كُلّيَّة الآداب– الدّراسات العليا

برنامج الماجستير اللُّغة العَربيّة وآدابها

البناءُ الرّوائي في ثلاثيةِ شمس للكاتب غريب عسْقلاني

Narrative structure in Shams Trilogy for the novelist Ghareeb Asqalani

إعداد الطّالبة

هدى محمّد حسن أبو قرع

إشراف

أ .د. إبراهيم نمر موسى

قُدِّمت هذهِ الرّسالة استكمالاً لمتطلَّبات درجة الماجِستير في برنامج اللُّغة العربيّة وآدابها

من كليّة الآداب في جامعة بيرزيت – فلسطين

2024م/1445هـ

جامعة بيرزيت

BIRZEIT UNIVERSITY

كُلّيّــة الآداب

دائرة اللُّغة العَربيّة

برنامج الماجستير في اللُّغة العربيّة وآدابها

البناءُ الرّوائي في ثلاثيّة شمس للكاتب غريب عسْقلاني

Narrative structure in Shams Trilogy for the novelist Ghareeb Asqalani

إعداد الطالبة: هدى محمد حسن أبو قرع

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2024/11/11 وأُجيزت

أعضاء لجنة المناقشة:

أ . د. إبراهيم نمر موسى (رئيسًا) .....

د. نسيم بني عودة (عضوًا) .....

د. وليد الشُّرفا (عضوًا) .....

قُدِّمت هذه الرسالة استكمالاً لدرجة الماجستير في اللّغة العَربيّة وآدابها/ جامعة بيرزيت

تشرين الثاني 2024م

الإهداء

إلى

سيدة البلاد.. وأم الصّابرين.. الشّاهدة على التباس الوقت والكاشفة للذّهول..

الرافضة لكلِّ من مارس اللعب في سوق البشاعة، من تُجّار وشُطّار وفُجّار..

فكساها الدّمار كغطاءٍ قاتم الألوان.. وتيتّم أطفالها وفقدوا النبع الصّافي الذي لن يكرره الزمان...

ذرفت الدموع وما زالت على عزيز كان...

راقصت أجندتها الأفعال بأزمنتها الثلاثة كضريبة باهظة، وهذا مهر الأوطان...

وقفت وحيدة السّاق...وهي المصدومة من ذوي القربى، الذين اعتبروها في عالم النسيان...

حلّقت الرصاصات في جوها.. وعجّت رمالُها بحاملات جند الطغيان...

فلا الأرض بقيت كما كانت ولا السّماء ولا الإنسان...

الحدث فيها تجاوز الوعيّ والتوقّع المُحتمل...والوقت فيها آلام وأحزان...

ولكن أجمل ما في الأمر أننا سرقنا من وقتها ساعة وفاء للأوطان.

إلى المضغوطة بين ثلاث بوابات: بيت حانون شمالاً، ورفح جنوباً... وبوابة الموت شمالاً وشرقاً وغرباً وجنوباً...

إلى سيدة البلاد التي تعتصمُ بالواحد القهّار إلى "غزة العزّة".. غزة هاشم وإلى أطفالِها، ونسائِها، وشيوخِها، وشبِابها، ورجالِها، ومساجِدها أُهدي هذه الرّسالة.

أبي وأمي.. زوجي وأولادي، ما رأيكم آدام الله فضلكم هل أستطيع توجيه كلمات الإهداء لسواها؟! فطوبى لكِ يا غزة ، وطوبى لكَ أيها الغزيّ وأنتَ الشّامخ في كلِّ زمان ومكان.

هدى أبو قرع

شكر وعرفان

بعد بسم الله الرحمن الرحيم، وعملاً بقوله تعالى: "**وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ** ﴿٧﴾ سورة إبراهيم. الحمد الله الذي لا يضيّع تعبا، والحمد لله الذي يُكرم بالصبر على طريق طويل، والحمد لله على الأوقات التي قلّت فيها عزيمتي، وتحيّرت بها وجهتي، فأرسل إليّ جلّ وعلا رسائل من عنده، فاشتدت بها العزيمة، وقويت بها الهمة. فله الحمد والشّكر من قبل ومن بعد. كما أتقدّم بعظيم الشّكر والتقدير والامتنان للأستاذ الدكتور، والناقد "إبراهيم نمر موسى" الذي يحّتكم إلى الذّوق الأدبيّ السليم بعين مُبصرة، وأدوات نقدية مُنقطعة النظير. إذ تفضّل بالإشراف على هذه الدّراسة منذ لحظة انتقاء العنوان، فلم يألُ جُهداً في متابعتها حتى توثّقت عُرّاها وانتظم نسيجها. قدّم لي النُصح المتواصل أثرى به ذائقتي، ودفعني للاستمرار، ولن أنسى النصيحة التي كانت تُلقي بظلالها النديّة عقب نهاية كل فصل، وبداية فصل آخر في الدّراسة، وهي: (انسجي يا هدى).

كما أُزجي الشّكر والثناء الممزوجيّن بالتقدير والعرفان إلى عضويّ لجنة النقاش، الدكتور والروائي وليد الشُّرفا، والدكتور نسيم بني عودة، لتفضّلهما بقَبول مناقشة هذه الدّراسة وتقويمها، وإغنائها بملاحظات بنّاءة حتّى غدت على هذا النحو.

هدى أبو قرع

قائمة المحتويات

العنوان	رقم الصفحة
الإهداء	2
شكر وعرفان	3
قائمة المحتويات	4-6
المُلخّص باللغة العربية	7
المُلخّص باللغة الإنجليزية	9
المقدّمة	11
المدّخل- الرّوائي والروايات	19
أولاً- السيرة الذّاتية للروائي	19
(1)- المولد والنشأة	20
(2)- غريب عسّقلاني بين الاسم واللقب	22
(3)- الأعمال الأدبية	22
ثانياً- مُلخّص الروايات	24
(1)- رواية أزمنة بيضاء	24
(2)- رواية ضفاف البوح	26
(3)- رواية بيت في الأثير	28
الفصل الأوّل- البنيّة الإفراديّة للثلاثية	31
المبحث الأوّل- المرأة	32
المبحث الثاني- البحر	43
المبحث الثالث-الطيور	45
المبحث الرابع- الألوان	51
الفصل الثاني- بناء الشّخصيات في الثلاثية	65
المبحث الأول- ماهية الشّخصيّة	66
(1)- مفهوم الشخصية لغة واصطلاحاً	66
(2)- أنواع الشخصيات ووظائفها	69
(3)- أبعاد الشخصية	96

(4)- دلالة أسماء الشخصيات	**103**
المبحث الثّاني- السّرد	**109**
(1)- السرد لغة واصطلاحاً	**110**
(2)- مكوّنات السّرد	**111**
(3)- أنواع السارد/الراوي	**113**
(4)- علاقة السّارد بكل من الروائي والمسّرود له	**120**
المبحث الثالث - السّرد والحوار	**122**
الفصل الثالث: بناء الزمن الروائي في الثلاثية	**126**
المبحث الأول –مفهوم الزمن لغة واصطلاحاً	**127**
المبحث الثاني- أقسام الزمن وطبيعته	**129**
المبحث الثالث- المفارقات الزمنية (1)-الاسترجاع الزمني وأنواعه (2)- الاستباق الزمني وأنواعه	**138**
الفصل الرابع- بناء المكان الروائي	**163**
المبحث الأول- مفهوم المكان لغة واصطلاحاً	**164**
المبحث الثاني- أهمية المكان في البناء الروائي	**165**
المبحث الثالث- أقسام المكان الروائي	**166**
المبحث الرابع- مظاهر أخرى للمكان (1)- دينامية المكان (2)- ذاكرة المكان (3)- أنثنة المكان (4)- شعرية المكان (5)- انحلال المكان وتركيبه	**176** **176** **179** **179** **183** **187**
الفصل الخامس- ظواهر فنية في "ثلاثية شمس"	**191**
المبحث الأول- تجلّيات اللغة (1)- اللغة الفصحى (2)- اللغة العامية (3)- اللغة الشعرية	**192** **193** **195** **198**

المبحث الثاني- أسلوب التكرار	
(1)- تكرار الكلمة	**204**
(2)- تكرار الجملة	**207**
(3)- تكرار الضمير	**209**
المبحث الثالث- قفلة الرواية	**211**
(1)- قفلة رواية أزمنة بيضاء	**212**
(2)- قفلة رواية ضفاف البوح	**214**
(3)- قفلة رواية بيت في الأثير	**218**
الخاتمة	**222**
قائمة المصادر والمراجع	**236-227**

المُلخَّص

تهدفُ هذه الدّراسة المُقدَّمة بعنوان: (البناء الروائي في ثلاثية شمس للكاتب غريب عسقلاني) إلى الكشف عن عناصر البناء الرّوائي، ودلالته في حضور بناء هندسيّ، ضمن سلسلة مكوّنة من ثلاث روايات أدبية، هي: (أزمة بيضاء، وضفاف البوح، وبيت في الأثير)، كما تصبّ الدّراسة جلّ اهتمامها بالترابط البنائي، والعلاقات المجتمعة في العناصر المكوّنة للعمل الفني على اعتبار أنها تسير في خطّ مُتكامل فيما بينها. للوصول إلى هذا سارت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ ستقوم الباحثة بعرض مضامين وعناصر البناء الروائي في "ثلاثية شمس"، ومن ثمّ تحليلها، والوقوف على الجوانب البنائية الفنية الدّلالية فيها.

تأتلف هذه الدّراسة من مدخل وخمسة فصول، حلّق المدخل بجناحيين عريضين، أوّلهما جاء تحت مسمّى (الروائي والروايات)، عُرّجَ فيه على حياة الروائي غريب عسْقلاني، من حيث المولد والنشأة، والاسم واللقب، والأعمال الأدبية، انطلاقاً من أنّ العمل الرّوائي يومضُ، بشعلةٍ يستمدها من وقود العاطفة، ومن التجارب الشّخصيّة التّي يمرُّ بها الرّوائي، وعليه فإنّ الإحاطة بالظروف الخاصة والعامة، والتعريج على السّيرة الذاتية للروائي تعدُّ من الروافد التي تساعد على تفسير الأثر الأدبيّ وتأويله. **أمّا ثانيهما** جاء تحت مُسمّى (مُلخّص الروايات)، يقدّم فيه تعريفاً بالروايات الثلاث التي تأتلف منها عينة الدّراسة، وهي: (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، وبيت في الأثير)، ومُلخّصاً لطبيعة مسار الأحداث فيها، مُنسلخة عمّا قبلها، ومتناسقة مع ما يليها.

أمّا الفصل الأوّل حمل عنوان (البنيّة الإفراديّة للثلاثية)، ويتكوّن من أربعة مباحث، وهي على التوالي: مبحث المرأة، ومبحث البحر، ومبحث الطّيور، ومبحث الألوان، وقف كلّ مبحث على الصّور والنماذج التي جاء عليها كل عنوان في الثلاثية، ومن ثمّ رصد المشاهد المُدللة على ذلك من الروايات الثلاث، حلّلها، ومن ثمّ وقف على دلالتها الفنيّة والجمالية، ودورها في تآلف البناء الروائي في الثلاثية.

والفصل الثّاني حمل عنوان (بناء الشّخصيّات في الثلاثية)، أصّل هذا الفصل في قسّمه الأول للمعنى المُعجمي والاصطلاحي للشّخصية، ومن ثم ألقى الضّوء على أنواع الشّخصيّات، وأبعادها، ودلالة أسماء الشّخصيّات في الثلاثية، وفي قسّمه الثّاني تناول السّرد، وأصّل لمعنى

السّرد لغة واصطلاحاً، وتناول مكوّنات السّرد، وأنواع السّارد، ومن ثمّ وقف على طبيعة العلاقة التي تربط بين مكوّنات السّرد، وقُفِلَ الفصل بتناول السّرد والحوار.

أمّا الفصل الثالث وسِمَ بعنوان (بناء الزمن الروائي في الثلاثية)، عُرّجَ في قسّمه الأوّل على المعنى المعجمي والاصطلاحي للزّمن، وفي قسّمه الثّاني تناول أقسام الزمن وطبيعته، وفي قسمه الثالث رصد المفارقات الزمنية كالاسترجاع والاستباق وأنواعها في الثلاثية.

والفصل الرّابع عُنّون بِ (بناء المكان الرّوائي)، في قسّمه الأوّل ألقى الضّوء على المعنى المعجمي والاصطلاحي للمكان، وفي قسّمه الثّاني تناول أهمية المكان، أمّا قسّمه الثّالث فتحدث عن أقسام المكان، والقسم الرّابع رصد ظواهر مكانية تتمثل بِ: (ديناميّة المكان، وذاكرة المكان، وشعرية المكان، ومن ثمّ انحلال المكان وتركيبه).

والفصل الخامس وسِمَ بعنوان (ظواهر فنيّة في ثلاثية شمس)، تتبع هذا الفصل الظواهر الفنيّة الأبرز في الثلاثية، وسِمَ قسّمه الأوّل بتجلّيات اللغة ما بين الفصحى والعامية والشّعرية، وفي قسّمه الثّاني أسلوب التكرار ما بين تكرار الكلمة/المفردة، والضمير، والجملة، وفي قسّمه الثالث قفلة الرواية، إذ درس طبيعة القفلة التي جاءت عليها كلّ رواية مُنفردة، ورصد نوعها، وتتابعها مع طبيعة سير الأحداث، ومدى انسجامها مع سير الأحداث، ومقدار تأثيرها على المتلقي، ومن ثمّ قارنها ببداية الرواية، وبالمسّمى العام للروايات الثلاث، وهو (ثلاثية شمس)، وخُتمت الدّراسة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

Abstract

Narrative structure in Shams Trilogy for the novelist Ghareeb Asqalani

This study, entitled “Narrative structure in Shams Trilogy for the novelist Ghareeb Asqalani”, aims to identify the elements of narrative structure and its significance in the presence of a geometric structure, within a series of three literary novels, namely: (Azmina Baida, Difaf Al-Bawh, and Bait Fi Al-Atheer). The study also focuses on the structural coherence and the relationships between the elements that constitute the artistic work; considering that they move in an integrated line between them. To achieve this goal, the study has used the descriptive-analytical method; as the researcher will present the contents and elements of narrative structure in "Shams Trilogy", analyze them, and then identify the semantic and artistic structural aspects in them.

This study consists of an introduction and five chapters. The introduction has two broad sections; **the first section**, entitled (The Novelist and Novels) addresses the life of the novelist Ghareeb Asqalani, in terms of his birth and upbringing, name and title, as well as literary works, based on the fact that the novelist's work is fueled by the flame of emotion and the personal experiences that the novelist goes through. Therefore, the familiarity with the private and public circumstances and the biography of the novelist are considered as part of the elements that assist to interpret the literary work. **The second section**, entitled (Summary of the Novels), provides an introduction to the three novels that make up the study sample, namely: (Azmina Baida, Difaf Al-Bawh, and Bait Fi Al-Atheer), and also includes a summary of the course of events in these novels that are separated from what came before and in harmony with what follows.

The first chapter, entitled "The Individual Structure of the Trilogy", consists of four topics; respectively: Women, Sea, Birds, and Colors. Each topic focuses on the images and models of each title in the trilogy, and then identifies and analyzes the scenes from the three novels that are indicative of that, and then examines their artistic and aesthetic significance as well as their role in the cohesion of narrative structure in the trilogy.

The Second chapter is entitled (Building Characters in the Trilogy). The first section of this chapter addresses the lexical and idiomatic meaning of the character, then it highlights the types of characters and their

dimensions, as well as the significance of the names of characters in the trilogy. Whereas the second section discusses the narration, and addresses the lexical and idiomatic meaning of narration, and dealt with the components of narration and the types of narrator, and then identifies the relationship between the narration components. The chapter is concluded by discussing the narration and dialogue.

The third chapter, entitled "The Construction of Narrative Time in the Trilogy", deals in its first section with the lexical and idiomatic meaning of time, whereas in its second section, it addresses the divisions and nature of time, and in its third section, it discusses time paradoxes such as retrospection, anticipation, and their types in the trilogy.

The fourth chapter, entitled (Construction of Narrative Place); in its first section, it highlights the lexical and idiomatic meaning of the place. In its second section, it addresses the importance of the place, whereas the third section discusses the sections of the place, and the fourth section identifies spatial phenomena: (the dynamics of the place, the memory of the place, the poetics of the place, and then the dissolution and structure of the place).

The fifth chapter, entitled "Artistic Phenomena in Shams Trilogy", discusses the most prominent artistic phenomena in the trilogy. The first section of this chapter addresses the manifestations of language between the eloquent, colloquial and poetic; whereas the second section, highlights the repetition method between the repetition of the word/term, pronoun and sentence. The third section, the closure of the novel, studies the nature of the closure of each individual novel. The third section examines the nature of the closure of each single novel, and identifies its type, as well as its sequence with the course of events, and also the extent of its harmony with the course of events, and the extent of its impact on the recipient, and then compares it with the beginning of the novel and the general title of the three novels (Shams Trilogy).

المقدّمة:

الحمدُ للهِ الذي تكوّنتْ بقدرتهِ الأشياء، وتوالتْ برحمتهِ الآلاء، وانشقتْ بحكمتهِ الأرض والسّماء، وكتبَ بمشيئتهِ الشّقاوة والهناء، والصّلاة والسَلام على النبي الرَضيّ وعلى آلهِ الأطهار، وبعد:

لقد بلغت الرّواية شأواً مرّموقاً كفنٍ نثريّ، لما تمتلكه من قدرةٍ على سبر أغوار مؤلفها، وإضاءة جوانب مختلفة من حياتِه، وتجاربه، وأفكاره، ومواقفه تُجاه ما يحيطه، فيستحضر من خلالها شخصيّات رئيسة وثانويّة، ويراقصها على خيوط السّرد، ويتجوّل بها في أزمنة مختلفة استرجاعاً واستشرافاً، مُتجاوزاً اللحظة الرّاهنة، ويرسم حدود المكان المفقود ويعانقه. يُشيَّد هذا وغيره بلغةٍ فصيحة سليمة، لا تخلو من الجمالية والإيحاء. يُساق هذا على ثلاثية تكوّنت من ثلاث روايات شكّلت مع بعضها متوالية سرديّة، ألقى عبرها الكاتب غريب عسّقلاني ظلال غربته الحالكة على المعمار البنائي للثلاثيّة مُجتمعة.

تنهضُ هذه الدّراسة التي تحمل عنوان: (البناء الرّوائي في ثلاثية شمس للكاتب غريب عسّقلاني)على مرتكز أساسيّ في تبين مناحي (الفنية) البنائية في معمار(ثلاثية شمس)، وفي بنائها القائم على ظواهر عديدة منها: الشّخصيّات، والزمان، والمكان، وغيرها، وذلك لاستكشاف ائتلاف الروابط، واختلافها في إطار الرؤية الفكرية الشّاملة بما يخدم الفنية البنائيّة للرواية، وفي ذلك ما يلتقي تماماً وتعريف "البنية"، فهي: "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة، وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"[1]، فالبحث في البنية هو بحث في انتظام عناصرها في المجال الإبداعي، انتظاماً دقيقاً تتآزر فيه تلك العناصر وتتجانس؛ لتؤسس نظاماً تتجانس مكوّناته وفق نسيج مُحّكم ذات دلالة ومعنى، وقد تجلّى ذلك تحت مِظلة كاتب فلسطينيّ اشتق اسمه من لهيب غربته، فقد طُرد رضيعاً من مسقط رأسه مدينة "مجدل عسقلان" إلى مخيمات اللجوء داخل وطنه في قطاع غزة؛ فأرّقته المعرفة المزدحمة بالأسئلة لإعادة تشكيل الصورة/الواقع، باستبطان الذّات من خلال الهمّ العام بلغةٍ اقتربت من شواطئ الشّعر يستفز من خلالها القارئ، ويدفع به إلى البحث الدّائب عن رابطٍ مشترك يُضئ به جسد الثلاثية.

[1] - فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، بيروت- دار الأفق الجديدة، 1985،ص 122.

بناءً على ما سبق، تُسلّط الدّراسة الضّوء على عناصر البناء الرّوائي، ودلالته في حضور بناء هندسيّ، ضمن سلسلة مكوّنة من ثلاث روايات أدبية، وهي:(البحث عن أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، وبيت في الأثير). اجتمعت هذه الروايات في ثلاثية وسَمها الكاتب الفلسطينيّ/غريب عسّقلاني "بثلاثية شمس"، من خلالها أراد أن يقدّم البناء الرّوائي الحديث الذي تقاطعت فيه الثلاثية مع السّيرة الذاتية من خلال تشابك الماضي بالحاضر. تجلّى فيها عاشق إلى أبعد الحدود، إذ أضاءت (شمس) أعمق زوايا الشّخصيّات، والزمان، والمكان، في بناء روائيّ مُلتحم النسيج.

أهمية الدّراسة:

جادت قريحة الكاتب غريب عسّقلاني بالعديد من الأعمال الرّوائية، والمجموعات القصصيّة التي شكّلت بيئة خصبة للدّارسين، والمهتمين بأدبه إلاّ أنّ أحداً منهم لم يتطرق بدراسة منفردة تشتمل على الثلاثية مُجتمعة، وبذلك تتجلّى أهمية هذه الدّراسة في تفرّدها بتناول روايات غريب عسّقلاني من خلال عيّنة الدّراسة المتمثلة في (ثلاثية شمس) التي لم تُدرس قبلاً، حيث جعل الكاتب من خلالها القارئ الشّريك الحقيقي في استحضار فردوسه المفقود "مجدل عسّقلان" على امتداد ثلاثية حملت منذ عتباتها الخيط الرابط والمترابط لأحداث جِسام؛ فانصهرت حدود الزمان والمكان، وانكشفت عن ذاكرة طفل تداخل فيها الواقع الحقيقي، وخيال المبدع مُشكِلة المهاد الموضوعي لأزمنة بيضاء، وضفاف بوح في بيت من أثير حلّقت فيه "شمس".

كما تُعدُّ دراسة البناء الرّوائي من الدّراسات التي تُعنى بتتبع الأثر الأدبيّ للكشف عن عناصر البنائية المُتشابكة، والمتفاعلة في تداخل وارتباط تعبيري فني. كما تتجلّى أهمية أخرى في تحقيق ما أوصى به الكاتب عسّقلاني في قفلة لقاء حواريّ أُجريّ معه والشّمس تلوّح بغروبٍ من أفقه، حيث قال: إنه يرجو أن تبقى أعماله حاضرة على الموائد العلمية.

مُشكِلةُ الدّراسة:

تهتمُ هذه الدّراسة بالترابط البنائيّ، والعلاقات المجتمعة في العناصر المكوّنة للعمل الفني على اعتبار أنها تسير ضمن خط متكامل فيما بينها، وتستمر في هذا التشابك والتكامل، على امتداد قالب الثلاثية بانسلاخها عن التتابع الزمنيّ، والتسلسل المنطقيّ للأحداث، وقد انبثق من شرنقة هذا الافتراض سؤال أساسيّ جامع يحدد طبيعة المشكلة كالآتي:

(ما طبيعة البناء الرّوائي في رواية "شمس"، والأنساق الفنية والموضوعية المتضمَّنة فيه، ودلالتها الجمالية؟) من هذا السؤال الرئيس تنبثقُ أسئلة فرعيّة أُخَر، من أبرزها:

- كيف مزج الكاتب الرّوايات الثلاث داخل فضاء حكائيّ يرتبط بعلائق، والبناء الروائي؟
- كيف التقت خيوط البناء الرّوائي في نسيج ثوب "ثلاثية شمس"؟
- ما أهم المحاور الدّلاليّة التي استحضرها الكاتب في البناء الإفرادي لرواية "شمس"؟
- كيف وظّف الكاتب شخصيات الرّواية في تطوير الأحداث الدّرامية؟
- ما أهم التقنيات الزّمانية الموظّفة في الرّواية؟
- ما أهم التقنيات المكانية الموظّفة في الرّواية؟
- ما ملامح اتكاء الكاتب على الظواهر الفنية الأخرى في المتن الرّوائي الممتد في الثلاثية؟

منهيّة الدّراسة:

تقومُ هذه الدّراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ ستقوم الباحثة بعرض مضامين البناء الروائي وعناصره في "ثلاثية شمس"، ومن ثمّ تحليلها، والوقوف على الجوانب البنائيّة الفنيّة الدّلالية فيها.

عيّنة الدّراسة:

تسيرُ هذه الدّراسة وفق مساحة روايات ثلاث اشتركت في ثلاثية تحت مسمّى "ثلاثية شمس"، وهي وفق تسلّسلها الزمنيّ: (البحث عن أزمنة بيضاء (2005)، وضفاف البوح (2007)، وبيت في الأثير (2008).

الدّراسات السّابقة:

لم تجد الباحثة دراسة من الدّراسات السّابقة التي تختص بدّراسة "البناء الرّوائي في ثلاثية شمس" لغريب عسّقلاني، ووجدت القليل من الدّراسات، والمقالات التي تناولت جوانب مُختلفة من أدبه، وفي إطار أعمال أدبية له غير عينة هذه الدّراسة، وهي مُدّرجة وفق تسلّسلها الزمنيّ كالآتي:

*عبد الرحيم حمدان: **توظيف الموروث الشعبي في رواية" أولاد مزيونة" للروائي غريب عسقلاني**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، فرع شمال غزة– فلسطين، العدد 29، 2013، كشف هذا البحث علاقة الرّوائي غريب عسّقلاني بالتراث حيث تناول أهمّ المصادر التي استقى منها، وتعامل معها

في روايته "أولاد مزيونة"، وهو الموروث الشّعبي، يُلاحظ أنّ الباحث نظر إلى التراث بصفته مصدر إلهام، وإيحاء لا غنى للروائي عنه. بينما قامت الدّراسة الحالية بالانحياز قليلاً نحو مسمّى رواية الذّاكرة.

*نسرين جمال النيرب: **تقنيات السّرد في روايات غريب عسّقلاني** ، (رسالة ماجستير)، جامعة الأزهر– غزة، 2017. تتناول هذه الدّراسة تقنيات السّرد في روايات غريب عسّقلاني؛ لتقدّم تصوراً عن تقنياته السّردية، وكيفية توظيفها بشكّل جماليّ في رواياته، وقد مهّدت لذلك من خلال الحديث عن تطور الرواية الفلسطينية في الأدب العربي، وحياة غريب عسّقلاني، وأعماله الأدبية، ومضامين رواياته، يذكر أن عينة هذه الدّراسة قد اتسعت لتشمل الروايات الآتية:(جفاف الحلق ومرارة اللسان، ونجمة النواتي، وعودة منصور اللداوي، وليالي الأشهر القمرية، والبحث عن أزمنة بيضاء، وزمن دحموس الأغبر، وزمن الانتباه، وأولاد مزيونة، ورواية الطوق)، وبذلك لم تقم تلك الدّراسة بالتكثيف، وكأنها تقدم المسّح الضوئيّ على مساحة واسعة، فيما مالت الدّراسة الحالية إلى التكثيف مراعية الخيط الرابط في نسيج الثلاثية.

*عبد الفتاح داود كاك: **بناء الشّخصية في رواية جفاف الحلق ومرارة اللسان،** للقاص غريب عسّقلاني، مجلة جامعة الأقصى للعلوم الإنسانية، غزة– فلسطين، المجلد 23، العدد 1، 2019، تسعى هذه الدّراسة إلى استجلاء معالم الشّخصيّات في رواية "جفاف الحلق ومرارة اللسان"، وذلك من خلال عنوان الرواية، ودلالات أسماء الشّخصيّات، وأنواع الشّخصيّات التي وظفها القاصّ من حيث الثبات والتطور، وأبعاد هذه الشّخصيات ولغتها، وما يتصل بها من رموز، وعلى ذلك اقتصرت، بينما توجهت الدّراسة الحالية إلى تناول بناء الشّخصيّات ضمن أبنية أخرى اقراراً بأنّ العمل الرّوائي المتكامل يقوم على عدّة أبنية، كما يشار إلى أنّ الدّراسة الحالية التفتت إلى قالب أدبيّ جديد تجلّى في دراسة البناء الرّوائي في روايات متتابعة، وفي ذلك توجه نحو شكّلٍ أدبيّ جديد.

*ناهدة أحمد الكسواني: **تجليات التراث في رواية جفاف الحلق ومرارة اللسان للروائي غريب عسقلاني،** المجلة الدولية أبحاث في العلوم في العلوم التربوية والإنسانية والآداب واللغات، جامعة البصرة، المجلد 3، العدد 2، 2022، يكشف هذا البحث عن علاقة الرّوائي غريب عسّقلاني بالتراث من خلال تناوله أهمّ المصادر التراثية التي ارتوى منها، وتعامل معها في روايته: "جفاف الحلق ومرارة اللسان" باعتبارها من الرّوايات التي وظّفت التراث الفلسطينيّ بكلِّ أشكاله، وذلك من خلال الوقوف على عدّة محاور منها: التراث وأهميته، الأغنية الشّعبية، الحكاية الشّعبية، والأمثال، والعادات والتقاليد الشّعبية. من الملاحظ أنّ هذه الدّراسة سارت على منوال دراسة سابقة الذّكر بعنوان: "توظيف الموروث الشعبي في رواية أولاد

مزيونة" حتى خلصت إلى النتائج ذاتها، غير أنّ عينة الدّراسة هي التي اختلفت إذ تناولت الباحثة هنا تجليات التراث في رواية "جفاف الحلق ومرارة اللسان".

إن جُلّ الدّراسات السّابقة التي أطلت عليها الباحثة، وذات الصلة بموضوع هذه الدّراسة، تناولت عناصر فنية في بناء الرواية دون التغلغل في صميم التلاحم الدّاخلي لهذه العناصر الدّاخلة في تركيب السّرد على امتداد عينة الدّراسة، أما هذه الدّراسة فترمي إلى الوصول لذلك الترابط العضويّ للبناء الروائيّ ضمن عينة الدّراسة، الذي تجسّد في قالب "الثلاثية" كلوحة روائية في ثوب حكائيّ مترابط.

وقد أفادت الباحثة من عدّة كتب اختصّت بفصلٍ من فصول هذه الّدراسة، كان من أهمها كتاب بناء الرّواية لسيزا قاسم، وكتاب بنية الشكّل الرّوائي لحسن بحراوي، وكتاب بنيّة النصّ السّردي للحميداني حميد، وكتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، وكتاب السّرد العربي مفاهيم وتجلّيات لسعيد يقطين، وكتاب بناء الرواية لإدوين موير، وكتاب حدّاثة السّؤال وحداثة الخطاب لإبراهيم نمر موسى، إضافة إلى العديد من الكتب الأخرى، والدّراسات التي أُدرِجت في قائمة المصادر والمراجع.

<u>هيّكليّة الدّراسة:</u>

قُسّمت الدّراسة إلى مقدّمة، وخمسة فصول موزّعة على النحو الآتي:

***المقدمة:** اشتملت على أهمية الدّراسة، ومشكلتها، وأسئلتها، ومنهجها، وعينتها، والدّراسات السّابقة.

***المدخل:** تعريف بالرّوائي(غريب عسّقلاني)، وسيرته الذّاتية من حيث المولد والنشّأة، والاسم واللقب، وأعماله الأدبيّة وإنجازاته، ومُلخّص الرّوايات الثلاث.

*الفصل الأول: البنيّة الإفراديّة للثلاثية

المبحث الأول: المرأة

المبحث الثّاني: البحر

المبحث الثالث: الطيور

المبحث الرابع: الألوان

***الفصل الثّاني: بناء الشخصيات في الثلاثية**

المبحث الأول: ماهية الشّخصية

أولاً– مفهوم الشخصية لغة واصطلاحا

ثانياً– أنواع الشخصيات ووظائفها

ثالثاً– أبعاد الشخصيات

رابعاً– دلالة أسماء الشخصيات

المبحث الثاني: السّرد

المبحث الثالث– السّرد والحوار

***الفصل الثالث: بناء الزمن الرّوائي في الثلاثية**

المبحث الأول: الزمن لغة واصطلاحاً

المبحث الثاني: أقسام الزمن وطبيعته

المبحث الثالث: المفارقات الزمنية

(1)–الاسترجاع الزمني وأنواعه

(2)–الاستباق الزمني وأنواعه

***الفصل الرابع: بناء المكان الرّوائي**

المبحث الأول: مفهوم المكان لغة واصطلاحاً

المبحث الثاني: أهمية المكان في البناء الروائي

المبحث الثالث: أقسام المكان الروائي

المبحث الرابع: ظواهر أخرى للمكان

(1)– ديناميّة المكان

(2)– ذاكرة المكان

(3)– أنثنة المكان

(4)– شعريّة المكان

(5)- انحلال المكان وتركيبه

*الفصل الخامس: ظواهر فنيّة في ثلاثية شمس

المبحث الأول: تجلّيات اللغة

(1) - اللغة الفصحى

(2) - اللغة العامية

(3) - اللغة الشّعريّة

المبحث الثاني: أسلوب التكرار

(1) - تكرار الكلمة

(2) - تكرار الضمير

(3) - تكرار الجملة

المبحث الثالث: قفلة الرواية

(1)- قفلة رواية أزمنة بيضاء

(2)- قفلة رواية ضفاف البوح

(3) قفلة رواية بيت في الأثير

*الخاتمة

*قائمة للمصادر والمراجع

توجه الباحثة عميق الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور إبراهيم نمر موسى على كلِّ ما تفضّل به من نُصح وتوجيه؛ حتى ترى هذه الدّراسة النور.

المدّخل– الرّوائي والرّوايات

أوّلاً–السّيرة الذّاتية للروائي

(1)– المولد والنشأة

(2)– غريب عسّقلاني ما بين الاسم واللقب

(3)– الأعمال الأدبية

ثانياً– مُلخص الرّوايات

(1)– رواية أزمنة بيضاء

(2)– رواية ضفاف البوح

(3)– رواية بيت في الأثير

الرّوائي والرّوايات

يومضُ العمل الرّوائي، بشعلةٍ يستمدها من وقود العاطفة، ومن التجارب الشّخصيّة التّي يمرُّ بها الرّوائي، وعليه فإنّ الإحاطة بالظروف الخاصة والعامة، والتعريج على السّيرة الذاتية للروائي تعدُّ من الروافد التي تساعد على تفسير الأثر الأدبيّ وتأويله، كما أنّ خصوصية الرّوائي غريب عسّقلاني تستدّعي ذلك، فقد شبّ على أنقاض حلم ضائع، وثوابت مُهترئة، وكابد الأحداث الجسام منذ انفتاح سحابات ميلاده، فعايش اللجوء، وحمل طنين غربته إلى محابر التعبير؛ لتوثيق الألم الأيوبي الفلسطيني من خلال الشّخصيّات الرّوائية التّي سُميّ بعضها باسمه الأدبيّ (غريب).

المولد والنشأة

وُلِد الرّوائي غريب عسّقلاني في الرابع من نيسان/أبريل 1948، في بلدة عسقلان السّاحلية[1]، التّي تقع إلى الشّمال الشّرقي من مدينة غزة بمسافة لا تزيد عن 25 كم تقريبا[2]، ولكن سرعان ما هُجّر منها، ففي عام 1948 لجأ مع عائلته إلى مخيم الشّاطئ بمدينة غزة[3]، وكان حينها لا يتجاوز السّنة من عمره، رسم خطواته الأولى على رمال مخيّمات اللجوء، ثمّ رتع وترعّرع في أحضان بيوت الصّفيح فيها، حيث أخذت تدقّ بأزيزها على قشّرة دماغه مُعلنة بِدأ العزف على أوتار الغربة، فعاش الحالة حتّى النخاع.

وعلى الصعيد العائلي، نشأ غريب عَسْقَلاني في أحضان أسرة مجدليّة توارثت حرفة النسيج اليدوي[4]، تلك الحرفة التي جمعت الرجال والنساء والأطفال، حيث تبادلت الجدّات الحكايات الشّعبية قبل اللجوء، التي شكّلت فيما بعد البيئة الخصبة في صقل شخصيّة غريب عسّقلاني، فانتقل بها إلى حرفة الكلام، وتمكّن من نسج خيوط رواياته من لهيب غربته التي انعكست على أبطاله فهم في ترحال مُستمر، وعربة القطار لا تكاد تهدَأ بهم. كما ترعّرع عسقلاني وهو ابن

---

[1] - يُنظر: عسقلاني، غريب: مراجعات ومقاربات نقدية، ط1، مكتبة سمير غانم- غزة، 2018، ص (128).
[2] - يُنظر: دباغ، مصطفى مراد، بلادنا فلسطين، دار الهدى- كفر قرع، 1991، ص(304).
[3]- عسقلاني، غريب: الأعمال الروائية الكاملة،ط1، المجلد الأول، مكتبة سمير غانم- غزة، 2016، (الغلاف الخلفي).
[4] - يُنظر: دباغ، مصطفى مراد، بلادنا فلسطين ،.ص (304).

(الحاجة) في كنف والده الذي اهتمّ بتوفير الكتب والجرائد القادمة من مصر؛ فتذوّق الكثير من كتب الأدب والفكر والتاريخ[1].

أنهى مراحله الدّراسيّة الثلاث ما قبل الجامعة في مدارس غزة عام 1965، ثمّ التحقَّ بكلية الزراعة في جامعة أسيوط، وحصل على درجة البكالوريوس في الاقتصاد الزّراعي عام 1969، ومن ثمّ حصلَ على دبلوم الدّراسات العليا من معهد البحوث والدّراسات الإسلامية في القاهرة عام 1983[2]. بدأ حياته العملية في ميدان التعليم الثانوي في مدارس غزة حتى عام 1994، ثمَّ عمل مهندساً زراعياً في مشروع سدّ الفرات في سوريا تمكّن خلال هذا العمل من اعتبار الطبيعة الشّريك المهم في عملية الإنتاج الأدبي، والطّريق الأهم لالتقاط زوايا دقيقة، ومتناسقة أثناء كتابة الرواية فيما بعد. كما عمل في وزارة الثقافة الفلسطينية مديراً للإبداع الأدبي، وناطقاً إعلامياً لمعرض فلسطين الدّولي للكتّاب، ومديراً لدائرة الإعلام الثّقافي[3]؛ ليمثل فلسطين في موسم ربيع الثّقافة الفلسطينية في باريس عام 1997.[4]

ممّا سبق نلحظ مقدرة الظروف التي تحيط بالرّوائي على الانديّاح به نحو سَنّ القلم، وفتح نوافذ الإبداع، وفي ذلك ما يُحفزّ تناسل الرواية الفلسطينية اللازمة لتلقيح الأجيال المتعاقبة، كيّ تحفظ الحقّ الفلسطيني عبر مُكنتها من توثيقه، وتحريك المسّكوت عنه. هذا ما ينساق على غريب عسقلاني حيث اشرأبّ وعيّه الثقافيّ والإبداعيّ بتظافر عدّة ظروف أحاطت به، تمثّلت بداية بحرفة النسيج لأسرته، وما تناقلته الجدّات من حكايات تتعلّق بمجدل عسّقلان قبل الهجرة عنوة منها عبر أثير هذه الحرفة، كما لعب المخيم، والعيش فيه الدّور المُحرض في تفجير بركان الإبداع لديه، كذلك عمله في مهنة التعليم، واحتكاكه بثلّة من المثقفين في دول عربية مجاورة مثل: سوريا ومصر، كما لا يُمكن إغفال الدّور الحاسم الذي تجلّى من خلال صداقته لكوكبة من أدباء فلسطين أمثال عادل سمارة، وسميح القاسم، وأميل حبيبي. تلك العوامل المحيطة، وغيرها أنطقت الرّضيع قبل عامه الثالث من الفطام، وشكّلت لديه الخمائر الأولى لصياغة الواقع وصناعة الأثر الأدبي[5]، والخروج به من غيبوبة الوهم إلى صحوة فارقة يكون الإبداع فيها أحد

---

[1] - يُنظر: مركز النور للدراسات، http://www.alnoor.se/research.asp

[2] - عسقلاني، غريب، يوميات الحرب والموت- غزة تحترق(سيرة روائية)، ط1، دار سندباد للنشر- القاهرة، 2010، ص(153).

[3] - عسقلاني، غريب، الأعمال الجديدة الكاملة، صفحة الغلاف الخافي.

[4] - عسقلاني، غريب: إبداعات غزية، ط1، مكتبة سمير منصور- غزة، 2018، (الغلاف الخلفي).

[5] - يُنظر: أبو ناصر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر- بيروت،1979، ص(5).

وسائل المقاومة المهمة التّي تساعد في توجيه البوصلة، وترسيخ اليقين بحق العودة الذي جسّده عَسْقَلاني في اسمه المشتق من زفرات غربته.

غريب عسقلاني ما بين الاسم واللقب

إبراهيم عبد الجبار الزنط الاسم الذي غاب صريحاً، وبقيّ حبيس الأوراق الرسمية، ليظهر "غريب عَسْقَلاني"[1] ويتصدر المشّهد الأدبيّ، فالغربة لم تنفصل عنه حتّى وهو في أحضان وطنه "غزة"، وبقيت عسْقلان في وجدانه. حمل اسمها وطاف به موثّقاً من خلاله حقه بالعودة، ورفضه لواقع جاثم، فاختار الاسم المركب(غريب/عسْقلاني) غريب المشّتق من شظايا الغربة، وعَسْقَلاني الدّال على مدينته التي هُجِّر منها، وهي "مجدل عسْقلان"، فكان الغريب الذي يسكن اسمه، ويقف من خلاله على مساحات الحقيقة، ولذة الشّبع بعد الفطام المُبكّر.

الأعمال الأدبية

تنوّعت الأجناس الأدبية التي كتبها غريب عسْقلاني ما بين الرواية والمتابعات النقديّة، والمقالة الأدبية، والقصة، ففي مجال القصة قدّم العديد من المجموعات القصصيّة الهادفة تابع من خلالها القضية الفلسطينية بأحداثها السّاخنة باحثاً عن فردوسه المفقود، ومن تلك الأعمال القصصيّة:

1-الخروج عن الصمت- دار البيادر- القدس 1979.

2-حكايات عن براعم الأيام- اتحاد كتاب فلسطين- القدس 1990.

3-النورس يتجه شمالاً- وزارة الثقافة- رام الله 1996.

4-عزف على وتر قديم- دار الماجد- رام الله 2005[2].

كما يُشار إلى أنّ أعماله تُرجمت إلى لغات عدّة منها: الإيطالية، والألمانية، والروسية، والفرنسية[1]، ونُشرت ضمن موسوعة الأدب الفلسطيني، كما نُشِر إلكترونياً العديد من الأعمال منها:(مقامات الوجد والجوى2008، ومذاق النوم 2008)، وصدر له عدّة كتب منها:

[1] - يُنظر: عسقلاني، غريب: مراجعات ومقاربات نقدية، ص (157).
[2] - يُنظر: مركز النور للدراسات،http://www.alnoor.se/research.asp

- الإبحار في مياه مراوغة، قراءات للرواية المصرية، دار الصداقة للنشر- غزة، 2009.

- يوميات الحرب والموت- غزة تحترق - سيرة روائية، مؤسسة سندباد- القاهرة 2010.

- إبداعات غزيّة، مكتبة سمير منصور،- غزة،2017.

- مراجعات ومقاربات نقدية، مكتبة سمير منصور-غزة، 2018.

الأعمال الروائية المنشورة

1-رواية الطوق- دار الكاتب- القدس، 1979.

2-رواية زمن الانتباه، اتحاد الكتاب الفلسطينيين- غزة، 1983.

3-نجمة النواتي- اتحاد الكتاب الفلسطينيين- القدس،1999.

4-جفاف الحلق- بيت الشعر- رام الله، 1999.

5-زمن دحموس الأغبر- اتحاد الكتاب الفلسطينيين- غزة،2001.

6-ليالي الأشهر القمرية- مركز أوغاريت الثقافي- رام الله، 2002.

7-عودة منصور اللّداوي- دار الماجد- رام الله، 2002.

8- الأميرة البيضاء- رواية الفتيان- مركز أوغاريت الثقافي، 2007.

10- ثلاثية شمس متوالية روائية: (أزمنة بيضاء 2005، ضفاف البوح 2007- دار الماجد- رام الله، بيت في الأثير 2008- نُشِرت إلكترونياً- مركز النور).

9-أولاد مزيونة- دار شمس للنشر والتوزيع- القاهرة، 2009

11- هل رأيت ظل موتي- مؤسسة أروقة- للدّراسات والنشر،2011.

12- المنسي - دار الماجد- حيفا، 2016.

---

[1] - عسقلاني، غريب: الأعمال الروائية الكاملة، صفحة الغلاف الخلفي.

يُلحظ أنّ عسْقلاني استمرَّ يُقدم للأدب إلى أن غابت شمسه عن المشهد الدّنيوي في (21) حزيران/ يونيو(2022)، عن عمر يناهز(74) عاماً. امتصت الغربة طفولته وشبابه وحتّى رفاته، فهو الذي راود حقّ العودة في رواياته، ولكن جسده دُفِن على مقربة من عسْقلان، فذهب الجسد، وبقيت الفكرة.

مُلخّص الرّوايات

تُسلطُ هذه الدّراسة الضّوء على ثلاث روايات متتالية اجتمعت في بناء معماريّ مُتماسك، وَسَمها غريب عسْقلاني بِ "ثلاثية شمس"، حيث جعل الرّوائي من خلالها القارئ الشّريك الحقيقي في اغتراف الدّلالة البِكر عند كل قراءة، وساعدته على استحضار فردوسه المفقود "مجدل عسْقلان" على امتداد ثلاثية حملت منذ عتباتها الخيط الرابط والمترابط لأحداث جِسام؛ فانصهرت حدود الزمان والمكان، وانكشفت عن ذاكرة طفل تداخل فيها الواقع الحقيقي، وخيال المبدع مُشكّلة المهاد الموضوعي(لأزمنة بيضاء)، و(ضفاف البوح)، و(بيت في الأثير). انعكست عليها ظلال الغربة فكانت كما حبل المشيمة غذّت المولود "النصّ" بالوعي الكافي، وجنّبته المخاض العسير، وفي ذلك ما يتوافق والقاعدة التي تشير إلى أنّ الحصول على المقدرة لا يكون إلا بالمعاناة،[1]وفيما يلي مُلخص الروايات وفق ترتيبها في الثلاثية:

الرّواية الأولى- أزّمنة بيضاء

راوية "**أزمنة بيضاء**" الرواية الأولى في سلسلة "ثلاثية شمس" صدرت الرّواية عن دار الماجد في رام الله (2005)، وتوّزعت على أحدَ عشرَ فصلاً بعناوين مختلفة، وهي مرتبة وفق ما جاءت في الرّواية كما يلي:(عود ثقاب في ظلمة حالكة، وقناديل العتمة، والبحث عن أزمنة بيضاء، ورحيل الشهوات، وليل الهجانة الطويل، وظل القط الأبيض، وقبلة على رأس لطيفة، والخروج من براويز الصور، وأنا من يسكن اسمه، والقمر في حضن شمس، والمقامات).

تستدعي تلك العناوين الآفاق الرّحبة لخيال القارئ، وتُلهبه بشهوة الفضول لمتابعة الحدث في رواية غلب عليها طابع السّيرة، سيرة الرّوائي العاشق الذي سرد حكاية عشقه المحمّلة بالأسئلة من نافذة القطار، وفي تلك الأسئلة المتلاحقة ما يعكس توتر الذات وقلقها، بالتالي يدفع بالقارئ

[1] - يُنظر: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ص(21).

إلى حالة التأني حتّى يتمكّن من فضّ مغاليق النّص، واللوحة التالية توجز الحكاية: "**في القطار أمارس اللهاث، وأشتاق لصدر أغفو عليه، شمس نادتني عبر الهاتف، أيقظت فيّ كل نسائي اللواتي عرفت في الموانئ والمحطات والأسواق والأرصفة والمخيمات والشواطئ، نسائي قفزن إلى عربة القطار وأخذن مقاعدهن. راجفات/ واجمات / راغبات/ جافلات/ مبتورات الرعشات. والمرأة شمس تنتظر**".[1]

دارت أحداث هذه الرّواية حول شخصيّة الرّوائي حيث عبّر من خلالها عن علاقتها بعائلة فارس الذي قدّم المساندة، والدّعم لإبراهيم، وهو على مقاعد الدّراسة، وبالرغم من استشهاد فارس تستمر علاقة إبراهيم بعائلة فارس من خلال علاقة حب مع أخته شمس التي كانت البوصلة للكثير من الأسئلة المركزيّة في الرواية، "**وأنا يا شمس ألهثُ خلف أطراف الحكاية عن صبيّ اسمه إبراهيم يسكن حتى الآن في اسم الغريب**"[2]. تدّرجت الأحداث إلى أن انتهت باعترافات (لطيفة) بالحب الذي تحمله في قلبها لفارس، وهو ابن زوجها، وتتوالي اللوحات، والصور المرصودة في جسد الرواية، التي تزيل الضّباب بشكّل تدريجي عن محور علاقة (الراوي وشمس)، وفي ثنايا تلك الأحداث يمارس الراوي لعبة الحياة في الأزمنة البيضاء ليشعل بها من جديد فتيل الأسئلة المتلاحقة بعود ثقاب افتتح به المشهد بحضور قوي لمكان غائب. استحضره عبر القطار "**القطار يأخذني إلى هناك، يحملني مع أسئلتي: كيف تقطع امرأة دروب العتمة، زادها حفنة من أعواد ثقاب، كم هي مساحة ضوء عود الثقاب وكم هي العتمة التي تضاف إلى كثافة الظلام بعد موت العود؟ وهل تنتزع العتمة المكان عن أزمنته، أم المكان يغادر المكان**"[3].

غاب المكان فكان في غيابه الحضور المُسيطر لتوثيق الحق الفلسطينيّ وأحقيته به. وفي اللوحة التالية تستمر الأسئلة، وينكشف السّتار عن مُعضلة: "**أية أزمان عاشوا، وعلى أي طعام اقتاتوا، وأي سرائر بيضاء عاشروا، وأنا الذي خرجوا بي رضيعاً حملت الحكاية عشرين عاماً، حتّى إذا انفتحت البلاد إثر احتلال النكسة، طيّرني شوقي، غابت التوتة قطعوها، الجميزة لا زالت تنتظر، والرسم على جلدها محاط بدرنات من قيح يستنكر ما جرى لآمنة بنت إبراهيم، وزوجها العبد العسقلاني**".[4] بجمل قصيرة متتابعة، وبلغة شعرية طيّعة استمر الراوي بالغوص

[1] - رواية أزمنة بيضاء: الأعمال الروائية الكاملة، ص:(335).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص: (397).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص: (334).
[4] - رواية أزمنة بيضاء، ص: (343).

في الذاكرة المتوهجة عبر أثير أسئلة متناثرة أخذ من خلالها على عاتقه صياغة المشهد، وتوثيق الحدث الجسيم (النكسة) باقتدار ووعيّ، وبمزج عجيب للأزمنة والأمكنة محرّضاً بذلك القارئ على المواصلة فهو على أعتاب رواية ذاكرة ممتدة عبر عدّة أزمنة، والمطلوب منها: "الأزمنة البيضاء" بالتنكير "أزمنة بيضاء" لإيغال دلالتها على الاتساع والشّمول.

الرواية الثانية- ضفاف البوح

رواية "ضفاف البوح" الرواية الثانية في سلسلة ثلاثية شمس، صدرت الطبعة الأولى عن منشورات الدار في القاهرة، (2007). توزّعت صفحات هذه الرّواية في فصول مُرقّمة دون عناوين (1-8). افتتح عسّقلاني المشّهد الأوّل فيها باستمرار مكابدة الذات تحت وطأة السّؤال الذي دنّدن على معزوفة الغربة، فكان الأرق الإيجابي الذي يدّق الذاكرة حتّى النضوج لتقوى على دقِّ جدران الخزان. "**لو تعلمين يا امرأة.. يبدأ السؤال وشوشة خجولة.. يصبح السؤال طفلاً مشاكساً يدّق على قشرة الدماغ، يكبر السؤال يفترش المساحات، يتسرب إلى الخلايا، يسكن روابي الأمكنة، ويناوش هامات الأزمنة... يصير السؤال الجغرافيا/ التاريخ/ الوطن**"[1] "، يتجلّى السّؤال في أطوار ترافق الفعل المضارع المستمر والمتجدد؛ فالمولود المُنتظَر هنا مُختلف إنّه مولود بحجم: (الجغرافيا، والتاريخ، والوطن)، والرّحم الحاضن مُختلف أيضاً، حيث استند الراوي إلى رحم تتسع لمولود بحجم الوطن؛ إنّها "شمس"، التّي تصدّرت المشهد في الرواية، واختارت اللعب على بياض الورق: "**يا لها يا شمس من أسئلة تنقر على رأس الدماغ، فالكتابة في نهاية الأمر وجهة نظر، وأنت من نظر طويلاً قبل أن يدخل اللعبة على بياض الورق**".[2] كما شاركت امرأة أخرى شمساً في الحضور ما يجعله الباحث المستمر عن الأصل والصورة "**أما أنت يا شمس، لن أطيّر لك رسالتي اليومية على شاشة الحاسوب، فرسالتي اليوم أبلغ من كل كلام، صورة يحملها الأثير تضحك في وجه الفضاء، واعذريني إن ضعت بين امرأتين أصل وأصل أو ربما أصل وصورة.**"[3]

ثمّ يعبرُ عسْقلاني عبر دهاليز الذّاكرة من جديد بواسطة القطار الذي استقله، وهو الباحث في أزمنة بيضاء فتدور العربات، وتتوالى الحكايات والبطلة واحدة (شمس) التّي حلّقت في هذه

[1] رواية ضفاف البوح: الأعمال الروائية الكاملة، ص (421).
[2] - يُنظر: رواية ضفاف البوح، ص (422).
[3]- رواية ضفاف البوح، ص (494).

المتتالية خلال أزمة الوطن المؤقت (المخيم)، "**شمس معشوقة الغريب وقفت هنا ذاكرته على حافة الذّكريات الملتهبة ما كاد يُخمد لهيبها سوى قطعة من صابون زيتونة الكرم، ففي رغوتها ما يُجدّد الشّروق... صابون زيتون البلاد...بعض ما جادت به زيتونة الكرم العجوز**"[1].

تجوّلت شمس مع الراوي، وطالت بهم المسّافة فطلّ عليهم سؤال الجنون مرة أخرى: كيف يتمُ حساب الزمن الأبيض؟ وعلى أي تقويم يكون؟ وهل يحتوي السّاعات والأيام والشّهور؟ فكانت الإجابة على عتبات النّهاية بأنّ ميقات الأزمنة البيضاء الشّوق واللهفة والرّغبة، ودفقة الفرح من خلال التّماهي بين الموجودات، وكان الأبيض دون سواه لأنّه لا يعترف بغير البراءة، تلك البراءة التي جسّدتها شمس دون سواها، فهي امرأة بيضاء سكنت زمنها الأبيض، والرّاوي المشارك مُلوّع مُقيم في أزقة المخيم لن يجد ذلك الزمن الأبيض، والبيت الأبيض، والنيّات البيضاء إلاّ في الرواية؛ لذلك جدد طلبه لشمس أن تعود أدراج الرواية، ففي صفحات الرواية فقط تكون ضحكتها من قلب أبيض، وأغنيتها بيضاء في بيت من أثير، ولكنّ شمس غابت فهيّ لا تسكن بياض البوح، والحروف والسّطور فيها من سواد، والرّاوي رافض لذلك الغياب فلاعب الحروف، والسّطور بقلم أخضر ليستمر البوح لسيدة المقام رغم الغياب، فالبوح من الرّوح إلى الرّوح، ولا يكون إلاّ مع الأخضر حرفاً ثم سطراً في سؤال وجواب.[2]

ثم دارات به الذّاكرة، واستحضرت ليالي القصف في سماء غزة، وأزيز الزّنانة يملأ الفضاء، والأباتشي التّي تدبُّ حمولتها في سقف المدينة، والسّؤال الحاضر هنا على غير عادته من سيكون الهدف؟ وسط فوضى هذا السّؤال يطلّ على قلمه الأخضر سؤال يحمل الألم كله فقد "**سأل مَنْ مثلنا يلاعب أطفاله ببقايا الدّبابات وقذائف الطّائرات؟ تلك مُخلّفات الجنود الذين رحلوا عن الأرض والماء والهواء، لكنهم لم يغادروا رعشّة القلب، ورجفة الأعصاب في ذكرى المصائب والنوائب**".[3] من الملاحظ أنّ غريب عسْقلاني استخدم الخيال لنسيج الواقع وليس العكس، ما دفعه لإعادة تأليف الماضي دون الحاجة إلى التسلسل المنطقيّ للأحداث فتشابك الماضي مع الحاضر، وتناثرت العناوين الفرعية للفصول ممثلة محطات لأزمنة الرّوائي، ومُعرِّجة على مراحل حياته حيث التقت أرصفة القطار، ونوافذه، وعرباته في أزمنة بيضاء،

[1] رواية ضفاف البوح، ص: (441)
[2] - ينظر: رواية ضفاف البوح، ص: (473).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص: (489).

وضفاف البوح، وفي ذلك دلالة واضحة على السّفر، والترحال والغربة والضياع النفسي، وعدم الاستقرار الذي تحوّل إلى ثيّمة إبداعية، ولكن ما يستحق الوقوف أنّ تلك الحالات التقّت حول وِشاج شعوري وفكري مُتماسك، ومترابط جعل من الروايتيّن الجسد المرتبط بأعضاء لُغوية مال الروائي بها إلى اللغة الشّعرية. هو بذلك يهيئ القارئ للرواية الثالثة التّي كانت بؤرة تحقيق الحلم، واللوحات التّالية توضح ذلك: "**كيف يبني في الأثير، بيتاً غير ما عَرفتِ ما من البيوت**"، **لا حقد فيه ولا فراش ولا سرير**"[1]، "**ليس لنا غير مسامات الأثير تحضن بيتنا، فيه تكونين امرأة من صوت، وضوء، وأنا طائر يلتقط ما يتناثر منكِ أقتات عليه**"[2]."**هناك في الأثير تصبح الروح بهاء ضوء، حقيقة بيضاء، بياض مثل ندف الثلج يحيا بدفء التجمد، فيصير إلى الوجد/الشوق/ الرغبة/الاشتهاء/عطش الحلول في عين الزهرة/ برعم تفتّح الفجر تحن عين القمر الذاهب إلى حضن الغياب، والغفوة في بياض شفيف باتجاه السّلام**"[3]، يلوّح الرّاوي بمغادرة الطّابق الأرضيّ والانتقال إلى الطّابق الأثيري، والجزء الأخير.

الرواية الثالثة– بيت في الأثير

"بيت في الأثير" الرّواية الثّالثة في سلسلة "ثلاثية شمس"، طلّ من خلالها غريب عسْقلاني على القارئ عبر سبعة فضاءات، انضوى كلّ فضاء على عدّة عناوين مُرقّمة، وقد نُشرت إلكترونياً عبر مركز النّور(2008). افتُتِح المشّهد هنا على غير العادة فقد سبق السّؤال استدراك قال فيه:(**ذات فجر، كنتُ بين الغفوة والحلم، هبط النورس على نافذتي، قبّلني على جبيني، زرع الحكاية في صدري وطار... هل يعرف النّورس أنني ما زلتُ أحفظُ الحكاية عن ظهر قلب.**)[4]. مُعلناً بذلك أنّ الحكاية صارت هنا على وجه الحاسوب، وفي رجفة الضّوء واصل الراوي من خلالها البحث في أجندته الذاتية عن رحلة الوصول إلى الوطن، فهو زاده اليوميّ الذي انعكس عنّوة في أدقِّ التّفاصيل، وأبسطها في الحلم واليقظة، وفي الأثير والصّمت والبوح، فكانت المرأة المعادل الموضوعيّ له انصهرت فيه، وتماهت مع أحدّاثه المُتسارعة، فانهال عليها الرّاوي بقلمه الأخضر بأوصاف هي للمرأة، ولكنّها لا تُشبه النّساء ضمن مساحة كادت تُغطي فضاءات بيت في الأثير حتّى النّهاية، "**صوتها يفتح أبواب الدّفاتر، وهي التّي تقطع الغربة، وتزيل غبار**

[1] - رواية ضفاف البوح ،ص (460).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (466).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (470).
[4] - عسقلاني، غريب: بيت في الأثير، الفضاء الأول، مركز النور، 1/9/ 2008.

الأجندات القديمة، وهي الحكاية، وهي التي لا تخطئ ألاعيب الرجال، وهي البطلة التي لا تغادر الحلم".[1] يسترسلُ الرّاوي في تلاوة أوصاف تلك المرأة مُصرّحاً أنّها رقصت على سِنِّ قلمه، ولعبت معه على بياض الورق في امتحان عسير، فأرسلت الكلمات على ضفاف البوح، وسكنت على كرسيّ قلبه بالرغم من البعد، فهيّ الحاضرة في الخاصرة تشرب في كلِّ الفصول من ماء الندى"[2]، وهي المرأة التي اجتمعت فيها كل النساء، وهي التي تخرج من حبر القلب إلى شاشة الحاسوب، وهي امرأة تجلّى فيها صبر الرجال، وهي الخريطة والأم والوطن، هي أحجية"[3]، ، ثمّ يعود السّؤال، ويدّق قشّرة الدّماغ من جديد مُتوجهاً لتلك المرأة التّي عَرَّف القارئ عليها، ولكنه ما زال يتساءل: "**أيّ امرأة أنتِ من بين النّساء؟**

ومع الفضاء السّادس ما زال ينتظر عند بوابات المعابر امرأة ترقص على نار الشّفق، صائمة عن النوم بانتظار وسادة حلم يأخذها نوم مريح، .. وأنا هنا.. نلوك أطراف الحكاية.. أما آن لنا أن نستريح؟"[4]. يدور الرّاوي بذاكرته، ويجري الحوار معها، ويبثّ لها ما تعانيه غزة من أوضاع سيئة لا ضوء في غزة، ولا عود شمع، ليل في النهار، وليل في الليل، العتمة شرّشت في الزّوايا فكانت آخر الأخبار في غزة أن العصافير أخذت القرار الجماعي بالانتحار، فالزيت نضب، وشرايين الفتيل جفت والدّم صار أسود.[5]، في ظل تلك الأوضاع في غزة يشفق النورس العجوز عليها، ويعود ويتساءل هل يحملها نورسه إلى منارة عسقلان؟

ينزاح الرّاوي في الفضاء السّابع، والأخير في تعامله مع أبطاله من امرأة ونورس إلى نجمة في حضن هلال، ولكنهما ما زالا من مستلزمات فضاء أثيره، فيقوم، ويمسح القوس على وتر ربابته مصرّحاً: "**في الحكاية صارت النجمة امرأة، صارت مدينة، صار الهلال أمير العاشقين يزرع الوقت، يعرض قلبه في الطرقات، والنساء في الشرفات على انتظار راغبات واجفات**"[6]. ثمّ يمسح للمرة الثانية على وتر الربابة، ويُقدم حلاً للمعضلة: "إنّها امرأة الحكاية، بيتها ساعة عند منتصف الليل، ساعة تصبح أرضاً يلعب فيها نهر يقف على ضفتيه عاشقان يجدلان الوقت

[1] - رواية بيت في الاثير الفضاء الأول، مركز النور.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[4] - رواية بيت في الأثير: الفضاء السابع.
[5] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[6] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

حبلاً من أثير"[1]. لملم الراوي جراحه المتناثرة، وقفل نوافذ ذاكرته؛ فاستجابت صاحبته، وأغلقت شُرفتها، وغادرت بيت الأثير، ولكنه كان مضطراً للبقاء في حالة انتظار حتّى ضمن أسوار فصول الحكاية. "**فعزائي لكِ وأنتِ الصابرة فأنتِ من تضيء بالألم مثل صبّارة الصحراء التّي شربت ما تيسر من مطر الجفاف.. عودي إلى الأرض، فالطقس وداع للجسد والروح تصعد تسكن في الذاكرة.. تصبح فصلاً في الحكاية.. أغلقت صاحبتي شرفتها غادرت بيت الأثير. وأنا ما زلت أنتظر عودتها ولو بعد حين..**"[2]

مع الجزء الثالث، والأخير من الثلاثية ينكشفُ الحلّ لمعضلات رافقت الأجزاء الثلاثة، وبالرغم من ابتعاد الروائي فيها عن العالم الأرضي(السّفلي)، وتوجهه إلى العالم الأثيري (العلوي) مرافقاً بطلته التّي انساب حضورها السّاطع فضاء الثلاثية على امتدادها، وهي من مكوّنات الأثير، ومعشوقة الغريب التّي "**خرجت من كهف الرّحم إلى نور الحقيقة، دون صراخ، خرجت قبل آلام المخاض... لم تصدر عنها كغكغة**"[3] مُحققاً بذلك الانسجام، والترابط لنسيج روائي انشطر عن ثلاث روايات غير مقترنة بزمن بعينه، ولا أحداث مُتسلسلة، ولكنها مُنسجمة، ومترابطة عبر خيوط من دهاليز ذاكرة مُلتهبة، وباحثة عن وطن سليب لا تليق به إلاّ بطلة واحدة مُخلصة، وقادرة على إضاءة عتّمة الأماكن باتساعها وسراديبها.

كما يُلاحظ ممّا سبق أنّ تلك الثلاثيّة برواياتها مُجتمعة:(أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، وبيت في الأثير) قد سارت على نسق واحد من حيث الشّكل والمتن، فقد أعلن عسّقلاني بداية كلّ رواية بإهداء تكوّن من سطور قليلة وضعت القارئ منذ العتبات أمام نافذة تحمل العديد من الأسئلة، وتُحلّق به نحو أثير مُنفرج التأويل للزمان، والمكان، والأحداث، والأبطال؛ لأنّ كلاً منهما يسير على مساحة بيضاء، سُمِح فيها البوح في الأثير دونما التقييد بطقوس الرواية التقليدية، فتجاوز بذلك عسقلاني حدود المتعة المرجوة إلى الدهشة المتمثلة في ذلك الجنس الأدبي الذي تماهى في عدّة أجناس، واستطاع أن يرصد هموم الفلسطيني المُعذب منذ أكثر من قرن، فنثرت الثلاثيّة الأسئلة، ووجهت البوصلة لميلاد عالم روائي أخذ من مفردات الواقع الأداة، والوسيلة لاستمرار عربة قطار الذّاكرة فكان بذلك عسقلاني الغريب اليقظ.

---

[1] - يُنظر: بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[2] - بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (403).

الفصل الأوّل: البنية الإفرادية للثلاثية

المبحث الأوّل- المرأة

المبحث الثّاني- البحر

المبحث الثّالث- الطّيور

المبحث الرابع- الألوان

المبحث الأول–المرأة

حظيت المرأة منذ القدم باهتمام الأدباء والكتّاب، فقد دارت حولها الدّوائر لتشغل الحيّز البارز في النتاج الأدبي بشعره ونثره، فكانت مصدر إلهامهم، وكانت المستودع الآمن لهم وما فتئت، لاسيما المرأة الفلسطينية التّي شاركت الرّجل رحلة كفاحه، وآزرته في معركة الثبات، والتحرر بطول صبرها وشجاعتها وإدارتها للأزمات دونما استسلام. ما جعلها تتربع على صفحات بيضاء أمام من أجاد مسكّ القلم كما غريب عسْقلاني الذي انزاح بحبره عن كون المرأة ومضة الحب الغامضة، أو آلة المتعة الزائلة، فتجلّت عبر صفحاته البيضاء ناصعة خالية من أيّ سوء، تليق بضفاف البوح، وتُجيد التحّليق في بيت من أثير منحها فيها عسْقلاني مفاتيح الكتابة، ودخل بها إلى عالم الثلاثية كماءٍ سلسبيل، فكانت ثيّمة أساسية، وبطلة حاضرة بقوة، وباسم لامع ساطع سطوع الشّمس "شمس"، وقد رصدت الباحثة حضور المرأة في جسد الثلاثية "ثلاثية شمس"، ووجدتها تتجلّى بالصور غير تقليديّة، كالتالي:

أولاً– المرأة الصديقة /المثقّفة

شغل نموذج المرأة الصديقة/المثقّفة حيّز الصدّارة في ثلاثية شمس، إذ حضرت منذ عتبات الإهداء، وتصدّرت الافتتاحية، وتلك عتبات الإهداء الأوّل:

إلى

فوزية مهران، التي تقرأ في قاموس البحر سيرة ربانها الذي رحل

وشمس الغافية على ذراع البحر في ظل شراع شاخت ساريته

امرأتان من عطش

تعيشان شهوات الأمكنة في أزمنة بيضاء[1]

بأسطر أربعة، وبلغة انحرفت عن لغة النثر قليلاً قدّم غريب عسْقلاني الإهداء إلى امرأتين هما: "فوزية مهران" و"شمس" ربط بينهما بحرف عطف يفتح من خلاله الفضاءات الرّحبة أمام

[1] - عسقلاني، غريب، رواية أزمنة بيضاء، الأعمال الروائية الكاملة، المجلد الأول ل، ط1، مكتبة سمير منصور- غزة، 2016، ص (333).

القارئ، بحيث تجعله يسير وفق بناء هندسيّ مترابط منذ عتبات الإهداء التّي التقت مع عنوان الرّواية الأولى في الثلاثية(أزمنة بيضاء) من ناحية، وعبارات ترتبط بالعنوان ذاته تشظّت في متن النّص على امتداد الثلاثية، وبما أنّ الحديث هنا في مقام المرأة الصديقة/المثقفة تطلّ إيماءة مستترة، واسم المرأة الأولى "فوزية مهران" فهيّ صديقة غريب عسْقلاني في القلم والبوح والإلهام، وهي التي تأخذ به إلى عالم المتعة والدهشة ولذة الاكتشاف، وقد تجلّى ذلك بوضوح من خلال إهداء آخر حضرت فيه فوزية مهران بالمقام الأوّل، وفيه قال :

"إلى المبدعين المؤرقين بالفن، الباحثين عن حياة أخرى، الذين أخذوني إلى المتعة والدهشة ولذة الاكتشاف إلى فوزية مهران،..."[1]

وفي لوحة ثالثة، قال غريب عسْقلاني:

"عدت إلى لهاثي فهجمت عليّ:

–صديقتي فوزية مهران كانت تبحث عن رجل يحمل اسمين، فوجدته في أسطورة فرعونية، في أي الأساطير أعثر عليك يا غريب؟[2]

يُلاحظ ارتباط غريب عسْقلاني بصداقةٍ أدبية مع فوزية مهران تقاسم معها هموم الكتابة، وقد التقت معه في حقل ثقافيّ أدبيّ مُشترك. وباعتبار فوزية مهران امرأة مُثقفة فهذا يُسهّل عملية التواصل، وتبادل ما تعتصره الأقلام، فكلمة "مثقف" تعني" :ذلك الشّخص الذي تسنى له الوصول إلى درجة التمكّن في بعض مجالات المعرفة، واستطاع استيعاب أدواتها واستخدامها في العمل الذهني كالمعارف الفنية والموسيقية والآداب...غيرها "[3]، كما تطلق كلمة مثقف على "المفكر أو المتأدب أو الباحث الجامعي... بيد أنّ المفهوم لا يكون أداة للتحليل في العلوم الاجتماعية إلاّ إذا أطلق على شخصيّة تظهر في ظروف خاصة"[4]، بالتالي يعوّل على قدرة هذا النموذج أكثر ممّا سواه في الالتقاء مع الفكر، ورؤيته للمجتمع من حوله، لذلك نجد الرّوائي يعلّق عليه الكثير

[1] - عسقلاني، غريب: الإبحار في مياه المراوغة- قراءات للرواية والقصة المصرية، دار الصداقة للنشر- غزة، 2009، صفحة الإهداء.
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (337).
[3] - بيلز، هويجر رالف، مقدمة في الانثروبولوجيا العامة، ترجمة: محمد الجوهري، النهضة- مصر، ج1، 1976، ص (139و 392).
[4] - العروي، عبدالله، ثقافتنا في ضوء التاريخ، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2002، ص (172).

من الآمال على الصعيديّن الاجتماعي والوطني"[1]. كما وجّه عسقلاني العديد من الأسئلة التّي كانت تدّق قشرة دماغه باستمرار إلى تلك المرأة "لما لها من قوى فكريّة خاصة، ومواهب روحيّة ونفسيّة متميّزة"[2]، تكون بهما امرأة متوازنة تساير الواقع دونما اصطدام عقيم. وعليه فهذا ما يبحث عنه الغريب في وليف غربته.

(شمس): أمّا "شمس" التّي اقتحمت العتبات العامة والخاصة، وتناثرت في جسد الثلاثية بأجزائها فكانت سيّدة المقام والحضور، وامرأة البوح في عالم غريب الأرضيّ والأثيري، وقد اكتنز اسمها بدلالات ثرّة تصبّ في حقل عُلويّ من القوة والإلهام والنور والحكاية والدفء والحياة، صرّح الراوي بذلك من خلال حواره معها في اللوحة الآتية:

ماذا تكتب هذه الأيام يا غريب؟

أبحث عن موضوع يا شمس.

قد تكون شمس موضوعك الجديد.

حدثيني إذن.

تأتأت.. كانت تبحث عن حكايات محايدة قلت:

في رسائلك تكونين أكثر جرأة.

ربما.

أنت حكاية... فلنكتب إذن.[3]

تطلّ شمس فيما بعد وتصبح عنوان العناوين، وهو القائل لها: " **أنتِ يا شمس عنوان العناوين**"[4]

وفي لوحة ثانية في رواية " ضفاف البوح" يستكمل عسقلاني ملامح شمس وحضورها اللافت:

---

[1] - يُنظر: حمود، ماجدة: المرأة في روايات سحر خليفة، مجلة المعرفة، العدد 373، 1994، ص (190).
[2] - الشاذلي، عبد السلام، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ط1، دار الحداثة- بيروت، 1985، ص (8).
[3]- رواية أزمنة بيضاء: ص (338).
[4] -:رواية ضفاف البوح: ص (463).

كل ما يعرفه، ما قرأ لها، إنها امرأة معبأة بالألم، تدخل الفقد مزحومة بالغربة تلوذ بالكتابة سبيلاً للبقاء، تتنفس الغربة للوصول إلى اندماج وتوحّد مع وطن يقف في وجه التغريب، تكتب بلهفة عاشقة لدفء حضنها الأول، حضنها دار ما زالت باقية في غزة.[1]

وحّد عسْقلاني بين فوزية مهران، وشمس فكلّ منهما تعاني الغربة وآلامها، وكل منهما تبحث عن عالم مثاليّ في حبكة فنية قد تجعل من شمس المعادل الموضوعي لفوزية مهران أو قد يكون العكس من ذلك، فالمعضلة ما زالت قائمة "**ليراك مع الصبح امرأة تشرق فيها شمس المعضلة**"[2]، ومحطة العذاب التّي جمعت بينهما وبين عسْقلاني جاثمة، وبذلك تكون تلك المرأة الأجدر في امتصاص حيثيات الغربة لدى الروائي فهو بحاجة إلى امرأة تجيد التأمل، وتساعده في إماطة اللثام عن محطات العذاب الطويلة. يُضاف إلى أنّ المؤلف الحقيقي/الروائي ينّجذبُ إلى هذه المرأة لسببيّن آخريّن، الأوّل منهما، لأنّ طريق الرحلة للوطن طويل وشاق، إذ يتطلب النفس العميق والزّاد والرّفيق، الذي يتجدد بصداقة من نوع خاص، أمّا السبب الآخر، لأنّ وسيلة المقاومة لتلك الفئة في سبيل الأوطان واحدة، وهي: "القلم".

ثانياً–امرأة الفصول والحكايات

صرّح الراوي بين سطور الثلاثية بامرأة من نوع خاص، امرأة تقتات على الحكايات وتُحسِن التواجد في الفصول والحكايات، عندما سُئِل عن شمس أجاب:

كيف حال شمس؟

فوجئت، عن أي شمس تسأل، فأنا ما زلت عند عتبة روايتها وبدايات الفصول، وجدت نفسي أخرج من الورطة قلت:

–غريبة تقتات على الحكايات[3]

يضع الراوي القارئ أمام معضلة جديدة في إجابته عن أي شمس تسأل؟ هل هناك أكثر من شمس أم شمس وأحجية تتماهى في كل الفصول والحكايات؟ وهذا بالطبع يتطلب من القارئ أن

[1]- رواية ضفاف البوح: ص (424).
[2] - رواية بيت في الأثير: الفضاء الخامس.
[3] - رواية البحث عن أزمنة بيضاء: ص (371).

يسير في جسد الثلاثية على نَفَسٍ واحد، ليتمكّن من ترتيب الخيوط ،وحلّ المعضلة، وهذا أمر مهم لاكتمال معالم الرواية، "الرواية، ككل هي نتاج التعاون الوثيق بين الكاتب والقارئ"[1]، وفي لوحة ثانية في أزمنة بيضاء يصرّح بأنّ امرأة الفصول: "**ما الذي أعرف فيك يا شمس، أبعد من امرأة، تكتب نفسها صباح مساء، وتعجن رغيف يومها من لحمها تتزود به، ولا تقدر على مضغه، فتعيده من جديد، وتشكله رواية أو قصة، ما الذي أعرف عنك سوى امرأة تنام على وسائد الماضي لتصطاد فراشات الفرحة بعيداً عمن غادر الفراش وترك ظله بارداً، ما رأيت فيكِ أبعد من امرأة تسعى لتحقيق ذاتها**".[2] وفي لوحة أخرى يقدّم إشارة لحلّ معضلاته الرّوائية مُستخدماً ضمر الأنا، وأداة نداء تقربه من شمس علّها تخفّف وطأة اللهاث لديه "**وأنا يا شمس ألهث خلف أطراف الحكاية عن صبي اسمه إبراهيم يسكن حتى الآن في اسم الغريب**"[3]. **لتطل شمس في لوحة أخرى وتقول:**

" تطل شمس في رسالتها تقول:

–أنا قررت السفر.. انتظرني يا غريب

رسولي بانتظارك منذ اللحظة، لن تخطئه.

–من يكون

–ابن فصل في الحكاية.

–أنت تعذبني أكثر.

–العذاب سر الحالة، هو الحل هو المعضلة.[4]

شمس ابنة الروايات والحكايات والفصول، تلتقي بغريب(الروائي) الواعي بتجربته، لإكمال سير الرواية، "إذن فالوعي هو وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية، وهذا كاف بالنسبة للروائي"[5]. حيث أصبح هو الآخر ابن فصل في الحكاية، ما بين الفصول والحكايات يبحث عن حلٍ لعذاب

[1] - أمندولا: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ط1، دار صادر- بيروت، 1997، ص (43-44).
[2] - رواية أزمنة بيضاء: ص (372 -373).
[3] - رواية أزمنة بيضاء: ص (397).
[4] - رواية أزمنة بيضاء: ص (414).
[5] - همغري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة : محمود الربيعي، ط1، المركز القومي – بيروت، 2015،ص (33).

هو الحل، وهو المعضلة، وقد لجأ الروائي إلى امرأة الحكاية والفصول، علّه يجد فيها الجزء الهارب منه، فتلك المرأة إن لم تصدق المجيء لا تنتزع الحلم منه، بل تساعده على البقاء في حالة لهفة وانتظار، وفي هذا ما يتناسب تماماً مع روائيّ صرّح بأنّ عيبه يكّمن في عدم خروجه من ثوب الأديب، ثم يقول الراوي في لوحة أخرى إن شمس تسكن الرواية بناء على رغبتها، لا بل تختار مطارحها في الفصول.[1] يُلحظ أنّ الروائي ترك المُتسع لامرأة الحكايات والفصول؛ لأنه يجد الألفة مع عشاق الكلمات التي تدفعه إلى العبور في مرحلة هيام الكتابة لينزع عنه غربته، فهو الذي يفضّل الغربة في بحر الأدب.

