The Semiotics of Movement in Jabour Al-Duwaihy's Novel Matar Haziran

Samir Mohammad Itani
Arabic Language and Literature
Beirut Arab University.
s.itani@bau.edu.lb

Received :9/2/2025 Accepted 12/8/2025

Abstract:

The essence of movement in a novel constitutes of a semiotic given that it is inseparable from the novel's events, characters, and other elements. By studying the semiotics of emotions, we can deduce the essence of structural movement in the novel, devoid of detail, guiding the novel's overall narrative. This movement emerges through semiotic sequences that are foundational to the novel's structure. Jabbour Douaihy's novel, Matar Haziran, contains within it an essence of movement forming the basis of most scenes, and this movement is only disrupted by a significance related to the novel's world itself. The researcher concludes that a novel can carry a semiotic message that gives the work an aesthetic dimension. This message appears through the emotional sequences that the analysis reveals, revealing the nuclei of the constructive emotional movement that forms the novel, and reflects the feelings of the creator and his deep goal in constructing the novel.

Keywords:Jabour Al-Duwaihy, Matar Haziran,The Arabic novel, the nucleus of movement , the semiotics of movement

سيميائية الحركة في رواية مطر حزيران لجبور الدويهي

سمير عيتاني
اللغة العربية وآدابها
جامعة بيروت العربية . لبنان
s.itani@bau.edu.lb

الاستلام : 2025/2/9 القبول : 2025/8/12.

الملخص:

تشكل الحركة في الرواية معطى سيميائيًا لا ينفكّ عن أحداث الرواية وشخصياتها وعناصرها الأخرى، ومن خلال دراسة سيميائية الأهواء يمكن استنتاج نواة الحركة، وهي الحركة البنائية في الرواية المجردة من التفاصيل، والموجّهة للعمل الروائي بشكل عام. وهذه الحركة تنبثق من خلال متتاليات سيميائية تأسيسية في بنية الرواية. ورواية مطر حزيران لجبور الدويهي تحمل في طياتها نواة حركة تشكل أساسًا للمشاهد معظمها، ولا تنكسر هذه الحركة إلّا لدلالة لها علاقة بعالم الرواية ذاته. ويخلص الباحث إلى أنّ العمل الروائي يمكن أن يحمل مرسَلة سيميائية تهب العمل بعدًا جماليًا، وهذه المرسَلة تظهر من خلال المتتاليات الشعورية التي يكشفها التحليل، فتظهر نويات الحركة الشعورية البنائية التي تشكل العمل الروائي، وتعكس شعور المبدع، وهدفه العميق من بناء الرواية.

الكلمات المفتاحية: مطر حزيران . جبور الدويهي . الرواية العربية . الحركة النواة . سيميائية الحركة.

المقدمة:

يرسم الروائي عالمًا معقدًا في عمله؛ بغية نقل التجربة الجمالية إلى المتلقي، وهو يحاكي الواقع من حيث الثقافة، ومنطق العلاقة بين الشخصيات، والأحداث، وغير ذلك ممّا يدخل في العمل الأدبي، لا سيّما الرواية. وتناولت دراسات كثيرة سيميائية المكان مثلًا، بوصفه معطى جماليًا في العمل الروائي، وهناك دراسات عن الزمان في الرواية وطرق توظيفه جماليًا، ناهيك عن بنية الرواية، والشخصيات، والعلاقات بينها. وأمّا الملاحظة التي جرى رصدها في هذا البحث، فتكمن في حركة الحدث، واتّجاهات هذه الحركة، وأنواعها، ودلالاتها. وجرى تطبيق هذه الفكرة على رواية "مطر حزيران" لجبور الدويهي، من خلال دراسة سيميائية الأهواء بشكل أساسي، ورصد حركية المشاعر في الرواية انطلاقًا منها.

إشكالية البحث:

قد لا يُلاحظ القارئ بداية حركة الحدث لانشغاله بتلقي الحدث بذاته، ويتلقى هذه الحركة من دون وعي كامل، ويتأثّر بهذه الحركة جماليًا. ولذلك وجب البحث في العلاقة بين الفعل الجمالي وحركية الأحداث في الرواية.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

- استخراج نواة الحركة من عملية سرد الأحداث في الرواية من خلال دراسة سيميائية الأهواء.
- مقارنة نواة الحركات في الرواية للوقوف على التشابهات العميقة في البنى الروائية.
- تحليل سيميائية الحركة لاستنباط معاني الرواية البعيدة والكشف عن رؤية جبور الدويهي الإنسانية.

أسئلة الدراسة:

تتمثل أسئلة الدراسة في ما يأتي:

1. . كيف يمكن رصد حركة الحدث في الرواية؟
2. . ما دلالة المقارنة بين الحركات ولا سيّما من خلال نواة الحركة لتسهيل دراستها؟
3. . متى يكسر الراوي نواة الحركة؟ ولماذا؟

الدراسات السابقة:

قدمت الدكتورة رنا كرم بحثًا بعنوان: **عندما يصبح المكان بطلاً في رواية جبور الدويهي "مطر حزيران"**. نُشر في مجلة أرواق ثقافية. العدد 34 تشرين الثاني 2024. ص ص 8 –24. وهذه الدراسة تناولت المكان بوصفه معطى سيميائيًا في الرواية. وخلصت الباحثة إلى أنّ المكان أدّى دورًا سيميائيًا، وحللت الأماكن انطلاقًا من منهج غاستون باشلار في تحليل المكان، فميّزت بين المكان الأليف، والمكان العام، وغير ذلك،

وربط كلّ ذلك بالشخصيات لا سيّما شخصية "إيليا" أي الشخصية المحورية في الرواية. وتختلف الدراسة الحاليّة عن السّابقة بأنّها لا تتناول المكان وإن كان في ذلك فائدة، لكنّها تتناول الحركة داخل المكان والزمان في الرواية نفسها.

منهج الدراسة:

لتحقيق أهداف الدراسة، اعتمد الباحثُ المنهج السيميائي خاصّة سيميائية الأهواء، بعد تطبيق إستراتيجية حذف الزخرفات، أي بعض الحوافز القارة، من الحركة، في مشاهد الرواية، من أجل استنتاج نواة الحركة الشعورية، وهي بنية مجرّدة تسهم في بناء الرواية.

خطة البحث:

قُسّم البحث إلى قسمين: الأول تمهيدي نظري جرى فيه عرض ترجمة الراوي جبور الدويهي، وعرض رواية مطر حزيران. ثم توضيح طريقة اختصار الحركة في المشاهد؛ للوقوف على نواة الحركة. والقسم الثاني عمد إلى تحليل مشاهد الرواية تحليلًا سيميائيًّا في سبيل الوصول إلى نواة الحركة في كلّ مشهد، مع التركيز على المشاهد الأساسية والأكثر تأثيرًا في الرواية، ثم ذُيّل بخاتمة حملت الاستنتاجات والتوصيات.

أولًا: عن الراوي والرواية ونواة الحركة.

قبل الخوض في تحليل المشاهد الروائية التي أبدع الدويهي في عرضها في روايته "مطر حزيران"، لا بدّ من التعريف بالروائي، وعرض أحداث الرواية، وتوضيح فكرة "نواة الحركة".

1 . جبور الدويهي:

ولد جبور الدويهي في زغرتا شمال لبنان عام (1949)، ودرس الأدب الفرنسي في كلية التربية في الجامعة اللبنانية، وحصل على الدكتوراة في الأدب المقارن في جامعة باريس الثالثة السوربون الجديدة. وعمل أستاذًا للأدب الفرنسي في الجامعة اللبنانية، ونشر روايات عديدة بالإضافة إلى مجموعات قصصية وكتب أطفال، من أعماله: "الموت بين الأهل نعاس" التي صدرت عام (1990) وهي مجموعة قصص قصيرة، و"روح الغابة" التي صدرت عام (2001) وهي قصة قصيرة للصغار بالفرنسية. ومن رواياته: "اعتدال الخريف" التي صدرت عام (1995) وتُرجمت إلى الفرنسية والإنكليزية. و"ريّا النهر" التي صدرت عام (1998)، و"عين ورده" التي صدرت عام (2002) وترجمت إلى الفرنسية والتركية. و"مطر حزيران" التي صدرت عام (2006)، واختيرت ضمن اللائحة القصيرة لجائزة «بوكر» للرواية العربية في عامها الأول، وتُرجمت إلى الفرنسية والإيطالية والألمانية والإنكليزية. و"شريد المنازل" التي صدرت عام (2010)، و"حي الأميركان" التي صدرت عام (2014)، وطبعت في بيروت عام (2016)، و"ملك الهند" التي صدرت عام (2019)، و"سمّ في الهواء" التي صدرت عام (2021). وقد توفّي الروائي جبور الدويهي صباح (23) تموز (2021).

2 . رواية مطر حزيران:

صدرت رواية مطر حزيران عام (2006)، عن دار النهار، وتدور أحداث الرواية في قرية شماليّ لبنان يسميها الراوي قرية برقا، وفيها حارتان: حارة "العصابة" التي يهيمن عليها آل الرامي، وحارة الفوقا التي يهيمن عليها آل السمعاني. وذات مرة، توجّه عدد من أهل العائلتين إلى قرية أخرى للمشاركة في جنازة، وهناك، وبسبب الصراع على السلطة من خلال الانتخابات التي ستجري في القرية، حدثت مجزرة بعد إطلاق نار داخل الكنيسة، حيث أطلق شبان من العائلتين المتصارعتين النار آنذاك، وأودت الحادثة بحياة يوسف الكفوري أحد أبناء القرية، وكانت زوجته "كاملة" حاملًا في أسبوعها الأول، ولم تكن قد اكتشفت الحمل بعد، فولدت بعد تسعة أشهر ولدًا هو إيليا، فشكّ أهل القرية في نسبه، أدخلت الأمُّ إيليا إلى مدرسة داخلية بعيدة لتبعده عن أجواء القرية، وشبّ ابنها وكان ذكيًا، لكنّه ضعيف البنية. لم يندمج إيليا مع أبناء القرية الذين كانوا يريدونه ويرفضونه في آن معًا، ولما تخرج في المدرسة سافر إلى نيويورك ليبدأ حياة جديدة، هناك لم ينجح في بناء شخصية ثابتة، أو في علاقاته مع الفتيات، أو في دراسته، وكأنّه كان مشروعًا لم يكتمل، وصادف فتاة أميركية من نيويورك أحبّها وأحبّته، وراحت تسأله عن أصله ربما دون أن تقصد، فجأة، قرر أن يعود إلى لبنان ليكتشف ذاته، ولما عاد إلى قريته بدأ رحلة بحث عن هويته انطلاقًا من الأحداث التي جرت من قبل، وهوية والده، وشخصيته، وراح يسأل الشهود عمّا يعرفونه عن موت والده في المجزرة التي جرت منذ أكثر من أربعين سنة، ويبحث عن صور قد يجدّ ضالته فيها، وفي النهاية عاد إلى أميركا دون أن يلتفت إلى الوراء، ترك هويته الأصلية، وتبنّى هوية أخرى، وانطلق في نمط حياة آخر.

