أشكال الشخصيات في قصص (فحل التوت) لفاتح عبد السلام

م.د. بسام خلف سليمان الحمداني
قسم العلوم الرياضية
كلية التربية الرياضية
جامعة الموصل

م.م. جعفر احمد الشيخ عبوش
متوسطة بايبوخت للبنين
مديرية تربية محافظة نينوى
محافظة نينوى

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٣/٩/١٧ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٣/١٠/٢٧

ملخص البحث:

تعد الشخصية المحطة الرئيسة التي ينطلق منها الكاتب في تشييد نصه القصصي وبتشكيلها يرسم السارد خطاطته في كشف مرتسمات الأحداث التي تتفاعل لتتمظهر الشخصية بوصفها عاملاً بنائياً يسهم في تطوير مسار الأحداث؛ لذا جاء هذا البحث ليجري دراسته عن هذه التقانة بالكشف عن القيم الخفية التي أراد القاص تقديمها في شخصياته، وقام البحث على مدخل ومبحثين معتمداً على المنهج البنيوي، إذ تضمّن المدخل تحديد مفهوم الشخصية، فالشخصية لها وجودها ونموها المتطور بصورة متسلسلة من نقطة يحددها الراوي في الأحداث، واختص المبحث الأول بدراسة (أنماط الشخصية) من حيث الشخصية المركزية، والشخصية الثانوية، والشخصية التراثية، في توصيفات دلّنا عليها صائغ الخطاب، والكشف عن خصوصية كل شخصية من الشخصيات الثلاث، وإبراز ثيم الشخصيات، وبتمازج لا ينعتق أبداً بين الشخصيات والزمن والمكان والحدث. إذ وسّعت آلية الصياغة (التقانة) المسافة مع العناصر السردية، فالقاص مفوها بنمذجة شخصياته التي تناوبت بين الواقعي والمتخيل، من أجل تفعيل الدور المناط لها.

وجاء المبحث الثاني لدراسة (أساليب تقديم الشخصيات) من حيث الشخصية بضمير الغائب، والشخصية بضمير المتكلم، وبيان خصوصية كل ضمير من الضمائر التي تعود على الشخصية، وكأنّ الضمير نقطة الوصل بين العالم المحكي عنه ووجهة النظر، ومساعداً في العملية السردية، ودافعاً بالحدث إلى الأمام، ولعلّ اختيار الضمير، (ضمير السرد) مسألة جمالية أولاً أو مسألة شكلية أخرى وهذا ما اتفق عليه النقاد.

Forms of Characters in (Fahlu Al-Touth) Stories byFatih Abdul Salam

Lect. Dr. Bassam Kh. Suleiman Al-Hamdani
College of Sport Education
Sport Sciences Department
Mosul University

Asst. Lect. Ja'afrAl-ShikhAbush
Educational administration
Directory of Education Nineveh
Nineveh

Abstract:

The character is the key station from which the author launched to set his art text. When the character is set, the narrator draws his sketches for revealing events tracks interfacing to manifest the character as structural factor contributing in developing the event track.So this study aims to check this technique by revealing the hidden values the author did want to offer through his character. The study built up upon an introduction and two sections. The introduction included pointing out the character concept since it has an existence and progression growth from a set point drawn by the narrator throughout the events. The first section dealt with the character types such as central, secondary and heritage character through descriptions made by thewriter. This section revealed also the specificity of the three characters and showed their themes in a mixture that never separates between characters and time, place and action.The mechanismto construct this technique enlarged the distance with narrative components so that the author set his charactersas samples alternating between the real and what is imagined for activatingtheir roles.

The second section was to study the styles of introducing the character in relation toabsence and talk pronouns. Also this section was to reveal every pronoun related to the character as the pronoun is the contact point between the narrative world and the view point, which assists in the narrative process, andforwardthe action. The selection of the narrative pronoun may be cosmetic matter at first or frame matter upon which all critics nave agreed upon.

مدخل إلى تحديد مفهوم الشخصية في النص القصصي

تعد الشخصية من أهم عناصر الفن القصصي، التي يتكئ عليها الكاتب في تشكيل الأحداث الرئيسة في الأدوار الفعالة التي تقوم بها منسجمة مع العالم الخيالي ومن اشد وأقوى الصيغ الانفعالية ظهوراً في مسرح الأحداث[١] ، والمحور المحرك الذي يدفع الآخرين إلى الكشف عن ذواتهم المجهولة التي تسهم في تشكيل النص بوصفها أداة تمثيل أو تصوير لأشخاص من بني الإنسان، وهي في الغالب أكثر عناصر القصص أهمية، إذ أطلق النقاد مقولة: " القصة فن

الشخصية"[٢]، وهذا ينطبق على الشخصيات جلّها؛ حتى إن كانت تلك الشخوص من الحيوان، فهي تكاد تمثل أو تصور، دائماً، أُناساً أو تعوض سمات بشرية [٣] ؛ لذا فان الشخصية القصصية مفهوم تخييلي بحسب رأي رولان بارت (كائنات ورقية) تتحرك داخل النص أو (المحركة) التي تحرك الأحداث وتسيرها[٤]، ويمكن النظر إلى الشخصية من جوانب عديدة من أهمها:[٥]:

١- الفرد كما يبدو للآخرين وليس ما هو عليه في الحقيقة، وتتصل بهذا المعنى بالقناع الذي كان يرتديه الممثل عندما يقف على خشبة المسرح أمام الجمهور.

٢- الجانب الاجتماعي الذي تقوم به الشخصية في الحياة وقدرتها على حل المشاكل بين الناس سواء كانت مهنية أم اجتماعية.

٣- الصفات الذاتية التي تشير إلى المكانة والأهمية الذاتية، وتشير بهذا المعنى إلى المركز الذي يشغله الفرد في المجتمع.

في حين يرى النقاد أن تحديد مفهوم الشخصية يعتمد على المتلقي بالدرجة الأولى؛ لأنه هو الذي يشكل الصورة عنها إذ " يتدخل القارئ برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عمّا يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية وهذا ما عبر عنه فيليب هامون عندما رأى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[٦] بمصادر إخبارية ثلاثة هي[٧]:

١. ما يُخبر به الراوي عبر السرد الموضوعي.

٢. ما تُخبر به الشخصيات ذاتها في السرد الذاتي.

٣. تكوين الشخصيات في مخيلة القارئ عن طريق سلوك الشخصيات.

تمثل الشخصية في الدراسات السردية ذلك " العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع، تتعدد الشخصية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[٨] إذ تتميز الشخصية بحضور فاعل في داخل الأعمال الأدبية ولاسيما القصة، إذ يختلف مفهوم الشخصية باختلاف (المبدع) الذي يشكّلها ويتحدث عنها[٩] ؛ لذا تظهر براعة الكاتب في إضفاء الحياة على الشخصية في رصد سلوكها الخارجيّ وأفكارها وأحاسيسها الداخليّة وردود أفعالها على الحوادث الخارجيّة لتشكل الشخصية البؤرة المضيئة ومركز إشعاع للمعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة[١٠] التي تسهم في تشييد مسار الأحداث في القصة؛ إذ يعني بناء أية شخصية في النص القصصي بناء بقية عناصرها بشكل من الأشكال مادامت هذه العناصر كلها تمر في القلب النابض[١١] الذي يشكل علاقات وثيقة مع بقية العناصر للتعبير عن الفكرة والرأي المراد تقديمها في العمل القصصي عموماً.

