دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى

دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بُردى

محمود ناصر نجم

اسم الكتاب : دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى

اسم المؤلف : محمود ناصر نجم

مصمم الغلاف : مطبعة الدباغ / أربيل

لوحة الغلاف : شاهين الظاهر

سنة الطبع : الطبعة الاولى / ٢٠١٦

(حقوق الطبع محفوظة للمؤلف)

رقم الايداع في دار الكتب و الوثائق في بغداد لسنة ٢٠١٦ (٧٦٣)

الكتاب في الأصل رسالة ماجستير حصل فيها الطالب محمود ناصر نجم

على درجة امتياز من جامعة البلمند في لبنان عام ٢٠١٥-٢٠١٦ بإشراف

الأستاذ الدكتور شربل داغر

الإهداء

إلى من صبرت على مضض فراقه الذي توفيَّ وأنا صغيرٌ..... (والدي رحمه الله)

إلى من حبتني رعايتها وحنانها وسهرت عليَّ .. (والدتيّ أطال الله في عمرها)

إلى فلذات كبدي ونور عيني أولادي الأعزاء....(عبد العزيز, ومحمد, وأمير, وتبارك, وتهاني)

إلى من هي سندي في السّراء والضّراء، وتحمّلت فراقي في أصعب الظروف زوجتي الغالية..(أميرة)

إلى من آثروني على أنفسهم فَراشات قلبي..... (إخوتي وأخواتي الأحبَّة)

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة بحثي هذا..

ثبت المحتــويات

المحتويات	
المقدّمة	١١
المدخل	١٥
الفصــل الأوّل: المكان بين المفهوم والسرد	٢١
١,١ المكان لغةً، فلسفةً، فناً	٢٢
١,١,١ *المكان في اللّغة*	٢٢
١,١,٢ *المكان في الفلسفة*	٢٣
١,١,٣ *المكان في الفنّ*	٢٦
١,١,٤ *المكان في دراسات علماء السرد*	٢٨
١,٢ محددات الأمكنة الخارجية	٣٣
١,٢,١ *الأمكنة الموجودة*	٣٦
١,٢,٢ *الأمكنة المتخيّلة*	٤٦
١,٣ الأمكنة العامّة والأمكنة الخاصّة	٥١
١,٣,١ *الأمكنة العامّة*	٥٢
١,٣,٢ *الأمكنة الخاصّة*	٥٦
الفصــل الثاني: المكان وظائف سرديّة	٦٣
٢,١ المكان والشخصيّات	٦٤
٢,٢المكان والزمان	٧٤

٣,٢ المكان واللّغة ٨٩
الفصل الثالث: دلالات المكان ١٠٣
١,٣ المكان المغلق ١٠٦
٢,٣ المكان المفتوح ١١٣
٣,٣ المكان الأليف ١١٩
٤,٣ المكان المعادي ١٢٥
الخاتمة ١٣٣
ثبت المراجع ١٣٧
ملحق: هيثم بهنام بُردى السّيرة والمؤلّفات ١٤٧

المقدمة

يمثل المكان مبحثاً أساسيّاً في السرديّات المعاصرة، إذ يشكّل عنصراً بارزاً في الرواية، فهو العماد الذي يشدّها بعضها ببعض. لأنه العنصر الذي تجري فيه أحداث الرواية وتتحرّك من خلاله الشخصيّات، وللمكان بعد مهمّ في الأدب لكونه نسق وجوديّ تتكامل التجربة الإنسانيّة فيه ويدخل المكان مع العناصر الأخرى في علاقات جوهريّة يصعب الفصل بينهما.

ويعدّ بُردى واحداً من الروائيين الذين اهتمّوا بالمكان اهتماماّ واضحاً في رواياتهم، ابتداء من رواية "الغرفة ٢١٣"، مروراّ برواية "مار بهنام وأخته سارة"، وصولاً إلى رواية "قدّيسو حدياب". لقد حفّزتني الأهميّة البالغة التي يكتسبها المكان الروائيّ على درس موضوع المكان وتحديداً في ثلاث من روايات الكاتب العراقيّ، الروائيّ والقاصّ هيثم بهنام بُردى. وممّا عزّز اهتمامي ورغبتي، أنّ الباحث لم يجد دراسة مستقلة عن المكان في الروايات المختارة، باستثناء بعض الإشارات التي قام بها النّقاد ومن هؤلاء الدكتور علي أحمد محمد العبيديّ، ضمن بحوث الجلسة النقديّة التي أقامها البيت الثقافيّ – شعبة الحمدانيّة والمخصّصة للروائيّ والقاصّ هيثم بهنام بردى. والدراسة التي تناولها الدكتور علي هي" البعد التاريخيّ للشخصيّة في رواية قدّيسو حدياب لهيثم بهنام بُردى،" ضمن كتاب "تجلّيات الفضاء السرديّ، قراءة في سرديّات هيثم بهنام بُردى" لنخبة من النقّاد والأكاديميين. فقد عالج الدكتور علي العبيديّ في دراسته لهذه الرواية البعد التاريخيّ للشخصيّات، إذ يعتبر هذا البعد أكثر حضوراً في الرواية، كاشفاً عن همّ تاريخيّ وبحسّ توثيقيّ للموازنة بين الواقعة الحقيقيّة والمتخيّلة والواقعة السرديّة. ومن الدراسات التي تناولت

الروايات دراسة الناقد "شاكر مجيد سيفو" في جريدة "الزمان الدوليّة ألف ياء" في عددها ٣٢٦٨ سنة ٢٠٠٩، والتي جعلت موضوع " تأرخة المثيولوجيا ومثلجة الحكاية التاريخانيّة قراءة في رواية مار بهنام وأخته سارة"، أحد محاورها لهذا العدد. ولم تخلُ هذه الدراسة من الصعوبات، لعلَّ أهمّها قلّة الدراسات التي تناولت الروايات باستثناء بعض الدراسات التي أشرنا إليها، كذلك كثرة الأمكنة في الروايات وتنوّعها، وتشعّب موضوع المكان وصعوبة الإلمام به.

ومن الملاحظ أنّ للمكان حضوراً بارزاً في الأدب عموماً، وفي إنتاج الكاتب تحديداً، وهذا يبدو جليّاً في الروايات التي تتناولها هذه الدراسة، حيث يرى الباحث تفاصيل وأنواع الأماكن بأبعادها الواقعيّة والمتخيّلة، كبناء دلاليّ وفنّي متنوّع في الروايات الثلاث، كذلك حظيت بعض الأماكن بخصوصيّة التحوّلات الجغرافيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والحضاريّة.

فجاء الهدف من هذه الدراسة:

- محاولة التعرّف إلى الأماكن الخارجيّة الموجودة والمتخيّلة من خلال الكشف عن التحديدات التي تتشكّل منها هذه الأمكنة.
- معرفة أنواع الأمكنة وكيف وظّف الكاتب حضورها، وهل جاء حضورها لدلالة معيّنة أو لنموّ الحدث؟
- كشف الإبداع الروائيّ وطريقة تناوله للمكان، وعلاقة الأمكنة بالشخصيّات الروائيّة، وعلاقتها بالزمن واللّغة الروائيّة.
- الكشف عن دلالة الثنائيّات الضديّة المتمثّلة بالمغلق والمفتوح، والأليف والمعادي، والتعرّف إلى الصورة المتخيّلة عند الكاتب تجاه هذه الأمكنة، والتعرّف إلى سمات هذه الأمكنة الحضاريّة والدينيّة والتاريخيّة .

وبناءً على ما تقدّم جاءت الدّراسة في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة لأهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة. أمّا "المدخل" فقد تناولت فيه مشروع الدراسة، معرّفاً بالروائيّ "هيثم بهنام بُردى"، بأعماله السرديّة، وبالإشكاليّة وبسبيل معالجتها.

أمّا الفصل الأوّل "المكان بين المفهوم والسرد"، فتضمّن ثلاثة مباحث: تضمّن المبحث الأوّل مفهوم المكان لغويّاً، وفلسفيّاً، وفنيّاً، كذلك الحديث عن المكان في دراسات علماء السرد، ودرس آرائهم للمكان بوصفه مكوّناً سرديّاً. وجاء المبحث الثاني بعنوان: المحدّدات الخارجيّة للأمكنة، ودرست فيه الأمكنة من حيث وجودها الواقعيّ والمتخيّل. وجاء المبحث الثالث تحت عنوان: الأمكنة العامّة والأمكنة الخاصّة.

أمّا الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان "المكان: وظائف سرديّة"، حيث أدرس علاقة المكان بالعناصر الروائيّة الأخرى، وتضمّن ثلاثة مباحث: جاء المبحث الأوّل عن علاقة المكان بالشخصيّة، إذ درست المكان والشخصيّات موضّحاً أهميّة المكان في بناء الشخصيّات، وتأثيره من الناحيتين الجسديّة والنفسيّة والعلاقة الحميميّة والكراهيّة. أمّا المبحث الثاني فقد تضمّن المكان وعلاقته بالزمن، حيث درست فيه طبيعة العلاقة بين المكان والزمان، وتطرّقت إلى هذه العلاقة من النماذج الروائيّة من خلال زمن الاسترجاع والزمن الطبيعيّ والتاريخيّ. أمّا المبحث الثالث فهو علاقة المكان باللّغة ودرست فيه كيف يستخدم الكاتب اللّغة، حتّى يبني مكاناً فنيّاً له ملامحه الخاصّة وأبعاده المميّزة وهويّته المحدّدة. وأيضاً درست الرمز والأسطورة، والأساليب السرديّة، وعلاقة كلّ منهما في تشكيل المكان والتعبير عنه.

وفي الفصل الثالث تناولت "دلالات المكان" وجاء في أربعة مباحث، درستُ دلالة المكان بين كونه مغلقاً ومفتوحاً، أليفاً ومعادياً، فوضّحت كيف يكون المكان

ملاذاً للشخصيّة، وكيف يتحوّل من الألفة إلى المعاداة وحالة الكره والحزن التي تصيب الشخصيّة حين ابتعادها عن المكان الأليف، كما تطرّق الباحث عن تعامل الروائيّ مع هذه الأمكنة، وإعطاء دلالة مختلفة لكلّ مكان. وأنهيت الدراسة بخاتمة تضمّنت أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدّراسة.

المدخل

اختار الباحث موضوع دراسة المكان ودلالاته، عند الروائي العراقي "هيثم بهنام بُردى" المولود سنة ١٩٥٣ في محافظة نينوى، قضاء الحمدانية، قره قوش، في ثلاث من رواياته "الغرفة ٢١٣" (١٩٨٧)، "مار بهنام وأخته سارة" (٢٠٠٧)، "قديسو حدياب" (٢٠٠٨)، بعد أن وجد فيه إشكالية تلبي الحاجات البحثيّة، وما يغني البحث ويحدّده.

الباعث إلى الاختيار هو أنّ هذا الموضوع لم يدرس في روايات بُردى، على الرغم من كون رواياته تحفل بمادّة غنيّة لجهة علاقة كلّ رواية بأمكنتها، بتراثها المرجعيّ (السريانيّ)، وبحراكها التاريخيّ– الاجتماعيّ المميّز. والمكان في الروايات المختارة لبُردى لا يشكّل إطاراً جغرافيّاً، أو حاوياً لها، وإنّما هو (أي المكان) مكوّن ومحتوى في البناء السرديّ، ما يفعل فعله المديد والعميق والتحويليّ. ولقد وجدتُ أنّ الوقوف أمام المكان في رواياته مفيد لطرح الإشكاليّة التالية: وهي : أيُّ أمكنة؟ كيف تتعيّن في الروايات، ما مواصفات الأمكنة ومحدّداتها؟ كيف يفعل المكان أو ينفعل في الروايات المختارة؟ هل تؤثّر الأمكنة على "طباع" الشخصيّات، وعلى مصائرها، وعلى مسار كلّ رواية؟ ما دلالات الأمكنة، وما تشير إليه من معانٍ وقيم؟.

ستعتمد الدراسة على مقاربة سرديّة، ذات جوانب وصفيّة– تحليليّة، بما يسلّط الضوء ويكشف عن خصوصيّة المكان في روايات بُردى المختارة. ولمن تتبّع مسيرة (بُردى) سيتجلّى واضحاً له هذا الأديب تمرّسه في فنّ الكتابة. ثمّة عناصر وأدوات وقصديّات واعية لديه يرصدها حين يصول، فتتشابك اللّغة العالية والسَّرد اللّا منقطع والرسم الكلماتيّ والتصوير السيناريوهاتيّ، تتشابك وتتعقّد وتتداخل مع بعضٍ قِطعاً متراصّة لتكون نصوصاً تنزّ جمالاً وشكلاً ومضموناً.(شباط مازال بعيداً ٧

)،بهذا التجلّي الذي تميّز به كاتبنا القاصّ والروائيّ (بُردى)، في نتاجاته الأدبيّة من قصّة قصيرة جدّاً وطويلة مروراً برواياته الثلاث (الغرفة ٢١٣، ومار بهنام وأخته سارة، وقديسو حدياب)، حيث التمس الروائيّ بُردى في نتاجاته السرديّة على اختلاف أشكالها المنحى الواقعي الجديد، سائراً بوتيرة فنيّة تنتقد الحياة الواقعيّة برؤية رمزيّة تتخلّلها بعض الصور الغرائبيّة. وقد بدا هذا المنحى واضحاً في أعماله السرديّة، وبشكل يعكس نزعة حداثيّة تتحدّى زمن السرد، وتميل نحو الاحتفاء بالمكان.(ينظر: تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات 14). وهذا التطوّر الذي نلمسه في النتاجات السرديّة يُعدّ أهمّ الإنجازات في بناء الرواية الحديثة، فبهذا التطوّر الروائيّ أصبح الروائيّ قادراً على التركيز على الشخصيّات التي يصنعها، والأمكنة التي يرتبطون بها ويعيشون فيها. فالخطاب المكانيّ يمثّل الواقع الخارجيّ من خلال المحاكاة، والرؤية أو الفكرة لدى الفنّان من خلال الموازاة "إذ إنّ الاهتمام بالواقع المحليّ وتمثيله سرديّاً هو ميزة لإبداع هيثم بُردى، فضلاً عن طريقته الفريدة في بناء الشخصيّات. شخصيّات هيثم لمن يتابع رواياته فيها قدرة تركيزيّة عالية في عمليّة البناء، يركّز اهتماماً بالغاً على طرق وأساليب بناء الشخصيّة، ومن المعروف بأنّ الشخصيّة عنصر رئيس ومركزيّ من عناصر البناء السرديّ، فضلاً عن اهتمامه بالمكان وعلى تجسيد العلاقة الحيويّة بين الشخصيّة والمكان" (تجلّيات الفضاء السردي ١٥)، لذلك نجد الكاتب (هيثم بهنام بُردى) في أعماله السرديّة "يحدث توازناً موضوعيّاً وفنيّاً داخل نصّه، إذ إنّه يحافظ على نصّه داخل فعل الكتابة، وهذا بدوره يؤدّي غرضين أوّلهما: قدرة النصّ على الاستفادة من الأجناس الأخرى، وثانيهما: منح المعنى في النصّ بعداً شعرياً باستخدام الإشارة أو الإضاءة واللمحة السريعة، كما أنّ كتابات الكاتب هيثم تنمّ عن مرجعيّة فلسفيّة تتعلّق بالحياة والنظرة

إلى خصائصها مستفيداً بذلك من تجارب حياتيّة وخبرات معرفيّة فهو يجمع في نصّه خصائص كثيرة: منها: التركيز والإضاءة والاقتصاد في التعبير، ثم العناية باللغة. كما أنّه من خلال ذلك يحافظ على أسس بناء النصّ خاصّة تحليل الشخصية والاعتناء بكشف نوازعها وميولها وعكس طبيعتها ونظرتها، بمعنى أنه يحافظ على اهتمام القصة في بناء الشخصيّة كذلك علاقتها بما يحيطها، ثمّ تمثّل حالة الصراع داخل النصّ، والناتج من علاقة البطل بالآخر، وعلاقة المؤثّرات الأخرى كالمكان وإبراز خصائصه ومؤثّراته على فعل الشخصيّة" (حبة الخردل ١٨-١٩)، وإلى جانب ذلك فإنّ الطبيعة وموجوداتها تنمّي العمل الإبداعيّ بكلّ خصوصيّاتها وجماليّاتها، إذ توظّف عمليّة الإبداع بين المكان والبيئة، لتعبّر عن حالات نفسيّة واجتماعيّة حيث "استطاع المبدع أن يؤسّس من خلالها مقولات ومعتقدات ارتبطت بالموروث الشعبيّ، الذي زخرت به بيئة الريف والمدن ذات الطابع الريفيّ، من خلال تحويل تلك الروافد الطبيعيّة إلى طاقة للتعبير عن الأفكار والهواجس المختزنة في تلافيف الوعي الباطن" (المهيمنات القرائيّة وفاعليّة التشكيل السرديّ ٥٣)، فجاءت روايات الأديب العراقيّ (هيثم بهنام بُردى) غنيّة بالأماكن. لذا كان لزاماً علينا أن نقدّم ملخّصاً لأحداث الروايات المختارة، ومعرفة الأمكنة التي تدور حولها كلّ رواية حسب التسلسل الزمنيّ للروايات الثلاث.

رواية (الغرفة٢١٣)، الرواية الأولى من مشروعه السرديّ، تدور أحداثها في غرفة في مستشفى بيروت، هذه الرواية ترصد الحرب الأهليّة في لبنان، وما خلّفته من دمار للمدن وخاصّةً مدينة بيروت. تبدأ الرواية بتوطئة وخمسة فصول، كلّ فصل يتناول شخصيّة ، وتعتمد الرواية على المونولوج، وتنطوي على تجانس كبير بين فضائها السرديّ ، الكميّ والنوعيّ، وهي ذات نسق متجانس ومتماثل ومتداخل.

تشمل الرواية تجربة القهر والاضطهاد مقابل البحث عن الحريّة. فهو يستخدم أسلوب تفجير اللّغة والابتعاد عن الاستعارات النمطيّة باختزال الزمن وتكثيف الأحداث مع تكتيك حداثوي معمّق الدلالة. والرواية رواية مكان بامتياز، تتجوّل في شوارع مدينة بيروت وساحاتها وأزقتها وشوارعها، مروراً بالمستشفى والغرف التابعة له، والملاجئ ، وتشّتمل على وحدات متتابعة في كلّ فصل من فصولها. وبالتالي هذه الرواية هي رواية مكان وشخصيّات وأحداث بامتياز.

أمّا الرواية الثانية وهي رواية(مار بهنام وأخته سارة)، التي تتحدث بطريقة "الحكواتي" الذي يغرق أحداثها بالتهويل والفنطازية والمبالغة التي تحول الحكاية إلى أسطورة غير منطقيّة. فعمل الروائيّ (بُردى) إلى إنشاء سرد روائيّ مدوّر يبتدئ بمدينة آشورية سمّاها(آثور)، وينتهي بالمدينة نفسها، بعد أن تضع الرواية أوزارها، وهي تتجوّل في أروقة القصور الملوكيّة، حيث يعيش الأميران بهنام وسارة ولدا سنحاريب ملك آثور. وآثور مدينة لا وجود لها في العصر الحديث، وأعتقد من خلال التقصّي أنها قريبة من مدينة (النمرود–كالح) الأثريّة جنوب شرقيّ الموصل، بتصوير للأمكنة التي تتعاقب على الأحداث، والسهول حيث الكلأ الوفير والصيد المتوفّر، وجبل (ألفاف) حيث يربض على قمته (الشيخ متّى) ورهبان كثيرون اعتزلوا الحياة وعمدوا إلى حياة التقشف، والذي تحوّل إلى دير شهير. وتزخر الرواية بحوارات فيّاضة. وباختصار رواية (مار بهنام وأخته سارة) هي رواية مكان وزمان وشخصيّات وحوار.

أمّا الرواية الثالثة فهي رواية (قدّيسو حدياب)، أنشأها في قسمها الأوّل بثلاثة محاور، كلّ محور يتناول حياة قدّيس على حدة، وعلى شكل وحدات متتابعة ترصد مراحل حياة كلّ منهم، ابتداءً من ربن بويا وانتهاءً بمار قرداغ مروراً بمار عوديشو، وبعد أن ينتهي بما يشبه التعريف إلى كلّ منهم، تتواشج وتتآصر وتتناغم

الأحداث، والتي تجعلهم يلتقون على درب القداسة. والرواية هذه تعتمد إطاراً مكانيّاً تشمل منطقة أو إمارة (حدياب) المعروفة في القرن الثالث الميلادي، وفي تعاقب وتتالي الأحداث الدراماتيكيّة في السهوب والسهول والروابي والجبال، وفي القصور والقرى والأمصار والكور، في (طيسفون) و(حدياب) و(شقلاباد)، بمحاور عديدة تظهر ما عاناه القدّيسون الثلاثة، وما قدّموه من تضحيات بلغت حدّ الشهادة عند المرزبان قرداغ القدّيس الشهيد.

الفصل الأوّل
المكان بين المفهوم والسرد

يمثّل المكان القاعدة الأساسيّة التي يرتكز عليها العمل الروائيّ، فهو يؤدّي درواً كبيراً في احتضان أحداث الرواية وزمنها وشخوصها. ويلعب المكان باشتراكه مع العناصر الروائيّة الأخرى دوراً أساسيّا في البناء والتشكيل السرديّ.

وسواء أكان هذا المكان واقعيّاً حقيقيّاً أم تخيليّاً مصنوعاً فإنّ قيمته تزداد أهميّة بمدى قدرة الروائيّ نفسه على خلقه وتصويره والتعبير عنه أو به، وصياغته صياغة جديدة تؤكّد دوره الفعّال ووجوده الحيّ، إذ تعطي قدرة الكاتب على خلق المكان الروائيّ وصياغته عمقاً للأحداث والشّخصيّات من خلال العلاقة الجدليّة التي تربط بينه وبين عناصر النّص الروائيّ، لأنّه "لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد الأخرى، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائيّة كالشّخصيّات والأحداث والزمان، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصيّ الذي ينهض به الفضاء الروائيّ داخل السرد" (بنية الشكل الروائيّ ٢٦) وبهذا لا يمكن فهم أيّ عنصر من عناصر السرد الأخرى من دون تصوّرها ضمن إطار مكانيّ، لأنّه هو كلّ شيء في الرواية إذ يجسّد المكان " الحاضنة الاستيعابيّة والإطار العامّ الذي تتحرّك فيه الشّخصيّات وتتفاعل معه، وأيّ نصّ مهما كان جنسه الأدبيّ لابدّ أن يتوافر على هذا العنصر ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه، ويتمظهر من خلاله وبواسطة آلياته وقوانينه" (جماليّات التشكيل الروائيّ ٢٢٩).

وتأسيساً على ما تقدّم يتشكّل للمكان استقلال نسبيّ ووجود ثابت له أو مميّز، هو الوحدة المتكاملة للخواصّ التي يرتبط فيها ويتفاعل بها مع الأشياء الأخرى. لأنّ المكان يُعنى في كلّ ثقافة على نحو مختلف، وأنّ كلّ ثقافة مهيّئة لاحتواء أماكن بالغة الاختلاف وتتضمّن مراتب متنوّعة من الأماكن، كذلك يساعد المكان على فكّ النصّ الروائيّ، ومن خلال المكان تستطيع الأحداث والشّخصيّات الروائيّة أن تؤدّي دورها بشكل أفضل.

1.1 المكان لغةً، فلسفةً، فنيّاً

1.1.1 المكان في اللّغة:

وردت تعريفات كثيرة للمكان في المعاجم العربيّة، القديمة والحديثة، فنلاحظ أنّ تعريفات المعاجم متشابهة بصورة واضحة قد تصل إلى حدّ التطابق بينها.

جاء في كتاب "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي: "المكان: في أصل تقدير الفِعل مَفْعَل لأنّه موضع لكينونة غير أنّه لّما أجروه في التصريف مُجرى الفعال فقالوا له : مكّنا له ، وقد تمكّن، وليس بأعجب من "تمكّن" من المكين، والدليل على أن المكان مَفْعَل أنّ العرب لا تقول : هو مكان كذا وكذا إلّا بالنصب" . (كتاب العين مادّة م ك ن). ووردت كلمة (المكان) تحت (ك و ن) و(م ك ن) فـــ : "(المكان) الموضع كالمكانة وجمعه أمكنةٌ، وأماكن وتحت، (م ك ن): المكانة : المنزلة عند ملك وجمعه مكانات، ولا يجمع جمع التكسير والمكان : الموضع الحاوي للشيء : وجمعه أمكنة : كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع ".(المصدر نفسه مادة ك و ن)، وفي "لسان العرب" جاءت كلمة (المكان) تحت الجذر(كَوَنَ)، ثم أعاد الحديث عنه تحت الجذر (مكن)، فقال "المكان: الموضِع والجمع : أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع ،قال ثعلب : يبطل أن يكون مكان. فَعَالاً، لأنّ

العرب تقول كُنْ مكانك وقُمْ مكانك، واقعد مقعدك، ويدلّ هذا على أنّه مصدر من "كان" أو موضع منه" (لسان العرب ٨٣) ويذهب الليث إلى أنّ المكان" أصل تقدير الفعل مفْعَلُ، لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، غير انّه لّما كثر أجروه في التعريف مجرى، فعال فقالوا: مكنّا وقد تمكّن" (لسان العرب ٨٣).

ووردت كلمة المكان في "تاج العروس" للزبيدي:"(الموضِعُ) الحاوي للشيء. وجمعه أمكنة كقِذال وأقذِلةٍ، (وأماكنُ) جمع الجمع. وإنّما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصليّة لأنّ العرب تشبّه الحرف بالحرف". ويستشهد الزبيدي برأي الليث: المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لّما كثر في الكلام صارت الميم كأنّها أصليّة" (تاج العروس٩٤) ومن المعاجم التي أهتمت بتعريف كلمة المكان (المعجم الوسيط) فقد وردت كلمة المكان تحت (ك ا ن) ويعني "المكان: المنزلة، يقال: هو رفيع المكان. و–الموضِع. جمع (أمكنةٌ). (المكانةُ): المكان بمعنى المنزلة، الموضِع".(المعجم الوسيط مادّة ك ا ن ٨٠٦).

2.1.1 المكان في الفلسفة:

شغل المكان اهتمام الفلاسفة القدماء قبل سقراط، وإن كانوا لم يفردوا له كتباً مستقلّة، ولم يقدّموا تصوّراً منظّماً حوله. فقد تناول أفلاطون مفهوم المكان، ورأى أنّه "الحاوي للموجودات المتناثرة، ومحلّ التغيّر والحركة في العالم المحسوس، وعالم الظواهر الحقيقيّ" (قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها ١٢٤)، أي أنّ المكان يحوي الأشياء ولا يستقل عنها، ويقبلها ويتشكّل ويتجدّد بها، فارتبط مفهوم المكان بالواقع الفلسفيّ، والواقع الفلسفيّ "يعني وجود الشيء كمقابل لعدم وجوده. إلّا أنّ هذه التجريديّة لا تبدو جامدة عندما نربط هذا المفهوم بمرحلة أخرى، فالمكان يعتبر

شكلاً لوجود المادّة، يفيدنا كوسيلة قويّة لدراسة الواقع الفلسفيّ والموسوعة الفلسفيّة" (الرواية والمكان ١٥).

أمّا أرسطو فقد تناول موضوع المكان بشيء من التفصيل والدّقة، فيذهب إلى أنّ المكان هو "الحدّ اللّا متحرّك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماسّ للسطح الظاهر للجسم المحويّ" (قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها ١٢٤)، وبحسب هذا التصوّر لأرسطو، فالمكان موجود لا يمكن نفيه أو إنكاره، ما دام الإنسان ينشغل به ويتحيّز به، ويدركه عن طريق الحركة من مكان إلى آخر. ويأتي عبد الرحمن بدوي ويستنتج ما قاله أرسطو حول المكان فيقول:" المكان الحاوي الأوّل، وهو ليس جزءاً من الشيء، لأنّه مساوٍ للشيء المحويّ، وفيه الأعلى والأسفل. وهناك المكان الخاصّ، وهو الذي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك يكون حيّزاً لجسمين أو أكثر" (موسوعة الفلسفة ٤٦١). وتأسيساً على قول أرسطو ورؤيته للمكان، يمكن أن نستلخص رؤية المكان عند أرسطو في النقاط التالية:

-أنّه الحاوي للأشياء

-أنه ليس جزءاً من الشيء فهو مساوي للمحويّ (الشيء)

- فيه الأعلى والأسفل

-فيه الخاصّ والمشترك والخاصّ، وهو الحيّز الذي يشغله الجسم بمقداره، والمكان المشترك وهو الحيّز الذي يشغله جسمان أو أكثر على حدّ قول أرسطو.(المعجم الفلسفي ٦١٨).

فالمكان في التصوّر الفلسفيّ مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأشياء، فهو "العماد الذي تقوم عليه جلّ العلاقات التي ينتظم حولها الكون في التصوّرات الفلسفيّة والنظريات

العلميّة. إنّ كلمة مكان حسب التصوّر الفلسفيّ عند العرب تعني: "الاحتواء وموضع لكينونة الأشياء فيه، سواء أكان المكان واقعيّاً أم متخيّلاً، ومفردة المكان لا ملامح لها عند العرب والفلاسفة إلّا بحدود احتوائها للموجودات" (المصطلح السرديّ في النقد الأدبيّ العربيّ الحديث ٤٢٨-٤٢٩). وعليه فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة تبادلّية، تنشأ بنشوء النظريات العلميّة والفلسفيّة ومدى استيعاب الإنسان. وقد تنسجم الشّخصيّة مع المكان وأحيانا لا تنسجم حسب رؤية الشّخصيّة معه. ويتبع تطوّر دلالة المكان من تطوّر مفهومه لدى الإنسان "لأنّ مفهوم المكان ودوره في حياة الإنسان ينمو ويتطوّر بنموّ الفكر البشريّ وتطوّره، ويضعف بضعفه، فقد تصوّر الإنسان المكان تصوّراً ماديّاً محسوساً ينطلق من علاقة ملموسة بين الإنسان والأشياء المحيطة به. ولقد تغيرت العلاقة بين الإنسان والمكان حيث ارتبط هذا التغيّر بمدى اتّساع العقل، فأصبح مفهوماً فلسفيّاً بدخول عصر الفلسفة، ثمّ ازداد التطوّر بنشوء النظريّات العلميّة التي بحثت في ماهيّة الزمان والمكان، وآخرها النظريّة النسبيّة التي مزجت بين الزمان والمكان في الزمكانيّة".(المكان ودلالته في الرواية العراقيّة ٩). إنّ المكان يمثّل قضيّة فلسفيّة ذات قيمة وجوديّة، لارتباطه الوثيق بالإنسان وثقافاته، وكذلك لارتباطه بالتاريخ والزمن والذاكرة الذاتيّة للإنسان، لأنّ الذكريات كلّما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً كلّما أصبحت أوضح.

وفي الفلسفة الحديثة اهتمّ الفلاسفة بالمكان، فيرى ديكارت أنّ المكان "ماهيّة الأشياء ذاتها وجوهرها الماديّ، فامتداد المادّة وتحيّزها ليس عرضاً طارئاً عليها، بل هو صورتها وماهيّتها، فالمكان إذاً جوهر، وليس في الكون خلاء" (الوجيز في الفلسفة ٣٥٠)، ثم يأتي برغسون ويرى أنّ المكان هو الذي تنتشر عليه أحوال النفس، إذ يرى أنّه "وسط متجانس وخالٍ من أيّ نوع في التكيّف، والأشياء الحالة

في مكان تؤلّف كثرة مرصوصة متمايزة وخالية من أيّ تداخل، بحيث نستطيع أن نضع بينها فواصل وأن نعدّها، ونحدّد مقدارها، فإذا ما تسرّبت فكرة الوسط المتجانس إلى مجال الشعور الخالص، وأقحم المكان في الديمومة المحضة لم تعد ثمة ديمومة حقيقيّة، وإنّما تصبح مزيجاً من فكرتي الزمان والمكان، يصحّ أن نسمّيها الزمان–المكان" (في سبيل موسوعة فلسفيّة ٩٦). إنّ مثل هذه التصوّرات قد أثارت مناقشات بين الفلاسفة والعلماء، دفعت الإنسان إلى تجاوز الأفكار الفلسفيّة التقليديّة، التي مفادها بمطلقيّة الزمن وفصله عن المكان، بل أصبحت النظرة إلى المكان أكثر تطوّراً بسبب التوسّع المعرفيّ والعلميّ، وقادت الإنسان وحرّرته من قيود المكان. ويأتي غاستون باشلار ويتبنّى هذا الفهم للوجود لما له من دور في تطوير الفنّ بوجه عامّ، حيث يقول " الوجود غير خاضع للتشتّت" (جماليات المكان ٢٤).

نستنتج مّما تقدّم أنّ مفهوم المكان في الفلسفة ما هو إلّا تصوّر عقليّ يتحدّد وعلاقته بالمكان والأشياء، أمّا التصوّرات الفلسفيّة حول المكان، هي الجذور الأولى حول إشكاليّة المكان الروائيّ. فالشكل الروائيّ ذو علاقة مع المواقف الفلسفيّة حول المكان، كما أكّدت الدّراسات القديمة والحديثة على حرص الإنسان وأهمية المكان في حياته، وتحديد العلاقة بينه وبين العالم الخارجيّ.

3.1.1 المكان في الفنّ

استأثر المكان بالخطاب الفنّي، واستأثر كذلك بالدّراسات النقديّة الفلسفيّة، التي تعجز الأمكنة الطبيعيّة والواقعيّة عن هذا التأثّر أو الاستئثار، وذلك لاختزاله كمّية الإبداع الإنسانيّ، وخروجه عن الأمكنة الجغرافيّة المألوفة، واتّسامه بالديمومة والخلود.(ينظر: قضايا المكان الروائيّ ١٧). وعليه فالمكان الفنّي مصدر مهمّ للعلوم الإنسانيّة، فهو سالب قابل للتغيير وتلقّي المؤثّرات، ولا يتمتّع باستقلاليّة

موضوعيّة، على عكس المكان الطبيعيّ. والمكان الفنّي ينضمّ إلى التّراث الثقافيّ والروحيّ، فهو نتاج ذهنّي واعٍ، على خلاف الأمكنة الطبيعيّة، فهي خارج النشاط الذهنّي الذي يتمتّع به المكان الفنّي.(ينظر: المصدر نفسه ١٧). لذا فالمكان الفنّي منفصل عن المكان الطبيعيّ وغير متّصل به، ومقتصر على التخييل، ويساهم المكان بحضوره الفنّي المميّز في العمل الروائيّ، وبما يحمله من أبعادٍ سياسيّة تاريخيّة واجتماعيّة ونفسيّة في خلق المعنى والدلالة، ورسم الشّخصيّة وتحديد أبعادها، وإبراز الرؤية المعبّرة عن موقف صاحبها من الكون والحياة والإنسان، والمكانيّة متّصلة بالعمل الفنّي وهي الصورة الفنيّة، التي تبثّ في بيت الطفولة وذكرياته، وهذا البيت جوهر المكان ومرتبط بالخيال.(ينظر: جماليّات المكان ٦).

واهتمّ لوتمان بالمكان الفنّي، وقد نشأ هذا الاهتمام من أنّ "العمل الفنّي مكان محدّد له أبعاد معيّنة ترتبط به وحيّز معيّن، وأشمل من هذا الحيّز العالم اللامتناهيّ" (مشكلة المكان الفنّي ٦٣) ويأتي لوتمان ليؤكّد أنّ للمكان الفنّي أنساقاً لتحويل العالم من خلال اللّغة، وتحت قواعد وقوانين معيّنة بوصفها أنظمة منمذجة، تخلق أنساقاً دلاليّة، وله إحداثّيات تدرك من خلال الحواسّ التي تسهم في تشكيل المفاهيم. وهذه الإحداثّيات مكانيّة محسوسة، قسّمها لوتمان على النحو الآتي:

عالٍ/ منخفض = قيّم/ غير قيّم

يسار / يمين= شّرير / خير

قريب/ بعيد = الأهل / الأغراب

مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعصٍ على الآخر.(ينظر: المصدر السابق ٦٤–٦٥).

وقد أصبحت المفاهيم حول المكان كثيرة في العمل الروائيّ، ومهما يكن هذا التعدّد فإنّ المكان واحد، وهو الذي يشمل حيّزاً من المساحة التي تقاس. ومن هنا فكلّ ناقد أو عالم مهتمّ بمفهوم المكان على اختلاف التناول لغويّاً وفلسفيّاً وفنّياً، يحاول تحديد هذا المفهوم بحسب اختصاصه . وفي رأينا حول مفهوم المكان، إنّ المكان حيّزٌ يشمل تصوّرات ووظائف مرتبطة بالفكر الإنسانيّ وتجربته بالحياة، وهو العنصر الأقوى الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض.

