تجليات المكان في رواية " طابق 99 " لجنى فواز الحسن

* هناء عمر خليل
** صبحة أحمد علقم

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسراء، الأردن
** أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزيتونة الأردنية، الأردن

الملخّص

يسعى البحث إلى دراسة تجليات المكان في رواية طابق 99، باعتبار أن المكان مكوّن مهم من مكونات عناصر الرواية، فجاءت القراءة النصية تكشف عن التقاطبات الثنائية الضدية التي نشأت من خلال تكاثف الأمكنة الروائية، كما تمت الإشارة إلى مستويات الأمكنة الروائية، من فضاء الرواية المفتوح ممثلاً بنيويورك، والمخيم، والقرية، وانتهاءً بالأمكنة المغلقة ممثلاً بالبيت، وانتهى البحث إلى كشف العلاقة النصية بين المكان وعناصر الرواية الأخرى من شخصيات، وزمان، ولغة، متخذاً من المنهج البنيوي الأساس المعتمد في التعبير عن البناء الروائي.

مقدمة

يُعدّ المكان عنصراً مهماً من عناصر الفن الروائي، وشكلاً بنائياً له خصوصيته الدالّة في السرد الحكائي؛ بحيث بات من الصعب على أيّ قراءة نقدية أن تتجاوز تأثيره في العمل القصصي، لما له من خاصية التأثير في عناصر السرد القصصي من زمان، وحوادث، وشخصيات، وفي الوقت نفسه، يتأثر بها ضمن بنية فاعلة حيوية تلقي الضوء على الدلالات المنضوية في العمل الأدبي، فتمنحها السيرورة النصية التي تنتج الدوالّ والمقاصد التي يفرزها المبدع في نصّه الروائي.

ولا بدّ من وقفة لاجتلاء المفهوم اللغوي للفظة "المكان" في المعاجم اللغوية التي ردّت الكلمة إلى مادتين لغويتين: كون، ومكن، بيد أنّ الرأي الراجح هو اشتقاقه من "كون"، فيصبح وزن الكلمة صرفياً مَفعَل للدلالة على اسم المكان، حيث جاء في لسان العرب: "المكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا: تمكن في المكان"[1]، وفي هذا يكون أصل تقدير الفعل لـ"مكان" من مفعل؛ "لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لّما كثر أجروه في التصريف مجرى "فعال"، فقالوا: مكنا له"[2].

وقد ورد المكان بدلالة فلسفية بمعنى "الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان من الأرض، وموضع قيامه واجتماعه"[3]، وقد جاء المكان لدى بعض الفلاسفة بمعنى الخلاء، وبعضهم عد المكان أخصّ من الحيّز، وفي هذا يرد لدى البعض تقسيم للمكان إلى حقيقيّ ومجازيّ؛ "فالحقيقيّ للجسم هو ما يملؤه، ولا يسع معه غيره، ولا يكون إلا واحداً، وغير الحقيقيّ ما ليس كذلك، وهو متعدد ومختلف بحسب القرب والبعد عن الحقيقيّ؛ كالبيت، والإقليم، والمعمورة، إلى غير ذلك"[4]. من هذه التعريفات اللغوية للمكان نلمح البعد الهندسيّ الذي يطرحه المصطلح في إشارات اللغويين، كما أنه يتعداه في مفهوم الفلاسفة إلى علاقة المكان بالشيء المحويّ فيه، وما يندرج فيه من تقسيمات تتعلق بالسعة والحيز الذي يشغله الجسم؛ فتارة يبدو إطاراً محدداً لشيء ثابت، وتارة يتسع ليشغل أجساماً عدة تجد مكانها في إطار المكان الحاوي لها.

ويحمل المكان في النصّ السردي دلالات إيحائية تتجاوز وظيفته الجغرافية الهندسية المتعارف عليها، فيثير شبكة من العلاقات تتضامن بعضها مع بعضها الآخر؛ لتثري البنية النصية بمحمولات دلالية، ومعطيات فنية تنبثق من قاعدة المركز المكانيّ المفعل لها، فيعني المكان من بين ما يعنيه "أن الحقائق اليومية الصغيرة تخلق لغتها، إشاراتها، وأفعالها، وحواراتها، وأنّ أدواتها المعرفية هي تلك التي تتأنسن بالفعل"[5]. وضمن هذا المفهوم يدخل المكان في العمل الروائيّ عنصراً فاعلاً في تطوره وبنائه، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقاتها بعضها ببعض.

ويتقاطع العنصر المكاني في النصّ السردي مع مسألة التقاطبات، التي تعني: "مجموعة من الأشياء المتجانسة تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المألوفة/ العادية؛ مثل الاتصال، المسافة"[6]؛ بحيث يندرج ذلك التقاطع ضمن بناء النماذج الثقافية، والاجتماعية، والدينية، والسياسية، على منظومة من الثنائيات الضدية، تمثلها مفاهيم مثل: الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح/ المنغلق، المحدود/ اللامحدود، المنقطع/ المتصل؛ لتشكل هذه المفاهيم في بنائها صفات مكانية تظهر في صورة تعارض بين السماء والأرض، أو بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا... إلخ؛ بحيث تنتظم هذه الصفات والأشكال "في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدّم لنا نموذجاً أيديولوجياً متكاملاً يكون خاصاً بنمط ثقافيّ معطى"[7]؛ الأمر الذي يجعل المكان محمّلاً برؤى فكرية مكثفة، تندغم مع فكرة بناء المكان على أرض الواقع، وتكتسب في الوقت نفسه خصوصية بنائية في العمل الروائي.

ومن جهة أخرى، لا بد من التعريج على مفهوم الفضاء وعلاقته بالمكان، باعتبار أنّ الفضاء أعمّ وأشمل من المكان، وباعتبار أنّ تمظهرات الأمكنة في الأنساق البنائية تشكل بمجموعها الفضاء الروائيّ. ولعل المعنى الدلاليّ الذي يوحي به المكان في اقتصاره على الحيّز الجغرافيّ، أو البعد الحسيّ المحدود حدا ببعض النقاد إلى تجاوزه، واتخاذ مصطلح الفضاء بديلاً عنه؛ لأنه أكثر دقة، وأعمّ دلالة. وهذا الرأي هو عينه ما ذهب إليه "سعيد يقطين"، إذ قال: "ولهذا الاعتبار نحّينا في استعمالنا، ونحن نرصد هذه المقولة مفهوم المكان؛ لأنه يظل يوحي إلى البعد الجغرافيّ، أو إلى الحيّز المحدود، الذي يشكل ديكوراً أو إطار الأفعال أو الأحداث"[8]. وبهذا المفهوم يستغرق الفضاء الأشياء المادية، ويحتويها،

ويتجاوزها إلى أشياء غير محددة؛ ليعد مفهوماً إجرائياً مناسباً على مستوى الممارسة، انطلاقاً من كونه أوسع حقلاً من المكان؛ "لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافيّ، وإن كان أساسياً، إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدّد والمجسّد لمعانقة التخييليّ والذهنيّ "[9]؛ بمعنى أن الفضاء حاو لدلالات نصية تتجاوز الدلالة الحقيقية التي يثيرها المكان على أرض الواقع، فيصبح الفضاء بهذا المفهوم جامعاً للدلالة الواقعية، بالإضافة إلى الدلالة التخيلية في بنية النصّ السرديّ.

ويفضي تتبع أثر المكان إلى الوصول إلى كنه العلاقة التي تربطه بقاطنه؛ بحيث تسمح هذه العلاقة بإضفاء سمة جمالية لهذا المكان تتسم بالحيوية والعطاء؛ "فالإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جماليات هذا المكان. والمكان بدون الإنسان، عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها "[10]، وهذه العلاقة المتبادلة بين المكان والإنسان لا تقف عند حدودها الأولى، بل تتجاوز ذلك لتصل إلى أثرها على النصّ الأدبي نفسه؛ حيث يترجم المبدع معنى تلك العلاقة من خلال عمله الأدبي، فيكشف عن خاصية التعالق بين الإنسان والمكان من خلال الأعمال الأدبية التي توفر فرصة إبراز أثر عنصر المكان فيها.

وتأتي هذه الدراسة بهدف تتبع بنية المكان في رواية "طابق 99" لجنى فواز الحسن؛ باعتباره عنصراً مهماً ومحفزاً لاستجلاء عناصر السرد الروائية الأخرى، فكان الاعتماد على المنهج البنيوي أساساً في الكشف عن العلاقات الوظيفية للأمكنة، كما أنه يشمل بناء كل عنصر من العناصر الروائية وإعادة تركيبها لتحديد بناء النص. وبما أن المنهج البنيوي تشخيصيّ تفريعيّ في آن واحد، فإنّ الدراسة النصية للرواية ستتجه إلى دراسة التقاطبات الثنائية، وتحليل مستويات الأمكنة الروائية، وتعيين علاقاتها النصية بباقي العناصر الأخرى من شخصيات، وزمان، ولغة.

التقاطبات الثنائية

أولاً - ثنائية الهوية والاغتراب

تنشأ هذه الثنائية من توالد فضاءين متباينين طبوغرافيّاً وأيديولوجيّاً في الفضاء النصّي للرواية؛ إذ يفترض الانسلاخ عن المكان الوطن تشكّل غربة فكرية وروحية في

المكان البديل، فيضحى ما للمكان هنا من أثر في التعبير عن هوية الكاتب، والشخوص التي يقدم لها في روايته، "فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة، والتاريخ، والعادات، والتقاليد، والأعراف. ونتيجة ذلك، نجد الكثير من الكتّاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم"[11]، ولا سيّما إذا كان الكاتب شاهداً على الأحداث التي جرت في بلاده، والتي تتأصّل فيها طبيعة علاقته بوطنه، فينقل هذا الإحساس إلى شخوص روايته ليحملها إحساساً مأزوماً بواقعها الذي تعيشه، وبصراعها الدائم بين هويتها المفقودة واغترابها الذي فرض عليها فرضاً أو اختارته طواعية. ومن هذا التباين يتخلق الصراع الفكري في نفس الشخصية المتحركة في فضائها النصّي.

وتحمل رواية "طابق 99" جدلية المكان الذي يحمل هوية الشخص وموطنه الأصلي، والمكان "الغربة" الذي وجد فيه بديلاً عن موطنه الأصلي، أو لنقل المكان الذاكرة الذي انبثقت منه هوية البطل والمكان المعيش الذي استوطنه، فوجد فيه بديلاً طبوغرافيّاً لا روحيّاً للإقامة فيه.

