الشخصيّة الرئيسة: عين الكاميرا وحركيّة عناصر السرد مقاربة في قصّة ((بيت الموسيقا))

الكلمات المفتاحية : الشخصية ، الرئيسة ، الكاميرا .

أ.م.د. علي صليبي المرسومي
الجامعة المستنصرية / كلية التربية الاساسية.
ali.almarme1@gmail.com

الملخص

الشخصيّة الرئيسة في القصة القصيرة غالباً ما تكون شخصيّة كليّة مهيمنة على مقدرات المحكي وحاوية لعناصر السرد بكلّ تشكيلاتها، إذ تتبدّى بوصفها العمود الفقري الذي يقوم عليه الحدث السردي حين تمارس هذه الشخصية ضغطها الميداني على طبيعة الحكاية، وعنصر الزمن والمكان وسائر مكوّنات السرد وأقسامه وأشكاله، وبما أنّ الفضاء السرديّ في القصة القصيرة محدود نسبياً فحضور شخصيّة رئيسة يسيطر على آفاق القص جميعاً، وتكون هذه الشخصية محور الحكي والسرد في بؤرة القصّ وطبقاته وإلماحاته على نحو أصيل مفاعل وكأنّ القصّة هي الشخصية والشخصية هي القصة.

الشخصية الرئيسة في منظورها العام هي الشخصية التي تشكّل دينامية الصراع في النصوص السردية ومحور الاستقطاب في حركة الأحداث ويبرز على هذا النحو نوع من العلائقية المستمرة بين الشخصية الرئيسة وبقية الشخصيات القصصية.

قصّة ((بيت الموسيقا)) للقاص هزوان الوز تتشكل مكانياً في عتبة العنوان من خلال الخبر المكاني ذي الألفة الطاغية (بيت) لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)، وحين يضاف (بيت) إلى (موسيقا) فإنّ ثمة إيقاعاً يبدأ بالتردد في فضاء المكان.

الشخصيّة الرئيسة: عين الكاميرا وحركيّة عناصر السرد
مقاربة في قصّة ((بيت الموسيقا))

مدخل: تحليل المفاهيم

الشخصيّة الرئيسة في القصة القصيرة غالباً ما تكون شخصيّة كليّة مهيمنة على مقدرات المحكي وحاوية لعناصر السرد بكلّ تشكيلاتها، إذ تتبدّى بوصفها العمود الفقري الذي يقوم عليه الحدث السردي حين تمارس هذه الشخصية ضغطها

الميداني على طبيعة الحكاية، وعنصر الزمن والمكان وسائر مكوّنات السرد وأقسامه وأشكاله، وبما أنّ الفضاء السرديّ في القصة القصيرة محدود نسبياً فحضور شخصيّة رئيسة يسيطر على آفاق القص جميعاً، وتكون هذه الشخصية محور الحكي والسرد في بؤرة القصّ وطبقاته وإلماحاته على نحو أصيل مفاعل وكأنّ القصّة هي الشخصية والشخصية هي القصة.

الشخصية الرئيسة في منظورها العام هي الشخصية التي تشكّل دينامية الصراع في النصوص السردية ومحور الاستقطاب في حركة الأحداث، فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام(١) وتهيمن عليه في كل مراحل تشكله وتكوينه، وهي من المركزية والأهمية بمكان بحيث ((تتمحور عليها الأحداث والسرد))(٢) بدرجة عالية من درجاتها، وتسهم إسهاماً فاعلاً في تطوير الحدث وتعميق السرد وهي تتكشف تدريجياً من خلال الأحداث وتتطور بتطورها وتتفاعل باستمرار مع الأفعال والأحداث(٣) بلا توقّف.

إنّ هذه الشخصية على صعيد الصورة العامة لها تتمتع بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة، إذ تنمو وتتغير انفعاليا وفكرياً(٤) بحسب استجابتها للحدث القصصي وتنوعاته وتمثلاته من بداية القصة حتى نهايتها، وقد تفاجئ القارئ بما تضيء به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة من خلال الكشف عن الأحداث(٥) وهي في تمامه تشكلها، كما أنها وفي السياق نفسه تقوم ((بدور رئيس وتكون قوة الأحداث أو حركة الصراع مركزة عليها، فهي نقطة ارتكاز البنية الروائية ومنها تنطلق الفعاليات المختلفة حيث يتجلى دورها في إثراء الحدث ونمو الفكرة))(٦)، فالفكرة القصصية الفاعلة في تكوين الفعل المحكي تنمو على نحو موازٍ لنمو الشخصية الرئيسة.

تكون هذه الشخصية في مثولها السردي مركز إشعاع داخل النص وهي تمثل الفكرة الرئيسة التي تنسج حولها الأحداث(٧)، ويبرز على هذا النحو نوع من العلائقية المستمرة بين الشخصية الرئيسة وبقية الشخصيات القصصية، وتبنى هذه الشخصيات ضمن هذه الرؤية بناءً مركباً من طرف الراوي، فبعض صفاتها من مستمدة من الواقع والبعض الآخر مأخوذ من نسج الخيال، وعن طريق مزاوجة

الخيال والواقع نحصل على شخصية متعددة الجوانب والأبعاد تقود الأحداث بقوة واقتدار حتى النهاية، لذا يقدم الراوي شخصية ذات ذكاء قادر على بثّ أكبر قدر ممكن من الاهتمام إذ تعي الحياة في مجمل فعالياتها وعياً عميقاً، ويتمثل ذكاء الشخصية بمثابة سجل دقيق للأمور التي يريد الراوي إيصالها للقارئ(٨) عن طريق هذه الشخصية وما يحيط بها ويدور في فلكها من شخصيات ثانوية.

يخضع تكوين هذه الشخصية الرئيسة لتمام الأحداث السردية وصيرورتها وتكاملها، وتظهر في كل موقف جديد يكشف عن جانب منها(٩) حتى تصل إلى مرحلة أخيرة تتشكل تشكلاً نهائياً حاسماً ويتضح تأثيرها المركزي في حبكة القصة، ولهذه الشخصيات تسميات متعددة ومتنوعة إذ تسمى بالشخصية المدورة أو المتحركة أو الديناميكية(١٠)، أو الشخصية ذات الأبعاد المتعددة(١١)، وثمة تسميات أخرى تركّز على محوريتها ومركزيتها وهيمنتها المطلقة على عالم القص ومجريات الحدث وطبيعة الحبكة.

يعتمد تحديد الشخصية الرئيسة في هذا المضمار السردي على أساسين اثنين هما: أولاً: أساس كمّي يعتمد على ثقافة الشخصية وظهورها في سرد الأحداث، وثانياً: أساس نوعي يعتمد على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في بناء الحدث وتطوره(١٢)، ومن خلال تضافر هذين الأساسين وتفاعلهما في تشكيل الشخصية يتم تعيينها والتركيز على صورتها ووظيفتها، في ظل حراك قصصي تدور فيه كل شخصيات القصة الأخرى حول الشخصية الرئيسة، تأخذ منها وتعطيها بوصفها المحور القصصي الماثل في فضاء المحكي.

وتعدّ عين الكاميرا التي تشتغل في الفضاء القصصي هي عين الراوي التي تصوّر كل ما يصادفها من أجواء القصة بدقة وافية(١٣)، ولعلّ عين الكاميرا لا يمكنها رصد الحالات واللقطات التي تنعكس من خلال حركة الشخصيات في الأحداث إلا حين تتزوّد بطاقات خاصة تعمل في هذا السياق(١٤)، إذ من دون هذه الخصوصية فإنّ عين الكاميرا ستكون عمياء غير قادرة على رؤية شيء أمامها، وتعمل آلية الرصد القصصي بوساطة الكاميرا المعدّة أساساً لهذا الغرض على تشكيل جزء مهم من بانوراما الحدث السردي في القصة(١٥)، بما يستجيب

للتجربة القصصية ويتناغم مع روح المقولة التي يسعى القاص إلى ترسيخها في جوّ القص وفضائه السردي.