4.1.1 المكان في دراسات علماء السرد

يكتسب المكان في الرواية أهمّية كبيرة في الدراسات السرديّة. لأنّه أحد الركائز الأساسيّة لها. ولأنّه أحد عناصرها الفنّية. ولأنّه العنصر الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرّك من خلاله الشّخصيّات. ويتحوّل المكان في بعض الأعمال المتميّزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الروائيّة، بما فيها من حوادث وشخصيّات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تعبّر من خلاله عن وجهة نظرها، ويكون هو المساعد في تطوير "بناء الرواية، والحاوي لرؤية البطل، والممثّل لمنظور المؤلّف"(دراسات نقديّة من الأسطورة الى القصّة القصيرة ١٤٧). فالعمل الأدبيّ يفقد خصوصيّته وأصالته إذا فقد المكان. وقد أشار النّقاد في دراساتهم إلى أهمّية المكان في الخطاب السرديّ الروائيّ، فيرى بعضهم أنّ المكان عنصر لا يكترث به، وإنّما يعبّر عن نفسه، باتّخاذه معاني متعدّدة ويؤسّس علّة وجود الأثر. ويؤكّد هذا الرأي شارل غريفل، إذ إنّ المكان هو الذي يكتب القصّة قبل المؤلّف. ويرى هنري ميتران أنّ المكان يؤسّس الحكي، لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات بعد حقيقيّ.(ينظر: بنية الخطاب في الرواية النسائيّة الفلسطينيّة ١٢٠– ١٢١). وتكمن أهمّية المكان في أنّه لا يمكن دراسته بمعزل عن دلالته الحضاريّة، التي تكون عادة

مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة، أو رؤية خاصّة للعالم، وهذه الدلالة الحضاريّة تنبثق من العلاقة بين الفضاء الجغرافيّ وبين عناصر السرد الأخرى (الزمن الشّخصيّات الأحداث).لذا يمكننا القول إنّ المكان "هو المسار الذي يتبعه اتّجاه السرد" (بنية الشكل الروائيّ ٢٩)،أي أنّه يؤسّس بنفس الدقة والعناية التي تؤسّس بها عناصر السرد الأخرى، لأنّه "يؤثّر ويقويّ من نفوذها، كما يعبّر عن مقاصد المؤلّف، وتغيير الأمكنة الروائيّة سيؤدّي إلى نقطة تحوّل حاسمة من الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدراميّ الذي يتّخذه ،وفي ذات الوقت "يسهم المكان في اشتغال البنية النصّية وإغنائها، وعلى العكس فإنّ حضوره غير الناجز يعمل على تعطيل البنية وتفكّكها وهلهلتها، (ينظر: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل ١٦٢)، وأهمّية المكان في العمل الروائيّ تكمن أساساً في عمله الفعّال في مجمل المكونات/ البنى والسيرورات التي تشكّل الرواية، وكذا في البرهان على وجود رواية مكانيّة، أو على الأقل وجود سيرورة مكانيّة داخل الرواية، تتغلّب على السيرورات الأخرى وتطبعها بها، فهو يتحوّل إلى عنصر جماليّ تتناسب جماليّاته مع مكوّنات الرواية، ولا تفارقها في جميع المستويات والأحوال فهو في حركة أخذ وعطاء مع الشّخصيّات الروائيّة وأحداثها يتوجّه بتوجّهاتها ويرتبط بحركتها، ويقدّم ما يدفع به أحداثها إلى الأمام. فالمكان ذو مستويات دلاليّة متنوّعة لأنّه "علامة مفتوحة على العالم الخارجيّ، والعالم الدلاليّ الثقافيّ، على أنّ هذه الدلالة مرهونة بالسياقات التي تقرأ فيها، والقارئ الذي يقوم بفعاليات القراءة النصّية" (المصدر نفسه ١٦٧)، أي أنّه يتجاوز مستوى الخلفية، بوصفه وعاء للأحداث إلى مستوى بؤرة مركزيّة لصراعات القوى الفاعلة، وإرادتها في الروائيّ، وأنّه ليس مكّوناً خارجاً– نصّياً، وإنّما محصلة قوى. ويؤدّي المكان دوراً كبيراً في عمليّة الإبداع، لأنّ النّص الأدبيّ لا بدّ

له من وعاء يحتضن الأحداث ، وقد حظي المكان بأهمّية كبيرة في السرد القصصيّ، إذ يشكّل حضوره عنصراً أساسيّاً في العمليّة السرديّة بوصفه يمثّل الأرضّية الفكّرية والاجتماعيّة التي تحدّد مسار الشّخصيّات التي يذكر فيها وقوع الأحداث.(ينظر: الكون القصصيّ آليّات السرد وتمثّلات الدلالة ١٣٥).وظهور المكان في التقليديّة مجرّد خلفيّة تتحرّك أمامها الشّخصيّات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقي من الروائيّ اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسيّ، وبعد مجيء الروائيّين المحدثين انتقلوا نقلة نوعيّة في المكان في رواياتهم، إذ أصبحت صورته تتشكّل من خيال الروائيّ لا مّما يبصره من العالم المحيط، والمكان الروائيّ لا يتشكّل إلّا من خلال تفاعل الراوي والشّخصيّات والحوادث جميعاً، ولا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أيّ مكان محدّد مسبقاً "وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الأبطال ومن المميّزات التي تخصّهم" (بنية الشكل الروائي ٢٩). وعلى هذا الأساس يكون المكان ضرورياً بالنسبة للسرد، ويصبح السرد محتاجاً لكي ينمو ويتطوّر كعالم مغلق ومكتف بذاته– إلى عناصر زمانيّة، ومكانيّة. فالحدث الروائيّ يُقدّم مصحوباً بجميع إحداثيّاته الزمانيّة والمكانيّة. فمن دون هذه المعطيات لا يؤدّي السرد رسالته الحكائيّة، فمثلما لعلاقة المكان والسرد، أهمّية في تنظيم الأحداث فإنّ علاقة الشّخصيّات لا تقل عن تلك الأهمّية علاقةً بالسرد، فالمكان لا يظهر إلّا من خلال وجهة نظر الشّخصيّات. ويؤكّد بعض الدارسين أنّ المكان يكتسب سمات الشّخصيّة الحيّة، ويتمّ تحديث سمات الشّخصيّة الروائيّة بمدى عمق ارتباطها بالمكان، حيث إنّ المكان هو الذي يؤسّس الحكي ويجعل من القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة وقد اختلف الباحثون في تسميات المكان. فحميد الحمداوي فرّق بين مصطلح (الفضاء) و(المكان)، إذ يقول "الفضاء أشمل

وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكّون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعدّدة ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعاً، إنّه العالم الواسع الذي يشمل جميع الأحداث الروائيّة، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كلّ واحد منها يعتبر مكاناً محدّداً، لكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعاً تشمل فضاء الرواية" (بنية النّص الروائيّ ٦٣).

ويأتي غاستون باشلار محاولاً خلق تصوّر نظريّ لدراسة المكان، وخاصّةً المكان الأليف كالبيت. لأنّه يحفظ ذكرياتنا وأحلام يقظتنا. ثمّ يأتي بعض الدارسين ويفسّر تصوّرات باشلار على أنّها "دراسة القيم الرمزيّة المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشّخصيّات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة، أم في الأماكن المنفتحة الخفيّة أو الظاهرة، المركزيّة أو الهامشيّة... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتّضح فيه تخيّل الكاتب والقارئ معاً" (بنية الشكل الروائي ٢٥) إذ يمنح باشلار المكان وظيفة، فيقول "في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في إنّ كلّ ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنسانيّ الذي يرفض الذوبان، والذي يودّ حتّى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة، أنّ يمسك بحركة الزمن، إنّ المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثّفاً، هذه هي وظيفة المكان" (جماليات المكان ٤٦)،ويكشف لنا رولان بورنوف علاقات المكان وترابطاته الأخرى كالشّخصيّات والأحداث والزمان " المكان سواء أكان واقعيّاً أم متخيّلاً يبدو مرتبطاً بل مندمجاً بالشّخصيّات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن" (عالم الرواية ٩٨). ثمّ تأتي دراسة غالب هلسا للروايات العربيّة، حيث قدّم تصنيفاً للأمكنة متأثّراً بالفكر

الباشلاري في ترجمة كتابه (جماليّات المكان)، فوضع المكان في الرواية العربيّة في ثلاثة أصناف:

- المكان المجازيّ: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، رواية الفعل المحض، وقد سمّيته مجازيّاً كونه أقرب إلى الافتراض، فهو مكان سلبيّ، يخضع لأفعال الأشخاص.
- المكان الهندسيّ: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقّة وحياد من خلال وصف أبعاده الخارجيّة.
- المكان كتجربة معاشه: أي المكان المعاش داخل العمل الروائيّ، والقادر على إثارة ذكرى المكان، وهو مكان عاشه مؤلّف الرواية، وبعد أنْ ابتعد عنه أخذ يعيش في الخيال.(المكان في الرواية العربيّة ٧٤-٧٥-٧٦)، ومن الدراسات الأخرى التي تأثّرت بالفكر الباشلاريّ دراسة ياسين النصير، فقسّم المكان إلى:
- المكان الموضوعيّ: وهو المكان الذي يبني تكويناته من الحياة الاجتماعيّة، ويتمثّل بالأمكنة الواقعيّة أحياناً.
- المكان المفترض: وهو المكان المتخيّل، الذي تتشكّل أجزاؤه وفق منظور متخيّل.
- المكان ذو البعد الواحد: وهو مكان عامّ، لا يكتسب هويّة مميّزة لأنّه يمنح فرصة للاهتمام ببناء الشّخصيّات وأفكارها.(الرواية والمكان ٢٢-٢٣).

ويعتمد حسن بحراوي في دراسته للمكان إلى نظريّة يوري لوتمان، فجاء تقسيمه للمكان كالآتي:

- أماكن الإقامة:

-أماكن الإقامة الاختياريّة: (فضاء البيوت/الراقي، الشعبيّ، المضاء، المظلم).
-أماكن الإقامة الإجباريّة: (فضاء السجن/ الزنزانة، الفسحة، المزار).

- أماكن الانتقال:

-أماكن انتقال عامّة: (الأحياء والشوارع/ الأحياء الراقية، الأحياء الشعبيّة).
-أماكن الانتقال الخاصّة: فضاء المقهى.(بنية الشكل الروائيّ ٤١).

2.1 محدّدات الأمكنة الخارجيّة:

تتصل المكانيّة بجوهر العمل الأدبيّ، لأنّها تؤدّي دوراً فاعلاً وممزوجاً مع العناصر الأخرى في الرواية، إذ إنّها تشير إلى حقيقة واقعيّة في العالم الخارجيّ. فالمكان في الرواية هو المكان الواقعيّ الخارجيّ، حتّى إنْ أشارت إليه الرواية أو سمّته باسم، فهو عنصر من عناصرها الفنّية. والمكان في الرواية قائم على خيال المتلقيّ وليس من العالم الخارجيّ، ومن صنع اللّغة لأغراض التخيّل. فالنّص يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خياليّاً له مقوّماته الخاصّة وأبعاده المتميّزة.(ينظر: بناء الرواية ٧٤). بمعنى أنّ المكان الموجود مرتبط بالواقع، أمّا المكان المتخيّل فمرتبط بخيال الكاتب. والفاصل الأساس بين هذين المكانين هو (الوصف)، فهو "الوسيلة الأساسيّة لتصوير المكان وتجسيد مشهد في لوحة من الكلمات والكاتب عندما يصف واقعاً مجرّداً، ولكنّه واقع مشكّل تشكيلاً فنّياً، وأنّ الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه في وصف واقع موضوعيّ" (بناء الرواية ١١٠)،وعليه فالواقعيّ مكان يتجاوز الكاتب فيه واقعه ومكانه، ويكون مرتبطاً بالاسترسال في

وصف المكان وإبراز سمته وتحديد جغرافيّته. أما المكان المتخيّل فهو الذي يبدعه الكاتب ويبنيه من الخيال، ولا يكتسب ملامح من العالم الخارجيّ الواقعيّ أو الحقيقيّ خارج النّص. ومن المناسب أنّ يتمّ التأكيد هنا أنّ ذكر الاسم الحقيقيّ للمكان في الرواية يحيل إلى المكان المرجعيّ، ولكن لا يعني هذا ضرورة التطابق بينهما. فالمكان الروائيّ ليس هو المكان الواقعيّ، لأنّه يتحوّل عن المرجعيّ، ويصبح على حدّ تعبير سمر روحي الفيصل، مكاناً لفظيّاً متخيّلاً. (ينظر: بناء الرواية العربيّة السوريّة ٢٥٤).

إذا كان المكان الواقعيّ يتحدّد بعلاقاته ومفاهيمه المكانيّة (أعلى– اسفل– متّصل–داخل–خارج) فإنّ المكان المتخيّل بالمقارنة مع المكان الواقعيّ إضافة إلى أبعاده المكانيّة يتميّز بكونه "مكان لا يوجد إلّا من خلال اللّغة، وهو فضاء لفظيّ يختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسينما والمسرح، إنّ كلّ الأماكن التي ندركها أو نسمع بها هو فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب يتشكّل لموضوع الفكر الذي يخلقه الروائيّ بجميع أجزائه، ومن جانب آخر أنّه فضاء ثقافيّ بمعنى يتضمّن كلّ التصوّرات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللّغة التعبير عنها، ومن سماته أيضا أنه مكان داخل عالم طباعيّ يتضمّن أحداثاً وشخصيّات ، ويكتسب معناه ورمزيّته من العلاقات الدلاليّة التي تضفيها الشّخصيّات عليه" (تحليل النّص السرديّ تقنيّات ومفاهيم ١٠٠) إذ يمتلك المكان في السرد إلى جانب البنية الطوبوغرافيّة جانباً حكائيّاً متخيّلاً. ومن هنا يمتاز المكان "ببعد حيويّ في النّص الروائيّ، وقد يتجاوز الدور التقليديّ الذي أُلصق به بوصفه ديكوراً أو حيّزاً للقوى الفاعلة إلى اجتيازه على أدوار وأبعاد استراتيجيّة في بنية الرواية" (المكان في الرواية الاردنيّة ١٣) حيث يمتلك المكان الموجود خصوصيّة ثقافيّة واجتماعيّة، إذ لا تؤدّي

دوراً كبيراً في سير الأحداث وحبكتها ولا تؤدّي دوراً فعّالاً مع الشّخصيّات الروائية، أمّا الأماكن المتخيّلة فهي تؤدّي دوراً فعّالاً في سير الأحداث، حيث تقوم هذه الأمكنة بإبراز مشاعر الشّخصيّات والتعبير عن الترابطات الاجتماعيّة وغيرها، ويربط المكان أحيانا بالإدراك الإبداعيّ داخل السرد، فهو عبر تجلّيات تصويريّة لا يكتفي بتأطير الحدث السرديّ خارجياً، بل يدخل في التكوين الرؤيويّ للنصّ وبأشكال متعدّدة.

هكذا ميّز البنيويّون بين المكان الحقيقيّ والمكان المتخيّل، فالمكان الحقيقيّ هو المكان الواقعيّ "المتموضع على الخارطة الجغرافيّة ويمكن للباحث أنْ يتعامل معه مباشرةً بإخضاعه للمحدّدات الموضوعيّة المتداولة، وقد أطلق عليه تسميات عدّة (المكان الواقعيّ، والموضوعيّ، والطبيعيّ، والمرجعيّ)، ومرجعيّة هذا المكان تُحدّد بالاسم الذي يحمله ويتميّز به وبتلمّس الأبعاد والملامح التي يتّصف بها، ومن ثمّ عكسها، وبذلك تصبح وسيلة مساعدة ومعينة لهويّته ولتحديد مظاهر اختلافه عن غيره، ولهذا يمكن الانطلاق من الاسم والملامح الجغرافيّة لتحديد مرجعيّة هذا المكان، أمّا المكان المتخيّل، فقد ميّزوه باتّصافه بالفاعليّة لقدرته على الربط بين الحوادث الروائيّة ومنظور الشّخصيّات والتأثّر بها، والقدرة على تحقيق مصداقيّة تلقيه بإثارة مخيّلة المتلقيّ ودفعه إلى إعادة تشكيله من جديد، وقد أطلقوا عليه تسمية (جغرافيا الوهم)، لأنّه يحتوي على أحداث وهميّة في مكان موجود عمليّاً. (ينظر: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله ١٢٩-١٣٠). فماذا يمكن القول عن الأمكنة في روايات بُردى المختارة؟

1.2.1 الأمكنة الموجودة

إنّ اهتمام الرواية بالواقع واهتمامها برسم مظاهره ومحاكاته، لا يعني نقلها إلى الواقع حرفيّاً بشكل من الأشكال، وإنّما إعادة صياغتها وتشكيلها. فإذا " كانت الحركة الاجتماعيّة معطى مباشراً، وعيانيّاً وموثّقاً بالتاريخ فإنّ الرواية ليست كذلك، وإنّما هي بناء خاصّ، وواقع آخر، واقع مركّب من الواقع الأصليّ المرجعيّ مضاف إليه الفنّ" (صورة المرأة في الرواية الجزائريّة ١٩١) ومن ثمّ فإنّ الرواية ليست تجسيداً للواقع، ولكنّها فوق ذلك موقف من هذا الواقع. وهذا الموقف لا يمكن أن يتّخذ إلّا بإعادة إنتاج الصراع الواقعيّ والإيديولوجيّ في النصّ.(ينظر: النقد الروائيّ والإيديولوجيا ٧).

ترتبط هذه الأمكنة في روايات هيثم بهنام بُردى بالمعمار الرئيس في سير أحداث الروايات، كونها تجسّد العالم الواقعيّ في أسلوب فنّي، الذي تبنته المدرسة الواقعيّة حينما حاولت أن تتمثّل جوهر الواقع البيئيّ والاجتماعيّ للشّخصيّات. وجاءت روايات (بُردى) استجابةً لرؤيته السرديّة وضمن سياق سرديّ متناسق ومتماثل، فهو يختار أماكن موجودة فعلاً في الواقع وينقلها إلى رواياته، فمن هذه الأمكنة الموجودة (بيروت) في رواية (الغرفة ٢١٣)، ما ذكره الكاتب على لسان الشّخصيّة (هناء)، هذه الشّخصيّة المحوريّة التي تحوّلت بدورها إلى راوٍ للأحداث، وذلك عندما تكون الشّخصيّة قريبة من الحدث لتروي ما يدعم الحدث بشكل مقنع ومفيد.

((لا أعلم لمَ تذكرت هذه الحكاية الدينيّة الموروثة وأنا واقفة أمام النافذة أديم النظر–من علٍ – في بيروت المشتعلة، وأفكّر مع نفس..... يا ترى أيّها الرجل الصالح هل عاينت سدوم وعمورية ونفسك راضية من أنّ كلّ هذا الذي حدث بأمر

من الربّ كان عقاباً عن آثام أهلها، ولكن هل يا ترى أيّها الرجل الصالح أنّ ما يحدث في بيروت الآن هو من فعل الرب، أناشدك بالربّ أنّ تفصح وأنّ لا تشيح بوجهك)). (الغرفة ٢١٣ ١١).

فالحديث عن بيروت لدى كاتب عراقيّ يعود إلى كونها منتدى فاعلاً في حياة العرب الثقافيّة بمن فيهم العراقيون أنفسهم. فكيف إذا استحلّت وتعدد وجودها؟ فقد ورد ذكر اسم بيروت في الرواية أكثر من مرة. ففي هذا المقطع جاء تصوير هذه المدينة (تشبيهيّاً) إذا صحّ التعبير، إذ عاين الراوي بيروت وما حلّ بها من خراب وقتل وتهجير. وهذا الوصف للمكان وصف حسيّ، انعكس على الشخصيّة والإحساس الذي يدور في نفس الشخصيّة هو نفس الذي يثيره هذا الشيء للمكان، فأصبح هذا المكان انعكاسة واضحة على نفسيّة (هناء)، في أنّ ما يحدث في هذه المدينة هو ما ينطبق تماما على ما حدث في (سدوم وعموريّة)، تلك المدينتين المعروفتين في الكتاب المقدّس، وما حلّ بهما من هدم وخراب بسبب غضب الرب عليهما.

ثم يكرر الراوي ذكر هذه المدينة في مقاطع أخرى، ولا سيّما بيروت التي كانت تعج بالناس والسيارات والشوارع الجميلة أضحت كالجّثة الهامدة يقول الراوي:

((من كان يصدّق أنّ بيروت التي كانت شوارعها الصاخبة تعجّ بالسيارات، سيارات أنيقة ...، حمراء، صفراء، بيضاء، سوداء... كاديلاك، مرسيدس، بويك، فالفو، وفورد... بيروت التي كانت أرصفتها تمور بالأجساد ،بيروت الليل الفردوسيّ ملاذ الذين لم يألفوا النوم مبكّرين، بيروت شارع الحمراء، والجبل، والشاليه، تصبح، ثكلى حزينة، تبكي شوارعها وأرصفتها وليلها وناسها، إنّ بيروت أمست جثة تذرو

الرياح العاصفة رائحتها النتنة، فالسماء إذن كانت النعش، وبيروت هي الجثة...)).
(الغرفة ٢١٣ ١٣).

فالراوي يعرض جوانب معاناة الناس داخل بيروت، إذ أثّرت المدينة سلباً عليه وأحالت صورتها الجميلة إلى صورة قاتمة سوداء، بعد أن كانت هذه المدينة ملاذاً للناس الذين لم ينعموا بالنوم في بيوتهم. هذه المدينة أصبحت مكاناً مخيفاً، بعد أن كانت تعجّ بالسيارات بكل أنواعها، وباتت أرصفتها مهجورة. فالكاتب هنا قدّم صورة المدينة(بيروت) بشكل مضطرب وغير آمن. وعلى الرغم من أنّ الروائيّ عراقيّ فإنّه يدرك تماماً الحقيقة التي مرّت بها بيروت عام ١٩٧٥، وهي فترة قلّ فيها الأمن وكثر القتل والتهجير، فقدت بيروت ذلك العالم الجميل وأصبحت قطعة ملتهبة.

ومن الأمكنة الموجودة (البحر) فهو الحياة والهدوء والسكينة والباعث للحياة والتجدّد بحركته. والبحر ينضوي على إرادة الإنسان وصراعه، وينضوي على انكساره وهروبه وحنينه. يقول الراوي: ((ران صمت قصير، ذابت نظراتي في حنايا البحر المترامي على يميني، البحر هادئ كرجل كسيح ينث بين الفينة والفينة مويجات واهنة تتهشّم أمام حسكة صخرة هائلة وتتسرّب بين الفجوات المتراصّة ثمّ تكرّ راجعة صافنة مذهولة تحاكي خرس البحر...)) (الغرفة ٢١٣ ١٥-١٦).

ورد ذكر البحر في رواية الغرفة ٢١٣، فعندما ننظر إلى النصّ نجد أنّ الراوي حدّد المكان الواقعيّ البحر مستعيناً بأوصاف تقريريّة للبحر، فعمل على بناء المكان بالوصف وإعادة بنائه من خلال الكلمات. فالكاتب حينما يعمد إلى وصف المكان وما يتوفّر عليه من مواصفات فهو بذلك "يفتح أمام القارئ آفاقاً لاستعادة أماكن خاصّة تعود به إلى ماضيه المختزن في الذاكرة"(الشخصيّة الروائيّة عند خليفة حسن مصطفى ٤٥٠) فيتأسّس الوصف الواقعيّ لهذا المكان على إبراز أهمّ تفاصيله

(كالصمت، والمترامي، الكسيح، والهدوء، والخرس، وتتهشّم، صافنة) كلّ هذه الصوّر السرديّة التي أضفاها السارد على البحر ما هي إلا صفات الواقع والظروف التي تمرّ بها المدينة بيروت. فالوصف هنا ينمّ عن إحساس الراوي بالواقع المعاش، فاقترن الوصف بتناول هذه الأشياء الموصوفة التي استطاعت تجسيد واقع المكان. ويتوقّف الراوي في سرده في مكان بعينه في المدينة هو: المستشفى.(في نفس المستشفى الذي خمنت.)). (الغرفة ٢١٣ ٣٦). ويقول في موضع آخر:((ننتقل بكم إلى غرفة في الطابق الرابع عشر من مستشفى بيروت)). (الغرفة ٢١٣ ٨٩).

اختار الراوي هذا المكان ليكون مسرحاً لأحداث الرواية، فقد ورد ذكر المستشفى في سرد الرواية والحوار بين الشّخصيّات الروائيّة مرتبطاً بالسياق الذي يسمح بإيراد المكان. فتحديد المكان هنا لا يقدّم تصوّراً جغرافيّاً له، وإنّما إحالة المكان إلى مرجع خارجيّ وهو مدينة بيروت. وهذا المكان أساسيّ في الرواية، ولكنّه مجرّد وبعيد عن التحديد وليس له إلّا التسمية. فهذا المستشفى الذي يرقد فيه ثائر، الشخصيّة الأساسيّة في الرواية، الفلسطينيّ الفدائيّ المنتمي الى منظمة التحرير الفلسطينيّة الذي أصيب بطلق ناري، جاء ذكره للتوضيح عن العلاقة بالمكان. لذا يستخدم الراوي السرد التصويريّ الخارجيّ ليمثّل الإحساس الداخليّ نحو المكان، سواء أكان عابرًا أم أساسيّاً. كما يتوقّف الروائيّ في الأماكن الموجودة عند (دير ياسين)، يقول الراوي :

((هذه قصتي يا هناء ... في دير ياسين كان الابتداء، وفي دير ياسين سيكون الامتداد والانتهاء، دير ياسين لم تدخل قلبي فقط، بل توحّدت بي، وأصبحت جزءاً مني وأصبحت جزءاً منها، نعم يا هناء في هذه المدينة جئت وعانقت النور محطّماً،

جسداً بلا قلب مطراً بدون ماء في سماء بدون غيوم، غناء بدون عاطفة، دير ياسين...)). (الغرفة ٢١٣ ٦٣).

(دير ياسين) من قرى مدينة القدس في فلسطين. تقع على بعد ستة كيلو مترات إلى الغرب من مدينة القدس، على جبل مشرف من جبال القدس، وهي أعلى قمّة فيها، تتمتّع هذه القرية بموقع صحيّ مشرف على المنطقة وهواء طلق وأجواء صافية. وكلمة (دير) نسبة إلى دير قديم موجود في القرية، و(ياسين) نسبة إلى اسم شيخ يسمى(شيخ ياسين)، وفي رواية أخرى دير ياسين اسم اطلق على (دير النصر)، احتلت هذه القرية من الصهاينة عام ١٩٤٨، فكانت عنواناً للتشتيت والتهجير.(ينظر: من قرى القدس دير ياسين في أتون المعركة ٤).

جاء ذكر هذا المكان في الرواية بوصفه مكاناً حقيقيّاً موجوداً محدّداً في الرواية على لسان الراوي (ثائر). فالراوي ذكر دير ياسين ليعطي صورة واضحة للمكان ومدى تلاحم هذا المكان بروحه، فالدير يوحي للشخصيّة بأنّها جزء منه على الرغم ممّا أصابها من تحطيم وتهجير للناس وقتلهم، إلّا أنّها تبقى جزءاً لا يتجزّأ من الشخصيّة لأنّها مركز صباه وولادته، عاش فيها طفولته، وترعرع فيها. ويصف الراوي الحياة التي قضاها في هذه القرية، فيذكر معالم تلك القرية من حيث تسلّق أشجارها واللعب في بستان عمّه(حسان) وملاحقة الدجاج داخل البستان. وتحوّلت تلك التغاريد الصبيانيّة إلى وصف تذكاريّ يعجّ بالألم والوجع. فالكاتب أضفى صورة مأساويّة على القرية بما تحمله من آلام واضطهاد وقهر وتهجير، لذا يقدّم لنا الكاتب مكان القرية بما يوحي بدورها على تشكيل شخصيّة البطل في النصّ وميوله النفسيّة تجاه المكان، وهذا المكان يُعدّ أيضاً من الأماكن المفتوحة، وسوف يأتي ذكرها لاحقاً في البحث لإعطاء دلالة هذا المكان في فصل دلالات المكان. فالأماكن

التي استخدمها الكاتب هي واقعيّة معروفة وموجودة، فتمّ استخدامها في الروايات كما هو الحال في المكان (كرم الزيتون) في بيروت وهو مكان واقعيّ وموجود، تقول هناء واصفة ذلك الحيّ الشعبيّ:

((عندما كنّا نسكن في غرفة صغيرة محصورة في حيّز ضيّق تحت سلالم الطابق الأرضيّ لعمارة عتيقة في (كرم الزيتون) ذلك الحيّ الشعبيّ الضاجّ بالعتمة التي تنتشر قبل مغيب الشمس في بيروت، فنهرول بعد أن نودع أولادنا المصنوعين من خرق القماش النظيفة والجديدة التي كنت أجمعها من تحت ماكنة الخياطة العائدة لأمّي وأذهب بها فرحة لصويحباتي لنصنع منها دمى نسمّيها على أهوائنا... هكذا كنّا نقضي أوقاتنا بعد رجوعنا من المدرسة حتّى يلفّنا الأصيل ثمّ تتلقّفنا الجدران المتقشّرة لغرف بيوتنا المظلمة)). (الغرفة ٢١٣ ٦٤).

يحدّد الراوي عبر عرضه للحيّ الشعبيّ اسماً له، ولم يكتفِ بعرض اسم الحيّ بل راح يصفه بالحيّ الضاج بالعتمة المظلمة، هذا الحيّ يرمز إلى التاريخ القديم الذي يحمله، حيث تقوم الشخصيّة بعرض تفاصيل حياتها في المكان هذا، كرم الزيتون مكان ذكرى لشخصيّة (هناء) مرتبط بماضيها، فجاء وصف المكان ذلك الحيّ الفقير في مدينة بيروت، وصفاً يوحي بالفقر لهذا الحيّ القديم. فالكاتب يفسّر مدى ارتباط المكان (الحيّ) بالذاكرة لدى الشخصيّة وإبراز الصلة بين الحيّ والشخصيّة فهو المكان الأمّ الذي يحتضن الفرد ، إذ تبقى الشخصيّة (هناء) على صلة بماضيها وطفولتها. وغالباً ما تتّصف الأحياء بالاتّساع والضيق كونها أماكن شعبيّة قديمة.

أمّا في رواية "مار بهنام وأخته سارة" فإنّ المكان محدّد بسمات حضاريّة واضحة من خلال وصف الراوي له:

((آثور ...مدينة جميلة، نظيفة، منظّمة، أضف عليها ذائقة ملكها سنحاريب عن كلّ ما هو جميل وتوظفه لأجل مدينته التي تجعلها تبهر زوّارها، ابتداءً من الملوك والسلاطين وانتهاءً بالفلّاح الآتي إليها من أصقاع الأرض الواسع، مروراً بالتجار والأغنياء والسعادة نحو المجد والعطايا من النحّاتين والحجّارين والمهندسين، فلا غرو أن يكون كلّ بناء منها جميلاً به لمسة من فنّان، وكلّ زقاق فيها نظيفاً نظيماً، وكلّ ساحاتها حدائق غنّاء، وليلها مليء بأضواء المشاعل من قصرها الملوكيّ إلى أبسط بيت لفلّاح أو أجير)). (مار بهنام وأخته سارة ١١).

جاء حضور هذه المدينة في رواية(مار بهنام وأخته سارة) لدى الروائيّ (بُردى) كثيراً، لأنّها مكان موجود وحقيقيّ. فالمكان الواقعيّ له حضور في مخيلة الكاتب، لأنّه مكانه الذي ولد وعاش فيه. وآثور اسم أطلق على مدينة في الجنوب الشرقيّ من مدينة (الموصل) في شمال العراق، وهذه المدينة لا وجود لها حاليّاً، أسماها الكاتب (آثور)، واسمها الحقيقيّ (آشور) نسبةً إلى الآشوريّين القدماء. تميّزت هذه المدينة الحضاريّة بقراها الجميلة والمنظّمة، فهي مزار لكلّ الناس من تجّار وفلّاحين ومزارعين ومهندسين. إنّ حضور هذه المدينة هو رمز للعطاء والمحبة والعيش السعيد. فقد قدّم الراوي المدينة بكلّ أجزائها، من قصرها الملوكيّ إلى آخر بيت لفلّاح موجود فيها. ومن الأمكنة الموجودة الحقيقيّة (الجبل) يقول الراوي :((حتّى استقرّ به المقام في هذا الجبل الحالق الذي يكاد يلامس عالماً خياليّاً بالغاً في سحره الأخّاذ، ولكنّه في رحلته لم يك يبغي هذا السحر الدنيويّ الزائل، بل رحلة لذيذة إلى عالم شيّده المخلّص عبر كلّ الأزمان، وصحا من تأمّله الأخّاذ على صوت الأمير وهو ينبر). (مار بهنام وأخته سارة ٦٩).

تعتبر الجبال من الأمكنة الواقعيّة. وجبل (الفاف)، من الأمكنة التي ذكرها الراوي في هذه الرواية ومجمل أحداث الرواية تدور في هذا المكان، وجبل (الفاف) معروف عنه محطّ آمال النسّاك الذين قضوا فيه حياتهم لله بالتعبد والتمجيد والصوم والطوى، هذا المكان الذي استقبل الأمير بهنام بن سنحاريب حاكم ولاية (آثور)، يكاد يلامس هذا الجبل عالماً خياليّاً بسحره الأخّاذ ونوره الساطع. وهذا الجبل الذي شفيت فيه الأميرة سارة من البرص بدعاء الناسك (الشيخ متّى)، صار هذا المكان نقطة تحوّل في حياة الأميرين ولدي سنحاريب باتّباعهما دين الشيخ متّى، الدين المسيحي. وبالتالي تحوّل هذا المكان الجغرافيّ إلى مكان مقدّس من بعض الطقوس أو الأحداث المترادفة. فمثّل المكان مقطن التّعبد والنساك، حيث تقطنها الأبدية، فالجبال تقدّس لقربها من السماء وصعوبة تسلّقها ولنقائها.

أمّا في رواية "قدّيسو حدياب" فالأمكنة الموجودة الحقيقيّة فيها (حدياب)، المدينة التي ولد فيها المَرْزُبان قرداغ والتي أسماها (برحبتون)، يقول الراوي:((وحدياب مدينة الملوك والحضارة والأصالة، وفي الذاكرات الغضّة للفتوّة الطالعين من الأرحام الهشّة والظهور المتصالبة، تماما مثلما تطلع فسائل النخل من الأرض المباركة الواهبة، تمور صور بنات بمعيّة الصبا متبخترات في أزقة برحبتون بثيابهم المزركشة بكلّ ما يخطر على بال من ممارسات وطقوس حياته تتُرجم تماماً تاريخ الآباء والأسلاف)). (قدّيسو حدياب ٩٦).

حدياب مملكة مترامية الأطراف عاصمتها مدينة أربل التي تدور أحداث الرواية فيها. وتولّى حكمها المَرْزُبان قرداغ بن كوشناوي المنحدر من مدينة برحبتون المجاورة للعاصمة أربل. فيعرض الروائيّ المدينة بما تمتلكه من حضارة وأصالة كونها المدينة التاريخيّة، فيصفها بما تمتلكه من حضارة عريقة وأصالة، كونها المدينة

التاريخيّة الحاضنة لعامّة الناس، من الأطفال الذين وصفهم بأنّهم أجسام غضّة خرجت من أرحام النساء، وظهور الرجال الصلبة، مروراً بالبنات المتبخترات في أزقّة المدينة، وذلك بتقنيّة عالية. والكاتب في هذا المشهد لا يصف مدينة حالية، بل يتخيّل ما كانت عليه برحبتون إحدى مدن مملكة حدياب في الماضي، فعمد إلى إظهار واقع الحياة في المدينة ببعض الرموز والصور الطبيعيّة من حيث ملائمة الجوّ العام، فأخذ يوظفها في سياقات عديدة تاريخيّة واجتماعيّة وفنّية ونفسيّة. ولا شكّ في أنّ هذا الوصف لمدينة حدياب يوحي بالغنى الذي تمتلكه. إنّ تحديد المكان في هذا المشهد السرديّ يرسم أمامنا حياة المدينة الإنسانيّة وطبيعتها وغناها وجمالها، من خلال أزقّتها وبيوتها وقراها ومدنها ،فهي عامرة بالحياة وغنيّة. ومن الأمكنة الموجودة الحقيقيّة (شقلاوا) :((ثمّ نظر الى القرية ببيوتها المتناثرة المتواضعة، وسأل..

–وهذه قريتك..؟

–أجل..

–وما اسمها؟

–شقلاوا..

–أتعرف معناها..؟

–أجل ..إنّها المكان الزاخر بالماء والشجر..

تملأها الشيخ فوجد الشمس الآفلة، والنسمة القابلة، وثغاء الحملان، وشدو البلابل، وزقزقة العصافير، مع بيوتها الصغيرة المسيّجة بأشجار الجوز والكستناء والزان والصنوبر، وترادفها وتكاتفها في الوديان التي تتسلّق سفوح الجبال التي تحيط بها من كلّ جانب، تبدو فعلاً ضيعة رائعة الجمال وساحرة العيون فهمس..