المبحث الأول: أنماط الشخصية
١ـ الشخصية المركزية

هي الشخصية التي تتمظهر في النص القصصي بوصفها البؤرة الرئيسة التي تتمحور حولها الشخصيات الأخرى كافة، إذ تكون بمثابة الشمس التي تدور حولها الأجرام الأخرى، ويمكن وصف الشخصية المركزية بالقلب النابض الذي يبث الحياة في مكونات النص القصصي، وتعد المحور المتحرك والديناميكي عبر تفاعلها المتنامي مع تطور الأحداث الرئيسة بوصفها مركز إشعاع لنسج " شبكة العلائق السردية القائمة بين الشخصية وعناصر الحكي في النص الروائي أو القصصي نستطيع اكتشاف هوية الشخصية ومكانتها في النتاج الفني وصفاتها الذاتية من ملامح الحالة النفسية وطريقة التفكير والحضور الروحي الذي يتجسد ليشارك في بناء النص كـ (وحدة حدثية كبرى)"[١٢] فضلاً عن أنها تتميز بتعدد أبعادها وصفاتها العاطفية والانفعالية والفكرية[١٣] التي تسهم في إثراء الأحداث كما في شخصية غازون الخرشودي ((**نظر غازون الخرشودي يساراً ويميناً، فتأكد أن وجود الرتبة اللامعة على كتفيه. ثم تقدم بخطوات فيها جلبة وصخب وزهو إلى سيارة ـكبيرة لنقل المسافرين. دفع بابها فانفتح وصعد ملقيا نظرة خرجت من انفه مباشرة لا من عينيه الغائرتين، فكانت نظرة طائشة لم تقع على احد في السيارة الغاصة بالرؤوس. تأفف.. وكاد يبصق... جلس، وتم بجلوسه عدد الركاب فانطلقت السيارة متجهة في طريق صحراوي إلى مدينة بعيدة. قرأ ملاحظة كتبت بخط احمر عريض (رجاءً التدخين ممنوع) وأشعل سيكارة مبالغا في طولها.**))[١٤].

فغازون الخرشودي شخصية رمزية مركزية تمتلك من الأحادية ما يميزها؛ إذ يكشف المشهد القرائي خصوصية هذه الشخصية، والمقصود بالمركزية نقطة ارتكاز شخصية بين الشخصيات، إذ تتميز بقاعدة التدرج بصورة هرمية تتبع كل درجة فيه من الدرجات التي تعلوها حتى الانتهاء إلى الأعلى[١٥] والتركز نوع من التحيّز التفسيري الذي تعطى فيه الكتابة مكانة عالية سامية تفوق حتى مكانة الكلام بدرجة كبيرة وأولوية واضحة[١٦] إذ تتباهى الشخصية المركزية بوجود الرتب اللامعة على الكتفين مع الكبرياء والأنفة والنظرة الدونية نحو الرّكاب الغاصين في الشاحنة (المكان المتحرك)، ثم ظهرت علامات على وجه الشخصية منها التأفف ومحاولة البصاق أكثر من مرة، وكان صامتاً لا يحترم أحداً، إذ أشعل سيكارة مع العلم أنه رأى عبارة مكتوبة بالخط الأحمر العريض (رجاءً التدخين ممنوع) وهنا الدلالة الكامنة تفصح عن الاستهتار وعدم المبالاة، إن الفعل السردي مخصص لهذه الشخصية من دون الآخرين وهذا ما انفرد به غازون الخرشودي، وتبيّن مركزية الشخصية، إذ يدور حولها الذوات. وتسهم الشخصية المركزية في تسليط الضوء على الواقع السياسي المبطن بقناع أسطوري ملغّز عبر إعطاء الصورة الوصفية لكل شخصية من الشخصيات دورها في رسم الأحداث ((**أحس اسعد أن أمه تلده الساعة وهؤلاء حوله ممرضون**

وأطباء وقراء تعاويذ. أو انه يحلم حلماً يعرف انه سينتهي بهد لحظان، لذا ليس هناك مبرر كي يخاف خوفاً حقيقياً. فكر أسعد على هذا النحو، وابتسم في سره، ثم أطلق ضحكة عالية في بهو البلاط حتى هجم عليه الحراس وأغلقوا فمه، وقرءوا في أذنيه تعويذة السكوت، وقالوا له: كلما أردت أن تتحدث عض شفتك السفلى حتى تدمى، وناولوه شفرة حلاقة صدئة وأمروه أن يبلغها مع قدح من العصير الملوكي وتناول أسعد الشفرة بمرح وبلعها، وقال هازئاً: لماذا لا ابلعها ما دمت في حلم وسوف أفيق معافى؟. وبعد حين، خرج الملك من الحائط في لحظة، يرتدي دشداشة مقلمة في أعلاها جيب منتفخ بما فيه، وأراد اسعد أن يصرخ لما رأى الملك لكنة قال بصوت يكاد يسمع: آه، انه يرتدي مثل دشداشتي ما أعظم مدير مدرستنا انه لا ينسى أحدا، يرسل معونة الشتاء إلى كل الأماكن حتى إلى هذا المكان البعيد. قال الملك لرئيس البلاط وهو يفرك عينيه: من هذا الولد؟. رد رئيس البلاط: انه الذي يكيد لحضرتكم المكائد وينوي بعرشكم السوء ويقلق مضجعكم يا ملكنا العظيم، قال الملك وهو يتثاءب: لكن مضجعي لم يقلقه احد، وكنت نائما ملء جفوني لولا الضجة التي في بلاطي ألآن))[١٧].

تتعالق البنى السردية في خضم أحداث قصة أسعد الأعور، إذ يعمد القاص إلى مزج الواقع السياسي للبلد بتهكم وسخرية تنالان من بعض الشخوص الذين لم يسمهم لكنهم تمظهروا في القصة إذ تمحورت عنهم.

وأسعد شخصية مركزية مؤسطرة، في عالم أسطوري تبناه الراوي من رؤية خيالية، وانتقى فواعله (شخصياته) المركزيين بعناية فائقة مع الفضاءات المركزية التي كانت بمثابة المركز المبئر للوقائع، بحذاقة ومهارة تدل على امتلاك الراوي رؤية محددة خاصة لتمثيل عوالمه الحكائية وبنياتها ودلالاتها المختلفة حين استثمر ثقافته ومعارفه المستقاة من ثقافة عصره[١٨] ويكشف المشهد بصورة حتمية في قراءة دقيقة دينامية الشخصية وتمركزها في فضاء الحلم من الإحساس بالولادة في بهو البلاط، كيف تعلّم أن يعض شفتييه قبل الكلام، وابتلاع الشفرة مع العصير، إن العالم الأسطوري يضفي جمالية للقصة (خروج الملك من الحائط) وفي فكر اسعد الملك مدير المدرسة، وأن احتجاج الحراس بأن أسعد اقلق منام الملك لم يك صحيحاً.

إذ تناوبت الشخصية المركزية أسعد على طول القصة مع الشخصية المركزية الملك، فأظهرت التقانات اعتماد الراوي على شخصية اسعد والملك وانفرادهما إذ تقاسما الأحداث والحوار والتوصيف (الوصف)، من هنا تبين فاعلية الشخصية المركزية وهي تجوس في عمق القصة: ((**وفكر الملك في سره العميق: ليكن أسعد حراً حتى استدعي المستشارين والخبراء وأصحاب الكفاءات والمهارات النادرة لنجد الطريق الأضمن في قتل اسعد دون إثارة ضجة ودون إعطاء خسائر في سوق الاستهلاك المحلي وعند مكاتب ووكالات الاستيراد الخارجي وأبدل الملك ناسه**

الحاضرين بأناس آخرين انتدبهم بأحرف النداء الملكية فجاؤا في لحظات واحد في بيجامة نوم والثاني لم يكمل حلاقة النصف الثاني من وجهه والثالث يزرر بنطاله بصعوبة، والرابع لما يزل يفهق وكأسه مترعة والخامس يسبح بذكر الله بمسبحه طويلة. وآخرون يفركون عيونهم من بقية النوم وآخرون. ولما حكى الملك لهم الحكاية تبودلت الهمسات بينهم وعلت الأحاديث واختلطن الأصوات كأن تياراً كهربائيا سرى في أجسادهم وراحوا يبحثون في أماكنهم، لا يستقرون على ارض، ولكن الحال لم يطل بهم هكذا حتى برز أكبرهم وقال الملك: وجدناها.))[١٩].