ويتقاطع مع هذه الجدلية الثنائية للفضاءين المتباينين فضاءٌ مكانيٌّ آخر، هو بمثابة الوطن المؤقت الذي هُجّر إليه البطل، وهو أرض لبنان، فكانت المخيّمات الفلسطينية، وأهمها مخيم "صبرا وشاتيلا"، خير دليل على واقع مأزوم وصراع نفسي لدى البطل وعائلته ليجدوا فيه استقراراً مؤقتاً وأماناً معيشيّاً ليكون نقطة العودة إلى المكان الحُلم "فلسطين". وهنا ينشأ من تجاور هذه الأفضية المكانية صراعٌ فكري ووجودي تتحرك في مسيرة البطل "مجد" خلال الرواية في ثلاثة اتجاهات:

- الأول: فضاء الوطن الهوية "فلسطين" الذي بات ذاكرة لديه لا يستحضره إلا في خطاب أبيه وأمه.
- الثاني: فضاء الوطن البديل "لبنان" الذي اتخذ سمة المكان الواقعي الذي يشهد على معاناة الفلسطينيين وتهجيرهم إلى أرض بديلة.
- الثالث: فضاء المكان الغربة "نيويورك" الذي بات شاهداً على تأزم البطل ومحاولته الاندماج في بيئة جديدة عليه غريبة عنه.

تتحرك هذه الاتجاهات الثلاثة في فضاء النصّ الروائي بمجرّد استقرار البطل في "نيويورك" ؛ ليشكل الحديث عن الوطن وحُلم العودة في سياق استرجاع الأحداث، فتكون هذه العلاقة بمثابة محاولة للتأصل في المكان الجديد الذي بات هو الآخر مكاناً غريباً، يشهد على انسلاخ الرابطة الروحية والحميمية بينه وبين البطل: "لم **تكن المشكلة في فلسطينيّتي ، ولا رغبتي بالهرب منها أحياناً ، بل بكيفية التصالح مع ذاك الشعور بالانسلاخ عن مكان لا أعرفه ، ولا ذكريات لي فيه ، عن أرض تسكنني وأنا لم أطأها يوماً** "[12]. ويتعاظم هذا الشعور النفسي الذي يمنحه المكان الغربة في نفس الشخصية، ليشكل فاتحة الاستقرار الطبوغرافيّ في أرجائه، بالإضافة إلى إضفائه عنصر القوة والسيطرة للبقاء فيه بما يتميز به من إمكانات مادية، وبما يمنحه لأفراده من حرية التنقل والتصرّف على حسب مبدأ العمل والكفاية الذاتية.

يتحرّك فضاء الغربة الذي يضفي هيمنته النصية على أقطاب الأمكنة الأخرى، ليفرز الاعتراف بالذات بعد حالة الفقد التي كانت تشعر به، "بيد أنّ للغربة دلالة إيجابية تجاه المكان، وهي محاولة اكتناه خباياه بما يشبه الدهشة، ولا سيّما المكان الذي له في الذاكرة اعتبار كبير"[13]، فتصبح الهوية في هذه الحالة مستحضرة في فكر البطل لمحاولة إيجادها في مكان متخيّل لم يعلم عنه شيئاً، لكنه قويّ الحضور في فكره وقلبه، فكان بمثابة حلم رؤيويّ للعودة إليه، وفي الوقت نفسه، يصبح فضاء الوطن المهجّر إليه قسراً كابوساً ينفث سهام حقده في ذاكرته كلما استحضره البطل، فكان تأثيره أقوى؛ لأنه واقع عاشه البطل وعاصر مأساته الممثلة بمجزرة "صبرا وشاتيلا"، وزاد تصوّر بشاعة الصورة في ذهنه بتعرّفه على "هيلدا" اللبنانية وابنة حزب الكتائب اللبنانية الذين كانوا جلّاديه، بينما زاد ارتكاز صورة وطنه الأصلي "فلسطين" في ذاكرته بما سمعه من حديث أبيه عنه، ودوره في تقوية أواصر الرابطة بين ابنه وبين هويته المفقودة.

وإذا كان فضاء الهوية يشكل هاجساً في نفس البطل "مجد" فبقي حُلماً بأمل العودة، فإنّ جدلية الهويّة والاغتراب في نفس "هيلدا" شكلت بُعداً آخر تجاوز فكرة الحُلم إلى فكرة حبّ المغامرة والميل إلى الكشف عن أسرار الغربة، من خلال تحقيق الذات في مواصلة تعليمها فن الرقص والديكور؛ لتعود إلى بلادها حاملة الشهادة ومن ثم الاستقرار في وطنها الأم، غير أنّ تعرّف "هيلدا" بـ"مجد" غيّر مسار الفكرة التي ارتبطت

في ذهنها، ليتشكل قطبا الهوية والاغتراب على رؤية جديدة وفلسفة مغايرة؛ فبعد أن كان الوطن بالنسبة إلى "هيلدا" يحمل صورة الاستقرار المعيشي والعودة المؤكدة، يصبح بعد زياراتها المتكررة إلى أهلها واكتشافها أسرار مجزرة "صبرا وشاتيلا" مكاناً عدائيّاً منبوذاً؛ لتعود فتغيّر وجهتها نحو الغربة التي وجدت فيها ذاتها وحياتها المستقبلية.

وكثيراً ما كانت تعبر عن وطنها بدلالة "الهناك"، وبلاد الغربة بدلالة "الهنا"، لتؤكد مدى ارتباطها بهويتها ووطنها الأصيل على الرغم من ابتعادها عنه، ولتقدم ذرائع عودتها إلى "لبنان"، وهي في خضمّ انشغالها بعملها وتعليمها الدائب للهدف الذي جاءت من أجله: "**لم أفهم يوماً إصرارها على العودة إلى الـ "هناك"، حتى حين شرحت لي كيف أن عائلتها، وماضيها، جزء لا يمكن تجاهله من حياتها. قالت إنها تريد أن تعرف كل شيء، عن ذاك المكان الذي عاشت فيه أكثر من عقدين، ولكنه بقي مسكوناً بالأسرار**"[14]. ولم تلبث أن تتحول هذه العلاقة من كشف أسرار الوطن والرغبة في الامتزاج به، إلى علاقة عكسية تماماً؛ فقد أصبح حُلم الاستقرار لدى "هيلدا" متجهاً إلى بلاد الغربة، فاتخذ شكل الهوية لديها جانباً مشوّهاً وجاء قرارها الأخير بعزمها على السفر ورحيلها عن وطنها "لبنان".

ويمكن القول إن فضاء الوطن/ الهوية كان حُلماً يراود بطلي الرواية "مجد" و"هيلدا"، غير أنّ هذا الحُلم كان من الممكن تحقيقه لدى "هيلدا"، في حين بقي ذاكرة محضة تراود فكر "مجد"، فالعودة هنا مؤجلة إلى وقت غير معلوم، وفي كلتا الحالتين، تبقى ذاكرة الوطن مؤطرة في فضاء الاغتراب لكلتا الشخصيتين، الذي بات هو المكان البديل للعيش والاستقرار.

ثانياً - ثنائية الأعلى والأسفل

يفترض تجاور الأمكنة المتعددة تجاور أقطاب متضادة وأبعاد متقابلة للأمكنة المدروسة؛ "فالمكان لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، ولكنه - فضلاً عن ذلك - نظام من العلاقات المجرّدة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد"[15]. ومن هذه العلاقات المجرّدة العلاقة التي

تربط المكان بدلالته الهندسية وقيمته الاقتصادية العالية، فيوصف بالأعلى، في مقابل المكان الذي تنحدر دلالته ويتواضع تصويره الهندسي والجغرافي، فيوصف بالأسفل، فتتلاقى هذه الدلالات المتضادة للأقطاب المتنافرة لتعطي للمكان المصوّر جماليته الخاصّة وصورته المميّزة له.

يتخذ القطب الأعلى في تصوير المكان دلالته الموحية من دلالة العنوان الذي وسمت به الرواية؛ فـ"طابق "99" شاهد على الرؤية الجديدة التي اتخذها البطل "مجد" في نظرته إلى الأفضية التي مرّ بها، فكان مكتبه في هذا الطابق تعبيراً عن حياة جديدة ترنو إلى استشراف حياة أفضل وعالم جديد ينأى عن عثرات الماضي الذي شهد انحداراً قيميّاً في نفسه؛ الأمر الذي أثر على مسيرة حياته فيما بعد. فيأتي استحضار القطب الأعلى وبؤرته المكتب استعلاءً على بقية الأمكنة، واستشعاراً لمبدأ السلطة والقوة: "**من هنا، حين كنت أشاهد العالم من شرفة مكتبي الواقع في "الطابق99" من المبنى، بدا المخيّم غير موجود. وبدت فلسطين كبلاد ضائعة في الزحمة، بلاد لن يبلغني نداؤها، إن تجرّأت على مناجاتي. كان مكتبي المكان الذي أمارس فيه سلطتي، حميماً وأليفاً، ومتعجرفاً ومتسلطاً في وقت واحد**"[16]. وسرعان ما يعلن في هذا الوصف الإيحائي للمكان سيطرة الأعلى بما يكتنفه من ارتفاع عمرانيّ وقوّة عملية دائبة الحياة على أمكنة الذاكرة الممثلة بـ"فلسطين"، وأمكنة الأزمة الروحية والمادية التي شهدها مخيّم "لبنان".

وتتمثل هذه العلاقة التقابلية لفضاء المكان في الارتفاع الذي يفرزه طابق المكتب الذي يطل على الحضارة المدنية، وامتداد الرؤية الحلمية للبطل؛ لتصل إلى أعلى مداها في محاولة إثبات الذات ونكران الهزيمة، في مقابل الارتفاع الذي تفرغه سطوح منازل مخيم "صبرا وشاتيلا" في "لبنان" الذي ينضح برائحة العفونة، مع استشرافه المباني المتلاصقة في الخانات الضيقة والنفايات المنتشرة في أزقة المخيم. فكانت الصورة التي يرسمها الارتفاع في فضاءين مختلفين في الهندسة الجغرافية تؤكد دلالة الانتماء إلى فضاء الاغتراب، بما يمثله من مدنية الحياة وثقافة العمل الدؤوب لتحقيق النجاح والاستقرار، في مقابل الانسلاخ كليّاً عن فضاء التهجير القسري الذي مثله المخيّم بما يكتنفه من صور التردّي المعيشي وانعدام الفرص.

وتتكاثف الأقطاب الثنائية التي تنتمي إلى فضاء مكاني واحد لتشحن فضاء الرواية بمزيد من الدلالات التي تتوارى خلف التصوير الهندسي للمكان، بالإضافة إلى ما تثيره من أثر في نفس الشخصية المتحركة فيه، وما يحدثه هذا التأثير في نفس المتلقي من بيان مزية التقابل من حيويته المعجمية؛ وبيان ذلك أن المتلقي "يجد نفسه وقد تحرك من طرف دلاليّ إلى آخر، وكلّ طرف منهما بيان دقيق للمدلول المعجمي الذي ينطوي عليه الطرف الآخر. . . . ومن هنا أصبح تواصل المتلقي مع التقابل ذا طبيعة ثنائية لا أحادية، وهي طبيعة تعنى بالنظر الموازن بين الطرفين، بما يبلور الدلالة داخل النص، ويمكنها من إحداث التأثير المرجوّ في رحاب جماليات التلقي"[17]، وهذا ما يعطي للنص ميزته في استجلاء المعنى من وراء الدلالات المعجمية المتقابلة التي تكتنفه.