–اسمٌ على مسمى..)).(قدّيسو حدياب ١٦–١٩).

تحضر القرية في روايات بُردى بشكل واضح في رواية (قدّيسو حدياب)، فتبرز مكاناً واقعيّاً، وشقلاوا قرية في شمال العراق في مدينة (أربيل)، مرتبط تاريخها بتاريخ (ربن بويا) بنوع خاصّ، وأثارت انتباه الرجل الكهل الذي رآها من بعيد، فوجدها قرية جميلة. فعرض الكاتب جغرافيّة القرية مع علاقتها بالشخصيّة، من خلال الحوار الدائر بين الشيخ والشاب (ربن بويا)، ووصف القرية وما تحتويه من الأوصاف المعبّرة من بيوت مرتبة ومحاطة بأشجار الرمّان والزان والصنوبر، أراده الروائيّ ليصل إلى الواقع الذي يعيشه أهل القرية، فقد استخدم الكلمات (الشمس الآفلة، النسمة القابلة، ثغاء الحملان ، شدو البلابل، زقزقة العصافير)، وكلّ هذه الكلمات تدلّ على الواقع السعيد الهانئ الذي يعيشه أهل القرية. فالقرية مكان عامّ يعيش فيه جميع الناس وينعمون بخيراتها، وبالتالي توحي القرية بالراحة والطمأنينة والسكينة. فمنذ الصفحات الأولى تطالعنا رواية قدّيسو حدياب على عالم القرية (شقلاوا) لتكون معادلاً لكلّ قرى أربيل في شمال العراق، وتعبيراً عن مرحلة اجتماعيّة وحضاريّة. وتقف هذه القرية إطاراً عامّاً حيث تتبسّط فيها الحياة الإنسانيّة في طبيعتها الأولى وفي بيوتها المتناثرة على أطرافها، وتتّسم بعفويّتها وبساطتها من خلال مناظرها الخلّابة واسمها الزاخر بالماء والشجر، كما وصفها الراوي، بأنّها ساحرة العيون لكثرة ما يحيط بها من أشجار بكلّ أنواعها.

2.2.1 الأمكنة المتخيّلة

اعتمد الروائيّ بُردى على تقنيّة رسم المكان داخل النصّ، وكذلك اعتمد على حركة الشّخصيّات في رسم أبعاد المكان وطبيعته في الداخل وطبيعة العلاقات التي يفرضها المكان على الشّخصيّات. فالمكان المتخيّل فضاء يحتوي كلّ عناصر السرد الأخرى، كاللّغة والشّخصيّات والأحداث والزمن، ومن داخل هذه العناصر تتمّ عمليّة التخيّل والحلم. فالمكان المتخيّل "يشكل داخل عالم حكائيّ في قصّة متخيّلة تتضمّن أحداثاً وشخصيّات، حيث يكسب معناه ورمزيّته من العلاقات الدلاليّة التي تضفيها الشّخصيّات عليه وبالتالي فإنّ الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطوبوغرافيّة يملك جانباً حكائيّاً تخيليّاً يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسيّة، لذلك حتّى لو كان الفضاء الروائيّ يمتلك امتدادات واقعيّة، بمعنى أنّه يحيل إلى أمكنة لها وجود في الواقع، فإنّ ما يهمّ السرد هو الجانب الحكائيّ التخيليّ للفضاء، أي الدور النصيّ الذي يقوم به داخل السرد" (تحليل النصّ السرديّ تقنيات ومفاهيم ١٠٠).من هنا نلخّص أنّ المكان المتخيّل هو مكان حقيقيّ، وقد أعمل الكاتب فيه الخيال، فأطلقه من حقيقته، أي مساحة المكان المتخيّل تتأتى من رسم مكان حقيقيّ ما، وتغيير بعض صفاته أو عنوانه مع وجود ما يدلّ عليه، وهو من صنع الخيال، ويبنى على أساس من التخيّل، لكنّه لا يكتسب أيّ ملامح أو أهمّية من دون أن يتماثل بالعالم الحقيقيّ خارج النصّ، فالأحداث والشّخصيّات لا تبنى إلّا في المكان. فالمكان الروائيّ يتأسّس عن طريق اللّغة، فهو مكوّن لغويّ تخييليّ تصنعه من خلال الألفاظ، والروائيّ يتعامل مع المكان من خلال الرموز اللغويّة، لا من خلال الأشكال والاحجام والأشياء والألوان، فيحمل معه الكثير من الدلالات والوظائف،

ذلك أنّ النصّ الروائيّ يخلق" عن طريق الكلمات مكاناً خياليّاً له مقوماته الخاصّة وأبعاده المميّزة" (عالم النصّ ١٢٨).

ومن الأمكنة المتخيّلة (الفردوس الأبديّ). في رواية "الغرفة ٢١٣"، يقول الراوي: ((النوم؟ ما هو النوم؟ أهو الخلاص الأبديّ؟ أهو الهرب إلى فردوس كلّ شيء فيه جميل. الأشجار، السماء، الجداول، الشحارير... أهو التحليق في طوق دائرة يرتديها صمت أبديّ... أجبته.

– لا بأس يا صديقي ... يبدو أنّ النوم قد خاصمني إلى الأبد.)). (الغرفة ٢١٣ ٢٨).

في هذا المقطع نلحظ أنّ التأزم عند شخوص هيثم بُردى يجعلهم يعبّرون عبر أحاسيسهم إمّا بالنوم أو بالرؤى، أو بالانتقال من واقعهم المتأزّم صوب المكان المتخيّل الذي ترومه الذاكرة أو الروح. فمنير هنا وهو يقف في الموضع – المكان المغلق والقاسي– يبغي النوم كبديل موضوعيّ ومشرق وخلاص أبديّ من الحاضر البائس، فيستدعي النوم بكلّ تجلّياته وسماته كفردوس كلّ ما فيه جميل ونقي ومريح، يقوّض قسوة الحاضر، ولكنّه سرعان ما يعيده الصوت ليذكره بواقعه القاسي.

كما إنّ الكاتب يصوغ مكانه المتخيّل بجملة من الأسئلة التي تبحث عن الحلّ، الذي يترجّاه من هذا الفعل العجائبيّ المنقذ والمشبع بعناوين تؤدّي بالذاكرة الباحثة نحو التسليم لإشارات العالم النظيف الذي تترجّاه، ولكنّه يستيقظ على حقيقة قاسية أنّ بينه وبين النوم (المكان المتخيّل) خصاماً أبديّاً.

ومن الأمكنة المتخيّلة (مدينة النور)، في رواية "مار بهنام وأخته سارة" يقول الراوي ((وسافرت، وارتحلت إلى مدينة من نور، تتجوّل في أفيائها طيور من نور، ويرنّ في فضائها صداح الأطيار، صداحٌ لم تسمع من قبل بمثل سحره وجماله، وفي

ساحة فسيحة مزدحمة بالأشجار، ويمتدّ على يد بصرها عشب عسجديّ تخترقه زهور وأوراد في نسق عجيب، أبصرت بهنام ينظر إليها وهو ممتطٍ صهوة جواده.... يشعّ من جسده النور، ويعمّمه أكليل منسوج من خيوط نورانيّة، انقادت إليه مبهورة، ومدّت ذراعها تحاول أن تحتضنه ولكنّه بإيماءة من يده، أوقف محاولتها، ابتسم بوجهها قال بصوتٍ مفعم بالنقاء...)). (مار بهنام وأخته سارة ١٧٨).

استخدم الكاتب في هذا المشهد تسمية وهمّية للمكان ليوهم القارئ، فنلاحظ المكان (مدينة من نور)، وهي مدينة لا وجود لها في الواقع، ولكنّها مكان أليف بالنسبة لــ (الملكة)، لأنّه مكان الحلم والاستقرار بالنسبة لها. فالملكة تحلم أو تعتقد بأنّها ستجد الذي تبحث عنه في هذا المكان، وإن كانت التسمية غير واقعيّة، فإنّ الكاتب استمدّ المكان من أفكار الشخصيّة التي تحلم بالسفر إلى ذلك المكان، والملاحظ سيجد المكان خياليّاً، لكن الوصف العامّ لهذه المدينة يدلّ على أنّها واقعيّة، لكنّ الكاتب لم يسمِّها باسمها، بل استمدّ الاسم من وعي الشخصيّة وما رأته في هذه المدينة، وبالتالي هذا المكان خياليّ ولكن له دلالة من الواقع. والمكان المتخيّل الآخر في هذه الرواية هو (عالم النور). يقول الراوي: ((يتلفّت ،... لا أحد غير بوابة من نور، تبدو وكأنّها تفضي إلى عالم آخر أكثر نورانيّة،.. وبغتة... يحس أنّ المكان الذي وجد فيه نفسه متحشّد بأنفاس وهمسات لكائنات متواجدة غير منظورة، يتحسّس مشيتها، ولكنّه لا يرى أحداً، يسمع همساتهم الرقيقة كنسيمات غير محسوسة لنهر لا يمكن أن يستكنه طيبته ورقّته، تنفتح بوابة في السماء فوقه، يرفع طرفه ليتفاجأ به واقفاً فوقه تماماً على سجّادة من نور ...)). (مار بهنام وأخته سارة ٥٤).

نلحظ في هذا المقطع أنّ المكان المتخيّل زخر بدلالات وإشارات مدوّنة من قبل في الذاكرة الجمعيّة عند نشوء المسيحية، وفي كتب سير القديسين التي يزخر بها التراث المسيحيّ، والذي تتّفق عليه كسياق، كلّ المدونات والحكايات المتداولة، إن كانت منقولة بالشفاه، أو كانت مدونة في الصحائف، والباحث من خلال هذه الرؤى العجائبيّة عن معجزة، ولأنّ الأمير بهنام بن الملك سنحاريب ملك آثور لا تفارقه الصورة البشعة لوجه أخته سارة والجذام يأكلها، والذي عجز النَّطْسُ في معالجة هذا الداء الوبيل، فإنّه يتمنّى لو تتحقّق المعجزة وتشفى سارة، وتتحقّق أمنيته عندما يهجع بعد نهار صيد متعب، فينام على سفح جبل "جبل ألفاف" قرب نبع صافٍ. وتتجلّى براعة بردى في إنشاء عالم ومكان متخيّل كبديل مثاليّ لواقعه البائس، وهو الباحث عن علاج للأميرة مذ أصيبت به. فالمكان الذي ينشئه بردى زاخر بكلّ الموروث المسيحيّ الذي بنيانه عالم طاهر نقيّ تحلّق فيه الأنفاس العطرة والمخلوقات المجنّحة، وكلّ هذه الإشارات البهيّة المرسومة بدقّة تكون بمثابة رؤيا الأمير للتشبع بالعالم النورانيّ الذي يتجلّى أمامه في هيئة كائن من نور، يقف على سجّادة من نور، ينبّئه عن حدوث شيء استثنائي نادر، هو شفاء الأميرة سارة من مرضها قريباً.

نلتمس في هذا المقطع انسياق بردى من مكان واقعيّ يعيشه بهنام ورفاقه نحو تشييد مكان متخيّل يتبدّى كعالم فردوسيّ تسبح في حناياه روح بهنام التي تبحث عن الحقيقة. أمّا في رواية " قدّيسو حدياب" فالمكان المتخيّل (عالم النور). يقول الراوي: ((مثل عريس في قمّة ألقه وفرحه، يقف على تلّة تقابل باب حصنه من الخارج ، وكأنّه ينتظر عروسه لكي ينثر على رأسها أوراد الخزامى والرازقي والبيبون، يحيط به المحتفون به، رجال بثياب أنيقة متشابهة ومختلفة، جاءت إليه من مختلف

الأصقاع بسحن تتماثل ولا تتماثل، بلغات متعدّدة، وفي أيديهم لآلئ تخطف الأبصار وتزيد سطوع شمس الأصيل ألقاً باهراً، وفي كلّ حين يتقدّم كردوس نحوه وحين يصيرون على بعد رمية لؤلؤة يرجمه بها، وعندما تصطدم اللآلئ بجسده ينبجس من موضعها دم قان بارق يتحوّل إلى شعاع ويطير ساعياً نحو السماء البعيدة، وعلى يمينه وفوق تلّة تماثل تلّته ثمّة رجل تشرق في وجهه أضواء باهرة تتضوّع برائحة زكيّة، وتقدح من ثيابه المنسوجة من حرير ناصع البياض أسياخ من أنوار تبزّ البروق القادحة في عمق الجهمة في الليالي المطيرة، حين ينغسل الكون بشلّال هذا النور الخرافيّ في سطوعه، ولكن هذا النور البرقيّ لا يمكن مطلقا أن يقارن بالنور المتوالد من كل طيّة من طيّات ثوبه، تكلّل هامته هالة دائريّة تضرب في عمق السماء وتحيل ظلمات الأزمان إلى أنوار دائمة) (قدّيسو حدياب ٣١٢-٣١٣).

نلاحظ وكما في المقطعين السابقين من روايتي "الغرفة ٢١٣"و "مار بهنام وأخته ساره"، أنّ بُردى حين يقع أبطال رواياته في موقف متأزّم يحاول أن يخلخل القناعة الراسخة في عقولهم بجدوى وأحقية ما يؤمنون به، من خلال المؤثّرات الخارجيّة المحيطة بهم، وخصوصاً من أقرب الناس إليهم وحين يشعرون أنّ ما يؤمنون به من قيم سامية يتعزّز سموّها من خلال اتّجاه الطرف الآخر في التضييق عليهم بشتّى السبل الممكنة، إن كانت مشروعة أم غير مشروعة من قيم دونيّة تصل إلى حد التصفية الجسديّة، والتي يقابلها الإصرار على القيم التي تؤمن بها الشخصيّة الخيّرة من سمات النقاء والسموّ والتبتّل والقداسة، فإنّها ليست هرباً من العالم والمكان الواقعيّ الذي يرسف ذواتهم التوّاقة إلى النقاء، فإنّ بردى ينقلهم إلى عالم متخيّل يعجّ بكلّ سمات العدالة والمنطق والقداسة، وأغلب إحالات بردى في عوالمه المتخيّلة تكون نحو السموّ والرفعة، سموّ النفس الإنسانيّة المعذبة نحو آماد

التطهر، ورفعة الروح نحو أقصى فضاءات التجلّي، ومن معطيات هذا المكان المتخيّل يستنبط الروائيّ حلوله من زبدة هذا العالم المتخيّل الطاهر.

في هذا المقطع من الرواية نجد بُردى يستخدم لغة عميقة متشظّية موحية ذات دلالات صوفيّة عميقة، ويبحر في الأمكنة الفسيحة التي تنغمر بالنور، ومن خلال أجوائها الفردوسيّة تصرّ شخوصه مثل"مار قرداغ" على المضيّ قدماً فيما شحنته هذه الرؤى الصادقة التي تجترحها ذائقة الراوي كزوادة تعاضد البطل في مسعاه نحو المستقبل.

3.1 الأمكنة العامّة والأمكنة الخاصّة

يقابل المكان العامّ المكان الخاصّ، والمكان بوصفه نظاماً اجتماعيّاً واقتصادياً وعاطفيّاً ينظّم العلاقات الإنسانيّة، فهو الحيّز الذي يفصل بين الأفراد عند ممارستهم مجموعة من الأفعال ،وعليه المكان العامّ هو "المكان الذي يحوي الأجسام كلّها، أمّا المكان الخاصّ فهو الذي يحوي فرداً واحداً لا أكثر"(تاريخ الفلسفة اليونانيّة ١٤٢)، وهذا يعني أنّ المكان العامّ أعمّ وأشمل وأوسع من المكان الخاصّ، لأنّ المكان العامّ هو" مجموع الأمكنة الخاصّة، أمّا المكان الخاصّ فهو الذي لا يحوي أكثر من جسم واحد" (الفضاء الروائيّ عند جبرا ابراهيم جبرا ١٤٩).

1.3.1الأمكنة العامّة

نلاحظ الأمكنة العامّة في الروايات المختارة لبُردى من خلال ما عرضه لنا أنها توزعت بين المدن والقرى والشوارع والمعابد والجبال وغيرها. فمن الأماكن العامّة في رواية "الغرفة ٢١٣" (الشوارع) يقول الراوي: ((وألقيت نظرة إلى الأسفل... الشوارع جرداء، خالية، ومهجورة كأنّها ديار دارسة هجرها الناس منذ قرون، والسيارات واقفة في فوضى عجيبة، بعضها صعدت فوق الرصيف واستظلت بحائط نصف متصدّع، وبعضها الآخر لم يجد سائقها الفرصة لكي يوصلها إلى برّ الأمان، فآثر أن بنجو بجلده تاركاً السيّارة لمصيرها المجهول وسط الشارع)) .(الغرفة ٢١٣ ١٢).

تعدّ الشوارع أماكن مسارات، وهي ما ينفذ منها الإنسان، فهي كما يقول شاكر النابلسي،" تشكّل عصب الحياة بالنسبة للمدينة والبلدة والقرية والحيّ أيضاً" (جماليّات المكان في الرواية العربيّة ٥٩)،فيعرض الروائيّ الشارع ليعطي مشهداً حياتيّاً للأحداث التي تقوم بها الشخصيّة، فمن خلال شرفة الغرفة في المستشفى، إذ تنظر هناء إلى الأسفل نحو الشارع، الخالي من البشر والمهجور، المليء بالفوضى، وكأنّ الشارع برؤية الشخصيّة دار قديمة هجرها أهلها منذ زمن بعيد. والسيّارات متروكة جانباً وبشكل عشوائيّ، تركها أصحابها وهربوا خوفاً من المجهول القادم الذي سيحل بالمدينة. بالإضافة إلى ذلك يحاول الكاتب وصف مخاوف الشخصيّة تجاه هذا المشهد للشارع، فضلاً عن الأرصفة المحاذية له. بمعنى أنّ الشوارع في المدينة تنمي إحساس الشخصيّة بالكراهيّة، وإبراز القبح الطبيعيّ للمدينة والتي تتحوّل إلى تجربة فنّية من خلال شوارعها. ولا شكّ أنّ وجود الشوارع قد أعطى بعداً للمكان. ويمكننا أنّ نطبق مقولة النابلسي على هذا المقطع "ومن هنا كانت جماليّات الشّوارع

العربيّة ليست في ذاتها فقط، وإنّما ما تصبه النفس عليها من مشاعر، فالشّارع العربيّ كما هو معروف مادياً وواقعيّاً، شارع قبيح المنظر، سواء كان في المدينة أم القرية، ومراد هذا القبح هو فوضى الناس، وفوضى الحكام، ومراد هذا القبح أيضاً يأتي من جراء عدم الانتماء إلى الشّارع الذي يشعر به الإنسان العربيّ" (جماليّات المكان في الرواية العربيّة المصدر نفسه ٦٧).

وفي رواية "مار بهنام وأخته سارة" ينقل الراوي صورة الشوارع المحيطة بمدينة آثور، فيذكر الراوي الشوارع ليحدّد ويعطي صورة وصفيّة للشوارع التي هي رمز للمدينة آثور. وهذا الوصف للشوارع يؤكّد "أنّ المكان المرسوم والموصوف، ليس بذاته، وإنّما بالمطلّ الذي يُطلّ منه الروائيّ أو المبدع على المكان بصفة عامّة. ونعني بالمطلّ هنا، ذلك الموقع النفسيّ والعاطفيّ والفكريّ الذي يقف فيه الروائيّ المبدع، والذي تشكّله مجموعة من العوامل الحياتيّة التي تؤسّس زاوية النظر الإبداعيّة. فالأمكنة هي نحن، وما يحيط بنا من مشاعر وأفكار وأفعال" (المصدر نفسه ٩٥). وشوارع آثور التي يصفها بردى يراها وفق هذه الرؤية:((أما الشوارع المحيطة به والتي تتفرع إلى أذرع تقطع المدينة حتى الأسوار وكأنها أوراق البيبون فهي مبلطة بالحجر، ومظللة من الجانبين بشجيرات الدلفى والآس))، (مار بهنام وأخته سارة ٢٠٥).

الصورة للشوارع استقصائيّة للمكان، من حيث إحاطتها بالمدينة وتفرّعاتها الجانبيّة وتقاطعاتها، كما يصف الأسوار المحاذية للشوارع كأنّها أزهار البيبون، وأنّها مبلطة بالحجر، فضلاً عن ظلالها على الجانبين بشجر الآس والدلفى. هذا التحديد الدقيق للمكان الشوارع يوحي بالاتّساع والانفتاح على العالم الخارجيّ. وشوارع مدينة آثور زاهية ومنورة ، حيث إنّ بردى يهدف من وراء تقديمه لشوارع آثور أن

يبعث في النفوس الحبّ والأمل لهذه الشوارع وللمدينة، على عكس ما كانت عليه شوارع مدينة بيروت في المقطع السابق إذ كانت الشوارع مظلمة خالية تزيد من كراهية الشوارع الموصوفة في بيروت.

ومن الأماكن العامّة (المعبد) يقول الراوي: ((على يمين القصر الملكيّ، وفي تلّة تماثل تلّة قصر الملك، يجثم معبد المدينة الرئيس بقاعته المضلّعة الوسيعة التي تنتهي في نهاية كلّ ذراع بصومعة تنام في صمت الأسر، تماثيل وأصنام الآلهة، أمّا في وسط القبة وعلى قاعدة من رخام أخضر قدّ من جبل ونحت على يد أمهر النحّاتين، فيجلس باسترخاء الإله المعظم (كيوان) ونظرته الحجرية الجامدة، مصوّبة إلى الأفق المعرّش فوق الأسوار على اللاشيء... والخطى الزائرة لا تنسى مطلقاً وهي جاثية ورؤوسها تلامس أرضيّة المعبد حذاء قاعدة الإله كيوان، أن تحاول إرضاء الكهنة الذين يصلبونهم بعيونهم التي تنافس برودة القرميد والرخام، ويؤشّرون برؤوسهم الحليقة وحواجبهم المنتوفة إلى الأجساد المعفّرة بالطاعة والتبجيل، الخروج وبهدوء وتوقير، ومن ثمّ يعمدون إلى هداياهم ويودعونها إحدى الحجرات الجانبيّة المكتفة بباب خشبيّ ذي مزاليج ثلاثة من فولاذ)).(مار بهنام وأخته سارة ٨-١١).

يشكل المعبد مكوناً رئيساً للأماكن العامّة، ويظهر بوضوح وبتكرار مستمرّ في الرواية. فاختار الكاتب هذا المكان لأنّه يضفي صبغة فنّية جميلة، إضافة إلى كونه يرمز إلى صبغة دينيّة ، تميز المعبد الذي أفاض بدوره إلى تقديم صورة واقعيّة لحياة الناس والكهنة من حيث البناء الهندسيّ الواسع وبصوامعه الموزعة في زوايا قاعة المعبد، التي تنام فيه آلهة المعبد، وفي الوسط الإله (كيوان). نلمس من هذا كلّه أنّ الروائيّ يقدّم صوراً وإشارات لتحريك القارئ وتقديم اكتشاف للمكان المعظّم

(المعبد) الذي يعبد به الإله كيوان. فقد حدّد الراوي المعبد بأنّه يقع على اليمين من القصر الملوكيّ فوق تلّة تشبه تلّة القصر، حيث يبرز معبد المدينة بقاعاته المضلّعة وفي كلّ ضلع توجد صومعة حيث تنام أصنام الآلهة. هذا المكان يعدّ للتعميد وتقديم الهدايا والقرابين للأصنام النائمة بصمت كصمت الأسر.

ويطالعنا الراوي على القصور والقاعات يقول: ((إنّه الآن يحاول أن يتماسك وحواسّه تلتهم لأوّل مرّة، هذا القصر الشاهق بقبابه المذهّبة البارقة، وفضاءات قاعاته الفسيحة المزيّنة بالغالي والنفيس من السجاجيد الرائعة بسحرها وجمالها، بالاثنين، أو النوعين المفروشة منها والمعلّقة على الجدران)).(قدّيسو حدياب ١١١).

عرض الكاتب بُردى القصر والقاعات كونها تعدّ من الأماكن العامّة في هذا المشهد الرهيب ليعكس منظر القاعات والقصور ويميزها من غيرها من الأماكن، إذ تبدو القاعات مكانا عامّاً يرتادها الناس. فينظر الكاتب إلى هذا المكان العامّ عبر فضاءاته الواسعة والمفروشة بأرقى أنواع السجّاد وجدرانه المزيّنة بأنواع الزينة. قدّم (بُردى) عبر رؤية الشخصيّة(قرداغ) جمال قاعات القصر الباذخ، والناس المخصّصين لحماية الملك والإله (كيوان).

ويقدّم لنا بُردى القاعات باعتبارها أماكن عامّة، يرتادها عامّة الناس، وكونها أماكن للاجتماعات. فمن المقاطع التي وردت في الروايات، يقول الراوي: ((وعلى طول القاعة من جانبيها المتقابلين توزّع الوزراء والأعيان على مقاعد وثيرة)). (مار بهنام وأخته سارة ٣٥).وفي رواية قدّيسو حدياب يقول:((وفضاءات قاعاته الفسيحة المزيّنة بالغالي والنفيس من السجاجيد الرائعة بسحرها وجمالها، بالاثنين، أو النوعين المفروشة منها والمعلّقة على الجدران)). (قدّيسو حدياب ١١١).

نتلمّس في هذين المقطعين تحديد المكان عبر ما عرضه بُردى من أمكنة عامّة تمثّلت بالقاعات، فيقدّم لنا الكاتب وصفاً للقاعات، فيبدأ في وصفه لقاعة الملك بأنّها طويلة، وعلى الجانبين يتوزّع وزراء الملك وحاشيته على المقاعد المخصّصة للجلوس. رسم الكاتب القاعة بما يراه مناسباً لها، فالوصف هنا يعبّر عن رخامة المكان ورحابته. ما يُظهر الثراء. ويضيف الكاتب صورة جميلة للقاعة، إذ نستطيع أن نلمس زخرفة المكان الذي صوّره بكلّ تفاصيله بدءاً من فسحة المكان وتزيينه بأغلى السجاجيد المفروشة على الأرض والمعلّقة على الجدران. فالوصف للمكان جاء تفسيرياً عبر وصف موجودات المكان، حيث المقاعد والسجاجيد الساحرة بجمالها، إذ يقدّم الراوي لوحة وصفيّة جماليّة للمكان من خلال استحضار أوسع التفاصيل.

2.3.1 الأمكنة الخاصّة

تنوّعت الأمكنة الخاصّة في الروايات المختارة لبردى بين الغرفة والخيمة والردهة والجناح الخاصّ وقاعة العرش والصومعة والمخدع والسرير وغيرها. ومن أمثلة المكان الخاصّ ما جاء في رواية (الغرفة ٢١٣). يقول الراوي على لسان الشخصيّة (هناء) وهي الشخصيّة المحوريّة في الرواية:((الردهة يلفّها صمت أخرس وفضاؤها يردّد صدى خطواتي العجلى، إستقصيت في ذهني علامة فارقة أستطيع أن أميّزه فيها)). (الغرفة ٢١٣ ٢٠).

تبرز(الردهة) في رواية (الغرفة ٢١٣) كونها مكاناً خاصّاً بالنسبة للشخصيّة الساردة (هناء)، إذ ظهرت صامتة هادئة خالية من البشر بحيث صوت خطواتها يخرج صوتاً رناناً في الردهة المخصّصة للمصابين، وهي مسرعة لمعرفة الشخص

الذي يحملونه إن كان فلسطينيّاً أم غير فلسطينيّ. فيقدّم لنا بُردى، على لسان الشخصيّة، المكان الخاصّ ذا طابع (وجِل) إن صحّ التعبير، إذْ تشعر الشخصيّة بالضيق والنفور من هذا المكان، فتجمع في ذهن الشخصيّة علامة فارقة بين اثنين استطاعت من خلال البعد أن تميّز (ثائر) من خلال قميصه الأبيض الملطّخ بالدم. وفي موضع آخر يقول الراوي: ((تقدّمت نحو الخيمة مهرولاً وحالما وصبتها هتفت. –مستحيل...!؟

كان بابها مفتوحاً والنيران في فراشي فأسرعت مهرولاً نحو سطل الماء، أوشكت على الخروج من الخيمة لجلب المزيد من الماء، سمعت صوت أنّة عميقة تنبعث عن قرب، تهيّأ لي أنّي أسمع صوت رجاء حارّ)). (الغرفة ٢١٣ ٧٦).

تتجسّد (الخيمة) في روايات بُردى على أنّها مكاناً غير آمن وغير مستقرّ، كونها تهدّد بالقتل والخوف من خلال أجزائها وتفصيلاتها، حيث يعرض الروائيّ على لسان الشخصيّة حالة الخيمة المهيبة، وتعكس الخيمة بشكلها عزلة الإنسان المأساوية. فالصورة هنا للخيمة تثير القلق والوحشة والألم، لأنّ الشخص لا يشعر بأمان في هذا المكان. وتأتي القاعة كمكان خاصّ للشّخصيّات ومكان للتفكير والتأمل، يقول الراوي في رواية "مار بهنام وأخته سارة": ((صمت العصاري المعصورة ببرودة الربيع المنعشة ترشّ على فضاء قاعة الأمير المختلي مع نفسه دعوة رائقة لفكرة طارئة دغدغت مخيلته، ففتح عينيه وتبدّى وجهه كبدر ساعة اكتماله، واعتدل في جلسته، ثمّ صفق بيديه)). (مار بهنام وأخته سارة ٢٢).

تعدّ القاعة في هذا المشهد مكاناً خاصّاً إذ خصّصت لشخص، فيعرض الروائيّ قاعة الأمير بهنام المزينة بكلّ أنواع الحيوانات المحنّطة من ذئاب ونسور وطيور وثعالب على وفق ذوق فنّي وهندسيّ، والتي بدورها أدخلت الأمير بهنام في تفكير

بعيد. وبذلك نجد المكان يرمز إلى أنّه مرآة لساكنيها تتشكّل على رؤية الشخصيّة وتعكس مزاجها. فهذا المكان اكتسب طابعاً نفسيّاً لأنّه يمثّل طبقة معيّنة أو خاصّة لشخصيّة مميّزة. فالقاعة أصبحت للشخصيّة فكرة طارئة من خلال هذا الصمت الذي يلفّها، هذه الفكرة التي تراوده طيلة خلوته بالقاعة. ومن الأمثلة الأخرى (الصومعة)يقول الراوي:((أتى الصوت من عمق صومعة غائرة في الجبل، جفلت الأفراس فصهلت ليتردّد الصدى في الجنبات وكأنّها واقعة أو صولة حرب لها بداية ولا نهاية له، حرنت فرس الأمير وكادت تلقيه من على صهوتها، نظر إلى الأسفل من علو، كان الخلاء الفسيح يمتدّ من السفح سجادة قشيبة من خضرة لانهائيّة تنبثق على وجهها مثل والندب المنبثة على وجه سارة بعض القرى المتناثرة)). (مار بهنام وأخته سارة ٦١).

جاء ذكر الصوامع كونها مكاناً خاصّاً بالنسّاك الذين قضوا حياتهم في الجبل، والصومعة هذه صومعة القدّيس (مار متّى) التي انفرد فيها وبعض النسّاك معه في جبل (الفاف) حيث شيّدوا لهم اكواخاً ثمّ ديراً صغيراً للاجتماع فيه عند تناول الأسرار المقدّسة. واشتهر القدّيس الناسك(مار متّى) بعمل المعجزات التي أفاضها الله عليه، فقد وظّف الروائيّ بردى هذا المكان لما له من خصوصيّة وسمة دينيّة موروثة، إذ شفيت الأميرة سارة بنت سنحاريب ملك مدينة آثور على يد الشيخ (مار متّى) ، فيعرض الكاتب الصومعة في عمق جبل والخلاء الفسيح تحتها. وبالتالي يعكس المكان على الشخصيّة حالة لا إراديّة عند سماع صوت الملاك السماويّ الذي جاءه، ومن شدّة الصوت الذي رنّ صداه في كلّ أرجاء المكان.

ومن الأماكن الخاصّة "المنزل" في رواية "قدّيسو حدياب" يقول الراوي :((وحين تسلّقا التلّ الذي يُشرف على الجسر انفتح أمام بصره منظر منزل كبير

حديث، يتميّز عن كلّ المنازل الكثيرة التي صادفته والتي هي أقرب إلى الأكواخ منها إلى البيوت. هذا المنزل الذي تبدّى أمامه وهو ينغمر في ضياء الغسق البرتقاليّ الصارخ به فسحة جماليّة محبّبة، وشرفاته منفتحة من كلّ جوانبها على هبات الله من المناظر الخلّابة)). (قدّيسو حدياب ٢١).

شغل المنزل مكانة خاصّة في حياة الناس، فهو ملجأ الإنسان بعد التعب والعمل، وهو مصدر راحة وطمأنينة لكلّ شخص. ففي هذا المقطع الذي أورده الكاتب لنا في رواية قدّيسو حدياب تجلّى المنزل بمظهر رائع من حيث ظهوره للشيخ، الذي أعطى جماليّة مميّزة للبيت/المنزل، فتبدّى هذا المنزل للشيخ من تلّة تشرف عليه بمنظره المميّز من بين كلّ البيوت الموجودة حوله. ولم يكتف الكاتب بهذا الرسم ، بل راح يركّز أيضاً على الشرفات الخارجيّة المنفتحة من كل جوانب المنزل تحت المناظر الجميلة المطلّة. فهذا المكان يشكّل أنموذج للمنازل الفاخرة والغنيّة التي رسمها بُردى، ويعدّ من طبقات الأثرياء، فالمكان خدم البنية الحكائيّة للنصّ. وتحضر المكتبة كمكان خاصّ للشخصيّة، يقول الراوي :((وتصادت خطاه المضطربة وهي تسعى نحو المكتبة، وحين احتوته

جلس على أحد الكراسي ووضع رأسه بين كفّيه، وبعد فترة ذبلت به

ذبالات القناديل، رفع رأسه..

هذا الرجل كان على حقّ..

وبعد أن أسند جذعه على يديه الموضوعتين على ركبته..

يجب أن أطلق سراحه في الصباح..)). (قدّيسو حدياب ١٧٣).

تعدّ المكتبة مكاناً خاصّاً، كما أنّها تعدّ مكاناً ثقافيّاً وعلميّاً وذاتيّاً لارتباطها بالمعرفة. ومن جانب آخر فهي مكان الأحلام والأسرار وما تولّده من مشاعر

وأحاسيس تتداخل بين الفرح والحزن. فجاء عرض الروائيّ للمكتبة المخصّصة لشخصيّة الَمرْزُبان (قرداغ) ابن كوشناوي ملك حدياب عرضاً معبّراً عن مزاج صاحبها وعلاقته بالعالم الخارجيّ. فعمل الكاتب على تهيئة المسرود بما يؤدّي إلى أحداث لاحقة، فيمثّل مكان المكتبة مكاناً ادراكيّاً لقرداغ. ويركّز الراوي على المكان الخاصّ (الغرفة) المخصّصة للبطل قرداغ بعد أن تركها وعاد إليها بعد ثمانية أعوام:((ها هو الَمرْزُبان بعد غياب ثمانية أعوام يعود إلى غرفته التي كانت مخصّصة له حينذاك، ها هي بأعمدتها الرخاميّة وشرفتها المليئة بأصص الورد، والشيء الوحيد الذي طرأ عليها، تزيين جدرانها بسجاجيد لشخوص غاية في الإتقان وكأنّها تريد أن تتجسّد روحاً وجسداً وتنفلت ساعية في الأرض)). (قدّيسو حدياب ٢٧٨).

تمثل الغرفة مكاناً خاصّاً ذات خصوصيّة لساكنيها، كما أنّها مكان للراحة والخلوة، فجسّد الروائيّ بُردى غرفة الَمرْزُبان قرداغ التي تركها وعاد إليها بعد ثمانية أعوام، إنّ ذكرى هذه الغرفة لا تفارق مخيلة المرزبان، فتظلّ ذكرى المكان ملازمة له. فقد طُبعت أوصاف الغرفة في عقله ما يصعب نسيانها، فيطالعنا الكاتب بأوصاف الغرفة في هذا المقطع الذي لا يخلو من التفصيل لأجزاء الغرفة وموجوداتها، ابتداءً من الأعمدة الموجودة فيها المصنوعة من الرخام والمليئة بالورد مروراً بالجدران المزيّنة بأفخر أنواع السجّاد، فهذا المكان الذي وصفه لنا بردى تفوح منه رائحة الغنى والثراء وهو مكان مليء بالحركة والحيويّة .

نستنتج مّما سبق أنّ الكاتب استند على كثير من الأمكنة التاريخيّة في رواياته، فأرّخ لها، واضعاً نصب عينه مرحلتها التاريخيّة، كما استنتجنا تأثّر المكان الروائيّ بمجريات الواقع الاجتماعيّ، واهتمام روايات الكاتب هيثم بهنام بُردى بالمكان الواقعيّ والمتخيّل اللذين يعدّان مكانين مهيمنين، وشغلا مساحة كبيرة.