وعندما تهرب تلك المرأة (امرأة الحكايات والفصول) يطلب منها غريب صراحة العودة مقدّماً لها العديد من المسوّغات لذلك، "**عودي معي إلى الرواية، بيتي الأبيض، سكانه لا يعرفون الإساءة، ففي عالم الرواية نقيم البيوت والحدائق والشوارع، نستدعي النهر والبحر وخيول الأحلام، نرسم الحياة، نراقب من نحب ومن لا نحب. لا مكان لغير العدل والنيات الطيبة**".[2] يطلب هنا من تلكم المرأة العودة، مُشجعاً إيّاها على ذلك، فهو الحريص على استمرار ضحكتها البيضاء التّي لا تكون من قلب أبيض إلاّ في فصول الرواية، ولكن فيما بعد ذلك نجد غريب يبتعد بشمس إلى عالم آخر عن العالم الأرضي، لأنه سئم وإياها العذاب، والمستحيل فكان التوجه إلى الأثير، وامرأة من أثير.

ثالثاً– المرأة الأثيريّة

يتشبث الكاتب غريب عسْقلاني بخيوط حلم عتيق، عميق يأبى له إلاّ أن يتحقق، وعندما لوّحت أسطر الفصول والحكايات باستحالة ذلك توجّه به نحو عالم آخر مُصطحباً معه امرأة من نوع خاص، تنشد الغفوة على ذراع من أثير وفراش من أثير.[3] حيث أعلن موعد المغادرة بتكرار يحمل معه جديّة القرار، ونية الفرار، فالحزن فاق مداه الأرضيّ، والاستمرار مطّلب أساسيّ كيّ تعود أنواره الدّاخلية "ففي لجوئه إلى العالم الأعلى عندما ينطفئ نوره الداخلي وعندما تعود أنواره الداخلية إلى الإشراق يلجأ إلى الراحة المبهرة"[4]، "**الليلة نمشي في دروب الأثير، صوتك عصفور**

[1] - رواية ضفاف البوح: ص (420).
[2] - رواية ضفاف البوح: ص (457).
[3] - روابه ضفاف البوح: ص (458).
[4] - فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، 1998، ص (302).

شوق منقاره قمح أبيض، الليلة لا مساحة لحزن ولا زوايا يسكنها العذاب، الليلة تطير العصافير تكتسي ريشاً من ندى بعيداً عن شهوات الأرض قذارات البدن"[1]

هل أنتِ راغبة؟

أم عازفة.

" أنت هناك وأنا هنا نلوك أطراف الحكاية.. أما آن لنا أن نستريح"[2]

ردّت المرأة بجوابٍ يعزف على الوتر الذي ينشده غريب من الأثير، فقالت: **سعيدة أنا الليلة ..هل تكمن السعادة في الصمت دون الكلام.. من يعرف سعادتي سواه الليلة يهديني دفعة ما فوق الحياة، وما بعد الوفاء.. الليلة أنا امرأة من أثير أتنفس سعادتي في الأثير..**[3]، علّ غريب يحقّق لسيدة الأثير السّعادة البيضاء، ما يُمكّنه من التنفس، وإياها هواء الحلم، ويتسامى معها بقيم عُليّا، وهنا يُجسّد صفات وملامح الفن العظيم الذي يتغلغل في النفس الإنسانية[4]. منح عسّقلاني امرأة الأثير الصفات، والقيم العُليا ما يجعلها تنسلخ عن العالم الأرضيّ، وفي الوقت ذاته يكون لديّها المُتسع الكافي، والقدرة الفائقة لسماع عذابات الطرف الأرضيّ الآخر، والمتمثل في غزة.

الراوي يعي تماماً ما تعرضت له غزة من ظلم وقهر وجور، وهو على يقينٍ أنّ ذلك الألم بحاجة إلى أذن أخرى تقطن في الطابق العلويّ. "**لا ضوء في غزة، لا عود ثقاب.. لا سراج، ليل في النهار وليل في الليل، العتمة شرشت في الزوايا... افترشت كل الطرقات.**[5] ثمّ يوجه السّؤال لها، **هل سمعتِ آخر الأخبار!!** و"**العصافير في غزة أخذت قراراً جماعياً بالانتحار، ربما يأخذك الهول.. ربما تسكنكِ الدّهشة، تسألين عن مبررات القرار.. لا ضوء يطرق أبوابها.. يرفع النّعاس عن أجفانها، لا حَب في الطرقات، لا سنابل ينضجها هجير الصيف، لا كَسرة خبز، لا**

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (458).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (460).
[4] - يُنظر: شكري، غالي: أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق- القاهرة، 1991، ص (52).
[5] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.

حليب، لا غناء، ولا شوق انتظار.."[1]، تتوالى اللوحة بالرغم من قتامتها، ولكن تلك المرأة التي اختارها ليبوح لها ما زال لديّها المُتسع لسماع المزيد فاسترسل، وقال:

ربما يأخذك الحنق.. ربما تصرخي غضبى:

-ما الذي في غزة إذن؟

-لا شيء غير جنون الانتظار[2].

حتّى الانتظار في غزة موت... والانتظار هنا موت... ثم يُنّهي هذه اللوحة بسؤالٍ لا نجده يطلب الإجابة منه، "**هل أدركتِ يا سيدتي سرّ العتمة في غزة.**"[3] بالطبع تلك المرأة أدركت سرّ العتمة في غزة، وأدرك معها القارئ سرّ اختيار تلك المرأة دون سواها؛ لأن الجرج عميق، والعتمة عائمة في غزة، وامرأة الأثير زادها نبض الكلمات غير مرتبطة بزمان أو مكان، تطلّ وإياه من الشّرفة على سكان الأرض لتعيش معه أزمنة لا يدركها سواهما.

رابعاً- المرأة الرمز

يُلحظ من النماذج، والصور السّابقة الذّكر للمرأة في ثلاثية شمس، أنّ الرّوائي غريب عسْقلاني لجأ مع كل نموذج إلى التكّثيف الذي تشوبه الضبابيّة الموغلة جُلّها بالخيال، وفي هذا ما ينسجم مع طبيعة الرواية: "وبذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع، حيث يبتعد الكاتب بها إلى عالم مُتخيّل بعيد عن الواقع ومفارق له"[4]، ما جعله يميل ميلة بين الحين والآخر إلى الترميز، والتلميح عبر لغة شعرية امتدت في رواية بيت في الأثير، حيث وفرّت هذه الرّواية البيئة الخصبة لذلك، وقد حضرت المرأة بقوة في سلسلة لا تنفصل عن بعضها تضمنت الوطن، والذكريات، ومتضادات الحياة من خير وشر، وموت وميلاد، وفرح وحزن، والقارئ ينتظر الحلّ للمعضلة، وهو على مشارف الجزء الأخير في الثلاثية، ولكن اللغز في تصاعد، والمعضلة قائمة بتكرار لازمة السّؤال :

هل عرفتِ أي امرأة أنتِ؟

---

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[4] - موسى، إبراهيم نمر: حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ط1، مركز بيت المقدس للنشر- بيرزيت، 1995، ص (148).

هل عرفتِ ما الذي أحمله إليكِ؟... هل أدركتِ هول المفارقة؟

أي امرأة من بين النساء اللواتي فيكِ لي؟[1]

هل أتيك زائراً؟.. أم أنتِ الزائرة وأنا المقيم؟.. تلك معضلتي لو تعلمين.[2]

السّؤال مع الراوي يدور، والقارئ في تشرذم مستمر يسعى لمّلمة الحكاية، وتنسيق خيوط الرواية بالإجابة عن ماهية تلك المرأة وكينونتها، وما بين رمز، وخيال في ثوب سؤال بقيت المعضلة غارقة في غياهب الجُب العميق.

كما يُضاف إلى ذلك ملحوظة تتمحّور حوّل توظيف الروائي لكلمات عديدة يرمز بها إلى الوطن، مثل:(الزّيتونة، والقرنفلة، والجميزة، المرأة...إلخ)، وفي ذلك ما يُشير إلى عدم ميّل عسْقلاني لاستخدام كلمة "فلسطين" بحروفها المباشرة، وإنمّا يلجأ إلى رموز أخرى يقتطفها من جغرافيا فلسطين، "**لِذْتُ بكِ فيكِ وسكنتُكِ امرأة وطن، ورأيتكِ موسومة في دمي...**[3]، ترنمّ بمحبوبته، ولجأ إليها وهو غارق في غربته حدّ الوريد، ليجدها سابحة في دمه، إنّ هذا الارتباط الوثيق بامرأة ينمّ عن علاقة متجذّرة وراسخة، لتكون تلك المرأة رمزاً لِ "الوطن". يُستشف من ذلك اتكاء الروائي على علاقته الرّاسخة بالمرأة، إذ يقترب بها كلّ الاقتراب بالرمز إلى الوطن، مبتعداً في ذلك عن التلفع بغلالات الغموض بالرغم من حضور الرمز، لأن غايته عكس جوهر قضيّته العادلة، وأحقيّته وشعبه بوطنهم بلغة وبأسلوب السّهل الممتنع، بالتالي لا مَدّعى للإغراق في الإيهام وضراوة الرمز.

قال: "**كان اختبار.. طلعت عليّ امرأة راغبة هاربة، تركت بساط الأرض التحقت بالأثير، لكنها عادت، لم تستطع الإقامة في البيت هناك، فهي من اللواتي يمتلكن القدرة على التعايش مع الممكنات**".[4] تجلّت صورة المرأة بتعدد نماذجها بحضور مُشرق إيجابي انزاح فيها الكاتب عن استحضار الصور القاتمة التّي تصبُّ في حقل السّلبية والنفور، فهو في هيام دائم معهن منذ العتبات، وهنّ راغبات مُقبلات بتعدد الصور سواء أكانت: (المرأة الصديقة، أو امرأة الفصول والحكايات، أو المرأة الأثيرية، أو المرأة الرمز، وحتّى المرأة الغير عربيّة (الأجنبية)، فهيّ شريكة

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.
[4] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.

المعاناة، بالتالي هي شريكة الوعيّ، وهو على تلك الحال حتّى في حضور زوجته التّي تتقبل تلك العلاقات برجاحة عقلها، واللوحة الآتية توضح ذلك: "**وأنا أقطع الوقت ترافقني أم أولادي التّي رافقتني عمري، قانعة بالجلوس على الضّفاف، ولا يؤرقها الدخول إلى المنابع، هكذا طبع بنات العم العاشقات، يعرفن الحب في حسن العشرة... هي صفحة بيضاء ما زالت عند الضفاف قانعة.. تضحك مرة .. تبكي مرة.. لكنها لا تشتكي من جنوني، ربما يأخذها التوجس من نساء درن حولي، أو من نساء سرقن لبعض الوقت عقلي.. لكنها في النهاية تطرد الوسواس بشرع القسمة والنصيب، وترد الأمر لغرائب أطواري.**"[1]

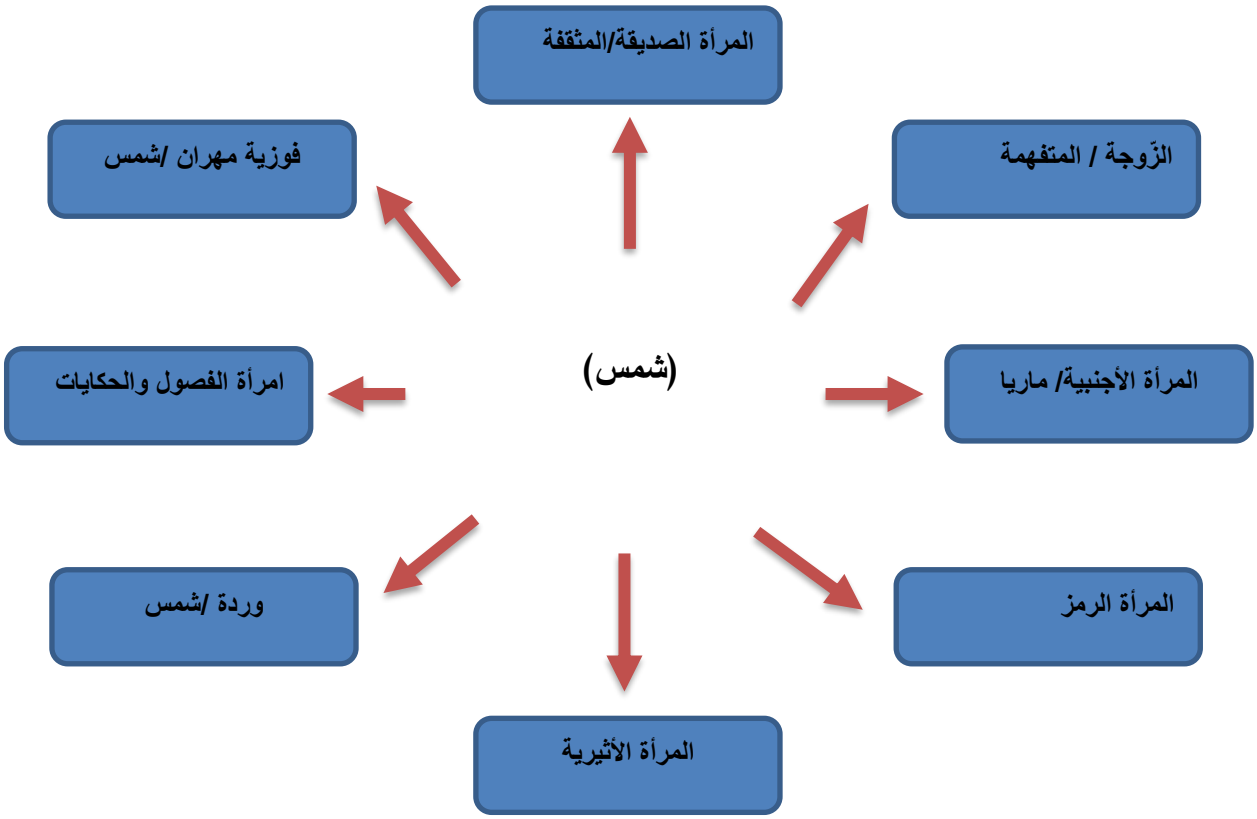
خامساً–المرأة الأجنبية

امرأة واحدة على مدار السّرد في "ثلاثية شمس"، مثّلت هذا النموذج، وهي ماريا، ذات الملامح اليونانيّة اللافتة، والشّاخصة ببشرة بيضاء، ناصعة كلون الزمن الأبيض الذي تاه الغريب به، وهو يبحث عنه، وبلون عيونها التي تشبه زيتونة الكرم، حضرت ماريا في الرّواية الثّانية "ضفاف البوح". امرأة مُتخمة بالجمال الذي يلتقي، وجمال الطبيعة الفلسطينية، عانت ويّلات التّشريد من بلادها، ولمّلمت بقايا مراياها وتوجّهت إلى القاهرة، "**تشردُ المرأة بعيداً ربما تلحق أهلها الإغريق عند طرف البحر البعيد، ربما تسمه صراخ الطفل يشهد كيف ذبحوا أباه، خريستو نجا من مذبحة الأرمن طفلاً أتت به إلى مراكب الفارين إلى الإسكندرية**"[2].

التقت ماريا بغريب في(القاهرة)، واشتركت معه في المُصاب(التشريد)، فانعكست ظلال هذا اللقاء على عدّة زوايا، أوّلها، أنّها امرأة كابدت وعانت آلام الأوطان، فكان في حضورها المعادل الموضوعيّ لتجربة الرّاوي الطّازجة التي عاشها داخل وطنه وخارجه، أمّا ثانيها، فيكّمن في حضور ماريا، فهو مسّعى من الرّاوي لتحقيق التوازن النّفسيّ، الذي يتأرجح في بعض الأوقات من لوّعة الحنين، والشّوق للوطن الأم، كوسيلة ناجعة لتفريغ الشّحنات العاطفيّة المُكتنزة داخله تُجاه مسقط رأسه، فهيّ امرأة تليق بالبوح، وتُجيد الاستماع لتجارب الآخرين، وهي امرأة تُسكِن أسرارها في مراياها، فكان لها من قبل وأسكنت سرّ الفتي خريستو الذي هرب من الموت إلى القاهرة، ولكنّ الموت باغته مبكراً. "**والسّر يسكن مرايا ماريا التّي أرضعت الفتى خريستو...**

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (426-427).

الذي فجأة ضحك. فجأة مات"[1]. وقد يكون في حضور ماريا الحصري، رمزاً للعلاقة الإنسانيّة المنشودة على هذه الأرض، ودور الحروب في رسم مسار واتجاه هذه العلاقات ما بين السّلبي والإيجابي. والرّسم التّوضيحي التّالي يشتمل على صور المرأة في "ثلاثية شمس":



يتّضح من هذا الرّسم حضور المرأة بصورها غير التقليديّة، بدرجات متفاوتة بين الأجزاء الثلاثة في المتن الرّوائي الممتد، والجَليّ بالانتباه هو تربع امرأة واحدة في كلّ ثنايا المتن باسمها المباشر أو غير المباشر، ما يأخذ إلى استنتاج بأنّ حضور المرأة في صورها المختلفة، وغير المألوفة كان من أجلِ مساندة الرّوائي الوصول إلى امرأة واحدة، هي الهدف وهي الرجاء غير المنقطع. امرأة نافست النساء في نسبة الحضور، ونسبة الاهتمام، فلم يشهد المتن أيّ حوار مع أيّ واحدة من تلك النساء في الثلاثية، دون استحضار(شمس)، يعزّز هذا المكانة الخاصة التي تحظّى بها "شمس" من جهة، ويُبعد فكرة لوم الروائي، أو اتهامه بالمبالغة في اهتمامه بها، فهيّ الحاضرة في أوجّ الغياب، والغائبة عن جنبات الواقع الذي يرجوه الرّوائي.

[1] - رواية ضفاف البوح، صفحة الإهداء.

المبحث الثاني–البحر

يُعدّ البحر المضّياف الذي يلجأ إليه المُثّقل بهمومه، فيترك أحماله مُلقاة على شواطئه، ويعود مُتسع الرئتيّن، كما يعتبر البحر مرتع الخيال للإنسان، ومجاله الخصب في اغتراف لغته الصّامتة، التي تهمس بأحلام القلوب الممتدة على أمواجه العريضة، والتي تلامس حاجات الإنسان المادية، والروحية والإبداعية. كما تكمن أهمية البحر من كونه مصدراً أساسياً من مصادر رزق الإنسان، فهذا جوهر العلاقة، حيث تتجذّر هذه العلاقة، وتتعمّق حينما يكابد الإنسان البعد والضّياع، حينها يتحوّل البحر إلى دلالة رمزية، ومكاناً مفتوحاً، ومحمّلاً بالدلالات، والروائي الفلسطيني نسج علاقة متميزة مع البحر، فكان محور هذه العلاقة يرتبط بالهوية، والذات والوطن، وهنا تنحرف علاقته بالبحر عن كونها علاقة انتفاع كمصدر رزق في المقام الأوّل.

وقد اكتسى البحر في ثلاثية شمس أهمية خاصة، يؤكدها حضوره المتواتر في الرّوايات الثلاث منذ عتبات الإهداء، والعناوين الفرعيّة، حيث تنوّعت اللوحات التي اكتنزت بدلالات عدّة، وهي في جُلّها تصبّ في دلالات تتفرّع على: الرزّق والعطاء، والطهارة، والبحر رمزاً للوطن. "**البحر مرآة شفيفة، تستقبل أبخرة حبلى، ترواغ الاندماج في الماء، الضباب يسرب رأس المنار، ويأخذ خليج رأس التين إلى غبش الحالة، تبدو الأمكنة خارجة لتوّها من حمام الضحى، مراكب الصيادين على بساط الماء، سكرانة ببقايا دفء وعافية تركها الرجال ليعرضوا طازجة في حلقة الأسماك، والحالة تغري على الإقامة، وتفتح بوابات البوح**"[1].

يشرح الراوي درس علوم بكلمات من بحر الأدب، حول الحالة الصباحيّة التي ترافق البحر كيّ تكتمل دورة الماء في الطبيعة، فهو مصدر الحياة فيها، قال تعالى: "وجعلنا من الماء كل شيء حي"[2]، هذا الماء مُتطلّب أساسيّ للحياة، مستمر باستمرار الحياة، لذلك دُعِّمت اللوحة بأفعال مضارعة متتالية تبعت على التجدد والاستمرار.

كما يهب البحر بقدر ما يُطلب منه، وتبقى دلالته الإيجابية على المنح والعطاء حتى مع اختلاف الممنوح، واللوحة الآتية تُخبر بذلك: "**يعرض الصيادون في الغد ما اصطادوه في**

[1] - رواية البحث عن أزمنة بيضاء، ص (452).
[2] - سورة الأنبياء، الآية 30.

السوق، وأنا صيدي في حقيبتي بعض الحكايات وجروح طازجة"[1]. منح البحر وفق ما طُلب منه، فذاك الصّياد طلب الأسماك فكان له ما طلب، وهذا الغريب طلب أن يضم صيّده لحقيبته، وكان له أيضاً ما طلب، وبالرغم من الفارق النوعيّ والكمي بين الطّالب والمطلوب يبقى البحر مصدراً للعطاء والمنح.

لطالما كان الماء المادة النقيّة بامتياز، يقدّم نفسه رمزاً صفياً للنقاوة والطهر"[2]، وبهذا تؤطر اللوحة التالية دلالة البحر على الطّهر والصّفاء، فقاموس البحر لا يعرف الدنس، ونساء الماء يصعدن من الأعماق ليتطهرن "**ونساء الماء يصعدن من عميق العمق، يركبن سطح الماء من حولها يتطهرن وقاموس البحر لا يعرف فصلاً للدنس والموبقات**"[3]. فالبحر يُسهم في احتواء النساء، ويراعي حرصهن على ذلك، ما يجعله يتيح المجال لهنّ بالتطهر، وهذا مطلب ضروريّ، كيّ تستمر علاقة تلك النساء بالبحر؛ لأنه يرفض كل ما يعكّر صفو الطهارة والنقاء، وبذلك يتجلّى الارتباط بالبحر لتحقيق شيئيّن أساسيّن، هما الطّهر المادي/الجسدي/الخارجي، والطهر الرّوحي الدّاخلي النّفسي. ويرتبط البحر أيضاً بالوطن مُتجلياً في إطاريّن: الأول، البحر رمزاً للوطن، والبحر وسيلة العودة للوطن، بإمعان النظر في اللوحة التالية نجدّ البحر يتوحّد مع مدينتيّن افترشّن شواطئه، "**إلى فوزية مهران، التي تقرأ في قاموس البحر سيرة ربانها الذي رحل وشمس الغافية على ذراع البحر في ظلّ شراع شاخت ساريته.. امرأتان من عطش.. تعيشان شهوات الأمكنة في أزمنة بيضاء**"[4]. يرمز البحر هنا لمدينتيّن تقاسمنّ رمال البحر العطشى، هما (مجدل عسْقلان، وغزة). مدينتان على ضفاف البحر، وتحت وطأة الاحتلال، وما زلنّ في مرحلة انتظار حالة الارتواء.

كما وصف الحالة قائلاً: "**والحكاية امرأة تتوسد ذراع بحر بعيد، تنشد أغنيات قلبها المزروع في رحم زنبقة تسكن هامة ساقية رمل من ذهب على شاطئ غزة، تنتظر عودة النّورس الذي يسكن منارة عسقلان**"[5]. في هذا المشّهد الرّوائي تتجلّى المتوالية السّردية في تناسق وتناغم، وترابط لافت، علماً أنّ المُقتبس الأول من الرواية الأولى، وورد على الصفحة الأولى فيها،

---

[1] - رواية البحث عن أزمنة بيضاء، ص (452).
[2] - يُنظر: باشلار، غاستون، الماء والأحلام، ترجمة: نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، ط1، بيروت، 2007، ص (198).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (413)
[4] - رواية أزمنة بيضاء، ص (333).
[5] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.

والمُقتبس الثاني من الرواية الثالثة والأخيرة، وورد على الصفحة الأولى أيضاً، وهنا يكّمن النسيج المترابط، والمنسجم الذي يبدو وكأنه سار على نفس واحد، دون تشتت، ولا انفلات لأيّ خيط فيه. في الرواية الأولى قُدِّمت الأحجية، وبُسطَ الحلّ في الرواية الثالثة، كأنهما مشهد أول، ومشهد أخير في رواية واحدة، في هذا ما يكشف مواطن نجاح الراوي الذي حافظ على خيوط السّرد، وفي الوقت ذاته يُخبر بمُكّنة الروائي الذي قرر بسط هذه الخيوط على أعتاب النهاية.

على ضوء ما سبق، نجد أنّ دلالة البحر الإيجابية تمتد في عدّة لوحات في جسد الثلاثية، فحيناً نجده المهّرب من مواجهة أسئلة عقيمة، "**تهرب منه إلى البحر، تسكن الحكاية،...يسألها عن الحالة التي يعيشانها، ترد شاردة، السؤال يعذبني منذ التقينا**"[1]. وحيناً نجده مصدر الحوار والرغبة، " ذات مساء.. كنا على ربوة نركب البحر، نحتسي الشاي، قلت: قاموسنا بدأ بالبياض وينتهي إليه يا سيدتي"[2]، و "**صار الوقت بيننا فضاء من أثير، وتلوّن ماء البحر بشبق الرغبة**"[3].

كما نجدُ أنّ تلك اللوحات امتدت بامتداد البحر، وتنوّعت، وجسّدت حضور البحر في ثوب الثلاثية بمعانيه الخصبة/الإيجابية، فكان البحر العمود الفقري الذي يُستند إليه، وكان الحيّز الذي عاشه الروائي كتجربة بيئية محيطة به، وكان كذلك مكّمن العجب، وحفظ الأسرار، "البحر عجيب إذا صام، ينغلق على سره، لا يسلم مفاتيحه إلا لمن عرف السيرة، وأدرك التقويم"[4]. يقود هذا الحيّز الذي منحه الرّوائي للبحر، إلى عدم تصوّر المتن الروائي في الثلاثية دون بحر، فهو إضافة لما سبق، لَعِب دوراً وظيفياً يتمثل بتأمين الترابط والانسجام بين أجزاء الثلاثية.

المبحث الثالث– الطّيور

شكّلت الطّيور بتعدد أنوّاعها من: (نوارس، وعصافير، وحساسين، وفراشات، ونسور، وحمام، وحتّى غربان...إلخ). شكّلت ظاهرة دلاليّة بتواردها في ثنايا الثلاثية، انحرفت فيها –غالباً– عن محمولاتها الدّلاليّة المُتعارف عليها، ومالت إلى دلالات ترميزيّة تصبّ في غياهب الغربة، وحلم العودة للوطن، الذي لطالما راود غريب عسّقلاني، ما دفعه إلى إجادة فنّ التحّليق في عالم

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (491).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[4] - عسقلاني، غريب، يوميات الحرب والموت-غزة تحترق، ص (55).

الطيور، وغزل أعشاشها بريش من خيوط الذّاكرة ولهيب الغربة، كما تماهى معها، ووسم نفسه بنوارسها.

أولاً– طائر النوّرس

طائر النّورس من أكثر الطيور حضوراً في الثّلاثية، فهو حَملَ حُلم الروائي بالعودة إلى مسقط رأسه "مجدل عسْقلان"، وهو الذي حلّق منذ عتبات إهداء الفضاء الأول في رواية "بيت في الأثير" "**إلى نورسة بيضاء، يعذبها الشّوق إلى طائرها الذي يسكن منارة عسقلان**"[1]. وفي لوحة ثانية: "**فوق الربوة أخذتنا زرقة البحر إلى منارة عسقلان، ورأينا كيف تقف النوارس على جلد الماء تتزود بعض راحة، تأخذها ضفيرة الشمس إلى نهايات النهار وإلى مهاجعها هناك**"[2]، وفي لوحة ثالثة: "**انظري النورس ينقر وجه الشمس لا يخشى الاحتراق.. يومها حدقت في، شفتاك ترتعشان، هل كنت ترثين لحالي، فأنت لا تعرفين أن النورس يتجه شمالا، يقصد منارة عسقلان.. يغيب عني ليعود**"[3].

تجلّى طائر النّورس في اللوحات السّابقة مُقترناً بالبحر، وبمنارة عسقلان، وهما الأداة والوسيلة للتشبّث بحلم العودة إلى الوطن، وهما العمود الفقري لقوام العمل الرّوائي السّليم الذي ينتمي إلى البيئة البحرية (غزة، مجدل عسقلان)، وبذلك ينزاح الراوي عن الدّلالة الواقعية للنوارس مُتجهاً بها نحو إنشاء علاقات جديدة مترامية الأبعاد، ولكنها تصبُّ في بوتقة واحدة هي، العودة إلى (مجدل عسْقلان).

يتضح من ذلك أنّ الراوي سيؤول بمفردة الطّيور إلى قاموس جديد عمّا هو مرتبط بالذهن من خلال أنسنتها تارة، ووسمها بصفات تنسرب إلى عالمه الدّاخلي تارة أخرى، وعبر تقدمها في العمر تارة ثالثة، ومثال ذلك: ما وردّ في الفضاء الخامس ببلوغ النورس سنَّ الرُّشد "**النورس يبلغ الرشد.. في الحكاية .. صرت نورساً بلغ الرُشد. طرتُ وفردتُ جناحي.. تحت إبطي الأيمن**".[4] وفي لوحة تالية يتحوّل النورس إلى عجوز هرم "وما الأبيض أيها النورس العجوز؟ وبذلك فقد حلّق طائر النورس بصيغه المختلفة في فضاء الثلاثية، وحرّك وجدان الروائي، وأثار مكان

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول
[2] - رواية ضفاف البوح ،ص (454)
[3] - رواية البحث عن أزمنة بيضاء، ص (399).
[4]- رواية بيت في الأثير ، الفضاء الخامس.

الشّجن في قلبه من خلال اقتران حضوره بشكّل مباشر "بمجدل عسْقلان"، علّ طبيعة هذا الطّائر جعلته الأجدر بهذا الاقتران، فهو الذي يعرف صوت وليفته، ويسمعه من مسافات بعيدة، وهو رمز الحرية والحكّمة والحياة الدّائمة، وبذلك يتمكّن طائر النورس من سبر أغوار النفس البشرية في مراحلها المتعددة من رشد، وعجز، ليصل إلى مرحلة التّماهي التّام ما بين النورس والروائي. فكلاهما يُضئ من مشّكاة واحدة.

ثانياً– الحَمام

وظّف الروائي أنواعاً أخرى من الطّيور التي تخدم الحبكة الروائية، بما تحمله من دلالات متنوعة مثل: الحمام، واللوحات الآتية ترصد ذلك التوظيف: "**أخذت كفها بين راحتي، واغتنمت الفرصة كي أمسح عن عينيها غلالة حزن مقيم، فصافحني زغلول حمام اكتسى بريش أبيض ناصع البياض**"[1]. تنبضُ هذه اللوحة بالأوصاف المترعة بالمعاني، والأحاسيس والإيحاء، فزغلول الحمام اكتسى الرّيش الأبيض النّاصع ويصافح. جاءت تلك الصورة من إدراك الراوي لطبيعة الحمام، وهو أكثر الطيور أُنساً ومحبة للسّلام، حيث يحملُ هذا الطّائر من المحبة والسّلام بتعدد ألوانه، فيما تضفي سمتاً خاصاً في حضورها بريش أبيض، وها هو الحَمام الذي حضر بهذه الهيئة بادر بالمصافحة مُعلناً رضاه عن التعاطف الإنساني، وكأن فعل المصافحة هنا الذي جاء على وزن مفاعلة بمثابة تقدير لاستمرار ذاك الحسّ الإنساني في أوّجه.

وهذا الحَمام الزّاجل: "**يزحف الوقت تقف الشمس في كبد السماء، تقذف شواظاً من حمم، وأنا على الأرض محطاتي عارية، لا سقف، لا ظل يعصمني من عسف الانتظار.. وأنا والوقت نرصد وجه الحاسوب.. برق يأتي.. برق يذهب، خطف ضوء. لا كلام. لا رسائل، وحمامي الزاجل عند بابي يذرف الحسرات بعد أن ضل الطريق عاد مع الخيبة رداً للجواب**"[2]،

يوظّف الراوي الحمام الزّاجل في مرحلة كانت صعبة وقاتمة، حيث اجتمعت عدّة مشاهد جعلت من الصورة قاتمة، والحالة تفرض الاستعانة بالحمام الزاجل، فمحطاته عارية ورسائله مُعطّلة، وهنا لا وسيلة أفضل من الحمام الزاجل، فهو وإن ضلّ الطريق يُخبر بالجواب، ولكنه هذه المرة أخفق فلم يتمكّن من إطفاء لهفة الراوي، كيف يكون ذلك، والوقت احتلال وحرب

[1] - رواية أزمنة بيضاء: ص (349).
[2] - رواية ضفاف البوح (483).

طاحنة تعصف بسماء غزة؟! يستحضر الراوي وسيلة تواصل قديمة قِدم البشرية (الحمام)، والتاريخ يشهد لها البلاء الحسن في مهمتها، وفي استحضارها يخبرنا بضراوة المشهد، وصعوبة الحالة التي لم يفلح عبرها الحمام الحرّ الذي يجوب السّماء كما يشاء، فهو شريك بحالة العجز التي يشعر بها الراوي، والمغزى من ذلك جعل القارئ شريكاً حيويّاً يرى، ويتابع ويعيش الحالة ببعدها الواقعي، وبعمقها الشّعوري.

ثالثاً– الحساسين

–كذلك– لم يغب طائر الحسّون عن المشهد، "**وها هو أبي الذي رحل يطل عليّ في علبة القطار يعذبني، فالجميزة ما زالت تطالب برفاته، وقد هجرتها الحساسين وطيور الخضير ربما حزناً على دفن رفات العبد العسقلاني في رمال بعيدة**"[1]. إنّ الحساسين تتصف بالوفاء، والانتماء للمكان وأهله، فهي تعيش في حالة أُنس وصفاء، وأهل المكان يستظلون بالجميزة التي ترتع في أحضانها، في حين تُقرر هجرة أماكنها التي تحتضن أعشاشها، وتلك وسيلتها الوحيدة لرفضها الواقع الجاثم، الذي طغت فيه الغربة بغياب حتّى رفات أهلها، كما يُلحظ مجيء طائر الحسّون في المشهد أعلاه بصيغة الجمع (حسَاسين)، كما جاء في جوٍّ يسوده أكثر من دالّ على الهجرة، والرحيل(رحل، علبة القطار، هجرتها الحساسين). يأخذ هذا إلى دلالة تدّب في بؤرة الحدث الرئيس الذي قامت على أنقاضه هذه الثلاثية، وعليه فنتيجة الغربة والتهجير طالت من البشر والحجر والطّير، وكانت حملاً ثقيلاً ومؤلماً، دفعت الحساسين، وطيور الخضير، مُجتمعة على أخذ القرار الجماعي بمغادرة الجميزة.

ومن جانب آخر، فإنّ فكرة العودة حلم يُداعب كلّ فلسطيني منذ طفولته وحتّى نهاية المطاف، وإن لم يتحقق هذا الحلم في الحالتين تخرج عناصر الطبيعة عن صمتها مُعّلنة حزنها، فتلك الجميزة نطقت بمطلب شرعيّ، ولكنه مسلوب، وتلك الحساسين، وطيور الخضير تهاجر حزناً على عدم احتضان رمال مجدل عسْقلان رفات العبد العسّقلاني، وكأن الراوي يُثبت حقّ الفلسطيني الحتميّ بأرضه، ومسقط رأسه، فإن تعرّض هذا الحقّ للنكران، وعدم الاعتراف به، فالطبيعة بأشجارها وطيورها توثقه، وبذلك يقيم الراوي علاقة مُرهفة بين الإنسان، والطبيعة التي تتفاعل معه، وتشاطره مشاعره المختلفة، وتوثّق الأحقيّة.

[1] - رواية أزمنة بيضاء: ص (343).

رابعاً– البوم والغراب

لم يغب الغراب، ولا البوم عن المشّهد في الثلاثية، ولم يبتعدا في الوقت ذاته عن مرّمى الدّلالة المُتعارف عليها لهما، من شؤم، وأخبار سيئة، "**وقفا في الشّرفة يرهقان السّمع.. بعض أصوات تمتطي قوس قزح.. فجأة يظهر طير أسود، يهوي باتجاه الأرض بسرعة سهم.. قالت المرأة: هل رأيت يا صاحبي؟ إنه شؤم النذير.. فجأة صعدت حمامة خضراء، وقفت عند الشرفة لحظة ثم واصلت صعدا للسماء.. شهقت قلبها.. زفرت دمها.. نزفت دمعاً، فيما كان الغراب على الأرض يحجل برقصة البوم حول جسد فارقته الروح.. دخلت صاحبتي لحمها المنهك، وأنا طيرت روحي راية بيضاء.. أبحث عن بياض في الورق**"[1].

تناوبت عدّة أنواع من الطّيور بثنائية لونيّة المشهد في هذه اللوحة بجملٍ قصيرة تناسب الحالة، وهي:(طير أسود، حمامة خضراء، غراب يحجل برقصة البوم)، مزج الرّاوي تقنية السّرد بأسلوب الحوار مُتكئا على الاستفهام الذي يحرّك المشاعر، ويمنح المشهد القدرة الفائقة على نقل المعنى المُتجسّد في دلالة الطير الأسود، والغراب الذي يجيد رقصة البوم، وهو نذير الشؤم. وقد ذكر الراوي الغراب، وصبغه بصفة مباشرة من صفات البوم، ليرمز بهما إلى (المحتل الغاشم)، ولم يقف عند ذكر الغراب وحده، وإنمّا مزجه بصفات تزيد من بشاعة الاحتلال، وتكفل نقل الصورة بذروة ألمها. لكنه يقتنص بصيص الأمل، والانشراح باستحضار الحمامة الخضراء، والراية البيضاء مُعلناً بهما مكامن الأمل من جوف الألم، وتجدر الإشارة هنا بأنه سيتم الوقوف على الألوان ودلالتها في موضع لاحق من هذه الدّراسة.

خامساً– العصافير

من غير المتوقع أن يغيب العصفور عن الصّورة، فقد ألتُقِط حضوره في المشهد التالي: "**هل رأت شمس عصفوراً بلون حليب المرضعات، وجهه وجه طفل وجه نبي... يمم العصفور يا شمس شمالاً إلى منارة عسقلان**"[2]. اتكأ الراوي بحضور شمس مرة على الاستفهام، ومرة أخرى على النّداء؛ ليفجر بهما دلالات وإيماءات ثرّة تتعانق والحالة العاطفية والنفسية له، وتعكس ما يعتلج

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[2] - رواية أزمنة بيضاء: ص (413).

صدره من حنين إلى موطنه. فيكون العصفور هنا معادلاً نفسياً لمشاعر لوعة الاشتياق لمنارة الشّمال "عسْقلان"، كما يُعدُّ العصفور الطّائر الأكثر ملاءمة لهذه اللوحة التّي تعصف بحالات مفصليّة وحسّاسة في حياة الرّوائي، والتّي تتمثل بتشبيه العصفور بلون حليب المرضعات دون سواه، وبذلك تبرز الحالة العاطفية المتوهّجة، وحاجة ذاك الصغير الذي حُرِم من حليب الرّضاعة، وبقيّ في حالة ظمَأ حتّى السّبعين عاماً من عمره، وبات يُشبّه الأشياء من حوله بلونه، ففيها ما يهوّن حرمان الطفولة، كما أنّ هذا العصفور له وجه يشعُّ بالإشراق والبهاء، عصفور يعرف وجهته، ولا يحيّد عنها فهو يزيد جمالاً وحُسناً بها.

سادساً– النّسر

لم ينفلت النسر في حضوره من دلالة العلوّ، والقوة، والكبرياء، والسّمو، كما في المشهد: "**على رأس أطول السّروات، وقف نسر صفّق بجناحيّه، يعلن عن وجوده، طار وهبط عند حوض في المزرعة... عندما يسكن هذا الطائر قمة السّرو لا يأتي المزرعة بوم ولا يسكنها غراب**"[1]. في هذا المشهد ينقشُ الراوي مشاعره المشّحونة بلغة العنفوان والتحدي مُستعيناً بالنسر، والسّرو وما يرافقهما من دلالات مُفعمة بالعلوّ والقوة والحصانة، وتلك المستلزمات الضّرورية لكبح جناح أيّ غراب وأيّ بوم. كما تعكس حركة النسر المتتالية بين التصفيق، والطيران والهبوط، حالة من عدم الاستقرار والترقب الحذر، لتأمين الحماية للمكان الذي يصفو بغياب البوم والغربان.

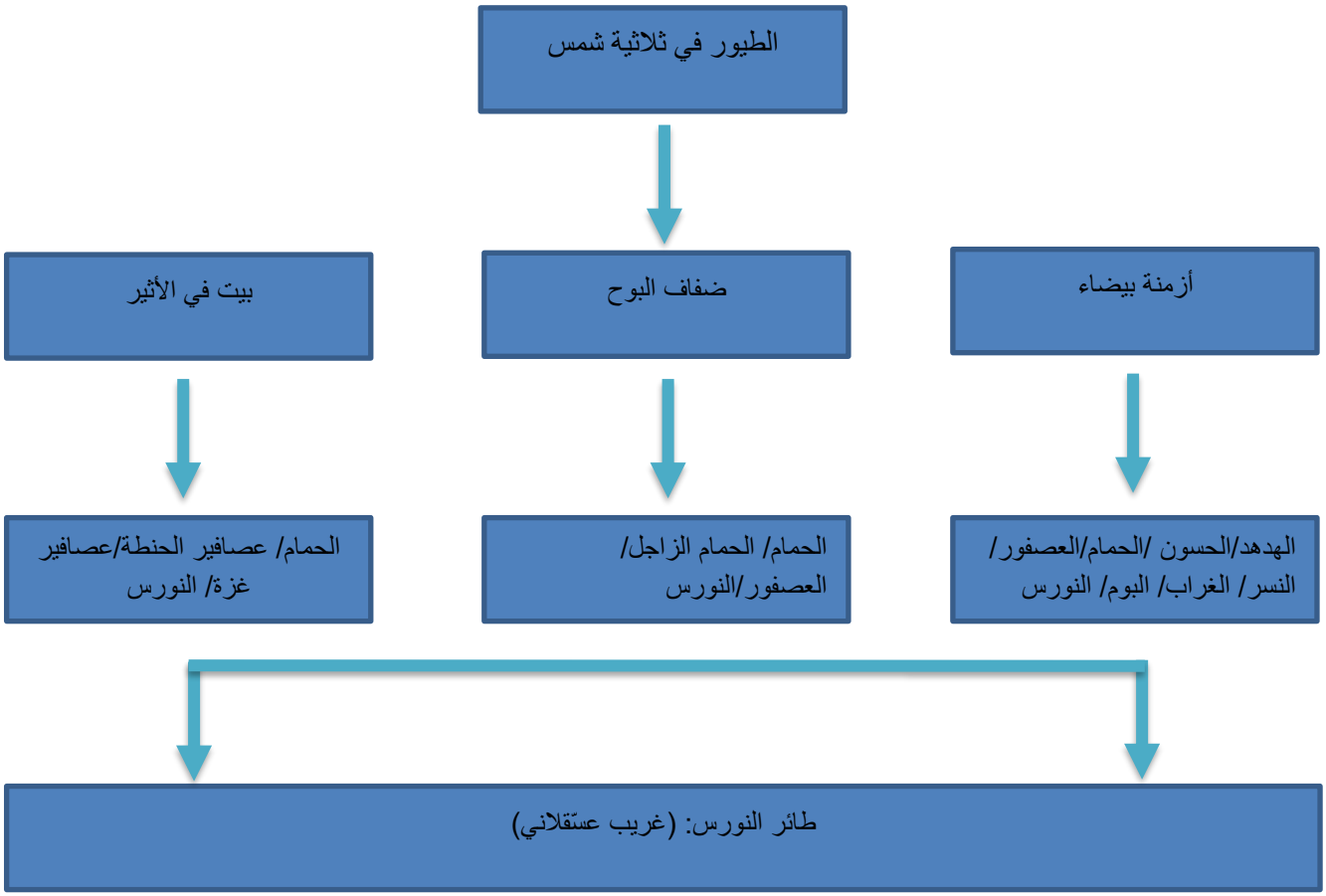
سابعاً– مجموعة طيور

حلّقت مجموعة من الطّيور في لوحة واحدة كما في "**أبي يؤكد: "في الكرم توتة كبيرة نستحم في عبها، تحرسنا جميزة أبدية تستقبل الحساسين والهداهد والخضير وتطرد البوم والغربان**"[2]. لوحة استُهِلت بفعل يحمل دلالة التأكيد، ومن مصدر موثوق (العبد العسّقلاني/الأب)، أنّ الطبيعة بعناصرها المتعددة ما زالت مُتشبثة بدورها الفاعل بجذوة حقّ العودة؛ وتلك رواسخ فاعلة لإثبات الأحقيّة. كما يشتمل فعل التأكيد على نوعيّن من الطّيور، نوع مرحب به كما:(الحساسين، والهداهد، والخضير)، والآخر مرفوض كما: (البوم والغربان)، يكمن الفارق بإدراك الجميزة لهذيّن النوعيّن، وقدرتها على الردّ الملائم لكلِّ منهما. علّ هذا ما يصبو إليه الروائي ويرّجوه، فمهما

[1]- رواية ضفاف البوح: ص (449).
[2] -رواية أزمنة بيضاء: ص (342- 343).

طال بعده عن مسقط رأسه، تبقى الأحقيّة به له، وهو المرحّب به، فمجدل عسّقلان، ومكوّنات الطبيعة فيها من أشجار الجميزة الأبديّة، وغيرها على دراية تامة بتلك الأحقيّة، بالتالي فهيّ تُبقي فعل الاستقبال مُستمراً، ومُتاحاً له، ولسرب مجموعته.

الرسم التالي يوضح حضور الطّيور في الثلاثية:



المبحث الرابع– الألوان

امتزجت الألوان بحياة الإنسان منذ أن مدّ بصره على الطبيعة من حوله، فقابلته السّماء بزرقتها، والأرض باخضرارها، ما جعله ينجذب إليها، ويتفاعل معها ويسلّط الأضواء عليها؛ لما تحمله من طاقات، وقدرات إيحائية تدغدغ الأحاسيس الجمالية، وتغذي الانفعالات العاطفية، وقد

أخذت الألوان وضعها الخاص عند الشعراء والكتّاب حيث اعتبروها أنماطاً تعبيرية، وعلامات بصرية تُسهم في تكثيف دلالة النصّ، وتلوينه بمعان فرعية تنزاح عن أصل الدلالة الشائع؛ ما يستدعي الوقوف عندها، والتحديق في إشاراتها وفكّ شفراتها؛ فاللون يكتنز تحته بحراً لُجيّاً من التّاريخ الدّلالي، وبذلك فإنه يتيح للمبدع المسّاحة الشّاسعة للتعبير عن رؤيته الخاصة، وعن أفكاره ومشاعره بما يمتلك من تقنية اختيار للون.

وتأسيساً على ما تقدم؛ فإن الروائي غريب عسْقلاني أدرك ألوان الطبيعة الجمالية، واعتبرها رافداً مهماً غذق منه على متنه الرّوائي في "ثلاثية شمس" حيث لامست الألوان مكنوناته الدّاخلية المتقوّقعة في سراديبه العميقة، وكشفت عن تصبغات الغربة التي ألقت برتوشها على النسيج الروائي؛ ما أدى إلى ربط خيوط المتن الملوّنة في بوتقة واحدة مُنسجمة رغم انفتاح الدّلالة، وتعددها في إطار ثلاثية تداخلت فيها الأجناس الأدبية، وانبثق كاتبها من بيئة اتقنت النسيج، وتناسق الألوان؛ لتكون المهاد الخصب، والمسوّغ المنطقيّ لحضور الألوان، وتنوعها منذ العتبات، والعناوين المباشرة والمستترة. وقد جاءت الألوان في الثلاثية على النحو الآتي:

أولاً- اللون الأبيض

يُدرَج اللون الأبيض في مُستهل الألوان التي لاذ إليها غريب عسْقلاني؛ إذ يمثل هذا اللون البؤرة المركزيّة التي انطلق منها الروائي، ودار في فلكها منذ وسمَ عنوان الثلاثية "شمس". عنوان قصير، ومقتضب زادته النكرة غموضا ودفعت بالقارئ نحو إطلاق الاحتمالات المُمكنة للإحاطة بكلِّ ما توحي إليه كلمة "شمس"، وبالولوج إلى دلالة "شمس" في القرآن الكريم بداية يُلحظ بشكلٍ قاطع أنها تدور حول دلالة النور والإضاءة والإشراق، وعندما وردت ضمن إطار التشبيه نجدها حملت تشبيها علمياً دقيقاً، فالشّمس هي سراج، والسّراج الذي يحرق الزيت، ويصدر الضّوء والحرارة، وكذلك الشّمس تقوم بالعمل ذاته في إصدار الضوء والحرارة[1]، ويتجلّى ذلك في قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا﴾[2]، وكذلك اللون الأبيض يرتبط بالضّوء الذي بدونه لا يمكن رؤية الألوان كونه الحاضن للألوان كلها، "وهو مكوّن من حزمة من الأشعة، وهو من الألوان

[1] - الألوسي: روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، تحقيق، علي عبد الباري، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، ج15، ص (201).
[2] - سورة النبأ: آية (13).

الحيادية"[1]. نجد بذلك أنّ اللون الأبيض يلتقي في دلالته الإيجابية، وما يحمله من ضوء ودفء، ونقاء مع الشمس.

وكذلك العرب القدماء فقد تعاملوا مع اللون الأبيض ضمن دائرة الدّلالة ذاتها: "لما كان هذا اللون مرتبطاً عند الشعوب – بما فيهم العرب– بالطّهر والنّقاء استخدمته العرب القدماء في تعبيرات تدل على ذلك، فقالوا: كلام أبيض، وقالوا: يد بيضاء...، لارتباطه بالضوء وبياض النهار واستخدموه في تعبيرات تدل على ذلك.. وأطلقوا على الحنطة، وعلى الشمس اسم البيضاء"[2].

وعليه فإن اختيار الروائي للون الأبيض، ومنحه المساحة الأوسع لم يكن من باب المصادفة أو الاعتباط، فقد أضفى اللون الأبيض الترابط والتآلف منذ عتبات العناوين، حيث عنوّن الرواية الأولى في الثلاثية "**أزمنة بيضاء**"، وقد توالى حضور اللون الأبيض في متن هذه الرواية بشكل مباشر وبشكل غير مباشر، والشّواهد التالية توضح ذلك: "امرأتان تعيشان شهوات الأمكنة في أزمنة بيضاء"[3]، "المساحات البيضاء، سرائر بيضاء، البحث عن أزمنة بيضاء، ريش أبيض ناصع البياض، لطيفة بيضاء، شراع أبيض، زنابق بيضاء، القط الأبيض، فستان أبيض، دخان أبيض، بياض الحقيقة، بياض الخد، بياض الثلج، طائري الأبيض"[4].

تلك مُجمل العبارات التّي مثّلت اللون الأبيض في الرواية الأولى، وهذا المقتبس: "**الشمس تغطس في الماء، الوقت حالة محيّرة بين الضوء والعتمة، تصبح الدنيا فضة خالصة، تتوهج لطيفة بيضاء شفافة تقف على خط ما بين الموت والميلاد، بين ذهاب النهار ومولد العتمة، تعبر ممراً سريّاً بين الروح والجسد**"[5]. يأخذ اللون الأبيض هنا بعديّن متناقضيّن دلالياً، البعد الأول سلبيّ الدّلالة من خلال فصلة بين مرحلتيّن حاسمتيّن، وهما مرحلة الميلاد، ومرحلة الموت، وما يرافق تلك المراحل من سيطرة العتمة أو انقضاء النهار، ولكن هذه المرحلة تُحتّم الوقفة الجادة مع سراديب النفس من أجل تحديد الوجهة، أمّا البعد الثّاني، فهو إيجابيّ لم يخرج

[1] - عبيد، كلود :الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها) مراجعة وتقديم: محمد حمود، ط1، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر- بيروت، 2013، ص :(18)
[2] - عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص:(69).
[3] - رواية أزمة بيضاء: ص: (333).
[4] - رواية أزمنة بيضاء: ص:(333، 346،343،341، 416،413،411،410،406،383،361،360،358،357،349).
[5] - رواية أزمنة بيضاء، ص: 357).

فيه عن الفهم السّائد عن طبيعة اللون الأبيض، ودلالته المرتبطة بالبهجة، والضياء، والصفاء، والبراءة[1]، وكما أنه رمز للطهارة والنظافة[2]، وبذلك يضع اللون الأبيض هنا "لطيفة" بين خياريّن، ولكن عليها التيقّن بأنّ لكلِ خيار ضريبة يدفعها الجسد، وتعتريها الروح.

أمّا في رواية "ضفاف البوح" فقد حضر اللون الأبيض في الشواهد التالية: (بيضاء العين، بياض الورق، قطها الأبيض، بياض الفجر، سحابة بيضاء، أزمنة بيضاء، الزمن الأبيض، امرأة بيضاء، سكنت زمنها الأبيض، الأزمنة البيضاء، وردة بيضاء، بيتي الأبيض، قلب أبيض، أغنية بيضاء، لوحة بيضاء، الأبيض، قمح أبيض، الزائرة البيضاء، بيضاء، بياض الفجر، شهواتنا البيضاء، النوم في بياض الأثير، بياض الثلج، أبحث عن بياض مستحيل، أمام البياض، بياض البوح، أزمنة بيضاء، مساحاتها البيضاء، بيضاء عارية، الطواقي بيضاء ناصعة).[3]وتلك اللوحة من ضفاف البوح توارد فيها اللون الأبيض بغزارة:

"ربما تعثرين على أزمنة بيضاء والجنون هو السؤال:

كيف نحسب الزمن الأبيض؟ وعلى أي تقويم يكون؟ هل نعيشه ساعات أياماً وشهور؟

يأتيني الجواب طارداً: الأزمنة البيضاء ميقاتها الأشواق واللهفات والرغبات والشهوات.. دفقات الفرح، التماهي بين الموجودات، الأبيض لا يعترف بغير البراءة وأنت امرأة بيضاء سكنت زمنها الأبيض، فهل أجد في مدارك مساحة صغيرة أزرع فيها بستاني لأقدم لك في الصباح وردة بيضاء؟...

في الرواية تضحك شمس من قلب أبيض، وتغني أغنية بيضاء.. هل سمعت أغنية بيضاء؟

هذا السؤال سأطرحه على صديقي الفنان التشكيلي، لعله يرسم لوحة بيضاء يستدعي إليها جميع الألوان.[4]

---

[1] - يُنظر: شكيب، مصطفى، علم النفس الألوان- التأثيرات النفسيّة للألوان، ص:10، http://www.kotobarabia.com

[2] - عبد الغني، خالد، سيكولوجية الألوان، ط1، مؤسسة الوراق للنشر- عمان، 2014، ص (27).

[3] - رواية ضفاف البوح: ص (457،456،442،440،431،422، 457، 457، 457، 457، 489،486،477،473،470،470،467،463،462،459،458،458،457).

[4] - رواية ضفاف البوح، ص (457).

وفي الرواية الثالثة: "**بيت في الأثير**" فقد حضر اللون الأبيض في الشواهد التالية: (نورسة بيضاء، رجفة ضوء، ضوء الفجر[1]، زنبقة بيضاء، بياض الورق، أغرق في البوح على بياض الورق، شوق الوصول إلى الأزمنة البيضاء، بياض الأزمنة[2]، أنتِ لي الضوء في وجه الحاسوب، أنتِ في الضوء امرأة، من صوت وضوء، الضوء يفترش البياض، صفحة بيضاء، صوتاً وضوء، يصبح الضوء امرأة، البياض من طبع الحرائر، ضوء النهار، مع الشروق، تضيء مصباح القراءة، امرأة من صوت وضوء، شعاع الشمس، نشعل القنديل، بيضاء مثل وسادة الحلم[3]، أشعة الشمس، يضيء الحبر، يتوهج يضيء، تضيء عباءة الليل، بواكير الصباح، الورق الأبيض، مساحات بيضاء، وهج الصباح[4]، نوّة بيضاء، تضيء الخارطة[5]، يضيء الشوق، قاموسنا بدأ بالبياض، الرغوات بيضاء، قتلوا الأبيض[6]، قنديلاً يضيء، حنطة بيضاء، ورقة بيضاء، راية بيضاء، بياض الورق[7]).

من الشواهد السّابقة يُلحظ عدّة أمور، أولها، أنّ الروائي وظّف اللون الأبيض بشكّلٍ مُكثّف مُلتفاً في مجمل دلالته نحو الصّفاء والطهر، والنقاء والاستشراف، والنظرة التأملية والأمنيات التفاؤلية، وعدم الاستسلام، وانتصار الخير على الشّر من خلال النور الذي يسحق الظّلام، وكل هذه الدلالات الإيجابية تدفع بالروائي نحو البحث الدؤوب عن الأبيض في داخله، ومن ثمّ يتوجه للبحث عن ذاته البيضاء في غيره. كما تجلّى أسلوبه في التعامل مع اللون الأبيض كرؤية فنية بحتة تجاوز فيها حدود التقنية المفروضة. "إن الأسلوب عند الكاتب، كاللون عند الرسام، مسألة رؤية لا مسألة تقنية"[8].

وثانيها، جاء اللون الأبيض مُنسجماً مع ما يشغل الروائي من هموم وأفكار جعلته يستعين به أكثر ممّا سواه، للكشف عن مكنوناته النفسية والداخلية، حيث شهد اللون الأبيض انعطافاً دلالياً تجلّى في جُلها المعادل لحالة الاغتراب النفسي لدى الروائي.

---

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثاني.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[4] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.
[5] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[6] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[7] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[8] - جنيت، جرار: خطاب الحكاية، ط2، ترجمة: محمد معتصم، و عبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأموية، 1997، ص (13).

أمّا ثالثها، يُستشف من الشواهد المدّرجة أعلاه أنّ اللون الأبيض يتعالق ومفردة "أزمنة" بصيغها المختلفة:(أزمنة بيضاء، والزمن الأبيض، وزمنها الأبيض، والأزمنة البيضاء، وبياض الأزمنة)، وإذ بالمعنى يستكن بها وراء الدوال التي تُخبر بأنّ ذكريات الروائي، وتجاربه ليست كلها بيضاء، وأنّ هناك ثمة أزمنة انحرف بعضها عن الأبيض، وشابَ بعضها الآخر العديد من الشّوائب التي سلبت من الأبيض النقاء والصفاء.

تذيّل الباحثة الملحوظات السّابقة باستنتاج مفاده أنّ اللون الأبيض تناثر في كل ثنايا "ثلاثية شمس" بأقسامها الثلاثة بشكّله المباشر وغير المباشر، مُشكلّاً شبكة من العلاقات الدّلالية المُنسجمة منذ عتبات العناوين الرئيسة والفرعية، وبالامتداد عبر المتن الروائي حيث تماهى اللون الأبيض، وتناسق مع جُلّ الدّلالات والإيحاءات الظاهرة، والمستترة التّي انبثقت من البؤرة المركزيّة للمسمّى العام "شمس" حيث دار في فلكها الروائي والنصّ والمتلقي، وتربعت من خلاله الدّلالة الأكثر سطوعاً، التّي تتمثل في النقاء، وتجدد الأمل واستمرار البدايات خلف كلّ مُنعطف.

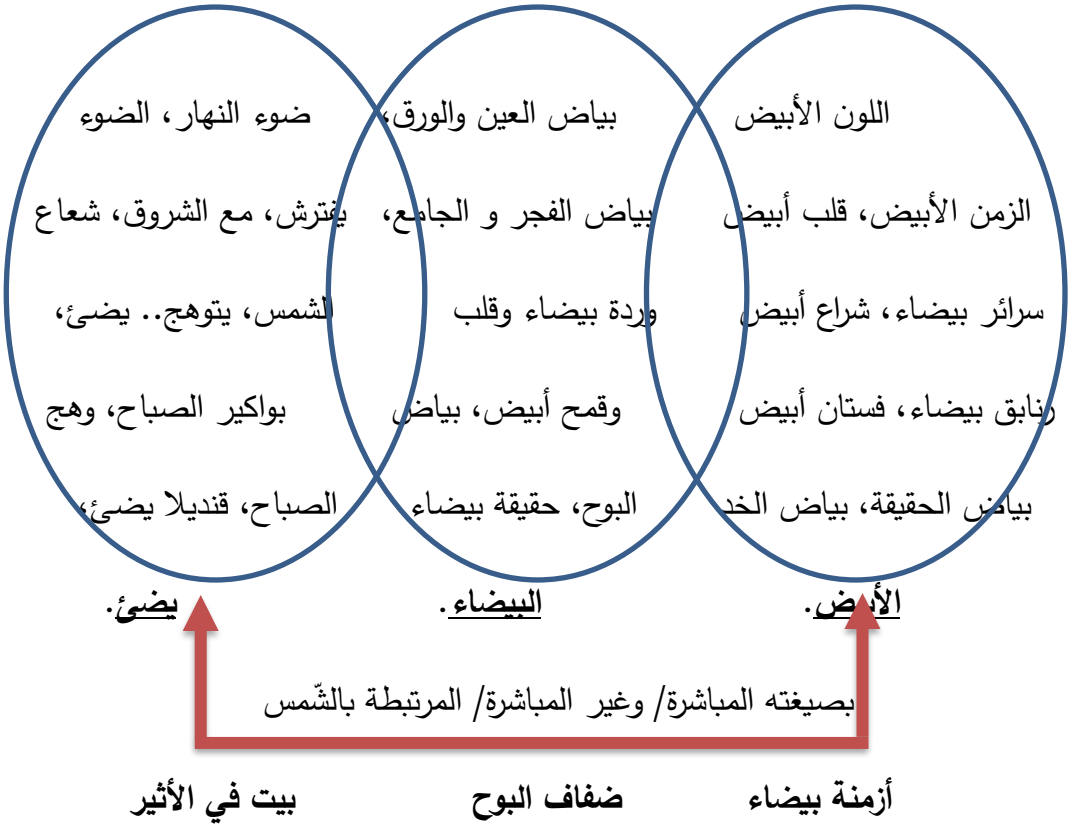
وقد أشار أحمد مختار عمر إلى ذلك في معرض حديثه عن اللون الأبيض: "رمز الطهارة والنقاء، وهو يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود، إنه الصفحة البيضاء التّي ستكتب عليه القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين. إنه يمثل البداية في مقابل النهاية، والألف في مقابل الياء"[1] ، وفي ذلك تأكيد حتميّ بأنّ اللون الأبيض يصبّ في حقل إيجابيّ يبعث على الاطمئنان، والتفاؤل، قال تعالى: " وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ"[2].

ويُخّبر الرّوائي بهذا الحضور المُكّثف للون الأبيض، بأنه استقى ظلاله الإيجابية ممّا توارث عنه بالوجه الأعم، وألقى به في أجزاء المتن، وجعله مُلازماً للعديد من العناوين في الثلاثية، كما لوحظ حرِص الروائي على إدراج اللون الأبيض بفنيّة وحرفيّة ، كانت كفيلة بعدم إرهاق المتن، أو القارئ، وأبعدت الوقوع في فوضى اللون، وتزاحمه، فقد جرى اللون الأبيض في الثلاثية بانسياب، وانسجام جعلت منه وسيطاً لفهم دلالات المتن الروائي من خلال ربطها بالعنوان العام (شمس)، وبالعناوين الفرعية (أزمنة بيضاء، والبحث عن أزمنة بيضاء.)، ومن جهة أخرى انسجم

[1] -عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، ص (185-186).
[2] - سورة آل عمران: الآية: (107).

اللون الأبيض وطبيعة اللغة التي سار عليها المتن الروائي الممتد، إذ غلب عليها طابع اللغة الشّعرية، وهي الأجدر على احتواء اللون الأبيض، وغيره العديد من الألوان.

وقد أرفقت الباحثة رسماً توضيحيّاً لمسار اللون الأبيض في نسيج الثلاثية في الصفحة التالية:



يؤكد هذا الرّسم التوضيحي حضور اللون الأبيض في أجزاء الثلاثية كلها، بصيغ مباشرة وأخرى غير مباشرة. يعكس هذا اهتمام الروائي به، كلونٍ يلتقي، ودلالة المسمّى العام للثلاثية "شمس"، ويلتقي والمعاني الغائرة التي استمر باحثاً عنها على امتداد المتن الروائي، من صفاء، ووضوح، ودفء، وإضاءة.

ثانياً- اللون الأسود

من المتعارف عليه في الذاكرة الفردية والجمعية بأنّ اللون الأسود هو لون سلبيّ؛ لارتباطه بأشياء منفّرة في الطبيعة فهو مرتبط بالليل والظّلام، ثمّ رُمِز به لما يرافق الليل والظلام من حزن ومشقة وألم "اللون الأسود رمز الحزن والألم والموت. كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل

إلى التكتم"[1]، ومرتبط بالغراب الذي يحمل دلالة الغربة والارتحال، واستمر هذا المعنى مُلازماً للأسود حتى يومنا هذا. فقد استخدمه الأدباء ليعكسوا من خلاله عتمة الظلم والاضطهاد، وزفرات النأي عن الأوطان، ليشكّل المعادل الموضوعي لعالمهم الدّاخلي النازف بالحبر الأسود، والذكريات السّوداء كما هو حال –الروائي الغريب:(غريب عسْقلاني) الذي ألصق أيضا الدّلالات السّلبية، والتشاؤمية على اللون الأسود، فقد حصل اللون الأسود على المرتبة الثانية من حيث مساحة الحضور في الثلاثية، ومن الصّور التي استُخدِم فيها اللون الأسود ما يلي:(عود ثقاب في ظلمة حالكة، العتمة، جفاف أسود، قناديل العتمة، احتمال أسود، سوداء، السّود طيبون، الرجال السّود، شريط أسود، قشرة سوداء، قتامة السّواد، عتمة الليل، نقطة سوداء)[2].

وفي الرواية الثانية "ضفاف البوح" توارد اللون الأسود في العبارات والصيغ التالية:(عتمة الليل، عباءة سوداء، السّواد، غبش العتمة، الاشعاع الأسود، السواد/الليل الأسود، الملابس السّوداء، الحبر الأسود، حروفاً سوداء، للسواد، عظمي سواداً، سواد الذكريات، غراب أسود، أردية سوداء، العتمة.)[3]

أمّا الرواية الثالثة "بيت في الأثير" فقد تواجد اللون الأسود في العبارات، والصيغ التالية: (عباءة الليل[4]، سواد الشهوات، زمن السواد،[5] بحر السواد، أكتب بالأسود،[6] العتمة في غزة، سر العتمة في غزة،[7] ليل في الليل، ما الأسود إذن،[8] العتمة، بطاقة سوداء)[9]. والمشاهد التالية:

" بكت شمس وأخذتها بحة قديمة: غلبتني

حاولت ان أدخل معها دوائر أخرى بادرتني:

–أنا لست سوداء، ولكنه الليل سودني بجناحيه.[10]

---

[1] - عمر، أحمد مختار: اللغة واللون ،ص (186).
[2] - رواية أزمنة بيضاء: ص (334، 336/336، 344،341، 348، 416،414،407،406،376،358،356).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (437، 447، 453، 454، 457،454، 458، 492،492،491،480،471،474،458،458).
[4]- رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[5] - رواية ببت في الأثير، الفضاء الثاني.
[6]- رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[7] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[8] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[9] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[10] - رواية أزمنة بيضاء، ص (337).

يظهر اللون الأسود في السّطر الأخير من المقطوعة النثرية: (سوداء، سودني)، حيث أتاح أسلوب الحوار الذي جرى بين البطليّن (الراوي، وشمس)، الفرصة لشمس كيّ توضح الحالة التي هي عليها، كما يبدو فإنّ الحالة السّيئة التي تنداح بها شمس، وما رافقها هي من يستجلب هذا اللون:(بكاء، بحة قديمة، الليل). مفردات تستقطب اللون الأسود الذي يمتص الضّوء، ويحلّ محله[1]، وهذا ليل شمس صبغها بالعتمة نتيجة لحالة الحزن والألم التي تعصف بها، ولكن الأهم أنها رافضة لتلك الحالة، وفي هذا مؤشر يؤكد أن تلك الحالة مؤقتة وزائلة.

وفي لوحة ثانية يقول الراوي: **وأنا الآن أنحاز إلى الحياة، أبتعد عن كل ما يلونها بالسواد... الليل الأسود إذا لم تطرزه النجوم يخيفني"**[2]. يُعمّق الراوي في هذه اللوحة دلالة اللون الأسود القاتمة التي تستجّلب الحزن والتشاؤم، ما دفعه لرفض هذا اللون الذي أخذ منه الكثير، وهو الآن جاهز لهجرانه، لأنه لون يتعارض مع الحياة التّي قرر الراوي الانحياز لها، كما يحمل الفعل (أنحازُ) الرغبة العارمة بالتوجه نحو الحياة، وبالتالي الرغبة العارمة بكبح ما يعرقل هذه الرغبة حتى وإن كان الليل بوقته الزمني الذي يأتي عندما تنسحب الشمس، هو الآخر مرفوض وحده، وفي هذا دلالة عميقة لمقدار الحزن والألم والتعب الذي حلّ وآن له أن يرتحل.

وفي قرار آخر يُعلن: "**الملابس السوداء إذا لم تعطِ الأبيض نقاءً وبهجة مرفوضة، الحبر الأسود لن أتعامل معه**".[3] يُعلن الراوي قراره بالتوجه نحو الحياة، وهو يعلم أن طلب الحياة من واقع لا حياة فيه يتطلب منه الكثير، ومن هذا الكثير القرار الحاسم بالانفصال عن اللون الأسود، وما يتوشح به من ملابس وأقلام. وفي ذلك إشارة واضحة أنّ الروائي غريب عسْقلاني علّق على اللون الأبيض، وما ينشق عنه من ضوء، وإشراق حلمه بالعودة إلى مسقط رأسه: "مجدل عسْقلان"، في حين قابل ذلك باللون الأسود، وما ينشق عنه من مفردات تصبُّ في حقل العتمة، والليل فعاش اللون الأسود وانفعل معه عاكساً من خلاله نفسه المتعبة، والمنهكة من طنين الغربة الذي طال.

ومن بيت في الأثير اللوحة التالية:

---

[1] - شكيب، مصطفى، التأثيرات النفسية للألوان، ص (7).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (457).
[3] - رواية ضفاف البوح (458).

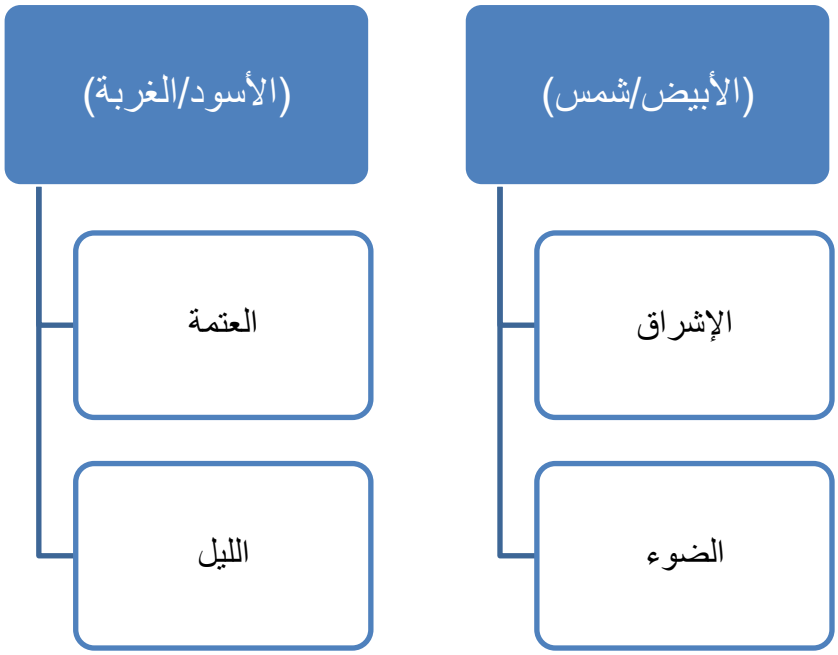
"وقفا في الشرفة يرهفان السمع: بعض أصوات تمتطي قوس قزح... يتمطى فوق الأرض تحت أردية الأثير.. فجأة يظهر طير أسود، يهوي باتجاه الأرض بسرعة سهم... قالت المرأة:

-هل رأيت يا صاحبي.. إنه شؤم النذير[1]

تتحرك الدّلالة في هذا المشهد في محوريين متقابلين: الأول، محور الحياة والفرح المتحققة من نشوة اللقاء بين الراوي وامرأة الأثير، فهما (وقفا، ويرهفان)، أي أنهما تشاركا في الأثير في فعل الوقوف وفي إرهاف السمع، وفي هذا خط دلاليّ مركزيّ، فهما من بداية السّرد يرهفان لهذه اللحظة، والآخر، محور الحزن والتشاؤم، الذي تسرّب للمشهد بظهور طير أسود يتجه نحو الأرض، ومفردة (فجأة) تصبُّ بحمولتها في قطبيّن من أقطاب السّرد، أولهما، المتلقي/القارئ، الذي استقبل الحُمولة الأولى من الفعلين (وقفا، ويرهفان)، فالبطل والبطلة تشاركا في الفعلين بعد طول انتظار، كما استقبل البطلان الحُمولة الثانية بظهور طير أسود، وما بين الحُمولتيّن يضرب اللون الأسود في قتامته الدّالة على الحزن وتجدد الألم.

بناء على ما سبق، يُمكن القول بأن العبارات، والصيغ التي رافقت اللون الأسود على امتداد الروايات الثلاث تحمل الدلالة السّلبية الخالصة المشوبة بالحزن واليأس والتعب حتى في كنف عبارة "السّود طيبون"، فصفة الطيبة لم تتمكن من إخراج اللون الأسود من دائرته الدّلالية الحزينة "السّود طيبون، تركوا الأهل والوليف والولد، يعيشون الاشتياق في الليل وعند الفجر، يطيرون أغاني ومواويل حزينة"[2]، كما يُلحظ أنّ الروائي غريب عسْقلاني حمّل اللون الأسود بحمولات دلالية بثّ من خلالها معاناته على الصعيد النفسي بسبب غربته الطويلة عن مسقط رأسه، التي التقت والهم الجمعي، وتُجمّل الباحثة الحمولة الدّلالية للونيين (الأبيض، والأسود)، باعتبارهما الأكثر حضوراً في الثلاثية كما يلي:

[1]- رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[2] - رواية أزمنة بيضاء: ص (356).



ثالثاً- اللون الأخضر

يبعثُ اللون الأخضر على التفاؤل، والأمل، والتجدد، والرزق، والحياة ضمن بوتقة تشعُّ بالجمال، والارتياح النفسي والبصري، "الأخضر هو لون الخصب والرزق في اللغة العربية"[1]. لاصق الطبيعة بمحتوياتها المتجددة والمُشعّة، وعُرِف عنه بأنه اللون الوحيد الذي لا يبعث على الضيق أو الملل، إذا ما طغى في حضوره، فهو لون الطبيعة والارتياح[2].

لجأ الروائي غريب عسْقلاني إلى اللون الأخضر بصيغته المباشرة، وبما يرمز إليه من مكوّنات الطبيعة من حوله مُخففاً به وطأة اللجوء، ومُنحازاً به إلى الحياة التي وجدها في وريقات النعنع والريحان، ومن تلك الصيغ ما يلي:(المساحات الخضراء، الريف بساط ريح محمل بكائناته الخضراء الخارجة لتوها من رحم بكر.[3]، صوتك أخضر، زيتونة البلاد،[4]، عيناها الخضر، الحبر الأخضر، السّطر بالأخضر، خضراء يانعة، جواد أخضر، ريحان، نعناع، ميرمية[5]، الكلمات

[1] - عمر: أحمد مختار: اللون واللغة، ص (79).
[2] - يُنظر: شكيب، مصطفى، التأثيرات النفسية للألوان، ص(8-9).
[3] - رواية أزمنة بيضاء: ص (341).
[4] - رواية أزمنة: ص (365، 400).
[5]- رواية ضفاف البوح : ص (458).

الخضراء، أوراق نعناع، العناوين الخضراء، الأخضر، عشبا أخضر، قرنفلة، نعناع، امتطى الأخضر[1]،الزيتونة، لذت بالأخضر، حمامة خضراء)[2].

وقد شهدت عدّة لوحات على امتداد "ثلاثية شمس" المعاني التي تبعث على الحياة، وتنزع الأمل بحضور اللون الأخضر، منها: "أنحاز إلى الحبر الأخضر، فالأخضر يفرحني، أكتب هذه السطور بالأخضر تصلك على الشاشة حروفا سوداء، عودي بها إلى حبرها توّرق أشتال ريحان ونعناع وميرامية برية.. اليوم أراك خضراء يانعة.. والليلة أعبرُ طقس الانتظار على صهوة جواد أخضر يعبر على الهواء.[3] يعلنُ الروائي انحيازه للون الأخضر حيث صبغ به مكوّنات أساسية بالنسبة له من حبر، وسطور وجواد، انبثقت من خلالهما الحياة والسّعادة، والشباب أندى بهما جفاف غربته. كما تنفتح دلالة أخرى تُخبر بأنّ الموطن الأول للروائي هو الذي يُحفّز اللون الأخضر على منح الحياة لمكوّنات الطبيعة من حوله بما فيها الروائي نفسه، وهذا مشهد آخر: "**وإذا يبس الأخضر إذن الغربة تلفظ بحتها الفقد ما أعيش لا قطرة ندى ولا زهرة ليمون ولا عبق قرنفلة والنعناع يذهب إلى الجفاف يدميه العطش... رجفة الغياب تقرع النواقيس.. يداهمني الزوال ولا أزول**".[4]

وفي لوحة ثالثة حقّق الروائي باستحضار اللون أهم عناصر البناء الروائي من حيث التماسك والانسجام، فقد قدّم اللون توليفة مُتناسقة مُنسجمة، "**شمس لا تسكن بياض البوح بين سطور وحروف من سواد، عفوك يا سيدة المقام، لا يكون البوح من الروح إلى الروح إلا مع الأخضر حرفاً ثم سطراً في سؤال وجواب**"[5].

بناء على ما تقدّم، تجدر الإشارة أنّ الألوان سابقة الذكر، وهي(الأبيض، والأسود، والأخضر) حازت على المساحة الأعلى من حيث الحضور، ومن حيث تنوّع الدّلالة، وعليه من الممكن اعتبارها الألوان الأساسية في المعمار الفني البنائي في "ثلاثية شمس"، بينما يمكن اعتبار الألوان التالية:(الأحمر، والبرتقالي، والأزرق) ألواناً فرعية ؛ فهيّ لم تشكّل الحضور اللافت من حيث المساحة، ولا من حيث الانحراف عن محور الدّلالة المعهود في الأذهان، وبذلك يمكن حصرها

---

[1]- رواية ضفاف البوح: ص (463،462، 472، 482،473).
[2]- رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث و السّابع.
[3] - رواية ضفاف البوح: ص (458).
[4] - رواية ضفاف البوح: ص (482).
[5] - رواية ضفاف البوح: ص (473).

مُجتمعة على النحو الآتي: اللون الأحمر الذي ارتبط بالدم والقتل والغضب، فالروائي لم يلوّح به بدلالة مغايرة، "**فجأة صارت الدنيا بلون الدم، صار الماء أحمر، طائري ينطق مذعوراً يصرخ بي بصوت آدمي**"[1]، و"**أكتب الليلة بالأحمر، والأحمر دمي يعلن نزف نبضي**"[2].