وتبدو العلاقة واضحة بين قطب العلوّ المكاني الذي تمثله المدينة دائبة الحركة وما تحتويها من مرتفعات بنائية شاهقة، والمترو العالم السفلي الذي يشهد هو الآخر حركة دائبة للمتنقلين، فكأنه حياة رديفة للعالم العلويّ الذي وُضع أساساً لتيسير الحياة العملية للقاطنين في هذه المدينة الواسعة: "**غريبة كيف تحوّل الحضارة الأنفاق إلى وسيلة لتسهيل حياة الإنسان. الغريب أيضاً أن تدخل في نفق في نيويورك لتخرج وترى المباني الشاهقة. أيّ علاقة هذه بين الأسفل والأعلى، وما هي نقطة التوازن؟**"[18]، فتأتي العلاقة هنا بين قطبي المكان متآلفة ومنسجمة، ليكون الأعلى أساس الاستقرار والعمل، فيأتي الأسفل ليشكل عاملاً مساعداً لتحقيق هذه الغاية التي تميّز فضاء المدينة الحيّ.

من جهة أخرى، يتجه قطب العلوّ والانحدار نحو علاقة متناقضة في فضاء "جبل لبنان"؛ إذ يشهد حاضر المدينة حركة عمل دائبة، ولا سيّما بعد أن وضعت الحرب أوزارها، فيشهد الفضاء بأراضيه ومزارعه موسم قطاف الزيتون، فتبدو صورة العمال وهم ينهضون بهذه المهمة، وإلى جوارهم النسوة وهن يفترشن حصائر بلاستيكية لرصّ الزيتون قبل كبسه في مرطبانات زجاجية، ومثل هذه الأعمال التي يشهدها فضاء المدينة يشي بالنشاط الذي يقوم به أبناء البلد لتيسير أمور حياتهم وإنجاز أعمالهم على الوجه المأمول. غير أنّ العالم السفلي الذي يمثله القبو يشير إلى رؤية مغايرة ومتناقضة عن سابقه، فهو مليء بالأسرار، وشاهد على آثار حرب لبنان الأهلية بما ضمّه من منحوتات

أشلاء الحرب وبقايا جثثهم التي بقيت لتكون دليلا دامغاً على عظم المأساة التي تعرّض لها العرب ـ فلسطينيين ولبنانيين ـ من جرّاء معركتهم الدامية : " **فكرتُ أننا نعيش في منزل كبير ، تحته جثث ، أو أنقاض بشرية . أنّ هذا المكان أشبه باللعنة ، أن هذا الوطن أشبه بمقبرة جماعية طمرها الجميع ، وبنوا بيوتهم فوقها** " [19]، ويتضح من هذا الوصف الدالّ أن القطب العلوي الذي مثلته المدينة بحاضرها العمليّ ومنازلها النابضة بالحياة والنشاط، ما هو إلا مناوئ للقطب السفلي الذي خبّأ أسرار الحرب الدامية التي ذهب ضحيتها الكثيرون، فكأن الأسفل هنا هو اللغز الذي يحمل أنقاض الحرب التي شهدها القطب الأعلى، ولا غرو أن هذه الحقيقة التي تمّ اكتشافها كانت الدافع الأساسي لاغتراب " هيلدا " عن وطنها، بعدما أدركت التناقض البيّن الذي يشهده فضاء بلادها .

يتضح ممّا سبق، أن توظيف التقابلات الثنائية في نصّ الرواية يخدم النص الروائي بما تؤديه من وظيفة جمالية، بالإضافة إلى وظيفة الإيهام بالواقع؛ ذلك أن الواقع يزخر بتعارضات وتغايرات مكانية تتجاور فيما بينها حتى تبلغ درجة عالية من التنافر، غير أن ترتيبها في فضاء النص الروائي من شأنه أن يشحن النص بدلالات كثيرة تتجاوز عالم الوهم إلى عالم الحياة المحمّل بعبق الواقع وانعكاسه .

مستويات الفضاء المكاني

أولاً - فضاء " نيويورك " وعنف المتخيل

ينفتح النصّ الروائي على وصف مسهب لفضاء المدينة المفتوح بكلّ تجلياته وتشكيلاته الهندسية، فباتت الصورة المكانية لفضاء المدينة القاعدة الأساسية التي انبثقت منها صور جزئيات المكان الذي يتضمّنها، كما يبرز دورها في ربط ما يفرزه المكان من دلالات بوجهات نظر الأبطال القاطنين فيه، من هنا يمكن القول : " إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبيّاً، بل إنه أحياناً يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم " [20]، فيتخلق الانسجام الوظيفي لبنية الفضاء المفتوح، وتنصهر إيحاءات المعنى المتوالدة من وظيفة تجاور الأمكنة أو تباعدها .

وتظهر صورة المدينة "نيويورك" مثالاً على اصطخاب وجهات النظر، وفضاء مثيراً لربط الذاكرة بالواقع، وبؤرة أساسية تنطلق منها حوادث النصّ الروائي وتنتهي إليها. وتتكئ أهمية الوصف الهندسي لفضاء "نيويورك" من دلالة العنوان؛ ففيه تتكشف معاني القوة والسيطرة والاعتلاء بكل معانيها، ويأتي وصف شارع "امباير ستايت"؛ ليكون علامة دالة على قوة المدينة بمبانيها الشاهقة وسلطتها العملية التي فاقت دول العالم.

ويتدرج الوصف الهندسيّ لهذا الشارع الضخم لينتهي الحديث إلى وصف المكتب الذي يعمل فيه البطل "مجد" فيشكل هو الآخر انفتاحاً على واقع راهن آمن به البطل فثبت وجوده فيه، وارتداداً كذلك على ماضٍ مأساويّ عاشه في المخيم؛ فكانت السيطرة في النهاية لهذا المكان الغائب عنه روحاً، الحاضر فيه جسداً. وإن حاول الاندماج في محتوياته، غير أنه ما زال يشعر أنه غريب عنه، وعزاؤه الوحيد هنا هو ما تملكه تلك المدينة الصاخبة من سلطة لا يمكن إنكارها، وقوة منبعها سرعة وتيرة الحياة فيها: "**كانت ذخيرتها رغبة في البقاء، وفي تلبية كل الحاجات التي تلزم الناس بالاستمرار بغض النظر عن الشمس التي تحجبها الأبنية الشاهقة. بدت لي مدينة الغرباء، المكان الذي لا تنتمي إليه، ولكن تجد نفسك فيه**"[21]، لذا فهو فضاء يرفض الفشل، ويستبيح سبل المراوغة والخداع من أجل أن يبقى في القمة.

ويفضي هذا التصوير لفضاء المدينة إلى تصوير أمكنتها المتوزعة في جغرافيتها، فنال وصف شوارعها الممتدة رواجاً نصيّاً، وقد أخذ وصف الشوارع شكل التدرج المكانيّ الذي ينتهي إلى إبراز التناقضات بين شارع وآخر، لتتشكل ما يُسمى البنية المكانية العاكسة، وهي تعتمد على "التناظرات القائمة في أشكال الأمكنة الملموسة التي تصوّر حركة الأبطال وانتقالاتهم المكانية من شكلٍ مكانيّ إلى آخر"[22]. وقد جاء هذا الوصف في سياق سرد البطل مقابلته "إيفا"، متنقلاً بين شارعين متناقضين في الشكل والمحتوى، وهما: شارع "برودواي"، والشارع الخامس، فتتكاثف في ثنايا الوصف دلالات التضاد والمفارقة على أكملها، فشارع "برودواي" رمز لمعنى الفقر، وموئل لعامة البشر الذين يتنقلون في قذارة هذا المكان، وتحيط به المطاعم الرخيصة التي تضج بالجنسيات المختلفة، وهو وجه أمريكا الذي ينبض بانعدام القيم، وغياب الأخلاق. أما الشارع الخامس فهو

الوجه الرأسمالي الذي لا مكان للفاشلين فيه، يتميز بالنظافة، وموئل وجهاء نيويورك الذين يرتادون المطاعم الغالية، ويبتاعون الأمتعة الغالية؛ لذا فهو عنوان التعنت والعنجهية والحلم الممتد، الذي لا يرحم أبداً. وفي تجاور هذه الأوصاف الدلالية للمكان العكسي دليل على حياة المفارقة التي تعيشها المدينة بصخبها المعهود، فتأخذ هذه التفصيلات المكانية حيّزها في النص الروائي لتعبر عن العالم المادي الذي ينوء بأشيائه وأمكنته على البطل، فيصبح لحركته دليلاً على حضور المكان في مخيلته، وطغيان دلالته على مساحة السرد الروائي.

ويحفل فضاء "نيويورك" بمقاربات تشبيهية مع مخيم الفلسطينيين في "لبنان"، لتشكل هذه المقاربة هاجساً لا يراوح البطل، ويجعله يستذكر ماضي الأمكنة التي عاشها بقساوة ظروفها في حياته الراهنة الحافلة بتجربة العيش الجديد. وتأتي هذه المقاربات التصويرية على شكل تصوير مادي للمكان المعيش، وتعيين ظروفه الحياتية للفلسطيني المهجّر عن بلاده، فيتصدّى شارع "هارلم" حيّز التوصيف الدلالي في ذهن البطل، باعتبار أنه المكان الأول الذي اتخذه وطناً بديلا، ومقرّاً ثابتاً: "**بدالي "هارلم" كمخيمات النزوح في المكان الذي تركناه للتوّ آنذاك، النسخة الأمريكية لصبرا وشاتيلا وإن كان أكثر تحضّرا، كان هذا شارع السود، وكنت أضحك حين أفكر بهم كأنهم فلسطينيو نيويورك، الأشخاص الذين ربما يجدر بهم أن يكونوا، في جنوب أمريكا، لكنهم عثروا على رقعة في شمالها، وجعلوا منها مكاناً لحيواتهم الصاخبة**"[23]. ويتداخل هذا المكان مع وصف المخيم من وجهة نظر البطل، فكلاهما شهد لحظة التأزم المصيري وضبابية الرؤية وفقدان الهوية، فإذا كان المخيم يمثل فضاءً بديلاً للفلسطينيين، مع ما يحمله من قلق الحياة، وضياع الأمن، فإنّ شارع "نيويورك" يصوّر الحالة نفسها من أزمة التعايش السلمي مع المواطنين الأصليين، ويبقى الفارق بين الفضاءين فارقاً في مستوى المعيشة، والخصائص النفسية والطبوغرافية.

