المجمع 5 (2011/1432)، 149-188

# بناء المكان في روايات حيدر حيدر

فؤاد عزام

**تلخيص:**

تسعى هذه الدراسة إلى اكتناه بناء المكان في ثلاث روايات للكاتب السوري حيدر حيدر. بناء المكان في رواية **الفهد** يبيّن تقليديّتها، ففيها يتبع المكان الأحداث، وينبني تشكيل المكان على جدليّات أهمّها: المغلق/ المفتوح، الأسفل/ الأعلى، السماء/ الأرض. وعلى المستوى الزمكانيّ جدليّة السكون/ الحركة. ويأتي مبنى المكان دائريًّا من المغلق إلى المفتوح ثم المغلق، أما أساليب رسم المكان فأهمّها الوصف وطبيعته هيكليّة عامّة ذات وظيفة تفسيريّة. يتحوّل هذا البناء في **الزمن الموحش** إلى بناء حداثيّ، فالمدينة هي الشخصيّة الرئيسيّة، وتتلوّن الأماكن بالظلال النفسيّة للشخصيّات. وتشكّل المدينة فضاءً مغلقًا مقابل البراري المفتوحة التي تشكّل فضاءً لأحلام الراوي شبلي مقابل الواقع المغلق الذي يعيش فيه. وفيما يتعلّق بأساليب رسم المكان، فقد تنوّعت ما بين الوصف الهيكليّ ذي الوظيفة التفسيريّة، إضافة إلى زمكانيّة الألوان والروائح ومزج الحواسّ، وأنسنة الأماكن المختلفة وخاصّة مدينة دمشق. أمّا في **شموس الغجر** فيضمر المكان ويصبح تابعًا للأحداث كما هو الحال في **الفهد**. ومن خلال دراستنا لبناء المكان تبيّن أنّ ثمّة صراعًا في أعمال حيدر حيدر بين المفتوح والمغلق، فالمفتوح هو فضاء الحلم، بينما المغلق هو فضاء الواقع، وينتصر المغلق على المفتوح دلالة على انغلاق الأفق أمام الإنسان العربيّ، ولا ينفتح أمامه إلا فضاء المنفى.

## 1. تقديم

المكان عنصر بنائيّ هامّ من عناصر الحبكة الخمسة، وهي: الزمان، والمكان، والشخصيات، والأحداث، والراوي. ونؤكّد هنا أنّ عنصر المكان يتعالق مع العناصر الأخرى بطريقة جدليّة من أجل بناء الحبكة القصصيّة، وسنقوم بدراسة بناء المكان في النصوص القصصيّة من خلال ثلاثة مستويات[1]:

**المستوى الطوبوغرافيّ:** وهو المكان المستعاد بدرجة بعيدة جدًّا حيث يُدرك على أنّه قائم بذاته بدون ارتباط بالتنظيم الزمنيّ، أو بتنظيم التتابع النصيّ. ويستطيع النصّ أن يعبّر عن التنظيم

1) Gabriel Zoran, "Towards a Theory of Space in Literature", *Poetics Today* 5:2 (1984), 316-332.

الطوبوغرافيّ بواسطة الوصف المباشر(مثل افتتاحيّات بلزاك المعروفة)، ولكن في الحقيقة كلّ وحدة نصيّة، إنْ كانت سرديّة أو حواريّة أو غير هذا، تستطيع المساهمة في استعادة المبنى الطوبوغرافيّ. إنها بمثابة خريطة للمكان معتمدة على موادّ مأخوذة من النصّ الكامل بجميع مركّباته. هذه الخريطة تقوم على سلسلة تقاطبات مكانيّة. فهي تحتوي على التنظيم الأفقيّ للعالم: علاقات مثل: داخل/ خارج، بعيد/ قريب، مركز/ أطراف. ويمكن أن تضمّ خطوطَ علوّ تُظهر التنظيم العموديّ للعالم، مثل التقاطبات: أعلى/ أسفل، سماء/ أرض، العِلّيّة/ القبو، وهكذا.

**المستوى الزمكانيّ:** يتعلّق هذا الحقل بتأثير الزمكان، أي الحركة القصصيّة في المكان، على بناء المكان وتنظيمه. وفي الزمكان العامّ لعالم القصّة يجب التمييز بين العلاقات التزامنيّة (السنكرونيّة)، والعلاقات التعاقبيّة (الدياكرونيّة)، حيث لكلّ منهما تأثيرات مختلفة على بنية المكان.

أ- **العلاقات التزامنيّة:** الحركة/ السكون: في كلّ نقطة في القصّة هناك أشياء ساكنة وأشياء متحرّكة، هذا التعارض يتعلّق بالجماد والشخصيّات على حدّ سواء. فهنالك شخصيّات تمتلك القدرة على الحركة، وشخصيّات مقيّدة بسياق مكانيّ معيّن. ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ الحركة هي القدرة على الانفصال عن سياق مكانيّ والانتقال إلى سياقات أخرى.

ب- **العلاقات التعاقبيّة:** اتجاهات، محاور، وقوًى. تفرض البنية التعاقبيّة للزمكان بنيتها الخاصّة على المكان، فهناك مسار محدَّد في القصّة من نقطة أ إلى ب، ومحاور القصّة مقرّرة ومتحقّقة. وبذلك يمكن القول إنّ المكان في المستوى الزمكانيّ مبنيّ كشبكة محاور ذات اتجاهات محدّدة وطابع محدّد.

**مستوى البنية النصيّة:** وهو تنظيم مفروض على الواقع المستعاد بواسطة وعي العالم الذي يتمّ بواسطة لغة النصّ. وتتعلّق هذه البنى التنظيميّة أساسًا بثلاثة مجالات للنصّ اللغويّ:

أ- انتقائيّة اللغة الإجباريّة. ب- الأساس الخطيّ للغة، فهي تنقل معلومات مكانيّة بخطّ زمنيّ.

ج- وجهة النظر، وحقيقة أنّ كلّ تعبير لغويّ يأتي من وجهة نظر معيّنة.

## 2. بناء المكان في رواية الفهد

### 1.2 المستوى الطوبوغرافيّ

تبدأ رواية **الفهد** بوصف طوبوغرافيّ عامّ لمسرح الأحداث: "شرق البحر الهادئ الذي شهد رحيل الغزاة، يمتدّ شريط القرى الوعرة، هضاب ووديان تنبت صخورًا قاسية وغابات من السنديان البلوط والبطم، والريحان والقطلب، وبين هذه الهضاب والسفوح الخضر، انتشرت قرى الفلاحين الذين قاتلوا الغزاة بقسوة لا مثيل لها" (ص: 9-10).

ينتقل الرّاوي فيما بعد ليحدّد الإطار الضيّق للأحداث وهو قرية سيغاتا: "كانت سيغاتا واحدة من القرى المرميّة بإهمال خلف شريط الجبال القاسية، يعمّدها الضباب في الأصباح النديّة، وفوق ذراها ينهد الثلج في الشتاءات، رعاتها وحطابوها يغنون للريح والمواسم أناشيد شعبية مفعمة بالحرية والحب والفروسية القديمة" (ص. 10).

تنبني الرواية في بدايتها على جدليّة المغلق/ المفتوح فالبيت بحميميّته ودفئه وأمنه مقابل الطبيعة بمخاطرها، ولذلك عندما يخرج أبو عليّ مساءً ليطحن كيس الشعير يأخذ البارودة معه:

- "أبو علي، لماذا البارودة؟

سألت شفيقة بخوف حذر.

- للذئاب وضباع الليل" (ص: 10-11).

أمّا البيت فهو المكان الأليف الذي يمارس فيه الإنسان أحلام اليقظة على حدّ تعبير باشلار. هذا البيت الذي يعيش فيه أبو عليّ مع زوجته شفيقة وابنه عليّ هو مستودع الذكريات الجميلة، خاصّة أنّ أبا عليّ هو الذي بناه مع زوجته: "سبح ببصره في البيت، والذكريات القديمة. البيت الذي بناه من حجارة المقالع، وخشب الحور والسنديان. شفيقة طيّنَته معه، حملت جرار الماء من العين. ومن الداخل رسمته بالحوار الأبيض المبهج وإذ يقبل موسم الأمطار كل عام كانت تدور حوله، تطيّن ما تقشّر من جلده، وتدحل سطحه بعد أن تفرشه بالتبن وخفيف المياه وإبّان ذلك تغني بصوتها الناعم الذي يسحب القلب" (ص. 32).

ولكن سرعان ما تتحوّل هذه الجدليّة الأوّلية إلى جدليّة جديدة تهيمن على الرواية كلّها، ألا وهي جدليّة الأسفل/ الأعلى.

فحدث اعتقال شاهين وتعذيبه وهربه من السجن هو نقطة تحوّل في الجدليّة المهيمنة، فشاهين يأخذ البارودة من البيت ويهرب إلى التلال والجبال بعد أن يقتل اثنين من الشرطة: "فوق التلال القريبة أقام الوحش مملكته الجديدة. وِسادته أرض رطبة وعشب، وجدرانه الأشجار والصخور، وسقفه السماء العارية" (ص. 24). ويمثّل الجبل مكانا ثوريًّا منذ القدم، فهو يؤوي الخارجين على القانون، قانون القبيلة أو المدينة أو الاحتلال، ويؤوي الصعاليك أو المعارضين والثائرين[2]. أمّا الأسفل حيث البيوت والطرقات فقد أصبحت مستباحة وتحوّلت من مكان آمن إلى مكان خطر يتربّص بشاهين. لقد تحوّل البيت الآمن من وظيفته الأولى، حسب باشلار، أي الدفء والأمان والخصوصيّة إلى مكان مُعادٍ، فالدالّ المكانيّ (Spatial sign) "البوّابة" ترمز إلى الفصل بين الخاصّ والعامّ، بين البيت حيث الاستقلاليّة والخصوصيّة والأمان، وبين الخارج العامّ، والخطر، ولكنّ هذه البوّابة أصبحت مخلّعة، "وعن بعد تلوح بوابة البيت المخلّعة، مزارًا محرّمًا في غسق عاشق" (ص. 30).

وتتحوّل البيوت إلى أماكن مفتوحة للدّرك إذ لم يعد فرق بين الداخل المغلق والخارج المفتوح: "خيّم الدرك على أسطح المنازل، وعلى الدروب، وراحت حوافر خيلهم تضرب ساحات الدور. فتشوا بيوت الفلاحين، وخوابي المؤونة، وحظائر الحيوانات، وخلعت حراب بنادقهم صناديق العرس الموشّاة بالمخمل، وأصاب الأطفال والنساء ذعر شديد" (ص. 22). نلاحظ أنّ صناديق

2) إبراهيم رماني، **المدينة في الشعر العربي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1997)، 144. لا بدَّ من الإشارة إلى أنّ الأماكن في ذاتها ليست جيّدة أو سيّئة، وإنما يتعلّق ذلك بالقيم التي تنسب إليها. هكذا فالمكان الرّحب يمكن أن يبهج أو أن يخيف. والأماكن المسيّجة الصغيرة يمكن أن تكون ملجأً أو رحمًا للولادة من جديد، أو على العكس سجنًا ومكانًا لليأس والموت. والغابة يمكن أن تكون ملاذًا أو متاهةً، مكانًا للحريّة أو الفزع. ببساطة ليس من الممكن أن نفترض علاقة ثابتة بين الأماكن وتأثيراتها. انظر:
Leonard Lutwack, *The Role of the Place in Literature* (New York: Syracuse University Press, 1984), 31-36.

العرس، التي ترمز إلى الخصوصيّة الشخصيّة والذكريات الجميلة، تمّ استباحتها، ولم تقتصر الاستباحة على قرية شاهين سيغاتا بل امتدّت إلى القرى الأخرى، أي إلى مجال الأسفل كلّه:

"وإذ تمضي الأيّام يمضي الدرك في أثره. قرية، قرية، لكنهم لا يجرؤون على الاقتراب من مملكته الوحشيّة، كانوا يخلقون لأنفسهم يقينًا بأنهم سيصادفونه يومًا على الطرقات المأهولة، أو داخل أحد البيوت فيشعرون بالراحة لهذا اليقين الخادع الذي يحميهم، وكانت القرى الآهلة وبيوت الفلاحين تظللهم بالأمان والمؤونة وتقيهم من الوعثاء والسغب" (ص. 29).

هكذا تتشكّل جدليّة عموديّة أسفل/ أعلى، فالأسفل بالنسبة لشاهين هو الموت، والأعلى هو مجال الحياة، وعندما تتأسطر صورة شاهين بين الناس يصفه الرّاوي بدوالّ مكانيّة تدلّ على العلوّ: "ثم يمضي كشهاب في العتمة، طاويًا الآفاق، قدماه تسبحان في الفضاء، وعيناه المومضتان تخرقان العتم. يطير.. يطير. حتى أعلى قمة ويحطّ هناك، يأكل مع الوحش والغزلان وينام في أعالي الشجر" (ص. 51).

وينطبق قول لوتمان على هذه الجدليّة حين يشير إلى أنّ الأسفل يرتبط بالضّيق والسكون والشرّ والنزعة الماديّة، بينما يرتبط الأعلى بالاتّساع والحركة والخير والنزعة الروحيّة. وأنّه كلّما ارتفعنا أصبح المكان لانهائيًّا، وكلّما انخفضنا ضاق المكان. وبالتالي فإنّ الأعلى هو مجال الحياة أمّا الأسفل فهو مجال الموت[3].

الأعلى = الحياة = شاهين

الأسفل = الموت = السلطة

والأعلى يمثّل الطبيعة والحريّة، بالأماكن المفتوحة عادةً، والمغلقة أحيانًا، مثل: الكهوف، وبيت الشيخ الصوفيّ الموجود في الجبل والمنعزل عن العالم؛ أمّا الأسفل فيمثّل الحضارة مقابل الطبيعة، ويمثّل منطقة السلطة بمناطقها المغلقة والمفتوحة. ولذلك كلّما حاول شاهين النزول إلى الأسفل تعرّض للخطر، هكذا تتشكّل منطقتان متقاطبتان بالنسبة لشاهين وبالنسبة للسلطة ممثّلة بالدرك.

3) Jurij Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, 227-229.