قصّة ((بيت الموسيقا)) للقاص هزوان الوز تتشكل مكانياً في عتبة العنوان من خلال الخبر المكاني ذي الألفة الطاغية (بيت) لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)، وحين يضاف (بيت) إلى (موسيقا) فإنّ ثمة إيقاعاً يبدأ بالتردد في فضاء المكان، ليصبح بيت الموسيقا مكاناً حافلاً برائحة الموسيقا ولونها وطعمها وحساسيتها، على نحو يحيل على محتوى تكون الموسيقا فيه أرضاً وسماءً على أكثر من صعيد ورؤية ومعنى، غير أنّ الشخصية الرئيسة (سوزانا) تتفاعل تفاعلا مطلقا مع إيقاع الموسيقا الهابط من عتبة العنوان لتكوّن خليطا محكيا عنوانه الشخصية الرئيسة زائداً عنصر الموسيقا.

القصة تتألف من عشر وحدات سردية على شكل لقطات مفردة في استقلاليتها الكينونية، لكنها مع ذلك متماسكة مع الوحدات الأخرى برباط سردي عماده الشخصية والمكان والإنسان، فحين تكون الشخصية (سوزانا) والمكان (بيت الموسيقا) والإنسان متمثلاً بالشخصيات الأخرى التي ستظهر تباعاً، فإنّ الشخصيات الثانوية والمكان والزمن والحال الحكائية كلها تتفاعل من أجل أن تفسح المجال واسعاً للشخصية المركزية حتى تأخذ حصّتها من الفعل والإنجاز، على نحو يجعل من هذه الوحدات السردية المكوّنة للقصة مجموعة مشاهد فيه حساسية درامية وسينمائية في آن معاً.

ومع أنّ المشاهد العشرة المؤلّفة للقصة ذات طبيعة عنوانية داخلية شعرية لكنها تعكس رؤية سردية تخصّ بالدرجة الأولى الشخصية المركزية المهيمنة على أجواء القصّ، وتبقى الحساسية الشعرية حاضرة على صعيد التشكيل اللغوي الوجداني والوصف القصصي مما ينافس الحساسية السردية بشكل من الأشكال.

المشهد الأول: التجلّي الأول للشخصية الرئيسة:

تتجلّى الشخصية الرئيسة مباشرة في المشهد الأول كي تكون حاضرة في ديناميّات الحراك السردي الحكائي على نحو بارز من البداية، وهذا الظهور المباشر يجعل من الشخصية محوراً مركزياً من محاور الحدث وانطلاقاته وتمظهراته، وهو ظهور مدفوع سردياً بتسمية

ذات طبيعة حضرية مدنية تحيل على فئة معينة من الناس، وإذا كان لكل أمرئ من اسمه نصيب فنصيب التسمية هو هذه الإحالة الثقافية على الفئة الاجتماعية المحددة، فاسم (سوزانا) الشخصية الرئيسة في هذه القصة غير عربي في مرجعيته التسموية لكنه يوجّه النظر العلامي للاسم على فئة اجتماعية بعينها، تهدف إلى استظهار القيمة الحضرية والثقافية للتسمية من خلال الحضور والانتماء والرؤية.

المشهد السردي الأول بعنوان (كما يبزغ قمر) وهو عنوان شعري بامتياز على مستوى الصيغة التعبيرية والدلالة المشعّة المتشظيّة، بحيث يمكن أن يكون عنواناً لقصيدة أو جملة شعرية في قصيدة لطبيعة التركيب اللفظي المسكون بالشعرية، وما أن نبدأ بالدخول في حكاية المشهد حتى سرعان ما تظهر لنا شخصية (سوزانا) التي تنتشر على مساحة المشاهد أجمع، وهي تؤدي وظيفة سردية كليّة وشاملة عمودياً وأفقياً من خلال قوة حضور ذاتي وموضوعي داخل الحدث وبمعية الشخصيات المجاورة الأخرى.

المشهد الأول يجمع بين طياته السردية الشخصية الرئيسة والمكان والزمن والحدث والوصف والحوار في سلّة قصصية واحدة:

((اليوم تبدأ دروس سوزانا في المعهد العربي للموسيقا بعد العصر، وتحديداً في تمام الساعة السادسة. ارتدت ثياباً جميلة. ثم سرّحت شعرها وخرجت مبكرة. كانت تريد أن تتحدث عن أمور كثيرة للعم صهيب.

دخلت محل بيت الموسيقا.

- **أهلاً آنسة سوزانا تفضلي. اجلسي. اعذريني قليلاً ريثما أنهي عملي مع السيد جمال.**

لا أحد غيرها يمكنه أن يعرف ما الذي حدث، وفجأة، عندما رأت جمال، أحسّت به يتدفّق في روحها كما يصدح مهر بالماء، أو كما يبزغ قمر من وراء الغيم فيتثنّى الكون على إيقاع ضوء خالب.)) (١٦)

يشرع المشهد بفاعلية الزمن الإجرائي الحكائي (اليوم) من خلال صورة الحدث مقترناً بالمكان الحاضر في عتبة عنوان القصة (تبدأ دروس سوزانا في المعهد العربي للموسيقا)، وما يلبث الزمن الحكائي أن يتخصص مباشرة (بعد العصر) ولا يكتفي بهذا التحديد بل يذهب نحو

تحديد أدق (في تمام السادسة)، بعدها يشرع الراوي الموضوعي بتشغيل آلة الوصف الخارجي لشخصية سوزانا (ارتدت ثياباً جميلة. ثم سرّحت شعرها وخرجت مبكرة.)، والوصف الداخلي (كانت تريد أن تتحدث عن أمور كثيرة للعم صهيب.) حيث تدخل شخصية أخرى محيطة بالشخصية الرئيسة وذات أهمية كبيرة هي شخصية (العم صهيب)، وتبقى ذات حضور فاعل ميداناً وفضاءً في تكوين الشخصية الرئيسة ودراميتها.

تصف كاميرا الراوي الموضوعي حركة الشخصية الرئيسة بعدسة قريبة مرافقة للحدث (دخلت محلّ بيت الموسيقا)، وبعدها مباشرة يبدأ الحوار الاستثنائي بين سوزانا والعم صهيب حين يطلب مهلة بسيطة ريثما ينهي عمله مع (جمال)، وبدخول جمال ميدان الحدث السردي في المشهد الأول يتصاعد منسوب الحراك القصصي فجأة إلى أعلى درجة، وتنتقل لغة الخطاب التعبيري والتشكيلي من اللغة السردية إلى اللغة الشعرية، بحيث يمكننا وضع الصورة الوصفية التي اشتغل عليها الراوي الموضوعي (كلي العلم) في موضع شعري كأنه قصيدة نثر متكاملة من حيث مستويات التعبير كافة، وعلى النحو الآتي:

لا أحد غيرها يمكنه أن يعرف ما الذي حدث،

وفجأة،

عندما رأت جمال،

أحسّت به يتدفّق في روحها كما يصدح مهر بالماء،

أو كما يبزغ قمر من وراء الغيم

فيتثنّى الكون على إيقاع ضوء خالب.