كما ارتبط اللون البرتقالي كذلك بالشمس، وحالاتها ما بين شروق وغروب، " **قرص الشمس كرة متوهجة باردة، تغرس أشعتها البرتقالية على جلد الماء**"[3]، وفي لوحة أخرى تجسّد المعنى ذاته "**النهار يمضي إلى النهايات، الشمس تهبط نحو أديم البحر، ترسل ضفائرها بلون البرتقال**"[4]. من جانب آخر قد يكون اللون البرتقالي الحاضر بقوة، والغائب أيضاً بقوة في الوقت نفسه، وهو على رباط وثيق بالشمس و"شمس" العنوان.

بينما عكس اللون الأزرق في جُل حضوره زرقة البحر وصفاء السّماء، "**فوق الربوة أخذتنا زرقة البحر إلى منارة عسْقلان**"[5]. وقد استعان به الروائي في معرض حديثة عن "شمس" عندما وصفها قائلاً: "**عينها عين زرقاء اليمامة، شمس تعرف الرحلة، تسبق الريح اشتياقا صوتها يتردد مثل خرير الماء**"[6].

ارتأت الباحثة ألا تغض الطرف عن لون أخير، وهو اللون "**الرمادي**"، الذي حضر في لوحتين فقط، هما: "**خرجت إلى الشّارع يقرعني علم الأصول والفروع وسر الدالية التي تعطي عنبا بطعم المانجو، الوقت أمامي رمادي يزحف نحو السواد، فيما الشمس تصلّبت وسط السّماء، والمرأة بجانبي كل شيء فيها يهتز**"[7] و "**هكذا أنت معي تحضرين، وهكذا أنا عندما أخرج من سجن جسدي إليكِ في الأثير.. هل أنتِ مثلي.. لا تخذليني.. لا تخذلي روحك كي لا يزحف الرمادي إلى بياض الأزمنة.**[8]. كثّف الروائي الدّلالة المركزيّة مع اللون الرمادي من خلال توجيه حواره "للمرأة" الباحث عنها على امتداد الثلاثية، ومن جانب آخر، أومض برفضه لكلّ دلالات الألوان السّلبية السّابقة مجدداً من خلاله طلبه للمرأة ذاتها بألا تخذله، وتشد من أزّره وأزرها كيّ

[1] - رواية أزمنة بيضاء: ص (416).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[3] - رواية أزمنة بيضاء: ص (357).
[4] - رواية ضفاف البوح: ص (444).
[5] - رواية ضفاف البوح: ص (445).
[6] - رواية ضفاف البوح: ص (443).
[7] - رواية أزمنة بيضاء: ص (355).
[8] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثاني.

لا يزحف الرمادي الذي يحمل دلالة الانتهاء واليأس إلى الأزمنة البيضاء التي تجمعه بها في الأثير ليحلو البوح، ومن جانب ثالث: جسّد الروائي من خلال هذا اللون تماسك نسيجه الروائي الممتد بتناثر مفردات جاورت اللون الرمادي، وانسجمت مع روايات الثلاثية.

الفصّل الثّاني– بناء الشّخصيّات في الثّلاثية

المبحث الأوّل– ماهية الشّخصيّة

أولاً– مفهوم الشّخصيّة لغة واصطلاحاً

ثانياً– أنواع الشّخصيّات

ثالثاً– أبعاد الشّخصيّات

رابعاً– دلالة أسماء الشّخصيّات

المبحث الثّاني: السّرد

المبحث الثالث: السّرد والحوار

أولاً- مفهوم الشّخصيّة لغة واصطلاحاً

تأسيس

تعدُّ الشّخصيّة دِعامة مُهمة وعنصر أساسيّ، وتقليد متوارث في بنية الشّكل الرّوائيّ، ولا غروّ في ذلك ، إذ لا يُمكن تصوّر العمل الرّوائي بمعزل عنها،" فلا يُمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يُمكن تصور أعمال بلا شخصيّات، إذ لا يكاد يُعثر على نصّ سرديّ يفتقر إلى شخصيّات تدير أحداثه، أو تدور الأحداث حولها سواء في السّرد القديم أو الحديث فهيّ تقليد متوارث"[1]، وهي أداة الرّوائي، والوسيلة التي يعبر من خلالها عن عمق صراعه مع الحياة من الجانب الموضوعي، والطاقة الدّافعة التي تتمركز حولها كلّ عناصر السّرد كونها القيمة المُهيمنة في الرواية من الجانب الفني، كما أنّها تدير الأحداث، وتنظم الأفعال، وتصل بها إلى ذروة التأزم ضمن إطار زمانيّ وآخر مكانيّ، "الشّخصيّة العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كلّ العناصر الشّكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الضّرورية"[2]، وبذلك فإنّ الشّخصيّة تتكفل بانسجام النّظام العلائقي داخل العمل الفني، وتأتلف معه دونما انفصال، استنادًا إلى ما سبق من الممكن إيجاز القول باعتبار الشّخصيّة "العمود الفقري للجسم الرّوائي في أكبر الأعمال الرّوائية"[3]، وقبل الغوص عميقاً في بنية الشّخصيّات في "ثلاثية شمس"، فإنه لا مندوحة عن التعريج على مفهوم الشّخصيّة لغة واصطلاحاً.

إنّ أولَ ما تستفتحُ به الباحثة مفهوم الشّخصيّة الأصل الاشتقاقيّ(مادة الكلمة) الذي ينفتحُ على جذر لغويّ واحد تجلّى في مادّة (شَ، خَ، صَ)، فقد ورد في لسان العرب: أنّها مُشتقة من مادة (شَخَصَ)، والشَّخْصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشَّخْص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخاص: كل جسم له ارتفاع وظهور، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه"[4]، وورد في المعجم الوسيط: شَخّص

---

[1] - حماش، جويدة، بناء الشخصية في حكاية عبدو ولجماجم لمصطفى فاسي- مقاربة في السيمائيات- منشورات الأوراس، د.م، 2001، ص (96).

[2]- بحراوي، حسن بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1990' ص (20).

[3] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة- الكويت،1998، ص (76).

[4] - ابن منظور، جمال الدّين، لسان العرب، مج7، مادة(ش، خ، ص)،دار صادر- بيروت، 2005، ص (45-46).

الشيء: عيّنه وميّزه ممّا سواه، والشّخصيّة: الصّفات التي يتميّز بها الشّخص من غيره، ويقال: فلان ذو شخصيّة قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مُستقل[1].

أمّا ابن فارس فقد أشار في معجمه مقاييس اللغة (الشين، والصاد، والخاء) أصل واحد يدل على ارتفاع في الشيء، ومن ذلك الشّخص وسواء الإنسان إذا سما من بعيد.[2] فالمعنى هنا ينسرب نحو السّمو والارتفاع.

أمّا في معجم المصطلحات الأدبيّة العربيّة في اللّغة والأدب، فقد ورد فيه أنّ: "الشّخصيّة الرّوائيّة، سواء كانت إيجابيّة أو سلبيّة، هي التي تقوم بتحريك وتطوير الأحداث في الرّواية"[3]، وفي معجم مصطلحات نقد الرّواية: "الشّخصيّة هي كلّ مُشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجابًا، أمّا من لا يشارك فيها، فلا ينتمي إلى الشّخصيّات، بل يكون جزءاً من الوصف"[4]، كما أضاف إلى التعريف بأنّ الشّخصيّة من العناصر المصنوعة تتكوّن من مجموع الكلام لديها القدرة على وصف وتصوّير الشّخصيّة، كما ورد أنّ الشّخصيّة هي التي تُشير: "إلى الصفات الخلقية والجسمية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، ولها في الأدب معاني نوعية أخرى، وعلى الاخصّ ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية"[5]. يُستشف من هذه التّعريفات أنّ للشّخصيّة صفات سيكولوجية، وفسيولوجية يتميّز بها الأشخاص عن بعضهم، فيما تعتبر الشّخصيّة في الأدب على ما تقوم به من أفعال، وأدوار تضمن سيرورة العمل السّردي.

الشّخصيّة اصطلاحاً

في مُستَهلِّ المعنى الاصطلاحي تجدر الإشارة أولاً إلى كلمتين هما: (personne) الشّخص، و (personage) الشّخصيّة، وتوضيح الفرق بينهما، فكلمة (personne) تعني "الفرد المسجل في البلدية، الذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً ويموت حقا"[6] بينما أشار رولان بارت إلى أنّ

[1] - أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (شخص)، مطبعة مصر- القاهرة، 1972، ص (475).
[2] - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، مادة(شخص)، ط2، ج1، دار الكتب العلمية- بيروت، 2008، ص(654).
[3] - وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان- بيروت، 1984، ص (208).
[4] - زيتونيّ، لطيف، معجم مصطلحات نقد الّرواية، ط1، مكتبة لبنان- بيروت، 2002، ص (113- 114).
[5] - فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية،(دط)، دار محمد الحامي للنشر- تونس، 1988، ص (195).
[6] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،ظ1،عالم المعرفة- الكويت،،1998 ص (75).

كلمة (personage) تعني: "كائنات من ورق تتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة"[1]، فيما تعني كلمة(persona) اللاتينية "القناع الذي يرتديه الممثلون اليونانيون في احتفالاتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية"[2]. كما جاء المصطلح الإنجليزي(personality) عن هذه الكلمة دالاً على الشّخصية، في حين أصبحت كلمة(person) تمثل مصطلحاً أدبياً يحمل معنى (القناع الأدبي)، وهذا في النقد يدل على الذات الفاعلة ضمن العمل الأدبي، فتتخذ هذه الذات أوجهاً متعددة، ربما كان الراوي نفسه أحد تلك الأوجه[3].

أمّا تعريف فلاديمير بروب، وغريماس فقد حاولا معاً تحديد هوية الشّخصيّة في الحكي بشكّلِ عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينها، وبين مجموع الشّخصيّات الأخرى التي يحتوي عليها النصّ، وعليه فإنّ الشّخصيّة قابلة لأن تُحَدِّد من خِلال سِماتها ومظهرها الخارجي"[4].

والشّخصيّة عند رولاند بارت هيّ(نتاج عمل تأليفي)، ويقصد بذلك أنّ هويتها مُوزّعة في النصّ عبر الأوصاف والخصائص التي تَستَنِدُ إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي.[5] يلوّح بارت خلال هذا التعريف بأهمية الشّخصيّة في البناء الروائي التي يمنحها إياها النصّ،

أمّا الشّخصيّة عند العرب فيُذكر أنّها نالت النصيب الوافر من الدّراسة والاهتمام ما أدى إلى تنوّع وجهات النظر وتعددها، ومُستهل ذلك تعريف عبد المالك مرتاض حيث قال بأن الشّخصيّة هي: "التي تصنع اللغة، والتي تبثّ أو تستقبل الحوار، وتصنع المناجاة..."[6]، ومفاد ذلك أنه يُسند للشّخصيّة وظائف فنية مهمة في العمل الفني تجعلها من المكوّنات الهامة التي لا يمكن الاستغناء عنها. ويذهب سعيد يقطين إلى أن الشّخصيّة: "مختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى السرد"[7].

---

[1] - الإبراهيم، ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية- مكتبة الأسد- دمشق، 2011، ص (206).

[2] - حنا، داوود، الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الإنجلو المصرية- القاهرة، 1991، ص(7).

[3] - ينظر: دي فوتو، برنارد، عالم القصة، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب- القاهرة، 1969، ص(40).

[4] - ينظر: لحمداني، حميد، بنية النصّ السَّردي- من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص (50).

[5] - يُنظر لحمداني، حميد، بنية النص السّردي، ص(51).

[6] - زغرب، صبحية عودة، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، ط1،دار مجدلاوي- عمان، 2010، ص(117).

[7] - يقطين، سعيد، قال الراوي: البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي- الدار البيضاء، 1997، ص(87).

ويعرفها محمد يوسف نجم بقوله: "تعتبر الشّخصيّة مصدر إمتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة، منها أن هناك ميلاً طبيعياً عند كل إنسان إلى تحليل نفسي ودراسة للشخصيّة"[1].

وصفوة القول ممّا سبق، اتفقت التعريفات السّابقة في اعتبار الشّخصيّة الرّكن الأساسيّ في بنية العمل الرّوائي وعموده الفقري. تسير عبرها الأحداث، وتتجلّى من خلالها الأفكار وفق شبكة من العلاقات التي تُسهِم مُجتمعة في تكوين مادة العمل الروائي، واستمرار الحركة فيه دون الانفكاك عن المتعة والتشويق.

ثانياً- أنواع الشّخصيّات ووظائفها

توطئة

تعددت الدّراسات التي اهتمت بتصنيف أنواع الشّخصيّة ووظائفها، على اعتبار أنّ الشّخصيّة من أهمِّ العناصر في بناء كلِّ عمل روائيّ، فمن خلال تفاعلها تتشكّل ملامح العمل وأحداثه، ما يتوجب على الكاتب انتقاء شخوصه برويّة، وحكمة تكون فيه كلّ شخصيّة في مكانها المناسب، وقد ارتأت الباحثة السّير بداية وفق تصنيف "فيليب هامون"؛ إذ قسّم الشّخصيّة بطريقة مُنظمة راعى فيها الجانب السيميولوجي للشّخصيّة، ووفق هذا التصنيف اندرجت الشّخصيّة لديه وفق ثلاث فئات:(الشّخصيّات المرجعية، والشّخصيّات الواصلة، والشخصيّات المتكررة)، وتقسيم آخر ينظر إلى نوعين من الشّخصيّات هما:(الشّخصيّات الرئيسيّة، والشّخصيّات الثانوية)، وتقسيم ثالث يُسلط الضّوء على مظهرين من الشّخصيّات، هما:(الشخصيّات النامية، والشخصيّات الثابتة)، وتقسيم رابع ينشطر عن طريقة تقديم الشّخصيّات إلى: (الشّخصيّات المباشرة /التحليليّة، والشّخصيّات غير المباشرة /التمثيليّة)، وفيما يلي تفصيل لتلك الأنواع:

التقسيم الأوّل: الشّخصيّات المرجعيّة

أولاً: فئة الشّخصيّات المرجعيّة personnages referentiels: يندرج ضمن هذه الفئة الشّخصيّات التاريخيّة، والشّخصيّات الأسطورية، والشّخصيّات المجازيّة (كالحب، الكراهية)، و الشّخصيّات الاجتماعيّة (كالعامل والفارس)، وتُحيل هذه الأنواع إلى معنى ثابت فرضته ثقافة ما

[1] - يوسف، محمد نجم، فن القصة، (دط)، دار الثقافة- بيروت، (دت)،ص (51- 52).

تقف درجة مقروئيتها رهن مساهمة القارئ في تلك الثقافة، وبحضور هذه الشّخصيّات في الملفوظ الرّوائي فإنها تقوم على "التثبيت" المرجعي من خلال إحالتها على النّص المرتبط بالثقافة والإيديولوجيا.[1]

وعند دراسة "ثلاثية شمس"، والروايات المُنبثقة عنها، وهي: (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، و بيت في الأثير). يتضح أنّ الشّخصيّات المرجعية لم تظهر في الرواية الثالثة، وهي "بيت في الأثير"، ومَرجع ذلك أنّ تلك الرواية انسلخت بتوجهها عن العالم الأرضيّ السّفليّ إلى العالم الأثيريّ العلويّ، في حين ظهرت الشّخصيّات المرجعية في الروايتين، الأولى (أزمنة بيضاء)، والثانية (ضفاف البوح)، ولكن بشكّل ضئيل، ومثال ذلك: (الملك فاروق). من المتعارف عليه أنّ الشّخصيّات التاريخيّة تُحيل إلى محوريّن، الأول: المحور الإيجابي المُضيء الذي شكّل عبره صاحب هذه الشّخصيّة بصمة فارقة في محطة ما، سُجِلت ونُقِشت، واستُشهد بها عبر أزمان متتالية من باب الاقتداء الحسن، وشحذ الهمم ، والسّير على النهج ذاته.

أمّا المحور الآخر، وهو السّلبي فيحمل المعنى، والدّلالة المُعاكسة تماماً للمحور السّابق، وعندما تُذكر في سياق ما يكون ذلك من باب التنفير، أو النقد، أو الرفض، والملك فاروق من الشّخصيّات المرجعية التاريخيّة التي ذُكرت في مساحة ضيقة من جسد الثلاثية، وهو آخر ملوك مصر ارتبط اسمه ووصفه بصفات تأخذ بمصر إلى الوراء، فلُقب "بزير النساء". وإن انفلت منه علاقاته المتعددة بالنساء، لم ينفلت هو من التفافه حول مائدة القمار، وقد ذُكر الملك فاروق في الجزء الثاني من الثلاثية وهو "ضفاف البوح" في المقطع السّردي التالي: "**اصطحبتني المدام إلى مائدة القمار تلعب كالعادة مع صاحب البلاد الملك فاروق، يومها حدّق جلالته في ولاعة سجائرها العجيبة ثمّ حدّق فيَّ.. ربح الملك، وأخذ مع غنائمه الولاعة شيئاً من أثر المدام**"[2]. وكما تمت الإشارة بأنّ الشخصيّات المرجعية تحيلُ على أفكار محددة، ومعروفة سابقاً في الثقافة والمجتمع، وعليه عندما يستحضر الراوي تلك الشّخصيّة دون سواها لمشهد ما فهو يعي تماماً لماذا الملك فاروق دون سواه، فهو زير النساء، وفنيّ ماهر على مائدة القمار، وتلك الخصال لا تخوّل صاحبها إلى السّلطة، وتأخذ بأيّ إمبراطورية، أو أيّ دولة مهما كانت ضخمة كمصر مثلاً إلى الهاوية والضياع.

[1] - يُنظر: بنية الشّكل الروائي، بحراوي، حسن، ص (216-217).
[2] - عسقلاني، غريب، رواية ضفاف البوح، الأعمال الكاملة، ص (427).

<u>مانديلا</u>: احتوّت لوحات سرديّة أخرى على شخصيّات تاريخيّة، شكّلت في عصرها مشاعل مُضيئة على مستوى نيل الحريّة، واسترداد الكينونة الإنسانية عامة، وليس فقط على الصعيد الشّخصي الذاتي، وتجسّد ذلك في ذكر الراوي لِ" مانديلا". يُحلّق هذا الاسم في أُفقيّن واسعيّن، الأول، "نيلسون مانديلا"، والثّاني: "مانديلا فلسطين"، وكل شخصيّة منهما كانت أيقونة عصرها، فعندما يُذكر "نيلسون مانديلا" يتبادر إلى الذهن بشكّلٍ آليّ أنه السّياسي والمناضل من جنوب أفريقيا، رفض الظلم، وحارب العنصرية، ومكث مدة طويلة يزرع بذور الحرية في تربة قاحلة.

أمضى على إثرها أكثر من ربع قرن في السّجن، جعلت منه رمزاً من رموز المطالبة بالحرية، والتشبث بالأمل، وأصبح مدّرج المثل لمن غاص في غياهب الأسر، في حين أُطلق على "عمر القاسم" مانديلا فلسطين، وهو قائد وطنيّ فذّ، وعلم من أعلام القدس والحركة الوطنية الفلسطينيّة، ومناضل شرس، قاوم الاحتلال ببسالة، ما أدّى إلى اعتقاله وأسره لعقدين ونيف من الزمن، تمتع خلال تلك الفترة الطويلة بمعنويات عالية، وتسلّح بإرادة وعزيمة لا تلين، رسّخت لديه الإيمان العميق بالحرية التي نالها، وهو محمولاً على الأكتاف من سجن عسّقلان إلى القدس، وبذلك فقد كان مطلب الحرية القاسم المشترك بين الشخصيّتين، شكّلت من خلاله كلّ شخصيّة الرمز الذي يتغنى ويُحتذى بها، فالحرية حقّ إنسانيّ فطر الله الإنسان عليها، وهي مطلب شعوب الأرض، يسعى إليها الإفريقي، ويحارب من أجلها الفلسطيني.

لا ريب أنّ المطلب العادل عند الشّخصيّتين أو عند الاسميّن: نيلسون مانديلا، ومانديلا فلسطين، يُنتج دروساً جديدة في سبيل نيل الحرية، وإن كان طالبها محّمولاً على الأكتاف، هذا يجعل من الشّخصيّتين الرمز الإنسانيّ الخالد. بناء على ما سبق، يستثمر الراوي هذه النماذج، وتلك الرموز الحيّويّة ليعقد صلة بينها، وبين شخصيّات أخرى تعاني ذات القهر في سبيل الخلاص، ونيل الحرية، ومتخطياً بها السّنوات العجاف الطوال التي يصدرها السّجان بحقّ الأسرى، التي في كثير منها تجاوزت سنوات مانديلا أفريقيا، ومانديلا فلسطين، وبذلك يتمكّن من انتزاع مانديلا ثالث وهو "يوسف المنسي"، الذي عاني الأسر، وذاق لوعة معدته الخاوية. اللوحة الآتية تُخبر بما سبق "**هل سمعتٍ عن مانديلا فلسطين، إنه هذا الرجل...يوسف المنسي مات على صدري، دخل الإضراب عن الطعام، رغم قرحة مزمنة نهشت معدته.. صام معنا عشرة أيام، فمه صار صنبور دم انفجرت معدته.. يوسف يا سيدتي صائم أفطر على شلال دم**"..."**إن**

يوسف شغلته السياسة بعد الاحتلال، كان يغرق في الصمت طويلاً، يذرع الطرقات ليلاً، حتّى أخذوه مكبلاً قبل آذان الفجر، صار حكاية وعرفنا أنه قام بأفعال كثيرة، غاب في السّجن بضع سنين عاد محمولاً على أكتاف الرجال، أخذوه دون مراسيم جنازة إلى مثواه الأخير في المقبرة، هكذا شاء الاحتلال"[1].

تتساوق دلالات القهر والإذلال والتعذيب التي يتبعها الاحتلال أثناء الاعتقال، وأساليب إضعاف الإرادة والجسد في لوحات عديدة لشخصيّات تاريخية، وشخصيّات معاصرة مع البنية الصرفية التي تصبّ في ذات المحمول الدّلالي من خلال استخدام صيغة (المفعول) الذي يتلقى الفعل، وفي الشّخصيّات المذكورة تجلّى ذلك عبر استخدام صيغة المفعول(مكبلاً، محّمولاً)، ثمّ يُعَمَق المعنى للانسياق دون إرادة بقول الراوي : "**هكذا شاء الاحتلال**"، تلوّح صيغة المفعول في محورين أحلاهما مُرّ، الأول، في استخدام صيغة المفعول ما يضرب في فحوى الحدث دون رغبة أو رفض، فالأسير ينساق عنوةً برفقة كلّ أدوات القمع والقهر، أمّا الآخر، أن صيغة المفعول تسبح في السّياق متوجهة معه حيث توجه زمانياً، أيّ أنّ صيغة المفعول ترتبط بحدث مُتجدد زمانياً، يجعل المتلقي على موعد مُتجدد معها، والمُمَارس عليه الفعل (الأسير) كذلك تماماً.

القابلة: يُستحضَر عبر هذه الشّخصيّة الاجتماعية مهنة قديمة، تعود إلى الظهور بثوب عصريّ، حيث كانت القابلة المصدر الموثوق للعائلة فيما يتعلق بأمور الحمل والولادة، والمقطع السّردي الآتي يرصد حضورها في الرواية الأولى "أزمنة بيضاء"، "**أكدت القابلة أنّ الطفلة خرجت من كهف الرحم إلى نور الحقيقة، دون صراخ، وأنها خرجت قبل أن تشتد آلام المخاض... وهي تعجب من طفلة لم تصدر عنها "كغكغة" الصغار "**[2]".

يفتحُ هذا المقطع نوافذ العمل السّردي على عدّة اتجاهات، **أولها:** نالت شخصيّة القابلة موقعاً مُناسباً على خارطة السّرد، من خلال حضور تلك الشّخصيّة في الرواية الأولى، "أزمنة بيضاء"، التي تزاحم فيها عدّة عناوين، منها: (البحث عن أزمنة بيضاء، ورحيل الشّهوات – أحجية أم

[1] - عسقلاني غريب، رواية ضفاف البوح، ص (450، 451، 459).
[2] - عسقلاني، غريب، رواية أزمنة بيضاء، ص (403).

كرامة مكان، وليل الهجانة الطويل، وقبلة على رأس لطيفة، الخروج من براويز الصور، القمر في حضن شمس). وكل عنوان يُلقي بسهم في كبد الحقيقة التي تُشكّل بؤرة الحدث.

ثانيها: تميّزت شخصيّة القابلة على مستوى العمل السّردي بقوة رمزيتها ودلالتها، التي تمحوّرت في فعل التأكيد، فقد انحرف الراوي عن أفعال تقوم على الإخبار والمكاشفة، واستند إلى فعل التأكيد "أكدت القابلة"، وممّا لا شكّ فيه أنّ ذلك الاستناد إلى فعل التأكيد لم يكن من باب العشوائية أو التنويع، وإنّما لأنّ المعلومات التي قدمتها القابلة لا يناسبها إلا فعل التأكيد؛ لأنّها تمتاز بالغرابة والخروج عن المألوف في بعضها، فهي تمثلت بِما يلي:

–أكدت القابلة جنس المولودة، فهي (أنثى– طفلة).

–أكدت القابلة أنّ هذه الطفلة خرجت من كهف الرحم إلى نور الحقيقة.

–أكدت القابلة أنّ عملية خروج الطفلة خلت من الصراخ و قبل آلام المخاض.

– ثُمّ يُقفل هذا التأكيد بتعجب بأنّ هذه الطفلة لم تصدر عنها "كغكغة" الصغار.

عند تسليط الضّوء على كلِّ معلومة أكدّتها القابلة، نجد أنّها مالت إلى منطقة اللاشك، فجنس المولود بين احتمالين: ذكر أو أنثى، والقابلة أكدّت بأنّها أنثى، كما أنّ هذه الطفلة خرجت من كهف الرحم وليس من عنق الرحم إلى نور الحقيقة، وليس نور الحياة، ومن المعلوم أنّ عملية الولادة وخروج الجنين تسبقها الآلام ويرافقها الصراخ، فجاءت القابلة ونفت نفيّ التأكيد حدوث ذلك، سوق هذا يسوق التعجب والاستغراب ما يدفع بالقارئ/المتلقي التأكد بأنّ هذه الطفلة ليست بطفلة عادية فهي أيضاً لا تصدر كغكغة الصغار المعهودة. وكلّ ذلك دون تحديد أيّ اسم للقابلة، ربما الغاية من ذلك التركيز على الحدث المرتبط بفعل التأكيد، ما يجعل من الاسم في هذا الموقع زخرفاً زائداً يمكن الاستغناء عنه.

ثالثها: –وبذلك– يضغط هذا المقطع السّردي بقوة على عصب الحقيقة التي جعلت من فعل التأكيد بين فكّي كماشة ضاغطة على مناسبة هذا الفعل دون سواه لتوصيل الدّلالة، وإيغال القارئ/المتلقي في الرمزية، والتحليل عبر ثنائية (الشكّ/التأكيد)؛ لإصابة عين الحقيقة المسّلوبة، التي تؤدي في نهاية المطاف أن تصبح تلك الطفلة معادلاً موضوعيّاً للمغتصبة "مجدل عسقلان"

في بعديّها الحقيقيّ والمجازيّ عبر محّورة حدث الولادة في عمق الأزمة، ولحن التيه غير المتناهي.

رابعها: انساق ما سبق ضمن تماسك البناء الروائيّ الذي هدف إلى بلبلة المقاصد، بالتالي شدّ المتلقي بتوافر عنصر المفاجأة ضمن تطورات غير متوقعة بين الحين والآخر.

ثانياً: فئة الشّخصيّات الواصلة personnages embrayeurs: يُدرِج هامون ضمن هذه الفئة الشّخصيّة التي تنطق باسم المؤلف والشّخصيّة المرتجلة، والرواة، كما اعتبرها من العلامات على حضور المؤلف، والقارئ أو من ينوب عنهما في النّصّ، ولكن هذا النمط من الشّخصيات يصعب الكشف عنه لتداخل بعض العناصر المشوّشة أو المقنّعة التي تربط الفهم المباشر لمعنى هذه الشّخصيّة أو تلك.[1]، ويتضح من ذلك أنّ الروائي أثناء سرده للأحداث يتدخل كشخصيّة من أجلِ الكشف أو التعقيب على أمر ما.

من خلال الغوص في "ثلاثية شمس" تبيّن التنوّع في الشّخصيّات الواصلة، التي تتضح في المشّهد الحواريّ الآتي:

"–وأتيتِ على خط الهواء، امرأة غزالة، أطلت عليّ من نافذة صدري تبحث عن طفل الحكاية، تسأل:

–ماذا تفعل يا رجل؟

–أبحث عن حكايتي في جب العدم.

–متعب أنت يا نورس عسقلان.. هل خذلتك العافية؟

–امرأة صوتها يفتح أوراق الدفاتر..

–هل تأخذيني إلى ما أريد.

[1] - يُنظر: بحراوي، حسن، بنية الشّكّل الرّوائي، ص (217).

-أنا امرأة تقطع الغربة مع عبق الأجندات القديمة، أهرب من حالي إلى زوايا الحكايات الساكنة في بيت هناك... ربما قصفوه مع ما قصفوا، ولكن ذاكرتي ما زالت في المكان".[1]

يكّشفُ المقطع الحواري السّابق عن شخصيّتين من الشّخصيّات الواصلة/الإشارية، وهما شخصيّة الراوي، وذلك باعتباره العالم بكلِّ ما يدور في الرواية عبر شبكة العلاقات فيما بينه، وبين الحكي والشّخصيّات الأخرى، وشخصيّة المرأة المفترضة التي وردت في جزء كامل دون اسم، إذ تجلّى حضورها عبر الضمائر، وعبر أثير الحوار بين الشّخصيتيّن (الراوي، والمرأة المفترضة). نستشفُ أنّ لعبة السّرد دارت بين تصريح وتلميح؛ لتكشف عن عدّة محاور دلالية تصبُّ في أوّجها نحو قرار الراوي كشف اللجام عن أصلِ الحكاية بحكم معرفته بها، وإحاطته بخيوطها التي ترامت على شكّلِ معضلة متناثرة في الجزَأين السّابقين من الثلاثية، فالراوي هنا يعلم موقع المرأة، ومكانها ويحيط بصفاتها وملامحها، وعلى دراية بغايتها التي تلتقي ومبتغاه الذي سعى إليه لاهثاً حتّى الجزء الأخير، وبذلك يتعرف القارئ /المتلقي على تلك المعلومات من خلال صوت الراوي، الذي كان حاضراً بقوة، ومتتبعاً لكلِّ الأحداث من بداية الثلاثية إلى نهايتها، وبذلك يُعتبر الراوي من أهم الشّخصيّات الواصلة في الثلاثية.

أمّا حضور الشّخصية الواصلة الثانية، التي تظهر عبر شخصيّة **المرأة المفترضة**، حيث أدّت دورها الممتد في ثلاثة محاور، الاوّل، عبّرت المرأة المفترضة كشخصيّة واصلة/ إشارية عن فكر الروائي ومبتغاه، وهي الواصلة أيضاً بين الشّخصيات الروائية والقارئ، وقد عبّرت عن ذلك بوجود الروائي وحضوره، أمّا المحور الثّاني، أنّ المرأة المفترضة حاورت نفسها، وحاورت الراوي بحضور المؤلف مُتسائلة عن حقيقة الحكاية وطبيعتها، وكأن الراوي هنا هو الذي يتساءل، وبذلك أوصل الراوي رسالة للقارئ/ المتلقي عبر صوتها، بينما يكّمن المحور الثالث، بأنّ المرأة المفترضة أثبتت وجودها في الرواية، وعلى امتداد الأجزاء الثلاثة باختلاف الهيئة ما بين اسم ظاهر، أو مستتر، فقد منحها الروائي الحرية الكافية لنقل سيرورة الأحداث، وكشف النقاب عن جوهر الصراع، "**أنا امرأة تقطع الغربة...أهرب من حالي إلى زوايا الحكاية الساكنة.. ذاكرتي ما زالت في المكان.. امرأة غزالة تطلّ على نافذة الصدر باحثة عن طفل الحكاية..**"[2]، وقد تمّ انتقاء المشهد السردي الذي ظهرت عبره الشّخصية الواصلة من الجزء الخير في الثلاثية. ومفاد

[1] - بيت في الأثير، الفضاء الأول، مركز النور.
[2] - ينظر: بيت في الأثير، الفضاء الأول.

هذا أنّها استطاعت أن توصل للقارئ/المتلقي ما يجول في فكر الروائي، وتوجّهه بالقدر الذي يسمح به. بناء على ما سبق، نستنتج أنّ الشّخصيات الواصلة هي شخصيات مُهمة في كلّ عمل سرديّ، فهي حلقة وصل بين أطراف ثلاثة (الروائي، والقارئ، والنصّ).

ثالثاً– فئة الشّخصيات المتكررة: "يرى هامون أنه من الضروري هنا الإحالة فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي؛ لأنّ الشّخصيات هنا تنطبع بوظيفة تنظيمية بما تحمله من علامات تقوي ذاكرة القارئ كما في الشّخصيات المُبشرة بخير أو التي تؤوّل الدلائل، وتظهر هذه الفئات في الحلم الذي يُنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح"[1]. ومثال ذلك من جسد الثلاثية: " **في المخيم وعلى ضوء السراج، كنت أقرأ على أمي ما جاء في مسودات القصص، تذهب أمي إلى الصمت حزينة، ترهف السّمع لوشيش البحر، هل كانت تسمع همس أبي الذي غادرها يبحث عن الرزق في بلاد الله الواسعة.. عاد أبي خبراً مع صياح ونواح**"[2]. تنجلي هذه القطعة السّردية عن مشاعر مختلطة من حزن وألم وتفاؤل حذِر، انفلتت من دهاليز الذّاكرة عاكسة الأوضاع المعيشيّة الصعبة التي حلّت بالمخيم، ومن يسكنه بدءا بضوء السّراج، وانتهاء بتلك المشاعر المرافقة لانتظار عودة الأب الذي يشقّ عتمة الليل باحثاً عن رزقه وقوت عياله، ولكن الحزن أصبح سمة خاصة بالمخيم وأهله، فسرعان ما ارتكزت مشاعر الحزن، وتلاشت مشاعر التفاؤل، وذاع النواح والصياح عندما عاد الأب خبراً، ولكن في موت الأب هل يكفي ذلك لقلوب أساساً هي تعتصر الألم؟ وفق هذه اللوحة بالطبع لا ولن تكفي، وإذ بلطيفة تلجأ إلى شقّ الثوب حتى أسفل سرتها، "**وناحت مثل ناقة ذبحوا جملها في الصحراء، بعد أن انكشف الماء سراباً في عزّ الظهيرة، صرخت أمي آه يا ظهري انكسر**"[3]. هذا هو حال الفلسطيني يتجلّى الحزن في دياره بأبهى صوره المؤلمة، ولربما في حالة لطيفة وصراخها ونواحها وعدم مبالاتها بشقّ ثوبها لدرجة انكشاف عورتها، هو ردّ فعل لمخزون تراكميّ من أحزان نخرت عقلها، وقلبها ما أدى إلى انفلات ذاكرتها فأصبح الحزن أضعافاً مضاعفة.

كما يُشار بأنّ الشخصيّة المتكررة تُقيم شبكة من العلاقات وتحقق التنظيم والانسجام، وتُبعد التشرذم والتشتت عن القارئ/ المتلقي، وقد تحقّق ذلك في الأجزاء الثلاثة عبر شبكة من العلاقات

---

[1] - يُنظر: حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي ، ص (217).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (397).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (398).

ما بينها، وبين الراوي منذ الجزء الأول وحتى الأخير؛ لتؤدي تلك الشّخصيات وظيفة تنظيميّة لاحمة، حيث أشارت المرأة في الجزء الثالث ببيت في الأثير أنّ ذاكرتها ما زالت في المكان المسلوب، وبالتالي يقدّم الراوي إجابة لسؤال طرحه في الجزء الأول والمشهد الأول فيه "**كيف تقطع امرأة دروب العتمة.. وهل تنتزع العتمة المكان عن أزمنته.. أم إن المكان يغادر المكان؟**"[1] ففي العتمة الحالكة تبقى الذّاكرة مُستنيرة ببقايا المكان وهذا ما أكدته المرأة المفترضة في الفضاء الأول من بيت في الأثير، وهنا تتجلّى الوظيفة التنظيميّة اللاحمة التي تحققت ما بين الاجزاء الثلاثة في "ثلاثية شمس" عبر تنوّع الشّخصيات وتعددها.

ويُلحظ من خلال هذا التصنيف وظيفة جوهريّة للشّخصيّة تتجلّى في الانتقال من داخل الشّخصيّة إلى خارجها. كما وجدت الباحثة في تصنيف آخر لهامون ما يُغذي هذه الدّراسة في جانبها التطبيقي يتمثل بالمقياس الكميّ، الذي يُعنى بكمية المعلومات المتواترة مباشرة حول الشّخصيّة، فيما يُعنى المقياس النوعيّ بمصدر تلك المعلومة حول الشّخصيّة، إن كانت تُقدم من خلال الشّخصيّة نفسها أو عبر ما يقدمه المؤلف عنها أو عن طريق ما تسوقه الشّخصيّات الأخرى من معلومات عن تلك الشّخصيّة، ولربما تكون معلومات ضمنيّة يتمُّ استخلاصها من سلوك الشّخصيّة وأفعالها.[2] تكمن أهمية تلك التصنيفات المقدرة على جعل العالم التخيلي متلاحماً ومُقنعاً ورؤية العالم، وتلك من المقومات المهمة في بناء العمل الروائي.

التقسيم الثاني: الشّخصيّة الرئيسة والثانوية

تُقسم الشّخصيّة وفق حضورها والدور الذي تؤديه في الرواية، ومدى ارتباطها بالأحداث إلى قسمين: الشخصيّة الرئيسة والشّخصيّة الثانوية.

1-**الشّخصيّة الرئيسة personage principal**: تلعب الشّخصيّة الرئيسة الدور المحّوري في سير أحداث العمل الروائي بما يُسنَد إليها من وظائف دون سواها، "إذ تسند إلى البطل وظائف لا تُسند للشّخصيّات الأخرى، وغالباً ما تكون هذه الأدوار مهمة داخل الثقافة والمجتمع"[3]، وبذلك يتوقف عليها في معظم الأحيان فهم مضمون العمل السّردي؛ لأنها الأجدر

[1]- يُنظر: رواية أزمنة بيضاء، ص (334).
[2] - يُنظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص (224).
[3] - بوعزة، محمد، تحليل النص السّردي- تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم- بيروت، 2010، ص (53).

في تصوير ما يريده المؤلف من مشاعر وأفكار، وعليه نجد هذه الشّخصيّة تتسم بالصفات التالية: أولها، استقلالية الرأي، وثانيها، أنّها شخصيّة صعبة البناء ومُحاطة بالمخاطر، وثالثها، أنّ أبرز وظيفة لها تتمثل في تجسيد معنى الحدث القصصي، ورابعها، هي من يقود العمل دائماً، ومن الممكن أن يكون لها المنافس أو الخصم.[1] وعليه ترتئي الباحثة بإرفاق مُسمّى الشّخصيّة الرئيسة بمرادف آخر، وهو الشّخصيّة البؤريّة.

وقد تمثّلت الشّخصيّة الرئيسة في "ثلاثية شمس" فيما يأتي:

(1)-**شخصيّة الراوي:** من المعلوم أنّ ثلاثية شمس رواية في ثوب سيرة ذاتية، بالتالي من المنطقيّ لهذا اللون الاتكاء على ضمير المتكلم الذي يعود في جُله على الراوي، وعلى الروائي في بعض الأحيان، وستتناول الباحثة حضور الراوي كشّخصيّة رئيسة في موقع لاحق من هذه الدّراسة لا يبتعد كثيراً عن الطرح الحالي، حيث تم تصنيفه تحت بند أنواع السّارد، ولكن وجب التنويه.

(2)- **شمس:** تحتلُ شخصيّة "شمس" موقعاً حيويّاً في "ثلاثية شمس" منذ عتبات العنوان العام للثلاثية، وعتبات الإهداء، خاصة في الروايتيّن الأولى والثانية، إذ حضرت شمس فيهما بحروفها الثلاثة (ش، م، س)، وباسمها الظاهر، ففي إهداء أزمنة بيضاء ورد:

"**إلى... شمس الغافية على ذراع البحر في ظل شراع شاخت ساريته**"[2]، كما جاء اسم شمس على الحال ذاته في الإهداء الثاني في "ضفاف البوح" **إلى امرأتين تتوسدان ذراع البحر... وردة وشمس**"[3]، وقد رصدت الباحثة عبر عملية إحصائية عدد مرات توارد شمس باسمها الظاهر في هاتين الروايتيّن، فكانت على النحو التالي: في الرواية الأولى "أزمنة بيضاء" ذُكرت شمس (145) مرة، في حين بلغ عدد مرات ذكرها في الرواية الثانية "ضفاف البوح" (154) مرة، وعليه فقد ذُكرت شمس باسمها الصريح الظاهر في الروايتيّن مُجتمعة (299) مرة.

بالتريث قليلاً أمام تلك الأرقام نجدها تُحَلِّقُ في عدّة محاور دلالية، منها، تُشكل شمس بحضورها المُكثّف مركز الثقل الدّلالي ومحور العملية السّردية، أمّا المحور الثاني، أصبحت

[1] - يُنظر: بوعزة، محمد، تحليل النصّ السّردي، تقنيات ومفاهيم، ص(57).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (333).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (419).

شمس لغزاً من ألغاز الثلاثية، ومعضلة لا يعلم مفاتيحها إلا الراوي، وعليه فإنّ حضورها المتواتر لم يسلب الغموض حولها، على العكس من ذلك فقد نسجت مع هذا الحضور علاقة طردية، فكلما زاد الحضور زادت خيوط المعضلة، ما يستثير نهم القارئ/المتلقي، ويفتح شهيته في كلِّ مرة ليجدّ الحلّ لتلك المعضلة، أمّا المحور الثالث، إنّ حضور شمس بحروفها الثلاث كان في صورتين: الأولى، وردت شمس بحروفها الثلاث مُجرّدة من أل التعريف، فالتعريف يبعدها عن كينونتها الدّالة على اسم امرأة أو مدينة، ويقربه بالدلالة على نجم سماويّ يجوب السّماء شرقاً وغرباً.

والصورة الثانية: وهي(يا شمس)، أيّ تسبق بصيغة النداء (يا)، وقد شكّلت هذه الصورة النسبة الأعلى، وممّا لا شك فيه أنّ النداء هنا يضفي دلالة تلتقي وقصديّة الراوي، ومن هذه الدلالات لصيغة (يا شمس): أنّ النداء يفيد التخصيص، وإذا قصدت واحداً بعينه صار كأنك أشرت إليه والتخصيص ضرب من التعريف[1]، كما يحمل "النداء" دلالة الانفتاح على الخارج، وعليه فالنداء غيريّ التوجه، يتوجه به الدّاعي إلى المدعو طالباً منه الإقبال[2]، لغايات متعددة، منها: إصرار الداعي على حضور "شمس"، وهو البعيد عنها مكاناً، وهي القريبة منه روحياً ونفسياً، وهي المدعوّة إليه في كلّ وقت وحين (الهدف المرصود)، وذلك يعني أنّ "شمس" تتسم بميزات كثيرة، منها: امرأة تعيش شهوات الأمكنة في أزمنة بيضاء، وهي الحكاية، الحقيقة، المعضلة، أجندتها نظيفة من كل فسق، وهي المهمومة بروايات لم تكتمل، لغة كلامها مع الداعي الملوّع هي الهمس، امرأة تخرج معها الأشياء عن عادتها المفطورة عليها، فتلك رائحة الياسمين تتحول إلى مذاق شهي "**صوتك يا شمس له طعم الياسمين... ترد شمس: –للياسمين رائحة يا غريب سلامة عقلك**"، **هو يرى أن صوتها أخضر**[3].

استخدم الروائي هنا وسيلة فنيّة تعرفّ "بتراسل الحواس"، جنحَ عبر خاصيّها إلى استخدام تعبيرات ذات إيحاءات رمزية غنية بالدلالات التي تصوّر الأحاسيس بأسلوب غير مباشر، وقد اتضح ذلك عبر قوله: "**صوتك يا شمس له طعم الياسمين**"، يلاحظ هنا تبادل الحواس خصائصها، فالصوت الذي يرتبط بحاسة السّمع تراسل مع طعم الياسمين الذي يرتبط بحاسة

[1] - يُنظر: ابن يعيش ، شرح المفصّل، ج2، إدارة الطباعة المنيرة- مصر، (د ت)، ص(8).
[2] - يُنظر: عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، دار النهضة- بيروت، 1985، ص (125).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (364-365).

التذوق. وقد ساعدت "شمس" المتلقي/القارئ بالانتباه إلى هذا التراسل بين الحواس، عندما ردّت عليه قائلة: **للياسمين رائحة يا غريب**، ليسير التنبيه الذي لوّحت به "شمس" في اتجاهين، الأوّل فيه تنبيه للروائي بأنّ لا تأخذه الحالة فينحرف عن التركيز بخلط الحواس ببعضها، يظهر ذلك في قولها: "**سلامة عقلك**"، والآخر الذي لفتت فيه انتباه القارئ.

يستمر الراوي بالتعريف "بشمس" بقوله: هي "**امرأة تستقل قطار الروح، وتغفي على ذراع البحر، تقتات على الحكايات، والعمر عندها يقدر بالألم**"[1]، كما أنها "شمس" مدعوة لدخول المقام في كل وقت وحين، وهي تلوذ إلى قلبه في أغلب الأوقات، وهو وهي حافيان على الشّاطئ، وزادهم الحكايات[2]، هي الوحيدة التي تذهب، ولكنها تسكن كل المطارح وثنايا الأزمنة، تتركه ينتحي وينتظر قطاره على حبل الهواء حتى في منتصف الليل[3]، وعندما يلتهب شوقه إليها، يقول لها: "**عودي إلى الرواية، فهي لا تضحك من قلب أبيض ولا تغني أغنية بيضاء إلا في الروية**"[4]، وهو يحب أن يراها كذلك، فكاد يكتفي بعودتها إلى أسوار الرواية ليراها كما يحب أن يراها.

وبعد بطاقة التعريف عنها تلك، يتوجّه إليها بضمير المخاطبة قائلاً لها: "**أنتِ يا شمس عنوان العناوين**[5]، ولكن شمس امرأة حذرة بالرغم من جنون الحب الذي قُدِم لها إلاّ أنها ما زالت عند عتبة الحذر وتسأله: –**كيف تصعد إلى الطابق العلوي؟**[6]، يضمد الداعي جراحه، وعطشه لها ويعلن: **الليلة زارتني شمس، طفلة مشاغبة، تمد لسانها، تفرقع بالونات لبانتها، تطلق ضحكة لذيذة، غافلتني، أخذت قلمي وفرَّت بعيداً، وبقيت مع ورقتي البيضاء، تشغلني قضية كيف أستعيد على الورق امرأة من كلمات وسطور**"[7]، يلتهب شوقه إليها وهو الملوّع بها يطلبها وتطلبه باستخدام الصيغة ذاتها، – **هل توقعت حضوري يا غريب؟... شمس تسأل**...يرد غريب: –**أنا**

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (369- 372).
[2]- رواية ضفاف البوح، ص (422- 445- 447).
[3] - يُنظر: رواية ضفاف البوح، ص (455).
[4]- يُنظر رواية ضفاف البوح، ص (458).
[5] - رواية ضفاف البوح، ص (463).
[6] -رواية: ضفاف البوح، ص (467).
[7] - رواية ضفاف البوح، ص (473).

قد راهنت روحي، وأنا من كسب الرهان، المهم أنتِ جئتِ[1]... كيف لا، وهي سيدة العرائس، وهو الذي قال: "**هذه شمس سيدة العرائس**"[2]...إلخ

ممّا ذُكر أعلاه من مواصفات وتعريف للشّخصيّة الرئيسة" **شمس**" نجد أنه تمّ اختيارها بعناية ظاهرة، فهيّ متوافقة مع المضامين المرجوّة، منذ عتبات العنوان، وعليه فإنّ عملية انتقاء الشّخصيّات الرئيسة ليست عملية عشوائية اعتباطية، إذ يقع على عاتق الروائي القدرة على إقناع المتلقي/ القارئ بمركزيّة الشّخصيّة الرئيسة، ما يدفعه إلى سلك العديد من الطرق والحيّل السّردية لتحقيق ذلك، ومن تلك الطرائق على سبيل المثال لا الحصر: أن يميز الروائي الشّخصيّة الرئيسة في العنوان، وهذا ما حصل في "ثلاثية شمس"، وأن يُسند إليها أعمال وصفات مميزة في العمل الروائي، وهذا أيضاً وُجد بقوة في "ثلاثية شمس"، أو أن يرسم علاقتها بالشّخصيّات الأخرى بطريقة مُتقنة تجعلها الأجدر بأن تكون هي دون سواها بؤرة السّرد، ومركز الأحداث في المتن الروائي، وهذا أيضاً تحقق في "ثلاثية شمس".

–وبذلك– فقد استحّوذت "شمس" على البطولة المُطلقة، واعتُبرت من أكثر الشّخصيّات حظاً في الثلاثية باسمها الظاهر كما في الروايتين: (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح)، أو بالإشارة إليها بضمير أو تنكير كما في الرواية الثالثة "بيت في الأثير". وبذلك من الممكن أن تكون هذه الشّخصيّة قد التقت في ملامحها وصفاتها وصورها مع مسقط رأس الكاتب "مجدل عسقلان"، التي بقيت سيّدة العرائس (المدن) بالنسبة له بالرغم من تعدد المدن من حوله.

تعتبر "شمس" أهمّ شخصيّة في "ثلاثية شمس"، إذ غطى اسمها جسد الثلاثية كله، ولا يكاد يخلو أيّ فصل من الحديث عنها. سيطرت على اهتمام الروائي ، ابتدَأ بها وانتهى في سرده حتى الجزء الثالث والأخير بها أيضاً. كما تجلّى حضور "شمس" في القسّم الثالث والأخير "بيت في الأثير" بطريقة مغايرة من حيث الهيئة والصيغة عمّا كانت عليه في الروايتيّن السّابقتين، ومرجع ذلك لأسباب عدّة، منها: تمّ التلميح والتصريح في الروايتيّن السّابقتيّن أنّ القارئ/المتلقي أمام مُعضلة وأحجية، وهذا يضع القارئ محطّ التفاعل والانتباه، والبحث بذهن حاضر عن حلٍّ لهذه المُعضلة، ما يدفعه إلى مشاركة الراوي في طرح العديد من الأسئلة للوصول إلى الحل، منها:

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (483- 484).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (490).

من تكون شمس، ما علاقة شمس بالروائي، هل ترتبط شمس بعلاقة خاصة به، وما وجه التشابه ما بين مسقط رأسه والبطلة شمس؟...وغير ذلك.

والراوي الذي يتحدث بوعيّ الكاتب وإرادته يعي ذلك تماماً، لأنه هو من أوصل القارئ إلى مرحلة الفضول كوقود لمواصلة السّرد من أجل الوصول إلى حلٍّ للمعضلة، وإجابات شافية للأسئلة المطروحة، من هنا تبدأ خيوط المعضلة بالانكشاف شيئاً فشيئاً في الجزء الثالث والأخير من الثلاثية، حيث مال السّرد إلى التنكير المغلّف بالتعميم، والانسلاخ عن العالم الأرضيّ السفليّ إلى الأثيريّ العلويّ؛ ليوغل القارئ/المتلقي في الغموض الذي يُخفي في ثناياه الحل.

كما تجلّت امرأة الأثير (شمس) بمظهرين، الأول، نسب إليها صفات خاصة، ومثال ذلك: (امرأة مفترضة، وليفتي، صاحبتي، الحقيقة أنتِ، نورسة بيضاء، سيدة المقام، بياض الأزمنة، عروس البحر، خريطة، سيدة النساء، مرآة الحلم، سر الروح، نوّة بيضاء، توهج، بهاء، وليفتي، صاحبتي)، والثاني، نسب إليها أفعالاً، ومثال ذلك: (تتوسد ذراع البحر، تنتظر عودة النورس، لا يؤرقها الندم، يشعّ منها صوتٌ وضوء، تشرق منها شمس المعضلة، هتفت صاحبيتي: –إنني امرأة/ مدينة،...إلخ)[1]. يُلحظ من هذيّن المظهريّن أنّ القارئ/المتلقي على اقتراب كبير من حلِّ المعضلة، وعليه فإنّ قرار الراوي بكشف السّتار عن الحلِّ هو من أخذ به إلى اللجوء إلى طريقة مغايرة في طرح الشّخصيّة الرئيسة "شمس"، ولم يكن ذلك فقط من باب التنويع في الأسلوب، وإسقاط الملل عمّن يقرأ ، بل يكّمن في هذا المقياس الفعّال لإتمام الروائي آليّة السّرد بشكّلٍ ناجح.

وقد تجلّى ذلك في جسد الثلاثية في المشاهد التالية:، "**امرأة واحدة لي، أنا لا أطمع بغير واحدة من بين النساء الساكنات فيكِ، تأخذيني من جوعي إلى طعم الشبع**"[2]، و" **أنتِ امرأة يشوبها العذاب، يأخذها إلى كهوف الوهم، ترجمها شياطين الوساوس، تنهش لحمها أنياب الغدر والخذلان والطريق إليكِ هو المعضلة**"[3]، و "**يصبرني اليقين أنني عائد إليكِ، فالحياة على الأرض زائلة قصيرة، والحياة في النصّ لا تعرف غير قانون الخلود**"[4]، و" **رأسك يتوسد شمال**

[1] -بيت في الأثير، الفضاء الأول إلى الفضاء السّابع.
[2] - بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[3] -بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[4] - بيت في الأثير، الفضاء الخامس.

البلاد... قدماك مزروعتان في أرض صحراء النقب"[1]، و "أنتِ هناك وأنا هنا نلوك أطراف الحكاية آما آن لنا أن نستريح"[2]، و "إنه أشبه ما يكون بالأصل والصورة في المرآة. فهل وقفتِ أمام المرآة فخرجتُ أنا في صورتكِ؟ وأنا رأيتك في المرآة صورة وتهتُ.. إن الأصل والصورة في المرآة أنتِ"[3].

وعندما أخذ الراوي القرار النهائي بإلقاء خيوط الحل الواضح في حضن المتلقي، قال: "**هتفت صاحبتي:**

-إنني امرأة/ مدينة، كيف تراني ودروبي ومساحاتي في مقلتيك؟

-هنا خرج الراوي عن صمته وتهيأ، مسح القوس على وتر الربابة وأخذ يغني:" في الحكاية صارت النجمة امرأة .. صارت مدينة"[4].

عكست اللوحات المُنتقاة المرآة على سير الراوي بطريقة هندسيّة مُنظمة، حاك عبرها ثلاثة أجزاء على نفسٍ واحد في انسجامها وتناسقها، وفي إيصال الواحدة منها للأخرى، وفي ذلك ما يروي نهم القارئ/المتلقي، ويبعد عنه جفاف التشرذم والانفساخ والتشتت، وكل ذلك بشخصيتيّن رئيسيتيّن اثنتيّن: (الراوي، وشمس)، وبمظهريّن اثنيّن، وقع على عاتقهما حياكة الثوب المتناسق بخيوط الفطنة والانسجام، من خلال حضورهما باسمهما الظاهر أو عبر لعبة الضمائر ودورانها.

2-**الشخصيّات الثانوية(المساندة):** تقوم الشّخصيّات الثانويّة بدور تكميليّ محدود، تُساند فيه الشّخصيّة الرئيسة من خلال ظهورها في بعض المشّاهد بين الحين والآخر، وبذلك فهذه الشّخصيّة تبتعد عن التعقيد والعمق إذا ما قورنت بالشّخصيّات الرئيسة[5]، ولكنها من جانب آخر تمنح العمل نكهة خاصة ومقدرة لا يمكن إنكارها في بلورة الحدث وإبلاغ رسالته، وإضاءة بعض الجوانب الخفيّة للشّخصيّات الرئيسة وهي بذلك "عوامل كشف عن الشخصيّة المركزيّة وتعديل لسلوكها، وإما تابعة لها، تدور في فلكها وتلقي الضوء عليها وتكشف أبعادها.[6] يُستشف من ذلك

---

[1] - بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[2] -بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[3] - بيت في الأثير، الفضاء السّابع.
[4] -بيت في الأثير، الفضاء السّابع.
[5] - يُنظر: عبد الخالق، أحمد محمد، الأبعاد الأساسية للشخصية، (دط)، دار المعرفة- الإسكندرية،(دت)، ص (32).
[6] - يُنظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004، ص (529).

أنّ الشّخصيّة الثانوية تقوم بوظيفة أقل ممّا تقوم به الشّخصيّة الرئيسة، ولكن هذا لا يُلغي مساحتها في الدرس والتحليل. وقد تجسد حضور الشّخصيّة الثانوية في المشاهد التالية من الثلاثية:

(1)- **العجوز أم بشير**: وردت هذه الشّخصيّة في الرواية الأولى في مشهد خاطف، ولكنها بحضورها هذا ألقت بعود ثقاب في فتيل الراوي، فأشعلت قنديله على امتداد ثلاثيته، "**العجوز أم بشير لم تدركني طفلاً، بكت عندما وضعت كفها على عين صدري، وقالت: أنت مرجوم باللهاث يا ولد، احذر الذهاب مبكراً إلى الموت**"[1]، وكأن هذه المرأة العجوز كشفت الغطاء عن مصير هذا الولد، وهي وفق ما جاء في السّرد تمتلك المؤهلات التي تجعل كلامها يؤخذ على محمل الجد لا الهزل، "**أم بشير يسكن وجهها وهج دائم**"[2]، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فأم بشير بذلت شبابها في إرضاع الفقراء واليتامى؛ أيّ أنّها تقوم بعمل مع فئتين تجلب نور البصيرة وضياء القلب، واتزان العقل، وهما الفقراء واليتامى، وهذا مبرر آخر ليأخذ الراوي تحذيرها له بشيء من الاهتمام، وباعتبار أم بشير مرضعة فهي تضغط بقوة على نقطة حساسة جداً عند هذا الولد فهو الذي فُطِم قبل الرضاعة، وعليه من المنطقيّ أن يتسرب أثر أم بشير المرضعة/ العجوز/ ذات الوجه المتوهج/ والبصيرة النافذة إلى خلايا الراوي حتى نهاية المطاف.

(2)-**الأب /العبد العسقلاني**: عزف حضور الأب (والد الروائي- غريب عسْقلاني)على ربابة لطاما طنّت أوتارها بثقل وإلحاح على حلم العودة، والإصرار عليه "**ويخرج أبي فجأة، يعصر حبة قلبي، يدميني ولا أملك الاعتذار، وقد قطعت الوعد امتثالاً لرغبته/ الوصية...**

"مرقدي في حضن الجميزة يا غريب[3]"

فوصية الأب هذه تسير عبر مسربين، الأوّل، أنّها تزيد من بقاء حلم العودة كعود ثقاب مشتعل لا يهدَأ ولا يكل في سرّ الروائي، وجهره وأمام قلمه، وفي الوقت ذاته تزيد من عمق جرحه وألمه فهذه وصية أب، وتحقيقها واجب على الابن، ولكن المفارقة أنّ هذه فلسطين والوصايا فيها مختلفة، وموعد تحقيقها كذلك لا يُعلم، فتبقى مُعلّقة برقاب أجيال متتالية.

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (334).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (335).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (336).

أمّا المسّرب الثّاني، في وصية الأب تأكيد بأحقيّة المكان، ومكوّنات المكان خير شاهد على ذلك **أبي يؤكد... في الكرم توتة كبيرة نستحم في عبّها، تحرسنا جميزة أبدية، تستقبل الحساسين والهداهد وتطرد البوم والغربان**"[1]، وهنا تكمن خصوصية الفلسطيني فهو وثيق العلاقة بأرضه، وعلاقته بها استثنائية، ومشهودة من قبل مكّونات المكان من طيور، وهداهد، وحساسين تألف أصحاب المكان، وتحرسهم، وتدافع عنهم بطردها للمحتل الذي يتمثل بالبوم والغربان. وكذلك أشجار المكان فهيّ مصدر أمن وستر لهم، فالجميزة تبدو ليّنة طيّعة، لا تسبب الخدوش لأهل المكان، بل إنّ حليبها بمثابة المُطهّر والمعقّم لجروحهم، وفي ذلك المثال الصّارخ تأكيد بأحقية أصحاب المكان له، بالتالي لا لوم عليهم بإصرارهم عناق ترابه، والنوم في أحشائه حين تدق ساعة الصفر في قطار عمر أحدهم، حرصاً منهم على ردّ الجميل بالجميل، فالوفاء عنوان المرحلة، حتى بعد ساعة الرحيل الأرضي، ومثال ذلك" **وها هو الذي رحل يطل عليّ في علبة القطار يعذبني، فالجميزة ما زالت تطالب برفاته، وقد هجرتها الحساسين وطيور الخضير ربما حزناً على دفن رفات العبد العسقلاني في رمالٍ بعيدة. . لأن الرفات دفنت قسراً في رمال غزة**"[2]. بالاستناد إلى ذلك يمكن القول بأنّ شخصيّة العبد العسقلاني (الأب) شخصيّة واضحة بعيدة عن التعقيد، أوصل الأب عبرها رسالة تحمل في سطورها المتناثرة ما يبلوّر الحدث، ويعمّق حضوره.

(3)–لطيفة: شخصيّة امرأة تسلّلت في ثنايا السّرد كما تسلّلت في عباءة القاضي، تظهر بين حين وآخر، ولكن ظهورها لا يشبه الغياب أبداً، فهيّ امرأة شابة تخطو نحو العشرين من عمرها، عقدت نيتها وحسمت قرارها للطلاق من زوجها الأوّل، ما دفعها الذهاب إلى المحامي لاستشارته في إجراءات الطلاق. المحامي لم يكن وحده حينما طرقت لطيفة بابه، فكان فارس ابنه في حضرة الحضور، سمع الاثنان قصتها وشكواها التي كانت مُغلّفة ببكاء شديد، ولكنها عندما قررت النطق بكلمات تُخبر بها عن أسباب مُقنعة لعزمها على الطلاق قالت: "**كيف أعيش يا سيدي مع رجل يسفح لحمي كل ليلة، يقتل روحي كل يوم!**"[3]، حينها تحرّكت روح الشّباب في فارس المستمع فوقف راجفاً، وقال: "**هذا سِفاح**"[4]. اسم إشارة وكلمة واحدة قلبت موازين المعادلة

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص(343).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (343).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (379).
[4] - رواية أزمنة بيضاء: ص (379).

عند لطيفة، على الفور توهّج قلبها وسكن الشّاب فارس فيه "**سهم ضوء عبر لطيفة، كل ما فيها يتوهّج، وتمنت أن يكون مثله من يعبرها**"[1].

سؤال واحد من المحامي وحُسِم قرار الطلاق من بعده،

"هل بينكما أولاد يا بنت الحلال؟"

-كيف أحمل من رجل لا أقبله؟ هذا لن يكون.[2]

وبعد جلسة واحدة في مكتب المحامي، وبحضور ابنه شاء القدر أن يدخل ابن المحامي قلب لطيفة، ويحلّ سهماً جارفاً برغبة عارمة منها، وفي الوقت ذاته يقع المحامي في حب لطيفة، مفارقة عجيبة استمرت بها شخصيّة لطيفة هكذا، فتزوجت المحامي، وقلبها ينبض بحب ابنه، وهنا يناوش الراوي عبر شخصيّة لطيفة فكر القارئ/المتلقي بسطوة السّؤال الطازج: هل من يُنشِد العدل يقع في المعصية؟

(4)-إميل حبيبي: إنّ حضور إميل حبيبي في مشهدٍ تربع على أعتاب النهاية في موقعه كشّخصيّة تحاور الروائي، وتُجلي عنه ما علِق من ضبابيّة في حدثٍ مركزّي يُشكّل أصل الحكاية ومحور أحداث الرواية، يُعتبرُ مسألة مهمة تستدعي الوقوف، حيث كانت أسطر هذا المشهد مُحاطة بعنوان: "على هامة سروة"، وفيها:

"ما الذي جعل دمكِ مثل هدير المحيط عند عواصف الشتاء، لكنه الهديل فيك لا يقود إلى الانفجار.. إنه فقط يبحث عن إجابات الأسئلة.. ظنوا أن الأسئلة شبكة صيد حاصرتكِ، فأخذوا يطلقون العنان لغناء القراصنة على الشواطئ المهجورة، يفرحون لدرجة التقيّح شبقاً باصطياد عروس البحر،.. لا يدركون أنكِ القادرة على ترويض دمك، وعندها يسكن البحر بساطاً وديعاً يتهادى، ويصير السكون فراش الأثير يحملكِ إلى حضن سروة، ويختلط الأمر على معلمي إميل حبيبي.. يصرخ فيّ زاعقاً:

-يا ولد. هل تعرف من عطلت المرور في حيفا، وشلت حركة الإشارات؟!

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (379).
[2] - رواية ازمنة بيضاء، ص (379).

وأنا على عادتي يأخذني الضحك، حتّى أقع على قفاي، ومعلمي واقف على شاهد قبره يلعن ويتوسل:

-أعلنوا الحرب على كل الحقائق، لكنكم لا تستطيعون وأدها، ارجموها إن شئتم لن تصلها حجارتكم..

كدتُ أصعد على حبل دموعي، أتوسل معلمي التوقف عن السباب:

قد يقصفوها بالطائرات

-لن يستطيعوا..[1]

مشهد لا يُنظر إليه مُتجزَأ وإن طال، كما لا يمكن تجاوزه وغضّ البصر عنه، ففي عنوانه اللغز وفي متنه الحل، إذ ارتكز إنتاج الدّلالة في هذه اللوحة على أسلوب الحوار بين شخصيّتين:(الروائي، ومعلمه أميل حبيبي)، وهذا كفيل بأن يخلق التنوّع والحركة من جهة، ويأخذ القارئ/المتلقي إلى الانفتاح على عالم يموج بالأسئلة المتتالية من جهة أخرى، وعليه يمكن الوقوف عند معطيات جوهريّة طرحتها اللوحة، أولها، يُفتتح المشهد الحواري "يا ولد"، نداء محموم بالحسرة والأسى، عمّا كان، ولما آلت إليه أخبار مدن الشّمال الفلسطيني، فالحال لم يقف على القصف وشلّ الحركة، وإنّما طال بهم الجور إلى تشويه الحقائق بارتكاب جريمة تنصّ على وأد الحقائق وتزويرها، وهنا تتجلّى وظيفة الروائي الفلسطيني في أبهى حُلتها.

وثانيها، المحاولات المدروسة لطمس الذاكرة وسحق الحقائق، خلقت القدرة عند الروائي الفلسطيني على تشريح الواقع، وربط الماضي بالحاضر من خلال مهمتهم التي يبدون بها كمؤرخين أو علماء آثار، وبالتالي فهم على وعيٍ تام بأصل الحكاية ومحور الصراع، وفي هذا تأكيد راسخ بأنّ الأدباء رُسل المجتمع/الوطن، يحملون رسالته، وهم معبؤون بزاد ثقافي، وفكريّ متوارث يُغني تجربتهم، ويُعمّق رؤيتهم وإيمانهم بعدالة قضيتهم.

ثالثها، باللجوء إلى الكلمات المفتاحية: (عروس البحر، أميل حبيبي، معلمي)، نجد الروائي يميل إلى أسلوب الإيحاء، ليترك للقارئ الفرصة لتخمين النصف الآخر وقوله من الحكاية، وهذا أمر

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.

يكفل المشاركة الفاعلة للقارئ حتى يقف عند ما يريده منه الروائي، وأبعد عبر استثارة الموروثات الدّلالية المستقرة في وعيهم المتناقل، وبذلك يكون المتلقي الشّريك الفاعل لا يستوي العمل الإبداعي إلا بحضوره، "إن المبدع والمتلقي أشبه بقطبيّ بطارية، لا يظهر أثر أحدهما دون الآخر"[1].

ورابعها، يعي الروائي تماماً أنّ المحتل يسعى دائماً إلى قتل العلاقة الوجدانية والنفسية ومحوها، وهي التي تُشبِث الفلسطيني بأرضه، بالمحاولات المستمرة بإسقاط الذاكرة وطمس معالمها ليظل واحدهم حبيس منفاه، لذلك يتتبع الروائي الفلسطيني نهج من سبقه، فالحفرة واحدة. فهذا أميل حبيبي وعروسه(حيفا)، وذاك غريب عسقلاني وعروسه (مجدل عسْقلان)، يجدلان جديلة واحدة، ويعدّان العدة لمهر مختلف يكمن بتعميقهما بالوجدان الذاتي والجمعي وإن شاخت الذاكرة، فلا مجال للتشكيك والنكران، المعلم قال، والتلميذ الوفيّ حذا الحذو ذاته، وكأنه يُلوّح للقول: هذه حقيقة متوارثة، رُفِعت صوبها الأقلام وجفّت الصحف.

(5)–خريستو: طفل نجا من مذبحة الأرمن، واستقرت به مراكب الفارين إلى الإسكندرية، كان من أجمل فتيان المدينة، كبر وعمل مع عائلة صيدناوي، تعرّف على ماريا وتزوجها، وهو زوج حادّ الطبع، لا يتوقف عن قذف ماريا بالسباب وضح النهار، ومن ثمّ يرقد في حضنها آخر الليل، ظلّ في الإسكندرية يقضي الليل فيها مع ولع السّكارى، ثمّ يعود إلى ماريا مع خيوط الصباح الأولى، بقيّ دون فروع فهو لم ينجب الأطفال، ومات في عبث الضحك، لينطبق عليه من شبّ على شيء شاب عليه.[2]

رشق خريستو بجملة في حوار له مع غريب فتقّ بها الجرح العميق، وتركه نازفاً ورحل، "**أنت مثلي يا غريب، ما فيش بلد، أنا مش بيرجع أرمينيا. إنت مش بيرجع فلسطين، إنت مسكين ولد غريب مثل خريستو**"، جملة قلبت موازين المعادلة، فقد غربلت الباحثة حضور هذه الشّخصيّة، وكانت ستصنفها ضمن الشّخصيّات الهامشية، ولكن عندما عقدت هذه الشّخصيّة حواراً مع غريب، وأطلقت بمثل هذه الجملة، فقد انزاحت إلى تصنيفها ضمن الشّخصيّات الثانوية، والحوار التالي يوضح الرؤية عندما وجّه خريستو كلامه لماريا بحضور غريب: "**إنت**

[1] - أبو حميدة، محمد صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش- دراسة أسلوبية، ط1، جامعة الأزهر-غزة، 2000، ص (31).
[2] - يُنظر: رواية ضفاف البوح: ص (426 و 475).

بتروح عند أهلك في اليونان، وأنا وغريب روح فين، طز خريستو، طز غريب مالوش بلد"[1] بتلك الكلمات الجريئة ضغط خريستو على زناد الروح بقوة قاتلة، ثمّ راح إلى وردية الليل يسامر السّكارى في ليل المدينة حتى مطلع الفجر، يمارس عمله ويشارك زبائنه وينسى، ولكن ماذا عن غريب، كيف ينسى والرصاصة قاتلة؟

(6)-ماريا: زوجة خريستو اليونانية، تتمتع بجمال يونانيّ لا مثيل له، حظيّ خريستو الأرميني بهذا الجمال كله دون أن يُثمر منه، تعرّف عليها غريب في الإسكندرية، وكان يخوض معها الحوار تلو الحوار "**حدثها عن أيامه في الجامعة، وعن الحرب التي نشبت فجأة، وخبت فجأة، وعن نكسة أخذته إلى ليل طويل، عن غزة التي نأت إلى المجهول، عن ضياع محطة انطلاقه إلى عسقلان**"[2]، حوار يشبه الفضفضة إلى من يجيد الاستماع، علّ غريب يصبو بذلك إلى فتقّ الجرح الذي ألهبه زوج ماريا، أو أنّ الأذن العربية لم تعد تُجيد السّماع فتوجه إلى الأذن اليونانية علّ وعسى، فقد قيل في المثل: "الغريق يتعلق بقشة"، وهو غارق في غربته من الوريد إلى الوريد، والوقت مُتاح فهو في "ضفاف البوح".

3-**الشّخصيّة الهامشيّة** personage margnialise : تعرّف الشّخصيّة الهامشيّة بأنها شخصيّات غير فعّالة سواء في العمل الفني أو في المواقف أو في الأحداث، وهي قليلة الظهور، وسريعة الاختفاء والتلاشي.[3]، ومثالها في الثلاثية ظهر في الشّخصيّات التالية:

(1)-الزوجة: ذُكِرت الزوجة في معرِض حديث الروائي، فهي تصارع النسيان إثر موجة من الحزن مرّت بها، وهو حريص على عدم تعرضها لأيّ حزن آخر، فلا يريد أن تعرف أيّ شيء عن امرأة الحكاية مراعاة لمشاعرها ولوضعها الصحي، هذا الدور العابر يدفع للقول فيما غُيّبت الزوجة عن الذكر فإن ذلك لن يؤثر على حركة السّرد.

(2)-عباس الصعيدي: شخصّية اندرجت في ثنايا السّرد، فهو بواب العمارة وخادم ماريا، يحفظ أخبار ماريا، ويحتفظ ببعض ما يخصها، فهو يتحفظ في جيب صدره بمرآة صغيرة. قال: "**إنها مرآة شنطة كانت ماريا تطل فيها تطمئن على زينتها، المرآة هدية من باشا شاغلها كثيراً**

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (436).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص(436).
[3] - برانس، جيرالد، قاموس السرديات،ط1، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قصر النيل- مصر، 2003، ص (151).

في صالون مدام صيدناوي الشهير"[1]، حضور سريع لعباس لم يضف لآلية السّرد الجديد، سوى أنه أخبر بحضوره أنه ليس كأيّ بواب عمارة فهو نالّ ثقة ماريا، وهي تعتمد عليه في أمور كثيرة، بالنظر إلى هذا الحضور، والدور الذي يمثله لا نجده يقدم للسرد الجديد.

التقسيم الثالث: الشّخصيّات النامية والثابتة

ينطلق هذا التصنيف من نظرته للشّخصية من حيث الثبات والتغير، وعليه تنقسم الشّخصيات إلى: (الشّخصيّة النامية، والشّخصيّة الثابتة).

1-**الشخصية النامية (متحركة، متطورة، مدورة):** تُعرَّف الشّخصيّة النامية بأنها الشّخصيّة التي تتطور وتنمو بتقدم الرواية وتطورها، من خلال تفاعلها وتصارعها مع الحدث والمجتمع، تنكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة من حيث جوانبها وعواطفها الإنسانيّة المعقدة.[2] كما عرّفها إدوين موير "بالاستثناء الدائم، إنها تحطم العادة، أو تتحطم من أجلها العادة، إنها تكتشف حقيقة ذاتها، أو هي بعبارة أخرى تنمو..."[3]. ويذهب محمد نجم إلى أن المحكّ الذي تتفرد به الشّخصيّة النامية هو قدرتها الدّائمة على مفاجأتنا بطريقة مُقنعة، وإلا فإنها تنحرف إلى مسار آخر من أنواع الشّخصيّات يُعرف بالشّخصيّة المُسطّحة[4]، يتبدى عبر تعريف محمد نجم أنّ الشّخصيّة النامية تقوم بوظيفة هامة في الرواية تكمن في تطورها بتطور الأحداث، ونموها مُستندة إلى عنصريّن أساسيّن، هما الإقناع والمفاجأة لإثبات دورها. كما يُرادف مفهوم الشّخصيّة النامية (الشّخصيّة المتحركة، أو الشّخصيّة المتطورة، أو الشّخصيّة المدورة).

بالنظر إلى "ثلاثية شمس" فإنّ الشّخصيّة التي واكبت الأحداث من بدايتها وتطورت معها، بدْءاً بوصفها للأحداث والشّخصيّات المتكاثفة في بناء الحدث، ومروراً بتحريك هذه الشّخصيّات، وعدّ العدّة ليوم العودة المرتقب، هي شخصيّة تجولت على مدار السّرد بأسماء عدّة (الغريب، غريب، إبراهيم، ثوب الأديب)، يرتكز ما سبق ذكره على شخّصية نامية، وهي شخصيّة الراوي

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (475).
[2] - يُنظر: غنيمي، محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص (530).
[3] - موير، إدوين، بناء الرواية، تح: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة- القاهرة، 1965، ص (40)
[4] - يُنظر: يوسف، محمد نجم، فن القصة، ط7، دار الثقافة- بيروت، ،1979، ص (104).

الذاتي الذي لا تكاد صفحة من بداية السّرد إلى نهايته تخلو من حضوره سواء أكان باسم ظاهر أو بضمير، ففي الرواية الأولى بدأ بالمقطع السّردي التالي: "**مثقل أنا يا سيدتي، أبحث عن فصولي، ألملم بقاياها من الطرقات ومن أصداف الشواطئ، أعيدها كائنات لها جغرافية خاصة، أرسمها على الورق وأمارس جنون الخلق تملأني شهوة الرواية، أتلظى على جمرة مشتعلة**"[1].

يعجُّ هذا المقطع بضمير المتكلم الظاهر والمستتر(مثقل أنا، أبحث أنا، أعيد أنا، أرسمها أنا، أمارس أنا، تملأني أنا، أتلظى أنا)، يُلحظ هيمنة ضمير المتكلم "أنا" على حركة الصياغة السّردية، الذي يُسدل المعنى الدّلالي على عدّة محاور، أولها، يُخبر ضمير المتكلم "أنا" عن ملامح الراوي النفسية/الجوانيّة، التي استُهلّت بصفة معبأة بالتعب، فهذه الأنا منذ العام الأول، وهي تعاني ويلات الغربة واستمرت حتى الرّمق الأخير، وعليه جاءت هذه الصفة "مثقل" مُعّلنة عمق ما وصل إليه من كدٍ وتعب، بحيث يمكن اعتبار هذه الصفة "مثقل" نتيجة صعبة ولكنها منطقيّة لما مضى.

أمّا المحور الثاني، إنّ الشّخصيّة النامية، والمتمثلة بالراوي لن تقف عند حدود هذه النتيجة مكتوفة الأيدي، وإذ به يأتي بأفعال مضارعة (أبحث، ألملم، أعيد، أرسم، أمارس، أتلظى)، وهي أفعال مفعمة بالحركة التي يستطيع بها تشكيل خطّ دفاع، مُعلناً بها عدم الاستسلام، ومُضمداً بها أيضاً جرحه العتيق. وفي قفلة الأفعال المضارعة المستخدمة نجد الفعل "أتلظى" الذي لا يمكن أن يصدر بأية حال من الأحوال لردم فراغ أو وصف حالة في مشهد سرديّ، فهو نتيجة نهائية لكلِّ ما سبق للصفة المذكورة وما انشقّ عنه من أفعال، ولكنه أسقط هذه الصيغة بكلِّ ما تحمله من رمزية على الواقع الفلسطيني، حيث تُرِك الفلسطيني وحده في الحلبة دون مساندة لأن أخوته العرب مالوا إلى منطقة الدّعة والراحة، وفي هذا دلالة واضحة أنه على وعيّ تام بوعورة طريقه، وبنتائجها القاتمة، وبما يجري حوله وشعبه المكلوم؛ لذلك افتتح بهذا المقطع السّرديّ ليوضح الصورة أمام القارئ/المتلقي، علّه يكون شريكاً في الحل، أو موثّقاً للحالة، وفي الأمريّن خير.