شاهين
- الأعلى = منطقة مباحة
- الأسفل = منطقة محرّمة

السلطة
- الأعلى = منطقة محرّمة
- الأسفل = منطقة مباحة

وفي كلّ مرّة يحاول شاهين النزول إلى الأسفل يتعرّض لخطر الموت: في المرّة الأولى عندما نزل إلى بيته ليلاً وشى به المختار، وقد أحسّ شاهين بأنّ بيته لم يعد ذلك البيت القديم: "مزّق أحلامه توقع خائف نبت خارج البيت، انتشر فوق أحلامه وأمانيه الصغار. اعتكرت طمأنينته وأحس أنه في عالم مهدد بالمداهمة والحصار في أيّ لحظة ولم يكن هذا بيته القديم. البراري وحدها مرافئ الذين فقدوا أوطانهم. ولكن إلى متى؟ ولماذا يخرج الإنسان من بيته ويرغم على ألا يعود إليه؟" (ص. 33).

ثمّ يحاصره الدّرك في بيته، وتحدث معركة مروّعة ويُقتل فيها ابن أخته الذي حارب إلى جانبه، أمّا شاهين فقد استطاع أن ينجوَ بنفسه. وعندما نزل شاهين في ليلة شتائيّة إلى أحد البيوت حيث كان يسهر أصدقاؤه الفراريّون الذين تركوه وعادوا إلى بيوتهم وتصالحوا مع السلطة، حاول بعضهم القبض عليه من أجل تسليمه، وتحدث معركة بين شاهين وضرغام بالعصيّ ويُجرح شاهين ويعود إلى الجبل. وفي النهاية عندما ينزل شاهين من الجبل إلى بيت خاله يسلّمه خاله للدّرك الذين يشنقونه في ساحة اللاذقيّة.

شاهين تآلف مع الطبيعة رغم قسوتها، احتضنته وأعطته الحريّة والملجأ والحياة: "عرف الجوع والبرد والوحشة. ومع الزّمن بدأ يحصد أعشاب البرّ ويأكلها. يتدفأ بحطب الغابات، ويشرب مياه العيون والسواقي" (ص. 29). "اعتادته البراري واعتادها فصار صديقًا للوحش والمطر والليالي القاسية، لكنّ بندقيته ظلت أوفى الأصدقاء" (ص. 38). وعندما تخلّى عن الطبيعة وقع في أيدي السلطة وكانت نهايته الموت.

هنالك جدليّة أخرى وهي جدليّة عموديّة أيضًا تظهر بشكل بارز في الرواية، وهي:

سلطة السماء/ سلطة الأرض

سلطة السماء = اللامبالاة والسلبيّة والسكون.

سلطة الأرض = الحركة والفعاليّة.

شاهين وغيره من الفلاحين المقهورين والمعذَّبين في الأرض ينتظرون الرحمة من السماء فلا تجيء، ويسألون الله الحماية والفرج ولكن الوضع يتفاقم، والدعاء يزداد ولكن لا إجابة. وعندما يستلقي شاهين في حرش الغضبان في حضن زوجته شفيقة ينظر إلى السماء لعلّها تقف إلى جانبه: "واستلقى في حضنها طفلاً محرور الأيام. وراح يحدّق في السماء المخمليّة المرصّعة. السماء حجر، صقيع من العري لا يحمي. والسماء غدر ولا مسرّة" (ص. 39).

يبدو شاهين، إذن، كالطفل الذي يبحث عن الدفء والحماية في حضن السماء، ولكنها جامدة كالحجر، باردة بل صقيع، فهي متخلّية عنه وعن أمثاله من المقهورين ولذلك يتّهمها بالغدر. ليس هذا فقط بل إنّ من ينتمون إلى السماء بأفكارهم مثل الشيخ الصوفيّ، الذي يلجأ شاهين في إحدى الليالي المثلجة إلى بيته في الجبل، يبرّئ الدّرك ويحمِلُ أيديولوجيّة انهزاميّة بل متواطئة مع السلطة:

"وقال شاهين: لا أدري، من يُهان ويسلب هل يسكت؟

وردّ الشيخ: وهل البندقية ترد الإهانة؟

- من يردّها إذن؟

- العقل يا ولدي. عندما يصدم الخطأ الخطأ يقع الشر.

- لكن الدرك هم شرّ هذه القرى!

ورفع الشيخ رأسه توقف عن الفرم وحدّق في وجه شاهين:

- ربما كان رأسك الموجوع يقول ذلك. وأيضًا تاريخ الدم بينك وبينهم، غير أنّ الأمر يختلف، الدرك ناس بسطاء كفلاحينا يريدون العيش بسلام في بيوتهم قرب نسائهم وأطفالهم. لقد دُفعوا إلى حربك مكروهين ليؤدّوا واجبًا فرضته عليهم الحياة والواجب.

وقال شاهين: ولكن لماذا يضربون إنسانًا حتى يسبح في الدم وهو موثق؟

وتمتم الشيخ: ما حدث قدر من الله. قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا. لك الله يا بني" (ص: 91-92).

ومقابل تخلّي السماء عن المقهورين والمستغَلّين الذين يعيشون في بيوت من طين وروث من الحيوانات، هؤلاء الفلاحين الذين يعملون كأقنان في الأرض لكي يعيش الإقطاعيّون في قصورهم بين جواريهم وخدمهم، تقف السّلطة بحزم وقوّة إلى جانب الإقطاعيّين. هذه السلطة البرجوازيّة التي ورثت الاستعمار تحالفت مع الإقطاعيين: "تطلبُ حماية السماء فتتخلى عنك ويطلب [الإقطاعيّ] حماية الدّرك فيستجيبون. وإذ لا تغلّ أرضك موسمًا لرفاهه وحفلاته وشراء الضمائر، يستبيح دمك. تصير قاتلاً، يطلبك الموت، وتطاردك السلطة التي يختبئ خلفها. هو معه السلطة المتخمة تقاتلك من أجله" (ص. 40).

**2.2 المستوى الزمكانيّ**

هناك جدليّة هامّة تنتظم زمكان الرواية وهذه الجدليّة تقوم بين شاهين من جهة والفلاحين من جهة أخرى: الحركة/ السكون. ونقصد بالحركة هي القدرة على الخروج من سياق مكانيّ معيّن إلى سياق آخر، والسكون هو الارتباط بسياق مكانيّ معيّن وعدم القدرة على الانفصال عنه[4].

لقد اختار شاهين أن يتمرّد على الآغا وعلى سلطة الدولة، وعندما قام بهذا الاختيار كان يعرف أنّه لا يستطيع أن يبقى في قريته أو في مجال الأسفل. باختيار شاهين لهذا المسار يكون قد اختار الحياة على الموت جوعًا، أو على الموت المعنويّ ذلاً، مقابل ذلك نلاحظ أنّ جماهير الفلاحين لم تقف إلى جانب شاهين، وإن أحبّوه في قلوبهم وفي دعواتهم، لقد بقوا مرتبطين بسياقهم المكانيّ وهو الأسفل.

| شاهين | الفلاحون |
|---|---|
| + الحركة/الأعلى | + السكون |
| = الحياة | = الموت |

4) يقول لوتمان إنّ الشخصيّة الحركيّة هي الشخصيّة المسموح لها بعبور الحدود... وحركة الحبكة، الحدث، هي عبور هذه الحدود المحرّمة. تحرّك البطل في فضائه ليس حدثًا. يتأسّس على هذا أنّ مفهوم الحدث يعتمد على بنية المكان المتَّخذ بواسطة النصّ. انظر: J. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, 238; Lotman, "The Origin of Plot in the Light of Typology", *Poetics Today* 1: 1/2 (1979), 167.

حركة شاهين هي حركة عموديّة، من الأسفل إلى الأعلى، من السياق المكانيّ الذي تسيطر عليه السلطة والدّرك إلى الجبال والغابات التي لا تستطيع السلطة السيطرة عليها. أمّا الفلاحون فقد اختاروا السكون والبقاء في السياق الزمكانيّ للسلطة، وإن تحرّكوا فقد كان تحرّكهم ضمن الأسفل، ولذلك بقوا خانعين ومستذَلّين، فحياتهم تساوي الموت.

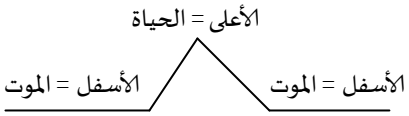
"وتمتم صبيّ لوالده: أتمنى لو أنني مع شاهين.

ابتسم الوالد. كلنا نتمنى يا ولدي.

وسأل الصبي: أتحبه يا أبي؟

أومأ الأب موافقًا: الجميع يحبونه. قلوبنا معه يا بني، لكن العين بصيرة واليد قصيرة" (ص. 52).

كانت حركة الناس حركة أفقيّة أي ثباتًا في المكان، وهذا الثبات معادل للموت: "برق بدا في ليلة ما مزاحًا صيفيًا، شاهدته طائفة منهم فأغلقت أبوابها دونه، لائذة بالراحة والمحايدة. راضية داخل منازل تعبق برائحة الروث والحطب ورائحة ملل الأيام الفارغة. نفوس راسخة رسوخ الجبال. فوقها ناخت دهور الاستكانة والرضى الكاذب. منذ قرون لا يعرف بدؤها ومتى تنتهي، وهي تصلّي لله وتسجد. تزرع الأرض التي لا تملكها، وتمضغ خبز الشعير والذرة والتين اليابس وما تدره الضروع ماضغة معها شقاءها الدهريّ ويأسها" (ص: 59-60). ولكنّ زمكانيّة شاهين هي زمكانيّة دائريّة بدأت من الأسفل، ثمّ إلى الأعلى، ثمّ إلى الأسفل حيث لقي حتفه.




وهذا المصير هو مصير حتميّ لأنّ زمكانيّة شاهين كانت زمكانيّة فرديّة وليست جماعيّة.

### 3.2 زمكانيّة الأسماء والعنوان

تبدو أسماء الشخصيّات في الرواية مختارة بدقّة وبشكل مقصود من قبل الكاتب، فهي تحمل دلالات تتعلّق بتجربة الشخصيّات في الزّمان والمكان اللّذين عملت فيهما. كذلك فإنّ العنوان مفتاح أساسيّ من مفاتيح قراءة النصّ: "فالعنوان شأنه شأن مختلف مكوّنات النصّ، ليس

مجرّد تكملة أو حلية، بل من منظور بعض محلّلي الخطاب نقطة انطلاق كلّ تأويل النصّ. في الوقت الذي يشغل فيه القارئ استراتيجيّة تأويليّة تنطلق من القمّة إلى القاعدة، ويخلق توقّعات حول ما يحتمل أن يكون اللاحق في النصّ"[5]. عنوان الرواية **الفهد**، والفهد أحد الدوالّ المكانيّة في الجبال والغابات، ويتمتّع بقدرة كبيرة على تسلّق الأشجار. والفهد هو الصفة التي أطلقتْ على شخصيّة شاهين، الذي كان يتسلّق الجبال والتلال، بعد أن انفصل عن سياقه المكانيّ السفليّ، إضافةً إلى أنّ الفهد حيوان يأبى على التطبيع والترويض، فشاهين رفض أن يبقى مروَّضًا وخاضعًا وقد أصبح اسمه في أعين الدّرك رمزًا للفزع والموت. كما أنّه بقي وحيدًا منعزلاً لم يستطع أن يشكّل جماعة حوله، بل حتى الفراريّون الذين انضمّوا إليه في البداية تركوه جميعًا بسبب طبعه القاسي وإرادته أن يكون زعيمًا.

شاهين اسم البطل، وشاهين هو نوع من أنواع الصقور التي تعيش في رؤوس الجبال وهو بهذا الاسم يتقاطع مع اسم الفهد، ولكنّه يختلف عنه في قدرته على الطيران، فشاهين أصبح بنظر الناس أسطورة يحلّق في الفضاء ويطير: "قدماه تسبحان في الفضاء، وعيناه المومضتان تخرقان العتم. يطير... يطير حتى أعلى قمة ويحطّ هناك" (ص. 51). هكذا تتأسطر صورة شاهين وتتّحد بصور الطبيعة.

---

5) محمد الماكري، **الشكل والخطاب** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991)، 253؛ Ibrahim Taha, "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish", *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000), 66-83.

وقد درس الباحث جنيت (Genette) مبنى العناوين ووظائفها، واعتبر أنّ للعنوان أربع وظائف أساسية، وهي:1- وظيفة التعيين، أي تسمية العمل من أجل تمييزه عن غيره، ويعتبرها جنيت أهمّ وظيفة لأنها تستطيع أن تعمل بدون الوظائف الأخرى. 2- الوظيفة الوصفيّة، وهي تتعلق بوصف العمل من عدّة نواحٍ، مثل: العناوين الموضوعاتية، وهي المهيمنة في وقتنا الحاضر، والعناوين الشكلية التي تصف شكل العمل ونوعه الأدبيّ. 3- الوظيفة الإيحائية، وهي مرتبطة بالوظيفة الوصفية. 4- الوظيفة الإغوائية، وهدفها إغواء الناس لشراء العمل أو قراءته. انظر:

Gérard Genette, "The Structure and Function of the Title in Literature", *Critical Inquiry* 14: 4 (1988), 711-719; Idem, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987), 73-97.

أمّا شفيقة زوجة شاهين فهي رمز للأرض الشفوقة العطوفة المستباحة التي حاربت مع شاهين وسُجنت واستباحها الدّرك والإقطاعيون، وفي ذلك يقول شاهين: "شفيقة يا أرضًا مستباحة!" (ص. 26). هكذا تأتي الأسماء كدوالَّ مكانيّة ذات دلالات تعزّز الجدليّات التي وقفنا عندها آنفًا.

