

**جدل الحدث السردي والشخصية  
جماليات التشكيل في ((قطارات تصعد  
نحو السماء))**

**أ.م.د. إبراهيم نامس ياسين**

**كلية التربية الأساسية/جامعة تكريت**

**The Controversy of Recitative Event and Character  
The Charm of Formation in *Trains Towards the Sky*  
By: Assist Prof. Ibraheem Namis Yaseen  
College of Basic Education/Tikrit Univ.**

تتناول الدراسة المجموعة القصصية الموسومة ((قطارات تصعد نحو السماء)) للفاصل والروائي فاطح عبد السلام، وتبحث في طبيعة الفضاء السردية لهذه المجموعة القصصية الجديدة بوصفها تنوياً لتجربته القصصية الممتدة على أربعة عقود من خلال موضوع ((جدل الحدث السردية والشخصية))، وذلك لفحص طرائق التشكيل السردية وجمالياته التعبيرية السردية عبر مجموعة من المقاربات، التي ارتأيت الدراسة أن تقتصر في هذا المقام على ما يسهم في الكشف عن دور الشخصية والحدث السردية في بناء القصة وتشكيلها، فاشتملت على هذه المقاربات النقدية:

١- تطوّر الشخصية: تطوّر الحدث القصصية

٢- تشكيلات الحدث القصصية ووظيفة الشخصية

٣- جدل الحدث والشخصية بين التجربة والرؤية

وانتخبت الدراسة لكل مقاربة قصة من قصص المجموعة التي تتلاءم مع رؤيتها وحساسيتها ونموذجها، حتى يمكن التعرف جيداً على خصوصية المقاربة وطبيعتها السردية داخل كيان القصة بين طرفي الحدث والشخصية.

## ABSTRACT

The current study deals with F. Abdulsalam's story collection *Trains Towards the Sky*. It studies the nature of the recitative space of this new collection which is regarded as an outcome of his fictional experiment extending to four decades. This study "The Controversy of the Recitative Event and Character" examines the methods of narrative formulation and its expressive aesthetic features through a group of approaches which the study confines to those that help in revealing the character and recitative event's role in building the story. Accordingly, the study tackles the following criticism approaches:

- 1.The development of the character (and the narrative event).
- 2.The formulation of the narrative event and the character's role.
- 3.The controversy of event and character between experiment and vision.

The study selects for each approach a story from the collection to suit its vision and type where it becomes possible to be acquainted with the approach and its narrative nature inside the story realm.

## المقدمة

ترتكز العلاقة السردية في القصة القصيرة بين الشخصية والحدث السردية على بؤرة مكانية وزمنية تصل فيها هذه العلاقة إلى أوجها، من خلال إسهام الحدث السردية في تطوّر الشخصية وإسهام الشخصية في تطوّر الحدث، بحيث يحصل توازن سردي عميق بين الطرفين على طريق إنضاج القصة وبلوغها مرحلة التشكيل الجمالي المطلوب، فالحدث القصصية بما ينطوي عليه من تفاصيل جزئيات وأفعال وصور يقوم على سلسلة من التشكيلات الفنية، تتحدد بوساطتها وظيفة الشخصية ودورها في صناعة الحدث وصوغ معالمه وحدوده وشكله البنائي والتقاني العام، ولا شك في أنّ هذه العلاقة الوطيدة الجدلية بين الشخصية والحدث السردية تؤكد ضرورة فهم كل طرف من طرفي العلاقة، وإدراك حجم التجربة السردية في القصة وطبيعة الرؤية التي تمثل جوهر الفعل القصصية، ولا يمكن على هذا النحو معرفة نموذج الشخصية من دون إدراك قيمة الحدث القصصية، وفي الوقت نفسه لا يمكن احتواء الحدث السردية من غير الإمساك بقوة الشخصية داخل الكيان السردية العام للقصة، وبهذا تكون العلاقة ضرورة سردية لا بدّ منها من أجل إنجاز العمل القصصية.

## مدخل نظري

يعدّ الجدل الحاصل دائماً بين الحدث السردية والشخصية عاملاً مهماً في نجاح القصة وسيرها في المسار السردية الصحيح، وذلك من خلال قوة الحدث وهو يزوّد الشخصية بما تحتاجه من مخزون حكائي كي تتضح معالمها في أرض القصص، وفي الوقت نفسه من خلال الشخصية وهي تملأ الحدث بما يحتاجه من صراع درامي تقوم به الشخصية كي تجعل من الحدث الوسيلة السردية الأبرز لنهوض أركان القصة، وهو ما يدفعنا إلى القول إنه لا يمكن لحدث قصصية أن يفعل فعله في ميدان النص من دون حضور الشخصية، ولا يمكن للشخصية القصصية أن تؤدي دورها في بناء القصة بوصفها من أهم عناصر التشكيل السردية من غير الارتكاز على حدث له مواصفاته السردية المميزة.

يعكس هذا الجدل بين أهم عنصرين تشكيليين في الفضاء القصصية قيمة جمالية عالية المستوى، حين ينجح الفاصل في بناء نسج العلاقة الجدلية بينهما على أفضل ما يكون من البداية حتى النهاية بوصفها ميدان الحساسية الإنسانية، ويمكن أن تكون الحساسية هي جوهر التمثيل السردية للقصة حين ((تمثل الجماليات أو علم الجمال، قبل أن تكون الصفة المميزة للفن، معطى أساسياً لملكة الحساسية لدى الإنسان)) (١)،

وبهذه الحساسية المقترنة بالفن في مجال التعبير السردى القصصي تتجلى العلاقة الوثيقة بين الحدث بوصفه مركز القصة والشخصية بوصفها الفاعل الأبرز في التشكيل السردى.

تعمل الشخصية أساساً على تفعيل دينامية الصراع في القصة بحيث تكون محور الاستقطاب في حركة الأحداث والفاعل الجوهري في تطويرها ونموها، إذ الشخصية هي التي تولد الفعل وتطور حراكه السردى (٢) باتجاه التشكل والصور السردية، وتطغى الشخصية في هذا السبيل على مسرح العمليات القصصية بحيث ((تتمحور عليها الأحداث والسرد)) (٣)، والحدث السردى في الوقت نفسه يسهم في تطوير عمل الشخصية على أساس طبيعة التفاعل الحي مع وحدات الحدث، إذ تتشكل صورة الشخصية من خلال تطور الأحداث ونموها وتساعد فعاليتها (٤)، ويعتمد أحدهما على الآخر بمعنية عناصر التشكيل القصصي الأخرى التي لا يمكن أن تستقيم القصة من دونها.

تحدد صورة الشخصية في جدها السردى مع الحدث القصصي من خلال ما تعكسه الشخصية من نكاه قادر على بث أكبر قدر ممكن من الاهتمام، إذ تعي الحياة في مجمل فعاليتها وعياً عميقاً، ويكون نكاه الشخصية بمثابة سجل دقيق للأمور التي يريد الراوي إيصالها للقارئ (٥) عبر الحدث، لأن الشخصية إنما تمثل الصورة العامة التي تتمتع بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة، وهي تنمو وتتغير انفعالياً وفكرياً (٦) بحسب تموجات الحدث وتطوراتها وما يحصل له من تغيرات جوهرية.

تقوم الشخصية على هذا الأساس بدور رئيس في بناء القصة بحيث ((تكون قوة الأحداث أو حركة الصراع مركزة عليها، فهي نقطة ارتكاز البنية الروائية ومنها تنطلق الفعاليات المختلفة حيث يتجلى دورها في إثراء الحدث ونمو الفكرة)) (٧)، وبهذا تتشكل الصورة المثلى للشخصية وهي تتبع من داخل الحدث وتتجلى على هذا النحو بحسب استجابتها للحدث القصصي وتنوعاته وتمثالاته من بداية القصة حتى نهايتها، وقد تقاى القارئ بما تضيء به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة في الكشف عن الأحداث (٨)، بما يجعل منها مركز إشعاع داخل النص وهي تمثل الفكرة الرئيسية التي تنسج حولها الأحداث (٩)، وترتقي في سلم التكوين السردى إلى أعلى مرتبة فنية وجمالية ممكنة.

المجموعة القصصية الموسومة ((قطارات تصعد نحو السماء)) (١٠) للقاص والروائي فلاح عبد السلام جاءت بعد تجربة قصصية وروائية تمتد أكثر من ثلاثة عقود، حيث أصدر أول مجموعة قصصية بعنوان ((آخر الليل.. أول النهار)) عن المركز الثقافي في جامعة الموصل عام ١٩٨٢، أعقبها بمجموعة قصصية أخرى عنوانها ((الشيخ نيوتن)) عن مؤسسة دار الكتب في الموصل عام ١٩٨٦، ثم صدرت له مجموعة ((فحل التوت)) القصصية عام ١٩٩٣ عن دار البنابيع في الأردن، أما مجموعته القصصية الموسومة ((حليب الثيران)) فقد صدرت عن المؤسسة العربية للنشر والتوزيع في بيروت عام ١٩٩٩، وصدرت له عن الدار العربية للعلوم ناشرون عام ٢٠١١ مجموعته القصصية ((عين لندن))، فضلاً عن مجموعة من الروايات والكتب الفكرية والنقدية المهمة.