في حين يكمن المحور الثالث في: الصفة المستخدمة "مُثقل" التي تفتح الباب على زمنين متصارعين تزاحمت فيهما الأحداث الجسام، فهو مثقل ببقايا سابقة عصفت بها تلافيف الذاكرة،

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (336).

ومثقل بنتائج متصلة بوشيش الماضي وما زالت تأن، وهو يُحَلِّقُ بمستقبلٍ مرسوم عبر أسوار الرواية، ففي الرواية فقط ما يروي عروقه من حليب أبيض حُرِم منه قبل أن يتوقه.

تستمر الشّخصيّة النامية بالنمو، وهذه أبرز خصائصها، وهذا ما جرى في استمرار نمو شخصيّة الراوي المستنِد إلى اسمه الظاهر تارة، وإلى ضمير مستتر تارة أخرى "**وأنا يا شمس ألهث خلف أطراف الحكاية عن صبي اسمه إبراهيم يسكن حتى الآن في اسم الغريب**"[1]، اشتمل هذا المقطع على المظهريّن معاً، الاسم الظاهر: (صبي اسمه "إبراهيم"، وضمير ظاهر "وأنا يا شمس، وضمير مستتر ألهث، يسكن)، تشي تلك الأفعال بتنوّعها باحتواء الراوي بؤرة السّرد بتوجيه كلامه إلى سيدة المقام "شمس" علّها تلمس له العذر قبل العتاب، فهو حسمَ أمره وأخذ قراره بالاستمرارية؛ لاستعادة اسمه الذي بقي حتّى الآن حبيس الأوراق الرسمية "إبراهيم"، وتجاوز اسمه " الغريب" الذي ما زال أيضاً حتّى الآن يقتحم أسوار الروايات والحكايات، فهو الذي اختاره ليعلن به الرفض القاطع لحالة الاغتراب القسري على المستويّين الروحي والمادي، ونتيجة لهذا الرفض بقيّ اللهاث مستمراً حتّى عانقت رفاته رمال غزة، في حين بقيت رمال عسْقلان تنتظر.

وفي جسد الرواية الثانية "ضفاف البوح" ما زالت الشّخصيّة النامية ترسم ألوان ثوبها السّردي المتناسق، وتسير نحو فكّ شفرات المُعضلة شيئاً فشيئاً، "**وأنا الغريب لا أرى في الأفق غير مسقط رأسي عسقلان، حيث ولدت أو وجدت، عسقلان الآن تستر عريها بأردية مزيفة، مثلي غريبة... صارت تسمى أشكلون، لا ظل يفترش الأرض تحت داليتي هناك، ودواليتي ما زالت ترصد موج البحر عناقيدها حصرم يختزن الحموضة تأبى النضوج**"[2]، في كل مقطع سرديّ يقترب الراوي بالقارئ نحو الحلّ بشكّلٍ أكثر وضوحاً ممّا سبقه، فتمّ الكشف هنا بشكّلٍ صريح عن الغريب ومسقط رأسه. بدا مُختلفاً التقاء الغريب ومسقط رأسه في اسمين غلفتهما الغربة (غريب/ أشكلون[3])، وعندما ترتفع نسبة الاغتراب لتطال الاسم والمكان نتوقع نتيجة مُرعبة لم يتمكن على

---

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (379)

[2] - رواية ضفاف البوح، ص (423-424).

[3] - أشكلون: وأشكول: كلمة عبرية تعني: عنقود العنب، المجدل العربية، والمجدل كلمة آرامية بمعنى البرج أو القلعة والمكان العالي المُشرف للحراسة، وهي بلدة كنعانية قديمة كانت تعرف باسم مجدل جاد نسبة إلى جاد إله الحظ والنصيب عند الكنعانيين، وفيما بعد سُميت بمجدل عسقلان تميزاً لها عن غيرها، أمّا عسقلان: بفتح أوله وسكون ثانيه وفتح القاف، ولام وألف ونون، بلدة قديمة بناها الكنعانيون العرب الذين استقروا في البلاد العربية فجر التاريخ، عُرفت باسم أشقلون منذ أقدم العصور التاريخية وبعد الفتح الإسلامي تحوّل الاسم فأصبح (عسقلان)، وتبعد عسقلان الساحلية عن ساحل قطاع غزة نحو 10كم، ما سبق نقلاً عن: الدبّاغ، مصطفى مراد، بلادنا فلسطين، الجُزءُ الأوّل، القِسمُ الثّاني، دار الهدى، كفر قرع، 1991' ص (145، 185،156).

إثرها حصرم الدالية من النضوج، وكأن الحصرم الذي يذرف الحموضة اللاذعة يشكّل معادلاً موضوعيّاً للراوي، فعناقيد قلبه تعتصر حموضة الغربة واللجوء، ولكنها تأبى اليأس.

ولكن سرعان ما تبدأ شخصيّة الراوي بالميل نحو التطور الإيجابي، الذي تجلّى في فلسفته الخاصة بالهروب نحو العالم العلوي/الأثيري من أجل تحقيق الحلم المنشود، حلم العودة، واحتضان مجدله، وإذ به يقول: "**لا يحترق يا سيدتي من يسكن حبه القلب، من زاده لبن البراءة، هذا هو الخال الذي أريد، وأراه في دنيا الأثير، هو ما يشعرني بالفقد على الأرض، فيلهبني اشتياقاً، فعلى الأرض تقيدنا وتقتلنا قوانين البشر، فعلى الأرض أنتِ لست لي، وأنا لستُ لكِ،.. ليس لنا غير الهروب إلى حلم الأثير... إني أرى ذلك في مرآة امرأة هي أنتِ.. امرأة تحيرني...ترقص على سن القلم عندما أعزف البوح على بياض الورق**"[1]، هذا هو حال من يتقن مسكّ القلم، ويتقن العزف على الوتر الذي يصبو، فندما انقطع الرجاء من قوانين الأرض للالتقاء بمن يرغب، رفض الاستسلام واليأس، وعرج إلى الأثير، فالشّوق بأعلى مراحله، وقطار العمر لا ينتظر، بالتالي العالم العلوي الأثيري هو الحل الأمثل لمرحلة عامَ فيها الشوق، وانقطع فيها الرجاء، وهذه من أهم سمات الشّخصيّة النامية التي تتقن العزف في كل المدارات، دون أن ينفلت منها أي خيط من خيوط السّرد بامتداده عبر ثلاثة أجزاء.

كما يُشار إلى أنّ الباحثة اختارت المقاطع السّردية من الأجزاء الثلاثة، ووصلت إلى المُستخلص التالي: افتتح المقطع الأول في الرواية الأولى: (مثقل أنا، ثمّ وأنا يا شمس)، وفي الثانية: (وأنا الغريب، وفي الثالثة: (تنوّع مشهود للضمائر)، وهذا يفيد بأنّ الراوي يسير على بينة دونما تشرذم أو تشتت، وبذلك يأخذ بيد المتلقي/القارئ بالتدريج إلى حيث يريده منه، وبما ينهض بالمعمورة السّردية، وتفسير ذلك بداية لم يفصل بين الصفة وضمير المتكلم، في حين مال إلى الفصل بالنداء بين " أنا" ضمير المتكلم وبين المرجوة "شمس"، وفي شكل ثالث جمع بين ضمير المتكلم "أنا" و "الغريب" دون فاصل بينهما، وفي شكل رابع مال إلى التنويع في استخدام الضمائر(أنا، أنتِ، تقيدنا، تشعرنا)، وهذا كان عندما اطمأن بأنّ المتلقي مسك خيوط السّرد، واخذ يقترب من حل المعضلة بانتظام وانسجام.

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.

2-**الشخصية الثابتة(المسطحة، الجامدة، النمطية):** تُعرّف الشّخصية الثابتة "بأنها الشّخصية التي تبني حول فكرة أو سجيّة واحدة، لا تتغير على امتداد السّرد". وصفها محمد غنيمي هلال "بأنها الشّخصية البسيطة في صراعها، غير المعقّدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة من مبدأ القصة إلى نهايتها"[1]. أرفق غنيمي هذا التعريف للشخصية الثابتة بشرط بقوله:" ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى"[2]. وفي ذلك يختلف مع ما أدرجه إدوين موير حيث اعتمد في تعريفه للشخصية الثابتة على انعدام المفاجأة والإقناع، الشّخصية إذا لم تفاجئنا فقط شخصية مسطحة. والشّخصية إذا لم تقنعنا شخصية مسطحة"[3]، وعرّفها عبد الملك مرتاض بقوله: "هي تلك الشّخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير"[4]؛ أيّ أنّها شخصيّة جامدة، في حين يعرفها عز الدين إسماعيل: بالشخصية الجاهزة.. ذات الطابع الواحد فهي تفتقد أزمة صراع داخلي"[5]. بناءً على ما تقدّم فإنّ الشّخصيّة الثابتة لا تتطور، ولا تتغير ومساهمتها محدودة في الحبكة الروائية، ولكن من المُتاح تقسيم الشّخصية الثابتة إلى نوعين: شخصية ثابتة قابلة للتغير والتحول إلى شخصية نامية، وشخصية ثابتة لا تتطور بغير العلائق أو بنمو الصراع من بداية الرواية حتى النهاية. وقد انطبقت ملامح الشّخصية النامية على (القاضي/ زوج لطيفة).

القاضي: على مدار السّرد حتى منتصف الرواية الثانية حمّلت لطيفة القاضي ما لا يطيق فالرد الذي كان يصدر منه هو الاعتصام بالصمت، وهو على معرفة بأمور كثيرة، ولكنه كان يكتفي بدور المراقب الذي لا يراقب، لطالما هرب منها إليها، وعندما يقرر ممارسة هزيمته بحضورها يأخذها إلى عباءته، ويسربها تحت جلده، حبيبة وعشيقة وطفلة مدللة، يجهده فيض بدنها الذي يأخذ الكثير دون العطاء المناسب"[6]. معنى ذلك أن القاضي أمام شخصية استغلالية، تعبثُ به كيفما شاءت، ولكنه على استسلام تام لها ولجسدها، يختار الصمت بشكّل دائم، صمت مُحاط بالرحمة ما يشي بالصفاء الدّاخلي والخارجي الذي يحمله القاضي للطيفة، وهذا يجعلها محظوظة به، على العكس منه "**صامت ذلك الرجل الرحيم، يعتصم بصلاته يتمتم لنفسه فقط: من حق**

[1] - هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص (565).
[2] - هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص ((565).
[3] - موير، إدوين، بناء الرواية، ص (136).
[4] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص (89).
[5] - غني لفتة، ضياء، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص (181)
[6] - رواية أزمنة بيضاء، ص (363).

لطيفة أن تعيش!"[1] وبذلك تكون شخصية القاضي شخصية عاجزة عن التطور، وعاجزة عن التغير بالرغم من تعرضه لما يخالف طبيعته، إلاّ أنه يكتفي بالصمت والتمتمة التي يداري بها نفسه.

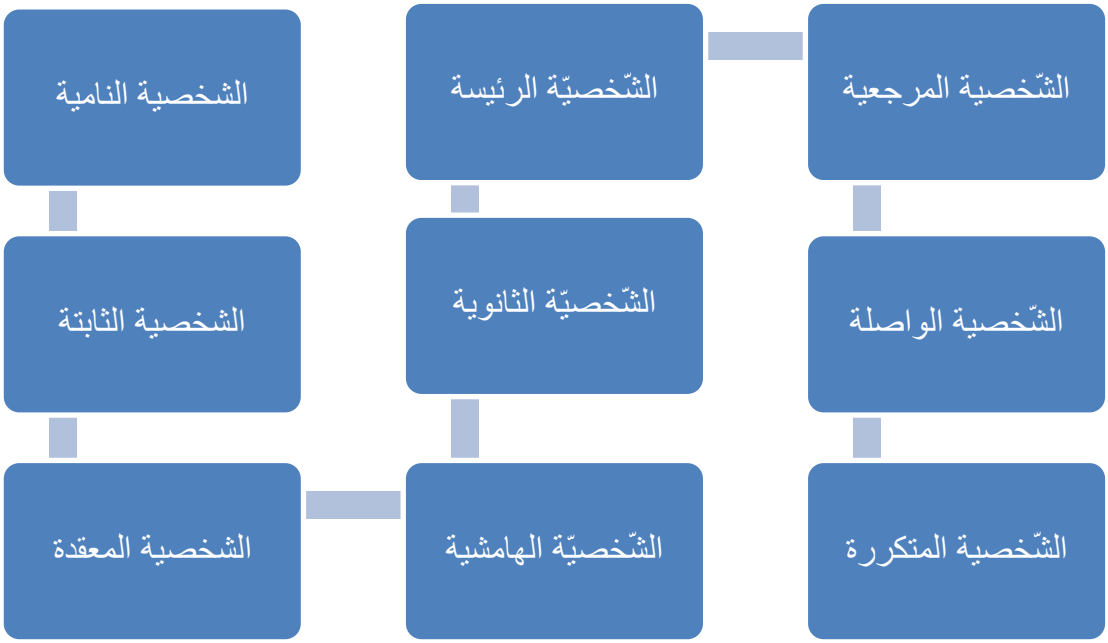
3-الشّخصية المعقدة(العميقة): عرّف ميشال زيرافا الشّخصية العميقة بأنها" تشكل عالماً معقداً تنمو داخله القصة وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة"[2]، ويعرّفها فورستر "بأنها الشّخصيات التي تجسد كلّ أنواع التعقيد والتنوع في الطبيعة الإنسانية لذلك يعتبرها الشّخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي"[3]، وقد أدرج يوسف الشاروني عدّة صفات تتميز بها الشّخصية المعقدة، منها: لدى هذه الشّخصية القدرة على التنقل بين مختلف مستويات الشّعور، ومختلف مستويات الحدث، واستخدام الضمائر الثلاثة:(الغائب، والمخاطب، والمتكلم)، وفي الغالب ما يلاصق ضمير الغائب وضمير المخاطب ضمير المتكلم، كما تمتاز هذه الشّخصية بمرونة التحرك بين الزمنيين الماضي والحاضر، وفي هذا التنقل تنقل آخر بين عالمين الدّاخلي والخارجي للشخصية.[4]

بالولوج إلى الثلاثية نجد أنّ معالم هذه الشّخصية تنطبق على شخصية فارس: بدأت شخصية فارس بالظهور عندما كان في مكتب والده ودخلت عليهم لطيفة، التي كانت حينها تعقد نيتها بحزم على الطلاق من زوجها الذي ينهش لحمها كل ليلة، حينها تعاطف فارس معها، أو لربما تعاطف مع كمية الدموع التي انهارت منها، فهيّ نطقت بالدموع أكثر من الكلمات، ولكنها لم تمرر ذلك التعاطف من فارس فقد وقعت في حبه وتمنته بدلا من زوجها، وعندما تزوجها والد فارس هنا تأزمت الحالة، كانت تختبئ في عباءة القاضي، وقلبها يستحضر فارس، تاهت به السّبل، وتلعثم حضوره بين حضور وغياب، "**هل وقف القاضي على أمرها وقد صار فارس عادة، أو ربما طقس حبور، تتزين تتسلل إليه، تغفو على وسادته.. وربما تسحبها الغفوة إلى حضنه، يحدث بينهما عتاب في الغياب، تصحو تسربلها قشعريرة الندم على أفعالها**"[5].

---

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (364).
[2] - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص (216).
[3] - بوعزة، محمد، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص (57)
[4] - يُنظر: الشاروني، يوسف، القصة تطورا وتمردا، ط2، مركز الحضارة العربية- القاهرة، 2001، ص (212-215).
[5] - رواية أزمنة بيضاء، ص (402).

نستطيع القول: إنّ فارسا وقع ضحية زوجة أب لا ترحم، كان يردد "**اغفري يا شمس لي، أخذوني إلى الموت في غفلة مني ومنكِ.. اعذريني لم أتوقع غدر لطيفة**"[1]. هذه اللوحة تعكس تماماً حضور فارس في الثلاثية خاصة في الجزء الأول منها، كان في حالة ضياع، فدارت دائرة الصّراعات الدّاخلية عبر حضوره بشكّلٍ ظاهر أو بالإشارة إليه بضمير. والجدول التالي يوزّع أنواع الشّخصيات وفق التصنيفات المذكورة أعلاه:



يُلحظُ أنّ أنواع الشّخصيّات المُدّرجة في الجدول أعلاه سجّلت حضوراً لها في فضاء الثلاثية، بالرغم من حصر الرّوائي لعدد شخصيّاته على امتداد السّرد، كما يُلحظ لجوء الرّوائي إلى ما يسمّى بالبطولة المُطْلَقة لشّخصيتيّن رئيسيتيّن تناوبتا الحضور، وتمّ السّير عبرهما وفق تقسيم الشّخصيّة إلى قسميّن: الرئيسة والثانوية، وعليه يُمكن القول بأنّ الأنواع الأخرى التي سارت ضمن تقسيمات ترتبط بالجوانب الثلاثة التالية: السيميولوجي، ومظهر الشّخصيّة، وطريقة تقديمها

[1] - رواية أزمنة بيضاء، (391).

كانت عبارة عن أنواع تخدم الحبكة الرّوائية، وتساند الشّخصيّات الرئيسة في بناء روائيّ ممتد ومُحّكَم.

أبعاد الشّخصيّة

يتصفُ كل إنسان بملامح جسّديّة ونفسيّة وسلوكيّة تميّزه من غيّره، وباعتبار الشّخصيّة الركيزة الأساسيّة في أيّ عمل سرديّ، فقد أوّلاها الباحثون الاهتمام اللافت فظهر في علم النفس ما يسمى "علم الشّخصيّة" الذي يهتم بدراسة الشّخصيّة بالتركيز على الفروق الفرديّة، التي تنتج من عدّة جوانب منها ما هو فطريّ أو غريزيّ، ومنها ما هو مُكّتسب من الثّقافة والبيئة المحيطة.[1] وبذلك يمكن القول بأنّ الشّخصيّة خليط مركب من جوانب وأبعاد نفسيّة واجتماعية وجسمية وفكرية يوجه كل روائي عنايته بها أثناء بناء شخصيّاته، والآتي تفصيل مُقتضب لتلك الأبعاد.

1-البعد الجسمي(الخارجي/الفيزيولوجي)

يحوز هذا البعد الأهمية الكافية للكشف عن ملامح الشّخصيّة وصفاتها، باعتبارها مجموعة من الصفات الخارجية الجسمانية التي تتصف بها كل شخصيّة "كما يعتبر الكيان المادي لتشكيل الشّخصيّة حيث تحدد فيه الملامح والصفات الخارجية، نجد الجنس بنوعيه الذكر والأنثى، وشكل الإنسان طول أو قصر أو حسن او قُبح،..."[2] ، وتُطرح هذه الأوصاف بطريقتيّن: الطريقة المباشرة التي تكون عن طريق الراوي أو إحدى الشّخصيّات، أو حتّى من طرف الشّخصيّة ذاتها حين تصف نفسها. والطريقة غير المباشرة (الضمنيّة)، التي تُستنبط من سلوك الشّخصيّة وتصرفاتها.[3]ومن ذلك يتضح أنّ هذا البعد يهتم بالظواهر الخارجية التي تبدو عليها الشّخصيّات" فهو يشمل المظهر العام للشّخصيّة وملامحها، وطولها، وعمرها، ووسامتها، وذمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها"[4].يصبُّ الهدف من البعد الفيزيولوجي في رسم صورة الشخصيّة للقارئ وتوضيح ملامحها، فيسهل عليه فهمها وتميزها عمّا سواها من الشّخصيّات الأخرى.

---

[1] - يُنظر: مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية ، ص (21).
[2] - أبو شريفة، عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، دار الفكر العربي، 2008، ص (23).
[3] - يُنظر: نصير، فاطمة، المثقفون والصراع الأيديولوجي في رواية (أصابعنا التي تحترق- سهيل إدريس)رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، 2008' ص (84).
[4] - الجبوري، عبد الكريم، الإبداع في الكتابة والرواية، ط1، دار الطليعة الجديدة،- دمشق، 2003، ص (88).

ومثال ذلك من الثلاثية قول الراوي في وصف لطيفة: "**لها عينان بلون زيتون البلاد، تدخل طقس ميلاد جميل**"[1]، وقال في وصف فارس" **أصبح الصبي شاباً رجلاً تدوّر وجهه صار مضيئاً كالقمر، لون عينيه بلون زيتون البلاد**"[2]، يُخبر هذا التشبيه بتوحّد الراوي مع الأرض لدرجة اقتباس تشبيهاته من مكوّناتها، إذ شبّه عيون لطيفة الخضراء بلون زيتون البلاد، وكذلك عيون فارس. استمد من الأرض زيتونتها الخضراء اليانعة التي تشي بعدّة دلالات إيجابية تصب في حقل الشباب والقوة والحيويّة، كما تحمل زيتونة البلاد الأصالة والرسوخ. إن استناد الراوي إلى اقتراض أحد عناصر التشبيه من الأرض، وإلصاقه بعيون لطيفة وفارس على وجه التحديد يعني أنه لا يفقد الأمل في شخصيّاته، وإن انحرفت عن مسارها فهيّ نابضة بالخير وجديرة بالتعديل للمسار الإيجابي، وهذا التشبيه يمهّد الأرضية الجاذبة للانصلاح، فالأصل غلّاب، وهو مُحقٌ في ذلك؛ لأنه يدير شخصيّاته لتساند السّرد لنيل غاية سامية.

وفي مشهد آخر وصف فيه شمس "**أهلاً بشمس، طلعتِ أنتِ عليّ من رغوة صابون الزيت.. جلدك ناعم يشّع منك كهرمان مُضيء**"[3]، في تشبيه سيدة المقام أيضاً استعار الراوي مُنتجاً من منتجات شجرة الزيتون وهو "الصابون" الذي يُشكّل رغوة استثنائية، تسري سريان العافية على جسد شمس فيشعّ جلدها بالنعومة المُضيئة.

ترى الباحثة أنّ الروائي لا يولي البعد الجسمي/الخارجي الاهتمام الكبير، وإن أوْلاه يكون ذلك حتماً من باب خدمة السّرد، أيّ يكون اهتمامه بالعبد الجسمي للشّخصيّات ذات المغزى والدلالة، وليس من باب تميّز شخصيّة عن أخرى، والأمر الآخر، استحواذ الشّخصيّات النسائية في إطار البعد الخارجي الاهتمام الأكبر، إذ يعتبر البعد الخارجي/الفيزيولوجي ضرورياً لإبراز أنوثتها، وقسماتها الفريدة التي تُسهم في بناء الشّخصيّة على مدار السّرد.

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (401).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (401).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (461).

2-البعد النفسي/الدّاخلي (السّيكولوجي)

وهو البعد الذي يُخبر عن الحالة الجوانيّة (النفسية) للشّخصيّة "وهو المحكي الذي يقوم به السّارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبّر عنها الشّخصيّة بالضرورة عن طريق الكلام، أنه يكشف عمّا تشعر به الشّخصيّة دون أن تقوله بوضوح أو هو ما تخفيه عن نفسها"[1]، من هذا المقّتبس نستطيع أن نرصد مفاصل بارزة يستند إليها البعد النفسي تتمثل في مساريّن، وهما، أنّ الراوي هو الذي يُبرز ما يدور في ذهن الشّخصيّة، وعن مكنوناتها النفسيّة الدّاخلية، وما يعتريها من مشاعر وطبائع وغيرها، بينما يتمثل المسّار الآخر، في تجلّي البعد النفسي من خلال الصراع النفسي أو(المونولوج)، الذي ينشطرُ عن قسميّن: الأوّل المونولوج الدّاخلي (المباشر)، الذي فيه غياب للمؤلف وطغيان للضمائر الثلاثة:(الغائب، والمخاطب، والمتكلم)، والثّاني: المونولوج غير المباشر، وفيه يحضر الراوي بتدخل بين الشّخصيّة الروائية والقارئ.[2]

ومثال ذلك من الثلاثية قول الراوي واصفاً صوت شمس: "**صوتها مشروخ مثل مرآة قلبي، تشطر الصورة، صورتين، صورة تدبّ على الأرض من لحم ودم، صورة أخرى تأخذ العين إلى الوهم كأنه صلب الحقيقة**"[3]. اكتسى البعد النفسي مزيجاً مُنعكساً نتيجة لغصّة ما، فصوتها مشروخ كذلك قلبه، وأجزاء عديدة متناثرة تنكشف عن صورتين، صورة مادية لشمس من لحم ودم، وصورة ثانية حلّقت بها في عالم الأثير؛ ولأن العالم الأرضي رفض إقرار الحقيقة والأحقيّة، والعالم الأثيري أقرّها فوجب التوجه إليه، فالنفس مُنهكة والقلب مشطور، والطبطبة على النفس، والقلب رهن الحالة.

و"سعيدة أنا بالقشعريرة. فرحة تسكنني لذة الاشتهاء، مأخوذة لدرجة الجنون الجميل حاضرة أنا في الطابق العلوي، غائبة أنا في الطابق الأرضي"[4]، رُسِمت قسمات المرأة الأثيرية بألوان الفرح والسعادة حتّى الثمالة، فالأثير الرحب اعترف بكينونتها المفقودة على الأرض، ولأنها عطشى أكدت وكررت، سعيدة أنا، حاضرة أنا، وجدت روحها بعد غياب طال، تماهت معه في

---

[1] - جينيت، جيرار، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، ترجمة: ناجي مصطفى،ط1، منشورات الحوار الأكاديمي، 1989، ص (108).

[2] - يُنظر: خمار، عبدالله، تقنيات الدراسة في الرواية، (دط)،دار الكتاب العربي- الجزائر،1999، ص(25).

[3] - رواية ازمنة بيضاء، ص (400).

[4]- رواية ضفاف البوح، ص (470).

عالم غير الأرض فحلّ الرضا ولو من منطلق تضميد الجراح بخدعة نفسيّة حلموا بها استحالت أرضيّاً وحلّت أثيريّاً.

و"**امرأة أوراق دفاترها سهول وأنهار وجداول وصحارى، فكيف يختزلها رجلٌ طموحه أقصر من كيس معدته وكيس نقوده أطول من قامته، امرأة تدخل المذبح كل يوم وتخرج عفيّة تبحث عن نقاهة من جور التفاهة**"[1]، امرأة تتحلّى بصفات كهذه فهي مهيأة لعالم الأثير النقي الذي لا يقبل إلا الأنقياء، فعالم الأثير يخلو من الشّهوات، ومن رجال يقتاتوا بافتراس أجساد النساء بشكل يومي، وهذا أمر معقول ومنطقيّ لامرأة تعرّضت للذبح وللاغتصاب بشكلّ متكرر، ولكنها حافظت على عفتها ونقائها وهذا هو زادها.

3-البعد الفكري

يتصدّر تعريف البعد الفكري القول بأنه البعد الذي "يشمل العقيدة الدينيّة والهوية والأيديولوجية، والتكوين الثقافي، وما يترتب عليها من تأثير في سلوك الشّخصيّة ورؤيتها وتحديد وعيها ورصد موقفها"[2]، يُلحظ أن للبعد الفكري الذي يصوّر الملامح الفكرية للشّخصيّة الروائية الأهمية الكبيرة على مستوى التكوين الفني والبنائي؛ لأنه يُمكّن القارئ من كشف الحالة الذهنيّة للشّخصيّة وتوجهاتها المتباينة.

ومثال ذلك في الثلاثية الأمثلة الآتية: "**حين ولدت أو وجدت، عسقلان الآن تستر عريها بأردية مزيفة، مثلي غريبة مصنعة تفقد شهواتها، وتسكنها شهوات البارود، يرتع في ملافيها قوم من يهود**"[3]. يبرز جوهر الحكاية هنا، منذ ولادته عانى فقدان الحضن الكبير(عسْقلان)، فارتسمت على إثر ذلك تبعات وتوجهات فكرية فرضتها الحالة، كلاهما تجرّع مرارة الغربة، وكلاهما فقد اتجاه البوصلة الفطري لمسار حياته، لتحلّ الغربة جالبة معها مُتطلّبات من نوع آخر تمثلُ في المقاومة بالبارود، والقلم لطرد الغرابيب السّود.

---

[1] - رواية ازمنة بيضاء، ص (339).
[2] - حمدان، عبد الرحيم، بناء الشخصيّة الرئيسية في رواية(عمر يطهو في القدس)، للروائي نجيب الكيلاني، كلية الآداب/ الجامعة الإسلامية- غزة، 2011، ص (128).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (423).

وهذه صورة أخرى: "**إنّها امرأة معبأة بالألم، تدخل مدار الفقد مزحومة بالغربة تلوذ بالكتابة سبيلاً للبقاء، تتنفس الغربة للوصول إلى اندماج وتوحد مع وطن يقف في وجه التغريب، تكتب بلهفة عاشقة لدفء حضنها الأول، حضنها دار ما زالت باقية في غزة**"[1]، إن مغادرة الوطن عنوة تفرز حالة خاصة، إذ تنشق الجوارح فيها وتتفسخ لتمنح الأقلام حياة جديدة، فتسيل الكلمات، وتتوالد الروايات من رحم الاغتراب، إذ يضمّد أصحاب الأقلام جرحهم بالكتابة فهم يرون فيها المُتكَأ وسبيل البقاء، وعين الترقب لمستقبل يتحقق فيه الحلم، وتتجمل به الندوب، ويوثق عبره الحق المسّلوب، كما تكشف الصياغة اللغوية عن حالة درامية تعيشها تلك المرأة، وهي مُكبلة بهموم نفسية وفكريّة أنتجتها زفرات الغربة (إنها، معبأة بالألم، مزحومة بالغربة، تتنفس الغربة) من هذه الصياغة يُلحظ أنّ اللوحة السّابقة مشحونة بالتوتر المستمر(تدخل، تلوذ، تتنفس)، بما أنّ حالة الألم هذه مُسّتمرة، وتلك الصياغة أوشحت المشّهد بمشاعر الحزن والسلبية، كان لا بدّ من إعادة شحن الصياغة بتوجّه إيجابي لضمان التعايش الصّحي مع الحالة؛ لذلك لاذت تلك المرأة للكتابة كوسيلة لتفريغ حمولتها النفسية والفكرية، فتكون الكتابة في أحضان عشّاق الأوطان الابن الشّرعي الذي يخفف وطأة الغربة ونيران الاشتياق، وهي بكلِّ تأكيد مضطرة لذلك، وفي ذلك دلالة أخرى تُشير أنه في معظم الأحيان ويلات وآهات الوطن هي من تسنّ الأقلام، وتدفع إلى إنجاب (ابن شرعي أو حتى عدّة أبناء)، وهنا يدخل المبدع في حالة الكتابة مدفوعاً إليها، ومن ثمّ تصبح أداته ووسيلته لمواجهة الأزمة بتعدد موجاتها.

وفي لوحة سردية في الجزء الأخير من الثلاثية نضجت ملامح تلك المرأة التي انسربت في الأجزاء الثلاثة علّها بذلك النضج تجلب البشارة بجودة المُنتج فهيّ تتحكم ببوصلة فكرها في ظل قتامة المشاهد، قال: "**امرأة معجونة بالحب تنضخ شوقاً، تتدفأ على رجفة قلبها، وتفيض اشتعالاً، لا تملك غير الوجد، تعرفي كيف يكون البهاء في ألق العطاء**"[2]، **امرأة انشقت أحشائها ولا يكاد جرحها يلتئم إلا أنها "معجونة بالمحبة"**، فالحب والوجد هما فطرة تختلط بكلِّ مكوّنات جسدها وروحها، وهما مُعقّم الجرح وعنوان الحالة، امرأة كهذه تضمن حتماً ولادت متتالية تُبشر بالخير، وتضئ المستقبل بمصابيح قلبها الراجف بكلِّ معاني الحب والدفء، والعطاء، وهذه مُتطلبات ضرورية لاسترداد الغائب مهما طالت المسافة.

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (424).
[2] - بيت في الأثير، الفضاء الثالث.

من هذه الإشارات وغيرها إضاءات صارخة بعمق العاطفة التي يتمتع بها الروائي (غريب عسْقلاني)، التي فقدها قبل استواء عوده، ولكنه امتلك القدرة على منحها في أوجّ حالاتها، وعليه وعبر معزوفة سرديّة متتالية نستطيع الخروج قليلاً عن مسار مثل جرى على الألسن "فاقد الشّيء لا يعطيه" ونقول: "فاقد الشّيء يعطيه وبقوة"، ها هو الروائي فقد حليب الرضاعة، وفُطِم قبل موعد الفطام، ولكنه كتب سردية استند فيها إلى عاطفة متوهّجة بأبّهى صورها لمنح المفقود كل ما هو مطلوب في سبيل احتضانه، والارتواء من عروقه، وفي إطار آخر منحت هذه العاطفة المعجونة بالفطرة البناء السّردي، ومكوناته الانسجام والترابط بين الأجزاء الثلاثة.

أمّا الأسطر النثرية التي أوضحت التوجه الديني لتلك المرأة عبر إشارتين، وهما، الصليب المرسوم على صدرها، وخلوة صاحبة الحضور بنفسها، وتلك مقامات العاشقين "**رسمت المرأة شارة الصليب على صدرها، رجفة أخذتها، أغلقت عليها باب حجرتها، دخلت في الصمت أياماً**"[1]، إنها المرأة اليونانية "ماريا"، الهاربة من ويلات بلادها، والمتوجهة إلى الإسكندرية، احتفظت بالصليب عبر نقشه على صدرها، لتخفي به ندبات جروح داخلية عصفت بها، فجعلت من الصليب مرهماً وعلاجاً لما مضى، وملجأً لما سيأتي.

4-البعد الاجتماعي

يُعنى الروائي من خلال البعد الاجتماعي بتصوير الحالة الاجتماعية للشّخصيّة سواء أكانت غنية أم فقيرة، ومركزها الاجتماعي والوسط الذي تتواجد فيه وتتفاعل معه، إذ يتم تسليط الضّوء على الشّخصيّة من ثلاث زوايا: الأولى، المهنة وطبقتها الاجتماعية: عامل/برجوازي/ إقطاعي...، والثانية، وضع الشّخصيّة الاجتماعي: فقيرة/غنيّة. والثالثة، أيديولوجيتها: أصولي/ رأسمالي.[2] وفي المقطع السّردي الآتي مثال ذلك: "**في القصر يأخذني دفء المكان، يدثرني من في صدورهم حلو الكلام، وأنا من يجد الألفة مع عشاق الكلام، يعبرني هيام الكتابة أنزع عني غربتي، أغترب في بحر الأدب**"[3]. عدّة تعبيرات انبثقت عن هذا المقطع تأخذنا إلى المسّارات التالية، أولها، تكتسي هذه الأسطر النثرية مرة أخرى زيّها الشعريّ ليُعزَف بها لحناً منسجماً مع

[1] - رواية ضفاف البوح ، ص (428).
[2] - ينظر: شريبط، أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (دط)، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص (49).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (430).

حالة الاغتراب، وثانيها، كان اللقاء في القصر وهو المكان الأجدر لنزع مُخلّفات الغربة، خاصة عندما تتراقص الكلمات على سنّ قلم من يمتلكون حلو الكلام، ما يساعد الراوي على تخطي الحالة والانتقال إلى حالة أخرى حالة هيام الكتابة؛ لأن الغربة في عالم الأدب أخفّ وطأة من طنين غربة الوطن، إنه القصر الثقافي الذي يجمع عشاق الكلام، ويُجلي عنهم ثقل ما تفيض به صدورهم للتعايش مع الحالة وتجدد العهد للانطلاق من جديد.

في هذه اللوحة على وجه التحديد يقف المتلقي/القارئ حائراً، نحن في محور الحديث عن القصور المشيّدة المزخرفة، فيأتي القصر الثقافي في المتن الروائي، ويختفي القصر المزخرف، وبعد استفاقة القارئ من مفاجأته يدرك بأنّ هذا مؤشر آخر على امتلاك الروائي زمام السّرد، فالقصر المزخرف هنا لا يُجدي نفعاً أبداً، في حين ينسجم القصر الثقافي مع بؤرة الحدث، والوصفة العلاجية الناجعة له و لرواده.

وثالثها، أطلق الراوي العنان للأفعال المضارعة:(يأخذني، يدثرني، يجد، يعبرني، أنزع، أغترب)، التي تعود بفاعلها عليه، وبما أنّ الفعل المضارع يعني استمرارية الحدث، وتجدده ففيه ما يؤكد رغبة الراوي بتجدد واستمرار الحالة التي جمعته برفقاء دربه في القصر الثقافي، لأنه يتشبث بكلِّ طريق يُخفف بها حدّة الاغتراب، ففي بحر الأدب الألفة والدفء، وهيام الكتابة، وكل تلك مُتطلبات هامة تصبّر النفس الراغبة والطامحة بقوة لبحر عسْقلان.

كما تجلّى البعد الاجتماعي في أبهى حُلله في الجزء الأخير من ثلاثية شمس على وجه التحديد، يردُ السبب في ذلك إلى توجّه الراوي إلى العالم العلويّ برفقة امرأة دون سواها، هذا يتطلب المكانة الخاصة لتلك المرأة، حيث ردّد كثيراً ملمحاً اجتماعيّاً اعتبرها فيه سيدة المقام والحضور، ما يجعلها امرأة تناسب العالم العلويّ، وفي الوقت ذاته يجعل هذا العالم يستقبلها بالقبول والاحتواء. بالطبع فإنّ امرأة الأثير بدأت الاستعداد لمغادرة العالم الأرضيّ من مشارف الجزء الثاني للثلاثية أيّ من "ضفاف البوح"، ما جعل خصائصها التي تناسب ذاك العالم تبدأ بالتشكّل من الجزء الثاني، وخير شاهد على هذا أنّ هذه المرأة لاقت احترام المقام بنهوض الحصان الذي حدّقت فيه خجلاً منها واحتراماً لمقامها، تلتقي دلالة هذه الصورة مع خيوط البنية السّردية التي تتهيأ بها المرأة لمغادرة العالم الأرضي، ما يُخلِّف انسجام الأحداث وتناسقها،

وبالتالي يضمن لها المنطقيّة التي تجعلها مقبولة عند المتلقي/القارئ. "**امرأة حدقت في عين الحصان، نهض على قوائمه، ربما خجل من التمطي في حضرة امرأة**"[1]

ومُستخلص القول في ذلك بأنّ أبعاد الشّخصيّة الأربعة:(الجسمي، والنفسي، والفكري، والاجتماعي) تتداخل بعلاقة تأثر وتأثير فيما بينها، وتُصوِّر الشّخصيّة، وما تحمله من صفات خارجية وداخلية وثقافية وأيديولوجية لا تكاد أيّ شخصيّة الانفكاك منها، وتمنح السّرد المنطقيّة والتواتر والقبول.

دلالة أسماء الشّخصيات في الثلاثية

نالت الشّخصيّة الحيّز المهم، والمساحة اللافتة في العمل الروائي، وسَمَها الكثير من الدّارسين، والنّقاد بهيكل العمل وقوامه الأساسيّ، كما أنّها تعتبر بؤرة الأحداث وأداة تطويرها، لهذا ينتقي الروائي أسماء شخصيّاته بعناية تامة يبتعد فيها عن الاعتباطية والعشوائية، ويقترب بها بوشائج دلالية تلتقي مع الشّخصيّة، إذ تُمنح الشّخصيّات الاسم من خلال الدور الذي تلعبه، ويرتبط بلا شك بنوعية السّلوك، بشقيّه السّلبي والإيجابي، وفي حالات كثيرة يتحقق التطابق بين الاسم والشّخصيّة، "فلكل شخصيّة اسمها ومسمّاها الذي يرتبط بالمدروس ضمنا ومعنى"[2].

ويُشكل اهتمام الروائي بأسماء شخصيّاته مصدراً للاختلاف والتنوّع، وفي الوقت نفسه توضح بها هوية كلّ شخصيّة عن الأخرى، وتلك علامة فاعلة تؤخذ بعين الاعتبار لتحديد السّمات المعنوية للشخصيّات، وشكلاً فنيّا معتمداً، وعلامة لغوية فارقة، وعاملاً مهماً من عوامل وضوح النصّ، بالتالي سيكون اختيار أسماء الشّخصيّات في الغالب الأعم يقوم على القصدية، ويبتعد عن الاعتباطي، كما يُلحظ أنّ ذلك يلتقي والقاعدة اللسانيّة واعتباطيّة العلامة فالاسم علامة لغوية شاخصة وفق مع أشار دي سوسير.[3]

وعليه فالروائي يحاول اختيار أسماء الشّخصيّات بدقة ليحقق بها الانسجام لمقروئية النص، ويفتح المُتسع لوجود الشّخصيّة، واحتماليتها في ظلّ الأحداث والصراعات الناتجة عنها، وقد يميل الروائي إلى وسم بعض الشّخصيّات بألقاب مهنيّة كأن يقول: (كاتبة، طبيبة،...)، أو يمنحها

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (448).
[2] - الخطيب، عماد علي، دلالة أسماء الشخصيّات في الرواية الأردنية، مجلة جامعة القدس المفتوحة، 2011، العدد 25، ص (5).
[3] - يُنظر: دي سوسير، فردنياند، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر فيفي، (دط)، إفريقيا للشرق، 1987، ص(87).

اسماً وصفياً(سيدات، أطفال، رجال،...)، أو اسماً وصفياً مركباً(رجل أشقر، امرأة رشيقة،...) أو صفات أخرى أو حتّى عاهات تميزهم عن غيرهم، وتلتقي ونوعية الدور وطبيعة الحدث، ومُستخلص القول فيما سبق: أنّ الأسماء التي يختارها الروائي لشخصيّاته تحمل إشارات سيمائية ودلالات تضيء فحوى الشّخصيّة، وتبرز وجودها الفني في المعمار الروائي[1].

والمُتفحص لدلالات أسماء الشّخصيّات في: "ثلاثية شمس" يجد أنّ الروائي في أحيان كثيرة حمّلها بدلالات ارتبطت، وانسجمت مع أفعالها داخل دائرة النسيج الروائي، وعلى قائمة هذه الأسماء اسم الشّخصيّة المركزيّة الرئيسة التي قامت بدور البطولة، وحملت المُسمّى العام لثلاثة أجزاء (شمس)، وحازت على نسبة حضور باسمها الصريح ما يعادل (299) مرة في الروايتين الأولى والثانية، فإنّ هذا يستدعي التساؤل لماذا شمس بهذه الحروف الثلاثة دون سواها؟

حروف ثلاثة تراوحت صفاتها ما بين الهمس والجهر، إذ اشترك السين والشين بالهمس، وتفرّد حرف الميم بالجهر الممزوج بغنة[2]، شكلّت مُجتمعة اسم ثلاثية ضمت ثلاث روايات في سلسلة متتالية لروائيّ غابت عنه شمس بِلاده فكان اسم الثلاثية "شمس"، اسم يدل على الإشراق والتفاؤل والبهجة، والضياء استمد هذه الدلالة من ارتباطه بشكلٍ مباشر بالشمس التي تضئ الكون وتنيره، وتجلب الدفء في النهار وتعكس على القمر الذي يضئ في الليل[3]، كما في قوله تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللَّهُ ذَٰلِكَ إِلَّا بِالْحَقِّ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ**﴾[4].

والجدير بالأهمية أنّ لكلِّ إنسان نصيب من الصفات التي يحملها اسمه، واسم "شمس" يحمل معاني النور والضياء والدفء، سواء أكان ذلك في الموروث الفكري أم في القرآن الكريم والأدب بشقيّه، وعليه عندما يُوسَم عمل يتكون من ثلاثة أجزاء بهذا الاسم، ويتناثر بين زوايا كلّ جزء منها بحضور ظاهر أو بضمير عائد عليه، فإن هذا حتماً لن يكون من باب المصادفة، بل من باب القصديّة التامة التي تصب في المحاور التالية: –من المؤكد أنّ هذا الحضور لا يقتصر على وظيفة التحديد داخل المتن الروائي، وإنّما تمتد لترمز إلى مكوّنات، وخصائص هذه الشّخصيّة، التي تكتمل وتتعمق عندما يُشبعها النّص الرّوائي كشخصيّة حملت العنوان دون

[1] - يُنظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1990، ص (207).
[2] - بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع- القاهرة، 2000، ص (152).
[3] - نصر الحتّي، حنا، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط3، دار الكتب العلمية- بيروت، 2003، ص (46).
[4] - سورة يونس، آية 5.

سواها، وبذلك فقد ارتكز غريب عسْقلاني على تقنية العنونة العامة للثلاثية التي تمثلت باسم "شمس".

فالعنوان عتبة النصّ الأولى، وله الدّور الفاعل في توجيه بوصلة المتلقي/القارئ تُجاه مداخل العمل الروائي كيّ يتمكن من فكّ مُعضلاته، كما أنّ العنوان رسالة نابضة بعدّة شحنات دلالية مُكثفة تجعله متاحاً لاستيعاب جينات وراثية كامنة وجديدة، وبذلك يقوم العنوان بوظيفته الإغرائية، ويعدُّ عنوان الثلاثية فضاء رحباً فتح الآفاق لرؤيا دلالية كثيفة فما أن يتفوّه بكلمة ثلاثية إلاّ ويتبادر إلى الذهن أنها سلسلة متتالية بحبل سريّ، وبمجرد قول "شمس"، فإنها تضفي نوعاً من الوظيفة الإغرائية من خلال جذب القارئ وإثارة شهوته بالتساؤل: أي شمس يقصد؟ الذي يحمل اسم شخصيّة ما، فإن ذلك يعني على الأغلب مركزيّة هذه الشخصيّة، إذ تكون بمثابة مفتاح النصّ وأساسه، ولكي يدعم غريب عسْقلاني هذه التقنية لوحظ ابتعاده عن تعدد الأسماء في الجزأين الأول والثاني، واختفائها من الجزء الثالث، وذلك من أجل تكثيف الضّوء على الشّخصيّة التي حملت على عاتقها عنوان العناوين الثلاثة.

أمّا المحور الثاني: فيتمثل بالجانب التركيبي للعنوان الرئيس، والعناوين الثلاثة الأخرى:

–ثلاثية شمس أزمنة بيضاء/ ضفاف البوح/ بيت في الأثير

جملة اسمية جملة اسمية/جملة اسمية/ جملة اسمية

وبما ورثناه عن علماء النحو بأنّ الجملة الاسمية توحي بالثبات والسّكون والاستقرار، هنا تكمن قصديّة الروائي بإقامة ثلاثية تستحّوذ الجملة الاسمية فيها الحيّز الأكبر منذ عتبات العناوين، فهو يريد لهذا الرمز الفني "شمس" أن ينعم بكلّ ما توحي إليه الجمل الاسمية و زيادة. فمسقط رأسه فُعِلَ بها الكثير، والمرحلة تتطلب الكثير من السّكون والاستقرار. يكمن في تضافر الأجزاء الثلاثة التي قامت على ضلعيّ ثنائية اسمية، إشارة دلالية إلى مكوث الفكرة في شرنقتها، ليتسنى لها حياكة أجنحة لتخرج الفراشة في أبهى حُلّة وبحال مستقرة، وتؤدي في تظافرها أيضاَ معنى شديد الخصوصية "لشمس" واختلافها عن الأخريات وتميزها بصفة النور، والدفء، والتوهّج، والشّعاع.

أمّا المحور الثالث: إن اسم "شمس" يحمل الكثير من الاحتمالات لكثرة الدّلالات التي تنتج عنه، ومنها: يطلق اسم شمس على كلٍّ من الذكر والأنثى، ولكن عتبات العنوان تُبعد الاحتمال الأوّل، وتُرسخ الاحتمال الثاني، ف"شمس" امرأة أنوثتها طاغية تضافرت من حولها ثلاثة عناوين لتكتمل جديلتها. ثلاثة ليس إلاّ، إذ يلتف هذا العدد دون سواه بثلاثة أقطاب يجمعها الترابط، ومن هذه الأقطاب الاحتمالات التالية:

سماء/ أرض/ فردوس

نفس/ جسد/ روح

ولادة/ حياة/ موت

أطراف/ جسم/ رأس

ماضٍ/ حاضر/ مستقبل

أزمنة بيضاء/ ضفاف البوح/ بيت في الأثير

ساقت الباحثة هذه الأنماط لمدارج ثلاثة يتجه عبرها الإنسان إلى نسج خيوط حياته في محور أعمق وأكثر قيمة، وعندما يصل إلى ثالثها فهو يرجو مدارج الكمال، وبإمعان النظر في الخيار الذي يتوسط كلّ الاحتمالات السّابقة، نجده الضّاغط بقوة على المنطقتيّن السّابقة والتالية، وهي:(أرض، جسد، حياة، جسم، حاضر)، يقابلها في الثلاثية (ضفاف البوح)، وفي ذلك إشارة صارخة بأنّ الروائي يمتلك زمام رواياته في الثلاثية فقد جسّدت الرواية الثانية بترتيبها الثاني القوة الضّاغطة، والحلقة البؤريّة لمركزيّة الأحداث وآلية سيرها في السّرد، كما احتوت الرواية المتوسطة "ضفاف البوح" مفاصل، ومرتكزات أحالت للرواية الثالثة، وأزالت الضّبابية عن الأولى، وأتاحت المجال للراوي بالبوح مُستحضراً كلّ مبرراته، كما يُشار بأنّ اسم "شمس"، وحضورها أخذ النسبة الأعلى في هذه الرواية بنسبة: (154) مرة، في حين شكّل المجموع للروايتيّن معاً(299) مرة، ليجعل من هذا الحضور المُمرّكز أبعد من امرأة من لحم ودم.

وبذلك تكون "شمس" بمحدداتها الدّلاليّة المشّحونة بالتفاؤل، والنور والدفء المعادل الوجداني لذات الروائي، ودواخله تجلّت من خلال حميميّة ظاهرة تنبض بطاقات إيحائية، استمدّ الروائي

عنفوانها من مأساة مسقط رأسه، هذا يجعل العنوان العام يختزن طاقة دلالية تستجيب للوجدان، وتعبر عنه، فهو الذي يرجو احتضان شمسه في زمن أبيض، وبعد فسحة بوح، ولكنها استحالت وتمنّعت، فتوجه بها وحدد المواعيد لمغادرة العالم الأرضيّ، والانطلاق إلى العالم العلويّ/ الأثيري، وبهذه المُعطيات كلّها تمثل "ثلاثية شمس" كثوبٍ منسوج شكّلت حكايات الوطن خيوطه، وجسّدت " شمس" مركزه في التناسق، والتنظيم عبر منطقية تدفع بالقارئ/المتلقي لمتابعة السّرد بذهن حاضر، وقلب مُتعطش يرتوي بارتواء الراوي بعد الصعود إلى الأثير، يُلخص ما سبق بالإشارة بأنّ عنوان الثلاثية " شمس" المعجون بركنيّ الجملة الإسمية اكتسى أهمية استثنائية، وأسّس لعدّة معان بؤريّة داخل المتن.

المحور الرابع: يُشار في هذا المحور إلى ملحوظة طازجة تتعلق بحضور "شمس" باسمها المكوّن من ثلاثة حروف، وبالإشارة عليها عبر الضمائر في القسميّن الأول والثاني، في حين لم يُشهد أيّ حضور بهذه الهيئة في الجزء الأخير من الثلاثية، ليكّمن حلّ هذا اللغز في قصديّة الروائي، وميله إلى الشّمولية؛ أيّ تمثيل حالة الاغتراب، وما ينتج عنها من ضياع مادي وروحي لكلِّ من طُرِد من موطنه، وليست فقط اقتصار الحالة على الغريب ومسقط رأسه "مجدل عسْقلان".

المحور الخامس: سلّطت الباحثة الضّوء باتساع على اسم "شمس" على وجه التحديد لأمرين، الأول، مركزيّة هذا الاسم منذ عتبات العنوان الرئيس، والعناوين الدّاخلية المتناثرة في جسد الثلاثية، حيث كان لاسم "شمس" حضورٌ

في الغياب، وغياباً في الحضور، وفي ذلك ما يتزامن مع الحالة التي ارتبطت بمكان وقع في قبضة احتلال غاشم، وتمزقت شظاياه نحو أنحاء المعّمورة، أما الأمر الثاني، عدم تزاحم الأسماء في جسد الثلاثية، وذلك لتعزيز مركزيّة الاسم الأساسيّ" شمس"، في حين مال الروائي في اختياره للأسماء الأخرى ذات الطابع الديني، والمتمثل بِ (يوسف) و (إبراهيم) و (ماريا)، أو أسماء ذات طابع تقليدي، والمتمثل بِ(لطيفة)، أو أسماء دارجة في المجتمع الفلسطيني والمتمثل، بِ (أم بشير: مبلغ البشرى)[1]، أو من الأسماء الأجنبية مثل (خريستو)، أو الأسماء ذات الطابع الأدبيّ(

[1] - يُنظر: نصر، الحتّي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ص (31).

أميل حبيبي، وفوزية مهران)، ولكن الأهم من مرجعية هذه الأسماء هو سيرها بمعانيها التي حملتها بانسجام في مواقعها.

ثانياً–السّرد

تصدير

يعدُّ السرّد من الأعمدة الهامة في البناء الفنيّ للرواية، فهو الوسيلة الفنية التي يُرصد من خلالها الواقع، ويُقدم بطريقة فنية، كما يعتبر السّرد من المؤثرات المهمة في إنشاء الدّلالة، ما يجعل القارئ يتجاوز بذلك مرحلة التعريض للتلقين إلى مرحلة الفهم والمشاركة[1]، كذلك "يشكّل السّرد مُكوناً موازياً للنصّ الروائي؛ فهو يُنظم شخصياته وأحداثه وأزمنته وفضاءاته ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى".[2]، وهو بذلك يشكّل قناة رابطة للعناصر السّردية المتعددة، التي على إثرها تعددت المجالات التي يشملها؛ ليكون محطّ اهتمام الكثير من النقاد العرب والغرب، إذ اعتبره البعض يقابل الخطاب والحكي والقصة، فيما اعتبره البعض الآخر يضم كافة أنواع المرويات الشّفوية والكتابية، من هنا أُفرِزت حوله العديد من المصطلحات، والتعريفات التي تستدعي التعريج عليها.

مفهوم السّرد لغة

يتضح المفهوم اللغوي "للسّرد" بالعودة إلى أمات المعاجم اللغوية، وأول معجم تمت العودة إليه لسان العرب الذي ورد فيه ضمن مادة (سرد) ما يأتي: "السَرْدُ في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه أثر بعض متتابعاً. نقول: سرد القرآن: تابع قراءته"[3].

كما وردت لفظة سرد في معجم "الوسيط" أنّها: تسرد الشيء أو الذر أو الدمع: أي تتابع، تسرد المشي: تتابع خطاه، وسرد الحديث: تابعه في سياق جيد.[4]

أمّا في مقاييس اللغة فقد ورد أنّ معنى السّرد توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[5].

يُستشف من التعريفات السّابقة بتنوع مشاربها أنها اتفقت بأنّ معنى السّرد في اللغة هو التتابع، والاتساق والتوالي في الحديث.

---

[1] - يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، ط1، دار الثقافة- القاهرة، 1992، ص (99).
[2] - فرشوخ، أحمد، جماليات النص الروائي- مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ط1، دار الأمان- الرباط، 1996، ص (41).
[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (سرد).
[4] - يُنظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية- القاهرة، 2004، ص (426).
[5] - بن زكريا، أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (سرد).

السّرد اصطلاحاً

يرى رولان بارت أنّ السّرد "رسالة يتم إرسالها من مرسِل إلى مرسَل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسّرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والكوميديا"[1]، وكذلك يرى أنّ "السّرد مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة"[2]، من التعريفيّن السّابقين يُلاحظ أنّ بارت في التعريف الأول للسّرد يأخذ معناه الحقيقي من العالم الذي يستمد منها السّرد وجوده، وفي التعريف الثاني تجلّى السّرد بصورة واسعة ومتشعبة، فالحياة عصيّة عن التعريف ومتشعبة.

والسّرد عند جيرار جنيت "فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب ويعده واقعية روائية بالذات"[3]، أمّا تعريف السّرد عند هامون "إن السّرد يروي أحداثاً وأفعالاً في تعاقب مظهر زمني"[4]. تجدر الإشارة بوجود الكم الهائل من التعريفات لمصطلح السرد لا يتسع المقام لها، ولكن في ذلك إشارة على عدم استقرار مصطلحات السّرد لدى الغرب.

كما نال مفهوم السّرد اهتمام النقاد العرب، ومُستَهلّ ذلك ما جاء عند يمنى العيد بأنّ "السّرد مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون"[5].

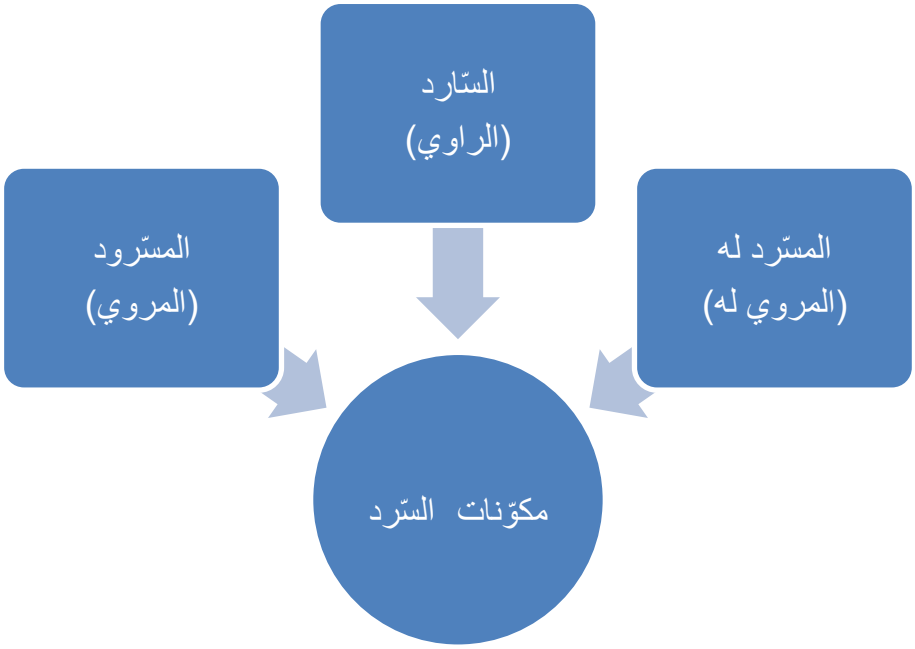
وعرفته آمنة يوسف بأنّه: "نقل حادثة من صورتها الواقعية إلى لغوية"[6]. ويرى سعيد يقطين: بأنّ السّرد "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلاً للتداول، سواء أكان واقعياً أم خيالياً، وسواء تم التداول كتابة أو شفاها"[7]. يرى حميد لحميداني إنّ السّرد" الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها يتعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر يتعلق بالقصة ذاتها."[8]

---

[1] - دلال، حبور، بنية النص السردي في معارج ابن عربي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري- الجزائر، 2005، ص (8).
[2] - الكردي، عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب- القاهرة، 2005، ص (13).
[3] - جنيت، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي- بيروت، 2000' ص (13)
[4] - مرسلي، دليلة، وآخرون، مدخل إلى التحليل البنيوي، ط1، دار الحداثة- دمشق، 1985، ص (66).
[5] - العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،ط2، دار الفارابي- بيروت،1999، ص (30).
[6] - يوسف، آمنة، نظريات السرد بين النظرية والتطبيق، ط1، مطبعة دار الحوار- سوريا، 1997، ص (28).
[7] - يقطين، سعيد، السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، 2006، ص (72).
[8] - حمداني، حميد، بنية النصّ السردي، مرجع سابق، ص (45).

من التعريفات السّابقة يمكن القول بأنّ النقاد العرب صبّوا جُلّ التركيز في تناولهم لمصطلح السّرد نحو قوامه الأساس وهو الحكي، ومجموع الأحداث التي تسير في إطار زمني ومكاني معين، ومن ثمّ الطريقة التي ينتقيها الروائي ليقدم تلك الأحداث، وذلك الحكي الذي يتوزّع ما بين ثلاثة أقطاب أساسية، ترتبط فيما بينها بعلاقة عضويّة حيويّة، بحيث لا ينحصر دور كلّ قطب في ذاته إنّما بعلاقته بالقطبين الآخرين وهي: السّارد (الراوي)، والمسّرود له (المروي له)، والسّرد (المروي).

مكوّنات السّرد



أولاً- السّارد/الرّاوي

اهتم النقاد في العصر الحديث بالسّارد/الراوي باعتباره مُقدِم النصّ الحكائي ووسيطه، كما أنّه لم يعد الخيط الرفيع في إطار زاوية الرؤية، بل أصبح تقنية فنية لدراسة السّرد وفهم النصّ، ما جعل الوقوف عند تفسير المفهوم(السّارد)، ومعرفة وظائفه وتمحيص أنواعه من الأمور المهمة التي تُعين في تحليل العمل الروائي وفكّ مغاليقه. ورد مصطلح السّارد في الكثير من المعاجم

اللغوية والأدبية، التي منها ما جاء في معجم العين بأنّ السّارد هو من يتابع الحديث، ويتتبع مجرى الحديث المرتبط بنقطة بداية حتّى نقطة النهاية[1]، ولم يبتعد هذا التعريف عمّا ذُكر في لسان العرب ضمن مادة (س ر د)، فيما يُعرّف السّارد اصطلاحا بأنه "وسيط فنيّ يلازم ضمير المتكلم، في القالب"[2]، وهو "الراوي الذي يتستر المؤلف وراء وجهة نظره"[3]، يلوّح هذا التعريف بضرورة توضيح الفرق ما بين (المؤلف/الكاتب: الراوي/ السّارد)، الذي يتضح جليّا من خلال تناول العديد من النقاد لهذا المصطلح ومرادفاته. فرّق عبد الملك مرتاض بينهما بقوله: "نميز السّارد عن المؤلف؛ لأنهما في الحقيقة كائنان لا يلتقيان، أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي"[4].

كما ميّزت سيزا قاسم ما بين الروائي والراوي، وما تفرّع عنهما من مرادفات بقولها: "الروائي هو خالق العالم التخيلي، وهو الذي يقع على عاتقه اختيار عناصر البناء الروائي بما فيها الراوي، والراوي أسلوب صياغة وأسلوب تقديم المادة القصصية، كما أنه قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله"[5]. وعليه فالراوي ليس هو المؤلف أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النصّ[6]، "والرّاوي غير الرّوائيّ. إنّه مفوّض من قبله ليقوم بعمليّة السّرد"[7]، و"ليس سارد الرواية هو المؤلف، وإنّما السّارد شخصيّة خيالية يتجول المؤلف من خلالها"[8].

يُلحظ ممّا سبق أنّ السّارد/الراوي يختلف عن الروائي (الكاتب/ المؤلف)، إذ يعتبر السّارد وظيفة سردية يتكِئ عليها المؤلف ليقدم مادته الحكائية من جهة، ويُسقط به عن نفسه أعباء ومسؤوليات من جهة أخرى، يكون الكائن الورقي الأجدر بحملها، كذلك يعتبر السّارد دعامة، ووسيط مهم ما بين الروائي والمتلقي للتعرف على الشّخصيات وفهم أحوالها ودواخلها، ورصد الأحداث من خلال قدرته على التنقل، والتواجد في أزمنة وأمكنة متنوّعة، وهذا يسوق إلى مُسلّمة مفادها أنّ جميع

---

[1] - يُنظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، مادة (س، ر، د)

[2] - علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني- بيروت، 1985، ص (111)

[3] - وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان- بيروت، 1984، ص (263).

[4] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، سلسلة كتب صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة- الكويت، عدد 240، 1998، ص (260).

[5] - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص (131).

[6] - الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ط1،مكتبة الآداب- القاهرة، 2006، ص (17).

[7] - سعيد، بن رضا، خصائص الشخصية في الرواية الفلسطينية، ط1، مكتبة قرطاج، صفاقس، 2011، ص (106).

[8] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والآداب- الكويت، 1998، ص (225).

النصوص السّردية تتضمن سارداً/راوياً، ولكنها قد لا تتضمن مؤلفاً "من الممكن ألا نسمع صوت المؤلف نهائياً"[1]، وعليه فإنّ بعض الأشكال السّردية توسم بيتيمة المؤلف ، ولكنها لا توسم بيتيمة السّارد/الراوي "يعتبر السّارد من أهم الأصوات في أيّ خطاب سرديّ؛ لذلك لا يمكن تمثّل سرد دون سارد"[2]، ووافق هذا الرأي جيرار جينات عندما اعتبر الحكاية التي لا سارد لها والمنطوق الذي لا ناطق له مجرد أوهام"[3]، كما يُعتبر السّارد وهو الأنا الثانية للروائي التي تنقل وتفصّل مادة الرواية للمتلقي/القارئ[4]، وبالرغم من هذه المساحة الممتدة التي يتجول بها الراوي إلاّ أنّها لا تُنقص من موقع المؤلف/الكاتب، فهو خالق العالم التخيّلي، وهو من نحت العناوين، واختار الشّخصيات، والأحداث كما اختار الراوي. وتجدر الإشارة في هذا المقام أنّ تلك الأهمية التي يحظى بها السّارد/الراوي لا تمنحه الحرية المُطلقة في رسم خطيّة السّرد، وإنّما يسير في مساحة مقيدة من جانبيّن، الأول منهما، يتمثل بما أطلق عليه منطقية الأحداث وترابطها، وتعلّق السّابق باللاحق، والآخر يتمثل بسلطة المتلقي.[5]

أنواع السّارد/الراوي

بالنظر مرّة أخرى إلى ماهية السّارد سنجد أنه الشّخص الوسيط الذي يرتكز عليه المؤلف/ الروائي، ليسرد الحكاية ويقدم الشّخصيّات والأحداث بصرف النظر عن كونها واقعية أم خياليّة، ومن ذلك يُلحظ أنّ للسّارد الدور المحوريّ، والمهم داخل النصّ السّردي يمنح عبرها النصّ هويته، ويُرشد القارئ لفهمه، "وضعية الراوي كخيط مُرشد للسّرد كافية لتحديد بناء العمل بكامله"[6]، ويبرز هذا من خلال علاقة السّارد بالعناصر السّردية الأخرى، انطلاقاً من ذلك فإنّ حضور السّارد/الراوي في العمل الروائي يتجلّى في أربعة أنواع، وهي كالآتي:

-**السّارد/الراوي الغائب** (Narrateur homodiegtique): عرّف والاس مارتن الراوي الغائب بقوله: "هو راوٍ غير متضمن في القصة التي يرويها، يستهل السّرد دون الإشارة إلى نفسه، لكنه

---

[1] - مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية لرواية " زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، 1995، ص(85).

[2] - الجزار، محمد فكري، في نظرية الرواية، مجلة كلية الآداب- جامعة حلوان، ع 6، 1999، ص (85).

[3] - جينات، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي- المغرب، 2000، ص 23

[4] - ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص(131).

[5] - ينظر: كيليطو، عبد الفتاح، قواعد اللعبة السردية، مقالة في مجلة الآداب- لبنان، العدد 3، 1980، ص (84).

[6] - مبروك عبد الرحمن، مراد، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية(التحفيز نموذجا تطبيقيا)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- القاهرة، 2002، ص(29).

يظهر في نهاية الحكاية التي يرويها"[1]، ويستحوذ النصّ السّردي الذي يشمل هذا النوع على استخدام ضمير الغائب(هو) الذي يشكّل قناعاً يُستَتَر خلفه العديد من المواقف والأفكار والآراء، وبارتباط ضمير الغائب بالفعل السّردي (كان) فإنّ ذلك يُمكِّن من فصل زمن الحكاية عن زمن الحكي ولو كان ذلك ظاهريّا، حيث يبدو هذا الزمن مفصولاً عن الكاتب، بالرغم من أنه ليس إلا خدعة سرديّة.[2] كما أنّ المؤلف لا يهتم بإظهار العلامات الدّالة على صوت السّارد المستتر أو صورته أو لهجته، بل يكتفي بتحديد الموقع الذي ترصد منه الأحداث والأقوال، أيّ أننا لا نلمح ذات السّارد من هذا النوع، بيد أنّ وجود السّارد المستتر يُفرز أسلوب العرض الذي يعتمد على الحوار، وممّا لاشك أن أسلوب الحوار لن يمتد إلى النهاية وعليه لا بدّ من مواضع يطل فيها السّارد ولو كان بشكّل متناثر أو أخير.[3]

وهذا المقتبس يوضح" **كان ذلك بعد سقوط الوهم، واختلاف الروايات، قيل إنهم نقلوا ركام الاجتياح إلى وادي التفاح، .. وقيل أن الردم افترش مساحة من بحر بيروت، عند الروشة صخرة العشاق**"[4]، يتضح أن زاوية الرؤية لدى السّارد/الراوي من الخلف من خلال استخدامه للأفعال الماضية (كان، قيل)، يوهم بذلك فهو لا ينقل الأحداث إلاّ من زاوية واحدة، وهي زاوية (ما قيل)، فالحدث موغل بالزمن الماضي، وآلية حضوره هي عبر التذكر والاسترجاع من خلال تقنية ما قيل، وما كان ولكن حقيقة الأمر أنّ السّارد الغائب كلي المعرفة، ولكنه يرتكز على ما قيل. وهو أيضاً يمهّد للأحداث اللاحقة قبل وقوعها بما ورد على لسان كل شخصيّة وبالتالي يتمكن كشف الأسرار/ المعضلات تباعاً[5]

–السّارد/**الراوي المشارك (Narrateur heterodique):** وهو السّارد الذي يُشارك من داخل الحكاية، وهو المؤهل للاقتراب من الشّخصيّات لدرجة التماهي معها، وبذلك يصبح أحد أبطال العمل الروائي يتولى فعل القصّ ويشارك في صناعة الأحداث، ويمتاز هذا النوع بأنه، أولاً– شديد الاقتراب من الأحداث ووثيق الصلة بالشّخصيّات ما يتمخض عن ذلك وقوع الجزء الكبير

---

[1] - عبيد، محمد صابر و سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية –مدارات الشرق لنبيل سليمان، ط1، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن، 2012، ص(106).

[2] - يُنظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص (154).

[3] - يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص(88-89).

[4] - رواية أزمنة بيضاء، ص (392).

[5] - يُنظر: فريحات، مريم، تعدد الأصوات ودور الشخصيّة الساردة في رواية " عندما تشيخ الذئاب" لجمال ناجي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 25، 2015،ص (365.)

من المسؤولية على عاتقه في إقناع القارئ لنيل ثقته بالمقام الأول حتى قبل المؤلف[1]. ثانياً– يعتمد السّارد المشارك على ضمير المتكلم فيظهر "ملتحماً بالحدث كما يكون الحديث منصباً عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة وإقناع المتلقي بما يستعمله من قدرات في الحكي عن ذاته وعن الآخرين"[2]. ثالثاً– ينشئ السّارد المشارك علاقة مباشرة مع القارئ، ما يجعل الأحداث تتدفق بوعي دون أية وسيط. رابعاً– عندما ينسب السّارد المشارك الرواية لنفسه هنا يلتقي أربعة أشخاص، هم: المؤلف، والراوي الأول، والراوي الثاني، والقارئ، في حين قد يتحول الراوي الأول إلى مروي له، وفي حين آخر يتحول الراوي الأول إلى مروي الشخوص على سرد الحكاية الواحدة.[3]

ومثال ذلك من الثلاثية متوافر بقوة خاصة وأنّ هذه الثلاثية رواية في زيّ سيرة ذاتية" "**أنا قد راهنت روحي، وأنا من كسب الرهان، المهم أنتِ جئتِ)**[4]، " **ليس لنا غير مسامات الأثير تحضن بيتنا، فيه تكونين امرأة من صوت، وضوء، وأنا طائر يلتقط ما يتناثر منكِ أقتات عليه**"[5]، "**أنا من يرسم أيامك القادمات يا شمس، يا بنت الأصول**"[6] " **أنا روح، يبدأ جسدي من يدي التي تكتب وينتهي عندها**"[7]، "**وأنا الذي طار قلبي يوم أتيتِ، وأنتظر خشوعاَ عبور البهاء**"[8]، "**وأنا ما زلت أنتظر عند بوابات المعابر للمرور إلى امرأة لي هناك**"[9]، "**وأنا كل لحمي يرتجف، إنه جور الصقيع حلّ فيَّ واحتلّ كياني**"[10]. من تلك الشّواهد يُلحظ اعتماد السّارد/الراوي على ضمير المتكلم (أنا)، الذي يُدلّل على وجوده داخل الحكي بروحه الذاتية فضمير المتكلم هنا غارق في الذاتية التي تعود على السّارد/الراوي دون سواه، يشارك عبره بالفعل ما يجعل السّرد أكثر قرباً منه بالتالي أكثر مصداقية عند المتلقي/القارئ، كما يعكس ضمير المتكلم "أنا" التوافق، والتوازن بين أنا السّارد وبين نسبة حدوث الفعل، ومن الشّواهد المرصودة تبين كفاءة السّارد، ومُكنته القيام بالأفعال التي أسبقها بضمير المتكلم" أنا" (أنا راهنتُ وأنا كسبتُ، أنا من يرسم، وأنا

---

[1] - يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص السردي، مرجع سابق، ص (124 125).
[2] - خليفي، شعيب، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي(فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، مج 11، ع4، 1993، ص (75).
[3] - يُنظر: خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف- الجزائر، 2010، ص (79-81).
[4] - رواية ضفاف البوح، ص (484).
[5] - رواية ضفاف البوح، ص (466).
[6] - رواية ضفاف البوح، ص(464).
[7] - رواية أزمنة بيضاء، ص (340)
[8] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[9] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[10] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

ما زلت أنتظر، ...)، وهذا يشي بانتماء السّارد إلى عالم القول والفعل، وعالم الرؤية الخيالية والواقعية، وكلّ تلك معايير مهمة في المعمارية السّردية لضمان ثقة المتلقي وعدم تشتته.

السّارد/ الراوي الثنائي (Le Duo de narrateur): وهما "الراويان اللذان يمكن أن ينطلقا من الرؤية الثنائية التي تمتزج بها رؤيتان سرديتان: داخلية وخارجية"[1]، كما تمتاز العديد من النصوص السّردية بتعدد الذوات فيها، "فالنص السّردي مهما كان أحادياً في هيمنة نمط واحد من الرؤى، فإنه لا بدّ لرؤى أخرى أن تتسلل إليه... إنّ التعددية قائمة في النصّ بصورة أو بأخرى، إذ لا يكاد يكون ثمة نصّ لا يحتمل التعددية"[2]. يُلحظ أنّ هذا النوع يحقّق العديد من الغايات، منها: أنّ السّارد الثنائي/المتعدد يُسهم في إثراء النصّ الأدبي، ما يجعل القارئ يستقبله من قناتين اثنتين بدلاً من قناة واحدة، كما يعتبر هذا النوع هو الأنسب وتعقيدات العصر الحديث الذي تفتحت فيه أبواب الريبة والشّك من كل حدّ وصوب، حيث أصبح انفراد السّارد بالحكي هو الذي يثير الشّكّ، ويحد من التنويع في زوايا الرؤيا[3]. ترى الباحثة أنّ تعدد السّارد/الراوي سمة فنية اتسمت بها العديد من الأعمال الروائية في العصر الحديث بما يسوقه من تنوّع وثراء في المادة الروائية، ولكن ترى أنه أيضاً بمقدور السّارد المنفرد أن يحقق ذلك وتُدعم رأيها بقول للناقد حميد لحميداني ذكر فيه "بأن تناوب الأبطال على رواية الأحداث من شأنه أن يخلق شكلاً متميزاً اصطلح عليه الحكي داخل الحكي... كما أقرّ بأنّ إنتاج هذا الشّكل غير مشروط فقط بتعدد الرواة، فمن الممكن للراوي الواحد أن يجسده من خلال ما يعقده من علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة"[4].

وبالنظر إلى ما تمت الإشارة إليه سابقاً تسهُل مهمة التمثيل على هذا النوع من السّارد، حيث تمت الإشارة بأنّ " شمس" البطلة اكتسحت الحضور اللافت، وأن حضورها كان فعّالاً وحيويّاً على امتداد السّرد وعتبات عنوانه، وعليه تتحقق هنا ثنائية الراوي التي توزّعت ما بين شخصيّتين مركزيتيّن' هما: (السّارد، وشمس)، ومثال ذلك:

قال الراوي:

---

[1] - يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، 2015، ص (51).

[2] - إبراهيم، عبدالله، المتخيل السردي(مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1990، ص (134).

[3] - يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنصّ القصصي، ص (139-140).

[4] - لحميداني، حميد، بنيو النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص (49).

في الحكاية شاغبت المرأة صاحبها بالسؤال:

-كيف يكون الحال عندما نجمة تتربع في حضن هلال؟

علق الهلال النجمة قرطاً في أذنه، وقال:

-تصبح النجمة عصفورة شوق تتمنى.

-علمني كيف يكون الوقت يا صاحبي.

-افردي كفك، اطلقيها في الأثير، وابتهلي.

صمت الراوي، يستريح بيم فواصل الكلمات، يرشف القهوة، يقرأ الدهشة في وجوه المستمعين، هتفت المرأة وتأوّهت على حبل الهواء: (أين أنتَ؟ هل رجعت إلى الأرض، وعلقتني على حبل الهواء؟ لا كل ما في الأمر أن الراوي خلد إلى النوم، ينشد بعض راحة.

لا تشاغبني فأنا امرأة الحكاية؟!

وبعد فاصل قصير تعود وتقول:

-إنني امرأة/ مدينة، كيف تراني ودروبي ومساحاتي في مقلتيك؟

لوحة شعريّة اكتست أسلوب الحوار في الفضاء الأخير، تناوب ساردان في جذب القارئ المتتبع بلهفة خيوط المعضلة فيها، ما جعل الثلاثية عالم من المرايا تتخاطف صور الشّخوص عبر انعكاساتها المتناوبة، إذ يقدم السّارد الأول الذي يبدو أنه سارد عليم على معرفة كليّة بخبايا الأمور وكبائرها، ما يشاء من تلميحات تساعد في الاقتراب من الحل، ويأتي السّارد الثاني الذي لا يقل أهمية عن السّارد الأول، ويعمل على إماطة الغباش عن تلك التلميحات، فيبدو حلّ الأحجية واضحاً أمام الباحث عنه. كما تتضمن ثنائيّة السّارد عدم انقطاع النفس السّردي وتواصله، فحين اتخذ السّارد الأول استراحة، جاء دور السّارد الثاني بإمساك خيوط السّرد قبل انفلاتها وواصلت عبر تقنية التصريح المباشر فقالت : "إنني امرأة/ مدينة، وهنا ينطفئ عطش القارئ اللاهث الباحث، والمتسائل منذ عتبات العنوان من تكون شمس؟ فيرتوي ويحتسي نشوة الفوز، في الوقت ذاته وعبر أثير الفضاء السّابع عندما يقرر الروائي فضّ مغاليق متنه الروائي

الممتد عبر ثنائية السّارد، فإنه يكون قد أتمّ ما عليه من مقومات وظيفيّة تضمن لعمله الروائي النجاح، ولقارئه النشوة والارتواء.