3 . الحركة النواة في رواية مطر حزيران:

يظهر المكان في الرواية على أنّه "معبر للحركة" (De Certeau, 1990, p173)، حركة العناصر في الفضاء الروائي، والمكان بالنسبة إلى (De Certeau) كيان ثابت، حيث يجري تكوين العناصر بعد علاقات "التعايش".

وتقع الأشياء أو الموضوعات الموزعة في المكان، متجاورة في وضع التواصل المادّيّ دون أن تتداخل، وفي النهاية، يحتلّ كلّ عنصر في المكان موقعًا خاصًا به، ولا يمكن أن يشغله أي عنصر آخر (De Certeau, 1990, P172 - 173).

كما أنّه "لا يمكن عدّ المكان عنصرًا محايدًا، أو مجرد إطار (...)، بل يجب عدّه عنصرًا مشكلًا لدلالة النص في مستوياته كلّها" (Taverna, 2008, p154 – 155).

والحركة في المكان، شأنها شأن المكان، تؤدّي دور المعطى السيميائي، ولكن على الباحث أن يختزل الحركة المبثوثة في الرواية ليصل إلى "نواة الحركة"؛ فيتمكن من دراستها ومقارنتها بالحركات الأخرى فيها. وتوافق هذه الدلالات في العمل الأدبي يؤدي دورًا جماليًّا[1]، يشعر به المتلقي دون أن يدركه تمام الإدراك.

وبما أنّ الحركة هي التي تشكّل الزمان، وهي وليدة الحدث في الرواية[2]، كما أنّها لا تحدث دون ارتباطها بالمكان، وجب على الباحث الانطلاق من المكان لدراسة هذه الحركة[3]. وهي ليست حركة الشخصيات بشكل مباشر في الزمان والمكان الروائيين، بل حركة الحدث بذاته، والمكان بوصفه معطى سيميائيًّا في الرواية، يغدو فاعلًا في كثير من الأحيان، وهو "مشكّل أساسي في الكتابة الحداثية" (مرتاض، 1998، ص 122). و"لا حيّز بلا زمان، ولا زمان بلا حيّز، ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه في العمل السردي" (مرتاض، 1998، ص 128). كما أنّ الحيّز لا ينحصر بالحيز الجغرافي فقط بل بالحركة، والبُعد، والحجم، والوزن، والمساحة، والمسافة، والارتفاع، والانخفاض، والانجزار، والامتداد (مرتاض، 1998، ص 127).

و"لمّا كان الحيّز الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصيّة)؛ فإنّ هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلّا في حيز جغرافي، أو في مكان" (مرتاض، 1998، ص 123). ولكن، لا بدّ من التمييز بين نوعين من الحيز المكاني في السرد: المكان المحدَّد، وهو الحيز الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث، دون أن يؤدّي دلالات إيحائية أو جمالية، والمكان المحدِّد/ الدلالي، وهو الذي يشكل عنصرًا من عناصر السرد والعمل الجماليّ، ويؤدي دور الدالّ الرمزيّ أو النفسي، فيؤازر الشخصية في حركيتها.

وهناك الكثير من الدراسات التي تناولت المكان في روايات لا حصر لها، إلا أنّ الحركة لم تكن من اهتمامات الباحثين في حدود علم الباحث، علمًا بأنّ الحركة قد تكون ذات دلالة في الرواية، فتعطي العمل الأدبي قيمة، وقدرة على التأثير في المتلقي دون أن يشعر. وهذه الحركة، سواء أكانت حركة الشخصيات في المكان، أو تتابع الأمكنة، أم حركة الأحداث، أم الحركة النفسية، أم غيرها، كلّها يمكن أن تكون مترابطة فتعطي الرواية بعدًا جماليًّا، وتشكل هذه الحركة نوعًا من المتتالية السيميائية، علمًا بأنّ المتتالية "عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النُّوَيات؛ بحيث تنفتح المتتالية عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق، وتنغلق عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة" (لحميداني، 1991، ص 31). وهذا ما نراه في المشاهد الروائية المبثوثة في بنية الرواية.

وفي سبيل الخوض في تحليل سيمياء الحركة لهذه الرواية، لا بدّ من دراسة سيميائيّة الأهواء، و"تتجلى الأهواء في الخطاب حاملة لآثار معنوية بالغة الخصوصية، ويمثّل هذا المعنى بوصفه أريجًا مبهمًا يتعذّر تحديده [...]، وينبعث من تنظيم خطابيّ للبنيات الكيفيّة" (غريماس أ. وفونتنيي ج.، 2010، ص 67). كما أنّ "مصدر هذا الأثر المعنوي، [أي الأهواء]، هو ترتيبات ذريّة، ولمّا أنه ليس سِمَةً لذرّة بعينها، فإنّه نتاج لتشكّلها الكلّيّ" (غريماس أ. وفونتنيي ج.، 2010، ص 67). ويظهر ذلك من خلال سيميائية الأحداث والصفات والسمات العامة للشخصيات، والحركة أو الاضطراب في المكان، وبمعنى آخر، فإن دراسة سيميائية الأهواء تظهر من خلال الحوافز القارة والحوافز الديناميكية، على أنّ "الحوافز القارة عادة ما تكون خاصة بوصف كلّ ما يتّصل بالبيئة والوسط، والحالة، وطبائع الشخصيات، بينما تختصّ الحوافز الديمناميكية بوصف تحركات الأبطال وأفعالهم" (لحميدان، 1991، ص22).

كما أنّ "جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل، ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فإقحام أشياء واقعية مثلًا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تامّ مع مجموع العناصر" (م. ن.، ص 23). فما من تفاصيل مجانية في الرواية التي أحسن راويها بناءها، ومن تلك الروايات "مطر حزيران"؛ فكلّ تفصيل فيها يسهم في رسم إشارة سيميائية تنضمّ إلى غيرها من التفاصيل لترسم الصورة الكلية الإيحائية[4]، التي يُدركها الناقد من خلال دراسة الأهواء.

---

[1] علم الجمال: علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق على التمييز بين ما هو جميل، وما هو قبيح (آرون وآخرون، 2012، ص 762). والمقصود بالدور الجمالي هو البناء الذاتي للعمل من جهة، والتأثير الفني في المتلقي ونقل التجربة الشعورية إليه من جهة أخرى.

[2] الحدث هو الفعل أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالة معينة... فالكاتب ينقل إلينا الأحداث من خلال تطور شخصيات الرواية. فالشخصية هي التي تحدّد للحدث الروائي مساره، وتعكس كل ما يوحي به" (القضاة، 2000، ص 69). ومن سمات الحدث الروائي "التطور والدينامية والحركة بحيث تستطيع أحداث العمل الروائي أن تحرّك الشخصيات، وتغير في مواقفها وأوضاعها وأفعالها وصفاتها، ولذلك، فإنّ التمييز بين الشخصية والحدث هو تمييز شكلي فرضته مقتضيات تبسيط عملية التحليل" (الفارابي، 1987، ص 22 . 23).

ولعلّ النظام الأكثر شيوعًا في دراسة الحدث هو ذاك الذي يقوم على ستة عوامل أو وظائف يمكن ترجمتها بالذات، وموضوع الرغبة، والمرسِل، والمرسَل إليه، والمساعد، والمعاكس... لهذا يمكننا أن نتوقع للحدث صورًا احتمالية لا حصر لها (زيتوني، 2002، ص 74).

[3] ليس الزمان سوى توالي الحركات وفق إيقاع العوامل النفسية، وبالتالي لا يؤدي الزمان وحده دورًا دون الحيّز المكاني أو الفضاء.

[4] تنبثق هذه الصورة من خلال الوحدات الإدماجية، و"هي عبارة عن وظائف، غير أنّها [...] لا تتطلب علاقات فيما بينها، فكلّ وظيفة تقوم بدور العلامة (Indice)، إذ إنّها لا تحيل على فعل لاحق ومكمّل، ولكن تُحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة إلى القصة المحكية، فكلّ ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها، أو

وفي رواية مطر حزيران للروائي اللبناني جبور الدويهي، يلحظ القارئ نسقًا من الحركية يتكرّر في زواياها، ولا يُرصد إلا من خلال سيميائية الأهواء، وغالبًا تتمثّل في الانتقال بصعوبة من المكان غير المريح إلى مكان آخر أسوأ، باستثناء المشهد الأخير من الرواية.

ومن أجل رصد نواة الحركة في هذا العمل؛ لا بدّ من دراسة الفضاء الدلالي[5] وهو "يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي" (لحميداني، 1991، ص 60). ويمكن إضافة فرضية أخرى وهي وجود الفضاء الشعوري في الرواية، وهذا الفضاء يظهر من خلال الحركة الشعورية أو المتتاليات الشعورية بوصفها نمطًا من أنماط البناء السردي.

ثانيًا: حركات المشاهد في رواية مطر حزيران ودلالاتها.