وكشفت الروايات المختارة آفاق التجريب للكاتب هيثم من خلال توظيفه التعبير المجازيّ في وصف الأمكنة، واستثماره الألوان في التعبير عن جماليّة المكان ودلالته، كما استخدم الرمز في تحديد المكان وأعطاه صفه رمزيّة دينيّة وتاريخيّة لنمو الحدث داخل الرواية، كما كشف هذا الفصل رؤية الكاتب وطريقة توظيفه للحدث الروائيّ من خلال المحدّدات الخارجيّة للأمكنة.

الفصل الثاني
المكان: وظائف سردية

للمكان وظائف سرديّة متحكّمة بطبائع الشّخصيّات، وبوجهة الأحداث، والزمن الخطابيّ، واللّغة السرديّة. وترتبط وظيفة المكان بالدور الذي يقوم به داخل النصّ الروائيّ، وهو ذو طابع (كلّي–عامّ). وتشير الوظيفة المكانيّة في النصّ الروائيّ إلى إنتاج فعل منشئ النصّ في تقديم الشّخصيّات لتحقيق الوظيفة. وكذلك تشير الوظيفة المكانيّة إلى عناصر بنائيّة، ترتبط ببقيّة العناصر الأخرى للعمل الروائيّ، أهمها الأحداث والزمان واللّغة الروائيّة. هذه الصفات أساسيّة تمزج نسيج الخطاب الروائيّ، وتشتمل هذه العناصر على علاقات تلتقي في السياق العامّ، فالمكان لا يزيد عن كونه مساحة الأحداث الجارية أو دلالة الشخوص الروائيّة، ويعمل على نشوء علاقات متبادلة بينه وبين الشّخصيّات والزمان والأحداث.(ينظر: الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب ٢١٩). وبالتالي يمكننا القول إنّ المكان "ليس بأبعاده الجغرافيّة والهندسيّة، إنما يحمل أبعاداً اجتماعيّة وتاريخيّة وسياسيّة ونفسيّة تظهر من خلال تخلّق المكان في العمل الروائيّ، والعلاقة الجدليّة مع الإنسان والزمان والأشياء الأخرى. والمكان في الرواية لا يذكر من أجل الوصف فقط، وإنّما يحمل وجهة نظر الروائيّ ورؤيته المستقبليّة والحاضرة المجسّمة في الشّخصيّات التي يخلقها الروائيّ بشكل طبيعيّ وغير مصطنع. فالمكان يستوعب جميع الأبعاد ليعبّر عنها من خلال البنية الروائيّة" (جماليّات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا ١١١). وبما أنّ المكان يرتبط بمختلف مكوّنات الرواية ويتكاتف معها ويختلط بها لإظهار دعائم العمل الروائيّ، فقد أصبح مكونّاً عضوياًّ يتأثّر بالعناصر

السرديّة الأخرى، وقد مكّنه هذا الدور الفعّال أن يحتلّ مكانة مميّزة بين مكوّنات العمل السرديّ. وسنحاول في هذا الفصل أن نبحث عن طبيعة العلاقة بين المكان والشّخصيّات من جهة، وعن علاقته بالزمن السرديّ من جهة أخرى، وأيضاً عن اللّغة السرديّة باعتبارها الطريقة التي يستخدم بها الكاتب لتظهر معالجته الفنيّة.

1.2 المكان والشخصيّات

يمكن أن نعرّف الشخصيّة أنّها "مفهوم تخييليّ تدلّ عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، وتتجسّد لتّتخذ أشكالاً دالّة على اللّغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانيّة" (شعرية الخطاب السردي ١١). فالشّخصيّة موضوع اهتمام كثيرين من نقّاد وفنّانين ومؤلّفين وغيرهم، فقد درست الشّخصيّة في علم النفس وعلم الاجتماع والطبّ النفسيّ، فدرسها علم النفس من ناحية تركيبها أو أبعادها الأساسيّة ونموّها ومحدّداتها الوراثيّة وتطوّرها واضطراباتها على أساس نظريات متعدّدة، والهدف من ذلك هو تنبّأ بما يكون عليه سلوك الفرد في موقف معيّن، أمّا علم الاجتماع فقد درسها من حيث إنّها نتاج لحضارة أو ثقافة معيّنة تشّتمل على أنساق وأنظمة اجتماعيّة وتنظيمات أسريّة.(ينظر: الأبعاد الأساسيّة للشخصيّة ٢٩-٣٠). وتعتبر الشّخصيّة من العناصر المهمّة في الرواية، وذلك بربطها ببقيّة العناصر الأخرى المكوّنة للعمل الروائيّ أو القصصيّ. وأوّل تلك العناصر المكوّنة للشّخصيّة هو المكان، لأنّه يعطي الشّخصيّة صفة تميّزها عن بقيّة الشّخصيّات الروائيّة الأخرى. فالمكان يعدّ إطاراً لحركة الشّخصيّات، وتحديد سلوكياتها وفروقاتها داخل النصّ الروائيّ. فالعلاقة بين المكان والشّخصيّة علاقة تكشف عن الحالة النفسيّة والجسديّة للشّخصيّات.

يضع الروائيّ في اعتباره، وهو يشكّل الخطاب الروائيّ، علاقة المكان بالشّخصيّات، ويعمل على أن يكون بناء فضائه موافقاً لطبائع الشّخصيّات، رغبة منه في عدم الوقوع في مفارقات تربك البناء العامّ للرواية. فالعلاقة الجدليّة بين المكان والشّخصيّة تكشف عن نفسيّة البطل وتطوّره ونموّه ممّا يساعد في فهم تصرّفات الأبطال وقراءة نفسيّاتهم وطريقة حياتهم وكيفيّة تعاملهم مع بيئتهم وأحداثها. والشّخصيّات تنتج الأحداث ولا يمكن القيام بها إلّا في حيّز مكانيّ محدّد. ويشترك المكان مع الشّخصيّات في تشكيل الأحداث ويؤطّرها فيكون إلى جانب الأحداث في رسم الحكي وتوجّهه.(ينظر: مكوّنات الخطاب السرديّ مفاهيم نظريّة ٥١-٥٢).

ويمكن الإشارة إلى أنّ الرواية الحديثة في علاقتها بالمكان "تخضع لمجموعة من الكيفيّات والتقنيّات، فقد دخلت العلاقة بين المكان والشّخصيّة مرحلة جديدة، إذ أصبح المكان شرطاً للوجود ذاته، وعاملاً من عوامل تحديد الشّخصيّة واستجاباتها" (قضايا المكان الروائيّ في الأدب المعاصر ٢٦). إنّ عمليّة الولوج إلى أوصاف الشّخصيّة ومحدّداتها يستلزم التساؤل عن الأمكنة التي تصوغ وعيها، وتؤثّر فيها وتتأثّر بها. ودور المكان في الشخصيّة يجعلنا نتعرّف على أفعالها، وللمكان دور في تحديد أبعاد الشخصيّة، فالمكان يأخذ دور المرآه العاكسة لكوامن الشّخصيّات وصراعاتها الداخليّة إزاء الأحداث، فتصبح الأماكن ذات دلالات في سياق الشّخصيّات، وبالتالي يؤثّر المكان على الشّخصيّة وأفعالها. فعلاقة المكان بالشّخصيّات على درجة من التقارب بحيث لا يمكن تصوّر مكان بلا بشر أو بشر من دون مكان.(ينظر: استعادة المكان ٢٥-٢٦-٢٧)،حيث تتداخل الشّخصيّات والأمكنة على طول المسار السرديّ ممّا يمنح الفرصة لتبادل الدلالات، حيث كلّ

منهما يكمّل الآخر. فالمكان الذي يبدو كمسرح فارغ ينادي الشّخصيّة التي ستحتلّه، فالشخصيّة الروائيّة والمكان يتبادلان المعنى، وكلٌ يأخذ معناه من الآخر.(ينظر: المكان في الرواية الأردنيّة ٣٣). لذلك فإنّ الروائيّ يحاول بطرق شتّى وبأساليب فنيّة "أن يخلق إيهاماً أو إيحاء للواقع، فيصوّر مكان الأحداث ويخلق الخلفيّة المناسبة ويحدّد زمن الأحداث ويكشف أثر الشخصيّات وتطوّر الحدث".(دراسات في الرواية العربيّة ٣٩). لذا فالشخصيّة في الرواية أو القصّة من صميم الوجود الحكائيّ، إذ لا وجود لرواية أو قصّة بدون شخصيّة تقود الأحداث وتنظّم القصّة، فهي العنصر الوحيد الذي تتقاطع عندها كافة العناصر الشكليّة بما فيها الاحداثيات الزمنيّة والمكانيّة الضروريّة لنموّ الخطاب الروائيّ واطّراده.(ينظر: بنية الشكل الروائيّ ٢٠) إذاً العلاقة بين المكان والشخصيّات علاقة وطيدة لا يستطيع الروائيّ تشكيل الواحد بعيداً عن الآخر، ولا يمكن للشخصيّة أن تتحرّك خارج المكان، لأنّه بيئة الشخصيّة التي تعيش وسطها. فالمكان يشارك في توليد المعنى للنصّ الروائيّ، ويكون النصّ الذي تعبّر به الشخصيّة عن وجهة نظرها حيال موقف ما، فيتجاوز دوره كديكور للدلالة على قضايا فكريّة ونفسيّة، واجتماعيّة، واقتصاديّة، وسياسيّة. (ينظر: مكوّنات الخطاب السرديّ مصدر سابق ٤٤-٤٥).

جاءت روايات هيثم بهنام بُردى مليئة بالشخصيّات والأمكنة. فهو يخلق شخصيّاته ويعطيها طباعاً خاصّة، فتظهر من خلال التأثير والعلاقة التي ربطها بالمكان داخل النصّ.

تظهر تلك الصفات عندما يكون للمكان ميزة خاصّة من قبل الروائيّ، ويستطيع الكاتب أن يغيّر الملامح الخارجيّة للشخصيّات وذلك بربطها بالمكان الذي تتواجد فيه، وإضفاء صفات جسديّة للشخصيّة من خلال علاقة المكان بها.

فيضع الكاتب شخصيّاته في سياق الأحداث في الرواية ويحدّد ملامحها الخارجيّة وصفاتها النفسيّة الداخليّة، وذلك لأنّ "أثر المكان على الناحية النفسيّة يقودنا إلى معرفة أشمل لخبايا النفس الإنسانيّة، فتأثّر المكان في نفسيّة الشخصيّات غالباً ما يكون أعمق من التأثير في الجسد، وذلك لما تمتاز به النفس الإنسانيّة من إحساس مرهف، فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها حتّى مع مرور الزمن" (جماليّات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا ١١٨).

ففي رواية (الغرفة ٢١٣) كان للمكان دور كبير في إظهار الصفات الجسديّة لشخصيّة(الدكتور)، فيصف الراوي (هناء) وجه الدكتور وما أثّرت عليه ليلة أمس في الملجأ ((وجه الطبيب شاحب، وعيناه متورّمتان، لعلّه قضى ليلته في الملجأ)). (الغرفة ٢١٣ ١٢).

نلاحظ بشكل واضح أنّ الملجأ ملاذ في هذا المقطع، عند قضائه ليلة كاملة في الملجأ هرباً من القصف والموت المفاجئ، أمّا إذا انتقلنا إلى الشخصيّة الأساسيّة (ثائر) فإننا نجد المكان قد أثّر على الشخصية، يقول الراوي:((صمت صلد يلبسني ويشدّ خلاياي بضراوة، وتيّار يسري في عروقي، ترتدّ إليّ حواسّي، أتحسّس المكان بعينين لا تبصران، عيناي أحس بهما مكبّلتين، مربوطتين بخيط فولاذي وأصوات مبهمة تدخل فتحة آذاني المهجورة الدارسة... العتمة كلّ عالمي، عتمة غامضة وذهني لم يستطع لحدّ الآن أن يصفو ويجد تفسيراً مقنعاً للأسئلة الحائرة... لمَ أنا هكذا؟ ماذا حدث؟ ولمَ أنا هنا؟ وأين أنا..؟ هل انتقلت إلى عالم آخر...؟ ضبابي، سرابي لا يكتنفه سوى ظلام محلولك، أم...؟ ووخزة من النار لدغتني في صدري تماوجت وشملت كلّ أجزائي المشلولة، صرخت بألم قاتل)). (الغرفة ٢١٣ ٢٦).

عندما يشعر الإنسان بخطر المكان الذي وُجد فيه فإنّه يشعر بالخوف والحزن في داخله، ولا يقتصر على هذا الإحساس بل يتعدّاه إلى جسمه، ففي هذا المقطع يطالعنا الراوي فيصف شخصيّة (ثائر) بعد صحوته، فقد نلاحظ أنّ ثائراً أصبح مشدود الخلايا، وأحس بعينين مكبّلتين لا تبصران، وآذان لا يسمع بها، إضافة إلى صدره المشتعل بالنار كما وصفه، وأجزائه المشلولة، لذا أصبحت الغرفة إعادة لاكتشاف ذاته في مكان مضّطرب ولا يقدر إيجاد حلّ لآلامه، ويمكننا أن نرى في هذا المقطع أيضاً إدراك معاناة الشخصيّة التي تستحوذ عليه، وهذا ما يؤكّد ارتباط المكان بالشخصيّة وانعكاساته السلبيّة، وفي هذا المشهد الذي يصوره الكاتب نلاحظ عدم التوازن لأجزاء جسده المنهمك، وفي هذا دلالة صريحة على أنّ المكان الذي وجد فيه ثائر غير آمن ويهدّد بالآتي المجهول.

ولم يتوقف أثر المكان على ثائر في هذا المقطع فقط، بل نجده في مقاطع كثيرة. ففي هذا المقطع ((عشت عيني حزمة من خيوط داكنة، أحسست بمرارة في أحشائي وبرغبة ملحّة للتقيّؤ، شعرت برأسي يتطامن ويكبر حتّى يغطي سماء الغرفة وتفصيلاتها ابتداءً بالمروحة والمصباح الحريريّ وانتهاءً بالنافذة والسرير)). (الغرفة ٢١٣ ٤١).

يعود الراوي مرة أخرى ليطلعنا على تأثير المكان على ثائر، ذلك المكان الغرفة الذي بدأ شيئاً فشيئاً غير ملائم للشخصيّة، فصارت الغرفة بكلّ تفصيلاتها وأجزائها من مروحة ومصباح وسرير أصبحت كلّ هذه الأشياء غير واضحة له. فالكاتب شكّل المكان وعمل على أن يكون بناؤه منسجماً مع مزاج وطبائع الشخصيّات، وأن يكون تأثيره متبادلاً مع الشخصيّة، فيصبح بإمكان المكان أن

يكشف عن الحالة الشعوريّة التي تعيشها الشخصيّة، وقد تسهم في التحوّلات والملامح الخارجيّة التي تطرأ عليها.

أمّا في رواية (مار بهنام وأخته سارة) نلاحظ المكان الذي تسكنه الشخصيّات له أثره الكبير، فعندما نأتي إلى (الصومعة) التي يسكنها (الشيخ متّى) نجد أثره الواضح، يقول الراوي: ((وبان جسده الخارج من غور الصومعة كعصفور يطلُّ من عشّه بعد طوال رقاد، تأمّله الأمير بإمعان: قامة ربعة ضامرة، في عقده السابع من العمر، بنية هزيلة، ولكن خطواته رياضيّة، على صدره البارز من زيق ثوبه تنسدل لحية فضّية، وجهه يندرج ضمن صنف الوجه الذي تراءى له الليلة الماضية، ولكن الفرق بينهما بيّن، فالذي كلّمه في الرؤيا شفّاف، غير محسوس، أمّا الشيخ الماثل قباله، فهو مجسّد أمامه...)). (مار بهنام وأخته سارة ٦١-٦٢).

إنّ للمكان أثراً في التكوين الخارجيّ للجسم. ومن المعلوم أنّ العيش في الجبال والصوامع والكهوف والأكواخ له دور في تحديد الشخصيّات. فالعيش في كنف الجبال يغيّر ملامح ساكنيها، وهذا ما نلاحظه في شخصيّة (الشيخ متّى) عندما أتي إليه الأمير بهنام ولد سنحاريب والذي سمع به وسمع الكثير عن تديّنه، وأنّه يجترح الأعاجيب والمعجزات بقوّة الروح القدس التي وهبها له خالق الكون الإله الواحد. فالذي رآه الأمير بهنام في حلمه هو الذي مثل أمامه وهو نفسه بقامته الربع ضامرة وفي عقده السابع، ببنية هزيلة، إذ إنّ المكوث فترة طويلة في مكان كهذا يهدم بنيان الجسم ويجعله هزيلاً، ومن جانب آخر نرى بعض العلامات تظهر على الشيخ فصدره البارز ولحيته الفضّية، فالمكان له الأثر الكبير في بيان حقيقة الشخصيّات، والصومعة التي اتّخذها الشيخ متّى أظهرت على الشيخ ملامح ماديّة ومعنويّة بدءاً من قامته الضامرة وبنيته الهزيلة ولحيته الطويلة مروراً بعينيه الغائرتين

الجادّتين. ومن جانب آخر أضفى المكان على الشخصيّة قوة جسمانيّة وهذا ما لاحظناه في قول الراوي: ((ولكن خطواته رياضيّة)) إنّ صعود الجبال ونزولها يبني الجسم وينشّطه ويعطيه صلابة.

يعود الراوي ليطالعنا على شخصيّة الشيخ متّى وكأنّه يريد إظهار معاناة الشيخ وتحمّله في حمل الدين، الدين المسيحيّ، وإرشاد الناس على اتّباع الدين الصحيح وترك عبادة النار والأصنام. فالمكان أثّر على جسد الشيخ، فنلاحظ تصلّب اليدين ولحيته الكثيفة وجسده النحيل، يقول الراوي: ((بارك على ركبته،... يداه متصالبتان على كتفه مروراً بأعلى صدره وملامسة نهايات اللحية الكثّة، رأسه ملقى على صدره بخشوع لم يألفوه قطّ على سيماء كهنتهم في معابدهم المزدانة بالياقوت والزبرجد والماس، النصف السفليّ من البدن يشكّل مع العشب المتطاول زاوية قائمة، والنصف العلويّ مستقيم تنتهي في تضاريسه أوراد الحندقون والبيبون، وعند اللحية تتشكّل باقة عجيبة من أوراد وأعواد، والريح الربيعيّة الخفيفة تعانق ثوبه الفضفاض فتتجسّد ملامح جسده النحيل، فيبدو مثل نبته خضراء صغيرة بسيقان خائرة على جذع صفصافة تلامس على استيحاء مويجات الماء المتراقصة على حافّة الشاطئ...)) (مار بهنام وأخته سارة ٨٧).

وكذلك كان للمكان الدور البارز في إظهار الصفات التي اتسمت بها (سارة) في المكان (العجائبيّ) (الساقية) الذي وضعت فيه كي تشفى من المرض (البرص). تقول سارة:((وضع الطاسة فوق العشب، ثمّ أمسكني من هامتي، وغمسني في الماء، مرّة وثانية وثالثة، ولمّا خرجتُ من الماء للمرّة الأخيرة أحسست بتنمّل لذيذ في جسدي حيث البثور، خطفت نظرة إلى ساعديّ فوجدت جسدي متسربلاً بجلد ناعم في مظهري، وروح صافية في دخيلتي، وتفتّحت بوابات قلبي ودرفات نوافذه

للشعاع الذي طهّره من كلّ البثور التي كانت تهصرني في دوامتها، فخرجت من الماء كحمامة بيضاء، ومشيت صوب بهنام وصحبه، شهود الأعجوبة التي اجترحها هذا الشيخ المبارك، مددت يديّ البيضتين اللدنتين نحو بهنام وأنهضته من بروكه الخاشع، وأنا أهمس بفرح لم أحسّ به من قبل قطّ)). (مار بهنام وأخته سارة ٩٢).

كانت نتيجة وضع سارة في هذا المكان وغطسها في الماء، أنّها شفيت من البرص، فقد برزت الدلالة التأثيريّة للمكان من خلال الملامح الظاهرة على الشخصيّة، فبدأ جسمها يتحوّل إلى حالة أحسن وأفضل ممّا كانت عليه، وقد زالت البثور عنها. فالمكان أثّر على الشخصيّة، والتأثير المكانيّ ليس في جسمها فحسب وإنّما شمل روحها وطهّرها بقوة الروح القدس ودعاء الشيخ الناسك. فدلالة المكان هنا دلالة روحيّة حيث بعث روحاً انسانيّة جديدة في سارة.

أمّا في رواية (قدّيسو حدياب) فهي مليئة بالشخصيّات المهمّة، مثل الشخصيّات الأساسيّة (ربن بويا، مار عوديشو، مار قرداغ). هذه الشخصيّات وضفت حركة السرد داخل الرواية ونظّمت خصائصها. فالشخصيّات الثلاث حاضرة في الرواية على امتدادها لأنّها شخصيّات مقدّسة في الفكر المسيحيّ، ولأنّها تحدّت الظلم والاستبداد ضدّ السلطة الحاكمة (الساسانيّة) التي قامت بحملة اضطهاد ضدّ أتباع الناصريّ في فترة حكم الملك سابور الثاني في مملكة حدياب. فهذه الشخصيّات الثلاث هي شخصيّات ثوريّة تواجه الظلم، لنصرة الدين المسيحيّ. يقول الراوي: ((قرّر الشاب بويا أن يتّخذ من كهوف جبل ليس ببعيد مسكناً دائماً له، انقطع فيها تماماً عن المباهج الدنيويّة الزائلة باحثاً ومتقصّياً عن الأبديّة، وزوّادته الكتاب المقدّس، وعصا طويلة تعينه في عبور الموانع والمطبات الصخريّة الشاخصة

إلى أودية عميقة مظلمة، وهناك في أقاصي الشواهق كان يمضي أشهراً وسنين مترعة بالتأمّل والصلاة)). (قدّيسو حدياب ٣٤).

عرض الراوي في هذا المقطع البناء المعماريّ لحياة القدّيس وفراره بدينه من ظلم السلطة، فالراوي عمد إلى إظهار حياة القدّيس في الحاضر، وقال في مشهد آخر عن الشخصيّة الأخرى (مار عوديشو) ((سأعتزل في الجبل..

فغرت مرتا فاها، وقبل أن تتكلّم قال عوديشو..

–كل شيء أتركه لكما، مع وصيتيّ أن ترعوا الفقراء والمحتاجين والسائل وعابر السبيل..

–ولكن يا عوديشو..

ابتسم بوجهها ثمّ قال..

–غداً فجراً سأتسلّق الجبل وأسكن مغارة الناسك صديقي.)). (قدّيسو حدياب ٥٦).

فالمكان، في المقطعين السابقين، يمثل مسكناً آمناً للشخصيّات (ربن بويا، مار عوديشو) وهذه دلالة على أنّ الإنسان لا يشعر بالحياة دون أن تكون قيمة له في داخله. فالراوي حاول في هذين المقطعين أن يظهر الأحداث التي مرّت على الشخصيّات من خلال أحداث الرواية القادمة، وكأنّه يريد أن يبين حقيقة السلطة الحاكمة وقهرها وظلمها للناس. فالمكان ملاذ القدّيسين وحياتهم المضيئة مستقبلاً، وقد اتخذوا الجبال والكهوف مقرّاً للتأمّل والصلاة مع صديقهم الناسك. ودلالة المكان عميقة هنا، وصورته واضحة في أفكار الشخصيّات، والواقع الذي يعيشون فيه وعدم الاستقرار الدينيّ لهم، فقرّروا تسلّق الجبال وتحمّل الأذى، لأنّه طريق

الخلاص من الاضطهاد، فالمكان ليس مكاناً عادياً، حيث تختزن بذور الألُفة والحياة الأبديّة بين الشخصيّات والمكان.

وللغرفة (الحجرة) تأثيرها وتفاعلاتها مع الشخصيّة في الرواية. فالمكان يتفاعل مع الشخصيّة ويبرز عن ذاتها ومشاعرها وأحاسيسها، فهو المكان يعكس على الشخصيّة تصرّفاتها، وهذا المكان يقودنا إلى معرفة ما في داخل الشخصيّة من حزن ووحشة، يقول الراوي:((ويستوي الشابّ الثلاثينيّ في انتفاضة عارمة في فراشه، يفتح عينيه ليجد نفسه على تخته الخشبيّ والليل لا يزال يلامس النافذة على استيحاء، والقمر يشعشع في السماء متباهياً بنوره الفضيّ، فينهض من الفراش ثمّ يمشي بقدميه الحافيتين على بلاط الغرفة، يفتح بابها الخشبي ثمّ ينتعل خفية ويقتعد دكّة طينية، بعد أن يخطف نظرة إلى حجرة والدته التي هدّها السعال المتواصل الذي يوصلها حدّ الأزرقاق بحيث تجد صعوبة حتى في تنفّس الهواء)). (قدّيسو حدياب ٤٤).

المكان هنا يبعث جوّاً من الألم والوحشة داخل الشخصيّة، وفي ذلك دلالة على ذات الشخصيّة وما تحمله من معاناة داخليّة نفسيّة. وقد استطاع الراوي أن يصف مشاعر الشخصيّة (عوديشو)، فأراد أن يبيّن خبايا النفس البشريّة والذات الإنسانيّة، فجاء التصوير لهذه الأمكنة عبارة عن لوحات فنّية ذات عناية فائقة. والمكان اكتسب أهمّية كبيرة ودلالة واضحة من خلال حركة الشخصيّات والتأثير المتبادل بينها.

نستنتج مّما سبق أنّ الكاتب استطاع أن يجعل الأمكنة متداخلة في مضمونها، بحيث أصبح لكلّ مكان خصوصيّة معبّرة، ويكمل بعضها البعض الآخر، لتصبح جميع الأمكنة ذات دلالة عميقة ، تتفاعل فيما بينها لتكوّن صورة واضحة وعميقة

أمام أنظار المتلقيّ. فالمكان أصبح جزءاً من الشخصيّة ومتلاحماً معها، فالأشخاص الذين يعيشون في هذا المكان لم يجدوا غيره، حيث كان البدء والمنتهى والملجأ الذي تحتمي به الشخصيّات. لذا فالكاتب يصوّر الشخصيّات من خلال المكان والعكس صحيح ،كما استطاع أن يبرز منظوره الروائيّ من خلال الأمكنة وتمثيل الواقع الحاضر والماضي الذي استرجعته الشخصيات للمستقبل القادم، كذلك مثل المكان حقيقة الشخصيات الثلاث وتمسكها بدينها، وعلاقة الشخصيّات بالمكان والأحداث التي تدور فيه.

2.2 المكان والزمان

يمثّل الزمان عنصراً من العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها فنّ القصّ، لأنّ عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار تترتب عليه، ويحدّد السببيّة والتتابع واختيار الأحداث داخل النصّ، بل إنّه يحدّد طبيعة الرواية وشكلها ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بها، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، إذ إنّه يؤثّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن لا يظهر إلّا من خلال انفعاله مع العناصر الأخرى كالشخصيّات والأحداث والأمكنة (ينظر: بناء الرواية ٢٦–٢٧).فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة وثيقة حتّى أدى هذا الترابط بينهما إلى دمج مصطلح الزمان والمكان ب(الزمكانيّة). يقول ميخائيل باختين في معرض حديثه عن الزمكانيّة :"ما يحدث في الزمكان الفنّي الأدبيّ هو انصهار علاقات الزمان والمكان في كلّ واحد مدرك ومشخّص، الزمان يتكّثف، يتراص، يصبح شيئاً فنّياً مرئيّاً، والمكان أيضاً يتكّثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث. وعلاقات الزمان تتكشّف في المكان والمكان يدرك ويقاس بالزمان، وهذا التقاطع والامتزاج بين

العلاقات هما اللذان يميّزان الزمكان" (اشكال الزمان والمكان في الرواية ٦).لذا فإنّ زمنيّة السرد "لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتابع الواحدة تلو الأخرى، بل في إعداد من اللحظات وخاصّة في شعور الشخصيّة باستمرارها الزمنيّ المشابه، وأحياناً المطابق، لاستمرارها في المكان وإحساسها بالقوة المجهضة التي لا تنجح في تحيينها" (المصدر نفسه ١١١)، إلى جانب كلّ ما تقدّم توجد جدليّة للزمن مرتبطة بعلل كما عدّها غاستون باشلار في كتابه (جدليّة الزمن) ومن هذه العلل علّة طبيعيّة، فالترتيب الهندسيّ يحكم نسق التعاقب الزمنيّ، وعلى العكس يستلزم الانضباط السببيّ نسقاً مكانيّاً، والعلّة الفعليّة هي التي تعمل على التواصل المزدوج للمكان والزمان، فيتوحّد الشكل والعِليّة ليسودا على الزمان والمكان عندئذٍ يكون الزمان والمكان مخترقين بالعِليّة، وتحمل في أشكالها المتعدّدة أسباباً جمّة للعلاقات والأواصر والتعاقبات، إنّما تجعل الزمان والمكان عضوين. (ينظر :جدليّة الزمان ٧٦-٧٧).

وقد تناولت الفلسفة الزمان من خلال المكان، حيث فصل أفلاطون المثُل عن المحسوسات بوصفه مفارقاً، ويعدّ القطع بين الاثنين تأكيداً على زمن ديناميّ وآخر ميت. وإلى جانب أفلاطون أكّد أرسطو على الزمان من خلال حركة المكان بوصفها جامعاً بين الاثنين، بينما دفع السفسطائيّون الزمان موازياً للمكان، فقالوا: الإنسان مقياس كلّ شيء. وأكّد الفيثاغوريّون على تجريد الزمن من تجريد الأعداد، وبذلك يعدّ الزمان والمكان كميّين، وتنصب علاقة الزمان والمكان على التداخل في المعقولات، فيتحدّد الزمن الدراميّ بوصف آنات تجمع السابق واللاحق من الأزمنة وتبرز من خلال المكان. (ينظر: دلالة المكان في ثلاثيّة نجيب محفوظ ١٧١).فيخضع المكان لعوامل الزمن في كثير من الأحيان، وفي هذا الصدد يصنّف

صلاح صالح في كتابه (قضايا المكان الروائيّ)، حالات إخضاع المكان لعوامل الزمن إلى زمر أساسيّة وتتشعّب إلى زمر ثانويّة، ومن هذه الزمر التي يصطبغ بها الزمان بالمكانيّة هي:

-اصطباغه بالزمن النفسيّ والتاريخ المحدّد بالشخصيّة.

-ما يتركه تاريخ الأقوام والحضارات من أوابد وصروح ومدن، تصبح السمة الرئيسة للمكان بشكل يصعب فيه فصلها عنه. (ينظر: قضايا المكان الروائيّ ١٢٩). فالمكان والزمان ملتحمان في الرواية، ويتحوّل كلّ منهما مرآة للآخر، يدلّ عليه ويتلوّن به، ويتبادلان الأدوار عندما يتجاوزان التأثير المتبادل بينهما، حيث يتحوّل المكان إلى زمان والزمان إلى مكان وهذا ما تسمح به طبيعة الرواية التخيليّة. فالزمن يتّخذ صفات مكانيّة" عندما يداخل الراوي بالقصد بين الزمن والمكان كأن يتحدّد الزمن بالمكان والمكان بالزمن" (الرواية والتأويل ٢٦) وهذا ما أكّده الفيلسوف غاستون باشلار في رؤيته التي تقول بتلازم المكان والزمن على وفق" التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان وردّ فعل الزمان على المكان" (الفضاء ولغة السرد في روايات عبدالرحمن منيف ٩) وما أراده باشلار في هذه الرؤية هو أنّ الزمان يؤثّر على المكان، فيحوّله، وإن كان المكان عبر هذه الآثار والتحوّلات الزمانيّة يدلّ على وتيرة الزمان. إن العلاقة بين كلّ من الزمن والمكان في الرواية أساسيّة ومهمة ذلك لأنّ "الزمكانيّة أساسيّة لكلّ رواية، أي فضاء زمانيّ ومكانيّ ينظّم علاقة الماضي بالحاضر" (تشظّي الزمن في الرواية الحديثة ١٣). فهذا التأكيد الذي يقول بتوحّد الزمان والمكان لم يمنع الدارسين من أن يميّزوا بينهما على سبيل التسيير الإجرائيّ، وأهتم كثير منهم بمقولة الزمن وقدّموا أبحاثاً ودراسات وفي مقدمتها أبحاث ودراسات الشكلانيّين الروس (**formalists ruses**)

الذين نبّهوا على مرونة الزمن التي تمنحه القدرة على أن يتشكّل بأنواع مختلفة داخل الخطاب، فقد لاحظوا أنّ التحريف الزمنيّ سمة الخطاب الوحيدة المميّزة له عن القصّة (ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبيّ ٥٥)، بهذا المعنى إنّ زمن الرواية داخلي والحركة له تعني حركة الشخصيّات والأحداث, فهو ليس زمناً واقعيّاً, إنّما هو تقنيّة يستخدمه الروائيّ للإيهام بالواقع من خلال الجمل التي يوظّفها الكاتب لذلك أنّ "عالم الرواية له زمنه الذي هو زمن متخيّل, وهو زمن يختلف عن الواقع الاجتماعيّ الذي تحكي عنه الرواية أو الذي تتناول عناصر منه كالشخصيّات الأحداث" (في معرفة النصّ ٢٢٧).

إنّ هذا المبحث يتناول علاقة المكان بالزمن ويحاول الكشف عن إيقاع الزمن وعن إسهاماته في تشكيل الأمكنة الروائيّة، وعن تجادله مع المكان، ويبحث أيضاً عن سيطرة كلّ منهما على الآخر، معتمداً في ذلك على الزمن التاريخيّ واسترجاع الماضي، واستحضار التاريخ، وزمن الاسترجاع. فإذا رجعنا إلى الروايات المختارة لبردى نجد أنّ عنصر الزمان له أهمّية كبيرة وخاصّة. فهو الهيكل الذي يبني عوالم الروايات ويجمع عناصرها ويشدّها بعضها ببعض، فتتداخل في الروايات الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، وتحدث مفارقات زمنيّة تختلف من نصّ روائيّ إلى آخر، ويؤكّد اهتمام الروايات المختارة بالزمن اعتمادها على مداخل زمنيّة تسهم بأهمّية هذا المكوّن على مستوى التشكيل الفنيّ للنصّ الروائيّ. ففي رواية "الغرفة ٢١٣" نجد الزمن الذي يتحدث عنه الراوي هو زمن استرجاعيّ، يعود إلى ما قبل الرواية، فالاسترجاع يعود بنا إلى حادث في الماضي، فالراوي يتذكّر حادثة سدوم وعموريّة عندما وقف أمام النافذة يقول الراوي: ((–أخرج من سدوم وعمورية غداً فجراً، فإنّ غضب الربّ قد حلّ .

لا أعلم لم تذكرت هذه الحكاية الدينيّة الموروثة وأنا واقفة أمام النافذة أديم النظر – من علٍ– في بيروت المشتعلة، وأفكّر من نفس... يا ترى أيّها الرجل الصالح، هل عاينت سدوم وعمورية ونفسك راضية من أنّ كلّ هذا الذي حدث بأمر من الربّ عقابا عن آثام أهلها، ولكن هل يا ترى أيّها الصالح أنّ ما يحدث في بيروت الآن هو من فعل الربّ، أناشدك بالربّ أن تفصح وأن لا تشيح بوجهك)). (الغرفة ٢١٣ ١١).

في هذا المشهد الزمنيّ الذي يطالعنا به الراوي نلاحظ أنّ الزمن في الحكاية هو زمن المفارقة، من خلال حديث الراوي (هناء) تعود إلى الماضي وتتذكّر ما حدث في سدوم وعمورية، ينطبق تماماً على بيروت الآن، فالراوي يعود إلى الماضي وذلك لأنّ" العودة للماضي تشكّل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاصّ، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصّة" (بنية الشكل الروائيّ ١٢١). فوظّف الراوي الاستذكار لإعطائنا معلومات سابقة، ويمكن أن نلاحظ أيضاً في هذا المقطع الزمنيّ، أنّ تاريخ الزمن غير محدّد بمعطيات تدلّ عليه التي يقصد بها السارد، فلا يمكن لنا معرفة الفترة الزمنيّة التي حدثت فيها هذه الحكاية التاريخيّة لسدوم وعمورية، فالاسترجاع الذي نتحدّث عنه هو الذي تستحضره الشخصيّة الساردة (هناء) عن طريق التذكّر، فالتأويل الزمنيّ في هذا الاستذكار لا يزال في ذهن الشخصيّة تستعيده بكلّ تفاصيله وتكشف من خلاله هواجسها الداخليّة، وغاية الراوي من هذا الاستذكار لسدوم وعمورية أن يكشف أثر الزمان في المكان، أي في سدوم وعمورية ويقارن بينهما وبين مدينة بيروت، وكأنّ التاريخ يُعيد نفسه، وهناك مقطع آخر شبيه بالمقطع السابق يقول الراوي عن مفارقة الزمن: ((ورحت أفكر في مفارقة الزمن ... من كان يصدق أنّ بيروت التي كانت

شوارعها الصاخبة تعجّ بالسيارات، سيارات أنيقة، حمراء صفراء بيضاء سوداء ... كاديلات مرسيدس بويك فالفو وفورد... بيروت التي كانت أرصفتها تمور الأجساد المشدودة المتدافعة تحت أضواء النيون، بيروت الليل الفردوسيّ، ملاذ الذين لم يألفوا النوم مبكّرين، بيروت شارع الحمراء، والجبل، والشالية، تصبح ثكلى، حزينة، تبكي شوارعها وأرصفتها وليلها وناسها، إن بيروت أمست جثّة تذرو الرياح العاصفة رائحتها النتنة ، فالسماء إذن كانت النعش ، وبيروت هي الجثّة....

