعام أو هدمة بالية، أو أداة من أدوات البيت التي ملّوا من استعمالها وما زال فيها رمق ليسد رمقهم إن هم باعوها أو قايضوها بعدد من الأرغفة وحبات الفلافل.

هكذا كان يحيا سلمان منذ أن قرّر أبوه أن يلقى فوق ظهر البك أب المتهالك الذي يملكه كلّ متاعه ومتاع أهل بيته الفراش الممزق والأغطية المتهرئة ورأس الغاز والأنبوبة التي يطبخون عليها، وطنجرة الطبخ المحترقة وبضع أوعية ألمنيوم للطعام، وملابس الأولاد التي كانت تسترهم.

لقد حسم أمره بأنّ الناس في المدينة لا تموت من الجوع، وأنه سيبحث عن عمل حتى لو اضطر أن يعمل بالخراء، وهذا ما كان من أمره.

كان قد سبق قراره هذا الذي هلل الأولاد فرحاً به فهم لم يسبق لهم أن زاروا المدينة، فقد كانوا يسمعون عن شوارعها الكبيرة النظيفة، والبيوت التي تضاء بالكهرباء، والأكل في المطاعم، ومشاهدة أفلام السينما. سبق قراره هذا ثلاث سنين عجاف، لم تبعث السماء ماءً يكفي لري الحقل الذي ورثه أبو سلمان عن أبيه الذي ورثه عن جدّه.

إنّ محصول الأرض كان كافياً لأن يسد عوز العائلة المكونة من ثلاث بنات وولدين إضافة للأب والأم، وكان يأتيهم في سنوات الخير إن قررت السماء أن تغدق عليهم ما يجعلهم يكسون الأولاد بملابس جديدة من البالة.[26]

تبدأ المشهدية السينمائية بالعمل مباشرة حين تذهب عدسة الكاميرا السردية نحو المكان في علاقته بالطبيعة كي تصوّر الفوارق الطبقية بين مكان وآخر، فحين تدهم الطبيعة في شتائها القاسي ومطرها الغزير بيوت الفقراء لتغرقها، ثمة من يحتفل بالمطر في طقوس برجوازية باذخة تقف في الطرف الآخر من غرق الفقراء (عندما ينهمر المطر فجأة وبغزارة تتحول الأرض إلى كرنفال متوحش، بشر وبيوت لا تقدر على استيعاب الأمر فتغرق، وبشر وبيوت يشعلون مدافئهم المتواضعة ويحتمون بالجدران التي تقاوم كي تصمد، وآخرون من البشر يفتحون داخل بيوتهم الحجر زجاجات النبيذ المعتق للاحتفال.)، ولا شكّ في أنّ هذا الرصد السينمائيّ للمكان السرديّ وشخصياته المختلفة بين محيط حاضر وآخر غائب، يكشف عن وعي الراوي المُخرج وفلسفته التعبيرية والرؤيوية، وهو يوجّه كاميرا السرد كي تنتخب مشاهد

مختارة بعينها لا تحتاج إلى حكي طويل وسرد كثيف حتى تستظهر الرؤية أو المقولة السردية المطلوبة في هذا السياق.

فثمة بشر ليس لديهم سوى أجسادهم يواجهون بها غضب الطبيعة وثورتها وقسوتها غير الطبيعية أحياناً، وهم يبحثون عن ملاذ آمن يسترون به جوعهم ويحمون به أجسادهم شبه العارية، وثمّة من ينتظرون المطر حتى يزداد بريق أضوية قصورهم بهاءً وألقاً، وكاميرا السرد تلتقط ذلك بحيوية وحساسية عالية، تجعل من شخصية (سلمان) بامتدادها نحو ماضيها ومرجعيتها في الأب والجدّ من جهة، وامتدادها في السبيل الآخر إلى أبنائها حتى تكتمل السلسلة البشرية المترامية الأطراف من جهة أخرى، شخصية مهزومة وغير قادرة على تحمّل المشهد بقسوته وضراوته.

