The Islamic University–Gaza

Research and Postgraduate Affairs

Faculty of Arts

Master of Arabic language

الجامعـــــــة الإســـلاميـــة– غـزة

شئون البحث العلمي والدراسات العليا

كـليـــــــــــــــــــة الآداب

ماجستير اللغــة العربيـــــــــــــة

جماليات الفن الروائي في ثلاثية البحيرة لِيحيى يخلف

The Fictional Aesthetics in AL-Bohaira Trilogy – Yahya Yakhlaf

إِعدَاد البَاحِث

عاصف رفيق محمد عبد الهادي

إِشرَاف

الأستاذ الدكتور

كمال أحمد غنيم

قُدّم هذا البحث استكمَالاً لِمتَطلبات الحصول على درجَةِ الماجِستير
في اللغة العربية بكليةِ الآداب في الجَامِعَةِ الإسلامِية بغَزة

مايو/2016م – شعبان /1437 هـ

ملخص

تتناول هذه الدراسة ثلاث روايات للأديب الفلسطيني يحيى يخلف، وهي : بحيرة وراء الريح، وماء السماء، وجنّة ونار، وتنتمي أزمانها الروائية إلى مراحل النكبة والشتات والمقاومة، فتظْهِر هذه المراحل في إطارها العام أولاً، ومن خلال صور بشرية محددة ومكثفة الدلالة، ثانيا. وتشكل الروايات (الأجزاء) الثلاث، معا، حسبما يرى الكاتب – ويوافقه الباحث – نصا واحدا يسميه (البحيرة).

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن عناصر الجمال الفني في نص الثلاثية، وتبحث عن مدى تجلي تقنيات ما يُسمى بـــ"الرواية الجديدة" في كتابة النص وبناء مشكِّلاته (الزمن والمكان والشخصية والحدث واللغة).

كما تهدف الدراسة إلى الكشف عن طريقة اشتغال النص الروائي على النصوص الغائبة وتفاعله معها، لا سيما التاريخي المرجعي، من حيث نسبة حضوره، وآليات الاستحضار، والعلاقة بين التاريخي والخيالي.

وتعطي الدراسة قيمة كبيرة للغة الروائية، وتقسمها إلى ثلاث مستويات (عامية – معيارية – أدبية) وتبين مدى ظهور كل مستوى في النص، وموقف الكاتب من استعمال العامية في الكتابة الروائية، والقدرات الفنية والتعبيرية التي يمتلكها.

لا تُغْفل الدراسة الجانب النظري، وفي الوقت نفسه لا تقع تحت هاجسه، فسَعَتْ للاكتفاء بالحدّ الأدنى منه، وتوجيه الجهد الأكبر نحو الجانب التطبيقي. فاستعان الباحث بكتابات نقدية غربية و عربية، أوجز عرضها، ومحاورتها أحيانا، ثم استند إليها في محاكمة النص.

Abstract

This thesis studies three novels for the Palestinian novelist YahiaYakhlef which are: *Bohaira Waraa Alreeh* (A lake behind the Wind), *Ma'a Alsama*a (Sky Water), and *Janah wa Nar* (Heaven and Hell). The setting of these three novels is placed at the time of the Palestinian Nakba, diaspora and resistance. Historically speaking, the setting reflects the time of diaspora in general. Secondly, it reflects the time through intense significant human experiences. The three novels (parts) as a whole form one text as seen by the author himself and the researcher. The three parts are entitles by the author as *Albohaira* (The Lake).

This study aims at revealing how the narrative text depends on the missing texts and its interaction with it, especially the historical text and referential ones in terms of the proportion of its usage, the mechanisms of retrieving it, and the relationship between the historical text and the fictional one.

The study is of a great value for language used in writing novels. It divides it into three levels (colloquial – standard - and literary). The study shows the extent of using each level inside the texts. It also shows the attitude of the author towards using the colloquial language in writing fiction and explains the artistic and expressive capacities he has.

The study also used a theoretical framework. The researcher used a number of Arabic and foreign references that he reviewed, presented and used in explaining the texts.

قال القاضي الفاضل:

" إنِّي رأيتُ أنَّه لا يكتُبُ إنسانٌ كتابًا في يومِه، إلاَّ قالَ في غَدِهِ : لو غُيِّرَ هذا لكان أحسنَ، ولو زِيدَ كذا لكان يُستَحسَنُ، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضلَ، ولو تُرِكَ هذا لكان أجملَ. هذا مِنْ أعظَمِ العِبَرِ، وهو دليلٌ علَى استيلاءِ النَّقصِ علَى جُملةِ البَشَرِ".

خليفة، كشف الظنون (مج1/14).

إهـــــــداء

إلى التي ما سئمت وهي تكرر على مسمعي منذ الطفولة روايتها المحببة، رواية البلاد التي تفيض لبنا وعسلا،

واللصوص الذين سرقوا الأرض والعسل واللبن .. فصنعوا وجعا لا يهدأ..

إلى جدتي رحمها الله ..

إلى من سطّرا رواية الشهادة بدمائهما الزكيِة، التي روت الأرض المباركة ..

إلى شقيقيّ "إبراهيم" و "عوني" ..

إلى كل من أيقن أن فلسطين آية من القرآن، و جزء لا يتجزأ من أرض العروبة و دار الإسلام، فعمل ليوم خلاصها ..

أهدي هذه الرسالة

شكر و تقدير

لِمن استحقوا هذه العبارات، لكنهم لم يبحثوا عنها، احتسابا للأجر عند صاحب الجزاء الأوفى..

لمشرفي الفاضل، الأستاذ الدكتور، والشاعر الفلسطيني "شَـــــــــــاعِـرُ العَـــــوْدَة":

أ.د. كمال أحمد غنيم

على تفضله بالإشراف على هذه الرسالة، ومتابعته المستمرة، ومساعدته في كثير من الإجراءات الإدارية إلى جانب ذلك..

وللأستاذين الجليلين، اللذين تفضلا بقبول مناقشة هذا العمل المتواضع:

فضيلة الأستاذ الدكتور، والناقد الكبير، والذي تشرفت بالتتلمذ على يديه في المرحلة الجامعية الأولى: **أ.د. نبيل خالد أبو علي**.

وفضيلة الأستاذ الدكتور، عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية بجامعة القدس المفتوحة، الذي خصّني بنصائحه القيمة وخلاصة تجربته المثمرة: **أ.د. سعيد محمد الفيومي**.

ولجميع أساتذتي الكِرام، أعضاء الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلامية، على ما قدموه لي طوال سنوات الدراسة، وأذكرُ منهم الأساتذة الفضلاء **(أ.د يوسف رزقة، د. وليد أبو ندى، د. محمد كلاب)** الذين أفدْتُ منهم علما وفكرا وأدبا.

والشكر موصول للأخ العزيز، أمين مكتبة بلدية خان يونس، الذي لم يدّخِر جهدا في إمدادي بمصادر المعرفة: أ. **باسل فايز**.

جزاهم الله عنا وعن طلاب العلم خيرا، وفي كل صاحب فضل لم يتّسع المقام لذكره ..

الباحث

عاصف رفيق عبد الهادي

فهرس المحتويات:

إقـــــــــــــــــــــرار.....أ

ملخص الرسالة باللغة العربية.....ت

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية.....ث

اقتباس (استيلاء النقص على جملة البشر) ..... ج

إهـــــــــداء..... ح

شكر و تقدير ..... خ

فهرس الجداول.....ز

فهرس الأشكال والرسومات التوضيحية .....س

الفصل الأول: الإطار العام للدراسة 1

مُقَدِّمَة 2

المؤلف في سطور 5

ثلاثية البحيرة .. مضامين وأفكار 6

الفصل الثاني: الزَّمـــــــــن 22

الزمن في الرواية..... 23

الترتيب 25

الاسترجاع 30

الاستباق..... 37

الديمومـــة..... 40

الوقفة الوصفية 44

المشهد 45

الحـــذف 50

الخلاصة 55

التواتـــر 58

الفصل الثالث: المكَـــــــان 61
مفهوم المكان ومظاهره: 62
أهمية المكان، بين الرواية والنقد 63
تقنيات بناء المكان 64
البناء الفوقي للمكان 66
وصف المكان 72
وصف الأشياء 78
الفصل الرابع: الشـــخصيـــة 81
بين الرواية التقليدية والجديدة 82
أنـــواع الشخصية 84
الشخصية المدوّرة 84
الشخصية المسطحة 85
الشخصية الرئيسة 86
الشخصية الثانوية 88
البعد الترميزي للشخصيات 90
وصف الشخصية 94
تقديم الشخصية 97
التقديم المباشر 97
التقديم غير المباشر 99
الأحداث 99
الحـــوار 102
الأحـــلام 105
الســـيرة 107
الفصل الخامس: الحَـــــدَث 109

مفهوم الحــدث.....110
المادة الأولية للحدث 110
ترتيب الأحداث.....115
الحبــكـــــــة.....117
تقديم الأحداث.....127
السرد المباشر 127
الســـــيــرة.....127
الرســـــالة 129
الخبر الصحفي 129
الوثائق التاريخية 130
الفصل السادس: اللغـــة الروائية 131
بين الرواية التقليدية والجديدة.....132
اللّسان والأسلوب 132
اللغة العامية واللغة اليومية 133
اللغـــة الأدبيـــة 137
تصوير البيئة الواقعية.....139
التفاعـــلات النصية 140
الخـــاتـــمة..... 152
المصادر و المراجع 154

فهرس الجداول:

جدول (2.1): الحدث بين زمني القصة والخطاب 26

جدول (2.2): سرعة السرد من خلال الزمن الروائي 41

جدول (2.3): تفاوت سرعة السرد في الجزء الواحد 42

جدول (2.4): تقنية الحذف الصريح 50

جدول (2.5): الحذف الضمني بين الفصول 54

جدول (3.1): امتداد الحدث عبر المكان 66

جدول (3.2): الأماكن الرئيسية للفصول 67

جدول (3.3): وصف المكان (البيت) 73

جدول (3.4): الوصف المدمج في السرد 79

جدول (4.1): الوصف الداخلي والخارجي للشخصية 94

جدول (4.2): التقديم المباشر للشخصيات 98

جدول (5.1): الحبكات الفرعية – نماذج 125

جدول (6.1): الألفاظ العامية في النص – نماذج 134

جدول (6.2): جوانب التفاعل مع شخصية دون كيشوت 149

فهرس الأشكال والرسومات التوضيحية:

شكل (2.1): النسق الزمني المتقطع 27
شكل (2.2): تفاوت سرعة السرد 43
شكل (3.1): السُلَّم الاجتماعي من خلال الوصف المكاني 73

الفصل الأول:

الإطار العام للدراسة

مُقَدِّمَة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على محمد الصادق الوعد الأمين، وآله وصحبه الميامين، وبعد:

تحتل الرواية في هذا العصر رأس هرم الآداب العالمية، ويعزو النقاد ذلك إلى ما تتمتع به من مرونة وانفتاح من جهة وتميز وتفرد من جهة أخرى، بحيث غدت فنا يمزج بداخله كل الفنون الأدبية الأخرى من شعر ونثر، فهي لا تؤمن باستقلال الجنس الأدبي ونقائه، بل أزالت هذه الحدود بقدرتها العجيبة على الانفتاح، واستفادت من الطاقات الكامنة فيما سواها من فنون أدبية، من غير تبعية أو جمود.

ولما كان اهتمام الطلبة والباحثين في جامعات وطننا بالرواية محدودا، ولا يرقى إلى المكانة التي وصلت إليها اليوم، آثرت أن يكون البحث في هذا المجال، وقد رافق ذلك رغبة صادقة ومحبة وليدة لهذا الفن، نشأت بعد دراسة مساق الفن القصصي ضمن برنامج الماجستير، لِيَقعَ الاختيار لاحقا على روائي فلسطيني عاش معاناة شعبه واقعا حياتيا ونتاجا أدبيا، هو الأديب "يحيى يخلف"، ولعلّي في بداية الأمر كنت سأتجه للبحث عن روائيٍ آخر لِمَا تبادر إلى خاطري من أن أعمال "يخلف" لا بد وأن تكون قد تناولها الكثيرون في رسائلهم، خاصة وأن أديبنا من أعلام الروائيين الفلسطينيين، وقد همس الكثيرون في أذني ناصحين بالنظر إلى تلك الدراسات المفترضة تجنبا للتكرار، فما كان إلا أن بحثتُ في مظان الرسائل العلمية بشقيها "الماجستير والدكتوراة"، لأجد أن أعماله لم تنل حقها من الدرس والبحث، ثم إنني راسلت الأديب "يخلف" سائلا حول الدراسات التي تناولت أعماله الروائية، فعلمت منه – مشكورا – أنها كانت إمّا دراسات مستقلة في كتب أو ضمن دراسات عامة عن الرواية والقصة، وهذا ما تيقنت منه فعلا، وقد نصحني بالبحث عن هذه الدراسات عبر شبكة المعلومات "الإنترنت"، فوجدتها تُعرِّفُ به وبأعماله القصصية والروائية، ومقالات نقدية، وقراءات موجزة، ونحو ذلك، ولم أجد حول أعماله الروائية سوى رسالة ماجستير واحدة موسومة بعنوان (شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف – دراسة نقدية)، أعدتها الباحثة في الجامعة الأردنية عالية أنور أحمد الصفدي، عام 2006م، وقد قامت دار المعتز للنشر والتوزيع – عمّان، بطباعتها على شكل كتاب، ولم يتسن لي الإطلاع عليها، لكن يبدو جليا من العنوان وتاريخ الدراسة أن نقاط التلاقي بين البحثين محدودة جدا، إذا ما علمنا أن روايتي (ماء السماء) و(جنة ونار) صدرتا في عامي 2008م، 2011م على الترتيب.

ثم إنني لما وجدت تقاربا وتداخلا على مستوى المضمون والأحداث والشخصيات في روايات أربع للأديب "يخلف" هي **(بحيرة وراء الريح** – نهر يستحم في البحيرة – **ماء السماء** – **جنة ونار)** تساءلت عما إذا كان بالإمكان أن أسميها "**رباعية**"، ليخبرني هو أن كثيرا من أصدقائه يسمونها كذلك، لكنه يفضل لأسباب كثيرة أن تسمى **(ثلاثية البحيرة)** بعد أن تستثني منها رواية **(نهر يستحم في البحيرة)**، وأفصح لي عن سبب واحد لذلك، وهو أن الرواية المستثناة تحكي تجربته الشخصية في العودة إلى أرض الوطن بعد اتفاق (أوسلو). وبعد قراءة الروايات الأربع، اتضح لي أن الشخصيات في روايات الثلاثية هي نفسها، بينما نجد شخصيات جديدة كليا في رواية (نهر يستحم في البحيرة)، ولا يقع التقاطع إلا في شخصية الراوي (راضي)، وهذا سبب آخر يدعو لاستثناء الرواية المذكورة.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج التكاملي، الذي يركز على بنية النص أساسا، ولا يهمل العوامل الأخرى المساعدة في تحليله (البيئة والتاريخ والمؤلف وعلم النفس)؛ وبهذا يكون أقدر من غيره على استيعاب موضوعات البحث على شموليته، إذ إن النتائج التي يصل إليها كل منهج منفردا تظل مقتصرة على جوانب معينة وتغفل جوانب أخرى.

صعوبات البحث:

واجهت مسيرة هذا البحث صعوبات مختلفة، منها :

- ☒ صعوبة الحصول على كثير من المراجع، إذ تفتقر المكتبات العامة والأهلية في قطاع غزة إلى كثير من المراجع النقدية المهمة، خاصة الحديثة منها، وإن توفرت بعض هذه الكتب، فهي مبعثرة في مكتبات شتى، مما اضطر الباحث لصرف قدر من الوقت والجهد في التنقل بين المكتبات، ولعل ذلك عاد عليه ببعض الفائدة، فتعرف على مكتبات لم يكن يعرفها سابقا.
- ☒ عدم توفر الروايات موضوع الدراسة في المكتبات التجارية، إذ لا بد الباحث من اقتنائها، لكن ذلك لم يتيسر، وقد استعارها الباحث من مكتبات عامة، ومكتبة أحد الأساتذة الأجلاء، بعدما تعذر على الأديب (يخلف) المقيم في رام الله إرسالها إلى غزة حيث يقيم الباحث.
- ☒ عدم وجود دراسات نقدية معمقة للروايات موضوع البحث، لمحاورتها وبيان الاتفاق والاختلاف معها.
- ☒ أزمة المصطلحات النقدية: حيث تعددت المصطلحات الدالة على مفهوم واحد لدى النقاد، وفي المقابل استُخدِم المصطلح الواحد للدلالة على مفاهيم مختلفة.

أقسام البحث، ومراجعه:

ينقسم البحث إلى: تمهيد وخمسة فصول، وخاتمة.

يقدّم **التمهيد** تعريفا موجزا بحياة الأديب يخلف، ومسيرته الأدبية، ثم عرضا لأفكار روايات ثلاثية البحيرة، وملخصا لأحداثها. أما **الفصل الأول** فيتناول دراسة الزمن الروائي وفقا للتقسيم الذي اقترحه جيرار جينيت في كتابه خطاب الحكاية (الترتيب – الديمومة – التواتر)، فيما يتناول **الفصل الثاني** دراسة المكان الروائي بشكل أساس وفقا لتقنية البناء الفوقي التي اقترحتها الدكتورة سيزا قاسم في كتابها بناء الرواية، ويتناول **الفصل الثالث** الشخصية وأقسامها وأنماطها وطرق بنائها وعرضها. ولأجل الدراسة والتحليل جعل الباحث للحدث الروائي فصلا مستقلا، هو **الفصل الرابع**، تناول فيه واقعية الحبكة، وموقع الحدث في ثلاثية البحيرة من الواقع والتاريخ والخيال، وطرق عرضه وتنميته.

وتناول **الفصل الخامس** – والأخير – اللّغة الروائية، ومستوياتها، وسماتها. وآليات التفاعل النصي وأشكاله، ومصادره. وفي **الخاتمة** عرض الباحث أهم النتائج التي توصل إليها، والتوصيات التي رأى فيها نفعا وفائدة.

ومن أهمّ المراجع التي استعان بها الباحث، لإنجاز الدراسة:

خطاب الحكاية لجيرار جينيت، و***في نظرية الرواية*** لعبد الملك مرتاض، و***بناء الرواية*** لسيزا قاسم، و***فن القصة*** لمحمد نجم، و***بنية الشكل الروائي*** لحسن بحراوي، مضافا إليها أبحاثا نقدية منشورة في مجلات أدبية محكمة ***(فصول، المعرفة، علامات في النقد)*** ومراجع ومجلات أخرى، مثبتة جميعا في نهاية البحث.

راجيا من الله التوفق والسداد

المؤلف في سطور

- ولد **يحيى حسن عبد اللطيف يخلف** عام 1944م، في قرية سمخ الواقعة على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبرية.

عاشت أسرته في المنافي، وتلقى دراسته الابتدائية والثانوية في مدينة إربد (الأردن)، كما تلقى تعليمه العالي في رام الله وبيروت، ويحمل شهادة دبلوم المعلمين، وليسانس آداب.

التحق بمنظمة التحرير عام 1967م، وشغل فيها عدة مواقع سياسية، وإعلامية، وثقافية.

صدرت له روايات وأعمال قصصية أخرى:

- المهرة: مجموعة قصصية – بغداد، وزارة الإعلام العراقية، 1974.
- نورما ورجل الثلج: مجموعة قصصية – بيروت، دار ابن رشد، 1977.
- "نجران تحت الصفر" بيروت، دار الآداب، 1976.
- "تلك المرأة الوردة" بيروت، دار ابن رشد، 1980.
- "تفاح المجانين" بيروت، دار الحقائق، 1982.
- "نشيد الحياة" بيروت، دار الحقائق، 1985.
- "تلك الليلة الطويلة" رواية تسجيلية– بيروت، دار الآداب، 1992.
- "نهر يستحم في البحيرة" عمّان، دار الشروق، 1997.
- "يوميات الاجتياح والصمود" رواية تسجيلية– عمّان، دار الشروق 2002 [1].
- "راكب الريح" دار الشروق، بيروت، 2016.

(1) انظر: حسين، سيرة حياة الكاتب والروائي يحيى يخلف (ص2–5).

ثلاثية البحيرة .. مضامين وأفكار

أنجز الكاتب يحيى يخلف رواية (بحيرة وراء الريح) في المنفى التونسي عام 1991م، وصدرت طبعتها الأولى في العام نفسه عن دار الآداب ببيروت، في مائتين وسبع وسبعين صفحة من القطع الصغير، موزعة على ثلاثة عشر فصلا.

تحكي هذه الرواية بعضا من فصول المأساة الكبرى التي حلّت بالشعب الفلسطيني عام 1948م، وتقوم فكرتها على أنّ النكبة كانت نتاجا طبيعيا لحالة الفشل الذريع التي لفّت الموقف الرسمي العربي من قضية فلسطين، فبينما كانت العصابات اليهودية تسابق الزمن لتغيير الواقع السكاني، وبسط السيطرة على مزيد من الأراضي، بقوة السلاح والإجرام، وتواطؤ وإسناد من الاحتلال الإنجليزي، كان التخبط وسوء التقدير، وانعدام التنسيق، والكذب، والتسويف، والتنافس على الزعامة، يسيطر على واقع القيادة العربية. وكان نقص السلاح والخبرات والمال، ملازما للقوات العربية المتمثلة في جيش الإنقاذ وقوات الجهاد المقدس والجيوش النظامية.

وتظهر الرواية – التي يدور القسم الأكبر من أحداثها على أرض قرية سمخ – صفحات مشرقة من جهاد المتطوعين العرب، واستبسال الفلسطينيين في التشبث بأرضهم حتى آخر رمق.

وبعد سبعة عشر عاما، أنجز (يخلف) الجزء الثاني "**ماء السماء**"، لتصدر طبعته الأولى عام 2008م، عن دار الشروق بعمّان، في مائتين وخمس وثمانين صفحة من القطع المتوسط، موزعة على ثمانية وثلاثين فصلا، عنونت بالأرقام.

وإذا كان الجزء الأول قد شخّص أسباب الضياع، فإن الجزء الثاني يرسم لنا صورة الضياع المرّ، وسنوات التشرد واللجوء بفصولها القاسية، التي لم يُنْتِج تعاقبُها إلا الشعور بالهزيمة والخذلان، ولكنّ هذا لا يعني الاستسلام، فالأمل معقود على ذلك الجيل الذي ترعرع في المخيمات وأيقن أن له وطنا خلف الخيام، وبيوت الصفيح.

وقد صدر الجزء الثالث – الأخير – والذي يتمِّم ما سماه الكاتب "**ثلاثية البحيرة**"، عن دار الشروق بالقاهرة، عام 2011م، في أربعمائة وصفحة من القطع المتوسط، موزعة على سعبة وثلاثين فصلا، أربعة منها (التاسع عشر، والثاني والعشرون، والخامس والعشرون، والسابع والعشرون) أُخِذت من دفتر مذكرات لأحد الأبطال الأربعة الذين صنعوا أحداث الرواية التي جرت وقائعها في المنافي المحاذية لفلسطين: مخيم اليرموك، وأغوار

الأردن، ومخيم الزرقاء، وبيروت، واجتمع أبطالها على أرض الوطن المحتل، قبل أن يتفرقوا مجددا.

وترث روايةُ "**جنة ونار**" المكان والشخصياتِ الفاعلةَ من الجزأين السابقين لها، وتكمل خط الزمن الذي بدأ في "بحيرة وراء الريح"، واستمر في "ماء السماء".

وتصوِّر عُمق جذور الحضارة الفلسطينية، وروعة منجزاتها، وقوة الانتماء الذي تثيره فلسطين – الأرض والحضارة والهوية– في نفوس أبنائها رجالا ونساء، صغارا وكبارا، فتدفعهم للثورة على الاحتلال، ورفض المنافي العربية والأجنبية، والاندفاع نحو الوطن، بكل الوسائل، للحياة على أرضه، والموت في كنف ترابه.

وتُبرز الأجزاء الثلاثة معًا، إلى حدٍّ كبير، دور المرأة الفلسطينية في النضال السياسي عبر العمل الحزبي والفعاليات الشعبية، والنضال الاقتصادي والاجتماعي المتمثلين في قدرتها العجيبة على الصبر، ووقوفها إلى جوار زوجها في الأزمات، ودفعه للعمل الوطني، وتدَبُّر الأمور في غياب المعيل، بل ومشاركتها المباشرة في المقاومة العسكرية ضد الاحتلال.

كان ما سبق تعريفا عاما بثلاثية البحيرة وأفكارها، وفيما يلي عرضٌ أوضح لمضامين فصولها[1]:

(1) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص1–277)؛ يخلف، ماء السماء (ص1– 285)؛ يخلف، جنة ونار (ص1–401).

1- الجزء الأول: "بحيرة وراء الريح"

يبدأ **الفصل الأول** بوصف أجواء الترقب والحذر والقلق من المستقبل المجهول، التي تخيّم على سمخ وأهلها الطيبين الوادعين، وقد نزل "**أحمد بيك**" القائد في جيش الإنقاذ ضيفا عليهم، ضمن مساعيه لجمع المتطوعين لهذا الجيش الذي يقوده "**فوزي القاوقجي**"، فيما عزف الكثيرون عن الاستجابة له، لتعاطفهم مع "قوات الجهاد المقدس" التي يتزعمها المفتي "**الحاج أمين**".

كما يُبرز الهجوم الفاشل الذي قاده "**أحمد بيك**" على مستوطنة "طيرة تسفي"، وكيف أنه قام بتضليل القيادة، فقلب الهزيمة إلى نصر، بالتواطؤ مع مندوب المفتش العام، حسبما تبين لاحقا في مذكرات المتطوع في جيش الإنقاذ "**عبد الرحمن العراقي**"، وكانت هذه المذكرات مادة للفصول **الثالث والسادس والعاشر والثالث عشر** من الرواية، وقد وثّق فيها – العراقي – كثيرا من المعلومات والأسرار حول أحداث الرواية وشخصياتها، منها: رحلته من بغداد إلى معسكرات جيش الإنقاذ التي تنقل بين معظمها ليشارك في مهام عسكرية، سرعان ما كان يتم إيقافها أو يكون الوصول إليها جاء متأخرا، لتهدر طاقات الجنود في قطع المسافات الشاسعة بلا فائدة.

كما سردت قصة ثانوية واكبت الموضوع الرئيس للرواية ورفدته بإشارات مختلفة، وهي علاقة الحب التي جمعت بين المتطوع الحلبي في جيش الإنقاذ "**أسد الشهباء**"، والفتاة الدمشقية "**ملك**"، التي تعرف عليها والتقاها مِرارا خلال وجوده في دمشق منتظرا قبوله كمتطوع، وأثناء الإجازات من الخدمة، وأخيرا أثناء مرافقته لموكب جثمان الشهيد "**مأمون البيطار**" الذي استشهد بعدما نجح وجنوده في فك الحصار عن إحدى مجموعات المجاهدين في معركة "مشمارها أيمك" في مرج ابن عامر.

