

تجليات الوصف وأشكاله السردية دراسة في رواية "خرائط النسيان" لمحمد رفيع

طلال زينل سعيد

جامعة الموصل - العراق -

الملخص:

يعدّ الوصف من أهمّ آليات العمل الروائيّ، فهو مصاحب للمترد، ويسهم في تصوير الأحداث، وتصاعدها، فلا تخلو أي رواية من تقنياته ومظاهره، فهو يبرز في البنيات الفنيّة للنصّ الروائيّ (الشخصيّة، المكان، الأحداث) ونهدف هذا المقال إلى إبراز تجليات الوصف وأشكاله السردية في رواية "خرائط النسيان" لمحمد رفيع. الكلمات المفتاحية: الوصف، آليات، العمل الروائي، تجليات، أشكال.

Summary:

Description is one of the most important mechanisms of fictional work, as it accompanies the narration, and contributes to depicting events and their escalation.

The aim of this article is to highlight the manifestations of the description and its narrative forms in the novel "Maps of Oblivion" by Muhammad Rafie.

Keywords: description, mechanisms, fictional work, manifestations, forms.

1- التمهيد: دلالة الوصف وقيمه السردية في الرواية

شغل الوصف من حيث هو آلية من آليات العمل الأدبيّ المشتغلين في حقل الثقافة الأدبية والنقد والدارسين والعلماء منذ القديم، وإذا كانت الثقافة العربية القديمة هي ثقافة شعرية في أغلبها الأعم فقد تحدّث هؤلاء السلف عن مفهوم الوصف عموماً وفي الشعر على نحو خاص، ووجدوا أنه يعني على نحو مفهومي عام "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"⁽¹⁾ التي تبين شكله وقيمه على وفق المنظور الراهن، وبما أنّ للوصف مراتب ودرجات ومقامات بحسب الواصف ودرجة معرفته بالموصوف فقد أكدوا أنّ "أحسن الوصف ما ينعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع"⁽²⁾. من خلال هذين التوصيفين لمفهوم الوصف بالتناسب والتلاحق والتناوب يمكن تحديد أهم الصفات المتعلقة بالوصف⁽³⁾ على هذا النحو.

يقدم الوصف بمستوياته المختلفة حزمة من الأشياء الخاضعة لدلالة التصرّ البصريّ، بما يجعل الموصوف المرصود وصفيّاً يأتي على الموجودات التي تتميز بالخصوصية والتفرد⁽⁴⁾ في قدرتها على التعبير عن موصوفاتها.

يحقق الوصف قدراً مهماً من الاستقلالية في التصوّر الخاص بالأشياء على نحو يستغني فيه عن المقدمات الخارجية⁽⁵⁾ الخاصة بالموصوفات، وهو ما يشكّل "نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"⁽⁶⁾، في السبيل إلى بناء مشهدي يجعل الوصف حالة واجبة الحضور للشخصيات والأحداث وعناصر التشكيل الأخرى المرافقة لها.

لا شكّ في أن الوصف ينهض بمهمة الوقوف عند الملامح الخارجية العامة للموصوف، أو الموضوع الوصفي الواحد القابل للوصف، بما يساعد على إنشاء عدد كبير من الموضوعات التي تستجيب للوصف⁽⁷⁾ على نحو نموذجي، فالوصف استناداً لهذه التوصيفات المفهومية والاصطلاحية يدخل في فضاء الأساليب الإنشائية التي تعكس المظاهر الحسية للأشياء، بوصفها أواناً من التصوير التي تعتمدها النصوص الأدبية⁽⁸⁾ ولا يمكن أن تستغني عنها بما يجعل من آليّة الوصف الأدبي آليّة بالغة التأثير والأهمية.

سنتناول بعد هذه المقدمة النظرية حول مفهوم الوصف وطريقة اشتغاله على النصوص الأدبية، الدور الذي يقوم به الوصف في السرد الروائي الذي يستجيب أكثر من بقية الفنون الأدبية لآليات الوصف وتقنياته وأفعاله، وسننتخب رواية "خرائط النسيان"⁽⁹⁾ للروائي محمد رفيع للكشف من خلال التحليل النصي عن مظاهر الوصف السردية فيها، وسنركز في ذلك على المفاصل الساسية التي تتعرض للوصف في الرواية على النحو الآتي:

- وصف الأمكنة الروائية.

- وصف الشخصيات الروائية.

- وصف الأحداث الروائية.

إذ إنّ هذه العناصر الأساسية في التشكيل الروائي هي الأكثر استجابة لتأثير الوصف من أجل الكشف عن جوهر هذه العناصر وطبيعتها من جهة، ودرجة تأثيرها على حركة السرد في عموم الرواية من جهة أخرى.

2- وصف الأمكنة الروائية:

يقع المكان الروائيّ في مقدمة عناصر التشكيل التي ينبغي أن تخضع لآليات الوصف لأنها قابلة على نحو واضح للوصف، إذ إنّ المكان يمتلئ عادة بالأشياء التي يقوم الوصف بالكشف عن محتوياتها وعلاقاتها بالشخصيات الفاعلة في المتن السردية⁽¹⁰⁾، وبهذا تكون آليات الوصف على وفق هذه الوظيفة قادرة على بناء

المكان السردِيّ وتشديد طبقاته بما ينطوي عليه من حضور بارز وعمق دلاليّ لافت⁽¹¹⁾، وبما يجعل من عنصر الوصف وأسلوبه في صوغ نماذج المكان وتقديهما واحداً من أهم العناصر والأساليب في هذا المقام⁽¹²⁾. تحتشد رواية "خرائط النسيان" بكثافة مكانية كبيرة على مختلف المستويات وعلى أنواع وأشكال مكانية مختلفة، ولاسيما أن الحدث الأساس في الرواية يبدأ في مكان خاص يتكرر في الرواية عشرات المرات، ويعمل هذا التكرار المكاني على تثبيت صورة المكان في ذهن التلقي وذاكرته على نحو مركز ومكثف وجوهري. وعلى الرغم من هذا الحضور المكاني العام في الرواية جاء على نطاق واسع وعميق وشامل في صيغ وأشكال وأنماط مختلفة، إلا أنّ وصف التفاصيل المكانية كان مهماً لدى الراوي من جهة إعطاء صورة حية عن المكان بصفته السردية، ومن جهة علاقته بالعناصر الفنية في البناء السردِيّ التشكيلي أيضاً، فهو يصف حالة مكانية لشخصية "يحيى العيتاني" من خلال حضور التفاصيل المكانية بهذه الصورة:

"لم ينتبه السيد العيتاني، أثناء القراءة، إلى نوافذ المكتب المغلقة، ما جعل الدخان يكتظ، مشكلاً سحابة خفيفة. سحب الورقة التالية، من المغلف الثقيل، الملقى على المكتب. وقبل أن يواصل القراءة، انتبه إلى النوافذ المغلقة، وأحسّ بحاجة إلى هواءٍ نقيّ، وقام بفتح النافذة، فعبّرت الغرفة موجة هواءٍ، مشبعة برطوبة البحر، بعثرت الأوراق المتناثرة على المكتب. تناول الورقة، التي سحبها من المغلف، قبل فتح النافذة، ولاحظ العنوان، الذي كتبت بخطٍ عريضٍ، في منتصفها"

فالمكان السردِيّ هنا مشغول بالتفاصيل الدقيقة التي راح الراوي يصفها بدقة متناهية حتى يدرك المتلقي كل تفصيل من تفاصيل المكان، إذ إنّ العناصر المكانية الثلاثة "المكتب-النوافذ المغلقة-الهواء النقي" عناصر مترابطة مع بعضها البعض تمنح مفهوم المكان قيمة سردية بالنسبة للشخصية التي تخضع لسلطانها، لأنّ المكان هو الذي يعطي دلالة لبقية العناصر الفنية في النص السردِيّ وتفسر الموقف التابع للشخصية. تتحول العين الرائية إلى كاميرا ترصد تفاصيل المكان في الرواية بما يجعل المشهد مشهداً شعرياً حافلاً بالكثير من القيم التشكيلية:

"من شرفة المقعد الوثير، أنساح قاع المدينة، في عمان، أمامه. وتبدت «ساحة فيصل..»، بناسها وزحامها، يكشف عنهم تشرين، بضبابه، قليلاً، ثم يغمرهم بالبياض، فلا يبدو منهم سوى أقدامٍ تمشي، وزحامٍ يضيق بالأرصفت.."