وتتكرر هذه اللغة الشعرية في القصة بشكل قد يعيق تدفق السرد الحكائي حين ينشغل المتلقي بالتعبير على حساب الحادثة، بمعنى أن التعبير الشعري في النص السردي سلاح ذو حدّين ولا يمكن ضبط إيقاعه لخدمة الحراك السردي بسهولة.

المشهد الثاني: الحراك السردي الفاعل

المشهد الثاني ينتقل بالشخصية الرئيسة نحو الدخول في صلب الحادثة الحكائية في سياق التمثلات المكانية والزمانية، إذ تنفتح الحادثة الحكائية القصصية على آفاق تتجاوز طبقة الحكاية بمعناها السردي نحو فاعلية ثقافية تحاكم العصر، فتقليب نظر شخصية سوزانا في الماحول والأشياء وتقويمها للمتحرّك والثابت فيها يضاعف من حجم الاهتمام الحكائي

بالمفردات السردية، ويعمق الصورة القصصية أبعد من مجرد القصّ في درجة صفر الحكاية منتقلاً إلى فضاء ثقافي أوسع وأعمق.

المشهد الثاني عنوانه (مسافر زاده الأسئلة) حيث حصل انزياح في الكلمة الأخيرة من (الخيال) إلى الأسئلة، وهو من قصيدة مشهورة للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل غناها المطرب والموسيقار محمد عبد الوهاب، والسفر هنا يخصّ الشخصية الرئيسة التي توجّه نقداً لاذعاً لممارسات اجتماعية خاطئة مشحونة بالأسئلة:

((تنهدت سوزانا وهي تمشي، وتمتمت: ماذا أصاب الناس؟! أغاني الميكرو ودخان مهرّب ينادي عليه فتى صغير، وأدوات التجميل في محل كان في الماضي بيتاً للموسيقى...)) (١٧)

الراوي كلي العلم يصف سوزانا بعد أن هبطت من الميكرو وشاهدت ما شاهدت من مفردات اجتماعية تحتاج منها إلى نقد في ظلّ سؤال كبير، تتسلّط عدسة كاميرا الراوي على الشخصية لتلتقط صورة مقرّبة لها ترصد فيها الحركة الداخلية والخارجية للشخصية (تنهدت سوزانا وهي تمشي)، ومن ثمّ يلتقط الراوي الهمس الذي تحدثت به الشخصية داخل دائرة سؤال كبير وخطير ربما ليس له حلّ واضح (وتمتمت: ماذا أصاب الناس؟!)، وحين ينتهي السؤال بعلامة استفهام (؟) مقترنة بعلامة (!) فإنّ العلامة الاستفهامية تتجاوز حدود السؤال عن قضية محددة واضحة يمكن الإجابة عنها، وتدخل في مضمار سؤال أكبر وأعمق يخصّ مستقبل جيل بأكمله ذاهب نحو المجهول واللاجدوى.

إذ إنّ (أغاني الميكرو) تعبر عن ذوق هابط يعكس الذوق العام في الشارع، والصورة السردية الوصفية على لسان الشخصية من خلال الراوي (ودخان مهرّب ينادي عليه فتى صغير) تعبر عن اختلال في النظام الأخلاقي والاقتصادي للمجتمع، أما الكارثة المتمثلة بصورة (أدوات التجميل في محل كان في الماضي بيتاً للموسيقى) فهي قمة الانحدار والتقهقر الفكري والثقافية والذوقي المتحضّر والراقي، وعلى الرغم من وضوح الفكرة وما يبدو عليها من سطحية تعبيرية غير أنها تتوغل في أعماق المشكلة الاجتماعية وتختصر محنتها الكبيرة، وهو ما يمكن النظر إليه بوصفه علامة سيميائية تعكس منظوراً سردياً يرفع من شأن قيمة الشخصية الرئيسة على أساس كينونتها السردية المدنية الراقية.

المشهد الثالث: العلامة الآليّة الثقافية

يعمل المشهد الثالث على استغلال آلة السماع (الفونوغراف) التقليدية من أجل بناء صورة قصصية ضمن الفضاء العام للقصة تحيل على الأصالة والذوق والثقافة، فهذه الآلة مرتبطة بطبقة من الذواقين للأغنية الرفيعة المستوى والموسيقى المتحضرة وعائدة لزمن جميل كانت فيه ملتقى الطبقة الراقية، وحضورها في هذا المشهد وهي تتربع على عرش العنونة الداخلية للمشهد الثالث من مشاهد القصة، وهذه العلامة التي تدخّلت هنا في تركيب الفضاء السردي القصصي إنّما تؤكّد نوعية الكاريزما التي تتمتّع بها الشخصية الرئيسة، في علاقتها بالموسيقى وكل ما هو جميل وراقٍ:

((أمضت سوزانا أكثر أيام طفولتها في بيت جدّها، ولقد تعوّدت مع مرور الأيام أن تقوم ببعض الأعمال التي كان يقوم بها جدّها، وكثيراً ما كانت جدّتها تقول لها: طالعة مثل جدّك.

كانت عندما ترنّ جرس بيت جدّها تندفع إلى الداخل وصوتها يلعلع: أين جدّي؟

- أهلاً جدو. (وهو يبتسم).

تشبك يديها على رقبته وتجذبه صوبها قليلاً لتقبّل وجهه، ثم تسرع إلى فسحة الدار لتسقي الورود والحبق، وترتب الأصص، وتعتني بالبحرة، وتمسح البلاط تحت شجرة النارنج، يدخل جدّها وبيده النرجيلة، تتبعه جدّتها وهي تحمل صينية صغيرة فيها صحن الفستق والبزر وإبريق الشاي، وتبدأ القعدة وسماع الأغاني من الفونوغراف. لم يكن الجدّ يسمح لأحد بتشغيل الفونوغراف، لكنه وفي يوم من الأيام قال: يا سوزانا أنت أذنك نظيفة، وأنت سمّيعة مثلي، لذلك فأنا أسمح لك بتشغيل الفونوغراف بوجودي أو بغيابي، ومن اليوم قومي بتشغيله)) (١٨)

الجدّ، وبيت الجدّ، الشخصية والمكان، مرجعيتان متلاحمتان في بؤرة تشكيل سردية واحدة ومشتركة، والعلاقة بين الشخصية الرئيسة (سوزانا) وجدّها وبيت جدّها تزوّدت بقيمة وطاقة خلاقة على صعيد الفعل الحكائي في القصة، وهذه العلاقة مصدر من مصادر صوغ وبناء الشخصية الرئيسة ولاسيما على مستوى الممارسة الاجتماعية والثقافية، حين يتبدّى الإسهام الثقافي المرجعي على أعلى قدر في ما تأتيه سوزانا من أفعال ومواقف وقيم، وربما تكون العلاقة بين الشخصية الرئيسة وآلة السماع (الفونوغراف) كاشفة عن طبقة من طبقات هذه

الشخصية، من حيث ارتباطها بالموروث الثقافي العالي المستوى الذي يعكس رؤية مضافة للشخصية تضعها في مقام معين وخاص.

الفونوغراف آلة سماع خاصة بالموسيقى الرفيعة والأغنية المثقفة التي قد تكون شبه انقرضت في عالمنا اليوم، عالم السرعة الذي لا يعير اهتماماً للمفردات الثقافية ذات الصلة بالموروث الأصيل القائم على مرتكزات وأسس وقيم ومكوّنات لها جذور غائرة في أعماق النفس البشرية، وقد شاءت هذه القصة في مشهدها هذا أن تعيد إنتاج الرؤية القديمة حول هذه الآلة الموسيقية ذات الصلة بالفضاء الكلاسيكي الأصيل، وجاء ارتباطها بالشخصية الرئيسة نوعاً من توكيد نوع الشخصية على مستوى الثقافة والحلم والحكاية.