ورصدت أوراق **عبد الرحمن العراقي** معركة "باب الواد"، التي هدفت إلى صد زحف العصابات اليهودية نحو القدس، وقد شارك فيها المقاتل الفلسطيني "**نجيب**" الذي تمرد أكثر من مرة على أوامر عسكرية وجد فيها المرارة والهزيمة. واستشهد في المعركة ذاتها "**العقيد نور الدين**" رغم ارتدائه السترة الواقية من الرصاص التي اشتراها الفتى "**راضي**" من ضابط انجليزي انتهت خدمته، لتصبح بعد ذلك ذات حضور مهم وموحي، حيث تلقفتها أيدي عدد من شخصيات الرواية، وتنوقلت فيما بينهم.

ويرسم **الفصل الثاني** مشاهد نهارية لأحد أيام الجُمَع على شاطئ البحيرة، يظهر فيها جميعا جمال الطبيعة الخلاب، وصور من حياة أهل القرية المليئة بالحيوية والبساطة

والجمال، لكن مشهد الطائرة الشراعية البرمائية التابعة لقوة حرس الحدود وهي تهبط على سطح البحرية، والزورق الذي اقترب منها. كان هو الأهم، ذلك المشهد الذي رآه الفتى "**راضي**" عاديا في تلك اللحظة، بدا له غريبا فيما بعد – الفصل الخامس – لأنها "المرة الأولى التي تأتي فيها الطائرة في مثل هذا الوقت المتأخر" من الليل، ولأن والده "**الحاج حسين**" أخبره أن الإنجليز بدأوا يرحلون في تلك الليلة، والتي شنت العصابات اليهودية فيها هجوما على "سمخ" ، للسيطرة على المركز الذي سيخليه الإنجليز، لكن الأهالي المتيقظين أفشلوا الهجوم، مع أن جيش الإنقاذ لم يوفر لهم السلاح الذي طلبوه.

وقد طال الهجوم في آخِر مجرياته منزلَ **عبد الكريم الحمد**، المعروف بـــ"**دار الأمان**"، وقتل فيه حارسه **قاسم النايف**، الذي يعرف مكان الحفرة التي خبأ فيها سيده ثروته من الذهب والنقود، لكن "**عبد الكريم الحمد**"، المغرم بحب المال – الفصل الرابع – وغير المهتم بأحوال البلاد، لا يعدم شجاعة، فيقتل الجندي اليهودي الذي قتل حارسه، ويغنم بندقيته، ويغادر إلى منزل صهره **الحاج حسين**، مصطحبا معه **فطيمة** أرملة حارسه.

وعلى أية حال، فقد افتُضِح أمر الطائرات البرمائية والزوارق البحرية – الفصل التاسع – إذ نقل "**أبو حامد**" – سائق الأجرة في قرية سمخ – عن شيخ صيادي طبرية أنه شاهدها بأم عينه تفرغ حمولتها من صناديق الأسلحة في الزوارق لتصل إلى اليهود، كان ذلك أثناء معركة طبرية، – الفصل الحادي عشر– التي استغرقت العصابات الصهيونية أسبوعين للسيطرة عليها، مما سبب حركة نزوح واسعة عن المدينة، فرارا من الموت. وبينما كان السائق **أبو حامد** ينقل بسيارته عشرات النازحين المسنين، نفد وقود سيارته فتوقفت فجأة، ولم يكن بوسعه، لخطورة الموقف، أن ينتظر كثيرا، فقرر أن يعود إلى البلدة راجلا، وفجأة سمع بكاء رضيع، ينبعث من بين الحشائش، وغير بعيد عنه منديل (غطاء رأس) علِق بالأشواك، وبعد انتظار قليل يئس من مجيء أحد من ذويه، فانتزع المنديل عن الأشواك، واصطحب الرضيع إلى منزله، ولمّا لم يهتدِ إلى ذوي هذا الرضيع الذي تبين أنه أنثى، تولتها زوجته بالرعاية الدائمة.

وبينما كان المفتي "**الحاج أمين**" في الشام يبحث عن السلاح سقطت طبرية، وأعلن الاستنفار في سمخ، و رأى أهلها ضرورة بناء قوة عسكرية في المستقبل، لكن المستقبل لم يكن بأيديهم، فعلى الرغم من بسالة مقاومتهم – الفصل الثاني عشر– يخبرنا عبد الرحمن العراقي في أوراقه – الفصل الثالث عشر – عن سقوط القرية.

وبعد دخول الجيوش العربية النظامية أرض فلسطين، تمّ حلّ جيش الإنقاذ، وتسريح المتطوعين الذين صدمهم هذا القرار، فهاموا على وجوههم، لكن مسلسل سقوط المدن استمر ولم يتوقف!

2- الجزء الثاني: "ماء السماء"

تبدأ الرواية – التي تدور معظم مجرياتها في المنفى الأردني، وبشكل خاص في مخيم إربد للاجئين- ببيان حال نساء سمخ اللائي نزحن إلى شرق الأردن، فيما كان الرجال يقاومون زحف العصابات الصهيونية على قريتهم. قاوموا ببسالة، لكن الأمر كان أكبر مما يظنون. انضموا إلى النازحين، وبدأت فصول المعاناة.. أصبح الحصول على الطعام والشراب يستوجب جهدا شاقا. اضطُر **الحاج حسين** و**عبد الكريم الحمد** للعمل في مهن وضيعة وغير دائمة، ووافق **أحمد التركملي** – العاجز عن إطعام أبنائه – على إرسال طفله **حسن** في منحة تعليمية طويلة الأجل إلى بريطانيا، ليذوب قلب أمه شوقا إليه، وماتت الفرس الكريمة الأصيلة التي انشغل عنها **الحاج حسين** بهموم الحياة، فأخذها النور وسلخوا جلدها، وصنعوا منه ربابة!

وعانى اللاجئون من الفقر والبطالة وسوء التغذية والسرقة وظواهر اجتماعية أخرى وجدت لها مكانا في الواقع الجديد، مثل: المرأة المسترجلة، والشعوذة.

تعددت أماكن الشتات، **فأبو حامد** وأسرته وأبناء عمومته ذهبوا إلى لبنان، وعادت **فطيمة** إلى الناصرة حيث ذويها، ولجأ **منصور** إلى درعا، فيما تنقل **نجيب** – المتمرد على الهزيمة – بين حلب وإربد وغزة وسجن شطة وجنين، فتكسر النسيج الاجتماعي، وألقت خشونة العيش بظلالها على العلاقات بين الأهل والأصدقاء، فكان النَّزَق والتعصب سببا لمزيد من التشظي والفرقة.

وفي الشتات، وبين أزقة المخيمات، ظهرت بواكير العمل الحزبي والانقسام الأيديولوجي، والتنافس على قيادة الحركة الوطنية، فانضم **راضي** -الطالب النجيب- إلى القوميين العرب، بتأثير من مدرِّسه **الأستاذ رياض**، وناصرت **بدرية** – المثقفة – الحزب الشيوعي، وطرأ انقلاب جذري على **أحمد بيك** بعد حل جيش الإنقاذ، فحاول الانضمام إلى جماعة المفتي في لبنان، لكنّ مسعاه باء بالفشل، ليؤسس بعد ذلك – بدعم من جماعة الإخوان- جمعية "الفضيلة" الدينية والتي نشطت في مخيم إربد، فانضمّ إليها المتدينون

والتائبون من أبناء المخيم لا سيّما **منذر الحيفاوي**، الأمر الذي أثار استياء كل من الحاج حسين وعبد الكريم الحمد.

وقد مارست الحكومات العربية، القمع والإذلال تجاه اللاجئين المقيمين على أراضيها، وخاصة نشطاء الأحزاب منهم، كـــ**الأستاذ رياض** الذي نجا من الموت على أيدي أجهزة الأمن، لكنه لم ينج من الاعتقال.

ولا تخلو الرواية من جوانب مشرقة، فـــ"**عبد الكريم الحمد**" الذي كان مغرما بحب المال، وذهب به سوء الظنّ إلى اتهام **فطيمة** بالسطو على كنزه المدفون في دار الأمان، يكافئها عندما يعود إليه كنزه بفضل شجاعتها، ويقدم قسما منه كمساعدة لشقيقته الفقيرة **خديجة**، ولمّا شعر بدنو أجله، ترك المخيم واجتاز الحدود، قاصدا أن يموت على أرض سمخ، "كما تموت الغزلان". وعندما لسعت العقرب **أم حامد**، وقفت كل النساء في بيت الشَّعر – أول محطات اللجوء – إلى جِوارها، وأرضعت خديجة الطفلة **سماء** من ثدي، وابنها **ماهر** من الثدي الآخر ليصبحا أخوين. كما أن **راضي** ينضم، مؤخرا، إلى حركة تحرر وطني فلسطينية، تؤمن بأن الكفاح المسلح هو الطريق الوحيد لتحرير فلسطين. وعلى الرغم من محطات الفشل المتعددة التي لازمت **بدرية** و**نجيب** على المستويين العاطفي والوطني، إلا أنهما نجحا في طرد اليأس الذي سكن روحيهما، من خلال وصل ما انقطع بينهما، والأهم من ذلك، حديثهما عن الأمل في الجيل الجديد، والثورة القادمة.

3- الجزء الثالث: "جنة ونار"

2-1

يموت **أبو حامد** في بيروت عام 1969م، بعد غيبوبة طويلة تلتها إفاقة قصيرة. ينصرف المعزون وتبقى **بدرية** إلى جانب أم حامد (السيدة **سميحة**) بضعة أشهر تواسيها في مصيبتها، وتخفف عنها هواجس التفكير في المصيبة الثانية التي ستحل عليها إذا ما فتحت **سماء** ذات يوم صندوق والدها الذي يحوي مستندات تسجيلها ونسْبها إليه في المحاكم، وعرفت الحقيقة.

أخفت **سميحة** الصندوق. لاحظت **سماء** ذلك وشَكَتْ هذا التصرف إلى **بدرية** التي اقترحت على **سميحة** أن تعيد الصندوق إلى مكانه، وتترك الأمر للقدر، خاصة أن **أبا حامد** كان يرغب في كشف هذا السر لـــ"**سماء**" قبل موته، كما أن من حق الأخيرة – وقد كبرت وأصبحت طالبة جامعية – أن تعرف الحقيقة، ولكن في ظروف مناسبة، فأخذت تشرح لها بحكمة الظروف القاسية التي عاشها الناس إبان النكبة وما بعدها.

14-3

بعد غياب طويل تعود بدرية إلى منزلها في مخيم اليرموك، لتعلم من جارتها "**بنت العمشة**" أن زوجها **نجيب** ذهب مع الفدائيين في مهمة إلى جنوب لبنان، وأنه سيعود إلى المخيم بصحبتها.

الآنسة "**هدى الصفدي**" من إدارة نادي فتيات فلسطين، تحل ضيفة على **بدرية**، وتعرض عليها الاشتراك في مشروع "كنزة الفدائي" الذي يستهدف نسج كنزات الصوف بواسطة نساء المخيم، وإهدائها للفدائيين، ولأنها لا تتقن نسج الصوف تعمد إلى شراء المستلزمات من سوق الحميدية – بعد أن باعت سلسلتها الذهبية – وترسلها مع **بنت العمشة** إلى أحد المشاغل، وتدفع تكاليف التجهيز، وتتولى الأخيرة، متابعة الأمر.

وبينما هي في المنزل تستمع إلى المذياع، داهمها قلق عارم عندما ورد خبر يفيد بغارات جوية على مواقع الفدائيين في جنوب لبنان، وزاد القلق عندما طرق شرطي الباب، وسأل عما إذا كان قد اهتدى إلى منزل **نجيب عبد الله**، كان الشرطي يريد إيصال **سماء** إلى المنزل الذي تعبت من البحث عنه، جاءت **سماء** والحزن يلفها لأنها علمت الحقيقة، وقد تسرب إلى نفسها شعور يشبه الحقد تجاه السيدة **سميحة**.

في اليوم التالي لمجيء **سماء**، طلبت من **بدرية** مساعدتها في البحث عن أمها، وأخرجت من حقيبتها كل ما لديها مما يمت لأمها بِصلة:

- قطع بيضاء من القماش.
- غطاء رأس لأمها، من الحرير، ومطرز على جوانبه (أزهار بريّة، سمكة، نجوم، شجرة، ...)
- الملابس التي كانت ملفوفة بها عندما التقطها أبو حامد.
- كيس قماش أبيض مطرز من الكتان، مزركش على الجانبين برسومات مختلفة (مثلثات، مربعات، دوائر صفراء، أزهار، حُجُب، طيور، ...) يحتوي على: حِجاب، مكحلة على هيئة حمامة، دمية مصنوعة من الصوف يدويا على هيئة طفلة، خرزة زرقاء مربوطة بدبوس، صرَّة من القماش بداخلها حفنة حنّاء.

وفي اليوم الذي يليه، عرضت **سماء** أغراض أمها مجددا على **بدرية**، التي تأملتها، ثم قدمت بعض الملاحظات والمعلومات التي رأت فيها **سماء** فتحا مبينا، وخطوة أولى في رحلة البحث عن أمها.

قالت **بدرية** إن القماش الذي صنع منه غطاء الرأس يصنع في مجدل عسقلان، وهو جزء من جهاز العروس، ورسمة السمكة تدل على أن أمها كانت تعيش على شاطئ بحر، وخيوط الحرير المتموجة هي الأمواج، والنجوم تدل على أنها كانت تسهر الليل وهي تطرز جهاز العرس، وأردفت أن الدائرة الصفراء على كيس القماش تمثل قرص العسل، ما يعني أن أهل المنطقة كانوا يربون النحل، والأزهار هي غذاء النحل، والتطرير على قماش أبيض يشير إلى منطقة يافا وريفها، فكل منطقة من فلسطين لها تطريزها الخاص، فيما لم تتعرف على رسوم الوجه الآخر للكيس، لذا اقترحت الاستعانة بـــ"**هدى الصفدي**"، التي لم يكن لديها إجابات أيضا، لكنها نسقت لها موعدا مع السيدة **دالية عبد الرحيم**، وهي فلسطينية تقيم في دمشق، حاصلة على درجة الدكتوراة في التاريخ، ومهتمة بشؤون التراث الفلسطيني، فتخبرهم أن التطريز على القماش الأبيض مأخوذ عن ثوب اسمه "**جنة ونار**"، يصنع في مجدل عسقلان على قماش أسود، انتقلت فكرته إلى منطقة بيت دجن قضاء يافا، الذين يفضلون الألوان الفاتحة.

استنتجت **سماء** من كلام بدرية والسيدة دالية أن أمها صبية حديثة الزواج، جذورها من المجدل، وتسكن في بيت دجن، واستنتجت بنفسها من خلال الحجاب والخرزة الزرقاء أنها متأثرة بالوسائل الشعبية في دفع الحسد، ومن الحناء والكحل أنها كانت تحب الزينة.

لكنها تريد أن تعرف، ما الذي جاء بأمها من يافا إلى طبرية؟ وأين يربى النحل؟ وتريد خريطة لفلسطين لتعرف أين تقع المجدل؟ وأين تقع بيت دجن؟

في اليوم التالي ذهبت إلى إحدى مدارس الأنروا، وحصلت على خريطة لفلسطين، ثم قصدت **هدى الصفدي** وحكت لها قصتها، وحصلت منها على وعد بتنسيق زيارة أخرى للسيدة دالية.

عادت **سماء** إلى منزل بدرية – الذي أصبح مكان إقامتها الجديد – لتجد أن **نجيب** قد عاد من أغوار الأردن وليس من جنوب لبنان – أراد تضليل بنت العمشة "الثرثارة" – حاملا معه أخبار الغارات الإسرائيلية، ونزوح سكان الأغوار، وأخبار عائلة الحاج حسين، الذي التحق ابنه **راضي** سرا بالثورة، وصار مفوضا سياسيا في الوحدات العسكرية التابعة لحركة فتح بعد حصوله على دورة سياسية عسكرية في الصين.

حاولت أن تحصل من نجيب على أي شيء يضيق حدود البحث، لكنها لم تظفر بشيء.

وفي زيارتها الثانية إلى السيدة **دالية** برفقة **هدى الصفدي**، تغير مسار البحث والتفكير، عندما أشارت **سماء** إلى بعد المسافة بين بيت دجن، والمكان الذي اختفت فيه آثار أمها، فتفترض السيدة **دالية** فرضية جديدة، وهي أن والدة سماء ربما تكون من قرية **مجدل طبرية**، شمال مدينة طبرية، ولهذه الفرضية ما يبررها، فهي قريبة من المكان الذي فقدت فيها أمها، ويوجد قربها واد اسمه "وادي الحمام" وهذا ما يفسر أن المكحلة على هيئة حمامة، وهي قريبة من شاطئ بحيرة طبرية، وهذا ما يفسر رسمة السمكة، والخرزة الزرقاء المفلطحة التي تشبه البحيرة، كما أن اسم مجدل طبرية مثل اسم بلدتها الأصلية المجدل. وقد لاقت هذه الفرضية اقتناعا تاما من سماء.

بعد انتهاء الزيارة وعودتها إلى المنزل، حل ضيف عزيز هو **ماهر** ابن الحاج حسين، وأخوها بالرضاعة، أراد أن يمضي العطلة الصيفية في دورة تدريبية ويعود بعدها للجامعة في الاسكندرية، لذا كان يرتدي الزي العسكري، وأثناء حواره مع سماء التي تبحث عن هوية أمها، أخبرها أن هناك فلسطيني له حكايته تشبه حكايتها، فقد عاش في بلاد الانجليز منذ طفولته، و لا يتقن العربية، وقد جاء ليبحث عن هويته، وهو موجود برفقة راضي في قواعد الفدائيين في الأردن، فتقرر **سماء** الذهاب إلى هناك بصحبة بدرية.

16-15

بعد عودة **راضي** من دورته في الصين، وتعيينه مفوضا سياسيا للوحدة العسكرية الوسطى، كلفه القائد "**أبو علي إياد**" بمرافقة شاب فلسطيني يعيش في بريطانيا، وقد جاء ليعد دراسة

عن الهوية والتحرر الوطني لحساب معهد دراسات هناك، أعطت القيادة هذا الشاب اسما حركيا "طه"، لكن المقاتلين ظلوا يلقبونه بـــ"**الإنجليزي**".

يرغب الإنجليزي في التحرر مما يصفه بـــ"سجن" اللغة الإنجليزية، من خلال تعلم العربية، الفصحى من خلال معهد، واللهجة المحكية من خلال معايشة الناس، اصطحبه **راضي** إلى مزرعة عائلته – التي لحقتها خسائر كبيرة بسبب الغارات – وأثناء تناول طعام العَشاء اندلعت معركة عنيفة بين الفدائيين وقوات الاحتلال، وفي هذه الأثناء أيضا تصل **بدرية وسماء** إلى المزرعة، وقد ارتسم الخوف على وجوه الضيوف الثلاثة، فيما كان الأمر معتادا لدى أسرة الحاج حسين.

وقبل أن يغادر **الإنجليزي** إلى القاعدة العسكرية– برفقة راضي – على عجل، رمقته **سماء** بنظراتها، وأبدت له رغبتها في رؤيته مجددا للحديث معه، وبعدما غادر سألت عنه الحاج حسين وزوجته خديجة، فأجابا بأنهما لا يعرفان عنه شيئا، فيما قالت بدرية أنها شاهدته من قبل، فَرَجَتْها سماء أن تتذكر، ثم سردت الأخيرة قصتها على **الحاج حسين** وزوجته، وخلال حوار طويل معهما، أخبرها أن أهل مجدل طبرية يحترفون صناعة النسيج، وأخبرتها **خديجة** أن نساء هذه القرية يجلبن الثياب المطرزة من بيت دجن.

بعدما خلد الجميع إلى النوم، رأت **بدرية** في منامها صورة "**الإنجليزي**" عندما كان صبيا صغيرا، فاستيقظت، وأيقظت معها سماء، وأخبرتها أنها حددت شخصيته.

18-17

داخل إحدى المغارات التي يتخذها الفدائيون مقرا لهم، يدور حوار بين الإنجليزي و **راضي**، فيُصدم الأول عندما يحدِّد راضي هويته، إنه **حسن أحمد التركملي**، ابن جيرانهم في مخيم إربد، الذي وافق والده تحت ضغط العوز والحاجة على ابتعاثه منذ طفولته الأولى، إلى بلاد الانجليز، ضمن منحة تعليمية شاملة، تشرف عليها الأونروا.

وتأخذ الذكريات **راضي** إلى تلك الفترة القاسية، فيتذكر فرس والده الكريمة التي أهينت في المخيم، ثم ماتت وصنع النَّور من جلدها ربابة، اشتراها **أحمد التركملي** والد **الإنجليزي** (حسن)، والذي كان يعمل عازفا في مقهى المخيم.

19

التقى الإنجليزي بـــ**نجيب** وأجرى معه مقابلة مسجلة – كمقاتل بلا هوية – لم يشمله إحصاء وكالة الغوث، ولا يملك بطاقة تعريف، ولا جواز سفر، كما سجل قصة **سماء**، وأبدى انبهاره من كفاح الحاج حسين وكرمه وطيب أخلاقه، وتعرف منه على حياة والده

وعمله في المخيم كبائع ثلج صيفا، عازف على الربابة شتاء. وعلى العلاقة التي ربطتهما. كما حدثته **بدرية** عن عبثه في شوارع المخيم عندما كان طفلا.

ويعرف من خلال بحثه عن هويته، أن شقيقته الكبرى ندا، ومن تبقّى من أسرته يعيشون في جنين. ويشعر بالمرارة لأنه سيغادر القاعدة العسكرية التي تضم المقاتلين الشجعان من أجل الحرية.

20

سماء وبدرية تجوبان مخيم الزرقاء بحثا عن لاجئين من قرية مجدل طبرية، وفي خضم ذلك تتعرفان على "**أم محمد اللوبانية**" التي توفر لهما بيتها كمقر للاستراحة والمبيت، عوضا عن الذهاب إلى مزرعة الحاج حسين يوميا، وتفسر لهما هذه المرأة سر وجود الدمية في الكيس الذي تركته والدة سماء، فهي جزء من جهاز العروس التي تغترب بعيدا عن أهلها، تشكو إليها همومها، بدلا من أمها.

22-21

يغادر **الإنجليزي** الفندق في عمان ضمن فوج سياحي، عازما السفر إلى الضفة الغربية بجواز سفره البريطاني، وذلك بهدف الالتقاء بإخوته الخمسة، وبعد عبور الجسر الحدودي والمرور عبر نقاط التفتيش والانتظار لختم جواز السفر، لا تشفع له جنسيته الإنجليزية، بل يُعامل وفق جذوره الفلسطينية – وحينها يشعر بأنه استردّ شيئا من هويته – فيتعرض للاستفزاز والاستجواب الأمني، ثم الطرد والمنع من الدخول لأسباب أمنية.

ولدى عودته إلى الفندق **يسجل في دفتر مذكراته** شهوره بالإهانة، وقد رسخت في ذاكرته مشاهد الشبان والفتيات يتعرضون للقهر والإذلال على يد جنود الاحتلال في الجانب الإسرائيلي من المعبر. ويخبر صديقته الإنجليزية "**إليزابيث**" – عبر الهاتف – بتفاصيل ما جرى معه على المعبر، فتغضب لأجله، وتشتم الحكومة البريطانية، وتعده بتنظيم تظاهرة أمام السفارة الإسرائيلية في لندن، وإثارة زوبعة إعلامية، وتستجيب لطلبه بتغذية رصيد بطاقة الصرف الآلي التي بحوزته.

24-23

فشلت عملية البحث في مخيم الزرقاء في العثور على أيٍّ من أهالي مجدل طبرية، فقرّرت بدرية وسماء العودة إلى مخيم اليرموك، فيما تنتظر **أم حامد** –التي جاءت إلى المخيم في غيابهما– رجوعهما عند أقارب لها في حي باب توما.

تستسلم **سماء** لرغبة **بدرية** في استضافة **أم حامد** في منزلها، وتعانقها، في أجواء لطفها وجود بدرية و**هدى الصفدي**، وتودع أم حامد نصيب سماء من إرث أبي حامد لدى بدرية، كما توصي لها بحصتها هي.

تستجيب بدرية وسماء لنصيحة "**بنت العمشة**" بالذهاب إلى العرّافة "**أم المكارم**" لتساعد سماء في الوصول إلى ضالتها، فتزعم العرّافة أن اسم والدة سماء (فاطمة)، واسم والدها (فلاح)، وتحثها على البحث عن أمها، المجروحة، المحزونة، البعيدة جدا عنها، وتحصل لقاء ذلك على مائة ليرة!

25

ضمن أبحاثه حول الهوية الفلسطينية، يخطط **الإنجليزي** – وقد عاد إلى الفندق بعمّان – للالتقاء مجددا بـــ**نجيب** – ذلك المقاتل الذي تمرد على الهزيمة زمن النكبة، وأصبح الآن في زمن الثورة عاملا في مزرعة الحاج حسين– فيذهب إلى هناك، ويراقبه عن كثب، ويشاركه الزاد بعد عمله المضني، لكن فرصة إجراء المقابلة معه تضيع عندما يذهب إلى النوم باكرا، ويتركه بصحبه **راضي** المشغول بإعلان سخطه على المجموعات الفدائية ذات التوجه الإسلامي، وعلى قرار السماح لها بالعمل في مناطق نفوذ حركة فتح، مُلوِّحا بتقديم استقالته، والتفرغ لرعاية والديه المُسنين.

26

تُولي **سماء** الدمية – التي رأت فيها وجه أمها الغائبة – اهتماما خاصا، الأمر الذي لاقى استحسان **بدرية**، وقد أدركتا أن العرّافة **أم المكارم** قامت بتمثيلية كاذبة بمساعدة **بنت العمشة**، فتوعدت الأخيرةَ بقطع رجلها عن المنزل.

تشعر **بدرية** بالإشفاق على زوجها **نجيب** الذي ترك مخيم اليرموك بعد تسريحه من صفوف الثورة، واتجه إلى مزرعة الحاج حسين، ليعمل في الزراعة ويطرد شعوره بالعجز.

27

طرأ تغير جذري على خطة **الإنجليزي**، إذ لم يعد التنقل بين المخيمات في سورية ولبنان أو تعلم العربية على جدول أعماله، واتخذ قرارا بالذهاب إلى الضفة الغربية متسللا، واستئناف بحثه عن الهوية من هناك، فيتوجه إلى مزرعة الحاج حسين، حيث **نجيب**، ليطلب مساعدته، لكن الأخير يرفض ويجيبه بحسم أنه سخر كل وقته من أجل المزرعة وسنابل القمح.