يوجد في هذه الصورة السردية الروائية مكان داخلي ومكان خارجي، المكان الداخلي هو مكان وجود الكاميرا البشرية التي تنتظر الشخصية منها نحو المكان الخارجي، والمكان الخارجي هو موضوع الصورة ومناسبتها بما تحمله من تفاصيل ذات طابع شعري يضفي عليها قيمة تعبيرية أكبر، ويخدم الحركة السردية في هذا المشهد من مشاهد الرواية.

تواصل شعرية المكان حضورها في مشاهد الرواية كي تتدخل في التفاصيل الصغيرة التي يصف الراوي فيها الأشياء والمفردات والتفاصيل والأجزاء، وكأنه يصف لوحة تشكيلية رسمها فنان عبقرى داخل الطبيعة الحية التي تظهر في فضاء الرواية بأشكال مختلفة وصور متنوعة وبارعة، إذ لا بد أن يحظى الوصف المكاني بأعلى قدر من الشعرية السردية التي تضي على المكان خاصية إبداعية مثيرة للمتلقي:

"تسلقَ تَشْرِينُ، بضبابه، كاملَ السفحِ، الذي تطلُّ عليه شرفَةُ بيتِ يوسفَ المَعْنِي، وبدأ الضبابُ يغمُرُ زجاجَها. لم يعدْ ما يُرى من المدى، أو من المدينة، سوى أمتارٍ قليلةٍ، ولم تُعدْ الستائرُ الثقيلةُ تحجبُ شيئاً من المدينة، التي كان الضبابُ يلقُّها، بكثافةٍ، في تلكَ الليلةِ.."

إنَّ هذه الشعرية الوصفية لطبيعة المكان تعكس مدى اهتمام الراوي بالتفاصيل المكانية التي تكشف عن تأثير القيمة المكانية في الحادثة الروائية، فخصية "يوسف المعني" بما أنها شخصية ثرية فلا بد من أن يكون المكان السردى الذي تتعامل معه على هذا القدر من الرومانسية والشعرية والعناصر التشكيلية الباذخة، لأنَّ ذلك إنما يعكس ذوق الشخصية ووعيها بالمكان وتأثيرها على عموم الحدث السردى الذي هو في مجمله معنياً بالمكان بشكل كبير.

وكان المسرح الذي سيقدم فيه "يوسف" محاضرتة عن المسرح العربى بعنوان "تأثير الواقع في المسرح العربى" للترويج لمسرحيته التي سيقدمها بعنوان "العتبة" خاضعاً لآلية الوصف بدرجة كبيرة، من أجل أن يتلاءم ذلك مع موقف شخصية يوسف مما يحيط به من أحداث كجزء من علاج حالته النفسية المريضة والخروج إلى العالم الإنسانى، ويؤدي الوصف المكاني هنا دورا بارزا في التكوين السردى العام للمشاهد السردية:

"كان المسرحُ ضَخماً، وخاوياً، ولم ينتبه يوسفُ إلى ضخامته، عند دخوله في بداية الندوة. ثلاثة صفوف أمامية من المدرج فقط كان الحضور يشغلون، بالإضافة إلى عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، تناثروا على ما تبقى من المقاعد الخالية. أما المشاركون في الندوة، فكانوا أربعة أشخاص؛ ثلاثة محاضرين ومقرّر الندوة. والندوة هي؛ «تأثير الواقع في المسرح العربى...»، وهي الندوة التي كانت جزءاً من الإتفاق مع لجنة المسرح العليا على مسرحية «العتبة...»، حيث تمَّ الإتفاق عليها لتكون العمل المسرحي الرئيسي للسنة الثقافية."

فالصورة المكانية التي وصفها الراوي للمكان "المسرح" من حيث طبيعة المكان وعدد الحاضرين والمشاركين لها علاقة بشخصية يوسف ومقاصده القادمة من الندوة والمسرحية، لأن المكان-المسرح يمثل علامة مهمة على صعيد مشكلة شخصية يوسف وهي شخصية متخصصة في المسرح وتترك قيمة المكان

من كل الجهات، بما يجعل المكان المسرحي مكاناً أصيلاً في قاموس هذه الشخصية له تاريخ وحضور وتأثير وفعل.

وتبقى الأماكن التابعة لمدينة عمان هي الأكثر حضوراً في الرواية على اعتبار أن الجزء الأكبر من الأحداث السردية فيها تقع في أماكن متعددة من هذه المدينة، بعد أن يجري الحدث الرئيس "الاغتصاب" في مدينة القاهرة لكنها تبقى عالقة في أذهان الشخصيات جميعاً، حيث تجري إعادة إنتاج الحادثة مسرحياً في مدينة عمان:

"قرب «ميدان باريس»، في جبل اللويبة، انتبه فريد إلى أنه تجاوز بيت صديقه، فأعاد الالتفاف حول الميدان، مرةً ثانية، ثم انعطف يمينا ثم يساراً، ليصل إلى بيت يوسف، في أسفل الجبل القديم."

وبعد ذلك يأتي الوصف شاملاً لمدينة "عمان" على نحو مخصوص مصرح باسمها كأيقونة مدنية لها تاريخ وحاضر ومستقبل مشرق، من خلال تشكيل مكاني بانورامي يصفه الراوي بدقة ووضوح وحيوية، ويستعيد الراوي وهو يصف عمان كثيراً من المشاعر والعواطف المتعلقة بالمدينة وعلاقتها بالحدث السردية في الرواية: "تلك عمّان .. فأعوامُ المدينة، فيها، ليست زماناً يُحسبُ بالسنين. ولا مكاناً يمتدُّ في الأرض كالسرخسيات. ولا بشراً يعبرون المكان؛ .. رَضُوا فأقاموا»، «أم «نَسُوا فناموا..»! وذاكرةُ المدينة، أيضاً، ليست استعادةً لوجوه من رحلوا. ولا هي تاريخاً للمكان أصمّ، لا يسمع ولا يُسمع. ولا عُمراناً صامتاً، يُقلِّبُ وجهه، بين أجيالٍ تمضي وأجيالٍ تعقدُ الدهشةُ وجوهها وأسننتها وآذانها، صمماً، عن أن تسمع أنينَ العمران، تحت الغبارِ والضجيج.. أعوامُ المدينة وذاكرتها، هي ألفُ عامٍ من عُروقِ التشابكِ بين الزمانِ والمكانِ والإنسانِ. هي الحكايا تُستعادُ، مرّاتٍ ومرّاتٍ، لتصبحَ، من فرطِ استعادتها، أكثرَ دفناً من الحكايا ذاتها..!! فعمانُ، التي أودعت سرّها لأهلها والنهر، ما زالت تَسْتَسْقِي «العَيْن»، و«رأسَ العين»، و«رأسَ الماء»،.. و«رأسَ عمّان». والصمتُ، في عمّان، «عادةً»، أكسبتها، إيّاها، طبيعَةُ «السفحين»، وصوتُ النهرِ «الخفيض..».

_ عمّانُ، بعد منتصف الليل، شيءٌ آخرَ تماماً."

إنّ هذه اللوحة السردية المكانية تعطي للمكان-عمان قيمة تعبيرية وسردية وشعرية كبيرة، تحتشد فيها الكثير من الدلالات والقيم، وكأن وصف المكان هنا يريد أن يضع سيرة ذاتية تشكيلية للمكان تساعد في فهم الحادثة السردية التي تجري على أرضه، إذ لا يمكن فهم الحدث السردية في الرواية من دون الإحاطة الشاملة بالخصوصيات الوصفية للمكان، من حيث الماضي والحاضر، من حيث التاريخ والراهن، من حيث الداخل والخارج، من حيث الواقعي والمتخيّل، من حيث كل ما يتمتع به المكان من صفات وإمكانات وقدرات توفر له قدرة على استيعاب الحدث الروائي وتسهيل مهمة التحولات الحاصلة فيه، وربما كانت عبارة "عمّان، بعد

منتصف الليل، شيء آخر تماماً. "نوعاً من الغزل الوصفي المكاني الذي يمنح المكان-عمان ما تحتاجه من خصائص ومميزات وتفاصيل للمضي في سرد الحادثة الروائية بسهولة أكبر.

