نصية التصوير الرمزي
في رواية الزمن الموحش

د٠ سارة سمير عبد الحكيم (*)

مقدمة :

تسعى الاتجاهات النصية في معالجاتها الأدبية إلى إثبات تماسك النص، واستمراريته من خلال ما يعرف بالسبك والحبك، وما يتفرع منهما من تقنيات معظمها بلاغية، مثل: التكرار والحذف، والتضاد، إلى جانب الروابط التصويرية، والصوتية، مثل: الجناس، والسجع.

وبالرغم من أن البلاغة التقليدية لم تتجاوز الوحدات الجزئية في نظر بعض النقاد(١)، فإن لكل من البلاغة والأسلوبية دوره في التبشير بعلم اللغة النصي، وبخاصة في اتجاههما المتزايد نحو تحليل كليات النص(٢)، ويتفق مع ذلك الرأى مؤسس علم النص (فان دايك)، الذى يرى أن" هذا العلم الجديد يجب أن يكون الإطار العام للبحوث، والمظاهر التى لا تزال تسمى بلاغية، فالبلاغة فى نظره، هى السابقة التاريخية لعلم النص، وكانت تصف النصوص وتحلل الصور الأسلوبية، كما تدرس وسائل الإقناع، مما هو داخل فى وظائف الاتصال، ويصب اليوم فى نظره فى علم النص"(٣).

والمسار التأويلي للرمز السياقي هو مسار نصي، لا يتأتى من مجرد سرد نماذج مبتسرة من عناصر الصور الفنية، دون محاولة لالتماس ما تجتمع عليه مكونات هذه الصور من دلالات ضمنية. فالتشابك التأويلي بين مفردات التصوير، وما ترمي إليه، أو بين الدال والمدلول يتطلب التتبع النصي للثابت منها والمتغير. فعندما يقول كاتب الرواية مثلا: "**دمشق** كالقطار"، وبعد مرور

(*) المدرس بقسم اللغة العربية، والدراسات الإسلامية – كلية التربية– جامعة عين شمس .

صفحات يقول: "**منى** كالقطار"، فهذا قد يدل على أن **دمشق** هي **منى**، **ومنى** هي **دمشق**، والقطار الذي يجمعهما قد يكون الزمن الموحش. ومثل هذه الصيغة لا بد لها من سياق يؤيدها؛ فصرف المعنى الظاهر إلى آخر محتمل يتطلب حجة جلية، يُمْكن التحقق منها من خلال الاستدلال والمقايسة؛ لحصر الاحتمالات الدلالية المفترضة؛ لتأكيدها أو طرحها لأخرى تدعمها قرائن سياقية، مما يجنب النص الأدبي تأويلات منحرفة عن مقتضاه.

والرواية التي تنفتح على كثير من الدلالات تتخذ من لغة الإيحاء أساسًا لها، تلك التي تضم ما يعرف بالكناية والرمز والتعريض، وغير ذلك من المصطلحات البلاغية التي تدور في فلك نظرية **معنى المعنى** التي تتحول بمقتضاها المدلولات الأولى للألفاظ إلى دوال على مدلولات أخرى، مما يعكس توليد المعاني بعضها من بعض. وفي رواية الزمن الموحش للكاتب السوري حيدر الحيدر، غلب الإيحاء على الصور البلاغية، وبخاصة بنية الصورة التشبيهية.

والرواية من أكثر أنواع فنون النثر استيعابًا لأساليب الرمز، ولعل من أهمها: تكثيف الدلالة، والمزاوجة بين الإضاءة والتعتيم، واعتماد لغة المجاز، والمفارقة التصويرية، والمبالغات، وتداخل الثنائيات، والتقديم والتأخير. وقد اتخذ هذا البحث من المفارقة التصويرية، وحبكة التصوير في تشكيل الشخصيات الروائية مدخلاً للتأويل النصي لرمزية **المرأة** في هذه الرواية من خلال تتبع السياقات التصويرية، وتواتر بعض العناصر اللغوية ذات الإيماءات والإيحاءات.

وانطلاقا من أن قيمة النص الروائي تكمن في أسلوبه، فإن المسعى المنشود في هذا البحث هو الكشف عن أسلوب الكاتب، ونعني به طريقته الخاصة في انتقاء عناصر التصوير وتراكيبه اللغوية، وأثر ذلك في توجيه دلالة البنية الرمزية، ويمتد هذا الأسلوب ليشمل طريقته في توظيف معطيات الصورة

البلاغية توظيفا نصيا، يظهر فيه خلق التناسق والترابط بين أطراف التصوير الرمزي التي تؤدي دورها في إطار ما يمكن تسميته **بالرمز المتنامي**، أو **المتتاليات الرمزية** التي تشير إلى سياقية هذا الرمز وشموله، بحيث لا يقتصر على حدث بعينه، أو شخصية منفردة، بل تراه يتشكل من تقاطعات الأحداث الروائية، وتفاعلات الشخصيات، وكأن كل صفحة في الرواية تضيف شيئا جديدا للرمز إلى أن تكتمل أبعاده التصويرية بانتهاء قراءتها.

وهذا المسعى يتطلب منهجا أسلوبيًا فا أبعاد نصية، يسهم في تحليل الرمز السياقي في الرواية؛ لقراءة ما بين سطورها، بما يبرز مقدرة الصور البلاغية على حبك عناصر الرواية الرمزية من خلال خلق التكامل بين مكوناتها الفنية. وهو ما يعيد لهذه الرواية تماسكها رغم ما يبدو للوهلة الأولى من تفكك اتجاهاتها ومراميها. ويتفق هذا مع مساعي الدراسات الأسلوبية التي تستهدف الوصول إلى "عمق العمل الأدبي؛ لرصد خواصه الأسلوبية التي تغلب عليه، وما لهذه الخواص من دلالة فنية"(٤). والجمع بين المنهجين الأسلوبي والنصي يُنظر إليه في ضوء أن البحث الأسلوبي لا يقتصر على الأنماط العدولية، بل يتعدى ذلك إلى رصد العناصر المكررة في النص الأدبي بوصفها منبهات تعبيرية تسهم في استمرارية النص وتماسكه.

ولم تقف الباحثة على أية دراسة سابقة لرواية الزمن الموحش تستهدف تحقيق هذه الغايات التي تدور في فلك توظيف طاقات الدراسات النصية المعاصرة في تحليل الصور البلاغية تحليلا ينتقل بها من المنظور الضيق لمقاماتها المحفوظة، إلى آخر تتضح فيه مرونة هذه الصور، وقدرتها على صياغة المعنى النصي. ووصولا إلى تلك الغايات اعتمد البحث على بعض المراجع، وبخاصة تلك التي تجمع بين التنظير والتطبيق لكل من الاتجاهين: الرمزي، والنصي؛ للاستعانة بها في الكشف عن مدى تواشج العناصر التصويرية في الرواية.

تمهيد :

صنفت رواية الزمن الموحش من أهم مائة رواية عربية، وهي للكاتب السوري حيدر الحيدر، وقد نشرت بعد هزيمة ١٩٦٧م التي خلفت شعورا باليأس والإحباط لدى كثير من الأدباء العرب، فجنحت بهم إلى الاتجاه الرمزي في معالجة قضايا مجتمعاتهم. وتتميز هذه الرواية بلغة نثرية راقية تعج بالصور البلاغية، وبخاصة في الفقرات الوصفية. كما أنها تعد مزيجا من اتجاهات شتى(سياسية- اجتماعية- نفسية- فلسفية) تجتمع على الوضع السياسي لدمشق، الذي كان أحد أهم استشرافات الكاتب منذ فترة الستينات، فيقول: "فلسطين الآن، ودمشق غدا"(٥)، وكأن الروائي يستشعر الخطر المحدق على الأمة العربية، فثمة مفارقة زمنية بين الآن وغدا، ولكنها مقاربة مصيرية توقعها الروائي، ونبَّه عليها في أكثر من موضع في روايته في محاولة لاستشراف المستقبل. ومن ثم، فالزمان في هذه الرواية – بماضيه وحاضره ومستقبله–مرتبط بالتاريخ؛ إذ يمكن امتداد الحيز الزماني في فن الرواية حتى يصبح التاريخ بأكمله(٦).

والرواية تهدف في المقام الأول إلى تصوير الهوان العربي، ورصد عوامله، والكشف عن المفارقة بين قدرة العدو على تحقيق أهدافه المعلنة والسعي قدما في احتلال الأرض، وبين تأقزم الأجيال العربية. ووفقا لذلك، فالرواية تصنف ضمن الرواية السياسية، وهي التي تتسع للقضايا والموضوعات السياسية، كما تتسع للبوح من خلال توظيف الرمز(٧). وعلى النقيض من هذا الاتجاه السياسي ذي الطابع الثوري تعج الرواية بالمواقف الجريئة، وبخاصة فيما يتعلق بوصف مفاتن المرأة، ومشاهد التعرية، في محاولة لمواراة **(رمز المرأة للوطن المستباح، أو المحتل)** خلف تلك العلائق والمغامرات النسائية، فـ"أزمة الثورة مرتبطة أساسا بالجنس في جانب من جوانبها الاجتماعية، والنفسية"(٨)، ويتأكد ذلك على لسان إحدى شخصيات هذه الرواية "الثورة

والمرأة لديك صنوان تخلط بينهما"[٩]، وصورة المرأة خير ما يعبر عن حركة الواقع وموقف الأديب منه، كما أنها إحدى الأطر العامة؛ لتحرير الوطن من حيث إن تحرير الفرد سبيل إلى تحرير المجتمع[١٠]. ويمكن قراءة تلك العلاقات النسائية في ضوء الحيلة الفنية التي يلجأ إليها الكاتب لإخفاء رموزه.

وحد الرمز في البلاغة العربية يدور في فلك إخفاء الدلالة، وعرضها على المتلقي بطريق الإيماء والإشارة، فكان له ما للتلميح من رونق ومزية في نقل المعنى. وجاء تمييز البلاغيين للرمز من خلال التفاوت في درجة الخفاء، فجعلوا له المرتبة العليا فيه مقارنة بالكناية والتعريض[١١].