إنّ المكان هنا لا تتحدد دلالته إلا بما يفرزه من إشارات رمزية وإيحاءات تعبيرية في هاجس الشخصية التي تقطنه، فتصبح تفاصيل الحياة الواقعية التي يبرزها المكان المعيش مرهونة بأحداث وأوصاف مكانية ما زالت حيّة في ذاكرة البطل، ومن هنا "كثيراً ما

تتحوّل وقائع اليوميّ، المرتبطة بجغرافيا إنسانية بذاتها، في زمن ما، إلى أفق للمماثلة بين الأحوال الإنسانية ورمزية المكان الحاضن "[24]، وفي أغلب الأحيان تتطابق صورة المكان الحاضن لفكر الشخصية بصور المكان المهجّر، وصورة المكان الهوية التي انبعثت في حاضر السرد الروائي من خلال أفكار الشخصية وتخيلاتها.

ثانياً - فضاء المخيّم وانكسار الحُلم

يعدّ فضاء المخيم غنيّاً بالهندسة اللغوية والتكثيفات الدلالية التي صدرت من مأساة شعب بأكمله، اضطر أن يُهجّر قسراً عن بلاده فلسطين إلى أرض جديدة عليه، توسّم أن يجد فيها جانباً من الأمن والاستقرار المؤقت على أمل العودة. ولذا، فالحديث عن المخيم يقودنا إلى تقسيم وصف المخيم إلى ثلاث حالات مرّ بها، وهي: وصف المخيم قبل المجزرة، وفي أثناء المجزرة، وما بعد المجزرة، وما يتبع ذلك من توصيف دقيق لحيّز هذا المكان إذا أخذنا بالاعتبار أنّ "المكان في النصّ الروائي هو مجموع العلاقات اللغوية التي تؤسس للفضاء المتخيل، وتعمل على إيجاده، وتحويله من لغة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي "[25]، وبهذا يكتسب المخيم في النص الروائي علامة مكانية دالة بوصفه معطى دلاليّاً وتعبيريّاً لا بمجرّد شكله الهندسي الذي يعتمد اللغة أداته في التحليل النصّي.

يشكل المخيم قبل حدوث المجزرة صورة بديلة عن الوطن المفقود لدى الفلسطينيين، لذلك حمل في دلالته الأولى سمات هذا الوطن بتسمية أحيائه المترامية على أسماء القرى الفلسطينية، "طبريا"، و"عين الزيتون"، و"لوبيا"، و"الرأس الأحمر"، حتى مخيّم "صبرا وشاتيلا" عندما تمّ تأسيسه كتبت عليه لوحة تحدد سنة تأسيسه، ومدى بعده عن الحدود الفلسطينية. وهذه الإشارات الرمزية التي يوحي بها التوصيف المكانيّ تدل على مدى ارتباط المهجّرين من الفلسطينيين بأرضهم المفقودة، ومدى إحساسهم بعمق المأساة في نفوسهم من جرّاء التهجير، وكأن هذا الفعل الإنساني لديهم بمثابة عزاء لهم لمواجهة الفاجعة التي أصابتهم.

وينسحب هذا الشعور على الوصف المادي للمخيّم، من شوارع ضيقة ومنازل متلاصقة كعلب الكرتون، ورائحة عرق المارّة التي تزخم المكان، لينطبق على مخيّمات

اللجوء وصف الأماكن المكتظة التي لا تشكل الوطن الحقيقي للاجئين على الرغم من التماسهم حُلم العودة باعتبار إقامتهم مؤقتة .

ويلتقي وصف المخيم إبان حلول المجزرة الرهيبة مع أقسى أنواع الفعل البشري الذي اتسم بالوحشية والبشاعة، فتنبعث دلالات الأحداث من تلمّس أدق جزئيات المكان، واعتباره مادة للوصف والتحليل، وهذا ما أشارت إليه الرواية في وصف المجزرة التي بدأت بصورة مباغتة صبّت أثرها على جزئيات الأشياء والموجودات المادية : " **البطاطا المقشرة والأواني التي وضعتها النسوة على النار ، والملابس المنشورة على حبال الغسيل ، وأكياس النفايات التي تنتظر أن يخرجها أحد من المنازل ، كلّ هذه الأشياء التي جمدت يومها في أرضها ، وكلّ الأشياء التي لم يعد أصحابها لأخذها** "[26]، ويستمر الوصف الدالّ هنا ليطول الفعل العدواني الغاشم على الأرواح البشرية من قتل، وتدمير، واغتصاب، حتى إنّ مشاعر التضحية لدى الأبرياء اختبأت خلف ستار الرغبة على قيد الحياة، فكان دور " أبو حسّان " مثلا شاهداً على المأساة الدموية التي شهدها وهو مختبئ خلف " التتخيتة " مع يقينه التام بمصير زوجته وأبنائه الذين طالتهم يد الجريمة الشنعاء .

إنّ حدث وقوع المجزرة في مخيم " صبرا وشاتيلا " شكّل بؤرة نصية على قدر عالٍ من الأهمية تمثلت بقرار رحيل البطل " مجد " ووالده عن المخيم ولا سيّما بعد مقتل والدته في تلك الحرب، فكان هذا الرحيل بمثابة بداية انقطاع حُلم العودة إلى الوطن الهوية، وخوض تجربة جديدة لمكان آخر يصلح للإقامة البشرية يحترم الكرامة الإنسانية وإن فقدت فيه هوية الإنسان .

ويأتي وصف فضاء المخيم بعد انتهاء الحرب ليشكل اكتمال دائرة الظلم الإنساني، والتخبّط الفكري الذي مُني به سكان المخيم، إلى جانب إبراز صورة الموت المحقق لضحايا الحرب، فالجثث المعبأة في أكياس النايلون، والجثث التي طمرت تحت التراب بلا أسماء، ناهيك عن الأشلاء الممزقة التي تجاورت في أزقة المخيم، كلّ هذه المشاهد ما هي إلا تصوير لواقع مؤلم شخّص المقبرة الجماعية لضحايا الحرب، دون أن يكون لهم حق جنازة لائقة؛ ممّا يعني أنّ الوصف هنا أدّى دلالة تعبيرية؛ من حيث إنه " تصوير نسبي موحٍ يتجاوز

الصور المرئية؛ حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع "[27]، وهذه الوظيفة في الإيهام بالواقع خلقها الوصف الدالّ للمكان بكل ما احتواه من جزئيات وأشياء تتداخل فيه، وتكوّن صورته الكاملة.

وعلى مستوى الأفراد، أفرزت الحرب حالات من الهستيريا والجنون طالت بعض سكان المخيم، كرواية البطل عن "شوقي رحمة" المسيحي أحد أصدقاء أبيه اللبنانيين، الذي أصبح إمام جامع، وحكاية عادل الذي أدخل المصحّ العقلي، ليخرج بعدها فيكون أضحوكة الأطفال الصغار، وهذه الآثار، وإن دلت على شيء، فإنّها تدلّ على مدى الآثار النفسية التي تسببت بها المجزرة في عقول كل من اللبنانيين والفلسطينيين، وعلى بدء تفسّخ العلاقات بينهما وتدهور أواصر الألفة والتعاون التي جمعتهما سابقاً.

وقد أفرزت المجزرة ـ بعد مرور وقت عليها ـ أيديولوجية الحرب التي خرج بها كل من شعب لبنان وفلسطين، ليكون الأول نادماً على دخوله حرباً لم تعد عليه إلا بالخسائر النفسية، والثاني تكشفت له حقيقة الأرض التي حاربوا من أجلها وهي لم تكن يوماً حقاً لهم.

من جانب آخر، فقد كشف المخيم عن مدى التحدّر المعرفي، وانهيار القيم، على قاطنيه؛ فقد أظهر حوار "محمد" لـ"مجد" حال شباب المخيم بعد انتهاء الحرب: "**الشبان هنا طيبون ، أبناء المخيم ، يجتمعون يومياً في باحة هنا ، ويشعلون النار في مثل هذه الأوقات . يضعون النراجيل ، ويشوون البطاطا والكستناء . هكذا نحارب الملل . البعض يحشّش أيضاً** . ."[28]. فهذا الوصف الدال لحال أبناء المخيم يكشف عن دلالة مهمة وهي انكسار حُلم العودة بعد تبلّد المشاعر، وضياع المبادئ، كما أن دلالة المخيم هنا بقاطنيه تكشف عن حقيقة واضحة وهي غياب مصير الفلسطينيين في إزاء ضياع الفرص وتلاشي الأمل؛ فقد حدّد المخيم بصورته النهائية اختياراً بين أمرين: إمّا البقاء تحت ظله، وإما الانسلاخ عنه نحو أرض جديدة تمنح فرصة جديدة للفلسطينيّ لإثبات الذات، واستشراف المستقبل.

ثالثاً- صورة البيت وانكشاف الذات

يُعدّ البيت موطن الإنسان الأول، ومقرّ نشاطاته اليومية، فهو محطّ استراحة له من أعبائه في الخارج، والبناء الذي يستبطن سرّ الإنسان، لذا كان من اللازم أن ينظر إلى البيت في بناء الرواية نظرة تكاملية في وحدة واحدة من غير الاقتصار على جزئية واحدة منه، فالبيت، كما يقول "باشلار": "يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت نفسه يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور"[29]، وهكذا، فإنّ الاقتصار على جزئية معينة يحول دون تحقيق الفعالية والخصوبة الذهنية للفضاء الروائيّ، ويحول دون تلمس الجوانب الأخرى التي تشكل بمجموعها البنية الكاملة للمكان، فتعطي النص أسباب انسجامه البنائيّ.

وتختلف دلالة البيت في نصّ الرواية باختلاف الفضاء الذي يحتويها، فتنبثق عنه على وفق هذا الاختلاف طاقات من الدلالات المجازية التي تفصح عن علاقة الإنسان بالمكان الذي يقطنه، فـ "بيت الإنسان امتداد لنفسه، وإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، . . . فهذه البيوت تعبر عن أصحابها"[30]. وتتضح هذه العلاقة في البيت الأمريكي الذي جمع بين "مجد" و"هيلدا" المختلفين بيئيّاً وثقافيّاً، فلا غرو أن يشكل البيت هنا لحمة الاتصال الجسدي بعد تعارفهما واتخاذهما البيت سكناً لهما، وقد شهد البيت بؤرة الفعل الجنسي وتوصيفه توصيفاً دالاً يُنبئ عن مدى الالتحام العاطفي الذي يربط بينهما، ويكسر الحواجز الثقافية والتاريخية التي شهدت علاقة اللبنانيين مع الفلسطينيين في مجزرة "صبرا وشاتيلا"، فكأن الانصهار الروحي والجسدي شاهدٌ على رفض المعطيات الثقافية التي تأصلت في تاريخ هذين الشعبين، فجاءت بيئة الغربة تلك لتلغي هذه الفوارق وتمحوها.