### 4.2 أساليب رسم المكان في الفهد

أهمّ الأساليب التي تستعمل في رسم المكان هي الوصف، والوصف نوعان: استقصائيّ وانتقائيّ. ونلاحظ أنّ الوصف في **الفهد** وصف هيكليّ حيث إنّه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوّماتها وسماتها. وتُذكر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن توصف، أو يكون الوصف عامًّا من دون تفصيل، ولذلك جاء المكان ضامرًا في الرواية، وكان تابعًا للأحداث والشخصيّات، فكان التركيز على ما يحدث في المكان وليس على المكان نفسه[6]، فعندما يسرد لنا الرّاوي اعتقال شاهين لا يصف لنا المخفر وإنما يروي الأحداث التي حدثت هناك: "وفي مخفر الشرطة ضُرب ذلك الفلاح الأعزل بالأيدي وكعوب البنادق والسياط وأحذية الجند وإلى جدار المخفر أوثق وصلبت يداه، ثم ضرب حتى بلّله الدم" (ص. 19). فالأماكن تسمّى فقط بدون وصف، والأشياء

6) على هذا الأساس يتشكّل وصف المكان في رواية **حقل أرجوان** (1980)، وهي رواية تسجيليّة ترصد الحقائق التاريخيّة للقضيّة الفلسطينيّة من منظور أيديولوجيّ ثوريّ يتمّ التركيز فيها على احتلال حيفا ونزوح سكانها من جهة، وولادة المقاومة عام 1968 ضدّ الاحتلال الإسرائيليّ من جهة أخرى. ويأتي المكان تابعًا للأحداث، وعادة ما تذكر أسماء شوارع وأحياء في حيفا، مثل: جبل الكرمل، شارع ستانتون، شارع الخوري، كنيسة الموارنة، وادي النسناس، حسبة الهدار، والميناء. أمّا وصف البيت في حيفا فهو وصف انتقائيّ هيكليّ: "البيت الحيفاويّ كان واسعًا وجميلاً، حديقته مغطاة بالورود وأشجار البرتقال والرمان، على مسافة منه البحر ومن الشرق جبل الكرمل" (ص. 10). وكذلك الأمر في وصف بيت الرّاوي- البطل في عينابوس، وأماكن التدريب والمعارك فهي تذكر بالاسم بدون أوصاف مثل: جماعين، بيت فوريك، نابلس، وغيرها من أسماء القرى. ولا يتّخذ المكان الجدليّات المعهودة وإنما هناك جدليّة أساسيّة وهي: نحن المقاومة، وهم الاحتلال. انظر: حيدر حيدر، **حقل أرجوان** (ط. 3؛ دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2000).

وفي الرواية السوريّة حرص واضح على تسمية الأمكنة الروائيّة بأسماء حقيقيّة معروفة. فإذا كان الحدث الروائيّ يدور في البيئة السورية، استمدّ الروائيّ أسماء الأمكنة منها. انظر: سمر روحي الفيصل، "بناء المكان الروائي"، **الموقف الأدبي** عدد 306 (تشرين أول 1996)، 17.

تغيب عنها. وتتركّز الأوصاف الموجودة، وهي قليلة، في وصف الطبيعة وهي ذات سمة رومانسيّة شاعريّة ووظيفتها تفسيريّة تساهم في خلق "المناخ" العامّ، وتعكس مشاعر الشخصيّات. وتتعلّق معظم هذه الأوصاف بحاسّة النظر، والسمع، والشمّ، ونسوق بعض الأمثلة على ذلك:

"سرب من الغربان السود عبر الفضاء، وعلى الشير المطلّ على وديان الضيعة نعبت بومة" (ص. 20). وهذا الوصف وظيفته رمزيّة لأنّ الغربان والبوم ترمز للشؤم. ويأتي هذا الوصف موطّئًا وموحيًا بالأحداث السيّئة التي ستليه: "في جميع البيوت كانت رائحة الطعام نتنة كجثث منشورة من ألف جيل" (ص. 15). وهذا الوصف تفسيريّ يكشف عن حياة الناس النفسيّة، وأوضاعهم الاجتماعيّة: "في كلّ بيت كان الطعام كالدفلى" (ص. 39). وهذا إيحاء بحياة البؤس التي يعيشها الفلاحون: "راضية داخل منازل تعبق برائحة الروث والحطب ورائحة ملل الأيام الفارغ" (ص. 59)، "كانت الريح تعول كذئبة" (ص. 16)، "وطوال الليل لم تكفّ الريح عن الأنين" (ص. 23)، "والأنين الصامت للقرى الراضخة" (ص. 81). هذا التشخيص للريح والقرى هو إسقاط لمشاعر الشخصيّات على الريح والقرى وإيحاء بالجوّ العامّ: "خلعت حراب بنادقهم صناديق العرس الموشّاة بالمخمل" (ص. 22)، "وعن بعد تلوح بوّابة البيت المخلّعة" (ص. 10). فصناديق العرس المخلّعة، والبوّابة المخلّعة لها وظيفة رمزيّة فهي ترمز إلى استباحة البيت وفقدان الأمن والأمان. وتحطيم أعزّ وأجمل الذكريات في حياة الإنسان المتمثّلة في صناديق العرس[7].

7) يتكرّر موتيف "البوّابة المخلّعة" في رواية **الزّمن الموحش** حيث يصف الرّاوي مدينة دمشق في غياب منى بأنّ "بواباتها المخلّعة ممرات للريح" (ص. 45). وكذلك في رواية **وليمة لأعشاب البحر** تصف آسيا مدينة بونه في الأسبوع الأخير من الاستعمار الفرنسيّ: "أحرقوا المعامل والمزارع ونهبوا المؤسسات والحوانيت [...] الشوارع والساحات كانت تسبح بالدم والجثث وعندما رحلوا بدت المدن فارغة، محروقة أبوابها مخلّعة وجدرانها مهدّمة وسوداء" (ص. 278).

### 3. بناء المكان في رواية "الزّمن الموحش"

تبدأ الرّواية بهجرة الرّاوي من قريته مع جموع من الريفيّين إلى دمشق التي سطعت فوقها شمس الفقراء، والرعاة، الصنّاع، والمظلومين، يحملون أحلامهم وآمالهم، كذلك أصبحت دمشق محطّة ثابتة للذين هاجروا من حيفا وأنطاكية. كلٌّ يحمل حلمه الذي سيحقّقه في دمشق مدينة ألف ليلة وليلة، وكعبة المثقفين، وقطب العالم، مدينة الثورة والشعر. يسترجع الرّاوي الأحداث بعد مكوثه ثلاث سنوات في دمشق، والمكان- دمشق يصبح إحدى الشخصيّات الرئيسة في الرواية[8]، فدمشق ليست إطارًا للأحداث وحسب إنما تلعب دورًا هامًّا في فهم الأحداث ودلالاتها، وتتعالق مع عناصر القصّة الأخرى من أجل كشف هذه الدلالات. يسلّط الرّاوي الضوء على مجموعة من الشخصيّات التي يلتقيها في أماكن مختلفة في المدينة، ومن خلال هذه الشخصيّات تتلوّن الأماكن كاشفة الضّياع والتّيه الفكريّ والسياسيّ والوجوديّ الذي تعانيه. وعندما ينتقل الرّاوي من مكان إلى آخر نتعرّف إلى هذه الأمكنة بواسطة التسمية الحقيقيّة لها، فهي ذات مرجعيّة خارجيّة، ولا يعطي الرّاوي أيّة أوصاف استقصائيّة لها بحيث تتميّز بها على غرار ما يفعله الروائيون الواقعيّون، بل تبقى الأماكن من دون خصوصيّات تتميّز بها. تأتي المرجعيّة الخارجيّة الجغرافيّة للأماكن من خلال التسمية، مثل: شارع الصالحيّة، حيّ المزرعة، حيّ السبكي، شارع أبي رمّانة، جبل قاسيون، أمّا أوصافها فهي هيكليّة عامّة لا نستطيع أن نميّز بين الأماكن لولا التسمية، وبذلك فإن الأماكن تتملّص وتراوغ، لا نستطيع أن نلمسها ونتحقّق منها، فهي موحشة مثل زمانها، وهكذا يتعالق الزمان والمكان ليبنيا دلالة الرواية،

8) يشير شارل فيال (Charles Vial) إلى أنّ الريف العربيّ- سهوبًا وصحاريَ - حاضر أكثر من المدينة، وحتى في روايات نجيب محفوظ ويوسف إدريس هناك اهتمام كبير بالشخصيّات ونفسيّاتها وليس بوصف المدينة، ومع ذلك فهنالك حالات فرضت فيها المدينة نفسها بكثافة على كتاّب الرواية العرب حيث يتمّ تأنيس المدينة، وحيث تصبح المدينة الموضوع الحقيقيّ للرواية، أو إذا أردنا، شخصيّتها البارزة. ويأتي بثلاث روايات كأمثلة على ذلك، وهي: **بيروت 75** لغادة السمان، **أيام الإنسان السبعة** لعبد الحكيم قاسم، **والزلزال** للطاهر وطّار. انظر:

Charles Vial, "La ville dans le roman arabe", *Annales Islamologiques* 25 (1991), 415-422.

"ففضاء المدينة المشيَّد يمحو الخصوصيّات الداخليّة في المدينة، معطيًا إيّاها هيئة سطح أملس، وبشكل خاصّ متجانس وموحّد حول دلالات مقفلة ومسكونة بشخصيّات فائضة عن الحاجة. والتمييزات المعتادة بين الفضاء العامّ/ الخاصّ، المذكّر/ المؤنّث، المفتوح/ المغلق تفقد ملاءمتها، إذ إنّ الأماكن المختلفة تندمج في كلّ غير متميّز"[9].

على المستوى الزمكانيّ تتّخذ هجرة الرّاوي من قريته إلى دمشق مفهوم الرحلة حيث تكون الشخصيّة "ضيفة على المكان" تباشره مباشرة المكتشف أو الملاحظ أو الباحث[10]. وفي ذلك يقول الرّاوي: "كانت دمشق بحارًا ما تزال تحت ملاءة الكشف. نظريًّا كنت أتصور أشياء غامضة عن المدن المركزيّة، حيث العالم يجيش بالعظمة والمعاناة والفهم الخلاق. وعمليًّا كان الريفيّ المقيم فيّ يبدو في وفوده على دمشق بَحّارًا مذعورًا، صغيرًا لا يعرف بعد كيف يعوم" (ص. 25).

لقد أراد الرّاوي، مثله كمثل غيره من المهاجرين إلى دمشق، أن يحقّق ذاته وأحلامه وهويّته "فالهجرة" الطوعيّة من مكان أليف وخصوصًا مكان الولادة، يُظهر تغيّرًا هامًّا في الهويّة التي لا يمكن لها أن تتحقّق في الإطار الحاليّ، وحلّ الرّوابط مع المكان الأليف له تضمينات إيجابيّة لتطوير الهويّة، خاصّة عندما يكون تلاؤم بين الحقيقة الداخليّة والخارجيّة. وبذلك تمثّل الهجرة تعبيرًا خارجيًّا عن رحلة داخليّة تحوليّة[11].

وفعلاً فإنّ رحلة الرّاوي إلى دمشق ترافقها رحلة داخليّة، فقد تكَشّفت له دمشق عن أشياء تختلف عمّا كان في خياله: "أشياء كثيرة كانت مستورة علمتنيها دمشق: على الأقل أنّ ما في رأسي مختلف تمامًا، وأنّ علاقات البشر تشبه إلى حدّ كبير كثيبات الرمل" (ص. 11).

لقد تحطّمت أحلام الرّاوي، وأحلام كثير من المهاجرين إليها، فدمشق مدينة متناقضة، جاذبة منفّرة، إنها كالمرأة التي تسحبك إلى مخدعها، تعطيك ما ترغب ثمّ تهجرك بحثًا عن فريسة

9) Elisabeth Vauthier, "La ville entre mémoire et rupture dans la littérature syrienne", *Crisis and Memory*, ed. Ken Seigneurie (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003), 69.

10) انظر: الباردي، **الرواية العربية والحداثة**، 240.

11) M. Woods & Agatstein, "Personal Identity and the Imagery of Place", ", *J. of Mental Imager*y 8/3 (1984), 62-63.

جديدة. إنها زمكان متحوّل. اكتشف الراوي أنّ الثورة التي حلم بها، والتي أشرقت فيها شمس الفقراء مُسخت وزوّرت وتلوّثت، ولذلك لم يبق له إلا أن يتسكّع مع أمثاله في شوارع دمشق وأحيائها. أصبحت دمشق فضاءً للتسكّع، وشرب الخمر، والجنس مهربًا من هذا الواقع، ومنى تلك التي كان يهجس بها قبل قدومه إلى دمشق لا تستطيع أن تبنيَ علاقة حبّ معه. ومنى ترمز إلى الثورة التي خانها الجميع، فتقرّر أن تهاجر من دمشق، ويُقتل سامر البدوي، ويقتل وائل الأسدي في حادثة سيارة، ويَقتل مسرور زوجته ديانا، فتتحوّل دمشق إلى صحراء مقفرة تغيّر لونها وطعمها ومذاقها: "الآن، وليس هناك غير صحراء بلا شجر ولا ماء ولا أنس، عليّ أن أكون متماسكًا كقديس يستبطن في أعماقه زنديقًا، وأنا انحدر الهوينا عبر رمال سرابيّة مسكونة بصمت الأصداء ورياح الخماسين الجامحة، الملتهبة" (ص. 10). إنّه يرثي زمكانًا وجيلاً بأكمله، وهذه الصورة المجازيّة هي تطهير لنفسه ونهاية الرحلة التي أعطته هويّة جديدة، ووعيًا، "والصحراء/ الأرض القاحلة هي صورة المكان التي تمثّل إفراغ النفس القديمة، وتزوّد، تناقضيًّا، تربة خصبة لنموّ ذاتٍ جديدة، والمرحلة نفسها هي العمليّة التي بواسطتها يصل تحوّل الهويّة إلى تمامه"[12].

الأماكن في المدينة ليست ثابتة في أشكالها وسماتها، فهي تظهر كحركة من مكان إلى مكان، ومن مشهد إلى مشهد من خلال حركة الرّاوي المستمرّة والتقائه بالشخصيّات المختلفة، إضافة إلى تلوّن الأماكن بنفسيّات الشخصيّات وخصوصًا الرّاوي. وبما أنّ الزّمن في الرواية هو أيضا متقطع وليس كرونولوجيًّا فإنّ المكان يبدو بارزًا في إبراز القلق والاضطراب اللذين تعاني الشخصيّات منهما.