وبينما تتخذ بعض الاتجاهات من وجازة التعبير، وغير المباشرة معيارا للحكم بوجود الرمز في الأدب العربي[١٢] باعتباره نوعا من أنواع المجاز، تتعقبها أقلام أخرى ترفض تعميم الرمز، وتفرّق بين الرمز بمعناه اللغوي والرمز بمعناه الفني الضيِّق، وترى أن الرمز لون مستقل عن ألوان المجاز، فهو تركيب لفظي يقوم على الإيحاء عن طريق المشابهة، فيعمد إلى إثارة الأفكار والمشاعر بدلا من تقريرها، أو تسميتها[١٣]. وتظل العلاقة قائمة بين الرمز والصورة، فقد يتمخض الرمز عن الصورة، أو تتجرد هي عن ذاتها وتنزع لأن تصبح رمزا، فقد تكون الرموز عبارة عن استعارات تجردت بعض الشيء من محتواها المادي[١٤]. فالصورة تصبح رمزية عندما يكون معناها كامنا غير معلن عنه، وغير مباشر في صياغته[١٥]. وفي البحث البلاغي يظل للرمز سمته الأسلوبي الذي يتميز به، فالرمز أكثر تركيبا وتعقيدا من الصورة بحيث من الممكن أن نعتبرها عنصرا من عناصر بنائه، يضاف إلى هذا أن الرمز يتميز بالشمول بحيث يستطيع استيعاب الجزئيات[١٦]. ومن ثم، تتأكد أهمية التحليل النصي لإدراك هذه الشمولية، والكشف عن الدلالة التامة للنص من خلال الوقوف على الدلالات الجزئية له[١٧]، فإن الفهم الصحيح للنص

الأدبي يتأتى بإدراك التلاحم الداخلي بين عناصره؛ لإدراك التراكيب الدالة الشاملة، وسياقاتها الإيحائية[١٨].

وقد يُتخذ تواتر الصورة أو تكرارها معيارا فنيا لتصنيفها، إما صورة مجازية، وإما صورة رمزية، فإذا استدعى الكاتب الصورة مرة واحدة على سبيل المجاز؛ للتأثير في المتلقي، فهذا لا يجعلها بالضرورة تحمل معاني ضمنية، بينما إذا ألح الكاتب في استدعاء صورة بشكل مستمر، فإنها قد تصبح جزءا من نظام رمزي[١٩]. ومن منظور البحث الأسلوبي يعد تردد مثل هذه الصورة البلاغية عدولا أو انحرافا[٢٠]، ومن ثم تتضح العلاقة الوثيقة بين العلوم الثلاثة: (النص، والبلاغة، والأسلوبية)؛ إذ تمثل البلاغة قاسما مشتركا بين النصية والأسلوبية، وذلك في كونها عنصرا أساسيا في تكوين النص، وفي تحليله، وأداة فعّالة من أدوات الربط فيه "تختلف من متكلم إلى متكلم، كما تختلف باختلاف الأغراض البلاغية، وتؤثر في تشكيل النص لإحداث تأثيرات بلاغية معينة"[٢١]، فتتنوع تبعا لهذا الاختلاف، وذلك التأثير أساليب النصوص حتى يصير لكل نص أسلوبه الذي يميزه وفقا لما ورد فيه من أنماط العدول، والاختيار بين وسائل التعبير.

المفارقة التصويرية في رواية الزمن الموحش

تضم لغة التناقض ما يُعرف بالمفارقة، وهي تعبير لغوي له دلالاته البلاغية التي تقوم على ازدواجية المعنى في عرض التناقضات أو المتقابلات[٢٢]. وقد تتخذ المفارقة سبيل الرمز من حيث خفاء الدلالة، كأن تفضي إلى معنى غير معلن عنه، معنى تجده في ثنايا النص. وتُعالَج تلك المفارقة في إطار ما يعرف بمفارقة الموقف التي يندرج تحتها عدة مسميات، مثل: غرابة الموقف، وانقلاب الحال، ومفارقة الأحداث[٢٣]. وقد قامت المفارقة التصويرية في رواية الزمن الموحش بدور القاسم المشترك بين مكوناتها؛ فقد

كانت حاضرة في الأحداث، والشخصيات، وفي الزمان والمكان، وإن تفاوتت درجة هذا الحضور.

وقد عني الكاتب بتوظيف المفارقة في تصوير التباين الزمني بين ماضي دمشق وأمجاده، والحاضر وخيباته، وكأنه يوصِّف الإطار الزمني لروايته، لينطلق منه إلى رموزه أو شخصياته التي دارت في فلك زمنها الموحش.وفي سبيل ذلك اتخذ الكاتب من التراوح الأسلوبي بين الإنشاء والتصوير وسيلة؛ لإبراز التحول السياسي من العراقة إلى الهزيمة، والانطفاء.

فتبدو الحسرة في هذا النداء: "آه يا**دمشق** العريقة بمراسيم الدفن"[٢٤]، ومراسيم الدفن – هنا – **كناية** واضحة عن موت دمشق، أو هزيمتها التي تتناقض مع عراقة هذا البلد. وتناظر هذه الكناية أخرى تصور انطفاء هذا البلد "**دمشق** أنوارها مطفأة"[٢٥]، فكلتاهما تصوران وضع دمشق عقب النكسة، وكأنها تستسلم للانكسار. وبعبارة استفهامية تنم عن العجز أمام هذا الاستسلام يشخِّص الكاتب دمشق في قوله: "لماذا تموت **دمشق** العذبة الحقيقية؟"[٢٦]، وكأن هزيمة الوطن ترادف موته أو انتهاءه.

وبدون تلميح يسلط الكاتب قلمه صراحة لرصد مفارقة التحول التي تمر بها **دمشق** قائلا: "شظايا من الزجاج تتراكم جارحة مسننة على طول درب الزمن بين **دمشق** التي **كانت**، ودمشق **الآن** انهيار في وضح النهار تم بلا استئذان"[٢٧]، فإن هذه المراوحة بين الحقيقة والمجاز تصور التحول بين نهضة وطن واحتلاله الذي عبر عنه بـــ(الانهيار)، وقيده بزمن **النهار** ليس فقط؛ لتحقيق الإيقاع الموسيقي، بل لإثبات علنية المؤامرة على هذا البلد العربي.

ومن الانهيار إلى الانحدار في قوله: "أيمرّ تاريخ العربي بدور الانحدار حقا؟ لكن السوس أين يكمن"[٢٨]، وكأنها صيحة يقظة يطلقها الكاتب في صيغة استفهامية؛ ليلقي الضوء على مكامن الضعف العربي التي عبر عنها استعارةً

بلفظ **(السوس)** في إشارة إلى حالة المكر والمؤامرة التي تحاك؛ للنيل من أمجاد العرب وبلادهم.

وقد أراد الكاتب للمستقبل العربي أن يكون امتدادا لتاريخ بطولاته، **فـــدمشق** "في التاريخ حجر صلب"[٢٩]، ولكن يبدو أن ذاكرة هذا التاريخ قد ماتت، فمات معها رغم عظمته، يعبر عن ذلك المشبه به المقدم في قوله: "**كالموت** هادئة ذاكرة التاريخ"[٣٠]، وموت ذاكرة التاريخ الوضَّاء يعد مقدمة طبيعية لهذا المصير "**ككلاب** جربة سنموت جميعا هنا"[٣١]، أو "**كالجرذان** سنموت في المصيدة"[٣٢]، وهذا التركيب اللغوي يعد سمة أسلوبية في الرواية؛ فغالبا ما يتدخل الكاتب في ترتيب أركان الصورة التشبيهية بالتقديم أو التأخير؛ بغرض إثارة اهتمام المتلقي لمعنى غريب أو قاس يريد التعبير عنه، فالموت كالكلاب أو الجرذان يحمل بين طياته كثيرا من الإهانة التي من شأنها أن تجذب انتباه المتلقي لأسبابها وعواقبها. والمتلقي المقصود بصيغة الجمع في التراكيب السابقة هم العرب؛ فـــ"العربي يعبر زمن الموت"[٣٣]، ولكنه لا يعبره بشرف؛ لأنه يموت جبانا كالكلاب والجرذان، وليس شهيدا في معركة وطنه، وشتان بين الموتتين، فقد "كان مفهوم الوطن واضحا وبسيطا لا يحتاج إلى مماحكات ومؤتمرات وكلام فارغ. أن يذهب الإنسان إلى معركة ويموت بشرف، بذلك كان يتطهر وينقذ نفسه وينقذ الوطن"[٣٤]. ومن ثم، فالتاريخ رغم مضيه إلا أنه ينبض بالحياة، بينما يسير الحاضر على فراش الموت الجبان، ويبدو أن المستقبل يسير على دربه، إن لم يستفق العربي من غفلته، ولعل هذه الإفاقة هي ما دفعت **منى** (معشوقة الراوي التي ترمز إلى **دمشق)** لأن تهدده بفقدانها "ستفقدني يوما بالموت، أو بالهجران"[٣٥].

وفي سياقات نصية قريبة يعرض الكاتب لعبارات **مناحيم بيغن**، فيقول: "نحن الإسرائليين محكومون بالنصر، والعرب محكومون بالهزيمة"[٣٦]، ويتابع

الكاتب نقل عباراته "هذا زمن سقوط العرب وانحطاطهم"[٣٧]، ويقول كذلك مكررا: "كنا نتقدم في **حيفا** كسكين في قرص من الزبدة"[٣٨]، فمثل هذه التراكيب الخبرية تجسد المفارقة بين الوضع السياسي لدمشق باعتبارها أرضا عربية، وبين وضع الكيان المعتدي عليها، مما يتضح معه حجم التباينات بين قوته وضعفها. وإذا كان ضعفها قد تجسد في الموت على سبيل المبالغة، فإن حياة الآخر وقوته تتسرب إلى هذا السياق من خلال أفعال الإنجاز التي يصورها كل من: الانتصار، والتقدم على حساب دمشق، ومثيلاتها من البلاد العربية.

ورغم قتامة هذه الصورة، فلم تخل الرواية من الأمل؛ لأن "هذه الأمة أقوى من الموت والانقراض"[٣٩]، ويقول أيضا مؤكدا بقاء العرب: "لن ينقرض العربي، فيه دم يثور في مرحلة الخطر"[٤٠]، وهكذا ظلت الرواية تتنقل بين الواقع المؤلم، والأمل المشرق، كما تنتقل بين التصريح والتلميح في إطار مفارَقي، تلوح فيه قسوة المقارنة بين الماضي والحاضر.

والمفارقة على هذا النحو – رغم ما تقوم عليه من تناقض– تمتلك القدرة على إحداث التماسك النصي في الرواية؛ لأنها "ليست ظاهرة سياقية فحسب، بل هي بالإضافة إلى ذلك أداة أسلوبية فعالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءا من بنية نصية أكبر"[٤١]، ومن ثم فالمفارقة تجيد حبك محتوى الرواية، وإبراز التعالقات بين أحداثها.

حبكة التصوير الرمزي في تشكيل الشخصيات الروائية.

نعني بحبكة التصوير الرمزي تداخل عناصره؛ إذ يتميز التصوير البلاغي في هذه الرواية بخصوصية دلالية ترتبط ارتباطا وثيقا بشخصياتها. وهذا النوع من التصوير يتجاوز الوظيفة الجمالية التي قد تؤديها استعارة، أو كناية أو غير ذلك من ألوان الأداء البياني، إلى وظائف أخرى نصية وسياقية تشمل عناصر الرواية، ولعل من أهمها القدرة على خلق الوحدة الدلالية بين أجزاء العمل

الأدبي[٤٢]، حتى لا تبدو الرواية الرمزية مفككة. فالتباعد الدلالي بين مكونات الرمز الروائي يعني ضياع معناه، ومن ثم القصور في تحقيق مقاصده التي لا يدركها المتلقي، مما يسلم الرواية الرمزية إلى العبث واللا معنى.