36-28

بعد إحباط سماء، لعدم تحقيقها نجاحاً ملموسا في رحلة البحث عن أمها، تُرتب لها السيدة **دالية** –بالتنسيق مع الآنسة **هدى الصفدي**– لقاء في مخيم سبينة للاجئين مع الشيخ المسن **أحمد عودة**، الذي نشأ وترعرع وشبّ في بلدة مجدل طبرية، وهذا الشيخ –الذي تعرفه **خادمة السيدة دالية**– كان يعمل قصاصا للأثر، ويتقن قراءة الوجوه.

ولدى استماعه لقصة سماء، وما توصلت إليه من علامات تؤكد أن أمها من نفس بلدته، ورؤيته للقماش والتطريز، وتأمُّلِه لوجهها، فإنه يحدد نسبها: اسم عمتها (زينب) ويستذكر قصتها مع شباب القرية الذين كانوا يعاكسونها، وأمها (زكية قاسم العلي)، وأبوها (سعيد أحمد العلي)، معتمدا في ذلك على معرفته بالملامح والصفات الجسمية لآل العلي، رجالا ونساء، والتي وجدها في وجه سماء.

ويروي لها قصة عن بطولة أحد أعمامها (يوسف الأسعد العلي) في ثورة عام 1936م ضد الانجليز، ثم يخبرها بأن والديها هاجرا عام النكبة إلى بلدة المغار، ولا زالا فيها، لكن الوصول إلى هناك صعب، فينصحها بالتوجه إلى الصليب الأحمر، أو الاستعانة بمن يمكنه الذهاب إلى المغار، التي تعيش فيها شقيقته الكبرى **زهرة**، وبإمكان الأخيرة أن تساعد أيضا في تحديد مكان (زكيّة العلي)، ثم يصاب بنوبة من نوبات الربو، وينفض اللقاء.

تعود النساء الثلاث (**بدرية و هدى و سماء**) إلى منزل السيدة دالية والحيرة فيما سمعنه تسيطر عليهن، وتقترح الأخيرة زيارة الشيخ أحمد عودة مرة ثانية، للتدقيق في روايته، وعندما همّت بدرية وسماء بالمغادرة، ورد السيدة دالية اتصال هاتفي من خادمتها يفيد بأن الشيخ عودة كان سيطلب منهن البحث عن الحقيقة في الحجاب، لكن نوبة الربو عاجلته.

تستجيب السيدة دالية فتقص الحجاب، وتستخرج الأوراق المطوية فيه بعناية، وعندما قرأت بصمت ما جاء في صدر الحجاب: (إن العبد الفقير،...، سعود أبو زيد الطبراني، ناسخ هذه الرقاع من حرز الحصن الحصين ...، من أجل أن تحفظ آيات الله القرآنية الطفلة **ليلي**، وأمّها **زكية**، وأباها **سعيد** بن أحمد بن هاشم العلي، ...)، صاحت بصوت مرتجف: وصلنا، وصلنا ... ثم أعادت ذلك جهرا فسالت دموع النساء الثلاث.

سيطر الحزن على **أم حامد**، التي شعرت أنها عما قريب، ستفقد سماء إلى الأبد، لكنها أظهرت الرضا.

عاد **نجيب** إلى المخيم، مسرعا، بناء على طلب بدرية، فانتهزت أم حامد الفرصة وطلبت منهما سرّا إقناع سماء بالعودة معها إلى بيروت لإكمال دراستها الجامعية، مع الاحتفاظ بحقها في الرجوع إلى أمها **زكيّة**، حالما تيسرت الظروف.

لكن **سماء** انتهزت فرصة عودة نجيب أيضا، وطلبت منه مساعدتها في التسلل عبر النهر إلى الأرض المحتلة، للوصول إلى ذويها، فيرفض الأمر لخطورته، ويخبرها أنه رفض طلبا مماثلا للانجليزي، فيزداد حماسها، وتطلب منه ضم الأخير إلى رحلة التسلل، وعندما يستمر رفضه تطلب من بدرية التأثير عليه تارة، وتلجأ إلى استفزازه واتهامه بالخوف تارة أخرى، ولم تدر أنّها أحدث جرحا عميقا في نفسه، خاصة أن هذا الاستفزاز جاء بعد تسريحه من صفوف الثورة، وتسجيله في كشوفات معونات الشؤون الاجتماعية، ومهما يكن الأمر فإن بدرية رفضت الفكرة أيضا.

أحاطت أجواء التوتر بالمنزل، إلى أن وصلت عائلة الحاج حسين (الزوجان، وراضي، وماهر)، حيث كانوا في دمشق لوداع **ماهر** الذي سيذهب إلى دورة عسكرية في الجزائر، واغتنموا حلول العيد، فقدموا مهنئين، وتجِد بدرية الفرصة سانحة لتحدث **راضي** عن الآنسة **هدى**، وتحثه على الارتباط بها، وتقنِع خديجة بذلك، بعدما جمعتهم على المائدة في منزلها.

غرقت بدرية في الحزن والغيظ عندما استيقظت من النوم لتجد أن سماء غادرت سرا إلى بيروت مصطحبة معها السيدة سميحة، وشعرت بالوحدة بعد انفضاض الجميع من المنزل حتى نجيب الذي عاد إلى المزرعة، فلجأت إلى الآنسة **هدى الصفدي** تشكو إليها، فتخفف الأخيرة عنها وطأة الصدمة، وتعلل ذلك بأن سماء طيبة، لكنها طائشة، لدرجة أنها – كما أسرَّت للسيدة دالية– تنوي التسلل من جنوب لبنان إلى الأرض المحتلة، وهنا تطلب **هدى** من **بدرية** أن تفعل شيئا من أجل منع هذه المغامرة غير محمودة العواقب، وما لبثت بدرية إلا أن استعادت تعاطفها تجاه سماء، وقررت مشاركتها المسيرة حتى النهاية، فحزمت حقيبتها على عجل ولحقت بها إلى بيروت، ومن ثم اصطحبتها إلى المزرعة في أغوار الأردن، حيث **نجيب**.

كان **نجيب** ينتظر بفرح وشغف موسم حصاد القمح، وعندما عرضت عليه **بدرية** فكرة التسلل أصيب بالذهول لتبدل موقفها، ولكنه تحت وطأة إلحاحها الشديد يقبل بالفكرة، ثم يقبل بضم الإنجليزي إلى المغامرة ذلك أن سماء كانت تنسق معه، ثم يقبل بمشاركة بدرية نفسها، ويشترط لذلك خضوع المشاركين لتمرينات رياضية ضرورية، وتعليمات أمنية.

أمضى **نجيب** أسبوعا في الاستطلاع لتحديد نقطة العبور الملائمة، ولما حانت لحظة الصفر انطلقوا – دون إعلام أسرة الحاج حسين – وعبروا الضفة الأخرى لنهر اليرموك، واستمر سيرهم الحذر حسب الخطة التي وضعها نجيب، وبعد ساعات طويلة رأوا مياه البحيرة الزرقاء، ورأوا سمخ وقد استحالت أكواما من الردم، فطلب منهم نجيب كتم مشاعرهم، ثم قضوا ليلة في أحد الشاليهات غير مكتملة البناء على أرض قرية السمرا، فيما ذهب **نجيب** إلى قرية كفر كما، وعاد صباحا بصحبة **الشركسي** رفيقه السابق في جيش الإنقاذ، والذي نقلهم بسيارته إلى منزله الريفي، فاستقبلتهم زوجته، وأحاطت **سماء** برعاية خاصة، لوجود صلات قديمة بين العائلتين.

وبعد ذلك اقترح **الشركسي** الخطوة المقبلة: إيصال سماء والإنجليزي إلى ذويهما، ثم عودة بدرية ونجيب من حيث أتيا، وافق **نجيب** ورفضت **بدرية** العودة إلى المنفى بإصرار كاد أن يفشل الرحلة، لكن زوجة الشركسي أعادت الهدوء إلى الأجواء، واستجابت لرغبة سماء في معرفة أخبار أمها وعائلتها، فروت لها **تفاصيل ما حدث عام النكبة قبل أن يلتقط أبوحامد الطفلة من بين الأشواك:**

كان والداها عائدين بالحافلة إلى مجدل طبرية، بعد زيارة عمة والدتها المتزوجة في سيرين، أوقفت عصابة (الآرجون) الصهيونية حافلتهم، واقتادت الركاب إلى مستوطنة دجانيا، حاولت أمها الهروب نحو الحقول أثناء انشغال العصابة بتقييد الرجال، لكنهم طاردوها وأدركوها عند باب التم، وانتزعوا الطفلة منها، وهناك في المستعمرة فرزوا الرجال عن النساء، ثم أعدموهم، وكان والدها من بين القتلى، وظلت النساء مقيدات يصرخن إلى أن جاءت نجدة من الأهالي بعد يومين، وعندما ذهبت والدتها تبحث عنها حيث تركتها لم تجدها، وجن جنونها، ..

وأثناء رواية تفاصيل المأساة، اتصل الشركسي هاتفيا بأعمام سماء، وأبلغهم بقدومها، ولدى وصول السيارة مشارف المغار، كان حشد غفير قد خرج لاستقبالهم، وعانقت **سماء** والدتها **زكية** في مشهد مؤثر.

وفي غمرة هذا الاحتفال، انسحب **نجيب وبدرية والإنجليزي** خلسة، بعدما أخذوا حقيبتهم من سيارة الشركسي، وقد نسيت سماء **الدمية** بداخلها، ثم توجهوا إلى الناصرة، ومن هناك قَادَهم سائق عربي خبير بطرق التهريب إلى جنين.

لم يسفر البحث الطويل عن عائلة **الإنجليزي** في جنين وقراها، عن نتيجة، فقرر الإنجليزي العودة مع نجيب وبدرية، عبروا النهر قاصدين مزرعة الحاج حسين، وهناك أحيوا ليالي طويلة في سهرات ممتعة، ثم تفرق شملهم.

غاب **الإنجليزي** فجأة، وذات صباح غاب **نجيب** وراء النهر، اتجه غربا نحو جبال الخليل ونابلس، ليموت وحيدا كما فعل عبد الكريم الحمد من قبل، تاركا وراءه حقول الأرض البعلية تواسي بدرية، وبعد عشر سنوات وعندما انتهت أحداث أيلول عادت **بدرية** إلى مخيم اليرموك، وأخذت معها **الدمية**، ثم تركت مخيم اليرموك وتوجهت إلى بيروت، وعاشت مع السيدة **سميحة**، وذات ليلة من ليالي حصار بيروت عام 1982م – عندما كانت قوات الثورة تقاوم على مشارف بيروت – توقف قلبها عن النبض، فماتت، لتلحق بها الدمية التي أغمضت عينيها، وانفجر صدرها.

أما **سماء**، فلم يطل حفل استقبالها كثيرا، فقد جاءت شرطة الاحتلال، وأودعتها السجن، وحاولت إبعادها، فصارت قصتها قضية رأي عام في الوسط العربي كلِّه، وكان من نصيب المحامي الذي دافع عنها وكسب القضية أن يتزوجها، فظلت في وطنها بين أهلها.

الفصل الثاني:

الزَّمـــــــــن

إلى الزمن غالبا ما يُعزى تبدل الأحوال من سعادة وشقاء، وزهْوٍ وانكسار، ونشاط وفتور، والتئام شمل وافتراق. ووفق سيرورته يتقلب الناس بين الصبِا والشباب والهرم، فإذا ما جرى على المكان فإنه يعطي صفات متبدِّلة ما بين الحديث الجديد، والقديم العريق، والدارِس، تبعا لسيرورته. إنه لكل الموجودات يعني البقاء أوالفناء. وكونُ الزمن غير محسوس – إلا من خلال آثاره – يوجب التعامل معه بحذر، سواء في واقع الحياة، أم في ما يتمخض عنه خيال المبدع من نصوص، كما سنرى عما قليل.

الزمن في الرواية

على افتراض أن الأحداث التي تسردها الرواية جرت في الزمن الماضي على نحو ما، فإن الراوي هو الذي يقرر كيفية سرد هذه الأحداث في النص من حيث ترتيبها أو الزمن الذي يخصصه لسرد كل واحد منها، وبتعبير آخر يمكن القول " للشيء الذي نقصُّ عنه زمنه، لكنْ لِفعل القصّ نفسه زمنه"[1]، وبهذا ينشأ لدينا نظامان خاصان بالأحداث نفسها. وكي نضع ما سبق في الإطار النقدي، سيتبنى الباحث لدراسة الزمن الروائي رؤية **جيرار جينت** المتكاملة كأولوية، دون إغفال الرؤى الأخرى. حيث يرى أن هناك ثلاثة أزمنة تتلبس النص الروائي وتتداخل فيه، وهي: **زمن القصة** (زمن المدلول)، و**زمن الحكاية** (زمن الدال)، و**زمن القراءة**[2].

إن **زمن القصة** هو الزمن الطبيعي الذي تجري فيه الأحداث وفقا للمنطق، ويتصف بأنه سببي ومتعدد الأبعاد، وتختلف سهولة أو صعوبة إدراكه ذهنيا، حسب الإشارات الزمنية (القرائن) المباشرة وغير المباشرة، التي يبثها الكاتب في روايته. أما **زمن الحكاية** فهو زمن خطي زائف يصنعه الكاتب وفق منظوره الخاص، ويعيد وفقه ترتيب الأحداث في السرد، ومن ثمّ فإنه لدى تحليل النصوص الروائية، تظهر تبيانات كثيرة بين زمن القصة وزمن الحكاية، على مستويات ثلاثة حددها جينت، هي: **الترتيب والمدة والتواتر**[3].

---

(1) العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (ص109).

(2) زمن القراءة: هو الزمن الذي يستغرقه المتلقي لقراءة النص الروائي، وبإمكان المتلقي أن يتلاعب بهذا الزمن إلى حدٍّ ما، فيستطيع أن يقرأ فصلا قبل آخر من الرواية، أو أن يهمل قراءة فصل ما، أو أن يكرر قراءة أحد الفصول، ويعول عليه في إنتاج دلالة النص لدى القارئ. انظر: جينت، خطاب الحكاية (ص45-46)؛ يقطين، تحليل الخطاب الروائي (ص89).

(3) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص46-47).

علما أن مصطلحي القصة والحكاية عند جينت يحملان المفهومين نفسيهما لمصطلحي (توماشفسكي) **المتن الحكائي** و**المبنى الحكائي**. كما أن مصطلحي زمن القصة وزمن الحكاية يرادفان مصطلحي **زمن القصة** و**زمن الخطاب** عند تودروف؛ لذا فإن الباحث سيختار المصطلحين الأخيرين كونهما الأسبق زمنا والأكثر دلالة واستعمالا في الدراسات النقدية[1].

ويغطي زمن الأحداث المروية في **الثلاثية** (زمن القصة) الفترة الواقعة ما بين منتصف شباط عام 1948، وحتى حصار بيروت عام 1982، وذلك على النحو الآتي:

الجزء الأول (بحيرة وراء الريح): من منتصف شباط عام 1948م، وحتى صيف العام نفسه[2].

الجزء الثاني (ماء السماء): من صيف عام 1948م، وحتى عام 1962م[3].

الجزء الثالث (جنة ونار): من عام 1969م، وحتى حصار بيروت عام 1982م[4].

وقد اشتغل الكاتب على زمن القصة، تلاعبا وتشويها، لإنتاج زمن جديد وفق رؤية خاصة ومتميزة للأحداث، هو زمن الخطاب، الذي يغطي الفترة نفسها، مضافا إليها فترات زمنية مسترجعة من الماضي بأنواعه: القريب والبعيد والموغِل في القِدم، وسوف تتضح التشويهات أكثر عند المقارنة بين الزمنين على المستويات الثلاثة التالية.

---

(1) انظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي (ص30، 73).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص 7 ،38، 109، 264 وما بعدها)، ماء السماء (ص12).

(3) انظر: يخلف، ماء السماء (ص242).

(4) انظر: يخلف، جنة ونار (ص5، 400).

الترتيب

ويعني المقارنة بين الترتيب الزمني الزائف لتتابع الأحداث في زمن الخطاب، وترتيبها في زمن القصة[1]. حيث لا يجب ولا يحبذ أن يكون للأخير سلطان على الأول في ترتيب الأحداث، بل يخضع هذا الترتيب – طورا – لإرادة الكاتب ورؤيته، وتقنيات فنية خاصة، يدع الراوي يمارسها خلال السرد، وطورا آخر يكون اختلاف الترتيب ليس تلاعبا يختاره الراوي ومن وراءه الكاتب، بل أمرا لا مفرّ منه، فـ"عندما يكون هناك شخصان مهمان، وينفصل أحدهما عن الآخر، فنحن مضطرون إلى ترك مغامرات أحدهما لبعض الوقت لنعلم ما فعله الآخر في الوقت نفسه"[2].

وينتج عن المقارنة السابقة ثلاثة أنساق زمنية[3]، يمكن للراوي أن يتبعها اعتمادا على نقطة البداية التي يختارها عن وعي:

الأول **نسق زمني صاعد** يتوازى فيه زمنا القصة والخطاب، بحيث يكون ترتيب الأحداث فيهما على نحو متماثل، وهذا ما نجده في الروايات التقليدية البناء، لكن تبقى **إشكالية رواية الأحداث المتزامنة** قائمة، فتُعالج من خلال تحويل هذا التزامن في أحداث القصة إلى تتابع في النص[4]. والثاني **نسق زمني هابط** يعرض فيه الراوي القصة من نهايتها رجوعا حتى البداية، كما في الروايات البوليسية، حيث يتم الانطلاق من الجريمة إلى ما سبقها من دوافع وأسباب، مما يجعل المتلقي يواصل القراءة بِنَهَمٍ مدفوعا بالتشويق. والثالث **نسق زمني متقطع** يختار فيه الراوي نقطة تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ ومستقبل، ليتشعب السرد بعدها هبوطا نحو الماضي وصعودا نحو المستقبل.

وقد اعتمد خطاب الثلاثية النسق الأخير، حيث **ينطلق** زمنه من منتصف شهر شباط لعام 1948م، ويسير في الفصلين الأول والثاني – من الجزء الأول– مسافة قصيرة نحو الأمام (4 أيام)، ثم **يقفز نحو الوراء** إلى ما قبل المحكي الأول بأزيد من ثمانين يوما جرت فيها معظم أحداث الفصل الثالث (أوراق عبد الرحمن العراقي)، ثم يتنامي السرد نحو الأمام حتى **يلتقي مع بداية المحكي الأول، ويستمر في ذات الاتجاه** عندما تجيب هذه الأوراق عن

---

(1) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص47).

(2) انظر: بوتور، بحوث في الرواية الجديدة (ص97).

(3) انظر: بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي (ص132–133).

(4) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص29، 37).

مصير كل من نجيب، والعراقي بعد المعركة الفاشلة (التقى الاثنان في المستشفى الميداني: الأول جمده الصقيع بعدما غادر المعسكر متمردا على قائده، والثاني أصيب في المعركة)، ثم **يقفز السرد نحو المستقبل** متجاوزا الفصلين الرابع والخامس.

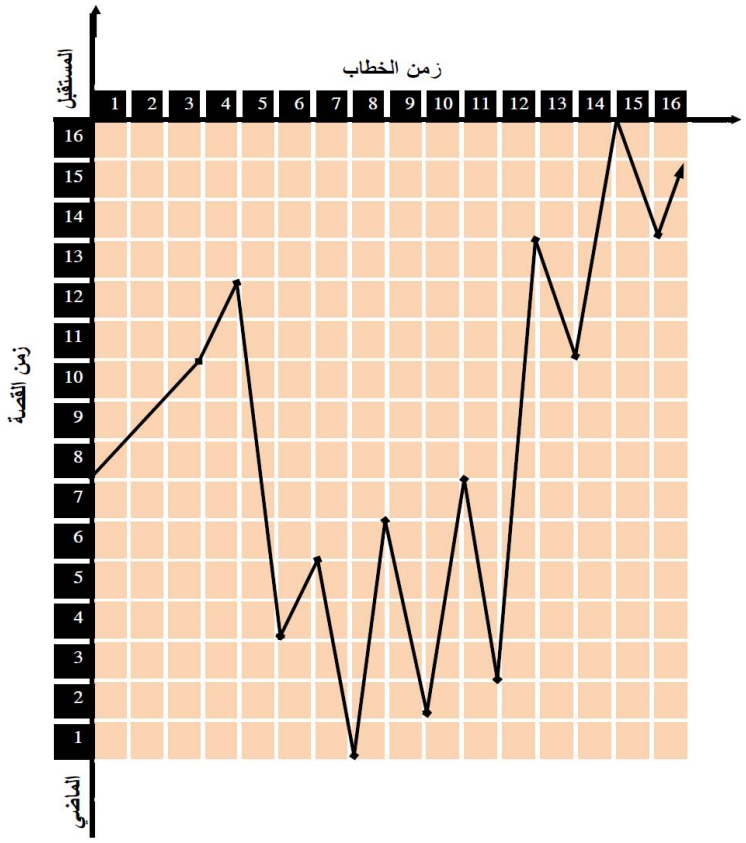
وفي الجدول التالي نجد الأحداث المحورية في الفصول الخمسة الأولى من الجزء الأول، وقد أعطيت أرقاما حسب تسلسلها في زمن القصة (ز.ق) أولا، ثم زمن الخطاب (ز.خ) ثانيا، لتظهر بجلاء مفارقة الثاني للأول.

جدول (2.1): الحدث بين زمني القصة والخطاب

الحدث ..... ترتيبه في الزمنين ◄	ز.ق	ز.خ
أحمد بيك يحل ضيفا على قرية سمخ (ص 19)	8	1
أحمد بيك ونجيب يغادران إلى معسكر بيسان ... الاستنفار والخروج للمعركة (ص35-48)	9	2
المعركة، الهزيمة، العودة إلى المعسكر، إسعاف المصابين، تزييف أحمد بيك للحقيقة، تمرد نجيب (ص50-57)	10	3
الفصل الثاني: (ص59- 73) عبدالكريم الحمد يفتش في دفاتر الدين، ثم ينطلق لاسترداد الأموال	12	4
رحلة العراقي من بغداد حتى قدسيا ثم لقائه بالقاوقجي (ص75-78)	4	5
لقاء العراقي بأسد الشهباء ثم لقاء الأخير بالفتاة الدمشقية (ص78-79)	5	6
وداع أهالي حلب لأسد الشهباء قبل التحاقه بجيش الإنقاذ (ص80)	1	7
تدرُّب العراقي في قطنا وحتى انتقاله إلى معسكر بيسان (ص81-88)	6	8
إقامة أسد الشهباء في بيت خاله ورؤيته للفتاة الدمشقية (ص90-94)	2	9
تدريبات ومهام استطلاعية ثم إجازة ليوم واحد (ص95-96)	7	10
حديث أسد الشهباء مع زوجة خاله حول الفتاة الدمشقية وحتى الإجازة التي أخذها (ص96-106)	3	11
لقاء العراقي بنجيب في المستشفى (ص114)	13	12
تجمُّد نجيب ثم نقلُه إلى المستشفى (ص114)	11	13
نجيب يحدث العراقي بقصة الدرع وكذبة أحمد بيك (ص116)	16	14
الفصل الرابع (ص119-137) عبد الكريم الحمد وأبو حامد يبيتان في	14	15

الحدث ..... ترتيبه في الزمنين ◄	ز.ق	ز.خ
البراري بعد تعطل السيارة		
الفصل الخامس(ص139-159) عبد الكريم الحمد يصل دار الأمان ... الهجوم على دار الأمان	15	16

و لتوضيح النسق المتقطع الذي يتكسر فيه زمن الخطاب، نستعين بالرسم البياني التالي، الذي وُضِع فيه كل حدث من الأحداث السابقة حسب موقعه في الزمنين.



شكل (2.1): النسق الزمني المتقطع

ومع أن الباحث سيدرس الثلاثية بأجزائها كقطعة زمنية واحدة، فلا بأس مـــن إعطاء أمثلة أخرى من الجزأين الثاني والثالث تؤكد النسق المتقطع، حيث نجد في (ماء السماء) رجوعا إلى ما قبل المحكي الأول – الذي سيحدده الباحث دوما وفقا لرواية بحيرة وراء

الريح- عندما تستذكر بدرية طلاقها من نجيب[1]، واستباقا يطال الفجوة الزمنية بين الجزأين الثاني والثالث:

يقول نجيب: "جيل ماء السماء هو جيل الثورة القادمة ... إذا ما حدث ذلك سأكنس التراب تحت أقدامهم" (283/2)، لكن هذا الاستباق يتحول في الجزء الثالث إلى استرجاع، كونه يقع في فترة (فجوة) بين الجزأين: "صار نجيب أكثر حيوية... يرافق الفدائيين في الطرق الوعرة، والوديان السحيقة، ينقل معهم الذخيرة المُحمّلة على البغال، ويراقب لهم الطريق على الجانب الآخر المحتل، ... كان يعمل متطوعا... غير أنه في نهاية الأمر أصبح واحدا منهم" (41/3-42).

ونجد في (جنة ونار) رجوعا إلى حِقَبٍ سبقت المحكي الأول بآلاف السنين: (الكنعانيون والفينيقيون والفتح الإسلامي والغزو الصليبي ومعركة حطين، ...)[2].

وينتمي **التضمين** – وهو إقحام حكاية داخل حكاية أخرى- إلى هذا النسق، حيث يتوقف تصاعد الزمن من الحاضر نحو المستقبل مفسحا المجال لتقديم حكايات فرعية ذات مسارات زمنية مخالفة "فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد"[3]، وليس بالضرورة أن يأتي التضمين مكتملا في دفعة واحدة ضمن بداية ونهاية محددتين، ويمكن أن تكون شخصيات الحكاية الفرعية وثيقة أو مقطوعة الصِلة بالحكاية الأساسية[4]. ولأن هذه التقنية تزيد من هامش الحرية والمناورة، وجدنا راوي الثلاثية يستخدمها في الأجزاء الثلاثة، فتضمّن الجزء الأول حكاية (أسد الشهباء والفتاة الدمشقية)، التي رُويت بالتقسيط على ست دفعات[5]؛ لإبقاء عنصر التشويق، ولأن بعض أحداثها واكب أحداثا من الحكاية الأساسية، بينما رويت أربع حكايات فرعية أخرى – أقل حجما- دفعة واحدة، على النحو الآتي:

حكاية **أم كامل** التي تنتظر عودة زوجها لإتمام بناء مئذنة المسجد (113/2-117).

حكاية **البلبل** الذي منح بدمه الوردةَ البيضاء اللونَ الأحمر (257/2-258).

حكاية **الدمية** التي تمزقت من كثرة الهموم المبثوثة إليها من العروس المغتربة (215/3).

الحكاية البطولية لِـ**يوسف العلي** في ثورة 1936م ضد الانجليز (303/3-305).

---

(1) انظر: يخلف، ماء السماء (ص262).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص138، 387).

(3) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص224).

(4) انظر: زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص57-58).

(5) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص79، 89-94، 96-108، 118، 221-223، 225-232).