ضمت المجموعة القصصية الموسومة ((قطارات تصعد نحو السماء)) عشر قصص تحكي قصة الغربة في مدينة لندن هي على التتالي: (تحت سماء القبعات/من بغداد إلى ديفالي/العراقي الذي حرّر لندن/لو لم تكن المحطة الأخيرة قرية/قفزة القرد/المرأة القطعة والرجل الفنفذ/لولا يكا/الرغبات المتكسرة/برية في قطار/الضفدع الرمادي)، وما بين مكان الغربة "لندن" وبين "العراق/بغداد" مسافة من التجربة والرؤية تتجلى في الحدث القصصي من جهة وفي نوعية الشخصيات من جهة أخرى.

سنتناول في هذه الدراسة مجموعته القصصية الجديدة بوصفها تنويجاً لتجربته القصصية من خلال ((جدل الحدث السردى والشخصية))، وذلك لفحص طرائق التشكيل السردى وجمالياته التعبيرية السردية عبر مجموعة من المقاربات، التي ارتأينا أن تقتصر في هذا المقام على ما يسهم في الكشف عن دور الشخصية والحدث السردى في بناء القصة وتشكيلها، فاشتملت الدراسة على هذه المقاربات النقدية:

## ١- تطوّر الشخصية: تطوّر الحدث القصصي

## ٢- تشكيلات الحدث القصصي ووظيفة الشخصية

## ٣- جدل الحدث والشخصية بين التجربة والرؤية

وانتخبنا لكل مقارنة قصة من قصص المجموعة التي تتلاءم مع رؤيتها وحساسيتها ونموذجها، حتى نتعرّف جيداً على خصوصية المقاربة وطبيعتها السردية داخل كيان القصة بين طرفي الحدث والشخصية.

## ١. تطوّر الشخصية: تطوّر الحدث القصصي

إنّ الجدال الحاصل على مستوى التشكيل السردى بين الشخصية والحدث القصصي يقود إلى معادلة سردية متشابكة بينهما، إذ حين يحصل تطور في الحدث يؤدي ذلك حتماً إلى تطور في الشخصية كتحصيل حاصل وتشابك بين أهم عنصرين من عناصر السرد، على أساس أنّ

تكوين هذه الشخصية الرئيسية يخضع لتمام الأحداث السردية وصوريتها وتكاملها، وتظهر في كل موقف جديد يكشف عن جانب منها (١١)، وهذه التطورات التي تحصل في بنية الشخصية تؤدي إلى تعدد أنواع الشخصيات في القصة على وفق استجابة كل تجربة سردية، فتأخذ تسميات متعددة ومتنوعة إذ تسمى بالشخصية المدورة أو المتحركة أو الديناميكية (١٣)، أو الشخصية ذات الأبعاد المتعددة (١٢)، وأنواع وتشكيلات أخرى تخضع تسمياتها وتصنيفاتها لاجتهاد الباحث أو الناقد انطلاقاً من رؤيته للتجربة والحدث، وبحسب نوع الحدث ومسيرة تطوره في الحكمة والفضاء السردى العام في القصة.

لا شك في أنّ ثمة أسساً تعتمد عليها الشخصية في ظهورها داخل قلب الأحداث القصصية وإسهامها الكبير في تطويرها ودفعها نحو الأمام، وفي مقدمتها أساسان اثنان هما: أولاً: أساس كمي يعتمد على ثقافة الشخصية وظهورها في سرد الأحداث، وثانياً: أساس نوعي يعتمد على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في بناء الحدث وتطوره (١٤)، وهما من يحدد تطور الشخصية بقياس تطور الحدث السردى في القصة بما يسهم في تطوير الجانب الفني والجمالي فيها.

ننتخب لهذه المقاربة القصة الموسومة ((من بغداد إلى ديفالي)) وهي تقوم على شخصيتين رئيسيتين أنثويتين، الأولى شخصية عراقية أنثوية مغتربة في مدينة لندن، والثانية شخصية هندية أنثوية مغتربة أيضاً في لندن، تربط بينهما صداقة عابرة للجنس والدين والطائفة وكل شيء، وتتفقان على الاحتفال سنوياً بعيد "ديفالي" الخاص بشخصية الصديقة الهندية، وحين تأتي الصديقة العراقية على الموعد وتتوقع من صديقتها الهندية انتظارها في المحطة يخيب أملها، وحين تقصد بيتها لا تجد أي مظاهر للاحتفال كما هي العادة، وحين تسأل صديقتها مستغربة من هذا الحدث تعرف أنّ الصديقة الهندية غيرت دينها ولم تعد تحتفل بعيد ديفالي ذي الطقوس الهندية.

تبدأ القصة بداية طبيعية على مستوى الحدث والشخصية لكنها تتطور عبر المتن القصصي بين طبقة قصصية وأخرى: "قرّرت من الصوت المفزع، ورفعت رأسها نحو السماء، كما فعل الركاب معها في القطار. كانت الألعاب النارية تفتح وروداً وتعلّق قلاند متناثرة من الألوان البراقة.

التمعت شفتاها بابتسامة تلقائية تزامنت في التّو مع غصّة قديمة تشققت في قلبها الذي شعرت به يتجدد كورقة. كانت ظنّت أن تلك الغصّة غادرتها من دون رجعة منذ سنوات بعيدة حين هاجرت، غير أنها الآن تجدها وخزة متربصة مختبئة في قلبها تتصدّر نبضاته المتسارعة." (15) تبدأ القصة بعرض شخصية الصديقة العراقية وهي تستقلّ القطار نحو صديقتها الهندية لزيارتها السنوية من أجل الاحتفال بعيد ديفالي الهندي، حيث تظهر هذه الشخصية وهي رهينة الماضي التعيس المؤلم الذي هرب منه في مدينتها بغداد وهاجرت بسببه إلى لندن، وقد تراءى لها في لحظة أن الألعاب النارية التي تُطلق هنا فرحاً تعيدها إلى ما قبل سنوات المحنة في بغداد حيث كانت المتفجرات تقتل الناس بلا عدد " كانت ظنّت أن تلك الغصّة غادرتها من دون رجعة منذ سنوات بعيدة حين هاجرت، غير أنها الآن تجدها وخزة متربصة مختبئة في قلبها تتصدّر نبضاته المتسارعة."، فليس من السهولة التخلّص من هذا الماضي الجارح والقاتل الذي يحصل لها الآن وهي ماضية باتجاه احتفال فرح وبهجة مع صديقتها التي تنتمي إلى ثقافة أخرى وحساسية أخرى ودين آخر، وهذه العتبة هي العتبة الأولى في تطور الشخصية والحدث القصصي معاً.

حدث التطور الأول في مستوى الحدث القصصي حين جاءت الصديقة العراقية إلى الموعد السنوي للاحتفال بعيد صديقتها وأستاذتها الهندية وهو "عيد ديفالي"، حيث كانت دائماً بانتظارها في محطة القطار كي تأخذها إلى منزلها وتحتفلان معاً في طقوس هندية خاصة بعيداً عن أسئلة الدين والملة والجنس والطائفة وغيرها، لكنّ المفارقة أنها لم تجد صديقتها الهندية بالانتظار كالعادة في تطوّر غامض داخل مسيرة الحدث: "دائماً كانت تلتقي صديقتها عند باب المحطة في عيد ديفالي، هذا موعد الصداقة العميقة بينهما منذ سنوات.

حين وصلت إلى باب المحطة الخارجي استقبلتها دفقة من الهواء البارد فاحتمت بشالها الصوفي. وقالت في نفسها "هذه المرة الأولى التي لا أجدها في انتظاري".

كانت قد اتصلت بها قبل يومين، وأخبرتها أنها آتية كما تفعل في كلّ سنة." (16)

انعكس تطوّر الحدث هنا على شخصية الصديقة العراقية من خلال المفاجأة التي تقترب من الصدمة حين لم تجد صديقتها بانتظارها كما هي الحال كل عام في هذه المناسبة، في إشارة إلى حصول حدث جلال منعها من هذا الطقس الذي لم تخالفه فيما سبق أبداً على نحو آثار أسئلة مبكرة في نفسها.