–بمَ تفكرين هناء؟

–أتأمّل بيروت

–بيروت أضحت اسماً في صفحة منسيّة من كتاب التاريخ)). (الغرفة ٢١٣ ١٣).

يستمر الراوي في سرد الاسترجاع، إذْ تمثّل أحلام يقظة تعيشها هناء ولا تفارقها مطلقاً، وكأنّه جزء من ذكرى منسيّة في التاريخ الذي تراه في واقعها الحاضر، فالراوي ربط أحداث الماضي البعيد" سدوم وعمورية" بالحاضر القريب "بيروت" معتمداً على مقاطع الاسترجاع وهذا ما يخصب السرد ويزيد من إنتاجيّته إذ "تتميّز مقاطع الاسترجاع بتقنيّة خاصّة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القصّ الأوّل، حيث إنّ عمليّة تلاحم مقاطع النصّ الروائيّ من المشكلات الأساسيّة بالنسبة للروائيّ" (بناء الرواية ٤٢). حيث نجح هيثم بهنام بردى في تحديد مقاطع الاسترجاع زمنيّاً وعدم فصلها عن مستوى القصّ الأوّل، وجعلها وحدة متماسكة ومربوطة خدمة لأغراض سرديّة، عمد الكاتب إلى إسقاط الماضي على الحاضر، لذلك فهو يستخدم "حدثاً في الحاضر يطلق به مجرى الذكريات بحيث يأتي الاسترجاع طبيعيّاً، ثمّ يعتمد على الذاكرة لعرض الاسترجاع، وهو من التقنيّات المستخدمة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكلّ شيء، والاعتماد على

الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصيّة ويصبغه بصبغة خاصّة يعطيه مذاقاً عاطفيّاً" (المصدر نفسه ٤٣). وهذا ما وجدناه في المقاطع السرديّة السابقة، إذْ ربط الراوي بين صورة الماضي والحاضر بالاعتماد على ذاكرة الشخصيّة، فصارا زمناً واحداً. فالكاتب عمد إلى تثبيت وقائع زمنيّة مسبقة ليخلق هذا نوعاً من القلق للشخصيّة تجعلها تنتظر مواقف أخرى شبيهة بها، وتصبح صورة (البستان) سبباً لاستذكار المكان ولكنّه في زمنٍ مضى، فيقول الراوي:((كنّا نقضي أغلب أوقاتنا في اللعب داخل بستان العمّ (حسّان) وبملاحقة الدجاج والحمام والطيور والخراف الصغيرة البيضاء والبنيّة، وبين ساعة وأخرى كنّا نتسلّق السياج الطينيّ لبستان العمّ حسّان الكهل الأعرج ونتسلّق أشجاره، ونبدأ بقطف ثمار البرتقال ، وذات يوم بينما كنّا فوق الأشجار أبصرناه يأتي مهرولاً بصورة تبعث على الضحك، فقد كان جسده يرتفع وينخفض)). (الغرفة ٢١٣ ٥٩).

يعمل هذا السرد الاستذكاريّ على استرجاع جوانب من حياة الشخصيّة الأساسيّة (ثائر) كي يعي القارئ منشأها والبيئة التي ترعرع فيها. حيث يعود ثائر إلى ماضيه الطفوليّ، فالأماكن الحميميّة تكون ملجأ الشخصيّة تحيي معها مشاعر قديمة مفقودة في حاضر الشخصيّة إذْ "إنّ كلّ أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا فيها ورغبنا وتآلفنا مع الوحدة فيها، راسخةً في دواخلنا. لأنّنا نرغب في أن تبقى كذلك. الإنسان يعلم غريزياً أنّ المكان المرتبط بوحدته مكان خلّاق، يحدث هذا حتّى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أنّ المستقبل لنْ يعيدها إلينا" (جماليّات المكان ٤٠). فالذكريات لدى الراوي احتفظت بالزمان والمكان معاً، والمكان هنا منشّط للذكريات وموقظ لها، فكشف لنا هذا السرد عن علاقة ثائر بالمكان الطفوليّ وهو البستان

الذي كان يقضي فيه أغلب أيام طفولته باللعب مع أصدقائه. فالملاحظ من خلال المقاطع السرديّة السابقة أنّ الماضي أصبح مخزوناً لتجارب الواقع المعاش التي عاشتها الشخصيّة، فانطلقت فعاليّات السرد في أعماق الماضي، حيث تستدعي أحداثه المنقضية، فهو على هذا الأساس "منسوج في ذاكرة الشخصيّة ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة" (بناء الرواية ٣١).

ومن الاسترجاعات تلك الذكريات التي تنتاب الملك والد الأمير بهنام، فقد عادت به الذاكرة إلى طفولة ولده بهنام عندما جلسا سويّة على مائدة الطعام لوحدهما، يقول الراوي: ((منذ الضحى وحتّى هذه الساعة، والليل يتسربل عبر خصائص النوافذ، لم يبارح والده الملك، فكلّما استأذنه أبى أن يفعل ذلك، بل يُصرّ الوالد أن يبقيه جالساً جنبه، تغدّيا سويّة، ولوحدهما، من سُفرة عامرة بكلّ ما لذّ وطاب، وأسهب الملك بالحديث، كما لم يفعل من قبل قطّ، عن طفولة بهنام وسارة، وسرد له بالتفصيل وكأنّها تحدث الساعة، بعض حوادث الطفولة، وربّما للمرّة العاشرة، ثمّ لعبا الشطرنج)) (مار بهنام وأخته سارة ٧٢).

في هذا السرد نجد أنّ الزمن لم يستغرق طويلاً. فقد تحدّد زمن الاسترجاع، وهو من وقت الضحى إلى الليل، فبدأ الملك يسرد لابنه أياماً قضاها معه باللعب والصيد، إذ يعيد الملك تفاصيل الأحداث، فالذكريات مع ولده بهنام وماضيه يلازمانه كشيء لا يمكن إزالته، فكلّما يستأذن بهنام من والده الخروج لم يقبل الملك فيبقى بهنام جنبه ويحدّثه عن ماضي طفولته، حيث يسترجع الملك إلى الوراء عندما تطلّع من النافذة، والليل يتسربل منها، والملك يسرد لبهنام ويقصّ عليه مغامراته أيّام الصبا، فقدّم السارد حال بهنام في صغره ليربط الزمنين الماضي والحاضر عبر الأحداث الحاضرة. كما قدّم الراوي حياة الشخصيّات في هذا النصّ

السرديّ باستخدام الذاكرة وسرد ماضيها وخصوصاً شخصيّة الأمير بهنام مرحلة طفولته. حيث تبرز علاقة الطفل بوالده مجموع القيم والأُلفة التي يحملها طيلة مراحل حياته وكأنّها تحدث الآن وهذه الساعة تحديداً في تصوّر الملك. لذلك يمكن القول إنّ "الطريقة الدراميّة توجد في القارئ إحساساً بأنّه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث" (الزمن والرواية ١٣٠). وهناك نمط آخر للزمن يتجسّد في رواية "مار بهنام وأخته سارة" وهو الزمن الطبيعي الذي يتمثل باللحظة التزامنيّة، لحظة الواقع المعاش، والذي عن طريقه يستخدم الكاتب قيم العالم المدينيّ لمدينة آثور، فالحكي ينبعث من الراهن وتتكثف مسرودات الحكي الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة مقارنة بالأزمنة الباقية، يقول الراوي:((عندما ينهض الشفق ويغسل التلال والحقول والزرع، صعوداً إلى الأسوار الشاهقة، تتقافز ذرات الشمس الطفلة حول قمم الأشجار الطالعة من خلف الاسوار، وتتناغم ساعية بنسق نظيم نحو القباب الفيروزيّة الشامخة في الأعماق، وتخرج من خلل الفتحات المخرّمة للبوابات الأربع الشاهقة الشاخصة نحو مداخل المدينة، في هذا البهاء الفجريّ الباذخ تنهض مدينة آثور من رقدتها الهانئة مغتسلة كعذراء حييّت بنثيب المطر الشمسيّ)) (مار بهنام وأخته سارة ٧)، ويقول في موضع آخر:((حيث الجبال البعيدة المضبّبة بالغبش الفجريّ، هكذا هو آثور... صباح مشرق جميل يتنسّم عبق البابونج والنرجس والقداح)). (مار بهنام وأخته سارة ٧).

اعتمد الراوي في هذا النصّ على الزمن الطبيعيّ وأكثر ما يظهر هذا الزمن في المدينة آثور، فيصف المدينة تحت وطأة الشفق الصباحيّ والبهاء الفجريّ، ما كشف هذا النصّ السرديّ عن طبيعة المدينة اللحظات البالغة للمدينة عند خروج الشفق وبزوغ الشمس مع تقافز شعاع الشمس على تلال المدينة وحقولها وزرعها،

حيث يتدفّق المشهد السرديّ مقروناً بتدفق زمانيّ واضح، إذ يتوازن الاتّساع الوصفيّ للمكان مع لحظات (الشفق، البهاء الفجريّ)، في هذا الجمال الذي يضفيه الفجر على مدينة آثور، تستيقظ من نومها السعيد الهانئ، وهذا ما يدلّ على أنّ المقطع السرديّ هو زمن طبيعيّ من خلال توظيف الكاتب ما يؤكّد ذلك من الكلمات، فارتباط الزمن بالمكان يحيل إلى تاريخ المدينة وحضارتها القديمة، ولكونها المكان الرئيس الذي تدور فيه أحداث الرواية، لذلك فالمدينة آثور تعدّ رمزاً أو واقعاً محدّداً في الرواية. إنّ توظيف الزمن الطبيعيّ في النصّ جاء متصلاً بالزمن الروائيّ، هنا أظهرت الطبيعة أجمل ما لديها من تلال وجبال وحقول وزرع وغيرها. كما توفّرت في الرواية تحديدات زمنيّة ومن هذه التحديدات الزمنيّة، يقول الراوي:((بعد ساعات أربع، أي قبل أن تصير الشمس في سمت الرأس، كان ثمة فرقة من الخيّالة، تصعد في رتل عسكريّ يتقدمهم الوزير الشائب، وحين وصلوا شعفة الجبل، ربطوا أحصنتهم وانتشروا في الشعاب وبين الغيران يبحثون عن الشيخ الذي كان ينتظرهم في صومعته العالية مع بعض النسّاك)). (مار بهنام وأخته سارة: ١٨٣).وفي رواية "الغرفة٢١٣" يقول: ((ما بين الدقّة الثانية والثامنة لرقّاص الساعة المستكينة على الحائط الشماليّ للغرفة تنافر الألم وتعملق في ضلوعي حاولت أن أشكمه بعض الوسادة ولكن دون جدوى، إنطبعت على حين غرّة أمام مقلتيّ صورة

طفل يحبو وسط الشارع

أنظر إلى مؤشر الساعة

–الثانية عشرة ليلاً)). (الغرفة ٢١٣ ٣٩).

تشير المؤشّرات الزمنيّة إلى زمنيّة الروايات وتفصح عن اهتمامها بعنصر الزمن، خدمةً للأحداث. ففي المقطع الأوّل من رواية مار بهنام وأخته سارة تمثّل الحدث

في بحث وزراء الملك سنحاريب عن الشيخ الناسك ليأتي معهم لشفاء الملك من الغيبوبة التي تلبّست به بعد قتله لابنه بهنام ورميه بالحجارة حتّى الموت. أمّا المقطع الثاني في رواية "الغرفة٢١٣" حيث توظّف الزمن حدث هذيان ثائر في الغرفة الراقد بها في المستشفى بعد إصابته بطلقات نارية. يسير الزمن في المقطعين السابقين في أبعاده" الماضي، الحاضر، المستقبل".

وتُفتتح رواية "قدّيسو حدياب" منذ سطورها الأولى ببعد زمنيّ، يقول الراوي:((قد تكون الضربة الأخيرة، هكذا قرَّر الشاب الذي يحمل على منكبيه إضافة إلى الفأس ثمانية عشر ربيعاً متداخلاً بالعمل والكدّ)). (قدّيسو حدياب ١٥).

في هذا المقطع السرديّ نجد أنّ الكاتب يهتم بالتسلسل الزمنيّ للرواية. فمنذ صفحاتها الأوّلى حدّد بعداً زمنيّاً، تاريخاً محدداً "نحو عام ٢٨٤" ليعلم القارئ في أيّ سنة تقع هذه الأحداث بالإضافة إلى استخدام الزمن المحدّد "ثمانية عشر ربيعاً" من خلال هذا التحديد المعلن تقوم الرواية على الماضي التاريخيّ، فالسرد لا يوجد بدون زمن ولا يمكن لنا أن نجد سرداً خالياً من الزمن "وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكّر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن، وهذا ما يجعل الزمن سابقاً منطقيّاً على السرد أي صورة قبليّة تربط المقاطع الحكائيّة فيما بينها في نسيج زمنيّ، إذ من الجائز أن نروي قصّة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلاً إهمال العنصر الزمنيّ الذي ينظّم عمليّة السرد.. فلا بدّ لنا أن نحكي القصّة في زمن معيّن: ماضٍ أو حاضر أو مستقبل.. ومن هنا تأتي أهمّية التحديدات الزمنيّة بالنسبة لمقتضيات السرد" (بنية الشكل الروائيّ ١١٧).

الإشارات الزمنيّة المحدّدة في هذا المقطع السرديّ تحدّد نقطة الانطلاق للزمن، فالمقطع أعلاه يتبيّن فترة طويلة من حياة الشخصيّة التاريخيّة "ربن بويا" قضاها بعيداً عن قريته في جمع حطب الزان وتهيئته لنار المعبد بناءً على نذر والدته لإدامة نارها الوقادة، ونلمس في هذا المقطع زمنين " زمن القصّة الذي يخضع للتسلسل المنطقيّ للأحداث، وزمن السرد الذي لا يخضع لهذا التسلسل ويمكن أن نستعين بالخطّاطة للتمييز بين هذين الزمنين:

أ ← ب ← جـ ← د زمن القصّة

جـ ← د ← ب ← أ زمن السرد" (تجلّيات الفضاء السرديّ ٧٢).

لذلك فقد يتجسّد الزمنان "على صعيد النصّ أي كتابيّاً. فالكاتب وهو يمارس عمليّة الكتابة (يكتب) (يبني) عالماً زمنيّاً يتداخل فيه زمن القصّة بزمنيته الخاصّة وقت الكتابة. وهو يتقدّم في عمليّة البناء يتقدّم في إنتاج عالمه الدلاليّ، لذلك عندما تنتهي عملية بناء النصّ، يكتمل انتاجه الدلاليّ" (انفتاح النّص الروائيّ(النصّ والسياق) ٥٠).

وفي مقاطع سرديّة أخرى يظهر لنا الزمن مكثفاً بإشارات وعلامات محدّدة، ففي هذا المقطع يقول الراوي:((أمّا الشابّ رفيق رحلته الزمنيّة القصيرة المحصورة بين عمق المزرعة وعمق غرفة الطعام وعمق روحه المنبسطة المطاوعة الصافية، فقد انشدّ إلى العلامة وإلى الخبز والنبيذ واستنبط من خلال نظرته العميقة التي استلمها الشيخ العلاقة الجدليّة القائمة بينهما كونها تمثّل أسانيد ما يؤمن به هذا الرجل الذي فتح مغاليق روحه التوّاقة إلى المعرفة)) (قدّيسو حدياب ٢٤).

يمكن أن نلاحظ أن امتداد الزمن وتطوره من مكان إلى آخر، وذلك من خلال عودتهما من المزرعة ثمّ الجلوس على مائدة الطعام في بيت ربن بويا رفيق رحلته الزمنيّة القصيرة المحصورة بين مكانين "المزرعة" و "غرفة الطعام" ويمكننا أن نطبّق مقولة ريكور في كتابه الزمن والسرد. حيث يقول "تتعزّز رابطة الفضاء السرديّ الدقيقة التي يؤسّسها الراوي بين مشهده الرئيس هذا والسرد الأسبق للأحداث التي كانت بمثابة النقاط الانتقاليّة في تجربة تعليم البطل. فالمستوى الحكائيّ الذي حرص فيه الراوي على أن يوضع سرده حول العلامات الختاميّة المنذرة في المكان ذاته الذي يريد فيه سرد الكشف الكبير عن (عمق المزرعة وعمق غرفة الطعام وعمق روحة المطاوعة الصافية). فالراوي يطعم تأمّله بالزمن، وعلى مستوى أعمق من التأمّل. فإنّ النظر في الزمن يرتكز على السرد بوصفه حدثاً مؤسّساً في دعوة الكاتب" (الزمن والسرد ٢٣٨-٢٣٩)، ويحدّد الراوي بعداً زمنيّاً آخر:

((إنّه الآن على وشك أن يحفظ مزامير داؤد كلّها على يد هذا الناسك الشائب الذي منذ التقاه قبل سنتين مصادفة انشدّ إليه ووجد في عطفه وحنانه، عطف وحنان والده الراحل، بل وجد خصالاً مماثلة بينهما حدّ التطابق، في البدء وقبل ربيعين أتعبه التيس النزق المزعج وهو يقفز من صخرة إلى أخرى)). (قدّيسو حدياب ٥٣).

وفي مقطع سرديّ آخر يقول الراوي: ((ولم يكن النبيل بعيداً عن موضع ولده بل كان على يمينه على تلّة بوجه بلا ملامح، وكأنّ ما يحدث الآن لهذا الشابّ، لا يعنيه من قريب أو بعيد، بل إنّ دخيلته كانت كالمرجل تودّ أن تلغي هذا الشاب المدمى أمامه والذي كان قبل ثلاثة عقود ينيّمه بين ذراعيه في حجرته الأنيقة في برحبتون)).(قدّيسو حدياب ٣٢٣).

ويستمرّ الراوي في عرض التسلسل الزمنيّ، ويتّضح من ذلك مدى فاعليّة الزمن في تطوّر الأمكنة من الزمن الماضي التاريخيّ والزمن الحاضر: ((يعرف أنّ في الأفق ثمّة مفارقة ستغيّر حياته، كما توقع قبل شهرين ونيف، وما فكّر به إبّان خلوته في جناحه في كلّ ما يجري مذ غادر برحبتون صحبة رسول ملك الملوك مشيّعاً من قبل أهل مدينته بمشاعر الودّ والمحبّة والأمنية بمستقبل وضاء)). (قدّيسو حدياب ١٢٧).

في هذه المقاطع السرديّة أعلاه تفصح عن أهميّتها في وعي الشخصيّات بمكانهم وزمانهم، فقد حدّد الكاتب وعي شخوصه بالعالم المحيط بهم من خلال وعيهم بعنصري الزمان والمكان، وكشف هذين العنصرين عن البنية الأيديولوجيّة للشخصيّات ورؤيتهم إلى العالم، فالبعد الزمانيّ في هذه المقاطع أفصح عن العلاقة الحميميّة المنتظرة مستقبلاً، كما نلاحظ أيضاً أنّ المكان والزمان قد حدّدا السرد في الرواية، فرؤية الشخصيّات للزمن ارتبط بالمكان، كذلك فإنّ هذه المقاطع تدلّ بوضوح على التفاعل الذي أشارت إليه بعض العناصر الزمانيّة أو الإشارات المتعدّدة المختلفة مثل (ثمانية عشر ربيعاً، سنتين ، ربيعين، ثلاثة عقود، شهرين ونيف) تلك الإشارات الزمنيّة التاريخيّة تشير إلى تحديد طبيعة الأحداث في الرواية التي تقوم بها الشخصيّات الروائية، فالكاتب استدعى الشخصيّات التاريخيّة فمن الواضح أنّ الأحداث في الرواية هي في تتابع سببيّ واحد وهو بيان تاريخ القدّيسين الثلاثة (ربن بويا وما عوديشو ومار قرداغ)، وفرارهم بدينهم إلى أعالي الجبال والكهوف، يقول الراوي:((قرّر الشابّ بويا أن يتّخذ من كهوف جبل ليس ببعيد مسكناً دائماً له انقطع فيها تماماً عن المباهج الدنيويّة الزائلة باحثاً ومتقصّياً عن الأبديّة. وزوّادته الكتاب المقدّس، وعصا تعينه في عبور الموانع والمطبات الصخريّة الشاخصة إلى وديان

عميقة مظلمة، وهناك في أقاصي الشواهق كان يمضي أشهر وسنين عمره مترعة بالتأمّل والصلاة.)) (قدّيسو حدياب ٣٤).

وقال مار عوديشو ((سأعتزل الجبل)) و((غداً فجراً سأتسلّق الجبل وأسكن مغارة الناسك صديقي)) (قديسو حدّياب ٥٦). في هذه الأسطر نجد الزمن محدّداً بتمفصلات زمنيّة صغرى ومعينات زمنيّة من خلال المحدّدات أو المؤشّرات الواردة في النصّ مثل (غداً، سأعتزل، ببعيد، أشهر، سنين) فهذه المحدّدات لعبت دوراً لإدخالنا في معرفة الشخصيّات، إنّ الشخصيّات هنا تدرك الصراع القائم بينها وبين السلطة الحاكمة المتمثّلة بشابور بن هرمز ملك مدينة حدياب، فقرار الشخصيتيْن ربن بويا ومار عوديشو باعتزالهما في الجبال والكهوف منقطعيْن عن المباهج الدنيويّة كان من أجل الانتصار للدين المسيحيّ، الذي جاء على يد الشيخ الناسك ورفاقه المبشّرين من "يسوع المسيح" عليه السلام، ثمّ الوصول إلى الهدف المنشود ألا وهو إخماد نار المعابد وتحويلها إلى أديرة وكنائس، فالكاتب استدعى التوظيف التاريخيّ للزمن، وفي توظيفه للمؤشّرات الزمنيّة يريد أن يقدّم الزمن وتسييره بشكل طبيعيّ ومنتظم، وهذا ما يعرف بـــ" الزمن الخارجيّ" (بناء الرواية ٤٥).

مّما تقدّم لا يأتي المكان بمعزل عن الزمن، فقد لاحظنا الترابط بينهما وثيقاً وأدى هذا الترابط إلى صعوبة الفصل بينهما، فالمكان يرتبط بالزمن بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، كما يرتبط بأزمنة أخرى مثل الزمن التاريخيّ والزمن الطبيعي، لذلك فالزمن شديد الالتصاق بالمكان، فهما يشكّلان خطّين متوازيين وبالتالي ينتجان فضاء الاسترجاع الذي نعود من خلاله إلى الوراء.

3.2 المكان واللّغة

اللّغة أداة المعرفة، وتحفظ منتجات الثقافة الروحيّة، وترتبط بالتفكير ارتباطاً وثيقاً، إذ بواسطتها يتبادل الناس مهاراتهم وخبراتهم وأفكارهم وانفعالاتهم، وبواسطتها أيضاً يمكن للإنسان أن يتعامل مع رموز الأشياء.

وفي العمل الأدبيّ تبرز اللّغة، فهي إحدى تقنيات القصّ الفنيّ تعبيراً عن رؤية الكاتب، وهي وعاء لأحاسيسه وأفكاره وأخيلته، كما أنّها وسيلة التعبير. وعن طريق اللّغة تُنسج الكلمات بعضها مع بعض وتُضع في قوالب مناسبة لها تظهر فنيّة الكاتب، فما على الكاتب إلّا أن يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله من الأحداث وحوار الشخصيّات بعضها مع بعض. فاللّغة تنقل صورة العالم الواقعيّ، لأنّ الكاتب يتخيّل صورة وينقلها إلى الواقع، وكذلك يلجأ إلى الوصف عندما يريد تصوير الأمكنة الروائيّة، فالرّواية لا يمكن لها أن تهمل العالم الخارجيّ "بل تحيله إلى عالم فنيّ فتحرّك فيه الشخوص والأشياء بوصفها رموزاً لما يجري في عالم الواقع. واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوصاً وتجارب، أي أنّها أشبه بزجاج شفّاف يرى القارئ من خلاله حياته متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم" (نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويّة الحديثة ٢٠). بهذا المعنى فإنّ الكاتب يبني عالمه الروائيّ في وضع شخصيّاته الروائيّة ثمّ يسقط عليها الزمن والمكان من خلال كلمات خياليّة شبيهة بعالم الواقع ويصوّرها تصويراً مجازياً.

ويلجأ الكاتب أيضاً إلى لغة وصف المكان في الرواية، ومقاطع الوصف في الرواية "تتميّز بنوع من الاستقلال النصيّ وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة، وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه

المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها، وهذا لا يعني بالطبع أنّ هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكليّ للرواية. فبالرغم من استقلالها فإنّها توظّف توظيفاً جماليّاً في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القصّ" (بناء الرواية ١٠٣)). وعليه فإنّ لغة الكتابة ما هي إلّا الواقع المعاش الذي يستعير منه الكاتب مادّته الكتابيّة " فالنصّ ما هو إلا حالة نظرية تتجسّد من خلال اللّغة، لأنّه خطاب أو فعل لغويّ" (انفتاح النصّ الروائيّ النصّ والسياق ١٨). ويمكن القول إنّ اللّغة "إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة، تجعل الماضي واقعاً مُعاشاً، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مشحونة بالتوقّعات، كما أنّها تحمل الإشعاعات الفكريّة والعاطفيّة، وتجعل الشخصيّة تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدّة وحيويّة بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن" (نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويّة الحديثة، مصدر سابق ٢٩). وعليه تسهم اللّغة في تقديم المكان اللازم وتحديد المجال الحيويّ لفكرة القصّة، والمكان من خلال الحوارات والكلمات التي تجري على لسان الشخصيّات، يكتسب شاعريّته، أي يحسّ ويشعر ويشارك الآخرين بواسطة اللّغة التي تستمد منها الشخصيّات التعبير لإظهار أحاسيسها ومشاعرها تجاه المكان، وبواسطة اللّغة استطاع هيثم بهنام بُردى أن يقيم تلك العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصيّات الروائيّة.

إنّ الروائيّ بُردى يستخدم اللّغة حتّى يبني مكاناً فنّياً له ملامحه الخاصّة وأبعاده المميّزة وهويّته المحدّدة. وما وجدناه في روايات هذا الأديب أيضاً أنّه يستخدم الرمز "بما أنّ في الرمز جمعاً لمعانٍ مختلفة وأحياناً عمقاً سحريّاً يختبئ خلف المظاهر، فالأدب الرمزيّ يفرض على القارئ قراءة واعية ويدعوه إلى المساهمة في فكرة المؤلّف، وإلى ملاقاته في تفكيره، وهذه القراءة الواعية، المسماة، لاحقاً خلّاقة، تقرّب القارئ إلى المقروء، فليس المطلوب فقط أن يحزر

القارئ مدلول الصورة_ الرمز، هذا من شأن المجاز المرسل، بينما الأثر الرمزيّ الحقيقيّ يجب أن يحافظ طويلاً على سحره وسرّه، وتعدّديّة معانيه" (الأدب الرمزيّ ١٠). ولا يكتفي الأديب أحياناً بالرمز بل يوظّف الأسطورة ليعبّر عمّا يريد قوله بطريقة مختلفة تخرج عن المألوف، لأنّ الأسطورة "نظام فكريّ متكامل، استوعب قلق الإنسان الوجوديّ وتوقه الأبديّ لكشف النواقض التي يطرحها محيطه، والأحاجيّ التي يتحدّاه بها النظام الكونيّ المحكم الذي يتحرّك ضمنه. إنّها إيجاد نظام وطرح الجواب على السؤال، ورسم لوحة متكاملة للوجود" (الأسطورة في بلاد الرافدين ٣٣).

ففي رواية (الغرفة ٢١٣) يستخدم الروائيّ هيثم بهنام بُردى لغة التصوير للمكان(الملجأ)، محاولةً منه تجسيد أبعاد المكان. فما نلاحظه في هذه الرواية أنّ الكاتب يدخلنا في مشهده الروائيّ، ثم تظهر علينا اللوحة المخيفة من الملجأ، فيصف الملجأ من الداخل في صورة ذهنيّة ليقدّمها إلى القارئ، وفق منظور يريد تحقيقه هو. ويستدعي الكاتب مكان الملجأ لمجرّد ظهور جزء منه، مثلاً يشير إلى (الحيطان الأربعة، الظلمة، المصباح)، في استدعاء منه لوجود كلّ المكان ويحدّده من خلال "تدرج حضور العناصر المكانيّة" (المكان في النصّ المسرحيّ ٩٤). فالظهور التدريجيّ للأشكال المكانيّة تعطي صفة الحركة للمكان، بالإضافة إلى الكشف المستمر للتكوين المكانيّ نفسه، فالروائيّ بدأ نصه من شكل مكانيّ خاصّ مثل (الحيطان الأربعة)، ثم يليه شكل عامّ للملجأ بواسطة بروز بعض العناصر المكانيّة مثل (الظلمة، المصباح، الصدأ)، يقول الراوي واصفاً الملجأ: ((نحو الملجأ، نحو الحيطان الأربعة التي تصّور عالماً قاتماً، الظلمة فيه حيوان أسطوريّ نائم ببلادة في مصباح معطوب أكله الصدأ والإهمال)). (الغرفة ٢١٣ ٥).

فقد استطاع الروائيّ بردى تصوير هذه التجربة ونقل فضاء الملجأ الذي يعيشه من خلال شخصيّاته الروائيّة، للوصول إلى غاياته ويستخدم التعبير لتصوير التجربة الشعوريّة التي مرّت بها الشخصيّات، وللتأثير في شعور الآخرين، فهو ينقل هذه التجربة إلى نفوسهم بصورة موحية ومثيرة من خلال اللّغة . كما نرى أنّه أخذ في الوصف للمكان جزيئات الموصوف مع ترتيب منطقيّ لها، اختياراً واضحاً ويرتّب تفاصيله التي تتمّ وفق منظوره ترتيباً منطقيّاً.

وإذا كانت "الإمكانيّة الوحيدة المتوفّرة للروائيّ لنقل الأمكنة هي الوصف، أي إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها أو تجري بها الأحداث المرويّة عن طريق اللّغة" (تحليل الخطاب الأدبيّ ٢٠٢).كما يريد الكاتب، لذا نجد الحدث عنده متنوّعاً، يقول الراوي في رواية (الغرفة ٢١٣): ((إنزوت الفتاة لصق الحائط، فوقها تماماً ثمّة نافذة متكسّرة الزجاج يأتي منها الهواء بارداً يصفع الوجوه فيشيع فيها يقظة حذرة وتوجسّ خائف)). (الغرفة ٢١٣ ٦).

في هذا المشهد ينقل الراوي هذا المكان (الملجأ)، الذي أصبح بمرور الأحداث مكاناً غير أليف للشخصيّات، فقد عبّر بردى عن هذا المكان بطريقة فنّية تؤثّر في المتلقّي، وتجعله يشعر بهذا المكان الذي يلامس الوجود الإنسانيّ، وذلك لأنّ " اللّغة تجلّ حسيّ وذهنيّ للمكان بسبب امتلاكها لبعد فيزيقيّ يربط بين الألفاظ وأصولها الحسيّة، كما أنّ لكلّ لغة نظاماً من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهنيّ" (جماليّات المكان، الأندلس في الشعر العربيّ الحديث ٥١). وإذا تأمّلنا هذا المقطع نلاحظ أنّ اللّغة بكلّ دلالاتها تكشف لنا عن شخصيّات تعيش حالة مأساويّة موجعة من خلال الحبس النفسيّ داخل الملجأ، والإحساس بالتوجّس والخوف، الذي يعبّر عن حالات الهزيمة والضياع.

ويستخدم الروائيّ لغة الوصف للمكان (البحر) والشخصيّة الساردة (هناء) بحيث تكون معبّرة ومناسبة للسياق الذي تحكي فيه، وعن طريق هذه اللّغة نتحسّس بعمق الواقع ومعاناة الإنسان فيه، ونتحسس رؤية الكاتب وراء المغزى المفقود في الحياة، يقول الكاتب على لسان الشخصيّة (هناء):((ابتسمت وأنا أرمق صخرة (الموت) المنتصبة بشموخ فوق البحر.

-إنّها الحقيقة.

آه يا صخرة العشّاق، يامن عاينت شراذم العشاق الحقيّقيين، يا من بكيت البائسين المنسّيين الذين يأتونك أفواجاً، يتعانقون فوقك، وتشعرين – لحظتها – بأحشائك تثمر، يا من بكيت عشاقك حدّ الذوبان والتلاشي، إنّ بيروت تنتحر يا صخرة الحياة، إنّها لا تنتحر عاشقة لأنّ العشق نضى عنه ثوبه، إنّها تأتيك مكرهة، إنّهم يدفعونها للانتحار، بيروت عذراء مجبولة الضفائر اغتصبها أعداؤها، تناوبوا في اغتصابها، بيروت تنتحر يا صخرة العشق القدسيّ، فهيـ إذن – لن تشعر بالندم حين تقف فوقك وتلقي بجسدها المدنّس في صيرورة المتوسط، بيروت...)).

(الغرفة ٢١٣ ١٦).

في هذا المقطع نجد أنّ اللّغة صاغت شعور الشخصيّة وماضيها، بالاستناد إلى المكان، والتي تمّت عن طريق اللّغة التصويريّة للبحر. فاللّغة رسمت أجمل الصور والدلالات. فاكتشاف البحر هو اكتشاف الذات، كما نرى من خلال الصور الكثيفة والمتناميّة والمتعدّدة تجاه البحر سيغدو ضرورة ويمتزج بأحلام الحبّ والأمل والألم، ويرمز الى براءة المدينة بيروت التي دنّسها الأعداء.

أمّا في رواية (مار بهنام وأخته سارة) فالملاحظ فيها أنّ الكاتب يميل إلى لغة الرمز والأسطورة، لأنّ " لغة الرمز هي اللّغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر

والأفكار الباطنية، كما تنطق لغتنا المحكيّة عن خبرات الواقع، مع فارق مهم، يكمن في شموليّة لغة الرمز وعالميّتها، وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس، والأسطورة، كما الحلم، تكمن أهمّيتها في تقديمها حكايا تشرح بلغة الرمز، حشداً من الأفكار الدينيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة. وما علينا إلّا أن نفهم مفردات تلك اللّغة، لينفتح أمامنا عالماً مليئاً بمعارف غنّية ثرّة." (مغامرة العقل الأوّلى ١٨).

ووظّف بُردى في رواياته الموروث الحكائيّ، ففي رواية "مار بهنام وأخته سارة"، يقوم بناء هذه الرواية على هذا الموروث الحكائيّ، فقد كتبت الرواية بتوثيق تاريخيّ، فالسرد التاريخيّ كان حاضراً فيها، فهي "رواية تاريخيّة التي وسمها كاتبها هيثم بهنام بردى بـــــ "مار بهنام وأخته سارة"، إنّ قصّة مار بهنام معروفة وقد لهج بها آلاف الناس الذين يرون في شخصيّة هذا القدّيس شفيعهم، حيث يحجّون إلى ديره الواقع في مدينة النمرود في العاشر من شهر كانون الأوّل من كلّ عام. إنّ الروائيّ هيثم بهنام بردى أضفى على القصّة علاقات جدليّة ومركبات نصّية تداخلت فيما بينها فكوّنت آصرة حكائيّة في اجتهاد منه لبناء نصّ روائيّ يمنح من التأرخة مكوّناته النصّية واقتران هذه المركّبات بمحوّلات المثيولوجيا والبنى الاجتماعيّة والأنثروبولوجيّة والروحيّة وبالإشارة إلى بعض الثيمات النصيّة الكتابيّة بالعودة إلى (الكتاب المقدّس)". (تأرخة المثيولوجيا ومثلجة الحكاية التاريخانيّة ١١٣).