لقد اشتغلت الشخصية المركزية اشتغالاً متميزاً مع الفضاء المركزي حتى تمظهرت الوظيفة المركزية وهي أساس العمل الحكائي عند سعيد يقطين، فكانت – أي الشخصية المركزية – مركز جذب الفواعل جميعها، ومركز توجيه؛ لأنها توجه العوامل/ الفواعل جميعها في تحقيق غاية محددة[٢٠] إذ لا يكون أسعد حراً إلا بعد أن استشار الملك العوامل أي الفواعل من أطباء ومستشارين وخبراء وأصحاب الكفاءات والمهارات النادرة لقتل أسعد، وكيف شكلت الشخصية المركزية خطراً حقيقياً على الملك، أن حضور العوامل فكرة حاول فيها الراوي اقتباس واقع مشابه لواقع أسعد من تراكم واختزال تراكم الخبر وهو يتجلى في احتمالات نوعية أي تراكم مكون من مكونات المادة الحكائية، أمّا الاختزال فيقوم بتعضيد المبدأ الأول ويدعمه والاختزال مادة حكائية واحدة ومنسجمة وان تعددت عناصره واختلفت دعائمها[٢١] واعتمدت الشخصيات في القصة مبدأ التراكم والاختزال، كما يتضح في شكل متداخل إشعاعي لإظهار علاقات التراكب والعلاقة بفكرة المركزية أي مركزية الشخصيات والتمركز في الدائرة المبينة في المخطط المرتسم:

وبعد ما تقدّم من عرض وتحليل وصفي بنيوي تبيّن أن الشخصية المركزية بؤرة تتوسط الشخصيات بحسب الدور الذي أناطه لها الراوي، إذ تمتد فاعليتها بالتحام مفروض مع التقانات

السردية التي كونت نسيجاً متكاملاً في عمق تجربة القاص فاتح عبد السلام، وهو يعمل على تقويم كامل لشخصياته المركزية حينما أصبحت نقطة ارتكاز ومحور دلالي يتكثف مع دقائق العمل السردي، على وفق المادة التي رسّخ خطاطتها القاص وهو يرسمها بحرفية تنم عن قدرة إبداعية.

٢ـ الشخصية الثانوية

تتمظهر هذه الشخصية لمساعدة الشخصيات الأخرى وتكون بمثابة الجسر الأمن لعبور الشخصيات المحورية ولاسيما الشخصية المركزية؛ لذا تكون " أقل حدة، وترسم على نحو سطحي نسبياً، وغالباً ما تقدم جانباً واحداً فقط من جوانب التجربة، إنها تبدو محدودة من جهات عديدة في حين لا تكون الشخصيات الرئيسة كذلك"[٢٢]، وغالباً ما تلقي هذه الشخصية الضوء على جوانب الشخصيات الأخرى وتعين على فهمها، إذ إنها عامل تكويني وبنائي مهم في بنية النص السردي على الرغم من أنها " منقسمة على نفسها بين أن تحيا حياتها الخاصة وبين أن تذوب في وسطها الاجتماعي وان تؤمن بقيمه ومثله، فان انصاعت لمثلها الخاصة، عزلت عن المجتمع، وأفردت عنه، لأنّ وعيها الخاص يتقاطع مع الوعي العام، وإن انخرطت في وسطها الاجتماعي افتقدت فرديتها التي هي السمة الأساسية في تكوينها"[٢٣] وهذا جله لا يمنعها من أن تكون العامل المشترك الأكبر؛ لأنها ترتبط بالحدث مرة، وبالزمن ثانية، وبالمكان ثالثة، وهكذا نجدها متصلة بعناصر القصة كلها اتصالاً مباشراً، أو غير مباشر بحسب متطلبات السرد[٢٤] كما في المشهد السردي ((**نظر السائق عبر مرآته إلى وجه الرجل الذي ينبع منه دخان كثيف ذو رائحة كريهة جداً، كأن الذي في اللفافة ليس تبغاً، ربما لم يكن تبغاً، ربما رائحة زيت عتيق. انزعج صبي السائق وهم بالتوجه نحو الرجل، فامسك السائق لكتفه وهزه لحظة قائلاً: ماذا ستفعل يا مجنون؟.**

- **لن افعل شيئاً سوف اسأله أن كان يقرأ أو لا يقرأ.**
- **أيها الأحمق، لا أريد أي مشكلة، إن هذا زمن حرب، ألا تعرف ما معنى أن تكون في حرب))**[٢٥].

ينتقل الراوي بعين الكاميرا من الشخصية المحورية المركزية غازون الخرشودي وتقدّم إلى الشخصية الثانوية، التي تدعم القصة من ناحية وتنمي حركتها نحو الموقف العام الذي رسمه الراوي بحرفية وفرادة من ناحية ثانية [٢٦]. فالسائق وصبي السائق هما شخصيتان ثانويتان، انيطت لهما بناء شكلنة مساعدة لبقية الشخصيات، فلولا وجود السائق والصبي لما اجتمعت العناصر السردية باصطفاف منتظم من زمان ومكان وحدث وشخصيات، ثم عضّد الراوي العناصر السردية بتقانات السرد، إذ استخدم تقنية الحوار المباشر ليعطي مسافة ومساحة سردية حين بدأ التجاذب بين شخصية غازون المركزية، والشخصيات الثانوية بتشكيل غطاء سردي متناغم مع دينامية فعل

الفواعل، وتتجلى قيمة الشخصية الثانوية وسيلة لتجسيد رؤية القاص والتعبير عن إحساسه بواقعه [٢٧] فتناغمت الشخصيتان بهذا الدور المرتسم لها (شخصية السائق، شخصية الصبي).

ويسهم المنولوج في تشكيل الشخصية عبر المقطع الآتي: ((**دارت رقبة الرجل القصيرة، فكان هناك قريبا منه شخص غارق بين دفتي، كتاب، منقطع تماما عما يدور في السيارة. قال الرجل في نفسه: هل يعقل أن يصنع كتاب برجل هكذا؟ أي كتاب هذا؟ وفي لحظة خاطفة، قرأ اسم الكتاب. كانتا كلمتين مبهمتين. وغريبتين تماما عنه، فلم يسمع بهما من قبل ولا يعرف معناهما. وحدّث نفسه: لولا خوفي من ضياع مهابتي لسألته ما معنى خريف البطريرك، ولكن لم السؤال..؟**))[٢٨] .

يهيمن المنولوج الذاتي في المقطع القرائي، فالشخصية صاحبة الفعل الرابط بين المكونات حينما كان التداعي يشتغل بعفوية، وقد تداخلت الشخصية الثانوية مع الشخصيات الأخرى، ولها دور حيادي تكميلي، إذ أرادت الشخصية الثانوية السؤال عن معنى اجتذبها وهي ترى الشخصية الثانوية غارقة في القراءة، فالدور المسند إليها يكمّل تفاصيل المشهد ويساعد على مرور الحدث بتلقائية فاعلة مستقرة.