المشهد الرابع: الاسترجاع

الاسترجاع تقانة زمنية معروفة في السرد الروائي والقصصي وهو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود الى بعض الاحداث الماضية و يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. و يقسم الى ثلاثة انواع: استرجاع خارجي واسترجاع داخلي واسترجاع مزجي، أما الكيفية التي يتم بها الاسترجاع، فثمة طرائق متعددة، فمنها طريقة السرد التقليدي، وهو أن يعود راوي الأحداث الى رواية الأحداث الماضية التي تسبق بداية أحداث القصة، أو عن طريق الشخصية القصصية نفسها التي تتطلب الاستعانة بالوسائل الفنية المعروفة وهي الارتداد الى الماضي او ما يُسمى (flash back) لرواية حدث وقع في الماضي ويطلق على هذا النوع بالسرد الصامت مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي.(١٩)

الشخصيّة الرئيسة في القصّة تندمج بالراهن الحكائي على أمثل ما يكون، لكنها في الوقت نفسه تسترجع الماضي من أجل صوغ وجهة نظر جديدة بالحاضر، وغالباً ما يكون هذا الاسترجاع مشفوعاً بكل ما هو جميل وأنيق وراقٍ في مواجهة حاضر يسعى إلى محو جمال الماضي بقبح مرفوض، وعلى الرغم من أن الماضي المسترجع هو الماضي القريب نسبياً حين كان الناس يحتفلون بكل ما هو حرّ وجميل وأصيل، غير أن ما حصل من تغييرات سوسيوثقافية في بنية المجتمع العربي انحدر فيها الذوق وانحسرت القيم الثقافية العالية، كان له الحضور الأبرز في فضاء هذه القصة، وما هذا المشهد سوى تعبير سردي حكائي عن طبيعة هذه الإشكالية في المشهد القصصي ومن خلفه المشهد الواقعي.

في هذا المشهد الموسوم (ذلك اليوم) بمرجعيته الزمنية الاستعادية تتجلّى الشخصية الرئيسة تجلياً ماضوياً عائداً نحو الزمن الجميل، وتنحصر الرؤية السردية هنا في صورة (محل أدوات التجميل) التي تعكس نوعاً من الاهتمام الخارجي الكمالي بالجمال، وقد حلّت هذه الصورة مكان صورة سابقة كانت تهتم بالجمال الروحي الذي هو أساس التربية الفنية والجمالية والذوقية للإنسان، وهذه هي المفارقة السردية الضمنية التي سعى الراوي إلى توكيدها في أكثر من مناسبة داخل مشاهد القصّ:

((في صباح ربيعي مفعم بألحان الطبيعة خرجت سوزانا من البيت متوجّهة إلى المعهد، وفي الطريق مرّت بمحل أدوات التجميل، لم تستطع منع مخيلتها من العودة إلى الوراء سنوات عدّة، فعندما أنهت التعليم الابتدائي كان واضحاً أنّها ستلتحق بالمعهد العربي للموسيقا، ولقد تم ذلك، وبدأ صوت الموسيقا يكبر في داخلها))(٢٠)

تلاحق كاميرا الراوي شخصية سوزانا وتتابعها بدقة في راهنها السردي وفي عودتها إلى الوراء الزمني لاستعادة الماضي الجميل، إذ يحصل شكل من أشكال الاسترجاع في الجملة السردية الصريحة (لم تستطع منع مخيلتها من العودة إلى الوراء سنوات عدّة)، فحالة الاسترجاع هنا حالة قسرية تدخّلت فيها المخيلة القادرة على استعادة ما تختزنه الذاكرة في لحظات، وهو استرجاع قريب بدلالة التوصيف الزمني (سنوات عدّة)، ومن ثم يتحرّك الشريط الاسترجاعي من بداية الصورة السردية المسترجعة (فعندما أنهت التعليم الابتدائي)، وهذه الجملة السردية تحيل على بداية التعليم في المراحل العمرية الأولى (التعليم الابتدائي)، وهي المرحلة الأساس في تكوين الإنسان على صعيد المعرفة والعلم.

غير أن الحلم (كان واضحاً) في توجه قصدي مباشر نحو تخصص معيّن (أنّها ستلتحق بالمعهد العربي للموسيقا)، وسرعان ما فعّلت الجملة السردية حلم الشخصية المركزية وقد تحول إلى حقيقة مؤكدة (ولقد تم ذلك)، وبعدها انتقل الحلم الماضي إلى حلم حاضر ومستقبل لا يمكن أن يتوقف (وبدأ صوت الموسيقا يكبر في داخلها)، وهذه الجملة ذات الطبيعة الإنشائية الشعرية تصور على نحو بليغ وجميل علاقة الشخصية الرئيسة بالموسيقا بوصفها حلاً لمشكل الحياة وفرصة للانطلاق نحو هذا الصوت الذي التحم بالداخل وكبر، فتقانة الاسترجاع هنا تؤدي وظيفة سردية بوساطة العلامة السيميائية والسردية في آن معاً.

المشهد الخامس: الثقافة والرؤية

مشهد الثقافة والرؤية مشهد حاضر بقوّة في عموم المحكي السردي في القصة، وهو يمثل وجهة نظر الراوي في الكثير من القضايا التي تظهر على نحو مركزيّ أو تظهر عَرَضاً في طيّات المحكي، وهذا المشهد الموسوم (يوم آخر) يجعل من الصفة (آخر) وهي تصف الزمن المتكرر المنكّر (يوم) تعبيراً عن احتمال الاختلاف والمغايرة والإضافة، إذ يُبرز الراوي دور الكتاب في علاقته بالشخصية الرئيسة كونها شخصية مهتمّة بالثقافة التي تسهم في تشكيل رؤيتها السردية داخل فضاء القصّ:

((في طريق عودتها من المعهد إلى البيت وقفت أمام بيت الموسيقا وهي تسند الكيس الورقي الذي تمسكه بيدها اليسرى إلى صدرها، كان لونه أخضر كورق شجر الغار أو قل كالزمرد.

دخلت المحل.

- **أهلاً آنسة سوزانا.**
- **أنا عاجزة عن الشكر، هذا جميل لا أعرف كيف أردّه لك.**

ومدّت يدها بالكيس وفي داخله الكتاب الذي كانت استعارته الأسبوع الماضي.

- **هل أعجبك الكتاب؟)) (٢١)**

هذه المحاورة البسيطة المباشرة بين الشخصيتين تكشف عن عمق العلاقة الثقافية المُنتِجة بينهما على أكثر من صعيد، وربما يكون سؤال (- هل أعجبك الكتاب؟) عنواناً لباطنية الحوار في الاستفهام عن درجة تأثير الكتاب في كينونة الشخصية، فضلاً عن اهتمام الشخصية بقيمة هذا التأثير وكيفية حصوله في الذات القارئة، حيث يكشف المشهد في تفاصيله الأخرى عن قوة تأثير الكتاب في مستقبلات الشخصية الرئيسة (سوزانا)، وهي تفسّر حجم الامتنان الذي عبّرت عنه في جملة (عاجزة عن الشكر/جميل لا أعرف كيف أردّه لك)، وما يعكسه هذا السلوك من ثقافة تخصّ استعارة الكتب وجدواها وحالة الامتنان المرافقة لها، وعلى الرغم من بساطة الصورة السردية الحوارية في هذا المشهد لكن المردود الثقافي والرؤيوي كبير جداً، في سياق تمثيل فضاء الشخصية الرئيسة من خلال شبكة من السلوكيات التي تتركها علامات كاشفة في مسيرتها السردية المحورية داخل عالم القصة.