يتحوّل "يوسف المعني" بوصفه الشخصية الرئيسية في الرواية إلى واصف مكاني ذاتي يصف من زاويته مدينة عمان التي هي مسرح حياته ومسرح عمله الدرامي، كي يتأكد من مناسبة المكان لما يطمح إليه من تفاصيل تستجيب لعرضه المسرحي القادم، فهو يدقق في تفاصيل المكان ويوضح بعض أجزائه على نحو يستجيب لأفقه ورؤيته في تصوّر المجال الدرامي المكاني حين يتم عرض المسرحية، وبما يوجب من ملاحظات وإشارات:

"كان مشهدُ سفح جبل اللويبة المظلم، يُرى بوضوحٍ من موقعي. ومن الأضواء القليلة فيه، استطعتُ تمييزَ البيت القديم، الذي وقع اختياري عليه، ليكون مكاناً لعرض مسرحيتي العتيدة. كانت واجهته العريضة، والعالية، بارزةً بشكلٍ لافتٍ، مُعلنةً أنها تصلحُ لأن تكونَ «عتبة» عرضٍ مسرحيٍّ حيٍّ للعامّة. نعم. عتبةٌ أماميةٌ طويلةٌ، وأخرى داخليةٌ عريضةٌ، وإطارٌ من خشبٍ «الجفتِ الأسود»، وسِتارةٌ مسرحيةٌ «أرجوانيةٌ»، من الخارج، وأخرى مثلها من الداخل."

وهناك مكان آخر يخضع للوصف من الراوي العليم في أكثر من مقطع من مقاطع الرواية، وهو مكان يوازي المكان الأصل-عمان، وهذا المكان هو المكان الأميركي الذي كان مسرحاً لكثير من أحداث الرواية بوصفه مكان إقامة رجل الأعمال "يحيى العيتاني"، وهو يدير إرث يوسف من أبيه بعد وفاته بتوكيل من أم يوسف وأخت يحيى، ويحيى ليس خال يوسف فقط بل راعي مصالحه في التجارة العالمية بوصفه وصياً عليه، فكان لا بدّ على هذا الأساس من زيارة الشخصيات التي لها علاقة بيوسف ويحيى إلى أميركا، ولا بد للمكان الأميركي أن يظهر في الصورة السردية على نحو تفصيلي واسع:

"تهادّث السيارتُ الثلاثة على شارع الأطلسي، «أتلانتك آفنيو»، الذي يقطع المسافة بين «بروكلين» و«كوينز»، من البحر إلى البحر. وعند وصولها إلى «بورم بليس»، قبيل شارع «كورت ستريت» بقليل، في غربي بروكلين، انعطفت اثنتان منها يمينا، فأصبحتا في شارع «آدمز ستريت». وهناك أكملت السيارتان طريقهما، باتجاه «بروكلين بريدج»، لتقطعانه باتجاه «مانهاتن». وبعد أن قطعتا الجسر، اتجهت واحدة نحو فندق «كارلتون هوتيل»، والثانية باتجاه «هاملتون هوتيل». أمّا السيارة الأولى، التي تقلّ المعني والدكتور عسّاف، فقد واصلت سيرها، إلى أن وصلت إلى «كلنتون ستريت»، فانعطفت فيه إلى اليمين، وقطعت الشارع، إلى أن وصلت إلى «موننجيو ستريت»، وسارت فيه، حتى وصلت إلى مُنتزه «بروكلين هايتس بروميناد»، حيث البحر المطلّ على «داون تاون مانهاتن»، ودارت حوله، حتّى وصلت إلى آخر بيت في الشارع المسدود."

وعلى الرغم مما يبدو من حشد كبير للتفاصيل المكانية بمسمياتها وكأنها استعراض وصفي لهذه الأماكن، لأنها تنطوي على معلومات مكانية وافية وعارفة يجري وصفها بدقة للكشف عن إحاطة الراوي العليم بكل التفاصيل التي يحتاجها السرد، من أجل استكمال الصورة السردية للحدث الروائي في نموذج المكاني: "«مانهاتن...»، التي صار اسمها «نيويورك...»، لتمنح اسمها بعد ذلك للولاية كلها. تُغادرُ جنوبها إلى البرّ بجسريّ «بروكلين ومانهاتن...». وتُطلّ على شرقها بجسرٍ «كوينز...». أما شمالها، فتصله بجسر «واشنطن...». وتُزيّر شرقها الطويل بجسر «إف دي آر درايف» المتطاول".

ولاسيّما أن هذا الوصف المكاني للتفاصيل المكانية الأميركية في تطور الأحداث الروائية جاء بعد رحلة الشخصيات إلى أميركا والعودة منها، ومن هذه الشخصيات شخصية "المحامي السيوفي" وهو المحامي المعتمد في الأردن لرجل الأعمال "يحيى" الذي حوّل مكتبه للمحاماة في عمّان إلى شركة من شركات يحيى الكبيرة في الأردن، وتحوّل المكان الهادئ إلى مكان متحرّك بقوة وانتشار واتساع على أشكال وصيغ مختلفة فصار قابلاً للوصف بألية بارزة:

"تغيّرت أحوال المحامي السيوفي، بعد عودته من نيويورك. وتغيّر شكلُ البناية، التي يملكها، في شارع «الجاردنز». إذ أُنشئتُ مداخلٌ ومصاعدٌ كثيرة فيها، وتضاءلَ مكتبُ السيوفي، في الطابقِ الأرضيِّ فيها، إلى مكتبين وقاعةٍ استقبالٍ وجناحٍ سكرتارية. حركةٌ دوّوبَةٌ، وغيرُ مرئيةٍ، شهدتها بنايةُ السيوفي في «الجاردنز». مندوبون أجنبٌ، وعربٌ، كثيرون، جاءوا وذهبوا. أمّا مكتبُ السيوفي، فتحوّل، بتدريجٍ سريعٍ، إلى مكتبٍ تنسيقٍ تسهيلاتٍ مصرفيّةٍ، وفُتِحَ اعتماداتٍ تجاريّةٍ، في بنوكٍ محليّةٍ وأجنبيّةٍ، في عمّان ودبيّ والكويت وجنيف وغيرها".

هكذا نجد أن وصف الأمكنة السردية في الرواية أخذ مناحي مختلفة ومتعددة ومتنوعة بحسب الوضع السردية للمكان في علاقته بالحادثة الروائية، فقد كان الراوي يحاول إلقاء الضوء على المكان بصورة جلية حتى يتمكّن المتلقي من إدراك طبيعة المحيط المكاني الذي تجري الحادثة الروائية على مسرحه، لأنه من دون ذلك تبقى هناك مشكلة في استيعاب الرؤية السردية حيث يغيب المكان ويكون وصفه ناقصاً في الفضاء الروائي للرواية، ولا بدّ من إدراك قيمة المكان ذي المرجعية الواقعية الذي يحضر في المتخيل الروائي كي يصبح جزءاً من مكانه، فهو على الرغم من أنّ وصفه من الراوي جاء نقلاً عن مرجعيته الواقعية لكنه في الرواية ينبغي أن يكون شيئاً آخر خاصاً بعالم الرواية ولا علاقة له بالواقع.

أكثر الأماكن التي وردت في الرواية سواء المحلية الأردنية العمّانية، أو العربية المصرية القاهرية التي جرت فيها جريمة الاغتصاب، أو العالمية الأميركية جاءت بأسمائها الحقيقية كما هي في أرض الواقع، وجرى

وصفها بناء على طبيعتها الواقعية لكن على جمهور التلقي التعامل معها بوصفها جزءاً من الفضاء الروائي ولا علاقة لها بالواقع.

إنّ وصف هذه الأمكنة خضع لطبيعة الرواية وحاجاتها السردية وتجليات الأحداث فيها وليس استناداً إلى طبيعتها الواقعية الحقيقية كما هي في الواقع، لذا فقد اشتملت على تفاصيل متعلقة بالأحداث وتطورها والشخصيات وعلاقتها فضلاً عن الزمان والمكان والرؤية وفاعل السرد الأخرى وبقية عناصر التشكيل السردية في الرواية.

3- وصف الشخصيات الروائية:

يشغل وصف الشخصيات بجانبها الداخلي والخارجي الجزء الأكبر من حضور آليات الوصف في الرواية، وهو في ذلك يسعى إلى وصف الشخصية وما يحيط بها من تفاصيل تخصّ الأشياء المتعلقة بالشخصية، بمعنى أنه "لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمن القصة وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها والأشخاص وطباعها الخلقية"⁽¹³⁾، في تركيز واضح على البناء الداخلي العميق للشخصيات لأنه الوسيلة الأوسع والأغزر للكشف عن طبيعة الشخصية وفهم دورها في العملية السردية.