ما لبث التطور اللاحق أن حصل حين تعرّفت شخصية الصديقة العراقية على السبب الذي منع الصديقة الهندية من الانتظار في المحطة، بعد أن وصلت إلى بيتها وبدأت بالاستفسار عن عدم الحضور إلى المحطة وغياب مظاهر الاحتفال بعيد ديفالي، إذ صدمتها صديقتها الهندية بخبر الإقلاع النهائي التام عن الاحتفال بهذا العيد إلى الأبد لأنه لم يعد احتفالها مثلما كان في السابق، فتمّة تطور هائل حصل في حياتها تكشف عنه في هذا الحوار الذي يمثل صدمة حقيقية لشخصية المرأة العراقية:

"- لا أحتفل بعد الآن بديفالي.

-ماذا؟

-ليس عيدي بعد الآن.

-...!!

-لم يعد ذلك ديني. غيرت ديني. أفكارى مختلفة اليوم تماماً.

-متى حصل كلّ هذا؟ وكيف؟

-قبل شهر، جاء إلى منزلي رجلان وامرأة، وتحدّثوا عن دين جديد ووجدت كلامهم مقنعاً فصرّحت معهم، هل رأيت تلك المرأة التي غادرت منزلي ساعة ووصولك إلى الباب؟ إنها معي في الدين الجديد لكنّها أقدم منّي بسنة.

-دين جديد؟

-دين عمره بضع سنوات، يجمع بين أكثر من دين كبير وقديم" (17)

التحوّل الديني لدى الهندية جعلها تنسف تقليداً سنوياً مع صديقتها العراقية تحتفل به معها إكراماً لها وليس لدينها السابق، غير أن التطور الحدّي الذي حصل بسبب تغيير الدين غير طبيعة الفضاء القصصي في القصة وخلق لها مجالاً سردياً جديداً، فالحوار الحاصل بين الشخصيتين هنا هو حوار مركّز حول البؤرة الرؤيوية في القصة القائمة على تطور فعالية الشخصيتين الرئيسيتين على وفق تطور الحدث السردى، مع ما تطرحه الفكرة أساساً من حرّية في تداول الأديان بحسب قناعات لاحقة تدعو الإنسان إلى اختيار مصيره على مستوى الاعتناق الديني أو غيره، وهنا يتأكد الجدل الحاصل بين نموّ فعالية الشخصية تساوقاً مع نموّ الحدث السردى في القصة.

التطور الأخير الحاصل في القصة يحدث في مضمار شخصية الصديقة العراقية بعد أن تحسم الصديقة الهندية أمرها نحو الدين الجديد، وإذا كان احتفال عيد ديفالي هو الرابط السردى الظاهر في القصة بين الشخصيتين فإنّه الآن قد انتفى حضوره وسببه في تطوّر حدثي بالغ الأهمية على مستوى الفضاء السردى في القصة، على النحو الذي يشير إلى نهاية هذه العلاقة حين عثرت شخصية المرأة الهندية على ضالتها في الدين الجديد، ولم تعد -كما يبدو- بحاجة لصداقة المرأة العراقية التي غادرتها بكثير من الأسى، ولم تعد معنية بصديقتها الهندية التي لم تنتظرها أساساً في المحطة كعلامة على مغادرة هذه الصداقة، بما قاد شخصية المرأة العراقية إلى مجال آخر مشحون بالخسارة والفقدان كنتاسب سردي فعّال بين الحدث السردى والشخصية، فنهاية العلاقة بين الشخصيتين حدث بسبب التطور الذي حصل في اعتقاد الصديقة الهندية وإيمانها بدين جديد، في حين الشخصية العراقية لم تكن معنية بالاعتقاد والإيمان والدين قدر عنايتها بالصداقة التي ربطتها مع صديقتها الهندية، في اختيار خاص يوصف عادة بأنه من الاختيارات المهمة في الحياة:

"في طريقها إلى محطة القطار، كان الحزن ينهش قلبها، شعرت أنّ نشالين كباراً جرّدها تلك الفرحة التي كانت تنتظرها كلّ عام. ليس الفقد يخصّ ديفالي وحده.

كانت تشعر أنّ يبدأ عظمة تجرّدها من صفحات أعماقها الدفينة من دون إرادة منها.

وقفت على حافة رصيف السكّة. وغابت عيناها في نهاية النفق المعتم. كان السكون قد خيم على المكان كلّهُ، ولم تعد تسمع اية أصوات تتبعث من أية جهة، ولا ترى ألواناً تنقد في السماء.

كانت في انتظار القطار الأخير، في حين كان قلبها يغلي بحسرة لم تستطع تفسيرها." (18)

يحكي مسار عودة شخصية المرأة العراقية صورة الحدث القصصي في مساره الأخير والنهائي والحاسم، فقد كان عيد ديفالي يعني لهذه الشخصية الكثير على الرغم من أنه ليس عيدها بل عيد صديقتها، لكنّ التعلّق به في يوم محدد واحتفال خاص ونوعي مع صديقة نوعية كان يعني لها الكثير في فضاء الغربة القاسي، ولم تكن تريد أن تضحي به أو تفقده مهما كانت الأسباب لذا كانت حريصة على الوصول في الوقت المناسب كل عيد، كي تحتفل بهذا الطقس وقد أضحى جزءاً لا يتجزأ من انتصارها على الغربة، وحين حصل هذا التطور اللافت في الحدث

فيما يخص صديقتها الهندية شعرت بأن سلاحاً من أسلحة مقاومة الغربية قد جردتها منه قوة كبيرة، كأن يكونوا نشالين كباراً أو يداً قوية هائلة من عمق الغيب بحيث وجدت نفسها عاجزة لا تقوى على هذا الفقدان.

لا شك في أنّ الخيبة التي سقطت فيها شخصية المرأة العراقية وهي تفقد أيقونة كانت تبثّ لها قدراً مهماً من البهجة كانت كبيرة جداً، بمعنى أن التطور الحدتي الذي حصل في منطقة صديقتها الهندية هو الذي أسهم في هذا التطور النوعي داخل فضاء الشخصية العراقية، في حين تعاملت الشخصية الهندية مع الحدث كأنه قد تطوّر لديها في سياق آخر جعلها تؤمن بدين جديد وفّر لها حياة أفضل، بمعنى أن تطور الحدث السردى في القصة متمثلاً بتحول المرأة الهندية إلى دين جديد أثر على الشخصيتين تأثيراً متبايناً، ففي حين بعث البهجة والفرح والحياة الجديدة والمستقبل الواعد لدى المرأة الهندية من دون أن تفكر بصديقتها العراقية، كانت المرأة العراقية تعاني أعلى قدر من الفقدان والإحباط بسبب أنها خسرت صديقتها أولاً، وخسرت الاحتفال السنوي بعيد ديفالي أيضاً.

### ٢. تشكيلات الحدث القصصي ووظيفة الشخصية

تتمتع الشخصية في القصة بمجموعة من الصور بحسب طبيعة الحدث السردى الذي تشتبك معه وتتفاعل مع تطوراتها، وهي تتراوح ((بين الوضع المتحرك للشخصية (الصورة السردية) أو بين وضعها الساكن (الصورة الوظيفية) بصفة أساسية، وفي ثنايا ذلك تأتي الصورة الحوارية؛ لتندفع في الغالب بالسياق الوصفي والسردى إلى الأمام)) (١٩)، وهذه الصور تتردد في ميدان الحدث السردى من بداية القصة "استهلالها" حتى خاتمتها المشهدية.

تعمل البنية السردية للقصة في ذلك ((على توظيف آليات مستعارة من المسرح ومن السينما في آن، إذ على الرغم من أن المشهد أساساً هو آلية درامية عرفها المسرح منذ زمن قديم، إلا أن السينما تمكّنت من استثمار هذه الآلية على نحو جديد وجعلت منها مشهداً سينمائياً يختلف في طبيعته وإجراءاته عن المشهد الدرامي، وقد أفادت الأشكال السردية ولاسيما القصة والرواية من منجزات الدراما والسينما في مجال تشكيل المشهد)) (٢٠)، بحيث يكون للشخصية صحبة الحدث الدور الأبرز في هذا التوظيف لصالح تشكيل سردى متوازن وسليم في كل طبقات التي ستتكوّن منها القصة.

إنّ هذا التلاؤم والانسجام الحاصل بين الحدث السردى والشخصية على المستوى الوظيفي يعمّق حضور الشخصية في التشكيل السردى، حيث تؤول الشخصية إلى واقع قصصي تنسجم فيه مع طبيعة وضعها ووظيفتها، ومن ثم سلوكها وموقفها ومصيرها (٢١)، ولاسيما حين تكون هذه الشخصية شخصية مركزية ومحورية في التشكيل القصصي، وحين يدفعنا الحدث السردى بالقدر الكافي ((كي ينصب اهتمامنا عليها فلا يحيد عنها باعتبارها شخصية رئيسة في القصة)) (٢٢)، تقوم بدور مهيم داخل تشكيلية الحدث لصالح البنيان العام للقصة على نحو يكشف عن الوظيفة المركزية للشخصية في هذا المجال.