وقد اعتمدت الحبكة الرمزية في هذه الرواية على تداخل الشخصيات. والشخصيات المتعددة مثلها مثل الصور الجزئية المتزاحمة، إذا لم تجتمع حول غاية فنية، أو محور معنوي تصبح عائقا أمام تماسك النص؛ فالشخصيات هي إحدى آليات الحبك في النص الروائي، وبخاصة حينما تربطها وحدة دلالية قد تتمثل في سمات مشتركة، أو معاناة، أو مصير تؤول إليه، بحيث تصبح كل منها وجهًا للأخرى، وتصير مأساة الفرد، هي مأساة لأقرانه، وذلك رغم ما يبدو أحيانا من تنوع تلك الشخصيات من حيث الجنس أو مستوى الثقافة، أو غير ذلك من التباينات التي توصف حينئذ بالشكلية مقارنة بجوهرية المضمون، أو الحكاية التي تجتمع عليها. يتضح ذلك في قول الكاتب: "هأنا ذا أمضي كالسهم قرب البحر اللانهائي، متحررا من منى وأمينة ووائل الأسدي وأيوب السرحان وراني وسامر ونفسي، ومن تلك الدمشق الضائعة ورائي"[٤٣]، فقد اكتسبت هذه الشخصيات من خلال عطف دمشق عليها صفة المكان الذي يأويها، فاجتمعت على ضياعه، حتى صار كل منها رمزا له.

وتتضح العلاقة بين دمشق وشعبها في قوله: "تلوح دمشق وجعا متشحا بالأسى ينعكس على وجوه الناس"[٤٤]، فثم تناوب في ترتيب الصورتين السابقتين، فبينما تبدأ الصورة الأولى بالشخصيات، بدأت الأخرى بدمشق في إشارة إلى الروابط المصيرية بين الوطن وقاطنيه التي تدور في فلك **التيه** حول جدار الزمن، وهو المصير الذي تاه فيه هذا الثلاثي (دمشق، ومنى، والراوي)، ففي "متاهة الخمر والنرجس تاهت دمشق، وتاهت منى، وتاه شبلي بن عبد الله

الحزين"[٤٥]، فمنى تائهة، وهو تائه في دروبها، وكلاهما يدور في متاهة دمشق، فـــ" دمشق تيه. كذلك منى"[٤٦]، وهكذا تاه المكان، وتاه سكانه.

وثنائية **المثير والاستجابة** هي إحدى أهم العلاقات التي تربط شخصيات رواية الزمن الموحش؛ فكل منها يجمع بين أفعال الجناة، وانتقام المجنيّ عليهم، وذلك في حلقة دائرية لا تكاد تنفك؛ لأنها في قبضة محكمة لشيء خارج عنها، فاعل فيها، يُدعى **الزمن** الذي يمارس قهره بمهارة عالية، حتى استحق من الكاتب أوصاف، مثل: (الموحش، والخائن، والقاسي، والطاعن، والحيوان المفترس)، وغير ذلك من القيود التصويرية التي توحي كثرتها في الرواية باستمرارية المعاناة التي يصوبها الزمن تجاه شخصياتها.

ومن ثم، فإن اجتماع الشخصيات على هذه المعاناة يشكل في حد ذاته رمزا؛ لأنه ينبئ عن مغزى معنوي غير مصرح به، يتجسد –غالبا– في الرواية من خلال الممارسات الجنسية بينها، تلك التي تنطوي على معنى ضمني تتحول بمقتضاه دلالة الجنس من الالتحام إلى الاقتحام، أو الاغتصاب الذي يتعدى الصورة الحسية لأخرى معنوية تتمثل في احتلال الوطن، يقول الراوي لمنى عشيقته: "لماذا تخافين **الجنس؟** [فتجيبه]: هل ينبغي أن أقول أنكم **مغتصبون؟**"[٤٧]، ويقول كذلك واصفا العلاقة الجنسية بينهما: "وفي ذلك الوقت الفاصل بين الموت والخلود، بين الحلول بكل ما هو حي وجامد على سطح الأرض... تنقسم **منى** متحولة إلى شهيد في حالة نزع كأنما يستل روحها ملاك معذب بينما يغتصب جسدها شيطان"[٤٨]، فهذه الصورة الرمزية مليئة بالمتناقضات التي تتحول بتلك العلاقة من اللذة إلى الألم، ومن المعنى الظاهر إلى آخر ضمني يتعلق بانتهاك الوطن المنقسم على نفسه. وقد أراد الكاتب للعربي اغتصابا من نوع آخر يتضح في قوله: " ينبغي أن تغتصب الحرية"[٤٩]، فتشخيص الحرية – على هذا النحو– يبرز الوجهة التي تستحق فحولة العربي؛ لانتزاع حريته.

وقد عبر الكاتب عن هذه اللحمة الصراعية التي تجتمع عليها شخصيات روايته باعتبارهم جزءا من بشر العالم بقوله: "مشتبك هو العالم كشبكة تداخلت خيوطها، ومبعثر. ونحن بشر هذه الأرض نبدو كشتات رمل منتشر على ساحل العالم. والكل يجهد ليصل الآخر. وأخيرا نسقط كالودع من يد بصارة موشومة اليدين والوجه... أمينة تريدني وأنا أريد جسدها، أيوب السرحان يريدها وأنا أريد منى، ومنى تريد ميسالينا، وأنا وأمينة وأيوب السرحان ومنى وميسالينا، ندور كالدراويش في حلقات ذكر حول جدار الزمن المرفوع بيننا جميعا"(٥٠). فتحولات الإرادة في هذه الصورة الممتدة تنبئ عن الحلقة المفرغة التي تدور فيها تلك الشخصيات، بما يعكس انطفاء قدرتها على مواجهة الزمن الذي يقف كالجدار بين المرء وأمنياته، وذلك باعتبار الشخصيات المذكورة مجسدات لتلك الأمنيات التي صيغت متعاقبة في شكل هو أقرب **لتشابه الأطراف**، مما أسهم في سبك العلاقة بينها.

وقريب من هذا الأسلوب قول الكاتب: "الليل يدخل في النهار، والنهار يدخل في الليل، وأنت تدخل فيهما، وهما يخرجان منك. أمينة فيك، وأنت في منى، ومنى خارجك، وراني يعبرك، وسامر البدوي يحاذيك، وأنت خارج من نفسك ومن أمينة ومنهم. مرثية معاصرة ينشدها رجل ثمل، مفعمة بالحزن ورائحة الموت"(٥١)، **فالعكس والتبديل** في هذه الصورة يبرز التداخل والانفصال بين تلك الشخصيات على نحو يوضح التناقض الغريب في علاقاتها، والذي يمكن تفسيره في ضوء **دائرة الانتقام**؛ وهي شكل انتظمت فيه معظم الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية؛ لتمارس رد فعلها المتخاذل ضد قهر الزمن، وذلك في ضوء أن الزمن لا يقهر، بل لا يُعاتَب، فـ(الدهر ليس بمعتب من يجزع).

وتمتلك شخصيات الرواية دوافعها قبل أن تُدان أو تُوجه إليها أصابع الاتهام، فالشخصية الواحدة تحمل صفات **الجاني والضحية** التي لعب فيها تداخل الثنائيات دورا ملحوظا، كما في قول الكاتب عن **وائل الأسدي** وهو أحد الشخصيات المعطوبة في هذه الرواية: "كان وجهه الأصفر المهتاج يعطيني إحساسا **بالنقاوة** الصاعدة من قاع **شره** الخاص، شره المسوَّغ ربما"(٥٢)، فصعود النقاوة من قاع شره يوحي بتمكنه في نفسه، وكأنه دُفن فيها من زمن بعيد.ونلتقي بما يشبه ذلك في حديث الراوي عن صديقه **سامر البدوي** (ثوري يساري): "كان متوجا **بالحزن**، يولَّد منه **أفراحا** وقتية، وعلى الذين أحبهم راح يوزع نفسه"(٥٣)، فالحزن يتوج الرجل، ومع ذلك يتولد منه فرح للآخرين؛ ليخرج النقيض من نقيضه. ويسير **مسرور** الفلسطيني على النهج ذاته؛ فـ" **مسرور** فرح وحزين يرقص مع جميع النساء الحاضرات. يضاجعهن بخياله منتقما من **ديانا** ومن الماضي المهين"(٥٤)، ونلحظ قوله: "**منتقما من ديانا ومن الماضي المهين**"، و(ديانا) اسم زوجته التي ترمز لفلسطين؛ إذ يظن خيانتها له، فيريد الانتقام منها، ويحدث ذلك فعلا في نهاية الرواية، فتُقتل **ديانا** بيد زوجها الذي "راح يطعن النحر والثديين والقلب والوجه"(٥٥)، وكأنها العدو الذي عجز عن تصويب سلاحه تجاهه، فانتقم من زوجته أو أرضه. وهذا يوحي بحالة الهذيان التي أصابت العربي، فكان أثرها السلبي في فقدان قدرته على التمييز بين الصديق والعدو، فـ"من منهم يسوع ومن منهم يهوذا؟"(٥٦)، فصار أسدا على أرضه ينهبها ويعبث بها، بل ويخونها، ونعامة على من يستحق الاستئساد.

ومن **ديانا** إلى الانتقام من الماضي، فلشخصيات الرواية زمن أهانها، وتسبب لها في هذا الخلل الشعوري الذي تتمازج فيه الأضداد، فـ"الجسد الحزين في الجسد الحزين فرح ومسرة"(٥٧)، وتلك مفارقة لفظية تنم عن المشاركة الحسية بين شخصيات الرواية التي كونت علاقات تتسم بالتناقض، كما يتضح في قوله: "سيمضي وقت طويل قبل أن أستطيع إدراك كنه تلك

العلاقة **الآثمة والطهرانية** التي يخيل إليّ الآن أنها قد جمعتنا"[٥٨]، فالإثم والطهر لا يجتمعان إلا في تلك العلاقات المريضة التي يظن أصحابها أنها تشفيهم من عللهم.

ولهذا التداخل الثنائي نظيره في مثل قوله: "طعم ريح دمشق مر وعذب"[٥٩]، وقوله أيضا:" ودمشق... مدار الموت والحياة"[٦٠]، **و (منى)** وهي الأقرب إلى دمشق على سبيل الرمز " كانت رائحة الموت الكريهة تموج على حواف رائحتها المثيرة"[٦١]. وفي السياق نفسه يتخيلها الراوي تظهر وتختفي "تارة في ثوب العرس، وتارة متشحة بالحداد"[٦٢]، فرائحة الموت والحداد في مقابل ثوب العرس ورائحة الحياة المثيرة للأمل، كل هذا يجتمع ليستقر في منى أو دمشق، وكأنها مفقودة الهوية بين الوجود وعدمه.