وإذ ليس المجال هنا مناسبا لعرض الدلالات التي سِيقت من أجلها هذه الحكايات، يكتفي الباحث بالقول إن تقنية التضمين – إضافة إلى الاسترجاع والاستباق– جعلت النسق المتقطع يتخلل جميع أجزاء الخطاب، خاصة وأن ثلاثا من هذه الحكايات (أسد الشهباء وملك – الدُمية – يوسف العلي) تستدعي العودة إلى ما قبل المحكي الأول بالضرورة.

وإذا كان قرار الراوي هو تكسير زمن القصة، والتلاعب به، من خلال اتباع النسق الهابط أو المتقطع، فلا بد له من الاتكاء على صيغتين تعبيريتين، تشكلان **المفارقة الزمنية**[1]، هما: **الاسترجاع** ويعني توقف تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء، و**الاستباق** وهو حركة سردية تعني أن يقدم حدث لاحق على ما يسبقه، ويندر استخدام هذه المفارقة، لأنها تخالف عنصر التشويق. ومن أفضل الحكايات التي يلائمها الاستباق تلك التي تستعمل ضمير المتكلم، ويستخدم فيها الراوي تلميحات نحو المستقبل[2].

ويرى جينت أن لكل من الصيغتين السابقتين مدى وسعة، أما **المدى** فهو المسافة الزمنية الفاصلة بين نقطة حاضر السرد، وبين الماضي أو المستقبل الذي ذُهِب إليه، وأما **السعة** فهي كمية الفترة الزمنية التي تغطيها المفارقة من زمن القصة[3]، في حين يفضل حسن بحراوي قياس سعة المفارقة بعدد الأسطر والصفحات التي تستغرقها، أي الكمية التي تغطيها من زمن الخطاب[4].

ويضع جينيت تصنيفات فرعية لنوعي المفارقة السابقين، فإذا كان الماضي المسترجع خارج نطاق المحكي الأول – يعود إلى ما قبل بداية الرواية – يكون الاسترجاع **خارجيا**، وإذا لم يتجاوز ذلك بأن يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، كان الاسترجاع **داخليا**. وقد يبدأ الاسترجاع من نقطة تقع خارج نطاق المحكي الأول ويمتد ليلتقي معه، فيكون الاسترجاع **مزجيا**. وبالمثل إذا تضمن الاستباق أحداثا خارج الحد الزمني للمحكي الأول (المشهد الأخير غير الاستباقي) كان استباقا **خارجيا**، بينما يقع الاستباق **الداخلي** ضمن الحد الزمني للمحكي الأول، ويشتمل **الاستباق المزجي** على النوعين السابقين[5]، لكن كثيرا من النقاد لم يذكروا هذا النوع من الاستباق في دراساتهم.

---

(1) قصد جينت بالمفارقة الزمنية كل أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية، ونقيضها هو الدرجة الصفر التي تكون حالة توافق تام بين الحكاية والقصة. انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص47).

(2) انظر: المرجع السابق (ص51، 76).

(3) انظر: المرجع نفسه (ص59).

(4) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص125–126).

(5) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص60، 77، 85)؛ قاسم، بناء الرواية (ص40).

كما يضع جينيت تصنيفات أخرى للمفارقات، فيصنف **الاسترجاعات الداخلية** اعتمادا على مضمونها، إلى نوعين: **غيرية القصة** إذا تضمنت قصة تختلف عن مضمون الحكاية الأولى، كالحديث عن ماضي شخصية وفدت حديثا على السرد، أو الحديث عن الماضي القريب لشخصية غابت فترة عن السرد. و**مثلية القصة** إذا اتصل مضمونها بمضمون الحكاية الأولى. وفيما يتعلق بـ**وظيفتها** في الرواية – والحديث عن الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة– فهي إما **تكميلية** تسد بعد فوات الأوان فجوة في الحكاية، أو **تكرارية** تقتصر على تلميحات وتذكيرات بماضي الحكاية [1].

ثم يُصنف **الاسترجاع الخارجي** بناء على خاصية السِعة إلى نوعين: **استرجاع كامل** تتساوى فيه سعة الاسترجاع مع مداه، أي يستمر الاسترجاع حتى يصل النقطة التي كان قد انطلق منها إلى الوراء، وبهذا ينقل لنا قسطا مهما من الحكاية. و**استرجاع جزئي** تكون سعته أقل من مداه، فلا تصل إلى النقطة التي كانت قد انطلقت منها إلى الماضي، بل تقفز إليها قفزا، ليستأنف الراوي بعد ذلك السرد بشكل صريح أو ضمني، ويُلجأ إلى هذا النوع لنقل خبر معزول، ضروري لتوضيح عنصر معين من الرواية. ويطبق – جينيت – التصنيفات نفسها على الاستباق، فهناك **الاستباقات الداخلية غيرية القصة**، و**مثلية القصة**، وهذا النوع الأخير له وظيفة إما **تكميلية** تسد ثغرة لاحقة، أو **تكرارية** على شكل تلميحات قصيرة تضاعف مقدما مقطعا سرديا آتيا، وتقوم بوظيفة الإعلان عنه مبكرا. وتعرِّض الاسترجاعات والاستباقات **الداخلية مثلية القصة** الخطاب الحكائي لخطر التداخل[2].

الاسترجاع

يشكل الاسترجاع أداة مهمة يستعين بها الكاتب على إخضاع زمن القصة لرغبته في تشكيل الخطاب الروائي، خاصة المنتمي إلى الرواية الجديدة البناء، التي "ترفض مفهوم الزمن، ... محاولة التشكيك في أمره، بتقديمة حيث يجب أن يؤخر، وتأخيره حيث يجب أن يقدم"[3]، وبالتالي فإن الزمن فيها "يوجد مقطوعا عن زمنيته"[4].

---

(1) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص61، 62، 64)؛ يقطين، تحليل الخطاب الروائي (ص77–78).

(2) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص62،71،72، 79–81).

(3) مرتاض، في نظرية الرواية (ص35).

(4) يقطين، تحليل الخطاب الروائي (ص68).

وكنتيجة حتمية لاتباع النسق المتقطع امتلأ خطاب الثلاثية بالاسترجاعات، حيث أحصى الباحث قرابة مائة حركة ارتدادية نحو الوراء (15 استرجاع خارجي – 6 استرجاع مزجي– 85 استرجاع داخلي).

وتعزى قلة النسبة التي يحتلها الاسترجاع الخارجي المحض وذلك الجزء الخارجي من الاسترجاع المزجي، قياسا إلى الاسترجاع الداخلي إلى تعامل الباحث – كما أشار مقدما – مع الثلاثية كقطعة زمنية واحدة، وبالتالي فإن الاسترجاعات الخارجية بالنسبة للجزأين الثاني والثالث، والتي لا تسبق المحكي الأول، عوملت على أنها استرجاعات داخلية، وكان الهدف من وراء بعثها مجددا **إطلاع القارئ على ماضي الحكاية** دون إكراهه على العودة إليه؛ وبالتالي يصبح بإمكان من لم يتسن له قراءة (بحيرة وراء الريح) و(ماء السماء) أن يقرأ الجزء الثالث (جنة ونار)، ويفهم خلفية الشخصيات والسياق العام للأحداث، دون أن يضطر لقراءة سابقَيه. وكذلك الحال فإن الخطاب يضع قارئ الجزء الثاني في قلب السياق العام دون إجباره على قراءة الجزء الأول. وربما كان للتباعد بين سنوات الصدور دور في هذه الاسترجاعات، والتي تطال أهم ما أنجز بناؤه فيما سبق، ليكمل الخطاب مراكمة البناء رأسيّا.

إن **الجزء الثاني** يسترجع كل الأحداث المحورية الواردة في الجزء الأول، والتي لها فاعلية كبرى في بناء الدلالة، مثل: التحاق نجيب بجيش الانقاذ (55/2)، والدرع التي اشتراها راضي من الضابط الإنجليزي (128،132/2)، وكذِب أحمد بيك بشأن معركة (طيرة تسفي) وقلبُ الهزيمة إلى نصر وادعاؤه أنه غنِم الدرع –التي اشتراها من راضي– في المعركة (132/2)، وإخفاء عبد الكريم الحمد أمواله في حديقة منزله "دار الأمان" قبل الهجوم عليها ومقتل قاسم النايف (28/2، 77)، وسيارة أبي حامد التي كانت رئة البلدة (19،28،76/2، 194)، وعثور أبي حامد على الطفلة وسط الأشواك إبان النكبة (76/2، 198–200[1]). ولا غرابة أن يسترجع الخطاب ماضي الشخصيات غير الإنسانية، كفرس الحاج حسين وكلبه المدللين (10/2، 45، 177)، في سياق مقارنة متعددة الجوانب بين الماضي الجميل والحاضر الأليم.

إن أحداث الجزء الأول وما رسم فيه من حياة الشخصيات وملامحها حظيت بتسعة عشر استرجاعا من أصل اثنين وأربعين هي مجموع ما أحصاه الباحث من استرجاعات في

(1) في الموضع الأول استرجاع ملخص، وفي الموضع الثاني استرجاع مفصل.

الجزء الثاني، وكان لما أنجزه الخطاب في الجزأين الأول والثاني، نصيبا مهما من الاسترجاعات التي وقف عليها الباحث في **الجزء الثالث**.

وستنطلق دراسة هذه التقنية من خلال ربطها بالوظائف الفنية التي تؤديها، بدءا من الوظائف الأكثر شيوعا في النص، فالأقل، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الاسترجاع الواحد قد يؤدي وظائف متعددة.

الوظيفة الأولى: **التذكير بماضي الحكاية**، وأنجزت من خلال الاسترجاعات الداخلية التكرارية، وتندرج الأمثلة الخمسة عشر المذكورة آنفا تحت هذه الوظيفة، ونضيف إليها:

تتذكر بدرية عندما عادت متسللة إلى البلاد "الطريق الذي سلكته العربة التي يجرها بغل منذ واحد وعشرين عاما في أول خطوة لمشوار الرحيل والشتات" (1).

إن هذا التكرار عبر الاسترجاع لم يكن تكرارا عبثيا أو حشوا مملا، بل دعت إليه الحاجة فبدلا من أن إرهاق القارئ في التفتيش عن الماضي لِفهم الحاضر، يؤتي بالماضي إليه، وفق مبدأي الانتقاء والتقسيط.

وقد تكون العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، **لسحب تأويل سابق واستبداله بآخر جديد، أو لإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا**(2)، فمشهد توقف نجيب أمام عبد الرحمن العراقي وهو يكتب بانفعال، وملامحه تقول: "من الأفضل أن يكون المرء وحيدا في بعض الأحيان"(3) لم تكن له دلالة واضحة، وقد أعطي دلالته من خلال استرجاع لاحق: "في الصباح جلست أمام الخيمة أكتب وصيتي، وعندها أقبل فجأة رجل غريب ... في تلك اللحظة لم أكن أرغب في أن يقطع أحد خلوتي، فماذا تنتظر من رجل يكتب وصيته ويوجه كلمات عاطفية إلى أمه؟" (4).

كما أن رجوع فطيمة إلى البلاد بُعيد النكبة، استُرجِع عدة مرات، مرة بقصد التذكير فقط "حسنا فعلت تلك المرأة ... عادت إلى البلاد ولم تهرب مع الهاربين"(5)، وفي استرجاع آخر يحاول عبد الكريم الحمد تحديد دلالة هذا الحدث "ما الذي دفعها إلى العودة... كان يقلب الأمر من جميع جوانبه، ...تذكر كنزه المدفون في حديقة بيته في دار الأمان، تذكر إلحاحها

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص372).

(2) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص122).

(3) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص38).

(4) المصدر السابق (ص109-110).

(5) يخلف، ماء السماء (ص82).

عليه، وإصرارها على معرفة المكان الذي خبّأه فيه... هل فعلتها فطيمة؟"[1]. وفي استرجاع ثالث تحسم خديجة الأمر "تحدثت خديجة عن فطيمة، الخائنة فطيمة التي عادت إلى البلاد مشيا على الأقدام، لتستولي على الكنز... وحكت التفاصيل التي سمعتها من عبدالكريم"[2].

الوظيفة الثانية: **ملء فجوة بعد فوات الأوان.** وقد تكون هذه الفجوة حذفا أو نقصانا[3]، كالفترة الواقعة بين الجزأين الثاني والثالث، حيث ملأتها الاسترجاعات الداخلية التكميلية التي لخصت حال الشخصيات المهمة (أسرة أبي حامد – نجيب وبدرية – راضي[4]) خلال هذه الفترة:

أبو حامد، أم حامد، سماء: "ظل يصارع المرض ... أصحبت السيدة سميحة راعيته وممرضته ... توقفت ابنته سماء عن الدراسة ... امتلأ البيت بالجيران ... كل يوم جمعة كانت السيدة وابنتها تقومان بتنظيف جسده ... كانت فيما مضى تذهب إلى الجامعة ... تختلط بشباب وبنات المقاومة ... منذ غيبوبته ما فتح أحد مذياعه، ولا شرب أحد قهوة الصباح"[5].

نجيب وبدرية: "لعله ما زال في مكتب الإدارة العسكرية ... هو غير مقيد بدوام ... يتعاملون معه كمناضل قديم ... وقد استعاد قوته وعافيته بعد سنوات من الانهيار ... تعطيه حبات الدواء في المواعيد المحددة ... أجرى عملية قلب مفتوح ... تحب بدرية هذا البيت الصغير الذي انتقلت إليه عندما قرر نجيب أن يعيش في دمشق ... حين عقدا قرانهما الجديد قبل سنوات، حصل على ورقة تعريف من مختار المخيم ..."[6].

ولعل الاسترجاع الأهم على الإطلاق في الأجزاء الثلاثة والذي تروي فيه زوجة الشركسي قصة ضياع الطفلة سماء قبل أن يلتقطها أبوحامد، يؤدي هذه الوظيفة:

"قالت السيدة: إن كل أهالي القرى الفلسطينية المجاورة ... يعرفون ما جرى لها حين كانت عائدة بالحافلة من بلدة سيرين إلى المجدل ... عشية الحرب عام 1948 ... يومها أوقفت عصابة الأراغون وشتيرن الحافلة ... وكنتِ طفلة صغيرة ... انتزعوا الطفلة من بين

---

(1) يخلف، ماء السماء (ص120).

(2) المصدر السابق (ص197).

(3) في الحذف يتم القفز عن الفترة الزمنية، أمّا النقصان فيتعلق بإغفال الإشارة إلى حدث أو عنصر، دون القفز عن الفترة الزمنية التي ينتمي إليها. انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص62).

(4) انظر: يخلف، جنة ونار (ص127).

(5) المصدر السابق (ص5–11).

(6)المصدر نفسه (ص38–42).

يديها وقيدوها ... عندما فكوا أسر النساء اندفعت والدتك نحو المكان الذي تركت به الطفلة ... فلم تجدها فانهارت ..."[1].

وقد كان بإمكان الكاتب أن يذكر هذا الحدث المهم وقت وقوعه أو بعد إنقضاء الأحداث المزامنة له، لكنه تعمد إسقاطه وأخّرَ الإعلان عنه، ولولا هذا الإسقاط المتعمد والإعلان المتأخّر لما كان هناك داع لجزء ثالث تبدأ فيه رحلة طويلة للبحث عن الهوية.

كما استرجع الخطاب مصير عبد الرحمن العراقي بعد معركة الزرّاعة (طيرة تسفي)، ومصير نجيب بعد خروجه من المعسكر متمردا[2]، ومصير أحمد بيك بعد النكبة وحل جيش الإنقاذ، والاجتماع الذي عقدته الأحزاب لتنسيق تظاهرة ضد حلف بغداد. (160/2، 190)

الوظيفة الثالثة: **تفسير الأحداث الحاضرة انطلاقا من معطيات سابقة**، فالذي يفسر مرافقة أبي حامد لعبد الكريم الحمد العائد من جمع ديونه، أن الأول كان "قد أوصل عروسا من أهالي سمخ لتتزوج في الناصرة"[3]. والذي جعل دالية عبد الرحيم والإنجليزي يعودان إلى أزمنة سحيقة[4] (هجرة الكنعانيين إلى فلسطين ... اكتشاف الفينيقيين صباغة الألوان ... الغزو الصليبي ... صلاح الدين... الجرجاشيين ... سرجون وبختنصر والاسكندر المقدوني، وطيطوس، ونابليون، وملوك الغزو الصليبي ...) تبرز صورا من حضارة وتاريخ فلسطين هو التأكيد روعة الحضارة الفلسطينية المتمثلة في النقوش المطرزة على غطاء الرأس العائد إلى والدة سماء، والتأكيد أيضا على أن فلسطين التي لفظت الغزاة السابقين ستلفظ الغزاة الحاضرين. كما أن استعادة نجيب لحادثة مقتل عبد الكريم الحمد عندما تسلل عبر الحدود قاصدا سمخ (322/3)، يبرر رفضه – في بداية الأمر– لفكرة التسلل التي طرحتها سماء.

الوظيفة الرابعة: **المقارنة بين وضعيتين**، لإبراز التغيُر الناتج عن حدثٍ ما انعكست نتائجه بوضوح على الشخصية، وقد كانت النكبة والتشرد الحدث الأبرز الذي ألقى بظلاله على الجميع، حتى البهائم أصابها ما أصاب القوم: "الذيب الذي كان مدللا كالأطفال، والذي

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص383–385).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص111، 116).

(3)المصدر السابق (ص121).

(4) انظر: يخلف، جنة ونار (ص138–147، 162).

كان زينة الدار بفروته البيضاء، ... ولّى ذلك الزمن، وصار الذيب أبو فروة لاجئا مع اللاجئين ... لم يعد لديهم مكان يمكن أن يأويه"[1].

كما كان لتسريح نجيب من عمله في صفوف الثورة أثر كبير على حالته النفسية: "نجيب يكتشف فجأة أنه لم يعد مجديا، ... وأنه مثل حصان هرم تساقطت أسنانه، ... كان يكفيه أن يتواجد معهم في القواعد، أن يمسح البنادق،... لكنهم أشفقوا عليه وطلبوا منه أن يرتاح في بيته، وحولوه إلى رقم في سجلات الشؤون الاجتماعية ..."[2].

وهكذا وبفضل الاسترجاع "نتعرف على العالم الداخلي للشخصيات، ومعاناتها وأزماتها، فتبدو الشخصيات عادية بشرية تحلم وتفكر وتحزن وتفرح وتتردد وتتألم وتحب"[3].

الوظيفة الخامسة: **معالجة الأحداث المتزامنة**، ففي زمن القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في الوقت نفسه وفي أماكن متعددة، وقد حُلَّت هذه الإشكالية عبر الاسترجاعات الداخلية التكميلية، ففي الوقت الذي كانت تجري فيه أحداث معركة (طيرة تسفي)، كان الخطاب يقدم الحوار الدائر بين حراس معسكر جيش الإنقاذ في بيسان أثناء المناوبة الليلية وتكهناتهم عما ستسفر عنه المعركة، وبعد اكتمال عودة المقاتلين استرجع أسد الشهباء تفاصيل المعركة: "بدأ الهجوم على معركة طيرة تسفي أو الزرّاعة في الثالثة صباحا، ... انتهى الهجوم الفاشل في الثامنة والنصف صباحا..."[4].

وفي الوقت الذي نزحت فيه أسرة الحاج حسين عن سمخ، كان زمام السرد بيد عبد الرحمن العراقي[5]، لِتُذكر التفاصيل في مستهل الجزء الثاني: "بعيدا عن سمخ،... ينام راضي نوما قلقا،... حاول وحاول أن ينام،... تعلقت بخياله صورة الرحيل، ... قال له الحاج حسين عندما انتصف النهار: أنت منذ الآن رب الأسرة، كن رجلا واعتنِ بأمك وعمتك وشقيقك الصغير،... في تلك الظهيرة كانت العربة قد أُعدت للرحيل، ..."[6]، وفي هذه الحالة يكون السارد مجبرا على العودة إلى الوراء، لتدارك ما تركه.

---

(1) هكذا وردت، والصواب (يؤويه). انظر: يخلف، ماء السماء (ص45-46)، وانظر: (ص10، 177، 124، 197، 204).

(2) يخلف، جنة ونار (ص325-326)، وانظر: (ص7 ، 31-107،34-108، 132، 370).

(3) الماضي، شكري، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (ص71).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص52-53)، وانظر: (ص255-259، 202-203).

(5) انظر: المصدر السابق (ص273).

(6) يخلف، ماء السماء (ص7-13).

الوظائف 6،7،8،9: الحديث عن **ماضي شخصية وفدت حديثا على السرد، أو غابت فترة عن مسرح الأحداث**[1]، **أو قدمت في الافتتاحية بإيجاز ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها**[2]، فمن خلال الاسترجاع الخارجي، نتعرف على ماضي شخصيتين وافدتين على السرد[3]:

عبد الرحمن العراقي: وموقفه من النظام الحاكم في العراق، أسلوبه البليغ في الكتابة، توقه إلى الجهاد، وظيفته السابقة، ... (1/75-109).

أسد الشهباء: تجربته في جيش الإنقاذ، وتجربته العاطفية (1/79-108).

والحق أن هذين الاسترجاعين الخارجيين لهما وظيفة أهم، وهي **نقل قسط مهم من الحكاية**، يتعلق بقدرات جيش الإنقاذ، وتشكيلاته العسكرية، وسيرورة العمل فيه، وسلوك قياداته.

ومن خلال الاسترجاع الداخلي يستحضر الخطاب بعضا من أخبار الذيب (الكلب أبو فروة) الذي غاب فترة عن مسرح الأحداث "أصيب بالسعار، ... وصار عدوانيا، ... يهاجم الكلاب الضالة، وينهشها، وينقل العدوى إليها، ومرة عند الغروب ..."[4].

الوظيفة العاشرة: **نقل خبر معزول، ضروري لتوضيح عنصر معين من الرواية**[5]، فمن خلال الاسترجاع الخارجي الجزئي يستحضر الخطاب في مستهل الجزء الأول عودة عبدالكريم الحمد من طبرية، دون أن يظفر بحاجته[6]، وذلك لتوضيح الأجواء غير الطبيعية التي سبقت النكبة، وأدّت إليها، كما يسترجع أحمد عودة معاكسات شباب طبرية لـــ(زينب) عمّة (سماء)[7]، لإثبات درايته، وعمق معرفته، كمقدمة لإدلائه بمعلومات أهم، يحدد فيها هوية سماء، ونسبها، ومكان ذويها.

---

(1) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص121-122).

(2) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص41)؛ وانظر مثالا على هذا النوع: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص71).

(3) انظر مثالا آخر: يخلف، جنة ونار (ص213).

(4) يخلف، ماء السماء (ص175).

(5) جينيت، خطاب الحكاية (ص71).

(6) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص7).

(7) انظر: يخلف، جنة ونار (ص300).

الاستباق

لم تحظ هذه التقنية الزمنية بالحماس الذي حظي به الاسترجاع لدى النقاد والدارسين، وذلك انطلاقا من رؤيتها كنقيض لعنصر التشويق[1] المطلوب تسليطه على القارئ لإغرائه بمتابعة القراءة حتى النهاية، وقد وقفنا على تصنيفاتها عند جينيت من حيث علاقتها بالمحكي الأول وسعتها، ومضمونها.

ويمكن القول أن حضور هذه التقنية في الخطاب كان قليلا – وليس نادرا– قياسا بالاسترجاع، إذ وقف الباحث على **عشرين حركة استباقية** وقرابة مائة حركة استرجاعية في الخطاب، أي بنسبة (5:1)، ومما يفسر ذلك أن الاسترجاع له علاقة أوثق مع الماضي، ووجود هذا الأخير شرط حاسم لسرد الحكاية إذ لا يمكن سرد حكاية لم تنقض أحداثها بعد، فكأن السرد كله (باسترجاعاته واستباقاته) ضرب من اجترار الماضي. وقد كانت هذه الاستباقات من النوع الداخلي **التكراري**، باستثناء حديث أم حامد عن عزم الأسرة زيارة القدس[2] فهو من النوع **التكميلي** الذي يسد مقدما ثغرة لاحقة. وتوزعت هذه الاستباقات في أدائها لوظيفتها على شكلين هما: التمهيد، والإعلان.

الاستباق التمهيدي

ويعد أداة تقليدية لتهيئة القارئ لتقبل الأحداث القادمة، أو جعله يتوقعها، وذلك من خلال تطلعات إلى ما هو محتمل وقوعه على صعيد أمر معين، أو مستقبل شخصية ما[3]، وليس بالضرورة أن يجري الحدث وفقا لهذه التطلعات أو الاحتمالات، كما أنه ليس بالضرورة أن يقع الحدث أصلا، لأن الأمر يبقى مجرد "تطلعات"، أو خدعة من الكاتب، ويستطيع القارئ المتمرس (الكفؤ) أن يميز هذه التمهيدات منذ ظهورها، كما يمكن له أن يميز التمهيدات الخادعة أيضا[4].

يبدأ **الجزء الأول** بإثارة التوقعات لاستكناه المستقبل القادم الذي تشي بهوله وأخطاره معطيات الحاضر، فـ**الحاج محمود** قائد الثورة عام 36، العارف ببواطن الأمور، يقول: "احفروا الخنادق يا أهل قريتنا، فأمامكم يوم أسود"[5]، وصار شغل الناس في القرية الحديث

---

(1) انظر: بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي (ص135).

(2) انظر: يخلف، ماء السماء (ص201).

(3) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص133، 137).

(4) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص84).

(5) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص7).

عن "أيام قادمة كطعم العلقم"[1]، وربما تكون هذه الأيام ليست بعيدة، قبل أن يحلّ على القرية شتاء آخر "ظلت العمّة شاردة ... لعلها تفكر في ربيع قادم لا يهدأ فيه بال ولا يعلم ما سيحدث فيه إلا الخالق"[2]، ولا يمضي وقت طويل قبل أن تحاكم أوراق عبد الرحمن العراقي التوقعات السابقة "رحل الشتاء وأقبل الربيع ... وفي تلك الأيام كانت المعارك على أشدها في يافا وحيفا ومنطقة القدس والجليل"[3].

وإذا حاولت هذه النماذج استكناه طبيعة المستقبل **العام**، فلا بأس من الإشارة إلى نماذج أخرى[4] تستشرف المستقبل الخاص بالشخصيات؛ أم حامد: "حكت عن الرعب من اللحظة التي قد تعرف بها سماء الحقيقة، فتنفصل عنها، وتتغير مشاعرها"[5]، لتتحقق هذه التخوفات (معرفة الحقيقة – الإنفصال – تغير المشاعر) في مدى قصير.[6]

الاستباق الإعلاني

ويخبر بصراحة عن حدث ما قبل أوانه في السرد، بينما يكون الإخبار في النوع السابق ضمنيا، وغير ملزمٍ للكاتب، ويُبقي الإعلانُ القارئَ في حالة انتظار طويلة أو قصيرة تبعا للمدى الفاصل بينه وبين ظهوره الطبيعي على خط زمن السرد، وكلما زادت هذه المسافة كان ذلك أدعى لنسيان القارئ ذكرى الإعلان[7].