يمكن معاينة قصة "الضفدع الرمادي" بوصفها القصة التي تستجيب لهذا المفصل من مفاصل دراستنا، حيث إن تشكيلات الحدث القصصي هي التي توجّه وظيفة الشخصية حين تكون الشخصية الرئيسية في القصة هي شخصية الرجل الموصوف في عنوان القصة بالضفدع الرمادي، وهي شخصية يتكرر ظهورها في قطارات لندن على هذا النحو وهي تنقضّ على المسافرين بطريقة تسوّل مرعبة.

تبدأ القصة بداية مريحة بين شخصيتي حبيبين مستقلان القطار ويتداعبان ويتسلّيان بمراقبة وقت القطار في انطلاقه ووصوله، لكنّ المفاجأة تحصل حين يخترق صفاءهما حادث مباغت يعيد تشكيل الحدث القصصي ويتجه به نحو مسار آخر:

((قال لصديقتة وهو يمسّد كفتيها، ثمّ يضمّهما بأصابعه الطويلة، مثل حمامة تأنس لدفع عشيها:

"هذه أطول مسافة بي محطّتين، سيمضي بنا القطار تسع دقائق ثمّ يتوقّف في المحطّة الأخيرة، بعدها نغيّر القطار."

"سوف أحسب الوقت الآن لأعرف دقّتك في قياس المسافات"

"لا ليس الآن، لم ينطلق القطار بعد، بقيت ثوانٍ"

"حسناً قل لي متى أبدأ؟"

"لا ليس الآن، انتظري، انتظري، ابدأي الآن"

لم يكد الشاب يكمل جملته حتى امتدّت إلى وجهه قبعة سوداء مجدّدة متسخة، يمسك بها ذلك الرجل الذي طالما رأى أشباهه على أرصفة المحطات وفي زوايا الشوارع وقرب الحانات في ليالي أيام السبت)) (23)

البداية القصصية شرعت في ترتيب التشكيل السردى بين شخصيتي الحبيبين على نحو بدت فيه وظيفة الشخصية في الأداء القصصي وكأنها تسير في اتجاه واحد، يتمثل في حصر المكان والزمن السردى على يد الشخصيتين في حيز واحد ضيق يتمثل في قياس الزمن الذي سيستغرقه القطار نحو المحطة القادمة، لكن المفارقة تحصل حين تتدخل أداة جديدة في تشكيل الحدث القصصي كي يحدث تحوّل في المسار الرومانسي " لم يكد الشاب يكمل جملته حتى امتدّت إلى وجهه قبعة سوداء مجدّدة متّسخة"، وهذه القبعة بحشد نعوته الثلاثية المزعجة "سوداء/مجدّدة/متّسخة"، تطرح قيمة تعبيرية جديدة على مستوى فاعلية الحدث السردى في علاقته بالشخصيات من حيث التشكيل والوظيفة، وهي قيمة تتصل بالمسار الذي أحدثته القبعة بوصفها ذات قوة تدليلية على ما هو غير متوقّع ومفاجئ.

بعد دخول القبعة التي ترتبط بشخصية صاحبها ما تلبث الشخصية أن تظهر محمّلة برؤية صادمة للألفة التي يحملها القطار مع راكبيه: ((سحب الرجل القبعة كأنها سنارة اصطادات سمكتها، والتقت إلى الجالسين في العربة يصوّب نحوهم نظرات فاحصة كأنه يحصي أعدادهم. وبدا مظهره مثل عمال المناجم الذين غمرهم تراب المنجم المتساقط من سقفه وخرجوا من باطنه بصعوبة. راح الرجل ذو القبعة يسير ببطء ناقلاً رأسه إلى جانبي العربة بالتتابع، متجهاً نحو فتحات أسبويات انكماش في المقاعد عند نهاية الممر الطويل كأنهنّ ينتظرن اللحظة المناسبة ليطلقن صرخة طلب النجاة.)) (24)

شخصية صاحب القبعة هي شخصية تعبت بالمشهد القصصي وتحوّل الاهتمام كاملاً نحوها حين تهيمن على الفضاء السردى هيمنة كاملة، بحيث تتحول كل شخصيات ركاب القطار إلى شخصيات شبحية ثانوية لا قيمة لها:

((هؤلاء يخرجون في أوقات محرّجة، يمكن لهم أن يلتصقوا بوجوه البشر ويعبثون بلامحهم في لحظات.

يا إلهي، ماذا تقول؟

-لا وقت لأحكي لك ماذا يمكن أن يفعل هذا الرجل إذا أغضبته، يتحوّل إلى كائن آخر، أنت لم تري الضفدع الرمادي.

-هل يكفي نصف جنيه لإسكات غضبه؟

-لا أدري أنا تصرّفت سريعاً من أجل تقاديه.

-يا إلهي إنّه يصدر أصواتاً غريبة، ثمة أشياء تتكسر بين يديه، أنظر إلى ظهره بدأ يتقوس وشعره القذر ينفر من رأسه.

-لا أدري ماذا قالت له الفتيات الأسبويات؟

-ليس كلّ شخص يعرف يتصرّف، لا أعتقد أن أحداً غيرك شاهد الضفدع الرمادي. يا إلهي متى نصل إلى المحطة ما أطول هذا النفق)) (25)

تتحرّى الحوارات التي بدأت تجري بين الركاب وسيلة ما للخلاص عن طريق تشكيل رؤية واضحة عن هذا الكائن المرعب، فيصبح "الضفدع الرمادي" بمرجعيتة الفيلمية وصورته الحاضرة في المشهد القصصي محور الفاعلية السردية في القصة، ويصل الالتحام بين الحدث والشخصيات أقصاه حين تحتشد الشخصيات كلها في شخصية واحدة ملتزمة خائفة، بإزاء هذا الكائن المخيف وهو يهدّد جميع الشخصيات في القطار بما لا تُحمد عقباه على نحو غامض يصنع رعباً أكبر، وقد قلب جوّ المكان رأساً على عقب وأشاع أعلى قدر من توقّع العنف لديهم جميعاً بحيث تحوّل المكان/القطار إلى سجن متحرّك، وصار السؤال حول وصول المحطة القادمة هو السؤال الرئيس والضروري الممثل لرؤية الشخصيات المستلبة، ولم تعد تتذكّر أية شخصية من شخصيات القطار همومها وشواغلها الذاتية لأنّ حدثاً مزلزلاً هيمن على الفضاء المكاني، وأشغل الشخصيات كلها به على النحو الذي حصل فيه جدل وظيفي كامل بينها وبين الحدث بما لا يسمح لأحدهما الانفصال عن الآخر.

تتسلّط كاميرا الراوي على المشهد السردى في القصة وتركّز عدستها على الحدث القصصي الذي هو الشخصية بذاتها، حيث تتحول وظيفة الشخصية داخل كيان التشكيل القصصي إلى وظيفة واقعية في مستوى، وتخييلية في مستوى آخر:

((في لمح البصر مرّ الرجل طأوياً قبّعته قرب العجائز، كانت أيديهنّ المرتجفة تمتد بقطع النقود، تستعد لإطفاء غضبه، ربّما كان غضبه أكبر

من ذلك الذي ظهر في الضفدع الرمادي، تخيلاتهم كانت تزيدهم رعباً. إنهم سمعوا بالضفدع ولم يروه، ولا يعرفون ردود فعله.)) (26)

تتجلّى صورة "الغضب" بوصفها الصورة الأوضح التي تمثّل وظيفة الشخصية داخل تشكيل الصورة السردية، فالمكان يتنازل عن بعده السردى التشكيلي لصالح الحدث والشخصية فقط بوصفهما الأداة الفاعلة الأولى في هذا المقام، فالحركة السردية وفضاء الغضب المسيطر على المشهد والنقود التي تمثّل حلاً محتملاً وصورة الضفدع الرمادي، كلها وحدات سردية تؤلّف الفضاء القصصي في هذه المرحلة من مراحل تطور المحكي السردى، ويتدخل الراوي كالي علم في توجيه كثير من الاحتمالات حول تصورات الشخصيات المسجونة داخل المشهد، مما يجعل وظيفة الشخصية الطاغية ووظيفة كلية في إشغال المشهد على نحو كامل وشامل في حساسية جدل مطلق بين الحدث السردى والشخصية.