-السّارد/ الراوي العليم(Omnies Cent Narrator): وهو الراوي العالم بكلّ شيء متعلق بالمروي/الحكاية، وهو المتحدث الرسمي باسم الشّخصيات، يعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، ما يجعله يُنطقها بما يريده هو، فتبدو الشّخصيات كأحجار شطرنج في يده، وبذلك قد يطلق عليه الراوي/السّارد المهيمن الذي قد تتخطى هيمنته حدود الرواية إلى قرائها أيضاً.[1] ومن الممكن ذكر ثلاثة معايير يُقاس بها درجة علم هذا الراوي، أولها [2]: المسافة ويقصد بها المسافة التي تفصل بينه وبين الشّخصيات، فقد لوحظ أنه كلما اقترب هذا الراوي من مواقع الشّخصيّات انحصرت معرفته في جزئيات صغيرة من العالم الذي يصوره، أما إذا ابتعد موقعه عن مواقع الشّخصيّات من حيث ابتعاد الزمان أو المكان أو حتى الفكر فإنه سيتمكن من المعرفة الواسعة بالتفاصيل والخفايا. والمعيار الثاني: درجة اتساع المنظور أو الرؤية التي يتبناها الراوي، فالعلاقة بينهما طردية، أيّ كلما كانت الرؤية عند السّارد أكثر اتساعاً كانت معرفته أشمل وأكثر، وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل. والأمثلة التالية توضّح:

"خرج الرّاوي عن صمته وتهيأ، مسح القوس على وتر الربابة، وأخذ يغني: " في الحكاية صارت النجمة امرأة "... " صارت مدينة

مسح الراوي على وتر الربابة، عذبه الغناء: " إنها امرأة الحكاية بيتها ساعة عند منتصف الليل، ساعة تصبح أرضاً يلعب فيها نهر يقف على ضفتيّه عاشقان...يجدلان الوقت حبلاً من أثير"[3]

يقرر الراوي العليم رأب الصدع بالخروج عن صمته، واطلاق العنان للكلمات للإخبار عن أمر يعلمه الراوي جيّداً، بالنظر إلى حركة الأفعال، وتناوبها ما بين الماضي والمضارع (خرج، تهيأ، أخذ، يغني، مسح) نلحظ أنّ الراوي على دراية تامة بلُب الحكاية، ولكنه كان يؤجل القول، وكأنه ينتظر الوقت المناسب، فالقول مختلف هذه المرة، ومُنتَظر، لذلك يحتاج الراوي لبعض

[1] - يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص (101-102).
[2] - يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، ص (103-104).
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السّابع.

الإجراءات كالتهيئة والاستعانة بأوتار الربابة، فالقول يعزف على وتر عتيق (إنه وتر الغربة)، الذي بلغ شأواً عظيماً، وكان كفيلاً بالتغير والتبدل والمرأة تصبح مدينة والمدينة تصبح امرأة، ولكن من بين هذه التبدلات تبقى الأذن مرهفة السّمع ومستعدة لسماع معزوفة طالّ انتظارها، وإن كانت على وتر قديم ولكنها توضح بؤرة الحكاية، فالمرأة تلك هي المدينة التي طال انتظارها وما زال، كما يُلحظ الشكّل الشّعري للصياغة، فقد سرد الراوي العليم بؤرة الحدث شعراً يخلو من الوزن والقافية ولكنه يعزف جيداً وبعنفوان الحنين.

تُذيّل الباحثة أنواع السّارد/الراوي المذكورة أعلاه،:(الغائب، والمشارك، والثنائي/المتعدد، العليم، والمؤلف)، بملاحظتّين، وهما: أنّ هذه الأنواع صُنِفت بالأخذ بعين الاهتمام موقع السّارد الذي ينبني على قاعدتين، وهما: موقع السّارد (داخل الرواية/ خارجها) و(درجة الانتماء فيها)، واستناداً إلى هاتين القاعدتين تتولد الأشكال الأربعة الآتية،[1]:

1-سارد خارج الرواية ولا ينتمي إليها؛ إذ يعتبر سارد الرواية الرئيسية، ويستند إلى ضمير الغائب.

2-سارد خارج الرواية وينتمي إليها؛ إذ يعتبر سارد الرواية الرئيسية مُستنداً إلى ضمير المتكلم.

3-سارد داخل الرواية ولا ينتمي إليها؛ إذ يعتبر شخصية داخل الرواية، ويسرد حكاية ثانوية.

4-سارد داخل الرواية وينتمي إليها؛ إذ يعتبر شخصية داخل الرواية أيضاً، يروي حكاية ثانوية، ويشارك في حوادثها.

والملاحظة الثانية أنّ هذه الأنواع ليست الوحيدة أو الممكنة، بل هي الأبرز عند النقاد، وعليه فمجال التجديد والإبداع والتنويع فيها متاح أمام الكُتّاب، وعليه فإنّ هذه الأنواع مجرد صيغ تحمل خيارات واسعة من التنوّع في الأساليب التي يحدد الكاتب ما يناسبه منها مُحققاً بها التفرد وإن تكررت.

[1] - يُنظر: وسواس، نجاة، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المَخبر، العدد الثامن، بسكرة- الجزائر،2012، ص (106).

ثانياً- المسرود له/ المروي له(Lecture Narrataire):

تتكون المعالم الخاصة للسّرد من خلال المكوّنات الرئيسيّة للرواية، التي تتمثل (السّارد/الراوي، والمسرود له/المروي له، والمسرد/ المروي)، وبتعبير أعمّ (مرسِل، مرسَل إليه، رسالة)، والحديث الآن المكوّن الثاني من مكوّنات السّرد، وهو المسّرود له/المروي له/المرسل إليه، تتعدد المرادفات، والمعنى واحد" فالمروي له هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسماً متعيّناً ضمن البنية السّردية أم كائناً مجهولاً؛ أيّ هو الذي يوجه إليه الراوي خطابه"[1]، حيث يوجه السّارد من داخل النصّ أو خارجه سرده إلى المسّرود له، ومن مستوى السّرد ذاته[2]. وترى الباحثة أنه من المُستحسن في هذا المقام توضيح الفرق ما بين المسّرود له والقارئ، حيث يتضح ذلك من جانبين: الأوّل، انتماء القارئ إلى العالم الحقيقي للمسرود له أثناء القراءة، والثاني، حرية القارئ بتحديد ماهية القراءة كيفما يشاء إما بتقطع أو دفعة واحدة، بينما المسّرود له ينتمي إلى العالم الوهمي وهو يسمع الحكاية كما يقرر له السّارد[3].

ثالثا- المروي/الرسالة (Massage):

يعرّف عبدالله إبراهيم المرويّ: "كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث، تقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعدّ الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كلّ العناصر حوله."[4]وبذلك يعتبر المروي متن الرواية ومادتها الحكائيّة، والرواية نفسها التي تتفاعل وتتشابك عبرها العناصر السّردية. وصفوة القول في ذلك إن جميع العناصر السّردية مترابطة بحيث لا تتحدد أهمية كلّ عنصر بذاته، وإنّما من خلال علاقته بالعنصرين الآخرين، كما أنّ تنحّي أيّ عنصر يخلّ بالبنية السّردية بأكملها، وبالتالي فإنّ نجاح الخطاب السّردي يرتبط بحضور تلك المكوّنات وبتضافرها، وهي:(السّارد/ الراوي، والمسّرود له/ المروي له، والمروي/ الرواية).

علاقات السّارد/الراوي بالروائي/ المؤلف

[1] - إبراهيم، عبدالله، السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، ط1، 1992، ص (12).
[2] - يُنظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص (151).
[3] - ينظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص151.
[4] - عبدالله، إبراهيم، السردية(التلقي والتفاعل الأدبي)،مجلة ثقافات، العدد 14، كلية الآداب، جامعة البحرين- البحرين، ص (106).

تمت الإشارة في حيّز سابق من هذه الدّراسة إلى الفارق ما بين السّارد والمؤلف، وما زالت الدّراسة في هذا المقام طيّعة لارتباطه بخلط جوهريّ بينهما، كما أنّ جوهر الخلاف هو عدم التميز بشكّلٍ واضح بين دور كاتب النصّ وقائله، فمحور العلاقة ارتكازية يستند فيها أحدهما إلى الآخر، وهذا يعني أنّ وجود أحدهما لا يلغي الآخر، وإنمّا يسانده في توصيل الحكاية الروائية للطرف الثالث (القارئ) الذي لا يقل أهمية، من ذلك يمكن التأكيد بأنّ العمل الروائي يرتكز في بنائه على علاقة ثلاثية الأبعاد بين(المؤلف/الروائي، والسّارد/الراوي، والقارئ)، ووفق ما أشار عبد الملك مرتاض "فإنّ هؤلاء الثلاثة على استعداد لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السّردي"[1]، وبما أنّ الرواية لا تتعلق فقط بقصة تحكى، وشخصيات مختلطة ما بين الواقع والخيال، وأحداث متناثرة. فالرواية خطاب أيضاً، وهذا الخطاب يحتاج إلى من يتكفل بإرساله وتوصيله "يستوجب حضور هيئة لفظية تحوّل عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة وتشبع نهم المتلقي بوصفه طرفاً ضرورياً للفعل السّردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى"[2]، ما يدفع المؤلف/الروائي اللجوء والاستعانة بِ" شخصية تتولى عملية النصّ، وسميت هذه الشّخصيّة الأنا الثانية للكاتب"[3].

وبذلك فإن أنا المؤلف الثانية تنقل ما ينتجه المؤلف إلى حالة الوجود الفعلي، وبالتالي توصيلها للمتلقي، كما يولي المؤلف الاهتمام والعناية في اختيار سارده؛ لأنه يعوّل عليه الكثير، حيث اعتبره بعض النقاد "أداة الإدراك والوعي وأداة العرض، وهو شخصية لها مقوماتها التي تؤثر بالسلب والإيجاب على طريقة الإدراك وطريقة التقديم أيضا، وهو بذلك يقف في منطقة فاصلة بين العالم الفني المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه التي تتشكّل في ذهن قارئ النص من جديد"[4]. وبذلك نستدل على أهمية التميز بين دور كاتب النصّ وقائله، والانفكاك عن إعلاء دور أحدهما والتقليل من دور الآخر، فمثلاً ترى الباحثة المبالغة وعدم الانصاف في موقف المنهج البنيوي الذي نادى صراحة بإبعاد المؤلف عن عمله الأدبي، "الأثر الأدبي عند البنيويين عمل مستقل بذاته، لا يعكس شيئاً غير ما تقوله اللغة"[5]. ووافق هذا الموقف رأي جارف

---

[1] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، ص (203).
[2] - بوطيف، عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي- بين الائتلاف والاختلاف- مجلة النقد الأدبي(فصول)، مج 11، ع 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1993، ص (68).
[3] - قاسم، سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص (131).
[4]- الكردي، عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص (18).
[5] - الجابري، فوزية، التحليل البنيوي للرواية العربية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان، 2011، ص (201).

تنكّر فيه رولان بارت للمؤلف لحظة فراغه من الكتابة "لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ"[1]. فتح هذا الموقف الباب أمام العديد من النقاد لرفض ذلك، تذكر الباحثة ردّ عبد الملك مرتاض عندما قال: "المؤلف ثابت في أصله، ومن كان ثابتاً في نفسه لا يجوز نفيه"[2].

علاقة السّارد/الراوي بالمسرود له

تندرج علاقة السّارد بالمسّرود له، الراوي/المروي له بما يسمى بالتواصل السّردي، الذي يعني الوظيفة المتبادلة بين عنصرين سردين، على اعتبار بأنّ "الرواية شكلاً من أشكال التواصل القائم– وجوباً– على ثنائية الباث والمتقبل"[3]، أو السّارد المنتج والمسّرود له المستهلك والخطاب السّردي السلطة المُنتجة، حيث تنعقد العلاقة بينهما من خلال الأسئلة المباشرة والأسئلة غير المباشرة التي تُطرح بشكّلٍ متبادل لضمان حُسن المتابعة واستمرارها[4] واعتبر البعض المسّرود له المحفز الذي يُفضي إلى الاستمرارية في العملية السّردية، إذ يسرد السّارد الأحداث والمّسرود له يتلقى هذه الأحداث ويفسّرها، وبذلك تكتمل العملية السّردية بعناصرها الثلاثة: (السّارد/الراوي، والمسّرود، والمسّرود له)، وقد اهتمت الدّراسات الحديثة بدراسة المسّرود له بنوعيه الحقيقي، والمتخيل لدوره الوظيفي الفعّال في اتمام مهمة السّارد، ومن تلك الوظائف، أنه يلعب دور الوسيط ما بين السّارد والقارئ، ويُسهم في تطوير السّرد لمرحلة يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل[5].

ثالثاً– السّرد والحوار

كذلك يرتبط السّرد بالحوار الذي يُعتبر تقنية خاصة يتم الكشف عبرها عن أفكار الشّخصيّات، وإماطة اللثام عن ملامحها الدّاخلية والخارجية، فهو "الوسيلة الأساسية المتاحة لدى الشّخصيّات لتعبّر من خلاله عن أفكارها ورؤاها ووعيها للعالم الذي تعيشه"[6]، وهو " تمثيل للتبادل الشّفهي،

---

[1] - رولان، بارت، هسهسة اللغة، (الأعمال الكاملة 5)، ترجمة: منذر عياشي، (دط)، مركز الإنماء الحضاري- حلب، 1998، ص (38).

[2] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، ص (240).

[3] قسومة، الصادق، طرائق تحليل القصة، (دط)، دار الجنوب للنشر- تونس، 2000، ص(137).

[4] - يُنظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر- لبنان، 2012، ص (105).

[5] - يُنظر: حسن، محمد حليم، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 18، 2014، ص (178).

[6] - نوفل، يوسف، قضايا الفن القصصي(المذاهب، اللغة، النماذج البشرية)،ط1،دار النهضة العربية، 1977 ص (163).

وهذا التمثيل يفترض عرْض كلام الشّخصيات بحرفية، سواء كان موضوعاً بين قوسين، أو غير موضوع"[1] يُسهم الحوار بشكّلٍ فعّال في عملية التواصل السّردي بين الشخصيّات، وتبادل الأدوار فيما بينها، ما يبث الروح والحيويّة ويُزيح الرتابة والملل عن الجو السّردي دون أي زعزعة للمتن الحكائي، وعبر الحوار تُقدَم الشّخصيّات بحيادية وتستطيع الكشف عن نوازع كامنة فيما بينها[2] ويُسند للحوار العديد من الوظائف يُمكن إجمالها كالآتي:

– رسم صورة واضحة للشّخصيّات، وكشف مواطن الصراع فيما بينها.

–توضيح مواقف الشّخصيّات في العمل الروائي، وإضاءة طرائق تفكيرها[3].

–الإسهام في تطوير الأحداث، واستحضار الحلقات المفقودة منها[4].

–توجيه بوصلة القارئ إلى إدراك، وفهم ما يرمي إليه السّارد[5].

–يفتح المجال لتخيّل أكثر ممّا في المضمون[6].

–تبادل الأطروحات الفكرية والثقافية، وتقديمها للتحليل والنقاش[7].

–التخلص من جمود الأسلوب الأدبي، ومنح المتن الروائي الحيويّة، ومن جهة أخرى كشف التعاطف بين الشّخصيات، وتحريك المشاعر، وخلق الاحتكاك بين الأصوات. يؤكد هذا بدوره واقعية الرواية وترابطها، وانسجامها عبر استشعار المتلقي مصداقية الحدث عند تناول الماضي، ويمنحه مساحة للاستشراف والحكم على سير الرواية عند تناول المستقبل[8].

وعليه يُمكن القول بأنّ الحوار تقنية مُهمة تخلق التفاعل ما بين الشّخصيّات، وتترك المُتسع الكافي للكشف عن دواخلها، يقود هذا إلى تحديد الشّخصيّة وفهمها، وإتاحة الفرصة لشدّ القارئ،

---

[1] - زيتوني، لطيف، معجم مُصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار-بيروت،2002، ص(79).

[2] -يُنظر: بورنوف، رولاند، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التركلي، دار الشؤون الثقافية- العراق، 1991 ص (168).

[3] - يُنظر: مريدن، عزيزة، القصة والرواية، دار الفكر- دمشق، 1982، ص (54).

[4] - يُنظر: نجم يوسف، محمد، فن القصة، ط7، دار الثقافة- بيروت، 1979، ص (118).

[5] - يُنظر: فوتو، برنار دي، عالم القصة، ت: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب- القاهرة، 1969، ص (267).

[6] - يُنظر المصدر السابق نفسه، ص(267).

[7] - يُنظر: عودة، علي، الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي- رام الله، 2003، ص (117).

[8] - يُنظر: زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص (83).

وتفعيل الخيال والنقاش والتفسير. شهدت "ثلاثية شمس" بأقسامها الثلاثة عدّة لوحات أدّى عبرها الحوار وظيفة ما، ومن تلك اللوحات، قوله:

"رحتُ أراودها أن تطلقني، قالت يعذبها الفراق:

-ولماذا تأخذ روحي إلى قارورة صدرك؟

-صدري لم يكن يوماً سجناً للنساء، أنتِ من عبر إليه أخرجي منه إن استطعتِ.

-ليس قبل أن ترقص على مساحات الورق.. وتغني!

-كيف يأتيني الغناء دون نبضي!

-هو شأنك.. أنت حر..

- أخذت أقلامي كتبتُ " أنتِ عصفورة شوق"

- " أنتِ برعمة الندى"

صارت طفلة، تتعرف على بدايات الكلام، فكتبتُ في ذيل الصفحة.

"أنتِ عنواني مهما ابتعدتِ أو نأيتِ"[1].

يُشكّل "الحوار" الذي تشكّلت منه اللوحة ملّمحاً أسلوبياً يحلّق عبره السّارد/الراوي في أثير مُنفتح من الدّلالات، التي تتضح بعد تحديد أطراف الحوار، إذ انعقد الحوار بين السّارد، وبين امرأة الأثير، وطبيعة أطراف الحوار أخذت بالدلالات إلى المنحى التالي: سيطرة العاطفة بشكّلٍ قويّ لدرجة انتقال أثرها إلى القارئ/ المتلقي، ليقف مُستسلماً لها، ومُسلّماً لتواجدها بلوحة نثرية اقتربت كثيراً من شواطئ الشّعر بلغتها وبشكلها، إذ انبثقت العاطفة من لوعة العتاب الذي دار بينهما، والذي كشف عنه الحوار، يتبادلان الكلمات، ولكن بلغة الروح التي تُمكِن من الإلقاء بالحمولات النفسية والعاطفية التي تدفقت في شريان الحبيب الغارق الذي قدّم أصدق المشاعر، وأنبلها ففيها من الوفاء ما يكفي للاستمرار وإن طال البعد، وفيها ما يبرر قوله: **أنتِ عنواني مهما ابتعدتِ أو نأيتِ"**، ربما يُستشف من هذا القول عدم تكافؤ موازين المحبة فالبعد عنوان

[1] - رواية بيت الأثير، الفضاء السابع.

المرحلة، وفي الوقت ذاته البعد نفسه المصدر الذي يشعل فتيل الحب ويدفعه للاستمرار، وأطراف الحوار في حالة هيام، وتلك أشد حالات الحب العذري التي تتجلّى دون لقاء أو اقتراب.

كما استُهِلّ الحوار بمعاكسة أخرى تمثّلت بقوله: "**رحت أراودها أن تطلقني**" جملة افتتح بها السّارد أطلال الحوار بالخروج عمّا هو مألوف ومتوارث في الذاكرة الفردية والجمعيّة من ناحيتيّن، الأولى، فعل المراودة في مصدره كان من قبل المرأة للرجل، فالمرأة الطالبة والرجل المطلوب، المرأة تصرّ والرجل يمتنع، ولكن هنا حدث عكس المتعارف فالرجل يراود والمرأة مُمتنعة، والناحية الثانية، الغاية من المراودة انحرف أيضاً عمّا هو مألوف، امرأة العزيز راودت فتاها عن نفسه لاستسلامها أمام جماله غير المعهود، في حين راود السّارد المرأة الأثيرية على أن تُطلقه، مفارقة لافتة والتبرير الآن سيّد الموقف وعنوان المشهد فهو مخبأ في صدرها وهي مخبأة في صدره، هي نبضه وعصفورة شوقه، هي برعمة الندى، إذن هما الاثنان في مرحلة هيام يتعذر معها مخالفة المألوف والخروج عنه، لوحة نابضة كهذه تتوهج بمشاعر جيّاشة لا يحقق مطلبها سوى الحوار.

كذلك منح أسلوب الحوار الفرصة للمكاشفة عن الرأي والرأي الآخر دون إكراه أو تحكم، إذ قادَ موقع هذه اللوحة التي تحتضن الحوار في الجزء الثالث والأخير من الثلاثية، وفي الفضاء السّابع والأخير أيضاً، أيّ في نهاية الرحلة أو نهاية المرحلة جاء هذا الحوار بمضمونه ليخبر بأنّ استمرار الرحلة السّردية الشّاقة على امتداد ثلاثة أجزاء تمخّضت عن قرار خرج من عين الرضا، والاختيار الحرّ بأنّ هذه المرأة هي القرار، وهي الخيار الذي لا رجعة فيه، لتعادل قرار الغريب الذي نحّى اسم إبراهيم، ووهب نفسه اسم الغريب فهو أخذ القرار بأن تكون مسقط رأسه السيدة الوحيدة التي تُجلي عنه ظلال الغربة والضّياع، كما أنّ تعدد نساء الوطن من حوله، وحولها لا يغيّر في مجرى القرار أبداً. اقتصرت الباحثة المثول على هذا الشاهد كنموذج يحاكي أسلوب الحوار لا من باب الحصر، وإنمّا لتوالي الأمثلة على ذلك في الفصل الأول من هذه الدّراسة.

الْفصّل الثّالث: بناء الزمن الرّوائي في الثلاثية

المبحث الأول- الزّمن لغة واصطلاحاً

الْمبحث الثّاني- أقسام الزمن وطبيعته

المبحث الثالث- المفارقات الزمنية

(1)- الاسترجاع الزمني وأنواعه

(2)- الاستباق الزمني وأنواعه

المبحث الأول- مفهوم الزّمن لغة واصطلاحاً

تأسيس

يعدُّ الزّمن من العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها المعمار الرّوائي، إذ تُعتبر الرواية "فن زمانيّ تتجلّى فيه صور وأشكال الزّمان، حيث يمسك بالأحداث ويسير مع الشّخصيّات في حالاتها المتعددة، وهي "تركيبة مُعقّدة من قيم الزّمن"[1]، كما تكّمن أهمية الزّمن بارتباطه الوثيق بشكّل الرواية، إذ يحدد الزمن شكّل الرواية وطبيعتها، وتؤكد سيزا قاسم أنّ الزمن "يُمثل عنصراً أساسياً من العناصر التي يقوم عليها فنّ القصّ"[2]، وعبر الزمن يُحدَّد اختيار الأحداث والسّببية، والتتابع فيما بينها، وما ينتج عنهما من تشويق وإيقاع واستمرارية، وقد أرّق مفهوم الزّمن الكثير من الفلاسفة والمفكرين، بما اعتراه من بحث وتقصي من أجلِ الوصول إلى كنهه، ولعلّ مقولة القديس أوغستين "augutin"، تعبر عن حقيقة المأزق تُجاه هذا العنصر الزئبقيّ عندما قال: "ما الزمن، إذن؟! إنني لا أعرفه معرفة جيدة، ما هو، إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أمّا أن أشرحه فلا أستطيع"[3]، وبذلك بقيّ مفهوم الزّمن مُعلّقاً بالرغم من تغلغله في جميع مستويات حياة الإنسان، ولحظاته، وذلك لأنه لا يُدرَك حسيّاً بشكّل مباشر، أيّ لا نستطيع رؤيته مباشرة إلاّ من خلال تجاعيد الإنسان، وبياض رأسه.

الزّمن لغة

تشير المعاجم اللغوية إلى أن مادة الزمن: من "زمن: الزَّمان، والزَّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره...،الزَّمنُ والزَّمان العصر والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، والزمان زمان الرّطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السّنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشّيء : طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أيّ أقام به زمناً[4]، وورد في معجم العين: "زَمن: الزمن من الزمان، الزّمن ذو الزمانة، والفعل زمِنَ، يَزْمِنُ زَمَناً زَمانة...، وأزْمَنَ الشيء: طال عليه الزمن"[5] وقيل: "الدهر عند العرب يقع على وقت

---

[1] - مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، ط1، دار صادر- بيروت، 1997، ص (75).
[2] - قاسم، سيزا، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص (26).
[3] - يُنظر: ريكو، بول، الزمان والسّرد- الحبكة والسّرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي، و فلاح رحين، مراجعة: جورج زيناتي، ط1، ج1، دار الكتاب الجديدة- طرابلس، 2006، ص (27).
[4] - ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، مادة (ز، م، ن).
[5] - الفراهيدي، معجم العين، مادة (زمن)، مج 7، ص (375).

الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه"[1]. يُلحظ من الدّلالة اللغوية للزمن تمحورها حول الوقت بشكّلٍ عام، ومدته من حيث طوله وقصره.

كما تتمحور دلالة لفظة زمن المشتقة من الأزمنة نحو دلالة الإقامة والبقاء، التي تلتقي مع حركة الحياة وطبيعة هذه الحركة من حيث التباطؤ والتراخي، كما لو أنّ حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، وتحوّل تلك الحركة العدم إلى وجود حيني أو زمني[2].

الزّمن اصطلاحاً

يُقدم الزّمن العمل الرّوائي "عبر لغة مُشبعة بشحنات عاطفية وفكرية، ما يجعل الشّخصيّة تعيش كلّ اللحظات بنشاطٍ وحيويّة مع حركة الزمن"[3]، يؤكد ذلك الوصف الذي وسمه جينيت للرواية بأنّها "مقطوعة زمنية"[4]، وذلك أدّى إلى تعدد التعريفات الاصطلاحية للزمن وتنوّعها، حيث أشار إلى هذا سعيد يقطين عندما عبّرَ عن الزمن بقوله: "إنّ مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كلّ مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[5]، لذلك ترامت تعريفات الزمن، وأولى تلك التعريفات، تعريف عبد المالك مرتاض حيث عرّفه بأنه: "مظهر وهمي، يُزَمْنُ الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي وغير المحسوس"[6]، أمّا سيزا قاسم فقد قالت بأنّ الزمن "من العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها القصّ، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً لوصفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"[7].

وكان الشكلانيون أوّل من أدّرج الزمن في نظرية الأدب عندما جعلوا نقطة ارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، وليس طبيعة الأحداث في ذاتها، حيث مارسوا هذا عملياً عندما فصلوا بين عنصرين مهمين من عناصر السّرد، هما: المتن الحكائي، والمبنى

---

[1] - الزبيدي، محمد، تاج العروس في جوهر القاموس، ط1، ج13، دار الكتب العلمية- بيروت، 2007، ص: (78).
[2] - يُنظر: مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، ص:(172).
[3] - يُنظر: القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس- الأردن، 2004، ص: (43).
[4] - جيرار، جينيث، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص: (45).
[5] - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ص:(7).
[6] - مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، ص:(172-173).
[7] - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص: (26).

الحكائي، الأوّل لا بدّ له من زمن ومنطق ينظّم الأحداث التي يتضمنها، أيّ أنه يُخضِع السّرد للتتابع المنطقي ومبدأ السببية، أمّا الثّاني فلا يأبه للقرائن المنطقية والزمنية قدر اهتمامه بآلية عرض الأحداث دون أيّ منطق داخلي فيما بينها، ومن ثمّ تقديمها للمتلقي[1].

كما أوّلت المدرسة البنيوية الزمن الكثير من الاهتمام والبحث، فكانت دراسة تودورف للأزمنة، حيث صبّ اهتمامه عبرها بأصناف الزمن عندما ذكر بأنّ الرواية تضم ثلاثة أصناف من الأزمنة، وهي:(زمن القصة أيّ الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السّرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثمّ زمن القراءة، أيّ زمن قراءة النص، وهو ضروري"[2].

تذيّل الباحثة التعريفات السّابقة بالملحوظات التالية، أولها، أنّ مفهوم الزمن معنوي مجرّد، تُلمس آثاره فقط، كما أنه يؤثر في الإنسان ويسير معه على امتداد مسيرته، لارتباطه بثنائيات ضدية تلاصق الإنسان منذ اللحظة الأولى (كالميلاد والموت، والوجود والعدم، والزوال والديمومة، والحضور والغياب). وثانيها، تكّمن في اعتبار الزمن المكوّن الجوهري والفاعل الحقيقي في بنية العمل الروائي، لما يمتلكه من قدرة على التأثير في جميع العناصر الروائية الأخرى، وهذا يجعل من حضوره الشيء اللازم ومن غيابه الشيء المستحيل، ويُدعّم هذا برأي حسن بحراوي قال فيه: "من المتعذر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذ جاز لنا أن نفكر في زمن خال من السّرد، فلا يمكن أن نلغي السّرد، فالزمن هو الذي يوجد السّرد، وليس السّرد هو الذي يوجد في الزمن"[3]، كما قيل: "بأنّ كلّ رواية جيدة لها نمطها الزمني، وقيم الزمن الخاص بها وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عنهما وإيصالها للمتلقي"[4]. أمّا ثالثها، إن اختلاف المدارس النقدية وتعاقبها أدّى إلى اختلاف زاوية النظر للزمن، وهذا أفرز عدّة تصنيفات وأقسّام للزمن.

المبحث الثاني– أقسّام الزمن وطبيعته

مهّد الشكلانيون الروس عبر تناولهم لعرض الأحداث، وسردها الطريق للخوض في أقسام الزمن وأصنافه، إذ توجهوا إلى طريقتين لذلك، هما: إخضاع السّرد لمبدأ السّببية وعبره تكون

[1] - يُنظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 2009، ص(107).
[2] - النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الفارس للنشر- عمان، 2004، ص (49).
[3] - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص(117).
[4]-: مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ط1، دار صادر- بيروت، 1997، ص (75).

الأحداث مُتسلّسلة وفق منطق زمني خاص، أو تتابع الأحداث دون منطق داخلي تسير وفقه[1]، وهذا يعني أنّ الزمن في رواية الحداثة أخذ بالتراجع عمّا كان عليه في الرواية التقليدية التي أحاطت بالزمن كإطار متين يضمن معه تسلسل منطقي للأحداث في حيّز زمنيّ مرهون بعلاقات التتابع، التي تمّ استبدالها فيما بعد بعلاقات التداخل، ومنحت الراوي حرية الانتقال بين الماضي والحاضر، ما أدّى إلى قدرة الراوي على التلاعب بالزمن عبر عدّة تقنيات، ومفارقات زمنية كالاسترجاع والاستباق، مُنفلتاً بذلك من منطقيّة الزمن، واستناداً إلى هذا وغيره ظهرت عدّة أقسام للزمن اختلفت باختلاف زاوية النظر للدّارسين والنقاد، فقد قسّمت سيزا قاسم الزمن الروائي إلى قسمين:

1-**الزمن الروائي الدّاخلي:** الزمن التخيلي وهو الزمن الواقع داخل النصّ، اعتنى به الكُتّاب، والنقاد لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية[2]، ويتفرّع عن الزمن الدّاخلي ما يلي:

-**زمن القصة:** وهو زمن وقوع الأحداث في القصة، إذ يكون لكلِّ قصة نقطة بداية ونقطة نهاية، "وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخيلاً يحدد بنقطة وينتهي بنقطة ضمن طول محدد وهو سابق على عملية الكتابة"[3]، كما يخضع زمن القصة للتسلّسل والتتابع المنطقي[4].

-**زمن الخطاب أو زمن السّرد:** وهو الزمن الذي يُمنح فيه السّرد زمنيته الخاصة من خلال الخطاب الذي تبرزه العلاقة بين الراوي والمروي له، وهنا تكتسي الرواية سماتها الخاصة، "تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أيّ إعطاء زمن القصة بعداً مُتميزاً وخاصاً"[5]، أيّ أنّ هذا الزمن من صنع الراوي، وبه يمتلك الفرصة للتغير والتبديل وفق رؤيته.

-**زمن النصّ:** وهو ا"لزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب"[6].

---

[1]- يُنظر، بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص(107).
[2] - ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص(26).
[3] - يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي- بيروت، 2001، ص (22).
[4] - ينظر: الحمداني، عبد الحميد، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1991، ص (72).
[5] - مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، ص (11).
[6] - يقطين، سعيد، انفتاح النصّ الروائي، ص (49).

2-**الزمن الروائي الخارجي:** وهو الزمن الذي يحيط بالنصّ الروائي من خارجه، ويشتمل على نوعين، هما: زمن الكتابة: أيّ الزمن الذي كُتبت فيه الرواية، وما أحاط به من ظروف وأحداث، وزمن القراءة: وهو الزمن الخاص بالقارئ/المتلقي، ولحظة استقباله للعمل الروائي، ويُشار هنا إلى أنّ العصر الذي يتواجد فيه القارئ يُحتّم طرق استقبال مختلفة عنها في عصر آخر، وكذلك طريقة التأثير واللغة، فمثلاً تفاعل قارئ لرواية رومانسية في عصور سابقة تختلف عن قارئ اليوم[1].

كما قُسِّم الزمن إلى نوعيّن آخرين، هما:

-**الزمن الكرونولوجي/ التاريخي:** وهو "تقسيم الزمن إلى فترات، وتحديد التواريخ الدقيقة للأحداث، وترتيبها وفقاً لتسلسلها الزمني"[2]، بحيث يكون الزمن ذات بداية ووسط ونهاية، ويرتبط بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة البطل، كما يربط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيّلة في الرواية، لتصبحا عالماً جديداً يبدع الكاتب جزيئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية "[3].

وعند البحث عن المشاهد التي تُجسّد الزمن التاريخي في "ثلاثية شمس" لا نجد ذلك مُتاحاً بشكّله المباشر، بل نجد انزياح الرّوائي عن ذكر تاريخ معين بصورته المباشرة، وأرقامه الظاهرة، فنجده مال إلى توزيع المراحل الزمنية التي امتدت على مدار المتن الروائي الثلاثي إلى محطات متناثرة ما بين لهيب الهجرة، ونار التشتت في المنافي والبلدان العربية، وحُلّم العودة المرتقب، وهو بذلك يعّكس حال الزمن الفلسطيني المتشرذم، والأحداث الجسام التي ترافقه، التي دفعت بالروائي نحو الميل لتسليط الضّوء على الحدث الرئيس المرتبط بالتهجير، ومن جانب آخر فإنّ "ثلاثية شمس" قامت على أنقاض تلافيف ذاكرة غذّت المولود "النص" فالروائي يُقدّر ضمناً استحضار الذاكرة للتواريخ المفصليّة التي عصفت بالشّعب الفلسطيني من نكبة، ونكسة، وحروب متتالية كانت كفيلة بإعادة تأريخ الزمن الفلسطيني، وجعله الحاضر بقوة في الذاكرة الفلسطينية أينما حلّت وارتحلت.

---

[1] - يُنظر: ضريف، صابرين، أسس النقد الأدبي في كتاب الرؤية والبنية- في روايات الطاهرة وطار لإدريس بودبية، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف- المسلية، 2015، ص (92).

[2] - النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص(21).

[3] -يوسف، آمنة، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، ط، دار الفارس- الأردن،2015، ص (98-99).

ومن جانب ثالث، نجد أنّ الروائي لجأ إلى هيئة العناوين المتناثرة في كل قسم في الثلاثية، حيث يُفتتحُ كل قسم بعنوان ما بدلاً من مرحلة زمنية ما، ومثال ذلك نجد الرواية الأولى "أزمنة بيضاء" استُهلّت بعدّة عناوين منها:(عود ثقاب في حلكة ظالمة، والوقت ليل، قناديل العتمة، والبحث عن أزمنة بيضاء، ورحيل الشهوات...)، وأمّا الرواية الثانية "ضفاف البوح" فقد استُهلت بأرقام متتالية من (1–8)، كما أنّها تحت مظلة هذه الأرقام اشتملت على بعض العناوين مثل:(صدفة كان اللقاء، وطقس الحضور، وطقس الوجع، وطقس القهوة، وطقس الأثير...)، وفي الرواية الثالثة "بيت في الأثير" فقد اشتملت على سبعة فضاءات (الفضاء الأول، الفضاء الثاني...إلخ)، وقد تناثرت عبرها عدة عناوين منها:(بطاقات لامرأة مفترضة، وعتبة الدخول إلى المقام، وأجمل حالات الهروب، والبياض طبع الحرائر، وجغرافيا امرأة...). مع تلك العناوين المتناثرة في نسيج الثلاثية من المتوقع أن يُشارك القارئ الروائي في الانزياح عن تناول تواريخ محددة لتأطير كل مرحلة، حيث نظّمت تلك العناوين المتن الروائي، وخلقت الانسجام ما بين الأقسام الثلاثة في الثلاثية بالرغم من انفكاكها من التواريخ المُتسلّسلة.

ومن جانب رابع، رُصِدت محطات محوريّة في الزمن الفلسطيني تمثلت في المشّهد الآتي: "**صارت النكسة حلّ الاحتلال، عاد فارس خبراً وصورة وأحاديث في الإذاعات...**"[1] و "**في دروب الاسكندرية، حدثتها عن أيامي في الجامعة، وعن الحرب التي نسبت فجأة، وخبت فجأة، وعن نكسة أخذتنا إلى ليل طويل، عن غزة التي نأت إلى المجهول، عن ضياع محطة انطلاقي إلى عسْقلان**"[2]. تجدر الإشارة في هذا المقام أنّ الباحثة قامت في موقع لاحق من هذا الفصل بتقسيم تقنية الاسترجاع عبر محطات الزمن الذي عاشه الرّوائي بما يتناسب مع التقنية المذكورة، بالرغم من عدم ذكرها بشكّلها المباشر في جسد الثلاثية.

–**الزّمن السّيكولوجي/النفسي:** وهو الزمن الذي يرتبط بالحالة المزاجية للإنسان، وبوعيه وإدراكه النفسي، وتنقله الشّعوري بين عدّة لحظات في الماضي والحاضر والمستقبل[3]، وهو مقياس لأنفسنا وشعورنا، لذلك يتغير كثيراً تبعاً للظروف ولاختلاف الأشخاص، ووعيهم ولتعاقب الأفكار

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص(404).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (436).
[3] - يُنظر: القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ص(28).

في أذهانهم[1]. ويشكّل الزمن النفسي في الرواية من حيث طوله وقصره، ومدى وقعه على نفسية الشخصيّات ركيزة مهمة من ركائز الإبداع الروائي، يقذف بعدة دلالات جمالية تتعلق إلى حدٍّ كبير بمقدار العمق في التشريح النفسي للشّخصيّات، وبمقدار ارتباطه بمستوى القصّ الأول الذي استدعاه إلى الوجود"[2]. كما أن الزمن النّفسي "زمن نسبي داخلي يّقدّر بقيّم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة".[3]

وقد استطاع الروائي– غريب عسُّقلاني– أن يطوّع هذا النوع من الزّمن في الثّلاثية بما يتوافق وحالات الوعي المتعاقبة، وانعكاسات الأحداث المتتالية، وهذا يجعل ساعته الزمنية تطول، وتقصر وفقاً لحالته النفسية فقد قيل: "ساعة تعجّ بالحياة البهيجة تبدو أقصر في العيش وأطول في التذكر من عمر بلا اسم...والعكس بالعكس"[4]، والمشاهد التالية توضح ذلك:

"–عند شمس العمر يقدر بالألم.

–وكيف يقاس العمر، يا لطيفة

ارتعشت أصابعها وقالت: الآن أجرب تقدير العمر، بالقدرة على النسيان"[5]

يضعُ هذا المشّهد الحواري بين الراوي ولطيفة الزمن بين فكيّ كماشة، ويضغط بقوة مُستمدّة من الرتوش التي يتركها على النفس، والتي خرج بها عن المألوف، فالعمر يُقدّر ويُقاس بالسنوات، والأعوام في وضعه الطبيعي، ولكنه هنا قُدِّرَ بالألم وبالمقدرة على النسيان، وذلك يعني أنه يتوجب تحديد مقدار الألم الذي حلّ بشمس وما زال حتّى نحدد عمرها، أمّا إذا أردنا تحديد عمر لطيفة فيتوجب تحديد مقدرتها على النسيان، وما بين ألم شمس، ونسيان لطيفة تتعمق انعكاسات الزمن النفسي، ودلالته التي تُلغي دلالة الزمن الطبيعي وتحلّ محلّه.

وهذا مشهد آخر يصوّر الزّمن عند فارس، قيل فيه: **"فارس يهبط من برواز الصورة، يلف الشريط الأسود حول معصمه، يرسم عليه قرص ساعة بلا عقارب"[6]**. يُرسَل عبر هذا المشهد

---

[1] - يُنظر: مندیلا، أ، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ط1، دار صادر-بيروت، 1997، ص (138-139).

[2] -موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ط1 ، مركز القدس للتصميم والنشر، 1995، ص (164).

[3] - ينظر: أ. مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر-بيروت1997،ص (137-138).

[4] - مندلا، أ، الزمن والرواية، ص (139).

[5] - رواية أزمنة بيضاء، ص (372).

[6] - رواية أزمنة بيضاء، ص (374).

دلالة نفسية أخرى للزمن ترتبط بتوقف زمن فارس حيث توشّح زمنه بالأسود، وساعته أصبحت تدور بلا عقارب، كما تتجلّى هنا حنكة الراوي التي مكّنته من الإمساك بخيوط السّرد مع أدقّ التفاصيل وأبسطها، فعند النظر إلى التراكيب المنتقاة، وهي: (برواز الصورة، والشريط الأسود، ومعصمه، ساعة بلا عقارب)، نجد أنّها تصبُّ في دلالتيّن، تتمثل الأولى بتشخيص الوضع النفسي الداخلي لفارس (فارس يهبط، يلف الشريط الأسود)، فالهبوط والشّريط الأسود يُلوحان بتمزق على الصعيد الداخلي، وبحالة من التعب والوهن التي يمرّ بها فارس، أمّا الثانية فتتمثل بتضافر محتويات فارس المحيطة به في تجسيد تلك الحالة وارتدادها، حيث لُفّ معّصمه بالشريط الأسود، وعليه ساعة بلا عقارب، وفي ذلك دلالة على توقف الزمن ولربما موت الزمن لدى فارس، فما الجدوى من معصم موشّح بالأسود، ومن ساعة بلا عقارب سوى انعكاس ما تكابده تلك الشّخصيّة على الصعيد النفسي الدّاخلي.

وقد تكررت المشاهد التي تضافرت فيها المكوّنات المحيطة بالراوي، وأبطاله والتي تشي بانعكاس الزمن النفسي عليها أيضاً، "**خرجت من بين الأنقاض دالية أورقت تحمل عناقيد من حصرم في غير الميعاد، ذكرتني بحديث أبي عن الأشجار عندما تحلم تثمر في المواعيد ثماراً لا تنضج لاختلاف قوانين المواسم. عنب ما زال حصرم في ذروة الصيف**"[1] و"**الزيتونة تحدثني عن جفاف الموسم وصيام الشجر**"[2]، يطالُ جفاف الزمن الدّالية التي لا تقّوى على انضاج عنبها في ذروة الصيف، وعلى الزيتونة التي أخبرت عن صيام الشّجر، وفي الحالتين عمّقت الدّالية وحصرمها العصيّ عن النضوج، والزيتونة التي توقفت عن العطاء، جفاف الزمن الفلسطيني في تلك المرحلة الذي طال البشر والحجر والشّجر، فالأشجار تحّيا بأنفاس أصحابها، وإذا ما حلّ التعب تلك الأنفاس تُخالف تلك الأشجار طبيعتها وتتمرد على مواسمها، وهذا هو حال الفلسطيني الذي فُرِض عليه العيش خارج أسوار زمنه فقاوم ، وخرج من بين الأنقاض ليحافظ على هيكله صادماً، ولكن النفس تعبت وأُجهِدت وأصبحت تتشارك هذا التعب مع مكوّنات أساسيّة ممّا حولها كما العنب والزيتون. أمّا على الصعيد الخاص للراوي فاستمرار حالة الضياع، وفقدان الوطن الأم، سيبقى الزمن الطبيعي في حالة توقّف، والزمن النفسي الدّاخلي هو الذي يُلقي حمولته على الطبيعة المحيطة به، فالحصرم حالة مستمرة ومرهونة باستمرار الغربة، وجفاف المواسم كذلك.

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (446).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص(461).

وهذا مشهد آخر، يظهر فيه الزمن النفسي كمرآة عاكسة للحالة السيئة للراوي، إذ بات مقياس الوقت عنده رهن ما يشعر به على الصعيد الدّاخلي: "**يزحف الوقت بطيئاً، الساعة عقرب يشرب سمه، تزحف نحو الموت تدخل طقس الاحتضار، لكن ساعة الروح ما زالت تقاوم**"[1]، وممّا لا خلاف فيه أنّ الوقت يسير ضمن مسار معين وبقدر محدد، أما فيما يتعلق بسرعته أو تباطُئِه فهو حساب نفسي مرتبط بطبيعة هذا الوقت ومدى انعكاسه على صاحبه، وعليه نلمس هنا ثِقل الزمن ووعورته، ولكن الأهم أنّ ساعة الروح بعقاربها ودقائقها الخاصة بها ما زالت تنبض وتقوى على المقاومة، ومتابعة المسير بالرغم من محطات الوهن التي تمر بها بين الحين والآخر.

ولكن هذا لا ينفي تسرّب بعض المخاوف من توقف عقارب السّاعة نفسها: "**أخاف أن تتوقف عقارب الساعة عن الدوران، فأسقط في زمانها الذي كان، الوقت يزحف يسحبني إلى الوجع، وأنتَ من أخبرني أنني امرأة من شوق...لِمَ تستعجل الوقت وأنا ما خشيته إلا حين سمعتك، أنت من أنساني زماني، تذكرني بأزمنتي هناك، فهل ما نسكب من مداد أرواحنا على الورق يقف في وجه الزمن؟**"[2]، يعجّ هذا المشّهد بالزمن وصيّغه المختلفة، وهي: (زمانها، زماني، أزمنتي، الزمن)، إذ ترتبط هذه الصيغ بشكّلٍ مباشر بعقارب تلك السّاعة الخاصة، ومرهونة باستمرارها على الدوران، ومن تلك الخلطة العجيبة ما بين صيغ الزمن، والضمائر المتصلة بها، تتوزّع إيقاعات الزّمن النفسية ما بينه وبينها، (الروائي/ وليفته/مسقط رأسه)، وهذا مكّمن آخر لبؤرة الحدث، وارتباطه بالزمن النفسي للأبطال، ولكن النتيجة هنا كانت بتوقف مداد روحه "هو" في حين بقيت "هي" حتى اللحظة تُناطح الزمن وإلى أجلٍ غير معروف، وهي القادرة على ذلك فمداد روحه ما زالت تجري في عروقها، وهي التي تماهت معه، وتعاطفت مع لهاثه المتواصل أثناء بحثه عن أزمنة بيضاء زادها الأشواق ودفقات الفرح، والتماهي بلهفة ورغبة صادقة: "**الأزمنة البيضاء ميقاتها الأشواق، واللهفات والرغبات والشهوات.. دفقات الفرح، التماهي بين الموجودات**"[3].

وقد نتج عن هذا التماهي فيما بينهما اندماج الضمائر، واقترابها من دائرة الجمع بضمير الجمع (نحن)، فالحالة أصبحت واحدة، والزمن يتسارع بينمها وإذ بالأسبوع يتقلص إلى ساعة، والسّاعة

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (483).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (435).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (457).

تختزل إلى رفة عين، وهنا يتجلّى الزمن النفسي بلهيبه الحارق الذي بات يكتفي بلقاء قليل وسريع، "**نحن نسكنُ أجسادنا ضيوفاً نختزل الأسبوع إلى ساعة لقاء، نمارس الجوع لا نعرف الشبع، كيف يشبع جائع الأسبوع من مائدة ساعة تمضي مثل رفة عين أو أقل**"[1]. إنه سؤال حارق يُلهِب به أوتار العاطفة، وهو (كيف يشبع جائع الأسبوع من مائدة ساعة تمضي مثل رفة عين؟) مفارقة عجيبة تثير الشّجن مرة والضحك مرة ثانية، لينطبق عليها المُضحك/المُبكي، وهذا حالّ الراوي والكلّ الفلسطيني، جوع حتى النّخاع، وعطش حتى الجفاف، وشجن لا يُعرَف له تاريخ انتهاء، وحالته مع الزمن دائماً تسير ما بين المُضحك/المُبكي، إذ يتحوّل فيها الأسبوع الذي يضم (168) ساعة إلى ساعة واحدة فقط، وبالرغم من ذلك لم تتحقق تلك السّاعة. وكل تلك ظلال الحسّ الدّاخلي للراوي، فزمنه النفسي هو الذي يسير على عداد الأيام والأسابيع، لأنه مرتبط بحالة الضّياع والتيه التي سببتها الغربة، وكأن الزمن الطبيعي هنا لا يشكّل مصدراً للاهتمام لأنه مؤرّق وقاهر.

وفي هذا المشهد يعكس مقدار الزمن الماضي، الذي تمثّل بلحظة الحضور السّريعة، "**زمن الحضور الذي عشت مثل رفة حلم. لَم جئتني يا امرأة قبل الغروب؟ "أين كنتِ؟ أين أنتِ؟**[2] **و "الوقت يطاردني قبل أن تألفني المدينة، وأنا العابر على عجل**"[3]. من هذه المشاهد وغيرها نلحظ أنّ الراوي في حالة استعجال دائم، يُريد أن يختزل الزمن، ويُقلصه إلى أقصى حدّ حتى يتمكّن من الوصول إلى وليفته بأسرع وقت، فالاشتياق لها بلغ شَأْوه، وقطار العمر بدأ يرتطم بمحطات النهاية، والراوي في حالة انتظار عجول دائماً، فزمن البعد يطول، وزمن اللقاء يقصُر على المستوى النفسي، وبهما يُحدد مقدار العلاقة التي تربط بين المُنتظِر والمُنتَظَر، كما يخرج الزمن من مقداره الحقيقي إلى مقدار نفسي آخر لا يعيه إلا من مارس الوجد بأعلى حالاته "**ربما يأخذنا الوجد إلى الموت لنحيا من جديد، نرسم في الحلم أو في الوهم تضاريس نحياها بأجندات وتقاسيم جديدة.. يصبح فيها الأسبوع ساعة**"[4]، وإذا لم تتحقق تلك السّاعة لعاشق عزف قصة عشقه على حبل من أثير، فهو يقتنصُ تلك السّاعة من جوف الليل، ويلتقي بامرأة كانت وما زالت أصلّ الحكاية "**إنها امرأة الحكاية، بيتها ساعة عند منتصف الليل.. ساعة تصبح أرضاً**

---

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثاني.
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (439).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (436).
[4] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

يلعب فيها نهر يقف على ضفته عاشقان يجدلان الوقت حبلاً من أثير"[1]، يوجز هذا المشّهد أصلّ الحكاية وإلى ما آلت إليه، وهنا نعود مرة أخرى لمحور علاقة الراوي بالزمن، وقدرته على تشخيصه، ومن ثمّ التأقلم مع الحالة المفروضة، فعند تأخر الزمن الأرضي عن عقد اللقاء، وتحققه بينهما، يلجأ إلى مواعيد الزمن الأثيري التي لا تخيب؛ لأنها تُحدَد من قبله وفي الوقت الذي يريد، كما أنها تسير دون قيود أرضية، فهي الأنسب لمدارة النفس وتصبيرها حتى تقوى على الاستمرار. وتبدو لحظة التوجه إلى الأثير لحظة صفريّة، يدخل فيها الراوي في مرحلة غيبوبة، ويفتح باب استشراف المستقبل واستعجاله.

أمّا هذا المشهد فهو يعكس سرعة الوقت غير المعهودة، التي جعلت الرضيع ينمو ويقفز على محطات عمره بلحظات معدودة،

"هي لحظة أو لحظتين صار الرضيع يحبو.

لحظة أو لحظتين شبّ يمشي،

لحظة أو لحظتين صار صبياً يتردد صوته في الفضاء... يا أبي"[2]

إنّ الطبيعة البشرية تتطلّب لنموها الطبيعي السير ضمن مراحل مُتعارف عليها على خطّ الزمن، والمتكوّن من أيام وشهور وسنوات، على عكس ما سار عليه نموّ هذا الرضيع الذي أصبح يحبو، ويمشي ويتكلّم بلحظات قليلة جداً، ومن ذلك نجد أنّ الراوي يتشكّل في أحضان زمنه المفروض عليه، فيكبر ويُدرك قبل أوانه على الصعيد النّفسي/الدّاخلي، وهو بذلك يُجاري عَدّاد الزمن الذي يُحتّم عليه أن يتخطّى مراحله الطبيعية؛ حتّى يتمكّن من التعايش مع زمن صعب، كما عزف الراوي من تلك اللحظات الزمنية معزوفة تطنّ بقوة على زمنه النفسي/الداخلي، وهو الذي فُطِم قبل الرّضاعة، وعاش الفقد قبل الحياة، ونضجَ قبل موسم القطاف.

بناء على ما سبق، يُمكن الوقوف عند عدّة ملّحوظات، تتمثل أولها، بأنّ الزّمن يمتلك مقياساً خاصاً يُمكن قياسه بالانسلاخ عن عقارب السّاعة، وعداد الأيام والأسابيع والشّهور والسّنوات،

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (401).

وهو مقياس نفسي/داخلي يتشكّل مقدار الزمن فيه بمقدار الارتباط النفسي، وبمقدار ارتداده على صاحبه. فالروائي يحيّا بشعوره بالأفعال، والمجريات من حوله؛ لذلك تجلّى الزّمن النفسي، وامتزج بعمق بخيوط الثلاثية، ففي حالة (غريب عسقلاني) حساب الزّمن مرهون باستمرار الغربة، وليس بانحراف عقارب ساعاته.

أمّا ثانيها، فيتمثل بأنّ الزّمن النفسي يُشكّل الرّكيزة المهمة في مشاهد "ثلاثية شمس"، فالروائي في حالة من الاستعجال والركض دائماً، يُسارع الزّمن، ويختصره حتى يصل إلى وليفته التي افتقدها عنّوة، وأمّا ثالثها، فيُلحظ بأنّ الزمن النفسي في مشاهد "ثلاثية شمس" جاء بشكّل مباشر على لسان الروائي برغبة مقصودة منه، فهو يريد تعميق دلالات مُكتنزة تعبر عن وجهته، وتُسلّط الضّوء على مُبتغاه، وقد اتضح ذلك عبر "المونولوج الدّاخلي"، وعبر لعبة الضمائر التي دارت في ثنايا السّرد، وبشكّلٍ خاص ضمير المتكلم، فهو صاحب التجربة، وهو المُعذّب، وهذا بكلِّ تأكيد يجعل من الحالة أكثر حيويّة وأشدّ تأثيراً . وعلى صعيد آخر، تصبح الأحداث أكثر واقعية وصدق، وهو يصبح أكثر قرباً من القارئ، لأنه عبر الزّمن النّفسي يشاركه ألمه وحزنه، وهو بحاجة إلى ذلك باعتبار زمنه النفسي مفتوحاً لا يعرف وقتاً محدداً لتوقّفه، ليعود من بعده عودته للزمن الطبيعي.

كما عبّر الروائي عن غربته، وآلام الفقد التي عاشها، وحلمه باللقاء من خلال الثقوب الزمنية التي تكمن في المفارقات الزمنية، والتي تُمكّنه من السّفر عبر محطات الزمن المختلفة برجوع إلى الماضي أو بقفزة نحو المستقبل، أو حتى السّير بمحاذاة الزمن دونما رجوع أو تقدّم، وعليه فقد تمّ الاستناد إلى التقنيات الزمنية التالية: الاسترجاع، والاستباق، إذ تمثّلت في الثلاثية على النحو الآتي:

أولاً- الاسترجاع: وهو "وحدة مُتماسكة منسوجة في مستوى القصّ الأوّل، حيث يأتي طبيعيّاً، ومُلتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة"[1]، كما يُعدُّ الاسترجاع تقنيّة زمنيّة، وشريط استذكاري يلجأ إليها الروائي لاستحضار الزمن الماضي، إذ يُقدّم زمن الرواية الماضي عبر السّرد الحاضر، ويتم ذلك من خلال قطع الأحداث المتتابعة زمنيّاً والمتتالية منطقيّاً، وهو

[1] - موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ط1،مركز القدس للتصميم والنشر- بيرزيت، 1995، ص (168)، وقاسم، سيزا، بناء الرواية، ص (43).

"ذكر سابق لحدث لاحق على النقطة الزمنية التي بلغها السّرد"[1] حيث يُمكّنه هذا الاسترجاع من العودة إلى محطات وذكريات معينة، كما يُمكن عبر تقنية الاسترجاع ملئ الفجوات التي يتركها السّرد عندما تُستحضَر معلومات معينة، خاصة عند إقحام شخصيّة جديدة على عالم الرواية، أو قد يُطلع المتلقي على حاضر شخصيّة عادت للظهور في المتن الروائي بعد أن اختفت لسبب ما[2].

وبذلك تُوفّر تقنية الاسترجاع المعلومات الواضحة التي تساعد المتلقي على فكّ شفرات العديد من الشّخصيّات والأحداث، وبالتالي فهم عدّة أمور قد يلجأ إليها الروائي في طريقة عرضه لشخصياته وأحداثه من موت واختفاء وظهور مفاجئ، وكشفه عن مواطن التطور والتغير ما بين حاضر الشّخصيّة وماضيها، ومركزيّة الأحداث وآلية سيرها.

ويأتي الاسترجاع على عدّة أنواع، منها[3]:

-**الاسترجاع الخارجي:** يكون فيه الاستذكار عبر العودة إلى أحداث ما قبل بداية الرواية، يُعين هذا النوع الروائي على إتمام الحكاية، ويُضئ للمتلقي زوايا معينة في الأحداث الروائية ليتمكن من فهمها.

-**الاسترجاع الدّاخلي:** يكون فيه الاستذكار داخلي بالعودة إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، يكون تأخر تقديمه في النصّ، وعبره يتمكّن الروائي من تفسير الأحداث وتوضيحها.

-**الاسترجاع المزّجي أو المختلط:** وهو يجمع بين النوعيّن السّابقين، من خارجي وداخلي، وينسرب الاسترجاع في المتن الروائي ضمن عدّة مرادفات، منها:(الاستدعاء، والتذكر، والاستحضار من الماضي، والارتداد، واللواحق الزمنية، والعودة إلى الوراء)[4].

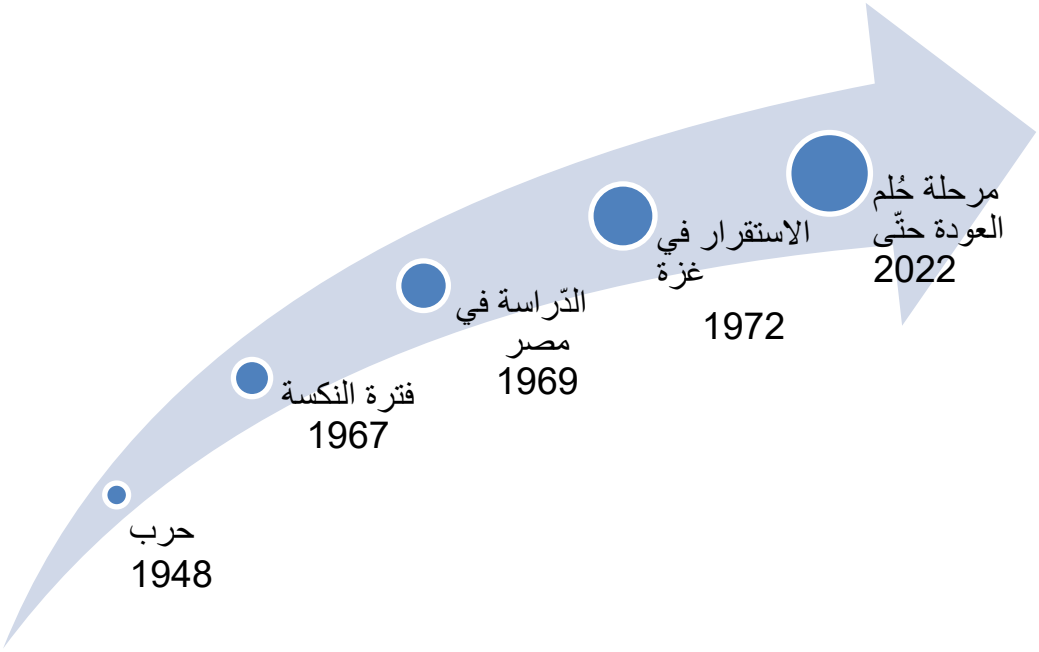
ويعتبر استحضار الزمن الماضي من أكثر المفارقات الزمنية حضوراً في الأعمال الروائية الحديثة، وعلى وجه الخصوص الأعمال الفلسطينية، فالروائي الفلسطيني أحوج ما يكون لتقنية الاسترجاع التي تُمكّنه من استعادة طفولته المهدورة، ولملمة حجارتها المتناثرة في محاولة جادة

---

[1] -جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، ص(52).
[2] - يُنظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص(121-122).
[3] - يُنظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص(30-40).
[4] - يقطين، سعيد، انفتاح النصّ الرّوائي، ص(77-78)، قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص: (39).

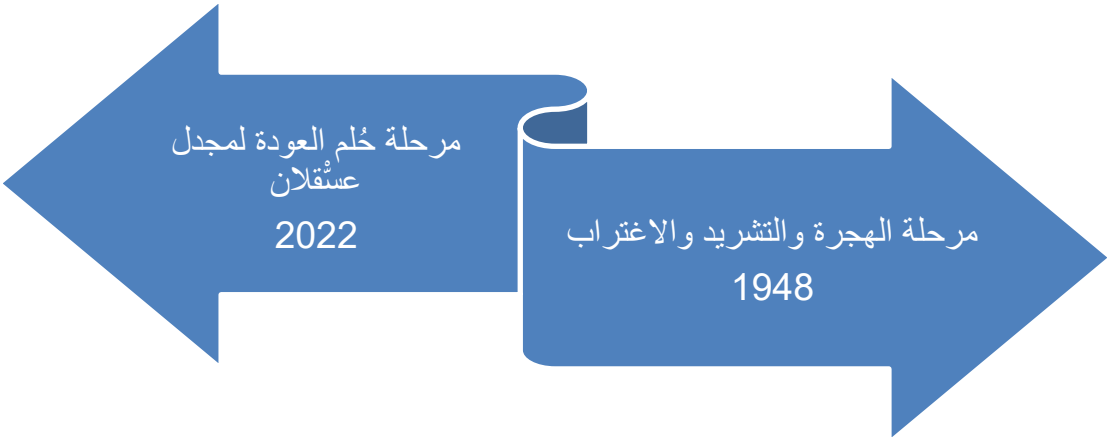
منه لبناء أسوار وطنه المسّلوب، وعليه فقد تكررت نماذج الاسترجاع في "ثلاثية شمس" حيث لجأ إليها غريب عسْقلاني؛ لأنه يرجو الوصول إلى لذّة الشّبع من ماء الحقيقة المتناقلة والمختزنة في دهاليز الذّاكرة.

وقد اقتطفت الباحثة عدّة مشاهد رصدت عبرها تقنية الاسترجاع، ولكنها ارتأت أن تُظهِر هذه المشّاهد بعد ترتيبها وفق خطيّة زمنية موزّعة عبر محطات رئيسة سارت حولها أحداث الثلاثية من نقطة الابتداء إلى نقطة الانتهاء، "فالزمن ضرب من التاريخ. والتاريخ هو أيضاً في حقيقته ضرب من الزمن. فهما متداخلان بل هما شيء واحد"[1]، والرّسم الآتي يُفسر:



يُلحظ أنّ الحدث الذي شكّل نقطة الابتداء هو هجرة ذلك الرضيع وتشريده إثر حرب (1948)، ثمّ دارت به الدّوائر، والعيون ترتقب الحدث المركزي الثّاني، الذي يرتبط بموعد وتاريخ آخر تُسَجّل فيه عودته إلى مسقط رأسه(مجدل عسقلان). مرحلتان على قطار الزمن، حلّت به الأولى، وتركت ندوبها على جسده الطريّ، ورحل هو عن الثانية قبل أن يأتي التاريخ المُنتظر كما يظهر:

[1] - مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، ص (209-210).



أمّا عن المشّاهد التّي تُمثّل هذه المراحل الزمنيّة في جسد الثلاثية بأقسّامها الثلاث، فهي تتوزّع كما يلي:

"كما أن الزمن يترك أزمنة خلفه سيرة يتناقلها الناس، وتشهد عليها الآثار علامات وإشارات، تطرح من الاختلاف أضعاف ما تكسبه من الاتفاق.. التواريخ محطات تتحرك لكن الأمكنة حضور دائم، وعود الثقاب يذهب إلى الموت قبل أن يرضع طعم الحقيقة"[1].

تحت عنوان "عود ثقاب في ظلمة حالكة" يفتتح الراوي المشهد الأوّل في الرواية الأولى "أزمنة بيضاء" مُستخدماً العديد من الألفاظ الدّالة على الزمن بأنواعه، وهي: (الزمن، أزمنة، آثار، التواريخ، الموت، يرضع)، يختصر بها مسار الأحداث ولُب الحكاية، ويُحلّق بها عبر عدّة فضاءات، أولها، عزف الراوي بها على وتر يلامس عمق الحقيقة، حيث إن الأزمنة تتعاقب حاملة في طياتها ما يؤكد حقيقة، وجوهر الصراع بأحقيّة المكان، أمّا ثانيها، فالراوي افتتح سلسلته الروائية بعنوان يثير المتلقي منذ العتبات من خلال جعله عود الثقاب واحد، وهذا الْعُود الواحد في ظلمة وَسَمَها بالحالكة، وإذ بهذا العنوان يأخذ إلى مسارين: الأوّل، أنّ الحقيقة التي يحملها في صدره والتي تُثبتها العلامات، والإشارات المتناقلة، والآثار الشّاخصة عبر محطات الزمن المختلفة، هي حقّ ويقين مهما قوبلت بدحض أو تزوير تماماً كما هو حال عود الثقاب

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص(334).

الوحيد، فهو قادر على الإنارة، وإرسال الضّوء وإن كانت الظّلمة حالكة، أمّا الثاني، بالرغم من أنّ الظّلمة حالكة، ونسبة ظهور الضّوء ضئيلة جداً إلاّ أنّ هذا العنوان الفرعي اندرج أسفل: "أزمنة بيضاء"، وفي هذا ما يأخذ إلى التساؤل هل عود واحد يستطيع إضاءة أزمنة لاحقة؟ أم هل لعود واحد القدرة على طمس أزمنة لاحقة؟ لتكمن الإجابة في ثالثها، فالراوي يستعيد لحظة الحقيقة الهاربة عبر تقنية الاسترجاع التّي تساعده في توثيق هذه الأحقية بحضورها الطازج عبر الزمن الحاضر، ومقدرتها على إزالة الظلمة الحالكة لتتمكّن من إضاءة الأزمنة التالية التي يبحث عنها الراوي بشكّلٍ مستمر.

وفي موقع آخر استرجع الراوي أصل الحكاية وبداية الحدث عندما قال: "**قبل موعد النوّة غادر النورس منارة عسقلان، بدأ الرحلة إلى هناك.. وقف على نافذتي...لي خليل غادر عسقلان في اللفة ابن عام**"[1]، ما زال الراوي يشدّ بقبضته على وتر الغربة، ومغادرة عسْقلان عنوة حيث عاود وألقى بلحن هذا الوتر في الجزء الثالث والأخير من الثلاثية، وهو "بيت في الأثير"، وفي ذلك قصدية تصبُّ في هدفين، الأوّل أنّ شرارة الهجرة والتشريد أشعلت أعواد ثقاب متتالية امتدت من بداية المشهد الأوّل في الثلاثية، واستمرت حتّى الجزء الأخير، تمازجت مع الأزمنة الأخرى، ودخلت في الحاضر منها، وفي ذلك رغبة من الراوي بالتذكير دائماً بأصل الحكاية، وبنقطة البداية لتبقى حاضرة وشاخصة فهيّ بؤرة الأحداث كلها، أمّا الآخر، تعميق الحالة التّي آلت بالراوي من لحظة التشريد إلى وقت قريب حيث بقيّ جرحه طازجاً عصيّاً على الاندمال، ليصبح فيما بعد مادة خصبة لمتون روائية متتالية تُضمّد الجُرح، وتوثّق الحدث لأزمنة لاحقة.

وهذا مشهد آخر "**مهما امتدت الزيارة تصبح ذكرى خاطفة، فدعينا نتفقد الدنيا خارج جدران الصالونات، ومجاملات الضيافة، ونذرع الأمكنة نمسح الطرقات، تدخلي الاختبار بين ما تبقى على الأرض وما زال يسكن في الذاكرة حيث تقبع التفاصيل التي لا يناوشها الغياب، ولا تأخذها ألاعيب الزمن**". دارت عجلة الزمن بمرحلتين أساسيتين فرضت على الراوي التلاعب بالزمن عبر التنقل في تلافيف الذاكرة كوقود داعم لكلِّ مرحلة، فها هو يدعو وليفته لذلك، فالذاكرة في حالة الراوي الوسيلة الأولى، والملاذ الحافظ لكلِّ التفاصيل التي غيبتّها غيوم الهجرة

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.

القصريّة، وهو مُدرك تماماً بأنّ الرحلة طويلة، وستمر بعدّة محطات وأزمنة قد تتداخل فيها بينها وتختلط فيكون لمخزونات الذاكرة الوقود الكافي لخوض زمام كلّ محطة تاهت فيها الأزمنة.

وفي هذه اللوحة "**هربت تسأل عن الأهل والبلد، تستعيد قصص الناس، أخذتني دقة التفاصيل، كأنها لم تغادر قبل عشرين سنة، تحضر الأمكنة والأزمنة طازجة، كأنها ترتب أجندتها كل صباح، تستعذب التوقف عند شقاوات صباها**"[1]، نجد أنّ الوليفة أيضاً استحضرت الماضي، وألقت به في أحضان الحاضر لتتناسل منهما قصص الأهل والأوطان بجينات حيوية نابضة، وطازجة بالرغم من امتداد الزمن، وبذلك تكون تقنية الاسترجاع حاجة مُلحة، ومطلب ضروري لمؤامة الحالة ودفعها نحو الاستمرار، حيث إن عجن الزمن الماضي، وتقديمه على مائدة الحاضر يشبه تماماً رغيف خبز قوامه لحم امرأة مفقودة لا يمكن مضغه ولا يمكن تناسيه، فيتم تحويله كمادة مهمة لتخمير قصص الماضي ورواياته لتحقيق الذات المسّلوبة "**ما الذي أعرفه فيك يا شمس، أبعد من امرأة، تكتب نفسها صباح مساء، وتعجن رغيف يومها من لحمها تتزود به، ولا تقدر على مضغه، فتعيده من جديد وتشكله رواية أو قصة، ما الذي أعرف عنك سوى امرأة تنام على وسائد الماضي لتصطاد فراشات الفرحة بعيداً عمن غادر الفراش وترك ظله بارداً**"[2].

وفي هذا المشهد "**زارني فارس يا شمس ليلاً بعد الاجتياح، قال إنهم قتلوه مرة أخرى مع الردم، وكان ذلك بعد سقوط الوهم، واختلاف الروايات، قيل إنهم نقلوا ركام الاجتياح إلى وادي التفاح، يسدون شعاب الجنوب أمام المقاتلين، وقيل إن الردم افترش مساحة من بحر بيروت**"[3] يستخدم الراوي مفارقة الاسترجاع للحوار مع شمس من جديد، ولكن هذه المرة استرجع قصة فارس الذي خرج مقاوماً من وطنه إلى بيروت، ليبدو أن استحضار الماضي، ومزجه في حديث ساخن طازج بين الفينة والأخرى هو بالفعل وقود المرحلة، ومُسكِّن للحالة الفلسطينية التي تناثرت في أرجاء المعمورة، فهذا فارس الذي كانت وجهته لبيروت قاوم فيها واستشهد على أرضها، والذاكرة وعاء مُتسع تستوعب المزيد من القصص والروايات، وتوثق الهم الفلسطيني الذي بُعثِر، فيلملمهُ الحاضر ويضئ به المستقبل.

---

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص(347).

[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (372).

[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (392).

وهذا مشهد آخر "**وقفا فوق ربوات الزمن. نظرا في ما مضى من حكايات، ذهبا وراء الأجندات وسافرا عدواً إلى محطات الرجوع يبحثان عن أيام ميتة، ومواعيد لا تأتي على أي رصيف، يدركان أن الرجوع عن الوقت أمر مستحيل، فالحياة محنة شوق وانتظار بين شروق وغروب**"[1]، تتوالى الأفعال الماضية في هذا المشهد، وهي:(وقفا، نظرا، ذهبا، سافرا) ثمّ تقفل بفعليّن مضارعيّن ينبضان بالحركة، وهما:(يبحثان، يُدركان)، وعند إمعان النظر في هذه الأفعال المستخدمة دون سواها نجدها تصبّ في تقنية الاسترجاع باعتبارها وسيلة لها، فهما وقفا فوق ربوات الزمن، ونظرا في ما مضى من حكايات، وذهبا وراء الأجندات، وسافرا إلى محطات الرجوع، فارتباط هذه الأفعال بما يليها عمّق حضورها كأداة تساعد على الاسترجاع وتقود إليه، فربوات الزمن وحكايات الماضي، ووراء الأجندات، ومحطات الرجوع، هي لُب الاسترجاع حيث تُمكِّن من استحضار الزمن الماضي، ودمجه في الزمن الحاضر بانسياب وتماسك، كما أنّ هذه الأفعال امتازت بالحركة الدائبة عندما قُفلت بفعلين مضارعين الأوّل دلّ على البحث المستمر عن أيام ميتة، والثّاني دلّ على الإدراك الضّروري لاستحالة عودة هذه الأيام–حقيقة صارخة– ولكن إدراكها يُقلل جفاف الحالة.

أمّا الجانب الآخر أنّ هذه الأفعال الماضي منها والمضارع اقترنت بما يدل على تشارك، أيّ أنّ الراوي لم يقم بها وحده وإنمّا شاركته وليفته "شمس"، واندمجت معه فيها، وفي هذه التشاركية الثنائية ما يعكس صورة المشّهد بظلاله العاطفية الصّادقة، التي تنبض من بؤرة الحدث الرئيس، وهذا يخّلق توليفة متناسقة، ومتماسكة تخدم البناء الروائي، وتُبعده عن التشرذم.

أمّا عن اللوحات السّرديّة التي تُلقي بظلالها على المرحلة الحاسمة الثانية (مرحلة النكسة)، فهي:

"**صارت النكسة، حلّ الاحتلال، عاد فارس خبراً وصورة وأحاديث في الإذاعات، ومقالات في الصحف**[2]**...ذات صباح شهق الهاتف شهقة موت: كانت تحاصر نهنهة دمعة قبل السقوط، قاع جيش النمل فيه، أخذ القطار إلى مدينة غادرها قبل ثلاثين سنة أو يزيد**"[3]**... وأنا تدميني الدموع عند تخلقها في العين وكذا عند السقوط، ما الذي غَرَّبكِ يا شمس؟ ولماذا تحملين على**

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (466).
[2] - رواية أزمنة ب يضاء ص (404).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (424).

هودج ظهرك أحمال العذاب"[1]...الفاجعة ضحكة هازئة وعبوس خاطف عند لحظة الانفصال.. والعذاب أن يخرج العاشق من روحه، يمارس الموت اختياراً، والحياة خارج النص نفق رصت فيه التوابيت بانتظار الجثامين الطازجة النائمة على ذهول الفاجعة"[2].

تعدُّ النسكة من المصائب المُفجعة في التاريخ الفلسطيني، إذ تركت أثراً عميقاً، وجرحاً نازفاً على العديد من الأجيال التي تناثرت على إثرها، ومنذ ذلك الحين أصبحت النكسة رمزاً أساسيّاً للذاكرة الفلسطينيّة، فهي ليست مجرد ذكرى عابرة أو فجيعة من آثار الماضي، وإنّما هي حالة مستمرة من الألم والصراع تتدفق من الماضي إلى الحاضر، والمقاطع السّابقة من جسد الثلاثية صورة شاخصة لذلك، حيث أتاح الراوي المتُسع لتدفق الماضي بأفعاله الدّالة عليه، وغير المنتهية آثارها فقد تسربت للحاضر، وألقت برتوشها عليه حتّى اللحظة، ومنها القتل، والتشريد، والغربة، والانتكاس النفسي والمعنوي، وما نتج عنه من ألم دائم إثر تقاسم تلك الشطيرة "فلسطين"، التي تختلف معها كل المعادلات، وتنحرف فيها الصور الطبيعة عن مسارها، فهذا فارس قد عاد خبراً وصورة، وشكّل بتلك العودة مادة دسمة تراشقتها الإذاعات عبر أثيرها، وذاك الهاتف يشهق شهقة الموت، وبين هذا وذاك يمارس الراوي الموت باختياره، فالتوابيت جاهزة وقيّد الانتظار. يُلحظ من تلك المشاهد ومع هذه المرحلة أن تقنية الاسترجاع تستدعي حضورها كحجر أساسي يردم فجوة سرديّة، ويقوي بناء المتن الروائي؛ لأن نتائجها طازجة كانت وما زالت.

كما تواردت اللوحات التي رسمت ملامح المرحلة الثالثة، وهي مرحلة دراسة الروائي وتواجده في مصر، وأولها: "**جئتُ أطلب مصر ملاذاً، أحملها في عين خاصرتي، أعرض مظلمتي على أطباء العقول، أطلب الرحمة... وأنا بين الدهشة والحضور أفتش عن أجندات سقطت في جب الغياب، بانتظار القطار الذاهب ولا وصول**"[3]، لوحة تعجّ بالأفعال المضارعة التي ترتبط بالزمن الحاضر، وتحمل معها إجابة واضحة عن سبب توجه الروائي إلى مصر، حيث وجد فيها الملاذ الآمن بعد تشرذم الأوضاع في فلسطين، والدول العربية المجاورة، كما رأى فيها الأُذن التي ستسمع ما حلّ بوطنه الذي يفوق قدرة العقل البشري على استيعابه، فهو غير هارب من واقع حالك ولا من زمن ماض، وإنّما استحضر بالماضي ليصله بالحاضر، لاستشراف المستقبل

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (431).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.

المأمول والمرهون بوصول القطار الذي طال انتظاره، ويبدو وكأنه يسير على عجلة واحدة دونما استقامة، وإذ بتقنية الاسترجاع تكشف عن الوعي الحاد والعميق بالزمن الذي جمع شمل الأجزاء الثلاثة في الثلاثية، وحقق الترابط فيما بينها.

وهذا مشهد آخر "أنا وأنت مُعلّقان في شرفة في الإسكندرية، تحتنا البحر بساط من وداعة، والبحر مفتاح الأزل، وأنا وأنت تقاطعت أقدارنا عند نتف من حكاية"[1]... معلقان على شرفة نركب الشاطئ في الطابق الرابع نرنو إلى البحر تحت أضواء المنارة[2] ... في دروب الإسكندرية مشينا حدثتني شمس عن أبيها الصامت وأمها الفائرة وأناس وبيوت في المدينة والمخيم"[3]...