وقد شكلت المرآة ـ باعتبارها مكوناً من مكونات البيت ـ عاملاً فاعلاً في تعرية الفعل الجنسي لكل من "مجد" الفلسطيني و"هيلدا" اللبنانية، ووسيلة مؤثرة في انعكاس أثر هذا الفعل لكل من الطرفين، فبينما كان "مجد" يرى في المرآة أداة تعكس حقيقة الإنسان، كانت "هيلدا" تستمتع بفعل الحب كلما نظرت إلى المرآة: " **لسبب ما لا أزال عاجزاً عن تحديده، عندما بدأت هيلدا تستمتع بلعبة المرآة، صرت أكرهها، وأتمنى لو لم أعلمها إياها يوماً. بدا الأمر كما لو أنها اكتشفت سرّي أو سرقت تصوّري عن حقيقة الإنسان وانعكاسه** .

كنت أخاف أن تتمكن من التفوق على كونها مجرّد ذاتها "[31]، فالمرآة هنا أمدت "مجد" بشحنة من التصوّر الذي يستقر في فكره، وهو تصوّر المغترب عن بلاده الذي حمل معه عاهته الجسدية، فحاول أن يخفيها في فعله الجنسي، إلا أنّها تجلّت بوضوح من خلال المرآة، فشكلت لديه مشاعر الغضب والكراهية إزاءها؛ لأنها كشفت عن عيب خَلقي لطالما حاول إخفاءه أمام حبيبته. أما "هيلدا" فقد تولدت لديها مشاعر الألفة والاندماج تجاه المرآة، والمعروف أن "المرآة من أقرب الأشياء للأنثى، بل إنها تكاد تكون رمزا لعوالم الأنثى، غير أنها ليست مجرد شيء أو أثاث، إنها ثيمة في الأدب والثقافة"[32]. فالمرآة هنا كانت بالنسبة لها في بادئ الأمر شيئاً ماديّاً موجوداً في محتويات الغرفة، غير أنّها أصبحت فيما بعد عنصراً مهمّاً يشهد على حميمية العلاقة الجنسية، بل شاهداً على مدى تعمّق مشاعر الحب والالتحام بجسد "مجد".

وبما أنّ البيت هو انعكاس لقاطن هذا البيت اجتماعيّاً ونفسيّاً، فقد شهد بيت "نيويورك" كذلك تحوّلاً طبقيّاً من حالة الفقر إلى حالة الغنى بمجرد إقامة "هيلدا" فيه، فأثاث البيت الذي اختاره "مجد"، يشي بتواضع قيمته وبساطة تكوينه، وبعد مجيء "هيلدا"، تحوّلت كل موجودات المكان البسيطة إلى أشياء مترفة تنبئ عن ذوق رفيع وأصالة متجذرة ممزوجة بيسر الحال ورفعة المكانة الاجتماعية: " **كنت أشتري شراشف عادية بيضاء، وقطع أثاث غير متناسقة في معظم الأحيان. ولم أكتشف بلادة أجواء المنزل حتى غيّرته هي. وبدا اللون الزيتي القاتم والخشب البني الداكن الذي كان يظلل معظم أرجاء المنزل كأنه امتداد لبيتي القديم، كأني نقلت المخيّم إلى هنا من غير قصد**"[33]. في هذا الوصف يتقاطع التعبيران: المادي، والنفسي في هاجس الشخصية، فالفوضى، والعشوائية، والبساطة، التي جسّدها "مجد" في اختياراته للأشياء تتآلف مع هاجسه النفسي، وتتطابق مع موئله البيئي القديم الممثل بالمخيم، كما أنّ هذا الوصف المقارن يؤصل الجذور الاجتماعية والطبقية التي انبثق منها الطرفان وتأثرا بها تأثراً واضحاً.

أما بيت "لبنان" حيث كانت تسكنه "هيلدا"، فهو الآخر يفرز محمولات دلالية زاخرة في النص الروائي، فهو من جانب رمز من رموز الاستقرار الأسري الذي يجمع

أفراد العائلة جميعهم تحت سطوة الأب، يأتمرون بأمره، وينزلون عند رغبته، كما هو –من جانب آخر– يكشف عن مدى الأبهة الاجتماعية التي يحتلها في محيط القرية، وقد جاء هذا الكشف عن الرمز الاجتماعي العريق للبيت على لسان "هيلدا" حينما قالت: "**لكن منزلنا ومنزل عمّي جورج، كانا الأجمل على الإطلاق، أشبه بقصر. حرّاس يقفون قرب البوابة الحديدية السوداء، وحدائق واسعة تحيط بالمكان. كان محرّما علينا أن نخرج من دون إذن، أو من دون حراسة، حين صارت وطأة المعارك قويّة**"[34]. ولهذا الوصف المادي كذلك محمولات دلالية تمت الإشارة إليها عبر الوظيفة التي يؤديها المكان هنا، فهو في الفترة التي شهدت الحرب اللبنانية شكل بؤرة التقاء الرجال وكبار المسؤولين من حزب الكتائب للتداول في شأن الحرب، ومناقشة أمر الحزب الذي كان له الدور الكبير في الإمساك بزمام الأمور، وإثبات أحقيته في السلطة على حساب قتل الفلسطينيين وإبادتهم في المجزرة المشؤومة. كما شكل المكان هنا رمزاً من رموز تطبيب الجرحى من اللبنانيين واستقبالهم في البيت لرعاية شؤونهم والقيام على خدمتهم المستمرة من قبل والدة "هيلدا"، وهذا الدور الذي قام به البيت هنا يكشف عن دلالة عميقة وهي مدى التزمت العِرقي والجري وراء المناصب العليا لصالح "لبنان" الأرض التي اعتبرها وجهاء لبنان حقا لهم وحدهم، لا يقبلون في استيطانها أجناساً أخرى.

وتتراءى صورة القبو أسفل هذا النزل الكبير، لتكشف عن أبشع جرائم الإنسانية التي أسفرت عنها مجزرة "صبرا وشاتيلا"، وتقدم دليلاً دامغاً على كبر المأساة التي شارك فيها اللبنانيون ضد الفلسطينيين، فيوسم طابع هذا البيت بمدى التسلط والجبروت الذي خلّدها كبراء هذا النزل في موجوداتهم ومنحوتاتهم داخل هذا القبو: "**رحت أتجول في الغرفة أتأمل المنحوتات. كانت معظمها لأشخاص بترت أطرافهم. رجل بلا أصابع. آخر بلا أذنين. امرأة ثديها مقطوع، والآخر مستلق فوق بطنها. تماثيل لرجال بلا ساقين أو بلا رؤوس. منحوتة لمدفعية. منحوتات أخرى لأعضاء. يد وأذن وساق**"[35]. ولا شك في أنّ هذا الوصف الدقيق يضفي تحولاً أيديولوجيّاً ونفسيّاً في شخصية "هيلدا" التي كان قرارها في العودة إلى "لبنان" سببه اكتشاف وطنها، ومعرفة حقائق البيت الذي تسكنه ليشكل القبو بموجوداته بؤرة هذا التحول الفكري، فتقرر الانفصال عن وطنها الأم لتتخذ بعدها قرار الهجرة إلى

"نيويورك" عندما اكتشفت حقيقة البيت الذي عاشت فيه سنيّ طفولتها، وتكشفت لديها بشاعة الفعل الإجرامي الذي ارتكبه رجال عائلتها بحق المهجّرين من سكان المخيمات.

يكشف البيت إذن في نص الرواية عن ذكريات وصور تمخضت في جزئياته وموجوداته، فإذا كان بيت "نيويورك" رمزاً لخصوبة الحياة وديمومتها في علاقة الرجل بالمرأة، بالإضافة إلى ما شهده من أحلام يقظوية لمشاهد ماضوية في حياة البطل "مجد"، فإنه في بيت "لبنان" يشكل عبق التماسك الأسري الذي ما لبث أن تفسّخت أواصره في انكشاف حقيقة ساكنيه، وفي كلتا الحالتين، فإنّ دلالة البيت هنا تجاوزت صورة تجسيد المأوى فحسب، فهو "تجسيد للأحلام كذلك، فكل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة"[36]، وما هذه الأحلام إلا وقود الفعل الإنساني الذي أضفى على هيكلية المكان طابع التشكل والتحوّل.

المكان وعلاقاته النصية

أولاً - المكان والشخصية الروائية

تتضح العلاقة الواضحة بين المكان والشخصية في بنية النص الروائي؛ إذ إنّ الأول حامل للثاني وفضاء يسمح لتحرك الشخصيات في إطاره ويتأثر بمعطياته الجغرافية وما ينبث عنه من إيحاءات ودلالات نفسية تصب أثرها في الشخصية القارّة فيه. من هنا كان من اللازم أن يكون بناء الفضاء المكاني ملائماً لمزاج الشخصيات وطبائعها؛ "بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائيّ أن تكشف لنا من الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[37]، ومن هذه العلاقة التي تتكشف بالتأثر والتأثير بين المكان والشخصية يستقيم للبناء الروائي انسجامه النصيّ.

يتحدد الظهور النصيّ لشخصيات الرواية بدلالة الفضاء المكاني الذي يحتويها، ويمكن أن نحدد شخصيتين رئيستين كان لهما الأثر الكبير في سير الأحداث، وهما شخصيتا "مجد" الفلسطيني، و"هيلدا" اللبنانية، فكانتا بمثابة الثنائية الكبرى التي حددت مسيرة الأحداث في الرواية، باعتبار انتمائهما إلى فضاءين مختلفين جغرافيّاً، لكنهما اتحدا في فضاء الغربة "نيويورك". وتجدر الإشارة إلى أنّ باقي الشخصيات ظهرت من خلال هاتين

الشخصيتين، وهذا النوع من الظهور النصي للشخصيات سمّاه "هامون" بالاستقلالية الاختلافية؛ أي أنّ "هناك شخصيات لا تدخل إلى الخشبة النصية إلا مرفوقة بشخصية أو شخصيات أخرى؛ أي في مجموعات ثابتة: شخصية تستدعي أخرى"[38]، فظهور شخصية "مجد" يفرض حضور شخصية الأب، والأم، ومحسن، وماريان، وظهور شخصية "هيلدا" يفرض حضور شخصية الأب، والأم، وماتيلد أختها، وعمّها. كما أنّ هذه الشخصيات الثانوية تفترض حضور شخصيات أخرى متعلقة بها، فظهور شخصية محسن مثلاً يفرض حضور شخصية "إيفا" المكسيكية، وأبيها المكسيكي، وحضور شخصية "ماريان" يفرض حضور شخصية زوجها الغائب نصّيّاً في الرواية، وهذا الظهور النصي للشخصيات محكوم كذلك بالإشارة المكانية التي انبثقت منها، فكان الفضاء المكاني المؤطر لتفاعل الشخصيات فيما بينها.