لا يدّعي أحد أنّه قادر على تحليل كامل المشاهد وحركياتها في الرواية، ولكن العمل سينصبّ على المشاهد الأكثر تأثيرًا، ومن هذه المشاهد:

1 . حركة عودة الراوي من المدرسة:

يتلخّص المشهد الأول في عودة الراوي مع بعض زملائه من المدرسة الداخلية في بيروت بالحافلة، إلى قريتهم البعيدة الكائنة شمال لبنان، وذلك خلال يوم دراسي وليس خلال العطلة، والسبب أمر جلل حصل في قريتهم استدعى عودتهم على وجه السرعة، وما جرى اضطراب أمني كبير أدّى إلى قتال عشائري بين عائلتين أساسيتين في القرية يسميهما الراوي آل سمعان وآل الرامي.

يشعر الراوي بأنّ المدرسة مكان غير مريح، فهي ليست البيت الذي يقطن فيه "اللاوعي ويعيش في سعادة كبيرة" (باشلار، 1984، ص 40). ويصف الراوي أحد المسؤولين في المدرسة وهو راهب مسيحي قائلًا: استسلم فرير أمراوز "لإطلاق سراحنا بعد الشرح الذي قُدِّم له على الأرجح حول الضرورة الحيوية لهذا الإطلاق" (الدويهي، 2006، ص 4). فالمدرسة سجن بالنسبة إلى الراوي، وهو صغير ضعيف لا يمكنه الخروج إلى الحريّة إلى بموجب "إطلاق سراح" من السجن، وهذا العمل لا يتحقّق بسهولة، وبالتالي فإنّ المدرسة الداخلية هذه، لا تمثّل البيت[6] بالنسبة إلى الراوي، وهي ليست موطن السكون بل موطن الحركة، والبحث عن الانعتاق منها إلى مكان آخر، يمثّل حالة نفسية أخرى غير مضطربة، يمثّل السكون والهدوء والتوازن بين المتناقضات الشعورية الداخلية.

ويشير في هذا المشهد إلى أنّ اللغة المعتمدة في المدرسة الداخلية هي الفرنسية، والعربية لا تُستعمل إلا للأمور المحلية، وعندما استدعتهم إدارة المدرسة للخروج من الصف أرسلوا شخصًا لبنانيًّا من الإداريين، ولم يُرسلوا فرنسيًا. ويقول الراوي: اللغة الفرنسية " كانت تشير في نظرنا إلى أشياء موجودة في مناخات أخرى لا نظير لها حولنا، أما أحوالنا وأسماؤنا فلغتها منها وفيها" (الدويهي، 2006، ص 4). وهذا يعني أنّ المدرسة توحي بالمكان المضطرب بسبب اختلاف الهوية بين دور المكان وثقافته، والمقيمين فيه. وفي هذا الكلام إراهاص لفكرة البحث عن الهوية، وهل تتكون الهوية من خلال الدخول في الآخر[7]؟ أو أنّ الهوية تنبع من الثقافة المميزة للجماعة المتمثلة بالأحوال والأسماء العربية حسب الرواية؟ فمن المشهد الأول يظهر هذا الاضطراب في الانتماء، والمدرسة معبر للدخول في الآخر الثقافي.

أمّا الخروج من المدرسة فكان أمرًا غير اعتيادي بالنسبة إلى الطلاب، أي أنّ الحركة غير مألوفة، هي حركة انتقال غير متوقعة من مكان إلى آخر، حركة عبور. وقال الكاتب: التلاميذ "ينظرون إلينا كأنّهم يشاهدوننا للمرة الأولى في حياتهم نخترق الملعب وحوائجنا على ظهورنا. نمرّ إلى جانب المسرح الخشبيّ الصغير" (الدويهي، 2006، ص 4) "وباب المدرسة يُفضي إلى سوق النحاسين" (ص 4). وهذا السوق معروف بالضجة التي يثيرها، فالعبور مزعج وليس سلسًا، وسائق الحافلة يُدعى موريس، وهو كتوم، لا يريد أن يفضح الأسرار للغرباء، لذلك لا يمكن أن يتكلم على ما يجري أمام الآخرين، وفي هذه اللحظة لم يكن الكاتب، وهو الراوي، يعرف ما جرى، فقال: "كان يمكن الاعتقاد أن (موريس) لا يريد التكلم على مسامع شخص غريب، جميل الراسي، (وهو من قرية بعيدة من عكار)، الواقف يشهد على مغادرتنا، ويتأكد من انضباطنا في الأمتار القليلة من الرصيف التي تفصل حرم المدرسة عن الحافلة المتوقفة إلى جانب الباب، في الدائرة الخارجية القريبة الواقعة تحت رقابته" (ص 5). أمّا الطريق قرب المدرسة فكانت تعجّ بالعوائق أمام الحافلة الكبيرة التي تعبرها، فقد "كان (موريس، سائق الحافلة) كأنه يتذرّع بصعوبة العبور بالحافلة في الشوارع الضيقة (...)وهو يسعى لتفادي الارتطام بعربات الفواكه وباعة السوس المتجولين أو براكبي الدراجات الهوائية وقيادتهم البهلوانية (...) لم يتأفف عاليًا من الفوضى الضاربة في سوق القمح. لم يشتم العتالين... حتى إنّه صبر على عربجي عالق مع حصانه وسط بسطات الخضر يعوق المرور. وكانت

وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلّها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية" (لحميداني، 1991، ص 28).

[5] الفضاء الدلالي: "يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام" (لحميداني، 1991، ص 62).

[6] يرى باشلار أنّ "البيت موطن السكون، بينما الخارج موطن الحركة" (1984، ص 40).

[7] الآخر، "في أكثر معانيه شيوعًا، يعني شخصًا آخر، أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هويّة موحّدة، وبالمقارنة مع ذاك الشخص أو المجموعة أستطيع (أو نستطيع) تحديد اختلافي (أو اختلافنا) عنها" (الرويلي، والرازعي، 2007، ص 23).

كلّها في نظره ... براهين ساطعة على عجز العرب عن كسب الحروب" (الدويهي، 2006، ص 5 . 6).

ويظهر التعليق الأخير غير متوقع في هذه المرحلة من الرواية، فلماذا يربط موريس السائق بين العوائق في الطريق، وعجز العرب عن كسب الحروب؟ إنّها إشارة رمزية لما ستؤول إليه الأحداث تاليًا، أحداث الحرب التي اندلعت في قرية الراوي "برقا"[8] بين العائلتين الكبيرتين فيها. ويتابع الراوي سرد مشهدية العبور من المدرسة إلى الطريق العام فيقول: "تجاوزنا الأبنية الأخيرة المتناثرة على جهتي شارع الأرز[9]، انعطفنا عند خزان المياه... ارتاح في القيادة على الطريق المستقيمة" (الدويهي، 2006، ص 6). ثمّ يسكت الراوي عن الطريق المستقيمة؛ لأنّها غير ذات دلالة، فينتقل إلى مشهد اقتراب وصولهم من "برقا" قريته، فيقول: "انكشف أمامنا السهل المؤدي إلى البلدة، وموريس يبكي" (الدويهي، 2006، ص 6).

ولو اختصر القارئ التفاصيل في هذا المشهد، وهو مشهد الانتقال من المدرسة الداخلية إلى مشارف القرية، لتوصل إلى أنّ الراوي، وهو تلميذ في مدرسة داخلية في بيروت، انتقل من مكان غير مريح نسبيًّا بالنسبة إليه، ولكنّه مفروض عليه ليتعلّم أي ليتشكّل ثقافيًا، وعدم ارتياحه ناجم من عدم دخوله المطلق في الآخر الغربي/ الفرنسي، حسب ثقافة المدرسة، وعَبر معبرًا صعبًا هو الطريق بكلّ ما فيها وصولًا إلى قريته المنكوبة، إلّا أنّه لمّا يكتشف بعد النكبة في هذه القرية، واللافت في الرواية أنّ نواة الحركة هذه تتكرر في أجزاء كثيرة من الرواية، هي الانتقال والعبور الصعب من مكان غير مريح إلى مكان غير مريح آخر، بل أسوأ من السابق.

إنّ دراسة سيميائية الأهواء في هذا المشهد من خلال الحوافز المذكورة، تحيل إلى أنّ الراوي يقدّم مشهدًا أوّليًّا يضع فيه المتلقّي في خضم الأحداث منذ البداية، ويرسم كذلك حركة شعورية أساسية سترافق نويات الرواية كلّها، فالمشهد الأول تأسيس بنيوي، ومعطى إستراتيجي في بناء نواة الحركة الشعورية في الرواية.

وعندما وصل الكاتب إلى مكان قريب من القرية وجد خالته بانتظاره لتقوده إلى البيت، ولكن الطريق كانت صعبة كذلك داخل القرية، فقال: "وصلنا إلى العقبة حيث ظهرت علينا البلدة المتجمعة فوق التلة، وبقايا ضباب أبيض طالع من النهر ما زال يلفها. بعد تمهل قصير قبل السحبة الأخيرة، انحدر بنا وسط زغردة الكوابح إلى أن بان أمامنا الجسر الحديدي" (الدويهي، 2006، ص 7). والضباب الذي يلف المكان ليس سوى عدم وضوح الرؤية بالنسبة إلى الراوي، الذي لا يعلم حتى اللحظة بما حصل من خطوب أدّت إلى تطور الأحداث، وأمّا الجسر فهو الحدّ الفاصل بين المكان الآمن والمكان غير الآمن، وأدّت المكابح المزغردة دور رفض مبطن للعودة إلى مكان خطر. ويتابع المشهد فيقول: "خالتي كانت تعمد كلما اقتربنا من العبور أمام أحد هذه الزواريب المؤدية إلى الحارات الداخلية، إلى جعلي أسير من الجهة المقابلة محاولة أن تخبّئني بجسمها عندما نُصبح مكشوفين من داخل الزاروب" (الدويهي، 2006، ص 7 . 8). فالخالة تحمي ابن أختها، وهو الراوي بجسمها من الخطر، فإذا انطلقت رصاصة باتجاههما أصابتها من دونه، وهكذا تكون قد ضحّت بنفسها لتنجيه من الموت، واللافت أنّه حتى هذه اللحظة لم يعرف ما الذي يجري، حتى وصل إلى الساحة، "كانت الساحة مليئة بالنساء والأولاد، مجموعات موزعة حول الأسرّة، (أسرّة القتلى)" (الدويهي، 2006، ص 8).

