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.