المشهد السادس: الموروث الشعبيّ

يحضر الموروث الشعبي في قصة (بيت الموسيقا) وفي الكثير من قصص هزوان الوز، وتأخذ موروثات الأفراح الشامية نصيباً وافراً من تنوّع القصّ في هذه القصة، ويأتي المشهد السادس تحت عنوان (العراضة) وهي رقصة شعبية شامية تعبّر عن مجمل أفراح الناس الشعبيين وهم يفرحون من القلب لأي حادث فرح ممكن، وتؤدي الشخصية الرئيسة في هذا المشهد دور المصوّر الذي يسلّط عدسة الكاميرا على الفعل الكليّ لحدث العراضة، وفي الوقت نفسه يلتقط صوراً جانبية لما حول الحدث من أجل الإحاطة الصورية والتشكيلية بحساسية الأفعال الراقصة التي يؤدونها شخصيات العراضة.

هذا المشهد يحكي صورتين متضادّتين، الأولى الصورة الخاصة بالعراضة بوصفها صورة شعبية ذات طبيعة جمالية لها خصوصية وتأثير وعمق في الذاكرة الشعبية الشامية للتعبير عن حالة من حالات الفرح، والثانية هي الصورة المضادة الخاصة بنوع الفرح الذي قامت العراضة من أجله وهي صورة استهلاكية غير ثقافية، وحساسية هذا التضاد تحكي محنة عامة للمثقفين الذين يرفضون ما وصل إليه المجتمع من جنون استهلاكي على حساب القيمة والذوق، وللمحكي على هذا النحو تمظهر كبير في الشخصية الرئيسة (سوزانا):

((خرجت سوزانا من المعهد العالي للموسيقا، وسارت كالمعتاد محاذية النهر، وقفت تتأمّله، وكالعادة كان بعض المارّة يتغامزون، لقد سمعت كلام بعضهم... (غارقة في شبر ماء يا عيني) (يا عيني رومانسية وسارحة) هكذا قال شاب عشريني، ردّ عليه رفيقه: لا يا رجل، لقد فقدت حبيبها وهي تنتظر أن يعود في النهر بزورق ورقي أبيض وبيده وردة حمراء قطفها من ضفة النهر. هي تدرك أنهم لا يعرفون أنّ النهر الذي تراه هو في داخلها، أما حبيبها فيمكن أن يأتي من النهر أو من السماء أو من الجبل، أو يخرج من بين شقائق النعمان، أو من عطسة طفل صغير، أو مع ضحكته يأتي، مع أي صوت جميل، حدّثت نفسها: هناك أناس كثيرون في داخل كلّ منهم نهر رقراق صاف وجميل.

صعدت سوزانا إلى الميكرو، نزلت في موقف الشيخ سعد، وعلى الرصيف المقابل، وبجانب محل بيع أدوات التجميل استرعى انتباهها تجمّع عدد من الناس، قطعت الشارع صوب الحشد، كانوا ثمانية شباب يلبسون ثياباً ملوّنة ليست كالثياب

المعتادة، وبأيديهم سيوف ليست كالسيوف الحقيقيّة، وتروس ليست كالتروس الحقيقية، اصطف الشباب أربعة يقابلهم أربعة أمام المحلّ، ولقد تدلّت على واجهة المحلّ ستارة من قماش لمّاع برّاق، وبلحظة ومع قرع الطبل سحبت الستارة. وبدأ الشباب يطوّحون بالسيوف في الهواء لتسقط على التروس، كانوا يقفزون يميناً ويساراً وإلى الأعلى وأبو كاسم يقصّ الشريط الحريريّ وسيخ الشاورما يدور حول نفسه، وصوت الشباب يعلو بالعراضة الشامية على حدّ زعمهم، وأخذ بعض المتجمعين بالتدافع نحو سيخ الشاورما.

(كبرت العراضة) قالت وهي تتابع سيرها إلى البيت، ثمّ كرّرت: كبرت العراضة في الشيخ سعد، ويمكن في غير الشيخ سعد.)) (٢٢)

المشهد يمثل قصة كاملة مستقلّة يمكن التعامل معها على أنّها قصة قصيرة جداً تلتئم حول ذاتها القصصية وتتمركز حول محكيها الموروث شعبي، فكاميرا الراوي تسلّط أكثر من عدسة على المشهد وتسعى إلى التقاط الصورة القصصية القريبة للمشهد والصورة القصصية البعيدة، الصورة القصصية الظاهرة والصورة القصصية الباطنة، الفعل السردي والمكان، فضلاً عن تكبير الصورة الشعبية لمشهد العراضة على صعيد الحركة والإشارة والعلامة معاً، بما يحقق استقلالية الحكاية من طرف، والتحاقها بالحكاية الأصل من طرف آخر، في نوع من الاشتباك التكويني التأليفي لحساب المحكي القصصي.

المفارقة تبرز في النسق السردي للمحكي القصصي في علامة (سيخ الشاورما)، وهذه العلامة التضاديّة مع صورة الفرح المختزنة في الذاكرة الشعبية للعراضة تفرّغ الحساسية الشعبية من معناها التراثي التاريخي، وتُدخِلُها في سياق استهلاكي مُدان من الراوي وكاميرته التي تعرض المشهد داخل فضاء واسع ومشحون بالحركة والتمثّل، لأن (سيخ الشاورما) يحيل على ثقافة استهلاكية جمعية تُلغي أيّ رؤية ميراث شعبية ترتبط بهذه الممارسة الجالبة للفرح والبهجة في أصل تشكيلها وفعلها وهدفها.

المشهد السابع: سردية الاعتراف

الشخصية الرئيسة سوزانا تنطوي بنيتها الشخصية على قدر عالٍ من الحرية والانطلاق والفعل من دون محددات أو تابوات، ويبدو أن العنوان العاطفي الشعري للمشهد (والهوى فضّاح) بمرجعيته المتعلّقة بالحب وقضاياه وشواغله تعطي للشخصية الرئيسة في القصة

مناخاً أصفى ومساحة أوسع، ولا شكّ في أنّ ثمة علاقة وطيدة بين قدرة الهوى على الكشف والفضح من جهة ورغبة الشخصية من جهة أخرى في الاعتراف بما تعاني من مشاعر تخصّ شخصاً معيناً حاضراً غائباً دائماً:

((– الله يا سوزانا كأني بك تريدين أن أعلّق صورتك في بيت الموسيقا. وبشيء من الحياء وكثير من اللياقة والأدب، قالت: عم صهيب أستطيع أن أقول وبكثير من الجرأة والصدق أنّ أفراد عائلتي الأربعة القريبين ولاسيما جدّي هم في روحي ومن دون أدنى شكّ أنت الخامس. توقفت قليلاً، ثم تابعت: وهناك شخص آخر لكنه ليس في روحي بل هو روحي ذاتها.)) (٢٣)

القول السردي الذي اضطلعت به سوزانا هنا مشفوعاً بما صرّحت به من جرأة (قالت: عم صهيب أستطيع أن أقول وبكثير من الجرأة والصدق)، ولعل امتزاج خاصيتي الجرأة والصدق في سياق واحد ما يشي بقوّة الاعتراف وقيمته الإنسانية والثقافية، ويأتي مضمون الاعتراف بطريقة ذكية تبدأ فيه بأفراد العائلة (أنّ أفراد عائلتي الأربعة القريبين ولاسيما جدّي هم في روحي)، فالعدد (أربعة) يتصدّرهم الجدّ بحكم طبيعة العلاقة بينها وبينه، ومن ثمّ بقية الأفراد، لكنها لا تنسى عمها صهيب فهو الخامس في ترتيب العدد (ومن دون أدنى شكّ أنت الخامس)، حيث يكتمل عقد المحبة بالعدد خمسة.