يمكن القول استناداً إلى هذا المنطلق أن آلية الوصف لا تكتفي بمعاينة الوقائع والأحداث المحيطة بالشخصية فقط، بل هي تستثمر ذلك للكشف من خلاله عن الكشف عن خبايا النص المرتبطة بمكونات الشخصية⁽¹⁴⁾ ومظاهرها وخلفياتها المتنوعة، على نحو يجعل من الشخصية مركز التركيز الوصفي ومن ثم وصف كل ما يمكن أن يساعد في تطوير عمل الشخصية داخل المتن السردية للعمل وبمختلف الأساليب. تحتل الشخصية مركز اهتمام القارئ حين تُحاط بوصف كافٍ داخل مسيرة الحدث والجوانب المتعلقة بالحدث، وتتأكد هذه الخاصية من خلال نوعية الدور المسند للشخصية من جهة ومن جهة أخرى طبيعة العبارات والأفكار التي تكشف عن حيوية الشخصية في تحريك الأحداث، إذ تقوم آلية الوصف هنا بالدور الأبرز في هذا السياق.⁽¹⁵⁾

بما أنّ الشخصية تمثل في الحدث السردية ليكون "مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت منفصلة إلى دراسة الإنسان وقضاياها، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوي بل هي ممثلة في الأشخاص الذي يعيشون في مجتمع ما"⁽¹⁶⁾، فإنّ عنصر الوصف سيكون هو العنصر الفاعل في توضيح كل هذه الأمور عبر إحاطة الشخصية بها داخلياً وخارجياً.

يبدأ الراوي العليم بوصف شخصية يوسف وهي الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث، ويرسم هذا الوصف للشخصية مقطعاً من ممارسة إنسانية تكشف عن طبيعة الشخصية وأزمتها في رهن السرد عبر مجموعة من الصفات الخاصة:

"كان يوسف قد وصل إلى الحمام، بعد فتح الباب. وبتهالك، فتح «دوش..» الحمام على آخره. كان جسده أبرد من المياه الباردة، التي غمرته فجأةً. وبالتدرج، بدأت ترتفع حرارة جسده .. أكوام من اللزوجة والملح سحبتها المياه من على جلده الدبق. صار جسده مملوءاً بالثقوب، وأنفاسه تبدأ من هذه الثقوب، ولا تنتهي بها..".

وهذا الوصف الخاص بالشخصية يكشف عن هشاشة شخصية تتمتع بها في ضوء دورها في الفضاء العام للحدث الروائي، لذا فقد انهزمت في الموقف الصعب الذي واجهته هذه الشخصية حينما ألقى يوسف أو حاول أن يلقي محاضرتة حول "تأثير الواقع في المسرح العربي"، وشاهد وجود فاتن الخزندار ضمن جمهور المستمعين وهي خطيبته التي تعرّضت للاغتصاب في القاهرة، فلم يتمالك نفسه وانهار وحدث ما حدث.

جاء وصف الراوي العليم له بأنه شخصية هشة سرعان ما تستجيب للخارج الموضوعي كي تتأثر به بصورة قوية يفقد فيها وعيه، كدليل على قوة الأثر الذي تركته الحادثة في نفسه وحولته إلى مريض نفسي يخضع للعلاج الآن على يد طبيبه عساف، بمعنى أن وصف الشخصية في هذا الموقف يدل على معرفة الراوي العليم بباطنية الشخصية وموقفها من الحدث السردي، وهو ما سوّغ لها وصفها بهذه الأوصاف ذات الطبيعة السلبية نوعاً:

"لم يعد يوسف المَعْنِي يدرك ما الذي يحدث، وغاب عن الوعي، أو غاب الوعي عنه. وهناك، في المسرح الخاوي، لم يبق سوى عينيها، مشلوحتين على مقعد خالٍ".

ويعود الراوي كي يواصل وصفه لشخصية يوسف وعلاقتها بشخصية فاتن في ضوء حدث التلاقي في قاعة المحاضرة، كاشفاً عن مستوى التأثير الشخصي والطبي لحضور الخطيبة السابقة في هذا المكان كعلاج مستقبلي يقوم به الطبيب لإنقاذ شخصية يوسف مما هي فيه من مرض نفسي، يحتاج إلى علاج من نوع خاص جداً:

"إنهما عينا فاتن الخزندار، ما الذي جاء بها، من آخر الدنيا، وفي هذه اللحظة بالذات، إلى هذا المكان..؟ ارتبك الجميع، بغياب يوسف المَعْنِي عن الوعي فجأةً. فقد كان من أبرز وأهم كتّاب المسرح في العالم العربي. حضرت سياراً الإسعاف، وغادر الجميع إلى المستشفى، بإرباك شديد، ولم يبق غير عيني فاتن الخزندار، تحومان في فضاء المسرح الخاوي."

يتوقّف هنا الراوي من أجل أن يقوم بوصف حالة شخصية يوسف باستفاضة تنتقل آلية الوصف أيضاً نحو وصف شخصية طبيبه عَسَاف، بحكم العلاقة الوطيدة بين المريض وطبيبه إذ لا بدّ من تلاؤم شخصاني بينهما كي تصل العلاقة إلى مبتغاها الإيجابي في العلاج، ويأتي الوصف ليطال مناطق شخصية لها علاقة بهذا الموضوع على نحو يخدم الفضاء السردي في الرواية ويخدم تطور الحكمة في محاورها المتعددة:

"لم يكن يوسف مجرد مريضٍ عادي، بالنسبة إلى الدكتور عَسَاف. إذ كانت تربطه بخال يوسف، الذي يقيم في الولايات المتحدة الأمريكية، منذ عقود طويلة، علاقة حميمية، بدأت حين درسا المرحلة الجامعية معاً، في جامعة «كولومبيا»، في «نيويورك». صحيح أنه درس الطب النفسي، ويحيى العيتاني درس الفنون الجميلة، إلا أنّهما كانا يسكنان سويّاً، في شقّة بسيطة، قرب «جسر بروكلين»، من جهة مدينة «بروكلين...»، خارج جزيرة «مانهاتن...». لم تكن زمالة الدراسة الجامعية هي ما وطّد العلاقة بينهما فحسب، بل كان لميولهما الثقافية والسياسية، في أواسط الخمسينيات من القرن العشرين، الدور الأكبر في ذلك. ففي تلك الفترة بالذات، وقبل عودتهما إلى الوطن، جمع بينهما الانتماء لـ«الحزب السوري القومي الإجتماعي»، الذي كان يملك خلايا ومجموعات، في معظم أقطار المشرق الشامي، وفي دول المهجر، حيث يكثر الطلبة العرب."

وهنا تبرز شخصية الطبيب عساف ضمن منظور تطور شخصيته بين شخصيتي الخال يحيى وابن أخته يوسف وعساف يتوسط بينهما، إذ لا يكتفي الراوي بخلع الصفات والخصائص على الشخصيات بل يسمح للشخصيات نفسها بوصف غيرها استناداً لطبيعة العلاقات التي تجمعهما، مثلما تقوم شخصية عساف بتقييم شخصية يحيى من خلال منظور الراوي العليم:

"ومن وجهة نظر الدكتور أنطون عَسَاف، يمكن اعتبار العيتاني، رجل المال والأعمال الحالي، والسياسي السابق، رجلاً مغامراً بامتياز. ما جعله يتفأّل، وعلى نحوٍ مفرطٍ، بحالة ابن أخته الصحية، حين اتّصل به الدكتور عَسَاف مؤخّراً، لإخباره برغبته، في الانتقال مع يوسف إلى مرحلة متقدّمة في العلاج، ربّما تكون المرحلة ما قبل الأخيرة."