يبدأ **الجزء الثاني** بإعلان مهم من إحدى الشخصيات الفاعلة عن طبيعة المرحلة القادمة، يقول الحاج حسين: "منذ الآن ستأكل الغربة طبقات من أقدامهم، منذ الآن سيعرفون مذلة الغربة، ومرارة الشتات ... يتوزعون في المنافي"[8]، فيما يبدأ **الجزء الثالث** بإعلان آخر مهم ينقله الراوي العالِم بما يدور في ذهن السيدة أم حامد خلال مرض زوجها: "تذرف دمعة، ودمعة أخرى، ... ثم تفكر في الأيام القادمة، أيام الترمل والوحدة، والحياة في بيروت.."[9].

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص8).
(2) المصدر السابق (ص70–71).
(3) المصدر نفسه (ص161).
(4) انظر: المصدر نفسه (ص15، 110، 228).
(5) يخلف، جنة ونار (ص27).
(6) انظر: المصدر السابق (ص 72، 176).
(7) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص137).
(8) يخلف، ماء السماء (ص27)، وانظر مثالا آخر (ص201).
(9) يخلف، جنة ونار (ص8)، وانظر أمثلة أخرى (ص101، 358، 398).

وقد جاءت بعض الاستباقات ضمن استرجاعات، ففي حين يعود عبد الرحمن العراقي إلى الوراء ليحدثنا عن بداياته في جيش الإنقاذ، فإنه يخبرنا أن أسد الشهباء الذي تعرّف عليه توا أصبح واحدا من أعزّ أصدقائه[1]، وكذا قال عن نجيب عندما رآه لأوّل مرة "هل كنت أتوقع أن يصبح هذا الشاب صديقا عزيزا له مكانة تعادل مكانة أسد الشهباء لدي؟"[2]، وقد أسمى جينيت مثل هذه النماذج بالاستباقات الاسترجاعية أو الاسترجاعات الاستباقية[3]، وقد سبق للباحث القول بأن السرد كله (باسترجاعاته واستباقاته) ضرب من اجترار الماضي.

ويلاحظ أن كل جزء من الأجزاء الثلاثة، قد بدأ باستباق مهم (النكبة – معاناة الشتات– وفاة أبي حامد)، نتج عن تحققه معظم الأحداث اللاحقة، فيما كانت الاستباقات التي توسطت الأجزاء أقل أهمية: "عما قليل تَغسِل بيت الشَّعَر"[4]، "ستعرف سماء نوع الثوب آجلا أم عاجلا"[5].

وعلى الرغم من الابتداء باستباق، لم يخلُ النص من التشويق والإثارة، اعتمادا على كون هذا الاستباق – وكل الاستباقات الأخرى– قصير المدى، قليل السعة، فهو لا يكشف أو يتوقع أحداثا بعيدة، يحبط الإعلان عنها الحبكة الروائية، كما أن كلماته المعدودة لا تنقل أحداثا كاملة، بل إشارات ممهِّدة أو عناوين مجملة، وتترك التفاصيل لأوانها الطبيعي، وبالتالي فإن حذف هذه الإشارات أو العناوين يكون بمثابة إضعاف مستوى الإضاءة اللازمة لتحديد رؤية القارئ، على عكس الاسترجاعات التي نقلت لنا أقساطا مهمة من الحكاية، لا غنى عنها.

---

(1) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص78).

(2) المصدر السابق (ص110).

(3) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص90).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص63).

(5) يخلف، جنة ونار (ص108).

الديمومـــة

قد نقرأ نصا روائيا من مئات الصفحات، يروي قصة دارت في شهر واحد، وقد نجد نصا آخر أقل من نصف عدد صفحات الأول، يروي قصة استغرقت أحداثها عقدا أو أكثر من الزمن، فما الذي يحكم ذلك؟ وكم هي الوحدات الزمنية التي يجب أن يخصصها الخطاب لكل حدث في القصة؟ هذا هو موضوع الدراسة في محور الديمومة، أو المدة أو الاستغراق الزمني أو الوتيرة كما يسميه البعض[1].

إذن تقوم الدراسة في هذا المحور على المقارنة بين **مدة** الحدث في زمن القصة، ومدته في زمن الخطاب، ويرى جينيت أن هذه المقارنة أكثر صعوبة وتعقيدا من المقارنة بين الزمنين على مستويي الترتيب والتواتر، لافتقادها إلى مقياس دقيق تقيس به مدة الحدث في الحكاية (زمن الخطاب)؛ فمدة قراءة الحكاية تختلف من شخص لآخر، بينما في مستوى الترتيب كانت لدينا الدرجة الصفر التي يتوازى فيها الزمنان كنقطة مرجعية لتحديد المفارقات الزمنية، وفي مستوى التواتر يسهل إحصاء تكرار الأحداث، ويَطْرح حلا لهذه الإشكالية بقياس سرعة الحكاية اعتمادا على المقارنة بين مدة القصة التي تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول الحكاية بالسطور والصفحات[2]؛ إذ يتولد لدى القارئ اقتناع أو عدم اقتناع بأن الحدث استغرق مدة زمنية تناسب طوله الطبيعي[3]، مع الانتباه إلى أن كلمة (تناسب) **لا تعني** تساوي؛ لأن "النص المتطابق، وهو الخالي من حركة الإسراع والإبطاء لا وجود له في الواقع ولا يمكن أن يوجد سوى من باب التجريب"[4].

---

(1)انظر على الترتيب: بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي (ص131)؛ قاسم، بناء الرواية (ص52)؛ جينيت، خطاب الحكاية (ص101)؛ العيد، تقنيات السرد الروائي (ص111)؛ لحميداني، بنية النص السردي (ص75)؛ بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص144).

(2) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص 88،102).

(3) انظر: لحميداني، بنية النص السردي (ص76).

(4) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص52).

إنّ محاولة لدراسة سرعة السرد على مستوى أجزاء الثلاثية، من خلال المعطيات التالية:

جدول (2.2): سرعة السرد من خلال الزمن الروائي

الجزء	البداية	النهاية	المدة	عدد الصفحات
بحيرة وراء الريح	شباط 1948	تموز 1948	5 أشهر	277
ماء السماء	تموز 1948	عام 1962	14 سنة	285
جنة ونار	1969	1982	13 سنة ؟	401

تُظهِر التباين الواضح بين زمني الخطاب والقصة في مدة معالجة الأحداث، فعدد الصفحات التي منحها الخطاب لفترة 14 سنة يساوي – تقريبا– عدد الصفحات التي منحها لفترة 5 أشهر. لذا يمكن القول أن سرعة السرد كانت أكبر في الجزء الأول.

أما بخصوص سرعة السرد في الجزأ الثالث، فيجب الأخذ بعين الاعتبار أن فترة الـــ(13) سنة التي يغطيها، تبدو خدعة فنية، إذ تم المرور على قرابة 11 سنة منها في آخر صفحتين ونصف من هذا الجزء![1]، وبالتالي يمكن القول أن الخطاب خصّصَ (398) صفحة لأحداث مدتها سنتين تقريبا، وهكذا نستنتج أن سرعة السرد في هذا الجزء كانت أعلى من سابقه.

يقول د. طه وادي: "ويميل بعض كتاب الرواية –أحيانا– إلى أن يستعيضوا بتطويل المرحلة الزمنية إلى تطويل عرض القضية، التي تصورها الرواية لأنهم يصورون الحدث الواحد نفسه من أكثر من زاوية ... أي أن امتداد الرواية قد يكون امتدادا "طوليا" عن طريق اتساع المدة الزمنية المصورة.. وقد يكون امتدادا "عرضيا" عن طريق مزيد من العمق والتفصيل في تصوير الحدث الذي تدور حوله"[2]، ويبدو هذا القول صائبا إلى حد كبير، في تفسير سرعة السرد في أجزاء الثلاثية.

(1) انظر: يخلف، جنة ونار (ص399–401).

(2) وادي، دراسات في نقد الرواية (ص17).

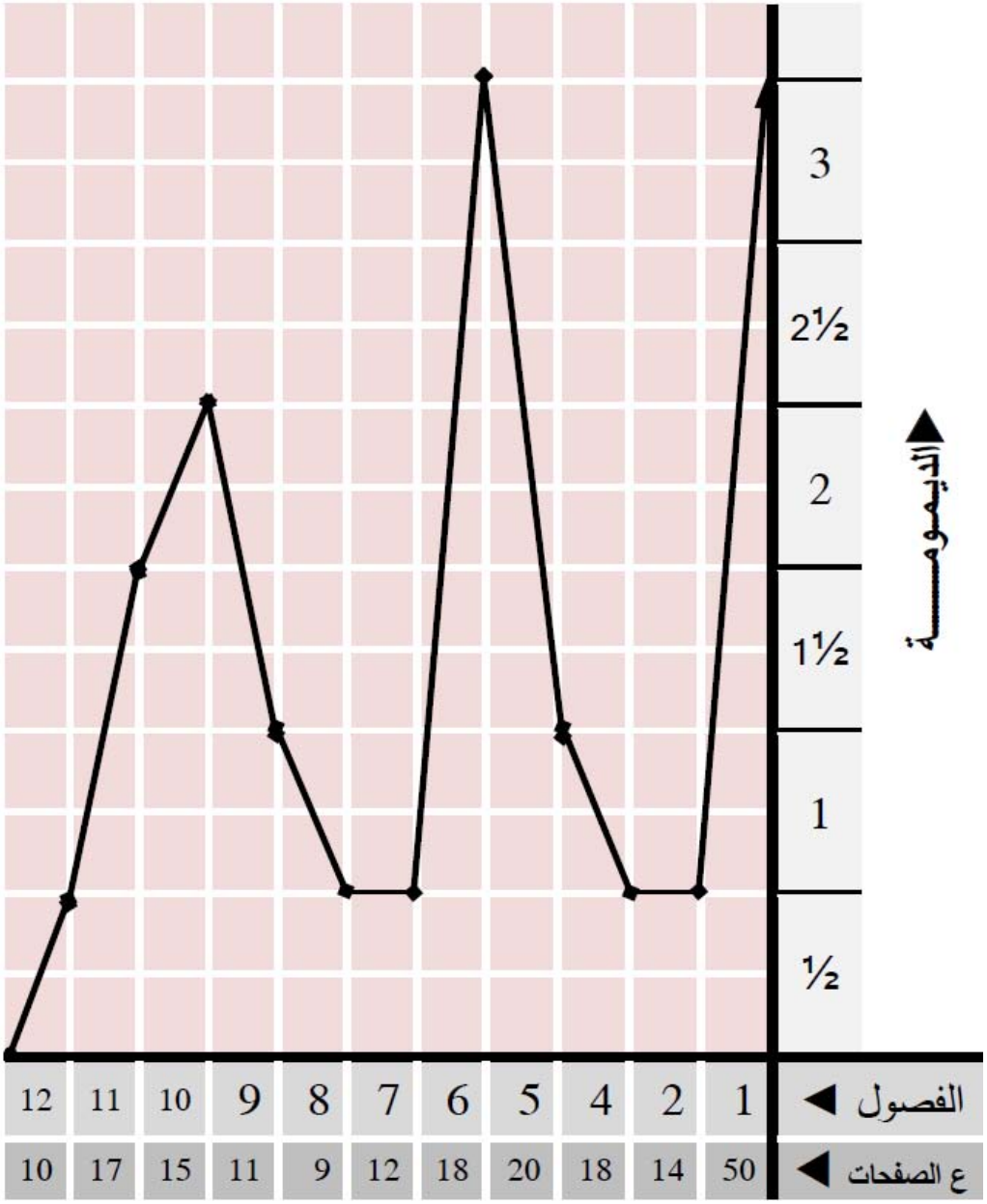
وتتفاوت سرعة السرد –أيضا– بين فصول الجزء الواحد، تبعا للتقنيات الزمنية المستعملة، كما تُظهِر المعطيات التالية، المتعلقة بالجزء الأول:

جدول (2.3): تفاوُت سرعة السرد في الجزء الواحد

الفصل	الفترة	المدة باليوم (تقريبا)	الصفحات
1	3 أيام	3	50
2	من الصباح حتى العصر	½	14
4 [1]	ليلة واحدة	½	18
5	من الصباح حتى الفجر	1	20
6	3 أيام	3	18
7	من الصباح حتى المساء	½	12
8	من بعد العصر وحتى قبل الفجر	½	9
9	من الفجر حتى المساء	1	11
10	يومان	2	15
11	يوم وليلة	1½	17
12	آخر الليل حتى الصباح	½	10

(1) تم استثناء الفصلين الثالث والثالث عشر لتعذر تحديد المدة الزمنية للأحداث؛ وذلك لاحتوائهما كثيرا من الإشارات الزمنية غير المحدَّدة.

وإذا ما عبرنا عن المعطيات السابقة بالرسم البياني، نحصل على الشكل الآتي:



شكل (2.1): تفاوت سرعة السرد

وينتج عن المقارنة بين المدة التي يستغرقها الحدث في زمني القصة والخطاب أربع حركات (تقنيات) سردية: الحذف والخلاصة: وتؤديان وظيفة تسريع السرد. بينما تؤدي تقنيتا الوقفة الوصفية والمشهد دور الإبطاء. وينوَّه الباحث الذي اطّلع على بعض الكتابات النقدية حول العلاقة بين الوصف والسرد، وأيهما يتبع الآخر، والمشهد الحواري ووظائفه، واللغة المستخدمة فيه، إلى أن ما يعنيه في هذا المحور بشكل أساس، هو دراسة الوقفة الوصفية والمشهد كتقنيتين زمنيتين تبطئان السرد وتوقفان الزمن.

الوقفة الوصفية:

ويسميها البعض الاستراحة[1]، وهي أبطأ الحركات السردية، إذ يبدو فيها زمن القصة وكأنه قد توقف لصالح زمن الخطاب الذي يخصصه السارد لوصف الشخصيات أو الأشياء أو الأماكن على مدى صفحات وصفحات[2]. غير أن الوصف باعتباره توقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يخبر الراوي عن تأمل الشخصيات الروائية لبعض المشاهد، ففي هذه الحالة يكون توقف نمو الأحداث ليس من طبيعة الخطاب وحده ولكن من طبيعة القصة وشخصياتها أيضا[3]:

"**وقفت تتأمل** حركة الناس والسيارات والحافلات، وحركة الباعة، والنساء اللواتي يعدن من سوق الخضار واللحوم، يحملن الأكياس أو السلال.. **واستلفت نظرها** إعلان كبير لصورة امرأة هندية تلبس الساري، ويزدان جبينها بنقطة حمراء، وتهبط من أذنيها، ومن طرف أنفها، أقراط وشناشيل.. لعله إعلان عن فيلم سينيمائي يعرض في دار السينما الوحيدة في المخيم.. **وقفت تتأمل** دون أن تدري ما تريد.. وأين ستنقل خطواتها التالية!"[4].

ففي المثال السابق كان دور الراوي نقل تأملات ومشاهدات أحد الأبطال (بدرية)، التي كان التوقف والتأمل فعلا صادرا عنها، وليس من عمل الراوي. والموقف حقا مناسب للتأمل، فالسوق مكان يزدحم بكثير من الأشياء، ولا بدّ أن يَنْشَدّ المارّون إلى بعضها، فيطيلون التأمل.

وقد ميز معظم النقاد بين نوعين من الوقفات الوصفية، يتخذ **الأول** من الوصف وسيلة لأداء وظيفة تفسيرية رمزية، بينما يجعل **الثاني** الوصف غرضا وغاية، تتخذ طابعا جماليا تزيينيا[5]. وقد جاء الوصف في الخطاب لتحقيق الغرض الأول؛ لذا كان حضوره معقولا، وطول مقطوعاته محدودا، إذ تقل أطولها عن صفحة واحدة:

"وجدت نفسها تمشي في السوق الذي يزدحم بالناس، السوق الذي يظلله سقف عال، وتضاء متاجره بالنور، لطرد العتمة.. تتفرج على البضائع المعروضة، والملابس المزركشة، والعباءات المقصّبة، والأواني الفضية، والعمال الذين يطرقون على الصواني النحاسية،

---

(1) انظر: لحميداني، بنية النص السردي (ص77)؛ العيد، تقنيات السرد الروائي (ص126).
(2) انظر: بوطيب، إشكالية الزمن في النص الروائي (ص140).
(3) انظر: لحميداني، بنية النص السردي (ص77).
(4) يخلف، جنة ونار (ص60-61).
(5) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص175-176).

ويرسمون زخارف جميلة. وباعة عرق السوس الذين يلبسون ملابسهم المميزة، ويطفئون عطش الناس بعصيرهم المثلج، وبوظة بكداش بالحليب والجوز، وكل النكهات، وعلب الحلويات، ورائحة الحلقوم، والفواكه المجففة، وأسرجة الخيول، والسيوف في أغمادها اللامعة، وتجهيزات العرائس، وكل الأشياء الجميلة المعروضة بأناقة وترتيب"[1].

إن الوقفات الوصفية في الخطاب أضفت دلالات خاصة على المشاهد التي تنتمي إليها، فهي وسيلة وليست غاية، وهذا ما يبرر قِصَرَها، فمثلا وصفُ الظلام في هذه الفقرة: "ظللت العتمة كل شيء وأصبحت الشجرة الباسقة تبدو شبحا عملاقا، والأشجار الشوكية صارت بقعا سوداء، وعما قريب تزداد الحلكة فلا يستطيع المرء رؤية أصابع كفه"[2]، كان ضروريا ليكشف لنا الفزع الذي ملأ نفس عبد الكريم الحمد، من جهة، وتماسك أبي حامد، وحصافته في التعامل مع الأزمات، من جهة أخرى، وهذا ما يؤكد وظيفته التفسيرية، وينفي عنه الوظيفة التزيينة، وبالتالي فإن توقف حركة الزمن لا يستمر طويلا، ويكون هذا التوقف معللا فنيا.

المشهد:

وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب، حيث لا يتدخل الراوي، ويترك للأحداث المهمة أن تتحدث عن تفاصيلها الدقيقة، وغالبا ما تتجلى هذه التقنية في الحوار الذي يعد "من أوضح الوسائل لإحداث وَهْمِ الفورية والحضور لدى القارئ"[3].

و يرى "جينيت" أن التساوي الذي يصنعه الحوار بين زمني القصة والخطاب، هو تساوٍ عرفيٌ لا أكثر؛ إذ إنّ الراوي لا يخبرنا عن السرعة التي قيلت بها الأقوال، ولا الأوقات الميتة التي تتخلل الحوار[4]. وإذا كان التلخيص يقدم المواقف العامة والأوقات الميتة، فإن المشهد يقدم المواقف الخاصة واللحظات المشحونة[5]، ويمكن القول أن تقنية المشهد تتجلى أكثر ما يكون في اللقاء بين الشخصيات عبر الحوار، أو الاستنطاق، كأن يمثل شخص أمام قاض أو محقق[6].

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص61-62).

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص123).

(3) مندلاو، الزمن والرواية (ص133).

(4)انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص101- 102)؛ بوطيب، إشكالية الزمن في النص الروائي (ص139).

(5) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص65).

(6) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص171).

ويمكن التمثيل على هذه التقنية بعشرات الأمثلة، نأخذ منها هذا الحوار الذي دار بين راضي والإنجليزي داخل القاعدة العسكرية للفدائيين:

"قال راضي:

- أيها الصديق، أحببتك دون أن أعرف عنك شيئا، واليوم عرفت وجها من وجوه شخصيتك.

ابتسم الإنجليزي ولم يجب.

عاد راضي يستحثه: قل لي... من أنت؟

اعتدل الإنجليزي، وجلس على حافة السرير، وأجاب:

- أنا جزء من تراجيديا مأساة..
- لماذا جئت إلينا من المهجر..؟
- جئت أبحث عن نفسي.. أنتم فلسطينيون قلبا وروحا ولغة وثقافة.. أما أنا فإنني أشبه بالمستشرقين..
- هل عائلتك تعيش في بريطانيا؟
- لا .. عائلتي كانت تعيش في مخيم ما، ثم انقطعت أخبارها، رحلت العائلة إلى مكان ما ولم أعثر عليها ..
- ما حكايتك بالضبط؟
- عندما كنت صغيرا كان أهلي يعيشون في المخيم، في مخيم ما، وكان هناك جمعية إنسانية، تنتقي بعض أبناء اللاجئين وترسلهم إلى معهد بستالوزي في لندن للدراسة الإعدادية والثانوية وحتى الدراسة الجامعية ليعودوا ويخدموا أبناء شعبهم فاختاروني.

هب راضي من سريره، كما لو أن عقربا لسعته، وبانت على وجهه الدهشة، ثم قال بانفعال، فيما يشبه صرخة مكتومة:

- أنت إذن ابن التركملي.. أنت حسن ذو الشعر المفلفل! "[1]

يبدو واضحا أن هذا الحوار – وهو من أكثر الحوارات استقلالا عن السرد وتدخلات الراوي– قصيرا، وهذا شأن أغلب الحوارات في الثلاثية.

وكثيرا ما تقطع الحوارات بتدخلات الراوي، التي تجعلها تبدو طويلة، وهي في الواقع ليست كذلك:

"هبط أبوحامد وطرح السلام.

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص197).

هل رأيت الطائرة هناك؟

أومأ بالإيجاب، فأضاف أبوحامد:

إنها تحمل أسلحة لليهود في طبرية.. هل شاهدت الزوارق؟

شاهدت زورقا واحدا.

لقد أصبحت ثلاثة.. إن الصناديق تنقل من الطائرة إلى الزوارق .. لقد رأى شيخ الصيادين ذلك بأم عينه.

توقف الكرسي عن الاهتزاز واعتدل منصور في جلسته.

لكنني لم أسمع أصوات الانفجارات والرصاص، ولا بدّ أن وراء الأكمة ما وراءها.

أخرج منصور علبة السجائر من نوع (برنجي)، وأشعل سيجارة، سحب منها نفسا، ونفث الدخان من فمه ومن فتحتي أنفه.

الوضع صار يبعث على الخوف.. ماذا سيفعل جيش الإنقاذ.. ماذا ستفعل الدول العربية؟

ثم أضاف: **وأين المفتي يا أبوحامد؟**

الله يساعد المفتي ويكون في عونه.. إنه الآن في الشام يحاول الحصول على السلاح...[1]

قال أبوحامد: **سأذهب لزيارة عبدالكريم الحمد.. هل تذهب معي؟**

كان منصور قد بدأ يسأم، وبدأ يشعر أن النهار أطول مما ينبغي، فأجاب على الفور:

انتظرني.. لحظة واحدة"[2].

يمكن القول أن تدخلات الراوي في هذا المشهد، فاقت بكثير كلام الشخصيات، واحتلت الجزء الأكبر من الفضاء الطباعي.

و لا يخلو النص تماما من حوارات طويلة، فهنا يمكن الإشارة إلى الحوار الذي دار بين الحاج حسين عندما كان يعمل حارسا لمنزل الدكتور طلعت، واللص الذي أقبل عليه في ليلة شديدة البرد، وهو الأطول في النص، إذ يستغرق – مع تدخلات طفيفة من الراوي– سبع صفحات كاملة، ويعاود هذا اللص القدوم ليلا إلى مكان عمل الحاج حسين الجديد، ويدور بينهما حوارٌ طويلٌ آخر[3].

---

(1) نقاط الحذف تشير إلى تعليق من الراوي طوله سبعة أسطر.

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص211–212).

(3) انظر: يخلف، ماء السماء (ص98–104، 332–335)، وانظر مثالا آخر: (ص280–283).

أما **أسلوب الاستنطاق** الذي يقوم من خلال حوار غير اعتيادي بين الشخصيات، فنجد مثاله الأبرز في التحقيق الذي خضع له الإنجليزي في المعبر عندما عزم على السفر من الأردن إلى الضفة المحتلة للبحث عن عائلته هناك[1]، وقدم الراوي مجريات التحقيق في ثلاث صفحات، دون حذف أو تلخيص. لأن تفاصيل هذا المشهد كانت ضرورية لتوليد دلالة قصدها الخطاب (كراهية الاحتلال لكل الفلسطينيين، فهذا الذي عاش حياته في لندن، ويحمل الجنسية الإنجليزية لم يسمح له بالعبور إلى مسقط رأسه)، وعليه ستبنى أحداث لاحقة (فكرة التسلل).

وعلى الرغم من أنّ الحوار يقوم في الأساس على استراحة الراوي، وإعطاء المجال للشخصيات، فإن الراوي كسر هذه القاعدة، وحول بعض المشاهد الحوارية، إلى فقرات مسرودة بضمير الغائب، ومن ذلك نقله لما دار بين حراس معسكر بيسان، ليلة معركة الزرّاعة:

" كان جندي الإشارة قد **أَسَرَّ لهم** أن الهدف هو مستعمرة (طيرة تسفي) أو الزراعة كما يسميها الأهالي، .... **وقال الثاني** إن الملازم سعدون يقود قوات البدو الذين جاؤوا من الحجاز، والذين يتقنون الإغارة بالإبل والضرب بالخناجر، ولكنهم غير مدربين على فنون القتال الحديث، **وقال الثالث:** إن السرية الثالثة وأغلبها من المتطوعين المصريين مكلفة بالإسناد والحماية، وهي القوة الوحيدة المدربة بشكل جيد، **وعاد الأول يقول** إن الرئيس محمد هو قائد الفوج الذي سيخوض المعركة، وأن أحمد بيك هو من أبرز مساعديه. **فَرَدَّ الآخر** بسرد طويل تنبأ فيه بما سيحدث عندما تحين ساعة الصفر.

يا لهذه التوقعات السوداء..."[2].

إن الفقرة السابقة لا تعكس الحوار كما تمّ في حقيقة القصة، إذ عمد الراوي إلى **الانتقاء** أولا، عندما نقل من الحوار ما يعكس سوء التدريب والتدبير في جيش الإنقاذ، تمهيدا لإعلان الهزيمة في المعركة، والتي بدأ إعلانها –فعلا– في الصفحة نفسها، ثم إلى **التلخيص** ثانيا، عندما أهمل تنبؤ أحد الجنود بنتيجة المعركة، واكتفى بوصفه بأنه "سرد طويل"، و"توقعات سوداء". **وهنا لا يمكن الزعم بأن الوحدات الزمنية في زمن القصة نالت ما يناسبها من زمن الخطاب.**

---

(1) انظر: يخلف، جنة ونار (ص232–234).

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص49–50).