يرتكز الرّاوي في هذا المشّهد على التشاركية في الحدث من خلال استحضار ضمير المتكلم، وضمير المخاطب الأنثوي (أنا – وأنتِ)، ما يأخذ إلى دلالة واضحة أنّ الراوي يتشارك هموم الغربة، ويسترجع ذكريات الوطن مع طرف آخر ما يضفي على تلك الذكريات نكهة خاصة، ويدفعها نحو العمق والاستمرار، ويُزيح عنها غبار المسافات فتحضر طازجة مُتحررة من غلال الزمن، فهيّ كانت حديث البارحة، وها هي حديث اللحظة وغداً، وبذلك يبدو الزمن طيّعاً ليناً عبر آلية الاسترجاع يُشار إليه بالبنان، فيأتي مُحمّلاً بصور متعددة، ومحطات ممتدة، ولا غرابة في ذلك فهو على امتداد الحالة، وتشابهها واختلافها الغائب الحاضر، أيّ أنه لا يغيب إلاّ ليحضر، فيكون بطل شرفات ودروب الإسكندرية، وهي المُحفّزة عليه. فقد طلّ الرّاوي ووليفته من شرفات البحر في الإسكندرية، وتجولوا في دروبها مُسترجعين العديد من الحكايات الخاصة، والعامة التي تُطفِئ لهيب الاشتياق ولوعة الحنين، وكأن التشاركية في مثل هذه الحالات تخفف حدّة الألم، وتزيد من بريق الأمل وتمنح فرصة التجدد. ومن جانب آخر تعكس تلك المشاهد حال الفلسطيني الذي يوزّع هموم وطنه في الطرقات، والشّرفات، وعلى شواطِئ البحار، وبذلك يجّلي عن نفسه شيئاً من غبش الحالة، ويجعل منها الشّاهد والشّريك.

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص (399).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (429).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (437).

أمّا المرحلة الثالثة، وهي مرحلة تواجد الرّوائي، واستقراره في غزة فقد احتوّت على العديد من المشّاهد المتنوعة، ومنها: "**عدت إلى غزة أبحثُ عن عناوين قديمة، أتوقف عند دار في ضاحية الرمال، ردتني لافتة "منزل المرحوم المحامي.." عدت أدراجي.. في المخيم حدثتني عن بيت خلف الجامع الأبيض، يطلُّ على البحر يسكن في الحكاية.. أمشي إلى المخيم، ربما في الصحو أحلم**"[1]. شكّلت عودة الرّاوي إلى غزة الحدّ الفاصل في محور الحكاية، وإذ به يتجرّع مذاق الغربة فيها وعنها مرّة ثانية، فهو في بداية الحكاية لجأ إليها فكانت محطة اغترابه الأولى، ليعود إليها مرة ثانية بعد جولته في دول الجوار، ويتجرّع المذاق ذاته وربما أشدّ قليلاً، لأنه عاش الاغتراب في الاغتراب، مُستنداً إلى آلية الاسترجاع المزّجي/المختلط، فقد بحث عن عناوين قديمة كانت جديدة في مراحل الاغتراب الأولى جعلته يمارس الحلم في الصحو، حيث تشابكت خيوط الذاكرة والتبس الأمر عليه، علّه بهذا المشهد يُجسّد معاناة الفلسطيني الذي يُدنّدن على معزوفة الغربة داخل الوطن وخارجه، لا يكاد جرحه يلتئم حتى ينفتق مرة ثانية، وفي كلِّ مرة عليه التأقلم، وليّ عنق الحالة ليقوى على النهوض والاستمرار.

وهذا مشهد آخر يرصد غبش الحالة، ويبعث على السّؤال من جديد (أحجية أم خرافة؟)، وبذلك تتماهى حالة الفلسطيني مع الأحجية والخرافة، ولربما الأمر مُستساغ لأن بضاعته حكايات مُتناقلة تقترب في قتامتها من عالم الخرافة، وتحاكي عالم الأحجية "**أحجية أم خرافة من بضاعة شمس المسكونة بالحكايات وتوليف القصص عن أبيها الذي عرفته أنا في غزة ومضى قبل أن أتعرف عليه، فتوقفت حكاياته عند بوابة السيرة**"[2].

ثمّ يتوجه الرّاوي لنقل حالة عدم الاستقرار التي كانت تعيشها غزة عبر عدة مشاهد منها: "**والليلة يا شمس غاب قمر غزة، وخلت الشوارع من المارة، إلا من المسلحين عند الزوايا والارصفة، لا شيء غير الصمت يقطعه أزيز طائرة الاستكشاف "الزنانة".. فسماء غزة غاب عنها القمر. وأزيز الزنانة يستدعي الانفجار.. هللت كل المآذن والمنابر، قصفوا يا شمس.. يا وجه الحقيقة.. ما زال القصف وما زال الحصار**"[3].

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (440- 441).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (352).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (394).

و"**الزنانة تطلق أزيزاً يتوحش، فأحداث النهار تشير إلى قصف مؤكد، هي الآن تصوّر غزة عارية على لوحة الرادار، والصياد يده على الزناد يفتش في الزوايا عن هدف**"[1].

ينقلُ الرّاوي عبر هذه المشّاهد المُتتالية الحالة الاستثنائية التي تعصفُ بغزة بين الحين والآخر، فهيّ لا تصحو من كابوس حتى تعترِك مع آخر، ولا تهدأ من قصف حتى يعصفّ بها آخر، وعلى إثر ذلك تغيرت معالم الطبيعة في غزة، فالسّماء غير السّماء، والقمر كذلك، وعبر تقنية الاسترجاع استطاع الرّاوي أن يجعل تلك المشاهد القاتمة حاضرة نصبّ العين، رغبة منه في تعميق الإحساس بالمأساة الفلسطينية التي كادت تطال الشطيرة بكاملها، وهو الُمهجّر من مسقط رأسه(مجدل عسقلان) إلى غزة طالباً الحياة، طاف في مخيّمات اللجوء، ووسِمَ باسم (لاجئ)، ولكنه يبقى الفلسطيني، وتبقى فاتورته باهظة الثّمن أينما حلّ وارتحل، وحالته كفلسطيني لم يستجب له القدر، تتطلب الرفيق على طول الدرب الشّائك، وها هو يحاور وليفته شمس، ويصف لها حالّ غزة، وحال سماء غزة التي لا تهدأ من صوت "الزنانة"، وتتهيأ للقصف، فالحالة أصبحت واضحة وإن تشوّشت الرؤية لدى سكان غزة وأهلها، أخبرتهم سماء غزة بمستجدات القصف.

ومن ناحية أخرى يُلحظ استخدام الراوي المتكرر لما يسمى "الزنانة"، وذلك ليس خبط عشواء، بل يحمل قصديّة ينقل من خلالها هول الحالة التي تتمخّض عن هذا الأزيز الذي يُخبر حتماً بقرار القصف الجائر، وهنا تُقلب موازين المعادلة المنطقيّة مرة أخرى فالغزيّ عندما يقرر الفرح الخجول فهو يرقص على لحن إيقاعات غريبة تعزفها أنغام الطائرات التي تجوب سماء غزة باستمرار، قد يبدو اللحن غريباً بعض الشّيء، ولكن الأوتار الصّوتية عند الغزيين تتأقلم بسرعة كبيرة، وعليه فالذبح والقتل والقصف في غزة دون سواها بين الحين والآخر أصبح يقع تحت مُسمّى "العادي" أو "الطبيعي"، فغزة تقوّى على النهوض في كلّ مرة وتتخطى الحالة لأنها أَلِفَتها.

وغزة لديّها القدرة على التعايش مع أزيز الطّائرات وما يتخلّف عنها، وشوارعها اعتادت على احتواء سيارة إسعاف في مسرب، وسيارة عريس يُزفّ إلى عروسه في المسّرب الثاني، كلّ ذلك في غزة يقع في دائرة الطبيعي والمألوف، ولكن سؤال الجنون إلى متى؟ والمشهد التالي يرصد صور العادي/المألوف، وقابلية غزة وأهلها للتعايش بشكلٍ مُستمر، ما جعلها تدفع الفاتورة تلو

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (474).

الأخرى، أيضاً تحت مُسمّى العادي/الطبيعي، ولكنهم نسوا أو تناسوا –لا نعلم– أنّ سكان غزة، وأهلها يمتلكون أجساداً تتكوّن من لحم ودم، ويمتلكون المشاعر والأحاسيس، كباقي سكان المعمورة، يفرحون ويبْكون ويزّفون الشّهيد للسماء، والعريس لعروسه، وتعلو لديهم الزغاريد كما تعلو صرخات أطفالهم الرُضَّع بعد الوصلة الموسيقيّة التي تقوم بها الطائرات الزّنانة في سمائِهم، فتختلط الأمور في غزة مرة ثالثة، وتتبدّل الأدوار، ويلتبس الأمر ما بين الطبيعي وغيره، ولكن تبقى الحقيقة المُطلَقة أنّ الطبيعي والمألوف في غزة أنّها تحتض الفرسان، والفارس منهم يُسلّم الآخر، ويوصيه "**في غزة نرقص على إيقاعات غريبة.. هل تخيلت كيف يكون الرقص على نغم الطائرات المغيرة، تسحب الهواء من الرئتين، تأخذ الأعصاب خارج البدن، هل جربت الذّعر، ورأيت كيف تخرج الشّهقة من الصدر حمامة ذبيحة يترصدها غراب أسود.. أيّ حياة يحياها المرء هنا؟ الجنون ما نعيش أم هو العبث!... الليلة كانت حارتنا تشهد عرساً، فاختلط العتابا والزغاريد مع صوت القصف وصوت سيارات الإسعاف**"[1].

ولكن تبقى الحقيقة المُطلَقة أنّ الطبيعي، والمألوف في غزة أن يترك الشّهيد وصيته للحوامل بأن يضعن صبياناً حتى لا يبقى مكانه على الأرض شاغراً دون فارس، وهنا يستجيب القدر، ويُنجَب الصبيان، وتُمْلَأ الشّواغر على الدوام، هنا فقط نحن ضمن الطبيعي/المألوف في غزة، فالراية تنتقل من فارس إلى آخر، وهذا مشهد آخر يوثّق الطبيعي/المألوف "**من ينقل من، وبأي عريس تحتفي حارتنا، ذلك الذي قضى شهيداً أو من سيذهب آخر الليل إلى حضن عروسه لإنجاب وليد جديد.. الأمر سيّان فالذي ذهب عند الله حيّ يرزق، والوليد الآتي بعد مخاض يعيش الشّقاء فيرزق، هل ترك الشّهيد وصيته للحوامل أن يضعن صبياناً حتى لا يبقى مكانه على الأرض شاغراً دون فارس**"[2].

وكنتيجة منطقيّة تعادل المألوف عن فرسان غزة فقد تمّ اقتلاع المستوطنات التي افترشت نصف أرض القطاع، "**اليوم زرت مواقعاً لم آخذك إليها، عندما كنتِ في غزة، كانت النوافذ إليها مغلقة والطرق مسدودة بالبنادق والموت المحتمل، اليوم زرت أراض ومواقع كانت مستوطنات، لا حواجز لا بنادق.. لا جنود يلوكون لغة عرجاء وموت، رحلوا عن الأرض والماء والهواء، لكنهم**

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (492).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (492).

لم يغادروا رعشة القلب ورجفة الأعصاب في ذكرى المصائب والنوائب"[1]، عبر تقنية الاسترجاع يعقد الروائي مقارنة فارقة لحال(غزة)، والمستوطنات جاثمة على أرضها، لمدة لا تقل عن أربعة عقود خَلَتْ، وبعد اقتلاعها، وذلك عندما قال: "**اليوم زرتُ أراض ومواقع كانت مستوطنات**". وممّا لا شكّ فيه أنّ أوجه هذه المقارنة مختلفة تماماً، حيث "**كانت النوافذ إليها مغلقة، والطرق مسدودة بالبنادق والموت المحتمل**" أمّا اليوم، أيّ حين تمت زيارتها "**لا حواجز لا بنادق.. لا جنود يلوكون لغة عرجاء وموت، رحلوا عن الأرض والماء والهواء**"، وهذا مُنجز سجّله التاريخ، وما زال لحُماة غزة وفرسانها، وبما أنّ الحديث في هذا المقام ضمن إطار الطبيعي والمنطقي، فمن المتوقع تماماً أن يترك هذا الاحتلال العديد من الندوب، ورعشات القلب، واهتزاز في الأعصاب كلما مرّت ذكرى عبر وشيش الذاكرة. ولكن شتان بين رجفة القلب، ورجفة الأعصاب من قبل ومن بعد.

وفي مشهد آخر، يسترجع الرّاوي خيوط حكايته، ويُسَرِّب حلول معضلته، وهو يسير وحده في طرقات غزة، في وقت زمنيّ يُلائِم البوح، ومُكاشفة الذّات ومُصارحتها، فالوقت (منتصف الليل)، وهو ينثر عبر تقنية الاسترجاع شذرات متفرقة يُمكّن القارئ/المتلقي عبرها من الوقوف على أبواب حلول المُعضلة، وتتضح تلك الشّذرات في هذا المشهد: "**عدتُ أدراجي أخبُ في الطرقات، وليل غزة بعد منتصف الليل يغرق في الصمت على حذر.. وحدي أسير لا يصلني غير وقع حذائي على بلاط الطريق، وامرأة يحيرني حالها دخلت بوابة البوح على غير انتظار، هل سمعت ما هو الاعتراف والتطهر من ماض بعيد.. ذات الدروب سلكتها فوق الرمال قبل أن يكسوها البلاط، ذات الدروب كانت مسربي يوم هروبي، زوادتي أوراق مسودات القصص. وأنا جئت إليها الليلة أسأل عن فصولي بعد ذهاب فارس وهروبي**[2]**.**

ما بين ضمير متصل، ومستتر، وثالث ظاهر:(عدتُ، جئتُ، أخبُ، أسيرُ، أسألُ، يحيرني، أنا) تُنثَرُ خيوط الحكاية من بدايتها إلى ما هي عليه حين لحظة السّرد، من خلال استرجاع الحدث الرئيس، (يوم هروبه) الذي شكّل الحدث المحوري، وإذ بهذه الضمائر تجعل هذا الحدث أكثر قرباً إن لم نقل التصاقاً بالروائي الذي هُجِرَ من مسقط رأسه، وتاه في الطرقات، احتضنته غزة، ولكن الحال لم يختلف عليه كثيراً، ها هو يعاود شريط الأحداث في رأسه الموزّع بين(مجدل

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (489).
[2] -رواية أزمنة بيضاء، ص (410).

عسْقلان/ غزة) فيجد أنّ الأحداث الجسام والحروب عصفت بالاثنتيّن، تتشابه الصور في الذّاكرة، مع فارق وحيد يكّمن في أنه عاش الأحداث الجسام في غزة وتجوّل في طرقاتها، في حين ذكريات عسقلان وما حدث فيها غاب هو عنها وعن طرقاتها، ولكنه عاشها بكلِّ تفاصيلها المنقولة، فاحترق بلوّعة نتائجها والحنين عليها، علّه فارق وحيد، ولكنه كفيل بتغير مساره بشكّل كبير، ويبقيه الباحث/ التائه/ اللاهث/اللاجئ/ الغريب.

أمّا المرحلة الرّابعة، وهي مرحلة حُلم العودة، فقد تناثرت المشاهد التي تجسدت عبر تقنية الاسترجاع، وهي على النحو التالي: "**ها هي الدنيا بين صبح ومساء، والحكايات فاكهة تنضج على نار الفراق. فعودي واقتربي، وإن شئت عودي واغتربي، فأنا ما زلت على الرصيف أحملكِ في صدري أنتظر قيام الرحلة**"[1]، يُقدّم الرّوائي من خلال هذا المشهد خلاصة التجربة، ولا ضيّر في ذلك؛ لأن تلك الخلاصة جاءت على أعتاب النّهاية في الجزء الثّالث والأخير من الثّلاثية، "بيت في الأثير"، وفي الفضاء السّادس، فالدنيا بامتدادها تدور بين صباح يُعلِن إشراقة شمس يوم جديد، ومساء يُنبِئ بغروب تلك الشّمس، وما بين البداية والنهاية/الصباح والمساء، ينقضي العمر، وتنقضي معه مراحل تناوبت على رسم تجاعيد حملت في ثناياها حكايات أنضجتها نيران الغربة، ولوعة الفراق، ولكن ما يستدعي الحيرة بعد تلك الجولة المؤلمة التي أنضجت الحكايات في غير أوانها لأنّ شمسها مُختلفة، يطلّ الروائي ويُخيّر وليفته/ مُعذّبته بقوله: "**فعودي واقتربي، وإن شئت عودي واغتربي**"، هل هو التوسل المُغلّف بحزن دبّ ببحر لُجيّ عميق، أم هو اعتياد لحالة من الصّعب الانفلات منها، أم هو مواساة لنفس أُنهِكت وأصبح القليل يُسعِفُها؟

كما يعكسُ المشهد السّابق عدم شعور الرّوائي بالاستقرار، فهو على الرصيف، وما زال ينتظر حلم العودة، وبما أنّ في الحالتين عدم استقرار فالمكان الأفضل لاحتواء وليفته وحمايتها هو "صدره"، فوجودها في صدره وسياجها من ضلوعه يضمن لها الحماية، ويضمن له مرافقتها على الدوام، في الصباح وفي المساء، في الحقيقة وفي الخيال، في الحضور وفي الغياب، فهذه المرة هو من اتخذ قرار مكوثها، ومكان إقامتها وهو لأوّل مرة يحمل مفتاح الوصول إليها، دون أن يساومه أحد، أو يمنعه آخر، وفي ذلك تأكيد بليغ بأنّ مسقط رأسه/مجدل عسقلان، ما فارقته ولا غابت عنه بقرار صارم منه، منذ عتبات البداية، وحتى عتبات النهاية في السّرد وفي الواقع، فهي

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.

معه فوق الأرض وفي باطنها، وهي المخبأة في صدره موثقاً بذلك الأحقية بها حتّى في غيابه هو عنها، فهي الحاضرة، وهي التي في غيابها حضور نافذ.

وقد سبق هذا المشهد مشهد آخر يدور في ذات الفلك، وينتظر موعد اللقاء، "**ذهبت شمس، سكنت كلّ المطارح سكنت ثنايا الأزمنة، وأنا على رصيف محطة الأيام، أنتحي ركناً أراقب المشهد من بعيد، القطارات تمر بي يذهب الناس ويأتون سراعاً، أنتظر على حبل الهواء في منتصف الليل، هكذا تواعدنا، لا زوادة لي غير أوراقي أسجل فيها ما يأتيني**"[1]، لَعِبت الأفعال المتناوبة ما بين الماضي والحاضر دوراً في استرجاع حركة "شمس"، ودورانها ما بين ثبات وسكون، إذ بها تتناثر في ثنايا الأزمنة والأمكنة على امتداها، وإذ بملامح هذا المشّهد تزدادُ قُرباً من حقيقة كونية تتمثل بدوران الشّمس وما ينتج عنه، وإذ بهذه الشّمس وعبر دورانها المتناوب تحّسم أمرها، وتُلملم شتاتها، ولكن "أنا" الرّوائي ما زالت تائهة/ حائرة/ باحثة/ مُنتظرة، لذلك ما زال يقتات على أوراق يدوّن بحبرها ما يسدّ به رمقه لحين موعد اللقاء، وبهذا تُشكّل "شمس" محوّر الكون بالنسبة للرّوائي، فهيّ مصدر الضّوء والدّفء، والاستقرار لديه، غطّت كل المساحات، وامتدت بامتداد الأزمنة، ما يُحتّم على أناه الانتظار بلهفة دائمة، وبزاد مُختلف.

"**صمت الهواء على انتظار الآتي من المواعيد، والمواعيد مع امرأة من صوت عند محطة راحة، هي ما نحياه حياة في الحياة، ندخل طقس غير ما تعارف الناس عليه، يصبح طقسنا بيتاً يختزل التواريخ نهرب من المواعيد نلتقي، نتعذب، صوتك يأتي من بعيد: -إنه أجمل ألوان العذاب**"[2]، بالانحراف قليلاً عن زاوية النظر المتوقعة في هذا المشّهد نلتمسُ مدى الترابط، والانسجام بين أجزاء الثلاثية، من خلال تناثر مشاهد ترتبط بمرحلة أو بمحطة مِفصليّة في مسار السّرد، فنجدها تترامي في أحضان الثلاثية، كما هو الأمر في هذيّن المشّهديّن، إذ تناول واحدهما أطراف الحديث عن المواعيد وتاريخها، والمحطات وطبيعتها، وطقس الأثير، وقطار العودة، ورصيف الانتظار، وفي ذلك ما يدّلل أنّ الرّوائي يحمل في جوفه أرتالا من الآلام، والندوب التي توالت إثر ابتعاده عن وطنه الذي غادره قبل أن يمارس شهيق الحياة فيه، ما جعل حلم العودة إليه يراوده على الدوام، فهو المرجو في كل وقت وحين.

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (455).
[2] - بيت في الأثير، الفضاء الثاني.

ومن جانب آخر نجد أنّ تلك المُعطيات دغّدغت خمائر الإبداع لديه، ودفعته لممارسة نشوة اللقاء عبر أحباره وأوراقه، ليشعر القارئ/المتلقي بأنه أيّ (الروائي) الغائب/ الحاضر حتى بأدقِّ التفاصيل التي تتعلق بمجدل عسقلان، فهو عَرَفَها بعيون قلبه، وبما ورثه من أجندات أجداده، فمارس يقظة الحلم ودخل في غيبوبة الإبداع عبر حبل سريّ غذى المولود/المتن الروائي من صميم تجربته الطازجة/الحارقة، ودفع به إلى التساؤل اللحوح المُلقاة بذوره في كل جزء من أجزاء الثلاثية بقصديّة تامة" **"وأنا على رصيف الانتظار طالت وقفتي/ غربتي...فهل يا شمس يأتينا القطار"[1]؟**

ثلاثة مشاهد كل مشهد اقتطف من جزء مُختلف من الثلاثية، ولم تراعِ الباحثة ذكرها بالترتيب بالتتابع فكان المشهد الأول من الجزء الثالث "بيت في الأثير" وكان المشهد الثّاني من الجزء الثّاني "ضفاف البوح" في حين كان المشّهد الثّالث من الجزء الأوّل "أزمنة بيضاء"، وفي ذلك تأكيد شاخص على ما تمت الإشارة إليه من ملحوظات تتعلق بالترابط والانسجام بين الأجزاء الثلاثة من جانب، وبعمق الآلام والندوب التي أفرزتها نيران الغربة من جانب آخر، وبمراودته لحلم العودة واللقاء المُنتظر من جانب ثالث، ما جعل من اتكاء الروائي على تقنية الاسترجاع المُغذي المباشر، والرئيس لتلك الجوانب وغيرها، والاستناد إلى ضمير المتكلم بشكّله المباشر وغير المباشر مرتكز محوريّ لا ينوب عنه أيّ ضمير آخر، وهذا المشّهد يُضئ الجوانب المذّكورة: **"كنت وحدي ليس معي غير بقايا امرأة ردم القصف فيها بئر الذاكرة، لكنها ما زالت تمارس شيئاً من حياة، بقايا من لهاث كالشخير، فالذي تسقط منه أوراق الذاكرة يسقط حياً في الموات"[2].**

تذيّل الباحثة التقنيّة الزمنيّة الأوّلى، وهي تقنية الاسترجاع بعدّة ملاحظات، أولها، أنه بالإمكان اعتبار تقنيّة الاسترجاع بأنواعها المذكورة سابقاً ذاكرة للنصّ، إذ يتمكّن الروائي عبرها من إثراء المتن الروائي بالرغم من امتداده من خلال تلاعبه بالأزمنة دون انفلات خيوط السّرد منه أو من المتلقي، فيقدّم المعلومات اللازمة في وقت مغاير لوقتها ويسدّ ثغرات سرديّة، ويستدرك ما تأخر من معطيات لعناصر الرواية، ويتحقق ذلك باختلاف درجة الارتداد إلى الماضي إن طال مداه أو

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص(368).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

قصر؛ لأن نماذجه المتعددة تساعد على إضافة تفاصيل جديدة تساعد في مُجملها على تطوير الأحداث وتكميلها.

وثانيها، إنّ تقنية الاسترجاع التّي تناوبت الحضور في مشاهد ولوحات موزّعة على مراحل مختلفة من حياة الروائي، منحت الراوي حرية الانتقال من نقطة إلى أخرى، ومن حدث إلى آخر، دون التقيّد بنظام التتابع والتداخل الزمني ، وفي هذا ما يُقيم علاقة تجاوريّة بين الأحداث، بدلاً من العلاقات المتداخلة زمنياً. كما تجدر الإشارة أنّ الانفلات من التتابع الزمني لا يعني ابتعاد المتن عن الانسجام والتناسق، فالراوي يسعى لصناعة نصّ سردي بعيد عن العشوائية والمصادفة؛ لأنه يسير وفق منطق خاص ومُبرمج، يسّهُل من خلاله فهم المتن الروائي، ويضمن تماسكه واتساقه، وما يدلُّ على هذا مشهد جمع فيه الروائي المراحل الأربع بتناسق وقصدية تامة "**الوقت يطاردني قبل أن تألفني المدينة، وأنا العابر على عَجل. في دروب الإسكندرية، حدثتها عن أيامي في الجامعة، وعن الحرب التي نشبت فجأة، وخبت فجأة، وعن نكسة أخذتنا إلى ليل طويل، عن غزة التي نأت إلى المجهول، عن ضياع محطة انطلاقي إلى عسقلان**"[1].

أمّا ثالثها، إنّ الزمن الماضي المُسترجَع عبّرَ عن أهم المراحل الزمنية التي عاشتها الشّخصيّة المحورية في السّرد، حيث كان لها الأثر الواضح في تغير مسار حياتها، وبذلك نجد أنّ الماضي المُسترجع يشمل الماضي العاطفي من جهة، والأحداث السياسيّة من جهة أخرى، وبهما انتعشت غيبوبة الإبداع، وارتعش القلم.

ثانياً-الاستباق الزمني/الاستشراف:

ويُقصد به "تقديم الأحداث السّابقة، لا مجرد التوقع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشّخصيّات في المسّتقبل"[2]. وهو أيضاً "تقديم الأحداث اللاحقة والمُتحققة -حتماً- في امتداد بنية السّرد الرّوائي"[3]، وهذا يعني قراءة المسّتقبل وقوله قبل أوانه، من خلال استباق بعض الأحداث قبل وقوعها لاستشراف مستقبل الأحداث، والتمهيد لمستجدات الرواية مع ملازمة شرط جوهريّ وهو حتميّة وقوعها، وفي هذا السّياق تجدر الإشارة إلى الفرق بين الاستباق والتوقع، وفق ما

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (436).
[2] - موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (173).
[3] - يوسف، آمنة، تقنيّات السّرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربية للنشر،2015، ص (119)

أورده الناقد إبراهيم موسى، بقوله: "يختلف الاستباق عن التوقع، حيث إن الاستباق قابل للتحقق في كل الحالات، بينما التوقع قد يحدث بالفعل وقد لا يحدث"[1]، بالاستناد إلى هذا الفارق فقد ذكر الناقد أنّ الاستباق يقتل عنصر التشويق، لأن القارئ هنا يسبق وقوع الحدث، ويكون على دراية به، لينتهي بذلك إلى السؤال التقليدي والمهم الذي يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات، وهو " ثمّ ماذا".

أنواع الاستباق:

يُقسم الاستباق بالنظر إلى الوظيفة التي يؤديها إلى نوعيّن:

استباق تمهيدي: وهو الذي يُمهّد لحدث سيأتي فيما بعد عبر إلقاء العديد من الإيماءات، والإشارات والأحداث الأولية، حيث تُعتبرُ الإشارة الأولية "استباقاً تمهيدياً"[2]، يسعى الروائي عبر هذه التقنية، وهذا النوع إلى تفجير بعض الدّلالات العميقة منذ العتبات أحياناً أمام القارئ، وتهيِئته بمستقبل حدث ما، وإعداده لتقبله كما لو كان أمراً ثابتاً ولا مناص منه، ولكن الروائي يبقى حراً إلى حد ما في الوفاء أو عدم الوفاء، لما هيئ القارئ له[3].

وأوّل المشاهد التي تتمثل في أحداثها تقنية هذا الاستباق، مشهد حضر في الصفحة الأولى من الرواية الأولى في الثلاثية، "أزمنة بيضاء" عندما قالت القابلة: "**والعجوز أم بشير لم تدركني طفلاً، بكت عندما وضعت كفها على عين صدري، وقالت: أنت مرجوم باللهاث يا ولد، احذر الذهاب مبكراً إلى الموت**"[4] ، يُخبِر هذا المشّهد بحدس امرأة وتوقع لا يخيب، فهي تمكّنت من قراءة أيامه القادمة وأخبرته بذلك محذّرة إياه ممّا سيواجه، وبما أنّ هذا المشّهد احتضن كلمات، وأفعال تصبُّ في حقل التعب، والمشّقة فهذا يُتيح الفرصة للقارئ بتوقع مسار هذه الشّخصيّة، و التنبُؤ بمستقبلها المُحاط بالمخاطر، ما يجعل الموت الزائر المُنتظر لها في أيّ لحظة، وبما أنّ هذا الإخبار، وهذا التوقع جاء في ربوع المشهد الأوّل، والصفحة الأولى، والرواية الأولى في الثلاثية، ففي هذا حتماً عدّة مآرب ترسو بالراوي إلى حيث يريد، ومنها، أوّلاً، جذب المتلقي منذ العتبات ووضعه في حالة ترّقب، ومتابعة للتحقق من مثول هذه النبوءة، وإن امتدّ المتن الروائي

[1] - موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (173).
[2] - القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، ص (213).
[3] - يُنظر: بحراوي، حسن، بناء الشكل الروائي، ص (136).
[4] - رواية أزمنة بيضاء، ص (335).

إلى عدّة أقسام، فالقارئ مُتعاطف ومُترقّب منذ العتبات، وهذا وقوده لمتابعة المسير بذهن حاضر. **ثانياً**، دفع القارئ إلى إلقاء عدّة تساؤلات تثيرها كلمات وصيغ مُنتقاه بقصديّة تامة في هذا المشهد، وهي (العجوز، بكت، عين صدري، مرجوم باللهاث، يا ولد، احذر، الذهاب مبكراً إلى الموت)، هذه الدوال اللغوية تشير إلى تُشكّلُ إشارات وإيماءات كفيلة بدفع القارئ لطرح العديد من الأسئلة التي تتطلب المتابعة للوصول إلى إجابة تروي جفاف الحالة، وتُمهّد للقارئ بأنه قد يكون الشّريك الفعّال في عملية البحث عن شيء مفقود استحضر اللهاث المُبكّر والممتد. **أمّا ثالثاً**، يلوّح الراوي بهذا إلى توقع أحجيّة قادمة ومُعضلة قائمة، ولكنّ حلّها ليس بالمتاح السّهل.

وهذا مشهد آخر يتجلّى فيه الاستباق التمهيدي "**إني رأيتك قبل أن آتي إليك تعبرين الوقت... إني قرأتك فيما كتبت على الورق في الأزمنة والأمكنة، فالمكان ما زال لديك الوطن، والزمن إشارات ورموز ودلالات مفاتيح العتبات عند مدارج الأبواب القريبة والبعيدة..**"[1]. يُلقي هذا المشّهد الضّوء على العلاقة الماثلة ما بين الزّمن، والحدث باعتبارهما من المرتكزات البنائيّة للعمل الرّوائي، فالزمن في الثلاثية مُنبثق من مركزيّة الحدث، وبذلك فإنّ الاستباق الزمني جليّ بالحضور وفي حضوره ما يوثّق تلك العلاقة، ويُلّقي بشذرات تساعد المتلقي على الإحاطة بمسارب الأحداث، وربط خيوطها المتناثرة في الثلاثية، ومن جانب آخر فقد تشكّلت بعض الأحداث على شكل أحجية/لغز، وكلّ أحجية بحاجة إلى حلّ، ولكن وصول القارئ إلى هذا الحلّ يتطلب إلقاء بعض الإشارات، والرموز، والتلميحات بين الحين والآخر في المتن الرّوائي، وهذا ما قدّمه الرّاوي عبر تقنية الاستباق في المشّهد السّابق، إذ لوّح بعدّة إشارات تتمثل بتأكيد الراوي برؤيته لوليفته قبل أن يلتقي بها مُستبقاً بذلك عجلة الزمان و حدود المكان، وهذا لم يحدث في الماضي ولا الحاضر وإنّما هو المرجو حدوثه في المستقبل القريب.

كما لوّح الراوي بعدّة إشارات وصفات لوليفته التي حضر طيّفها في الثلاثية وامتدّ، فهي:(سيدة النساء، ومرآة الحلم، والخريطة، والوطن، ورحيق الزنبقة، وسحر الموت) تلك بعض الصفات التي وسمها بها عندما خاطبها قائلاً: "**وأنتِ يا سيدة النساء، مرآة الحلم/الخريطة/الوطن.. رحيق**

[1] -رواية ضفاف البوح، ص (423).

الزنبقة/سحر الموت في الميلاد واندغام الفرصة بالألم"[1] تاركاً بذلك المتلقي بحالة من الحيرة، والتساؤل عمّن تكون تلك الوليفة، فيأتي ويبثّ عبر هذا المشهد، ومن خلال تقنيّة الاستباق التوضيح الصريح، والسّابق لأعتاب نهاية السّرد بمن تكون تلك الوليفة التي لا يرى سواها فهي التي وُلِد فيها، ومن ثمّ تغرّب عنها، وبذلك تتشكّل بؤرة الحدث وذروته.

الاستباق الإعلاني: وهو الذي يُعّلَن عبره صراحة عن سلسلة من الأحداث التي سيشهدها السّرد في وقت لاحق[2]، من خلال هذا التعريف يؤخذ بعين الاهتمام استخدام الناقد كلمة (صراحة)؛ "لأنه إذا أخبر عن تلك الأحداث بطريقة ضمنيّة يتحول تواً إلى استباق تمهيدي، أيّ إلى مجرّد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ"[3]. يسعى الروائي عبر هذه التقنية، وهذا النوع إلى خلق حالة من الانتظار، والترقب لدى القارئ للكشف عن مدة تحقق الاستباق الإعلاني أم لا، وهذا بكلِّ تأكيد يُحفّز القارئ متابعة أحداث الثلاثية بالرغم من امتدادها وتفرعها.

وهذا المشهد يوضّح: **آخر "جئتُ أبحث عن نصف عمري، الذي غادر الأجندات، بعد لعنة قصف غادرة، أخذت وليفة أيامي بالجلطة، قتلت في عين الدّماغ وعاء الذّاكرة"[4].. ووليفتي أختها رجفة، خرجت في صرخة، سقطت في الغيبوبة.. سكنت الموت بعض وقت.. ثم نهضت على فزع عارية بين أغراب يتقنعون بالابتسام"**[5] يُعلن الراوي صراحة سبب المجيء، وسبب اللهاث، والبحث المستمر، فالمفقود نصف عمره، ضاع في لحظة غدر عصفت بوليفته، وألقت به بعيداً عنها، وجعلته يقتات لقيمات استقرت في وعاء الذاكرة ليقوى بها ويتابع البحث، كما يُلّقي الرّاوي خيوطاً أمام القارئ تستدعي حضور الذهن ليتمكّن من تنسيقها، وهي التي تناثرت منذ الرّواية الأولى والمشّهد الأوّل، وحدث ترك الوليفة تمّ التمهيد إليه، وبذلك فإنّ خُطّة المسير لهذه الوليفة معروفة على الأقل لديه، ودليل ذلك تلك البذور التي يُلقيها بين الحين والآخر لما يسعى إليه، ويرجو حدوثه في مستقبل لاحق، وعليه إنّ الاستباق الإعلاني هنا يؤدي الدور الذي

---

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.
[2] - يُنظر: بحراوي، حسن، بناء الشكل الروائي، (136) .
[3] - يُنظر: بحراوي، حسن، بناء الشكل الروائي، ص (136).
[4] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأوّل.
[5] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.

استُحضر له، وهو احتضان الوليفة بعد التخلّص من حالة اللهاث الطويل الذي تمخّض عن فقدها.

كما يُخبر الاستباق الإعلاني بإصرار الراوي، وعزمه على تحقيق اللقاء مع وليفته، وإن طال انتظارها، "**وأنا ما زلتُ أنتظرُ عودتها ولو بعد حين..**"[1] وعليه يتوقع القارئ حتماً بأنّ هذه الوليفة ليست كأيّ وليفة، " **فوليفتي عاشقة من نوع فريد، تبدع في العشق، تجعل اللحظة عمراً يتجدد، يتمدد كالبهاء، تجعل الوجد مقاماً، تجعل التيه حياة في الجنون**"[2]، كما أنّها دخلت أسوار الحكاية، وعاشت حالة الفقد والألم والانتظار، وأخذ الواحد منهما يصبّر الآخر بوعود عبر استشراف ليوم لقاء قريب، "**هتفت صاحبتي: –فلتخبر الراوي أنني عشت الحكاية.. لا تجزعي سيعود الراوي حتماً في ليل الانتظار**.[3].

وفي مشهد آخر قدّم الرّاوي للمتلقي توضيحاً صريحاً من خلال تقنية الاستباق الإعلاني بمعضلة أخرى تتمثل بضمير المتكلم (أنا)، "**وأنا الغريب لا أرى في الأفق غير مسقط رأسي عسقلان، حيث ولدت أو وجدت، عسقلان الآن تستر عريها بأردية مزيفة، مثلي غريبة مصنعة تفقد شهواتها...**"[4]. وبذلك فإنّ ضمير المتكلم يعود على الروائي الذي شُرّد من عسقلان، فتشارك وإياها زفرات الغربة والضياع، وهنا يتمكّن المتلقي من إضافة هذا الخيط التوضيحي إلى بقية الخيوط المبثوثة في زوايا السّرد الممتدة ما يدفعه لربط الأحداث، والاقتراب أكثر من حلّ الأحجية.

وهذا خيط آخر "**قررتُ الليلة أن أعودُ إليها الصبيّ إبراهيم الذي هرب منها وأخبرها أن مسودات القصص ما زالت لديّ، تزودني بالحكايات، ستكتشف الليلة أنه الغريب الذي يرهف السمع إليها..**"[5]. نلحظ من خلال هذا المشهد بأنّ خيوط الأحجية طالت على المتلقي وأبطال الرواية، فها هو عقد النية على التصريح للبطلة التي يحاورها بأنه الصبي إبراهيم/الغريب الذي هرب منها، واقتات على مسودات القصص والحكايات، وبكلِّ تأكيد يقتنص المتلقي هذه الخيوط منذ الرواية الأولى، ويستمر بتنسيقها ليصلّ إلى إجابات شافية لكل التساؤلات التي تُمكّنه من فكّ

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[3]- رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع
[4] - رواية ضفاف البوح، ص (423).
[5] - رواية أزمنة بيضاء، ص (408).

الأحجية، فهيّ أُحجية من نوع مختلف تحثُّ الدماغ للبحث عن إجابة، ومن ثمّ تجعله يطرح لكلِّ إجابة أسئلة متعددة، وهذا ما أشار إليه الرّاوي بقوله: "**السؤال الذي بدأ وشوشة، يتحول إلى أجوبة تتناسل منها ملايين الأسئلة، نحن أبناء الورطة والورطة ما زالت قائمة، فكيف نلملم الأسئلة في ضفيرة نتباهى بها، ونغترف إجاباتها من بطن الحقيقة**"[1]، وفي ذلك نبوءة أخرى من قبل الراوي تتعلق بأسئلة لا تنتهي خُلِقت مع أبناء الورطة الذين ما انفكوا من حثيثات ورطتهم حتّى مغادرتهم محطات القطار الأرضي.

وهذا مشهد آخر، "**والفاجعة ضحكة هازئة وعبوس خاطف عند لحظة الانفصال، وأنا الواقف عند عتبة الخروج من النص، أودع روحي لبعض الوقت يعبرني اليقين أنني عائد إليكِ، فالحياة على الأرض زائلة قصيرة، والحياة في النصّ لا تعرف غير قانون الخلود، فهل أدركتِ عندما ناديتكِ: أنتِ امرأة/قدر...**"[2]

يُلحظ من هذا المشّهد، وممّا سبقه بأنّ ضمير المتكلم (أنا) يرافق تقنية الاستباق بصورته الصّريحة، والمستترة حيث يُلقي الراوي عبره إشارات تخدم البناء السّردي، وتُبعده عن التشتت والتشرذم، فقد تحدث الراوي عن امرأة الحكاية على مدار السّرد، وأخذ يُلقي بمواصفات خاصة بها دون سواها بين الحين والآخر؛ ليصّرح هنا بأنّها (امرأة/ قدر)، وهو بذلك يمّهد لأمريّن، الأوّل، بأنّه لن ينسلخ عنها بأيّ حال من الأحوال فهي قَدَره، والإنسان موصول بقدره، وأمّا الآخر فيتمثل بتمهيد للمتلقي بأنّها قدر صعب المنال في الواقع، ولكنه بحاجة إلى توثيق قدره، وهو المُدّرك بأنّ حياته قصيرة وإن طالت، لذلك توجه إلى عالم الرواية فهيّ الأجدر بتوثيق قدره حتى بعد رحيله.
وفي حوار للراوي مع زيتونة كبيرة تجلّى الاستباق بصورة أخرى، عندما أخبرته تلك الزيتونة بما يلي:

-إذن خذ عني يا ولد

العشق قدر..

لا يأتي بقرار، فهو إن غاب حضر..

والبياض يا ولدي من طبع الحرائر.

---

[1] - رواية أزمنة بيضاء، ص: 402.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.

والله صاحب القدرة وحده يملك ما تخبِئَه السّرائر.[1]

تنطقُ الطبيعة بمكوّناتها لتؤكّد بأنّه في حالة عشق، ولا لوم في ذلك فالعشق قدر مكّتوب، ثمّ تُردِف ذلك بالتطبيب على نفسه بقولها: "**والله صاحب القدرة وحده يملك ما تخبِئَه السّرائر**". وكأن الزيتونة في هذا المشهد الذي حضر في القسم الثالث من الثلاثية "بيت في الأثير" تضغط بقوة على استباق ورد في القسم الأول من الثلاثية "أزمنة بيضاء" وعلى الصفحة الأولى،" قالت أم بشير وكانت على يقين: "**العشاق يسترشدون بقناديل قلوبهم في العتمة...فتيل القنديل يرضع من زيت القلب، يتوهج ولا يحترق**"[2]، ومهمة هذا الضغط تسيرُ في اتجاهين، الأول منهما أنّ القابلة ألقت بنبوءة من بداية السّرد بأنّ هذا الولد/الصبيّ سيطرق أبواب العشق الجارف القويّ، وسوف يلّقى صنوف عدّة من العذاب كنتيجة لهذا العشق.

أمّا الثاني، تأتي هذه الزيتونة التي تحمل في قوامها كافة أنواع الصبر والثبات، وتؤكد نبوءة القابلة، فقد دخل الولد/الصبي فعلاً حالة العشق تلك، وحصد عذابات شتى في سبيل الوصول للوليفة، وعندما صدقت النبوءة، وتحققت في الصبيّ الذي أصبح كهلاً، وهو مغموس في حالة العشق الحارقة حتى الوريد، استحضرت حالته تلك تعاطف الطبيعة بمكوّناتها، وبزيتونتها الكبيرة، وهذا دفع بها الإقرار بحالته، ومدى صدقها، وصعوبتها، وطول زمنها، وبذلك هو بحاجة إلى تشخيص سليم لحالته التي طالت به، ودفعه نحو التسليم للقدر فلا سبيل للتسرية عن نفسه سوى ذلك.

كما تقف الباحثة عند ملحوظة أخرى تتمثل بطول المسافة السّردية ما بين الاستباقين، إذ كان الأول على أعتاب الرواية الأولى في الثلاثية في حين كان الثّاني على مشارف النّهاية في القسم الثّالث والأخير من الثلاثية، وفي ذلك ما يدّل على أنّ الراوي يسير ضمن خطة سرديّة متماسكة، ومتناسقة بالرغم من تناثر خيوطها إلا أنه يمسك بعنق المتن الروائي، فالإجابة وتأكيد النبوءة جاء على لسان الزيتونة الكبيرة في الوقت الذي كان فيه قلب الصبيّ يرضع من زيت قلبه، ويُضِئ من فتيل قنديله، وتلك مُكّونات أساسية لشجرة الزيتون، وهنا يكّمن التناسق والقصديّة المدروسة، وهذا يؤكد بأنه لا يطلب القارئ العادي شارد الذهن، فخيوطه السّردية تتطلب قارِئاً

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (334-335).

حاضر الذهن كيّ يتمكّن من الإمساك بزمام تلك الخيوط، ومن ثمّ تنسقيها ليتمكّن من ريّ ريق الأسئلة التي حلّقت في رأسه منذ عتبات الرواية الأولى.

وكلّ هذه الملحوظات تُخبر بأنّ الخمائر الروائية مُكّتملة النضج، حيث وظّف الروائي تقنية الاستباق، وقفز عبرها عن محطات زمنية ليستشرف بها محطات لاحقة، ولكنه لم يخرج عن منطقية هذه التقنية التي تستوجب تحقّق ما يورده في ثنايا متنه، ففي المشاهد المذكورة أعلاه ألقى بخيوط تحمل جوهر الحدث المركزيّ، ومن ثمّ وظّف تقنية الاستباق في المشهد الأول من القسم الأول في الثلاثية، فتتحقق نبوءة هذا الاستباق في القسم الأخير من الثلاثية في مشهد يلتف بطريقة أو بأخرى حول الحدث المركزي الذي قامت على أنقاضه الثلاثية بأقسامها الثلاثة، وقد تمت الإشارة في مُستهل هذا المبحث بأنّ تقنية الاستباق تبتعد عن التوقع، وتتطلب حتميّة التحقق وهذا ما كان.

كما اشتمل المتن الرّوائي العديد من العبارات التي استشرف من خلالها الراوي حلم العودة الحتميّ، ومن ذلك: **(لكن الرجل قطع وعداً أنه سيجوب المدينة طولاً وعرضاً، حتّى يلتقي بالمرأة ويثبت للحاضرين أنّ من رآها ليس وهمّ خيال، بل يقين[1]..لا تجزعي سيعود الراوي حتماً في ليل الانتظار.. أنتِ عنواني مهما ابتعدتِ أو نأيتِ.. وأنا ما زلت أنتظر عودتها ولو بعد حين..[2])**. إنّ تضافر السين والفعل المضارع يعمّق رغبة، واستشراف الراوي لنيل المُنتظر في المستقبل القريب، وذلك في:(سيجوب، سيعود)، وفي هذا ما يؤكد استناد الراوي إلى تقنية الاستباق حتى على مستوى الصياغة، لإيمانه العميق باسترداد المفقود بالمستقبل القريب الذي كان يراه في كل لحظاته، وأوقاته الماضية والآنيّة، كما أنّه مال إلى نبرة الرهان ولغته ، والتحدي فيما يتعلق بهذا الحلم، كيّ يحثّ نفسه على مواصلة المسير في طريق ظلمته الحالكة، وفي الوقت ذاته يشدُّ بقبضته على يدّ المتلقي لمتابعة السّرد، فالحالة تجلّت على شكلِّ:(أحجية/ لغز/ رهان/ وعد/ يقين..)، وكلّ هذا يستدعي الاستمرار حتى النهاية؛ لريّ جفاف الحالة عند الراوي، والمتلقي، فحالة الجفاف مشتركة بينهما، ولكلٍّ منهما طريقة خاصة لبلّ العروق حتى الارتواء.

ممّا سبق يُلحظ أنّ الثلاثية شهدت الاستباق بنوعيّه، وفي هذا يخرج الرّوائي عمّا هو معتاد في المتون الروائية التي تسجل شُحّ هذه التقنية داخلها، وتفسير ذلك أنّ تقنية الاستباق الزمني تجدُ

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (430).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

التربة الخصّبة لها في رواية السّيرة الذّاتية المُدعّمة بضمير المتكلم، وقد أشارت سيزا قاسم إلى ذلك بقولها: "والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث إنّ الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد، لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني"[1]. وعليه فالسّرد بضمير المتكلم هو الأنسب للاستقبال، إذ يُتيح للراوي إمكانية التلميح إلى المستقبل والانسراب من الماضي والحاضر، باعتباره يمتلك زمام السّرد، وعلى دراية بمحور الأحداث، وإلى ماذا ستؤول، أو على أقلِّ تقدير ماذا يأمل، ويتوقع، وبذلك يكون الزّمن بين يديه كلعبة مطّواعة يُشكّلها كيفما أراد.

ومن زاوية أخرى نلحظ بأنّ الاستباق في حالة الراوي هذه، وفي ثنايا متن روائي استند إلى ضمير المتكلم في جُلّ مشاهده، وحالاته مطّلب لا مندوحة عنه، ومردُّ ذلك باعتباره مُسكِّن للحالة، ومَرْهَمُها الذي يُزيلُ البثور، ويدفعها إلى مواصلة الطريق الطويل، فحُلّم اللقاء والعودة إلى الوليفة قائم وحتميّ، وقريب على المستوى المرجو، وعلى مستوى الصياغة؛ لذلك لم يستخدم الراوي (سوف) مع الفعل المضارع (يعود)، بل استبدلها بالسين المُلتصقة بالفعل (يعود/سيعود)[2]، وبمواصلة القارئ لخبايا المتن الروائي يتحوّل التوقع إلى استباق مُتحقِق يجدُّ عبره بأنّ هذه الوليفة بالفعل مُختلفة، وتستحق حالة اللهاث المستمرة كما أنّ موعد اللقاء بها قريب وإن طال.

شكّل هذا بدوره المرتكز البنائي لمتن روائي مُتناسق مترابط قام على ضمير المتكلم، وجمع بين أزمنة مختلفة درات بين الآني والماضي، واستشرفت المستقبل بحرفيّة تامة حتى في ظلِّ تباعد بعض الخيوط عن بعضها، وتناثرها في ثوب روائيّ ممتد اتسعت رقعته لاحتضان وطن مفقود بكلّ تفاصيله، وقدّمته لعاشق من الطراز الوفيّ/ الرفيع، امتلك خيوط السّرد كلها، فخفف من خلالها وطأة جفاف الحلق، ولوعة الانتظار بيقين حتميّ لا يقبل التوقع ولا الاحتمال.

---

[1] - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص (44).

[2] - السين تختص بمعنى لا تؤديه "سوف" ، فالعرب إذا أرادت تكرار الفعل وتأكيده وجعله للمستقبل القريب أدخلت عليه السين، ما سبق نقلاً عن: حسن، عباس، النحو الوافي، ط3، دار المعارف- مصر، ص (60).

الفصل الرّابع: بناء المكان الرّوائي

المبحث الأول– مفهوم المكان لغة واصطلاحاً

المبحث الثّاني– أهمية المكان في البناء الرّوائي

المبحث الثّالث– أقسام المكان الرّوائي

المبحث الرّابع– مظاهر أخرى للمكان

(1)– ديناميّة المكان

(2)– ذاكرة المكان

(3)– أنثنة المكان

(4)– شعريّة المكان

(5)– انحلال المكان وتركيبه

المبحث الأول- مفهوم المكان لغة واصطلاحاً

تأسيس

يُشكّلُ المكان محوراً استراتيجياً، ومفتاحاً رئيساً في بنية العمل الروائي، بما يمتلكه من مُكنة تغلغل عميقة في ثنايا الذوات المختلفة، وبما يتركه من أثر فاعل فيها، تجعله يحفر الأخاديد الغائرة، والمسارات الراسخة نحوه، وقد تنوّعت المصطلحات الدّالة على المكان، وتداخلت فيما بينها، ومنها مصطلح الموقع(Lieu)، والفراغ (Espace)، والبقعة (Location)، للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث[1]، إضافة أيضاً إلى الحيز والفضاء، وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح "المكان" هو الأكثر تداولاً واتساقاً مع لغة النقد العربي[2]. وعليه يتطلب المقام هنا تحديد المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمكان.

المكان لغة

ورد في لسان العرب بأنّ المكان ينحدر من شظايا الجذر اللغوي(ك و ن)، بمعنى: الموضع، والجمع أمكنِة وأماكِن، كقذال وأقذلة.[3] وجاء في الصّحاح المكانة: المنزلة، وفلان مكين عند فلان، بَيّنَ المكانة، والمكان والمكانة: الموضع[4].

المكان اصطلاحاً

هو الموضع أو الحيز أو الفراغ (Space–Espace) المتوهم الذي يشغله الجسم، وبما أن المكان في الأدب لا يؤطر من خلال وصفه المادي فحسب، إذ يتم النظر إليه عبر رؤية خاصة محاطة بكم من الأحاسيس والخيال، نجد غاستون باشلار في تعرفيه للمكان قد قرنه بالأليف، فقال: "المكان الأليف"، وهو ذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة وهو المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل في خيالنا"[5]، وقد أجمع العديد من النقاد على أنّ المكان مُؤسس لحكي الرواية، ولدية المُكنة من إلباس الخيال ثوب الحقيقة، فقد عرّفه لحميداني حميد بأنه:

---

[1] - ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية (75-76).
[2] - يُنظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص (76).
[3] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، مادة(ك و ن).
[4] - الجُوهري، أبي نصر إسماعيل، الصّحاح- تاجُ اللّغة وصِحَاحُ العربية، تحقيق: محمد تامر، د ط، دار الحديث- القاهرة، 2009، ص (1017).
[5] - باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر- لبنان، 1984، ص(6).

"الذي يؤسس الحكي في معظم الأحيان لأنه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[1]، كما أشار حسن بحراوي إلى أنّ المكان في الرواية "ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكّل كعنصر من بين العناصر المكوّنة للحدث الروائي. مُهمته الأساسيّة هي التنظيم الدرامي للأحداث"[2]، كما أردف قائلاً بأنّ المكان هو شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الرّوائي الذي ستجري فيه الأحداث[3]. يُلحظ من ذلك بأنّ المكان شديد الانتماء لعالم الرواية الدّاخلي، إذ يتغلغل في شبكة من العلاقات مع مكوّنات السرد الحكائية، كالزمن، والشّخصيّات، والأحداث، والرؤيا السّردية. وهذا يسوق آلية البحث إلى عنوان آخر منفرد يُسلّط الضّوء على أهمية المكان في البناء الرّوائي.

المبحث الثاني– أهمية المكان في البناء الرّوائي:

يؤدي المكان دوراً هاماً وفعّالاً في بناء المعمار الرّوائي، بما يمتلكه من خصوصيّة حسيّة (ماديّة)، تتحوّل من إطارها الواقعي إلى إطارها التخيّلي، وباعتباره مُنتِج الأحداث والوعاء الحاضن لها، وبما له من دور في تحقيق الترابط والانسجام في المتتاليات السّرديّة، وإظهار المضمون السياسي والاجتماعي والعاطفي فيها، وهنا يمكن القول بأن أهمية المكان ليس بكونه أحد العناصر الفنية، ولا لأنه المسرح الذي تجري عليه الأحداث، أو تتحرك من خلاله الشّخصيّات فحسب، بل بكونه يتشكّل في فضاء كبير يحتوي العناصر الروائية بِرُمَتِها، ويمنحها المناخ الذي تتفاعل، وتعبر فيه عن وجهة نظرها، كما يعمل على تطوير بنية الرواية باعتباره الحامل لرؤية البطل، والممثل لرؤية المؤلف، وبذلك يكون المكان العنصر الأساسي والمركزي، وليس بالعنصر الزائد أو الزخرفي.

بناء على ما سبق، فإنّ أهمية المكان تتجلّى عبر شبكة من العلاقات بعناصر السّرد المختلفة، حيث لوّحت سيزا قاسم بأهمية المكان عبر علاقته بالزمن، بقولها: " إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث[4]". كما أشارت آمنة يوسف بوجود علاقة تجاور

---

[1]- لحميداني، حميد، بنية النص السّردي، ص(65).
[2] - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص(30).
[3] -ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص (32).
[4] قاسم، سيزا، بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص (76).

وطيدة تجمع ما بين الزمان والمكان مُشكِّلة مفهوم واحد تحت مُسمّى "الزمكان الرّوائي"[1]. كما تكمن أهمية المكان المرموقة باعتباره الإطار الذي تدور في محيطه الأحداث، فترتسم في الأذهان بصورة أكثر وضوحاً وواقعية، إذ تصبح الأحداث ضمن الإطار المكاني محتملة الوقوع بالنسبة للمتلقي، يجعله هذا أكثر تصديقاً لها، "فالمكان يوهم بواقعية الأحداث ويقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وعليه فمن الطبيعي أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يُتَصَوَّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معين"[2] ، وقد أوجزت سيزا قاسم أهمية المكان وانعكاس ظلاله على بنية النصّ الروائي، بقولها: "إن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النصّ الرّوائي"[3].

وتكّمنُ أهمية المكان عبر علاقته بالرؤية التي تسير بخط يوازي الشّخصية بمشاعرها وثقافتها "فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها، وكلّ شيء في الرواية يؤكد ذلك"[4]. وارتأت الباحثة في هذا المقام أنّ تُذيّل برأي لحسن بحراوي قال فيه: "المكان ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان، هو الهدف من العمل كله".[5] وبهذا فإنّه يُمكن القول بأنّ الرّوائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني. غير أنّ درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من عمل روائي إلى آخر.[6]

المبحث الثالث– أقسام المكان الرّوائي:

اختلف النّقاد في تقسيمهم للمكان الرّوائي، بناء على زاوية نظر تسير وفق معايير معينة ذات صلة مباشرة بطبيعة المكان ذاته، وبطبيعة حضور المكان في العمل الرّوائي، فقد قسّم حسن بحراوي المكان إلى[7]:

---

[1] - يُنظر: يوسف آمنة، تقنيّات السّرد- في النظريّة والتطبيق، ص (33).
[2] - لحميداني، حميد، بنية النصّ السّردي، ص (65).
[3] - قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص(74).
[4] - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص (53).
[5] - بحراوي، حسن، بنية الشكّل الرّوائي، ص (33).
[6] - ينظر: لحميداني، حميد، بنية النصّ السّردي- من منظور النقد الأدبي، ص (65).
[7] - بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص (43-95).

1-أماكن الإقامة التي يندرج تحتها أماكن الإقامة الاختيارية كما فضاء البيوت وأماكن الإقامة الإجبارية كما السّجن.

2-أماكن الانتقال التي تتفرع إلى أماكن الانتقال عمومية كما الأحياء، وأماكن انتقال خصوصية كما المقاهي.

يُلحظ من تقسيم حسن بحراوي للمكان بأنه استند إلى الاتجاه الواقعي المباشر، فجلّ الأحداث، وغالبية الشّخصيّات تتحرك ضمن هذه الأماكن. في حين قسّم الناقد إبراهيم موسى المكان بالاعتماد على وصفه إلى قسميّن رئيسيين، هما، الوصف الموضوعي، والوصف النّفسي، وكان هذا التقسيم بناء على نظرة الناقد بأنّ الكاتب يخلق عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية، ويعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل، وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع، إلاّ أنه لا يخلو من اختلاف جوهريّ تجعل المكان يتسم بسمات ذات تأثير على شخصيات العمل الروائي[1]. وقد وجدت الباحثة في هذا التقسيم خيطاً رابطاً يلتقي وطبيعة عينة الدّراسة، وهي "ثلاثية شمس"، إذ سارت الثلاثية بأقسامها الثلاثة حول بؤرة مكانية شكّلت النقطة الفاصلة في حياة روائيّ ربط اسمه بمكان حُرِم منه قبل أن يراه، فاستحضره في متتالية سرديّة استمدت تفاصيله من دهاليز ذاكرة ناضجة، وعاطفة مُلتهبة، وهذا يجعل من تقسيم المكان بالاعتماد على الوصف أكثر انسجاماً وألفة لهذه الدّراسة، بفرعيه الموضوعي والنفسي.

1-الوصف الموضوعي: ويُعنى باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكوِّنة له، التي تساعد على معرفة أبعاد الشّخصية، وصفاتها[2]. ومن ذلك في "ثلاثية شمس" وصف الراوي برائدة الدار، تحت عنوان (أحجية! أم كرامة مكان)، بقوله: " **تكعيبة تظلل الممر الطويل الممتد إلى برندة الدار، العناقيد ثريات تتدلى من سقف التكعيبة، أوراق الدالية عفية، ينبثق من أديمها زغب ناعس يمتص ندى الفجر، يرضعه لثمار مشدودة مزدوجة بشحم وفير وعصير مركز، وبذور غائصة في شهد الحالة"...أسرار الدوالي يعود إلى الأغصان الملقاة على الأرض يفرزها ويقطعّها عُقلاً، هدايا لمن ينتظرون المواعيد"[3]**. يصف هذا المشهد "برندة الدار"، وهي جزء أصيل من مُكوّناتها، إذ كانت بلا شكّ تجمعُ في محيطها أهل الدّار، كما يصفُ الدّالية التي

[1] -ينظر: موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (177-180).
[2] - ينظر: موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (178).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (350).

تحيط برندة الدار، بعناقيدها، وأوراقها، وبذورها، وأسرارها، ما يجعل من هذه الصفات التي لُصِقت بالمكان ومُكوّناته دون سواها انعكاساً جوهرياً لعلاقة الراوي بالمكان، ومن جانب آخر، تعكس تلك الأوصاف مدى انغماس الراوي فيه، فهو على دراية تامة بأدقّ تفاصيل دالية الدار التي شاهدها بعيون قلبه، ومن جانب ثالث، يستشفُ القارئ مدى الارتباط العاطفي بهذا المكان عبر استخدامه للفعل (يرضعه)، وهو الذي فُطِم قبل موعد الرضاعة، ومن جانب رابع، فإنه على دراية تامة بأسرار الدوالي التي تحتضن حُلم شغوف بموعد مُرّتقب. هذه المُعطيات كلها تُلّوح بالقارئ نحو أفق مُتسع يتجاوز معه حدود برندة الدار، ودواليتها التي وصفها في موقع آخر بأنها "**تحمل عنباً بطعم المانجو**"[1]، ولكن سرعان ما تبدّلت أحوالها "**خرجت من بين الأنقاض دالية أورقت تحمل عناقيد من حصرم في غير الميعاد**"[2]، فأصبحت تخرج من بين الأنقاض بدلاً من تكعيبة الدار، وأصبحت عناقيدها حصرماً بعد أن كانت بطعم المانجو.

من الملاحظ أنّ حال الدّالية، وعناقيدها قد تبدّل بتغير المكان، فشتان بين عناقيد عنب تنمو في أحضان تكعيبة الدار، وعناقيد أخرى تنمو في الأنقاض، وفي هذا أفق آخر يضعه الراوي أمام القارئ حتى يتمكّن فيما بعد من فكّ خيوط المعضلة.

ومن المشاهد الأخرى التي تجلّى فيها الوصف الموضوعي للمكان ما يلي: "**أنا الغريب لا أرى في الأفق غير مسقط رأسي عسقلان، حيث ولدت أو وجدت، عسقلان الأن تستر عريها بأردية مزيفة، مثلي غريبة مصنعة تفقد شهواتها، وتسكنها شهوات البارود، يرتع في ملافيها قوم من يهود**"[3]. تتجلّى **أنا** الرّوائي في مُستهل هذا المشهد، وتفرز عدّة دلالات تتساوق والموقف الانفعالي الذي تعيشه الذات المتعطشة للوطن، وتشدُ الصياغة من أزره بتمازج الأفعال الماضية، والأفعال المضارعة، (أرى، ولدت، وجدت، تستر، تفقد، تسكنها، يرتع)، إذ جعلت محور الدلالة يدور في المحاور التالية، أولاً، كشفَ الروائي عبر هذه الأنا عن خيط دقيق من خيوط المعضلة، وجاء هذا في الرواية الثانية في الثلاثية **(ضفاف البوح)**، وهو بذلك على وعيّ تام بمقدار حالة التعطش التي وصل إليها القارئ لفكّ تلك الخيوط، ومن ثمّ إعادة نسجها مع بعضها البعض ليصل إلى الحلّ، ثانياً، يُصرّحُ الروائي عبر أناه بحقيقة صارخة لا جدال فيها، وهي تربّع مسقط

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (456).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (446).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (423).

رأسه (عسْقلان) في أفقه، وهو الذي توّسم بالغريب كنتيجة منطقية/ طبيعية لبعده، وغربته عن عسقلان، أمّا ثالثاً، فيتمثل بوصف الروائي لمسقط رأسه، ومكانه الأول مجدل عسقلان، حيث جعل في هذا الوصف ما يقود المكان إليه ويقوده إلى المكان، فعسقلان (تستر عريها بأردية مزيفة، وغريبة، ومُصنعة، تفقد شهواتها، تسكنها شهوات البارود)، بتلك المواصفات يُشخّص الروائي الحالة، ويضعها بين يديّ القارئ، ويمنحه مُكنة غرف الدّلالة البِكر لجوهر العلاقة ما بين الرّوائي والمكان، بالتالي يصبحُ قادراً على رسم التصوّر الكافي لنتيجة هذه الأوصاف على كلٍّ من المكان وصاحبه، رابعاً، يأتي الفعل المضارع (يرتع في ملافيها قوم من يهود) في نهاية المشهد، ويُشبع الدلالة المُشار إليها جملة وتفصيلاً.

وبما أنّ قوماً من يهود يرتعُ في أحضان عسقلان؛ فالنتيجة المتوقعة لذلك بأنّ رؤيتها أصبحت بغير المُتاحة إلاّ عبر شاشة الحاسوب، "**أراها على وجه الحاسوب تطلُّ مع شهيق الروح وزفير من نغم، أنت البهية في الأثير والغنية على الأرض في عين العذاب..**[1]، كما يُرشّحُ الرّوائي عبر إطلالة عسقلان في هذا المشهد دلالة أخرى تُخبر بتجذر علاقته بمسقط رأسه، فأناه بحاجة مُلحّة إليها حتى يتمكّن من الاستمرار، فهي تعبق في أثيره بهاء، بالرغم من حجم عذابها على الأرض.

وأمّا (**غزة**) كمكان له حضوره الخاص في ثلاثية شمس فقد تجلّى، وصفها كما في المشاهد التالية: "**عدت أدراجي أخب في الطرقات، وليل غزة بعد منتصف الليل يغرق في الصمت على حذر...**"[2] و"**زُرعت الأرض بالإسمنت ارتفعت عمائر شاهقة، غزة أخرى ما تشاهدين**"[3] و"**قصفت الأباتشي.. دبت حمولتها، انفجار ربما شرق المدينة ربما غرب المدينة ربما أسفل بيتي..**"[4]، و"**عادت الأباتشي تمخر عباب الهواء في سقف المدينة ..**"[5]، و "**لا ضوء في غزة، لا عود شمع لا سراج، ليل في النهار وليل في الليل، العتمة شرشت في الزوايا.. افترشت كل الطرقات.. القمر عن غزة غاب والعتمة صارت سيدة الوقت**"[6]. تقود تلك المشاهد إلى اغتراف عدّة دلالات، أولها، أنّ هذه المشاهد التي تصف غزة تناثرت على الأجزاء الثلاثة في ثلاثية

[1] - رواية بيت من أثير، الفضاء الثالث.
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (410).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (445).
[4] رواية ضفاف البوح، ص (475).
[5] - رواية ضفاف، ص (476).
[6] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.

شمس، يترجم هذا محور علاقة الروائي بغزة، وطرقاتها وشوارعها، وليلها، فغزة التي احتضنته أثناء مروره في عجالة حتى استوى على سوقه، ورمال غزة احتضنت رفاته، وهي على مقربة من عسقلان، فهما،(عسقلان/ غزة) أصل وصورة، وربما أصل وأصل. وثانيها، بالنظر إلى طبيعة وصف غزة كمكان، قد يتوقع المتلقي بأن يقدم وصفاً لغزة من زاوية أخرى على خلاف ما جاءت عليه، ولكن حالّ غزة وما تتعرض له من هجمات متوالية لا يسمح بذلك، فتحتّم على ليلها الصمت المقرون بالحذر، كما تحتّم عليه الخروج عن طبيعته المألوفة، بالتالي لا غرابة لقمرها إن غاب عنها، ولا استغراب من عتمة غطت الزمان وعموم المكان، فطائرات الأباتشي تتخرق الأجواء وتمخر في الهواء زفراتها السّامة.

وأمّا ثالثها، فيتمثل بمُكنة تحديد سمات شخصية الراوي كشخصية لها حضورها المحوري في العمل الروائي، حتّى في ظل جنوح وصف المكان عما هو مُعتاد، إذ يستقرأ المتلقي بأنّ هذه الشّخصيّة تصاحب الليل، ولديها القدرة على قراءة ملامحه بجدارة، وفي هذا ما يُخبر بأنها شخصية قلقة، متوترة، محمومة بهموم الوطن، وفي حالة انتظار دائم.

وعلى ما يبدو أنّ وصف غزة كمكان في النهار لا يبتعد كثيراً عن هول الحالة العاصفة بها، "**أمشي إلى المخيم، ربما في الصحو أحلم، أرسم فصلا في الرواية عندما صرت عند باب الجامع الأبيض سألت عن الدار... وأشار الشيخ إلى زاوية بين البيوت هي ما تبقى من الدار بعد أن نسفوها**"[1]. يحتضن هذا المشهد أنا الراوي المرافقة للأفعال المضارعة التالية: (أمشي، أحلم، أرسم). وهي أفعال تُسهم في تعاضد الصياغة لبلورة ملامح هذه الشخصيّة في اتجاه آخر، فهي شخصية دؤوب تسعى نحو الاستمرار، لأنّ المُبتغى يستوجب ذلك، ومن جانب آخر، إنّ وصف أماكن غزة بتنوّعها في النهار لا يختلف عنه في الليل، سوى وضوح الرؤيا، فدور المخيم ركام يتهاوى في وضح النهار، ولكي يُزيل الراوي الغموض عن قارئه، فهو يخبره بأنّ الحالة في غزة تستحضر معاكسة طبيعتها، بالتالي لا غرابة بأن يكون الحلم في الصحو، كذلك لا غرابة بأن يكون فصل الرواية مرسوماً، وفي هذا وذاك شخصية تخرج من بين الركام على الدوام، وتتابع المشي في المخيم، وعلى الرّكام، وعلى رمال شاطئ غزة العزة على الدوام، فها هو يقول: "**وأنا وشمس على الشاطئ حافيان، نتزود بالحكايات، والليل عباءة سوداء تخبئ سر**

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (441).

الموجودات"[1] و"الحكاية امرأة تتوسد ذراع بحر بعيد، تنشد أغنيات قلبها المزروع في رحم زنبقة تسكن هامة سافية رمل من ذهب على شاطئ غزة، تنظر عودة النورس الذي يسكن منارة عسقلان"[2].

مشهدان تزيد بهما فرصة المتلقي للاقتراب أكثر فأكثر من خيوط المُعضلة، على صعيد الشّخصية المحوريّة، وعلاقتها بالمكان، وعلى صعيد غزة وعلاقتها بالمكان المفقود. كما يظهر تناغم الأمكنة من حيث تشابه الطبيعة الجغرافية لكلٍّ منها:(عسقلان/ غزة)، يُضمّد هذا الجرح، ويُسكّن ألم الحالة ولو لحين. وبإمعان النظر قليلاً يجدُ المتلقي من جديد أنّ المكان شكّل في "ثلاثية شمس" نقطة البداية، وجوهر الحكاية، ولربما يكون الاسم العام للثلاثية (شمس) المظلة الكبيرة للمكان المفقود، الذي صيغ بلغة وصفية من أروقة الذاكرة، يسمح هذا بالقول بأنّ المكان كان بمثابة العمود الفقري في الثلاثية، بحيث تستقيم الثلاثية به، وتصبحُ مبتورة بغيابه، وعليه فالمكان ليست فقط مساحة جغرافية تمتد (من- إلى)، وإنّما هو تأصيل للهوية، وتثبيت للجذور، وعلامة فارقة في حياة الروائي والشّعب الفلسطيني بأكمله.

2- الوصف النفسي: "ويُعنى بوقع الأماكن والأشياء على النفس، ومدى تأثرها بها، ممّا يطبع الأماكن بطابع شعوري خاص، يتضح من خلالها عمق الشّخصيّة، وأبعادها النفسية، وتصرفاتها الخارجية"[3]، وقد تجسّد ذلك في الثلاثية في المشاهد التالية: **"الروح تألف الأمكنة يا سيدتي، فهل أدركتكِ الوحشة كما أدركتني، عندما غادرت ذراع البحر...هل اختلطت عليكِ الحالات هناك، وأنا هنا في المكان/ الوطن يأخذ ديمومة الزيتونة والتينة ونوارة الشوك الليلكية"[4]**. يبدأ المشهد بالعزف على وتر الروح، التي تعكس وقع الأماكن عليها، وهي بذلك مُهيأة لتبرير ردة فعل صاحبها بناء على طبيعة علاقته بالمكان، تماماً كما عكس المشهد وقّعَ بُعد الراوي عن مسقط رأسه، إذ حلّت بروحه الوحشة، وبدأ يتشارك هذه الحالة مع سيدة المقام والحضور، عبر سؤال حاضر الإجابة، فعلاقته بالمكان على مستوى الروح، والأرواح تأتلف ببعضها بالسّلب والإيجاب، وبذلك تبرز خصوصية مكان واحد دون سواه على مستوى الروح، يتسلل ثنايا النفس، ويمتزج بدماء العروق، فيحتلّ المرتبة الأولى في الحلّ والترحال، وإن كان في ربوع أخرى من الوطن.

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (447).
[2] - رواية بيت من أثير، الفضاء الأول.
[3] - إبراهيم، موسى نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (179).
[4] - رواية ضفاف البوح، ص (482).

وهذا المُقتطف آخر :"**هل أخبرها أنها تطير إلى مدينة ذبحتني يوماً، لكنها الأيام عودتنا الصفح عن الأمكنة، نحفظ الأحداث في دفاترنا حتى نعود من جديد على تصالح مع الأزمنة، نحن العابرون يا شمس لا نعادي الأمكنة، حتى لا نضيع قبل الوصول، طالما نحن نتسلح بالذاكرة جغرافيا للمكان**".[1] استُهِل باستفهام يحمل في ثناياه نتيجة بُعّده عن مكانه الأوّل، فالبعد مارس عليه الذبح على مستوى الروح/النفس، ولكن هذه الروح مُضطرة للحفاظ على اتزانها الذي يتحقق بصفائها، وتصالحها حتى يستمر النبض النقيّ/الوفيّ كوقود للوصول، لأن الذاكرة تشيخ، وتهرم بسموم الحقد والكره، وهو يتسلح بالذاكرة، لذلك يتحتّم عليه الصّفاء الدّائم لضمان العبور، ومن ذلك يُلحظ إضاءة المكان للجانب الجواني لشّخصيّة الراوي، ومن ثمّ توجيه بوصلة المسير لهذه الشّخصيّة، فالمكان المنشود ليست كأيّ مكان، وعليه لا غرابة بإعداد العُدة، والعتاد على الصعيدين الدّاخلي والخارجي، حتى يتحقق اللقاء.

فالروح هي المكان، وهي رهن الحالة التي تحتوي المكان المفقود، "**إنني طرت على رفة قلبي وتجشمت السفر، أقتل المسافات اللعينة، أحتفل بتحرير المعابر.. أتزود بالذي كان.. والذي صار، في الصدر آهات تحمل أحلى الذكريات.. إنني أعبرُ إليكِ في مسار الروح. فتهربين**" و "**أنتِ المخبوءة في صدري.. أنتِ في صدري رغم جعجعة السيوف.**[2] استدعى هذا المشهد عودة الأنا المتناثرة ما بين الماضي والحاضر، ليتبدّى مقدار العذاب النفسي الذي عايشته هذه الأنا بعيداً عن أنتِ/مسقط الرأس، وقد أشبع هذه الأنا عنوة، واصراراً، وابتهاجاً بإسنادها للأفعال المضارعة: (أقتل، أحتفل، أتزود، أعبر)، وما أن نتقدم مع الصياغة حتّى ينجلي المراد من ذلك، وهو مراد يحلّق في سماء (أنتِ)، إذ تنسرب الأنا من زوايا أفعال تراوحت في أزمنتها من أجل الوصول إلى (أنتِ) الهاربة بكينونتها المادية، والمُقيمة بكينونتها الروحية في صدره، وهو المكان الكفيل بحفظها أينما حلّ أو ارتحل، "**أنتِ المخبوءة في صدري.. أنتِ في صدري رغم جعجعة السيوف**"، علّ وجودها في صدره يخفّف من وطأة الآهات العاصفة به، فهو لا يئن بآه واحدة، وإنما آهات، يعكس هذا مقدار الألم الدّاخلي الذي يتساوق بواقع يمنعه من اللقاء، والعودة، واحتضان الوطن، فالوطن بين الضلوع بالرغم من جعجعة السّيوف. وما بين الأنا والأنتِ يلوّح الراوي إلى جنوحه نحو الشّمول، فهذه حالة متكررة للكلّ الفلسطيني الموزّع في أنحاء المعمورة.

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (480).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.

ما سبق يقود إلى عدّة ملحوظات التالية: أولها، يُلحظ من تقسيم المكان بالاستناد إلى الوصف، وما انشطر عنه من: الوصف الموضوعي، والوصف النفسي، أنّ المكان توزّع على القسمين على النحو الآتي:(تكعيبة الدار/البرندة، مسقط الرأس/مجدل عسقلان، غزة، المخيم، شاطئ غزة، المدينة، الروح، الصّدر، شاشة الحاسوب). وثانيها، أنّ هذه الأماكن تنطلق من مكانيّين مركزيّين هما، (مجدل عسقلان/مسقط الرأس **و** غزة/ المدينة الحاضنة)، حيث عزف المكان الأول على أوتار الروح باعتباره العشّ الدّافئ لنورس عسْقلان، وضمّد المكان الثّاني جروح الروح قدر المُستطاع، باعتباره المكان الذي جمع قشّ هذا العش، ومنحه فرصة أخرى للحياة، كما أنّ هذه الأماكن تتوزّع ما بين أماكن مفتوحة:(مجدل عسْقلان، الشّاطئ،)، وأماكن مُغلقة:(تكعيبة الدار، البرندة، الصدر)، هذا وفق ما اعتمده بعض النقاد في دراستهم للمكان كما حميد لحميداني.

أمّا ثالثها، فيتمثل في توزّع بقية الأماكن كمُخلّفات للمكانيين المركزيّن، ومعنى ذلك استدعى بُعد الراوي عن مكانه الأول، وعدم مقدرته العودة إليه، حضور أماكن أخرى، كبرندة الدار، و الروح، والصّدر، والقلب، ،وشاشة الحاسوب، والمرايا، وهو الذي قال: "**إني أراكِ تخرجين من حبر القلب إلى شاشة الحاسوب**"[1]، و "**هل تعلمين أنه عندما تعجزني الوسيلة للوصول، أنتعل قلبي وأمضي في المسافات، أبحث عن قلبكِ فيّ**"[2] و"**إني أُحدّق في المرايا تطلين عليّ حضوراً في المكان**"[3]. في حين استدعى المكان الثاني/الحاضن (غزة)، حضور المخيم، والبحر، والشّاطئ، والشّرفة، المعابر. "**أنا هنا سرقت المعابر خطواتي.. أوصدت البوابات عليّ، وأنتِ لي هناك**"[4] ومن ذلك تصبو الباحثة توضيح آلية الوصف التي جاء المكان عليها في الثلاثية، فالمكان منزوع من أهوال الروح، وأنقاض الواقع، وعليه لا يتوقع المتلقي في هذه الحالة أن يتم وصف المكان بطريقة زخرفية باعتباره ترف تزّينيّ بحت، لذلك جاء المكان، ووصفه على تلك الشّاكلة.

ورابعها، أنّ الراوي بثّ بالمكانيّن المركزيّن (مجدل عسْقلان/غزة)، بذوراً مُتناثرة، لفكّ خيوط معضلة طلّ بها على المتلقي منذ عتبات الإهداء في الروايتيّن: (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح)،

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[3] - رواية بيت في الاثير، الفضاء الثالث.
[4] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.