وعلى هذا الأساس يأتي حلم الانتقال إلى المدينة هرباً من الموت في الريف مساحة للتفكير في ما يمكن أن تجلبه الكاميرا من حيوية وضوء وفرح في حياة المدينة، غير أنّ هذه الكاميرا السردية لا تغفل قسوة هذا الحلم وجبروته أيضاً من حيث إنّ المدينة ستكون أكثر ضراوة عليهم من تلك القسوة المحدودة والمختصرة بمفردات معيّنة في فضاء الريف، على النحو الذي تبقى فيه المعاناة قائمة ولا سبيل إلى حلّها عن طريق السرد والكاميرا فقط، بل لا بدّ من حلول جوهرية وثقافية خارج إطار السرد.

أمّا المشاهد السردية السينمائية في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) فهي مختصرة ومكثفة لا تعطي فرصة كبيرة لكاميرا السرد أن تعمل بحرية، في أحد المشاهد السردية المُختزلة يتجلّى عمل الكاميرا على نحو دقيق:

وصل الباص قادماً من "البقعة" كان يحبو ببطء من رأس العبدلي وخلفه امتدّ خيط أسود من الدخان، وصل قبل أن يصل إلى مجمع السفريات، نزل منه رجل أشار للسائق مودّعاً واستمرّ في زحفه البليد حتى ركن آخر الأمر قرب رصيف المجمّع. كنا اثنين أنا ومحمد. (27)

عدسة الكاميرا السردية هنا تستهدف تصوير حالة منفردة للمكان المتحرّك (الباص)، والصورة التي عليها هذا المكان المتحرّك (وخلفه امتدّ خيط أسود من الدخان)، والمكان الثابت (رأس العبدلي)، والمكان الثابت الثاني المتعلّق بالمكانَين السابقين (مجمع السفريات)، والشخصية المنكّرة في حالة حركة موضعية (نزل منه رجل أشار للسائق مودّعا)، فضلاً عن شخصيتي الراوي وصديقه محمد (كنا اثنين أنا ومحمد.)، بعد تصوير وصفيّ دقيق للباص يتضافر مع الوصف السابق له (واستمرّ في زحفه البليد حتى ركن آخر الأمر قرب رصيف المجمّع.)، وبهذا يكون الراصد الكاميراتي قد صوّر المشهد كاملاً وكأنّه يلتقط مشهداً سينمائياً كاملاً بكلّ تفاصيله وأجزائه.

في رواية (حكاية اسمها الحبّ) تتشكّل الكثير من المشاهد السردية السينمائية وهي تجتهد بصرياً في خدمة الحدث الروائيّ على نحو عميق، ففي أحد المشاهد تتسلّط كاميرا السرد الروائيّ على شخصية "سيف" وهو الشخصية المركزية في الرواية كي تلتقط مشهداً يصوّر إحدى هزائمه أمام نفسه، ومدى حاجته للمكان والآخر في سبيل الخلاص والتوسّط من أجل العثور على ملاذ آمن من ضغط الهزيمة الذاتية:

عندما استيقظ سيف كان الظلام يلفّ المكان، تحسس موضعه، كان سريراً من الحديد، من تلك الأسرة التي خلّفها الجيش والتي اشتراها عامر بالمزاد العلنيّ.

لم يحتج طويلاً من الوقت ليعرف أين هو، فلقد تذكّر على الرغم من الصداع الشديد الذي أصابه أنّه بعد أن انتهى من وجبة السمك، أحسّ بغثيان شديد ولم يعرف كيف تمالك نفسه ليصل المغسلة التي لا تبعد غير خطوتين عن الطاولة التي فرشت عليها أطباق السمك المقلي وكؤوس العرق.

أفرغ كلّ ما في جوفه، عاد وهبط على المقعد بعد أن غسل وجهه. كان منهكاً وتعلو وجهه صفرة واحتقان، سأل عامراً إن كان يوجد لديه مكان نظيف يستلقي فيه حتى يستعيد صحوه. لم يتردد عامر الذي دفع فاتورة البار والمطعم من إسناده والسير به إلى سيارته المرسيدس موديل 1982.