يحصل تطور غير محسوب في تشكيلية الحدث القصصي وتتغير وظيفة الشخصية الرئيسية بالنسبة لبقية الشخصيات، ففي حين كانت شخصية الرجل صاحب القبة المشبه بالضفدع الرمادي مثار رعب وخوف لبقية شخصيات ركاب القطار، انفتحت هذه الشخصية على طبقة تشكيلية أخرى مناقضة تماماً للصورة التشكيلية الأولى:

((تهادى القطار كأنه استقام على آخر أمتار من سكّته داخلاً إلى مقتربات المحطة. وفجأة، نزلت على الرجل مسحة من هدوء ملائكي في صوته:

-سقولون إنني مجنون، منذ عشر سنوات أعيش بينكم وأحمل هذا اللقب أو هذه الهوية، مجنون، مجنون، لا يهم، لكنكم، لا تتسبون كنتم هناك تحاربون، وعدتم إلى حياتكم العادية ولا تزالون عقلاء، أنا وحدي مجنون.)) (27)

ففي الوقت الذي كانت فيه الشخصية صاحبة القبة عبارة عن قبة سوداء مجمدة ومتسخة تبعث الرعب والخوف في المكان المتحرك "القطار"، تنتقل في رمشة عين إلى طبقة مناقضة تماماً لهذه الطبقة في تغيير كبير لوظيفة الشخصية كما يصف الراوي كلي العلم ذلك " نزلت على الرجل مسحة من هدوء ملائكي في صوته"، بمعنى أن الصورة الحاضرة فقط للشخصية تحولت في مسار تشكيلي قصصي آخر إلى صوت أيضاً.

إن دخول الصوت بمعنية الصورة غير كثيراً من صفة الشخصية وطبيعتها التشكيلية ضمن العلاقة الجدلية بين الشخصية والحدث، بحيث أن صوت الشخصية حين دخل في مضمار الحدث بدأ بسرد سيرة الشخصية من وجهة نظرها وعلاقتها بالآخرين في تدوين علامة الجنون بوصفها العلامة الأبرز للشخصية "سقولون إنني مجنون"، تتبعتها بعد ذلك تلخيص لسيرة الشخصية "منذ عشر سنوات أعيش بينكم وأحمل هذا اللقب أو هذه الهوية، مجنون، مجنون، لا يهم"، وتبرز حساسية أخرى في علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى كلها في طرح ثنائية الجنون والعقل "لكنكم، لا تتسبون كنتم هناك تحاربون، وعدتم إلى حياتكم العادية ولا تزالون عقلاء، أنا وحدي مجنون."، ولا شك في أنّ هذا الفاصل بين الشخصية المركزية صاحبة القبة التي داهمت الشخصيات الأخرى في القطار هي شخصية تمثل وجهة نظر إنسانية خاصة، قياساً ببقية الشخصيات التي لا تنظر إلى العقل والجنون إلا من زاوية واحدة وتغفل بقية الزوايا، بحيث يبدو اعتراف الشخصية في نهاية كلامها "أنا وحدي مجنون" كأنها تعني في دلالة سيميائية رمزية أنه وحده العاقل وسط مجتمع كله مجانين.

تختتم القصة فضاءها السردى بخاتمة تحلّ فيها العقدة السردية التي أحدثتها شخصية صاحب القبة في الوسط المكاني المتحرك، وقد تغيرت وظيفتها حين وصل القطار إلى المحطة الأخيرة وانتهى المشهد بعد أن ألفت الشخصية خطبتها، إذ اتضح أنّه كان يبحث عن شخصيات تصغي له ولمأساته وليس للحصول على مال:

((توقّف كلّ صوت كما تكون لحظات ما قبل النهاية في أي شيء، مع انفتاح أبواب القطار المتوقّف في المحطة الأخيرة. لم ينزل أحد، كانوا يتململون، وينتظرون ردة فعله إذا قاموا واتجهوا نحو البوابة.

ارتدى الرجل قبعته المطوية، ومسح بيديه لحيته كأنه يعصرها، وقال، بيد أنّ أحداً لم ينتظر أن يسمعه:

-أمامي تسع دقائق أخرى.

تدقّ الركاب من البوابة، يقذف بهم ذلك الخوف المجهول بلذة النجاة الغامضة، في اللحظات التي كان رجال الشرطة يقفزون نحو الرجل المستكين باستسلام عميق.)) (28)

تتحرى الخاتمة القصصية على مستوى التشكيل السردى في نطاق حصر المفردات التشكيلية للسرد القصصي في دائرة ضيقة نسبياً، وثمة بنية هارمونية سردية في تشكيل هذه الخاتمة القصصية تبدأ بـ "توقّف كلّ صوت كما تكون لحظات ما قبل النهاية في أي شيء، مع انفتاح أبواب القطار المتوقّف في المحطة الأخيرة."، وكأنّ هذا المشهد التشكيلي يعبر عن نهايات كل الأشياء التي تحصل في الحياة، ثم ما يلبث المشهد أن يتركز حول حساسية المشهد الذي ما زال الرعب يسيطر عليه بسبب ما حدث "لم ينزل أحد، كانوا يتململون، وينتظرون ردة فعله إذا قاموا واتجهوا نحو البوابة."، فهم جميعاً مسجونون في دائرة ضيقة مغلقة لا يسلم منها أحد وهم جميعاً بانتظار حركة هذه الشخصية الغريبة كي يتصرفوا على أساسها، الكل في حالة يباس وجمود وصمت حتى تغير الشخصية المركزية من سلوكها باتجاه معيّن يمكن أن يفضي إلى حلّ بالنسبة لهم.

ما تلبث شخصية الضفدع الرمادي أن تبدأ فعلها بطريقة ذات طبيعة هادئة "ارتدى الرجل قبعته المطوية" ثم بحركة ثانية "مسح بيديه لحيته كأنه يعصرها"، ثم بحركة ثالثة ذات طبيعة قولية صوتية "وقال، بيد أنّ أحداً لم ينتظر أن يسمعه: -أمامي تسع دقائق أخرى."، إذاناً بانتهاء



حركة وبداية حركة جديدة تخصّ الشخصيات الأخرى حيث يبدأ نسق هارموني سردي آخر في الحركة "تدقّ الركاب من البوابة"، وهي الحركة التي ينتظرها الجميع بحثاً عن الخلاص، لكنّ كاميرا الراوي كلي العلم تلاحقهم كي تصفهم أحوالهم على نحو هارموني سردي أيضاً "يقذف بهم ذلك الخوف المجهول بلذّة النجاة الغامضة"، ولاسيما أنّ لحظة الإقفال السردية للقصة تذهب باتجاه الفاعل الخارجي الذي يأتي بالحل النهائي الحاسم "في اللحظات التي كان رجال الشرطة يقفزون نحو الرجل المستكين باستسلام عميق"، بالشكل الذي يصور وظيفة الشخصية بإزاء طبيعة الأحداث السردية في تشكيلها الزمني والمكاني على وفق جدلية العرقة بين الشخصية والحدث.

### ٣. جدل الحدث والشخصية بين التجربة والرؤية

تقوم القصة أساساً على تجربة ذات جذور واقعية من خلال الزمن والمكان والشخصية والحدث، لكنها تتحول إلى تجربة أدبية عن طريق تزويدها في فضاء الخيال برؤية جديدة يسعى القاص إلى وضعها بين الحدث والشخصية، إذ غالباً ما تقدم القصص ((أفكاراً حية أو تجارب يقال لنا إنها تجارب حية)) (٢٩)، وتمثل الشخصيات بأنواعها المختلفة الرئيسة منها والشخصيات المجاورة الرؤية التي يريد الراوي طرحها في سياق عمله القصصي (٣٠)، وعن هذا الطريق الذي تتفاعل فيه التجربة مع الرؤية في ظلّ جدل الشخصية والحدث القصصي، فإنّ القصة تتجح في تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل السردى، وحين تخفق القصة في أداء هذا الدور الثقافي والرؤيوي فلا يكتب لها النجاح على الصعيد الفني (٣١).

إن الشخصية الرئيسة بمساعدة بقية الشخصيات الثانوية والساندة وحتّى الخاملة ومن خلال دورها في الحدث المستوعب للتجربة والممثل للرؤية، تنهض سردياً من خلال جملة أسباب تتفاعل فيما بينها لتأسيس الرؤية المنشودة (٣٢)، على الصعيدين الفني الجمالي والموضوعي المعبر عن قضية بالغة الأهمية تحظى بعناية المتلقين لأنها تعبر عن تجاربهم وتمثل رؤيتهم داخل بنية القصة وما حولها.

تعمل قصة "المرأة القطّة والرجل القنفذ" على تركيب الفضاء السردى القصصي من خلال جدل العلاقة بين الحدث والشخصية بين التجربة والرؤية، فعنوان القصة يقوم على شخصيتين موصوفتين، الشخصية الأولى "المرأة" والشخصية الثانية "الرجل"، حيث تأخذ المرأة صفة "القطّة" وهي صفة أنثوية باذخة تحيل على فضاء أنثوي غزير بحكم الصفات الجميلة المعروفة للقطّة، في حين يأخذ الرجل صفة "القنفذ" التي تحيل على التكوّن على الذات والتفوق في داخلها خوفاً من خطر قادم، ولا يمكن أن نفهم علاقة التجربة والرؤية بين الصفتين المختلفتين للرجل والمرأة إلا بالدخول في متن الحدث القصصي.