تحتل شخصية "مجد" في نصّ الرواية دور البطولة، ويُسند إليها الوظائف التي تتعلق برؤيتها السردية، وتقديم وجهة نظرها في الشخصيات الأخرى التي تتفاعل معها، وقد شكلت هذه الشخصية الإطار المرجعي لفعل الشخصيات التي تتحرك في فضاء النصّ الروائي، بالإضافة إلى استنباط طبيعة علاقتها بالأمكنة التي تتحرك فيها. ويمكن القول كذلك إنّ هذه الشخصية الرئيسة والبطلة في آن تعدّ نموذجاً أصيلاً لانعكاس أثر المكان عليها، فكانت جميع أفعالها وصفاتها الخاصة منطلقة من الحيّز الفضائي الذي تتحرك فيه، وأول ما نلمحه في وصف الشخصية الماديّ الذي كان للمكان الدور الفاعل والأساسي فيه، هو تلك الندبة التي أصيب بها "مجد" في وجهه، وإصابته بالعرج بسبب الحرب اللبنانية، وهذه العاهة التي مُني بها شكلت بؤرة الصراع الذاتي التي أفصح عنها في مونولوجاته وفي تحركاته التي تكشف عن وجهة نظره في مكان المخيّم، باعتباره عاملاً سلبيّاً في إحداث انتكاسة عظيمة في نفس الشخصية، وعاملاً إيجابيّاً كذلك، باعتباره الشعلة الأولى لمغادرة المكان والبحث عن مكان جديد يستوعبه ويتقبل العاهة التي أصابته، وقد شكلت العاهة أيضاً مؤشراً ماديّاً ربطه بموطنه الحُلم، ودليلاً قويّاً يكشف عن بشاعة المكان الذي هُجّر إليه قسراً: "**ولولا أني لم أحتفظ بهذه الندبة في وجهي، لكنت نسيت ربما الكثير من الإجحاف الذي يلحق بأرضي كل يوم. لو لم أتمسك بعاهة رجلي، لنسيت أن**

هناك عدوّاً يتربّص بفلسطينيين آخرين ، يعذبهم "[39] . وهذه الآثار المادية في جسده شكلت عائقاً في طبيعة علاقته بـ" هيلدا " اللبنانية، بالإضافة إلى صعوبة تكيفه مع البيئة الجديدة التي عاش فيها، محاولاً بذلك أن يتحاشى نظرات الإشفاق من الغرباء، وفي الوقت نفسه محاولاً إثبات وجوده وكيانه في عمله الجديد بطابق99، وهذا ما نجح فيه ظاهريّاً أمام مجتمع عُرف بحبه للمادة والسعي وراء النجاح، لكن آثارها السلبية ظلت مكنونة في مناجاته الكثيرة التي كان يبوح بها لنفسه، ويستشعر ضعف نفسه في بيته .

وإذا كان " مجد " يمثل الشخصية النموذجية للمغترب الذي لم يتحرّر من أصله وهويته الفلسطينية، فإن شخصية " محسن أو مايك " التي ظهرت في النصّ الروائي تمثل شخصية العربي الذي انسلخ عن وطنيته وهويته، وقد جاء الحديث عنها بسرد " مجد " عنها، فتولى مهمة الرواية عن هذه الشخصية وشخصيات الرواية بأكملها في تقنية الراوي المشارك بضمير الأنا أو ما سماها ***(جان بويون) (Jean Pouillon)*** الرؤية مع، وفيها " لا يتجاوز الراوي بمعرفته حدود الشخصيات "[40]. وقد كان للوصف المادي لهذه الشخصية الأثر في تحديد وظائفها وصفاتها النفسية : " **عندما وصفت لها شعره الطويل ، ولحيته التي كان يطلقها كنوع من تكريس لشكل خارجي مميّز ولافت ، انتبهت للمرة الأولى أن لحية محسن الذي تحوّل إلى " مايك " هنا في بلاد ناطحات السحاب ، والتي كان أصدقاؤه الأميركيون يبدون الإعجاب بها ، كانت نفسها قادرة أن تكون ، في سياق آخر للمظهر ، لحية مخيفة قادرة على جعلهم يشعرون بالتهديد** "[41]، وهذه الإشارة لدلالة الاسم، بالإضافة إلى الوصف المادي للشخصية، أسهمت في تحديد صفات محسن النفسية، في كونه لاهياً، عابثاً، معاقراً الخمر، محبّاً النساءَ، وفي الوقت نفسه، انصهر في بوتقة الحضارة المادية لـ" أمريكا " التي سحرته، وجعلته يستطيب العيش فيها، ويجعلها موطنه الأول الذي لم يعترف إلا به، على الرغم من تعرّضه للمضايقات المالية وتضييق الخناق عليه من قبل الحكومة نتيجة لتهربه من دفع الضرائب، واتهامه بتدمير الاقتصاد العالمي، وبالتزوير . وهذا التأثير الجغرافي والنفسي للمكان جعل الشخصية تتحرك في فضاء منسجم بخصائصه التكوينية، فكانت شخصية محسن شخصية متحولة ؛ إذ تشربت معطيات الحضارة الجديدة وإعلان انفساخها عن الفضاء الهوية الذي صدرت منه .

وترتبط شخصية "إيفا" المكسيكية بشخصية "محسن" اللبناني؛ حيث يمكن وصفها بضحية معابثاته النسائية ولهوه الماجن، ولا غرو أن نفسّر سبب ارتباطها به في البداية هروباً من مكانها الأصلي "المكسيك" الذي عانت فيه استبداد زوج أمها وتحرّشه الدائم بها، فقرّرت الهرب إلى "نيويورك"؛ لتحقق بذلك حريتها وحقها في العيش متكالبة على المادة تكالب "محسن" عليها، فأخذت من الحضارة الجديدة شبقها بالمادة والشهرة، بينما تركت في نفسها ترديّاً عاطفيّاً وانكساراً روحيّاً عميقاً، أفضى بها إلى الاستقرار في أغنى أحياء "نيويورك" ومعاشرة النساء، بعدما فقدت ثقتها بالرجل الذي أخلصت له، ولم تكن هذه النهاية لتلك الشخصية سوى حصيلة الانغماس في فضاء الحضارة الجديدة التي عانت صراعين: صراع المادة، وصراع الروح، فكان لا بد من سيطرة أحدهما على الآخر، وكان كل من "محسن" و"إيفا" ما هو إلا نتاج طبيعي لروافد الحضارة الجديدة وتكوينها الطبوغرافي.

وتشكل شخصية الأب في الرواية حضوراً بارزاً، واكتسبت أهمية نصية كبيرة من خلال اندماجها في هيكلية المكان التي انتمت إليه، وتُطالعنا شخصية والد "مجد" التي ساعدت على زيادة ارتباط "مجد" بوطنه فلسطين، فكانت تلك الشخصية أنموذجاً واضحاً للانتماء للأرض الحُلم، بالإضافة إلى قدرتها على التشكل في الأمكنة التي توجد فيها مع حفاظها على أيديولوجيتها التي صدرت منها. ويكشف الوصف المادي للأب عن مستوى التعليم الذي تتميز به؛ فهو معلم للغة العربية يرتدي دائماً ملابس رسمية وربطة عنق، وعندما هاجر إلى مخيم لبنان اضطر إلى أن يكون في صفوف الثورة ليرتدي ملابس القتال، ويكون عنصراً فاعلاً في حرب "صبرا وشاتيلا". غير أنّ مجريات الأحداث بعد ذلك تفرض عليه الهجرة مع ابنه إلى "أمريكا" ولا سيّما بعد وفاة زوجته، ونراه في بلاد الغربة يسعى إلى محاولة إثبات وجوده، فيوطّد علاقاته بمن حوله، محاولاً أن يتعلّم لغتهم، ويندمج في أسلوب حياتهم، غير أنّه ما فتئ في تحركاته وأفعاله يردد حُلم العودة أمام ابنه، لا يعدّ الإقامة الاختيارية له في "نيويورك" سوى خطوة نحو إعادة تأهيل النفس، ومحاولة نسيان حادثة وفاة زوجته في الحرب، محمّلاً في الوقت ذاته نفسَه المسؤولية على وفاتها، وهذا ما يبرّر إنكاره الدائم وفاتها أمام ابنه، وأنها اختارت العودة إلى وطنها "كفرياسيف". وقد راوده

حُلم العودة كذلك من خلال أقواله عن الوطن والتمسّك بأرضه، والتنديد بحرب لبنان التي أثبت بها غباء العرب في تصارعهم من أجل السلطة. وقد شكل المكان الحُلم لديه محور تفكيره جعله يفصح عن مفهوم الوطن في حواره مع مجد: "**تسألني ما هو الوطن، هو أن تنتمي لهذه الحياة. ولكي تنتمي، لا يمكنك أن توافق على الظلم، وإلّا فأنت تنتمي إلى عالمهم فحسب. ربما ليست فلسطين أجمل رقعة على الأرض، يا ابني، لكن كرامتنا هناك**"[42]. وقد ظل هذا الفكر مهيمناً في فكر هذه الشخصية ورؤيتها، فكان المكان الغربة بالنسبة لها باعثاً على التمسك بالهوية والنضال من أجلها.

وتقف شخصية والد "هيلدا" على مبدأ التمسك بالأرض تماماً كشخصية والد "مجد"، ولكن بطرق مغايرة؛ فقد دلت هذه الشخصية على مدى السيطرة وحب التملك، والنزعة إلى القتل والتدمير من أجل إثبات السلطة في لبنان، وقد انعكست مواصفات هذه الشخصية في وصف الجوّ الأسري الذي تعيش فيه، وفي طبيعة علاقاتها بأهل بيتها، من هنا جاء هذا التفسّخ العاطفي الذي شعرت به "هيلدا" عندما تكشفت لها حقيقة أبيها الظالم، ونزعته الإجرامية التي اتصف بها، وما كلّ هذه المواصفات إلّا تجسيد لرؤية المكان المستبدّ الذي تعيش فيه.

من هنا جاء إعلان "هيلدا" عن رفضها لهذا المكان الوطن الذي تجسّدت فيه سيطرة الأب دون منازع، وائتمار أفراد أسرته بأمره: "**كنت أريد أن أحضر لهم المرايا علّهم ينظرون إلى الشروخ في أرواحنا، لكنهم بدوا هادئين إلى درجة مستفزة، كصخور يستحيل أن تهزّها**"[43]. إنّ انفصال "هيلدا" عن أسرتها في لبنان، على الرغم من حياة الثراء والوجاهة التي عاشتها، ما هو إلا انفصال عن هيكلية البناء الطبوغرافي الذي تجسّدت فيه معاني الكره والرفض، هذا الفضاء الجغرافي هو بمثابة الحيز الذي تتصارع فيه الشخصيات في جنباته، وتتفاعل، وتبدي وجهات نظرها في الحيّز الذي تقطنه، فيبدو هو الآخر متحركاً بفعل الشخصية فيه، و"لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث فعلاً أو تفاعلاً أن تفلت من قبضة هذا الحيّز، كما أن هذا الحيز يمثل في مألوف العادة طائعاً لها"[44]، فبقدر ما تفضي إليه من إيحاءات نفسية وهواجس فكرية تنفسح دلالته وتتسع لتغني البناء النصيّ بدلالات تختبئ خلف معماريّة تكوينه.