وينطبق الكلام نفسه على التحقيق الذي خضع له نجيب عقب تمرده، حيث استدعي للمثول أمام أحمد بيك، لكن الأول لم يصرّح بتفاصيل جلسة التحقيق هذه، واكتفى بالقول أنه "لم يرفع عينيه إلى وجه أحمد بيك، ولكنه في الوقت نفسه لم يطلب الصفح"[1]. كذلك الأمر بالنسبة للتحقيق المهين الذي خضع له الحاج حسين في مخفر الشرطة عقب الليلة شديدة البرد التي آوى فيها لِصًا، فلم يروِ أحدٌ تفاصيل ما جرى في المخفر، واكتفى الراوي بالقول أن الحاج حسين "عاد إلى بيته مهانا، موجوعا، مطرودا من عمله"[2]. **ففي الأمثلة الثلاثة السابقة تسريع للسرد، وخروج عن قاعدة التساوي الزمني الذي تصنعه تقنية المشهد، وذلك من خلال توظيف تقنية التلخيص.**

وقبل الانتقال إلى تقنية زمنية أخرى، يشير الباحث إلى أن كثيرا من **الجُمل الحوارية** المقتضبة – والتي لا تشكل مشهدا كاملا– قطعت السرد، ونقلت "تدخلات الشخصية كما هي، بعيدا عن رتابة الحكي بضمير الغائب"[3]، كما في المثال التالي:

" ... كانت الحفلة قد بدأت وكانوا يوزعون أكواب العصير أيضا، يجلس العريس .... ووسط الساحة الصغيرة تجمع عدد من الرجال وشكلوا حلقة دبكة ....

- **الحياة تمضي... ويجب أن تمضي..**

هكذا قال الحاج حسين، الذي لبس أفضل ما لديه، هكذا قال لجاره في الجلسة عبدالكريم الحمد، وكأنه يرغب في أن يجد تبريرا لحالة الفرح هذه، فأجابه عبد الكريم الحمد: **لو كنا في البلاد لكان للفرح طعم آخر.**

وهنا ارتفعت أصوات الغناء ..."[4].

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص115).

(2) يخلف، ماء السماء (ص125).

(3) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص171).

(4) يخلف، ماء السماء (ص53)، وانظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص24، 29، 32، 68، 69، 77، 78، 80، 120).

الحـــذف [1]:

وهي أسرع حركة سردية ممكنة، ويتم بموجبها القفز عن جزء من زمن القصة، دون إيلائه اعتبارا في الخطاب. وتنقسم إلى قسمين:

حذف محدد: يعين فيه الراوي المدة المحذوفة من زمن القصة، من مثل: بعد ذلك بسنتين.

حذف غير محدد: لا يعين فيه الراوي المدة المحذوفة، كأن يقول: مرت سنوات طويلة، أو سنوات كثيرة. وقد يقترن الحذف بإشارة لمضون الفترة المحذوفة[2].

كما يمكن تقسيم الحذف وفقا للاعتبارات الشكلية إلى النوعين التاليين[3]:

الحذف الصريح:

وتدل عليه إشارة زمنية محددة أو غير محددة، ومن أمثلة هذا الحذف – التي حصرها الباحث في قراءة أولى – في الثلاثية:

جدول (2.4): تقنية الحذف الصريح

الجزء	الصفحة	نوع الحذف	إشارة مضمونية	الإشارة الزمنية	مدة الحذف
1	106	غير محدد	لا يوجد	مرت فترة طويلة	فترة طويلة
1	266	غير محدد	لا يوجد	بعدها بأيام	أيام
1	265	غير محدد	لا يوجد	بعد ذلك بأيام	أيام
1	266	غير محدد	بعد عدة أيام من التسكع	عدة أيام	أيام
1	267	غير محدد	لا يوجد	مرت عدة أسابيع	عدة أسابيع
1	267	محدد	لا يوجد	بعد ذلك بأسبوع	أسبوع
1	35	محدد	لا يوجد	بعد ساعة	ساعة
1	97	محدد	القلق وكثرة الأسئلة ..	مرت أيام ثلاثة	3 أيام

(1) يسميه البعض **القطع** و**القفز** و**الثغرة**، غير أن **الحذف** هــو المصطلح الأوسع استعمالا. انظر على الترتيب: لحميداني، بنية النص السردي (ص77)؛ العيد، تقنيات السرد الروائي (ص125)؛ قاسم، بناء الرواية (ص54).

(2) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص160).

(3) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص117، 119).

الجزء	الصفحة	نوع الحذف	إشارة مضمونية	الإشارة الزمنية	مدة الحذف
			"هل ربطت بين قلقي وأسئلتي التي لا تنقطع وبين أهل ذلك البيت"		
1	101	محدد	في التدريب المكثف	أمضيت ثلاثة أسابيع	3 أسابيع
1	272	محدد	بعد مسيرة نهار كامل لم يرافقنا خلالها سوى الطبيعة والصمت	بعد مسيرة نهار كامل	نهار كامل
2	23	غير محدد	مرت أيام أخرى تشبه الأيام التي سبقتها، لكن الأمور أخذت تزداد صعوبة	مرت أيام أخرى	أيام
2	27	غير محدد	مرت الأيام وبقيت المرارة في الحلوق	مرت الأيام	أيام
2	30	غير محدد	لا يوجد	ومرت أيام	أيام
2	47	غير محدد	مضت الأيام بإيقاعها الرتيب. استيقاظ مبكر، وصلاة الصبح، وشرب الشاي	مضت الأيام	أيام
2	71	غير محدد	ومع مرور الأيام أصبح أغنياء الماضي فقراء	ومع مرور الأيام	أيام
2	71	غير محدد	مرّ صيف حارٌ، ثم خريف باهت، فشتاء قاسٍ، فربيع عزّ فيه الفرح		سنة تقريبا
2	209	غير محدد	شفيت جراحه بعد أيام	بعد أيام	أيام
2	218	غير محدد	مرت الأيام والشهور أصبح الأستاذ رياض بمأمن من الملاحقة والاعتقال	مرت الأيام والشهور	أيام وشهور
2	227	غير محدد	لا يوجد	مرت الأيام	أيام
2	225	غير محدد	لا يوجد	وبمرور الأيام	أيام

الجزء	الصفحة	نوع الحذف	إشارة مضمونية	الإشارة الزمنية	مدة الحذف
2	15	محدد	مرّ شهر وشهر ثان كل ما وصل من أخبارهم أنهم يحملون بنادقهم ويقاتلون	مر شهر وشهر ثان	شهران
2	46	محدد	لا يوجد	بعد يومين	يومان
2	72	محدد	وبعد عام تحسن الوضع الصحي	بعد عام	سنة
3	19	غير محدد	لا يوجد	غابت ساعة أو بعض ساعة	ساعة أو أقل
3	23	غير محدد	وقد مرت أشهر وانقضت فترة العدة والحداد	مرت أشهر	أشهر
3	174	محدد	مرت ساعتان قبل أن تتوقف المعركة	مرت ساعتان	ساعتان
3	230	محدد	لا يوجد	مرت عشرون دقيقة	20 دقيقة
3	399	محدد	لا يوجد	مرت شهور وسنوات وعقد من الزمن	عقد من الزمن

يلاحظ من الجدول السابق سيادة ظاهرة للحذف غير المحدد، وقد نتج عن ذلك، صعوبة الإمساك بخيط الزمن، فلا يدري القارئ ما الفرق بين "**ومرت أيام**" وبين "**ومع مرور الأيام**". وقد تطول الفترة المحذوفة لتبلغ عقدا كاملا، وقد تقصر إلى ثلث الساعة.

ولعل ضخامة المادة التاريخية التي اتكأ عليها الخطاب من جهة، وامتداد الفترة الزمنية التي يغطيها من جهة ثانية قد فرضا تلك القفزات المتعددة[1]، والتي غالبا ما كان الرواي يشير إلى مضمونها إشارة عابرة، نحو: "بعد عدة أيام من التسكع"، "مرت ساعتان قبل أن تتوقف المعركة".

(1) انظر: الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (ص79).

الحذف الضمني:

وهو الذي لا يصرّح به السرد، بل يستدل عليه القارئ كثغرة في التسلسل الزمني، وفي أغلب الأحوال يكون هذا النمط "محفوفا بالغموض عصيا على الاستخراج، لغياب أي إشارة صريحة إلى موضعه أو مدته"[1]. ويبرز ذلك من خلال المثال الآتي:

"قالت بدرية: اذهب وانتظرنا في شارع ايدون، وعندما تشاهدنا اتبعنا ولا تتكلم معنا ...

***

وصلوا المكان الآمن"[2].

يبدو واضحا أن الخطاب حذف الفترة الزمنية التي تعادل "مسافة الطريق" دون التصريح بعملية الحذف أو مدة الفترة المحذوفة.

ولنأخذ مثالا أوضح: "قررت السيدة سميحة في اليوم الرابع إغلاق باب غرفة نومه، والاعتذار للزائرين، متذرعة بأنها أوامر الأطباء، وبعد أسبوع لم يعد أحد يزورهم". وهنا أيضا حذف الخطاب من غيرِ تصريحٍ ما جرى في اليومين الخامس والسادس، لكنه أبقى على قرينة دالّة. وفي مثال مشابه، يذكر أسد الشهباء أنه حصل على إجازة من ثلاثة أيام، ويروي تفاصيل ما جرى في يومين منها، ولا يتطرق لليوم الثالث[3].

وبالإمكان أن نشير إلى أن أهم عملية حذف في الثلاثية وهي فترة السنوات السبع الفاصلة بين الجزأين الثاني والثالث، تنتمي إلى هذا النوع، وقد عمد الخطاب إلى تلخيص أهم ما جرى فيها من أحداث، عبر تقنية الاسترجاع.

ويكثر الحذف الضمني بين فصول الجزأين الأول والثالث، حيث لا يبدأ الفصل اللاحق من الزمن الذي انتهى إليه سابقه، بل يقفز عن فترة زمنية (قصيرة نسبيا)، قد يسترجع ما دار فيها في قادم السرد، أو يغفله تماما، والجدول التالي يوضح بعض الأمثلة:

---

(1) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص163).

(2) يخلف، ماء السماء (ص185).

(3) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص106).

جدول (2.5): الحذف الضمني بين الفصول

الجزء	الفصل	نهايته الزمنية	البداية الزمنية للفصل التالي	هل عُوِّض الحذف باسترجاع؟
الأول	1	الثامنة مساء	الصباح (ص 59)	نعم. (ص 116–117)
الأول	4	في طبرية (ص137)	في سمخ (ص139)	لا / حَذَفَ زمن الانتقال[1]
الأول	5	20 أو 21 من شباط [2]	الأسبوع الأخير من آذار (ص 161)	لا
الثالث	5	حلول المساء (ص64)	الصباح (ص 67)	لا
الثالث	7	في المساء (ص81)	في الليلة التالية (ص84)	نعم. (ص84)
الثالث	8	الليل (ص92)	الفجر (93)	لا

أما **الجزء الثاني** من الرواية فقد عمد فيه الراوي من خلال تكرار **الحذف الصريح غير المحدد**[3]، إلى تركيز السرد على نقاط زمنية محددة، ومتابعدة، ومنتقاة بعناية، لتوضح معالم الفترة الكبيرة التي يغطيها (14 سنة)، في حين أن الجزء الثالث وإن بدا أنه يغطي مساحة زمنية كبيرة فإن عملية حذف واحدة لفترة زمنية طويلة في نهايته (عقد من الزمن) أُتبعت بخلاصة موجزة سرّعت وتيرة السرد، وضيقت مساحته الزمنية إلى سنتين تقريبا، حظيتا بما يقارب (398) صفحة نصية، فمن المعقول إذن أن يسوده الحذف الضمني الذي لا يُشعر القارئ بثغرات كبيرة في التسلسل، ومن المعقول أيضا – استنادا إلى كون مدته الفعلية سنتين– أن تكون الفترات المحذوفة منه ضمنيا قصيرة على النحو الماثل في الجدول السابق.

---

(1) انظر أمثلة أخرى للحذف الضمني بين الفصول: يخلف، جنة ونار (ص102–103، 133–134، 147–148).

(2) استنتاج الباحث، حيث أن المحكي الأول يبدأ من منتصف شباط 48، ومدة أحداث الفصل الأول 3 أيام، ومدة الفصل الثاني يوم واحد، حُذف بعده يومين قضاهما عبد الكريم الحمد متجولا في جمع ديونه، والفصل الثالث مُستثنى لأنه يسبق المحكي الأول، أما الفصل الرابع فمدته ليلة واحدة هي التي قضاها عبد الكريم الحمد في البراري برفقة أبي حامد. (15 شباط + 3+1+2+1 = 21 شباط).

(3) انظر الأمثلة في الجدول (ص 51) من هذه الدراسة، "أرقام الصفحات المظللة".

الخلاصة:

تستغرق هذه الحركة[1] كل المجال الواقع بين الحذف والمشهد، وفيها يُسرد في بضع فقرات أو صفحات ما دار في عدة أيام أو شهور أو سنوات من زمن القصة، وإليها تنتمي معظم المقاطع الاسترجاعية خاصة الكاملة أو تلك التي ترد في بداية الرواية/الجزء لِتُمِدَّ القارئ بمعلومات عن ماضي الشخصيات والأحداث التي اشتركت فيها[2]. مثل ما نلحظه في بداية الجزء الثالث، حيث تستذكر أم حامد ماضيها المشترك مع أبي حامد "منذ زواجها عندما كان أبو حامد صاحب سيارة الفورد الصفراء التي كانت تذرع شوارع وطرق سمخ والعبيدية و... وتتذكر الحرب، والحاج أمين، واللجنة القومية، وجيش الإنقاذ، واليهود، والقنابل والرصاص، واللجوء والتشرد، ..."[3]. فمن خلال هذه الخلاصة يعرض الخطاب جزءا كبيرا ومهما من ماضي هذه الأسرة ليقدمه للقارئ في مطلع الرواية، كي تحصل له الإحاطة بظروف الأسرة التي احتضنت – ولا تزال – الشخصية الرئيسة للرواية منذ طفولتها.

أما الاسترجاع الكامل الذي يوظف تقنية الخلاصة فنجد له مثالا في مطلع الفصل الخامس من الجزء الأول، حين يمدنا بمعلومات سريعة وشاملة، عن دار الأمان وسكانها والتغيرات الطارئة عليها: "فطيمة ترعرعت في هذا البيت الكبير الذي كانوا يدعونه دار الأمان، جاءت من قرية المخيبة طفلة، وكبرت في البيت الكبير، وصارت واحدة من أفراد الأسرة، كانت دار الأمان آنذاك عامرة، الوالد يفيض بالحيوية، والوالدة تتمتع بكامل عافيتها، زوجته منيرة تضيء كالشمعة، خديجة (أم راضي) تذهب إلى المدرسة الابتدائية... والآن رحل الجميع، وتزوجت خديجة، ولم يبق في دار الأمان سواه، ..."[4].

ويُميِّز حسن بحراوي بين نوعين من الخلاصة؛ الأول: **خلاصة استذكارية**، وقد أشرنا إليه آنفا، ويقوم بوظيفة التذكير. والثاني **خلاصة الحاضر** أو **المستجدات** ويقوم بوظيفة الإخبار[5]، ويبدو أن الفرق بينهما يكمن في أن الأول يلخص ماضي يسبق المحكي الأول، والثاني يلخص وقائع ومستجدات ما بعد المحكي الأول، ويقوم بوظيفة إخبارية.

---

(1) استعمل البعض بدلا من "**الخلاصة**" مصطلحات (**التلخيص** و **المجمل** و**الإيجاز**). انظر على الترتيب: بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي (ص137)؛ لحميداني، بنية النص السردي (ص76)؛ قاسم، بناء الرواية (ص56)؛ جينيت، خطاب الحكاية (ص109)؛ العيد، تقنيات السرد الروائي (ص127).

(2) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص109–110)؛ بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص146).

(3) يخلف، جنة ونار (ص7).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص139–140).

(5) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص146).

ونمثل **للخلاصة الاستذكارية** بما سردته دالية عبد الرحيم من محطات الحضارة الفلسطينية المتعاقبة "عاش فيها الإنسان منذ العصور الحجرية، وتطوّر، وتحضّر، واكتشف النار، والمحراث، وروّض الثيران والخيول ... وأوّل الشعوب التي سكنت فلسطين، وكوّنت المجتمع والعمران والممالك: كان الكنعانيون، الساميون العرب، ... وكان منهم الفينيقيون، ... اخترع الكنعانيون النسيج، ... عندما اكتشفوا الصباغة، أصبح قوس قزح بمتناول يد الحالمين بالجمال، ... ... مدينة عسقلان بناها الكنعانيون ... احتلها الصليبيون ...."[1]. ففي صفحات معدودة تلخِّص لنا شخصية **د.دالية عبد الرحيم**، مئات السنوات من تاريخ حضارة فلسطين.

أما **خلاصة المستجدات** فنمثل لها بالمقطع التالي[2]: "التحق راضي بالمدرسة، واظب واجتهد، وحاز على احترام وتقدير أساتذته، وكان متفوقا في النشاطات اللاصفية، فبرع في لعب كرة السلة، وأصبح يقود فريق المدرسة في هذه الرياضة، وصار مقربا من معلمه الأستاذ رياض الذي خصه بالرعاية والاهتمام، ثم إنه عندما أنهى الصف السابع ..."[3].

وفي حين كانت المدة التي لخصها المقطع السابق محددة بسبع سنوات، فإن مدة بعض الأحداث التي يلخصها الخطاب قد لا تدل عليها إشارات زمنية محددة، وقد لا توجد إشارات زمنية أصلا، وبالتالي تصبح تحديد مدة الحدث ومن ثم سرعة السرد قضية شائكة، أما إذا كانت المدة محددة فإنه بالإمكان تحديد سرعة السرد من خلال التمييز بين خلاصات تغطي فترات طويلة – كالمثال السابق– وخلاصات سعتها الزمنية ضيقة محصورة في بضعة أسابيع أو أيّام[4] أو أقل، كما في المثالين التاليين:

"وهكذا، وخلال **ساعة** من الزمن كان سكان بيت الشعر قد وضعوا متاعهم في الصندوق، وخاصة البنادق التي لفوها في الأغطية، وركبوا، وركبت معهم فرسهم الأصيلة، وكلبهم الأبيض"[5].

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص138–145).

(2) انظر أمثلة أخرى: يخلف، ماء السماء (ص142، 242)؛ يخلف، جنة ونار (ص103، 399).

(3) يخلف، ماء السماء (ص75).

(4) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص149–125).

(5) يخلف، ماء السماء (ص38–39).

"المصفحات تصلي الأبراج بنيرانها الكثيفة.

القلاع تفتح نيرانها على قواتنا.

المشاة يمطرون القلاع بالقنابل اليدوية.

المصفحات تقترب وتسكت الأبراج والقلاع.

تمر **ساعتان** والمعركة محتدمة"[1].

ويمكن القول أن سرعة السرد في هذين المثالين أبطأ بكثير من المثال الذي سبقهما، في حين يتعذر إصدار حكم دقيق بهذا الخصوص عندما يخلو السرد من إشارات زمنية تحدد مدة الأحداث، كما في هذه الخلاصة الاستذكارية، التي تعوِّض بعضا من الحذف بين الجزأين الثاني والثالث:

"اشتغل نجيب في الأردن في مهن شتى، وكان آخرها فتح مطعم صغير للحمص والفول والفلافل، وعندما فتح الله عليه أبواب الرزق مرض، بل وقع فجأة، ونقلوه إلى المستشفى الحكومي، قالوا إنه يحتاج لعملية قلب، لأن الشرايين مغلقة، يومها ذهب راضي، الطيب الشهم، ونقله بسيارة الإسعاف إلى مستشفى خاص في عمان، ودفع عنه كل المصاريف"[2].

في نهاية هذا المحور، يمكن للباحث أن يرتب الحركات السردية الأربع حسب نسبة ظهورها في الخطاب ترتيبا تنازليا على النحو الآتي: الخلاصة، المشهد، الحذف، الوقفة الوصفية، من غير فوارق كبيرة في هذه النسب.

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص168).

(2) يخلف، جنة ونار (ص41).

التواتــر

قصر باحثون كُثُر دراساتهم للزمن على المستويين السابقين، لأنهم يرون في التواتر قضية أسلوبية لا زمنية، في حين يراه جينيت "من المظاهر الأساسية للزمنية السردية"[1]. وتتم الدراسة في هذا المحور من خلال المقارنة بين **تكرار** الحدث في القصة، وتكراره في الخطاب، وليس شرطا أن تتطابق الأحداث في وقوعها، أي أن تقع جميعا على النحو نفسه، بل إنّ التكرار المقصود هنا يقوم على التجريد، ويستند إلى ما هو مشترك بين الأحداث المتكررة، فلا بد من وجود ما يخصص كل حدث. وينتج عن هذه المقارنة أربعة أنماط سردية، وهي[2]:

- **أن يُروى مرّة واحدة ما وقع مرة واحدة:** وهو الأكثر شيوعا إلى ما يشبه العادة، لذا يقصيه معظم الدارسين من أبحاثهم، ويمكن القول، إن كل الأحداث الواردة في الخطاب، سوى تلك المنضوية تحت الأصناف الثلاثة اللاحقة، والتي يمكن إحصاؤها بعناء أقل، تنتمي إلى هذا النمط. ولكن لا يمكن القول أن ما يروى مرة واحدة عديم الأهمية، لسببين، الأول: أن الخطاب غير قادر على تكرار كل الأحداث حتى المهمة منها، وبالتالي يخضِع ذلك لعوامل فنية ودلالية. والثاني: أن الخطاب يُسقط – أو يحذف – من السرد أحداثا وقعت في القصة مرة أو عدة مرات، لأنه لا يرى ضرورة لذكرها، وبالتالي فإن ذكر أي حدث – ولو مرة واحدة – يعني أن الخطاب يوليه أهمية، وإن كانت متفاوِتة.
- **أن يُروى عدة مرات ما وقع عدة مرات:** كأن يرِد في السرد "نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء ..إلخ"، ويسمي جينت النمطين السابقين بـــ**الحكاية التفردية**، حيث تتماثل تكرارات الخطاب مع تكرارات القصة.

إنّ خير مثال على هذا النمط نجده في مأساة سماء التي رويت على الأسماع مرات عديدة[3]: **الأولى** على الآنسة هدى الصفدي، و**الثانية** على السيدة دالية عبد الرحيم، و**الثالثة** على الحاج حسين وزوجته والإنجليزي، و**الرابعة** على أم محمد اللوبانية، و**الخامسة** على الشيخ أحمد عودة، مع تعدد الرواة؛ ففي المرات الأولى والثانية والثالثة رَوَتْ سماءُ الحكايةَ بنفسها، وفي الرابعة كانت بدرية هي الراوي، بينما كانت السيدة دالية عبد الرحيم هي الراوي

---

(1) جينيت، خطاب الحكاية (ص129).

(2) انظر: المرجع السابق (ص129–132).

(3) انظر: يخلف، جنة ونار (ص121، 134، 176، 213، 299)، وانظر مثالين آخرين: (ص6، 12 – 175،169).

في المرة الأخيرة. وقد كان السياق المشترك بين هذه الأحداث المتعددة هو طلب مساعدة سماء في البحث عن هويتها.

كما يمكن الانتباه إلى مشهد الأولاد الذين يلعبون على شاطئ البحيرة، عندما يتركون ألعابهم ويقبلون نحو الطائرة المائية الإنجليزية للظفر بما يلقيه إليهم قائدها، فقد روي هذا الحدث مرتين في حاضر السرد، وثالثة من خلال الاسترجاع[1]، ولم يكن مستهدفا لذاته، وإنما في سياق الإخبار عن ظروف الفترة الأخيرة من عمر الانتداب البريطاني على فلسطين، ومقارنة الحاضر بالماضي.

ومن الأحداث المهمة التي تكررت على مستوى القصة والخطاب، مشهد تلويح الفلاحين لجنود جيش الإنقاذ، في المرة الأولى في طريق ذهابهم إلى أرض فلسطين، وفي المرة الثانية في طريق عودتهم بعد حل جيش الإنقاذ. (83/1، 270)

- **أن يروى عدة مرات ما وقع مرة واحدة:** وتتيح تكرار رواية الحدث الواحد تنوعا في الأساليب ووجهات النظر، وتعدد الرواة أيضا، ويسمي جينت هذا النمط بـــ**الحكاية التكرارية**[2]. وفي الإلحاح على تكرار الحدث الواحد اعتراف صريح بأهميته، والأمثلة في الخطاب تدعم ذلك، حيث استدعيت قصة التقاط أبي حامد للطفلة من بين الأشواك إبان النكبة، مرات عديدة، عكست أهمية الحدث الذي سخر له جزء كامل من الثلاثية يتناول تداعياته وتطوراته.. ذَكَر الراوي هذا الحدث أولا في سياقه الطبيعي، ثم نادى به مؤذن الجامع جهرا لإعلام الناس، ثم ذُكر أربع مرات في سياق التذكير بماضي الحكاية[3]. ومن الأمثلة على هذا النمط، حدث موت فرس الحاج حسين، الذي أعلنه خالد الزهر في المرة الأولى، ثم أعادته أمينة (البسة) في المرة الثانية، ومنذر الحيفاوي في المرة الثالثة، حيث رُوِيَ كل مرة في سياق مختلف (107/2، 124، 204).

"إنّ تعدد رواة الحادثة الواحدة لا بدّ له من غرض فني تتسم به بنية الحادثة، فلولا تعدد الرواة لظل السرد الأول قاصرا عن إعطائنا صورة كاملة لما حدث"[4]، وقد أعاد

---

(1) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص66–68، 207–208)، وانظر مثالين آخرين (ص64 ،209، 213 / 47،167).

(2) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص131)؛ المرزوقي وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقا (ص83).

(3) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص237–238،241)؛ يخلف، ماء السماء (ص76 / 198–200)؛ يخلف، جنة ونار (ص7، 26).

(4) كاصد، عالم النص (ص198).

الخطاب ذكر بعض الأحداث، مع إعطائها تفسيرات افتقدها ذكرها الأول، فمشهد قدوم فتاة إلى صالة الفندق، الذي أربك أسد الشهباء، قُدِّم أول مرة مجملا مقطوعا عن سياقه، ثم أعيد ذكره مرتين فُسِّر خلالهما، الأولى: عندما طلب أسد الشهباء من العراقي أن يكتب له رسالة ذات كلمات جميلة، والثانية: عندما قرر الأول أن يبوح لصديقه بقصته مع تلك الفتاة، فروى له القصة كاملة، وعندما وصل إلى هذا الحدث ذكر تفاصيله، فبدا مقنعا ضمن سياقه (79/1، 85، 89، 107).

ومن المفيد هنا أن يحيل الباحث إلى مثالين آخرين مشابهين للمذكور آنفا، الأول يتعلق بنجيب والثاني بفطيمة، أوردهما لدى الحديث عن أهمية وظيفة التذكير بماضي الحكاية التي يؤديها الاسترجاع. كما يمكن القول إن جميع الأمثلة التي ألح الخطاب على استعادتها، والمذكورة ضمن وظيفة التذكير بماضي الحكاية تصلح كأمثلة على هذا النمط.