وعلى المستوى نفسه يفتح الفضاء السردي في مجال وصف الشخصيات عن رؤية وصفية تتحرك على مجموعة من الشخصيات التي ترسم العلاقات فيما بينها، ولاسيما حين يكشف هذا الوصف المرجعية الحزبية والسياسية لهذه الشخصيات ودرجة قربها من بعضها داخل أفق هذا المجال، ويضيف صفات جديدة لكل شخصية من هذه الشخصيات المتشابكة حول الحدث المركزي في الرواية التي تمثله شخصية يوسف وخاله يحيى:

"كانت معرفته الدكتور عَسَاف بالدكتور شرابي، لأول مرة، في منتصف خمسينيات القرن العشرين. حيث كان الدكتور عَسَاف قد تخرّج، حديثاً، من كلية الطب، ويفكر بالعودة إلى الوطن. بينما كان الدكتور شرابي قد جاء إلى الولايات المتحدة الأمريكية، قبل سنوات قليلة، أي بعد إعدام أنطون سعادة في بيروت، وبدأ العمل أستاذاً لتاريخ الفكر الأوروبي الحديث في جامعة «جورج تاون» في «واشنطن». ومن المفارقات، أنّ تلك الفترة، التي تعرّف فيها الدكتور عَسَاف، وكذلك العيتاني، على الدكتور شرابي، الذي كان يكبرهما بسنوات قليلة فقط، هي نفس الفترة التي انتسب فيها الدكتور عَسَاف والعيتاني إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي، في نيويورك، وهي نفس الفترة التي ترك فيها الدكتور شرابي الحزب وانسحب منه..! وفي نفس ذلك العام أيضاً، تعرّف الدكتور عَسَاف، على صديقه العراقي، في حركة القوميين العرب، «باسل الكبيسي»، الذي اتهم، لاحقاً، بالمشاركة في تفجيرات القصر الملكي في العراق في 14 تموز/يوليو، بعد سنوات قليلة من تعارفهما، والذي اغتيل في أوائل السبعينيات، في باريس بفرنسا، في ظروف غامضة. تلك التفجيرات، التي كان من ضحاياها زوج شقيقة العيتاني ووالد مريضه يوسف المغيّ.

تسهم كل هذه المعادلات الوصفية التي تتوجه نحو الشخصيات للكشف عن مستوياتها الخارجية والداخلية في تطوير الحدث السردي والحبكة الروائية، وإذا كانت الشخصية الأنثوية الضحية في الرواية هي شخصية «فاتن الخزندار» هي الشخصية المركز في الرواية على هذا المستوى، فإنّ شخصية أنثوية أخرى موازية لها مثلت دور الشخصية المنقذة التي أنقذت يوسف من محنته التي أوقعته فيه الشخصية الأنثوية الضحية فاتن، وهنا يتحرك الراوي العليم باتجاه وصف شخصية «شاهيناز مندوري» الشخصية التي تنقذ يوسف من محنته نحو حياة أفضل، وتأخذه في قابل السرد إلى عالم آخر وفضاء آخر وحياة أخرى:

"أما «شاهيناز مندوري»، المدير التنفيذي لشركة العيتاني في طهران، فقد استدعاها العيتاني للقدوم إلى نيويورك، على عجل. وذلك لأسبابٍ عملية، تتعلق بالعقد، الذي تمّ توقيعه، واحتمالية أن تُوكّل بعض المهمات اللوجستية للشركة، التي تتولّى إدارتها في طهران. وهي إحدى شركات الـ«أوف شور»، التي يملكها العيتاني، والمسجلة في «بنما»، وتديرها السيدة شاهيناز باسمها، في طهران. فالشركة تعود إلى ترتيبات أجراها العيتاني، منذ سنوات، للتغلب على العقوبات الصارمة، التي فرضتها الولايات المتحدة الأمريكية على إيران، بسبب برنامجها النووي، الذي بدأ يتضح أكثر فأكثر، منذ توقّف الحرب العراقية - الإيرانية، في أواخر الثمانينيات من القرن العشرين. والسيدة «شاهيناز» هي ابنة السيد «أحمد مندوري»، وهو إيراني، يحمل الجنسيّتين الأمريكية والألمانية، بالإضافة إلى الإيرانية، ويعمل مع العيتاني منذ عقود طويلة. وقد ورثت شاهيناز مكان أبيها ومكانته، في إدارة شركة العيتاني، من أبيها، بعد وفاته في «بترسبيرغ» بـ«روسيا»، في ظروف غامضة."

تبرز هذه الشخصية الأنثوية بقوة هنا على مستوى الصفات الشخصية والعملية حين يختصر الراوي العليم هنا أهم الصفات الواجبة لكي تغذي الحدث السردي وتتفاعل مع الشخصيات الأخرى، إذ يعود الراوي لإضافة حلقات أخرى لهذه الشخصية تسهم في مضاعفة وصفها والكشف عن مميزات أخرى تخصها، وقد انتقل الراوي الواصف من وصف الجوانب المهنية والعملية التي ميّزت هذه الشخصية إلى الجوانب الخاصة المتعلقة بالصفات الخاصة، التي يمكن أن تجعل منها محور اهتمام وعناية خاصة من لدن الشخصيات الروائية المحيطة بها:

"شاهيناز، التي عاشت تجربة زواج قصيرة، مع شابٍ تركيٍّ، لم تتجاوز العام، لا تزال تحتفظ بكامل نضارتها وجاذبيتها. فقوامها الطويل والممشوق، وشعرها الأشقر، وبشرتها البيضاء، بمسحة نحاسية، المكتسبة من أمها الألمانية، جعلت منها أنثى أوروبية الطابع. أما عيناها الخضراوان، الواسعتان، واللتان تشبهان عيني والدها، فتمنحانها مسحة شرقية خاصة، تجعل منها أكثر من جذابة. فـ«شاهيناز»، التي درست وعاشت جزءاً من حياتها موزعة بين ألمانيا وتركيا، أكسبتها الكثير من الصفات والطبائع، الغربية والشرقية، إلى درجة يصعب التفريق بينها. فقد درست المرحلة الجامعية الأولى، في إدارة الأعمال، بمدينة «بون»، في ألمانيا الاتحادية، قبل توحيد شطري ألمانيا. ثم أكملت درجة الماجستير في جامعة اسطنبول، في تركيا، في نفس التخصص، إلا أنها، وبسبب فشل زواجها من زميلها التركي، لم تستطع البقاء في تركيا، فغادرت إلى «برلين»، التي تمّ توحيدها، بعد هدم «جدار برلين» الشهير. وحينما حاولت بدء حياة جديدة، من خلال البدء ببرنامج الحصول على درجة الدكتوراه، ثوّقي والدها، فألغيت كل برامجها، واضطرت للحلول مكان والدها، في إدارة الشركة في طهران، بناءً على إقتراح وتشجيع من السيد العيتاني."

تحول وصف الشخصية هنا إلى ما يقرب من السيرة الذاتية المتكاملة لهذه الشخصية بحيث غطى الوصف أغلب الجوانب المهمة فيها وقدمها على نحو باذخ، من النشأة إلى التكوّن إلى الدراسة إلى النقرغ للأعمال التجارية صحبة شخصية يحيى العيتاني، ويعتني الوصف كثيراً هنا بهذه الشخصية وكأنه يرغب أن يضعها في مواجهة شخصية فاتن الخزندار كي يبرر حضورها بوصفها أحد أشكال المخلص بالنسبة ليوسف، وعلى الرغم من أن حضورها في مساحة السرد الروائي لم تكن كبيرة لكن تأثيرها في مجرى الأحداث كان كبيراً، وقد حظيت من لدن الراوي العليم بكثافة وصفية بالغة من أجل التأثير في توكيد حضورها ومنح هذا الحضور الأهمية اللائقة.

إن العلاقة الاستثنائية بين يحيى العيتاني والدكتور أنطوان عساف تسمح للراوي بمزيد من تسليط الضوء الوصفي عليهما معاً، لأنهما من الشخصيات المحورية الأساسية في تشكيل العمل السردي في الرواية، إذ كان

الراوي العليم يستثمر كل الفرص المتاحة للكشف عن خصائص وميزات جديدة في الشخصيتين وفي نمط العلاقة المتحققة بينهما:

"كان العيتاني يُصغي إلى الدكتور عَسَافَ بعمقٍ. وسيجأه، الذي أخذهُ من يد صديقه، وصلَ احتراقُهُ إلى منتصفهِ. وواصلَ التحديقَ، بتركيزٍ شديدٍ، في صديقه، الذي كان يتحدثُ بلغةٍ تفصيليّةٍ، مُتخصّصةٍ في علمِ النَّفسِ،، لم يفهمها بشكلٍ كُلّيٍّ، ولكنَّهُ كان قادراً على الإحساسِ بكلِّ حرفٍ يقولهُ الدكتور عَسَافَ."