وتتسم الشخصية الثانوية بتمثيل المجتمع وما يعانيه من إضطهاد كما نلمس ذلك في قصة خماسية الأحذية المعدنية: ((**صعد الحاجب على المنبر وخطب في الناس: – أيها الناس إن مولاي الوالي حزين جدا منذ أن عرف أنكم غير مرتاحين من احتذاء الأحذية الحديدية ليل نهار. وان صاحب المودة يشعر بأحوالكم ومعاناتكم كل لحظة. ولكنه في الوقت نفسه لا يريد أن يجعلكم لقمة سائغة في فم الوباء الذي اكتسح المدينة قبل مئات السنين. صرخ احد العامة: وما علاقة الوباء بالأحذية؟ فهَّم الحرس أن يضربوه بأعقاب الرماح على رأسه ولكن الحاجب منعهم قائلاً:– من حق الناس أن تسأل ما تشاء ومن واجبنا أن نجيبها. هتف حارس: يعيش عدل الحاجب في زمن الوالي العادل. رد الحرس: يعيش.. يعيش.. يعيش.. وقال الحاجب: واصل الحكاية أيها الناس الكرام، أن وباء فتاكاً حل ذات يوم بالمدينة ولم يكن احد يعلم بمصدره فأمر الوالي، أدامه الله، بإحضار رئيس أطباء العصر. هتف الحراس: أدام الله الوالي.؟**))[٢٩].

تبين قيمة الخطاب الذي القي من الشخصية الثانوية الوجود الواقعي لهذا المشهد، وكأنه مقتطع من مشهد دار في ذهن القاص، مما انعكس بصورته التي لا تخفى على القارئ فلمحاور يحذّر الناس من وباء مستتر بقالب رمزي، وقد أحسن الروائي بإجماع شخصيات ثانوية متمثلة بالحاجب الناطق باسم الملك مع الحراس والشعب، وتسهم الشخصيات الثانوية ببناء الحدث وتثريه بصورة قاطعة، وقد تخلل المقطع السردي حكاية متداخلة مع الحكاية، وخطاب من أعلى إلى أدنى، وإيضاح بائن في النص بين طرفين:

الأول: الملك الظالم المتسلط بأحكامه الشخصية الرئيسة.
الثاني: الشعب المذعن الذي يمثل الشخصية الثانوية/ المجموع المذاب في شخصية واحدة.
وكيف كان الطرف الأول يفرض أمره بقوة على الطرف الثاني المستسلم.

إن الشخصية الثانوية بحسب عبد الملك مرتاض عالم مصغر لعالم موجود في الوجود الواقعي فالفقير والصغير والوالي والكريم واللئيم والحليم والمتسامح نسيج متشابك يكمل الفرع الأصل، والثانوي الرئيس وهكذا كان للشخصيات الثانوية وجود على مساحة القصص، لا يمكن لأية قصة من القصص يتخللها شخوص إلا ووجدت الشخصية الثانوية.

٣ـ الشخصية التراثية

يتخذ القاص من الشخصيات التراثية محطة يقف عندها ليعبر عن موقفه الداخلي تجاه القضايا والمواقف الإنسانية في عصره، إذ تمثل الشخصية التراثية " إحدى أدوات استجلاب الإبداع، والاستعانة؛ للدخول إلى عوالم إبداعية، والحصول على معان جديدة عن طريق استعادتها وتحويلها، أو تحميلها تجربة معاصرة تضاف إلى تجربتها التي عرفت بها"[٣٠] إذ ينهل الأديب من أحداث التاريخ والتراث والوقائع والمواقف الفاقدة للمعنى بحدٍّ ذاتها، ويسعى إلى تشييد المعنى المبتغى في تحبيك سرد الأحداث والوقائع ضمن مسار حكائي معين[٣١] ؛ لذا ليست الشخصية التراثية " معطى جاهزاً محدداً سلفاً، ولا تكشف عن مجموع دلالاتها إلا مع نهاية الزمن الإبداعي ونهاية الزمن التأويلي، إنها على غرار العلامة اللسانية وحدة متمفصلة بشكل مزدوج، وتتجلى من خلال دال متقطع يحيل على مدلول متقطع وتعتبر بهذا جزءاً من جذر أصلي تقوم الإرسالية ببنائه، فالدال يتحدد من خلال اسم العلم ومن خلال التحديدات الأخرى، ويستخرج المدلول من شبكة من المسارات الدلالية التزامنية التي تحيل إلى هذه الشخصية، إن عملية البناء هاته تستند في تحققها إلى عنصرين رئيسين، فالشخصية تحيل من جهة على النص الثقافي بأبعاده المختلفة، وتحيل من جهة ثانية على السنن الثقافي الخاص للمتلقي"[٣٢] وقد برع السارد في توظيف هذه التقانة في المحاورة السردية المباشرة بين مجموع الشخصيات **((قال ابن سينا: أني أعمل ليل نهار يا مولاي في سبيل إنقاذ الناس. قال الوالي: وهل عرفت سبب الداء؟ فأجابه: أجل يا مولاي.**

- **وما هو يا بن سينا؟ قال رئيس الأطباء: نعتقد يا مولالي انه فايروس جديد يسمى فايروس الأحلام.**

صرخ واحد من الرعية: وما سببه أيها الحاجب المودة للطبيب.
وصرخ آخر: وما اعرضه أيها الحاجب؟

- **وهذا أيضا ما قاله الوالي لابن سينا.**

هتف حارس مدجج بالسلاح: يعيش مولاي الوالي.

فردد الحراس خلفه، ازبدت شفاههم من الهتاف: يعيش .. يعيش .. يعيش..
سأل مواطن: بماذا أجاب ابن سينا ؟.
قال الحاجب: أجاب بأنه لم يستطع التوصل إلى السبب، ولكنه قال أن أعراض هذا الوباء هي طفح بلون الورد يظهر في الوجه ولمعان في العينين وانطلاق في اللسان.

- **وكيف ينطلق اللسان أيها الحاجب؟**
- **يتكلم في الممنوعات ويخرج عن آداب الحديث..**
- **قال الحاجب: اضطر الوالي أن يطرد ابن سينا من بلاطه وخلعه عن كرسي رئاسة الأطباء وجاء بالطبيب الزهراوي مكانه ففشل علاج الناس فخلعه.))**[٣٣].

يعني توظيف الشخصيات التراثية استخدامها تعبيرياً متكئة على الوجود لحمل بُعد من أبعاد تجربة الكاتب المعاصر أي أنها تصبح وسيلة للتعبير والإيحاء إذ يعبر فيها أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة[٣٤] وتوظيف التراث إحياء له، وهي علاقة جدلية بين العصر الماضي والمعاصر تحكمه الشخصيات التي يستدعيها الكاتب من موروثه القديم. انه أسلوب استبطاني في وصف بعض الشخصيات مقنعة بالموروث التراثي، كيف لا وهم علامات مضيئة، كما جاء في إطار المشهد في شخصية ابن سينا المقنّعة بشيخ الأطباء في عصره، إذ ينبثق السر من تقانة الحوار بين شخصيات عديدة منها (ابن سينا، الوالي، واحد من الرعية، صرخ آخر، حارس مدجج بالسلاح، الحارس، المواطن، الحاجب، الزهراوي) ولعل قيمة الكلام المختزل يدل على الخوف من السلطة وهذا جواب من الحاجب للمواطن الذي يسأله عن الأعراض، ثم تتبدّل الشخصية التراثية ابن سينا بالزهراوي وهي دلالة مرمزة قصد بها القاص التغييب التام لحالة لم ينفسح منها أي شيء يدل عليها.