- **أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات عديدة:** فبدلا من أن يخضع الراوي للنمط الثاني لغير اعتبارات أسلوبية، بإمكانه أن يستخدم تعابير تجريدية، من مثل: كل يوم، كل أسبوع، الشهر كله، ويسمي جينت هذا النمط بـــ**الحكاية الترددية**[1].

وهذه بعض من التعابير الواردة في الجزء الأول، مقرونة بأرقام الصفحات: عدة مرات (15)، لعلها المرة الخامسة أو السادسة (30)، طوال الليلة (59)، كلّ ربيع (62)، من حين إلى آخر (63)، في الأيام التالية (94)، أيام ثلاثة (96)، مرات كثيرة (163)، ظل يردد الرواية نفسها منذ يومين (234)، ظل يذهب ويجيء (235). ويمكن القول إن الخطاب كله حفل بمثل هذه التعابير التي تؤدي وظيفة التلخيص، فتختصر الزمن، وتسرع السرد.

خلاصـــة:

بعد دراسة العلاقة بين زمني الخطاب والقصة ضمن المحاور الثلاثة (الترتيب– الديمومة– التواتر)، يتضح أن الروائي يخلف قد انتهج نمط الرواية الجديدة في تشكيل زمن خطابه الروائي، عندما أكثر من خرق التسلسل الزمني للأحداث بواسطة المفارقات الزمنية (الاسترجاع بشكل أساس، والاستباق بشكل أقل)، وعندما عمِد أيضا إلى تفتيت الفترة الزمنية التي اشتغل عليها، فحذف منها فترات طويلة جدا، ثم اشتغل على الزمن المتبقي من خلال تقنيات المشهد والتلخيص أولا، ثم الحذف الضمني والصريح ثانيا، وأخيرا الوقفات الوصفية التفسيرية غير الطويلة. وغني عن القول أن استخدام التقنيات السابقة يقتضي بالضرورة الاستعانة بأشكال التواتر، التي تُبْرز من جديد تَمَيُّز زمن الخطاب، وفق رؤية خاصة للكاتب.

---

(1) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص132).

الفصل الثالث:

المكَـــــــــان

مفهوم المكان ومظاهره:

ميز النقاد في الغرب والشرق بين تسميات مختلفة لذلك العالَم الذي تدور فيه أحداث القصة المروية، ومن هذه الأسماء (الحيِّز، الفضاء، المكان، الفراغ، الموقع، البقعة)، وقد كان الاختلاف بينهم حول درجة الاتساع التي تحملها لفظة دون أخرى، أو اشتمال إحداها على الفراغ من عدمه، أو الدلالة على الحيز (**المظهر**) **الجغرافي** دون الروائي الخيالي، أو عدم الاتفاق على مقابل عربي واحد لمصطلح غربي (إنجليزي أو فرنسي)[1].

وقد استعمل جميع النقاد المصطلحات السابقة للدلالة على مفهوم واحد، وهو العالم الخيالي الافتراضي الذي تقع فيه الأحداث المروية. وقد يستعمل ناقد واحد مصطلحين مما سبق، في دراسة تطبيقية واحدة من غير تفريق إجرائي بينهما، كما فعل حسن بحراوي في دراسته للرواية المغربية[2]. وعلى كل حال فقد سبق أن أشار الباحث في المقدمة ضمن الصعوبات التي واجهته إلى أزمة المصطلح في النقد العربي، **وسيتبنى في هذه الدراسة مصطلح المكان، قاصدا به المكان الروائي**، كونه الأكثر استعمالا في الدراسات النقدية.

وكما أن الزمن الروائي يختلف عن الزمن الطبيعي/التاريخي، فإن المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي/الجغرافي، حيث يتفق النقاد على أن المكان الروائي بناء تشيده اللغة وكلماتها لا غير، وبالتالي فهو قادر على إثارة المشاعر والتصورات المكانية بقدرة فائقة مستمدة من قوة اللغة، فيبقى هذا المكان ماثلا في الذهن حتى لو زال المكان الجغرافي الذي يشتغل عليه. وكلمات اللغة إما أن تكون ذات دلالة تقليدية على المكان كالبيت والجبل والنهر والبحر، أو ذات دلالة غير تقليدية، من خلال أفعال وجمل تحيل على عوالم مكانية لا حدود لها (سافر، خرج، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مرّ بحقل،..)، وقد سمّى مرتاض هذا النوع من الدلالة على المكان بـــ**المظهر الخلفي**[3].

---

(1) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص75)؛ مرتاض، في نظرية الرواية (ص141).

(2) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص78)؛ بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص25 وما بعدها).

(3) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص74)؛ بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص27)؛ مرتاض، في نظرية الرواية (ص144).

ثم إن هذه الكلمات التي تشكل لبنات البناء الروائي، بما فيه البناء المكاني، لا بدّ لها من الانتظام على الورق بطريقة ما، تستند إلى علامات الترقيم، لتشكل مكانا ماديا إطاره الكتاب، ومن هنا تحدث النقاد عن مظهر آخر للمكان الروائي هو **المظهر الطباعي**[1].

أهمية المكان، بين الرواية والنقد:

يعتمد الباحثون المكان كأحد أبرز المعايير والتحديدات العلمية التي يستندون إليها في إعداد دراساتهم، وفي الأدب فإن دراسة الظواهر الأدبية، الشعرية والنثرية، كثيرا ما كانت تحدد على أساس المكان بشكل صريح أو ضمني، فهذا يدرس الشعر العربي في الأندلس، وهذا يدرس الشعر في بلاد الشام،.. إلخ، و دراسة الشعر الجاهلي –على سبيل المثال– تفرض على الباحث بيئة مكانية محددة لا يمكن تجاوزها إلى ما سواها، كما أن دراسة شعر المتنبي أيضا، تفرض البيئات المكانية التي تنقل بينها المتنبي. وهكذا، نجد المكان في صميم المعايير التي تحكم منهجية الدراسات الأدبية.

وإذا انتقلنا إلى الرواية فهي تتشكل من عناصر متشابكة، لا يمكن الفصل بينها إلا على سبيل الدراسة والتحليل، كما لا يمكن إغفال أهمية عنصر من هذه العناصر، وانطلاقا من هذا الافتراض فإن المكان له وظيفة حيوية في بناء الرواية، "لأن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان"[2]. وإذا كان الزمن الروائي صعب الإدراك، ويمكن إخفاؤه، فإن المكان يمكن تعيينه بأدنى جهد، وبالتالي لا يمكن تجريد الحدث وفصله عن مكانه.

وفي حين أجمعت الدراسات النقدية الحديثة على أهمية المكان في بناء الرواية، فإنها أكدت أيضا على عدم قيام نظرية كاملة ومستقلة لدراسة المكان، بخلاف عناصر السرد الأخرى[3]، وفي الدراسات النقدية العربية بشكل أخص "ظل التعامل مع الحيز [المكان] جاريا على شيء من الاستحياء والتخوف"[4].

---

(1) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص77)؛ بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص28)؛ لحميداني، بنية النص السردي (ص62)؛ مرتاض، في نظرية الرواية (ص143، 146–147).

(2) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص29).

(3) انظر: المرجع السابق (ص25)؛ لحميداني، بنية النص السردي (ص53).

(4) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص152).

تقنيات بناء المكان

يقتضي الحديث عن طريقة تجسيد المكان الروائي التمييز بين نوعين من البناء الفني للرواية: الأول ما اصطلح على تسميته بالرواية التقليدية التي شاعت في القرن التاسع عشر، والتي ترسم المكان بتفاصيله الدقيقة "وكلما تنقلت الشخصية إلى مكان ثانوي، قدّمت معلومات جديدة عن ذلك المكان الجديد"؛ لتوهم القارئ بحقيقته الجغرافية. في حين ينزع كتاب النوع الثاني (الرواية الجديدة) إلى التعامل مع المكان بمنطق "**التّعْمِيَة**"، معتمدين على الخيال، والإيحاء والتكثيف والتقطيع، والأسطرة، بعيدا عن الإطناب والتفصيل وصرامة الالتزام بالحقائق الجغرافيّة، فيبقى خيال الكاتب والمتلقي حرا طليقا[1].

وهكذا فإن تجسيد المكان الروائي محكوم بنوع البناء الفني للرواية (رواية تقليدية/ رواية جديدة)، وفي الوقت نفسه، فإنّ "كتاب الرواية ونقادها لا يكفّون عن الجهر بأن تشكيل الفضاء الروائي لا يخضع لقانون ثابت"[2]، حيث نفتقد إلى مثل منهجية جينيت البنيوية التي وجدناها تحلل الزمن بطريقة رصينة.

وإلى حين تبلور نظرية متكاملة لتحليل المكان الروائي، لا يسع الباحث إلا الاتكاء على الأدوات (التقنيات)، التي وقف عليها في الدراسات النقدية العربية، والتي أخذت بدورها عن النقد الغربي، ومن هذه التقنيات:

الوصف: إن الوصف هو التقنية الأهم في بناء المكان، التي قد تتخذ لها **وظيفة زخرفية جمالية**، ذات طابع موضوعي يعتمد على استقصاء التفاصيل، أو **وظيفة تفسيرية توضيحية** ذات طابع تعبيري كاشف، يعتمد على التلميح والإيحاء، فيكون الوصف حسب الوظيفة الأولى غاية وهدفا، وهذا هو الحال في الرواية التقليدية، أما الرواية الجديدة فتجعل الوصف وسيلة رمزية دالة على معنى في سياق الحكي[3]. إن تقنية الوصف حاضرة في مختلف الدراسات التحليلية للمكان الروائي.

التقاطب: ويأتي على شكل ثنائيات ضدية تشكل المكان في النص الروائي، كالتمييز بين الداخل والخارج، والمغلق والمفتوح، وأماكن الإقامة وأماكن الانتقال، وقد ظهر هذا المفهوم بشكل متكامل عند "لوتمان" في كتابه "بنية النص الفني"[4].

---

(1) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص149-152، 162).

(2) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص36).

(3) انظر: لحميداني، بنية النص الروائي (ص 79)؛ قاسم، بناء الرواية (ص81).

(4) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص33-40).

التجسيد المكاني: وهو اصطلاح اقترحته سيزا قاسم يعبر عن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة، لتقريبها إلى الأفهام، ويعد "لوتمان" أول من أثار هذا المفهوم في كتابه المذكور آنفا، ضمن حديثه عن تقاطبات في الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية يعبر عنها بعلاقات مكانية: (المنفتح/المنغلق، اليسار/اليمين، الطبقات العليا/الطبقات الدنيا، القريب/البعيد، ...)[1].

التراتبية: وتتجلى هذه التقنية عندما يتوزع المكان الواحد إلى طبقات أو فئات وفق مبدأ تراتبي، كانقسام السجن مثلا إلى طبقات: الزنزانة، الفسحة، المزار[2].

البناء الفوقي للمكان: وتعبر عنه حركة الشخصيات في المكان، ذهابا وإيابا وإقامة وارتحالا، وتسفر هذه الدراسة عن دلالات مهمة، فكما أن حركة الزمن في الخطاب الروائي تؤدي دلالات معينة، فإن تتبع حركة الشخصيات فوق المكان – تبدلات المكان – يمكن أيضا أن ينتج عنه فوائد مهمة أبرزها الكشف عن رؤية الروائي لعالمه[3]، لذا فإن الباحث سينطلق من هذه التقنية، قبل أن يشرع في تحليل الفقرات الوصفية للوقوف على سمات المكان الروائي في الثلاثية.

---

(1) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص75)؛ بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص34).

(2) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص41).

(3) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص77).

البناء الفوقي للمكان

أثبتت هذه التقنية جدارة وكفاءة في إنتاج دلالات مهمة يقصدها الخطاب، حيث قاد التحديد المكاني لِوحدات الرواية –الأجزاء والفصول والفقرات – إلى فهم أعمق للنص، خاصة في **مستهل** خطاب يعمد إلى تشويه الزمن (نسق زمني متطقع)، ويعرض الشخصيات بالتقسيط، وبالتالي تشتيت ذهن المتلقي. ويمكن أخذ التتابع المكاني للفصول الثلاثة الأولى من الجزء الأول كمثال على ذلك:

جدول (3.1): امتداد الحدث عبر المكان

الفصل	ص	المكان
1	7–36	سمخ
1	36–52	بيسان/معسكر جيش الإنقاذ
1	52–53	بيسان/معسكر جيش الإنقاذ (مستعمرة طيرة تسفي)
1	53–57	بيسان/معسكر جيش الإنقاذ
2	59–63	سمخ
2	63–73	شاطئ البحيرة
3	75	صحراء العراق
3	76–83	معسكرات جيش الإنقاذ في سورية
3	84–87	الحدود الأردنية الفلسطينية
3	88–115	بيسان/معسكر جيش الإنقاذ (دمشق: حي العمارة)
3	115–118	معسكرات جيش الإنقاذ في سورية

ومع الأخذ بعين الاعتبار أن الأماكن المشار إليها بين الأقواس هي إطار مكاني لأحداث مسترجعة، يمكن القول أن تتبع الحركة عبر المكان يجعل فهم أحداث النص أكثر يسرا، إذ يشبه ذلك عملية تلخيص نص طويل، بحيث يتم الإبقاء على الأفكار دون التفاصيل المُشتِّتة للفهم.

إن البناء الزمني المعقد للفصل الثالث من الجزء الأول يجعل إداركه صعبا إلى حد كبير، فهو استرجاع مزجي (رحلة العراقي من بغداد حتى فلسطين، مرورا بدمشق، للتطوع في جش الإنقاذ) يتضمن استرجاعا مزجيا آخر (رحلة أسد الشهباء من حلب حتى فلسطين،

مرورا بدمشق التي جرت فيها قصة فرعية "الفتاة ملك")، ثم يلتقي مع المحكي الأول (الفصلين الأول والثاني)، ثم يقفز إلى استباق داخلي. لذا فإن الاستعانة بالمخطط المكاني السابق يجعل الأمر أكثر سهولة.

وإذا بقينا في الجزء الأول نفسه، نجد أن العلاقة طردية بين تقدم حركة السرد (الزمن والأحداث) من جهة، وامتداد المكان الروائي واتساعه من جهة أخرى، فكلما تقدمت حركة السرد، ظهرت أماكن جديدة، وهذا ملاحظ في الجدول السابق، ونضيف إليه التوسعات المكانية الجديدة، في الفصول اللاحقة:

الفصل الرابع: مضارب عرب الصبيح.

الفصل الخامس: دار الأمان.

الفصل السادس: قرية زرعين، مشارف القدس.

الفصل السابع: تلة الدوير.

الفصل الثامن: الخلاء (طريق الحمّة).

الفصل التاسع: طبرية.

وهذه التوسعات – بلا شك – تنحو بالأحداث نحو التشعب والتعقيد.

وقد يكشف البناء الفوقي للمكان عن انطباع العمل الروائي بطابع الرحلة، حيث إنّ الانتقال من مكان إلى مكان مستمد من أسطورة البحث، أما الانغلاق وانعدام الحركة فيعبر عن العجز عن التفاعل مع العالم الخارجي[1]. وإزاء ما سبق يمكن القول أن الجزء الثاني يعبر عن رحلة اللجوء، في حين يعبر الجزء الثالث عن رحلة البحث عن الهوية، وهي رحلة غنية بالتنوع المكاني، كما يبرز من الجدول التالي، الذي يوضح المكان الرئيسي لكل فصل من الفصول:

جدول (3.2): الأماكن الرئيسية للفصول

الفصول	المكان
1-2	بيروت
3-14	دمشق: مخيم اليرموك
15	الأردن:الأغوار: قواعد الفدائيين
16-19	الأردن: الأغوار: مزرعة الحاج حسين

(1) انظر: قاسم، بناء الرواية (ص77).

الفصول	المكان
20	الأردن: مخيم الزرقاء
21	الحدود الأردنية مع فلسطين المحتلة: الجسر
22	الأردن: عمان
24-23	دمشق: مخيم اليرموك
25	الأردن: الأغوار: مزرعة الحاج حسين
26	دمشق: مخيم اليرموك
27	الأردن: الأغوار: مزرعة الحاج حسين/ عمان
28	دمشق: مخيم سبينة
29	دمشق: حي ركن الدين
32-30	دمشق: مخيم اليرموك
33	الأردن: الأغوار: مزرعة الحاج حسين
36-34	فلسطين المحتلة
37	فلسطين المحتلة/ الأردن: مزرعة الحاج حسين /مخيم اليرموك/ بيروت

أمام المعــطيات السابقة – وما سيشار إليه في حينه- يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

1. يحظى المكان في الخطاب الروائي بدرجة كافية من التوزيع الجغرافي (دمشق: 20 فصل، الأردن: 10.5 فصول، بيروت: 3 فصول، الأرض المحتلة: 3.5 فصول) قياسا بالمدى الزمني الفعلي لأحداث الرواية (سنتين). ويعكس هذا التوزيع المتنوع تشتت الفلسطيني ومعاناته، وهذا – بلا شك- من مستهدفات الخطاب: قال الشرطي الذي أوصل سماء القادمة من بيروت إلى منزل بدرية في مخيم اليرموك: "كل يوم يلجأ إلينا في المخفر غريب يبحث عن غريب مثله.. ليحمِ اللهُ أبناء الشعب الفلسطيني ويجمع شملهم!"[1].
2. تأثّرَ الكاتب في اختيار المكان الروائي بتجربته الشخصية مع المكان (الوطن/المنفى)، فالجزء الأول يدور في قرية سمخ، مسقط رأس الكاتب، التي نزح عنها مجبرا بفعل النكبة عام 48، والجزء الثاني جرت وقائعه في المنفى الأردني (مخيم إربد) وهو المكان الذي تواجد فيه

(1) يخلف، جنة ونار (ص71).

الكاتب منذ النكبة وحتى أيلول سنة 1970م، والجزء الثالث جرت وقائعه بشكل أساس في المنفى السوري (دمشق/ مخيم اليرموك) وهو المكان الذي تواجد فيه الكاتب منذ أيلول 1970م وحتى 1977م، وبعد ذلك انتقل إلى بيروت حتى حصارها عام 1982م، وهذا ما حدث لأحد أبطال الرواية "بدرية والدمية تركتا مخيم اليرموك، وذهبتا إلى بيروت، ... في حصار بيروت عام 1982 ماتت بدرية"(1)، يقول يخلف محددا مكان إقامته في الفترة التي تلت النكبة وحتى عام 1982م: " كنت من 48 في الشتات في الأردن حتى أيلول 1970، ثم في دمشق مخيم اليرموك من 70 حتى 77، وفي بيروت من 77 حتى 82 "[2].

ونظرا لتأثر الكاتب بتجربته الخاصة مع المكان، فإن الوصف أبدى معرفة واضحة بتفاصيل المكان، حيث جاء الوصف مخصصا محددا، بعيدا عن الألفاظ العامة: "اندفعت بدرية وانضمت إلى الجموع، ... والحشود التي بدأت تتجمع عند دوار الملك عبد الله انطلقت إلى وسط المدينة، وعبرت أمام الجامع الكبير، وسوق الخضار، وعبرت شارع الجميل، والتقت مع مظاهرات أخرى قادمة من الملعب البلدي، واندفعت إلى ساحة البلدية"[3]. إن هذه الأماكن – وغيرها الكثير[4]– التي يمكن التحقق منها واقعيا، تعكس التجربة الشخصية للكاتب وهي جزء من تجربة عامة، عاشها آلاف الفلسطينيين.

3. البداية كانت من بيروت والنهاية كانت أيضا في بيروت، وهنا يمكن أن نذكر تعليقين:

- الأول **تاريخي مرجعي** حيث إنّ بيروت محطة مركزية مهمة في تاريخ النضال الفلسطيني، والذي شارك فيه الكاتب تحت لواء م. ت. ف.
- والثاني **موقف سياسي فكري** يتبناه الكاتب، حيث لم تكن النهاية على أرض فلسطين "المحتلة أو المحررة"، كإشارة إلى أن الحل النهائي (الاستسلام أو الخلاص) لم يحصل بعد، فعودة سماء إلى فلسطين المحتلة كان حلا جزئيا لمشكلة خاصة (لمّ شمل)، أما عودة الأبطال الثلاثة الآخرين "نجيب وبدرية والإنجليزي" إلى منافيهم مرة أخرى فترمز إلى غياب الحل النهائي، واستمرار المعاناة وتجدد الصراع، وقد وظف الخطابُ المكانَ للتعبير عن هاتين الفكرتين بطريقة فنية.

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص400).

(2) يحيى يخلف– كاتب روائي، عاصف عبد الهادي (محادثة Facebook: 27 فبراير2016م).

(3) يخلف، ماء السماء (ص179).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص77، 89–93، 98–100، 217).

4. الانتقال عبر المكان (اختراق المكان) هو القضية المحورية في الجزء الثالث، حيث التسلل إلى الأرض المحتلة هو الحدث الأبرز والرحلة الأهم بالنسبة إلى الأبطال الأربعة، وقبل ذلك كانت سماء وبدرية والإنجليزي يجوبون المخيمات في سورية والأردن ولبنان بحثا عن الهوية.

5. أخذت بعض التنقلات عبر المكان في الخطاب طابعين متعاكسين، حيث يمكن وصف بعض التنقلات بالإيجابية بناء على نتائجها، وذلك عندما تسفر عن تفكيك العقدة وصولا إلى الحل، أوتحقيق هدف تسعى إليه الشخصية، وخير مثال على ذلك تنقلات سماء المتعددة في رحلتها الشاقة للبحث عن الهوية، حيث أسفرت كثير من هذه التنقلات عن كشف أسرار مهمة أفضت في النهاية إلى تحقيق الهدف، كذلك الأمر بالنسبة لتنقلات عبد الكريم الحمد لاسترداد ديونه الكثيرة من أماكن مختلفة ومتباعدة. في حين يمكن وصف بعض التنقلات بالسلبية حين تسهم في تعقيد الموقف، أو لا تلبي هدف الشخصية، كما هو الحال في فوضى التنقلات التي ألحقت الفشل بجهود جيش الإنقاذ، وتتضح الصورة أكثر من خلال مذكرات عبد الرحمن العراقي عن معارك المنطقة الوسطى:

- "**عاد** أحمد بيك **إلى الموقع** فجأة، وأعلن حالة الاستنفار... شاركتُ في اجتماع تم فيه شرح خطة مهاجمة **مستعمرة (مشمارها أيمك)**...
- تحرك الرتل من جديد فوصلنا **إلى قرية زرعين**...
- تمر ساعتان والمعركة محتدمة... القائد يوقف الهجوم...
- وقعت نظراته [الضابط أحمد بيك] على وجهي فقال كأنما يحدث نفسه: ما كان عليه [قائد الفوج] أن يعطيهم هدنة طويلة...
- **وصلنا إلى المنسي** مع حلول الظلام... التقينا بالرئيس مأمون البيطار... ثم شرح لنا شيئا من **المهمة التي سنتحرك لها**... والتي تتعلق بإسناد قوات الجهاد المقدس التي تقاتل **على أبواب القدس**...
- **وصلنا إلى القدس** أخيرا... قال الرئيس مأمون بصوت متهدج: يا إخوتي جئنا لنجدة القسطل ويبدو أننا وصلنا متأخرين...
- وفي الصباح جمعنا الرئيس مأمون وأبلغنا أننا **سنعود بعد الظهر إلى مواقعنا** للمشاركة **في معركة (مشمارها أيمك)** التي ما زالت محتدمة...

- تلقى الرئيس مأمون برقية من القائد العام فجمعنا وقال بصوت عالٍ: يا إخوتي المعركة تتسع.. والعدو استقدم المزيد من النجدات، وعلينا أن نشارك في صد هجوم يهودي على قواتنا[1]".

تبدو الحركة – من خلال الاقتباسات السابقة – دائــرية المسار (نقطة النهاية كانت العودة إلى نقطة البداية)، فــوضوية القرار (أحدثت ارتباكا وتمردا في صفوف الجند)[2]، ســلبية النتائج (الهجوم على المستعمرة تحول إلى دفاع ثم انسحاب، والقسطل سقطت دون نجدة). ولم يكن ما سبق المثال الأوحد على هذه الحركة ذات الطابع السلبي، التي اعتنى الخطاب بإظهارها، فيمكن رصد أمثلة أخرى، منها ما يظهره هذا الحوار الدائر بين نجيب والعراقي:

"– أين يكون أسد الشهباء الآن؟

– ... أرسل في البداية **إلى طوباس ثم إلى قباطية، فَجبع ...** والآن لا بدّ أن يكون **في (المنسي)** حيث موقع العمليات".

مع الانتباه إلى أن علامة الحذف وردت في النص، وليست من وضع الباحث، فالخطاب يهدف إلى تشخيص عوامل الضياع، ومن ضمنها تلك الحركة الفوضوية التي أرهقت الجند، وكأن هدفهم أن يذرعوا المكان جيئة وذهابا!

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص163–178).

(2) يقول العراقي: "والحقيقة أن الارتباك تسلل إلى نفوسنا قبل أن يتسلل إلى صفوفنا، فانقسم كل منا إلى قسمين. أما نجيب فقد كان مشتعلا بالغضب. مرّ من أمامي وقال دون أن يتوقف: لا تسألوا عني.. أنا ذاهب إلى هناك. قال ذلك دون أن يحدد ما المقصود بكلمة هناك، لكن هناك في تلك اللحظة كانت تعني البقاء في القدس، والبقاء مع المدافعين عنها" يخلف، بحيرة وراء الريح (ص176–177).

وصف المكان

المكان الذي دارت به الأحداث هو مكان إنساني بالدرجة الأولى، ويمكن ترتيب نسب ظهوره في الخطاب، من الأكثر إلى الأقل، على النحو التالي: (البيت – المخيم – معسكرات الفدائيين – القرية – المدينة)، وقد جاء الوصف منسجما مع **الوظيفة التفسيرية** الكاشفة عن حياة الشخصيات النفسية والاجتماعية، وكمثال على ذلك سيعرض الباحث ثلاثة مقاطع تصف بعض خِيام معسكر جيش الإنقاذ في بيسان:

"خيمة كبيرة تتسع لعشرة أشخاص، في الوسط طاولة حديدية من النوع الذي يطوى عند الضرورة، ومن السقف يتدلى "لوكس" مضاء على الرغم من أن المساء لم يحل بعد"[1]. إن وصف الخيمة بأنها كبيرة تتسع لعشرة أشخاص جاء ملائما للمنصب الذي يشغله ساكنها أحمد بيك كضابط سرية يعقد اجتماعات مهمة في خيمته (بعد اجتماعي)، في حين نجد وصفا آخر للمكان يشير إلى شخصيته المترفة الغارقة في اصطناع البذخ، حيث المصباح المضاء لغير حاجة (بعد نفسي). كذلك وصف خيمة العراقي جاء منسجما مع مكانته الاجتماعية وحالته النفسية، كجندي متطوع ترك الأهل والوطن والوظيفة، وقطع الصحراء الشاسعة ناذرا نفسه للذود عن أرض العروبة: "لم يكن في الخيمة أسِرّة، كانت أرضيتها مفروشة بالأغطية الصوفية، وتتناثر هنا وهناك الجعب، وأمشطة الرصاص، وأدوات التنظيف، وبندقية تستند إلى عمود الخيمة"[2]. وليس بعيدا عن ذلك نجد وصف خيمة أسد الشهباء، التي سيتشاركها معه المتطوع الجديد نجيب: "خيمة ذات سريرين. سرير مرتب فوقه غطاء من الصوف الملون، وآخر فوقه فرشة من الإسفنج دونما وسادة ولا غطاء"[3] .