12) Woods & Agatstein, "Personal Identity and the Imagery of Place", 56

وتعتقد اليزابيث فوتييه (Elisabeth Vauthier) أنّ الرّاويَ ترك المدينة إلى الصحراء؛ ولكنّنا نعتقد أنّ هذا التعبير مجازيّ وليس حقيقيًّا، فهذه التعابير كثيرًا ما تتردّد في الرواية على سبيل المجاز فيصف دمشق بأنها "تيه. كذلك منى صحراء من العطش والجوع واللهفة" (ص. 66). وفي صفحة 212 يصف دمشق أيضًا بأنها صحراء: "أعبر وحيدًا قلب هذه الصحراء الملتهبة المجنونة بحثًا عن قطرة ماء". راجع:

Elisabeth Vauthier, "La ville enter mémoire et rupture dans la littérature syrienne", 72-74.

أما بالنسبة لأنواع المكان، فهنالك أربعة أنواع موجودة في الرواية، وهي:

أ- بيت الرّاوي، وهو المكان الذي يمارس سلطته فيه ويكون عادةً حميمًا بالنسبة له، ولكن بما أنّ الرّاوي لم يكن يملك بيتًا أليفًا بالمفهوم الباشلاريّ، إذ غرفته مجرّدة من الحضور الإنسانيّ الأليف المتجسّد بالأسرة أو الأمّ، أو الأب أو الزوجة، فإنّه كان متقلبًا في أشكاله كما سنرى لاحقًا.

ب- عند الآخرين حيث يكون الرّاوي ضيفًا مقيّدًا، وسلوكه محدّد بأصحاب المكان، ويظهر ذلك عند زيارة الرّاوي لصديقه مسرور، أو حبيبته منى، أو خليلته أمينة.

ج- الأماكن العامّة المغلقة كالنادي، حيث كان الرّاوي يلتقي أصدقاءه، أو كالمراقص والحانات، أو الأماكن العامّة المفتوحة كالحيّ والشارع. وهنا يجب على الشخصيّات أن تتقيّد بالمواضعات، وأن يتلاءم سلوكها مع القوانين والأعراف الاجتماعيّة السائدة.

د- المكان اللامتناهي كالبراري والضواحي التي كان يخرج إليها مع وائل الأسدي وهدى وناديا حيث يمارسون الجنس بحريّة وبدون رقيب، أو براري الريف وساحل البحر حيث قضى الرّاوي طفولته فيها.

وسنحاول تصنيف أشكال المكان حسب جدليّات مختلفة، مثل: المغلق/ المفتوح، الحاضر/ الماضي، الأرض/ السماء، إلخ.

### 1.3 المستوى الطوبوغرافيّ

#### 1.1.3 المغلق/ المفتوح

**أ- البيت/ المغلق**

كما ذكرنا آنفًا فإنّ الرّاوي كان يعيش وحيدًا في دمشق بعد أن رحل إليها من قريته، ولذلك فإنّ البيت مجرّد من الألفة والحميميّة بالمفهوم الباشلاريّ، ولكنّه رغم ذلك هو المكان الخاصّ بالراوي الذي يستطيع أن يمارس خصوصيّاته فيه. وهو يصف غرفته في البيت القديم الموجود في حيّ السبكي بأوصاف حياديّة وهيكليّة عامّة: "الغرفة باردة [صيفًا] وصغيرة تحتوي سريرًا وأريكة وطاولة حديد عليها بعض الكتب" (ص. 21). ولكنّ هذا الوصف المحايد سرعان ما يتلوّن

بألوان نفسيّة الرّاوي فهو يشعر بالحنين لهذا البيت لأنّه كان يلتقي منى فيه، ومنى هي معشوقته ومعبودته، ويتذكّر الأوقات الجميلة مع منى حين كانا يتجاسدان فتتحوّل هذه الغرفة الضيّقة إلى غابة ويتحوّل السرير إلى عشب. من اللافت أنّ المكان الضيّق يتحوّل إلى مكان لا نهائيّ مفتوح فالراوي لا يحبّ الأماكن المغلقة بل يتوق إلى الطبيعة المفتوحة[13]: "لحظة تزحف رائحة الجنس إلى أنفينا متسرّبة من احتكاك مباغت لليدين أو الفخذين. إذ ذاك تنطلق شرارة من مكان، فتتوهج العيون ويبدأ القلب ضرباته المتسارعة كتيّار تجتاز الجسد رعشة تتلوها رعشات، وتتحوّل الغرفة إلى غابة والسرير إلى عشب، ويبدأ هطول المطر والروائح، فالنار" (ص. 55). ومع الزّمن، وبحضور منى "تحولت هذه الغرفة المعزولة عن العالم والشمس إلى ما يشبه المعبد لنا نحن الاثنين فقط" (ص. 47). وحتى عندما ينتقل إلى بيت جديد فإنّه لا يصفه موضوعيًّا، وإنّما يصف مشاعره فيه، فيتّسع بوجود منى، ويضيق في غيابها. ففي غياب منى يصبح البيت موحشًا ورطبًا: "أفتح الباب وأعبر الصالون. تفجّ رائحة الرطوبة والوحشة" (ص. 191)، "وتتحوّل الغرفة إلى كهف مقفر" (ص. 64).

**ب- النادي/ المرقص/ المغلق**

إذا كان النادي مفتوحًا لروّاده، فهو مغلق فيزيائيًّا، وضيّق نسبيًّا، ولذلك فإنّ الرّاوي يبحث عن الحريّة ويهرب من الأماكن المغلقة والضيّقة. فعندما يلتقي صديقه راني في النادي يشعر أنّ المكان ضيّق وثقيل: "كانت الجلبة في باحة الحديقة تزيد ثقل الجوّ المحيط الذي طوّقنا،

13) نلاحظ أنّ التشكيل المكانيّ لبيت البطل مهدي جواد في رواية **وليمة لأعشاب البحر** هو نفسه في **الزّمن المتوحش**. في المرّة الأولى يصف الرّاوي الغرفة وصفًا محايدًا موضوعيًّا والغرفة التي سكنها وسط المدينة كانت شبه عارية. "احتوت سريرًا قديمًا وخزانة حائط وكرسيّين من خشب وطاولة" (ص. 16)، وبعدها يتلوّن المكان بالظلال النفسيّة للشخصيّات وفي هذه الحالة بشخصيّة مهدي، فعندما يكون حزينًا تتحوّل غرفته إلى تابوت: "ويخرج من الغرفة التابوتيّة ورائحتة فيها" (ص. 290). وعندما تكون حبيبته آسيا معه في الغرفة تتّسع الغرفة إلى أمداء كبيرة: "وراحت الغرفة تنبسط وتمتدّ وتطير، بينما الجسدان يرسمان في الفضاء الطائر حقولاً وبحارًا وطيورًا وأفراحًا لا تحدّ" (ص. 374). "تحت ذلك البياض والضحى اغتبطا، امرأة ورجل داخل غرفة ضيّقة ومغلقة انفتحت حتى صارت في رحابة كون لا يحدّ" (ص. 173).

واقترحت أن نخرج إلى الشوارع هربًا من هذا الضيق" (ص. 30). وفي الإليزيه وهو مَرقص ومَشرب، ورغم دفء المكان وحرارته، فإنّ الرّاوي يشعر بالضّيق، وهذا الضّيق نابع من الموجودين في المكان فهو يشعر أنه غريب في حضور زمرة المثقّفين، هذه الزمرة المتّسمة بالازدواجيّة والزيف: "جوّ الكهف إسبانيّ، ذو طعم حارّ، يفيض عذوبة ووجدًا. في ساحة المرقص امرأة تتلوّى برقصة إيقاعيّة لها سريان شهويّ مؤلم في أجساد الرجال. سامر البدوي منتشٍ بالحديث والشرب وتحلّق زمرة المثقفين حوله، وأنا أفكر: "كيف قُذفت في هذا العالم الغريب؟" أيّة وحشة وأيّ ضيق لا يمكن الإفصاح عنهما [...] تمتلكني رغبة الجري في الشوارع والخروج إلى البراري الموحشة، وأنا أحدّق في المرأة التي تتلوّى كأفعوان" (ص. 58). هكذا نلاحظ أنّ الرّاوي لا يحبّ البقاء في الأماكن المغلقة، إذ يشعر بالضيق والوحدة فيها، حتى عندما يذهب لزيارة أصدقائه مثل مسرور فإنّه، في حالة غياب مسرور عن البيت، يطلب من ديانا أن يخرجا للتجوّل في الشوارع. ولذلك يأخذ المكان المغلق وظيفة أداتيّة[14] (Instrumental Function)، حيث يكون المكان وسيلة اتّصال مع أشخاص مختلفين، فهو إمّا أن يجتمع بمنى في بيته أو بيتها، أو يذهب إلى بيت أمينة لممارسة الجنس معها، أو يجتمع في النادي مع راني وشلّة الأدباء والمثقفين، وهذا المكوث هو مؤقّت هدفه تحقيق نشاطاته المرغوبة.

14) M. Woods, & F. Agatstein, " Personal Identity and the Imagery of Place", 52-53.

في **وليمة لأعشاب البحر** يأخذ المقهى هذا الدور فهو مكان لالتقاء العرب الشرقيين والمغاربة وحتى الفرنسيين، وهو مكان لقضاء الفراغ والخروج من الملل، ولقاء الأصدقاء وعقد الصفقات وشرب الخمرة بالإضافة إلى أنّه يعكس الصراعات والتناقضات المختلفة بين روّاده، بين العراقيين أنفسهم من جهة، وبينهم وبين الجزائريين من جهة أخرى: "على الأرصفة وتحت الظلال كراسي وطاولات مقهى الأوريان والمغرب والاكسبريس. على كراسي الاوريان يتضامّ الشرقيون كالقطعان الخائفة. يرشفون القهوة والبيرة ويدخنون باسترخاء كسول موغلين في ثرثرة شؤون المدارس وذكريات الأوطان البعيدة الملفّعة بالنميمة والغيرة وهذيان الجنس، عندما يبدؤون بالصراخ والشجار يقول الجزائريون: انظروا، انظروا ها هم العرب. يقولون ذلك بازدراء لكن العرب لا يظلون طويلاً في الشجار. يتدخّل الجزائريون لتبدأ الوشوشات حول آخر الصفقات السريّة للسيارات المستوردة وتحويل العملة الصعبة في السوق السوداء ولقاءات الليل مع مومسات ساحة إفريقيا" (ص. 105، 306).

**ج- الأماكن المفتوحة/ الشوارع- الحدائق العامّة**

كما لاحظنا فإنّ الرّاوي لا يحبّ الأماكن المغلقة، فيحاول التخفيف من الملل والرتابة بالخروج إلى الشوارع والتسكّع فيها وشرب الخمرة أحيانًا مع صديقه راني. وفي هذه الأماكن المفتوحة، حيث لا أحد يعرفه، يستطيع ان يثرثر ويعبّر عن مشاعره وقلقه إمّا غناءً، أو صياحًا، أو حتى بكاءً: "من خمارة قريبة تناولنا زجاجة خمر وإذ ابتعدنا عن أبراج المراقبة قال راني: إفتح يا عزيزي الشبل. بأسناني فتحت السدادة ورميتها. ناولته. شرب فامتعض، تناول فستقًا من كيس ورق. شارع وشارع ثم آخر وآخر نسوح ونشرب ونثرثر" (ص. 43). وكذلك فإنّ الحدائق العامّة من الأماكن المفضّلة عند الرّاوي، وهي استمرار للتسكّع في الشوارع، فيذهب إليها مع راني، أو أمينة وابنتها الصغيرة، أو مع منى أحيانًا. في هذه الأماكن يشعر بالحريّة بعيدًا عن التجمّعات السكنيّة: "عن سياج حديقة المزرعة وثب صائحًا: هيا أيها الفدائيّ! على المرج الندي استلقينا، كان القمر فوقنا قطعة من نارنج، والحديقة مضاءة والشجر ساكنًا (ص. 44). اليأس والتهميش، والرتابة تجعل هذه الشخصيّات تسوح في الشوارع والحدائق العامّة بلا هدف، وتشرب الخمر لتنسى واقعها وملل أيّامها: "ماذا تبقى لنا غير الخمر؟ في الشوارع والأزقة طوّفنا"[15] (ص. 62). وفي الشوارع المظلّلة يستطيع الرّاوي أن يطوّق حبيبته منى بعيدًا عن أعين المتطفّلين، فيشعر بالحريّة واللّذة: "نزلنا من الباص، طوقتها بذراعي ونحن نعبر شارع أبي رمانة [...] واجتزنا الشارع صرنا في فيء الصفصاف المدلى فوق بردى وفجأة قبلتها خطفًا. كان الظل الذي تغلغلنا فيه قد أثار رغائبي، ضغطت خصرها النحيل، وتجاوزتنا سيارة مرق نورها على وجهها. انعطفنا في الشوارع الشحيحة الضوء..." (ص. 23).

15) في **وليمة لأعشاب البحر** كان مهدي يطوف الشوارع ولا يحبّ البقاء وحيدًا في البيت، وعادة ما كان يطوف وحيدًا، وأحيانا مع آسيا، ولكنّ خروجه مع آسيا كان قليلاً لأنّه غريب في بونه المتعصّبة ضدّ المشارقة، أمّا صديقه مهيار فكان يحبّ البقاء في بيته للدراسة. ولذلك يتسكّع مهدي وحيدًا: "يتّجه نحو البحر يداه في جيبه وفي الرأس صدى أحزان مختلطة ولوحات غيوم سرياليّة، كان يحبّ ان يسير في الأغساق داخل الشوارع" (ص. 56).

**د- الضواحي/ البراري**

تُشكّل الضواحي والبراري على تخوم دمشق عالمًا مفتوحًا بعيدًا عن مجتمع المدينة ومواضعاتها الاجتماعيّة، حيث يشعر شباب المدينة بالحريّة فيها بعيدًا عن الملل والضغوط اليوميّة ومراقبة الناس، فكان الرّاوي يخرج أحيانًا مع وائل الأسدي ومع هدى وناديا حيث يمارسون الجنس بعيدًا عن مراقبة المجتمع: "هوذا وائل الأسدي يستقبل البراري بسيارته الفارهة، يسابق الريح في هذا الليل الممطر [...] ليل وسيارة تجتاح الإسفلت، برارٍ وموسيقى. وشابان مع فتاتين خارج حدود البشر المراقبين" (ص. 117). وفي البراري يتحرّر الإنسان من كلّ القيود والقوانين: "وخارج المدينة تقوم البراري حيث لا حجارة ولا بشر، يقوم الانعتاق من المنازل الشبيهة بالشرائع التي استنّت في غيابنا، لأناس متمدّنين يهفون جميعًا إلى حياة الوحوش والحريّة" (ص. 159).