لكنّ العدد لا يتوقف عند هذا العدد بل ينتقل إلى ما هو أهم وأخطر حين يأتي الاعتراف بما هو خفيّ لذلك يأتي نوع من الفاصل الزمني السردي في استمرارية الحكاية (توقفت قليلاً)، حتى تتمكن من ترتيب خطابها كي يصل إلى مرحلة الاعتراف (ثم تابعت)، وهنا ينتظر المتلقي ما يسفر عنه الاعتراف بعد هذا من مفاجأة تقع في دائرة أفق التوقّع لأنه سبقت الإحالة عليه في مناسبات سردية سابقة من المحكي (وهناك شخص آخر لكنه ليس في روحي بل هو روحي ذاتها.)، وهنا يتكشّف الحب والاعتراف الصريح به للعم صهيب لأنه هو المرجع الوجداني الوحيد خارج مربع العائلة، وبهذا يكون السادس هو جوهر الروح بل هو الروح نفسها التي تحوي بحبها الخمسة الآخرين، وعلى هذا تكون سردية الاعتراف موجة حكائية تضع الشخصية الرئيسة في موضع الحرية والانطلاق والانعتاق من ضغط السرّ الذي يتحرك بقوّة في أعماق الروح.

المشهد الثامن: الأداء الفنّي للشخصية

الشخصية الرئيسة (سوزانا) تتمتّع بكاريزما نوعية في قدرتها على التفاعل مع المواقف السردية أيّاً كان شكلها ونوعها ونموذجها، وهذا المشهد المعنون (عينا سوزان) وهما أشبه بعدستي كاميرا تبحثان عمّا تحب مع أنّ أداءها البحثي هذا يجعل من عينيها محور السرد القصصي، لكن المشهد يعرض في سياق نوعية الأداء الفني لها ما تؤديه من أغنية بصوت أخّاذ وأداء متقن يحيل على رقيّ الشخصية:

((كانت تغني بصوت أخاذ وأداء متقن جميل، وفي الوقت نفسه تتابع بعينيها عن العم صهيب وعن جمال، واستمرت تبحث كأنها تعطي صوتها مساحة أبعد للوصول إلى مراقي الروح. علا التصفيق لدقائق في صالة المسرح بعد نهاية الفقرة. أسرعت إلى أهلها، أخذها جدّها بين ذراعيه ولم يتمالك نفسه، بكى بدموع الفرح، وضمّها أكثر، وكانت بقية أهلها تستمع إلى كرم الاستحسان. وفي المساء كانت سوزانا تعيش مشاعر مختلفة، هي سعيدة... هي فخورة... هي... لكنها لم ترَ العم صهيب، ولم ترَ جمال في الحفل، وبدأت تنتظر الصباح بفارغ الصبر)) (٢٤)

الغناء الذي تصدح به الشخصية الرئيسة (سوزانا) وتأثيره في الوسط السمعي وما يعكسه من هالات إعجاب مستمرّة يمثل جوهر التمركز الحكائي في المشهد، ثمة مكانان متوازيان هنا يحتويان تجربة سوزانا في أدائها الفني الجمالي الباعث على تقدير مستوى الرقي لديها، المكان الأول هو صالة المسرح وقت الأداء وما حفل به من استجابة رائعة أسعدتها ومحت من داخلها أي شعور بحزن ما، والثاني هو البيت حيث الجد الذي يحتفل بها وبمنجزها الراقي بوصفه المشجع الأبرز لها، ولعل جملة (بكى بدموع الفرح) تمزج بين علامة الفرح وعلامة الحزن في تشكيل استعاري واحد.

وتتجه كاميرا الراوي نحو سوزانا لتصّور اختلاط مشاعرها بين حالين (وفي المساء كانت سوزانا تعيش مشاعر مختلفة، هي سعيدة... هي فخورة... هي... لكنها لم ترَ العم صهيب، ولم ترَ جمال في الحفل، وبدأت تنتظر الصباح بفارغ الصبر)، وهذه التضاد الشعوري الوجداني يعمّق الحالة العاطفية في جوهر الشخصية الرئيسة ويضاعف من قيمة ما تملكه من أحاسيس تسهم في بناء الشخصية على أعلى مستوى.

المشهد التاسع: دراما الحبكة

يتكشّف المشهد السردي التاسع من القصة عن دراما تتمثّل بموت العم صهيب الذي كان يمثل رصيداً بالغ الأهمية للشخصية الرئيسة، لكنها في المقابل تطرح الموسيقا بوصفها حالة للتغلب على الحزن والموت والقبح، فبين موت العم صهيب وغيابه الكلي عن فضاء بيت الموسيقا، والموسيقى نفسها التي تمثل بديلاً للغياب وانتصاراً على الموت واستظهاراً للجمال ضد القبح، ولعلّ عنوان المشهد (قمر وحيد) ذو إحالتين، الأولى على القمر الغائب وهو (العم صهيب) والثانية على القمر الوحيد الدائم الحضور وهو (الموسيقا):

((شغّلت سوزانا التلفاز صباحاً وهي تلبس ثيابها لتعرف الأحوال الجوية المتوقعة لأنّ الجوّ كان بارداً، والسماء ملبّدة بالغيوم. كان باب محل الموسيقا ما يزال مغلقاً، ولما أصبحت مقابل الباب خطت صوبه خطوة ثم خطوة، وعادت بها الذاكرة إلى الوراء إلى المرّة الأولى: أهلاً آنسة تفضّلي. تقدّمت صوب الباب أكثر، في وسطه ورقة بيضاء كُتِبَ عليها باللون الأسود وفي رأس الورقة (إنّا لله وإنّا إليه راجعون). كانت ورقة نعي العم صهيب على الباب، وقرأتها بعينيها، إلا أن في داخلها شيئاً مختلفاً كانت تريد أن لا تصدّق، أو كانت تعتقد أنّ الذين مثله لا يموتون. وأقفلت عائدة إلى البيت، دخلت غرفتها وأغلقت عليها بابها)) (٢٥)

كاميرا الراوي كلي العلم مشغولة بتصوير حالات الشخصية الرئيسة ولاسيما في هذه اللحظة السردية الاستثنائية التي تشهد فيها غياب شخصية العم صهيب إلى الأبد، هذا الغياب الذي ولّد نقصاً لدى الشخصية الرئيسة كونها جزءاً لا يتجزّأ من البنية الثقافية العامة الإنسانية والثقافية لها، وغيابها لا يعني غياباً عادياً حين تعتقد سوزانا أن مثل هؤلاء الأشخاص عصيّون على الموت ولا يمكن لأي قوة أن تغيّبهم على هذا النحو.

إنّ هذا الغياب (الموت) هو غياب فعّال في الشخصية الرئيسة لأنّ العم صهيب لم يكن شخصاً مجرداً أو عابراً في حياة سوزانا، بل ترتبط شخصيته بشخصيتها في علاقة إنسانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى وعالمها وقضاياها المتنوعة الداخلة في صميم شخصيتها وأعماقها، لذا فالحضور الذي تمثله شخصية العم صهيب في شخصية سوزانا حضور دائم وفعّال ومنتج على الدوام مما يشكّل غيابه فاجعة حقيقية.