هنا تظهر الصورة شيئًا فشيئًا، هناك مجموعة من القتلى، هي مجزرة أصابت القرية، وحوّلت القرية/ البيت من مكان أليف إلى مكان غير أليف.

انتقل الراوي من مكان لا يشعر فيه بالراحة هو المدرسة الداخلية الناطقة بلغة أخرى غير لغته الأم هي الفرنسية، وأما القلق الذي يشعر به فهو قلق الهوية والانتماء، ولمّا خرج من المدرسة عَبر طرقات صعبة بداية، ثمّ امتدّ العبور إلى مكان بعيد برتابة سكت عنها في الرواية، ثمّ وصل إلى القرية التي كان الأحرى بها أن تمثّل البيت/ العش، أي المكان الأليف، فإذا بها تمثّل الخطر الأكبر إثر الاقتتال الداخلي، والمجزرة التي أصابتها. ويمكن اختصار امتداد الحركة على وفق الشكل الآتي:

2 . مشهد حمل كاملة وولادة إيليا:

في معرض حديثة على "كاملة" والدة إيليا بُعيد مقتل زوجها، حبست نفسها في مكانين: البيت والثياب السوداء، البيت هو العشّ حيث الأمان من الآخرين، فهي تطلب الأمان الذي فقدته بفقد زوجها، والأسود رمز للحداد، والثوب هذا يشكل قطيعة مع الفرح. كاملة إذًا مسجونة في مكان ذي قضبان مزدوجة، الحيز الجغرافي الملموس وهو البيت، والحيز الثقافي وهو السواد، إلّا أنّها بعد شهر ونيّف تقريبًا خرجت، عبرت من

[8] استعار الكاتب هذا الاسم من قرية غير مشهورة في البقاع اللبناني، وقد جرى إنشاء بلدية برقا الحقيقية في قضاء بعلبك وفقًا للمادة (1)، تاريخ بدء العمل1964/1/31، المادة (1): "تُنشأ في قرية برقا– قضاء بعلبك بلدية جديدة تعرف باسم برقا قوامها ثمانية أعضاء" (الجريدة الرسمية، 1964. ص 571). أما برقا التي يتحدث عنها الكاتب على أنها قريته فاسمها مستعار، وليست هي تلك البلدة.

[9] يسمي الكاتب أسماء أماكن حقيقية في بيروت، مثل: شارع الأرز، سينما الروكسي، وفي لبنان : قرية برقا، لكنه لم يسمّ قرية مزيارة باسمها، بل أسماها "برج الهوا"، ومزيارة هي القرية التي وقعت فيها المجزرة الحقيقية بين أبناء عائلتين من بلدة زغرتا شمال لبنان.

البيت/ العشّ إلى الشارع، أي إلى المكان العام عندما شعرت بالحمل بعد موت زوجها: "قصدت أمها إلى بيتها، كانت أول مرة تخرج فيها إلى الطريق العام بعد مقتل زوجها" (الدويهي، 2006، ص 151)، خمسة عشر عامًا بدون أولاد، مات زوجها من هنا، حبلت من هنا، كيف ذلك؟ فضّلت أن تختبئ في البيت، في الداخل، متحاشية حتى الظهور على الشرفة (الدويهي، 2006، ص 152).

إن جنين كاملة الذي سيصبح بعد الولادة إيليا، وهو الشخصية الرئيسية في الرواية، كان في رحم أمّه، وكان ينبغي لهذا المكان أن يكون الأكثر أمانًا بالنسبة إليه، ولكن ذلك لم يتحقّق بسبب نظرة المجتمع إلى أمّه، وبسبب الغموض الذي يلفّ هويته، فكاملة في نظر الناس ربما تكون زانية، والابن غير صريح النسب. وقد كانت الأم يائسة بسبب ولادة ابنها وعدم اقتناع الناس بطهارتها، فقد ولدته بعد موت زوجها بتسعة أشهر، أي أنّها حملت، ثم مات زوجها مباشرة بعد ذلك. فظنّ الناس أنّها زانية، لا سيّما أنها متزوجة منذ خمسة عشر عامًا ولم تُرزق بأبناء. فرسم الكاتب صورة أدبيّة لحلم الأم بالمكان المحايد الجميل الذي تريده لابنها قال: "لو تحمله وتطير. بجعة بيضاء تفرد جناحيها الكبيرين، ترفعه بمنقارها من حفاضه، وهو نائم. خدّاه ورديان، طريّ جميل، يداه، رجلاه الصغيرتان متدليتان في الهواء، تحمله وتطير به إلى آخر الدنيا، إلى بلاد لا تعرف فيها أحدًا. يدلها صوت لا ترى صاحبه. صوت رجل يشبه صوت والدها. تنزله البجعة من منقارها الطويل، وتضعه في عش طبيعي بين صخرتين في جبل عال بعيد عن العيون الكواسر" (الدويهي، 2006، ص 154).

ترسم الأم حلمًا خياليًا مستمدًّا من قصص الأطفال، حيث تنقل ابنها إلى مكان هو العش، وسمّته في الرواية "عشًا طبيعيًا بين صخرتين"، ليكون ابنها بمأمن من الناس؛ لأنّه في الحقيقة، وانطلاقًا من وعيها بمجتمعها، لن يعيش في أمان من ألسنة الناس، فولادة إيليا بدأت بالمكان القلِق وغير المريح، المتمثل برحم الأم المشكوك بطهارته في عيون الناس.

أمّا الولادة فكانت صعبة، إلّا أنّ الكاتب لم يذكر الكثير عن الأمر، بل تركه فراغًا حلوًا للقارئ، فقال: "تأخّر عشرة أيّام، وُلد كبيرًا، ورأسه كبير" (الدويهي، 2006، ص 154). وهنا يتجلى عبور إيليا من الرحم إلى الحياة، وهذا العبور كان صعبًا بدليل تأخّر الولادة، وكبر حجم الطفل، لا سيّما رأسه، وهذا كلّه يجعل الولادة صعبة دون أدنى شك. ولما وصل إلى هذه الدنيا لم يكن ليستريح، فقد ظلّت الألسنة تلاحقه، وتشاجر معه مرّة غلام في مثل سنه، وأهانه بقوله: ابن كاملة، في إشارة إلى أنّه ابن زنا لا يُعرف أبوه. وبذلك تكون قد رمته الأقدار في مكان أكثر قسوة من قلق وجوده في الرحم، ومرّة جديدة يعاني إيليا من قلق وجودي يستدعي منه البحث عن هويته.

ومن مظاهر القلق المحيق بشخصية إيليا في القرية، هو عدم الرضا عن الذات فيها، فعند عودته من المدرسة الداخلية، "كان يمضي وقته مستلقيًا على الشرفة، مكتفيًا بهذا المربع الصغير المطوّق بالنباتات المتفتحة على أول زهور الربيع بألوانها الزاهية، كأنه صار هنا، في بيته في حارة "العصابة" منفيًّا مؤقتًا عن موطنه الأصلي، يعدّ الأيام التي تفصله عن العودة إليه" (الدويهي، 2006، ص 14). فأيّ مكان أكثر قلقًا من فقدان "البيت" وما يمثّله من طمأنينة؟ علمًا بأنّه عند باشلار (Bachelard) "يحمل قيمة القوقعة" (1984، ص 40)، وهو "كيان مميّز لدراسة ظاهراتية لقيم ألفة المكان من الداخل" (ص 35). والمشكلة التي أدّت إلى القلق المكاني هو فقدان البيت دورَه بالنسبة إلى إيليا، وهو يشعر بالنفي عندما يعود إلى البيت من المدرسة الداخلية، وبذلك تنتقل القوقعة حيث الهدوء والتوازن النفسي بالنسبة إليه، من البيت الكائن في القرية إلى المدرسة الداخلية، ليس لأنّ المدرسة تؤمّن كلّ ما يحتاجه إيليا، بل لأنّها أفضل حالًا من البيت. وبالتالي، دفع هذا الواقع إيليا إلى فقدان الشعور بالهوية والانتماء إلى الجماعة (أهل القرية)؛ لأنّ هذه العلاقة لا تلبّي مصالحه الشعورية الهادفة إلى الطمأنينة، والتوازن الداخلي، والشعور بالرضا.

ومن الواضح أنّ نواة الحركة (المكان القلق– العبور الصعب– المكان الأسوأ)، تكرّرت هنا في مشهد ولادة إيليا، وفترة المراهقة إبّان وجوده في القرية، وما تكرار هذه الحركة ضمنيًا إلّا ليعطي الرواية بعدًا جماليًّا، ويحثّ الشخصية الرئيسية على البحث عن الهوية.

3. الاضطراب الكبير: المجزرة والصدام بين أبناء القرية.

وقعت المجزرة في قرية عالية في الجبل اسمها "برج الهوا"، بعد أن تقاتل رجال من العائلتين الأساسيتين في قرية برقا، وكانوا في "برج الهوا" من أجل تشييع أحد الأشخاص، والتعزية به. فتحوّل العزاء داخل الكنيسة إلى ساحة قتال دامٍ راح ضحيته أكثر من ثلاثين شخصًا من الطرفين.