**2.3 المستوى الزّمكانيّ**

**1.2.3 جدليّة المدينة/ الريف: زمكان الحاضر/ زمكان الماضي**

الريف هو زمكان الماضي ودفء الذكريات، وهو البيت الحميميّ بالمفهوم الباشلاريّ، فهو الذي يقدّم الحماية والأمان، حنان الأمّ، وقوّة الأب. والريف هو الطبيعة الخضراء الممتدّة، والسهول التي يعمل فيها الفلاحون، ولياليه هي ليالي السّمر في خيمة والده البحريّة والحكايات اللذيذة التي كان يسمعها من والده.

الريف هو البساطة والبراءة والحريّة حيث لا حاجة للأقنعة والمواضعات: "وفي جميع الأصياف كانت السهول مخضرّة. أراضيها والبحر كانت لها رائحة خاصّة شديدة الجذب، وإذ كان اسمه [والده] يثب عفويًّا إلى ذاكرتهم وهم يسمرون على حافّة الساقية، يدخنون التبغ الرخيص ويتحدّثون عن المواسم وعطش الأرض والإقطاعيين القساة. من الغرب يلوح الأفق البحري، وبين حين وآخر يسمع زقو النورس، هذا الطائر الذي لا يتعب من النواح والسفر إلى الجزر والشطآن إلى المراكب التي أوقدت مصابيحها، وراح بحارتها ينشدون وهم يرمون شباكهم وصناراتهم المطعمة [...] كانوا يتحلّقون تحت الخيمة يحتسون الشاي والقهوة التي أعدها [والده] لهم [...] من الطرقات البرية الضيقة المزروعة بالغبار والشوك والحجارة إلى شوارع

الصالحية وأبي رمانة والمهدي بن بركة. ومن الضواحي الفسيحة والأزقة المسكونة بالحرية والوحل ورائحة العشب والتراب، إلى ضفاف الأرصفة العامرة بالبيوت الضخمة والفنادق والمقاهي والخمارات وأوكار النساء" (ص: 215-218). ويبدو الصراع بين الريف والمدينة من خلال سلوك المرأة البرجوازيّة التي تحضر إحدى السهرات في بيت مسرور حيث تعبّر عن كرهها للفلاحين: "أنا أكره الفلاحين: أجلاف ووسخون! [...] - لماذا قدمتم من قراكم؟ - لافتداء مدينتك المفتوحة للبيع والشراء والبغايا" (ص. 252).

ولكنّ سلوك هؤلاء المثقفين القرويّين ازدواجيّ ومتذبذب وهو ما يميّز البرجوازيّة الصغيرة، فهم يحتقرونها ويشتهونها في آنٍ واحد. ويصف الرّاوي عالم طفولته وصفًا رومانسيًّا متخيّلاً أنّه ومنى في مروج الطفولة حيث النقاء والطهارة: "فوق العشب نمشي عبر السهول الخضر التي هجرتها وأنا طفل. العالم يزدهي بصفاء غير محدود. فوق العشب نجري مشتبكة أناملي بأناملها! هذه مروج طفولتي، تغرغر ضحكة كالفجر، وفوق العشب المبتلّ نخب. هنا شممت روائح الضوء والخصب والليل" (ص. 255).

وفي براري الريف يتأسطر الإنسان ويرتفع بعد أن يجاسد المرأة- الأرض إلى السماء فيصبح في مرتبة الإله، أمّا في دمشق فالجنس ليس إبداعًا ولا خلقًا بل هو نوع من القتل، والزيف، والتباهي. إنّه الرّاوي يبحث عن حبّ حقيقيّ بعيدًا عن زيف المدينة وخداعها، وهو يمقت المدينة لأنّها مركز السلطة والخيانات والمؤامرات، ويحبّ الطبيعة والريف حيث الإنسان هو نفسه وليس قناعًا، يغنّي مع الفلاحين الفقراء والعمّال والصيّادين (ص. 186).

ودمشق زمكان متحوّل، فقد كان يتخيّل دمشق بأنها وطن الحبّ والشعر والثورات والبشر الأنقياء، ولكن عندما باشرها وعاينها، وعندما غادرتها منى (الثورة)، وزُوّرت، تحوّلت إلى صحراء من العطش والجوع واللهفة: "تضيع فيها ولا أحد يسأل: من أنت؟ كيف ولماذا جئت دمشق في هذا الزّمن الضيق؟" (ص. 66). إنها دمشق التي أضاعت القيم وأضاعت الثورة وغرقت في القيم الماديّة، وتشيأ الإنسان فيها فلا قيمة له إلا بما يملك، وناسها غير مهمومين ما دام البيع

والشراء[16]، ولذلك بدأ الحلم القديم يعاود الرّاوي بالهجرة خارج الوطن: "لقد عاد الموال القديم، أحسّه الآن يزغف من جديد طالعًا من جدران الذاكرة، مدفدفًا كالموج بعد أن باشرت دمشق انسحابها وبدت الاكتشافات وآمال الذهن ومنى، مجرد أسطورة صاغها خيال طفل ريفيّ مهاجر، كان يبحث عبثًا عن أمان وينابيع حبّ وحرية وشموس لا تغرب" (ص: 232-233).

**2.2.3 جدليّة الأرض/ السماء : الرّاوي/ والده**

كان والد الرّاوي صوفيًّا مؤمنًا بالغيب والأساطير، وبالعقاب والثواب، والجنّة والنّار ويوم القيامة والحساب الأخير. وكان الرّاوي وهو طفل يسمع دعوات أبيه واستغفاره في صمت الليل ورهبة البراري. أمّا الرّاوي فعندما كبر تمرّد على أفكار أبيه وصار يؤمن بالإنسان ورفض فكرة الله والغيب، وآمن بالثورة مجسّدة في منى: "وبنزوع- تمرّديّ شبيه بثورة البحار كنت أحاول التنصل من ذلك الاستمرار المجانيّ، أن أكون أنا بعيدًا عن تاريخه المفعم بالأساطير وقوى

16) المدينة في **وليمة لأعشاب البحر** (1983) تشبه مدينة دمشق فهي تتلوّن بالظلال النفسيّة للراوي ولذلك فهي زمكان متحوّل، ولكنّها مبدئيًّا كريهة ككلّ المدن، في نظر الرّاوي: "كانت مدينة جميلة، مطوقة بالبحر والغابات، لكنها كأي مدينة عربية كانت متوحشة، محكومة بالإرهاب والجوع والسمرة والدين والحقد والجهل والقسوة والقتل" (ص. 11). وهي مدينة "استباحها جنون البيع والشراء ولصوص العهد الجديد الذين نموا كالطحالب على جسد المدينة الجديدة" (ص. 183).

ولكنّ هذه المدينة تتحوّل أيام الحبّ بين آسيا ومهدي إلى مدينة الضياء والغبطة التي تنهمر: "شلالات من الوجوه والأعشاب وبياض المنازل" (ص. 175)، وتتحوّل إلى "مدينة عذبة بيضاء وخضراء تدلي ذوائبها في البحر" (ص. 281). أمّا عندما تسافر آسيا إلى الجزائر العاصمة لأسبوعين تتحوّل بونه إلى "صحراء من الرمل والهجير والانقباضات اللعينة والخرائب" (ص. 356). وهذا هو حال مدينة باريس في قصة "الوعول" (1977) وهي من المجموعة القصصيّة بنفس العنوان وفيها زمكانان الماضي في الرباط حيث يسيطر عليه المفتوح والفرح، والحاضر في باريس التي تغيّر حبيبته. وتنتهي القصّة بسلطة المغلق وقتله لحبيبته في بيتها.

ويقول رياض عصمت عن دمشق: "مدينة عاهرة تحاصر شخصيّاته بإحساس قاتم من الغربة والضياع. إنها مدينة فقدت قيمها، وفقدت ثوريّتها. إنها مدينة همّها لحظة الشبق العابرة، والثرثرة في المقاهي إلى حدّ العبث المحض. كلّ هذا يجري والإنسان في هذا الوطن ضائع ومستلب". انظر: رياض عصمت، **الصوت والصدى- دراسة في القصّة السورية الحديثة** (بيروت: دار الطليعة، 1979)، 131.

الغيب [...] وإذ قرّرت رفضه حدستُ بمنى على نحو طفوليّ مراهق. إذ ذاك كانت الأسئلة محيّرة، لكنّها كانت مثيرة مشحونة بديناميكيّة شابّ يرغب الالتصاق بالأرض، ويومها لم يكن رفض السماء شيئًا يعبر بمجانية الريح" (ص. 259).

ويعتقد الرّاوي أنّ الدين الشائع والمزوّر والخوف هو الذي سّمم الثورة، وأنّ الجيل الجديد حين ينصاع لعلاقات الدين المرَضِيّة يقتل الثورة، لأنّ البرجوازيّة تتستّر بالدين: "ولكي نتطهر فعلاً ونقيم ثورة لا بد أن يسيل الدم وتدمر الشرائع الاستسلامية والقوانين السائدة التي سنتها البرجوازية المستترة نفاقًا بالدين في هذا الوطن" (ص. 262).

**3.2.3 جدليّة السلطة/ الشعب- الحركة/ السكون**

ترتبط فئة المثقّفين في الرواية بثلاثة أماكن: التسكّع في الشوارع، شرب الخمرة في الخمّارات والمراقص، وممارسة الجنس في البيوت أو البراري، وتقضي وقتها في الجدالات العقيمة وضوضاء الكلمات.

هذه الفئة المثقّفة من المفروض أن تقود الشعب، وتدافع عن مصالحه أمام السلطة. ولكن بسبب انتمائها للبرجوازيّة الصغيرة المعروفة بمواقفها المتذبذبة واقتصارها على التنظير كانت عاجزة عن الفعل، فكانت سلبيّة ويائسة ومأزومة، تعاني من العطب والنقص، فكيف تهبّ الجماهير الفقيرة التي تبحث عن قوتها اليوميّ في غياب قيادة جريئة تقودها؟ بل على العكس، هؤلاء المثقّفون خانوا منى (الثورة) فهم الذين تسلّموا مقاليد السلطة: "جيل استلم التغيير يغازل رجال الدين والتجار والبرجوازية غارق في الانتهازية والسلطة والامتيازات والتقسيمات القبلية، هؤلاء من أين خرجوا؟ أليسوا منّا؟ " (ص. 190). أصبحت السلطة تسكن في الطوابق العليا، أمّا الشعب فيسكن في الطوابق السفلى، فالسلطة هي الغنيّة والشعب هو الفقير. وتتجسّد السلطة في وائل الأسدي ضابط المخابرات الساديّ الذي يقوم في بيته القائم في الضواحي باغتصاب صديقته هدى وتعذيبها بوحشيّة، أمّا في قبوه الرسميّ فيقوم بتعذيب المتّهمين بأبشع أصناف التعذيب: "لم يكن يسمع صراخهم، وجهه قانٍ مهتاج. والوجوه والصدور والأرجل تتشنج ثم ترتعش ثم تسقط إعياءً وأحيانًا تودع الحركة إلى الأبد. جرحى ومشوّهون

وموتى، خرجوا من تلك الأقبية المظلمة بالأكفّ والعصيّ وأشرطة الكهرباء والأسياخ المحمّاة، ضُربوا. وكانت أصواتها تتخامد وتمتصّها الجدران. الحُجّاب وحدهم الذين أذلهم رعب ما يحدث، سمعوا الصراخ وكان هو على كرسيه الهزاز بين عشرات معدّات التعذيب وآلات التسجيل والهواتف والأرائك المريحة، يدخن ويحتسي الويسكي ويسمع الموسيقى" (ص. 230). ومع ذلك فإنّ الرّاويَ يقيم علاقة صداقة مع هذا الضابط الذي يمثّل السلطة بكلّ بشاعتها، رغم أنّه يوجه له الانتقادات الحادّة، فهو يرافقه إلى البراري ويقتات على مائدته الجنسيّة من خلال ناديا ابنة عمّ هدى صديقة وائل. وهذا يُظهر لنا الطبيعة الازدواجيّة والمتذبذبة للراوي الثوريّ الذي يبرّر هذه المواقف المتأرجحة إنْ لم تكن المتواطئة بحجّة العجز، وبحجّة أنّ المواطن لا يهتمّ بغير تفاهاته الشخصيّة من وظيفة، وأكل، وسكر، ورشوة، ووساطة، في وقت يعتكف زعماؤه في خزائن المال والمواخير والخمّارات، "ويحررون فلسطين وإسكندرون هناك، بانين للعربيّ الجديد مجدًا من الضوضاء والعطالة" (ص. 160).

### 3.3 أساليب رسم المكان في الزّمن الموحش

#### 1.3.3 الوصف

من أهمّ الأساليب التي تستعمل في رسم المكان[17] في **الزّمن الموحش** الوصف، وعلى عكس رواد الواقعيّة الأوروبيّة الذين يستعملون أسلوب الاستقصاء في الوصف إلى حدّ الوصف الفوتوغرافيّ المفصّل، فإنّ الوصف هنا يعتمد على أسلوب الانتقاء. وتتّصف المقاطع الوصفيّة بالقصر، وتقتصر على الخطوط العريضة والملامح العامّة للمكان، أو يخبرنا الرّاوي بوجود بعض الأشياء الموجودة فيه. ومما نلاحظه أنّه يكثر من إدخال الألوان والروائح في أوصافه تعبيرًا عن أوضاع الشخصيّة النفسيّة والاجتماعيّة. ومن أهمّ وظائف الوصف في الرواية هي الوظيفة

17) عن أساليب رسم المكان انظر: سيزا قاسم، **بناء الرواية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984)، 77؛ كوثر جابر، **التشكيل المكاني في الرواية الفلسطينية**. رسالة ماجستير (حيفا: جامعة حيفا، 2000)، 32-35.