كان يشمّ رائحة فونيك نفّاذة، وعفونة تعبر إلى منخريه مع كلّ هبّة هواء تأتي من عقب الباب المغلق. (28)

تصوّر عدسة الكاميرا المشهد السرديّ المُعدّ بطريقة سينمائية واضحة المعالم، إذ يتجلّى المكان أمام العدسة بشكله الواضح (كان الظلام يلفّ المكان، تحسس موضعه، كان سريراً من الحديد، من تلك الأسرة التي خلّفها الجيش والتي اشتراها عامر بالمزاد العلنيّ.)، والشخصية التي تشغل المكان وحالها (عندما استيقظ سيف)، صحبة صديقه صاحب المكان (عامر)، ومن ثمّ وفي وضعية استرجاع سرديّ سينمائيّ تعيد الكاميرا إنتاج المشهد السابق على استيقاظ سيف وتصويره بدقة ورحابة ووضوح (لم يحتج طويلاً من الوقت ليعرف أين هو، فلقد تذكّر على الرغم من الصداع الشديد الذي أصابه أنّه بعد أن انتهى من وجبة السمك، أحسّ بغثيان شديد ولم يعرف كيف تمالك نفسه ليصل المغسلة التي لا تبعد غير خطوتين عن الطاولة التي فرشت عليها أطباق السمك المقلي وكؤوس العرق.)، حين تكون شخصية "سيف" هي محور الرصد والتصوير، ثمّ ما يتبع ذلك قبل العودة من صورة الاسترجاع لوصف الحال حين تلاحق الكاميرا شخصية "سيف" وهو يواصل البحث عن خلاص طبيعيّ ومكانيّ، وصولاً إلى اللقطة الأخيرة من المشهد بعد العودة من لقطات الاسترجاع (كان يشمّ رائحة فونيك نفّاذة، وعفونة تعبر إلى منخريه مع كلّ هبّة هواء تأتي من عقب الباب المغلق.)، ليتكامل المشهد سرداً وصورة سينمائية على هذا النحو بدلالة المكان والشخصيتين والحال السردية لشخصية "سيف".

تتكشّف روايات قاسم توفيق عن حسّ سينمائيّ واضح ومعمّق وصالح تماماً للمشهدة السينمائية الحرفية داخل فضاء سرديّ مفلمن، يعي تماماً خطورة وأهمية الإفادة من تقانات فنّ السينما المتنوعة في رفد العمل السرديّ بقيم تشكيلية وتعبيرية جديدة مضاهية، إذ أضحت السينما اليوم رافداً لا يمكن الاستغناء عنه من روافد الدعم الفنيّ والجماليّ للفنون جميعاً، وصارت فناً مركزياً على صعيد تجربتها الخاصة في دور العرض السينمائيّ من جهة، وعلى صعيد انتشار الثقافة السينمائية على نطاق واسع من جهة أخرى، وربّما تتضّح على نطاق أوسع في فنون السرد، ولاسيّما فنّ الرواية.

ولعلّ هذه الثقافة السينمائية تمثّل لكاتب الرواية والقصّة (وحتى الشاعر أو الكاتب في حقول الأدب المختلفة) قيمة جوهرية في تطوير أساليب التعبير الفنيّ والجماليّ النصّيّ، من حيث استثمار آليّات التصوير الديناميّ وطاقاته وفعالياته لرصد الأمكنة والشخصيات والأحداث، واللقطات، والمشاهد، والمونتاج، وطريقة هيمنة المخرج على فضاء العمل السينمائيّ بما يوازي عمل الراوي (ولا سيّما الراوي كليّ العلم)، حين يحيط بمجريات الحدث على مستوى الفعل السرديّ بجوهريته الحكائية العائدة على فعالية اللسان، ومن ثمّ الكتابة، وضبط الحركة والتوجيه والإحاطة بمجمل العمليات الواقعة تحت سلطته البصرية والمنهجية والإجرائية، ويلعب الراوي (الذاتيّ والموضوعيّ معاً) دور المخرج الراصد والموجّه في ضبط فعاليات الحركة والتصوير والتشكيل السينمائيّ السرديّ، في المراقبة والتوجيه والرصد والإحاطة بكلّ حركيات العمل.