وكأن تداخل المتناقضات – على هذا النحو– قد ألقى بظلاله على المكان، والشخصيات التي تحيا فيه، بل وعلى الزمان أيضا، فقد "جاء زمان عصيب لم نحسب له حسابا فيما مضى، زمان تساوى فيه **الحب والكراهية، الإبداع والغباء، الانتهاز والثورة،** وفي ذلك الزمان الفاجع نمت الأعشاب الضارة، وراحت تمتص جذور الحب والخصب"[٦٣]، فقد هيَّأ هذا التناقض التربة الملائمة؛ لانتصار الكره والخراب المجسد في (الأعشاب الضارة) على الحب والنماء.

وقد اتخذت شخصيات الرواية سبلا متنوعة للانتقام من ماضيها، فبعضها اتسم بالوحشية، وبعضها كان سلبيا، و**(وائل الأسدي)** هو أكثر شخصيات الرواية وحشية، وقد وصفه الراوي بقوله: "وائل يضرب بعنف وجوه وصدور الرجال والنساء على السواء دون شفقة"[٦٤]، وعنه يقول أيضا: " كان هناك بوجهه القاسي المعجون بالغطرسة **ومرارة الماضي،** لا يعرف الابتسام أبدا"[٦٥]، فلهذه الشخصية إذن ماض مرير يقف وراء انحرافها.

وقد كان **وائل** حادا في علاقاته، وبخاصة النساء، يتضح ذلك من خلال مشاهده الجنسية مع **هدى**، إحدى فتيات الليل التي حلمت يوما بالارتباط به، فيقول واصفا معاشرته لها: "ومن البعيد، البعيد، جاء صوت **هدى** كأنها تذبح بمطواة"(٦٦)، وهذه كناية عن عنفه المبالغ في علاقاته النسائية، وكأنه "ينتقم من نساء دمشق"(٦٧) قاطبة. ولم يدخر الكاتب وسعا في التعبير عن قسوة هذا الرجل "الموغل في مرايا الثأر عبر أجساد البشر الذين تخلوا عن أبيه في معارك العرب الخاسرة"(٦٨)، وعلى الرغم من ذلك يجعله الكاتب "ضحية جديدة في عصر الخلل العربي... متوحش صلب من نسل مشوه. يفيض غضبا وأنانية. في نفسه قنبلة موقوتة. يود لو يضرب الشمس والقمر والأرض ليثبت أنه إله في عصر القرود. على أجساد النساء يتلاشي عمره؛ ليقهر التشويه وغلبة الزمن للأب الذي سقط جريحا مشوها فوق تراب فلسطين... منذ سبعة عشر عاما وما يزال ذلك البرج السامق الذي كان يكسر الحديد، ملقى كجثة فوق فراش قذر لا يقوى على النهوض. أخيرا سقط النمر في حفر الخيانة"(٦٩). وهكذا يبالغ الكاتب في تصوير انتقام **وائل الأسدي** لأبيه عبر هذا التمني المستحيل حدوثه "يود لو يضرب الشمس والقمر والأرض ليثبت أنه إله في عصر القرود"، فهو يحلم بتلك القوة الخيالية التي تمكنه من استعباد الأنام أو القرود في عصره التي تتسلق على كل الغصون. ونلحظ المجاز في عبارة (غلبة الزمن للأب) فهذا التركيب الإضافي يوحي بأن الزمن هو المثير الذي يحرك شرارة هذا الانتقام الموحش.

ومما تجدر الإشارة إليه، اسم والد وائل، فهو يدعى **(الأسدي)**، ونعته ابنه بالنمر في قوله: "أخيرا سقط **النمر** في حفر الخيانة"، والكاتب في ذلك لا يقصد مجرد المفارقة بين دلالة الضعف الممثلة في السقوط، وقوة النمر، بل يرمي من خلال هذه الاستعارة التصريحية التأكيد على أن هزيمة مثل هؤلاء الأبطال عام ١٩٤٨م، لم تكن من لدن ضعف اعتراهم، بل بفعل خيانة تربصت بهم،

وأوقعتهم في فخها. ولعل السبب في شفقة الراوي على **وائل الأسدي**، ووسمه بالضحية كغيره من شخصيات الرواية، هو أن مثل هذا الانتقام – رغم وحشيته المفرطة– يعكس حبه المرضي لوالده، وتأثره بخيانته، وكأنه يثأر له ممن خانوه، وهكذا اتخذ الكاتب من قسوة الماضي متكأ؛ لتبرير تلك السلوكيات العدائية بين شخصيات روايته.

ومن ثم، لم ينتظر الراوي شفقة المتلقي على هذه الشخصيات، بل بادره بتلك الشفقة، حتى لا يكون أداة لتشويه أناس شوهتها يد الزمن، فيقول: "أحببت **سامر البدوي** بعد أن تعرَّى أمامي بكل أدرانه، وتآلفت مع **راني** حتى المكامن المخبئة، كذلك **أمينة ومنى**، جميع هذه الجحافل المقهورة كانت جزءا مني"(٧٠)، ويقول عنها أيضا: "أصوات حاملة كل بؤس العالم. كل قهر الزمن الطاعن بلا شفقة. صوت **سامر البدوي** الذي يشق كل إهاب الشرق علَّه يكتشف الهوية التي ضاعت. صوت **وائل الأسدي** الموغل في مرايا الثأر عبر أجساد الذين تخلو عن أبيه في معارك العرب الخاسرة"(٧١)، فقهر الزمن هو العامل المؤثر في هذه الأصوات البائسة التي فقدت هويتها بتعاقب خسائرها.

وكما كان الجنس هو أداة **وائل الأسدي** للانتقام، كان وسيلة **سامر البدوي** في الهروب، يقول عنه: "هذا الذئب الصحراوي الذي اتخذ الجنس مأوى"(٧٢)، وتشبيه سامر بالذئب – على هذا النحو– قد يفيد عنفه في الانتقام، حتى لو كان من نفسه. ويظل **سامر البدوي** واحدا ممن قهرهم الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله، فتراه "يتنهد بقهر شفاف، محترقا بأشعة الماضي والحاضر، مزعورا من المستقبل"(٧٣)، فأحكمت الأزمنة الثلاثة قبضتها عليه؛ فأسلمته لخمره وقهره، وأشعتها المحرقة. ونظرا لذلك القهر الزمني يسوِّغ الراوي الشر لسامر وأقرانه: "إنني أعتقد أن هذا الشر الذي يعتنقه مسوغ؛ لأنه رد فعل قاس ضد الخير المنحرف والموروث، وأن التكوين السوي لم يأت زمنه بعد، والعصر

الزاني يلد بالضرورة أبناء زناة، ونحن ربما كنا زناة بالوراثة"[٧٤]، ووصف العصر بالزاني مع ما فيه من استعارة مكنية، يدور في فلك الجنس المشوَّه الذي جعله الكاتب مبرَرا؛ لأنه موروث قديم من الزمن، وإليه يعود.

ويمثل أيوب السرحان الاتجاه السلبي في الانتقام، فهو أحد الشخصيات المعطوبة في الرواية، وهو زوج **أمينة** التي لم تدخر وسعا في التعبير عن مساوئه. **وأمينة** هي الشخصية النسائية الثانية من حيث الأهمية بعد منى؛ وربما انتقى الكاتب اسمها ليدل على المفارقة؛ لأنها لم تكن أمينة على زوجها، وما يمنعنا عن تأكيد تلك المفارقة هو أن هذا الزوج شخص عربيد، هكذا أشارت عبارات زوجته التي تكرهه رغم الابنة التي تجمعهما، فعنه تقول للراوي الذي تحبه: "رجل تافه، غبي يعاشر العاهرات، ولا يعود البيت إلا ثملا"[٧٥]، وهو في ذلك يسير على درب أقرانه؛ إذ يتخذ من الجنس والشرب مأوى له من حب لم يجده.

وهذه العلاقة المضطربة نلتقي بوجه آخر لها أقل حدة بين **مسرور وديانا** التي ترمز **لفلسطين**، يقول الراوي: "**ديانا** مجد جسدي يرغبه **مسرور** وأنا. **وديانا** غائبة عن جسدها... وإذ أدرك أن كل قوى العالم قاصرة عن تحريك سكونية **مسرور** واعتناقه جسد زوجته، أشعر بشفقة. لست أدري كيف تصورت أن ذلك الجسد لو واكبه وسار به نحو رُبى فلسطين أتراه يتأخر لحظة عن المضي إلى (عين الغزال) التي تهودت الآن"[٧٦]، فغياب **ديانا** عن جسدها مرآة تعكس غياب زوجها عنها، سواء أكان غيابا حسيا أم معنويا. ولا سبيل لتحرير فلسطين إلا باعتناق جسد **ديانا** اعتناقا يتحول **بمسرور** من سكون العجز إلى حركة الحياة الحقيقية التي تستحقها **ديانا**، أو فلسطين المحتلة.

والجنس– وبخاصة الوجه المشوه له– أحد أهم حلقات الوصل بين شخصيات الرواية "والعلاقات الجنسية غير الشرعية، غير السوية هي وجوه رمزية لعالم عاهر غير سوي مزدوج المعايير"[٧٧]، ومن ثم فالجنس أداة

مطواعة في رحاب الاتجاه الرمزي، ولا سيما في القصص ذات الطابع السياسي، فقد كان لفقدان أبي الخيزران قدرته الجنسية بعد أحداث ١٩٤٨م في قصة (رجال في الشمس) لغسان كنفاني؛ كانت له دلالته الرمزية التي تتجه نحو عجز القيادة الفلسطينية خاصة، والقيادة العربية عامة عن توجيه الفلسطنيين، وإنقاذ أرضهم[٧٨]، وهذا يؤكد أن الجنس قد صار مكونا أساسيا من مكونات الاتجاه الرمزي في الفن القصصي العربي.

ومن ثم، فالاعتلال الجنسي لأيوب السرحان، واغتراب ديانا عن جسدها لاغتراب مسرور (الفلسطيني) عنها، كلاهما نموذجان لهذا العجز عن تحرير الأرض، فالعصر الحالي هو "عصر الجنود لا عصر الشعراء... فلسطين لا تريد مسيحيا في هذا العصر الدامي"[٧٩]، وفي ذلك كناية عن خيار القوة، أو الحرب لاسترداد الأراضي المحتلة بعد النكسة.