فالوالي طلب من الشخصية المقنّعة تراثيا (ابن سينا) المتساوق مع شخصية حقيقية لها تاريخها الطويل في مهنة الطب، أن تجد علاجاً من مرض فايروس الأحلام، لكنه لم يفلح، مما اضطر الوالي أن يخلعه ويعين بدلاً منه الطبيب الزهراوين ومما يظهر المشهد الهيمنة التامة لجهاز الدولة الذي يحاول أن يعرف كل شيء عن الشخصيات حتى الحلم الذي شكل خوفاً لدى الوالي؛ لذا استدعى الأطباء للنظر في الأمر. وتستمر أدوار الشخصيات التراثية في القصة: **((وجاء بالكندي فعجز أيضا وجاء بابن الهيثم ففشل وجاء بالرازي وطرده لفشله. ولم يستطع أحد معالجه الناس.. وكان الوالي ينظر إلى المدينة المنكوبة بعينين حزينتين تفيضان بدموع مقدسة... حتى اهتدى حضرته إلى اختراع الأحذية الحديدية التي ارتداها الناس ليلاً ونهاراً، فذهب عنهم الطفح الوردي ومات اللمعان في العيون ولزم اللسان حدوده))**[٣٥].

يثري التغيير المستمر – كما مرّ معنا في المقطع السابق– النصوص بحسب ما كان القاص يعانيه من ظلم أو قهر أو كبت ربما جرى أمامه؛ لذا استدعى الأطباء بأسمائهم الواقعية لإضفاء

بعد من أبعاد الحقيقة التي ينشدها، وها هو (الكندي) يتبعه (ابن الهيثم) ثم يأتي من بعده الرازي ويبقى الفشل ثيمة بائنة ثم ينفرد الوالي بالعلاج من صنعه بعد المحاولات المستميتة التي قامت بها الشخصيات التراثية.

وهنا ينبجس الرأي الواحد من السلطة الحاكمة متمثلا بالوالي وإزاحة العقلاء جميعهم في اختصاصهم، والخضوع للقرار الوحيد الذي يصدره الوالي، يبين المسكوت عنه من الشعب الذي يخاف الكلام، وحتى الشخصيات التراثية المستدعاة لم يك لرأيها قيمة عند الوالي.

بعد ما تقدم من عرض لشخصيات تراثية كان لها وجودها المحيط في عالمها، تمظهر وجودها لسد ثغرة ما، أو استدعاه القاص لتخصصها، ورأيها الذي لا يعلى عليه رأي وهنا قلب القاص بعض المفاهيم، وهو يحاول أن يكشف عن ملابسات وأفعال حراكية اختزلت من الواقع، فكان لا بد من استدعاء عام لها، لإضفاء بعد من الأبعاد وجمالية تقوم على تأثيث مؤطرٍ للحدث.

المبحث الثاني: تقنيات تقديم الشخصيات

أولاً: الشخصية المقدمة بضمير الغائب: يسعى القاص إلى سرد ما يراه من أوصاف ومشاهد تشكل البعد الخارجي والداخلي للشخصيات ويتم هذا التقديم في سرد ملامح الشخصية وصفاتها لأن الراوي " يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كل شيء...؛ فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلْفَ الأحداث التي يسردها "[٣٦] ليسوغ لعلاقة الشخصيات بالأحداث المتنامية كاشفاً فيها عن أغوار الشخصيات لتبدو أمامنا واضحة المعالم كأننا نجدها على خشبة المسرح، أو في فيلم سينمائي[٣٧] لتظهر الأحداث منسجمة في قالب أحادي، وضمير الغائب، بوصفه " سيد الضمائر السردية.. وأكثرها تداولا بين السُراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع استعمالاً، وقد يكون استعماله شاع بين السُراد الشفويين أولا، ثم بين السُراد الكتّاب آخراً... لأنه وسيلة صالحة؛ لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وأراء، من دون أن يبدو تدخله صارخاً أو مباشراً"[٣٨] انه شبيه الوصف بالقناع الذي تتخفى وراءه الشخصية.

إن مسألة اختيار ضمير السرد مسألة جمالية أو شكلية في عرض للمحاسن الخاصة للشخصيات الساردة وربطها مع الأحداث المؤثرة لإظهار الخصائص الفنية والشعرية وحتى التقنية وبالإمكان أن يكون الضمير أليق من الضمير الآخر في حالة سردية معينة[٣٩].

يعلمنا الراوي حين يقدم الشخصية بضمير ما، كيف نستطيع الحفر بمعول معرفي ينبش في الأعماق وإلقاء الضوء على الصورة المؤطرة بهذا الضمير، مع تساءل مشروع، لماذا استخدم ضمير الغائب في هذه القصة من دون باقي القصص؟.

ولماذا تحكم ضمير المتكلم بتلك القصة؟.

الإجابة واضحة لا يعتريها الغموض، من هذا المنطلق ارتأينا أن نبحث في تقنيات تقديم الشخصيات بضميري الغائب والمتكلم.

يسعى ضمير الغائب إلى فرض هيمنته في المشهد السردي: ((**ولما وصل بيته الخاوي طمأن زوجته وأولاده أنهم سيشبعون الليلة ملء بطونهم، وخرج إلى السوق لبيعه سراً فلميجد ذلك اليوم شارياً. وتكرر الحال يوماً آخر ويومين وثلاثة وشهراً وفصلاً وستةً وعقداً وقرناً، وخرج ليبيعه علناً بعد أن ملَّ السر فواجهه الحال ذاته سنة بعد أخرى، وكان قد حرق ما يقبضه من أجور وبعدها راتبه التقاعدي على تلميع الحذاء ونفض الغبار عنه والتدليل عليه وليس ثمة شار. وذات صباح وضع الحذاء تحت إبطه وودع عائلته واتجه إلى المعسكر، فوجد أن الناس غير الناس وان الحجارة غير الحجارة. وأعاده نادماً إلى المخزن الذي سرق منه قبل مئات السنين. فأوثقوا يديه وقدموه إلى المحاكمة العسكرية لنيل العقاب.**))[٤٠] تدور أحداث القصة حول مسألة الحذاء الحديدي الذي اخترعه الوالي، لكن الشخصية بضمير الغائب تتمظهر بوساطة السرقة، سرقة الحذاء من المعسكر، إذ تنطوي خديعة الخوف من سرقة مال الدولة، فبعد مئات السنين من السرقة وبعد أن صرف الإنسان كل راتبه ثم تقاعده بقي يحافظ عليه من الغبار، آنئذ وجد الناس بعد السنين تغيروا فاضطر إلى إعادة الحذاء إلى المعسكر الذي يمتلك قدسية خاصة في فكر القاص بحسب المعطيات المسرودة؛ لذا قدم لمحاكمة عسكرية لنيل العقاب من جراء جريمته.

يقوم السرد بضمير الغائب إلى إضفاء حركة وفاعلية للأحداث ((**دق بوق الحرب فخرج الجنود من ثكناتهم أفوجاً. قامت فيهم ضجة مخيفة. صرخوا وبصقوا وتقيأوا وشربوا وأكلوا وبالوا وبكوا وشتموا وضحكوا وأوصى بعضهم بعضاً وصية الموت، كل ذلك تم في دقائق، ثم تناولوا أسلحتهم ومضوا إلى ارض النار والخوف. كان ثمة جندي يقف وحيداً ينظر إليهم. لم يفكر باللحاق بهم مطلقا. فقد صدرت إليه الأوامر المشددة بالبقاء مكانه ليلمّع مجموعة من الأحذية الذهبية اللون التي سوف تحتذى في استعراضات الصباحات القادمة. كان منهمكا بين الأحذية، يجهد نفسه من أجل تلميعها جميعاً في الوقت المحدد. وفي نهاية النهار جاءته الضجّة الكبيرة مرة أخرى. لقد عاد الجنود يملأ صراخهم المكان، يحملون قتلاهم ويرفعون قتلاهم على حراب بنادقهم رؤوسنا آدمية بقطر منها الدم. توقف عن عمله لحظات ورفع رأسه فرأى مواكبهم المبعثرة تمشي أمامهم صوراً ممزقة ورايات ملطخة وحراباً منكسة، وقد اصطبغت الأجساد بلون التراب. كانت يده تتحرك بآلية جيئة وذهابا بفرشاة الدهان على حذاء ثقيل وعيناه على المواكب العائدة. لم يفعل شيئاً، غير ابتسامة ضيقة. وعاد مكباً يكمل تلميع الأحذية**))[٤١].