التفسيريّة التي تكشف عن حياة الشخصيّة النفسيّة، وتشير إلى مزاجها وطبعها[18]. فيصف الرّاوي غرفة أيّوب السرحان زوج أمينة المدمن على الخمرة: "هو أيضًا يكرع الخمرة، وحيدًا مقرفصًا فوق جلد خروف متسخ، قرب مدفأة حطب موشكة على الخمود" (ص. 78). فهذه الأوصاف ترسم شخصيّة أيوب السرحان ونفسيّته المحطّمة، وحياته الموشكة على الخمود مثل هذه المدفأة، حتى إنّ المدفأة تصبح رمزًا لحياته بحيث يتكرّر هذا الوصف عدّة مرّات: "سرير عتيق، وثياب وسخة مرميّة بفوضى في كل مكان. كؤوس وزجاجات فارغة. مدفأة حطب رمادها أكثر من نارها ثم هذا الغبار فوق الجدران المطلية بدهان باهت. وهذا الرجل المهدّم" (ص. 87). فهذه الأوصاف توحي جميعها بالإهمال والفقر والقدم والتهدّم واليأس، وتعكس نفسيّة أيوب السرحان اليائس والموشك على النهاية.

**2.3.3 التأنيس**

وهو أنسنة المكان وإعطاؤه إمكانيّة التعبير عن الأحاسيس والأفكار والجوّ العامّ. وكثيرًا ما نلاحظ أنّ الرّاويَ يشخّص المكان، فعندما يخرج الرّاوي مع وائل الأسدي إلى البراري برفقة هدى وناديا يصف مجاسدته لناديا بحيث تهتزّ الأرض تحتهما: "الأرض خصبة، معشبة تحتنا، نثار ضوء يرشف النصف المنحدر منا خارج الكهف، وفي هيولي الحياة نمضي. نهتزّ فتهتزّ الأرض. ندخل منطقة الروائح فيتلاشى الحلال والحرام [...] إذ يعود السكون يهمد ضجيج الأرض" (ص. 131). وعندما يصف سامر البدوي دمشق فإنه يشخّصها ويصفها على أنها "امرأة طويلة طويلة، ممتلئة، نضرة، مسكونة بالرغبات الإلهية وبأشياء أخرى لا تدرك" (ص. 150). وكثيرًا ما يتمّ

18) نلاحظ أنّ الوصف التفسيريّ هو المهيمن أيضا في **وليمة لأعشاب البحر** وإنْ بدأ يستقصي أكثر في وصف المكان إلا أنّه يبقى انتقائيًّا ويظهر ذلك في وصف بيت فُلّة حيث يمتدّ الوصف على مساحة سبعة أسطر (ص. 77)، ووصف بيت آسيا حيث يمتدّ الوصف على مساحة خمسة أسطر (ص. 63)، حيث يعكس الوصف صاحبة البيت لالا فضلية، ونفسيّة البطل مهدي ورؤيته لهذا البيت لأن حبيبته آسيا تسكن فيه: "الفيلا الزرقاء الموشحة بالهدوء [...] تهبّ نسائم رخيّة فترتعش الستارة وتندفع إلى الصالون روائح زهر الليمون. تحت هذه العذوبة الخارقة للقلب تترامى الغبطة والسلام وأنس العائلة" (ص. 80). وهذا الوصف نلاحظه أيضًا في رواية **مرايا النار** (1992).

تشخيص دمشق ووصفها بامرأة. وعندما تحضر منى إلى غرفة الرّاوي ينتقل الفرح إلى الجدران والأرض والسرير: "معها يدخل فرح العالم. تبدأ الجدران والأرض والسرير مزهوّة بوجودها"[19] (ص. 21).

**3.3.3 الترميز**

تتحول بعض الدوالّ المكانيّة إلى رموز فالمدينة تتّخذ بعدًا رمزيًّا للصّفات السلبيّة: كذب وخداع وتلوّث وقتل وخيانة وسلطة، على عكس البراري والغابات التي تتّخذ رمز البراءة والطهارة والنقاء والحريّة. ويتحوّل المفتاح إلى رمز الفرح، فهو ليس مفتاحا للباب بقدر ما هو مفتاح للفرح. وإذا كان باشلار يعتبر أنّ المفتاح أداة للإغلاق: "المفتاح هو الذي يغلق البيت أكثر مما يفتحه في حين أنّ مقبض الباب يفتح الباب أكثر مما يغلقه"[20]، فإنّه هنا على العكس، فالراوي في حالة انتظار قصوى لمجيء منى، والزمن النفسيّ كابوس يخيّم عليه: "تحسّ أنك تعبر أرضا ملغومة والانفجار متوقّع في أية ثانية. وفجأة يدوّي، ينفجر ممدّدًا من رأس المفتاح الذي صدم القفل الآن إلى رأسك. إذ ذاك ينجلي كابوس الزّمن. معها يدخل فرح العالم" (ص. 21). والبوابة المخلّعة رمز ودالّ مكانيّ رأيناه في رواية **الفهد** ويرمز إلى الاستباحة والانتهاك وغياب الأمان. ويصف الرّاوي دمشق في غياب منى بأنّ "بواباتها المخلّعة ممرّات للريح"[21] (ص. 45).

19) ويلاحظ أنّ التأنيس من أساليب رسم المكان في **وليمة لأعشاب البحر** حيث يؤنسن الرّاوي بيت آسيا ومدينة بونة: "تتثاءب المدينة وتنام الأحلام" (ص. 106). ويصف مهدي بونة: "الطفلة الشرسة التي تداعب أمواج المتوسّط بأصابع قدميها، وتتكىء برأسها على جبل سرايدي" (ص. 163).

20) باشلار، **شعرية المكان**، 87.

21) يتكرّر موتيف "الأبواب المخلّعة" في رواية **وليمة لأعشاب البحر** حيث ترمز إلى الاستباحة من قبل الاستعمار لمدن الجزائر: "وعندما رحلوا بدت المدن فارغة، محروقة، أبوابها مخلّعة وجدرانها مهدّمة وسوداء" (ص. 278).

### 4.3 زمكانيّة الأسماء والحواسّ

تبدو الأسماء في الرواية بأنها تحمل دلالات تتعلّق بتجربة الشخصيّات في الزمكان الذي عملت فيه، ولكن ما يلفت النظر هو كثافة استعمال الحواسّ بدلالات جدليّة وخاصّة الألوان والروائح. هذه الألوان والأصوات تعكس نفسيّة الرّاوي أساسًا ورؤيته للأشياء.

#### 1.4.3 اللون الأخضر

يأتي اللّون الأخضر دلالة على الخصب والفرح عندما يتحدّث الرّاوي عن زمكانيّة الطفولة، وزمكانيّة الرغبة، في الحاضر، في أن يصطحب منى معه إلى الغابات والبراري، وعندما تكون منى معه في توحّد جسديّ. ويتحوّل اللون الأخضر إلى حواسَّ أخرى بحيث تتمازج الحواسّ: "وتقودني إلى سرير أخضر، لوقع جسدينا عليه صوت أخضر، ولحركة جسدها ورائحتها إيقاع أخضر، ونغيب" (ص. 51). وتتحوّل المرأة إلى جزء من الطبيعة ذات المروج الخضراء: "في مكان ما امرأة تنتظرك، ستسرح عبر مروجها الخضر الطريّة بعد دوار طويل" (ص. 81). ويتذكّر الرّاوي طفولته، ويحلم بأن تكون منى معه هناك في أرض الطفولة "نمشي عبر السهول الخضر"، "انظري إلى البحر الأخضر"، "وبصوت أخضر تغني"، "أصابعي تداعب خصرها الأخضر"، "نتمرّغ برائحة هذا الاخضرار الممتد"[22] (ص: 255-256).

#### 2.4.3 الروائح

تأخذ الروائح أيضًا دلالات هامّة في كشف أحوال الشخصيّات والمناخ العامّ، وعادة ما يعطي الرّاوي لزمكان الفرح روائح الطبيعة، فالمرأة تفوح منها رائحة الأرض، ورائحة الوطن، ورائحة

22) نلاحظ أنّ زمكانيّة اللون الأخضر تأخذ أبعادًا شبيهة أيضًا في **وليمة لأعشاب البحر**، فاللون الأخضر يشير إلى الفرح وخاصّة عندما يكون مهدي جواد مع آسيا، وآسيا لخضر هي رمز للوطن والفرح فآسيا هي وطن مهدي جواد وخاصّة بعد أن هرب من وطنه، وهي الأخضر في حياته، وعندما يتجاسد مهدي وآسيا في غرفته يتحوّل كلّ شيء إلى أخضر: "تحت ذلك البياض والضحى اغتبطا. امرأة ورجل داخل غرفة ضيّقة ومغلقة انفتحت حتى صارت في رحابة كون لا يحدّ. دخلا في الحقول الخضر، وجريا تحت الأمطار الخضراء، وانبثق من ضلوعهما براعم وينابيع خضراء" (ص. 173). وهذه الزمكانيّة نفسها نلاحظها في رواية **مرايا النار** (1992) وإن كانت أقلّ تواترًا.

الغابات؛ أمّا الشخصيّات السلبيّة كوائل الأسدي، أو أيوب السرحان، فإنّ زمكانيهما يأخذان طابع الرائحة السلبيّة وخاصّة رائحة الحموضة. وبيت الرّاوي أيضًا في غياب منى تفوح منه رائحة الرطوبة.

يتحدّث الرّاوي عن منى فيقول: "مال رأسي بتلقائيّة حتى شارف خدّي خدّها شممت رائحتها، رائحة الغابات والمطر في ليل موحش" (ص. 161)، "قبّلت منى كاتمًا دمعة وثبت إلى حلقي، هبّت رائحتها أعذب من رائحة الأرض غِبّ المطر". وعندما يصف البراري يقول: "غبّ هموده المطر فاحت رائحة الأرض، عبقت ورائحة النساء" (ص. 157).

أمّا الأماكن الموحشة والتي تعكس الشخصيّات السلبيّة، أو الحالة السلبيّة فتأتي روائحها حامضيّة. فعندما يصف غرفة وائل الأسدي في ضواحي دمشق حيث يمارس سيادته في اغتصاب هدى يقول: "على المنضدة والأرض زجاجات فارغة، وكؤوس فيها بقايا خمر، فواكه ونفايات، ثم الروائح الحامضة" (ص. 166). وعندما يصف أيوب السرحان وغرفته يقول: "يرتدي منامة تخرج منها رائحة حموضة" (ص. 98)، وعندما تغيب منى وترحل تتحوّل رائحة غرفة الرّاوي إلى رائحة الرطوبة: "أفتح الباب وأعبر الصالون، تفجّ رائحة الرطوبة والوحشة" (ص. 191)، وعندما يتحدّث عن الوظيفة ومللها يقول: "للكرسي والمكتب رائحة زنخة فقدت انتشارها من كثرة ما عشعشت في الخياشيم"[23] (ص. 194).

كذلك هناك اهتمام واضح بحاسّة اللمس والسمع والنظر واختلاط الحواسّ أيضًا: "بدت الرغبة في كلّ مكان وكان لها رائحة تشمّ في العيون والأجساد، في جدران الكهف [المرقص] وفي الخمر، وفي وجهها المتأجّج [...] كان الضوء شحيحًا، ثم غلالة صقيع تلفح الوجوه والجلد

23) في **وليمة لأعشاب البحر** نلاحظ أيضًا زمكانيّة الروائح والملمس ولكن بشكل أخفّ مما هو عليه الحال في **الزّمن الموحش**، فكلّ شيء جميل يأخذ ملمس الحرير. والأوقات والأماكن الجميلة تتلبس بروائح عطرة وخاصّة روائح الأرض وروائح آسيا: "كان البيت حميمًا. جسد آسيا الممدّد على الجلد الصوفي الأبيض يتوهّج بالرائحة. رائحة أعشاب بلّلها الندى في فجر ريفيّ. ومن الحديقة فاح زهر قداح الليمون" (ص. 118). أمّا الزمكان السيء فيتلبس بروائح الحموضة: "تحت غمرة الضباب العابق بالروائح والحموضة والصخب، تنطلق طيور الحنين" (ص. 290). وهذه الزمكانيّة نفسها نلاحظها بكثافة في رواية **مرايا النار** (1992).

العاريَ. وهذه الموسيقى التي تنشر الروائح أكثر" (ص. 58)، وعندما يصف ذراعي منى يصفهما: "بيضاوين مزغبين في ملمس الحرير والعشب" (ص. 51). وعندما تغيب منى تأتي الموسيقى "مندّاة بالحزن والرغبة" (ص. 11).

وعندما تخبره منى بأنها سترحل يقول: "عاد الحزن يشعل المكان، بينما انطفأ ضوء القمر وغاب" (ص. 65).

**3.4.3 الأسماء**

أمّا أسماء الشخصيّات فلها ارتباط بالمكان والزّمان فالراوي شبلي العبد الله، هو ابن الأسد الذي جاء من براري الريف إلى المدينة، وأصبح أسيرًا في دمشق التي أسرته في خيوط عنكبوتها، وهو دائمًا تهفو نفسه إلى البراري والغابات. أمّا منى فهي رمز للثورة التي خانها الجميع في دمشق، والتي هاجر الرّاوي إلى دمشق من أجلها، فهي مُنية الرّاوي، ولكنّها فقدت ثقتها بهم جميعًا ولذلك ترحل عن دمشق. أمّا سامر البدوي فهو الذي يسمر في حانات دمشق وقد أسرته المدينة وبالتالي قتلته. ومسرور هو اللاجئ الفلسطينيّ الذي هاجر إلى دمشق مع زوجته ديانا ولكنّه كان حزينًا لأنّ ديانا تعاني من برود جنسيّ فظنها عاشقة فقتلها. هكذا تأتي الأسماء معزِّزة دلالات المكان.

**4. بناء المكان في رواية شموس الغجر**

هناك ثلاث بؤر قصصيّة رئيسيّة في رواية **شموس الغجر** (1997)، وحسب هذه البؤر يتجزّأ المكان في إطاره الجغرافيّ ومستوياته الدلاليّة. ويمكننا تأطير حركة الراوية في الرواية ضمن هذه المواقع، وهي: قريتها عيون الريم، الجامعة، المنفى– قبرص. وسيتمّ تحليل التشكيل المكانيّ من خلال حركة الراوية في هذه الأماكن، وعلاقاتها مع الشخصيّات المختلفة. ويمكننا بذلك تقسيم التشكيل المكانيّ إلى ثلاث زمكانيّات موازية، وهي: زمكانيّة الطفولة/ المفتوح، زمكانيّة الشباب/ المغلق، زمكانيّة الرفض/ المفتوح.