والواقع أنّ الراوي ينطلق من أحداث حقيقية حصلت في قريته "زغرتا"، وأمّا المجزرة فحصلت في بلدة "مزيارة" شمالي لبنان القريبة من زغرتا سنة (1957)، وفي هذا الصدد، يروي إميل البستاني أخبار الحادثة الحقيقية قائلًا: "أمّا المشاكل الأكثر تعقيدًا فكانت تنتظرنا في زغرتا نفسها، حيث الفريقان المتخاصمان في نزاع مستمرّ يكاد يقضي على البقية الباقية منهما، وهذا النزاع، الذي لا يمتّ الى الأسباب الطائفية بصلة، كان يدور بين أقارب وأنسباء وعائلات البلدة الواحدة، ولم يكن أقلّ عنفًا وشراسة، فمنذ وصول الرئيس شمعون إلى السلطة، برز عداء من جانب أنصار حميد فرنجية، أحد أبناء زغرتا الأبرار، الذي كان منافسه الوحيد على منصب الرئاسة، فكان من الطبيعي أن ينعكس الأمر على عائلة فرنجية كلها، وعلى عائلة معوّض التي جارت آل فرنجية لأسباب انتخابية، لذا وقفت العائلات الأخرى: (دويهي، كرم، بولس مكاري)، مع الفريق الآخر المؤيّد لسياسة الرئيس شمعون، حيث

ناضلت عائلة دويهي بعنف فيما لزم الآخرون جانب الاعتدال والحذر، وعندما وقعت مجزرة كنيسة مزيارة العام (1957)، التي تسبّبت بأحداث عنيفة خضّت المنطقة، سقط أكبر عدد من الضحايا من آل دويهي" (البستاني، 1997).

والراوي لا يذكر اسم بلدة "مزيارة" التي شهدت المجزرة، بل يسميها "برج الهوا".

اسم القرية التي تمثّل البؤرة المكانية في الرواية هو "برج الهوا"، وفيها الكنيسة التي وقع فيها الحدث الرئيس، وهو المجزرة التي مات فيها والد إيليا، وبرج الهوا اسم مركب، يوحي الجزء الأول منه بالارتفاع والارتقاء للوصول إلى السرمدية، بدليل وجود الكنيسة في هذه القرية، بل إنّ الكنيسة هي بؤرة القرية ومكان الحدث الرئيس، والرصاص الذي أطلق داخل الكنيسة وصل إلى قدس أقداسها وهو المذبح، بل تركّز في هذه المنطقة، وكأنّ الكاتب يريد أن يشير إلى أنّ مفارقة كبيرة قد حصلت، فالمكان بالأصل هو مكان مقدّس يرمز إلى التواصل المباشر مع الخالق، في حين أنّ جشع بعضهم قد أحاله عن كينونته الأصلية، ليجعله مكانًا للموت في سبيل الفوز في الانتخابات، أو بتعبير آخر أصبح مكانًا تتنازع فيه السلطات الدنيوية بطريقة براغماتية لا علاقة لها بالدين أو المعتقد. وأمّا كلمة "الهوا" فتشير من خلال إحالة دلالتها إلى الدين، إلى الفراغ الذي يؤدّي دورين حسب النظرة إليه، فهو أثير غير مرئيّ، يشكل صلة الوصل بين البشر والخالق، ومن هناك تعرج الصلاة لترتفع في الهواء نحو التسامي الأخلاقي، والسرمدية، فيرتسم نبراس الخير في مواجهة طريق الشر، وهو مكان تحت سلطة الخالق حيث ينبغي أن يكون محرّمًا ومحميًّا، لا سيما بالنسبة إلى المؤمنين به. ومن ناحية أخرى يوحي الهواء ماديًّا بأنّه حيز ضعيف، يهوي من يتكئ عليه ويسقط، هو تلك الهوّة التي يقع فيها كلّ شيء. أمّا التركيب الذي اختاره الكاتب "برج الهوا" فيوحي بالعبور في اتجاهين: نحو الصعود ونحو الهبوط، ولكن الهبوط يكون قاتلًا ومؤذيًا كمَن يقع من الجو دون مظلّة، ولو ربط القارئ هذه الدلالة بالقضايا السياسية المطروحة في الرواية والمتمثلة في الانتخابات في المنطقة، لوجد أنّ "برج الهوا" بناء سياسي خاصّ بالمنطقة، يتكئ شكليًّا على الدين في تحقيق مآربه، إلا أنّه في الحقيقة بعيد كلّ البعد عن المنهج التنزيهي، وطريق المسيح حسب الديانة المسيحية، هو بناء غير مرئي، مصنوع من هواء، برج عظيم من هواء، لا يُطعم الجوعى، ولا يحقق مأرب أحد، وهذا ما يبنيه السياسيون الفاسدون: وعود سرعان ما تتبدّد، وسلطة سرعان ما قد تهوي وتضمحلّ.

ومن جديد، يوحي هذا الاسم الذي اختاره الراوي بالمكان القلق الذي تنطلق منه أحداث الرواية، فهو المكان الذي دفع إيليا إلى أن يحيا حياة قلقة، ويشعر بهذا الوجود غير المستقر، ويعبر في النهاية معبرًا صعبًا نحو الآخر الأميركي، بعد أن سافر إلى أميركا ليتابع دراسته الجامعية نظريًّا، وليهرب من عدم الاستقرار فعليًّا.

وتظهر من جديد نواة الحركة التي اختارها الكاتب في الأحداث، وتتحرّك تاليًا في الاتجاه نفسه، ولكن يظهر في الرواية كذلك مكان محايد مؤقت لا يدوم طويلًا، وقد أحسن الكاتب في تصويره من خلال تمظهرات متعدّدة.

4 . المكان المحايد المؤقت: حركة افتراضية نحو الزوال.

يظهر في الرواية هذا المكان المحايد، حيث تتوق الحركة في الرواية إلى الاستقرار، إلّا أنّ الحياد على ما يبدو لا مكان له في رحلة البحث عن الذات وعن الهوية، ولا مكان له في حيّز الصراع بين المتناقضات، أو في حيّز الصدام الدموي، لذلك سرعان ما يختفي أو يضمحل، مفسحًا المجال أمام عبور صعب جديد من مكان إلى آخر.

ومن الأطر المحايدة التي رسمها الراوي في روايته "مطر حزيران"، عائلة لا تنتمي إلى العائلتين المتقاتلتين، فهو يرسم صورة جمالية لإحدى الشخصيات، هي شخصيّة ابن العاصي، وعائلته دخيلة على القرية، ليست من آل السمعاني أو آل الرامي، أي العائلتين الكبيرتين المتقاتلتين في القرية، هو على الحياد، وقد مهّد للصورة بأنّه يحب سماع الأغاني، وهم أوّل من اقتنى راديو في القرية، ومن أجل البقاء على الحياد في المجتمع القروي المتقاتل، كانوا لا يختلطون بالناس كثيرًا، لا سيّما أثناء القتال وما يتّصل به من أخبار أو أحاديث، ولكنّهم كانوا يحتاجون إلى معرفة الأخبار، فراحوا يعتمدون على الصوت: فصوت الرصاص البعيد يعني شيئًا، والرصاص المتلاحق قد يدلّ على ابتهاج، والمتبادل يدلّ على معركة... وكذلك الأصوات البشرية. فإدراك الحيز المكاني هنا تحوّل من حاسة البصر إلى حاسة السمع؛ بسبب تفضيل آل العاصي معرفة الأخبار دون الاختلاط مكانيًا بالآخرين، والحاسة التي يعتمد عليها الإنسان تنمو وتتدرب، فتدربت هذه الحاسة بالغناء أولًا، ثمّ بملاحقة الأحداث تاليًا (راجع: الدويهي، 2006، ص 168 . 172).

ويظهر هذا المكان المحايد المتمثل بهذه العائلة ضعيفًا، يتأثّر بالأحداث ولا يؤثّر فيها، ينزوي ليبقى بعيدًا عن الخطر، إلّا أنّه لا ينعم بالهدوء والسكينة، بل يبقى أسير القلق دون قدرته على العبور إلى مكان آخر، في هذا المكان المحايد تتكسر نواة الحركة في الرواية، وينتفي الانتقال من القلق إلى الأسوأ من خلال معبر صعب، بل تبقى الحركة في الحيّز الأول وهو القلق ولا تنطلق نحو العبور، وكأن الكاتب يشير إلى أنّ المكان المحايد هو مكان سيّء لا يُفضي إلى أيّة نتيجة، وما يعضد هذه الفكرة ما رسمه من أمكنة محايدة أخرى، سواء أكانت أمكنة فكرية أم نفسية.

ويصف طريقة تصرف الكبار عندما يريدون الوصول إلى مكان محايد، وهو صغير يسمعهم يتكلمون، يقول: "أدركت في ما بعد أنّ الكبار عندما لا يريدون لأجواء الحدة أن توقع الخلاف بينهم يتبادلون التفاهات المتفق عليها مثل أخبار ذكاء الحيوانات، ويدّعون أنهم يصدقونها ويتعجبون منها إرضاء بعضهم لبعض. انتبهت دائمًا أن

التحادث في أحوال الحيوانات في حارتنا كان الطريق الأقصر إلى المصالحة أو إلى تفادي الشجار" (الدويهي، 2006، ص 121).

يظهر الحديث عن الحيوانات على أنّه مكان فكري محايد، لا يتطرّق فيه المتصارعون إلى خلافاتهم، بل يُرجئون من خلاله كلّ شيء إلى وقت لاحق فيتفادى هؤلاء الشجار، أي أنّ المكان الفكري المحايد محاولة لإبقاء الحركة في منطلقها وهو المكان القلق، والدليل هو أنّ هذا الحديث هروب من الشجار، أي أنّ الأصل في الحركة هو الانتقال من القلق إلى ما هو أسوأ، فالشجار حاصل لا محالة حسب تعبير الكاتب، ولا يمكن أن ينطلق الشجار إلّا من مكان قلِق غير مستقرّ، إلّا أنّ الحياد يتجلى في قطع الحركة، ومنعها من العبور نحو الأسوأ، من خلال توقف آني مؤقت، هو كبح جماح نواة الحركة التي اعتمدها الكاتب في روايته، لتشكل تفاصيل المشاهد بعد تزيينها بالتفاصيل السردية.

ومن الأماكن المحايدة شخصية المصوّر الأرمني[10]، الذي كان يصوّر أحداث المناسبة في الكنيسة قبيل وقوع المجزرة، فقد طالبه الجميع بالصور التي تثبت تورّط بعض الأشخاص بالحادثة، إلا أنّه أنكر أن يكون قد صور أيّة صورة أثناء تبادل إطلاق النار، و"بعد وقت قصير حمل (دافيديان) أغراضه ونزل إلى المدينة. هرب. ترك نازاريت وحده فوق. مبروك عليه. فليصورهم حتى يشبع، لا يحسده عليهم" (الدويهي، 2006، ص 113).