ولعلّ الجملة السردية التي تصوّر انفعال سوزانا بالحدث (إلا أن في داخلها شيئاً مختلفاً كانت تريد أن لا تصدّق، أو كانت تعتقد أنّ الذين مثله لا يموتون إيماناً منها بخلودهم الضروري. وأقفلت عائدة إلى البيت، دخلت غرفتها وأغلقت عليها بابها)، تكشف عن حقيقة هذه العلاقة النوعية بين الشخصيتين، فهي أولاً لا تريد أن تصدّق ما حصل للعم صهيب في غيابه الأبدي من جهة، ومن جهة أخرى لديها اعتقاد بخلود مثل هذه الشخصيات العابرة للنموذج الإنساني الطبيعي، لذا لم يكن أمام محنتها هذه سوى الانفراد بذاتها لاستيعاب حقيقة ما جرى وفهمه على النحو الطبيعي الممكن.

ثم ما تلبث الموسيقا أن تظهر من جديد بوصفها عزاءً حاسماً لمحنة سوزانا في فقدها المؤلم للعم صهيب، فتتوجّه كاميرا الراوي نحو سوزانا وهي تلجّأ إلى الموسيقى كي تداوي جراح أزمتها الذاتية الروحية، حين تنفتح ذاتها على هذا الفضاء بكل ما تحمل من طاقة ورغبة وأمل وصولاً إلى تحقيق الذات في شكل من أشكال التحدّي والاستمرار:

((الموسيقا تعيد صياغة الإنسان، وتسعى إلى استمرار توازنه وتعمل على تحقيق التناغم بين بني البشر ليعزفوا لحن الإنسانية والحياة. كان كلام الأستاذ مؤثراً وعميقاً، نهضت سوزانا، شكرته واستأذنت بالانصراف، توجّهت إلى ندوة المعهد لتأخذ كأساً من الشاي قبل بدء الدرس التالي، كان الطلاب يروحون ويجيئون، يتحادثون ويتمازحون، هذا يبتسم وتلك تنفعل)) (٢٦)

تضع الجملة السردية الخاصة بوصف الموسيقا شخصية سوزانا الرئيسة في ميزان الموسيقا العالمي العادل، بوصفها فلسفة حياتية عميقة ونافذة في عمق الذات البشرية (الموسيقا تعيد صياغة الإنسان، وتسعى إلى استمرار توازنه وتعمل على تحقيق التناغم بين بني البشر ليعزفوا لحن الإنسانية والحياة.)، فكاميرا الراوي تلاحق الشخصية الرئيسة في أفعالها السردية المباشرة بحسب مسارات الحدث القصصي، فضلاً عن التقاط الرؤى العامة المتعلّقة بفن الموسيقا وأثرها في إعادة صياغة الإنسان على نحو جمالي جديد، وتحقيق التناغم والتلاؤم بين بني البشر في كل زمان ومكان.

المشهد العاشر: الخاتمة السردية

تعدّ الخاتمة القصصية جزءاً مهماً من فضاء التشكيل النصي للقصة، وبما أن قصة (بيت الموسيقا) تقوم على دينامية المشاهد بمرجعياتها التشكيلية الدرامية والسينمائية، إذ ((تعمل

الخاتمة المشهدية في القصة القصيرة على توظيف آليّات مستعارة من المسرح ومن السينما في آن، إذ على الرغم من أن المشهد أساساً هو آليّة 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))(٢٧)، كما اعتمدت هذه القصة في تشكيل خاتمتها السردية على هذه الآلية استجابة للمنطق السردي العام الذي حكم القصة، وتلاؤماً مع خصوصيات التعبير الحكائي الدرامي والسينمائي فيها وهي تتجلى هنا أو هناك في مفاصل كثيرة من مشاهد القصة جميعاً.

يشرف المشهد السردي العاشر من القصة على إغلاق ستارة الأحداث الحكائية التي قدّمها الراوي كليّ العلم بوساطة هيمنة الشخصية الرئيسة (سوزانا) على تحولات الحبكة القصصية، وكان العنوان الشعري للمشهد (خمرة الروح) ذا حساسية شعرية تحيل على الموروث الشعبي الغنائي السوري، وتسري هذه الحساسية على حبكة المشهد بين شخصية سوزانا وشخصية جمال من خلال اللقاء الحاسم في الفصل الأخير من فصول الحب الصامت، فحتى بلوغ هذه المرحلة السردية كانت شخصية جمال مجرد حلم بالنسبة لشخصية سوزانا، لكن الخاتمة السردية فكّكت اللغز السردي وأظهرت الشخصيتين في حاضر اللحظة القصصية الختامية كي تنتهي القصة إلى المثول بين يدي الماء المتدفّق:

((بدّلت سوزانا ثيابها صباحاً وتوجّهت إلى المسرح حيث تجري التحضيرات للحفل، كانت تعرف أن أستاذاً انضمّ مؤخراً إلى مدرّسي المعهد العالي للموسيقا بعد عودته من مصر وإتمام دراسته وحصوله على الماجستير، وسيكون مسؤولاً عن اللمسات الأخيرة للحفل.

اقتربت من باب المسرح وكان الصوت يأتي من الداخل:

يا ربّة الوجه الصبوح أنت عنوان الأمل

اسكريني بلثم روحي خمرة الروح القُبَل

أمسكت قبضة باب المسرح، أدارتها وفتحت الباب، ثمّ تقدّمت إلى الأمام، انعقد لسانها في البداية، وخفق قلبها بشدّة: يا إلهي... إنّه الأستاذ جمال...

لم تستطع أن تكبح جماح عواطفها وتتقيّد بما يعتقد أنّه الأصول. وصرخت: أستاذ جمال...

ولم يكن هو أقلّ حماساً واندفاعاً منها، كان كلّ منهما يشعر أنّ الآخر يستعرض في مخيلته شريط اللقاءات في بيت الموسيقا والحب الصامت العميق، لم تكن لديها رغبة بمعرفة أي شيء عن أيام الغياب لأن لحظة اللقاء بددتها وجعلتها نسياً منسيّاً، وكأنهما افترقا البارحة أو قبل ساعات. وعاد ماء النهر دفاقاً في داخلها يداعب أبعد من الضفتين، ويفتح قنوات جديدة.)) (٢٨)

عدسة كاميرا الراوي كليّ العلم تتسلّط على حركة الشخصية الرئيسة وهي تنهض بأعباء السرد في المشاهد كلّها بقوّة وهيمنة، ويتضح تماماً في هذا خاتمة هذا المشهد الصورة السردية بحساسيتها الدرامية والسينمائية التي تحاول تصوير دقائق الأمور وتفاصيلها في طبقات المشهد الأخير من مشاهد القصّ، وهو مشهد محتشد بالأحداث والحكي والقص وذلك لإحساس الراوي كلي العلم بأن القصة على وشك بلوغ نهاياتها، وهذا الإحساس يرافق الراوي وكأنه لا يريد أن تنتهي حكايته عند حدّ، ولا شكّ في أن الشخصية الرئيسة في القصة تبقى حاضرة بكل قوتها داخل مشهد الخاتمة كي تؤكّد قيمتها المنتشرة على كل مشاهد القص من بداية القصة حتى نهايتها.

المحصلة البحثية:

نحاول في هذه الخلاصة البحثية أن نرصد فعالية الشخصية الرئيسة (سوزانا) في قصة (بيت الموسيقا) انطلاقاً من الرؤية النظرية لهذا النوع من الشخصية، فبما أن بناء الشخصية الرئيسة يتم عادة بوسائط متعددة، حسية: مرئية أو أخرى غير مرئية، فإن ذلك ينعكس حتماً على نظم صوغها في القصة. وتخضع الشخصيات على وفق هذا المنظور السردي لحركية الحبكة وفعالياتها في ضبط حركة الشخصيات، فإن الحبكة القصصية ابتداءً من خصوصية الشخصية وصفاتها وتحولاتها ومكانها الجوهري (بيت الموسيقا) تتجمع عندها أحداث القصة من الاستهلال حتى الخاتمة.

