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.