وأيوب السرحان – رغم ما سبق– يظل ضحية كغيره من الشخصيات، فعلى لسانه يقول الكاتب: "كانت لنا أراض وضياع ومواش، أكلها الناس... تصور حتى إخوتي نهبوني. أكلوا زرعي وضرعي"[٨٠]، كما أنه يعتقد أن زوجته **أمينة** هي سبب شقائه، وليست ضحيته كما تدعي، وقد أخبر أيوب عشيقها بذلك، ثم نقل العشيق هذا الاتهام قائلا لها: "ينحو عليك أنك السبب في شقائه"[٨١]؛ **فأمينة** لم تحبه، وربما كان ذلك سر تعاسته. ويقول أيوب السرحان وهو يحتسي خمرته: "لم يبق لي صديق يا أخي. الأصدقاء الذين جئت بهم إلى بيتي نهشوني بعد أن شربوا خمري، وأكلوا طعامي. سألت **أمينة** يوما: هل تحبينني؟ أحب ابنتي وأنا أريد مالي الذي هدرته على الخمر. عشرون سنة وأنا أجهد من أجلها. بعت رزقي وبيوتي وحفرت الأرض كفلاح لكي تظل امرأة في مستوى لائق بنا. من ورائي جنت آلاف الليرات وخبأتها عني. وذات مرة احتجت بعض المال فطلبت منها فمنعته وهكذا وقعت في الديون والخمر. المرأة

إبليس إياك أن تأمنها. في البدء تظهر لك، ولما تحصل عليها تصير أفعى. تمتصك يوما إثر يوم ثم ترميك كالنفاية. هؤلاء نساء بلدنا"[٨٢]، فقوله: "**الأصدقاء الذين جئت بهم إلى بيتي نهشوني**" يتضمن تعريضا بالراوي، وكأنه يعلم بخيانته مع أمينة التي شبهها بإبليس وبالأفعى تخادع؛ لتمتص خيرات زوجها، ثم تتركه نفاية لا طائل منها إلا رائحتها الكريهة. ومن ثم فكل منهما؛ أيوب وأمينة يلقي الذنب على الآخر، ليحار بينهما القارئ، فلا يتمكن من إدانة أحدهما وتبرئة ساحة الآخر، ولعل ذلك كان أحد أهداف الكاتب.

وإذا انتقلنا إلى **منى** معشوقة الراوي، فهي لا تعدو أن تكون فتاة ليل، ومع ذلك تظل هي الأخرى ضحية: "وتبدو **منى** وحدها الضحية في هذا العالم المشحون بالعواطف الكاذبة"[٨٣].

وهكذا تسيدت المواقف الجنسية العلاقات بين شخصيات الرواية التي تموج باضطربات نفسية صاغها الزمن الموحش؛ فالزمن هو الجاني المشترك الذي مارس ساديته على جميع الشخصيات، فقد كان "زمنا غريبا بلا لون ولا طعم ولا رائحة"[٨٤]. وقد تبلورت سادية الزمن في تشخيص الكاتب له، وتجسيده في إطار الصورتين: التشبيهية والاستعارية، نرى ذلك متجليا في قول الكاتب: "الزمن يشبه قناصا منزويا في مكان ما"[٨٥]، وقوله: "الزمن يتقدم لاختطافنا"[٨٦]، فالزمن هو العدو الذي يتربص فريسته الخاسرة دائما، عبَّر عن ذلك التكرار في قوله: "ونخسر، ويربح الزمن، ونخسر"[٨٧]، مما يوحي بعدم تكافؤ القوتين. كما أن"الزمن القاتل هو السيد بلا منازع"[٨٨]، و"الزمن هذا الحيوان المفترس"[٨٩]، هو "زمن قاس بيده سوط"[٩٠]، فقد عمد الكاتب لألفاظ، مثل: **القتل والافتراس** في سياق الجملة الاسمية؛ لتصوير وحشية ملازمة للزمن، لا تكاد تفارقه؛ بحيث إذا ذُكر ذُكِرَت.

وقد حرص الروائي على إسناد عطب شخصياته للزمن من خلال **المجاز العقلي**، كما في قوله: "متى يفهم أيوب السرحان أن هذا الزمن الذي ينعطف

بجنونه المبرق، قد اختطف روحه وأنه ليس بالحي"[٩١]، فالزمن قد خطف روحه حتى أسلمه إلى موت على فراش الحياة. وتبدو المفارقة الزمنية بين تلك الحالة، وبين وضع أيوب قبل ذلك؛ فقد "كان أيوب سيد الزمن القديم"[٩٢]، وكأن الزمن أبى إلا أن يستعيد سيادته. وهذا يشير إلى أن الانتصار الوهمي على الزمن – إن حدث– فهو انتصار وقتي.

وقد أسند الكاتب معاناة **منى** إلى الزمن، فعنها يقول: "هذه الأميرة التي رملها **الزمن** غدرا"[٩٣]، ويقول كذلك: "الطفلة التي اغتالها **الزمن** قبل أن تنمو"[٩٤]، فبالإضافة إلى تقييد فعل الزمن بالغدر على سبيل التصريح، وتقييده بالوحشية كنايةً في قوله: (قبل أن تنمو)، نلحظ وصف **منى** الذي تراوح بين الأميرة والطفلة؛ لإبراز بشاعة ما تمارسه يد الزمن على قوى رقيقة ضعيفة، لا تضاهي قواه.

والطفولة – على هذا النحو– لم تكن تصويرا عابرا، فقد لاحظت **منى** اهتمام الراوي بطفولتها فتساءلت: "لماذا تهوى حكايا الطفولة؟ [فأجابها] حكاياها نقية لها رائحة خاصة"[٩٥]. والروائح بدورها "تذِّكر بما مضى، فيأتلق الحنين إلى الجسد الدمشقي الذي غاب الآن. وفي ليالي الشتاء والأصياف الرطبة كانت الموئل والحضن الأمومي بعد أن اجتث **الزمن وطن الطفولة**"[٩٦]، فالزمن لا يتوانى إذن في اجتثاث الطفلة وموطنها.

وقد استخدم الكاتب الطفولة رمزا للعجز في قوله: "مع الناس ثم مع نفسك تحاول معرفة وحدة الإنسان متلمسا بقوة البصيرة العجز والقصور. يسبح في بحرهما **طفل تائه** رمي على حوافي التاريخ بعد أن انسل من نور الماضي، وسقط في ظلام الحاضر"[٩٧]. وتوظيف الطفولة في روايات ما بعد النكسة يعد تعبيرا نفسيا عن تأزمات ما بعد الهزيمة، كما أنه يعد شكلا من أشكال الهروب من حاضر مؤلم إلى ماض مشرق؛ إذ مثلت هزيمة ١٩٦٧م صدمة عنيفة

لوجدان المواطن العربي، وبخاصة طبقة المثقفين، فحاول الكتاب مواجهة آثارها من خلال محاور الجنس، والدين، والطفولة، والتقوقع حول الذات[٩٨]، وغير ذلك من سبل الهروب.

وأمام قسوة الزمن يقف الراوي عاجزا عن استعادة **منى** أو **الشمس** باعتبارها رمزا لها، أو للثورة التي تعيد لدمشق مجدها الضائع "آه كم أشعر الآن بالمرارة. وكم يؤرقني الجرح وأنا أرى **الشمس** وهي تميل مكسوفة وقد لوثها غبار الأعوام، لطخها الزمن حتى كدت أنكرها، وأنا أرقبها في حجرتي المغلقة عاجزا عن مسح غبار الركام عنها، قاصرا عن ردها إلى طفولتها الأولى التي أسرتني فاستوطنت أشعتها أعصابي"[٩٩]، **فالشمس** هنا تعود على **منى** التي تمثل بدورها **دمشق** في محاولة من الكاتب لربط هذا الثلاثي بمشهد الكسوف الذي تتحول بمقتضاه الشمس من التوهج إلى الظلام، ويتأكد ذلك بقوله: "وتحت الريح وطن ما عاد كما كان"[١٠٠]، وقد أسند الكاتب تلك المفارقة الزمنية إلى الزمن ممثلا في (لوثها غبار **الأعوام**، لطخها **الزمن**)، وكأنه يجرد دمشق من رونقها، فيحول مجدها إلى خراب.

وأمينة كذلك لم تسلم من قهر الزمن ودموعه، فهي تبدو "بطفولة امرأة سحقها الزمن"[١٠١]، كما أن "صوت نهنهة أمينة يأتي مغموسا بدمع القهر والزمن"[١٠٢]، فالزمن إذن لا يرعوي عن إيذاء النساء، أو الأوطان. وما أيوب ومنى وأمينة إلا نماذج من حياة العربي التي طالها قتل الزمن: "حياة العربي تشبه الحياة لكنها تسير بقوانين العطالة. يحلم ويعيش في المطلق، يتخيل أنه ينجز. لكن **الزمن** يعبر قربه ويمضي. يقتله دون أن يشعر ويمضي. تماما كما تعبر منى في رحم دمشق وتظل دمشق عاقرا. ومع الزمن تخصى الأحاسيس"[١٠٣]، فهذه الصورة الممتدة تريد أن تبرز الحياة الوهمية التي يحياها العربي، فهي تسير بزمن مطلق وهمي لا واقع له عنده، فيتخيل نفسه ينجز، وهو يخسر، ووحده يربح الزمن ويقتله بعبوره دون أن يشعر.

وقد تنبه الكاتب للقدرة الخارقة التي تمتلكها الثورة في مواجهة هذا الزمن الموحش الذي فعل فعلته الآثمة في شخصيات الرواية كافة "عندما تكون هناك ثورة تحدث المعجزة ينكسر **زمن** ويبدأ **زمن** آخر"[١٠٤]؛ لأن "الثورة حالة جديدة تغير العالم. رجَّة تاريخية تزلزل **سكونية الزمن**"[١٠٥]، فالثورة "يمكنها أن تقتصر **الزمن**. عندما تكون هناك ثورة حقيقية يولد شعب حقيقي. ويكون **الزمن** لها لا لإسرائيل. هذا هو قانون الإرادة والشعوب"[١٠٦]. ومن ثم، فالكاتب يعبر عن مقدرة الثورة الحقيقية على استرداد حقوق الضحايا من الزمن أو الجاني الذي مضى بلا توقف طاحنا في رحاه كل شخصيات الرواية. وقد اتخذ الكاتب من الثورة رمزا لرفض عوامل التخلف، فلم تكن ثورة سياسية وحسب، بل ثورة ثقافية أيضا على المعتقدات التي تكبل إرادة الشعوب العربية، وتحول بينها وبين إحراز التقدم.

الحبكة التصويرية لنصية الرمز(المرأة – الوطن المستباح).

تمتلك فنون المجاز مرونة الامتداد في اتجاه رؤية رمزية بعينها، فتُثار من خلالها الإيحاءات، وتتكثف فيها الدلالات. وتكمن حبكة الرمز الفني في مقدرة الأديب على خلق الوحدة بين مفرداته من خلال صياغة فنية لا يعوق غموضها إدراك المتلقي لما تحتويه من معان مستترة. والمتلقي– وفقا لذلك– يشارك الأديب في تحقيق الاستمرارية النصية للرمز بقدرته على ربط العلاقات الرمزية التي يطرحها المبدع من خلال بعض الصور الحسية المتآخذة، فالترابط بين مفردات السبك والحبك هو الذي يقدم المغزى الحقيقي للنص، أو المعنى الذي يكمن بين السطور، ويتعدى الوقوف على العبارات الجزئية، ليظل استنباطا يقوم به القارئ من خلال قدرته على التقاط هذا الترابط[١٠٧]، مما يعطي للاتجاه النصي أهميته في تحليل لغة الرمز، وخاصة الرمز السياقي الذي يمتد ليشمل أجزاء الرواية.