فقد سار المتلقي باحثاً عن امرأتين من عطش، يتوسدان ذراع البحر، وعن امرأتين أصل وأصل، وأصل وصورة. إذ قال:

"إلى

امرأتين تتوسدان ذراع البحر

وردة وشمس

هما أصل وصورة

وربما أصل وأصل"[1]

وأمّا سادسها، فيعّكس مقدار تأذّي الرّوح وإنهاك الجسد، من تبعات تلك الأمكنة، وما يُلازمها من جعجعة طنّانة، فزفرات الروح باتت معدودة، ولا مُتسع للانتظار أكثر ممّا مضى حتّى يتمكّن الراوي من معايشة البيت، والحديقة، والشّارع، والنهر والبحر، بنقاء الأبيض، وصفاء النيات، لذلك نراه انزاح عن تلك الأماكن المادية الملموسة، وطلب من وليفته/مجدله التوجه نحو عالم الرواية، الذي يحقّق كلّ ما يطّمح إليه، "**عودي معي إلى الرواية، بيتي الأبيض، سكانه لا يعرفون الإساءة، ففي عالم الرواية نقيم البيوت والحدائق والشوارع، نستدعي النهر والبحر وخيول الأحلام، نرسم الأحلام، نراقب من نحب ومن لا تحب، لا مكان لغير العدل والنيات الطيبة**"[2]. فعالم الرواية يتسع لكلّ حلم بعيد، ويُحقق كلّ رجاء مُستحيل، فعبّر الرواية تمكّن الراوي من التوجه نحو مكان ثالث، على إثره يُضاف قسم آخر لأقسام المكان، استدعته طبيعة الجزء الثالث في ثلاثية شمس وهو "بيت في الأثير"، ارتأت الباحثة أن توسمه بالمكان الأثيري/الحُلمي.

وهذه اللوحة تعكس هذا المُعطى، "**الحياة على الأرض يسرقها ضجيج الشهوات، تأخذ الناس إلى الجنون.. فالروح في الاثير تشرب من نبع الوليف حتّى الامتلاء.. والامتلاء نبع لا يجف**"[3]، و"**المعضلة أن نحيا تفاصيل روتين الأرض الذي يجعل الدنيا موات، فلا نملك غير الهرب إلى فضاء أبعد من سقف الأرض، لا يقيدنا المدى، . يتوهّج الواحد في الآخر قنديلاً**

[1] - رواية ضفاف البوح، ص: (419).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص: 457)
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

يضيء كأس الزنبقة ويصبح الوقت ميلاداً جديداً"[1]، و في مشهد ثالث قال: "**هكذا أنتِ معي عندما تحضرين، وهكذا أنا عندما أخرج من سجن جسدي إليكِ في الأثير.."**[2] و " **الأثير يأوي أرواح العاشقين**"[3]. بالولوج إلى عنوان هذه الرواية، وبالتزامن مع تلك المشاهد نجد أنّ عنوان هذا الجزء في "ثلاثية شمس" يستدعي الوقوف. وسم الروائي الجزء الثالث، والأخير في الثلاثية بِ "بيت في الأثير"، إذ يتكوّن هذا العنوان من شقيّن/مكانيّن، هما: (بيت و الأثير). تتمحور الدّلالة فيهما كما يأتي: أولاً، يكّمن في اختيار الرّوائي لمفردة (بيت) دون سواها عُصارة مُكثفة لثمار حلم مُنتظر. إذ تُشير كلمة بيت وفق غاستون باشلار إلى الرّكن والكون الأول في العالم، وبيت الطفولة، وهو يعني: مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذِكراه.[4]

ووفقاً للشرارة التي أشعلت فتيل هذه الثلاثية، فمفردة بيت دون سواها تروي ظمَأ الروائي بعد انتظار طال، وهو الباحث عن ركنه وكونه الأول، ومرجع حنينه الدافئ، كما أنّ مجيء مفردة بيت بالتنكير تشي بالعموم، فهو يصبو، ويرجو بيتاً أيّ بيت في الفضاء الواسع الممتد/الحرّ من قيود أرضية مُجّحفة، هذا يعكس مدى التهاب قريحة الروائي، فالعالم الأرضي غير مُهيأ للتنفيس عمّا يعتلج جوارحه، والأثير يؤدي وظيفته في تغذية خيال الروائي، لأن بيت في الأثير سيقوم على أعمدة من الخيال، هذا الخيال الذي يستوعب ال (أنا /أنتِ/ هم)، ويحتوي الكتابة المتدفقة من أعماق اللاوعيّ، ويحرّك به المكّبوت، وعليه فالروائي يحدو برغبة دفينة في استعادة مكانه الأول الضائع من هيمنة المُحتَل، وبذلك تصبح بيت في الأثير رواية مولدة للتأويلات، ومبررة بجوها وأفقها المنفتح، فكدمات البعد قاسية، وفي هذا التوجه ما يُبلّسِم الجرح، ويرمّم الحالة.

بناء على ما سبق، نجد أنّ بيت في الأثير كعنوان، وكمحتوى جاءت نتيجة منطقيّة لاستعادة الروح، في مكان مُفترض، يمنح فرصة للقاء الوليفة، ويخفّف ظمأ الحالة، خاصة لاستحالة تحققها على الأرض في ذاك الزمن، وعليه فهذا العنوان لم يكن محض صدفة أو من ضرب من ضروب العشوائية، بل هو عنوان مُحّكَم، ومدروس، وضاغط بقوة على أصلِ الحكاية التي تجاوزت حدود المكان والزمان. كما أنّ موقع هذا العنوان في الجزء الأخير من الثلاثية يجعل

---

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثاني.
[3] - بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[4]- ينظر: باشلاء، غاستون، جماليات المكان، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص (9) و (36).

المتلقي يغرف من ذات الدّلالة بانسجام، حيث تجوّل في "أزمنة بيضاء" في دهاليز الذاكرة، وبسط الحكاية، وفي "ضفاف البوح" نثر أنين روحه، وخفّف حمولتها بالبوح المحّموم بضياع الزمان والمكان، وفي "بيت في الأثير" حدّد موعد اللقاء وزمانه، واستدعى مكانه، فاستجاب الزمان وحضر المكان، وكأنه بذلك يسير بالمتلقي اليقظ نحو منطقيّة العنوان المرتبط بلا شكّ بمنطقيّة الحدث، بالتالي توقّع التوجه وتقبّلُهِ للأثير كنتيجة منطقيّة لعالم أرضيّ طارد لمقومات اللقاء، فهو أصبح يبحث عن الزمن الأبيض في مكان أبيض علّه يخفف ظمأ سنونه العِجاف، إذاً هي عناوين ثلاثة مترابطة، ومُنسجمة، يقود واحدها للآخر، وهي عناوين شديدة الوفاء الدّلالي، والتشكيلي للعنوان العام(ثلاثية شمس)، الذي يختصر الحكاية، ويمنح المكان الأول، ومسقط الرأس البطولة المُطلقة بلا منازع.

مظاهر أخرى للمكان

ارتبط غريب عسُّقلاني بالمكان منذ أن فُصِلَ قسراً عنه، فكان له بمثابة رحم كبير موصول بحبلّ سريّ ممتد، ما جعله يرافقه أينما حلّ وارتحل، وعليه فقد أفرز هذا مظاهر أخرى للمكان، لعبت بحضورها دوراً في تطوّر الأحداث من خلال ما تحمله من دلالات ومعان عدّة، ومن هذه المظاهر: دينامية المكان، وذاكرة المكان، وأنثنة المكان، وشعرية المكان، و انحلال المكان وتركيبه.

دينامية المكان

يتسم المكان بالثبات والاستقرار في جُلِّ حالاته، ولكن الفلسطيني كُتِب عليه عدم الاستقرار في مكان بعينه، إذ ينتقل من مكان إلى آخر لأسباب طاردة مُتنوّعة، وبعض هذه الأماكن هي من يتسم بالحركة والانتقال، يستقلها الفلسطيني ويُلقي بحمولته بداخلها، وعلى قضبانها وعجلاتها، فتسير وتجوب عدّة أماكن، ولكنها تصبغ بصبغة خاصة بهيمنة مكان واحد دون سواه، يُرجَى الوصول إليه، بالرغم من طول المسافة والتواء الطريق، وهذا ما ينطبق على الروائي غريب عسقلاني، عندما استقل القطار كوسيلة نقل مُتحركة ليصل إلى مكان واحد هو مسقط رأسه، ومن ذلك في الثلاثية مُستهل الرواية الأولى: "**القطار يحملني إلى هناك، يحملني مع أسئلتي.. وها هو القطار لا يحيد عن سكته، ولا يتوقف عند المحطات حتى يدرك محطته**

الوحيدة والأخيرة". يلوّح القطار دون سواه بالعديد من الدّلالات منها، أولاً، يعتبر القطار الصّورة المتحركة، والوعاء المازج للخيال، والواقع يتسع ويضيق وفق إطار زمني يتراوح ما بين الماضي والحاضر، كما أنه ينسلخ من أيّ دلالة تنعكف على حالة واحدة خاصة، بحيث لا يعكس وضع اجتماعي معين، ولا رتبة معينة، كما هو الحال في السّيارة مثلاً، وبذلك يكون القطار الوسيلة الأنسب لاحتواء مضمون عام، وتسليط الضّوء على قضية عامة، وملامسة جوهرها بتركيز تام، وبذلك يُشحن القطار بكمٍ هائلٍ من الدّلالات والرموز التي تستدعي المتلقي اليقظ.

وأمّا ثانياً، تكون الحركة في القطار أكثر ارتباطا بما يدور في الذّاكرة ، من هنا يأتي التمازج، بين مكان في الزمن الحاضر وهو القطار، ومكان آخر في الزمن الماضي، وهو الذّاكرة باعتباره يتحرك عبر دهاليزها، ومكان آخر يتوجه إليه القطار، "**والقطار يركب قضبان الحديد، لا يحيد عن مواعيد القيام، عن مواعيد الوصول، ينقل أخلاطاً من الناس يحملون الذكريات، يتسلون بها، يقلّبون في الماضي والحاضر وما سيكون عليه الحال بعد الوصول**"[1]، نجد بأنه يترتب على القطار كمكان مُتحرك، تحريك للانفعالات، وملامسة أحاسيس دفينة، واسترجاع حالات مُرجاة، وهذا بدوره يرفع سقف التوقّع عند كلٍ من المُسافر/الراوي، والمتلقي.

وعبر هذا كله يكون القطار على دراية تامة بعنوان محطة الوصول، ينفي هذا احتمالية التيه أو الانحراف. والمشاهد التالية: "**أنا أسمع فقط، وقطاري يقترب من محطة العودة إلى الوطن**"[2] و" **وأنا قررت أن أسري إليكِ يحملني قطار لا يضل طريقه إليكِ، إنني أبحث عن بعض راحة**"[3]. كما يُلحظ أنّ المسافر الذي يستقل القطار، ويسير برحلة عبر رحلة أخرى، ويبحث عن مكانه في ثنايا مكان آخر مُتحرّك، هو شديد التركيز بهدفه المنشود عبر القطار هذه المرة، وهذا ما أكده تكرار (أنا) المسافر/الراوي.

وفي هذا المشهد "**القطار يركب القضبان لا يتوقف عند الأرصفة، وهو مع الكلمات يرشق سطراً أثر سطر يلهث في بحر الورق حتى الغرق، ينزف دون أن يدري ذهول الفيض، فبقايا العمر أقصر من ربيع الشهوات، غادره الوقت دخل الخريف أقرب المواعيد إلى الأفول**"[4]".

---

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (339).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (424).
[4] - ضفاف البوح، ص (425).

ينّعكسُ مقدار تشابك المكان المتحرك/القطار، وحركة السّرد، التي ألقت بظلالها على مستويات عدّة، أولها، الراوي نفسه الذي ألقى بحمولته النفسية داخل عربات القطار، لحدِّ غرق كلماته وانفعالاته، وتوقعاته وأمنياته، لامس خياله فيها عجلات القطار فدفعه على استمرار المسير، فالرحلة طويلة، والزمان ممّتد، كما أنّ هذا المكان المُتحرك حرّك فصول الراوي، وجعلها تسير بسرعته، ولكنها واشكت الاقتراب من الخريف الذي يُلقي بمدلولات سلبية تُخصّب النّص، وتحثه على التناسل من جديد، وهذه مُتطلبات الحالة، فهو في سفر دائم ما دام الوصول غير ماثل، وهو في انتظار، وترقب حَذِر قبل الأفول، كما أنّ القطار كمكان متحرك يُلهب الخيال ويحثّه على التدفّق، ويفتح نوافذ الذّاكرة، وأبوابها لمُكنة العبور في مكانيّن خارج القطار، وداخله لنصلّ في نهاية المطاف بأنّ القطار كمكان متحرك يُشكّل المعادل الموضوعي في جلّ حالاته للراوي، فهما يعيشان قدر محّكوم، وسفر دائم، واحتمالات مُتقلّبة، ومفتوحة في أفق يتخطّى مرمى العين.

وفي هذا المشهد "**وئيداً يزحف قطاري قبل جنون الانطلاق، يمتطي خط الحديد، يأخذني إلى حيث أتيت، وأنا المملوء بأحمالي، وألاعيب الزمن، يا ترى هل هي رحلة أخرى تدركني في خريف العمر، أم بدايات وصول**"[1]. يبدو القطار أكثر قرباً من الراوي،(قطاري)، بالتالي أكثر التصاقاً وانعكاساً لمراياه الدّاخلية، والحالة ما زالت مائعة، بين الوصول والأفول، والسّؤال ما زال ينازع الصّدارة في الحضور، بتسرّب بعض علامات الأفول المتمثلة بزحف القطار، وخريف العمر، لكنّ الوصول مطّلب لحوح عبر القطار: "**غداً ينقلني القطار إليكِ...فهل يأتي القطار...**"[2].

ذاكرة المكان

تعتبرُ الذّاكرة ملّجأ الرّوائي، ومخزن أسراره، إذ جاءت الذّاكرة في "ثلاثية شمس"، بتوليفة سرديّة، احتفظت بأدقِّ تفاصيل المكان، وألقت بها في أحضان غريبٍ مُتعطش للمكان، وهو الذي طُرِد من مكانه الجغرافي على الأرض، فكانت الذّاكرة الحافظة التي لا تخون، ولا تُطارد، فهي

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (439).
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.

الأقدر على التناسل، وتلاقح الأجيال المُتتالية، إذ تُمكّنهم من استعادة المكان، وتوثّق أحقيتهم به، "**أنا امرأة تقطع الغربة مع عبق الأجندات القديمة، أهرب من حالي إلى زوايا الحكايات الساكنة في بيت هناك.. ربما قصفوه مع ما قصفوا، ولكن ذاكرتي ما زالت في المكان**"[1] و "**وأنا أودعت لديكِ.. بعض ذاكرتي.. هل سكن الوطن فينا وأصبح ذاكرة.. الوطن كالقمر لا يخطئ مداراته، يختفي ليعود أكثر بهاء، ذاكرة يتوارثها الأحفاد عن الآباء والأجداد، فكيف يمكن إنتاج الذاكرة من جديد، في زمن كل شيء فيه مُعلّب ومُصنّع لدرجة الاستنساخ وإنتاج النظائر والأشباه، وقذفها في الأسواق سلعة الحقيقة البديل.. هل تدخل الذاكرة في معمل البدائل**"[2]. مشهدان أبرقت فيهما (أنا) المتكلم، هذه الأنا التي تنطق باسم الجماعة، وتُجلي السّتار عن مشهد دراميّ مأساوي، شكّل علامة فارقة لأحداث مفصليّة في حياة الكلّ الفلسطيني، الذي يُرمّم جراحه، ويعالج خدوشه، ويسترجع مكانه المفقود بالتذكر، واستدعاء الحكايات، وعليه يمكن القول إنّ المكان عند الفلسطيني الوطن المفقود على حدود الخريطة، وهو متواجد ويرافق صاحبه في حلّه وترحاله، فهو مكان منسوج بالذاكرة والتخيّل، وبذلك تتشكّل المُعضلة بأبهى حُلّتها.

أنثنة المكان

سار الرّوائي في "ثلاثية شمس"، ومنذ العتبات باحثاً عن لذّة الشّبع، وعن لذّة أخرى يُطفئ بها ظمأ حالته، ويرطّب بها جفاف خريفه، فتوجّه في متنه نحو "امرأة"، وألقى في أحضانها، شذرات ومعضلات، لمكان ذهنيّ، تماهى مع امرأة واحدة، فهي كفيلة بمنح المطلوب في حالِ حضورها، هذا بكلِّ تأكيد يوسّع ثقوب المُعضلة، ولكنه بالوقت ذاته يُسهم في الاقتراب من حلّها. والمشاهد التالية توحي بذلك: "**أنا لا أطمع بغير واحدة من النساء الساكنات فيكِ. تأخذني من جوعي إلى طعم الشبع، تطرد عني ظمئي، تطفئ فيّ جفاف الريق، تبذري شهوات الارتواء..**"[3]، و"**عشت مع حالات امرأة وهي تفتش في كتبها. تضئ مصباح القراءة والكتابة. تمشي حافية على قطع البلاط وفراء حملان الأضاحي، وتقف على خطوط من بقايا سجادات صغيرة.. كيف تتعرى أمام مراياها، وتغطس في بخار الحمام مع فيض رغوة الصابون، يضئ جسدها العفيّ، كيف تعد**

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (421).
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.

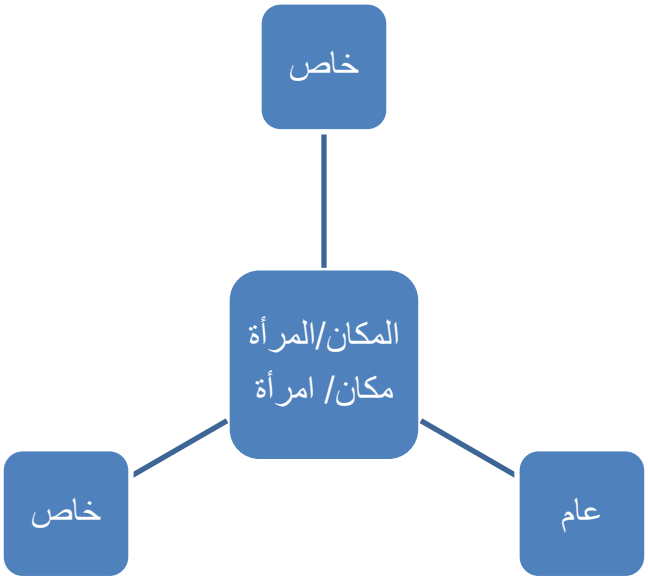
قهوتها. بيتكِ أنتِ.. وأنتِ عنه الغائبة"[1]. تمّ اختزال كلّ الحالات التي مرّ بها مكانه الأول/ومسقط رأسه في امرأة قادرة على تجسيد تلك الحالات بتنوعها، وباستمراريتها، التي تمثلت على مستوى الصياغة بمرافقة الفعل المضارع لحالاتها، فهيّ التي (تفتشُ، وتضئ، وتمشي، وتقف، وتتعرى، وتغطسُ، ويضئ جسدها، وتعدّ). يُستشف من ذلك عدّة مُعطيات، أولها، إنّ إلقاء تلك الأفعال وغيرها في أحضان (امرأة)، يشي بأنّ المرأة تُشكّل معادلاً موضوعياً لشيء أكبر دلالة وأعمق رؤية، يلوّح هذا بأخذها بعداً مركزيّاً، يُثير تساؤلات كفيلة بأن تعلن عن منظور روائيّ رحب، وهذا بدوره يمنح نظرية التلقي فرصة أوسع لرسم مسارات احتمالات المعنى، وذلك أمر في غاية الأهمية على اعتبار أنّ المتن الروائي مرهون بقارئه.

أمّا ثانياً، فيتمثل بطبيعة هذه المرأة، فهيّ تُداعب رغبات الراوي، وتمحنه الحيوية التي تتجدد عند اللقاء، وتبقيه مُنتظراً وفياً لها وحدها، بالرغم من تعدد النساء من حوله، هذا بطبيعة الحال من النادر حدوثة في عالم الرجل، فهو يمتاز بالملل من واحدة، وبعدم مقدرته على انتظار طويل الأمد، إلاّ في حالة واحدة تكون فيه امرَأته مميّزة عن بقية النساء، ولها خصوصية بحيث لا تستطيع إحداهن الحلول مكانها، وهذا حالّ الراوي تماماً مع مجّدله، وهو الذي تنوّعت الأماكن من حوله، مع تشابه كبير في الطبيعة الجغرافية فيما بينها وبين مجدله، إلاّ أنه حملها في خاصرته، وتاه من بعدها في غياهب جب عميق لحين اللقاء. وهذا المشهد يضغط على زناد هذا المُعطى، **"أنتِ لي امرأة واحدة، والأخريات يرقبن فصول التجربة.. أنتِ الحاضرة في الخاصرة تشربين في كلِّ الفصول من ماء الندى هل نسيتِ"**[2].

وثالثاً، يكمن برغبة الراوي التامة بإسقاط حالات مكانه الأول/ مسقط رأسه، على (امرأة) عامة بالتنكير، لأنّ تلك الحالات تشابه، وتوازي العديد من حالِّ الأمكنة الفلسطينية التي فقدت سكانها، وأبناء ترابها، وتعكّرت بغيرهم، بالتالي فالمرأة التي لبست وشاح المكان في "ثلاثية شمس" هي امرأة عامة/ مكان عام، تجسّد حالّ المكان الفلسطيني العام، بمدنه وقُراه التي فقدت سكانها قسراً، وباتت بحالة استنزاف، واستغلال حتى اللحظة.

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.

أمّا رابعاً، إنّ تجسيد المكان بزيّ امرأة، سار من الخاص إلى العام، بحيث كانت المرأة/ شمس، حاضرة باسمها، وبعلاقتها الخاصة مع الروائي، وذلك في الجزأين الأول والثاني في الثلاثية، وهما:(أزمنة بيضاء، وضفاف البوح)، وتجدر الإشارة بأنّ هذه الدّراسة اقتطفت شواهد عدّة على ذلك في فصول سابقة، أمّا في الجزء الثالث والأخير، (بيت في الأثير)، فكان حضور المرأة من العام إلى الخاص. وهذا ملّمح آخر من ملامح نجاح الروائي، إذ يمنح متنه الرّوائي القدرة على الديمومة والبقاء. باعتبارها تحاكي الكثير من الأزمنة والأمكنة في مكان واحد. الرسم التوضيحي التالي يُبيّن طبيعة حركة المكان المؤنث في الثلاثية:



يومِئ الرسم أعلاه بحركة مكانية أنثوية ما بين الخاص والعام:

المكان–المرأة– خاص / مكان –امرأة–عام

والمشهد التالي يُدلّل على ذلك: "**لذتُ بكِ منكِ. وسكنتكِ امرأة وطن. ورأيتكِ مرسومة في دمي.. رأسكِ يتوسد شمال البلاد.. قدماكِ مزروعتان في أرض صحراء النقب، وأنا أجوب تضاريسك أبحث عن حكاياتي، أقرأ ما انطبع على جلدكِ من عذابات المشاوير، وأعيش أجنداتي المريرة**"[1] "**أنتِ عنواني مهما ابتعدتِ أو نأيتِ**"[2].يُلحظ من هذين المشهدين تماوج حضور المكان/ الأنثى، ما بين الخاص والعام، بمعنى أنه صرّح هنا بِلُبِّ الحكاية بكون هذه المرأة: وطن، والوطن عام

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

يحتضن، ويداوي، ويداري، ويروي العروق العطشى، ويُلغي حالات الاحتقان العاطفي، وهذه الممنوحات من جانب ترتمي بأحضان الأنثى من حيث القدرة على هذا العطاء، ومن حيث القدرة على ترميم المُتهالك بلمسة حانية.

ومن جانب آخر، تشمل هذه الممنوحات الوطن بشكّل عام، ووطن الراوي بشكّل خاص، وقد عزّز هذه الخصوصية عندما ألقى بخيوط أخرى لمعضلة قائمة منذ العتبات الأولى لهذه الثلاثية، وهو بذلك يُسدِل ستار المشاهد الأخيرة، ويضع الحلّ السّاطع نصب عين المتلقي، وكأنه يقول له: كفاك التفاف حول معضلة تناثرت في ثلاثة أجزاء، وهذه خيوط ساطعة مثل خيوط الشمس، وهنا نقفُ عند ملمح من ملامح الروائي الفذّ، الذي لا يصبو من متنه، ولا من مُعّضلاته الغموض لأجل الغموض، وإنّما للعزف على وتريّ الاستثارة والتشويق، وبالتالي إطالة نفس المتلقي، وجذبه نحو متابعة المسير، ومن ناحية أخرى، هو يزيل الغرابة والاستغراب من بقائه في حالة انتظار بالرغم من بُعاد طال، بتأكيده في الجزء السّابع والأخير "**أنتِ عنواني مهما ابتعدتِ أو نأيت**"، ومفاد ذلك عندما تكون المرأة بحجم الوطن فلا غرابة من انتظار طويل الأمد، ولا استغراب من حمل اسمها (عسُقلان/غريب عسْقلاني)، وتنحية الاسم الحقيقي (إبراهيم الزنط)، وإبقائه حبيس الأوراق الرسمية.

شعرية المكان

غازل المكان روح الروائي، ودغّدغ خياله، وتغلّغل في اللاوعيّ عنده، فانفك عن أبعاده الهندسية، المادية، وأضحى كاشفاً للمكّنونات الدّاخلية، والبُنى العميقة، منحه هذا المُكنة لإنتاج المكان، وإعادة تشكيله عبر رؤيته الخاصة، وانفعالاته الوجدانية، التي أفرزت العديد من الصور، والتشبيهات، والرموز المنزاحة في جُلّها عمّا هو مألوف، ولكنها في الوقت ذاته، لم تنزاح عن القبول والاستساغة، من قبل قارئ تجاوز حدود التسلية، واندمج في لعبة سرد نثرية، ارتمت في أحضان الشّعر، وألقت رتوشها على المكان بكلِّ تفاصيله الواقعية، والمتخيلة، وأفرزت الإيقاع، والنغمة الخاصة ضمن النسيج النثري؛ فتجلّت شعرية المكان.

وبذلك فإنّ شعرية المكان تعني الصّياغة الشّعرية للمكان، ومكوّناته وعلاقاته، من خلال استعارة الرواية لغة الشّعر، ما يؤدي إلى إضاءة الزوايا الشّعرية والجمالية والانفعالية، التي بدورها ترفع مستوى السّرد المكاني في الرواية[1]، إذ يغدو المكان البيئة الحاضنة والمتفاعلة والمُتفهمة لانفعالات الشّخصيات ومشاعرها داخل المتن الروائي، هذا بلا شكّ يضفي على المكان الحركة والحيوية، ويشحنه بالرمز والإيقاع، والإيماء، ويُكثّف الدّلالة. كما تمت الإشارة بأنّ المكان الشّعري في أبسط مستوياته، هو موضع أو موقع، يتشكّل بواسطة الكاتب[2].

وقد اكتسى المكان لغته الشّاعرية في "ثلاثية شمس"، منذ عتبات العناوين الرئيسة والفرعية فيها، فانسرب شعاع مفرداتها الشّعري، وصورها المجازية، التي منحت تلك المفردات الرحابة والكثافة، والانسجام، إذ طرحت العناوين الرئيسة في الروايتين الثانية، والثالثة(ضفاف البوح، وبيت في الأثير) قيماً شعرية/شاعرية من خلال التركيب اللغوي، فعند إمعان النظر في العنوان المكاني "ضفاف البوح"، نجد أنه مركّب إضافيّ مُختزل من كلمتين مترابطتيّن، إذ أُضيفت الكلمة الأولى ضفاف إلى كلمة البوح، وبتلك الإضافة تنكشف أولى دلائل الشّعرية، بانزياحها عمّا هو مألوف، إذ من غير المألوف أن تضاف الضفاف إلى البوح، إلاّ في إطار اللغة الشّعرية التي تنهض على الانزياح، وتجعل للبوح ضفاف كالنهر، وهنا تصبح علاقة الإضافة– الانزياح، مُستساغة ومقبولة، فمن المعروف أنّ الضفاف ترتبط بالنهر أيّ أنّها ترتبط بالماء، والماء بكلِّ تأكيد يحمل معنى الحياة والنقاء، والاستقرار، وعند وصل هذا العنوان بمتن الرواية، نجد بأنه كمرآة عاكسة، فالراوي بحاجة إلى الضفاف لتفريغ أحمال نفسه الثقال، حتى يتسنى له الاستمرار، والاستقرار، لا بل قد يتجاوز في احتياجه للضفاف النهر ذاته، فهو يحتاج إلى ضفاف بالجمع كيّ يبوح، ويبوح علّ المُرتجى يتحقق بالبوح على الضفاف.

وبالولوج إلى متن رواية "ضفاف البوح" نجد الراوي قد صدّر بسؤال متنها الرئيس:(فهل سكن الوطن فينا وأصبح ذاكرة، وهل يغادرنا يوماً لأننا عاقبناه بالجحود؟) ثمّ نجده يباشر بالإجابة عنه بمقطع ينبض بالشاعرية، فقال:

---

[1] - يُنظر: النيرب، نسرين جمال، تقنيات السرد في روايات غريب عسقلاني، رسالة ماجستير، إشراف: محمد صلاح أو حميدة، جامعة الأزهر- غزة، 2017، ص (154).

[2] - ينظر: الحلاق، بطرس و آخرون، شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة: نهى أبو سديرة، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 2014، ص (165).

"لو تعلمين يا امرأة..

يبدأ السؤال وشوشة خجولة.

يصبح السؤال طفلاً مشاكساً يدق على قشرة الدماغ، يكبر السؤال يفترش المساحات، يتسرب إلى الخلايا ، يسكن روابي الأمكنة، ويناوش هامات الأزمنة.

يصير السؤال الجغرافيا/ التاريخ/ الوطن".[1]

يرتمي هذا المقطع في أحضان الشّعر بداية من حيث الشكّل الذي جاء عليه، فقد استهله بسطر، وقفله بنقطتين، ثم تلاه بسطر آخر وقفله بنقطة واحدة، ثمّ جمل مُتتابعة، ثم سطر قصير ونقطة، ومن جانب آخر ينقل عبره وعيّ الرواية الثقافي القائم على الذاكرة، في جو لا يخلو من الحزن والفقد والقلق فإنسان الذاكرة مُبعّثر، وهو طريد الزمان والمكان، بالتالي عندما يختار أن يكون هذا المشهد التصديري، لرواية "ضفاف البوح"، فهو يُعلن ضمناً بأنّ حالته عصيّة و شائكة، يطول النفس فيها ويقصر كما الأسطر، وسؤاله طازج ولحوح، وحارق، يستدعي الحركة الدائمة وعدم الثبات، المُتجلية في الأفعال المتتابعة التي رافقت تطوّر السّؤال، في هذا المشهد، يستوجب هذا البوح المستمر على ضفاف ممتدة، لا تعرف الإحباط، ولا تنكر هول الحالة، لأن المطلوب، جغرافيا/ تاريخ/ وطن.

هذا ويعدّ عنوان الرواية الثالثة "بيت في الأثير" عنواناً مكانياً تدل مكوّناته الثلاثة (بيت/ الأثير/في) على إطار مكانيّ محدد، وتحيل صياغته في مفردتين يفصل بينهما حرف الجر (في) إلى نغمة موسيقية شعرية، وعندما تؤسّس عتبة العنوان لمكان مُحدد بعينه، فهذا يعني أنه يحظى بمكانة خاصة لدى الروائي، تصل حدّ الامتلاء والاحتواء، والتعويض، التي تدل عليها لفظة (بيت)، والبيت واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسان، والبيت يمنح الماضي والحاضر والمستقبل دينامية مختلفة، تتداخل أو تتعارض، فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مُفتتاً.[2]

[1] - رواية ضفاف البوح، ص: (421).
[2] - ينظر: باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص(38).

كما أنّ معاني العلو والاتساع، والبياض، والوضوح التي يدل عليه لفظ (الأثير)، وهي المعاني التي يكشف عنها متن الرواية بحيث يحقق الأثير هذه المعاني مُجتمعة إذ وجد فيه الحنان والألفة والنقاء والبراءة، والهدوء التي طالما بحث عنها في الأرض ولم يجدها، وفوق ذلك كله وجد وليفته وتحقق اللقاء بها، وهنا تتجلّى معالم الشّعرية للمكان، التي تفصح بدورها عن توالد دلالات بعد كل قراءة متأنية، تتجاوز الحدود الظاهرية تحفر في البنى العميقة الناتجة من علاقة التجاور بين لفظتين (بيت + الأثير)، بالتالي بيت الأثير هو القادر، وهو الأجدر على العزف على النغمات الدّاخلية للروائي، ففيه يصبح ابن اللحظة، ويضئ أعماق نفسه، ويمنحها التوهّج من جديد، كما أن بيت الأثير لا يحتاج إلى قفل أو مفتاح، ولا يحدّه سقف، وهذه بيئة ملائمة ليتربع فيها الخيال، والحُلم، والذاكرة، ويتجول عبر أزمنة ثلاثة دون قيد أو حدّ، ليتحقق التقاء الأرواح في الأثير فقط بعيدا عن شهوات الأرض وضجيجها، "**الحياة على الأرض يسرقها ضجيج الشهوات، تأخذ الناس إلى الجنون.. والروح في الأثير تشرب من نبع الوليف حتى الامتلاء.. والامتلاء فيض لا يجف... فالروح لا تدرك العشق إذا حاصرها الجسد.. والكائنات على الأرض أسيرة الشهوات**"[1].

ومن المقاطع التي صوّرت شعرية المكان، ما ورد على لسان الراوي في بيت في الأثير، قوله:

أنتِ المستحيلة على الأرض.. كلما جئت إليها تبتعد ويفرقنا المكان.

فهل جئتك في المكان المستحيل؟

إني على البعد أشتاق إليكِ يملؤني الجوع، أمضغ جوعي بانتظار شبع لا يأتي.. تفصلنا مسافات الأسئلة..

والسؤال ما زال يتربع في المسافة.

أي امرأة من بين النساء اللواتي فيكِ لي؟

لا امرأة غيركِ في بيت الأثير.

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

لا روح غيركِ ساكنة فيّ وفيه[1]

"إنني لست نبيا، ولكني من سلالة أوفياء"[2]

فتقت هذه اللوحة الشّعرية/النثرية دلالات المتن الروائي، وعمّقت الإحساس بخصوصية المكان بيت الأثير، بلغة مُكثّفة تشبه إلى حدّ كبير اللغة الشعريةّ، التي تجلّت عبر الاستعانة بلغة الصمت (المسكوت عنه) أو كتابة البياض المتجسدة في النقاط كالآتي: (..)، أو بالجمل التي تطول مرة وتقصر مرة أخرى، حيث يشارك انفعالاته من خلالها مع المتلقي، ويترك له المتسع في بعضها الآخر ليأخذ على عاتقه مهمة إتمامها، على اعتبار أنه الشّريك الحقيقي في عملية الإبداع، يشاطر الراوي وينوب عنه في بعض الحالات. كما يتكئ هذا المقطع على الرمز، إذ عوّل الراوي حالة الشّبع المنتظرة بالالتقاء بالمكان/بامرأة واحدة، التقاء روحي يناسبه إيقاع بيت في الأثير، وهو القادر فقط على العزف على النغمات الداخلية، وبيت في الأثير وحده القادر على ابتلاع الزمان، واستحضار المكان، وبثّ الحياة في أرواح جُبلت على الوفاء قبل اللقاء، كما عكست شعرية المكان هذا الوفاء بأعمق صوره، من خلال تجدده في المتن الروائي، وعلى مدار الأجزاء الثلاثة، وهذا المُقتطف من الرواية الأولى "أزمنة بيضاء":

"أبي"

"إني أسكن اسمي ولا خروج منه إلا عند عتبة عسقلان"

يرد الأب:

"أكمل المشوار يا ولدي، مثلك من تليق به عسقلان"[3]

يوحي هذا المقطع بأنه أستُعير من قصيدة شعرية، يتجدد به الوفاء والعهد لمكان واحد، يُعلن غياب الأمكنة كلها بغيابه، ويخبر بحضور كلّ الأمكنة في حضوره، جاء هذا بجو مقدّس، ووصية حيّة متوارثة ما بين الأب وابنه الغريب، إذ استساغت الأرض غربته، وذوّبت محبرته، في حين رقّ الأثير لحاله، ومنحه بعضاً من اللقاء، وخفف من جفاف الحالة، ولكن في المكانيين

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (398).

بقي الغريب غريباً، وكأن المسمّيات تصبح قدراً لا ينفصل عن صاحبه إن كان فوق الأرض أو في جوفها، أو حتى جوها.

انحلال المكان وتركيبه

يلجأ الروائي إلى تقنيات زمكانية معينة، يكسر عبرها رتابة التسلسل الزمني، ونمطية المكان الواحد، من خلال مُكنته وبراعته في اختياره لزوايا بعينها، ينزاح فيها عمّا هو معتاد عليه بالواقع أو المُفترض، بتقديم أو تأخير، أو بقفزة مكانية مفاجئة، وفق ما ينسجم قدر المُستطاع مع المشهد، وهذا يعود بالفائدة على المتن الروائي في جلّ حالاته، فهو يخالف الحالة المألوفة، ليعود إليها بوعيّ كامل، ووجد فني، آخذاً بعين الاعتبار وعيّ المتلقي، وهو الشّريك الأساسي في عملية الإبداع، بالتالي ستكون قفزاته الزمكانية دونما ابتذال، وتبقى مساحة التأويل مفتوحة، يلعب بها المتلقي بذكاء ووعي.

بالاستناد إلى ما سبق، ووفق ما أشار الناقد إبراهيم موسى، فإن تقنية انحلال المكان وتركيبه تكون عندما يعّمد الرّوائي إلى تركيب الحدث في المكان، على مستوى الرواية كلها، ثمّ يُفاجئ قارئه دفعة واحدة بانحلاله، والسّفر مع شخصية أخرى إلى مكان آخر. وتكمن أهمية هذه التقنية وفق أيضاً ما أشار إليه الناقد بالتخلص من الرتابة والملل، وإبقاء عنصر التشويق متوقداً لدى القارئ، إضافة إلى إيهام القارئ بحقيقة الأماكن والأحداث التي تدور حولها الرواية[1]. في المقابل يُفسح المُتسع لتتحوّل الأماكن في المتن الرّوائي إلى رموز موحية وكاشفة للعوالم النفسية والعاطفية بعناصر الرواية المختلفة[2].

ومن المشاهد التي تدل على ما سبق في "ثلاثية شمس"، الآتي:

"الليلة نمشي في دروب الأثير.. الليلة لا مساحة لحزن ولا زوايا يسكنها العذاب.. والليلة يأخذنا الأثير إلى أغنية ما بعد الحياة، وما بعد الوفاء، نبدأ السطر على الصفحة الأولى في قاموس لا يعرف مفاتيحه سوانا"[3]. تحت عنوان (طقس الأثير)، وفي الرواية الثانية من الثلاثية، (ضفاف البوح)، نجد الراوي يأخذ قراراً مفاجئاً للانتقال إلى مكان آخر، وعلى ما يبدو بأنه لا

[1] - ينظر: نمر، إبراهيم موسى، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (181- 182).
[2] - يُنظر: نمر، إبراهيم موسى، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ص (183).
[3] - رواية ضفاف البوح، ص (458).

يشبه المكان السّابق له، إذ تكّمن محاور الاختلاف بين المكانييّن بما يلي: أولا، يمنح المكان الجديد فرصة غير مسبوقة للراوي، لتحديد وقت اللقاء بما يتناسب معه، فقد تكررت مفردة (الليلة) ثلاث مرات، لتعمّق دلالة ذلك، كما يمنح فرصة أخرى، تتجلّى بمقدرة الراوي على استدعاء وليفته، واللقاء بها بعد طول انتظار. وهذا بكلّ تأكيد استحال في المكان السّابق، وهو (الأرضيّ)، وأمّا ثانياً، فإنّ المكان الجديد (الأثير)، يمتلك سحراً خاصاً، وقدرة عجيبة في تخليص الراوي، ووليفته من كلّ العذابات التي أحاطت بهما، واستبدالها بحياة صافية، نقية لا تشوبها شائبة.

وفي هذا المشهد "**الليلة أنا امرأة من أثير، أتنفس سعادتي في الأثير.. عدتُ من رحلة طويلة. كنتُ معه، أودعنا كلامنا في حضن الأزل. يسألني: -كيف يَبني في الأثير، بيتاً غير ما عَرفتِ من بيوت**"، **لا حقد فيه، ولا فراش ولا سرير.**[1] تطلُّ البطلة بضمير المتكلم العائد عليها، وتُصرّح قائلة: "**أنا امرأة من أثير**"، إذ يتمخّض عن هذا التصريح عدّة دلالات، تتجلّى أولها، بالتحّول الذي طرأ على طبيعة امرأة مرجوّة منذ العتبات، وعلى امتداد السّرد، إذ كانت امرأة أرضية، أما الآن فهي تُعّلن بأنها من أثير، وفي ذلك يجد المتلقي رغبة جامحة منها للانتقال من مكان أرضي إلى مكان آخر أثيري، بسلاسة وانسياب، فالراوي الذي ظلّ باحثاً عنها، وعاش الغربة والاغتراب حتى النخاع كنتيجة حتميّة لفقدها، سيكون مُستعداً للانتقال لأيّ مكان تتواجد فيه، حتّى يسدّ رمقه، ويبلّ عروقه بلُقياها، وهي تستجيب وتتحوّل إلى امرأة أثيرية نزولاً عند رغبته، وبذلك يُصبح انتقاله وإياها إلى مكان آخر، بالأمر المُستساغ والمنطقي. فها هي تؤكد "**حاضرة أنا في الطابق العلوي، غائبة أنا في الطابق الأرضي**"[2].

أمّا ثانيها، فيكمن في التساؤل الذي وجهه إليها، كيف يبني في الأثير، بيتاً غير ما عرفت من بيوت؟، ففي هذا السؤال لهفة للتشبث بمكان آخر، يُتيح فرصة اللقاء، ويبعده عن كلِّ ملوّثات المكان الهارب منه، وما يعتريه من حقد وشهوات دنيويّة زائلة، فهو بحاجة لحوحة لمكان آخر بميزات أخرى. وثالثها، يستشف المتلقي بدوره بأنّ الأحداث ستدور في مكان آخر غير المكان الأول، يجعله هذا في حالة يقظة حتى يتمكّن من رصد حركة كلّ مكان، ومن ثمّ معرفة الدور الذي يؤديه في سير الأحداث وتطورها، بالتالي يصبح قادراً على تميّز المكان الملائم لإفراغ

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (460).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (470).

حمولة الراوي النفسية وإعادة ترميمها، وهو بذلك يكون الشّريك الحقيقي لتوجيه بوصلة الراوي للمكان الأنسب له، برغبة تامة منه.

ومن زاوية أخرى يُلحظ طبيعة المكان المرجو في الأثير، وهو (البيت)، من المعروف أنّ الأثير كمكان مُتسع، وكمكان مانح، إذ منح الراوي عدّة فرص كانت مستحيلة الحدوث في مكان آخر، بإمكانه بكلّ سهوله أن يمنح أيضاً المزيد ممّا يُطلب منه، فهو مكان المستحيلات، وعليه كان بمقدور الراوي أن يطلب مثلاً قصراً في الأثير، وليس بيتاً، ولكنه أصرّ على البيت دون سواه، لأن البيت يحمل كل معاني الألفة والدفء، والحنين، ويجمع ذكريات الطفولة في كل زواياه، وهو مرتع للخيال[1]، وكلّ تلك الحمولات تلتقي مع ما يرجوه الراوي بعد طول انتظار، وتُسبر عن أغواره النفسية العميقة. وها هو يؤكد ذلك في المقتبس التالي: "**ليس لنا غير مسامات الأثير تحضن بيتنا، فيه تكونين امرأة من صوت وضوء، وأنا طائر يلتقط ما يتناثر منك أقتات عليه.. يحقق الأثير التسامي مع المكان والروح والنقاء**"[2]. فيصبح المكان الآخر(الأثيري)، حاجة ضرورية ومطلب لحوح، للاستمرار، وللابتعاد قدر المُستطاع عن فتح شراع معضلة أخرى، "**والمعضلة أن نحيا تفاصيل روتين الأرض الذي يجعل الدنيا موات، فلا نملك غير الهروب إلى فضاء أبعد من سقف الأرض، لا يقيدنا المدى، يتوهج الواحد في الآخر قنديل يضئ كأس الزنبقة**"[3].

وعليه فإن المكان الذي جاوز سقف الأرض، خفّف من حدّة اغتراب زمكاني، وأشبع رغبة ساحقة للقاء فُقِدت آثاره على الأرض، وعقد مفارقة ثنائية/ دلالية تنطوي على ثنائية:(المستحيل/ المُتاح)، و(الواقع/ الخيال)، و(الفقد/ اللقاء). وبتحقق اللقاء في هذا المكان فإنه من غير المتوقع الانفلات منه والانحلال عنه، باعتباره حقق المستحيل وجاء بعد كدّ وعناء، ولكن تم رصد انحلال آخر للمكان، عندما قال: "**ما بالنا قد تركنا البيت الذي بنيناه، ورجعنا إلى الأرض نلوك الحياة كما الناس، تأخذنا الحكايات**"[4]، إذ يُشير هذا المشهد أنّ الراوي ترك بيته في الأثير، وعاد إلى الأرض هو ووليفته، ليعاودا جولة أخرى في أروقة الحكايات.

---

[1] -ينظر: باشلاء، غاستون، جماليات المكان، ص (9) و (36).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (467-466).
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.
[4] - بيت في الأثير، الفضاء السابع.

كما صرّح الراوي عبره بانحلال آخر من المكانييّن الأرض/ والأثير، وبشكّل مفاجئ وتوجّه نحو النصّ، فهو وحده القادر على الاستمرار، واحتواء كافة متعلقات الأرض والأثير معاً، وهذا المُقتبس يوضح "**وأنا الواقف عند عتبة الخروج من النص، أودع روحي لبعض الوقت يعبرني اليقين أنني عائد إليكِ، فالحياة على الأرض زائلة قصيرة، والحياة في النص لا تعرف غير قانون الخلود**"[1]. في هذا دلالة صارخة بأنّ الروائي يتحكّم بزمام السّرد، يتحرك عبره في المكان الذي يراه أكثر ملاءمة لحمولته النفسية، ينتقل بين عدّة أمكنة سواء أكانت واقعية أم خيالية، ولكنه لا يسمح لغياب ذهني لحدّ المغالاة، فهو يراعي ذكاء قارئه الذي ينتظر منه حالة الاتزان بعد جولته الخيالية /العلوية /الأثيرية، وتستقر في مكانه الطبيعي، فهو الآن يُسجل انحلالاً آخر، للأرض وللأثير، ويعود لمكان واحد هو الأجدر باحتواء عدّة أمكنة ويضمن لها البقاء الدائم، وهو (النصّ/ الرواية).

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.

الفصل الخامس: ظواهر فنية في ثلاثية شمس:

المبحث الأول: تجليات اللغة

(1)- اللغة الفصحى

(2)- اللغة العامية

(3)- اللغة الشعريّة

المبحث الثاني: أسلوب التكرار

(1)- تكرار الكلمة

(2)- تكرار الضمير

(3)- تكرار الجملة

المبحث الثالث: قفلة الرواية

(1)- قفلة رواية أزمنة بيضاء

(2)- قفلة رواية ضفاف البوح

(3)- قفلة رواية بيت في الأثير

المبحث الأول- تجليات اللغة

تعتبر اللغة إحدى عناصر الرّواية، ونسيج النصّ. وهيّ الأداة والوسيلة التي تساعد الروائي الوصول إلى مكّنوناته، فتُكّشف بها مقاصد المتن الرّوائي، ويُحَدّد عبرها معالم الشّخصيّة، وما يختلجها من هموم ومشاعر وآراء، "باللغة تنطق الشّخصيّات، وتنكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[1]. وباللغة يتم الكشف عن العوالم الدّاخلية والخارجية لشخصيّات الرواية، ومراعاة مستواها الاجتماعي والثقافي والمهني، ما يؤدي إلى تنوّع مستويات اللغة بما يتناسب مع وضع الشخصيّة، وثقافة المتلقي "فاللغة كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمل، وبتطور الثقافة لدى المتلقي"[2].

-وبذلك- فاللغة الدّليل المحسوس على أنّ ثمة روايةً ما، يمكن قراءتها. وبدون اللغة لا توجد رواية -أصلاً- هذا كفيل بأن يعتني الروائي/الكاتب بلغته الرّوائيّة المُكثّفة، والإيحائيّة[3]. يُستنتج ممّا سبق، أنّ اللغة من الرّكائز المهمة التي ينهض عليها البناء الفني للرواية، فالرواية بعناصرها المتعددة لا تنفصل عن اللغة بأيّ حال، ومن جانب آخر، فإنّ اللغة تؤدي وظيفة جمالية في المتن الرّوائي، فالروائي يُداعب كلماته، وعباراته ويصنع منها النسيج الرّوائي المُنمّق، والمُنسجم، أساسه جمال اللغة، يمنح هذا العمل الرّوائي الحياة، ويُدغّدغ أحاسيس المتلقي، وينّفث في أذنه آيات من الجمال، ويفتح للروائي طريقاً للانتقال من أسئلة الهوية، والأحقيّة إلى فضاء الكتابة بمهارة واحتراف، "فمهارة الكاتب تظهر من خلال قدرته على التحكم في تشكيل اللغة داخل النّصّ الرّوائي"[4]. لوحظ هذا في اللغة التي استخدمها غريب عسُّقلاني في ثلاثيته، إذ منحها الكثير من العناية والتنقيح، فكانت همّه الأول "تبدو اللغة همّ غريب عسقلاني الأوّل، لدرجة يود من خلالها تثوير الواقع عبر تثوير اللغة، وإضفاء جو موسيقي على العبارة اللغوية، ليأسر بذلك القارئ"[5].

وعند معاينة "ثلاثية شمس" بأجزائها الثلاثة، نجد أنّ تشكيل اللغة جاء على مستويات مختلفة تراوحت ما بين الفصحى، والقليل من العامية، واللغة الشّعرية، التي اعتمدها الروائي في بعض

---

[1] - عبد الفتاح، عثمان، بناء الرواية- دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب- القاهرة، 1982، ص(199).

[2] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص (123).

[3] - يُنظر: يوسف، آمنة، تقنيّات السّرد في النّظريّة والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت 2015، ص(35).

[4] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت، 1998، ص (97).

[5] - الأسطة، عادل، القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة (1967-1981)، 1993، ص (141).

الأحيان؛ لأنها الأجدر في التوفيق بين جرح القلب، وجرح الغربة/الوطن، وقد تضمّن تلك المستويات اللغوية الحوار، إذ شيّد الروائي العديد من اللوحات القائمة على الحوار ما بين الفصحى والعامية، بما يتوافق مع طبيعة الشّخصيّة ووضعها. تلتقي تلك المستويات للغة، والمستويات الثلاثة التي أشار إليها عبد الملك مرتاض، وهي: لغة السّرد، و لغة الحوار، ولغة المناجاة.[1]

أولاً- اللغة الفصحى: هي اللغة الجزلة والقاموسية[2]. وهي اللغة السليمة عالية المستوى، التي تناسب السّرد كما أورد عبد الملك مرتاض[3]. ومن ذلك –مثلا- انتقاء الروائي للعناوين الرئيسة، والفرعيّة للأجزاء الثلاثة، إذ غلّف عسّقلاني عناوينه بحروف رصينة، جزلة، عالية المستوى، بتماسكها وعمقها، فكانت النحو الآتي:

(أزمنة بيضاء، وعود ثقاب في ظلمة حالكة، وقناديل العتمة، والبحث عن أزمنة بيضاء، ورحيل الشهوات، وأنا من يسكن اسمه...).

وفي(ضفاف البوح جاء تحت مظلّة الرقم الرابع طقس الحضور/طقس الوجع/ طقس القهوة/ طقس التقويم...).

وفي(بيت في الأثير، امرأة منقوعة في ماء الأثير، وبطاقة ولوج الكتابة، وبطاقة عن الرغبة والجموح، وجغرافيا امرأة، والبياض من طبع الحرائر...).

كما كثّف غريب عسّقلاني لغته الفصحى في اللوحة التالية من "بيت في الأثير"، باعتباره يمتلك أدوات الكتابة، وحبره من أثير تجاربه:

"أن تسكن سيدتي معمل الكلمات تختبر الرؤى أمر يأخذ إلى الفرح. والدخول إلى الفرح يستدعي الدهشة لا سيما إذا كانت الكتابة زينة بلا رتوش صنعة. أنتِ تعلني عنكِ. لا تهربي من ذاتكِ، لا تطرديها خارج المدار، غلّفيها إن شئت بالأردية الشفافة، واعلمي أن الكتابة طقس عجيب، فادخليه بكل القدرات والأدوات، كل العري إلا من روحكِ، راقصي الكلمات بشهوة، ينتظم الإيقاع، واغمسي القلم في حبر التجربة، تعرف الأشياء دروبها، تأتي الأسئلة على

[1]- ينظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص (114، 116، 118).
[2] - ينظر: يوسف، آمنة، تقنيّات السّرد في النظريّة والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر- بيروت، ص (180).
[3] - ينظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص (114).

ضفاف مخلوق الكلمات العجيب. جربي إن شئت، لا تلهثي أكبر من مرجل قلبك، ولتشهدي كيف تلتقي المخلوقات الجميلة على البياض في الحضور الآخر للفرح.

إني أراك تخرجين من حبر القلب إلى شاشة الحاسوب.. لو تعلمين كيف يضئ الحبر روحي[1]".

احتضن هذا المقطع السّرديّ عدّة مستويات لغويّة، تمثّلت باللغة الفصحى، ولغة الحوار، واللغة الشّعريّة، حيث ألقى كلّ مستوى بحُلّته الوظيفيّة والجماليّة بانسجام وتناسق، فالفصحى السّليمة لم تكن عصيّة على الفهم، فالقارئ قريب منها يفهمها دون حاجته العودة لمعجم لغويّ، يجعلها هذا مُتاحة له في كلِّ زمان. وبما أنّ الروائي يحمل على أكتافه قضيته، وقضية شعب بأكمله، فإنه حتماً يصبو بأن تكون قضيته سارية المفعول، تُسمَع، وتُقرَأ، وتُفهم في قطره، وفي الأقطار العربية الأخرى، والفصحى تضمن ذلك بتباعد الزّمان، وتنوّع المكان، فتبقى الرّواية صالحة للقراءة في كلّ عصر وقطر.

من جانب آخر، انسجم مستوى اللغة الفصحى وطبيعة المشّهد السّرديّ، الذي حاور فيه سيدة تستجّلب الفرح بحضورها، لكنها لا تحضر إلاّ بطقوس خاصة، وفي مكانيّن فقط، هما بياض الورق، وشاشة الحاسوب. يتطلب هذا قدرات وأدوات خاصة، أتقنها الروائي، وارتقى بمستوياتها، فحضور سيّدة الفرح مرهون بهما، وهو السّاعي لها بكلّ ما أوتيّ من حيلة ووسيلة.

وفي ظلّ أجواء صناعة الفرح واستحضار متطلّباته، فالروائي لم يتقوّقع حول لغة جامدة، تنحني منّحى الجديّة باعتبارها ستُحقق غاية مطلوبة بإلحاح، بل حاور سيدته بلغة فصحى انزاح بها نحو الشّعريّة، زاد بها جمال العبارة، وعمّق عبرها الشّعور الوجداني لدّى القارئ، إذ نثر شعراً بقوله لها: "راقصي الكلمات بشهوة، ينتظم الإيقاع، واغمسي القلم في حبر التجربة تعرف الأشياء دروبها، ... لو تعلمين كيف يضئ الحبر روحي"، كما انزاح بلغته الشّعرية هذه نحو فعل الأمر، (راقصي، اغمسي، جربي). إن تبدُّل حال الفعل من الماضي والمضارع إلى الأمر، يُخبر المتلقي بأنّ تلك السيّدة/ المرأة أصبحت مُتاحة وحاضرة، وها هو يداعب الحروف والكلمات معها، ويطلب منها أن تخوض تجربته حتّى تستمر حالة الحضور، وإن اقتصرت في بياض الورق، وشاشة الحاسوب.

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الرابع.

ثانياً– اللغة العامية: وهي اللغة المحّكيّة أو الدّارجة على ألسنة سواد الناس، يتحاورون بأمور حياتهم اليوميّة بها دون الالتفات إلى السّلامة اللغوية؛ فهيّ تتحرّر من الضوابط والقوانين الخاصة باللغة الفصحى، وهي تختلف من قطر إلى آخر، ويُشّهد تنوّعها داخل القطر الواحد، وهي الأقرب من لغة الحوار وفق ما أشار عبد الملك مرتاض[1]. الخوض فيها قضيّة لسانية واسعة الأفق، ومترامية الأبواب، ولكن ما يُسّعِف هذه الدّراسة هو مقدار التفات الروائي واستخدامه لها، وغايته من ذلك.

بإمعان النظر في استخدام اللغة العامية الدّارجة في "ثلاثية شمس" بأجزائها الثلاثة، نجد أنها قليلة جداً، حتى في المشاهد السّرديّة القائمة على الوصف والحوار. ومن ذلك مثلاً: عندما وصف حبل الهواء الذي قطع الاتصال بينه وبين شمس بالمسخوط، إذ وردت تلك الصفة ثلاث مرات في المشهد ذاته "**حبل الهواء يهتز، يصدر المسخوط في كفي رنة موت.. يقتلني المسخوط.. أية محطة أيها المسخوط**"[2].

أمّا المشهد التالي، فهو يرصد استخدام الروائي العامية بما يتناسب، ووضع الشّخصيات المتحاورة، فقد جرى الحوار بين كل من وردة وخريستو وماريا، على النحو الآتي:

"– أنا بحبه يا خريستو.

–انت غلطان بنت وردة.

– ليه يا خريستو.

– غريب بلده ضاع، غريب بروح مش بيرجع.

– انت بنت حلوة، لكن هو مش بيرجع.

– بيرجع علشاني يا خريستو.

تدفعه ماريا بيعدا عن وردة، تأخذ فتاتي إلى حضنها:

–هي بتحبو.. هو بيحبها انت مالك؟

---

[1] - يُنظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص (104 و 116).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (366).

–طز.[1]

يُلقي المشهد السّابق بظلاله على عدّة ملحوظات، أولها، مثول اللغة العامية بين أطراف الحوار الثلاثة، وهم وردة وخريستو وماريا، وفي ذلك يوائم الروائي بين وضع هذه الشخصيّات، وبين اللغة الأكثر تناسباً معها، إذ من غير المتوقع أن يتقن خريستو في كلامه اليوميّ العادي مع أيّ طرف آخر اللغة الفصحى، وكذلك الأمر لماريا، وهما ينحدران من جذور أرمينية. وثانيها، إن انحراف لغة السّرد قليلاً عن الفصحى إلى العامية لم يبعث على التشتت والفوضى، وإنّما بعث على التآلف والانسجام، والقبول الحسن لدّى المتلقي، فالعامية على لسان الأرميني جعلت المشهد أكثر صدقاً وأكثر قرباً من الواقع، ناهيك عن كسر الرتابة التي يبحث عنها المتلقي بين الحين والآخر.

أمّا ثالثها، فيكمن في أنّ هذه العامية لم تكن عصيّة على الفهم، بالتالي فالروائي لا يحتاج تخصيص هوامش لشرح وتوضيح معاني الكلمات المُستخدمة، والقارئ –كذلك– لا يستهويه اصطحاب قاموس لفكّ مغاليق تلك الكلمات، و–بذلك– يبقى الحبل السريّ ما بين المتن الروائي والقارئ ممتداً، وهذا كفيلٌ بمواصلة فعل القراءة بالرغم من امتداد السّرد دون تشتت.

وبعد صفحات قليلة من هذا المشهد، يتجدد الحوار بين ماريا وخريستو، وغريب، وترتفع نبرته بالعامية:

"–أنت مثلي يا غريب، ما فيش بلد، أنا مش بيرجع أرمينيا، إنت مش بيرجع فلسطين، إنت مسكين ولد غريب مثل خريستو.

وعندما ردعته ماريا عن فتق جرح غريب، ردّ عليها:

–إنت حمار يا ماريا. إنت مش بفهم سياسة. إنت لازم يسكت"

أخذ يشتمها بالأرمينية، تضحك ماريا وتشتمه باليونانية".[2]

---

[1] - رواية ضفاف البوح، (428).
[2] - رواية ضفاف البوح، (436).

حتّم هذا المشهد طبيعة اللغة المُستخدمة، إذ بثّ الروائي شذرات جرحه العتيق بلسان أرمينيّ، ذاق لوعة الغربة مثله، فعبّر عن مرارتها بكلمات انفعاليّة، وباللغة العامية التي تصدّرت المشهد دون ترتيب، ولا رتوش صنعة، بالتالي هي الأجدر بما يتناسب مع الأطراف المُتحاورة، وعمق الألم. ومن جانب آخر، اكتفى الروائي بالقول: إن خريستو وماريا تبادلا الشتائم، بالأرمينية واليونانية، دون ذكر أيّ منها باللغتيّن المذكورتيّن لقارئه. يُستشف من هذا امتلاكه زمام السّرد، وحرصه على عدم تشتت القارئ، ويؤكد بأنّ ميله لمستوى لغويّ دون الآخر يأتي بحرفيّة، من شأنها الأخذ بمحّور السّرد بشكّلٍ مُستمر نحو الترابط والتآلف.

ثمة ملاحظة يُستحسن ذكرها في هذا المقام، وهي امتلاك الروائي ناصية اللغة، وحرصه بأن يقوم بنائه الروائيّ على اللغة الفصحى؛ فكانت بذلك اللغة الفصحى بمثابة العمود الفقري لثلاثية شمس بأجزائها الثلاثة، وفي مشاهد الحوار فيها، باستثناء ما ذُكر بين خريستو الأرميني، وزوجته ماريا اليونانية. فقد حاور شخصيات الثلاثية بالفصحى بصرف النظر عن المهنة أو الوضع الاجتماعي، ومن ذلك –مثلاً– عندما حاور القابلة أم بشير، وقالت له: "**أنت مرجوم باللهاث يا ولد، احذر الذهاب مبكرا إلى الموت**" و قالت أيضاً: "**العشاق يسترشدون بقناديل قلوبهم في العتمة**"[1].

وعندما حاور والده العبد العسّقلاني، لم ينفصل عن اللغة الفصحى، وأدرج كلماته ووصيته:

"مرقدي في حضن الجميزة يا غريب"[2]، و

" أبي"

"إني أسكن اسمي ولا خروج منه إلا عند عتبة عسقلان"

"أكمل المشوار يا ولدي، مثلك من تليق بهم عسقلان""[3]

وفي حواره مع شمس أيضاً، انتقى اللغة الفصحى، كما في المشهد الآتي:

"ها أنتِ تسألين والدنيا بواكير صباح:

[1] - رواية ازمنة بيضاء، ص (334).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (342).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، (398).

-أين تأخذني يا غريب؟

-لكِ كل المطارح، تخيري.

-أخاف أن أضل مقصدي وقد تغير وجه المدينة.

-المدينة ما زالت تسكن فيكِ يا امرأة. تذكري.[1]

وفي بيت في الأثير تجلّت اللغة الفصحى، في لغة السّرد والحوار والمناجاة، ومثال ذلك:

"إني رأيتكِ في صوتك، وأنا المغرم بأصوات النساء الراغبات، رأيتكِ امرأة من لحم ودم تنوء تحت وطأة اللهفة والشوق.. لو تعلمي كيف يكون نزف البوح... فالبوح يا سيدتي أجمل ألوان العذاب، يجعل الحيرة فصلا من حكاية العمر الذي يأتي على غير ميعاد"[2].في تلك المشاهد وغيرها، تأكيد على اهتمام الروائي بلغة متنه الروائي على امتداده، وحرصه المقصود على عدم اغتراب حروفه التي تحمل فكره، وتجربته في فوضى العامية، وما ينّفسخ عنها من لهجات عدّة، يدفع هذا باستنتاج بأنّ اللغة فعلاً كانت همّ غريب عسّقلاني الأول وفق ما ذكر عادل الأسطة، فقد منحها عسقلاني ضوء البطولة من حيث اهتمامه بها، وعدم الإغراق في متاهاتها، بالرغم من تناسل السّرد، وامتداده في متتالية سرديّة من ثلاثة أجزاء.

ثالثاً، اللغة الشّعريّة: وهي اللغة التي تقترب من شواطئ الشّعر في زيّها النثري، وهي "التي تقوم بدور بنّاء في القصة- إذا أُحكِم توظيفها، وتُدْخِلُ القارئ في عالم الحُلم المُتخيّل، وتجعله مهيأ لطقس القصّ، شريطة أن تُسهم هذه الشّعريّة في بناء الحدث، وإثراء السّرد، ورسم الشّخصيّة"[3]. وعليه فإنّ ميل الروائي إلى لغة الشّعر في متنه الرّوائيّ له غايات، وظيفيّة، وجماليّة تُمكّنه من إنتاج دلالات جديدة يتجاوز بها الحدود المعجميّة للكلمة، "فالشعريّة تهتم بالمعنى الواسع للكلمة"[4]، ومراقصة الكلمات، وإضفاء صبغته الخاصة عليها، "عبر الشّعريّة تتوالد دلالات تتجاوز محّمولاتها المعجميّة إلى آفاق أوسع وأرحب، تجعل منها رمزاً عائماً، يباغت المتلقي

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (445).

[2] - رواية بيت في الاثير، الفضاء الخامس.

[3] - محمد، حسين علي، جماليات القصة القصيرة- دراسات نصية، ط1، الشركة العربية للنشر- القاهرة، 1966، ص (96).

[4] - ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، و مبارك حنون، ط1، دار بوتقال- الدار البيضاء، 1988، ص (35).

ويخاتله، ويجعله يعيد اكتشاف عالم اللغة من جديد بكلِّ ما فيه من طزاجة وألق"[1]. تلك المُعطيات التي تقدمها اللغة الشّعريّة حفّزت الروائي غريب عسّقلاني الاتكاء عليها، فكانت اللغة الشّعريّة حاضرة في عدّة لوحات، ومشاهد نثرية في الثلاثية، ومنها ما قاله في موسيقى قبل السّقوط:

" يا إلهي.

والمدينة لم تَدُر يوماً على أعتاب حانات المدينة.

لوثتها المواخير وخطايا الساطقات.

لم تكن يوماً حديثاً بين أشداق السكارى والمغنيّن على دلع الأراجيل الرخيصة.

شمس كانت أيقونة في الجامعة.

ناصعة لها وجه من أثير ورأس من ذهب.

"سبحان من خلق وسوى ووهب"

تنهل القانون كما رغب القاضي أبوها بعد أن سئم المنصة تحت نير الاحتلال.

ما يكون العدل والميزان يعاني الاختلال.[2]

تُنبئ الأسطر أعلاه عن رغبة الروائي في تسليط الضّوء على اللغة والطريقة التي صيغت بها، جاء هذا في عدّة أوجه، أولها، وردت تلك الأسطر في جسد الرواية الأولى " أزمنة بيضاء"، وبلون خاص، وهو اللون (الأزرق)، في حين كُتِبت بقية الرواية إلاّ بعض المشاهد باللون الأسود، كما أنها جاءت على شكّلِ أسطر متتالية بشكّل عمودي، وبعدد كلمات تزداد وتنقص وفق الدّفقة، والنفس الشّعري بشكلٍ أفقي، فبدت كقصيدة شعرية ضلّت طريقها، وارتمت في أحضان النثر. معنى هذا أنّ الروائي أورد هذا المقطع/المشّهد السّردي بهذه الهيئة بقصدية تامة، وأراد من قارئه التنبّه إليه، والوقوف على أعتباه والتحديق فيه.

[1] - موسى، إبراهيم نمر، تضاريس اللغة والدّلالة في الشّعر المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، 2013، ص (14).

[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (386).

وثانيها، يكمن في توفيق الروائي بين جرح قلبه، وجرح مسقط رأسه بلغة شعرية، عاطفيّة، أنتجت سرداً خلّاباً ألغى قيود الزمان، وأثار فضول القارئ للبحث عن ماهية المكان، ما يجعل دائرة الرمز تتسع حول "شمس". هل هي امرأة حقيقية من لحم ودم؟ أم هي رمز لمسقط رأسه؟ أمّا ثالثها، فيكّمن في الموسيقى والإيقاع، والنغمة التي ساندت الحدث، وهذا يرفع وتيرة التأثير، والتفاعل من قبل المتلقي من جهة، وتعميق انفعال الروائي وتوتره النّفسي/الدّاخلي، وحرقته على وطنه، واشتياقه له، وليس أقدر من اللغة الشّعرية على ذلك.

أمّا رابعها، فيتمثل في حالة المناجاة التي ارتسمت في هذا المشهد، إذ افتُتِح بقوله: (يا إلهي)، وانتهى بقوله: (ما يكون العدل والميزان يعاني الاختلال). يعكس هذا حالة الانسجام والترابط، فقد جمع خيطاً متيناً ما بين السّطر الأول والأخير، وكأنهما سؤال ويليه جواب، يا إلهي من ماذا؟ لتكون الإجابة في عدم مثول العدل والميزان يعاني حالة اختلال، وبذلك تُزال ضبابية الحالة، وتخفّف أعباء النفس، واحتراقها الدّاخلي على ما حلّ بشمس، يُكَثِفُ في الوقت ذاته دلالة الرمز، وهذا من شأنه أن يحافظ على امتداد الخيط التفاعلي بين النسيج الرّوائي والقارئ.

وفي رواية "ضفاف البوح" تربّع اللغة الشّعريّة في المشهد السّرديّ الآتي:"

"اصعدي إلى الطابق العلوي،

طيّري عصفور قلبك يرى الحقيقة مثل بياض الفجر.. التقطي حبات الندى، حدقي فيها، أثريها على جلدك الناعم تشاهدين العناوين خضراء تأتي إليكِ. أنثري روحكِ تورق فيصدركِ وفي صدري هنا

أنتِ يا شمس عنوان العناوين.

هل نسيتِ؟"[1]

يحمل هذا المشّهد شحنة عاطفيّة مُلتهبة باشتياق بلغ مداه، وهذا استدعى تحوّلات هي رهن الحالة، تمثلت بتغير المكان بعد استحالة تحقّق اللقاء في الطابق الأرضي، واتكاء المشهد على فعل الأمر،(اصعدي، طيّري، التقطي، حدقي، أثريها، أنثري)، وكلها أُسنِدت إلى امرأة واحدة التي

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (463).

بلغ الشوق لها ما بلغ، فهو كرر عليها فعل الأمر لتأخذ قرار الاستجابة دون الالتفات إلى الزمن. فعليها أن تستجيب، وترأف بحاله كما رئف بالعبارات المنتقاة لهذا المشهد، مثل:(بياض الفجر، حبات الندى، جلدكِ الناعم، العناوين الخضراء، ثمّ يذكّرها بأنّها عنوان العناوين). تحمل تلك التعابير دلالات إيجابية جاذبة ومُستقّطبة لها، تجعل فعل الأمر يُستقبل بلين ورأفة، فهو في حالة وهن ووسن، ولا يريد التوقف، فكان العزف على مواطن الجمال فيها بحروف ليّنة، وعاطفيّة، لسدِّ رمق الحالة، والتخفيف من حدّة الجفاف، ولن يقوّى على هذا أكثر من اللغة الشّعريّة التي تضئ مواطن الجمال، وتخفّف من وطأة الوهن، وتعزف على قيثارة العاطفة، وتحلّق في عالم الخيال، الذي يُتيح له طلب اللامعقول وجعله في خانة المعقول.

وفي الرواية الثالثة، "بيت في الأثير"، تجلّت اللغة الشّعريّة بأبهى حُللها، كما في المشّهد التالي:"

"أنتِ محرضتي على البوح.

تجرحينَّ فيَّ النبض حتى النزف، ترضعين من وجدي إلى ما قبل الثمالة، وتقبضين مع النشوة، تقطعين الذروة، مثل غزالة واجفة تهربين..

لستُ صياداً أنا!!

كيف لي أن أطارد فيكِ حالي.. لكننك تهربين وأظل مع انكساراتي.. أشهق حسرتي.

فأنا إن ضيّعتكِ ضعتْ.

وإن وجدتكِ تهتْ.

وأنا المعذّب في الحالين، ليس لي غير قلبي أمتطيه.."[1]

مشهدٌ يفيضُ بالعاطفة، ويقبض على جرح عتيق، ألقت فيه الأنا/ أنا الروائي حمولتها بشجن، فالمقام اتسع لعتاب الأحبة، وعامت الكلمات، واتسعت دلالتها بين ال (أنا/ أنتِ)، وقد اتضح جليّاً للقارئ بأنّ (أنا) الروائي مُعذّبة إلى حدّ النزف، وبعد توالي الأفعال التي تركت ندوبها على

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السّابع.

أناه يعود، ويقول لها بصوت عزف كلّ ألحان العذاب: (لستُ صيّاداً أنا!!)، ثمّ يدخل في حالة من التماهي معها، عندما توجه بسؤاله لها: (كيف لي أن أطارد فيكِ حالي)، وكما أنّ ظلال كلّ حالة تجمع بينهما في التيه والضياع، وفي الحضور والغياب. وفي السّطر الأخير تعود الأنا أدراجها، وتدرك عمق الألم الضارب بها، وتُقرّ بأنّ عليه في نهاية الأمر مساندة نفسه بنفسه، ومساعدة قلبه على الاستمرار، فالحالة ما زالت ضبابية، وموعد اللقاء الحقيقي على الأرض ما زال مُبهماً.

ومن جهة ثانية يدفع هذا المشّهد برحيق كلماته، وانفتاح دلالاتها بالقارئ نحو استساغة مثل هذه المقاطع بلغتها وزيّها الشّعريّ، بالتالي سيألف وجودها وهيّ مُلّقاة في أحضان النثر، هذا بدوره يحافظ على خطّ الانسجام والترابط، ويبعده عن الشعور بالضياع والتيه، والروائي يعي هذا تماماً، فهو الذي عاش الغربة حتى النّخاع، ورضع حليبها المُرّ، فمن غير المتوقع أن يمارسها بنفسه، وفي متنه الرّوائي، ومن ثمّ تنعكس على قارئه.

ومثال آخر من الرواية الثالثة،

" الريح صفراء تلون الأفق بالشحوب

وصقيع الكون يزحف ينذر بالغروب

لا خيار غير الهروب إلى الهروب"[1]

تعانق الأسطر الثلاثة السّابقة قصائد الشّعر الحرّ في هيئتها، وقصائد الشّعر العمودي في سيرها على حرف رويّ واحد، إذ سارت على حرف الباء (بالشحوب، وبالغروب، وإلى الهروب). ضرب هذا على وتر شديد الحساسيّة بالنسبة للروائي، فبعد تلك الصولة الروائية الممتدة، ما زالت الريح صفراء، والصقيع ينذر بالغروب، وحالة الهيام في أعلى تجلّياتها. لكن عسّقلاني لم يعد يتجوّل في بحبوحة من الوقت، فالوقت يطارده، واللقاء أصبح حالة طارئة لها الأولوية، ولكنه استحال على الأرض، وعليه فاللقاء عبر الأثير هو حقّ مشروع، وطبيعيّ/منطقيّ، وهو الذي انطبقت أنفاسه من شدة صبره، وصبر الرجال طويل الأنفاس و–لكنه– يوشك النفاذ في مرحلة ما. وكأنّ عسُّقلاني يستعين بكلِّ ألوان الإبداع من نثر، وشعر بنوعيّه الحر والعمودي،

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.

وبمستويات اللغة المتنوّعة، علّه يُسمِع لهيب غربته الحارق، ويروي جفاف عروقه بلقاء قبل غروب قريب. على صعيد آخر يعكس هذا مدى تمكّنه من أدواته الفنية، ومقدرته اللافتة على إدارتها، وتطويعها بما يتناسب ومُعطيات الحالة على مستوى الشّكل الخارجي، والمعنى الدّاخلي العميق، فتتجلّى اللغة بأبها حُللها مطّواعة /مرنة دونما تكلّف ولا ابتذال، وتتجلّى المعاني كمحارة مُخبّأة في الأعماق تدفع بالقارئ للغوص لصيّدها طازجة، وناصعة.

على ضوء ما سبق، يمكن إيجاز القول إن الروائي استند إلى اللغة الشّعريّة في ثلاثيته، وأتاح لها المُتسع الكافي لتمارس طقوسها الجمالية، والدّلاليّة الواسعة في متنه الرّوائي، وبثّ عبر رمزيتها لذّة الاكتشاف عند القارئ، فكانت اللغة الشّعريّة الحاضنة الأكثر انسجاماً للعاطفة، والبوح، وعتاب الأحبة، وتنوّع الإيقاع، وجرس الكلمات دونما تكلّف ولا تصنّع، ولا زخرفة زائدة، وفي الوقت ذاته نحّت اللغة الشّعريّة بوجودها حالة الضعف والسّقم، والشّحوب عن لغة الثلاثية بشكّلٍ عام. يُدعّم هذا الرأي بقول لعبد الملك مرتاض: "إذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، مُغرّدة، لا يمكن إلاّ أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، وربما شعثاء عثراء"[1].

كما أضفت اللغة الشّعريّة بريقاً خاصاً بخصوصيّة التجربة، ومنحت الروائي حقّه في إقامة اللقاء، بينه وبين وليفته التي طال انتظارها، وأتاحت له المجال للبوح لها، وعتابها وتوجيه اللّوم لها، وهي المُتمنّعة حيناً، والمُستجيبة حيناً آخر، وإذ بها تقارب بذلك صورة المحبوبة التي طاردها حبيبها الذي لا يرى سواها في قصائد الشّعر. وعليه فإن غريب عسّقلاني أزاح قيود النثر عن متنه، من خلال اللغة الشعرية فحلّق عبرها في الأثير، واستمال القارئ، وأبعد عنه رتابة السّرد، وكان ذلك كله بوعيّ واتزان، فلغة عسّقلاني الشّعرية في ثلاثيته لم تنجرف نحو المبالغة، بل حافظت على جيناتها الوراثية الأولى، وأبقت المتن الروائي مُستساغا.

المبحث الثاني–التكرار

يُعدُّ التكرار من الظّواهر النّصيّة التي تؤدي دوراً فعّالاً في إجلاء مقاصد الروائي، وإضاءة المكامن الدّلالية، والجمالية الخفيّة في المتن، إضافة إلى إيقاعات موسيقيّة تصبّ في أذن المتلقي النغم، وتُلقي في نفسه قوة التأثير، في جو من التآلف والانسجام، "كما يُضّفي التكرار

[1] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص (100).

على النّص الترابط الشّكليّ، والدّلاليّ في سياق تواصليّ معيّن بين العناصر المتَكرِّرَة على امتداد طول النّص؛ وبذلك يُعدّ التكرار مفتاحاً للقضيّة الكبرى المُتسلّطة على النصّ"[1]. وعليه فالتكرار ووفق ما أشارت نازك الملائكة "يُسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكّشف عن اهتمام المتكلم بها"[2]. ويراد بالتكرار: "إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر، أو مواضع متعددة من نصّ أدبيّ واحد"[3].