ولطول هذه القصة فقد وجدنا من الضروري أن ننقلها كاملة لتبيان الأحداث والكشف عن دينامية الشخصية المقدمة بضمير الغائب، إذ ينهال التسريد بقوة ودافعية منذ الاستهلال ويخرج السرد القيمة الذاتية والمعنوية لحال الشخصية وهي في عقاب عسكري بعد أن صدرت الأوامر بعدم الذهاب مع المقاتلين والاكتفاء بصبغ الأحذية، ونجد الظلم والبطش وما تقاسيه الشخصية من

خنوع وخضوع وانتكاس، وليت هذه المشاهد محض خيال القاص، بل يجد الباحث أن الشخصيات تقارب شخصيات واقعية وتطابقها؛ لذا نجد صدق التأثر حين اكتمال المشهد القرائي مع الواقع الراهن في تلك الحقبة من صور وأخيلة لها وجود في حياة القاص؛ لذا عمد إلى اختيار المكان بقصدية وأقنعة تلائم الوقائع المسرودة، وهي لا تخفى عن القارئ خوفاً من التساؤل عن ماهية تلك القصص.

فحين رأى ذلك الجندي القتلى والحراب التي تحمل الرؤوس توقف عن عمله وهو يشهد الصور الممزقة والرايات الملطخة بالدماء دلالة على الانكسار والخيبة، ثم تعود عين الكاميرا على العمل الذي كان عليه، اكتفى بابتسامة ضيقة بينت الانكفاء وعدم الحرية في القرار، ومارس عمله مرة ثانية.

وتتمظهر الشخصية المقدمة بضمير الغائب عبر تفاعل حركية الأفعال التي يتخذها السارد قناعاً في رسم الشخصية كما في قصة فضية لطائر أبيض:((**كان هذا العريف أول شخص يتلقى البرقيات والاتصالات السرية من المقر العسكري الأعلى. ويوصلها على الفور إلى الضابط المسؤول في الفرقة. وقد جعله هذا العمل يطلع على أسرار تحتجب عن آخرين، ويعلم بنبأ الهجوم قبل أن يقع، وبتنقلات الضباط الكبار قبل أن تصل أخبارهم إلى أفراد الفرقة. وكان في موقع ائتمان عظيم من قبل القائد الفرقة ربما لا يحظى به عدد كبير من ضباط المقر. وعلى الرغم من ذلك كان يفرض على حركته وخروجه من غرفة الاتصالات حظر كبير خوفاً من تسرب المعلومات السرية. الأمر الذي نبهه يوماً بعد آخر إلى أن الوجه الآخر لحقيقة وضعه هو انه موضع شك كبير، وإلا لم هذا التشديد على حركته أكثر مما يجب**)) [٤٢].

لم يسمِ الراوي الشخصية بل أورد منصبها والتحاقها بالخدمة العسكرية، وقد استعان بضمير الغائب الذي يوازي العريف، فلا أسم له، إنه في مكان حساس ومهم فهو على علم مسبق – قبل الجميع – ببدء الهجوم، وعلى علم أيضاً بالتنقلات المفروضة لبعض الضباط؛ لذا أصبح موضع شك كبير خشية تسريب المعلومات المهمة بحكم وجوده في المقر العسكري الأعلى.

ومما يدل على اعتمال الضمير الأفعال في زمن الماضي (كان ثلاث مرات، جعل، نبه) والأفعال في زمن المضارع (يتلقى، يوصل، يطّلع، يقع، تصل، يحظى، يفرض) إن حقيقة الاشتغال الحركي لهذه الأفعال جعل القيمة التي نبحث عنها بين يدينا ويدي القارئ؛ لعودة الضمير(هو) على هذه الأفعال ما تناغم مع الشخصية التي قدمها الراوي لنا بهذا الضمير، والضمير خير وسيلة يتوارى خلف ظلاله السارد وهو يحاول أن يوصل أفكاره وبعض الطباع والمواقف التي مرّت معه وما عرضه من رأي حول العريف موضع الشّك ما شكّل قناع استتر وراءه السارد.

ثانياً: تقديم الشخصية نفسها بوساطة ضمير المتكلم

ثمة نوع آخر من التماثل يتجسَّد في العلاقة بين الشخصية والمؤلف، إذ انطلق بعض الروائيين من أن الشخصية في داخل المجتمع المتخيَّل انعكاس للتجارب المعيشة في الواقع، ولاسيما في السرديات التي تتخذ من ضمير المتكلِّم أداةً لتشكيل الشخصيات، وكأنّ القصة سيرة ذاتيّـــة

لمؤلِّفها[٤٣]، أو غيره من الشخوص التي يرغب القاص في نقلها إلى القارئ. مما يعني أن الرؤيا تتشكل عند القارئ عبر الجهد المبذول من الراوي؛ ليحقِّق بوساطته غاية فنيّة محدَّدة، ويرى عبد الملك مرتاض أن ضمير المتكلم " يجعل الحكاية المسرودة... مندمجة في روح المؤلف، فيذوّب الحاجز الزمني... ما بين زمن السرد وزمن السارد، كأن ضمير المتكلم يحيل على الذات ويستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون"[٤٤]. ولعل أفضل مثال على ضمير المتكلم ما جاء على لسان شهرزاد بكلمة (بلغني) أي أنا المتكلم، ومن جماليات هذا الضمير: يقوم بدمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف ويقوي العلاقة بين المتلقي للعمل السردي والمؤلف ويحسب أن المؤلف إحدى الشخصيات التي قام عليها العمل قاطبة وأخيراً يتوغل ضمير المتكلم في أعماق النفس البشرية ويحيل إلى ذات على العكس من ضمير المتكلم الذي يحيل إلى الموضوع[٤٥].

ونتفق مع رأي عبد الملك مرتاض، بأن ضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلاً دالاً على ذوبان السارد في المسرود والزمن في الزمن والشخصية في الشخصية والحدث في الحدث ليغتدي وحدة سردية متلاحمة في هيكلية تجسد في طياتها المكونات السردية كلها بصرف النظر عن أي فرق يبعد هذا عن هذا [٤٦].