تظهر هنا حركة النزول والهرب، هرب دافيديان من القرية إلى المدينة، وهرب من العشائرية والقتل إلى الدولة والنظام، واللافت أنّ المدينة التي تضيع فيها النزعة العشائرية تقع "تحت"، في حين أنّ "برج الهوا" فوق، والحقيقة أنّ جغرافية لبنان تفرض هذا الواقع، فالمدن الرئيسية فيه ساحلية بمعظمها، وأغلبية القرى تقع في الجبال، وبناء عليه، فإنّ الذي يتوجّه من القرية إلى المدينة ينزل، على الأغلب، من أعلى مكانيًا بشكل ملموس نحو سطح البحر حيث المدن، إلّا أنّ هذه الحركة في الرواية لها دلالتها السيميائية، فأهل القرية ينظرون إليه على أنّه نزل، فهم الأعلون، والمدينة يضيع فيها الفرد، أمّا القرية فتجمّع العائلات. وبالتالي، فإن المدينة تجعلهم يخسرون عصبيتهم التي تحميهم من وجهة نظرهم، وبالتالي، تغدو المدينة هذا المكان المقيت، حيث لا عصبة، ولا عضد، ولا قوة. والحركة من القرية باتجاه المدينة نزول وسفول، توحي بفقدان القوة، والخروج على الجماعة، أمّا الذي نزل فمصوّر أرمني لا ينتمي إلى العشيرة أصلًا، فلا مشكلة في ذلك طالما أنّ العشيرة لم تخسر أحد أعضائها، وأمّا إيليا الذي ينتمي إلى القرية وعائلاتها، فظلّ أهل حارة "العصابة" يبحثون عنه زهاء عشرين سنة أو أكثر بعد أن سافر إلى أميركا، حتى وجدوا أثره في النهاية عبر موقع على الإنترنت، لم يتركوه.

5 . إيليا في نيويورك: اضطراب الوجود.

لم يكن إيليا يعيش ثقافيًا على أرض ثابتة في قريته، في بيت والدته، وقد كان يدرس في مدرسة ذات ثقافة غربية، وظهر ذلك من خلال عزفه على ألة الأكورديون التي كان يتعلم الضرب عليها. فقد عرف لرفاقه "لحنًا شائعًا يعرفونه من الإذاعات، "زوروني كلّ سنة مرّة"، إلا أنهم أدركوا، وهم يتابعونه مذهولين يعزف بعدها بشغف ألحانًا غربية لا يعرفونها، أدركوا أنهم عبثًا يحاولون، فإيليا هجر عالمهم" (الدويهي، 2006، ص 15)، وتظهر حركة ابتعاد إيليا عن أهل القرية ثقافيًا، وهو لا يزال يافعًا في القرية ذاتها، فقد هجرها ثقافيًا قبل أن يهجرها مكانيًا، وآلة الأكورديون بحدّ ذاتها آلة غربية، ولم يخطئ الراوي في اختيار أغنية "زوروني كلّ سنة مرة"، وجعل البطل يعزفها على الأكورديون؛ لأنّها من مقام العجم، ويمكن عزفها على هذه الآلة. إلا أنّ إيليا عبّر بالموسيقا ثقافيًا إلى الآخر الغربي، وكانت هذه الحركة إرهاصًا لما سيأتي من أحداث في الرواية، تمثّلت في عبور صعب لإيليا نحو الآخر الغربي المتمثل بمدينة نيويورك، ويصوّر الراوي من خلال شخصية إيليا صراع الهوية وتحديد الذات، وهذه هي الفكرة المحورية في الرواية.

بعد أن أنهى إيليا دراسته الثانوية سافر إلى أميركا بتشجيع من والدته؛ فحياته في القرية يشوبها القلق بسبب الشك في نسبه، ومرة جديدة يظهر إيليا بطل الرواية على أنّه يعبر من خلال الحركة نفسها المهيمنة على أحداث الرواية، انطلق من المكان القلِق، وعبر عبورًا صعبًا.

وتجلى العبور الصعب إلى الآخر في رحلة إيليا الطويلة إلى أميركا دون أن يحقق ذاته، فقد غاب ما يزيد عن عشرين سنة، حتى اكتشفه أحد أبناء حارة "العصابة" في القرية، يقول الراوي: "غرق هناك إلى أن اكتشفه منذ وقت قصير واحد من أبناء الحارة عندنا، هنا في حارة "العصابة" نفسها، من الذين أدار لهم ظهره ومشى إلى دنيا الله الواسعة. لم يفلت منهم، استرجعوه، وجده واحد من النوابغ المحليين الصغار على شبكة الإنترنت، وصل أخيرًا إلى موقع خاص راح يجزم بين رفاقه أنّه لإيليا" (الدويهي، 2006، ص 17).

وقد أحسن الراوي في تطعيم الأمكنة بالمكان الافتراضي وهو الإنترنت، وهذا المكان لا بدّ من أن يؤدي أدوارًا مهمة جدًّا في الروايات المستقبلية؛ لأنّه بات أساسًا في نمط الحياة الجديد.

أما استعماله كلمة "غرق" في وصف حالة إيليا في أميركا، فقد وضّحها في تفاصيل حياته اليومية هناك، وعدم تحقيق هدفه وهو

---

[10] اشتهر بعض أفراد الجالية الأرمنية في لبنان بفن التصوير، فهيمنوا على هذه الصنعة، واختار الكاتب شخصية المصور دافيديان وزميله نازاريت من الأرمن؛ ليوحي بأنّهما شخصيتان توثّقان الأحداث ولكنّهما محايدتان؛ إذ إنّهما لا ينتميان إلى العائلتين المتقاتلتين: (فرنجية والدويهي) في مزيارة أو "برج الهوا" كما يسميها في الرواية، ويقومان بالعمل دون التدخّل في شؤون الآخرين.

اكتساب هوية جديدة مغايرة لهويته القلقة التي انطلق منها. ومن معالم الغرق أنّه لم يكن يرسل لوالدته رسائل، فقد "كان يصلها منه مرتين أو ثلاثًا في العام رسالة من مدينة نيويورك" (الدويهي، 2006، ص 16)

أمّا هناك فقد "انطلق إيليا في نيويورك دون هوادة. لعشرين عامًا ويزيد. كالأطفال الصغار، اكتشف لذّة السير وحده فراح يستمتع بها حتى الثمالة" (الدويهي، 2006، ص 102). إلّا أنّ حياته لم تكن مريحة، ولم يجد مستقَرًا للذات، لذلك "بدأ يؤنّب نفسه، الساكن وحده يحدّث نفسه في نهاية المطاف. يؤنب نفسه في الحمّام، أو عندما يستلقي على سريره لدقائق بعد الغداء متأملًا في سقف الغرفة. بدأ ينظر إلى وجهه في مرآة المصعد إذا ما استقلّه وحيدًا، ويوجه إبهامه إلى صورته يهدّدها بقبضته أحيانًا" (الدويهي، 2006، ص 105). وهنا يظهر الصراع النفسي الداخلي عند إيليا، وهذا الصراع بين المتناقضات الشعورية الداخلية، صراع تحديد الهوية بين الأصول والانتماء إلى الآخر، حدا به إلى استعمال العقل لحلّ هذه المعضلة، وهذه قاعدة بشرية عامّة، ولا يحرّك العقلنة البشرية إلّا الصراع الداخلي المُدرَك بين المتناقضات؛ من أجل الوصول إلى شيء من طيب الحياة أو جودة الحياة[11]، وهو لا يتحقّق إلّا بنوع من التوازن النسبي بين المتناقضات الداخلية المُدرَكة عند الفرد.

وإيليا في نيويورك، وهي المدينة التي تمثّل الغرب والهوية الغربية، كان يُخفي نفسه، ولا يصل إلى هذا التوازن الشعوري الذي يُشعره بالرضا، فقد كان "يُضطرّ في هروبه الدائم إلى أن يغيّر رقم هاتفه باستمرار إلى أن توقف عن إعطاء هذا الرقم لأحد قبل أن يتقدّم بطلب لشطب اسمه من دليل الهاتف العمومي. ولما شاعت العناوين الإلكترونية، ألّف لنفسه عددًا لا يُحصى من العناوين كي لا يصل إليه أحد، فكان يؤلّف اليوم عنوانًا ويرسل منه رسائل، ثمّ يهجره لينتقل إلى عنوان آخر خشية أن يتلقّى الأجوبة. وقد أسس في وقت لاحق موقعًا إلكترونيًا باسم مستعار، ولو أنّه مشتقّ من اسمه الأصلي. هو نفسه الموقع الذي كشفه أبناء حارة "العصابة" (الدويهي، 2006، ص 105).

وظلّ إيليا على هذه الحالة سنوات، فقد أتقن فنّ المقدّمات في علاقاته دون أن يُتقن فن النهايات، ويقول الراوي: "هكذا أتقن إيليا فن المقدمات على أنواعها، ومنها أيضًا استدراج الفتيات إلى شقته حيث أكثر أيضًا من إشارات الإغواء كالصور والتماثيل الصغيرة، وقطع الأثاث المختارة، وما يرويه من قصص وتفاصيل حولها، تفتح مخيلة "طريدته"، وتزيد من شوقها إلى كشف سر هذا المشرقي النحيل" (الدويهي، 2006، ص 106).

ظلّ يدور حول الذات دون اكتشافها، وبالتالي دون التمكن من الدخول في الآخر، إلى أن تعرّف إلى فتاة شقراء هي ابنة المدينة، ويبدو أنّه أحبها، ولما فاجأها بشخصيته راحت تلحّ عليه في السؤال: "من أنت؟" (الدويهي، 2006، ص 108)، عندئذٍ، اكتشف أنّه يريد فعلًا أن يكتشف هويته التي كان يبحث عنها طيلة حياته دون أن يدري، تحقّق نظريًا الدخول في الآخر، وارتبط بأميركية أصيلة، فطغى عليه ساعتئذٍ السؤال عن الهوية؛ لذلك قرّر أن يعود إلى بلده. "بعد وقت قصير، فاجأها: أريد أن أزور لبنان..." (الدويهي، 2006، ص 108).