وبإمعان النظر في "ثلاثية شمس"، يُلحظ إدراك غريب عشّقلاني لظاهرة التكرار عن ثاقب بصيرة، فلجأ إليها على صعيد الكلمة، والضمير، والجملة، إذ شكّلت تلك الكلمات، والجمل المكرورة، والضمير، الخيط المترابط للأجزاء الثلاثة، وعمّقت الانسجام والتناسق في المعمار الروائي بشكّلٍ عام، وشحنت المعنى بحمولات دلاليّة خفيّة، حفّزت بدورها المتلقي للقراءة الفاعلة والمؤثرة.

بداية كان التكرار على صعيد الكلمة/المفردة، ويتمثل هذا بداية في تكرار المسمّى العام للثلاثية "شمس"، حيث سجّل تكرار هذا الاسم في الجزأين الأول والثاني من الثلاثية ما يقارب (299) مرة. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر: (هي شمس/ شمس عند البحر تمارس رياضتها/ أنا معك يا شمس/ رأيت صوتك أخضر يا شمس/ أي طاقة فيك يا شمس/ عودي معي يا شمس/ أسمعك يا شمس/بحة صوتك يا شمس تلون الحكايات، والحكايات دروس/ ماذا تفعلين يا شمس/ إلى اللقاء يا شمس/...).[4] و (أنا شمس.. أنا شمس../ هل تعودين يا شمس/ ماذا أهديك يا شمس/ شهقت شمس جنوناً وهياماً/ اصعدي يا شمس إلى الشرفة إني أنتظر/ المرأة شمس تنظر في الدنيا فينداح المدى/ أشمس أمامي؟/ هذا أنا جئتك يا شمس/...)[5].

إذ كشف المتن الرّوائي عن خصوصية هذا الاسم، وعن مدى الارتباط العاطفي الذي يختزنه الروائي له دون سواه. فكانت "شمس" المعادل الوجداني لذات الروائي ودواخله. تجلّت من خلال حميميّة تنبض بطاقات إيحائية. ارتطمت بشهوات التغريب، فرضعت هي/ شمس حليباً مُخثّراً

[1] - نزار، ميلود، الإحالة التكراريّة ودورها في التماسك النصي بين القدامي والمحدثين، مجلة علوم إنسانية- الجزائر، العدد 44، 2010، ص(1).
[2] - الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط 7، دار العلم للملايين- بيروت، 1978، ص (276).
[3] - السيد، شفيع، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغين وإبداع الشعر، مجلة إبداع، العدد: 6، 1984، ص (7).
[4] - رواية أزمنة بيضاء، ص (362، 365،364،363).
[5] - رواية ضفاف البوح، ص (429 و 441).

قبل الانديا‌ح، وفُطم هو عشْقلاني قبل موعد الرضاعة. والعاطفة مُتأججة للأم الروحيّة في المتن الرّوائي "شمس"، جعلها هذا تتصدر الحضور في أوّج غيابها. فحاورها، وعاتبها، واستجوبها، ووصفها، وراقصها على سنّ قلمه في عدّة مشاهد في متنه الروائيّ الممتد فكانت بجدارة "شمس"/مسقط رأسه/مجدل عسقلان.

ورُصِد تكرار آخر لافت في اسم(غريب). من الطبيعي أن يتواجد هذا الاسم (غريب)، على صفحة الغلاف للعمل الرّوائي، كونه كاتب العمل، ولكن من اللافت أن نجد اسم غريب يتوالى في المتن الروائي، وعلى وجه الخصوص في الروايتيّن الأولى والثانية في الثلاثية، ومن ذلك: (ماذا تكتب هذه الأيام يا غريب؟.. في أي الأساطير أعثر عليك يا غريب؟.. مرقدي في حضن الجميزة يا غريب.. تصحبك السّلامة يا غريب.. أين أنت يا غريب؟ هل تسمعني يا غريب؟.. لا تعذبني يا غريب[1]، أهلا غريب.. غريب بلده ضاع.. أنتَ أنتَ يا غريب.. عم مساء يا غريب.. نتواصل يا غريب.. هل ترى ما أرى يا غريب؟.. هل توقعت حضوري يا غريب؟.. إلخ)[2].

يأخذ تكرار اسم غريب في متن روائيّ متوالي الأجزاء إلى عدّة دلالات، تكّمن أولها، في انغماس حامل هذا الاسم في غمار التجربة حتّى النّخاع، فهو عاش الغربة التي تركت فيه ندوباً مستديمة، فبات من الصّعب انحلاله عنها أو انحلاها عنه. وثانيها، أنّ الغربة ألقت بحمولتها النفسية الصعبة على غريب، لدرجة بات فيها هذا الاسم المتداول، والمتعارف عليه ليس بين أروقة الكتب، والكُتاب فحسب، بل وفي تعاملاته اليوميّة مع الأطياف المختلفة، فوالده وأصدقاؤه خريستو، وماريا، وفوزية مهران، ووليفته شمس، كلهم يتداولون هذا الاسم، وينادوه (غريب). أمّا ثالثها، فيتمثل بأن اسم (غريب)، يهمس بصوت خافت، في أذن الأجيال المتلاحقة كيّ تتابع المسير، وتبقى متشبثة بحقّ العودة.

كما رُصِد تكرار ثالث على صعيد الكلمة/المفردة، في كلمة (سؤال)، بحروفها هذه، وبكلِّ ما يسوق إليها من أدوات استفهام. استدعى هذا تربّع علامة الاستفهام (؟) عدّة مطارح في الثلاثية، ومثال هذا ما جاء في رواية "ضفاف البوح" **لو تعلمين يا امرأة.. يبدأ السؤال وشوشة خجولة..**

[1] - ينظر: رواية أزمنة بيضاء، ص (337-415).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (423-445).

يصبح السؤال مشاكساً يكبر السؤال.. السؤال يسكننا وجعنا، ونسكنه وطنًا.. يكبر السؤال يا امرأة.. السؤال الحارق مثل لسعة النار على بياض العين.."[1]

أمّا علامة الاستفهام (؟)، فقد وردت في هاتين الصفحتيّن من الرواية ما يعادل: (14) مرة، تلت استخدام الرّوائي لأدوات الاستفهام المتناوبة بين: (هل/كيف/أي/ ماذا/ ولماذا/ متى..). تنقر تلك الأسئلة على قشّرة دماغ الرّوائي من جهة، وعلى قشرة دماغ القارئ من جهة أخرى، إذ تناولت في محتواها قضايا جوهريّة تتشابك مع الوطن، والكتابة، والغربة كمولود بِكر يسوق مخاض الولادة في كلّ جزء من أجزاء الثلاثيّة، وما يؤكد هذا تذيل الروائي بسؤال: (كيف أنتِ مع الرواية؟ هي لعبة للتسلية أم غواية؟ أم هي الغربة في الغربة تعتصمين فيها من التيه؟ هل أنتِ مثلي؟ وأنا الغريب لا أرى في الأفق غير مسقط رأسي عسقلان)[2]. وفي مُفتتح أزمنة بيضاء، تناوبت أدوات الاستفهام المحمولة على أكتاف الراوي على طوال خطّ الرحلة: "القطار يأخذني إلى هناك، يحملني مع أسئلتي: (كيف/ كم/ هل/ أم؟). أمّا بيت في الأثير جاء "السّؤال ما زال يتربع المسافة.. فهل جئتكِ في المكان المستحيل؟ ...أي امرأة من بين النساء فيكِ؟... هو السّؤال المعلق الممتد على خط التجربة.. فهل الإجابة في نهاية الرحلة التي لم تبدأ بعد.. كيف يأخذني السؤال وأنا الذي لا أخطئكِ..[3]

وفي فضاء آخر قال: " ربما يأخذك الحنق.. ربما تصرخين غضبى:

-ما الذي في غزة إذن؟ – لا شيء غير جنون الانتظار"[4]

بما سبق، نقف عند مشارف عدّة ملحوظات منها، أولاً، أنّ الروائي يسكن نصّه، ويشاطره أرقه، فهو الذي يحمل حكاية الوطن، وحكاية الوطن مُغلّفة بالسّؤال، الذي طنّ عليه بمقدار طنين الغربة والاغتراب. ما دفع الروائي لمنح المساحة الكافية للسّؤال، وأدواته في مفاصل النصّ، وأروقته الممتدة، بقصديّة تامة يميل فيها للتلميح تارة، والتصريح تارة أخرى، ورواغ من خلال الأسئلة التي فيها من الألم بمقدار ما فيها من الصّدق، علّه يجد بعض الإجابات المنطقيّة الشافيّة للحالة الفلسطينية الأزليّة.

---

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (421- 423).
[2] - رواية ضفاف البوح، ص (423).
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[4] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السادس.

أمّا ثانياً، فيتمثل باعتبار القارئ الشّريك الإيجابي، والفاعل في العمل الرّوائي، يقوده هذا للبحث عن إجابات للأسئلة المطروحة، وطرح العديد من الاحتمالات والبدائل، وهذا كفيل بأن يجذب القارئ إلى بؤرة الحدث، ويزجّ به في الحالة فيصبح شريكاً في الأرق للمرة الثانية، هذا الأمر يحقّق عدّة أهداف، أولها، أنّ تلك الأسئلة ترسل إشاراتها من بين السّطور، وفواصل الكلمات، بالتالي هي كفيلة باستمرار توهّجها لأجيال متتاليّة، فقد رحل عن الدنيا أجيال عديدة، ولكن الحكاية ما زالت مسّتمرة؛ بل على العكس فقد أصبحت تلك الحكاية وسؤالها اللحوح بمثابة شهادة يصعب دحضها، فهي لا تُعزَف في الحجرات المُغلقة، والمُعّتمة فتكون عرضة لنخر السّوس، هذا بدوره يزيد من الرغبة في المحافظة على الهوية والذات، فهما ما زالا من المطالب الحتميّة والضّروريّة.

أمّا ثانيها، فيتمثل بأنّ هذه الأسئلة تُضئ جوهر المعاناة الفلسطينيّة، وتختزل الجغرافيا المفقودة، وتعيد إنتاج الواقع، وتسترد عافيته. وثالثها، يكمن برغبة الروائي إبقاء قارئه متجوّلاً بمساحة معينة دون الانزياح بعيداً عن مرماه ومقاصده. وفي الوقت ذاته يفتح أفقاً واسعاً لشرائح القرّاء كل حسب ثقافته ووعيه. أمّا رابعها، فيتجسّد بمنح المتن الرّوائي إيقاعاً خاصاً يبعد الملل، ويكسِر الرتابة. يحوّط ما سبق، ملحوظة أخيرة تتجلّى ببقاء سؤال الرهان، وسؤال الإبداع، وسؤال الفجيعة الذي أدخل الروائي مُختبر الكتابة طازجاً، ولحوحاً، ومطواعاً لكلِّ زمان ومكان، فالأسئلة مفتوحة، وبعض الإجابات مؤجلة.

وقد حفلت الرواية الثالثة "بيت في الأثير"، **بتكرار الجملة** التالية بشكّلٍ لافت، وهي: " **أنتِ لي امرأة واحدة**"، تكررت تلك الجملة بهذه الصيغة، وبما يقاربها في المعنى، من خلال تفرد تلك المرأة بمواصفات خاصة دون سواها، على النحو التالي: "لا امرأة غيرك في بيت الأثير.. لا روح غيرك فيّ وفيه.. أنتِ الحاضرة في الخاصرة.. النساء خرجن منك يحطن بي، ما عدا واحدة لن تأت هي أنتِ.. أنت امرأة عصية على الرجال.. لا نساء من حولي إن لم تكوني أنتِ.. أنتِ آلاف الوجوه .. أنتِ امرأة اجتمعت فيها كل النساء.. أنتِ محيرتي.. والحقيقة أنتِ زنبقة الحديقة، امرأة في شرفة الحلم.. امرأة زادها الألم.. امرأة يترصدها الذهول.. فأنتِ إلى الدنيا امرأة/ خريطة.. أنتِ امرأة قدر.. امرأة تشرق فيها شمس المعضلة.. امرأة قدر تتوهج في مواعيد الصفاء.. سكنتكِ امرأة وطن.. ورأيتكِ مرسومة في دمي.. رأسكِ يتوسد شمال البلاد.. أرأيتِ لا

مفر إلا أنتِ.. أنتِ لي هناك.. أنتِ محرضتي على البوح.. أنتِ برعمة الندى... أنتِ عنواني مهما ابتعدتِ أو نأيّتِ.." [1]

يسبق تلك الجمل والتعابير، جملة اسمية في رواية ضفاف البوح، شأنها أن توضح المراد بما تلاها من جمل اسمية في بيت الأثير، وهي: "المرأة تكسر قلمي تسكب حبره الأسود تحت قدميها، تدفنه في الرمل. واقفة لا يصدر عنها غير اللهاث. وأنا أنتظر الإشارة لأبوح، يحيرني المقام:

"غابت المرأة/ غابت شمس لا أدري"[2]

بإجراء مقارنة بين الكلمات القائمة عليها تلك الجمل في الروايتيّن نجد ما يلي: أولاً، جاءت كلمة (امرأة) في ضفاف البوح معرّفة بأل التعريف؛ فهيّ معروفة بالنسبة للروائي بشكّلٍ لا خلاف عليه. أراد بهذا التعريف أن يمنحها الوضوح أمام القارئ، باعتباره بثّ العديد من خيوط المعضلة في ثنايا المتن، وما يؤكد هذا التعريف، وانحصاره في امرأة محددة دون سواها إلحاق هذا المشهد بالقول: "غابت المرأة/ غابت شمس"، حيث جاء اسم شمس صراحة دون الحاجة إلى الالتفاف حوله، فالتعريف، والتخصيص لها وحدها.

أمّا ثانياً، جاءت كلمة (امرأة) في رواية "بيت في الأثير"، نكرة، وجاءت الجمل في جُلّها مستندة إلى الضمير (أنتِ) بصيغته الظاهرة والمستترة، أدى هذا إلى خلوّ الرواية الثالثة من اسم (شمس) بحروفه المباشرة (ش/م/س)، يدفع هذا القارئ لطرح سؤال طارئ، وهو، هل بهذا التنكير ابتعدت شمس عن المشهد؟ بمعاودة النظر في التعابير والجمل المستخدمة في بيت الأثير، نحصل على إجابة صارخة مفادها بأنّ هذا التنكير زاد (شمس) حضوراً، وأزال غباش الاحتمالات، فقد منحها الروائي كلّ الصفات والهيئات التي تجعلها (شمس) دون سواها، فهي(الحاضرة، والعصيّة، والمحيّرة، والحقيقة، والقدر، والمحرّضة على البوح وبرعمة الندى، والعنوان، رأسها يتوسد شمال البلاد، وهي الخريطة، والوطن).

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث والرابع والخامس والسادس.
[2] - رواية ضفاف البوح ص (473).

ثالثاً، يأخذ هذا التنكير بالقارئ نحو مساريّن، أولهما، يستشعر القارئ الأوطان الضائعة، والمدن المسّلوبة في (شمس/امرأة/أنتِ)، فهذه حالة عامة يتشابه فيها عسقلاني مع الكثير ممّن شُردوا من أوطانهم، وتلتقي فيها شمس مع مدن فطمت صغارها قبل موعد الرضاعة أصلاً. وثانيهما، يؤكد له بأنه بات قريباً جداً من حلّ المعضلة التي تناثرت خيوطها في نسيج أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، فالاحتمالات أصبحت لاغية، فالمرأة التي أرهقت الروائي منذ عتاب الإهداء، والعناوين، والأنسجة الدّاخلية للروايتيّن، هي:(مجدل عسُقلان)، التي لا تنافسها أيّ امرأة في مرتبتها العليا، ولا تحلّ إحداهن محلّها، وعليه يصبح القارئ في هذا الجزء من الثلاثية في حالة من الاستكانة المحفوفة بنشوة الوصول لحلّ المعضلة، وفكّ مغاليق المتن.

ويكّمن ثالثاً، بارتكاز الرّوائي على ضمير المخاطب المؤنث المفرد (أنتِ) بصيغته الظّاهرة، والمسّتترة، فقد تكرّر هذا الضمير بشكّلٍ واضح، وعاد على امرأة واحدة، فكان –بذلك– الضمير (أنتِ) الشّريان الفاعل في نسيج المتن الممتد عبر ثلاثة أجزاء كأداة ربط من جانب، وكخيط ناظم للنسيج الرّوائي، وبناء الدّلالة من جانب آخر. أمّا رابعاً، فيتمثل باستنتاج عام مفاده أنّ التكرار على صعيد الكلمة أو الجملة أو الضمير في "ثلاثية شمس" كان بوعيّ تام من الرّوائي، وبقصديّة مدروسة، دونما تلكؤ أو ضياع، كما حقّق التكرار التماسك بين أجزاء الثلاثية، وجرى جريان الصحة والعافية في متنها الممتد، إضافة إلى منح المتن الروائي الحركة، والتنويع، والإيقاع، وهذا يمنح القارئ متعة القراءة الفاعلة، ويحقق له نشوة الوصول، ويبعد عنه الملل والرتابة.

كما سجّل ضمير آخر الحضور المتكرر، تمثل بضمير المتكلم المفرد (أنا)، كما في المُقتبسات الآتية: (وأنا الآن أحفظ تفاصيل بيت كان لي بضع، وأنا يأخذني الجنون ما الذي أغضبكِ وما دهاكِ، هذا أنا وهذه أحوال السّؤال، وأنا على حافة البئر في حيرتي، وأنا لا زلت على لهفتي إلى حبل الهواء، وأنا الذي طار قلبي يوم أتيت، صرت أنا نورسا بلغ الرشد، وأنا هنا ما زلت أنتظر عند بوابات المعابر للمرور إلى امرأة لي هناك، وأنا ما زلت أنتظر عودتها ولو بعد حين...)[1]. امتلك ضمير المتكلم المفرد (أنا) بحروفه القليلة، وبألف المد التي أُختُتِم بها، خصوصية مُشّبعة بخصوصية المتكلم، وألقى بعدّة حمولات دلالية، أولها، ارتباط هذا الضمير

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث والرابع والخامس والسابع.

بعلاقة حميمية مع الذّات المُتكلمة، التي رضِعت حليبها حدّ الثمالة من الفضاء الرحب الذي أتاحه الجزء الأخير في الثلاثية "بيت في الأثير"، على وجه التحديد، حيث وثّق تكرار هذه الأنا العلاقة ووطّدها. وثانيها، يكمن في حالة التوحّد مع الأنا التي تبعث على اليقين، والتشبث بالمرجوّ، بالرغم من ضبابيّة الحالة، وأمّا ثالثها، امتزج ضمير المتكلم المفرد (أنا) في بناء النصّ، وأنتج حركة منسجمة في اتجاهين، أولهما، أنّ هذه الأنا تستمد طاقتها وأوج توهجها من خلال الآخر، وهو بكلّ تأكيد الكامن في ضمير المخاطب للمؤنث، وهو (أنتِ)، الذي يلتقي بدوره وبؤرة الدّلالة التي دارت ما بين الطالب والمطلوب، (أنا، أنتِ)، هذا بدوره يستثير المعنى المخزّن في ذاكرة المتلقي من بداية السّرد، ما يؤدي إلى ولادة فيضٍ من الدّلالات الآخذة إلى حلّ المُعضلة في الجزء الأخير من الثلاثية. وبذلك تتجلّى الأنا المكرروة كقطعة فسيفسائية صنعت المعنى وزخرفته بحرفية جعلته بعيداً عن رتابة التكرار.

قفلة الرواية/ نهاية الرواية

يشيرُ مصطلح "قفلة الرّواية" إلى الموضع النهائي/الختامي الذي يُحكم نهاية الرّواية، إذ تنغلِق فيه الأحداث وينكشفُ مصير الشّخصيّات، ويُتاح المُتسع أمام القارئ لفكّ مغاليق النصّ، ومن ثمّ الإجابة عن الأسئلة التي نُثرِت في بداية الرّواية، –بذلك– فإنّ هذا المصطلح يلتقي مع المصطلحيّن الأكثر تداولاً بين الدّارسين، وهما (نهاية الرواية، وخاتمة الرواية). فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية مصطلح الخاتمة الذي يُشير إلى "الجزء الأخير من نصّ يغلب أن يكون طويلاً، يُذكر فيه بإيجاز أغراض النص أو النتائج التي وصل إليها البحث أو آخر تطورات الأحداث إن كان النص روائياً"[1]. وأُطلِق مصطلح "نهاية الرواية" في قاموس السّرديّات على الحدث الأخير في الحبكة أو الفعل، وقد أشار بأنّ "النهاية تحّتل موقعاً نهائياً وحاسماً بسبب الضّوء الذي تُسلطه على معاني الأحداث التي تؤدي إليها، فهي تقوم بوظيفة القوة الممغنطة والمبدأ المُنظّم للسرد"[2].

بالاستناد إلى ما سبق، استساغت الباحثة مصطلح "قفلة الرواية"، وفيه إشارة إلى الموضع الذي يُسّدِل فيه الروائي السّتار عن مجريات الأحداث، ويضع فيه نقطة النهاية، ويُسرِّح قلمه. إذ وجدتْ هذا المصطلح أكثر تناسقاً مع الحلقات المُتسلّسلة على شكلِ ثلاثية يقوم كل جزء فيها على بداية، وينتهي بمشهد أخير، ويُقفل بتاريخ كتابة هذا الجزء، ويليه نقطة. وعليه فقفلة الرواية، ونهايتها لا تقلّ أهمية عن بدايتها، فهي الصّدى المسموع للبداية، والبؤرة الدّلالية التي تفسر الكثير من المواقف والأحداث. ففيها يجدُ القارئ ضالته، ويجيب عن تساؤلات عدّة تشكّلت بفعل قراءة العمل الروائي، أو بإثارتها من قبل الروائي نفسه الذي يبثّ فيها موقفه، أو حكمه، أو طريقته الخاصة في إنهاء الأحداث، وهذا قد يكون سبباً في توتر العلاقة بينه وبين قارئة في حالة لم تتوافق تلك القفلة وذائقة القارئ ومخالفتها محور توقعاته. ما يدفع الروائي للتفكير طويلاً قبل إقدامه على وضع نقطة النهاية، على اعتبار أنّ العمل الروائي وحدة عضويّة تستلزم ترتيباً افتراضياً محدداً على مستوى عرض عناصر المادة الحكائيّة كلها[3]. يتمخّضُ عن هذه الأهمية لقفلة الرواية أسئلة مُلحّة يطرحها الروائي على نفسه قبل رسم معالم نهاية الرواية، منها– ما

[1] - وهبة، مجدي، و المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان- بيروت، 1984، ص(156).
[2] - برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر-القاهرة، 2003، ص(58).
[3] - يُنظر: أشهبون، عبد الملك، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط1، رؤية للنشر- القاهرة، 2013، ص (116).

طبيعة النهاية المناسبة لمسار الأحداث؟ وهل عليها أن تكون نهاية مُقفلة أم مفتوحة؟ وما الأثر الذي ينبغي أن تُحدثه النهاية لدى المتلقي؟[1] وما علاقة القفلة بعنوان الرواية وبدايتها؟ تجدُ الباحثة في هذه الأسئلة البوصلة التي توجّه محّور النظر لقفلة الأجزاء الثلاثة في "ثلاثية شمس"، وهي على التوالي: (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، وبيت في الأثير).

تمثّلت قفلة الرواية الأولى في "ثلاثية شمس"، وهي "أزمنة بيضاء" بالمقام الأخير الذي تناوله الروائي وهو (مقام الماء)، وبذلك فإن هذه القفلة/ النهاية لم تكن ضمن حدود الصفحة الأخيرة في الرواية، أو في الفقرة الأخيرة كما هو متداول في جلّ النهايات السّرديّة، بل كانت في المقام الأخير، وجاء فيه **(أعود إلى أوراقي، أبحثُ عن مسودات قصص سكنت الملفات وصامت على نهايات ملتبسة حائرة أمام البوابات.. ألوذ بمسودات قصص كتبها معلمي، لم تكن تؤرقه النهايات، كان ما يشغله البدايات... وأنا الآن يضربني فصل يصير على الورق، والوقت بين شمس ولطيفة دخل في طور الأرق/القلق)**[2]**. وفي مشهد آخر "شمس تركب عتمة الليل، قلبي يرتجف هلعا عليها.. سفر الليل يا شمس بلا عيون.. موحش وخطر.. شمس تأتي مع تباشير العنب".**[3]

"والطرقات أخذتني اليوم خلف مواويل رددها الشوق عند تلة السودانية، أنظر إلى الأفق، طيري الأبيض ينقر وجه الماء يحوم فوق رأسي ثم يعود إلى البحر، يقف على جلد الماء يصدر "كغكغة" أشبه بالنداء" "عارياً أصبحت كما خلقني الله، أقطع الموج غايتي طائري الأبيض، أبتعد والشاطئ يبتعد حتى أصبح نقطة سوداء على مرمى النظر.. فجأة صارت الدنيا بلون الدم، صار الماء أحمر، طائري ينطق مذعورا يصرخ بي بصوت آدمي.. عد إلى الشاطئ يا ظلي.. فقد تعديت الحدود.. زورق دورية الاحتلال يشوي بصليات الرصاص، طائري يمم نحو منارة عسقلان يقطر دماً.. جدفت نحو الشاطئ، روحي تسبقني إلى الرمل لم تخجل من عربي"[4]**.**

---

[1] - أشهبون، عبد الملك، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط1، رؤية للنشر- القاهرة، 2013، ص (116).
[2] - رواية أزمنة بيضاء، ص (414).
[3] - رواية أزمنة بيضاء، ص (415).
[4] - رواية أزمنة بيضاء، ص (416).

تلتقي هذه القفلة/النهاية ومسار الأحداث التي دارت في الرواية منذ انفتاح المشهد الأوّل، فالروائي الذي شُرّد عن مسقط رأسه، بقيّ باحثاً عنه في الطّرقات، وفي خبايا القصص والحكايات، وبتوارد الأفعال المضارعة في قفلة الرواية واستنادها إلى ضمير المتكلم، محور آخر من محاور الانسجام والتآلف في خط سير الأحداث، فالروائي يروي حكاية شعب هُجّر وما زال، من خلال أناه التي عاشت أيضاً الحالة ذاتها وتجرّعت مرارتها؛ لذلك فهو في حالة حركة مستمرة، وفي حالة عدم استقرار مرهونة بالعودة إلى مسقط رأسه. كما امتازت هذه الرواية بالنهاية المفتوحة، إذ تتناسب هذه النهاية وطبيعة البناء الممتد لتلك المتتالية السّرديّة من جهة، وتتلاءم مع بؤرة الحدث الذي يستقطب الاستمرار والتطّلع الدّائم للعودة إلى المكان الأول للروائي.

كما تمكنُ هذه القفلة المتلقي من الإجابة على بعض الأسئلة المطروحة في متن الرواية، وكذلك الأسئلة المتولّدة في ذهنه والمرهونة برصيده المعرفيّ، ومن جانب آخر تطنُّ تلكم القفلة على أذن المتلقي لمتابعة السّرد التالي حتى يتمكّن من فكّ خيوط المعضلة بشكّل أكثر وضوحاً.

أمّا علاقة قفلة الرواية بالعنوان الخاص "أزمنة بيضاء" فتتجلّى في حاجة الفلسطيني إلى أزمنة بيضاء لا إلى زمن أبيض واحد حتى يتسنى له محوّ قتامة الأزمنة التي عصفت به، وفي قفلة هذه الرواية تمثّلت تباشير لأزمنة بيضاء كتباشير يوم جديد، وتباشير العنب، وبالفجر الذي يبشّر بالنهار، فهذه الأوقات تشعّ بالتفاؤل والاستبشار ولو بعد حين، وتجدر الإشارة أنّ تلك التباشير التي ذُكرت في القفلة على علاقة مباشرة بالمسمّى العام للثلاثية "شمس" بما تشتمله من ضوء ودفء وتفاؤل، وبداية جديدة وكل تلك المعاني تقع في حقل دلاليّ واحد يصب في دائرة الصفاء والنقاء، والدفء الذي يشعّه الأبيض، وتشعه الشّمس، كما سجل حضور شمس في قفلة هذه الرواية سبع مرات. هذا العدد يُخبر باهتمام خاص بها منذ العتبات الأولى وحتى النهاية. كما يُخبر بانتظام خط سير الروائي في متنه الروائي فهو أطلق اللون الأبيض، والزمن الأبيض، والطائر الأبيض منذ العتبات، ولم ينفلت منهما حتى النهاية، وكذلك الأمر بالنسبة لشمس فقد حضرت في عتبات الإهداء، وبداية الرواية واستمرت حتى النهاية، ما يدفع بالمتن نحو التعاضد والانسجام.

وقد ارتبطت قفلة الرواية ببدايتها بشكّلٍ مباشر، وكأن صفحات النهاية تتلو صفحة البداية مباشرة، فقد تعنوّن المشهد الأول(عود ثقاب في ظلمة حالكة)، وعليه فالعلاقة بين البداية والنهاية

تقع ضمن ثنائية ضديّة (الظلام/ الليل/العتمة مقابل النور الضياء)، وهذا التقابل يعكس ما هو كائن (العتمة الحالكة)، وما ينبغي أن يكون حتى تزول العتمة ويحلّ النور. وحين نقارن البداية بالنهاية نلحظ أنّ ثنائية التضاد كانت نقطة ارتكاز دلالي يلتقي وإشكالية الرواية المتمثلة (بالغربة/ العودة).

كما حقق حبل سريّ آخر الانسجام والتآلف ما بين بداية الرواية ونهايته، إذ تمثل بالاستباق الزمني الذي قدمته أم بشير عندما قالت: "**أنت مرجوم باللهاث يا ولد، احذر الذهاب مبكراً إلى الموت**"، فوقع صدى تلك النبوءة في المشهد الأخير للرواية "**فجأة صارت الدنيا بلون الدم، صار الماء أحمر، طائري ينعق مذعوراً يصرخ بي بصوت آدمي: –عد إلى الشاطئ يا ظلي.. فقد تعديت الحدود.. زورق دورية الاحتلال يشوي الماء بصليات الرصاص**"، على ما يبدو ارتد صدى صوت أم بشير وتحذيرها له فاستجاب لها، ولطائره وعاد إلى الشّاطئ، لأنّ في عدم الاستجابة ستتحقق النبوءة، وسيدق الموت بابه في غير موعده، وهو المؤجل لحين العودة لمسقط رأسه.

أمّا قفلة الرواية الثانية في الثلاثية، وهي "**ضفاف البوح**"، فيمكّن تحديدها استناداً إلى اكتمال المقطع الحواري السّابق لها، بين عميد الأسرى وغريب، إضافة إلى وجود عبارة محوريّة تمثّل التحوّل التام في النظر إلى الصّور، فضلاً عن قرائن أخرى مثل اعترف الآن، وقد استحوذ هذا الصفحة الأخيرة من الرواية، وهي:

"أحدّق في الصّورة، امرأتان في عتبات الصّبا قبل عشرين سنة أو يزيد، يا إلهي شمس مع دعد أم هي وردة الواقفة في الصورة مع دعد، كدت أصرخ إنها وردة، ولكني أمسكت، كيف تدرك دعد ما أقول، والعميد ربما يأخذه الضحك حتى يقلب على قفاه من خيالات كاتب مثلي يبحث عن روح رواية.

أعترف الآن أني رأيتك يا شمس أول مرة أخذتني الحيرة، وكنتُ على يقين أني مع امرأة أعرفها، لكنها الصورة يا شمس لا تترك مجالاً للجدل، شمس يوسف قبل عشرين سنة هي وردتي قبل ثلاثين سنة.

قالت دعد:

-هلا تحدثني عن شمس؟

-ليس الآن يا سيدتي، انتظريني في الرواية.

أما أنت يا شمس، لن أطيّر لك رسالتي اليومية على شاشة الحاسوب، فرسالتي اليوم أبلغ من كل كلام، صورة يحملها الأثير تضحك في وجه الفضاء واعذريني أن ضعت بين امرأتين أصل وأصل أو ربما أصل وصورة.[1]

حرص عسْقلاني في نهاية "ضفاف البوح" على تلخيص فكرة الحدث الرئيس بالخروج من مسقط رأسه، وتحديد الموقف من خلال القناعة الجديدة التي انتهت بالتحديق بالصور، والتحوّل الذي رافقها من شاشة الحاسوب إلى فضاء الأثير. "**فرسالتي اليوم أبلغ من كل كلام، صورة يحملها الأثير تضحك في وجه الفضاء**"، ومعنى هذا التحوّل إدراك الروائي استحالة تحقّق اللقاء على الأرض؛ لذلك بدأ يُهيّئ نفسه، ووليفته، وكذلك قارئه بتحوّل مسار وموقع اللقاء.

لا تقدم رواية "ضفاف البوح" نهاية مغلقة، بل تحاول إبقاء الباب مفتوحاً أمام عدّة احتمالات، ما يجعلها تتماشى والتحوّلات الحاصلة في زاوية النظر، ومحوّر التركيز. وعليه فالنهاية المفتوحة هي الأكثر تناسباً لهذه الرواية.

تُمكّن هذه القفلة المتلقي الاقتراب من فكّ خيوط المعضلة، من خلال التطوّر المنطقي لتلك الحوارات التي دارت بين عميد الأسرى والروائي من جهة، وبين المرأتين والروائي من جهة أخرى، فقد أُزيل خلال هذه القفلة السّتار عن التحوّل الذي سيقع على مكان اللقاء، وهو يعي أنّ هذا المكان قد يسبب حالة من الرفض أو الاستغراب من قبل المتلقي ، فقال: "**من خيالات كاتب مثلي يبحث عن روح رواية**". كما تمكّن المتلقي من حسم بؤرة هذه الرواية، وهي القائمة على صور من الذاكرة استمرت حتى النّهاية، من خلال تكراره في الصفحة الأخيرة " قبل عشرين سنة أو يزيد، وقبل أكثر من ثلاثين سنة). كما حفّزت هذه القفلة المتلقي على مواصلة فعل القراءة للجزء التالي، وهو "بيت في الأثير". بقوله: "فرسالتي اليوم أبلغ من كلِّ كلام، صورة يحملها الأثير تضحك في وجه الفضاء".

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (494).

أمّا علاقة قفلة الرواية بالعنوان الخاص "ضفاف البوح" فتتجلّى في توالي مشاهد البوح، فقد تمت الإشارة في موقع سابق من هذه الدّراسة أنّ رواية "ضفاف البوح" أتاحت المُتسع الكافي للبوح من خلال الحوار الذي دار بين العناصر البنائية المختلفة في الرواية، وقد بلغ البوح ذروته الدّلالية في قفلة رواية "ضفاف البوح". تجسّد هذا بالقول: "**أعترف الآن أني عندما رأيتك يا شمس أول مرة أخذتني الحيرة، وكنتُ على يقين أني مع امرأة أعرفها...** ". احتوى البوح هذه المرة "أنا" الروائي بشكّلٍ مباشر، ضمن لحظة زمنية حاضرة ومباشرة (الآن)، ومشاعر دفينة سُمِحَ لها بالخروج، باستحضار صورة مشابهة بالكيفيّة، وذلك في: "**لكنها الصورة يا شمس لا تترك مجالاً للجدل، شمس يوسف قبل عشرين سنة هي وردتي قبل أكثر من ثلاثين سنة**".

يعقد الروائي مقاربة ومقارنة بين صورة البوح القائمة بين يوسف وشمسه وبينه ووردته، يعكس هذا صورة الفلسطيني المعذّب في داخل سجنه الصغير كما سجن يوسف المنسي، أو داخل سجنه الكبير كما سجن غريب عسْقلاني، وهنا تبلغ الصورة ذروتها، فيوسف المنسي الذي لَفَظَ رَمَقه الأخير داخل السّجن، كان يبوح بما يعصِف به، ويحاور شمسه/الحمامة شمس، إذ جعل من لقّياه لها عادة يوميّة تكسر جمود السّجن وقيود السّجان، فقد كان يوسف المنسي "**يفتل فتات الخبز قمحاً ومن ثمّ يصعد على كتف صديق إلى طاقة الغرفة وينثر ما فتل خلف قضبان الحديد، يطلق صوتاً كالهديل، في البداية كنا نتسلى بلعبة يوسف الذي يطلب من الصحراء المستحيل. بعد وقت جاءت حمامة تلتقط الحب من كفه، تهبط عند الطاقة لبعض الوقت ثم تطير... يوسف ناداها يوماً يا شمس.. يا شمس، دارت حول الطاقة رقصت تتدلل هبطت على كفه نظرت إليه مثل عشيقته**"[1]. اتكأت هذه المقاربة على الأفعال المضارعة المتتالية في حركتها الدّائرية بين كلٍّ من يوسف المنسي والحمامة:(يفتل، يطلق، يطلب، تلتقط، تهبط، تطير، تتدلل).

تتمحور دلالة هذه الأفعال في عدة جوانب، أولها، يكمن في تشخيص حال الفلسطيني الذي يستدعي الوليفة التي تتقن السماع، ويليق بها البوح، فالطريق طويل وشاق، إذ انتقى غريب عسْقلاني شمس وليفة له، واستدعى يوسف المنسي الحمامة وليفة له. أمّا ثانيها، فيتمثل في النتيجة، ففي صحراء المستحيل استجابت الحمامة ليوسف، وهبطت على كفه ونظرت إليه مثل عشيقته، بينما أتقنت وليفة غريب الاستماع لكنها لم تستجب لموعد اللقاء. وثالثها، يتجلّى

[1] - ضفاف البوح، ص (459).

بالتقائهما في حالة البوح ما يحقق الانسجام، والألفة مع عنوان الرواية الخاص (ضفاف البوح)، و–كذلك الحال– مع العنوان العام للثلاثية (شمس)، فيوسف وسم الحمامة بشمس، وغريب توّج وليفته بشمس، إذ تُلقي "شمس" دون سواها بحمولاتها الدّلالية عليهما، وعلى الفلسطيني المُتشبث بحقه في الحرية والعودة.

كما ارتبطت قفلة الرواية بعتبة الإهداء فيها،(إلى امرأتين تتوسدان ذراع البحر.. وردة وشمس.. هما أصل وصورة.. وربما أصل وأصل...)، وجاء في قفلتها (أحدق في الصورة، امرأتان في عتبات الصّبا قبل عشرين سنة أو يزيد، يا إلهي شمس مع دعد أم هي وردة الواقفة في الصورة مع دعد... واعذريني أن ضعت بين امرأتين أصل وأصل أو ربما أصل وصورة). ثمّ يفتتح المشهد الأول "**لو تعلمين يا امرأة .. يبدأ السّؤال وشوشة خجولة... يصبح السّؤال طفلاً مشاكساً يدق على قشرة الدماغ، يكبر السّؤال يفترش المساحات...**)[1]. تم السير بنفسٍ سرديّ مُنسجم، إذ انجلت ملامحه منذ عتبات الإهداء الموجّه لامرأتين تاهت معالمهما بين الأصل والصورة، والتقت وقفلة الرواية حتى السّطر الأخير فيها، فشكّل هذا البيئة الحاضنة لمراحل نمو السّؤال على مدار السّرد، وفي ذلك ما يدفع القارئ نحو وضع الاحتمالات، ومواصلة فعل القراءة من أجلّ الوصول إلى إجابة ناضجة، وكفيلة بالكشف عن هوية وردة وشمس ودعد، وبالتالي تتضح معالم الأصل والصورة، فقد تكون شمس هي الأصل، ووردة الصورة، وقد يكونا أصل وأصل، كما يلي:

شمس/مجدل عسقلان

وردة/ غزة

دعد/ مدينة أخرى

وفي ثنايا الأصل والصورة يلقي الروائي بشذرات ترجّح احتمال وتُلغي آخر، يلملمها القارئ من عتبات هذه الرواية وقفلتها، يدعّم هذا القول في السّطر الأخير "**واعذريني أن ضعت بين امرأتين أصل وأصل أو ربما أصل وصورة**". فحالة الضّياع، وتقديم المعذرة لمرأة واحدة في هذا السّطر وخوض الحوار في المشهد الأول للرواية أيضا مع امرأة واحدة، بقوله: (لو تعلمين يا امرأة) ما

[1] - رواية ضفاف البوح، ص (421).

يقود إلى حصر الاحتمالات وتقديم الإجابة، فغزة احتضنت الروائي، وعاش فيها ودُفِن في رمالها، (الصورة)، بينما مجدل عسقلان مسقط رأسه؛ فهي (الأصل)، وبما أنّ حياة الفلسطيني استثنائية، وهو الموزّع داخل وطنه وخارجه فمن المتوقع ومن الطبيعي أن يبقى تائِها بين الأصل والصورة، وبين الأصل والأصل.

أمّا قفلة الرواية الثالثة، وهي "بيت في الأثير"، فيمكن تحديدها على النحو الآتي:

"والذين في حالنا لا يليق بهم العزاء.. إنه الهم يدخل طقسه.. لا أملك غير بطاقة سوداء فمعذرة أنا لا أجيد العزاء فالحياة عزاء متصل، والذاكرة تأتي بالراحلين إلى مائدتي كل يوم.. لكنني اليوم بكيت.. أغرقني دمعكِ كالمطر الذي يهطل من ريش غراب نعق بأخبار الرحيل.

لمن العزاء وجرحكِ جرحي.

لمن العزاء ونزفكِ نزفي.

الموت/غدر.. الموت خطف.. الموت قدر.

هي لعبة الوجود فيها من وجوه العدم.. لعبة فيها النهاية على الأرض بداية أخرى في السماء.. والبقاء في الحضور...

رحلت أمكِ يا صاحبتي عنكِ وعنّي.

اذرفي دمعكِ يطفئ شيئاً من نار الفراق.

فعزائي لكِ وأنتِ الصابرة فأنتِ من تضئ بالألم، مثل صبارة الصحراء التي شربت ما تيسر من مطر الجفاف.. عودي إلى الأرض، فالطقس وداع للجسد والروح تصعد تسكن في الذاكرة تصبح فصلا في الحكاية.

أغلقت صاحبتي شرفتها غادرت بيت الأثير.

وأنا ما زلت أنتظر عودتها ولو بعد حين..[1]

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء السابع.

تعتبرُ قفلة رواية "بيت في الأثير" التخوم الفاصلة في مسار الأحداث، وطبيعتها الممزوجة بين عالم الواقع والتخيّل. إذ ارتبطت تلك القفلة بتطوّر الأحداث، ومآلها، و–بذلك– تكون قفلة الجزء الثالث والأخير في "ثلاثية شمس" البؤرة الدّلاليّة والمُرتكز المهم لتفسير الأحداث، وفكّ شفراتها، فهي لم تكن قفلة للجزء الثالث فقط "بيت في الأثير"، وإنّما كانت قفلة لمتتالية سرديّة من ثلاثة أجزاء لم تنفكّ الأحداث في جزء منها عن الحدث الرئيس، وهو حدث التهجير، وحلم العودة إلى مجدل عسقلان، لذلك يقتضي القول إن القفلة المذكورة أعلاه هي الأسطر التي أُعلِن بها نهاية السّرد، ووضع القلم، في حين تعدّ صفحات (بيت في الأثير) قفلة أخرى لمتتالية سرديّة، ومُتمّمة لقفلة الجزء الأول والثاني في الثلاثية، (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح).

امتاز هذا الجزء من الثلاثية بنوعين من القفلة، وهما القفلة المغلقة، والقفلة المفتوحة، إذ تناسبت القفلة المغلقة مع أفق المتلقي/القارئ، الذي سار مع خطّ المتن الروائي الممتد كيّ يفكك خيوط الحكاية ويحصل على إجابات واضحة، فهو أصبح مع هذه القفلة على دراية بأنّ الروائي غريب عسُّقلاني عاش أنين الغربة حتى النّخاع، ومجدل عسُّقلان هي المرأة/الوطن/المدينة/ النورسة، وهي سيدة الحضور والانتظار، وهي الغاية والوسيلة لا ترتوي العروق إلّا في ربوعها، وعليه تصبح رموز المعادلة السّردية جليّة واضحة مع هذه القفلة أمام المتلقي. خاصة عندما أُخبِر في قفلة الجزء الأخير للثلاثية بانتهاء رحلتة معها في الأثير، وتحققت حالة الصحوة عندما طلب منها العودة إلى الأرض، "**عودي إلى الأرض، فالطقس وداع للجسد والروح تصعد تسكن في الذاكرة، تصبح فصلاً في الحكاية**"، ثمّ تأتي الاستجابة منها على الفور فيردف قائلاً: "**أغلقت صاحبتي شرفتها غادرت بيت الأثير**". بينما تتناسب القفلة المفتوحة مع ما يتطلع إليه الروائي، وهو يحاول أن يُبقي باب حلم العودة مفتوحاً، بالرغم من ذكره عدة معطيات تثبّط هذا الحلم، من ذرف الدّموع، وحالة العزاء، والغراب الذي أخبر بالرحيل، ولعبة الحياة التي تجعل من الموت غدر/ وخطف/ وقدر، إلاّ أنه قفل المشهد النهائي بسطر يلوّح بقفلة مفتوحة الأفق، وتفاؤلية، بقوله: "**وأنا ما زلتُ انتظرُ عودتها ولو بعد حين**".

تُمكّن هذه القفلة بأسطرها النهائية، وبصفحاتها الأخرى، المتلقي من الإجابة الواضحة على الأسئلة التي تناثرت فيما سبقها. فيصبح المتلقي على دراية بمن تكون الصاحبة، والوليفة، وسيدة النساء، –كذلك– يقتنع بتجلياتها في المتن وحدها دون منافسة لها، فهي سيدة الحضور،

والمحرضة على البوح، وهي المدينة، وهي امرأة الحكاية "**أنتِ محرضتي على البوح.. فأنا امرأة الحكاية...إنني امرأة/ مدينة**"[1]. وهي المستحيلة على الأرض "**إني أراكِ آلاف النساء كلهن امرأة متاحة من صوت وضوء، أنتِ المستحيلة على الأرض، كلما جئت إليها تبتعد ويفرقنا المكان**"[2]. و"**حبل الهواء مجدول بيننا مثل حبل السُرة، يربط توأمين رجل يرصد الفقد هنا، وامرأة في شرفة الحلم على انتظار عودة النورس مع وهج الصباح**"[3]، و "**لذتُ بكِ منكِ. وسكنتكِ امرأة وطن، ورأيتكِ مرسومة في دمي.. رأسكِ يتوسد شمال البلاد**"[4]، من تلك الشّواهد وغيرها، يقفُ المتلقي أمام مُسلّمة واضحة لا تقبل الشكّ، ولا تقود لخوض معضلة أخرى، وهي أنّ تلك المرأة هي "مجدل عسْقلان"، مسقط رأس الروائي التي نافست كلّ المدن بحضورها الطّاغي في ظلّ غيابها.

ومن جانب آخر، تستدعي تلك القفلة انتباه المتلقي لحالة الاندماج الحاصلة بين الروائي وصاحبته/ مدينته/ مسقط رأسه، إذ تجمعهما حالة واحدة من الحزن والألم والهم، وعليه فالعزاء مشترك في مصاب واحد، فهما توحدا في الجرح والنزف والفقد "**لمن العزاء وجرحكِ جرحي.. لمن العزاء ونزفكِ نزفي...**". وبالتالي يمكن القول إن الروائي سلّم المتلقي مفاتيح عالمه الرّوائي، وأتاح له المتسع للإجابة على معضلات المتن، والأسئلة التي كانت عالقة.

أمّا علاقة قفلة الرواية بالعنوان الخاص "بيت في الأثير"، فقد اشتملت القفلة في سطرها قبل الأخير على بيت الأثير " **أغلقت صاحبتي شرفتها.. غادرت بيت الأثير**"، ولكن الفارق أنّ "بيت في الأثير" كعنوان للجزء الثالث كان محطّ رجاء، ومكان للقاء استحال على الأرض، بينما كان "بيت الأثير" في السّطر الأخير كمكان قائم ولكن أُخِذ القرار بمغادرته، تتجلّى دلالة ذلك في انتهاء الحلم، وحدوث الصّحوة التي تُخّبر باقتراب النّهاية، نهاية الرّحلة في العالميّن، الأثيري والأرضي، وهو الذي قال: "**الموت قدر**" في الوقت ذاته نعق الغراب بأخبار الرحيل.

وأمّا عن علاقة العنوان الخاص للجزء الثالث "بيت في الأثير" بالعنوان العام "شمس"، فقد اقتربت وفي بعض الأحيان لامست كل ما يتعلق بشمس، باعتبارها البيت والسّكن، والمرأة والمدينة والصّابرة، ولكنه ابتعد كلّ البعد عن ذكر مسمّاها "شمس"، فقد شهد الجزء الأخير في

---

[1] - بيت في الأثير، الفضاء السابع.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الثالث.
[3] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الخامس.
[4] - رواية بيت في الأثير الفضاء السادس.

الثلاثية خلوه من اسم "شمس" بحروفها الثلاثة، بالرغم من اشتماله على كل الصفات والملامح التي تحملها شمس، وفي هذا ما يتوافق وحالة الانسجام والترابط العضّوي الذي شهدته الثلاثية، فمجدل عسْقلان أصبحت واضحة المعالم في الجزء الثالث، ولا مجال للشك في ذلك، وهي حقيقة وأحقيّة، وحالة غير مقتصرة على الروائي وحده وإنّما تشمل حال العديد من المُهجّرين من مدنهم وقراهم الفلسطينيّة، فلكل منهم شمسه/بيته الذي يحقق لهم كلّ معاني الأمن والاستقرار والاستكانة. وهذا كله يقود إلى اعتبار المسمّى العام "شمس" بمثابة الرمز الذي يستند إليه الروائي؛ لإضاءة العديد من الدّلالات والمكامن التي يراها حقيقة لا مجال للشك فيها، لذلك حضرت شمس غريب عندما غابت عن الجزء الثالث وهي الواضحة مثل شمس الحقيقة.

وقد ارتبطت قفلة الرواية ببدايتها، وتحقّق الانسجام فيما بينهما، من حيث وضوح المقّصد، والتشارك في الحالة، فقد شَهِدت عتبات إهداء "بيت في الأثير" هذا عندما وُجّه الإهداء "**إلى نورسة بيضاء، يعذبها الشّوق إلى طائرها الذي يسكن منارة عسْقلان**"[1]. تستمر حالة العذاب تلك حتى قفلة الرواية؛ لأن اللقاء الواقعي/الأرضي لم يتحقق، وقد انفرد هذا الإهداء عليه وعليها، فلم يعد خلط، ولا لُبس بين الأصل والصورة، إذ دفعه هذا إلى توجيه العزاء لها، فحالة الفراق الكبرى باتت على اقتراب منه "**لكنني اليوم بكيت... أغرقني دمعكِ كالمطر الذي يهطل من ريش غراب نعق بأخبار الرحيل**". واستمرت حالة الوضوح والمباشرة في مشاهد الفضاء الأول فقد ذكر الروائي: "**والحكاية امرأة تتوسد ذراع بحر بعيد... تنتظر عودة النورس الذي يسكن منارة عسْقلان**"[2]. يُسجل هذا المشهد في الفضاء الأول حالة من الانتظار التي استمرت حتى قفلة الرواية "**وأنا ما زلت أنتظر عودتها ولو بعد حين**". فأنا الروائي ما زالت تقرع بإصرار دائم حتى النهاية، بالرغم من مثبطات اللقاء، إلاّ أنه يُطلق العنان لأصداء رغبته اللحوحة بالعودة ولو بعد حين.

[1] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.
[2] - رواية بيت في الأثير، الفضاء الأول.

الخاتمة

الحمد لله الذي وفقنا في تقديم هذه الدّراسة التي تناولت البناء الروائي في "ثلاثية شمس" للكاتب "غريب عسّقلاني"، وها هي القطرات الأخيرة فيها، تتلخّص بجملة لأهمّ النتائج التي تمّ التوصل إليها، –كذلك–تضمّنت إجابة لأسئلة الدّراسة المطروحة، فجاءت على النحو الآتي:

– لقد تمكّنت الدّراسة من إثبات مفاده أنّ تجربة الكاتب الروائية ذات صلة وثيقة بمولده، وحياته، حيث انداح ظرفه الذي حاوطه إلى سنِّ قلمه، وفتح نوافذ الإبداع، فقد اشرأب "غريب عسّقلاني" وعيه الثقافي والإبداعي بتظافر عدّة ظروف أحاطت به، وشكّلت الخمائر الأولى لصياغة الواقع، وخرجت به من غيبوبة الوهم إلى صحوة فارقة كان فيها الإبداع أحد وسائل المقاومة المهمة التي تساعد في توجيه البوصلة، وترسيخ اليقين بحقّ العودة.

–تبيّن بعد دراسة "ثلاثية شمس" بروايتها الثلاث مُجتمعة، وهي: (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح، وبيت في الأثير)، أنّها سارت على نسقٍ واحد من حيث التناسق، والانسجام، والتآزر، إذ تخطّى عبرها "غريب عسّقلاني" طقوس الرواية التقليدية، وتجاوز حدود المتعة المرجوّة إلى الدّهشة المُتمثلة بتماهي عدّة أجناس أدبية في جنسٍ أدبيّ واحد. أتاح هذا المُكّنة لميلاد عالم روائيّ ممتد ومتماسك أخذ من مفردات الواقع الأداة والوسيلة لاستمرار عربة قطار الذّاكرة، فكان بذلك غريب عسّقلاني الغريب اليقظ.

–شكّلت البنية الإفرادية في الثلاثية وجهاً آخر للتماسك والترابط البنائي المُنسجم، فقد منح "غريب عسّقلاني" المرأة مفاتيح الكتابة، ودخل بها إلى عالم الثلاثية كماءٍ سلسبيل، فكانت المرأة ثيّمة أساسية، وبطلة حاضرة بقوة وباسم ساطع سطوع الشّمس، وهو (شمس)، وعليه فقد تمكّنت "شمس" من اقتحام العتبات العامة والخاصة، وتناثرت في جسد الثلاثية بأجزائها الثلاثة، وكانت امرأة البوح في عالم غريب عسّقلاني الأرضي والأثيري، والخيط الرابط للأجزاء الثلاثة.

–اكتسى البحر في ثلاثية شمس أهمية خاصة، أكدها حضوره المتواتر في الروايات الثلاث منذ العتبات، فقد لوحظ حضور البحر في ثوب الثلاثية بمعانيه الخصبة/الإيجابية المتمثلة بالرزق والعطاء، والطُّهر والنقاء، وطريق العودة والترميز للوطن. –بذلك– كان البحر العمود الفقري الذي

يُستند إليه، والحيّز الذي عاشه "غريب عسّقلاني" كتجربة بيئية مُحيطة به، ومكّمن العجب، وحفظ الأسرار، كما لعِب البحر دوراً وظيفيّاً تمثّل بتأمين الترابط والانسجام بين أجزاء الثلاثية.

-شكّلت الطّيور ظاهرة دلاليّة بتواردها في ثنايا الثلاثية، انحرفت فيها -غالباً- عن محّمولاتها الدّلالية المُتعارف عليها، ومالت إلى دلالات ترميزيّة تصبّ في غياهب الغربة، وحلم العودة إلى الوطن، الذي لطالما راود "غريب عسقلاني". دفعه هذا إلى إجادة فنّ التحّليق في عالم الطيور، وغزل أعشاشها بريشٍ من خيوط الذّاكرة ولهيب الغربة من خلال أنسنتها تارة، ووسّمها بصفات تنسرب إلى عالمه الدّاخليّ تارة أخرى.

- لامست الألوان في "ثلاثية شمس" المكّنونات الدّاخلية المتقوّقعة في السّراديب العميقة للكاتب "غريب عسقلاني"، وكشفت عن تصبّغات الغربة التي ألقت برتوشها على النسيج الرّوائي، وانفسخت عن ألوان أساسية تجسدت باللون الأبيض والأسود والأخضر، وثانوية تمثلت بالأحمر والبرتقالي والأزرق، في حين شكّل اللون الرمادي الحالة المائعة للألوان الأساسية والثانوية. أدّى هذا إلى ربط خيوط المتن المُلوّنة في بوتقة واحدة مُنسجمة بالرغم من انفتاح الدّلالة وتنوّعها.

-تنوّعت أقسام الشّخصية في "ثلاثية شمس"، وقد أفرزت الدّراسة الأنواع التالية: الشّخصيّة المرجعيّة، والواصلة والمتكررة، والشّخصيّة الرئيسة، والثانوية، والشّخصيّة الهامشية والنّامية، والشّخصيّة الثابتة والمعقدة. بالرغم من تعدد أقسام الشّخصية إلاّ أنّ "غريب عسّقلاني" ركّز جُلّ اهتمامه على الشّخصيّة الرئيسة، وعليه يمكن القول إن الأقسام الأخرى للشخصية كانت من أجل خدمة الحبكة الروائية، ومساندة الشّخصيات الرئيسة في بناء روائيّ ممتد ومُحّكم.

-وظّف "غريب عسّقلاني" الشّخصيّة الرئيسة، بشكّلٍ مُكثّف، استحوذت فيها شخصيّة شمس البطولة المُطلقة، وكانت مركز الثقل الدّلالي، ومحور العملية السرديّة، كما تمكّن الروائي من إقناع المتلقي بمركزيّة هذه الشّخصية، إذ سلك العديد من الطرق والحيّل السّردية لتحقيق ذلك، ومنها على سبيل المثال: وسمم العنوان باسمها، وأسند إليها من الصفات والأعمال التي لا نظير لها فيها، و-كذلك- رسم علاقتها بالشّخصيات الأخرى بطريقة مُتقنة جعلتها الأجدر بأن تكون هي "شمس" دون سواها بؤرة السّرد، ومركز الأحداث في المتن الروائي الممتد.

– تجلّى حضور الشّخصيّة الرئيسة "شمس" بصورتين، الأولى بشكّلٍ مباشر، أيّ باسمها الظاهر كما في الروايتيّن:(أزمنة بيضاء وضفاف البوح)، وبنسبة حضور تعادل (299) مرة، وقد انحصرت في صيغتيّن، وردت شمس في الأولى بحروفها الثلاثة مُجرّدة من أيّ زيادات، (شمس)، وفي الثانية، سُبقت بصيغة النداء (يا) أيّ (يا شمس)، وفي ذلك قصديّة تامة من قِبل غريب عسقلاني، فهي الحاضرة، والقريبة منه على المستوى النفسي والوجداني. والأخرى بشكّلٍ غير مباشر، أيّ من خلال الإشارة إليها عبر لعبة الضمائر كما في بيت في الأثير. ولكن الأهم أنّ شخصية شمس تكفّلت بانسجام النظام العلائقي داخل المتن الروائي في الثلاثية.

– مثّلت "شمس" بمحدداتها الدّلالية المشحونة بالتفاؤل، والنور، والدفء المعادل الوجداني لذات الكاتب "غريب عسقلاني"، ودواخله. تجلّت من خلال حميميّة ظاهرة تنبض بطاقات إيحائية، استمد الكاتب عنفوانها من مأساة مسقط رأسه. جعل هذا العنوان العام "شمس" يختزن طاقة دلالية تستجيب للوجدان وتعبر عنه، فهو الذي يرجو احتضان شمسه في زمن أبيض، وبعد فسحة بوح حانية.

– قامت "ثلاثية شمس" على أنقاض تلافيف ذاكرة غذّت المولود "المتن"، حيث قدّر "غريب عسقلاني" استحضار الذاكرة للتواريخ المفصليّة التي عصفت بالشعب الفلسطيني من نكبة ونكسة وحروب متتالية إذ كانت كفيلة بإعادة تأريخ الزمن الفلسطيني، وجعله الحاضر بقوة في الذاكرة الفلسطينية أينما حلّت وارتحلت. بناء على هذا طوّع الكاتب الزمن في الثلاثية بما يتوافق وحالات الوعي المتعاقبة، وانعكاسات الأحداث المتتالية، غيّب هذا الزمن مجيء الزمن التاريخي بصيغته المباشرة، وجعل الزمن النفسي يشكّل الركيزة المهمة في مشاهد "ثلاثية شمس"، واستدعى بعض التقنيات الزمنية التي توائم الحالة مثل تقنية الاسترجاع بأنواعها، وتقنية الاستباق بأنواعها أيضاً.

–دغدغ الكاتب عبر التقنيات الزمنية المُستخدمة من استرجاع واستباق، خمائر الإبداع لديه، ومارس عبرها نشوة اللقاء، وغذّى عبرهما المتن الروائي من صميم تجربته الطازجة/الحارقة، وعليه فقد وجَدت تقنية الاستباق الزمني على وجه الخصوص التربة الخصبة في رواية السّيرة الذاتية المُدعّمة بضمير المتكلم. شكّل هذا بدوره المرتكز البنائي لمتن روائيّ مُتناسق ومترابط قام على ضمير المتكلم، وجمع بين أزمنة مُختلفة دارات بين الآني والماضي والمستقبل بحرفيّة تامة

في ثوب روائي ممتد اتسعت رقعته لاحتضان وطن مفقود بكلِّ تفاصيله، وقدمته لعاشق من الطراز الوفيّ/الرفيع.

–للمكان في "ثلاثية شمس" بُعد دلاليّ /استثنائي، ودور أساسيّ في توجيه بوصلة الكاتب نفسه، ومن ثمّ المتلقي، فقد انطلق "غريب عسقلاني" في الثلاثية من مكانين مركزيّين، هما(مجدل عسقلان/مسقط رأسه، وغزة/المدينة الحاضنة)، حيث عزف المكان الأول على أوتار روحه، باعتباره العشّ الدّافئ، وضمّد المكان الثاني جروحه قدّر المُستطاع باعتباره المكان الذي جمع قشّ هذا العش، ومنحه فرصة ثانية للحياة. وعليه فقد كان تقسيم المكان في الثلاثية بالاعتماد على الوصف أكثر انسجاماً وأُلفة لهذه الدّراسة، ونتج عن هذا التقسيم الوصف الموضوعي، والوصف النفسي للمكان، ومن ثمّ تلاقح تقسيم آخر من زاوية النظر للمكان فكان المكان الأرضي /المكان المحدود، والمكان الأثيري/الحُلمي/المفتوح.

–سجلت الدرّاسة ارتباط "غريب عسقلاني" بالمكان منذ أن فُصِلَ قسراً عنه، فكان له بمثابة الرحم الكبير، وصل بينهما حبل سريّ ممتد، ما جعله يرافقه أينما حلّ وارتحل، فهو سلطان المكوّنات السّردية، ووعاء الفكر والوجدان، وعليه فقد أفرز هذا مظاهر أخرى للمكان في "ثلاثية شمس" لعبت بحضورها دوراً هاماً في تطور الأحداث عبر الدّلالات التي حمّلها إياها الكاتب، ومن هذه المظاهر دينامية المكان، وذاكرة المكان، وأنثنة المكان، وشعرية المكان، وظاهرة انحلال المكان وتركيبه.

– منح "غريب عسقلاني" اللغة في "ثلاثية شمس" الكثير من العناية والتنقيح، فكانت همّه الأول، إذ حرص على عدم اغتراب حروفه التي تحمل فكره وتجربته في فوضى العامية، وما ينفسخ عنها من لهجات عدّة، جعل هذا اللغة تنعمُ بضوء البطولة من حيث الاهتمام وعدم الإغراق في متاهاتها بالرغم من تناسل السّرد وامتداده. كما شهدت الدّراسة مجيء اللغة في الثلاثية على مستويات متخلفة تراوحت بين الفصحى، والقليل القليل من العامية واللغة الشّعرية، وقد تخلّل الحوار تلك المستويات وكان في جُلّه باللغة الفصحى.

–استند "غريب عسقلاني" إلى اللغة الشّعريّة في "ثلاثية شمس"، وأتاح لها المُتسع الكافي لتمارس طقوسها الجمالية، والدّلاليّة الواسعة في متنه الرّوائي، وبثّ عبر رمزيتها لذّة الاكتشاف

عند القارئ، فكانت اللغة الشّعريّة الحاضنة الأكثر انسجاماً للعاطفة، والبوح، وعتاب الأحبة، وتنوّع الإيقاع، وجرس الكلمات دونما تكلّف ولا تصنّع، ولا زخرفة زائدة، بل حافظت على جيناتها الوراثية الأولى، وأبقت المتن الروائي مُستساغاً وجاذباً، ومُتماسكاً.

–أدرك "غريب عسقلاني" ظاهرة التكرار عن ثاقب بصيرة، ولجأ إليها في "ثلاثية شمس" على صعيد الكلمة، والجملة، والضمير، فقد شكّلت الكلمات، والجمل، والضمائر المكّرورة، الخيط المترابط للأجزاء الثلاثة، وعمّقت الانسجام والتناسق في المعمار الروائي بشكّلٍ عام، وشحنت المعنى بحمولات دلاليّة خفيّة، حفّزت بدورها المتلقي للقراءة الفاعلة والمؤثرة.

–وجدت الدّراسة بأن مصطلح قفلة الرواية الأكثر تناسقاً مع العينة المدروسة وطبيعتها، وهي على شاكلة حلقات مُتسلسلة ومتتالية اجتمعت في ثلاثية يقوم كل جزء فيها على بداية وينتهي بمشهد أخير، كما أثبتت الدراسة بأنّ قفلة الرواية لا تقل أهمية عن بدايتها، فهي الصّدى المسّموع للبداية، والبؤرة الدّلالية التي تفسر الكثير من المواقف والأحداث، وفي ربوعها يرتوي ظمأ القارئ، وقد اعتنى "غريب عسقلاني" بقفلة الروايات الثلاث، وسلّم القارئ فيهما مفاتيح عالمه الروائي، وأتاح له المُتسع للإجابة عن أسئلة كُثر علِقت بذهنه الحاضر منذ بداية ممارسته لفعل القراءة.

– تعتبرُ قفلة رواية "بيت في الأثير" التخوم الفاصلة في مسار الأحداث، وطبيعتها الممزوجة بين عالم الواقع والتخيّل. إذ ارتبطت تلك القفلة بتطوّر الأحداث، ومآلها، و–بذلك– تكون قفلة الجزء الثالث والأخير في "ثلاثية شمس" البؤرة الدّلاليّة والمُرتكز المهم لتفسير الأحداث، وفكّ شفراتها، فهي لم تكن قفلة للجزء الثالث فقط "بيت في الأثير"، وإنّما كانت قفلة لمتتالية سرديّة من ثلاثة أجزاء لم تنفكّ الأحداث في جزء منها عن الحدث الرئيس، وهو حدث التهجير، وحلم العودة إلى مجدل عسّقلان، لذلك يمكن القول إن صفحات (بيت في الأثير) تُعدّ قفلة أخرى لمتتالية سرديّة، ومُتمّمة لقفلة الجزء الأول والثاني في الثلاثية، (أزمنة بيضاء، وضفاف البوح)، حافظ بها غريب عسقلاني على معماره الروائي المُمتد، وأحرز له التناسق الهندسيّ المُتقن حتّى النقطة الأخيرة في حبر قلمه.

المصادر والمراجع

أوّلاً- القرآن الكريم

ثانياً-المصادر والمرجع العربية

- إبراهيم، عبدالله: المتخيّل السّردي (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1990.
- الإبراهيم، ميساء سليمان: البنيّة السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية- مكتبة الأسد- دمشق، 2011.
- الأسطة، عادل: القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة (1967- 1981)، 1993.
- إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963.
- أشهبون، عبد الملك: البداية والنهاية في الرواية العربية، ط1، رؤية للنشر- القاهرة، 2013.
- الألوسي: روح المعاني في تفسير القرآن الكريم والسبع المثاني، تحقيق: علي عبد الباري، ط1، ج15، دار الكتب العلمية-بيروت.
- أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، مطبعة مصر- القاهرة، 1972.
- بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي -بيروت، 1990.
- بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع- القاهرة، 2000.
- بوعزة، محمد: تحليل النصّ السردي- تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم- بيروت، 2010.
- الجابري، فوزية: التحليل البنيوي للرواية العربية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان، 2011.
- الجبوري، عبد الكريم: الإبداع في الكتابة والرواية، ط1' دار الطليعة الجديدة- دمشق، 2003.
- الجوهري، أبو نصر إسماعيل: تاج اللغة وصَحّاح العربية، تحقيق: محمد تامر، (د ط)، دار الحديث- القاهرة، 2004.

- حماش، جويدة: بناء الشّخصيّة في حكاية عبدو والجماجم والجبل–مقاربة في السّيمائيات، منشورات الأوارس– الجزائر، (د ط)، 2001.
- لحميداني، حميد: بنية النص السردي– من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي– بيروت، 1991. الحمداني، عبد الحميد: بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي– بيروت، 1991.
- أبو حميدة، محمد صلاح: الخطاب الشّعري عند محمود درويش– دراسة أسلوبية، ط1، جامعة الأزهر–غزة، 2000.
- حسن ،عباس: النحو الوافي،ط3، دار المعارف–مصر.
- حنا، داوود: الشّخصيّة بين الواء والمرض، مكتبة الإنجلو المصرية – القاهرة، 1991.
- خليل، إبراهيم: بنية النصّ الروائي، ط1، منشورات الاختلاف- الجزائر، 2010.
- خمار، عبد الله: تقنيات الدراسة في الرّواية، (د ط)، دار الكتاب العربي– الجزائر، 1999.
- دباغ، مصطفى مراد: بلادنا فلسطين، دار الهدى– كفر قرع، 1991.
- الزبيدي، محمد: تاج العروس في جوهر القاموس' ط1، ج13، دار الكتب العلمية– بيروت، 2007.
- زغرب، صبحية عودة: جماليات السّرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي–عمان، 2010.
- بن زكريا، أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، 1979.
- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان–بيروت، 2002.
- سعيد، بن رضا: خصائص الشّخصيّة في الرواية الفلسطينية، ط1، مكتبة قرطاج– صفاقس، 2011.
- الشاذلي، عبد السلام: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ط1، دار الحداثة– بيروت، 1997.
- الشاروني، يوسف: القصة تطوراً وتمرداً، ط2، مركز الحضارة العربية– القاهرة، 2001.

- شربيط، أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (د ط)، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998.
- أبو شريفة، عبد القادر: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، ط4، دار الفكر العربي، 2008.
- شكري، غالي: أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق–القاهرة، 1991.
- طمان: بناء الرواية– دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب–القاهرة، 1982.
- عبد الخالق، أحمد محمد: الأبعاد الأساسية للشخصية، (د ط)، دار المعلرفة – الإسكندرية، (د ت).
- عبد الغني، خالد: سيكولوجية الألوان، ط1، مؤسسة الوراق للنشر–عمان، 2014.
- عبد الفتاح، عثمان: بناء الراوي–دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب–القاهرة، 1982.
- عبيد، محمد صابر، وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي– دراسة في الملحمة الروائية– مدارات الشرق لنبيل سليمان، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2012
- عتيق، عبد العزيز: عالم المعاني، دار النهضة– بيروت، 1985.
- العروي، عبدالله: ثقافتنا في ضوء التاريخ، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 2002.
- عسقلاني، غريب: الإبحار في مياه المراوغة– قراءات للرواية والقصة المصرية، دار الصداقة للنشر–غزة، 2008.
- يوميات الحرب والموت–غزة تحترق، (سيرة روائية)، ط1، دار سندباد للنشر–القاهرة، 2010.
- الأعمال الروائية الكاملة ، ط1، المجلد الأول، مكتبة سمير غانم–غزة، 2016.
- مراجعات ومقاربات نقدية، ط1، مكتبة سمير غانم–غزة، 2018.
- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني– بيروت، 1985
- عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، ط2، عالم الكتب– القاهرة، 1997.

- عميد، كلود: الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر–بيروت، 2013.
- عودة، علي: الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي– رام الله، 2003.
- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي–بيروت، 1999.
- غنى لفتة، ضياء، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحام–الأردن، 2010.
- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، ط2، دار الكتب العلمية–بيروت، 2008.
- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، (د ط)، دار محمد الحامي للنشر–تونس، 1998.
- فرشوخ، أحمد: جماليات النص الروائي–مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ط1، دار الأمان–الرباط، 1996.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، مادة (س،ر،د).
- فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفق الجديدة– بيروت، 1985.
- قسومة، الصادق: طرائق تحليل القصة، (د ط)، دار الجنوب للنشر– تونس، 2000.
- القصراوي، مها: الزمن في الرواية العربية، ط1' دار الفارس– الأردن، 2004.
- الكردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، ط1، دار الثقافة– القاهرة، 1992.
- البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب– القاهرة، 2005.
- مبروك عبد الرحمن، مراد: آليات المنهج الشكلي في نقد الرؤية العربية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر– القاهرة، 2002.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، دار الشروق الدولية– القاهرة، 2004.
- محمد، حسين: جماليات القصة القصيرة– دراسات نصيّة، ط1، الشركة العربية للنشر– القاهرة، 1966
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد، (د ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون– الكويت، 1998.

- تحليل الخطاب السردي– معالجة تفكيكية سيميائية، لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر، 1995.
- مرسلي، دليلة: مدخل إلى التحليل البنيوي، ط1، دار الحداثة–دمشق، 1985.
- مريدن، عزيزة: القصة والرواية، (د ط)، دار الفكر– دمشق، 1982.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين– بيروت، 1978.
- ابن منظور، جمال الدين: جمال الدين: لسان العرب، مج7، دار صادر–بيروت، 2005.
- موسى، إبراهيم نمر: حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ط1، مركز القدس للتصميم والنشر–بيرزيت، 1995
- موسى، إبراهيم نمر: تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد– الأردن، 2013.
- نجم يوسف، محمد: فن القصة، ط7، دار الثقافة– بيروت، 1979.
- نصر الحتي، حنا: قاموس الأسماء العربية والمعربة، وتفسير معانيها، ط3، الكتب العلمية– بيروت، 2003.
- النعيمي، أحمد محمد: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الفارس للنشر– عمان ، 2004.
- أبو ناصر، موريس: الألسني–ة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر– بيروت، 1797.
- نوفل، يوسف: قضايا الفن القصصي (المذاهب، اللغة، النماذج البشرية)، ط1، النهضة العربية، 1977.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر– مصر، 2004.
- وهبة، مجدي، والمهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان– بيروت، 1984.
- يقطين، سعيد: قال الراوي: البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي–الدار البيضاء، 1997.

- انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي- بيروت، 2001.
- السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، 2006.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الفارس- الأردن، 2015.
- ابن يعيش: شرح المفصّل، ج2، إدارة الطباعة المنيرة-مصر، (د.ت).
- يوسف، آمنة: نظريات السرد بين النظرية والتطبيق، ط1، مطبعة دار الحور- سوريا، 1997.
- يوسف، محمد نجم: فن القصة، ط7، دار الثقافة-بيروت،1979.

ثانياً-المراجع المترجمة للعربية

- إيكو، إمبرتو: آليات الكتابة السّرديّة، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحور-سورية، ط1، 2009.
- بارت، رولان: طرائق التحليل السّردي، ترجمة: عبد القادر عقار، اتحاد الكتاب-المغرب، ط1992،1.
- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ-بغداد، ط1، 1980.
- باشلار، غاستون: الماء والأحلام، ترجمة: نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، ط1، بيروت، 2007.
- برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر-القاهرة، 2003
- بروب، فلاديمير: مورفولوجيا الزمن، ترجمة: عبد الكريم حسن، و سمير بن حموّ، شراع للدّراسات والنشر-دمشق، ط1، 1996.
- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات- بيروت، ط3، 1986.
- بورنوف، رولان: عالم الرواية، ترجمة: نهار التكرلي، دار الشؤون الثقافية-بغداد، ط1، 1991.

- بيلز، هويجر رالف: مقدمة الأنثروبولوجيا العامة، ترجمة: أحمد الجوهري، ج1، دار النهضة- مصر، 1997.
- جنيت، جيرار: نظرية السّرد وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحور الأكاديمي والجامعي-الدار البيضاء، ط1، 1989.
- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
- الحلاق، بطرق: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة: نهى أبو سديرة، ظ1، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، 2014.
- رولان، بارت: هسهسة اللغة (الأعمال الكاملة5)، ترجمة: منذر عياش، (د ط)، مركز النماء الحضاري- حلب، 1998.
- دي سوسير، فردنيارد: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر فيفي، (د ط)، إفريقيا للشرق، 1987.
- ريكو، بول: الزمان -السّرد-الحبكة-السّرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي، وفلاح رصين، مراقبة: جورج زيناتي، دار الكتب الجديدة-طرابلس، ج1،ط1، 2006.
- فوتو، برنار دي: عالم القصة، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب- القاهرة، 1969.
- فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر، 1998.
- منديلا، أ: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر-بيروت، 1997.
- موير، إدوين: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، ط1، الدار المصرية للتأليف- القاهرة، 1965.
- همغري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة-القاهرة، 2015.
- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، ط1، دار بوتقال- الدار البيضاء-المغرب، 1988.

ثالثاً–المجلات والدّوريات

- بوطيف، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي–بين الائتلاف والاختلاف–مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، مج11، ع4، 1993.
- الجزار، محمد فكري: في نظرية الرواي، مجلة كلية الآداب–جامعة حلوان، ع6، 1999.
- حسن، محمد حليم: المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، بحث منشور في مجلة التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية–جامعة بابل، ع81، 2014.
- حمود، ماجدة: المرأة في روايات سحر خليفة، مجلة المعرفة، ع 373، 1994.
- الخطيب، عماد علي: دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية، مجلة جامعة القدس المفتوحة، ع25، 2011.
- خليفي، شعيب: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي – فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ع4، مج11، 1993.
- السيد، شفيع: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغين وأبداع الشعر، مجلة إبداع، ع6، 1984.
- عبدالله، إبراهيم: السرديّة(التلقي والتفاعل الأدبي)، مجلة ثقافات كلية الآداب–جامعة البحرين–البحرين، ع14، 2015.
- فريحات، مريم: تعدد الأصوات ودور الشّخصيّة السّاردة في رواية " عندما تشبع الذئاب لجمال ناجي، مجلة العلوم الإنسانية، ع25، 2015.
- فزار، ميلود: الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين، مجلة علوم إنسانية– الجزائر، ع44، 2010.
- الكسواني، ناهدة أحمد: تجليات التراث في رواية جفاف الحلق ومرارة اللسان، للروائي غريب عسقلاني، المجلة الدولية أبحاث في العلوم التربوية والإنسانية والآداب واللغات، جامعة البصرة، مج3، ع2، 2022.
- كيلطيو، عبد الفتاح: قواعد اللعبة السردية– مقالة في مجلة الآداب– لبنان، ع 3، 1980.

- نزار، ميلود: الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين، مجلة علوم إنسانية- الجزائر، ع44، 2010.
- وسواس، نجاة: السارد في السرديات الحديثة، مجلة المَخبر، ع 8، بسكرة- الجزائر، 2012.

رابعاً- رسائل ماجستير

- حمدان، عبد الرحيم: بناء الشخصية الرئيسة في رواية "عمر يطهو في القدس" للروائي نجيب الكيلاني، كلية الآداب-الجامعة الإسلامية-غزة، 2011.
- دلال، حبور: بنية النص السردي في معارج ابن عربي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري-الجزائر، 2005.
- ضريف، صابرين: أسس النقد الأدبي في كتاب الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، رسالة ماجستير، جامعة محمد أبو حيناف- المسلية، 2015.
- نصير، فاطمة: المثقفون والصراع الأيديولوجي في رواية " أصابعنا التي تحترق لسهيل إدريس"، رسالة ماجستير، جامعة محمد حيضر-الجزائر، 2008.
- النيرب، نسرين جمال: تقنيات السرد في رواية غريب عسقلاني، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر-غزة، 2017.

خامساً-مواقع إلكترونية

http://www.alnoor.se/research.asp -

https://alwatannews.net/Life-Style/article-

- http://www.kotobarabia.com https://palinfo.com/news-