يبدو ظهور ضمير المتكلم في المقطع ((**قلت في سري وأنا احزم أوراقي وكتبي وحقائبي الصغيرة: يا له من فندق قاحل رتيب. وما كان حنقي على الفندق إلا صرخة في وجه الذكورة التي كانت في كل شيء. رجال في الاستقبال ورجال في الممرات، وآخرون في المطعم. وكان هؤلاء الرجال العاملون كثيري الإبتسام، إلا أن ابتسامتهم جميعاً لم يكن بإمكانها أن تضيء مساحة شمعة صغيرة، تستطيع امرأة واحدة أن توقدها بابتسامة عابرة. أنهيت كل شيء. وكان أصدقائي في الأسفل ينتظروني عند سيارة كبيرة سترجع بنا إلى الموصل بعد أن انتهى مؤتمر الأدباء ببغداد. سمعت صوت منبه السيارة وعرفت أنهم ينادونني. تركت خلفي غرفة مضطربة. واتجهت نحو الباب لأصفقه بقوة حنقي وغضبي السري، وأغادر. ولكنني لن اصفقه، وتوقفت مكاني إذ خفقت في دمي مويجات صغيرة ما لبثت أن اشتدت وعلت وكادت تخرسني أمام امرأة في عينيها حزن غائر مخفي، وفي جسدها لهب. قالت: اعتذر. لقد تأخرت عن تنظيف غرفتك. سأجيء بعد دقائق ونظرت إلى الحقائب والكتب في يدي لتضيف: هل ستسافر قلت الآن. واعدت في رأسي جملتها بلحظة: هل أنت تسافر؟ كانت جملة فيها استبطاء حروف تخرج من مسامات أنوثة لن تستطيع أعمال التنظيف المضنية أن تخفيها ولم أشأ أن أفكر في هذه المرأة على أنها من الممكن أن تكون ليست أنوثة مجردة. لأني كنت في حالة ذكورية عمياء**))[٤٧]. إذ يندفع ضمير

المتكلم بين فجوات النص ليسترسل القاص بأسلوبه المبطن بوجودية أقرب ما تكون إلى الحقائق في رحلة على أرض الواقع إن صح التعبير.

ولا يقلّ ضمير المتكلم أهمية عن ضمير الغائب؛ إذ يكشف عن ذاتية الراوي الذي يروي القصة بكل التفاصيل والدقائق، وهو ينعتق من زمن السرد وزمنه هو بوصفه سارداً يسرد تلك القصة، من خلال الاستجابة لأصحابه بعد التأخير الذي رافق وجوده في مؤتمر الأدباء في بغداد غير المكان الحميمي الأول مدينة الموصل، إذ استطاع القاص أن يذوّب زمنين مختلفين في ذات الشخصية التي قدمت بوساطة الضمير، حيث يريد العودة إلى الغرفة لرؤية أنوثة افتقدها في عالمه، فكان يعاني من حالة ذكورية ربما أفقدته التوازن فوجد في المرأة ما لم يجده في أية امرأة غيرها، وهذا تناوب مع صفة العمل الممارس تنظيف الغرف ليجعل فيها أنوثة في القمة ثم يتردد ويتهم نفسه بالهيجان الذاتي لبعده عن عالم معلوم بالنسبة له، فكأن المشاعر اتقدت أمام أنثاه ولم يكمل لنا ما حصل لشيء تسبب في انقطاع الحدث كما في المقطع السردي الآتي: **((وفي صباح اليوم التالي وأنا أهم للخروج إلى عملي واجهتني لوحة الخيول النافرة فزعا في برية خضراء وحدثتني نفسي: هل يمكن أن تكون خيول نادر شاه قد أقامت في ارض بيتي حقا؟ وكان صهيل الخيول يتشقق من قماش اللوحة. لم أر الجمال الذي الفته في هذه اللوحة من قبل. كانت البرية الخضراء تضيق وتسّود أعشابها. ولم يعد ثمة عنفوان في صدور الجياد النافرة. والسماء تتفصد دخانا. في حديقة المنزل لم يخطر ببالي أن أقع في مفاجأة تمسك قلبي، لا تحتمل أحجار بيتي المفاجأة. لقد وجدت قطة أولادي الأليفة ميتة، ملتفة على نفسها وميتة. وكان ينبعث منها رائحة كريهة حتى تكاد تطغى على عطر الزهور الملونة))**[٤٨].

تتمظهر الذات في الضمير السردي، ضمير المتكلم، مع تلاشي الزمن؛ وكأنّ الراوي يكشف عن ماهية الشخصية، بل يدخل في أغوار الشخصية، حين بيّن خصوصية منفردة بعد أن قام باجتزاء الوصف وبروز المكان الواقعي أو المتخيل على اللوحة، وهو يطيل في تفاصيل تلك اللوحة ويستفهم عن قصة حصار نادر شاه لمدينته، وقد كان لانسنة المكان تحفيزاً مشهدي لعمق الحدث المتباطئ؛ فبينما كانت الشخصية تنظر إلى اللوحة بعمق تداعى زمن مندثر وكأن الخيول التي كانت مع (نادر شاه) في الماضي دبت فيها الحياة، وأخذ صهيلها يرتفع في مسامع الشخصية، بل وتتشقق اللوحة لتلك الأصوات، وتنبهت الشخصية على حدث يدخل في خضم تلك المشاهد التي هي مزيج من ماض وحاضر في البيت الذي شكل الوجود في هذا الوجود، فلا مجال لصدمة أخرى غير صدمة نادر شاه وجيشه لكن القطة الميتة أضافت حزناً إلى حزنه، فالقطة ورائحتها الكريهة طغت على الروائح العطرة والزهور الملونة.

ويستمر الضمير السردي في خاتمة القصة ليحيطنا بتفاصيل ذاتية، شديدة الرباط مع الشخصية **((كنت أعرف أن دراجة ابني الصغير تدوس على الشتلات أحيانا. واعرف معلومات أخرى عن تغير ألوان بعض الورود في مواسم معينة... وكنت اعرف واعرف. ووجدت أثار أقدام صغيرة مطبوعة على رمال الحديقة المنزلية. مفاجأة تشق رحم مفاجأة، لم يدر بخلدي هذه المرة أن ذلك كله من عبث الأطفال أو تغير رياح المواسم، بقيت أكثر من ساعة أتفحص المكان وانظر في أجواء المنزل. واستمررت كل يوم بعدها اقضي ساعات طويلة في تأمل المكان وتتبع أثار لم يكن لها وجود قبل أن اعرف أن قدمي احد الغزاة قد وطأت هذه الأرض. ما أقسى أن ينتابك شعور بأن نادر شاه قبل ٢٥٠ سنة كان محتلا لأرض بيتك التي اشتريتها من الجمعية التي اشتريتها من الجمعية))** [٤٩].

تزاحمت التساؤل والأفكار في ذات الشخصية وهي تحاول الجمع بين زمنين زمن احتلال نادر شاه لمدينة الموصل وخيوله التي عسكرت فوق أرض البيت بؤرة الحدث كما أخبره صاحبه الأستاذ الجامعي المتخصص في التاريخ الحديث، والزمن الحاضر المعاش، ومكانين الأول: وجود جيش نادر شاه على الأرض التي كانت أشبه بصحراء قاحلة فيما مضى، والمكان الثاني: أرض البيت التي وطئها نادر شاه قبل مئتي وخمسين سنة.

وهكذا قدّم الراوي الشخصية بضمير المتكلم الذي أزاح الزمن بنوعيه (الماضي والحاضر) وبين الراوي عمق الشخصية وهي تتساءل إذا لم تكن تعرف ما جرى والقدرة الفكرية في معرفة بعض الأمور البسيطة منها أو المعقدة لينصب اهتمام الشخصية على التفاوت في ماهية البيت بؤرة الحدث وكيف كان محتلاً منذ (٢٥٠) صورة لا تغادر ذهن الشخصية.

لقد كان لضمير المتكلم هاجس وصوت لا يفارق الشخصية في حالاتها كلها على مرور أحداث القصة؛ وتسيّد ضمير الغائب (هو) بعض المقاطع السردية، وهو ضمير غريب يطلق عليه النحاة ضمير الغياب بوصفه ضميراً قائماً مقامَ الاسمِ الظاهر؛ لذا يؤتى به للاختصار[٥٠]؛ لأنّ فيه من الدقة والوضوح والتجسيد ما جعل منه قناع يتوارى خلفه السارد وهذا لا نجده في ضمير آخر، ويحيل ضمير الغائب إلى الموضوع، وله ارتباط وثيق بالفعل السردي.