يقول الراوي : ((آثور... صباح مشرق جميل يتنسّم عبق البابونج والنرجس والقداح، وضحى يتمخّض عن أجساد تمضي لغاياتها: الجنود نحو الثكنات، والتجّار نحو أعماق المخازن، والقرويون نحو الأسواق، النساء نحو الحقول، والأطفال نحو الأراجيح في الحدائق الغنّاء، وظهيرة تأسر الصمت في أغلالها، وكلّ شيء آيل إلى الهدوء، وأغلب الناس يعانقون القيلولة، وعصاري ينزّ منها كلّ شيء عكس الصبح:

الجنود من الثكنات الى البيوت، التجّار يصفدون مخازنهم وجيوبهم ملأى بالنقود، والنساء يعبرن البوّابات صحبة أزواجهن عائدات من الحقول، والأطفال يتأبطون التعب نحو البيوت، والقرويون يتسربون من البوابات في نسق نظيم يشبه خيوط النمل، ووجهتهم قراهم، راكبين بغالهم وحميرهم المحمّلة بالأقمشة والسكاكر واحتياجات القرى والضياع المنتشرة على أديم الأرض القشيبة الممتدّة من آثور نحو سلسلة الجبال القصيّة عبر كتف نهر دجلة الخالد.)). (مار بهنام وأخته سارة ٧–٨).

إنّ لغة المكان انطوت على دلالات كثيرة، حيث عمّقت البنية الدراميّة للسرد الحكائيّ. ويتقدّم الوصف في منحنيات سرديّة بواسطة "جهاز لغويّ تترادف في بناءاته النصيّة أنظمة بلاغيّة عالية، ويتراسل السرد مع التشكيل في تناظر دلاليّ وجماليّ عميق، حيث يجسّد التشكيل المتمثّل برسوم الفنّان لوثر ايشو اشتغالات الكاتب من خلال عناقيد المتن الحكائيّ المشدّدة بتوصيفات أجناسية موظّفاً فيها الكاتب أقصى أشكال البلاغة الوصفيّة، مستفيداً من توازي شعريّة القصّ من خلال حركة الحياة على ألسنة الشخوص، هذا التوازي والتناظر قاد حركة القصّ إلى تمظهر الملامح التصويريّة باعتمادها على اللّغة السرديّة لنقل الأفكار وتوصيلها، إنّ الروائيّ يستثمر لغة التشكيل بطريقة تؤدّي إلى متسعات دلاليّة يبرز في طياتها الفضاء المكانيّ المشحون بداخليّة عميقة في فضاء السرد" (تأرخة المثيولوجيا ومثلجة الحكاية التاريخانيّة مصدر سابق ١١٣).

كما أبدع الكاتب في لغته السرديّة عبر محطّات الرواية وخاصّةً عندما يشدّ مار بهنام وأخته سارة الرحال إلى دير الشيخ متّى وعودتهما وانتشار الخبر بين الناس في شفاء سارة من مرض الجذام، يقول الراوي: ((وفي الغسق ارتحلت الشمس إلى

مخدعها، وارتحل الشيخ صحبة بعض الجند نحو الجبل، وفي اتّجاه متعاكس اتّجه بهنام وسارة والجند وهم يسبّحون لإله واحد حسب. وانتشر الخبر الفريد، خبر شفاء الأميرة سارة العجائبيّ في آثور، مثل الجدائل الأولى لشمس الأصيل، وتيقّن أغلب الناس، وإن لم يجهروا به علناً خشية غضبة الملك المسيّرة بدسائس الكهنة بوجوههم الصارمة العابسة ونظراتهم الثعلبيّة، وانقياد الملك لإرشاداتهم المبطّنة كانقياد الطفل لأبيه، أنّ ما فعله هذا الناسك، وبما يؤمن به من مبادئ سمعوا بها. وكذلك سمعوا عن أعاجيبه الكثيرة في الجبل.)). (مار بهنام وأخته سارة ٩٦–٩٧).

إنّ بُردى بهذا المقطع يشكّل لغته السرديّة وفق منظور دلالي مشحون بفضاء مكانيّ، وحدث قصصيّ في حركة متوازية تجتمع فيها مولّدات الذاكرة للشخصيّات وأبعادها الفكريّة. فالحدث الأوّل بهذا النصّ هو يقين مار بهنام وأخته سارة بالشفاء على يدّ الشيخ متّى في جبل الفاف، وهذا هو اليقين الأوّل للحادثة التاريخيّة في الرواية، أمّا الحدث الثاني فهو الحكم على القدّيسين مار بهنام وأخته سارة بالموت من قبل الملك تحت طقوس عبادة الحجر، لذا نجد أنّ الكاتب بردى أبدع في لغته السرديّة في هذه الرواية (ينظر: تأرخة المثيولوجيا ١١٣–١١٤).

لقد استطاع هيثم بهنام بُردى في هذه الرواية أن يرسم الحكاية، وينشئ عملاً روائيّاً خاصّاً يقوم على مواد تاريخيّة، وهو يجمع بين "الموروث الميثيولوجيّ والكتابيّ، بين ثقافة الإنسان المتطلع إلى بناء حياة عالية في قيامتها الاجتماعيّة والفكريّة وبين حياة التصوّف والإيمان والانعتاق نحو الصفاء والبهاء والضوء ... إنّ الرواية التاريخيّة التي تحوّلت إلى قصة الإيمان حملها الكاتب على جمرة من الشوق العارم بإيمانه ، ورفعها بالحساسية الجمالية للشغل الحكائيّ" (المصدر نفسه

١١٤). وإذا نظرنا إلى أحداث الرواية نجد الصراع بين عبدة الإله كيوان وبيلون وبيلوني، وبين الناس الذين كانوا يتقاطرون على سفح جبل الفاف قرب الماء، فهذا الصراع هو "صراع وجود وحياة، هؤلاء يؤمنون بأعاجيب الشيخ متّى مستلهماً النصّ الإنجيليّ في اشتغاله على المورث الكتابيّ(فالعميان يبصرون، والعرج يمشون، والبرص يشفون، والطرش يسمعون)" (المصدر نفسه ١١٤).

أمّا في رواية (قدّيسو حدياب)، فنلاحظ أنّ هيثم بهنام بُردى استخدم أسلوب الحوار في الرواية وهذا ما يساعد على التعرف على الشخصيّات في الرواية، إذ إنّه يقوّي الحدث الروائيّ والبناء العامّ للرواية.

والروائيّ يستخدم لغة السرد بأسلوب ضمير المتكلّم، واعتمد على أسلوب الراوي، وهذا يتيح للشخصيّات الحديث عن نفسها عن طريق الحوار، كلّ هذا يوظّفه الكاتب لخدمة المكان ولخدمة الشخصيّات، يقول الراوي:((أرى فيك وفي بربارة شعلة وقّادة ستهدي الأفواج الراسخة في العتمة إلى النور، النور الإيمانيّ الذي لا يؤمن إلّا بإله واحد خالق الكون، إضافة إلى ما كنت أشرحه لكم، فإنّي صرت مطمئنّاً إلى أنّ حصادي في شقلاوا كان وفيراً، وأنّ ثمّة خميلة ستنمو ليتفيّأ ظلالها الضالّون.)) (قدّيسو حدياب ٣٢-٣٣).

إنّ اللّغة التي استخدمها بردى خدمت المكان، ويمكن أن نقول عنها لغة دينيّة مستقاة من الكتاب المقدّس. فهو يختار السرد بضمير المتكلّم، ليتمكّن من الوصول إلى عمق الشخصيّات ويعرف أسرارها، فقد "أشار إلى ربن بويا، والقدّيسة بربارة، وقد عجّت الرواية بأسماء الشخصيّات، وقد تخضع الشخصيّات لمنطق السرد وخصائصه، فتصبح شخصيّة روائيّة كأيّ شخصيّة أخرى، وقد منح الراوي الشخصيّة بالكلام والحوار مع الشخصيّات الأخرى، وتقديم تاريخها بنفسها، فتظهر

الشخصيّة في السرد الروائيّ، وهي تتحدث بضمير المتكلّم، إذ تحدث الشيخ عن حياته، وسَرد جزءً من تجربته، وما حدث له وهو يجوب البلاد والأصقاع" (تجلّيات الفضاء السرديّ، قراءة في سرديّات هيثم بهنام بُردى ٧٣).

فالروائي بُردى لم يجعل الرواية تتكلّم بضمير الغائب بل اعتمد على ضمير المتكلّم "وقد جاء استخدام ضمير المتكلّم في سرد أحداث (ربن بويا) متناسباً ومبدأ السرد الروائيّ، لذا ما يسرده الشيخ عنهما، لا يعرفه أحد غيره، ويجهله الراوي نفسه الذي لا يعرف بالتأكيد، ما حدث لهما فيما بعد، ولا سيّما بربارة التي قضت شهيدة بحسب المفهوم المسيحي بعد أن أضحت قدّيسة في زمن كانت تعبد فيه النار، فيشير الراوي بصيغة ضمير المتكلّم بوضوح إنّ الراوي لا يستطيع استخدام ضمير الغائب، لأنّه يجهل كثيراً من المعلومات التي لا يعرفها إلّا صاحب القصّة نفسه. وقد يؤدّي استخدام ضمير الغائب إلى الفصل بين الماضي والحاضر" (المصدر نفسه ٧٣).

ويعتمد بُردى في رواياته على "الرسائل" و "البرقيات"، حيث تعدّ الأساليب لغة التخاطب بين المرسل والمرسل إليه، فقد جاء توظيف الرسائل في رواياته وخاصّةً في رواية "قدّيسو حدياب"، مرتبطة بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيّة وعلاقاتها بعضها ببعض، وفي المكان الذي تجري في إطاره الأحداث، فجرى توظيف الرسائل في هذه الرواية لتجسيد مكانيّة الرواية، من خلال إصرار الشخصيّة (شوشان) زوجة الَمرْزُبان قرداغ، فالرسالة المهمة التي وجهتها شوشان إلى والدها شابور نيكوركان تقول فيها: ((الشهار خواست شابور نيكوركان البالغ الاحترام. بعد تقبيل أياديكم الأبويّة. لا أدري كيف أبدأ رسالتي، وأنا لا أودّ أن أثقل عليكم أعباءً فوق الأعباء الثقيلة التي تنوؤون بحملها ضمن منصبكم في خدمة تاج ملك الملوك شابور بن

هرمز، ولكن ما أودّ إخباركم به لهو شيءٌ جدُّ خطير يمسّ مملكة حدياب ممثّلة بشخص الَمرْزُبان. إنّ قرداغ زوجي المهيوب مرزبان مملكة حدياب الزاهرة مسّته لوثة في رأسه، فهو ترك دين الآباء والأجداد وآمن ببدعة الناصريّ وأتباعه المجانين المنتشرين في قيعان المدن وخبايا الأزقّة المعتمة وفوق الجبال يبحثون عن إله لا يمكن أنّ يروه أو يلمسوه.... ابنتكم شوشان)). (قدّيسو حدياب ٢٢٨).

ففي تلك الرسالة التي بعثتها شوشان إلى والدها تُبلّغ والدها بما حصل للَمرْزُبان زوجها في ترك عبادة ما كان عليه الآباء والأجداد من عبادة الحجارة الممثّلة بالإلهين بيلون وبيلوني، واتباعه الدين المسيحي، حيث تغيّر الَمرْزُبان تغيّراً جذرياً مّما جعل زوجته شوشان وأخته في حيرة، إذ قام الَمرْزُبان بإخماد نار المعبد وتبديلها إلى أديرة وكنائس، وقام بتحويل الحصن رمز المملكة إلى مرتعٍ للرعاع والفقراء والمتسوّلين، ودخول المحتاجين من المملكة وتلبية طلباتهم من مأكل وملبس كلّ هذه المتغيّرات التي قام بها الَمرْزُبان جعل زوجته شوشان في حيرة وقلق مّما يقوم به زوجها الَمرْزُبان، فأصرّت على أن تكتب رسالة إلى والدها، والقصد من هذه الرسالة ذو مغزى بيّن إذ إنّ هذه الرسالة من شوشان ستغيّر رأي الَمرْزُبان ويعود إلى رشدة في إرجاع المعابد إلى ما كانت عليها ويترك أتباع الناصريّ.

أمّا البرقيّات فكانت من ملك الملوك شابور بن هرمز ملك حدياب إلى الحاكم بورزمهير، إذ يقول في البرقية:((من شابور بن هرمز ملك الملوك إلى الحاكم بورزمهير. إذا أتاكم كتابنا هذا تبادرون فوراً إلى محاصرة أربل وذلك بإرسال جيش كامل قوامه عشرون كتيبة، وأن تنفّذوا فيه أمرنا السابق بقتله رمياً بالحجارة بغضّ النظر عن الأشهر التي أمهلتها له، وإذا استحال ذلك تذهب بنفسك على رأس جيش جرّار وتنفّذ الإرادة الملكيّة...)) (قدّيسو حدياب ٣٠2).

مفاد هذه البرقية من ملك الملوك بعد أن رفض العمل الذي قام به الَمرْزُبان في مملكة حدياب بتحويل المعابد إلى أديرة وكنائس ويشرف على حمايتها هو، قرّر ملك الملوك الكتابة إلى الحاكم بوزمهير، وأمره بمحاصرة أربل وإرسال الجيوش لتنفيذ أمره وهو رمي الَمرْزُبان بالحجارة وقتله، أو عودة الَمرْزُبان إلى صوابه، رغم النصر الذي حقّقه الَمرْزُبان على الروم بعد هجومهم على مدينة أربل، إلّا أنّ هذا النصر ينقلب على الفارس الشجاع قرداغ، وجاء الأمر من الملك بأن يحاولوا معه عسى أن يرجع عن ضلالته، بعد حبسه بالسجن سبعة أشهر، فإن رجع إلى دين الآباء والجدود وهدم الكنائس والأديرة ونكّل باتباع الناصريّ وأكرم الكهنة، يفرج عنه ويعود معزّزاً مكرّماً، لكن المرزبان قرداغ أصرّ على التمسّك بالدين المسيحيّ.

لقد وظف الكاتب لغته السرديّة في هذه الرواية بالاعتماد على الأساليب السرديّة مثل الرسائل والبرقيّات، فقد جاءت هذه الأساليب دقيقة تخدم المكان والحدث معاً، لذا فقد أسهمت هذه الرسائل والبرقيّات في إضفاء بعد المكان وخصوصيّته، وأظهرت ميزته وأصالته، من خلال توظيف لغة السرد بالدينيّ والتاريخيّ "فضلاً عن تلخيص موضوع السرد، هو توثيق المعلومات التاريخيّة التي يدور حولها السرد الروائيّ، لإقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخيّة المسرودة، ويمكن أن يفسر اهتمام الكاتب بالشخصيّات الدينيّة أو التاريخيّة التي اختارت المواجهة والتحدّي، ضدّ السلطة الحاكمة رغبة منه بإسقاط تاريخ هؤلاء القدّيسين على الحاضر" (تجلّيات الفضاء السرديّ ٧٧).

وأخيراً نلاحظ أنّ الروائيّ بردى قد وظّف اللّغة في رواياته مستخدماً فيها أساليب متنوّعة، ليخدم فكرة الروايات، فقد أسهمت هذه اللّغة في تجسيد المكان والحدث، وإعطاء الشخصيّات الحيويّة وحرية الحركة، كما أسهمت هذه الأساليب اللغويّة في إبراز التقنيّة الفنّية التي تعبّر عن رؤية الكاتب، فهي الوعاء الذي تحمل أحاسيسه وأفكاره وأخيلته.

الفصل الثالث
دلالات المكان

المكان أنواع عديدة وله ودلالات متعدّدة، تتوزّع بحسب طبيعة المكان، وتختلف وجهات النظر فيها، ويمكن أن يكون المكان أماكن متعدّدة وذلك بحسب الاختلاف بينها.

شغل المكان في روايات هيثم بهنام بُردى حيّزاً كبيراً، فلاحظنا ذلك في رواياته. فرواية "الغرفة ٢١٣"، تحمل عنوان الغرفة مكاناً تقف عليه الرواية وتدور أحداثها فيها. أمّا رواية (مار بهنام وأخته سارة)، لم تحمل عنوان المكان بشكل مباشر، أمّا رواية "قدّيسو حدياب"، فهي تحمل عنوان المكان (حدياب)، التي تدور الأحداث فيها، هذه الإمارة التي تركت أثراً كبيراً ومؤثراً على شخصيّات الرواية وأحداثها.

سنحاول في هذا الفصل أن نحدّد دلالات الأمكنة ، وصفاتها، وسماتها، كما تتجلّى في الروايات المختارة لبُردى، والتي لها دور كبير في البناء العام للروايات، ومن خلال الشخصيّات الروائيّة. فالشخصيّات لها دور في تصوير المكان الروائيّ، والروائيّ يستطيع أن يعكس ما تشعر به الشخصيّات المتخيّلة داخل المكان، فيكون شعورها بالمكان من خلال توظيف الكاتب أو من خلال الشخصيّات نفسها، عندما يمنحها الحريّة والتعبير عمّا في داخلها من أحاسيس وشعور. ويستخدم الكاتب الحوار بين الشخصيّات باعتباره أسلوباً من الأساليب التي تبيّن المنظر الاجتماعيّ للشخصيّات "باعتباره عنصراً له خطره في العمل الروائيّ، إذ يستدل على وعي الشخصيّات وتفرّدها، ويسهم في تطوير الأحداث، فضلاً عن دوره في المساعدة

على بعث الحرارة والحيويّة في المواقف المميّزة، بشكل يحقّق منه تصوّراً متكاملاً لظواهر الواقع" (لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقيّة ٣٤)،فتكتسب عندئذٍ الشخصيّات في الرواية اهتماماً كبيراً، ولا تظهر تلك الأهمّية إلّا بعد أن يتم ربطها بالعناصر الأخرى، ولا سيّما المكان الذي يمنح الشخصيّات الهويّة ويميّزها عن باقي الشخصيّات في الرواية. فالإبداع الروائيّ يتم داخل إطار المكان، والروائيّ الناجح يستطيع أن يتعامل معه تعاملاً فنّياً، فيتّخذ من المكان إطاراً مادياً تتمّ فيه أحداث الرواية ووقائعها، وفي الوقت نفسه يتّخذه شخصيّة فاعلة ومؤثّرة في شخوصه فيصبح لهم الملاذ والمهرب. فتتعدّد أدوار المكان وتتعدّد دلالته، لذا فالمكان ذو علاقة وطيدة بالمسيرة الإنسانيّة، فعلاقة المكان بدلالته ليست علاقة وصفيّة مقتصرة على ما هو مرئي، لأنّ المكان يتفاعل مع العناصر الأخرى، سواء كانت شخصيّة أم زماناً أم حدثاً.

والمكان الروائيّ لم يقف عند دلالة معيّنة يسندها الكاتب له، لأنّ دلالاته المتعدّدة أوّل ما تقوم عليه هو تعدّد القراءات ومن ثمّ تعدّد الدلالة ممّا يؤدّي إلى انفتاح النصّ. فالقراءة المتفحّصة تفرض نفسها على النصّ، لتصبح دلالة النصّ أهمّ ما يمكن أن يتناول للدّراسة، لأنّه مرتبط بجميع عناصر السرد الأخرى. فالمكان مرتبط بذات المؤلّف وليس ببصره الخارجيّ وذلك لأنّ "هدف هذه العدسة أو المرآة المتّسعة الزاوية ليس ببساطة، إظهار العامّ بصدق أكبر، بل جعل القارئ واعياً تجربته" (فنّ الرواية ٢٥٩). فقد حرص الروائيّ بُردى على أن يكون للمكان مدلولات عميقة. فبعض الأمكنة لها دلالة مرتبطة بالشخصيّة ويدل على درجتها الفكريّة أو قيمها الاجتماعيّة أو حالتها النفسيّة. وبعض الأمكنة لها دلالة تاريخيّة فأصبح المكان ومن فيه يمثل الواقع الاجتماعيّ للمرحلة التي تعالجها الرواية.

واستطاع الروائي بُردى أن يربط بين الحالة النفسيّة للشخصيّات الروائيّة بالمكان الروائيّ لتصبح دلالات المكان واسعة من خلال هذا الترابط. ويمكننا أن نقسّم الأمكنة في الروايات المختارة إلى. مغلق ومفتوح، ، وأليف ومعادٍ. ولكلّ نوع من الأمكنة دلالة ذات نكهة مختلفة أعطت النصّ ذوقاً وايقاعاً وصدى، لأنّ الكاتب بُردى في تعامله مع هذه الأمكنة لم يكن تعاملاً جغرافيّاً جافّاً، وإنما كان تعاملاً فنّياً فيه من الإحساس والمشاعر ما يترك لنا رحابة التحاور والجدل معها، والتقرّب والنفور منها.

يشكل المكان في روايات بُردى محوراً أساسيّاً تقوم عليه الروايات برمّتها، فهو الذي يحدّد طبيعة الشخوص وسماتها، والأحداث ومساراتها. وتفاوتت الروايات في وصف المكان وتتبّع جزيئاته وتوظيفها، بحيث يندمج مع العناصر الروائيّة الأخرى، والهدف من ذلك ليس بناء ديكور للأحداث فحسب، وإنّما إعطاء دلالة ما. فالمكان اتّخذ معاني ودلالات ورموزاً متنوّعة، وهذا ما ظهر هذا في الروايات. وسنقوم بعرض نماذج من الروايات المختارة ونبيّن دلالة المكان من خلال الثنائيّات الضديّة المخصّصة لهذا الفصل، والتي تتشكّل من علاقة الراوي والشخصيّات بالأمكنة الروائيّة. لذلك نلخّص أنّ المكان الذي اختاره الروائيّ في رواياته، لا يمكن أن يكون من تلقاء مخيلته، إنّما يتحكم بها من سير الأحداث، وكيفية استساغتها وفق بنائه الروائيّ. ولهذا فإنّه من المعروف "أنّ تحليل دلالات الأمكنة في السرد الروائيّ يساعدنا على معرفة ما يريد الروائيّ إيصاله الى المتلقّي" (دراسات في السرد الروائيّ والقصصيّ ١٨). فالروائيّ يفرض أمكنته ويجعلها تؤثّر وتتأثّر بما يقابلها من شخصيّات روائيّة تقوم بصنع الأحداث، فالمكان يجعل الشخصيّات تتّسم بطوابع نفسيّة حسب نوعيّة المكان، فالمكان المغلق يفرض على الشخصيّة ضيقاً

وانحساراً نفسيّاً، أمّا المكان المفتوح فإنه أيضاً يعكس نفسيّة ساكنيه، فالشخصيّات التي تسكن القرى تختلف في طباعها عن الذين يسكنون في المدن، لذلك تتفاوت الشخصيّات في النفسيّات والذهنيّة من مكان إلى آخر، فالمكان له أثره في تحديد الشخصيّات في الرواية ذلك لأنّ "الشخصيّة الروائية تتحدّد من خلال الفضاء، ويتحدّد الفضاء من خلال رؤيتها وبهذا يتحقّق التفاعل بين الذات والموضوع" (الرواية والتراث السرديّ ٦٧).

1.3 المكان المغلق

وهي الأمكنة الذي لا تحدّها حدود من جوانبها، ويمكن أن يرتادها عامّة الناس، ويمكن أن يكون فيها التواجد لأصحابها بشكل رئيس. وأهمّ ما يميّز هذه الأمكنة أنّها تجعل من فيها منعزلاً، وتبقى الأمكنة التي تقلّ ألفتها في صراع دائم مع الشخصيّات التي تتواجد فيها، وتبقى في تردّد وخوف في تفاعلها معها، لأنّ "الشخصيّة تجد نفسها محاصرة ويأخذ هاجس المكان يلحّ عليها، ويصبح جزءا أساسيّاً من اهتمامها فيكون معادياً لها إلّا أنّ الشخصيّة تقرنه بوقائع أشخاص أو إحالات غريبة إلى نفسها، اعتقاداً منها أنّ ذلك سيجعل منه مكاناً آمناً" (البناء الفنّي لرواية الحرب في العراق ١٢٣). فتتطوّر دلالة هذا الأمكنة بمرور الزمن. فكلّما كان مكوث الشخصيّات في داخلها أطول تعوّدت عليه وازدادت ألفة معها، وتصبح بيتاً جديداً لها، فالأمكنة تتأثّر بالوجود الإنسانيّ، والإنسان يعطي دلالات له عندما "نمنح شيئاً مكاناً شعرياً يعني مساحة أكثر ممّا نعطيه موضوعيّة أو بشكل أدقّ أنّ الشيء يتبع تمدّد مكانه الحميم" (جماليّات المكان ٢١٤).وبهذا يكون المكان المغلق يتحدّد بمساحته ومكوّناته كمكان للعيش والسكن والمأوى الذي يلجأ إليه

الإنسان، ويبقى فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، ولذلك هو مكان مؤطّر بحدود هندسيّة وجغرافيّة، وقد يكشف عن الأُلفة والأمان، وقد يكون مصدراً للخوف والذعر، وغالباً ما يمثّل المكان المغلق حيّزاً يحوي حدوداً مكانيّة تعزله عن العالم الخارجيّ، ويكون محيطه أضيق من المكان المفتوح "فقد تكون الأماكن الضيّقة مرفوضة لأنّها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنّها تمثّل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة" (مشكلة المكان الفنّي ٦٣) وبهذا يمكن أن نقول إنّ المكان المغلق مقيّد إلى درجة يحمل مع هذا التقيّد خاصّية أساسيّة تتمثّل في صعوبة أو استحالة اختراقه.

ففي رواية (الغرفة ٢١٣) نرى المكان المغلق أحتلّ حيّزاً مهمّاً في حياة الشخصيّات الأساسيّة (هناء، ثائر) فأصبح المكان المغلق ملاذ الشخصيّة. ومن الأماكن المغلقة التي وجدت في الرواية (الملجأ) إذ يقول الراوي على لسان الشخصيّة ((لأستغلّ هذا الصمت النادر وأعبر الشارع نحو الملجأ، نحو الحيطان الأربعة التي تسوّر عالماً قاتماً، الظلمة فيه حيوان أسطوريّ نائم ببلادة في مصباح معطوب أكله الصدأ والإهمال، قذيفة ومضت في الفضاء تحمل في طيّاتها الموت المجانيّ المباح)). (الغرفة ٢١٣ ٥).

قد يضطر الإنسان في بعض الأحيان إلى ترك مكانه والانتقال إلى مكان آخر ، ويعتبر الملجأ مكاناً طارئاً تتّخذه الشخصيّة في الظروف الصعبة. والقراءة المعمّقة للرواية توصل القارئ إلى أنّ هذا المكان قد أخذ دوراً كبيراً فيها. فهذا المكان كثير الكراهية ولكنّه بالوقت نفسه أصبح مكاناً إجبارياً للشخصيّة. فنجد دلالة المكان (الخوف، القلق، الحزن) للشخصيّة (الفتاة) وتصوير المكان جاء من خلال (هناء) بتأثير الشخصيّة وحالتها النفسيّة من خلال النظر إلى الشارع ووجهتها نحو الملجأ،

فقد انعكس ذلك على رؤية الفتاة، واستغلت الصمت الموجود في الشارع ودخلت الملجأ. ونرى أنّ الكاتب وظّف المكان، إذ أصبح الملجأ دالّاً على الأمان رغم وحشته وظلمته القاتمة إلّا أنّه في الوقت نفسه مركز استقرار وأمان لفترة قصيرة.

فقد استطاع الكاتب أن يظهر الملجأ بكلّ تفاصيله من خلال تفاصيل مكان الشخصيات التي لا ترغب التواجد فيه، لأنّ الظروف الصعبة أرغمت الشخصيّات على المكوث فيه، فهو مكان فقدت الشخصيّات الحرية فيه، وأصبح محجوزاً في داخل الشخصيّات، فكان خطّاً فاصلاً بين الواقع والأمل. ومن الأماكن المغلقة التي وجدت في الرواية (الردهة)، يقول الراوي: ((الردهة يلفّها صمت أخرس وفضاؤها يردد صوت خطواتي العجلى، استقصيت في ذهني علامة فارقة أستطيع أن أميّزه فيها)). (الغرفة ٢١٣ ٢٠).

نلمح في هذا الوصف للمكان (الردهة) أنّ الشعور الداخليّ للشخصيّة يدلّ على الحالة التي تعيشها (هناء) من عدم الاستقرار النفسيّ، فعند دخولها الردهة لمعرفة الشخص الموجود فيها انعكست صورة المكان وتغيّرت صورته بسبب الظروف المحيطة بالمكان. فارتبطت دلالة المكان في هذا المقطع من خلال ذهن الشخصيّة، وبالتالي أصبح معبّراً عن المعاناة التي عاشتها. فقد استطاع الكاتب أن يظهر صورة المكان لتصبح دلالته عميقة ومؤثّرة. وظهر المكان بصمته الأخرس الذي قدّمته لنا هناء دالاً على سوء هذا المكان وما سيحدث به من أمور مقلقة. كما يدلّ الوصف في هذا المقطع على الحالة اليائسة التي كانت تعيشها الشخصيّة (هناء) المنعزلة عن كلّ شيء.

وبالتالي تصبح الردهة خائفة حتّى من نفسها بفقدان حريّة أصحابها، وحتّى أصوات الخطوات أصبحت خرساء نتيجة الانعزال والسكون الذي أصاب هذا

المكان. فالمكان في هذا المقطع أدّى دوراً وظيفيّاً وهو تأكيد الإحساس بالخوف والرعب، ممّا يكتنف الردهة بشكل عامّ، فراح بردى يستخدم كلّ ما هو متاح له، لكي يُعمّق، ويركّز، ويزيد من دسامة هذا الإحساس لدى شخصيّاته. وقدم الروائيّ مكاناً آخر مغلقاً في الرواية بأوصاف متعدّدة. يقول الراوي: ((الألم يزأر، أمدّ يدي محاولاً تحسّس موضعه، الغرفة صامته تبحر في ضوء بلون الجرح وثمّة أصوات مبهمة آتية من ظلفة النافذة المفتوحة)).(الغرفة ٢١٣ ٣٩).

إنّ الكلام عن هذا المكان (الغرفة) مطابق للمكان (الردهة– الملجأ) في المقطعين السابقين، فبقدر ما يشعر الإنسان بالراحة والطمأنينّة في المستشفى يشعر (ثائر) الشخصيّة الأساسيّة في الرواية بالألم والخوف في إحدى غرف المستشفى، إذ يُلقى في إحدى غرفه في بيروت من غير أن يعرف، فتكون معاملته غير حسنة، فالمكان المستشفى من المعروف عنه أن يعامل الشخص فيه معاملة طيبة، لأنّه مكان مخصّص لرعاية الناس وعلاجهم وتقديم المساعدة لهم.

فقد وظّف الراوي التجربة التي مرّت على الشخصيّة داخل الغرفة بشكل يوحي بحقيقة ما موجودة فيها. فالألم الذي أصاب ثائر، وما شاهده أثناء خوضه المعارك، دلالة على مرارة الظروف التي يعاني منها. فقد انعكست حالة الألم وأصبح كلّ شيء داخل الغرفة له دلالة أليمة. وأنّ شعور ثائر ورؤيته للمكان متّصلة بالرؤية السابقة التي عاشها، ففقد الأمان في داخله وبالتالي فقد الأمان بمحيطه. فيزيد الألم الذي تعيشه الشخصيّة من إحساس القارئ بالمكان لأنّ الشخصيّة أصبحت شاهداً على الدمار الذي أصاب المدينة. ويمكن القول إنّ جميع الأمكنة في رواية الغرفة أصبحت معبّرة عن معاناة المجتمع داخل المدينة بيروت، ولقد انعكست هذه الظاهرة على داخل المدينة وخارجها.

أمّا في رواية "مار بهنام وأخته سارة" فإنّنا نجد المكان المغلق محصوراً في (السرير، الجناح الخاصّ، الصومعة، قاعة الأمير) ولكلّ من هذه الأمكنة دلالته، يركّز هيثم بهنام بردى على المكان المغلق ويعطي المكان أهمّية مميّزة، فمن الأمثلة التي جاءت في هذه الرواية يقول الراوي: ((صمت العصاري المعصورة ببرودة الربيع المنعشة ترش على فضاء قاعة الأمير المختلي مع نفسه دعوة رائقة لفكرة طارئة دغدغت مخيّلته، ففتح عينيه وتبدّى كبدر ساعة اكتماله، واعتدل في جلسته ثمّ صفّق بيديه)).(مار بهنام وأخته سارة ٢٢).

ركز الكاتب في هذا المقطع بشيء من التفصيل على صمت (القاعة) مع (برودة الربيع المنعشة) في داخلها، ما منح الشخصيّة ظروفاً ملائمة مع هدوء وسكينة. فشعور الشخصيّة بالمكان الهادئ ينعكس عليها، فهذا المكان الذي لفّه الهدوء زاد من عمق تفكير شخصيّة البطل بهنام، وبالتالي أصبح المكان منسجماً معه. والصمت دلالة على الهدوء والراحة التي يشعر بها بهنام، فالدلالة هنا دالة على التفكير العميق للشخصيّة الأساسيّة، وبرودة الربيع دلالة على إحساس الشخصيّة بالتفاؤل والقناعة التامّة. ومن الأمثلة الأخرى على المكان المغلق(السرير)، يقول الراوي:((مستلقية على سريرها، يبدو على وجهها أمائر السقم والحزن، وقد أغمضت عينيها تاركة فقط لسمعها استقبال هذا الزخّ اللذيذ من كلام أمّها التي ما أحبّت امرأة مثلها)). (مار بهنام وأخته سارة ٤٢).

للسرير دلالات متعدّدة، إذ إنّه مكان للنوم، والاسترخاء والراحة بعد التعب، ويعدّ أيضاً مكاناً للتفكير والتخيّل والأحلام. فهنالك سرير في السجن وفي المستشفى وفي الغرفة وغيرها، لكلّ منها دلالته الخاصّة حسب المكان الموجود فيه، ففي هذا المقطع نرى رؤية (سارة) تختلف بسبب الحالة النفسيّة التي تعاني

منها، بعد إصابتها بمرض الجذام (البرص)، ولذلك تحوّل هذا السرير إلى مكان غير مريح لها. فالمكان هنا يحمل دلالات الحزن والألم وإخفاء الحقيقة. فالأميرة سارة تحاول أن تخفي حقيقة عواطفها مراعاة لمشاعر الأمّ والأب الجالسين أمامها بحزن ووحشة. فقد منح الكاتب الشخصيّة في هذا المكان شعوراً أليماً داخليّاً.

أمّا في رواية (قدّيسو حدياب) فقد نجد المكان (السرير) مرتبطاً بحالة الشخصيّة الأساسيّة(قرداغ).يقول الراوي((وتنبجس الصرخة المدويّة لتخرج من فمه وتسافر في أحياء الليل الساجي، ليجد نفسه في السرير محاطاً بهذا السيل الباذخ من العواطف الصادقة، ... يسمع صوت والده

–كان كابوساً

همست امرأة عجوز صموتة، والتي لكثرة صمتها، كانوا يسمّونها الخرساء..

–ليس كابوساً

التفت اليها النبيل كوشناوي، ليجدها تهمس..

–إنّها رؤى.)). (قدّيسو حدياب ٩١).

يوحي هذا المقطع لنا بارتباط المكان بالحالة النفسيّة التي أصابت الشخصيّة الأساسيّة (قرداغ) كونه أحد الشباب الذين نذروا أعمارهم للنار المقدّسة ، فتبقى النار ملازمة له حتّى في المنام ويتملّكه الحلم والكابوس والرؤى ولا تفكّ إزارها عنه. فالمكان في هذا المثال ذو ايحاءات خفيّة يحاول الراوي إبرازها، إذ هو مرتبط بواقع الشخصيّة ومستقبلها وما سيحدث لها لاحقاً.

فالسرير في المقطعين السابقين خدم السياق الفكريّ والاجتماعيّ العامّ للرواية، ولشخصيّات الرواية. فالكاتب قدّم ما يجري من أحداث على السرير وحوله، وفي نطاقه الغرفة. فهو بحدّ ذاته حاوية مكانيّة من حاويات الأحداث والشخصيّات،

وأهمّية السرير في هذين المقطعين ليس ديكوراً في الرواية، بل تفاعل ومكوّن روائيّ، وبالتالي فإنّ السرير قد لعب دور الملاذ الوحيد، والخيار المتوفرّ، في الكشف عن المأساة والمحنة التي تعيشها الشخصيّة(قرداغ، سارة).

ويركّز الكاتب في هذه الرواية على (الغرفة) كونها مكاناً مغلقاً، يقول الراوي:((والآن هو غارق في قمّة رومانسيّة مغمّسة بليل محلولك في الخارج، وغرفة تتراقص بها موجوداتها على الجدران كأشباح لا تستكين ملبّية في تشكّلها ارتعاشات ذبالات الشموع الأسيرة داخل شمعداناتها)). (قدّيسو حدياب ١٢١).

الغرفة هي المكان الوحيد الذي يعيش فيها قراداغ بحرية وتمثّل شخصيّته، فتكون علاقة تبادليّة بينه وبين الغرفة تؤثّر في تصرفاته، فكلّ ما فيها من شمعدانات وجدران وشموع وغيرها من الموجودات تجمع الصفات الموحشة في الغرفة. وما يهمّنا هنا توضيح دلالة المكان، فهو مركز الحدث الذي تستمدّ منه الشخصيّات هويّتها، وإليه تسعى آملة لتستقرّ فيه أثناء حركة الرواية، وغالباً ما تكون هيئته عميقة تشبه اللّا مكان، أو مكاناً تجتمع فيه الظلمة والأسرار، وتبوح فيه الشخصيّة أسرار نفسها ومكنوناتها الداخليّة.