في حين جاءت شخصية «كألوس سركيس كُولبنكيان» بوصفها شخصية ثانوية تحضر من خلال اسمها لا شخصها في هذا العمل الروائي، ولم يكن تأثيره في أحداث الرواية أنياً بل في سياق النظر إلى ثروة يوسف التي ورثها عن أبيه ويديرها خاله يحيى العيتاني، وهذه الثروة ما كان لها أن تبلغ ما بلغته أصلاً من دون حضور شخصية سركيس كُولبنكيان، وبهذا كان لا بد أن يقوم الراوي بوصف هذه الشخصية كي تكون واضحة لعين القراءة وكي يكون الحدث مقنعاً، وقد حاول الراوي العليم تقديم صورة وصفية موجزة ومكثفة عن هذه الشخصية:

"إنه «كألوس سركيس كُولبنكيان»، المولودُ في «الآستانة؛ اسطنبول»، في مطلع الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، والمُتوفى في «لشبونة؛ البرتغال»، في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، والشهير، غريباً، باسم «المستر خَمسة بالمئة»، هو رجل أعمال أرمنيّ عثمانيّ. وذلك لأنه كان يتقاضى نسبة خَمسة بالمئة، من عائدات النفط، مقابل دوره المهمّ، في إتاحة حقول البترول في الشرق الأوسط، للاستثمار والتطوير الغربيّ. والبعضُ يعتبره «شركيّ المولد» و«عراقيّ الأصل» و«برتغاليّ وبريطانيّ الجنسيّة». فُيبل وفاته، كان من أغنى رجال العالم، ويمتلك مجموعةً من الأعمال الفنيّة، والثحف والآثار، والشرفيات، هي من أكبر المجموعات الفنيّة على مستوى العالم. وفي حياته الطويلة في العراق، قدّم «ملعب الشعب الدوليّ في العراق»، كهديةٍ منه للشعب العراقيّ، إضافةً إلى مساهمته في بناء «مدينة الطب»، وهي أكبر الصروح الطبيّة في بغداد. وعند وفاته، في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، قدّرت ثروته المعلنّة بنحو 840 مليون دولارٍ أمريكيّ، بالإضافة إلى مقتنياته النفيسة."

تكاملت الصورة الوصفية هنا من خلال الاسم الكامل، والمولد وزمنه، والمكان، والأصل، والحصة التي كان يتقاضاها من تصدير النفط العراقي آنذاك، فضلاً عن انتماءاته المتعددة ووصفه بأنه "كان من أغنى رجال العالم، ويمتلك مجموعةً من الأعمال الفنيّة، والثحف والآثار، والشرفيات، هي من أكبر المجموعات الفنيّة على مستوى العالم".

ناهيك عن وصف أعماله الخيرية المتعددة والمعروفة في بناء ملعب الشعب الدولي ومدينة الطب وغيرها من الأعمال التي بقيت شاخصة حتى يومنا الزاهن، لا شك في أن الراوي عرف كيف يختصر هذه الشخصية

بعبارات هائلة وحقيقية وفرت أرضية صالحة لفهم ثراء يوسف بما تركه له والده صديق سركيس كُولبِنكيان من أموال طائلة بشاركته معه، ووظيفة ذلك في تشكيل البناء السردى العام في الرواية.

4- وصف الأحداث الروائية:

ينظر عادة إلى عنصر الوصف من الناحية التشكيلية بوصفه أداة لتشديد الحدث وبنائه من جميع اتجاهاته وتقديمه وعرضه وتطوره ونموه⁽¹⁷⁾، بما يجعل منه العنصر الأهم الواجب حضوره في كل مراحل التشكيل السردى من البداية حتى النهاية، وعليه أن يشغل المساحة الأوسع من حركية السرد حول الحدث بحيث لا يترك تفصيل من تفاصيله من دون أن يطاله ويأتي عليه، على النحو الذي يعطي أهمية كبيرة للحركة السردية التي تجعل الأحداث حية والمواقف مثيرة ومتفاعلة، وبما ينعش الفضاء السردى العام للرواية في مفاصلها جميعاً حيث يسهم الوصف الحدثي في هذه الحالة بطريقة التشكيل العام للرواية.

تبدو الرواية في سياق الوصف الدقيق للحدث السردى مرتبطة بالأحداث ومشدودة إليها إذ تتسم بحيوية واضحة ومستمرة، وتهدف من وراء ذلك إلى جعل الفكرة أشد وقعاً في النفوس⁽¹⁸⁾، لأن عرض الحدث وتقديمه من غير مشاركة أداة الوصف تبقى ناقصة ولا تكتمل صورة الحدث بدونها مطلقاً لأنها تؤلف صورة الحدث على نحو واضح وبارز، وتعطي للقارئ فكرة واسعة وعميقة عن تدرجات الحدث وتفاصيله ونمو حيثياته بما يجعله قادراً على الإلمام بحركة الحدث وتطوره من خلال التفاصيل والأشكال.

يمكن النظر إلى مقاطع كثيرة وردت في رواية "خرائط النسيان" لمحمد رفيع كان فيها وصف الحدث عاملاً مساعداً في فهم طبيعة الحدث ومستوى تأثيره في البنيان العام للرواية، فنجد أن شخصية فانتن الخزندار قد تعرّضت للاغتصاب وهو الحدث المركزي في الرواية الذي تدور حوله كل أحداث الرواية على ما فيها من امتدادات ثقافية وسياسية، ونجد أن هذه الشخصية التي جرى انتهاكها في وضح النهار في إحدى مناطق القاهرة، قد بدأت بوصف الحدث من داخله بالنسبة لها على النحو القاسي الآتي:

"غَامَتِ الدُّنْيَا فِي عَيْنِي. لَمْ أَعِدْ أَرَى شَيْئاً. وَحِينَ انْتَبَهْتُ، ثَانِيَةً، كَانَتْ أُمِّي لَمْ تَتَوَقَّفْ» عَنِ الإِلْقَاءِ بِجَسَدِهَا فَوْقِي، لِتَحْمِينِي، وَالنَّاسُ يُلْقَوْنَ بِهَا بَعِيداً!"

ومن ثم تطور الحدث السردى مع هذه الشخصية وتنامى وصف الحدث أيضاً حين بدأت تشعر الشخصية بإهمال الناس المحيطين بها وعدم إنقاذها، فتحوّل المشهد الوصفي من حالة خاصة إلى حالة عامة بأئسة مشحونة بنقد عنيف للمجتمع الذي كفّ عن مساعدتها وصار يتفرج على ما يشبه الفيلم السينمائي المجاني:

"لم أعد قادرةً على إدراك ما يحدث. لم أعد أرى الناسَ ناساً. «تخيلتُ أنهم كلهم تأمروا عليّ. ولم أكن أتخيلُ أبداً أنهم يتجرّدون من إنسانيتهم، ليُشاهدوا المأساةَ مثلما يشاهدون فيلماً سينمائياً!»!"

وبعد ذلك تنتقل الشخصية الواصفة للحدث من جديد إلى داخلها الجسدي وقد حطمتها فعالية الانتهاك من طرف هؤلاء المجرمين، وغامت الدنيا بنظرها حين تصف حالها وقد تحوّل إلى كيان منفصل عنها ولا ينتمي لها بأي حال من الأحوال، إذ انفصلت عن محيطها الذي اغتصبها وصارت في عالم آخر من الخذلان أشبه بالموت:

"بدأ جسدي يَهْمَدُ، وأطرافي تكفُّ عن الحركة. صارت وجوه الكائنات الأسطورية تتضاءل، وتبتعدُ. وجوهُ النَّاسِ الكثيرةُ تحوَّلت إلى أشياءٍ لامعةٍ وصغيرةٍ، وتبتعدُ. صرْتُ أشعرُ أنّ جسدي يتحوّل إلى شيءٍ من رصيف محطةٍ «الأتوبيس». وأقدامٌ كثيرةٌ تطأني، كأنني «أسكفة»، أو «عُتْبَة» بابٍ سُفليّة. لم أعد أسمعُ شيئاً. آخرُ ما سمعته كان صدى صوتٍ طلقٍ ناريٍّ، وصوتَ آذانٍ، انطلقَ، فجأةً، من مئذنةٍ قريبةٍ. ثم دخلتُ، بعدها، في عالمٍ آخر؛ عويلُ نساءٍ وصرخُ أطفالٍ. قصفُ رعودٍ، وذئابٌ تعوي. ثم دوى بعدها الصمتُ .. لا شيءَ غيرَ الصمتِ."

لإنّ وصف المشهد حظي هنا بنوع من التكامل الوصفي على لسان الشخصية نفسها وهي تصف ما جرى لها من حدث مجرم غاشم، أحالها إلى أشلاء شخصية بعد أن كانت شخصية في عزّ زهوها واعتدادها بنفسها وعلى مقربة من خطيبها، حتى تحوّل المشهد الوصفي إلى ما يشبه كارثة عامة لا يمكن ضبط تفاعلاتها وتأثيراتها، فحركة الوصف النابعة من قلب الحدث وعلى لسان الشخصية التي وقع عليها الحدث تحطّت حدود الوصف التقليدي، ودخلت في سياق وصفي يحكي المأساة من داخلها وليس من خارجها كما يفعل مثلاً الراوي كلي العلم.