أما ضمير المتكلم فهو ضمير شاهد عند رولان بارت مع العلم انه أقل استخداماً من ضمير الغائب، وقد كان بداية نشوء ضمير المتكلم وهو شديد الالتصاق بالذات مع أدب السيرة الذاتية وازدهار حركة التحليل النفسي في الفكر الغربي ليتضاد مع البعد التاريخي الذي يجسده ضمير الغائب؛ لذا امتلك خصوصية تفرده[٥١] فقد عمل على ذوبان العناصر السردية فيما بينها وصهرها بما ينسجم معها.

لقد تمثلت الشخصية بأنماطها المختلفة بمثابة العمود الفقري في جسم الإنسان؛ لأنها تبلورت في دينامية متجاورة مع باقي عناصر السرد؛ فكل عمل سردي لا بد له من شخصيات محفّزة تعمل

على الحراك السردي بطريقة تفترق من كاتب لآخر، لكن في النهاية فإن الشخصيات مكون أساس ومعطى جاهز كما ذهب إلى ذلك فورستر، انه كائن ورقي على حد تعبير رولان بارت[٥٢]، كأنه ينمو كما تنمو الشخصية في الحياة، وينتهي كذلك كما تنتهي الشخصية في الواقع.

خاتمة البحث ونتائجه

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

- تشكّل الشخصيات في قصص (فحل التوت) المحطة التي انطلق منها القاص في بث تجربته بمنظور وفكر انعكس بصورة واضحة على نماذج الشخصيات المنتقاة، لبيان الدور المسند إليها.
- للشخصية المركزية تمركز تجتذب إليها الشخصيات، بوصفها العمود الفقري الذي اعتمده القاص، وقد حاكت بعض الشخصيات المركزية الواقع، وبدأت في تماس معه، في الأقنعة التي وضعها القاص على شخصياته المركزية.
- سعت الشخصية الثانوية إلى دور تكميلي مساعد لبقية الشخصيات، بصرف النظر عن نوعها (مركزية، رئيسة، مسطحة)، فهي عامل بنائي يسهم في تطور الأحداث، لا تتم الهندسة المكانية من دونه.
- ارتبطت الشخصيات التراثية بالمشهد الاجتماعي، إذ تمظهرت للكشف عن القيمة الخفية التي أراد القاص تقديمها بالاستعانة بهذه الشخصيات، التي كان في وجودها – في عالمها الماضي– ضوء يسطع لم يخفت نوره إلى الآن.
- كشف ضمير الغائب وضمير المتكلم عن المشهد الجمالي والشكلي وخصوصية كل واحد منها عن الآخر ضمن تقنيات تقديم الشخصيات؛ إذ تسيّد ضمير الغائب عن باقي الضمائر السردية فقد امتلك من التجسيد والوضوح ما لم نجده في ضمير المتكلم، وتكمن خصوصية ضمير المتكلم بوصفه شاهداً يحيل إلى الذات، إذ كثر استخدامه في الأدب السير ذاتي.

هوامش البحث ومصادره ومراجعه

(١) البنية القصصية في رسالة الغفران البنية لأبي علاء المعري، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ط ٣، ليبيا – تونس، ١٩٧٧م: ٧٧.

(٢) دراسات في نقد الرواية، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة،١٩٨١م: ٢٨.

(٣) ينظر: الوجيز في دراسة القصص، لين اولتبنيرند، ليزلي لوبيس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣م:١٣١– ١٣٢.

(٤) ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠– ١٩٣٨م)، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٦٨م:١٩٢.

(٥) ينظر: الشخصية، د. سيد محمد غنيم، دار المعارف، سلسلة كتابك رقم (١٦٠)، القاهرة، ١٩٨٣م: ٥.

(٦) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣م: ٥٠.

(٧) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ٢٠٠٥م:١٠.

(٨) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م: ٨٣.

(٩) ينظر: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦م: ٨٦.

(١٠) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣م: ٥٦٣.

(١١) بناء الشخصية في الرواية: قراءة في روايات حسن حميد، احمد عزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م:٢٠.

(١٢) هكذا تكلم الصلصال، سردية السرد، غالية خوجة، مؤسسة الناطق للإعلام، عشتروت للخدمات الطباعية، ط١، بيروت، ٢٠٠٩م: ٣٨.

(١٣) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: دراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م: ٦٨.

(١٤) فحل التوت، فاتح عبد السلام، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣م: ٦.

(١٥) ينظر: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، احمد خورشيد النوره جي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠م: ٢٢٤ – ٢٢٥.

(١٦) ينظر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تأليف: دانيال تشاندلر، ترجمة: أ. د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: أ. د. نهاد صليحة، تصدير: أ. د. فوزي فهمي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط١، مصر، ٢٠٠٢م: ٧٦.

(١٧) فحل التوت: ٧٧– ٧٩.

(١٨) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٧م:٢٨٢.

(١٩) فحل التوت: ٧٧– ٧٩.

(٢٠) ينظر: قال الراوي: ٣٦.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٩- ٣٠.

(٢٢) قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، روجر ب. هينكل، ترجمة وتقديم وتعليق: د. صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥م: ١٩٥.

(٢٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٨م:١١٠.

(٢٤) الشخصية في عالم فرمان الروائي، طلال خليفة سلمان، رسالة ماجستير، بإشراف: ضياء خضير عباس كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٦م:٤٠.

(٢٥) فحل التوت:١٠.

(٢٦) ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينا، فريال كامل سماحة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م:٢٦.

(٢٧) ينظر: المصدر نفسه: ٢٦.

(٢٨) فحل التوت:١١.

(٢٩) المصدر نفسه: ٢٠.

(٣٠) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: د. عصام حفظ الله واصل، دار غيدان للتوزيع والنشر، ط١، عمان، ٢٠١١م:١٥١.

(٣١) ينظر: الرواية وإعادة تحبيك التاريخ، نادر كاظم، مجلة البحرين الثقافية، المجلد (١٢)، العدد (٤١) لسنة ٢٠٠٥م: ١٣.

(٣٢) سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً)، سعيد بنكراد، saidbengrad.free.fr .

(٣٣) فحل التوت: ٢٣.

(٣٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م: ١٣.

(٣٥) فحل التوت: ٢٣.

(٣٦) في نظرية الرواية: ١٥٤.

(٣٧) ينظر: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٧٥م: ٣٧.

(٣٨) في نظرية الرواية: ١٥٣.

(٣٩) المصدر نفسه: ٨٣.

(٤٠) فحل التوت: ٢٥- ٢٦.

(٤١) المصدر نفسه: ٣٤- ٣٥.

(٤٢) المصدر نفسه: ٤٦.

(٤٣) ينظر: بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية، عبد الرحمن عمار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م:٣٦.

(٤٤) في نظرية الرواية: ١٥٩- ١٦٠.

(٤٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٩.

(٤٦) ينظر: المصدر نفسه: ١٦١.

(٤٧) فحل التوت: ٥٢-٥٣.

(٤٨) المصدر نفسه: ٤٣.

(٤٩) المصدر نفسه: ٤٤.

(٥٠) ينظر: جامع الدروس العربية: موسوعة في ثلاثة أجزاء، تأليف الشيخ مصطفى الغلاييني، المكتبة التوفيقية، مصر، ٢٠٠٣م: ١/ ٩٠.

(٥١) ينظر: في نظرية الرواية: ١٦٣.

(٥٢) ينظر: أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، مطبعة الوحدة، الفجالة، ١٩٦٠م:٣٣.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.