وتحضر الغرفة كمكان مغلق في هذا النصّ من خلال موجوداتها، كما وصفها الراوي، بأنّ جدرانها أشباح. لذا نجد المكان غير مقبول لدى الشخصيّة فيكون أكثر قلقاً وأقلّ ارتباطاً بها. فدلالة المكان نجدها ارتبطت بقلق الشخصيّة (قرداغ)، ونرى أنّ المكان يعكس القلق والتفكير لتصبح دلالة المكان مؤثّرة وعميقة. لذلك نلاحظ أنّ الروائيّ ركّز على الغرفة في الرواية لأنّها مكان منعزل للشخصيّة ورمز للعزلة والخيال. فمحتويات الغرفة (الجدران، الشموع الأسيرة)، تدلّ على حالة البؤس واليأس التي يعيشها صاحب الغرفة (قرداغ)، ممّا يؤثّر بالتالي على حالة

الشخصيّة الداخلية من خلال انعكاس صورة المكان على الشخصيّة الموجودة في الغرفة.

ويمكن أن نقول إنّ الرؤية التجزيئيّة التي استعملها الكاتب بُردى في هذا المكان هي رؤية للتعرّف على المكان من قريب. فوقوف عين الراوي وتحديقها في بعض المفردات والتفاصيل، يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من ديكور أو جزءاً من شيء. فالصورة المكانيّة هنا شكّلت جميع ظواهر المحسوسات من شمعدان، وجدران، وشموع، وحتّى الليل المحلولك المسلط على الغرفة. فكلّ هذه المكوّنات الموجودة في الغرفة أحدثت جدليّة في هذا المكان.

2.3 المكان المفتوح

المكان المفتوح هو "كلّ حيّز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغيّر، يحتوي الحدث والشخصيّة والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرةً أو بالواسطة، ويلاقيه الصلة أو التفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى فسيحاً منكفئاً على ذاته يتحجّب بالجدران العازلة ، والمكان سواء كان مغلقاً أم مفتوحاً يستطيع أن يفسّر كثيراً من الدلالات الاجتماعيّة والنفسيّة وإحالتها على عالم رمزيّ أو واقعيّ متخيّل" (الكون القصصيّ آليّات السرد وتمثّيلات الدلالة ١٤١)، وبهذا يوحي المكان المفتوح بالاتّساع والتحرّر، ولا يخلو من مشاعر الضيق والخوف خصوصاً إذا كان المكان المفتوح أماكن منافٍ ومخيّمات، كذلك يرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطاً وثيقاً. فالحلقة الواصلة بين المكان المفتوح والمغلق هي الانسان. فدلالة المكان المفتوح "تكون عادة مقترنة بالحريّة والسعادة والفرح والحالة النفسيّة المستقرّة" (التشكيل السرديّ والحواريّ ١٦٧). ممّا سبق نلحظ أنّ الأماكن

المفتوحة تكون مفتوحة من جانب واحد فأكثر، وشرطها أن تكون مفتوحة من الأعلى. فهذا الانفتاح يعطي الشخصيّات ارتياحاً، رغم الحزن الذي يصيبها. فالانفتاح يمنحها طمأنينة ويجعلها أكثر تفاؤلاً في مواجهة حياتها. لذلك نجد الناس يعون تلك الأماكن عندما يواجهون ظروفاً طارئة. وعليه فالأماكن المفتوحة تستقطب ما هو جوهريّ "من خلال ما تمدّ به في الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردّد الشخصيّة على هذه الأماكن التي يرتادها الفرد في أيّ وقت يشاء" (المكان في الرواية البحرينيّة ٨٠).

ولقد مثلت الأماكن المفتوحة أهمّية بالغة في الروايات المختارة لبردى، على المستوى الدلاليّ والوظيفيّ. وسنقوم بمعالجة هذه الاماكن كونها أكثر الأماكن حضوراً في الروايات.

ومن الأماكن المفتوحة التي وجدت في الروايات (الشارع). يقول الراوي:((وألقيت نظرة إلى الأسفل... الشوارع جرداء، خالية ، مهجورة كأنّها ديار دراسة هجرها الناس منذ قرون، والسيّارات واقفة في فوضى عجيبة، بعضها صعدت فوق الرصيف واستظلّت بحائط نصف متصدّع، وبعضها الآخر لم يجد سائقها الفرصة لكي يوصلها إلى برّ الأمان، فآثر أن ينجو بجلده تاركاً السيّارة لمصيرها المجهول وسط الشارع)). (الغرفة ٢١٣ ١٢)

يرتبط وصف الشارع في هذا النصّ السرديّ بذاكرة الشخصيّة (هناء) بما تحمله من أحداث مأساويّة في تجوالها بشوارع بيروت. فأخذ الشارع بعده الدراميّ وما تثيره هناء من خوف وحزن وألم، ولا يقتصر ارتباط المكان بالماضي فحسب، بل ارتبط ايضاً بوعي الشخصيّة وحركة الواقع الاجتماعيّ. فوصف السارد الشارع بطريقة مباشرة، واختلط المكان بقلق الشخصيّة، فأصبحت المقاطع الوصفيّة التي تراها هناء

متجزّئة مثل أحاسيسها القلقة المتقطّعة، فأشياء الشارع تدلّ على الفوضى التي مرّت بها المدينة (بيروت). فانعكست دلالة المكان على حالة الضياع والخوف التي تعيشها هناء داخل مدينة بيروت، وركّز الكاتب على قساوة المنظر للشارع.

وإذا تمعنّا في هذا المقطع نجد أنّه نابع من نفس مليئة بالهموم والمشاكل، فجاءت دلالة المكان تدلّ على الضيق والاختناق. وعلى العكس نجد دلالة الشارع، الطرق، الجبّ)، في رواية "مار بهنام وأخته سارة" منبثقة من ذاتيّة المكان، فدلالة المكان هذا آتية من طبيعة المدينة آثور. يقول الراوي واصفاً شارع المدينة:((أمّا الشوارع المحيطة به والتي تتفرّع إلى أذرع تقطع المدينة حتّى الأسوار وكأنّها أوراق أزهار البيبون فهي مبلّطة بالحجر، ومظلّلة من الجانبين بشجيرات الدفلى والآس، على يمين القصر الملوكيّ، ثمّة بناء جميل على شكل جبّ، يهبط إلى المدينة عبر طريق مبلّط من رخام جبليّ تحفّ به أشجار الزيتون يمتدّ لولبيّاً، يعجّ دوماً بالناس الساعين من المدينة والضياع والمدن القريبة والبعيدة، ومن الأمصار القصيّة، وهي تحمل مرضاها على رجاءٍ أن يتمّ شفاؤهم، وما أكثر الشفاءات التي تحقّقت داخل الجبّ حيث مرقد الشهداء وخارجه بشفاعة القدّيسين بهنام وسارة ورفاقهما الأربعين)). (مار بهنام وأخته سارة ٢٠٥).

إنّ للشوارع والأسوار والطرق أشكالاً متعدّدة، ويتحكّم فيها طبيعة تكوينها ومكان وجودها. والشوارع لا يمكن أن تكون بمعزل عن الشخصيّة وداخلها. فالشوارع المليئة بالناس والأزهار تبثّ الطمأنينة والراحة للشخصيّات التي تعيش فيها، فتناول الكاتب هذه الأماكن وجعل لها دلالات معبّرة.

ففي هذا المقطع يتحدّث الراوي عن جمال المدينة (آثور)، من خلال شوارعها وطرقها الملوكية وبنائها الفنّي والأشجار المحيطة بها وشوارعها المبلّطة

بالحجر. فوصف الراوي (الشارع، الطرق، الجبّ) بطريقة مباشرة، وامتزج وصف هذه الأمكنة المفتوحة بحياة الناس وشعورهم، فأصبحت المقاطع الوصفيّة التي يراها الراوي تحمل دلالة دينيّة، والشارع أصبح دالّاً على الواقع الاجتماعيّ _الدينيّ لسكان المدينة جميعاً. والطرق المبلّطة بالرخام تدلّ على أنّ المكان يعطي الهدوء والطمأنينة، والجبّ حيث يتوافد الناس إلى هذا المكان لشفائهم بشفاعة القدّيسين وبركة الشيخ الناسك.

ومن الأمثلة الأخرى (البحر)، يقول الراوي: ((ران صمت قصير، ذابت نظراتي في حنايا البحر المترامي على يميني، البحر هادئ كرجل كسيح ينثّ بين الفينة والفينة مويجات واهنة تتهشّم أمام حسكة صخرة هائلة وتتسرّب بين الفجوات المتراصّة ثمّ تكرّ راجعة صافنة مذهولة تحاكي خرس البحر...)). (الغرفة ٢١٣ ١٥-١٦).

مثّل البحر مكاناً مفتوحاً ولكنّه بصورة موحشة، إذ يمثّل البحر مكاناً فضائيّاً في العمل الروائيّ، وتجري فيه الأحداث، وتتنفّس فيه الشخصيّات، وهو رمز لحركة الحياة وفعاليّتها، فدلالة البحر في هذا النصّ تعبّر عن الغربة التي تعيشها الشخصيّة، كما يعبّر عن الهدوء والسكينة للنفس البشريّة، فقد جسّد أحلام الشخصيّة وهمومها وطموحها، والبحر مكان مفتوح يرسم جسد الحياة وروح الناس.

ونجد البحر في هذا المقطع أيضاً يوحي بدلالات منها (الخوف، الحزن، الفزع). من خلال الكلمات الدالة (تتهشّم، صافنة، مذهولة) وكذلك يوحي بالانطواء إلى عالم مجهول ومصير مجهول. قدّم الكاتب البحر كمكان مفتوح ساحر تتحرّك فيه الشخصيّات بأحلامها وصراعها وانكسارها، كما تؤجّج صورة البحر مشاعر

الحزن والمرارة، ويزداد الإحساس بالمكان واندثار قيمته الجميلة عندما ترتبط ذاكرة المكان بالفقدان عند انتهاء زمن البحر الجميل. فارتبطت صورة الموت بالبحر.

ويمكن أن نقف على صورة سرديّة للبحر، وهي (صخرة العشق) التي ذكرها الراوي، المنتصبة فوق البحر. وكذلك يمكن أن نلمح أنّ البحر يحفّز ذاكرة الشخصيّة هناء، فتسترجع موضعاً اجتماعيّاً وانسانيّاً يعرض جانباً من جوانب معاناتها. ومن الأماكن المفتوحة (التلّة) في رواية "مار بهنام وأخته سارة". يقول الراوي: ((مع الجند، على كتف التلّ، وإزاء الخيم، والشمس تهرول نحو السمت، وقف الأمير وجواره سارة المعافاة والمتألّقة بالنعمة التي هبطت عليها من السماء، يرقب الشيخ الجالس على الأرض جوار زميله وقد تخاطف لونه، وكأنّه يستريح من عبء تعب لا يتقبّله جسده الواهن بيسر)). (مار بهنام وأخته سارة ٩٥).

تناول الكاتب أماكن مفتوحة متعدّدة في هذه الرواية، فكان الجبل وأجزاؤه من بين تلك الأمكنة حضوراً، وذلك لأهمّيته في حياة القدّيسين، سواء أكان تلّة أو مغارة أو صومعة. فالمكان (التلّة) يحمل معنى البيت وخصوصيّته، فهو مكان مؤهّل يحمل جوهر وفكرة البيت. ونجد دلالة التلّة واضحة في هذا النصّ، حيث منحت التلّة القدّيسَيْن (بهنام، سارة) قوّة وطمأنينة بواجبهما المقدّس. عندما وقف بهنام وأخته المعافاة من البرص ورفاقه الأربعون يرقبون الشيخ مار متّى، ومع هذه النعمة التي هبطت عليهم من السماء، طلب بهنام من الشيخ أن يعمّدهم حتى لا يُحرموا من نصيبهم، فتعمّد مار بهنام وسارة ورفاقه على يد الشيخ مار متّى.

هكذا نجد تناسقاً بين ملامح المكان وحالة الشخصيّات الداخليّة، بعد شفاء القدّيسة سارة على يد الشيخ الناسك، فارتبطت دلالة المكان بواقع الشخصيّات كونه مكاناً تلجأ إليه الشخصيّة لمعالجة همومها. فكان البحث عن المكان مطلب

القدّيسين وخاصّة سارة التي تعاني من مرض الجذام. وفي رواية "قدّيسو حدياب" يطالعنا الراوي على مكانٍ آخر وهو القرية، يقول الراوي :

((ثمّ نظر إلى القرية بيوتها المتناثرة المتواضعة، وسأل..

–وهذه قريتك..؟

–أجل..

–ما اسمها؟

–شقلاوا..

–أتعرف معناه..؟

–أجل .. إنّها المكان الزاخر بالماء والشجر..

تملّاها الشيخ، فوجد الشمس الآفلة، والنسمة القابلة، وثغاء الحملان، وشدو البلابل، وزقزقة العصافير، مع بيوتها الصغيرة المسيّجة بأشجار الجوز والكستناء والرّمان والزان والصنوبر وترادفها وتكاتفها في الأودية التي تتسلّق سفوح الجبال التي تحيط بها من كلّ جانب، تبدو فعلاً ضيعة رائعة الجمال وساحرة العيون، فهمس..

اسمٌ على مسمى)). (قدّيسو حدياب ١٦–١٩).

تتّسم أهمّية القرية أساساً بالوظيفة التأطيريّة، فتطالعنا رواية قدّيسو حدياب منذ الصفحات الأولى على عالم القرية (شقلاوا) لتكون معادلاً لكلّ قرى أربيل في شمال العراق، وتعبيراً عن مرحلة اجتماعيّة وحضاريّة. وتقف هذه القرية إطاراً عامّاً، حيث تتبسّط فيها الحياة الإنسانيّة في طبيعتها الأولى وفي بيوتها المتناثرة على أطرافها، وتتّسم ببساطتها وعفويتها من خلال مناظرها الخلّابة واسمها الزاخر بالماء والشجر، كما وصفها الراوي بأنّها ساحرة العيون لكثرة ما يحيط بها من أشجار بكلّ أنواعها. لقد ذكرت القرية شقلاوا في الفصل الأوّل مكاناً موجوداً، أمّا في فصل الدلالة فقد

برزت القرية في الرواية من خلال حركة الشخصيّة ومنها شخصيّة (الشيخ)، حيث تملّاها من بعيد، فتبدو القرية للشيخ مكاناً مريحاً وأليفاً، فهي منسجمة تمامّاً مع العالم الداخليّ له وما يحسّ به من عالم مفتوح أمامه عند مشاهدة هذه القرية.

فالمكان هذا يؤدّي إلى وظيفة الكشف عن مشاعر الشخصية وأحاسيسها من خلال النظر إليها، فاستطاع الراوي إبراز صورة فنّية جميلة لواقع حياة القرية. والراوي في هذا النصّ ركّز على الوصف الطوبوغرافيّ للقرية وموقعها الجغرافي الهامّ، وعلى الرغم من أنّ رؤية الشخصيّة (الشيخ) للقرية كانت من بعيد، فإنّها تبدو للناظر ضيعة ساحرة العيون لطبيعتها الخلّابة وموقعها المتمركز بين الأودية وسفوح الجبال.

3.3 المكان الأليف

قد يدخل المكان الأليف من حيث الضيق والانفتاح في بناء العمل السرديّ. كما تساعد طبيعة المكان على نجاح البناء السرديّ بدلالتها الرمزيّة والموضوعيّة، ومن المؤكد أنْ يكون المكان أليفاً إذا وافق الحالة النفسيّة للشخصيّات. فالمكان الأليف يترك في أعماق الشخصيّة أثراً كبيراً، فهو يؤثّر فيها ويكون صديقاً لها، كأن يكون مكان الطفولة أو الصبا، فالمكان الأليف "هو المكان الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، والمكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا، والمكانيّة في الأدب هي الصورة الفنّية التي تذكّرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة" (جماليّات المكان 6). ولذلك فالبيت هو مكان الإنسان ومكان الحياة. فيه بدأت حياة الشخص وفيه تنتهي "فإنّنا حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصليّ في تلك المادّة لفردوسنا الماديّ، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحميّ في داخله"

(جماليّات المكان مصدر سابق ٣٨). وهكذا فالبيت أكثر الأماكن أُلفة لاقترانه بالدفء والشعور. وعلى هذا الأساس يعدّ المكان الأليف هو الذي نعيش فيه ونشعر بالحماية والطمأنينة فيه، إذ يشكّل مادّة ذكرياتنا، ولا سيّما بيت الطفولة فهو أشدّ أنواع الأمكنة أُلفة تجاه الفرد أو الشخصيّة. والمكان الأليف حقيقة نفسيّة وليست موضوعيّة، ويكون محبباً إلى النفس بوصفه مكان الصبا والشباب ويمثّل مسقط الرأس أو العائلة أو مكان الأنس.

لذا يمكننا القول إنّ المكان الأليف مكان حبّ وذاكرة ، ومرتبط بالحالة النفسيّة للشخصيّة. وحدود المكان الأليف مركز الخيال واستعادة الذاكرة للشخصيّة، والإحساس بالأمن والحماية التي يوفّرها المكان الأليف كما وصفه باشلار "يركّز الوجود داخل حدود تمنح الحرية والحماية، ويتّخذ المكان الأليف صفات وملامح ذات طابع ذاتيّ، خارج البعد الهندسيّ" (المصدر نفسه ٩).

وقد تتحوّل الأماكن من المعاداة إلى الأُلفة بفعل رؤية الشخصيّة لذلك المكان. وقد تنسجم الشخصيّة مع المكان فتحبّه وتعيش في أُلفة معه. وقد يكون المكان مناقضاً فيخلق نوعاً من الصراع مع الشخصيّة ويسبب المعاداة والكراهية وعدم الراحة في المكان.(ينظر: الفضاء الروائيّ عند جبرا ابراهيم جبرا: مصدر سابق ٢٣٧).

ويتجسّد المكان الأليف في روايات هيثم بهنام بردى في البستان ، الحيّ الشعبيّ، الجبال، والدير، والغرف، والمغارات، والمكتبة، والمنازل وغيرها، ففي رواية (الغرفة ٢١٣) نجد المكان الأليف (البستان) ذلك المكان الذي يشكّل، بحسب طبيعة الشخصيّات وعلاقاتهم بالواقع، مكاناً تلجأ إليه الشخصيّة. فالمكان عندما يكون أليفاً نشعر بالمسرات فيه ويكون رمزاً للانفتاح والانسجام مع الواقع.

فالبستان الذي نجده في رواية الغرفة وصفه الراوي بأنّه مكان أليف، من خلال الوصف المعبّر عن الألفة لهذا المكان، فـــ(ثائر) الشخصيّة الأساسيّة في الرواية يصف هذا البستان عبر المقطع الحواريّ الذي دار بينه وبين (هناء): ((كنّا نقضي أغلب أوقاتنا في اللعب داخل البستان وبملاحقة الدجاج والحمام والطيور والخراف الصغيرة البيضاء والبنيّة)). (الغرفة ٢١٣ ٥٩).

إنّ إحساس (ثائر) بالمكان مقرون بعاطفة زمنيّة معيّنة. فشعور ثائر بالظلم والمرارة التي واجهها في المستشفى جعله يفتح قصته بالمكان (البستان) مع هناء. فهو منبته الأوّل في صباه. فالبستان مكان أليف لثائر، دافئ وحصين، فيه ذكرياته الطفوليّة، ويحمل صورته وضحكته، فلم يترك البستان لثائر إلّا الذكرى الوحيدة الباقية.

ونلاحظ في هذا الوصف للمكان–البستان–دلالة تبعث الأمن والراحة، والقاعدة الأرضيّة لذكرياته وأحاسيسه ومشاعره. فقدّم الكاتب المكان (البستان) حاوياً للزمن الماضيّ من خلال ذكريات الراوي التي اشتملت على حديثه مع هناء أيام طفولته، فالذكرى كانت الأداة الحقيقية لرسم هذا المكان. وربط المكان الموصوف بذكرى الشخصيّة أعطى المكان الحركة والحيويّة لأن "المكان الروائيّ هو فضاء معاش من طرف الإنسان أوّلاً وأخيراً وما من اتجاه أو ميل لفكّ هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ من الشفافيّة، إلّا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان" (بنية الشكل الروائيّ ٨٩).

أمّا المكان الأليف الآخر (الجبل)، فنجده في رواية "مار بهنام وأخته سارة". يقول الراوي:((إضافة إلى هذا الجوّ المنعش، وسحر هذا الجبل الشاهق، وقلّما

يحظى المرء بنعومة على سفح جبل، فليكن مبيتنا هنا،... فأمر.)) (مار بهنام وأخته سارة ٤٨).

يبعث الجبل في الشخصيّة في هذا المقطع الراحة والطمأنينة بفعل مرجعيّته الروحيّة المقرونة بالهدوء والسكينة والتقديس، وبما تقام به من عبادة وصلاة للنساك. فللمكان إشارة دلاليّة واضحة، تتمظهر في علاقته القدسيّة والروحيّة المرتبطة بالشخصيّة الأساسيّة (بهنام) ورفاقه، وبهنام أحد شخصيّات الرواية التي تعيش لحظات من التأزّم والخوف والقلق. فبعد الطريق المؤدّي إلى المدينة (آثور) ووعورتها. يقول الراوي: و((الليل المليء بالمفاجآت غير السارة، والطرائد المصادة كثار)). (مار بهنام وأخته سارة ٤٨). جعل الأمير بهنام ورفاقه يخيّمون فوق هذا الجبل الساحر بنعومته وهوائه المنعش، كما يمثّل حضور الجبل في هذه الرواية حضوراً سحرياً، عند مجيء الأمير بهنام من المدينة باحثاً عن الشيخ الناسك، كذلك فإنّ لهذا المكان قدّسية خاصة لدى الأمير بهنام جاعلاً منه مكاناً للانطلاق نحو عالم النور الذي يقصده الأمير.

ولذلك نجد العلاقة بين المكان والشخصيّة تنطوي على بعد نفسيّ تمثّله القيم الدينيّة والمحبّة التي تضفي على الأشياء قيماً دلاليّة، فتجعل المكان أليفاً محبوباً. وإنّ نظرة الراوي إلى الجبل جسّدت الإحساس الجماعيّ، فأضفى عليه مضامين قدّسية لأنّه رمز للحريّة وبوصفه دالّاً على الحريّة منذ الأمد البعيد. فانطباع المكان على الأمير بهنام نجده قائماً على ألفة تاريخيّة– دينيّة. فنجد دلالة المكان تجسّدت من خلال (الجبل) إذ برز مدى قداسة هذا المكان لدى الشخصيّات، ونجد الشخصيّات تفضل البقاء في هذا المكان. وبذلك تظهر الدلالة الدينيّة من

خلال تفضيل الشخصيّات وإصرارها على البقاء فوق الجبل، ليبقى المكان أكثر جمالاً وجاذبيّة وطمأنينة للشخصيّات.

ومن الأماكن الأليفة (الغرفة). يقول الراوي ((وتطلّع عوديشو الى أفنان الأشجار، وأيقظته زقزقة العصافير التي أنبأته بقدوم الفجر، فتطلّع إلى حواليه ليجد المكان يغتسل بالنور الذهبيّ الآتي من الشرق، فانتعشت نفسه)) (قدّيسو حدياب ٥٥).

يمتلك المكان في النصّ الروائيّ دلالة خاصّة، تمكّنه من إنجاز مهامّه، وتؤدّي الشخصيّة دوراً مهماً في إظهار هذه الدلالة لاحتواء المكان على خصوصيّة، ممّا يسمح في النصّ بلجوء الشخصيّة (عوديشو) إلى غرفته، فنجد الغرفة قد أدّت دورها من خلال السريّة الموجودة فيها. فقد أدّى هذا المكان دلالة وظيفيّة بتوفير الأجواء المناسبة للشخصيّة.

فالغرفة تقوم بوظيفة الإيواء المؤقّت، إذ إنّها بمثابة بيت لعوديشو، فمثّلت الغرفة مكاناً خاصّاً –أليفاً. ويسعى الراوي لوصف هذا المكان الأليف من خلال الأشجار المحيطة به، وزقزقة العصافير التي أنبأت عوديشو بقدوم الفجر، ليجد المكان مغتسلاً بالنور، حتّى انتعشت نفسه. فرؤية الشخصيّة عوديشو لهذا المكان تبعث الدفء والانتعاش، والتطلّع إلى الأشجار يعبّر عن الفرح والسرور والضياء والنور والسعادة. وهذا الأمر ينطبق على غرفة الَمرْزُبان في الرواية، حيث بعثت الغرفة جوّاً من الراحة والصفاء لم يألفه قرداغ من قبل، حين دخل عليه الملاك يقول الراوي:((ازدادت الابتسامة على الوجه الخمسينيّ وتلألأت عيناه واشرقتا بدمع بلوريّ ثمّ اختفى، وغشّاه إحساس بالصفاء والراحة، إحساس جديد لم يألفه من قبل قطّ، فجثا على ركبته وقال..

–يا ربّ..

وما إن نطقها حتّى أحسّ بأنّه يلج عالماً جديداً يراه في دخيلته، عالماً نورانيّاً لا يمكن لعقل أن يستوعب كينونته ولا إنسان يعدّد سجاياه وكنهه، فنطقت دخيلته..

–إنّني أطرق بابك.. فافتح لي..

وعندما أحسّ أنّه ليس في غرفته بل في فضاء شاسع من البلّور، إستتلى.)). (قدّيسو حدياب ١٨٦).

في هذا النصّ تجلّت آلية التفاعل بين المكان والشخصيّة (قرداغ). فنجد أنّ الكاتب يعيد لنفسيّة الشخصيّة القلقة الأليمة الراحة، ويحقق الاستقرار النفسيّ لها. فلم يكن وصف المكان هنا للديكور، بل جاء لدلالات وغايات. فالمكان أصبح متنفّساً للشخصيّة ومعادلاً للمكان الآمن الذي يصبو إليه الراوي. فليس هناك أبسط من أن يخلو الإنسان في غرفته ويفرغ فيها همومه.

فتطوّر دلالة المكان بمرور الزمن كلّما كان مكوث الشخصيّة في داخلها، إذ تعوّد قرداغ عليها، فازدادت أُلفة هذا المكان معه. ولذلك استند الروائيّ إلى مثل هذا المكان لمعالجة الأفكار التي يطرحها، ذلك أنّ معظم هذه الأمكنة يشكّل محوراً أساسيّاً في حياة الإنسان، ويكون تواجده فيها أكثر من أيّ مكان آخر.

فالنور الشاسع الذي يضيء فضاء الغرفة يصبح أكثر جمالاً، فيتغيّر من تغيّر شعور الشخصيّة، ويصبح المكان ملائماً شعور الشخصيّة (قرداغ). وبالتالي إنّ الكاتب لا يستطيع أن يبعد ذلك الشعور في وصف المكان، بل يجب أن يكون الانسجام بين شعور الشخصيّة والمكان. وعليه فقد وظّف الكاتب دلالة المكان وحوّلها من جماد إلى نبض خافق تحسه الشخصيّة وتتفاعل معه.

كما نجد الكاتب قد تطرّق إلى المكان (الغار) كمكان أليف تلتجئ إليه الشخصيّة لمعالجة همومها وتعبها أثناء البحث عن المبتغى. ففي هذا النصّ نجد بحث الشخصيّة عن المبتغى هو (بيت بغاش). يقول الراوي: ((ولاذوا بغار ظليل بارد، ونفضوا عنهم وعثاء السفر بنومة هنيئة عميقة، لم تستجب لنهضة الشفق، بل لبت نداء الصباح البكر المحمل بزقزقة العصافير على أغصان شجيرات الزعرور، وشدو العنادل على قمم أشجار الجوز، وغناء القّباج بين أوكار الأوجار)). (قدّيسو حدياب ١٩٢).

وهنا نجد أنّ الكاتب أعطى (الغار) دلالة إيجابيّة. فهو مصدر الضياء والنور الذي يبحث عنه الفارس الحديابي قرداغ، وكونه مكاناً لتعبّد النسّاك، وقرداغ يكافح ويناضل ويصارع الحياة ليصل إلى تحقيق هدفه وحلمه. فدلالة المكان في هذا النصّ هي تحقيق الحلم والوصول إلى الهدف والمبتغى لدى الشخصيّة. فانعكست حالة السرور التي يعيشها (قرداغ) على حالته النفسيّة الداخليّة والخارجيّة، فأصبح كلّ شيء في داخل الغار وخارجه له دلالة مفرحة. وذلك يدلّ على أنّ الشخصية جزء من المكان ينعكس شعورها على رؤية المكان. وبالتالي فإنّ انطباع المكان في الشخصيّات أليف وإحساس الشخصيّات تجاه المكان عميق.

4.3 المكان المعادي

المكان المعادي هو" المكان المعبّر عن الهزيمة واليأس، والذي يتّخذ صفة المجتمع الأبويّ بهرميّة السلطة في داخله، وعنفه الموجه لكلّ من يخالف التعليمات، وتعسّفه الذي يبدو وكأنّه طابع قدريّ كالسجون وأمكنة الغربة والمنافي والزنزانة وغيرها، وهذا المكان ينقصه ردّ الفعل الإنسانيّ " (جماليّات المكان في

الرواية العربيّة ١٣). وهذا يومئ إلى القول إنّ المكان المعادي لا تشعر الشخصيّات بالألفة نحوه، لأنّه يرغم الإنسان على العيش فيه ، ويشكّل خطراً على حياته. فالإنسان لا يشعر في هذه الأماكن بالألفة والطمأنينة والراحة، بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية، لأنّه "فضاء لإقامة جبريّة، تشعر الشخصيّة فيه بالانقباض والكراهية، والاضطراب والاضطرار، وعدم التآلف معه، ورفض الانتماء إليه، وتكون مساحته محدودة وضيّقة وقد تشعر الشخصيّة بالضيق والتضاؤل مهما كان شاسعاً ومفتوحاً، فهو يطبق ويكتم على أنفاس الشخصيّة لعدم انسجامها معه، ويعدّ السجن أحد الأمكنة المعادية المغلقة، لإحاطته بالجدران والحواجز التي تفصل السجناء بعضهم عن بعض، فهو مغلق من الداخل ومغلق من الخارج، والسجن يشكّل نقطة انتقال من الخارج من عالم الحرية والرحاب إلى داخل السجن، عالم السلب والتهميش والتشظّي" (الشخصيّة في روايات تحسين كرمياني ٣٢).

ويتوقّف الشعور بالمكان المعادي على نفسيّة الشخصيّة، ومدى تغيّر هذا الشعور من شخصيّة إلى أخرى. ويمكن دراسة المكان المعادي في سياق الموضوعات والصور الانفعالية أو رؤية الشخصيّات للمكان، ويكون الإنسان في غالب أوقاته مجبراً على الحياة فيه تحت الضغط من الظروف الطارئة أو القدر المحتوم، فهو يعكس تصرّفات الشخصيّة ويحدّد توجّهاتها الفكريّة والنفسيّة.(ينظر: التشكيل السرديّ والحواريّ، قراءة في قصص تحسين كرمياني ١٦٠-١٦١).

وقد نجد المكان المعادي في روايات هيثم بهنام بُردى في أماكن عديدة، منها بيروت التي تحوّلت بمرور الأحداث إلى مكان معادٍ تقول هناء: ((العيش في بيروت أشبه بالعيش في آتون الجحيم)). (الغرفة ٢١٣ ١٢).

يحاول الراوي في هذا النصّ نقل صورة المكان الحقيقيّ– الواقعيّ (بيروت) وما تجري فيها من أحداث من خلال شخصيّة هو يخلقها، وفضاء تشبيهيّ مقترن بالفضاء الحقيقيّ، فثمّة فضاء تشبيهيّ قائم على فعل التشبيه المباشر (أشبه) وبين المكان المعلن الحقيقيّ المعاش (بيروت) والمكان التخيليّ المعادي المخيف (الجحيم). لهذا يمكن القول إنّ الدلالات الاقترانيّة هنا دلالات انفصال وزجر مع المكان بصيغة عدائيّة، وبالتالي نجد بعض الأماكن في الروايات يكون لها ذكر لتؤدّي دلالات معيّنة، ولكن ثمّة أماكن أخرى تتّخذ من خلال موقعها في السياق الروائيّ أدواراً أخرى، كأن توحي بتطابق بين الواقع ومخيّلة الشخصيّات. وهذا ما نجده في حديث هناء عن بيروت وتشبيهها لمدينة بيروت بـــ (الجحيم).

ويمكن القول أيضاً إنّ الكاتب نجح في توضيح سلبيّة المكان إدراكاً منه بالإمعان في بيان بشاعة هذا المكان الذي يحمل السمات المشحونة بالسلبيّة والبشاعة. وبالتالي أصبح المكان معادياً، يقتل قيم الألفة والطمأنينة ويحلّ محلّها الشعور بالخوف والحزن والضياع والزجر والعجز والرعب. فالمدينة بيروت أعطاها الراوي صفات ودلالات كثيرة، مناقضة للمكان الأليف، فأعطاها صفة (الموت)، أي موت الإنسان فيها، وسكوتها يدلّ على صفة التهميش لساكنيها.

ومن الأماكن المعادية (الملجأ). من المعروف أنّ علاقة الإنسان بالملجأ علاقة ودّ وترابط واحتماء وألفة وسكينة، فبعد أن كان الملجأ مكاناً أليفاً تحوّل إلى مكان معادٍ في سياق الأحداث. يقول الراوي: ((فاستنتجت من هذا التحليل العامّ المعنى التقريبيّ لكلمة الملجأ، شكله، محتوياته، جوّه، ولكنّ عقليّ الباطنيّ كان يوحي إليّ بأنّ كلّ شيء فيه–رغم أنّه يطرد شبح الموت – جنائزيّ، سوداويّ، يوحي بالموت والذلّ...)). (الغرفة ٢١٣ ١٤).

نلاحظ في هذا المقطع أنّ العلاقة بين الشخصيّة (هناء) والمكان (الملجأ) علاقة شائكة، ومتطوّرة وهي متحوّلة. فعلى الصعيد الذي يكون فيه الملجأ ملاذاً آمناً من حصد الحروب الطاحنة نجده قد تحوّل في هذا السياق الروائيّ إلى مكان عدائيّ وغير آمن. تحوّل المكان إلى مكان معادٍ بمجرد نظرة الشخصيّة واستنتاجها الباطنيّ والتحليليّ لكلمة الملجأ. فأنعكس المكان من خلال شكله ومحتوياته السوداويّة الجنائزيّة، الذي يوحي بالموت والذلّ والإهانة في داخله نتيجة الحروب التي وضعت أوزارها على المدينة. وانعكس لون الملجأ على مشاعر الشخصيّة. وفي ذلك دلالة الخوف والحزن الذي تعيشه الشخصيّات داخل هذا المكان. وعلى الرغم من أنّ المكان الملجأ يُعتبر ملاذاً للشخصيّات، كما قلنا سلفاً، إلّا أنّه في الوقت نفسه تحوّل إلى عذاب للشخصيّة يوحي بالظلم. فقد دخلت الشخصيّات هذا المكان إكراهاً، وكرهت الشخصيّة هذا المكان لأمرين. الأوّل شكل الملجأ ومحتوياته المخيفة، والثاني قساوة الألم الذي أصاب الشخصيّة في ما حصل من أحداث داخل المدينة.

ومن الأماكن المعادية الأخرى (القاعة) في رواية "مار بهنام وأخته سارة" يقول الراوي: ((الناظر الى عيون حفنة الأجساد هذه التي تبدو وسط هذا الجمال الأسطوريّ الباذخ لقاعة العرش، مثل نقطة سوداء لبعوضة وسط بياض يعمّم شعف جبل شاهق،.. الخوف على وجوههم المعفّرة بالتراب والعرق يرسم على سيمائهم معالم خلاء موحش ينعب فيه البوم، وتعوي في فيافيه الكواسر، والرعدة في أوصالهم صدى نبرات الملك المتصاعدة)). (مار بهنام وأخته سارة ٣٦).

لقد أصبح انغلاق هذا المكان على الشخصيّات دالّاً على عدم الاستقرار النفسيّ والخوف والقلق. والسبب في ذلك حالة الضياع والهروب الذي تعيشه

الشخصيّات المؤمنة بالدين المسيحيّ داخل قاعة العرش، حيث شعرت بالقلق والخوف، ويستطيع القارئ أن يلمح الشخصيّات في هذا المكان ومدى تأثيره من خلال وصف الكاتب التشبيهيّ الدقيق لهذا المكان.