ثانياً- المكان والزمان الروائي

يعدّ الزمان الفضاء الخارجي الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك على وفقها الشخصيات، فمن الصعوبة بمكان عزل المكان عن الزمان، بل هو أمر غير متصور ذهنياً ولا روائياً؛ "فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة أساسية؛ لأنها تشخّص جدلية الواقع في الحياة، وتشخّص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته"[45]، وإذا كان الزمان البناء الذي يؤطر مسيرة الأحداث تاريخيّاً، فإنّ المكان هو الفضاء الذي يستوعب التمفصلات الزمنية التي تجري من خلاله.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الزمن في الرواية زمن داخلي يتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي؛ ففيه يتحرّر الروائي من قيوده، ويخلق إيهاماً تامّاً بأنّ ما يعرضه في الرواية هو واقع حقيقي، وعليه فتجدر الإشارة إلى أن هناك زمنين يحتلان بنية الحكاية: الأول زمن القصة، ويمثل زمن الأحداث والوقائع، والثاني زمن الخطاب؛ أي زمن السرد الذي يجري داخل الرواية.

وبالنظر إلى الرواية سيُلحظ أهمية ارتباط الزمن بالمكان من خلال العناوين التي احتلتها بعض المقاطع في فصول الرواية؛ فكانت الاستهلالات النصية تبدأ بـ(بنيويورك2000)، لتنتقل في المقطع التالي بـ(جبل لبنان 1982)، وأحيانا يستهل العنوان بـ(مخيم صبرا وشاتيلا1980)، ويتوالى تكرار هذه المقدمات النصية للعناوين لتدل على أهمية تعيين الزمن التاريخي والمكان الذي احتواه، ولتشحن النص كذلك بدلالات الأمكنة النصية من خلال مسيرة الزمن فيها.

وإذا تتبعنا زمن القصة في رواية "طابق99"، فسيلحظ أن أحداث القصة على الواقع بدأت قبل مجزرة صبرا وشاتيلا بعامين، وامتدّت إلى عام 2000، غير أنّ زمن السرد في الرواية يخضع للمفارقات الزمنية التي تعيد ترتيب الأحداث وفق هذه الفترة الزمنية على مبدئي الترتيب والمدة.

ويُقصد بالترتيب: "ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[46]، وخير ما يمثل ذلك

الاسترجاع الزمني الذي يسمح بسرد أحداث ماضية على زمن الخطاب، بهدف إيضاح أحداث أو التركيز على أحداث معينة، أو الإعلان عن تمظهر شخصية لها أهمية في زمن الخطاب.

ويمكن القول إنّ هذه الاسترجاعات الزمنية التي زخرت بها الرواية كانت بمثابة بؤر مهمة تلقي الضوء على الحاضر السردي للخطاب، حتى غدا الحاضر في القصة مجرّد فضاء جغرافي تمثل بـ"نيويورك" رمز الحضارة المادية، لكنه في حقيقة الأمر مؤشّر سرديّ لأهم الأحداث التي سبقت هذا الحاضر، فكان تمظهره في النص مرتبطاً بالاسترجاعات الزمنية.

وقد جاءت الاسترجاعات على نوعين: استرجاعات طويلة المدى، تمثلت باستذكار البطل "مجد" واقعة أحداث المجزرة، ولحظات القصف، وأحداث ما بعد المجزرة، وقد اعتمد فيها البطل على رواية أبيه الذي كان يروي له تفاصيل المجزرة وما حدث لوالدته، وبدهي أنّ التركيز هنا كان على حدث المجزرة الذي اتصل بالمكان اتصالاً كبيراً، فكان المكان فضاءً مؤطراً لتلك الأحداث. ويتزامن مع هذه الاسترجاعات طويلة المدى التي دلت على أهمية نصية كبيرة، استرجاع "هيلدا" لماضيها الطفولي في قريتها "جبل لبنان"، واستذكارها تفاصيل ما بعد المجزرة من خلال ما كان يجري في بيتها، كما أشارت بصورة أخرى إلى صور التزمّت الذي اتصف به أبوها من خلال تغير معاملته لابنته الكبرى "ماتيلد"، وحبسها في البيت لمّا علم بأمر تعاطيها المخدرات مع أحد مقاتلي الحزب، وقد شكلت هذه الاسترجاعات التي اتخذت بيت لبنان فضاء له نقطة تحوّل مهمة لدى "هيلدا" وتحوّل نظرتها إلى أبيها وإلى العائلة الحاكمة بصورة عامة.

أمّا الاسترجاعات قصيرة المدى فقد انحصرت بحوادث قريبة استذكرها "مجد" بعد رحيل "هيلدا" عنه، فكان يتذكر حفلات الرقص معها، واعتمدت هذه الاسترجاعات على الأوصاف السردية للعلاقة الجنسية بينهما، وكان البيت في هذه الاسترجاعات يحتلّ دوراً مهمّاً في اعتباره محفزاً سرديّاً لتذكر الأحداث. وكان للمقهى كذلك دوره النصيّ المهم في اعتباره مكاناً عامّاً شهد بداية تعرف "مجد" على "هيلدا"، فكان حضوره في السرد يضفي عليه جو الألفة والصداقة.

ونلتقي بتكرار استرجاع حدث مقتل عم هيلدا "فريدي" على يد ثلاثة مقاتلين فلسطينيين، وهو ما يُعرف بتقنية التردد التي تعني: "العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدّل تكرار رواية الحدث"[47]؛ فقد تكرر هذا الحدث ثلاث مرات بلسان "مجد" عن رواية "هيلدا"، ثم استرجاعه برواية "هيلدا"، ثم استرجاعه كذلك على شكل الحوار الخارجي بين "هيلدا" والخادمة "لوريس"، وقد كان لتواتر هذا الحدث أهمية نصية في اكتشاف حقيقة الخدعة التي افتعلها والد "هيلدا" ليشوّه صورة الفلسطينيين أمام عائلته، ولينفي عن نفسه أي اتهام يدينه.

أما المدة الزمنية فترتبط بضبط سرعة السرد من حيث السرعة والبطء، وتنطبق تقنيتا المشهد، والوصف ضمن تبطيء السرد، وتندرج الخلاصة ضمن تسريعه.

وقد شكلت تقنيتا المشهد – ممثلة بالحوار الخارجي– والوصف حيّزاً واسعاً في فضاء النص الروائي، فتعددت الحوارات المتوزعة بين طولها وقصرها بحسب أهمية الحدث الذي يُروى، وتعددت كذلك المقاطع الوصفية التي اغتنت بدلالات الحركة واعتماد الصورة المرئية لإمكانية التخيل الذهنيّ، ومن أهم المقاطع الوصفية الوصف الذي جاء في رسالة زوج ماريان الأمريكي إلى زوجته وهو في صحراء الخليج ليشارك في حرب الخليج والهجوم الأمريكي على العراق: "**تحت الشمس، كتب لها، تنظرين إلى مجموعات من الجيوش، يتبادلون نظرات الحزم والقوة، ولا مجال للخوف. الرمل يتلألأ تحت أحذيتهم العسكرية منصاعا، أحدق إلى أعينهم، وأستمع إلى أحاديثهم، ونحن نتناول الطعام . . .في لحظات، نشعر بالعجز أمام قدرنا، نشعر بحتميّة وجودنا هنا، كأنه مصير لا رجوع منه. لا أحد يخبر عن اللاجدوى التي يشعر بها أمام اقتراب الموت**"[48].

يكتسب المقتبس السابق أهميته النصية؛ لأنه شهد تفاصيل حرب الخليج التي شاركت فيها "أمريكا"، وتنبثق أهميته كذلك من إبرازه فضاء الصحراء باعتباره فضاءً مفتوحاً يحمل دلالات شتى، ويضفي أثره على المقاتلين، ويظهر ذلك من خلال اندماج تقنية الوصف المادي الذي فصله زوج "ماريان"، دامجاً بذلك الوصف عنصر الحركة

الممثلة بنظرات الجنود، باعثاً أثره النفسي في ظل هذا الفضاء الممتد بلا حدود. وقد تبع هذا المقطع الوصفي فيما بعد إعلان خبر مقتل زوج "ماريان"، واختفاء جثته في أطراف الصحراء، فينشأ ما للمكان هنا من دلالة عميقة في ابتلاعها الغرباء ممّن لا يعلمون مجاهلها وخباياها.

وبرزت تقنية الحذف لتسريع السرد من خلال الإشارات الزمنية التي توزعت في صفحات الرواية، ويعني الحذف: "إغفال فترة من زمن الحكاية، وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"[49]. وقد جاء الحذف في الرواية بنوعين: الأول حذف معين؛ إذ يصرّح فيه السارد بالمدة المحذوفة من زمن السرد، فيحددها بالأشهر أو السنوات، ومثاله اختزال سبع سنوات لحياة "هيلدا" في "نيويورك" بعد عودتها إلى لبنان، ليكون للتسريع هنا دوره في إظهار أهمية المكان "جبل لبنان"، وتمحور بؤرة السرد والوصف عليه، كما ظهرت تقنية الحذف غير المعين، وهو ذلك الحذف الضمني الذي لا يُصرّح بوجوده في زمن السرد، وإنما يُفهم من القراءة النصية التي تشير إلى بعض النواقص والانقطاعات. ومثال ذلك في الرواية: "**بعد مجيئي مع والدي إلى نيويورك، وأنا مراهق يحمل رجله المعطوبة، بدا لي أنه قد يكون هنا بعض من الأمل بأن أرتفع كناطحات السحاب. بدت تلك الأرض لي فرصة للقفز على قدم واحدة. واستحقاقاً لبداية جديدة ربما تكون أفضل**"[50].

إن مفتتح المقتبس يشي بالأحداث التي حصلت مع "مجد" وأبيه في الفترة التي تلت مجزرة المخيم، وجاء الحذف هنا ليدشّن حياة جديدة في فضاء غريب توسّم فيه البطل فرصة إثبات الذات، وتحقيق مراميه في مواصلة التعليم والبحث عن عمل يكفيه الحاجة.

ثالثاً - المكان واللغة الروائية

تعدّ اللغة في الرواية مكوناً نصيّاً مهمّاً؛ ذلك لأنها تعد البناء الذي يحتوي جميع المكونات النصية الأخرى، ويفصح عن خصائصها البنائية، وكل هذا التمازج لا يتم إلا بفضل التعدد والتنوع الذي يقوم على اعتبار اللغة "وعياً وليس تركيباً نحوياً؛ بمعنى أنه

ينظر إلى اللغة ـ فضلاً عن بعدها التواصليّ ـ كنسق أو كنظام رمزيّ يشكل رؤية الفرد للعالم "[51]، وهو بالإضافة إلى ذلك يفصح عن وظيفة المكان، ويكشف عن رمزيته الإحالية التي تتحرك الشخصية في فضائه.