تظهر حركة الأحداث التي عاشها إيليا في نيويورك، على أنّه انطلق من مكان قلق وهو نسبه المشكوك فيه، وحاول أن يعبر إلى الآخر دون أن ينجح، وكأنّ الراوي يقول إنّ من يدخل في الآخر لا بدّ له في البداية من تحقيق ذاته، والانطلاق من أرضية واضحة ليحدّد ما يريد، ثمّ يتحقق له العبور إن أراد.

قد لا تكون هذه الفرضية صحيحة في الحياة الحقيقية، إلّا أنّها حقيقة ثابتة بالنسبة إلى أحداث الرواية وتتابعها، ودورها في التأثير في المتلقي.

6 . إيليا ورحلة البحث عن الهوية.

عاد إيليا إلى لبنان، إلى قريته بعد غياب دام أكثر من عشرين سنة دون أن يتمكن من العبور إلى الآخر، فقد كان هذا العبور صعبًا جدًّا لدرجة أنّه لم يتحقق طيلة هذه السنوات، انطلق من المكان القلق دون تحقيق نتيجة، حاول العبور دون الوصول.

عاد إلى قريته ليكتشف ذاته، عاد وعادت ذكريات النزاع بين العائلتين المتقاتلتين في "برقا"، كأنّ شيئًا لم يتغير بالنسبة إليه، فهو "يعود إلى شوارع البلدة، يحاول تذكّر الحدود وإعادة رسمها، يكتب في دفتره: "الأمكنة كما هي، الناس كما هم، عيون النساء، سكوت الرجال. كنا في صغرنا نلعب ونتجوّل داخل حارتنا، وها أنا أجول فيها الآن، نزولًا باتّجاه النهر، لم يتغيّر بيت واحد، الكبار كانوا يشترون من دكاكين الحارة، ويصلّون في كنيستها، ويطحنون القمح في طاحونها. كنّا نسمع بأحياء أخصامنا ولا نراها، قبل أن أسافر إلى نيويورك لم أمرّ مرّة على قدميّ في حارتهم" (الدويهي، 2006، ص 38).

عاد إيليا إلى النقطة التي انطلق منها، إلى المكان القلق عينه، أراد أن يكتشف الأنا ليبني مستقبله على أساسها، ويظهر فشل إيليا في أميركا من خلال الحوار القصير الذي دار بينه وبين أمّه، إذ تسأله:

" بيتك واسع هناك؟ (تعني في أميركا)

يبتسم.

كم غرفة؟

غرفة واحدة" (الدويهي، 2006، ص 35).

الغرفة الواحدة تعني الوجود، لكنّها لا تعني تحقيق الذات والاندماج بالآخر، ناهيك عن العبور إلى الآخر، غرفة واحدة تعني أنّه وحيد، لم

[11] جودة الحياة "شعور داخلي بحسن الحال، والرضا، والسعادة، والطمأنينة النفسية، وتظهر من خلال مؤشرات سلوكية معينة لدى (الفرد)، كالسعي إلى تحقيق الأهداف ذات المعنى، والاستقلالية، والعلاقات الاجتماعية" (سلاف، سبتمبر 2014، ص 226).

يؤسّس أسرة، ولم يتكامل مع أحد، غرفة واحدة تشير إلى الانعزال والوحدة والتقوقع السلبي.

في لبنان، حاول إيليا أن يجمع معلومات عن المجزرة التي حصلت قبل أربعين سنة، وراح يبحث عن شهود عيان علّهم يسعفونه بما يفيده، قابل الذين كانوا على مقربة من الكنيسة مكان المجزرة التي توفّي فيها والده، وسرعان ما راح يبحث عن أدلّة ملموسة عن هويته تتمثّل في البحث عن والده، أراد أن يجد والده ليكسر هذه الحركة التي لا تُفضي إلى شيء، ليتخلص من المنطلق الذي انطلق منه أي المكان القلِق، المضطرب، وراح يبحث عن مكان ثابت ينطلق منه، لذا، حاول إيجاد صورة فوتوغرافية لوالده في الكنيسة يوم المجزرة.

قصد المصور الأرمني دافيديان، وطالبه بالصورة إن كانت موجودة لديه، ومن حق القارئ هنا أن يتساءل عن سبب بحثه عنها، فالصورة الفوتوغرافية تمثّل مكانًا ثابتًا لا بدّ من معرفته لتقدير الحركة التي حرفت الشخصية عن الأصل، والصورة تؤدّي دور التأصيل؛ لكونها وثيقة تشير إلى هويّة الذات، هي مكان تأسيسي تنطلق منه الأنا في رحلتها الحياتية، وتعالقها مع الآخر. يقول الكاتب في الرواية على لسان المصور دافيديان خلال حواره مع إيليا الذي جاء يطلب صورًا عن المجزرة بعد (42) سنة: "كل الصور التي لم يأتِ أصحابها لتسلّمها جمعتها في هذا المغلف، وقلت لنفسي: شوف يا نيشان، إنّ أصحاب هذه الصور دفعوا ثمنها سلفًا، أنا كنت أصور بابا[12] وأقبض مصاري دغري[13]، وربما يتذكّرون ويرجعون للمطالبة بها... في ناس ماتوا، وفي ناس نسوا، بس نيشان دافيديان ضميرو حي" (الدويهي، 2006، ص 118).

ويسكت الراوي عن الأحداث التي تحصل، ويترك فراغًا للمتلقي يملأه بنفسه، فهل وجد إيليا صورة لوالده بين هذه الصور؟ وهل وجد ما يُجيب عن تساؤلاته؟

غالبًا قد فعل، فتتالي الأحداث يوحي بذلك، فبعد هذا البحث عن الأصل والهوية في قرية "برقا" و"برج الهوا"، واستعادة الأحداث التي حصلت وأدّت إلى وفاة والده، يسعى إيليا إلى العودة إلى أميركا مرّة أخيرة ونهائية.

ترك أمه في القرية ومضى، هو لم ينفصل عنها عاطفيًّا، ولكنّه انفصل عنها مكانيًّا وثقافيًّا، بل بنى هويته الخاصة بعيدًا عنها، ولكنّه لم يبنها على أساس القطيعة مع الماضي أو رفضه هذه المرة، بل كان يعي ماذا يفعل. وقبل المغادرة نراه "لا يشبع من ضمّها وتقبيلها، وهي تستسلم ولا تبكي، ترغب في أن يتوقف عن ذلك حتى يتوقف ويحمل الحقائب إلى السيارة ليعود مرة جديدة ليضمّها الضمة الأخيرة" (الدويهي، 2006، ص 210).

7 . كسر نواة الحركة والعبور نحو الآخر.

في الحركة الأخيرة، وبعد اكتشاف الذات في لبنان، يتمكن إيليا من رسم هويته الجديدة، ويكسر نواة الحركة التي هيمنت على أحداث الرواية، وشكّلت الأساس المعياري الذي تُقاس به الأحداث الأخرى غير المتوافقة معه[14].

ودّع إيليا أمّه كاملة الوداع الأخير، سوف يذهب إلى أميركا ولن يعود، وهو مشهد يرمز إلى اتّخاذ قرار الدخول في الآخر بعد اكتشاف الذات. بات أميركيًّا على علاقة بفتاة أميركية أصيلة، يحبّها وتحبّه، وحقّق ما يصبو إليه من اكتشاف أصوله؛ ليتمكن من بناء مستقبله، أمّا خياره فكان الدخول في الآخر الأميركي نهائيًا، تحوّل إلى أميركي.

وعندما صعِد الطائرة المتوجهة إلى نيويورك، كان يحمل بالإضافة إلى أمتعته كيسًا من أقراص الكبّة، وكيسًا من الجبنة. أهمل إيليا أقراص الكبة "ليفتح كيس الجبنة ويغرس أصابعه في الكتلة البيضاء الجامدة المالحة. تناول لقمة واحدة وأخيرة، قطعة كبيرة أطبق فمه عليها بعد أن اطمأن أنّ أحدًا لا يراه، وراح يقضمها ببطء ولذّة. ذوّبها في فمه قبل أن يبتلعها حتى صعد طعم الماعز إلى أنفه وكاد يسكره. رائحة الماعز المكسو بالشعر الأسود الكثيف. وعندما نادوا على ركاب رحلته للالتحاق بالطائرة حوالى الساعة الثانية بعد منتصف الليل، تلفت حوله قبل أن يترك كيس الجبنة وأقراص الكبة على المقعد الذي كان جالسًا عليه. تركها وتحاشى التطلع إلى الوراء. دفع بالحقائب الباقية أمامه على الحمّالة ومشى" (الدويهي، 2006، ص 216).

تمثّل الكبة وجبنة الماعز تأصيلًا ثقافيًّا لبنانيًّا، حاولت الأمّ أن تتركها مع ابنها المسافر لتشكل أداة ربط بين هويته الغربية التي يبحث عنها من جهة، والهويّة الأصلية الموروثة من جهة أخرى. إلّا أنّ إيليا تركها وهو يشعر بالذنب، فقد تحاشى أن يراه أحد وهو يأكل الجبن؛ لئلا ينفضح أمر ماضيه، والمكان الذي انطلق منه، أراد أن يطمس هويته السابقة إلى الأبد. وما يؤكد هذا الأمر أنّه ترك الكبة والجبنة على المقاعد في المطار، وكأنّه لا علاقة له بها، كأنّها لا تخصّه، وبهذه الحركة تتكّر لهويته القديمة، واتّخذ هذه المرّة قرارًا واعيًا يهدف إلى الدخول في الآخر دون مواربة، أراد أن يكسر الحركة في الرواية.

---

[12] كلمة "بابا" هنا عامية استعملها الأرمن بشكل مكثف في لهجتهم في الماضي، عندما يتكلمون العربية وهم لا يتقنونها بشكل جيّد، (ومعظمهم اليوم يتقنون العامية اللبنانية والعربية الفصحى)، فكانت هذه الكلمة تجري على ألسنتهم في مقام احترام المخاطب، كأن يقول له "حضرتك"، أو أنك مثل أبي.