ويتسم الاتجاه الرمزي في هذه الرواية بالمراوحة بين الإضاة والتعتيم، فبينما تتشح بعض الصور بالغموض، يبدو مضمونها واضحا في مواضع أخرى. نرى ذلك جليا في تكرار التعبير عن العلاقة بين المرأة والوطن: "عندما تصبح المرأة وطنا، ورواية، وأما"[١٠٨]، وقوله: "المرأة وطن خاص"[١٠٩]، وعلى سبيل التشبيه المقلوب يقول مكررا: "الوطن امرأة ورواية"[١١٠]، **فالعكس والتبديل** بين (الوطن والمرأة) – على هذا النحو النصي – يجعل العلاقة التي تربطهما تتجاوز مستوى التشبيه، لترتقي إلى التماهي؛ بحيث تصير المرأة هي الوطن، والوطن هو المرأة، مما يكسب هذا النمط البديعي القدرة على تعميق التصوير، والارتقاء بدلالته. ونلحظ تكرار لفظ الرواية في الصورتين، وكأن الكاتب يشير إلى اعتبارها حيزا يضم تلك الصورة الرمزية (المرأة الوطن).

وعلى منوال التصوير التشبيهي يحدد الكاتب هوية الوطن، فيقول عن دمشق: "حنيني إليها لا يختلف عن حنيني إلى جسد امرأة"[١١١]. ودمشق لدى الكاتب ليست مجرد دولة منعزلة، بل وطن تجتمع فيه بقية البلاد العربية "دمشق مركز العالم كان يكررها كآية محفوظة، ومنها كان يهاجر من جسد إلى آخر، من امرأة إلى أخرى"[١١٢]، ومن ثم لم يكن هذا الوطن دمشق فحسب، بل كان الوطن العربي كله، "ويترامى صوت منى مفجوعا ممدودا من دمشق إلى القاهرة"[١١٣].

وللشخصيات النسائية في هذه الرواية وضع خاص؛ فـ"جميع النساء اللواتي عرفت كنّ مشوهات"[١١٤]، ومع شيء من التأمل يهتدي المتلقي إلى أنهن **أوطان عربية مستباحة** تتعدد فيها أشكال التشويه بين الاحتلال والنهب، وغير ذلك من مظاهر الخلل، كما يقول الكاتب: "نحن أمة مستباحة ومهددة بالانقراض"[١١٥]، ويقول أيضا: "كل الأوطان منهوبة"[١١٦].

ويخص الكاتب **فلسطين** بالذكر صراحة، فيقول مستنكرا على جيل عصره الخيانة: "فلسطين **موطوءة** ما تزال ترفرف في سمائها نجمة داود"[١١٧]، ولعل

التصريح بفلسطين على هذا النحو يكمن في خصوصية هذا الوطن ومكانته، وكأنه بوصلة بقية الأوطان ومؤشر على قوتها أو ضعفها، يعبر عن ذلك قائلا: "ضاعت فلسطين، وها نحن نضيع"(١١٨)، بما يوحي بوحدة المصير العربي.

ودمشق تشترك مع فلسطين في ذلك **الوطء**، فعن منى أو دمشق يقول: "كنت أهرب من إلحاح كلمة **بغي**، لا لأنها لم تكن كذلك، إنما لأنني كنت أرفض لها أن **توطأ** على هذا النحو الخسيس بأجساد الكذبة والشهوانيين والحمقى والمراهقين، هؤلاء الذين عشقوا رغباتهم العابرة في طفولة جسدها **البراق**. لقد زرعوا في أرضها الخصبة بذور الشوك والصبار، ثم خانوها بلا ندم"(١١٩). فدمشق ذات الجسد الطفولي البراق كفلسطين مستباحة من أجساد كاذبة خائنة، وربما يكون **البراق** هنا قرينة تسهم في الدلالة على ذلك الرمز (دمشق– منى)؛ لأنها منطقة سورية. وإذا وضعنا تلك القرينة مع تشبيه جسد **منى** بالأرض باعتباره قرينة أخرى، يتأكد المعنى الضمني الذي ترمز فيه **منى** لأرض الشام.

وتجدر الإشارة إلى أن احتلال الوطن لم ينظر إليه الكاتب تلك النظرة القاصرة التي تقيده بالمحتل الأجنبي، بل جعل العربي المتخاذل عن وطنه مشاركا في هذا الاحتلال الذي عبر عنه من خلال الاغتصاب الجنسي. وقد عبرت الصورة الاستعارية عن هذا الاحتلال في قوله: "منى ومن جميع الفرسان الذين عبروا **تخومها**، حلمت بفارس خاص ينسي نفسه قليلا لينشئها، وبعدها تكون له لحما ونفسا... ولكثرة ما حاول الطامعون اجتياحها، فقدت حس الاصطفاء بين الفارس والعبد، بين الشاعر والأمي، بين الثوري والمغامر"(١٢٠)، والتخوم هي الحدود الفاصلة بين الأراضي(١٢١)، وفي مثل هذا السياق يدل عبورها على الاغتصاب أو الاحتلال.

وثمة صورة أخرى من شأنها أن تؤكد مفهوم المحتل العربي، وهي صورة **السمكة** التي جمعت منى بدمشق، "أأنا المعطوب أم البشر الذين يحيطون بنا، أم

هذه الدمشق المنزلقة **كسمكة** من أيدي جميع الصيادين"[١٢٢]، فالتعبير عن دمشق في صورة **السمكة المنزلقة** له دلالتان، الأولى: كون دمشق عصية على الصيد، والأخرى: تعدد المتربصين بها. ويقول الراوي لمنى: "أشعر بك تنزلقين مني **كسمكة** في بحر"[١٢٣]، فدمشق إذن تنزلق ممن يحاولون اصطيادها، ولمتفرق في ذلك بين الغرباء، وبين مواطنيها الذين أخلصوا لها كلاما لا فعلا.

وقد صرح الكاتب بالرغبة الدونية في نيل جسد منى، فيقول على لسانها: "كلكم يشتهي ويرغب النوم معي. تأكلون لحوم بعضكم بعضا ثم تقتلون باسمي كذبا"[١٢٤]، فالاستعارة التصريحية– هنا– تؤكد رمزية منى؛ لأن الرواية لم تتحدث صراحة عن ذلك الصراع الجنسي العنيف بين الرجال من أجلها، والذي تنامى حتى القتل باسمها، فهذه المبالغة التصويرية تشير إلى العلاقة الضمنية بين منى ودمشق باعتبارهما وجهين لشيء واحد، اسمه الوطن المستباح.

وما زالت العناصر التصويرية المشتركة بين منى ودمشق تنم عن الرمز العام للرواية؛ فالأولى "تنأى كقطار ينشر عبوره في المحطات دخانا يمتصه الفضاء، مخلفا صفيرا داويا حزينا"[١٢٥]، و"دمشق قطار محمل بالأمتعة، محمل بسراب ملطخ"[١٢٦]، والقطار– في مثل هذه الصور– يرمز للزمن الذي يمضي هباء بالأمتعة أو الأمنيات التي تبدو كسراب ملطخ، وكأن السراب تجرد من صفائه الواهم، مما يوحي بقتامة الواقع والخيال.

ولعل التواشج التصويري –على هذا النحو– بين منى ودمشق، يلقي بظلاله على بلورة الرمز السياقي من خلال ترابطات الصور البيانية، وهو ما يتأكد من خلال العناصر التصويرية المشتركة بين أمينة ودمشق، فأمينة "طويلة بيضاء ممتلئة، تعبق برائحة أرض تشتهي تجاويفها العطشى مطرا انتظرته سنوات"[١٢٧]، فلا تتعدى أمينة – وفق هذا الوصف– كونها عشيقة الراوي المحرمة التي لا تروي ظمأه المعنوي، ليس ذلك لنقص في جمالها؛ "وإذ

يسألونك عن الجسد قل الجسد أمينة، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا"[١٢٨]، بل لأنها ليست حلاله، وحتى تشبيهها بالأرض– ههنا– يبدو مبررا في سياق الصورة الجزئية التي تتخذ من تجاويف الأرض العطشى رمزا لامرأة لا يلبي زوجها الذي يزيد عن عمرها عشرين عاما حاجتها بوصفها أنثى؛ إذ "كانت تموج برغبات تنزع لتسرح تحت الشمس"[١٢٩]. وما زال الكاتب يلح على المغريات التي تعج بها أمينة، فيقول مخاطبا ابنتها وكأنه يبرر خيانة أمها: "جسد أمك بحر صاف ملألأ، مسكون باليواقيت والمرجان، وأنا بحار مسكون بالغوص ورغائب البحث عن الجواهر المخفية في تجاويف الصخور"[١٣٠]، فقد شبه الراوي أنوثة أمينة بالبحر المسكون بالخيرات المدفونة، وشبه نفسه بالبحار القادر على استخراجها.

وتظل مثل هذه الصور مكتفية بهذا التحليل إلى أن يأتي قوله: "دمشق امرأة طويلة، ممتلئة، نضرة، مسكونة بالرغبات الإلهية"[١٣١]، فمثل هذه الصورة لا تكتفي بالتحليل الجزئي لتشبيه دمشق بالمرأة، فلا جدوى نصية لهذا التصوير إلا في ضوء المعطيات التصويرية في الرواية، وتحديدا أوصاف **الطول والامتلاء والرغبة** التي تجمع أمينة بدمشق، بما يجعلها لا تمر مرور الكرام على منهج التحليل النصي، ولا تشبع ظمأ البحث الرمزي إلا بمعالجتها وفق العناصر المشتركة التي تؤول إلى اعتبار أمينة وجها من وجوه دمشق الضائعة أو المستباحة؛ فكلتاهما مملوءة بالرغبات الساكنة تحت تجاويف عطشى في انتظار بحار ماهر قادر على اكتشافها من جديد. ومن ثم، قد تتداخل الإيحاءات الرامزة في العمل الفني كله، ويكون من العبث حينئذ الوقوف باسترخاء على بعض مقاطعه دون الأخرى؛ لنقتنص دلالة جزئية، بينما ثَمَّ حصاد فني جديد ينمو من خلال تآزر هذه الجزئيات[١٣٢].

ويتجسد مفهوم استباحة الوطن جليا في **صورة العُري** التي جمعت دمشق بالشخصيات النسائية في الرواية، وبخاصة منى، وأمينة، وديانا. فالأولى: "راحت **تتعرى** من ثيابها...على حافة الموج كانت **عارية** الآن مثل سماء صافية... هي ذي تنتصب بيضاء كحمامة في إخضرار البحر. إنها هناك. **عارية**. مضيئة. مفعمة بالبحر"(١٣٣)، فتنسج هذه الصورة مشاهد العري الذي ارتبط فيها بالطهر والنقاء – على سبيل المفارقة التصويرية– مجسدا في لون السماء والحمامة، أو اللون الأبيض، مما جعل العري هنا مفرغا – إلى حد كبير– من طاقاته الإيحائية الجنسية. ويتأكد هذا من خلال العناصر اللغوية التي تحيط بالعري، أو تلك التي تتصل به، يتضح ذلك في وصف الكاتب لمنى: "تدور فتأخذ أشكالا أسطورية. أشكال حوريات **عاريات**. مجلات بالمهابة والكبرياء. أميرات من عصور قديمة لهن سطوة ومجد وجمال، بهيات كقوس قزح"(١٣٤)، فالحوريات والأميرات والمهابة والكبرياء والسطو والمجد والجمال كلها مفردات بعيدة كل البعد عن المفهوم السلبي للعري، وإحاطتها به على هذا النحو أكسبه من دلالاتها، ولم ينتقص منها.