**1.4 زمكانيّة الطفولة/ المفتوح**

لقد وُلدت الراوية في مكان مفتوح، وهو الأرض التي كان يعمل فيها والدها بدر الدين في قرية عيون الريم، وكانت ولادتها شبه أسطوريّة، فقد ولدتها أمها فوق الحشائش الخضراء. وعندما

جاءها المخاض أسرع زوجها بدر الدّين إلى مضارب الغجر وأحضر غجريّة عجوزًا: "تمتمت الغجرية بيلار كلمات سحريّة بلغة غامضة، وبحركة شبه مسرحيّة استلّت من إزارها مقصًّا لجزّ الأغنام، قطعت به حبل السرّة ثم ربطته بخيط قطعته من نبتة ليف مدلاة من خيمتنا المشيّدة فوق التخوم المجاورة للبحر" (ص. 8). هذه الولادة ستنعكس على حياة راوية مولّدة في أعماقها شوقًا غريبًا للبراري والحريّة على حدّ قولها.

كان البيت المغلق في القرية واسعًا محفوفًا بالحنان والدفء والعمل والحريّة، ولكنّ الوالد كان يعمل في الأرض ومعظم الأوصاف تأتي على الأرض/ المكان المفتوح وعلى سطح البيت، وحتى البيت نفسه كان مكانا مفتوحًا على الحريّة والديمقراطيّة والدفء، فكان الأب صديقًا ومربيًّا وأمثولة، غرس في نفوس أبنائه بذرة الحريّة، وبناء الشخصيّة المستقلّة خاصّة وانه تمرّد على والده الإقطاعيّ، وخرج مع أمّه، التي طلّقها والده، وهو في الثامنة عشرة من عمره، متخليًّا عن حياة الدلال وقَصْر والده وأمواله الجمّة في كفر حمام. وعمل في لبنان في مزارع التفاح، ثمّ في بيروت في مخزن للكتب حيث قرأ عيون الفكر الاشتراكيّ والأدب العالميّ، وأصبح يؤمن بالنظريّة الماركسيّة، ثم تزوّج واستقرّ في قرية عيون الريم، ورفض العودة إلى بيت والده. عمل في الأرض وكان نشيطًا سياسيًّا. هذا البيت كان منسجمًا مع البراري المفتوحة على الحريّة وشاطئ البحر: "يا لَلزّمن العذب الذي مضى، زمن السحر والشذى العبق في ليالي عيون الريم المطلة على البحر" (ص. 27).

ولكن هذا البيت كان حالة شاذّة واستثنائيّة في عيون الريم، وكان يعيش حالة من الصراع.

**1.1.4 البيت/ المحيط**

في الوقت الذي كان بيت الراوية منارة للديمقراطيّة والحريّة والانفتاح على الثقافة والحياة كان المحيط في القرية يعيش ظلام التعصّب والقمع: "أسلوب تربيتنا الحرّة معها، كان جزءًا من صراعه مع المحيط المتوارث من العصور الوسطى والبدائيّة، المحيط الدينيّ والزمّيت القمعيّ الذي يقول: لا للتعليم الجامعيّ. لا للاختلاط الجنسيّ. لا للسهر والسباحة في البحر بالمايوه. لا للغناء والرقص حتى في البيت. كذا للرحلات الجماعية أو الانتماء السياسي للبنات" (ص. 33).

وعندما سجن والدها بحجّة انتمائه لتنظيم سياسيّ محظور، كانت العائلة شبه منبوذة من أهل القرية، وزميلات الراوية في المدرسة كنّ يتحاشينها وكأنها مصابة بوباء ناقل للعدوى (ص: 35-37).

### 2.4 زمكانيّة الحاضر/ المغلق

#### 1.2.4 السجن

السجن مكان مغلق ويتعرّض السجين في السجن السياسيّ للتعذيب والإهانات. لقد اعتقل بدر الدين والد الراوية بتهمة الانتماء لتنظيم سياسيّ محظور وكتابة مناشير، مع أنّه في الحقيقة لم يفعل ذلك سوى أنّه قرأ نشرة سريّة لتنظيم سياسيّ محظور. وكانت أخباره نادرة، والزيارات ممنوعة. وكان يتراءى للراوية وعائلتها أنّه يتعرّض لأبشع ضروب التعذيب: "كانوا يُعَرّونَهُ فوق بلاط الزنزانة، ويكوونه بلسعات الكهرباء، ويطفئون السجائر على صدره. يقتلعون أظافره، ويعلقونه من رجليه ورأسه إلى الأسفل ليعترف ويشي برفاقه، ثم يرشقونه بالماء حين يغمى عليه" (ص. 35). ومع أنّ والد الراوية لم يتعرّض للتعذيب، لكنّه تعرض للإهانات والصفعات والشتائم إلا أنّ هذه هي الصورة السائدة عن السجون والمعتقلات. عمليّة المداهمة كانت قاسية جدًّا فقد كبّلوه وهدموا المكتبة وكسروا زجاجها، وقذفوا المجلدات والكتب وصادروها.

#### 2.2.4 البيت/ المغلق

بعد خروج بدر الدين من السجن تحوّلت أفكاره، فقد عاد تدريجيًّا إلى الإيمان بالله والصلاة والقضاء والقدر والفرائض. وبدأ يتحدّث همسًا عن مسائل خطيرة طائفيّة ومذهبيّة، وأنّ الإسلام هو البديل. وقد تزامن تحوّله مع انهيار الاتحاد السوفياتيّ والمنظومة الاشتراكيّة. هذه التحوّلات رافقها تحوّلات في العلاقة مع الأبناء والبنات ومع الشكل الذي اتخذه البيت، فقد أصبح البيت نوعًا من السجن بالنسبة للراوية وهي التي رفضت تحوّلات والدها والتي تبنّت الأفكار العلمانيّة والأيديولوجيّة الاشتراكيّة.

أصبح البيت مكانًا مغلقًا فمنع الخروج منه إلا بإذن من الأب أو الأمّ، وضرورة العودة قبل غروب الشمس. ومنع الذهاب إلى البحر أو السباحة بالمايوه، ومنع الاختلاط بين الذكور والإناث

من الأصدقاء الذين يغدون إلى البيت. ويمنح الابن البكر وهو ضابط في الكليّة العسكريّة حقوق الأب خلال غيابه، بالإضافة إلى المراقبة الشديدة للكتب والأفلام[24].

24) المكان في رواية **مرايا النار** (1992) مغلق ولكنّه متحرك يحتوي على زمكانين: زمكان الحاضر وزمكان الذكريات. الشخصيّة المركزية ناجي موجود في قطار يتّجه شرقًا عبر سهوب أفريقيا، ومن خلال وجوده في القطار وعدم استطاعته النوم، رغم رغبته الجامحة فيه، وذلك بسبب الضجة، تنثال عليه الذكريات. هكذا ينوس السرد بين زمكانين: الماضي في إحدى البلدات قرب العاصمة المغربيّة حيث استأجر غرفة عند إحدى العائلات بعد أن هرب- كما أشيع- من الحرب في لبنان والتي راح ضحيّتها جميع أفراد أسرته، وفي هذا البيت حاولت زوجة الرجل المقعد أن تقيم علاقة حبّ معه لكنّه لا يستطيع ذلك بسبب الأحداث التي مرّ بها، وزمكان الحاضر هو هذا القطار البطيء وما يحدث فيه. والقطار "هو حيّز مكانيّ مغلق ويتحرّك في الوقت ذاته، تقتصر عليه أحداث وتصاحبه أخرى. وكونه كذلك يعني ضمنًا أنّ ثمّة أحداثًا بعينها قد تحدث في هذا المكان وأنّ ثمّة أخرى لا يمكنها أن تتمّ فيه أو في مثله. بصياغة أخرى إنّ أحداثًا كثيرة قد يستثنيها المكان ويخرجها من دائرة الأحداث التي تلائمه من حيث المنطق والشكل والصفات. والأحداث التي تلائم القطار كمكان مغلق متحرّك هي أحداث محدودة وإنْ كانت متنوّعة إلى حدّ ما تعتمد في مجملها ومحصلتها على فكرة التواصل بين الإنسان ونفسه أو بين الإنسان والإنسان وإن تعدّدت دواعي هذا التواصل واختلفت أشكاله ونتائجه". انظر: إبراهيم طه، "صورة البطل الحديث في قصة لمحمد علي طه"، **الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب**، العددان 18-19 (1997-1998)، 313-314. وبما أنّ ناجي العبد الله غير منسجم مع العالم فإنّه لم يستطع التواصل مع ركّاب القطار ولذلك فهو يتواصل مع نفسه ويسترجع الذكريات القديمة. مكان الذكريات غير محدّد بالاسم فهو مكان مطلق وفيه صراع بين البيت المغلق والأماكن المفتوحة مثل الشوارع والبارات، ولكنّ الرواية تبدأ في القطار وتنتهي به، وبذلك فإنّ المكان المغلق هو المهيمن ولكنّ الانغلاق متحرّك خاصّة وأنّ ناجي هارب من المنافي ولا يدري إلى أين يذهب. ومما يلفت النظر في الرواية الحضور الكثيف للنافذة، ويأتي حضور النافذة في القطار حيث يشاهد ناجي العالم الخارجيّ من خلال النافذة، وكذلك نافذة بيت دميانة وزوجها المقعد ويتكرّر ذكر النافذة حوالي عشرين مرّة وبذلك تتحوّل النافذة إلى زمكانيّة مشبعة بالقيم العاطفيّة والدلالة على فضاء مأزوم ومؤشّر إلى فضاءات مغلقة. فالشخصيّات الثلاثة وهي دميانة وزوجها المقعد وناجي تعيش في عوالمها المغلقة المأزومة. انظر: حيدر حيدر، **مرايا النار** (ط. 3؛ دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2000).

هكذا انسجم الآن البيت مع المحيط، وأصبح شيوخ القرية يحضرون إلى البيت ويقومون بطقوس غريبة ذات طابع صوفيّ شيعيّ هنديّ. وقد ترك الأب العمل في الأرض وأصبح يعمل في البلديّة، وبذلك زاد الانغلاق وبدأ الانهدام يتّسع بين الراوية وأبيها من جهة، وبينها وبين المكان-البيت من جهة أخرى، وخاصّة بعد أن انهت دراستها ورجعت إلى البيت. ومن هنا نلاحظ وجود جدليّة المغلق/ المفتوح.

البيت-مغلق/ البراري مفتوحة. البيت مغلق يعني بالضرورة أنّ الشخصيّة تتحرّك في إطار محدّد مغلق، تتقيّد بقوانين هذا المكان[25]. وإذا كان شكل المكان يقرّر شكل الحركة فإنّ الحركة الغالبة في البيت هي الجلوس ومشاهدة التلفزيون، والأب والأمّ يلعبان الورق، ثمّ حوار بين الراوية وأخيها الضابط نذير الذي يسألها عن علاقتها بالفلسطينيّ ماجد زهوان، ثم يضربها ضربًا مبرحًا أمام لا مبالاة والدها. تستحضر الراوية الزمكان المفتوح، زمكان العمل في الأرض والبراري حين كان والدها يقتلع الصخور من الأرض ويعشب الأثلام من الحشائش الضارة وهي تجهّز له الشّواء والطعام. يتحوّل البيت إلى نوع من الجحيم تسيطر عليه الرتابة: "هبط الملل. إيقاع الرتابة والضجر وروتين الأيام الواحدة والمتماثلة" (ص. 159). وأمام هذا الوضع تحاول الراوية أن تخرج إلى البراري مع أختها بيسان لتخرج من هذا السجن البيتيّ. والبراري نقيض البيت فهي مكان مفتوح وطبيعيّ يخلو من القوانين والمواضعات الاجتماعيّة، وهي رمز للطهارة والبراءة. فتخرج مع بيسان بحجّة قطف الزعتر: "انحدرنا في السفوح بين أشجار الزيتون والبطم والزعرور والآس. عبرنا السواقي والينابيع وتسلقنا الصخور والمنحدرات [...] سعيدتان بهذا الضوء والفضاء الطلق وموسيقى طيور الفجر. هذا المدى المفتوح خارج البيت المحاصر [...] (ص. 70).

وعندما تتخاصم مع والدتها بسبب تأخّرها في العودة إلى البيت، تترك البيت ليلاً وتخرج إلى البراري وتبيت ليلتها، ومع الفجر تسبح في البحر عارية متطهّرة من "أدران البيت والعائلة والزمن الجرثوميّ وكلمات أمي" (ص. 76).

25) انظر: إبراهيم طه، **البعد الآخر**، 152-157.

### 3.2.4 الجامعة/ المفتوح

الجامعة مكان مفتوح تجمع في داخلها مختلف الطبقات والفئات الاجتماعيّة، فهي مكان تتصارع فيه الأفكار والأيديولوجيّات. ولكنّ الجامعة زمكانيّة مؤقّتة. تدرس راوية ثلاث سنوات في الجامعة وهناك تمارس حريّتها وتصقل أفكارها وشخصيّتها. هناك تتعرّف إلى شابّ فلسطينيّ ماجد زهوان وتجد أنّ كثيرًا من القواسم المشتركة تجمعهما مثل رفض الميراث الاستبداديّ للأسرة والمجتمع. وهو يساريّ ثائر ينادي بانهيار العالم القديم وتدمير السلطة والدولة لتحرير الإنسان. بعد أن ينهي دراسته يسافر إلى لارنكا في قبرص للعمل في مكتب منظّمة التحرير الفلسطينيّة، وتبقى راوية على اتصال به، فهي معجبة به رغم أنها لم تعبّر له عن ذلك. في الجامعة ينعكس الصراع بين الراوية ووالدها، أي بين الماركسيّة والإسلام من خلال الجدال بين راوية وعُليّة الاذربيجانية التي سكنت مع راوية في نفس الغرفة في مساكن الطالبات، ومع خطيب عليّة أستاذ التاريخ والفلسفة الإسلاميّة الدكتور رضوان عبد الله.

### 3.4 زمكانيّة الرفض- المنفى/ المفتوح

بعد أن أنهت راوية دراستها عادت إلى البيت المغلق، إلى الثبات والرتابة، والأوامر والنهي، وراوية تفكّر عدّة مرّات بالانتحار للتخلّص من الحالة التي تواجدت فيها. يتحوّل البيت رمزًا للوطن ومكانًا معاديًا، فوالدها يمثّل السلطة الدينيّة المتواطئة مع أخيها الضابط نذير الذي يمثّل السلطة الحاكمة. نذير يضرب أخته، ثم يطلق الرصاص عليها لكنّها لا تصاب. ولذلك تخرج راوية من البيت، وتسافر إلى قبرص حيث ماجد زهوان صديقها وحبيبها.