القصة على وفق هذا المسار السردي بين شخصية سوزانا وبيت الموسيقا والشخصيات المجاورة تمثّل الرؤية التي يريد الراوي طرحها، وهي تخضع لنوع من التفاعل بين تجارب الواقع وتجارب القص ضمن رؤية سردية نابعة من صميم الفضاء السردي العام للقصّ. إذ

لا يمكن للعمل القصصي أن ينجح من دون تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل السردي على النحو الذي تحمله الشخصية.

الشخصية الرئيسة تنهض سردياً من خلال جملة أسباب تتفاعل فيما بينها لتأسيس الرؤية المطلوبة كما هي الحال في شخصية سوزانا وعلاقتها بالشخصيات الثانوية والمكان والزمن، ومن أبرز هذه الأسباب هي ما يصطلح عليه (التعقيد): وهو ما تنطوي عليه الشخصية الرئيسة من صفات متشابكة، فشخصية سوزانا تعدّ شخصية معقدة في بنائها الثقافي وقدرتها على تحمّل ما يصادفها من ظروف قاهرة، وفي بناء علاقاتها بعناصر التشكيل السردي الأخرى، وهو ما جعل منها شخصية محورية لا تستطيع كاميرا السارد الموضوعي إهمالها في أية لحظة من لحظات السر.

السبب الثاني يتعلق بموضوع العناية والاهتمام: حيث يلاحق الراوي حراك هذه الشخصية بقوة وشمول ويلفت انتباه المتلقي إلى كونها محوراً رئيساً للقص على مستوى استمرارية السرد وعلى مستوى الفكرة القصصية معاً، أما السبب الثالث هنا فهو عمق الشخصية الرئيسة وقوتها وتأثيرها في مشاهد القصّ، وهذا السبب يمكن أن يسهم في اندفاع المتلقين نحو العالم القصصي للقصة ولاسيما حين تمثل شخصية سوزانا نموذجا يمكن أن يُحتذى به في سياق حركة التمثيل السردي بين عالم النص وعالم التلقي.

إنّ الشخصية الرئيسة كما لاحظنا في شخصية سوزانا على نحو واضح وعميق تتمتع بقدر معين يجعل المتلقي يوجه كامل الاهتمام لملاحقتها في كل مشهد من مشاهد القصة العشرة إذ لها في كل مشهد حضور طاغٍ يشير إلى سلسلة أفعالها ومتوالياتها السردية.

ولا شكّ في أن ما يجعل من هذه الشخصية قادرة على احتلال هذه الأهمية الكبيرة حتى نسمها بهذه السمة (الرئيسة) هو تمتعها بصفات استثنائية قياساً بالشخصيات الأخرى التي تدور في فلكها، فهي تملأ الزمن وتملأ المكان وتؤثر في الشخصيات المجاورة وتمنحها قوة أكثر، فشخصية الجدّ وشخصية العم صهيب وشخصية جمال كلها شخصيات ثانوية لا قيمة لو انقطعت عن محور الشخصية الرئيسة (سوزانا).

The main character: the camera eye and the kinetics of the narrative elements Approach in the story ((House of Music))

key words: Characte. Main. Camera

D. Ali Salibi Marsoumi
Faculty of Basic Education / Mustansiriya University

The main character in the short story is often a holistic character who is dominant in the capabilities of the narrator and contains the narrative elements in all their formations

It appears as the backbone of the narrative event when this character exerts its field pressure on the nature of the story, the time and place component and other components of the narrative and its parts and forms, and since the narrative space in the short story is relatively limited, the presence of a main character controls all the storytelling horizons, and this character will be The focus of the narration and narration in the focus of the story, its layers and its allusions, in an authentic way, as if the story is the character and the personality is the story.

The main character in its general perspective is the personality that constitutes the dynamism of the conflict in the narrative texts and the axis of polarization in the movement of events. In this way, a kind of continuous relationship is emerging between the main character and the rest of the narrative characters.

The story ((House of Music)) by storyteller Hazwan Elwaz is spatially formed at the threshold of the title through the spatial news of the overwhelming familiarity (House) of a deleted principle whose estimate (this), and when (House) is added to (Music), there is a rhythm that begins with hesitation in the space of the place

الهوامش والإحالات:

(١) ينظر: د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٢١١.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٢٦. وينظر: د. خليل الموسى، التحولات النفسية والذهنية في الشخصية، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد (٣٩٥)، ١٩٩٦: ١١١.

(٣) ينظر: د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٧: ١٠٤.

(٤) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٦٨.

(٥) ينظر: د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣: ٥٦٧.

(٦) د. فاطمة عيسى جاسم، غائب طعمة فرحان روائياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤: ٧٨.

(٧) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٢٦.

(٨) ينظر: ليون أيدل، القصة السايكولوجية، ترجمة د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩: ١٠٤.

(٩) ينظر: د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٦: ١٩٣.

(١٠) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

(١١) ينظر: جيريمي هورثون، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦: ٧١.

(١٢) ينظر: د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ١٢٣.

(١٣) ينظر: د. أحمد تحسين العارضي، السينما والقصة تنازع أم توافق، مجلة الحياة السينمائية، دمشق، العدد ٤، ١٩٨٩: ٤٨.

(١٤) ينظر: د. فاضل المازني، القصة وفن التصوير، منشورات دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠٠١: ١٩٨.

(١٥) ينظر: د. أحمد محمد عطية، التشكيل القصصي الحديث، دار الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩: ٣٨.

(١٦) هزوان الوز، عصّة بحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة القصّة (٢)، ٢٠١٦: ٢١.

(١٧) هزوان الوز، عصّة بحر: ٢٦.

(١٨) ينظر: إيمان حسين محي، بنية الزمن في القصص القصيرة عند ميسلون هادي، مجلة الهدى، العدد ٦، ٢٠١٦: ١٥٣. وينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ج١، بغداد، ط١، ٢٠٠٠: ٦٣.

(١٩) هزوان الوز، عصّة بحر: ٢٦ – ٢٧.

(٢٠) هزوان الوز، عصّة بحر: ٢٨.

(٢١) هزوان الوز، عصّة بحر: ٣٠.

(٢٢) هزوان الوز، عصّة بحر: ٣٢ – ٣٣.

(٢٣) هزوان الوز، عصّة بحر: ٣٤.

(٢٤) هزوان الوز، عصّة بحر: ٣٦.

(٢٥) هزوان الوز، عصّة بحر: ٣٦ – ٣٧.

(٢٦) هزوان الوز، عصّة بحر: ٣٩.

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

(٢٨) هزوان الوز، عصّة بحر: ٤٠ – ٤١.

المصادر والمراجع

- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٦.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ج١، بغداد.
- بنية الزمن في القصص القصيرة عند ميسلون هادي، إيمان حسين محي، مجلة الهدى، العدد ٦، ٢٠١٦
- 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.
- التشكيل القصصي الحديث، د. أحمد محمد عطية ، دار الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.
- السينما والقصة تنازع أم توافق، د. أحمد تحسين العارضي، مجلة الحياة السينمائية، دمشق، العدد ٤، ١٩٨٩.
- عصّة بحر، هزوان الوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة القصّة (٢)، ٢٠١٦.
- غائب طعمة فرحان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤.
- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٧.
- القصة السايكولوجية، ليون أيدل ، ترجمة د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩.
- القصة وفن التصوير، د. فاضل المازني ، منشورات دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠٠١.
- 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، ط١، 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.