في عتبة العنوان تتقدّم شخصية "المرأة" على شخصية "الرجل" لأسباب سنتعرّف عليها حين نخوض في متن القصة، إذ سنجد أن شخصية المرأة هي الشخصية النافذة "المُخلّصة" التي تنقذ شخصية الرجل من محنته، فبدت شخصية المرأة شخصية مركزية في حين جاءت شخصية الرجل شخصية ثانوية، وعلى صعيد ثنائية التجربة والرؤية المتحققة في هذه القصة يمكن أن نتلمّسها في أنّ الحدث السردى يعمل في ظلّ الحرب العراقية الإيرانية وقد مضى عليها خمس سنوات، والمكان السردى الذي تجري فيه أحداث القصة هو "القطار"، والقطار ثيمة مكانية تشترك بها قصص المجموعة كاملة إذ هو المكان السردى الناقل الذي تجري فيه أحداث القصص جميعاً.

الرجل القنفذ يكتسب هذه الصفة لأنه هارب من الخدمة العسكرية ويريد أن يصل بغداد عن طريق القطار كي يضيع ويعيش هناك، من دون أن يحمل هوية تعريف به أو إجازة بوصفه جندياً، وكان في مدينته بلحيته الطويلة يوهم المفارز العسكرية التي تبحث عن الهاربين بأنه ليس عسكرياً، لأنّ العسكري كما هو معروف حليقاً دائماً، حتى صار في القطار مسافراً إلى بغداد وهنا وقع في الفخّ فنّمة مفارز عسكرية تجوب عربات القطار باحثة عن الهاربين، وكان مصيرهم الإعدام في أثناء حرب طاحنة لا يبدو لها نهاية كما يتراءى لراوي القصة هنا، وإذ يقع في هذا الشرك الذي لا يسلم منه أحد تلتقطه فجأة "المرأة القطّة" وتقرّر لحساسة أنثوية غزتها فجأة تجاهه إنقاذه من الموت، فتقنعه بأن ينوم نفسه قريبا ويمتتع عن الكلام تماماً كي تتولّى هي في علاقاتها الخاصة مع رجال المفرزة العسكرية إنقاذه بطريقتها السحرية.

المرأة القطّة هي معروفة لرجال المفرزة المهمين وهي على ما يبدو عليها "امرأة ليل" تشتغل على جسدها، وتحتقر في داخلها كل الرجال الذين يتناوبون عليها بما فيهم أمر المفرزة حيث تعدّه بليلة في القطار حين تسنح الظروف، فتتجح في تمرير خطتها عليه بحيث تنقذ الرجل القنفذ الهارب من الخدمة العسكرية بعد أن شعرت قربه بعاطفة تتجاوز فعالية امتهان جسدها تحت سلطة هؤلاء، فيصل الرجل القنفذ إلى المحطة الأخيرة وتساعد في اجتياز المفرزة الأخيرة على باب المحطة كي يفترقا.

التجربة القصصية هي تجربة الحرب الدامية الساحقة التي لم تبق ولم تذر، بكل ما تعكسه من مصائب وكوارث على الشخصيات، وتتمثل الرؤية المصاحبة لهذه التجربة في صورة المرأة القطة وهي تقوم بدور شريف لإنقاذ الرجل القنفذ من موت محقق في وسط غير شريف، وكأنّ القصة تروي طبقتين من طبقات الشخصية، طبقة ظاهرة وطبقة باطنة، ولا يمكن فهم الشخصية في تناول طبقة واحدة منها بعيداً عن الطبقة الأخرى، في سياق الجدل الحاصل بين الحدث السردى والشخصية.

يفتح الراوي كلي العلم القصة بمشهد الرجل القنفذ وهو في حالة رعب وخوف كبيرة بعد دخوله القطار، إذ يدرك أنّ ما ينتظره من احتمالات القبض عليه قد تصل به إلى الإعدام هو الهارب من الخدمة العسكرية وقت الحرب، والصاعد إلى القطار بطريقة غير مشروعة وبلا بطاقة سفر لأنه لا يتمكّن من الحصول على ذلك بسهولة:

((فتح بوابة العربة كأنّه يفتح باباً عظيماً لقلعة. كانت البوابة ثقيلة لكنّها ليس بقدر أن تستعصي على شاب في الثالثة والعشرين. حاول إدخال جسمه الرشيق بشكل جانبي بين دفتي البوابة، دافعاً بيديه يميناً وشمالاً بهدوء شديد.

مسحت عيناه العربة في سرعة. كان المسافرون غاصين في نومهم، تكاد رؤوس بعضهم تهدل من مساند الكراسي المعدنية. وعندما أكمل انسلاله من البوابة، لفحته دفقة هواء ثقيل فاسد محصور في عربة مكتنزة بالناس والحقائب المرصوفة على الرفوف العالية. اتجه نحو الباب الحديديّ، والصق وجهه بالزجاج، لعلّه يرى علامة في هذا الليل العميق تدلّ على المكان الذي يجتازه اللحظة هذا القطار المرتج على سكتة الصاعدة نحو بغداد.

أسند ظهره إلى الباب، وكانت عيناه تتقادحان بنظرات الشكّ والتربق المتوزعة في جميع الاتجاهات في لحظة واحدة.)) (33) تبدو تجربة صعود القطار هنا بما تتطوي عليه من احتمالات قاتلة وكأنّها نوع من المغامرة القصوى التي تتوفر على احتمال بسيط للنجاة، لكنّ ركوب هذه المخاطرة مما لا يمكن تجاوزه في ظلّ احتمالات أكثر قسوة وقهراً وموتاً، لذا نجد الشخصية تحاول ما بوسعها تقادي ما تخاف منه قدر المستطاع في أعلى درجات الحذر، ويبدو الحدث القصصي وكأنّه يخضع تماماً لحركة الشخصية ويتماشى معها بحثاً عن حلّ وعن مصير مناسب، إذ إنّ حركة الشخصية من لحظة دخول القطار مشوبة بقدر كبير من التحسّب.

يتحوّل المكان المتحرّك "القطار" إلى سجن مشحون بالكآبة مغلق على مصير مجهول بالنسبة لشخصية الجندي الهارب، فالقطار عبارة عن مكان مغلق ومتحرك وهذه الشخصية مسجونة فيه تبحث عن أمل في وسط عالم من اليأس.

تظهر فجأة شخصية المرأة القطة على نحو مثير ولافت في المدى البصري للرجل القنفذ الهارب والخائف من كلّ شيء، إذ كان كل ما يجلبه له نظره في القطار مثير للريبة بما في ذلك هذه المرأة التي لاحظها على شكل انتباهة مميزة في نظراتها التي تسمح عربات القطار بدقة وخوف، وكانت الانتباهة المهمة في هذا المجال أنها تشغل مقعدين وحدها بدليل أنها وضعت حقيبة صغيرة على المقعد المجاور لها، كناية أنه محجوز على نحو ما كي لا يقترب منه أحد:

((تلملت رؤوس بعض الركّاب وهي تنتقل من جهة إلى أخرى على الكراسي القاسية في النوم. في هذه اللحظة، انتبه إلى امرأة تغطّي جسدها بشال من الحرير الصناعي المشجّر، في حين كانت عينها يقظتين ترقبانه بدقة، ولم يكن يعلم، أنّها كانت تلتهمه بنظراتها منذ دخل إلى العربة قبل دقائق.

كانت تجلس في المقعد الأول المواجه له، وكانت تشغل مقعدين، حيث تضع حقيبة صغيرة على المقعد الشاغر جنبها.)) (34) تؤدي صورة المرأة التي التقطها وظيفة محتملة على صعيد إمكانية الخلاص والإنقاذ من هذا المصير المجهول "انتبه إلى امرأة تغطّي جسدها بشال من الحرير الصناعي المشجّر، في حين كانت عينها يقظتين ترقبانه بدقة، ولم يكن يعلم، أنّها كانت تلتهمه بنظراتها منذ دخل إلى العربة قبل دقائق."، إنّها بلا أدنى شكّ انتباهة ذات معنى ودلالة سردية في تجربة القصة ورؤيتها، على الرغم من أن شخصية الهارب تدور في حلقة مفرغة باحثة عن قشة صغيرة تتعلّق بها لخلص محتمل.