[13] كلمة "دغري" عامية، غير عربية الأصل، وتستعمل للزمان فتعني في الوقت عينه أو مباشرة، وتستعمل للمكان وتعني بشكل مستقيم.

[14] من الأحداث الواردة في الرواية، التي تكسر نواة الحركة، ما قام به فريد بدوي السمعاني، أحد أبناء برقا، يبلغ من العمر (24) عامًا، وقد تهيّأت له أسباب السفر إلى أستراليا ولكنّه لم يقبل، بل يريد أن يبقى في القرية (راجع: الدويهي، 2006، ص 12). وبما أنّ السمعاني لم يسر على خطى نواة الحركة في الرواية، أي الانطلاق من المكان القلق، مرورًا بالعبور الصعب، نحو المكان الأسوأ، فإنّ النتيجة كانت أنّه فقد حياته في المجزرة، ولا مبرر لوجوده بعد رفضه أن يسير حسب منطق الحياة في هذه المنطقة.

عندما وصل إلى نيويورك، دخل متجرًا لبيع الملابس، واشترى ثيابًا جديدة، وارتداها، لكنّها ظلت ناقصة بالنسبة إليه رغم مبالغته في جعلها كاملة. قال الراوي: "كان إيليا ابن يوسف الكفوري إنجازًا لم يكتمل" (الدويهي، 2006، ص 221). وكانت المرة الأولى التي يذكر فيها اسم إيليا مقترنًا باسم أبيه بدلاً من ربطه ولو من بعيد باسم أمّه "كاملة" المشتق من الكمال، إنها المرة الأولى التي يجد في ذاته نقصًا من جهة، وقاعدة ينطلق منها من جهة أخرى، عثر على ذاته فصار مهيّأ للدخول في الآخر.

في نهاية الرواية يعرض الكاتب المشهد الأخير، حيث يحاول إيليا السير في شوارع نيويورك، إلّا أنّه يخشى المسير وسط سيل جارف من المشاة، لذلك يتردد، ولكنّه في النهاية "سرعان ما فقد الحاجة إلى التنفس، نسي جسمه وانطلق في نهر المشاة، وسط الرصيف، دون توقف" (الدويهي، 2006، ص 221).

بدّل إيليا ثيابه، أي أنّه بدّل ثقافته، وبدّل هويته، ثم حاول الدخول في الآخر الذي ظهر رمزيًا من خلال خطّ المشاة الذي يشبه السيل الجارف، فهو إن دخل فيه فلن يتمكن من العودة؛ لأنّه سيل يجرفه. حاول الدخول، وتردّد، ولكنه في النهاية لم يعد يفكّر، نسي جسمه وانطلق دون توقف، وحصل بذلك الدخول في الآخر، واكتسب إيليا هوية جديدة.

هذه الحركة إشكالية، فهي كسرت نواة الحركة بالنسبة إلى إيليا الذي عبر نحو الآخر، ولم يصل هذه المرة إلى مكان أسوأ من المكان الذي انطلق منه، ولكنّها أي الحركة نفسها، تشكل وبالًا على أمّه "كاملة" التي فقدت ابنها الوحيد إلى غير رجعة، وهذا ما يبرّر القرار الذي اتخذته سابقًا بحدسها، فهي "لا تريد أن تجري عملية "الماء السوداء"" (الدويهي، 2006، ص 156)، لا تريد كاملة أن ترى ما يجري، وبما أنّها بقيت في "برقا"، فإنّها سوف تعيش حسب الحركة الناظمة للوجود في هذه القرية، والوصول سيكون دائمًا إلى المكان الأسوأ.

وإذا كانت برقا بشكل ما تمثّل في هذه الرواية الانتماء إلى لبنان، فإنّ هذا الانتماء غير واضح، وغير متين، ولن يصل المواطنون فيه إلّا إلى الأسوأ؛ نظرًا إلى أنّهم ينطلقون من المكان القلق، وهذا المكان يمثّل الخلل في رسم الهوية وشكل المواطنة في الدولة اللبنانية، والنتيجة أنّ العبور سيكون صعبًا على الجميع، مهما تنوّعت أفكارهم، ولن يُفضي هذا الأمر إلّا إلى الوصول إلى مكان أسوأ من المنطلق، والذي يتمكن من كسر هذه النمطية الحركية، أي نواة الحركة التي هيمنت على أحداث الرواية هو الذي ينطلق نحو الآخر، نحو هوية أخرى.

الخاتمة.

خلصت هذه الدراسة إلى أنّ حركية المشاهد في الرواية تؤدي دورًا جماليًا، وتكون حاملة للمشهد بشكل عام وموجّهة له. وفي هذه الرواية حافظ الأديب على شكل واحد للحركة للدلالة على الانضواء تحت نمطية العيش في القرية ومشكلاتها، وهذه النمطية المتمثّلة بنواة الحركة لا تتكسر، ولو حدث ذلك لأدّى إلى تغيير جذري في طبيعة الحدث، كما أنّ الحركة شأنها شأن المكان أو الزمان، أو الشخصيات في الرواية، تؤدي دورًا سيميائيًا، يمكن أن يكون معطى أساسيًّا للدراسة.

ونواة الحركة في رواية مطر حزيران عكست فلسفة الشخصيات، ونظرة كلّ منهم إلى الوجود، وكلّ شخصية لم تتمكن من تعديل مسارها في الحياة إلا بعد تعديل نواة الحركة، وهو ما يختصر فلسفة الإنسان في هذه الحياة، والأسس التي يبنى عليها وسائل تعامله مع الوجود. وبالتالي، فإنّ أيّ تغيير في حياة الإنسان، أو في حياة مجتمع، لا يمكن أن يتحقق من دون تعديل في طرق العيش المنبثقة حكمًا من فلسفة البشر ونظراتهم إلى الوجود وفهمه، وبناء طرقهم للتعامل معه انطلاقًا من هذا الفهم.

وبناء عليه، يخرج البحث بالتوصية الآتية: حثّ الباحثين على كشف نواة الحركات في الأعمال الأدبية، وتركيباتها، ودلالاتها؛ الأمر الذي يؤدي إلى فهم أعمق للأعمال الأدبية، وبالتالي للإنسان.

المصادر والمراجع:

1. آرون، ب.، وآخرون (2012). **معجم المصطلحات الأدبية**. ترجمة محمد حمود. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.
2. باشلار، غ. (1984). **جماليات المكان** ط 2. ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
3. البستاني، إ. (3 / 6 / 1997). **صفحات من تاريخ أهم مرحلة وأخطرها في لبنان والعالم العربي بطل "اتفاق القاهرة" العماد إميل بستاني يتذكر عهد الرئيس فؤاد شهاب**. السفير. العدد 7635. تم الاسترجاع بتاريخ 2025/1/18 https://archive.assafir.com/ssr/871595.html
4. الجمهورية اللبنانية (1964/2/27). الجريدة الرسمية. العدد (17).
5. الدويهي، ج. (2006). **مطر حزيران**. بيروت: دار النهار.
6. زيتوني، ل. (2002). **معجم مصطلحات نقد الرواية**. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار.
7. غريماس أ. وفونتنيي ج. (2010). **سيميائيّات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس**. ترجمة سعيد بنكراد. ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة.
8. الفارابي، ع. (1987). **العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
9. القضاة، م. (2000). **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ دراسة في تجليات الموروث**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
10. كرم، ر. (2024). **عندما يصبح المكان بطلاً في رواية جبور الدويهي "مطر حزيران"**. مجلة أرواق ثقافية. العدد 34 تشرين الثاني. ص ص 8 . 24.

11. لحميداني، ح. (1991). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. بيروت. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
12. مرتاض، ع. (1998). **في نظرية الرواية**. عالم المعرفة، العدد 240. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
13. مشري، س. (سبتمبر 2014). جودة الحياة من منظور علم النفس الإيجابي (دراسة تحليلية). **مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية**، العدد 8، ص ص 215 . 237.

المراجع بالإنجليزية.

References :

1. Al-Bustani, E. (1997, June 3). Pages from the history of the most important and dangerous stage in Lebanon and the Arab world: The hero of the "Cairo Agreement," General Emile Bustani, remembers the era of President Fouad Chehab. *As-Safir*, Issue 7635. Retrieved January 18, 2025, from As-Safir Archive
2. Al-Duwaihi, J. (2006). *Matar Haziran*. Dar Al-Nahar.
3. Al-Farabi, A. (1987). *The novelistic world of Ghassan Kanafani through Men in the Sun*. Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.
4. Al-Qudat, M. (2000). *The narrative formation of Naguib Mahfouz: A study of the manifestations of heritage*. Arab Institution for Studies and Publishing.
5. Aron, P., et al. (2012). *A dictionary of literary terms* (M. Hamoud, Trans.). University Foundation for Studies.
6. Bachelard, G. (1984). *The aesthetics of space* (2nd ed., G. Halasa, Trans.). University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
7. De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Gallimard.
8. Greimas, A., & Fontenay, J. (2010). *Semiotics of passions: From states of things to states of the soul* (S. Benkrad, Trans.). United New Book House.
9. Karm, R. (2024). When place becomes the hero in Jabbour Douaihy's novel *Matar Haziran*. *Arwaq Thaqafiya Magazine*, 34, 8–24.
10. Lahmidani, H. (1991). *The structure of the narrative text from the perspective of literary criticism*. Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution.
11. Lebanese Republic. (1964, February 27). *Official Gazette* (Issue 17).
12. Mashri, S. (2014, September). Quality of life from a positive psychology perspective: An analytical study. *Journal of Social Studies and Research*, 8, 215–237.
13. Murtad, A. (1998). *On the theory of the novel* (Issue 240). National Council for Culture, Arts, and Letters.
14. Taverna, L. (2008). L'espace comme dispositif sémiotique dans *La Mère Sauvage* de Maupassant. *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, 5, 153–183.
15. Zaytouni, L. (2002). *Dictionary of novel criticism terms*. Maktabat Lubnan Publishers & Dar Al-Nahar.