المكان المفتوح في قبرص يهيمن على المكان. معظم الأحداث تحدث إمّا في الشوارع، أو البارات، أو المطاعم، وهي أماكن مفتوحة، والمكان المفتوح يرمز إلى الحريّة. وحتى عندما تكون في البيت مع حبيبها ماجد فإنهما يجلسان على الشرفة، ويتحوّل البيت إلى مكان دافئ وحميم. ورغم سحب الكآبة التي تهيمن أحيانًا عليها بسبب غربتها وابتعادها عن أسرتها إلا أنها تنعم بالأمان والحريّة: "الآن في هذه الفسحة الصغيرة. فوق هذا الرصيف المبلل بالمطر، تحت أشجار الصنوبر المنداة، نغني ونتماسّ ونحبّ ونترنّح. نصرخ ونعوي كالذئاب في ليل ممطر.

- ما أعذب الحياة البسيطة
- بين عاشقين.
- بعيدًا عن الكآبة والتعقيد وترهات الشرق" (ص. 148).

يتحوّل المنفى، إذن، إلى مقابل للوطن في هذه الجدليّة، فالوطن هو السجن، والمكان المعادي للحريّة والانطلاق فهو مكان مغلق وهو الذي ينتصر. ولكنّ راوية ترفض الخضوع للمكان المغلق وتهرب إلى المنفى في الوقت الذي عاد والدها إلى مسقط رأسه كفر حمام ليطلب العفو والغفران من والده المقبل على الموت. وهكذا تتكوّن دائرتان: دائرة الوالد التي تبدأ من المغلق إلى المفتوح ثم عودة إلى المغلق، أما دائرة الراوية فعلى العكس إذ تبدأ من المفتوح ثم المغلق ثم المفتوح.

**4.4 أساليب رسم المكان في شموس الغجر**

أ- **الوصف:** يعتبر الوصف من أهمّ الأساليب التي تستعمل في رسم المكان. والوصف في **شموس الغجر** وصف هيكليّ يكتفي بتسمية الأشياء في معظم الأحيان دون تجزئتها، ويأتي الوصف عامًّا دون الدخول في تفاصيل أجزاء المكان وتفكيكه، ولذلك جاء المكان ضامرًا في أغلب الأحيان وتابعًا لحركة الشخصيّات والأحداث[26]. فعندما تتحدّث الراوية عن البيت في قبرص تصفه وصفًا عامًّا: "ذات غروب ونحن على شرفة بيتنا الجميل والمعزول في شارع فينيزيلوس قرب الحدود التي جزأت نيقوسيا وقبرص، أشار ماجد زهوان وهو يشرب القهوة [...]" (ص. 126)، وتسمية الشارع ووصف الحدود هدفها الإيهام بالواقعيّة. وتأتي الأوصاف مفصّلة أكثر عندما تصف الراوية الطبيعة أو الأماكن التي تحبّها مثل البار والديسكو: "ولجنا الرواق المضاء بمصابيح خضراء وحمراء، ثم هبطنا الدرج شبه المعتم، موسيقا جاز صاخبة وراقصون. صخب وضوضاء، احتفالات الجسد لفتيان وفتيات فوق البيست المبتهج بفتوة تنضح بالقوة والألق" (ص. 163).

26) هذا هو حال المكان في رواية **مراثي الأيام** (2001). فهو تابع للأحداث، والوصف فيه هيكليّ عامّ ذو وظيفة تفسيريّة ولذلك هناك تشابه كبير بين هاتين الروايتين، وهما الروايتان الأخيرتان للمؤلّف.

**ب- التأنيس:** يكاد يكون التأنيس معدومًا في الرواية باستثناء حالة أو حالتين مثل تأنيس البيست المبتهج في المثال أعلاه. أو تأنيس جزيرة قبرص بوصفها بالجزيرة "البائسة لولا باراتها ومطاعمها وبحرها" (ص. 164).

**ج- الترميز:** إنّ الترميز في الرواية مثله كمثل التأنيس شحيح جدًا، مثل وصف مضارب الغجر في الطبيعة والتي ترمز إلى الحريّة والانطلاق وعدم التقيّد بالمكان وقوانينه. أو كوصف الأريكتين في البيت اللتين نصل غطاؤهما القديم رمزًا للقدم والتمزّق الذي أصاب البيت، والعودة إلى الماضي: "هو [أخوها الضابط نذير] وأنا كنا متقابلين مصادفة على أريكتين نصل غطاؤهما القديم" (ص. 110).

**د- الأسطرة:** تقوم الراوية بوصف حرم المحفل الدينيّ بأجواء أسطوريّة عجائبيّة[27]، هذه الأجواء المستمدّة من التصوّف الهنديّ يأتي لإبراز مدى اللاعقلانيّة الذي هوى إليه والدها: "وهو يدخل حرم المحفل طأطأ رأسه إجلالاً. وضع ساعديه على صدره وهو يتقدم وجسًا عبر سرداب نصف مضاء، على جانبيه وفوق أدراجه الجانبية مجامر تعبق برائحة البخور [...] كان مدركًا بأنهم ينتظرونه هناك على المسرح. العمائم البيضاء، والبرانس السوداء واللحى الطويلة والوجوه الجهمة [...] بدت القاعة نائسة الضوء، مغمورة بالظلال والمهابة [...] " (ص. 90).

### 5.4 زمكانيّة العنوان والحواسّ

يأخذ عنوان الرواية دلالات مكانيّة فالشمس هي أم الطبيعة وهي ترمز للحياة والدفء، والغجر رمز للحريّة والطبيعة والانطلاق. والراوية راوية وُلدت في الطبيعة، وكانت القابلة غجريّة قامت بتوليدها من خلال طقوس سحريّة شبه أسطوريّة، بحيث أصبحت هذه القابلة الأمّ الثانية لراوية، وانعكس ذلك، كما تقول راوية، على حياتها فأصبحت في شوق دائم للبراري والحريّة. وعندما تجادل راوية أباها وتُظهر له خلَلَ تحوّلاته يقول لها : "أصلاً الغجر هم أسلافك. بهذا اللسان السليط والوجه النحاسيّ تؤكدين بأنّ شمسهم لفحتك وأنّ دمك ملوث بلغتهم" (ص. 62).

27) تظهر الأسطرة واضحة في قصّة "غسق الالهة" في المجموعة القصصيّة التي تحمل نفس العنوان.

اللون الأخضر: يأتي اللون الأخضر أيضًا في هذه الرواية دلالة على الخصب والطبيعة، ولكنّ كثافته ومدلولاته تخفّ حدّتها عمّا هي في **الزّمن الموحش** و**وليمة لأعشاب البحر**، فتصف الراوية الينابيع بأنها خضراء، والحشائش خضراء، والبحار خضراء، والعريشة الخضراء. فاللون الأخضر هو لون الأشياء الجميلة وخاصّة ما يتعلق بالطبيعة.

الروائح: تأتي الروائح هنا بدلالة إيجابيّة فقط وخاصّة تلك الروائح التي تأتي من الطبيعة مثل رائحة الأرض في البراري. ويصف ماجد زهوان رائحة راوية العطرة بأنها شبيهة برائحة زهر وأوراق البراري. ويأتي ذكر هذه الروائح بتواتر قليل جدًّا مقارنة مع **الزّمن الموحش** و**وليمة لأعشاب البحر** كما أنها يغيب عنها مزج الحواسّ. ولذلك يضعف دورها في إبراز المناخ العامّ، ومن هنا تأتي ضامرة كالمكان.

**إجمال**

تناولت هذه الدراسة بناء المكان في روايات حيدر حيدر من خلال ثلاثة نماذج روائيّة، وهي: رواية **الفهد**، و**الزّمن الموحش**، و**شموس الغجر**. وقد أشرنا في الهوامش إلى بناء المكان في رواياته الأخرى وبعض المجموعات القصصيّة. وقد تبيّن من خلال الدراسة أنّ رواية **الفهد** رواية تقليديّة في بنائها حيث يتبع المكان الأحداث، وينبني المكان على جدليّات أهمّها المغلق/ المفتوح، الأسفل/ الأعلى، السماء/ الأرض، وعلى المستوى الزمكانيّ جدليّة السكون/ الحركة. ويأتي مبنى المكان دائريًّا من المغلق إلى المفتوح ثم المغلق. أمّا أساليب رسم المكان فأهمّها الوصف وطبيعته هيكليّة عامّة ذات وظيفة تفسيريّة. أما رواية **الزّمن الموحش** فهي رواية حداثيّة من الدّرجة الأولى إذ إنّ المكان- المدينة يصبح هو الشخصيّة الرئيسيّة، وأسماء الشوارع والأحياء تحيلنا إلى الواقع في العالم الخارجيّ، ولكنّ الأماكن في الرواية ليست أماكن موضوعيّة، وإنما هي أماكن تتغيّر وتتلوّن بالظلال النفسيّة للشخصيّات إذ لم تعد المدينة ديكورًا أو إطارًا واقعيًّا، وإنما صار عالم المدينة مكوَّنًا من صور ضبابيّة عديدة، ومن صور متغيّرة. وتشكّل المدينة فضاءً مغلقًا يرمز إلى الفساد والسلطة والخيانة أمام البراري المفتوحة، هذه البراري التي تشكّل ماضيَ الرّاوي وحلمه المستقبليّ، ولكنّ الرّاوي يبقى في هذا الإطار المغلق الذي لا يستطيع

الفكاك منه. بالنسبة لأساليب رسم المكان، فقد تنوّعت ما بين الوصف الهيكليّ، ذي الوظيفة التفسيريّة، إضافة إلى زمكانيّة الالوان والروائح ومزج الحواسّ، حيث تبرز بشكل كثيف كدوالَّ مكانيّة ذات أبعاد دلاليّة ورمزيّة، إضافة إلى التأنيس، فيتمّ أنسنة الأماكن وخاصّة مدينة دمشق. وتأتي رواية **وليمة لأعشاب البحر** لتأخذ بناء المكان المشابه **للزّمن الموحش**. أما رواية **شموس الغجر**، فيضمر المكان فيها ويصبح تابعًا للأحداث. ما نلاحظه أنّ هناك صراعًا أساسيًّا في جميع أعمال حيدر حيدر بين المفتوح والمغلق، ولكن معظم رواياته وقصصه تنتهي بالمغلق دلالة على انتصار الموت في النهاية. نخلص إلى القول إنّ بناء المكان في أعمال حيدر حيدر مرّ في ثلاث مراحل: البناء التقليديّ في مجوعته القصصيّة **حكايا النورس المهاجر** ورواية **الفهد** ورواية **حقل أرجوان**، والبناء الحداثيّ في رواية **الزّمن الموحش** ورواية **وليمة لأعشاب البحر** ومجموعة **الوعول وغسق الالهة**، والبناء المعتدل في رواية **مرايا النار** و**شموس الغجر** و**مراثي الأيام**.

## ببليوغرافيا


**1- المصادر**

- حيدر، حيدر . **الفهد**. ط. 3. دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2003. (ط.1؛ 1968)
- _____ . **الزمن الموحش**. ط. 5. دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2000. (ط.1؛ 1973)
- _____. **الوعول**. ط. 3. دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2003. (ط.1؛ 1976)
- _____. **حقل أرجوان**. ط. 3. دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2000 . (ط.1؛ 1980)
- _____. **وليمة لأعشاب البحر**. بيروت: دار أمواج ، 1988. (ط.1؛ 1983)
- _____. **مرايا النار**. ط. 3. دمشق: ورد للطباعة والنشر ، 2000. (ط.1؛ 1992)
- _____. **غسق الآلهة**. ط. 3. دمشق: ورد للطباعة والنشر، 2000. (ط.1؛ 1994)
- _____. **شموس الغجر**. ط. 1. دمشق: ورد للطباعة والنشر، 1997.
- _____. **مراثي الأيام**. ط. 1. بيروت: أمواج للطباعة والنشر، 2001.

**2- المراجع بالعربية**

- الباردي، محمد. **الرواية العربية والحداثة**. سوريا: دار حوار، 1993.
- باشلار، جاستون. **جماليات المكان**. ترجمة: غالب هلسا. بغداد: دار الجاحظ، 1980.
- جابر، كوثر. **التشكيل المكاني في الرواية الفلسطينية**. رسالة ماجستير. حيفا: جامعة حيفا، 2000.
- رماني، إبراهيم. **المدينة في الشعر العربي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1997.
- طه، إبراهيم. **البعد الآخر: قراءات في الأدب الفلسطيني المحلي**. الناصرة: رابطة الكتاب الفلسطينيين، 1990.
- طه، إبراهيم. "صورة البطل الحديث في قصة لمحمد علي طه". **الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب** 18-19، (1997-1998)، 301-330.
- الفيصل، سمر روحي. "بناء المكان الروائي: الرواية السورية نموذجاً". **الموقف الأدبي** عدد 306 (تشرين أول 1996)، 11-34.

- قاسم، سيزا. **بناء الرواية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- الماكري، محمد. **الشكل والخطاب**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991.

**3- المراجع باللغات الأجنبيّة**

- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: *Seuil*, 1987.
- Genette, Gérard. "The Structure and Function of the Title in Literature", *Critical Inquiry* 14: 4 (1988), 690-719.
- Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- Lotman, Jurij. "The Origin of Plot in the Light of Typology". *Poetics Today* 1: 1-2 (1979), 161-184.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature.* New York: Syracuse University Press, 1984.
- Taha, Ibrahim. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone by Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000), 66-83.
- Vautheir, Elisabeth. "La ville entre memoire et rupture dans la litterature syrienne". *Crisis and Memory*. Ed. Ken Seigneurie. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2003, 67-83.
- Vial, Charles. "La ville dans le roman arabe: Décor ignoré ou personnage-veddet". *Annales Islamologiques* 25 (1991), 415-422.
- Woods, M. & Agatstein, F. "Personal Identity and the Imagery of Place". *J. of Mental Imagery* 8/3 (1984), 51-66.
- Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5:2 (1984), 309-335.