تدخل إلى مسرح الحدث شخصية أخرى ثانوية وطارئة لكنها تشكّل بالنسبة للرجل القنفذ علامة سيئة، إذ بدا له أنّ هذه الشخصية تشبهه تماماً وهي أيضاً هاربة وتحاول التملص من الرصد والملاحقة المحتملة:

((سمع صوتاً خشناً ومضطرباً لاحتكاك الأقدام الثقيلة بأرضية القطار الحديدية. كان هناك رجل يشدّ رأسه بغزرة بيضاء متسخة ويحاول فتح بوابة العربة بسرعة كما كان قد فعل هو قبل دقائق. كان رأس الرجل مثل رأس عصفور مذبوح يتقاذف من وراء زجاج البوابة. كان يصرخ ليس بفمه لكن بيده المرتجفة القلقة ويطلب مساعدته لفتح البوابة التي تفصل بين عربتين في القطار الطويل.

استطاع أن يخمن أنّ هذا الرجل غريق مثله يستجد ليس أكثر.)) (35)

إنّ تخمين الرجل القنفذ لنوع هذه الشخصية على وفق رؤيته الخاصة لا يتبع كثيراً عن فضاء تجربته المرّة فهي على نحو ما تشبّهه "استطاع أن يخمن أنّ هذا الرجل غريق مثله يستجد ليس أكثر"، وهو ما يقلل على الصعيد النفسي من حجم خوفه حين وجد من يشبّهه في هذه المحنة داخل عربة القطار، بمعنى أنّ شخصيته انشطرت تقريباً على شخصيتين تبحثان عن خلاص وتتطويان على مصير مشترك واحد. تنتقل تجربة الرجل القنفذ إلى مستوى آخر من الرؤية والفعل السردية حين تدعوه المرأة القطّة إلى الجلوس على المقعد الفارغ جنبها: ((أزاحت المرأة حقيبتها من المقعد جنبها، وقالت للشاب:

-هل تبقى واقفاً طول الطريق؟ تعال اجلس هنا، هذا الكرسي مدغوع التذكرة. الطريق بعيد لن نصل قبل ثماني ساعات.

استجاب لدعوتها، كأنّه كان بانتظار تلك الكلمات الدافئة التي خرجت من فمها. جلس بسرعة في المقعد الشاغر وشكرها من دون أن تسمع له صوتاً، وسألته:

-أمعك حقيبة؟

-لا..

-هل تعمل في بغداد؟

-ها..

-إذا بردان فلك هذا الشال، لدي واحد آخر؟

-شكراً لك لا أحتاجه.

-كيف لا تحتاجه.. إنك ترتجف؟

-أنا؟

-أي أنت.)) (36)

هنا يبدأ شعوره بالخلاص حتى ولو باحتمال محدود فانتباهته لهذه المرأة تُعدُّ ببشرى خفية يشعر بها لكنه لا يدركها جيداً، ولاسيما حين تواصلت معه على هذا النحو وقدمت له ما يسعفه في المكان والدفع، فهذه الحوارية البسيطة التي تبدو وكأنها حوارية عابرة لها دلالات كثيرة على مستوى التجربة والرؤية، وعلى مستوى التفاعل الحي بين الشخصية والحدث، من دون أن تظهر بوادر واضحة على مستوى المصير الذي ينتظر شخصية الجندي الهارب من الخدمة العسكرية، والمهدد بالقبض عليه من مفازل عسكرية متخصصة بالبحث عن الجنود الهاربين حيث يكون مصيرهم الإعدام في الغالب.

ما تلبث هذه الشخصية أن تكون وجهاً لوجه أمام ما كانت خائفة منه وسعت إلى تجاوزه والهرب منه، إذ لا يمكن لأحد أن يهرب من مفازل التفقيش العسكرية وهي تمشط عربات القطار بخبرة ميدانية يومية تقبض فيها على الكثير من الهاربين أمثاله:

((كانَ الرجال الثلاثة دخلوا دفعة واحدة، ما أن أكملت كلماتها حتى صاروا فوق رأسها.

رجلان عسكريان، شواربهما تغطي فميهما. يضعان شارة حمراء على كتفیهما، ويرتديان البيرية الحمراء، ويتبعان رجلاً يرتدي الزي المدني أقصر منهما، يكاد ملح الأرض ينزّ من سمرة وجهه المائل إلى الزرقة الداكنة.

أزاحت الشال بعيداً عن صدرها، ومررت يدها في شعرها المجدّد، ثم نثرته على جهتها اليسرى، فبانَت رقبتها الطويلة المنسابة إلى عري كتفها الذي يزيده الأحمر انسفاحاً ووهجاً.

توزّع شاربا الرجل على وجهه من دون انتظام، ظهر طرفه الأيمن طويلاً وعريضاً، وضاع طرف شاربه الأيسر بتعرجات خدّه. ربّما كانت الندبة المعقوفة في خدّه جرحاً غائراً لرصاصة قديمة أو ضربة سكين.)) (37)

يعكس هذا المشهد السردية بؤرة المحكي الجوهرية لدى المرأة وهي تلعب الدور الذي يسهم في إنقاذ الرجل، والمشهد يصور التجربة والرؤية ضمن مسار قصصي يعمق العلاقة الجدلية بين الشخصية والحدث، فلا مناص للمرأة وقد تعهّدت مع نفسها أن تنقذ هذا الرجل سوى أن تستهض أنوثتها كي تلعب لعبتها الناجحة، فكانت أن استثمرت طاقاتها الجسدية لصرف نظر الرجال الأمنيين بعيداً عن الرجل النائم، على الرغم مما تحلّى به رجال الأمن من صفات مخيفة لاحظها الراوي كلي العلم على محياهم.

يشكل الوضع المزري الذي وجد نفسه فيه الرجل القنفذ صورة معادلة للمرأة البطة من حيث التجربة والرؤية، فالرجل هارب من الخدمة العسكرية وهو مطارّد من رجال الأمن العسكريين والعتور عليه يعني موته، والمرأة تعيش على جسدها وتضطر لتقبّل أشخاص لا تحترمهم ولا تحبهم لأنّ مهنتها وحاجتها للمال تتطلّب ذلك، لذا وجدت المرأة في إنقاذها لهذا الرجل المطارّد نوعاً من الانتقام من هذا المجتمع على الصعيد النفسي: ((قال رجل الأمن:

- هذا أين وجدته؟ هل كلّ شيء عنده نائم؟

- طبعاً، قلت لك ما ينفعنا في الشغل سوى النائم.

كانت الكلمات تنزل مثل الجاكوج على رأس الشاب، لكنّها كانت تحمل إليه معه عذاب الانسحاق تحت هوية ذلك النائم المعروف بمصاحبة مثل هذه المرأة، دفقة من الأمل بأن الخطر المحدق به يمكن أن يبتعد عنه. تذكر أنه لكي يعيش ولا يساق إلى تلك الأعمدة الخشبية المرعبة المنصوبة في المعسكرات، لا بدّ أن يتحمّل أي شيء ولا يرد. هو يعرف أنها قالت له كلمات تعنيها "كن ميتاً، إذا استطعت، فلا يكفي أن تتظاهر بالنوم فقط.)) (38)

لذا نجد أن جملة "كانت الكلمات تنزل مثل الجاكوج على رأس الشاب" تعادل على صعيد التجربة السردية والرؤية القصصية في القصة جملة "دفقة من الأمل بأن الخطر المحدق به يمكن أن يبتعد عنه"، ولعل الجملة التي أخبرت بها المرأة الرجل الهارب "قالت له كلمات تعنيها "كن ميتاً، إذا استطعت، فلا يكفي أن تتظاهر بالنوم فقط." تأتي في سياق معنى الحياة ومعنى الموت، فثمة حياة فقط وأخرى فيها كرامة وعزّة وحضور، وحياة أخرى لا تختلف عن الموت كما هي الحال في تجربة الرجل تحت حماية هذه المرأة.

يتجلّى الدهاء الأنثوي في تحرك المرأة القطة على اتجاهاين، الأول باتجاه رجل الأمن المكلف بالقبض على الهاربين من الخدمة العسكرية عن طريق إغوائه وإيهامه كي يصرف اهتمامه عن الرجل القنفذ، والثاني نحو الرجل القنفذ الذي وضع كل مقاليد حياته ومستقبله في يد المرأة التي وعدته بأن تنقذه:

((كانت تصطنع الكلام مع رجل الأمن لكي يعرف الشاب المحاصر في نومته كقنفذ أن الخطر لا يزال قريباً منه، فلا يصحو من رقدته التي أحالته إلى ذلك الكائن المحتقر في نظر الجميع، حتى في نظر رجل الأمن الذي لا يزال يمارس فعل الاحتكاك الفاضح والمقرّر قربه)) (39) تبدو المعادلة السردية بين التجربة والرؤية فيما يتعلق بشخصية الرجل القنفذ ذات طبيعة براغماتية، فهو مضطّر للتخلّي عن ما يصطلح عليه في سياق معاني الكرامة والكبرياء والشرف كي يضمن النجاة، فقبوله بشخصية القنفذ هو الوسيلة الوحيدة التي تضمن له الخلاص من الموت والنجاة من قبضة رجل الأمن، فلو قبض عليه وتعرض بعد ذلك للإعدام فلا معنى عندئذٍ لتلك المعاني التي ستهب معه إلى عالم الغياب، فقد اختار أن يلعب هذا الدور الذي اقترحته عليه المرأة البطة من أجل أن تتجح في إنقاذه.