ونجد في هذا المقطع مرتكزات بلاغيّة تفيد من الطاقة التشبيهيّة القصوى في تأكيد وطروحات النصّ العدائيّة والتي تسهم في شكل من الأشكال في تقوية القيم العدائيّة هذه مثل (البوم، الرعد، النقطة السوداء، وغيرها من التشبيهات). وفي ذلك دلالة على الظروف القاسيّة التي تعاني منها الشخصيّات، كما نجد علاقة الشخصيّات بالمكان (القاعة) علاقة توتّر وقلق وخوف، فالكاتب وظّف ما يلائم تلك الظروف. ويأتي ذكر الزنزانة كونها مكاناً معادياً وكونها مكاناً يسلب الحريّة فهو المكان المقيّد، يقول الراوي: ((وحين نظر عبر الشرفة واصطدمت نظراته بالشعاع البارق الذي يخرج من كوّة الزنزانة تلبسه الفزع فأنشأ جسده يرتعش من الفزع، فيما لم يستطع حتّى أن يلكز صاحبه الغاطّ في الكرى .... داخل الزنزانة)). (قدّيسو حدياب ١٨٠).

تعتبر الزنزانة من الأماكن العدائيّة لساكنيها، إذ إنّها توّلد ضغوطاً نفسيّة، ولأنّها مكان محصور، وتجسّد العذاب الجسديّ الذي يواجه الشخص داخلها. فالزنزانة تتّصف بعدم الراحة والضيق والقلق، فهي من الأماكن التي يرغم الشخص على المكوث فيها، فتعكس حالة الشخصيّة ومشاعرها وأحاسيسها وتوجّهاتها النفسيّة. فهي (الزنزانة) "الذي تعيش فيه الشخصيّات إجباراً، وتحاول الهرب والنفاذ منها دائماً، وتشعر بالضيق من الأجواء الضاغطة التي تفرضها طبيعة هذا المكان، لإحساسها بالاضطّهاد والقهر" (ينظر: البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق ١٢٩).

ولقد منح الكاتب خصوصيّة التعبير عن الفزع الذي تلبّس الشخصيّة (عوديشو) المحبوس في الزنزانة من خلال نظر عوديشو عبر الشرفة والتي توحي بدلالة عالم آخر نقيض الداخل. وبالتالي فقد منح انتقال الشخصيّة من المكان المفتوح إلى المكان المغلق الموحش خصوصيّة في التفكير بسبب فقدان حريتها، فكان كلّ ما يشاهده داخل الزنزانة يمنح خيالاً وجنوحاً نحو الخارج، والشخصيّة لم تستطع أن تنتقل من موضع إلى آخر بسهولة من دون أن يكون للخيال دور في كلّ جزء من المكان.

هكذا نجد أنّ للمكان دلالات واضحة في روايات بُردى، ويقوم بوظائفه لتكوين إطار الأحداث المتخيّلة الروائيّة ويؤشّر لأحداثها. فيولي الروائيّ المكان أهمّية كبيرة حيث نتلمّس ذلك ما عرضه لنا من أمكنة سواء أكان المكان أليفاً أم معادياً، مغلقاً أم مفتوحاً، ومدى تأثيرها على الشخصيّات الروائيّة، فضلاً عن تأثيرها على القارئ لما تتمتّع به هذه الأمكنة من خصوصيّة في العمل الأدبيّ. فالكاتب جعل المكان يدخل في النسيج الروائيّ للروايات الثلاث، ووجدنا أنّ المكان في الروايات قد تميّز بأنّه كشف نسيج التفاعل بين الواقع والخيال، فامتزج الواقع المؤلم بالصراع والكفاح، كذلك مزج الحزن والألم بالتفاؤل والعنفوان. ويمكننا أن نطبّق على روايات هيثم بهنام بُردى قول أحد النقاد "أنّ الروائيّ لا يطرح أماكنه بشكل اعتباطيّ، وإنمّا وفق رؤية خاصّة تعكس علاقة الراوي وشخصيّاته بالمكان، إذ إنّ حديث الراوي عن الأمكنة يأخذ أبعاداً دلاليّة تتلوّن بلون الوضع الذي فيه أبطال القصّة" (النقد البنيويّ والنصّ الروائيّ ٨٠).

جدول: دلالات الأمكنة

المكان	الرواية	نوعه	دلالاته
الملجأ	الغرفة٢١٣	مغلق	دلالة الأمان والاستقرار لفترة قصيرة
الردهة	الغرفة٢١٣	مغلق	دلالة مرتبطة بذهن الشخصيّة(عدم الاستقرار النفسيّ)
الغرفة	الغرفة٢١٣	مغلق	فقدان الأمان وعدم الراحة
قاعة الأمير	مار بهنام وأخته سارة	مغلق	التفكير العميق والإحساس بالتفاؤل والقناعة التامّة
السرير	مار بهنام وأخته سارة	مغلق	الاسترخاء والتفكير والتخيّل والأحلام
السرير	قدّيسو حدياب	مغلق	دلالة مرتبطة بواقع الشخصيّة
الغرفة	قدّيسو حدياب	مغلق	دلالة (القلق–العزلة–الخيال)
الشارع	الغرفة ٢١٣	مفتوح	دلالة الفوضى والخوف والضياع التي تعيشها الشخصيّة
البحر	الغرفة ٢١٣	مفتوح	دلالة الغربة والأحلام والهموم والانطواء على عالم مجهول
التلّة	مار بهنام وأخته سارة	مفتوح	دلالة القوة والطمأنينة تجاه الواجب المقدّس
الشوارع– الطرق– الجبّ	مار بهنام وأخته سارة	مفتوح	دلالة الواقع الاجتماعيّ–الدينيّ للسكان

القرية	قدّيسو حدياب	مفتوح	دلالة اجتماعيّة –حضاريّة لواقع حياة القرية
البستان	الغرفة ٢١٣	أليف	الأمن والراحة والقاعدة الأساسيّة لحياة الشخصيّة
الجبل	مار بهنام واخته سارة	أليف	دلالة روحيّة مقرونة بهدوء وسكينة وقدسيّة
غرفة عوديشو	قدّيسو حدياب	أليف	دلالة وظيفيّة –الإيواء المؤقّت –الدفء والانتعاش
غرفة المرزبان قرداغ	قدّيسو حدياب	أليف	استقرار نفسيّ –متنفّس للشخصيّة
الغار	قدّيسو حدياب	أليف	دلالة لمعالجة الهموم–دلالة إيجابيّة– تحقيق الغايات الدينيّة
بيروت	الغرفة٢١٣	معادٍ	دلالات اقترانيّة–دلالات انفصال وزجر بصيغة عدائيّة
الملجأ	الغرفة ٢١٣	معادٍ	التحوّل من الأمن والملاذ إلى الذلّ والإهانة والخوف والرعب
قاعة العرش	مار بهنام وأخته سارة	معادٍ	عدم الاستقرار النفسيّ للشخصيات– تشبيهات بلاغيّة عدائيّة
الزنزانة	قدّيسو حدياب	معادٍ	الخوف والفزع وفقدان الحريّة والضغوط النفسيّة والتقيّد

الخاتمـــة

لقد حاولت دراسة "المكان ودلالاته في روايات هيثم بهنام بُردى"، أن تتعامل مع المكان بوصفه أبرز ضروريّات السرد الروائيّ، وكونه القاعدة الأساسيّة التي يقوم عليها العمل الروائيّ. فالروائيّ بردى أعطى المكان مكانة مميّزة في الروايات الثلاث، وتمثّل هذا في خلقه للمكان الروائيّ وصياغته له من خلال العلاقة القائمة بين المكان والعناصر الروائيّة الأخرى كالشخصيّات والأحداث والزمان واللّغة.

وبناءً على ما تقدّم توصّلت الدّراسة إلى مجموعة من النتائج أهمّها:

- كشفت الدّراسة رؤية الكاتب تجاه الواقع والحياة في مختلف القضايا الإنسانيّة. فجاءت الروايات وثيقة الاتّصال بالواقع وكاشفة عن هم تاريخيّ – دينيّ، والتي انعكست على أبطال بردى وخاصّةً في روايتي "مار بهنام وأخته سارة" و" قدّيسو حدياب".
- جسّدت الأمكنة في روايات بُردى العالم الواقعيّ. فرأينا كيف يختار بُردى أمكنة موجودة فعلاً وينقلها إلى رواياته مستعيناً بأوصاف تقريريّة وتشبيهيّة، ما يعكس على شخوصه الإحساس العميق تجاه تواجدهم في هذه الأمكنة.
- تفرّعت الأمكنة في روايات بُردى إلى أمكنة موجودة حقيقيّة وأمكنة متخيّلة، واهتمّ الكاتب بالمكان الواقعيّ والمتخيّل اللذين يعدّان مكانين مهيمنين وشغلا مساحة كبيرة.
- عمد بُردى من خلال الأمكنة الموجودة إلى إظهار واقع المدن والقرى في رواياته من خلال الإشارة ببعض الرموز والصور، وبأوصاف معبّرة رغبة منه في

الوصول إلى الواقع المعاش، فأحسن توظيفها في سياقات تاريخيّة واجتماعيّة ودينيّة وحضاريّة.

- امتازت الأمكنة المتخيّلة بأنّها تمثل عالماً خاصّاً، رسم فيها بُردى المكان بتقنيّة عالية بالاعتماد على حركة الشخصيّات وطبيعة العلاقات التي تربطها، وحالة التأزّم التي تعبّر بها عن أحاسيسهم إمّا بالنوم أو بالرؤى والانتقال إلى المكان المتخيّل. فضلاً عن أنّ بُردى يصوغ الأمكنة المتخيّلة بفعل عجائبيّ وإشارات من العالم الأبدي الذي زخر بدلالات وإشارات مسيحيّة. كذلك رأينا براعة بُردى في إنشاء عالم ومكان متخيّل تسبح في حناياه الشخصيّات الباحثة عن العدالة والمنطق والقداسة، كما كشفت لنا الدّراسة استخدام بردى لغة معبّرة عن الأمكنة المتخيّلة وذات دلالات صوفيّة تعاضد الأبطال في مسعاهم نحو المستقبل.
- أولت الروايات عناية خاصّة بالأمكنة العامّة والأمكنة الخاصّة، حيث أظهر بُردى هذه الأمكنة لينقل المشهد الحياتيّ للأحداث التي تقوم بها الشخصيّات. كما رأينا بُردى يصف مخاوف الشخصيّات تجاه هذه الأمكنة وإعطاء المكان أبعاداً مميّزة، بعضها يوحي بالاتّساع والانفتاح، كما في روايتي "مار بهنام وأخته سارة" و" قدّيسو حدياب"، وبعضها الآخر يبث في النفوس الخوف الوجل من القادم المجهول كما في رواية " الغرفة ٢١٣".
- أظهرت الدراسة أن بُردى يضفي صبغة فنيّة على الأمكنة، فخبرته الفنيّة أسهمت في تشكيل الأمكنة ليعبّر عن أفكاره وخواطره في العالم الروائيّ. كما وصف تلك الأمكنة وصفاً تفسيريّاً عبّر فيها عن موجودات المكان من خلال استحضار فنّه في رسم الأبعاد الواقعيّة لهذه الأمكنة.

- كشفت الدراسة آفاق التجريب للكاتب من خلال توظيفه الألوان والتعبير المجازي واستخدام الرمز في وصف الأمكنة.
- بيّنت الدراسة أنّ المكان قد اكتسب أهمّية كبيرة واضحة المعالم من خلال حركة الشخصيّات والتأثير المتبادل بينها، فأصبح المكان جزءاً من الشخصيّة ومتلاحماً معها. وهذا ما يظهر براعة بُردى في تصوير المكان.
- اتّضح لنا أنّ الزمان بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل مرتبطاً بالمكان، فهما يشكّلان خطّين متوازيين، حيث إنّهما ينتجان أزمنة مختلفة مثل الزمن التاريخيّ والزمن الطبيعيّ وزمن الاسترجاع وهذا ما وجدناه في الروايات المختارة.
- استخدم بُردى اللّغة لكي يبني مكاناً فنيّاً له أبعاده المميّزة، كما استخدم الرمز والأسطورة لتصوير التجربة الشعوريّة التي مرّت بها شخصيّاته. وليس هذا فحسب بل إنّ بُردى استخدم لغة الوصف وأحسن توظيفها بحيث تكون معبّرة عن الواقع، ومعاناة الإنسان فيه. كذلك وجدنا أنّ الكاتب يستند في رواياته على الموروث الحكائيّ وخاصّةً في رواية " مار بهنام وأخته سارة".
- اعتمد بُردى في رواياته على الرسائل والبرقيّات، وهذه الأساليب تعدّ لغة التخاطب بين الشخصيّات الروائيّة، حيث أسهمت هذه الأساليب في بناء المكان والحدث معاً، وفي إظهار التقنيّة الفنّية التي تعبّر عن رؤية الكاتب.
- حمل المكان في الروايات أكثر من دلالة، ممّا أسهم في إنتاج أمكنة مشتركة، من خلال دلالة المكان وتفاعله مع الشخصيّات.

- وظّف الكاتب المكان وجعل له دلالات عميقة منها، دلالة تاريخيّة واجتماعيّة وفكريّة ودينيّة، من خلال الثنائيّات الضدّية المتمثّلة بالمغلق والمفتوح والأليف والمعادي.
- احتلّ المكان المغلق في الروايات حيّزاً كبيراً في حياة الشخصيّات، فبعض الأمكنة أصبحت ملاذاً للشخصيّة، وبعضها شديد الكراهية ومعبّراً عن معاناتها.
- يولي بُردى المكان أهمّية كبيرة، فلاحظنا ذلك من خلال ما عرضه لنا من أمكنة وجعلها تدخل في نسيج التفاعل بالواقع، وبالصراع والكفاح ضدّ السلطة الحاكمة، كما في روايتي "مار بهنام وأخته سارة" و" قدّيسو حدياب"، كذلك مزج المكان بين الحزن والألم والتفاعل والعنفوان.
- سلّط بُردى الضوء على المكان المفتوح، فكان لحضوره أهمّية كبيرة في حياة الشخصيّات، وجعل له دلالات معبّرة، بعضها تحمل دلالة دينيّة، وأخرى اجتماعيّة وحضاريّة، وبعضها تحمل دلالات الضياع والقلق والخوف التي تعيشها الشخصيّات.
- رأينا دلالة المكان أنّها تتحوّل من الألفة إلى المعاداة، وتحمل سمات سلبيّة بصيغ عدائيّة، تقتل قيم الراحة والألفة، وتحلّ محلّها قيم الرعب والخوف والزجر.

ثبت المـراجع

أولاً: مادّة الدراسة

بُردى، هيثم بهنام. الغرفة ٢١٣. ط١. بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٨٧. مطبوع.

--------. مار بهنام وأخته سارة. ط١. أربيل. عنكاوا. مركز أكد للطباعة والاعلان، ٢٠٠٧. مطبوع.

-------. قدّيسو حدياب. ط١.أربيل. عنكاوا. مركز أكد للطباعة والإعلان، ٢٠٠٨. مطبوع.

ثانياً: المراجع العربيّة

ابراهيم، صالح. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف.ط١. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٣. مطبوع.

ابراهيم، عبد الله. البناء الفنيّ لرواية الحرب في العراق دراسة لنظم السرد والبناء. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ١٩٨٨. مطبوع.

ابراهيم، نبيلة. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويّة الحديثة. الرياض: النادي الأدبيّ، ١٩٨٠. مطبوع

أحمد، حفيظة. بنية الخطاب في الرواية النسائيّة الفلسطينيّة. ط١. فلسطين: مركز أوغاريت، ٢٠٠٧. مطبوع.

اسويتري، محمد. النقد البنيويّ والنصّ الروائيّ نماذج تحليليّة من النقد العربيّ. الدار البيضاء: افريقيا الشرق، ١٩٩١. مطبوع.

الأشلم، حسن. الشخصيّة الروائيّة عند خليفة حسن مصطفى. سرت: مجلس الثقافة العامّ، ٢٠٠٦. مطبوع.

بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائيّ.ط١. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٠. مطبوع.

بدوي، عبد الرحمن. موسوعة الفلسفة. ج٢. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٤. مطبوع.

بوعزة، محمد. تحليل النصّ السرديّ تقنيّات ومفاهيم. الرباط: الدار العربيّة للعلوم ناشرون. مطبوع.

جاسم، حامد صالح. الشخصيّة في روايات تحسين كرمياني. ط١. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥. مطبوع.

الجميليّ، محمد ابراهيم عبد الله. الكون القصصيّ آليات السرد وتمثّلات الدلالة. ط١. الموصل: شرفات، ٢٠١٣. مطبوع.

جنداري، ابراهيم. الفضاء الروائيّ عند جبرا ابراهيم جبرا، ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ٢٠٠٠. مطبوع.

حبيلة، الشريف. مكوّنات الخطاب السرديّ مفاهيم نظريّة. ط١. أربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١. مطبوع.

حسانين، محمد مصطفى علي. استعادة المكان دراسة في آليات السرد والتأويل رواية السفينة نموذجاً. الشارقة: وزارة الثقافة والأعلام، ٢٠٠٤. مطبوع.

حسين، خالد. شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل. ط١. دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٨. مطبوع.

حسين، فاتنة محمد. المهيمنات القرائيّة وفاعليّة التشكيل السرديّ في مجموعة(بنهر ذو لحية بيضاء) لهيثم بهنام بردى. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٤. مطبوع.

حسين، فهد. المكان في الرواية البحرينيّة. ط١. فراديس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣. مطبوع.

الحوامدة، نجود عطا الله. الخطاب الروائيّ في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب. ط١. وزارة الثقافة، ٢٠٠٩. مطبوع.

الخفاجيّ، أحمد رحيم كريم. المصطلح السرديّ في النقد الأدبيّ العربيّ الحديث. ط١. دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١٢. مطبوع.

خليل، ابراهيم. من الاحتمال إلى الضرورة دراسات في السرد الروائيّ والقصصيّ. ط١. الأردن: دار مجلد لاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨. مطبوع.

الدليميّ، منصور نعمان. المكان في النصّ المسرحيّ. ط١. إربد: دار الكنديّ للنشر والتوزيع، ١٩٩٠. مطبوع.

ذنون، حازم سالم. التشكيل السرديّ والحواريّ قراءة في قصص تحسين كرمياني. ط١. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤. مطبوع.

رشيد، أمينة. تشظّي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٨. مطبوع.

سليمان، نبيل. جماليّات التشكيل الروائيّ دراسة في الملحمة الروائيّة. ط١. اللاذقيّة: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨. مطبوع.

سمعان، أنجيل بطرس. دراسات في الرواية العربيّة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٧. مطبوع.

السوّاح، فراس. مغامرة العقل الأولى. ط١١. دمشق: دار علاء الدين، ١٩٩٦. مطبوع.

شاهين، أسماء. جماليّات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا. ط١. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠١. مطبوع.

صالح، صلاح. قضايا المكان الروائيّ في الأدب المعاصر. ط١. القاهرة: دار شرقيّات للنشر والتوزيع، ١٩٩٧. مطبوع.

صحراوي، ابراهيم. تحليل الخطاب الأدبيّ. ط١. الجزائر: دار الآفاق، ١٩٩٩. مطبوع.

عاصي، جاسم. تباين الخصائص في كتابة القصّة القصيرة جداً، ضمن كتاب "حبة الخردل" دراسة نقديّة عن تجربة القاصّ هيثم بهنام بردى في كتابة القصّة القصيرة جداً، ط١، ٢٠٠٥. مطبوع.

العانيّ، شجاع مسلم. البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ٢٠٠٠.

مطبوع.

عبد الخالق، أحمد محمد. الأبعاد الأساسيّة للشخصيّة. الاسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة، ١٩٩٢. مطبوع.

عثمان، اعتدال. جماليّات المكان، الأندلس في الشعر العربيّ الحديث. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ١٩٨٦. مطبوع.

عزام، محمد. شعريّة الخطاب السرديّ. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٥. مطبوع.

العيد، يمنى. فنّ الرواية الحديثة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب. ط١. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨. مطبوع.

---، يمنى. في معرفة النصّ. ط١. بيروت: دار الأفق الجديدة، ١٩٨٣. مطبوع.

غالب، مصطفى. في سبيل موسوعة فلسفيّة. بيروت: منشورات دار الهلال، ٢٠٠٠. مطبوع.

الفيصل، سمر روحي. بناء الرواية العربيّة السوريّة. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٥. مطبوع.

قاسم، سيزا. بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٤. مطبوع.

كاصد، سليمان. عالم النصّ دراسة بنيويّة في الأدب القصصيّ "فؤاد التكرلي نموذجاً". الأردن: دار الكنديّ للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣. مطبوع.

كرم، يوسف. تاريخ الفلسفة اليونانيّة. بيروت: دار القلم، (د، ت). مطبوع.

الكيلانيّ، مصطفى. الرواية والتأويل سرديّة المعنى في الرواية العربيّة. ط١. عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩. مطبوع.

لحمداني، حميد. النقد الروائيّ والاديولوجيا. ط١. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٠. مطبوع.

----، حميد. بنية النصّ الروائيّ من منظور النقد الأدبيّ. ط١. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٠. مطبوع.

مجموعة مؤلفين. طرائق تحليل السرد الأدبيّ. ط١. الرباط: منشورات اتّحاد الكتّاب الغرب، ١٩٩٢. مطبوع.

محبك، أحمد زياد. دراسات نقديّة من الأسطورة إلى القصّة القصيرة. ط١. دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠١. مطبوع.

محمد، عبد الحميد. الأسطورة في بلاد الرافدين. دمشق: منشورات دار علاء الدين، ١٩٩٨. مطبوع.

مرشد، أحمد. البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله. ط١. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٥. مطبوع.

المعطي، علي عبد. قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها. ط٢. ج٢. الاسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة، ١٩٨٤. مطبوع.

مفقود، صالح. صورة المرأة في الرواية الجزائريّة. ط١. الجزائر: دار الهدى ٢٠٠٣. مطبوع.

النابلسيّ، شاكر. جماليّات المكان في الرواية العربيّة. بيروت : المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، مطبوع.

النصير، ياسين. الرواية والمكان.ط٢.نينوى: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠. مطبوع

نمر، عباس. من قرى القدس دير ياسين في أتون المعركة. القدس: إصدارات وزارة الاوقاف والشؤون الدينيّة، مطبوع.

هلسا، غالب. المكان في الرواية العربيّة. منشورات دار الآداب، مطبوع.

هياس، خليل شكري. ندوة نقديّة عن القاص هيثم بهنام بُردى ضمن كتاب تجليّات الفضاء السرديّ قراءات في سرديّات هيثم بهنام بُردى. ط١. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢. مطبوع.

يشوع، جوزيف يوحنا. شباط مازال بعيداً دراسات نقديّة في المجموعة القصصيّة " أرض من عسل" لهيثم بهنام بُردى. ط١. بغداد: دار الكتب والوثائق، ٢٠١٣. مطبوع.

يعقوبيّ، محمد. الوجيز في الفلسفة. ط٣. الجزائر: الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، مطبوع.

يقطين، سعيد. الرواية والتراث السرديّ. ط١. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦. مطبوع.

----، سعيد. انفتاح النصّ الروائيّ. ط٣. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٦. مطبوع.

ثالثاً: المراجع المترجمة

باختين، ميخائيل. أشكال الزمان والمكان في الرواية. ترجمة يوسف حلّاق. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٠. مطبوع.

باشلار، غاستون. جماليّات المكان. ترجمة غالب هلسا.ط٢.بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر،١٩٨٤. مطبوع.

----، غاستون. جدليّة الزمان. ترجمة أحمد خليل. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ترجمة أحمد خليل، ١٩٩٢. مطبوع.

بير، هنري. الأدب الرمزيّ. ترجمة هنري زغيب. بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨١. مطبوع.

اريال، أونيليّة. عالم الرواية. ترجمة نهاد التكرلي. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ١٩٩٩. مطبوع.

ريكور، بول. الزمن والسرد الحبكة والسرد التاريخيّ. ترجمة سعيد الغانميّ وفلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦. مطبوع.

لوتمان، يوري. مشكلة المكان الفنّي. ترجمة سيزا قاسم. عيون المقالات، ١٩٨٨. مطبوع.

مندولا. الزمن والرواية. ترجمة بكر عباس. بيروت: دار صادر، ١٩٩٧. مطبوع.

ثالثاً: الرسائل الجامعيّة:

الحربيّ، رحيم علي جمعة. المكان ودلالته في الرواية العراقيّة. اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ٢٠٠٣. مطبوع.

سعاد، دحماني. دلالة المكان في ثلاثيّة نجيب محفوظ. رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨.مطبوع.

القضاة، اسلام حسن، المكان في الرواية الأردنيّة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٧. مطبوع.

رابـعاً: الـدوريات:

جواد، باقر. "لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقيّة". مجلّة الطليعة الأدبيّة ٢ (١٩٨٠). مطبوع.

سعدون، نادية هنداوي. "تقاطع المستويات وتنازع الثنائيّات في مجموعة أرض من عسل للقاص هيثم بهنام بُردى". مجلّة مداد الآداب ١١. (٢٠١٣). مطبوع.

سيفو، شاكر مجيد. "تأرخة المثيولوجيا ومثلجة الحكاية التاريخانيّة قراءة في رواية "مار بهنام وأخته سارة". جريدة الزمان الدوليّة ألف ياء ٨٦٢٣. (٢٠٠٩). مطبوع.

خامسا: المعاجم

ابن منظور، محمد بن مكرم الأفريقيّ المصريّ. "لسان العرب". تحقيق عبدالله عبد الكريم وآخرون. القاهرة: دار المعارف. مطبوع.

الزبيديّ، محمد مرتضى بن محمد الحسينيّ. "تاج العروس من جواهر القاموس". ج٣٥. تحقيق الدكتور عبد المنعم خليل ابراهيم والأستاذ كريم سعيد محمد محمود. بيروت :دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٧.مطبوع

الفراهيديّ، الخليل بن أحمد. "كتاب العين". ط١. تحقيق: عبد الحميد هنداري. بيروت: دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٣. مطبوع.

مجمع اللغة العربيّة. "المعجم الوسيط". ط٤. القاهرة: مكتبة الشروق الدوليّة، ٢٠٠٤. مطبوع.

وهبة، مراد. "المعجم الفلسفيّ" ط٣. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩. مطبوع.

ملحـق

هيثم بهنام بُردى: السّيرة والمؤلّفات

الاسم الكامل: هيثم بهنام جرجيس بُردى. قاصّ وروائيّ وكاتب أدب طفل.

– ولد في العراق/ عام ١٩٥٣.

– عضو اتّحاد الأدباء العراقيّين.

– عضو اتّحاد الكتّاب العرب.

– عضو نقابة الفنّانين العراقيّين.

– عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانيّة.

– رئيس تحرير مجلّة أنانا التي تعنى بشأن المرأة.

حضر وشارك في مهرجانات وملتقيات عديدة أبرزها:

– الندوة العربيّة الأولى للقصّة الشابّة التي أقامتها مجلّة الطليعة الأدبيّة في بغداد عام ١٩٨٠.

– ملتقى القصّة العراقيّة في بغداد عام ١٩٩٥.

– ندوة الرواية العربيّة في بغداد عام ٢٠٠٢.

– الملتقى الثالث للقصّة القصيرة جداً في حلب عام ٢٠٠٥.

– الملتقى الرابع للقصّة العراقيّة (ملتقى د. علي جواد الطاهر) في بغداد ٢٠٠٨.

– مهرجان المربد ولعدّة دورات.

– مهرجان الجواهري عام ٢٠١٠ وعام ٢٠١٢.

– مؤتمر ثقافة الأطفال الدوليّ الأوّل في بغداد عام ٢٠١٠.

– معرض إيطاليا الدوليّ للكتاب في إيطاليا (مدينة تورينو) عام ٢٠١٤، ألقى فيها محاضرة في "القاعة الزرقاء" عن الأدب السرديّ العراقيّ الحديث.

أصدر الكتب التالية:

١.الغرفة ٢١٣/ رواية – مطبعة أسعد – بغداد١٩٨٧.

٢.حبّ مع وقف التنفيذ/ قصص قصيرة جداً – مطبعة شفيق– بغداد ١٩٨٩.

٣.الليّلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً – منشورات مجلّة نون – الموصل ١٩٩٥.

٤.عزلة أنكيدو/ قصص قصيرة جداً – مطبعة نينوى – بغداد ٢٠٠٠.

٥.الوصيّة/ قصص قصيرة – دار الشؤون الثقافيّة العامّة، وزارة الثقافة – بغداد ٢٠٠٢.

٦.الذي رأى الأعماق كلّها/ كتاب انثيالات – مطبعة ميديا – أربيل ٢٠٠٧.

٧.مار بهنام وأخته سارة/ رواية – مركز أكد للطباعة والإعلان – عنكاوا – أربيل ٢٠٠٧.

٨.قدّيسو حدياب/ رواية – مركز أكد للطباعة والإعلان – عنكاوا – أربيل ٢٠٠٨.

٩.صدرت باللغة السريانيّة عن دار (منارة) في أربيل عام ٢٠١١ ترجمة كوركيس نباتيّ.

١٠.تليباثيّ/ قصص قصيرة – دار نعمان للثقافة– بيروت ٢٠٠٨. صدرت طبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام ٢٠١٠.

١١.التماهي/ قصص قصيرة جداً– دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة – بغداد ٢٠٠٨.

١٢.قصّاصون عراقيّون سريان في مسيرة القصّة العراقيّة/ إعداد وتقديم – إصدار المديريّة العامّة للثقافة والفنون السريانيّة – أربيل ٢٠٠٩. صدرت طبعتها الثانية عن دار تموز للطباعة والنشر –

دمشق ٢٠١٢. صدرت ترجمتها إلى اللّغة الكوردية من قبل أحمد محمد إسماعيل وصدرت عن المديريّة العامّة للثقافة والفنون السريانيّة عام ٢٠١٢.

١٣.القصّة القصيرة جداً في العراق/ إعداد وتقديم– المديريّة العامّة لتربية نينوى– الموصل ٢٠١٠.

صدرت طبعتها الثانية (مزيدة ومنقّحة) عن دار الشؤون الثقافيّة العامّة – وزارة الثقافة العراقيّة– بغداد ٢٠١٥.

١٤.القصّة القصيرة جداً/ الأعمال القصصيّة ١٩٨٩–٢٠٠٨ / دار رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق ٢٠١١.

١٥. نهر ذو لحية بيضاء/ مجموعة قصصيّة/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ٢٠١١.

١٦.سركون بولص عنقاء الشعر العراقيّ الحديث/ إعداد وتقديم– إصدار المديريّة العامّة للثقافة والفنون السريانيّة_ أربيل ٢٠١١ .

١٧.قصّاصون عراقيّون سريان في مسيرة القصّة العراقيّة القصيرة جداً/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ٢٠١٢.

١٨.روائيّون عراقيّون سريان في مسيرة الرواية العراقيّة/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق ٢٠١٢.

١٩.أرض من عسل/ مجموعة قصصيّة/ دار الحوار للنشر والتوزيع– اللاذقية، سوريا ٢٠١٢.

٢٠.كتّاب أدب طفل عراقيّون سريان في مسيرة أدب الطفل العراقيّ/ مطبعة شفيق– بغداد ٢٠١٣.

٢١.أحفاد اورشنابيّ/ رواية _دار ثقافة للنشر والتوزيع في (أبو ظبي– دبي – بيروت) ط١، ٢٠١٥.

له في أدب الطفل الإصدارات التالية:

١. الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان/ مطبعة بيريفان– أربيل ٢٠٠٧.

٢. مع الجاحظ على بساط الريح/ سيرة قصصيّة للفتيان– دار رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق ٢٠١٠.

٣. العشبة/ مسرحية للفتيان/ مطبعة الديار– الموصل ٢٠١٣.

كتب صدرت عن أدبه:

١.حبة الخردل/ دراسات نقديّة عن تجربة القاصّ هيثم بهنام بُردى في كتابة القصّة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم خالص ايشوع بربر/ منشورات اتّحاد الأدباء السريان– الموصل ٢٠٠٥.

صدرت طبعته الثانية عن دار رند للطباعة والنشر والتوزيع في سوريا عام ٢٠١٠.

٢.شعريّة المكان في القصّة القصيرة جداً– قراءة تحليليّة في المجموعات القصصيّة لهيثم بهنام بُردى/ د. نبهان حسّون السعدون/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق٢٠١٢.

٣. تجليّات الفضاء السرديّ– قراءة في سرديّات هيثم بهنام بُردى/ إعداد وتقديم: أ. د محمد صابر عبيد/ دار تموز للطبعة والنشر والتوزيع– دمشق٢٠١٢.

٤. أسماء في ذاكرة المدينة، هيثم بهنام بُردى/ إعداد وتقديم وحوار نمرود قاشا/ مطبعة شفيق– بغداد ٢٠١٢.

٥. شباط ما زال بعيداً، دراسات نقديّة في المجموعة القصصيّة أرض من عسل لهيثم بهنام بُردى/ إعداد وتقديم: جوزيف حنّا يشوع/ مطبعة الديار– الموصل ٢٠١٢.

٦. الكون القصصيّ، تجليّات السرد وآليات التمظّهر، قراءة تحليليّة في المجموعات القصصيّة لهيثم بهنام بُردى/ محمد إبراهيم الجميليّ/ مطبعة الديار– الموصل ٢٠١٣.

٧.الثريّا، دراسات نقديّة عن تجربة القاصّ هيثم بهنام بُردى في كتابة القصّة القصيرة جداً/ إعداد وتقديم: خالص ايشوع بربر/ مطبعة شفيق– بغداد ٢٠١٤.

٨.جماليّات تشكيل الوصف في القصّة القصيرة، قراءة تحليليّة في المجموعات القصصيّة لهيثم بهنام بُردى/ د. نبهان حسّون السعدون/ دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق ٢٠١٤.

٩.المهيّمنات القرائيّة وفاعليّة التشكيل السرديّ في مجموعة نهر ذو لحية بيضاء/ إعداد وتقديم ومشاركة: الدكتور خليل شكري هياس/ دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق ٢٠١٤.

دراسات أكاديميّة عن أدبه:

–حاز الأستاذ محمد إبراهيم الجميليّ على شهادة الماجستير بدرجة "جيد جداً" من كليّة التربية الأساسيّة / جامعة الموصل بتأريخ ٢٠١٣/٣/٣ عن رسالته الموسومة (السرد في قصص هيثم بهنام بُردى القصيرة).

– حازت الأستاذة نادية نزهة سليمان على شهادة الماجستير بدرجة "امتياز" من كليّة التربية للبنات/ جامعة تكريت، بتاريخ ١٧/ ٢/ ٢٠١٤ عن رسالتها الموسومة: (جماليّات القصة القصيرة جداً/ هيثم بهنام بُردى مثالاً).

– حاز الأستاذ همام حازم عطا على شهادة الماجستير بدرجة "جيد جداً عالي" من كليّة الآداب/ جامعة تكريت، بتاريخ ٢٠١٥/١/١١ عن رسالته الموسومة (العتبات النصيّة في سرد هيثم بهنام بُردى القصصيّ).

الجوائز:

– حائز على جائزة ناجي نعمان الأدبيّة اللبنانيّة لعام ٢٠٠٦.

– حائز على الجائزة الأولى في مسابقة القصّة القصيرة التي أقامتها دار الشؤون الثقافيّة في وزارة الثقافة العراقيّة عام ٢٠٠٦ عن قصته القصيرة "النبض الأبديّ".

– حائز على الجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة لمسابقة أدب الأطفال/ دار ثقافة الأطفال/ جائزة (عزي الوهاب للنصّ المسرحيّ) عام ٢٠١٠ عن مسرحيّته الموسومة (العشبة).

– حائز على الجائزة الثانية في مسابقة القصّة القصيرة التي أقامها قصر الثقافة والفنون في محافظة صلاح الدين عن قصته الموسومة (الرسالة).

– في كتاب (موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين– الجزء الثالث– صفحة ٢٨١) الصادر عن دار الشؤون الثقافيّة العامّة عام ١٩٩٨ لمؤلّفه الأستاذ حميد المطبعيّ.

– في كتاب (موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين – صفحة ٦٠٠) الصادر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ/ جامعة الموصل – مركز دراسات الموصل– عام ٢٠٠٧، لمؤلّفة الأستاذ الدكتور عمر الطالب.

ورد اسمه:

– في كتاب (موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين– الجزء الثالث– صفحة ٢٨١) الصادر عن دار الشؤون الثقافيّة العامّة عام ١٩٩٨ لمؤلّفه الأستاذ حميد المطبعيّ.

– في كتاب (موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين – صفحة ٦٠٠) الصادر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ/ جامعة الموصل – مركز دراسات الموصل– عام ٢٠٠٧، لمؤلّفة الأستاذ الدكتور عمر الطالب.

الترجمة:

ترجمت بعض قصصه إلى اللغة الإنكليزيّة والهولنديّة والفرنسيّة والإيطاليّة.