وثمة تقانات سينمائية أخرى كثيرة يعمد الروائيّ كلّما شعر بالحاجة لذلك ووجد إليه سبيلا إلى تشغيلها في خضّم عمله السرديّ من أجل تطوير إمكاناته، ونقله إلى مساحة فنية وجمالية وتشكيلية أوسع وأعمق وأكثر تأثيراً في المتلقي، تسهم في تطوير المشهد وتعميق الفكرة ونقلها إلى صيرورة بصرية أكثر إقناعاً وحجاجاً.

وهو ما استطاع فيه قاسم توفيق أن يفتح رواياته على فضاء السينما بدراية وحكمة سردية مناسبة، وأثرى تشكيله الروائيّ بطاقات أكثر قدرة على تمثّل رؤيا السرد واستيعاب المقولة السردية وهي تعكس فلسفة الروائيّ السردية والجمالية والفكرية والثقافية على صعيد التقانات التقليدية في السرد والوصف والحوار، ومن ثم على صعيد توسيع حجم المقولة السردية في الرواية وتمتين حضورها في ذهن المتلقّي.

هوامش الفصل الرابع

(1) المغامرة الجمالية للنص الأدبيّ، د. محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2012: 227.
(2) ورقة التوت، قاسم توفيق، مركز المحروسة للنشر والخدمات والمعلومات، القاهرة، 2000: 9.
(3) ورقة التوت: 44،43.
(4) ورقة التوت: 72.
(5) ورقة التوت: 96، 97.
(6) ورقة التوت: 100، 101.
(7) ورقة التوت: 121.
(8) ورقة التوت: 123.
(9) رائحة اللوز المرّ: 28.
(10) رائحة اللوز المرّ: 28.
(11) رائحة اللوز المرّ: 29.
(12) رائحة اللوز المرّ: 29.
(13) رائحة اللوز المرّ: 30.
(14) رائحة اللوز المرّ: 30.
(15) رائحة اللوز المرّ: 156.
(16) رائحة اللوز المرّ: 157.
(17) رائحة اللوز المرّ: 157، 158.
(18) رائحة اللوز المرّ: 158، 159.
(19) صخب، قاسم توفيق، رواية قيد النشر.
(20) صخب: رواية قيد النشر.
(21) صخب: رواية قيد النشر.
(22) صخب: رواية قيد النشر.
(23) صخب: رواية قيد النشر.
(24) الشندغة: 76 - 77.
(25) عمان ورد أخير: 71 - 72.
(26) البوكس: 243 - 144.
(27) ماري روز تعبر مدينة الشمس: 67.
(28) حكاية اسمها الحبّ: 209.

سيرة ذاتية وعلمية

- أ. د. محمد صابر عبيد
مواليد: زمّار/الموصل.
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من مائة مؤتمر وندوة في الجامعاتوالمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقديّ الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.

ـ فاز بجوائز عديدة منها:

ـ الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).

ـ جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).

ـ جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

ـ الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

ـ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

ـ صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012

6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض ، 2006.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.

7- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ ، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.

13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.
23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
26- التشكيل السرديّ، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
27- التشكيل الشعريّ، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
28-التشكيل السيرذاتيّ، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
30- المغامرة الجمالية للنص الأدبيّ ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.
31- الفضاء الشعريّ الأدونيسيّ، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
32- استراتيجيات الخطاب الشعريّ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012
33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012
34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012
35- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013
36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013
37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013
38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.
39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.

40 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.
41 ـ بلاغة المتخيّل الميراثيّ، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012

3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديمد. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012

4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012

5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012

6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013

7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012

8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالمالكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013

9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.

10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف،بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013

11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013

12 ـ تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات شرفات، الموصل، 2013

13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

15 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.