تتفتح الخاتمة السردية للقصة على نهاية التجربة التي تتضمن رؤية معيّنة في تصوير العلاقة بين شخصية "الرجل القنفذ" و"المرأة القطة"، إذ إنّ الشخصيتين تنتظمان في خط سير سردي واحد بعد نجاح المرأة في إنقاذ الرجل من موت محقق، بما امتلكته من دهاء أنثوي ناجح، حتى أنّ العقبة الأخيرة التي اجتازها بنجاح لم تكن تحتاج إلى جهد إضافي كبير وذلك لأن التجربة اكتملت والرؤية اتضحت:

((نزلا من العربة، وسارا معاً. ساعدها في حمل الحقيبة الصغيرة من دون أن تطلب منه المساعدة. استقبلا غبش الصباح، وقد بدت عليهما ملامح طائر منتوف الريش من تعب الرحلة الطويلة. سادبينهما صمت قبل أن تبادره، ولا يزال رصيف المحطة طويلاً أمامهما:

-احذر عند الخروج من باب المحطة، توجد هناك مفرزة أخرى للانضباط. ابق بجانبني واسمع الكلام ولا تفتح فمك.

نظر إلى وجهها من دون أن يجيب، ففهمت أنه سيلتزم بكلامها، ولم تكرّره عليه.

أية مقايضة هذه التي يمرّ بها في هذه الدقائق. شروط لاجتياز نقاط الموت، أكثر من سهلة، وأكثر من صعبة في آن واحد.

بدأت المرأة مع كل خطوة تستعيد شيئاً من قوامها الذي تجعد على ذلك المقعد الحجري.

اجتازا آخر مفرزة من دون أن يلتفت إليهما أحد.

قالت، وفي عينيها مسحة من لمعان ضوء الغبش:

-وصلت إلى برّ الأمان الآن.

كان يرغب بشدة أن يسألها متى ستعودين في هذا القطار. ثم افترقا.)) (40)

السطر الأخير من القصة حقق على نحو ما مفارقة إذ تفيد تجربة القصة بما يوحي بأن المرأة القطعة إنما جازفت في إنقاذ الرجل القنفذ لغاية شخصية إيروسية في نفسها، غير أنّ هذا السطر الأخير حول رؤية المرأة القطعة من مجال إيروسى إلى مجال إنساني عام "كان يرغب بشدة أن يسألها متى ستعودين في هذا القطار . ثم افترقا."، فالرجل كان يرغب بالتواصل ويسأل عن موعد لقاء آخر لكنّ المرأة أوصلته فقط إلى برّ الأمان وانتهى واجبها، وهنا تطرح القصة في تجربتها الإنسانية جملة من القضايا التي تتعلّق بمقاربة البشر على أساس سلوكهم العام، أم أنّ ثمة أشياء لا تظهر في السلوك العام لكنها تظهر في السلوك الخاص كما ظهر عند هذه المرأة ضمن هذه الرؤية السردية.

## الخاتمة

انتهى بحثنا إلى نتائج نظرية وتطبيقية في آن معاً، إذ حاولنا أن نطبّق النظريات السردية في مجال القصة القصيرة قدر تعلّق الأمر بموضوع البحث ومشكلته البحثية، ونفيد من المرجعيات ذات الطابع النظري التي تفتح لنا أفق البحث على نحو يسير، ووضعنا منهجاً للتحليل والتأويل يتناسب مع الموضوع ومع فنية القصص وجمالياتها، واستطعنا أن نغوص في العالم السردية لكل قصة كي نكتشف طبيعة العلاقة بين الشخصية والحدث، على مستوى التطور السردى لكليهما، وعلى مستوى التشكيل القصصي والوظيفة السردية، وعلى مستوى التجربة والرؤية، بحيث تستجيب كلها لطبيعة المنهج الذي يقترب من المنهج البنوي الذي يعنى بالنص وجوهره وتجلياته.

ونحسب أن التحليلات النصية التي طبقناها على القصص المنتخبة من هذه المجموعة القصصية "قطارات تصعد نحو السماء" للقاص فاتح عبد السلام، قد برهنت على فرضية عنوان البحث وأكّدت توجهات البحثية في الحصول على نتائج وافية في مجال تصوير العلاقة بين الحدث والشخصية، سواء على مستوى اختيار الموضوع البحثي، أو خطة البحث، أو اختيار العينات القصصية وتحليلها تحليلاً فنياً وجمالياً.

## هوامش الدراسة وإحالاتها:

- (١) في الجماليات، إدغار موران، ترجمة: يوسف تيبس، وزارة الرياضة والثقافة، قطر، ملحق مجلة "الدوحة" العدد (١٤٥) نوفمبر ٢٠١٩: ١٥.
- (٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٢١١.
- (٣) التحولات النفسية والذهنية في الشخصية، د. خليل الموسى، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد (٣٩٥)، ١٩٩٦: ١١١.
- (٤) فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٧: ١٠٤.
- (٥) القصة السايكولوجية، ليون أيدل، ترجمة د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩: ١٠٤.
- (٦) النقد التطبيقي التحليلي د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٦٨.
- (٧) غائب طعمة فرحان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤: ٧٨.
- (٨) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣: ٥٦٧.
- (٩) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٢٦.
- (١٠) قطارات تصعد نحو السماء، فاتح عبد السلام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٩.
- (١١) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٦: ١٩٣.
- (١٢) النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.
- (١٣) مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هورثون، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦: ٧١.
- (١٤) بنية الشكل الروائي، د. حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ١٢٣.
- (١٥) قطارات تصعد نحو السماء، فاتح عبد السلام: ٢٣.
- (١٦) م. ن: ٢٤.
- (١٧) م. ن: ٣٠-٣١.
- (١٨) م. ن: ٣٢.
- (١٩) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان- بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦م: ١١.

(٢٠) عنبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبد الله العبيدي، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢: ١١٦.

(٢١) ينظر: محاضرات في النثر العربي الحديث، د. حاتم الساعدي مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٩م: ٤٥. والشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، د. محمد علي سلامة، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت: ٢٧.

(٢٢) قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، روجر ب. هينكل، ترجمة وتقديم وتعليق: د.صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥م: ١٨٥.

(٢٣) قطارات تصعد نحو السماء: ١٦٣.

(٢٤) م. ن: ١٦٣-١٦٤.

(٢٥) م. ن: ١٦٥.

(٢٦) م. ن: ١٦٧.

(٢٧) م. ن: ١٧٠-١٧١.

(٢٨) م. ن: ١٧١.

(٢٩) قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير: 187.

(٣٠) محاضرات في النثر العربي: ٢٥.

(٣١) قراءة الرواية: ١٨٨.

(٣٢) م. ن: ١٧٨ - ١٨٩.

(٣٣) قطارات تصعد نحو السماء: ٩٥.

(٣٤) م. ن: ٩٧.

(٣٥) م. ن: ٩٨.

(٣٦) م. ن: ٩٩.

(٣٧) م. ن: ١٠٥.

(٣٨) م. ن: ١٠٧.

(٣٩) م. ن: ١١٠.

(٤٠) م. ن: ١١٢.

### مصادر البحث ومراجعته

١- المصادر:

• قطارات تصعد نحو السماء، فاتح عبد السلام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٩.

٢- المراجع:

• الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٦.

• بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان دار الحدائث للطباعة والنشر، لبنان- بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦.

• بنية الشكل الروائي، د. حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

• التحولات النفسية والذهنية في الشخصية، د. خليل الموسى، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد (٣٩٥)، ١٩٩٦.

• الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، د. محمد علي سلامة، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت.

- عتبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبد الله العبيدي، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ٢٠١٢.
- غائب طعمة فرحان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤.
- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط ٧، د.ت
- في الجماليات، إدغار موران، ترجمة: يوسف تيبس، وزارة الرياضة والثقافة، قطر، ملحق مجلة "الدوحة" العدد (١٤٥) نوفمبر ٢٠١٩.
- قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، روجر ب. هينكل، ترجمة وتقديم وتعليق: د. صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥.
- القصة السايكولوجية، ليون أيدل، ترجمة د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩.
- محاضرات في النثر العربي الحديث، د. حاتم الساعدي مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٩م.
- مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هورثون، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣.
- النقد التطبيقي التحليلي د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.