وربما يتأكد ذلك التحليل في ضوء قوله واصفا بيت **ديانا:** "على الجدار المقابل لمحت أيقونة شمعية لمسيح مصلوب، وقربه نموذج امرأة عارية تمثل الحياء الأفريقي في طقسه النقي، بعيدا عن أي إحساس بالجنس"(١٣٥). وعلى هذا النحو المفارقي تجتمع عناصر التصوير المتباينة (العري، والحياء النقي).

ولعل هذا التكرار للفظ **العري** يندرج ضمن ما يعرف بمدخل **الكلمات المفاتيح**، وهو أحد مداخل التحليل الأسلوبي، تتميز فيه المواد المعجمية بزيادة نسبة ورودها في العمل الأدبي، بما يعني أنها تشغل حيزا واسعا من تفكير الأديب، وأن لها قوة إبداعية ومغزى خاصًّا(١٣٦). ومن ثم فإن المعنى الرمزي للتعرية في هذه الرواية يرمي إلى تعرية الواقع المهزوم الذي نشأ عن الأزمات السياسية، فقد أراد الكاتب تمرير معنى (استباحة الأوطان العربية) من خلال

تعرية الشخصيات النسائية في روايته، ولم تكن التعرية أخلاقية بقدر ما كانت رمزا لوطن وطأته أقدام العدو، "الطريق نحو دمر – بيروت مفتوح ومشجر، يخلف شعورا بالانطلاق والهرب. على جانبه الأيسر يتأود بردى داخل أبدية ثابتة بين ظلال الحور والصفصاف. وفي الجانب الأيمن قاسيون **العاري**. وراءنا دمشق التي **تعرت** لكل الغرباء، وظلت دمشق"[١٣٧]، فهذا الوصف الجغرافي لطريق بيروت الشام، وبعض معالم دمشق يومئ إلى استباحة الحدود العربية من خلال توظيف رمز **العري** الذي لحق صراحة **بقاسيون** وهو جبل في دمشق، ثم لحق **بدمشق** نفسها في إشارة إلى أن احتلال الجزء يعقبه احتلال الكل. ولا يخلو هذا الوصف – رغم قسوته – من مسحة الأمل التي عبرت عنها تلك العبارة "وظلت دمشق"، وكأن دمشق تأبى أن تموت.

وما زال العري مرتبطا بأرض الشام ارتباطا صريحا نراه في قوله: "ها قد مضى زمن لا بأس به بعد أن طوحت بقدميك فوق أرض الشام، وعبرت تحت الأقواس **العارية** من الباب الشرقي للمدينة. لقد تم الدخول بلا أية مراسيم إلى الوطن الذي توهج زمنا في مرسح الذاكرة"[١٣٨]، فالدخول بلا مراسيم يوحي بالهزيمة، والاستسلام النفسي، ولعل الأقواس العارية تشير إلى المناطق الدمشقية المحتلة.

وتقاسمت **العري** مع دمشق عدد من الشخصيات النسائية الأخرى، وفي المقدمة تأتي **أمينة** التي "استفاقت **عارية** بعد أن أعطت جسدها ونفسها بحرارة امرأة لها زوج مخمور مسن، ترك مخدها منذ أكثر من عشرين عاما"[١٣٩]، فأمينة رغم خيانتها، فإنها تظل رد فعل لهجر زوجها المخمور المسن، ولعل (المخمور) يرمز إلى ذهاب العقل أو بالأحرى الوعي السياسي، و(المسن) يرمز إلى الشيخوخة الفكرية، أو حالة التقاعد والعجز عن التوحد مع الوطن، وتلبية حاجاته التي لا تنفصل عن حاجات ساكنيه بل تكملها، فلا وطن بدون مواطنين،

ولا زوج بدون زوجه، والقصور عن تحقيق هذا التوحد عبرت عنه تلك العلاقات الجنسية المشوهة التي تفتقر إلى التناغم بين طرفين لا يلبي كل منهما احتياجات الآخر، ومن ثم تصبح العلاقة بينهما أشبه بالاغتصاب رغم شرعيتها الظاهرة، وتصبح للخيانة متنفس للتبرير.

وقد يكون في ذلك إجابة على السؤال الذي طرحه الكاتب في روايته "المرأة وطن الرجل. لكن كيف تتعرى امرأة لرجل غريب؟"(١٤٠). وقد تكرر هذا السؤال بشكل أكثر رمزية "لماذا استسلمت ناديا وهدى ببساطة في ظلام سيارة وائل الأسدي"(١٤١)، ودلالة مثل هذه الأسئلة لا تتضح إلا في ضوء قرائن السياق النصي؛ لذا فالقول بأن الكاتب يتسائل مستفهما أو متعجبا لا يتفق مع معطيات الرواية التي تؤكد علمه بالكيفية والمبررات التي تجعل الوطن أو المرأة تتعرى للغرباء، ومن ثم فهو سؤال استنكاري يحمل كثيرا من الإهانة لكل مواطن ترك أرضه في قبضة المحتل.

ويتأكد معنى الاستباحة من خلال بعض الكنايات، فعن **ناديا** (إحدى فتيات الليل) يقول الراوي: "على المقعد الخلفي عريتها، ومن شفتيها حتى **الأقصى** من جسدها، قبلتها بين ذراعي كانت كالخرقة"(١٤٢)، فالمقصود بالأقصى– هنا– ليس المعنى اللغوي للفظ أو النهاية، بل المقصود **المسجد الأقصى** الذي أولى لبنات تحريره تأتي من خلال تحرير كل عربي لوطنه الأم، وذلك في ضوء تعميم دلالة الاحتلال، لتشمل التقصير في حق الوطن، والتخاذل عن نصرته.

وتشبيه **ناديا** بالخرقة في آخر الفقرة يوحي بالاستسلام المهين، الذي عبر عنه كناية أيضا بقوله: "ناديا أرض سهلة العبور"(١٤٣). وهناك "دمشق هذا الجسد المفتوح للريح، بحر أمواجه تصخب وترتعش"(١٤٤)، وفي هذا كناية عن استباحة الوطن، ورغم ذلك يظل ينبض بالحياة التي يعبر عنها صخب الأمواج، وارتعاشها. وبالرغم من تلك **التعرية** يرى الكاتب أنها مرهونة بوقت معين وغير قابلة للاستمرار، وذلك مشروط بامتلاك قادة قادرين على استعادة

الانتصارات التي حفرت في الذاكرة، يتضح ذلك في حديثه عن دمشق: "هذه المدينة مباحة الآن ولك زمن محدود. التاريخ لا يتراجع. ومن يمتلك ذاكرة وقادة كالبرق ينتصر في النهاية"[١٤٥]، وكأن الكاتب يلوح بالأمل في فك قيود هذه الاستباحة. وما يؤخذ على الكاتب هو الإفراط أحيانا في التصوير الحسي لتلك الاستباحة بما يثير الامتعاض، ويتنافى مع ذوق القارئ.

ومما سبق يتضح أن **رمز (المرأة الوطن)** لا يشكل في ذاته عنصرا تتميز به رواية الزمن الموحش عن غيرها، فهو رمز شائع، ليس فقط في مجال الرواية، بل في الأجناس الأدبية كافة. وما يبدو متميزا- هنا- هو طريقة صياغة هذا الرمز التي تترنح بين التصريح، والتلميح في إطار الحبكة التصويرية التي تحول دون تفكك شخصيات الرواية وأحداثها المترامية.

وهكذا سعى الكاتب إلى توظيف الصورة النسائية توظيفا نصيا، تبرز معالمه من خلال تواتر بعض العناصر التصويرية الذي يوحي بأن ثَمّ رمزا ما يهيمن على مخيلة الكاتب، فيحاول رسم ملامحه من خلال الإلحاح على نوع بعينه من التصوير، مما يجعله متصلا رغم تباعد المسافات اللغوية، بحيث تصير الصورة جزءا من نظام رمزي.

* *

النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

- الرمز بطبيعته الغامضة الموحية لا يؤثر سلبا على وحدة النسيج الفني للعمل الأدبي، وذلك مشروط بقدرة المبدع على إحداث التناغم بين مكوناته النصية التي تتجسد في الصور والتراكيب التي من شأنها تقديم الرمز، وكذلك تفسيره حينما تقرأ وتحلل في سياقاتها المتشابكة.
- اعتمدت الرواية في صياغة المعاني الضمنية على توظيف المفارقة التصويرية بين عدد من الثنائيات، يظهر ذلك جليا من خلال كل من: المقارنة بين ماضي الوطن العربي وحاضره، وكذلك تباين العلاقات بين الشخصيات الروائية التي تدور في فلك الجاني والضحية، والمثير والاستجابة.
- تجتمع الرموز النسائية في هذه الرواية على أكثر من رابط تصويري، ولعل من أهمها: التعري الذي يرمز لاستباحة الوطن العربي. فقد وظف الكاتب المرأة توظيفا دراميا بصبغة رمزية، وتعتبر شخصية **منى** من أغنى الشخصيات بالعطاء الرمزي، والسقوط الأخلاقي التي بدت عليه معظم النساء في هذه الرواية له دلالته الضمنية التي تدور في فلك ضياع الوطن.
- تراوح المعنى الرمزي في هذه الرواية بين التلميح والتصريح، ولا سيما ما يتعلق برمزية المرأة للوطن، وقد تحقق هذا المعنى من خلال فنون الأداء البياني، وبخاصة الصورة التشبيهية التي كثيرا ما يتدخل الكاتب في ترتيب أركانها بالتقديم أو التأخير بغرض إثارة اهتمام المتلقي لمعنى غريب أو قاس يريد التعبير عنه.
- تكرار الوحدات التصويرية المتناظرة، وبخاصة التشبيهية يعد من أهم الوسائل لتحقيق التماسك النصي في هذه الرواية؛ لأنه يخلق نوعا من التآلف الدلالي وبخاصة بين شخصياتها. كما أنه أسهم في الكشف عن المدلولات الضمنية للرموز السياقية في هذه الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا – المصادر:

-**حيدر الحيدر:** رواية الزمن الموحش، دار أمواج، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣م.

ثانيا– المراجع:

١– **أبو الحسين بن وهب الكاتب:** البرهان في وجوه البيان، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، مكتبة الشباب، ١٩٦٩.

٢– **أبو يعقوب السكاكي:** مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.