يحصل أيضاً دخول جديد لشخصية أم فاتن الخزندار على الحدث كي تروي من طرفها ما حصل لابنتها وهي شاهدة عيان على الحادثة، تعطي لوصف الحدث مصداقية وجدانية ووجودية أعلى وأشمل وأكثر سخونة، بحكم أنها أم المجني عليها ومرافقة لها وتصف الحدث من داخله المكاني والعاطفي، وقد وصفت الحدث على مراحل متعاقبة كل مرحلة تحكي جزءاً من الحدث فتبدأ بالوصف على هذا الشكل:

"لا أعرفُ كيفَ وصلتُ، من داخل «الأتوبيس»، إلى رصيف المحطّة. وحين شاهدتُ ابنتي شبه عاريةٍ، تتلاقفها أيدي هؤلاء المتوحّشين، تحوَّلتُ إلى شيءٍ آخر. لا أعرفُ كيفَ ألقيتُ بنفسي عليهم، محاولَةً تخلصَ ابنتي من بين براثنهم."

وفي مرحلة ثانية من وصفها لتطور الحدث تحكي ما جرى لها شخصياً حين حاولت إنقاذ ابنتها من بين ما وصفته بالوحوش البشرية، المتمثلة بشلّة المجرمين الذين فعلوا الجريمة وأولئك الذين يتفرجون من دون تدخّل:

«لكنّ الذئاب البشرية، المتفرجة على المشهد، منذ البداية، حملوني وأقنوني بعيداً، كأنما يريدون استكمال المشهد!»

وتصف إصرارها على تكرار محاولات الإنقاذ لحماية ابنتها لأنه لم يكن أمامها سوى هذا العمل فتصفه بإحساس أم مستلبة:

"لم أياس. حاولت مرة ثانية وثالثة ورابعة. أنا ألقى بنفسي عليهم، لحماية ابنتي، وهم يحملونني ويقذفونني بعيداً."

حتى لقد ذهبت أبعد من فعالية المقاومة وانتقلت إلى مرحلة مذلة من التوسل بالناس الذين بدا وكأنهم يستمتعون بالمشهد، في إدانة ذات معنى عميق ودلالة مرعبة على سلبية الناس المتفرجين على الحدث الخاص بانتهاك ابنتها واغتصابها أمامهم، وكأنّ الجميع اتفقوا على ترتيب هذا الحدث المفجع في عملية إدانة كبيرة للجميع:

"وفجأة، وبلا وعي، بدأت بتقبيل أيادي المواطنين، كي يتحركوا لإنقاذ ابنتي. «لم أنتبه إلى أنّ هؤلاء هم من كانوا يُبعدونني، حين كنت أحاول إنقاذها بنفسي. ولكنني اكتشفت، أنني أتوسل لأصنام، تتحرك فقط، ولا تحس. ولا يشعرون بمصيبة كهذه. وكأنهم يستمتعون بما يشاهدونه. وكأنه فيلم على الطبيعة، بالصوت والصورة...»!

وتأتي عبارة "وكانهم يستمتعون بما يشاهدونه. وكأنه فيلم على الطبيعة، بالصوت والصورة...!" التعجبية خاتمة وصفية فجائية على ما حدث، فينبغي أن لا يقتصر وصف الحدث على وصف المشاهد الخارجية المحايدة بل يجب أن يأتي الوصف من داخل الحدث كي يعطي مصداقية كبيرة للمتلقى، الذي يبحث دائماً عن هذه المصداقية من خلال ما يوفره له الوصف من خلفيات جانبية أو ثانوية أو غير ظاهرة من الحدث السري.

إنّ صورة من الصور الوصفية التي خرجت خارج إطار الحدث الأصلي المركزي في الرواية وهو وصف حادثة الاغتصاب، هي صورة وصف مدينة "بغداد" عندما تعرّضت لقصف الحلفاء والمحتلين في حرب الخليج، إذ جاء وصف الحدث على درجة عالية من التكتيف البلاغي في التشبيه والاستعارة والكناية، فضلاً عن وصف الاستجابة العربية السلبية وهي استجابة يصفها الراوي وصفا بانوراميا لكنه ينقدها بشدة في نفس الوقت لأنها استجابة تشبه ألعاب الكمبيوتر، ولا تلتفت إلى مرجعيتها القومية والتاريخية والحضارية:

"شاشة خضراء داكنة. والقذائف تهطل على العاصمة العربية، من السماء، كأنها عاصفة شهب. فبدت الحرب، بالنسبة لغالبية المواطنين العرب، كأنها لعبة «أتاري» إلكترونية. لا دماراً، ولا دماءً. لا عنف، ولا

خَرَابٍ. فقط، شاشَةٌ خضراءُ، وعاصفَةٌ شُهْبٍ. ومُذْبِعٌ أجنبيٌّ، يصفُ المَشْهَدَ للمشاهدين. فأدَمَنَ النَّاسُ
الْفُرْجَةَ، أو استمروا خراباً، بدت لهم كأنها خيالٌ علميٌّ!..!"

فجملته "بدت لهم كأنها خيالٌ علميٌّ!..!" ذات الطبيعة التعجبية التهامية تحيل على حجم السخرية المرة التي جاء عليها وصف الراوي العليم للحدث، وقد اقترن الحدث الذي أصاب مدينة بغداد في الرواية بحدث الاغتصاب الذي تعرضت له فاتن الخزندار بوصفه الحدث المركزي، وبين الحدثين كثير من المشتركات التي سعى الراوي إلى استحداثها ووصفها بما يجعل من الحدثين أشبه بوجهي عملة لا يمكن فصل وجه عن آخر، وذلك لما بين الحدثين المأساويين من نقاط التقاء على مستويات عديدة في الشكل والقيمة والأداء، على النحو الذي يؤسس بينهما معادلاً موضوعياً على مستوى الحدث الروائي في هذه الرواية.

تصفُ شخصية يوسف الأحداث التي جرت معها على شكل سرد مقاطع من سيرة ذاتية سردية توغل الشخصية في استعادة مشاهدتها وحيثياتها وتفصيلها، وهذا الوصف لهذه الأحداث يكشف عن جذور التكوين الشخصي لهذه الشخصية، ويشير يوسف في وصفه لحياته إلى مجموعة من الأحداث الماضية في حياته التي تعلقت بعلاقته بالمدن من جهة، وبالتخصص العلمي والمهني في المسرح من جهة أخرى:

"عِشْتُ طفولتي وصبائي، مع والدتي، في لندن. وتعلّمتُ فيها. ودرستُ المسرحَ على أيدي أساتذة كبارٍ. ورحلتُ والدتي، بعد أن شاهدتُ تخرّجي وعملي المسرحيَّ الأوّل، في مشروع التخرّج، على المسرح الجامعيّ. ولأسبابٍ خاصّة، أعذروني على عدم التمكن من تفصيلها هنا، دُفِنْتُ والدتي، بكرمٍ خاصٍ وببيلٍ، في المقابر الملكيّة الأردنيّة، في عمّان.. عُدتُ إلى عمّان، في أوائل العشرينات من عمري، وتنقّلتُ بينها وبين بيروت والقاهرة ودمشق، وغيرها من العواصم العربيّة. لم أستطعُ الذهابَ إلى بغداد، لا أعرفُ لماذا.."
ولعلّ الإشارة الأخيرة "لم أستطعُ الذهابَ إلى بغداد، لا أعرفُ لماذا.."
تكتسب أهميتها الوصفية من خلال حضور مدينة "بغداد" في الرواية بوصفها مرجعية مكانية غائبة للحدث المركزي فيها، بمعنى أنها لا تظهر إلا في لقطات قليلة لكن هذه اللقطات القليلة تعني الكثير بالنسبة للراوي العليم وللحدث وللمقولة السردية الخاصة بالرواية.

لكن الأحداث التي وصفها هنا يوسف فيما يتعلق بدراسته وتخرجه وأمه ودفنها في المقابر الملكية الأردنية لأنها تنحدر من أرومة ملكية على نحو ما في العراق، وتنقله بين المدن العربية وفشله في الذهاب إلى بغداد من دون معرفة السبب، وتخصسه في المسرح، مجموعة من العلامات على تكوين الشخصية عبر الأحداث ووصفها الموجز والمكثف القادر على كشف مرجعيات الحدث الروائي الأصل في الرواية.