ويغتني النص الروائي بسيل من المستويات اللغوية، فتأتي اللغة السردية مثالاً يزخر بتوصيفات الأمكنة وتحليل أفعال الشخصيات، ولعل اللغة السردية هي أهمّ المستويات التي ينبني منها النص الروائي؛ لأن وظيفة هذا الشكل تتمحور في "تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف، فهو شكل مركزي "[52]، وبدهي ألا يتمّ الاستغناء عنه في تحديد علاقة هذا المستوى بالمكان الروائي.

وقد غلب على اللغة السردية طابع الشعرية التي ترتفع باللغة إلى درجة عالية من الإيحاء والتعبير عن مكنون الشخصية في مواجهة المكان الذي تعيشه، فتمتزج اللغة الدالة الموحية بواقعية التجربة التي تخوضها الشخصية، لتقدم تفصيلاً دقيقاً لجزيئات الفضاء، مازجة بين تضاريس الفضاء والمشاعر النفسية التي تعيشها، ومثال ذلك وصف "هيلدا" رحلة عودتها إلى لبنان وهي في الطائرة: "**على مقعد الطائرة من جهة النافذة، كنت أراقب الغيوم في السماء، وبدت لي كفراش وثير بإمكاني أن أرمي نفسي فيه، وأصنع منه منزلاً إلى الأبد. فكرت بعدها أن هذا الفراش مخادع كالوطن؛ لأنني إن تجرّأت وفعلتها، لاكتشفت أن هذا السرير الأبيض، ليس سوى تلبّد هوائي سيرميني أرضاً**"[53].

يكشف المقتبس السابق عن حالة شعورية داخلية اكتنفت الشخصية في أثناء ركوبها الطائرة التي هي المحفز السردي لاختراق سيل الأفكار والهواجس النفسية على شكل التداعي الحرّ، فتراصّت الصور الفنية الممثلة بتشبيه الفراش بالوطن، وتشبيه الفراش كذلك بالهواء الذي لا يحمل شيئاً سوى سراب الوطن، والتعلق به هو بمثابة التعلق بوهم استقرّ في ذهن الشخصية، ولعل صورة البياض الذي يوحي به الغيم والأفق الواسع الذي يحتويه أوحت لـ"هيلدا" بتخيل منزل يُبنى على قاعدته، بعيداً عن حدود الوطن الذي حاصرها بقيوده، وبعيداً عن فضاء الغربة التي زادت من شعور الانفساخ عن المكان لديها، وكل هذه الإيحاءات لم تكن لتظهر إلا بفضل هذه اللغة الشعرية التي تميز الرواية،

التي هي في حقيقة الأمر "لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أن تكون اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي"(54).

أما على مستوى اللغة الحوارية، فقد اغتنى نصّ الرواية بمستويات لغوية شتى؛ فبالإضافة إلى اللغة الفصيحة تجاورت اللهجتان المحكيتان: الفلسطينية، واللبنانية، لتفصح عن مرجع الشخصية الجغرافي، وتكشف في الوقت نفسه عن مستواها التعليمي، ولا شك في أن استحضار مثل هذه اللهجات العامية في الحكي الروائي يسم النصّ بسمت الواقعية، فتؤدي اللغة الحوارية هنا دورها في الإيهام بالواقعية، وتعمّق من معرفة الشخصية المتحدثة، ولا سيما إذا كان مستواها التعليمي متدنياً، فتأتي اللهجة هنا لتعبر عن نوازع الشخصية وتؤطر لخصائصها المادية والأيديولوجية.

ويشهد على ذلك، الحوار الخارجي بين "مجد" ووالدته: "**كانت والدتي تناديني من الأسفل وتصرخ وتشتم وترفع "الحفاي" بعدما تيأس من أن أنزل**،

- **انزل يا عكروت**

- **اتركيني يمّا، بدي أشوف الشمس**.

- **بقول لأبوك لمّا يجي**"(55).

ولا ريب في أن ألفاظ مثل "الحفاي" الذي استخدمها البطل في اللغة السردية، و"عكروت، ويمّا"، تدل على المنشأ الجغرافي لكلتا الشخصيتين، كما أن إبراز الحوار هنا باللغة المحكية أضاف جمالية لغوية من حيث دلالتها على الشخصية المتحاورة، فجاءت اللغة متوائمة مع الشخصية في إبراز الفضاء المكاني الذي صدرت منه.

الخاتمة

بعد التحليل النصي لعنصر المكان الفني في رواية "طابق99"، أمكننا الخروج بالنتائج الآتية:

1- شكل المكان عنصراً أساسيّاً في البناء النصي للرواية؛ فقد اتخذ دور البطولة في

احتوائه على الكثير من الدلالات التي تشكلت بخصائصه النفسية والمادية، ونظراً لطبيعة الصراع النفسي والأيديولوجي بين طبيعة الأمكنة، فقد ظهرت التقاطبات الثنائية الضدية محمّلة بروح هذا الصراع، مشكلة الأساس النصي الذي سيطر على العلاقات الوظيفية بين عناصر البناء الروائي.

2- تعددت مستويات الأمكنة، إذ جاء الفضاء الواسع المفتوح الذي يضمّ العديد من الأماكن ويحكم سيطرته الدلالية عليها، فكان فضاء "نيويورك"، و"المخيم"، و"القرية" شاهداً على اتخاذ خصوصية فكرية ومادية في الرواية، وكذلك تعددت الأمكنة المغلقة التي استمدت أهميتها النصية من خلال تشكلها في فضاء النص الذي يحتويها، فكان "البيت"، و"المقهى" مثالاً حيّاً على إفراز أفكار الشخصيات، وإظهار خصائص طبيعة المكان على أفراده.

3- لا يعدّ المكان في الرواية مجرد ديكور للشخصية والأحداث الروائية، بل حاملاً أساسيّاً يحتوي شخصياته بقوة؛ إذ ظهرت العلاقة بين المكان والشخصية الروائية بوضوح، فالمكان هنا اتخذ قوة نصية فعالة لها الدور في تماسك الرواية، كما أن له الدور في تعدد سماته ومكوناته النفسية بتعدد الشخصيات المتحركة فيه.

4- يبدو الارتباط بين المكان والزمان الروائي فعّالاً؛ إذ إننا وجدنا هذا الحضور المكاني الصاخب في المفارقات الزمنية من استرجاع، ووصف، ومشاهد حوارية، فكان لحركة الزمن أثر في ظهور أمكنة جديدة وشخصيات جديدة أسهمت في تماسك النص الروائي، وخدمة البنية العامة.

5- نظراً لتعدد الأمكنة وتنوع صفاتها الطبوغرافية والبيئية، شهدت الرواية تنوعّاً كبيراً في مستويات اللغة الروائية، فتناثرت اللهجات المحكية في مستوى الحوار الخارجي من لبنانية وفلسطينية، فضلاً عن تنوع خصائص اللغة السردية من تعبيرية، وإيحائية، ومباشرة، فتكاثفت اللغة الإيحائية في تصوير علاقة الشخصية بالمكان الذي تعيشه، واختصّت اللغة المباشرة بوصف دلالات الأمكنة المادية، وخصائصها الهندسية.

الهوامش والمراجع

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: **لسان العرب**، ج13، ط3، بيروت: دار صادر، دار بيروت، 1994، باب كون، ص 365.

(2) الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (282– 370هـ): **تهذيب اللغة**، تحقيق: رياض زكي قاسم، ج4، ط1، بيروت: دار المعرفة، 2001م، باب مكن، ص 3437.

(3) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1094هـ– 1683م): **الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، القسم الرابع، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976م، ص 223.

(4) الكليات، ص 224.

(5) النصير، ياسين: **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، 1986، ص 396.

(6) لوتمان، يوري: "مشكلة المكان الفني"، **ألف مجلة البلاغة المقارنة**، ترجمة: سيزا قاسم دراز، القاهرة: العدد4، 1984، ص 89.

(7) "مشكلة المكان الفني"، ص 92.

(8) يقطين، سعيد: **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997، ص 240.

(9) قال الراوي، ص 240.

(10) النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ط1، الأردن: دار فارس للنشر والتوزيع، 1994، ص96.

(11) خليل، إبراهيم: **أساسيات الرواية**، ط1، عمّان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015، ص177.

(12) الحسن، جنى فواز: **طابق 99**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2014، ص81.

(13) السعافين، إبراهيم: **الأقنعة والمرايا: دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ**، ط1، عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1996، ص 39.

(14) طابق99، ص147.

(15) عثمان، اعتدال: "جماليات المكان"، **الأقلام**، بغداد: العدد2، 1986، ص76.

(16) طابق99، ص25.

(17) شلبي، طارق: **في التحليل اللغوي للنص الروائي: فصول في تحليل لغة السرد في خان الخليلي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص66–67.

(18) طابق99، ص99.

(19) طابق99، ص248–249.

(20) لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000، ص70.

(21) طابق99، ص39.

(22) الدليمي، منصور نعمان نجم: **المكان في النص المسرحي**، ط1، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999، ص 95.

(23) طابق99، ص159.

(24) ماجدولين، شرف الدين: **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010، ص52.

(25) النعيمي، فيصل غازي: **العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف**، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2009، ص112.

(26) طابق99، ص29-30.

(27) عزام، محمد: **شعرية الخطاب السردي، دراسة**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص71-72.

(28) طابق99، ص209.

(29) باشلار، جاستون: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، ص 41.

(30) ويليك، رينيه، و واريـن، أوسـتن: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط3، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972، ص 288.

(31) طابق99، ص10.

(32) بشلم، منى: **شعرية الفضاء في الرواية الجديدة مقاربة تطبيقية في النقد الجغرافي**، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2018، ص226.

(33) طابق99، ص14.

(34) طابق99، ص223.

(35) طابق99، ص248.

(36) جماليات المكان، ص52.

(37) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009، ص30.

(38) هامون، فيليب: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، الرباط: دار الكلام، 1990، ص63.

(39) طابق99، ص173.

(40) يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)**، ط4، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005، ص 288.

(41) طابق99، ص38.

(42) طابق99، ص104.

(43) طابق99، ص254.

(44) مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، الكويت: عالم المعرفة، 1998، ص135.

(45) برادة، محمد، وآخرون: **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981، ص 396.

(46) جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلّى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص48.

(47) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2002، ص52.

(48) طابق99، ص88-89.

(49) معجم مصطلحات نقد الرواية، 74.

(50) طابق99، ص72-73.

(51) مويفن، المصطفى: **تشكل المكونات الروائية**، ط1، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص 199.

(52) في نظرية الرواية، ص116.

(53) طابق99، ص215.

(54) خليل، إبراهيم: **بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ**، عمّان: المؤلف، 2008، ص229.

(55) طابق99، ص64-65.