٣– **د. أحمد عفيفي:** اللغة بين الثابت والمتغير دراسات نصية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٤– **د. أحمد مطلوب:** معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.

٥– **د. أنطون غطاس كرم:** الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٤٩م.

٦– **د. حسام أحمد فرج:** نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٩م.

٧– **د. درويش الجندي:** الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٢م.

٨– **د. رجاء عيد:**

- **دراسة في لغة الشعر**، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.

٩- **د. رضا كامل:** بناء المفارقة دراسة بلاغية تحليلية، مكتبة الآداب، القاهرة،الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

١٠-**رينيه وليك، وآوستن وآرن:** نظرية الأدب، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩١م.

١١-**د. شاكر عبد الحميد:** الحلم والرمز والأسطورة دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٢- **د. شفيع السيد:** الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.

١٣- **د. صبحي إبراهيم الفقي:** علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى ، ٢٠١٥.

١٤- **د. صلاح فضل:** بلاغة الخطاب، وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، أغسطس، ١٩٩٢.

١٥-**د. طه وادي:**

- الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

١٦- **عدنان بن ذريل:** النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات الكتاب العرب،٢٠٠٠م.

١٧- **د. عزة شبل محمد:**

- تحليل الخطاب الحكائي، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٧م.
- علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٩م.

١٨- **د.علي عشري زايد:** عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨م.

١٩- **غسان كنفاني:** الآثار الكاملة، مطبعة دار الكتب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٧٢.

٢٠- **فولفجانح هاينه من، وديتر فيهقيجر:** مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة: فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع – جامعة الملك سعود، ١٩٩٩م،

٢١- **د. محمد العبد:** المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٦م .

٢٢- **د. محمد عبد المطلب:** البلاغة والأسلوبية، لونجمان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٩م.

٢٣- **د. محمد فتوح:** الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

٢٤- **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

٢٥- **د. منير فوزي:** صورة الطفل في الرواية المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

الدوريات:

د. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجـــلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل – سبتمبر، ١٩٨٧م.

الرسائل العلمية:

محمد عبد الرحمن مصطفى: الرمزية في الرواية المصرية بعد نجيب محفوظ، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠١٣.

مراجع البحث

(١) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب، وعلم النص: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، أغسطس، ١٩٩٢، ص١٢٢.

(٢) فولفجانح هاينه من، وديتر فيهقيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي: ترجمة: فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع – جامعة الملك سعود، ١٩٩٩م، ص١٧.

(٣) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات الكتاب العرب،٢٠٠٠م، ص٤٨.

(٤) د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٩م، ص٢٠٧.

(٥) حيدر الحيدر: رواية الزمن الموحش، دار أمواج، بيروت– لبنان، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣م، ص ٢٥٤.

(٦) محمد عبد الرحمن مصطفى: الرمزية في الرواية المصرية بعد نجيب محفوظ، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، ص ١١٢.

(٧) طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ٢٠٠٣م، ص١، ٢، ٦.

(٨) رواية الزمن الموحش، ص٧٥.

(٩) السابق، ص١٢٤.

(١٠) د. طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٤م، ص ٥٠، ٥٢.

(١١) انظر: البرهان في وجوه البيان، ص ١١٢، ودلائل الإعجاز، ص ٢٣٧، ومفتاح العلوم، ص٢٢٤، ٢٢٥، و معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ٤٩٨، ٤٩٩.

(١٢) د. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٦٨.

(١٣) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م، ص٣، ٨، ٤١، ورجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية، ص ٢٠، ٢٢.

(١٤) د. أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت– لبنان، ١٩٤٩م، ص٨، ١٠.

(١٥) د. شاكر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٧.

(١٦) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م، ص١١٩، ١٢٠.

(١٧) د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، مصر، ط١، ٢٠١٥، ص ٩، ١٠.

(١٨) د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص٢٠٣.

(١٩) رينيه وليك، وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: الدكتور عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩١،ص ٢٥٧، ٢٥٨.

(٢٠) د.أحمد عفيفي: اللغة بين الثابت والمتغير دراسات نصية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٢٥.

(٢١) د. عزة شبل محمد: علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩،ص١٠٤.

(٢٢) انظر: د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل – سبتمبر، ١٩٨٧م، ص١٣٢، ص١٣٤.

(٢٣) د. رضا كامل: بناء المفارقة دراسة بلاغية تحليلية، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٠٦.

(٢٤) رواية الزمن الموحش، ص٢٨٠.

(٢٥) السابق، ص ٢٧٤.

(٢٦) السابق، ص ٢٣٤.

(٢٧) السابق، ص ٢٥.

(٢٨) السابق، ص ٢٨٠.

(٢٩) السابق، ص ٢٥٠.

(٣٠) السابق، ص ٢٨.

(٣١) السابق، ص ٢٥.

(٣٢) السابق، ص ٢٥٤.

(٣٣) السابق، ص ٢٥.

(٣٤) السابق، ص ٢٦٤.

(٣٥) السابق، ص ١١٤.

(٣٦) السابق، ص ٢٨٠.

(٣٧) السابق،ص ٢٧٤.

(٣٨) السابق،ص ٢٨٠.

(٣٩) السابق، ص ١٨٠.

(٤٠) السابق، ص ٢٤٦.

(٤١) د. محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦م، ص ٣٧.

(٤٢) د. عزة شبل: تحليل الخطاب الحكائي، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ٢٠١٧، ص ١٠١.

(٤٣) رواية الزمن الموحش: ص ١١٤.

(٤٤) السابق، ص ٢٣.

(٤٥) السابق، ص ٨٩.

(٤٦) السابق، ص ٦١.

(٤٧) السابق، ص ٦٣.

(٤٨) السابق، ص ٥١.

(٤٩) السابق، ص٤٠.

(٥٠) السابق، ص ٨٨.

(٥١) السابق، ص ٧٦.

(٥٢) السابق، ص ١٥٦.

(٥٣) السابق، ص ١٤٥.

(٥٤) السابق، ص ٢٧٤.

(٥٥) السابق، ص ٢٧٩.

(٥٦) السابق، ص١١٣.

(٥٧) السابق، ص١١٣.

(٥٨) السابق، ص١٠.

(٥٩) السابق، ص ١٢٧.
(٦٠) السابق، ص ١٢١.
(٦١) السابق، ص١٣.
(٦٢) السابق نفسه.
(٦٣) السابق،ص ٢٣٧.
(٦٤) السابق، ص ٢٠٩.
(٦٥) السابق، ص ٢١٠.
(٦٦) السابق، ص ١٢٢.
(٦٧) السابق، ص ١٩٩.
(٦٨) السابق، ص ٢١٩.
(٦٩) السابق، ص ٩٨، ٩٩.
(٧٠) السابق، ص ٩٨.
(٧١) السابق، ص ٢١٩.
(٧٢) السابق، ص ٩٥.
(٧٣) السابق، ص ٨٩.
(٧٤) السابق، ص ١٤٦.
(٧٥) السابق، ص ٣٢.
(٧٦) السابق، ص ٢٥٣.
(٧٧) محمد عبد الرحمن مصطفى: الرمزية في الرواية المصرية بعد نجيب محفوظ، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠١٣، ص ٩٥.
(٧٨) غسان كنفاني، الآثار الكاملة، مطبعة دار الكتب، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٧٢، ص ١٧، ١٨.
(٧٩) رواية الزمن الموحش، ص ٢٧٤.
(٨٠) السابق، ص ٨١.
(٨١) السابق، ص ١٢٨.
(٨٢) السابق، ص ١٦٨.
(٨٣) السابق، ص ١٨١.

(٨٤) السابق، ص ٤٧.
(٨٥) السابق، ص ٢٠.
(٨٦) السابق، ص ٢١.
(٨٧) السابق، ص ٣٥.
(٨٨) السابق، ص ٢٠٤.
(٨٩) السابق، ص ١٧١.
(٩٠) السابق، ص ٦٤.
(٩١) السابق، ص ١٦٩.
(٩٢) السابق، ص ٤٨.
(٩٣) السابق، ص ١٠٩.
(٩٤) السابق، ص ٢٢٥.
(٩٥) السابق، ص ٢٣٥.
(٩٦) السابق، ص ٢٦١.
(٩٧) السابق، ص ١٨١.
(٩٨) د. منير فوزي: صورة الطفل في الرواية المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٠ ، ١١.
(٩٩) رواية الزمن الموحش، ص ٣٦.
(١٠٠) السابق، ص ٣٦.
(١٠١) السابق، ص ٣١.
(١٠٢) السابق، ص ٨٥.
(١٠٣) السابق، ص ١٦٦.
(١٠٤) السابق، ص ٢٠٥.
(١٠٥) السابق: ص ١٧٤.
(١٠٦) السابق: ص ١٩٤.
(١٠٧) د. حسام أحمد فرج: نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٨١.
(١٠٨) الزمن الموحش، ص ٢٨.

(١٠٩) السابق، ص ٢٢٧.
(١١٠) السابق، ص ٢٩، ص ٤٠.
(١١١) السابق، ص ٢٤١.
(١١٢) السابق، ص ١٧٩.
(١١٣) السابق، ص ٨٧.
(١١٤) السابق، ص ١٦٧.
(١١٥) السابق، ص١٧٩.
(١١٦) السابق، ص ٢٣١.
(١١٧) السابق، ص ١٩٢.
(١١٨) السابق، ص ١٧٢.
(١١٩) السابق: ص ٥١.
(١٢٠) السابق: ص ١٥٧.
(١٢١) ابن منظور، لسان العرب، جـ ١٢، دار صادر، بيروت، ص ٦٤.
(١٢٢) الزمن الموحش، ص ١٨٠.
(١٢٣) السابق، ص ٢١.
(١٢٤) السابق، ص ١٧٤.
(١٢٥) السابق، ص ٤٥.
(١٢٦) السابق، ص ٧٩.
(١٢٧) السابق، ص ٨٢.
(١٢٨) السابق، ص ١٥٠.
(١٢٩) السابق، ص ٣٢.
(١٣٠) السابق، ص ١٥٠.
(١٣١) السابق، ص ١٣٩.
(١٣٢) د. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الأسكندرية، طـ٢، ١٩٨٨، ص٤٣٥، ٤٣٦.
(١٣٣) رواية الزمن الموحش، ص ١٤٤، ١٤٥.
(١٣٤) السابق، ص ١٠٣.

(١٣٥) السابق، ص ١٢٤، ١٢٥.

(١٣٦) د. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، طـــ٢، ٢٠٠٩م، ص٢١٠.

(١٣٧) رواية الزمن الموحش، ص ١٥١.

(١٣٨) السابق، ص ١٥.

(١٣٩) السابق، ص ٣٠.

(١٤٠) السابق، ص ١٦٩.

(١٤١) السابق، ص ١١١.

(١٤٢) السابق، ص ١١١.

(١٤٣) السابق، ص ١٢٢.

(١٤٤) السابق، ص ١٢٨.

(١٤٥) السابق، ص ٧٩.

* * *