من الأحداث الاستثنائية التي خلقتها شخصية يحيى العيتاني للشخصيات المرتبطة به عملياً في عمان ولاسيما شخصيات المحامي السيوفي والطبيب عساف ويوسف وبقيّة الشخصيات، ذلك الحدث المرتبط

بتركيب أجهزة حديثة للتواصل معه داخل مركز خاص في عمان يجعل الكونترول ينقل للعتياني وهو في أميركا كل صغيرة وكبيرة وعلى مدار الساعة، وتطلب الأمر كثيراً من العمل والتدريب الذي استطاعت شخصية المحامي السيوفي أن تصفه بدقة تتناسب وحجم الحدث فجاء وصف الحدث متكامل على هذا الشكل:

"صعوبة تنفيذ أوامر العيتاني برزت في جانبين اثنين، الأول في إقناع الدكتور عساف ويوسف بتنفيذ الأمر، بناءً على طلب العيتاني وضرورته. والثاني، كان في الدروس، التي نظمها مهندس الكمبيوتر، لنا جميعاً، لشرح كيفية استخدام تلك التقنيات وبرامجها، بطاقتها القصوى، وترابطها معاً، وخصوصاً استخدام الاتصال المرئي «الفيديو كُول». غير أن كل ذلك لم يستغرق أكثر من أسبوعين لتنفيذه، والتدريب على استخدام وسائل الاتصال تلك. فقد أصبح بيتي يوسف وبيت الدكتور عساف وعيادته ومكتبي مجهزة، ليس فقط بأجهزة كمبيوتر محمولة، بل وبكاميرات متطورة، ثمكّن السيد العيتاني، إذا طلب ذلك، من رؤية البيئة المكانية المحيطة، لكل من يريد الاتصال به منّا، وكأنه يعيش بيننا.. إنسانياً، تفهمت طلبات العيتاني، في البداية، غير أنها ظلت، بالنسبة لي، نفقات إضافية، في غير محلها، بل ومبالغ فيها. فقد كنت أرى أنه يمكن الاستغناء عنها، باستخدام الهواتف الخليوية، وبما يفرض الاطمئنان والمتابعة لتطور الحالة الصحية لابن أخته.."

يسجل هذا المقطع السردي الوصفي لهذا الحدث صورة من صور العناية الكبيرة بوصف الحدث لضرورته السردية القصوى، لأنه يعطي للمتلقي صورة واضحة عن طبيعة الحدث وشكله وأهميته وعلاقته الوطيدة بما يريده العتاني، وكل ذلك إنما يحصل لخدمة قضية علاج ابن أخته يوسف وهي قضية تتمتع بأولوية كبيرة لديه، وربما لا يهمه شيء في كل حياته وأعماله التجارية الكبرى مثل قضية شفاء يوسف وإنقاذه من حالته النفسية المريضة، لذا جاء وصف الحدث هنا على درجة عالية من الدقة على لسان شخصية المحامي السيوفي بوصفه الشخصية المكلفة بهذا العمل، وقد سخرت هذه الشخصية رغم الصعوبات كل ما في وسعها لإنجاح الفكرة.

يتحوّل وصف الحدث من تسليط عدسة كامير على الحدث نفسه لتصويره بدقة كما ينبغي أن يفعل الوصف الحدثي في العمل السردي، إلى وصف أخلاقي وأيديولوجي يتوسع أكثر كي يشمل المجتمع والثقافة والأخلاق العامة على حد سواء:

"كثيرة هي جرائم الاغتصاب، التي وقعت في مصر وغيرها، قبل وبعد حادثة العتابة، غير أن جريمة فتاة العتابة ظلت تعني شيئاً آخر، أكبر من جريمة اغتصاب فردي. جريمة اغتصاب قام بها مجتمع بأكمله. اغتصاب فعلي، واغتصاب المجتمع لأخلاقه وقيمه الجماعية والعامة، من خلال الفرجة، التي مارسها الجميع، على واقعة الاغتصاب، وفي وضوح النهار، وعند صلاة الظهر، وفي ميدان عام، مكتظ بالناس!.."

لِهَذَا، جَاءَ حُكْمُ الْمَحْكَمَةِ، بِبَرَاءَةِ الْمَتَّهَمِينَ..؟! لِتَبْرِئَةِ الْمَجْتَمَعِ، نَفْسِهِ، مِنَ الْجَرِيمَةِ الْفَادِحَةِ، الَّتِي اقْتَرَفَهَا الْمَجْتَمَعُ بِحَقِّ نَفْسِهِ..؟!"

فالوصف هنا أشبه بمحاكمة حقيقية لمجتمع يسمح بحصول جريمة اغتصاب في وضوح النهار من دون عقاب رادع، حيث يتعرض المجتمع بأكمله هنا أمام محكمة الراوي العليم للإدانة والتقريع والنقد اللاذع لأنه السبب وراء هذه الجريمة البشعة، التي سوّغت للفضاء الروائي التنوّع في وصف الأحداث على هذا القدر من الأهمية.

هنا ينتقل الوصف من المستوى الفردي إلى المستوى الجمعي ومن الحالة الخاصة إلى الحالة العامة، وذلك لوجود روابط قوية بين الفردي والجمعي وبين العام والخاص، وهنا يتحول الوصف أيضاً من وصف الحدث السردي الخاص بجزء من الحدث الروائي العام إلى وصف لحالة تحيط بالحدث، وتشمله بدوائر اجتماعية وثقافية تدين المجتمع من خلال الأفراد وتقدم صورة عن المجتمع أوسع من مجرد حدث روائي عابر، وهو من الوظائف الثقافية المصاحبة للوظيفة السردية التقنية التي تجعل من الرواية عالماً متكاملًا من عوالم الثقافة والحضارة والتأثير المجتمعي العام.

هوامش البحث:

- 1- قدامة بن جعفر، في نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 118، ص: 1948.
- 2- ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 294.
- 3- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د. ط)، 1998، العدد 240، ص: 285-286.
- 4- ينظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: د. صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، ط1، 40، ص: 1977.
- 5- إدريس الناقوري، ضحك كالبقاء، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، (د. ط)، 127، ص: 1986.
- 6- ينظر: ترفيتان تودوروف الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العراق، العدد 3، السنة 5، ص: 1982.
- 7- ينظر: سفرا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 79، ص: 1984.
- 8- ينظر: وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، ط1، بيروت، لبنان، 149، ص: 1980.
- 9- ينظر: وليد أبو بكر، البيئة في القصة، مجلة الأعلام، بغداد، العدد 7، السنة 64، ص: 1989.
- 10- ينظر: إبراهيم جنداري، هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب - جامعة الموصل، العدد 23 السنة 1992، ص: 208-209.
- 11- ينظر: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 175، ص: 2000.
- 12- محمد رفيع، خرائط النسيان، الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2017.
- 13- مورييس أبو ناضر، الأغنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 134، ص: 1979.
- 14- ينظر: فاطمة محمد عيسى، الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العراق، العدد 34، السنة 2001، ص: 94.

- 15- ينظر: أحمد أبو سعد، فن القصة، منشورات دار الشرق الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 1959، ص: 9.
- 16- حمد غنمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1973، ص562.
- 17- ينظر: خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لادوار الخراط، كتاب الرياض، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000 العدد 83، ص122.
- 18- ينظر: أحمد أبو سعد، فن القصة، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1959، ص9.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

- 1- محمد رفيع، خرائط النسيان، الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2017.

ب- المراجع:

- 2- ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- 3- إدريس الناظوري، ضحك كالبلقاء، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، (د. ط)، 127.
- 4- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 175، ص: 2000.
- 5- إبراهيم جنداري، هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، مجلة آداب الرفادين، كلية الآداب - جامعة الموصل، العدد 23 السنة 1992.
- 6- أحمد أبو سعد، فن القصة، منشورات دار الشرق الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 1959.
- 7- أحمد غنمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1973.
- 8- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: د. صياح الجهميم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، 40.
- 9- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لادوار الخراط، كتاب الرياض، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000 العدد 83.
- 10- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د. ط)، 1998، العدد 240.
- 11- تزفيتان تودوروف الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العراق، العدد 3، السنة 5.
- 12- فاطمة عيسى جاسم، الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العراق، العدد 34، السنة 2001، ص94.
- 13- قدامة بن جعفر، في نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 118.
- 14- سفرا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1979.
- 15- وليد أبو بكر، البيئة في القصة، مجلة الأقاليم، بغداد، العدد 7، السنة 64.
- 16- وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، ط1، بيروت، لبنان.
- 17- موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.