استأثر البيت بنصيب الأسد من الوصف المكاني، إذ نال أزْيَد من أحد عشر مقطعا وصفيا، ولعل ذلك راجع إلى أنه استحوذ على معظم الأحداث المركزية، وعلينا قبل أن نحلل هذه المقاطع أن نشير إليها:

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص42).

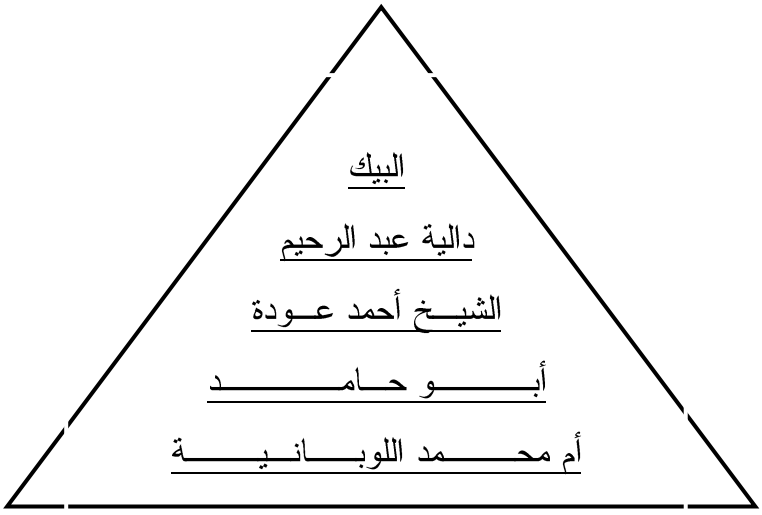
(2) المصدر السابق (ص39).

(3) المصدر السابق (ص37).

جدول (3.3): وصف المكان (البيت)

البيت	عدد مقاطع الوصف	الصفحات
فيلا البيك، في مدينة إربد	5	186/2، 187، 199، 200
منزل د.دالية عبد الرحيم، في مدينة دمشق	2	3/ 105، 107
منزل الشيخ أحمد عودة، في مخيم سبينة	1	3/ 297
منزل أبي حامد في بيروت	1	3/ 22
منزل أم محمد اللوبانية في مخيم الزرقاء	1	3/ 222

جاء وصف البيت أيضا منسجما مع الشخصيات وطبقتها الاجتماعية وحالتها المادية واهتماماتها وميولها، ولدى النظر في الفقرات المشار إليها، يمكن تصنيف الشخصيات وفقا لمستواها الاجتماعي كما في الهرم الآتي:



شكل (3.1): السُلَّم الاجتماعي من خلال الوصف المكاني

لقد جاء وصف المكان (البيت) عوضا عن وصف الشخصية؛ فثراء (البيك) الفاحش يظهر من خلال الفيلا التي يسكنها، واهتمام د. دالية عبد الرحيم بالهوية والتراث والتاريخ يظهر على جدران بيتها وأثاثه، ومنزل الشيخ أحمد عودة (في مخيم سبينة) وأبي حامد (في بيروت) يظهر بجلاء – من خلال الأثاث وصور المجاهدين المثبتة على الجدران– انتماءهما

للطبقة المتوسطة المهتمة بالشأن الوطني، أما منزل أم محمد اللوبانية والمكون من غرفة واحدة، والخالي من الأسرَّة والمقاعد والكراسي فيشير إلى الطبقة المسحوقة من بسطاء اللاجئين.

استحوذ وصف فيلا البيك على خمس فقرات؛ لأن الوصف تم **بالتقسيط** ووفقا لمبدأ **التراتبية**. التقسيط يظهر من خلال وصف البيت على مرحلتين: الأولى عندما زار راضي وبدرية هذا المنزل الآمن للاطمئنان على الأستاذ رياض حينما كان مطلوبا فارّا من أجهزة الأمن. والثانية: عندما زارا المنزل لحضور حفل إعلان خطبة الأستاذ رياض والآنسة مليكة كريمة البيك. أما التراتبية فظهرت من خلال تقسيمِ المكان إلى أجزاء (الممرّ – الحديقة – البيت الملحق بالفيلا – الفيلا) ووصفِ كل جزء منه على حدة.

لقد وصفت الفقرات السابقة بيوتا لشخصيات أقل حضورا في الخطاب، في حين لم تخصص فقرات مستقلة لوصف بيوت شخصيات أكثر فاعلية وحضورا، كمنزل الحاج حسين (في سمخ ثم مخيم إربد)، ومزل نجيب وبدرية في مخيم اليرموك، ودار الأمان لصاحبها عبد الكريم الحمد، ذلك لأن هذه الشخصيات تم بناؤها من خلال **اللغة** (السرد والحوار والوصف) و**الحدث**، وهذا يظهر نظرة الخطاب إلى المكان كوسيلة – لعرض الشخصية، وليس غاية بذاتها، ومن المنطقي أن تعرض الشخصيات الرئيسة من خلال أفعالها الممتدة على مدار السرد.

وقد غاب الوصف عن بعض الأماكن الروائية المهمة. ففي حين أفرد الخطاب فقرات عديدة لوضع القارئ في السياق **الزمني** لأحداث الرواية، من خلال الاسترجاع وسرد الأحوال السياسية المصاحبة للأحداث، لاسيما في افتتاحيات الأجزاء الثلاثة، لا نجد ذلك ممنوحا للمكان الروائي في مواقف كثيرة، منها:

- قرية سمخ، وهي المكان الرئيس لأحداث الجزء الأول، وذكريات الجزأين التاليين، لم نجدها تحظى بفقرة وصف واحدة مستقلة، وإنما ورد ذكر بعض أماكنها كمواقع للأحداث.
- عند نزوح أسرة الحاج حسين ومن معها، إلى مخيم إربد، اكتفى الخطاب بوصف الواقع المكاني الجديد بهذه العبارة: "على امتداد البصر خيام لا تحصى. حبال وأوتاد وأسلاك"[1]، مع أن هذا الموقف الخصب يستحق مزيدا من الوصف؛ لذا يمكن القول أن الوصف في الخطاب كان أقل مما يجب.

---

(1) يخلف، ماء السماء (ص41).

وثمة مستلزمات وأدوات يجب توفرها لإتمام عملية الوصف، أهمها أن يكون القائم بالوصف مبصرا، ناظرا للمكان الموصوف، من زاوية مناسبة، حتى يتاح له التعرف على الأجزاء والتفاصيل[1]، ومن هنا تبدأ كثير من الوقفات الوصفية، بفعل يدل على الرؤية أو الإطلالة، وما شابه، وهذه أمثلة تدعم هذا الرأي:

"**أطلّ برأسه** من باب الخيمة. الساحة فارغة، ثمة طائر من فصيلة الحجل، يحط على شجرة دفلى، وهنا وهناك كانت الأعشاب ونبات الشومر والخرفيش و الكرسعنة قد بدأت تطل برؤوسها، وهناك في الأعالي كان الفضاء ملبدا بالغيوم السوداء"[2].

"مِن على رصيف البنط كان راضي **يطل على المشهد كله**، البحيرة والناس والبيوت البعيدة واللنشات التي تبحر في البحر، وبعض "الشخاتير" الصغيرة "[3].

"**مسح** عبدالكريم الحمد **المنطقة** التي يقف فوقها **بنظراته**..."[4].

ويكون مدى الرؤية أبعد عندما يتخذ القائم بالوصف لنفسه مكانا مرتفعا، يطل على المشهد الموصوف، كما في المثال التالي: "وصلت السيارة **أعلى المرتفع**، وبدأت تقترب من قرية أم قيس، وظهرت على الجانب الآخر تضاريس المناطق المنخفضة بسمخ، ...ظهرت بحيرة طبرية من بعيد"[5]. كما تتيح **الحركة** للقائم بالوصف رؤية مشاهد متعددة ومتنوعة[6].

ويبدو عنصر **الإنارة** مهما لتوضيح الرؤية[7]، ويحدُّ غيابه من مدى الرؤية، ولا يتيح للوصف أن يستمر: "ظللت العتمة كل شيء وأصبحت الشجرة الباسقة تبدو شبحا عملاقا، والأشجار الشوكية صارت بقعا سوداء، وعما قريب تزداد الحلكة فلا يستطيع المرء رؤية أصابع كفه"[8]. إن الضوء هو العنصر الذي يزيح هذه العتمة، ليعطي الراوي فرصة الوصف: "أضاءت السيدة صالة الجلوس فانجابت العتمة عن الديكور واللوحات وجماليات الأثاث والستائر المغلقة"[9].

---

(1) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص180).

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (37-38).

(3) المصدر السابق (ص64).

(4) المصدر نفسه (ص121)، وانظر أمثلة أخرى (ص119، 137، 189)؛ يخلف، ماء السماء (ص253).

(5) يخلف، ماء السماء (ص40)، وانظر مثالا آخر: يخلف، جنة ونار (ص163).

(6) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص188).

(7) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص183).

(8) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص123).

(9) يخلف، جنة ونار (ص306).

لم يكن وصف المكان في الخطاب جامدا منعزلا عن مشكّلات السرد الأخرى، إذ نجد الحضور الإنساني ماثلا في الفقرات الوصفية، من خلال طبيعة اشتغال الشخصيات على المكان: "بدرية شاطرة وقوية وقادرة على الدخول إلى قلب سيدات بيوت الطوب ذات أسقف التنك، تجلس مثلهن على الحصير في أحواش البيوت الضيقة، وهن يقطفن أوراق الملوخية عن عروقها، أو ينقين البرغل من الزوان والحصى... تجلس معهن في الحوش النظيف الذي تحيط به تنكات الزريعة، وأحواض النعنع، وعروق الريحان"[1].

أو من خلال وصف أشياء في المكان ترمز إلى الشخصيات، كالصور المعلقة على الجدران: "كان البيت نظيفا من الداخل، ... أدخلتهن المرأة إلى غرفة استقبال بسيطة وأنيقة، فيها مقاعد مغطاة بقماش أبيض، ... وعلى الحيطان ثمة براويز معلقة، لصور قديمة، ربما لرب المنزل، وأفراد من العائلة في اللباس التقليدي"[2].

"هكذا رحل أبو حامد... لكن البيت ظل مسكونا برائحة نقائه، وبهاء صورته المعلقة على الحائط، ... ، وجماليات سجادته، مصحفه، وإناء الأزهار على الطاولة الصغيرة قرب سريره، ونظارته ذات الإطار الفضي... كل ركن في البيت، كل زخرفة على الجدران، كل تحفة في خزانة الزينة، كل شيء ملقى على طاولة الجلوس: مسبحة أو غليون قديم ... كل شيء له في البيت أصبح عزيزا وغاليا وفريدا"[3].

كما استجاب الوصف لعامل **الزمن** خلال عرض المكان، إذ تعطي بعض الأوقات للمكان شكلا معينا، كما في هذه الفقرة[4]:

"كان الوقت مبكرا والطريق شبه خالٍ، والعمال والموظفون ينتظرون عند موقف الحافلة. قطعت الشارع إلى الضفة الأخرى، المحلات مغلقة ما عدا محل بيع الفلافل والحمص. عمال النظافة يجمعون القمامة.. قطط وكلاب سائبة تسابق عمال النظافة بحثا عن لقمة من بين أكوام النفايات.."[5].

إن نظر الرواي أتى على الشارع في وقت معين، فكان الوصف ملائما لحالة الشارع في هذا الوقت، بل إن صورة المكان التي يرسمها الوصف، قد تغني عن كثير من الجمل

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص212).

(2) المصدر السابق (ص297).

(3) المصدر نفسه (ص22).

(4) انظر مثالا آخر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص209، 231).

(5) يخلف، جنة ونار (ص115).

السردية، وهذا ما يبدو في الفقرة التالية التي تنبئ عن حالة التحفز والحذر التي سادت يوم التظاهرة التي دعت لها الأحزاب ضد حلف بغداد:

"وعلى طول الطريق كانت الحوانيت تغلق أبوابها والخوف يملأ النوافذ والشرفات. عند باب المستشفى كانت مركبة عسكرية من نوع سكاوت تقف ويطل من برجها جندي ورشاش.."[1].

كما استجاب الوصف للتغيرات التي طرأت على المكان مع تقادم الزمن، فقرية سمخ بعد النكبة لم تعد موجودة على الخارطة[2]، والمخيم لم يعد كما كان: "كبر هذا المخيم بل إنه أصبح ضاحية من ضواحي دمشق.. الخيام وبيوت التنك لم تعد موجودة، أصبح هناك بيوت جميلة مبنية من الإسمنت والطوب.. أصبح هناك عمارات، ومحلات تجارية تشبه محلات الصالحية وشارع السبع بحرات"[3].

وعلى الرغم من سيادة المكان الإنساني، فإنّ **وصف الطبيعة** كان حاضرا في الخطاب كلما سنحت لذلك فرصة، كما نجد في المثالين التاليين اللذين يرسمان صورة حية للتفاعل الإنساني مع المكان الطبيعي:

"**مسح** عبدالكريم الحمد **المنطقة** التي يقف فوقها **بنظراته**.. أرض زراعية على اليسار، وعلى اليمين شجرة خروب كبيرة، ووراءها أرض ترتفع شيئا فشيئا، وتتناثر فيها نباتات شوكية، وتشكل في النهاية تلة عالية.. وثمة راعٍ مع قطيع أغنام يتسلق تلة مقابلة بينما جرس الكبش الذي يتقدم القطيع يرن بشكل رتيب. أما الطرق الترابية التي تمر منها السيارات والدواب والسابلة فتبدو فارغة وصامتة"[4].

"أطلَّت تلة الدوير، وأطل الزرع، الذي تنتصب سنابله أمام عين الشمس. الفلاحون ينتشرون، وبيوت الشعر قائمة على سفح التلة. قطعان الأبقار تملأ المرج. وقد مرّت العربة بـــ(شلايا) الغنم الأبيض والأسمر، والرعاة يتفيأون ظلال الأشجار، وأصحاب الأرض يمتطون جيادهم ويتفقدون كل شيء"[5].

---

(1) يخلف، ماء السماء (ص182).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص356-358).

(3) المصدر السابق (ص60).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص121).

(5) يخلف، ماء السماء (ص189)، وانظر أمثلة أخرى: (ص253، 254)؛ يخلف، بحيرة وراء الريح (ص37-38، 119)؛ يخلف، جنة ونار (ص161).

وصف الأشياء

"الأشياء تملأ المكان"[1].

كان للأشياء في الخطاب حضورا فاعلا من جهتين:

الأولى: قياسا بالفقرات المخصصة لوصف الأماكن، فإن عدد الفقرات المخصصة لوصف الأشياء كان معقولا.

الثانية: اكتسبت بعض الأشياء في الثلاثية بعدا مهما، ودلالة مكثفة وموحية، **كالدرع الواقية من الرصاص** التي انتقلت من يد إلى يد، إذ رغب الكثيرون في اقتنائها، وكانت سببا لتمرد نجيب على قائده أحمد بيك:

"سترة بدون كمّين. سترة كحلية اللون. واسعة. منتفخة، لها جيوب أمامية واسعة... إنها درع حقيقية.. سترة واقية من الرصاص، خفيفة الوزن، محشوة باللدائن المقواة بنسيج من الألياف الزجاجية...درع واقية من الرصاص يضعها المرء على صدره، فوق ملابسه، وتتصل بأحزمة عند الظهر تشده إلى الجسم تماما، فلا ينفذ الرصاص إلى الصدر ولا إلى القلب"[2].

إنّ الوصف الذي أنشأه السارد لهذه القطعة (الشيء) جعل قيمتها في النص أسمى من ذلك، فصارت ذات حضور موحي، وخلقت نوعا من التوتر والصراع، لم يكن مبررا دون وصفٍ من هذا القبيل.

و**صندوق أبي حامد** الذي كان يحتفظ فيه بأشياء مهمة أو عزيزة عليه، وهي مستندات تسجيل الطفلة (سماء) ونسبتها إليه في المحاكم، وقد أصبح هذا الصندوق سببا للرعب بالنسبة لأم حامد "السيدة سميحة" بعد وفاة زوجها، إذ سيشكل فتحه انكشافا للسر المخبأ بداخله، ولما انكشف هذا السر وقع ما كانت تخشاه السيدة سميحة، إذ فارقتها سماء وانطلقت تبحث عن أمها الأصلية.

و**متعلقات السيدة "زكية العلي"** وطفلتها (ليلى/ سماء)، التي كانت إلى جوار الطفلة حين عثر عليها أبوحامد بين الأشواك، وقد كانت هذه المتعلقات لاسيما غطاء الرأس وكيس القماش، نقطة الانطلاق التي اتكأت عليها سماء في البحث عن جذورها، بعدما عثرت عليها في صندوق أبي حامد:

---

(1) قاسم، بناء الرواية (ص100).

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص9-10).

"الصندوق الذي يحتفظ فيه بأشيائه القديمة، كواشين الطابو، الحقيبة الجلدية التي يسمونها "الجربندية"، ألبوم صور قديمة، مفتاح البيت، علاقة مفاتيح سيارة الفورد، أول لعبة اشتراها للطفلة، الصرة أو البقجة التي تحتوي على ملابس وأشياء طفلة رضيعة، غطاء رأس أمها الذي كان قريبا منها"[1].

وقد جاء وصف الأشياء في الخطاب الروائي على نمطين:

الوصف المستقل: كما في الفقرتين السابقتين، وكان مخصصا للأشياء الأكثر أهمية ودلالة، إذ مُنِحت طولا يتناسب مع أهميتها في الخطاب، لذا نجد التركيز على وصف ثوب (جنة ونار) الذي أخذ عنه التطريز والزركشات الموشى بها غطاء الرأس وكيس القماش العائدين لوالدة سماء:

"انصبت العيون جميعا على الثوب الذي فردته السيدة دالية وعلقته على علاقته، ورفعته أمام أعينهن. كان ثوبا ساحرا.. قماش أسود، خط طولي يبدأ من القبة إلى الذيل باللون الأخضر عن جهة اليمين، ويوازيه خط طولي آخر باللون الأحمر، وعلى الأكتاف، وعلى الجانبين، وعلى طول الكتف والأكمام خط باللون الأخضر، وعلى الصدر رسمة وسادة مليئة بالتطريز: نجوم، وأحجبة، وشجر سرو، ورسوم أخرى على الأكمام، وتنويعات رائعة على جانبي الثوب.."[2].

الوصف المدمج في السرد: وهو أكثر من أن يحصى، إذ لا يمكن للراوي أن يفرد فقرات مستقلة لكل شيء تقع عليه عيناه، فلجأ إلى الوصف السريع المكون من جملة أو أقل، كما في الأمثلة التالية من الجزء الأول:

جدول (3.4): الوصف المدمج في السرد

الصفحة	الجملة الوصفية
20	"بندقية ذات رقبة طويلة"
23	"الشبرية ذات المقبض الفضي"
26	"يحمل بين يديه الدرع ذات الأبهة"
43	"يحتذي بحذاء تلتصق بنعله طبقة كثيفة من الطين"
206	"السور القديم الذي تنبت على حجارته الطحالب الخضراء"

(1) يخلف، جنة ونار (ص17).

(2) المصدر السابق (ص109).

وقد ساهمت الأوصاف التي خلعها الراوي على الأشياء إلى بث الحيوية في النص، وجذب انتباه القارئ تماما كما ينشدّ بصره إلى الأشياء الملفتة المارّة أمامه في عالم الواقع، وساهمت أيضا بإيهامه بحقيقة وجود هذه الأشياء؛ لأنّ من يقرأ هذه الجمل، لا بدّ وأن يستحضر في ذهنه صورة للأشياء الموصوفة، وهي بالتأكيد مختلفة عن صورتها كما لو كانت مجردة عن الوصف المذكور.

الفصل الرابع:

الشـــخصيـــة

بين الرواية التقليدية والجديدة:

تبوّأت الشخصية في روايات القرن التاسع عشر – التي توصف بأنها تقليدية البناء– منزلة كبرى، إذ أصبحت جوهر العمل الروائي وغايته[1]، يجهد الروائيون أنفسهم في رسم كل ملامحها، فيجعلون منها **شخصا**[2] حيّا له وجوده المستقل، ومرآة تعكس الواقع، إلى أن ظهرت نزعة مضادة في القرن العشرين، تنادي بالتضئيل من مكانتها، والحدّ من سلطانها، واعتبارها عنصرا ورقيّا شكليّا مادته اللغة، وليس الواقع ولا التاريخ ولا علم النفس؛ فأعرض النقاد عنها، وأعلنوا موتها، واستجاب لذلك الروائيون الجدد، فجردوها من الحالة المدنية التي كانت لها، ووصل الأمر إلى حدّ تسميتها بمجرد حرف أو رقم[3].

وإضافة إلى تنكر النقاد وإهمال الروائيين، تضافرت مجموعة من العوامل المختلفة، التي أدت في النهاية إلى غموض مفهوم الشخصية، وقلة المنجز النقدي حولها، من ذلك[4]:

- الخلط بين مفهوم الشخص (الكائن الحي الثابت الوجود) ومفهوم الشخصية (الخيالي).
- قصر الشخصية على البؤرة السردية.
- ميل النقد البنيوي إلى قصر الشخصية على صفاتها المنسوبة إليها في النص.
- قصر الشخصية على عالمها النفسي، دون الأخذ بالاعتبار أن هذا العالم نتاج لغوي لا غير.

وبالفعل، فإن من يتصدى لدراسة هذا المفهوم نظريا أو تطبيقيا، يواجه مشقة وعنتا كبيرين في العثور على مصادر تسعفه في دراسته، فضلا عن أن يجد نظرية نقدية ناضجة ومتكاملة.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن القول أن الخطاب تبنى النهج الجديد في بنائه للشخصيات، وقد يبدو هذا القول غير مقبولٍ للوهلة الأولى، كون الشخصيات الرئيسية فيه تتمتع بحالة مدنية، توضح أسمائها وعلاقاتها الأسرية، ومعلومات كثيرة عنها، إضافة لامتلاء النص

---

(1) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص208).

(2) "الاتجاه الحديث هو عدم اعتبار الشخصيات الأدبية أشخاصا". عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (ص9). ويرى أرسطو أن الأشخاص موجودون بحكم الحياة، أما الشخصيات فموجودة بحكم الفن. انظر: راغب، موسوعة الإبداع الأدبي (ص222).

(3) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص56، 85–91).

(4) انظر: زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص114–115).

بالشخصيات التاريخية، مما يوهم ببناء النص وشخصياته على الطريقة التقليدية. لكنَّ نظرة متأنية تظهر أن الشخصية لم تكن هي المسيطرة على السرد، على الأقل في الجزأين الأول والثاني حيث السيادة للفكرة والحدث لا للشخصية.

ثم إنّ توضيح العلاقات الاجتماعية (النسب والقرابة) للشخصيات يأتي انسجاما مع اشتراك هذه الشخصيات جميعا في الأحداث، فالحاج حسين وزوجته خديجة وابنيه راضي وماهر، وشقيقته حفيظة، وصهره عبد الكريم الحمد جميعهم شخصيات مشاركة في الأحداث، وتربطهم في الوقت نفسه علاقات قرابة، لا مناص من التصريح بها، كذلك الأمر بالنسبة إلى نجيب وبدرية والحاجة أم إبراهيم حيث تربطهم علاقات الزواج والبنوة والمصاهرة، وأبي حامد والسيدة سميحة وسماء، تربطهم علاقة زواج، ثم تبني للطفلة سماء، وهذه الأخيرة أصبحت أختا في الرضاعة لكل من راضي وماهر.

أما الشخصيات التاريخية، فهي كثيرة حقا، لكنها لم تتقلد الأدوار الرئيسة، باستثناء دور أحمد بيك في الجزء الأول فقط.

كما أن الخطاب لم يعمد إلى تقديم الشخصيات دفعة واحدة، في صفحات متتالية، كما هو الحال في الروايات التقليدية، بل اعتمد على التقسيط في العرض وفقا لتطور الأحداث، فالقارئ يعرف عن الشخصية أكثر كلما تقدم في القراءة أكثر[1]، وبالتالي يمكن القول بثقة إن طريقة الخطاب في بناء شخصياته تنحاز إلى الرواية الجديدة البناء.

وفيما يلي عرض لعدد من المحاور الفنية المتعلقة بالشخصية الروائية (أنواعها – أنماطها – تقديمها) وبيان موقف الخطاب في ثلاثية البحيرة منها.

(1) انظر: وادي، دراسات في نقد الرواية (ص26).

أنواع الشخصية

تصنف الشخصيات الروائية بناء على معايير محددة "بعضها يتعلق بموقع الشخصية من الأحداث، وقدرتها على النمو وإدارة حركة الصراع، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية من الأحداث سلبا إيجابا أو سلبا، وبعضها الثالث يتصل بتعبير الشخصية عن الإنسان الفردي أو النموذج الاجتماعي"[1].

الشخصية المدوّرة:

وتسمى أيضا: النامية أو المكثفة أو المركبة أو المعقدة أو الإيجابية[2]. وهي القادرة على التأثير والقابلة للتأثر، التي لا يستطيع القارئ التنبؤ بمواقفها وردود أفعالها، فَتَقدُّم السرد وحده الكفيل بالكشف عن ذلك. وتكون هذه الشخصيات مصدرا لحيوية السرد، وطرد الرتابة عنه، خاصة عندما يظنها القارئ ثابتة غير نامية، فإذا بها تفاجئه على غير موعد، وهنا نسوق شخصية عبد الكريم الحمد كمثال، وذلك عندما تخلّى عن حبه الجمّ للمال، وقرر أن يهب جزءا لا بأس به من ثروته إلى خادمته فطيمة وشقيقته خديجة[3]. ويبدو أن النكبة هي الحدث الجلل الذي هزّ كيان هذه الشخصية، وأثّر على مواقفها، إذ نجده – قبل ذلك –يحمل السلاح مدافعا عن البلاد، ثم يخوض في حديث السياسة، ويتصل بهموم الناس، ويبادر إلى إرشادهم[4]، بعد أن كان مبتعدا عن كل ذلك[5].

وهناك شخصية أخرى تأثرت بالنكبة – باعتبارها الحدث الأهم في الأجزاء الثلاثة– تأثرا لا يقل عن شخصية عبد الكريم الحمد، ألا وهي شخصية أحمد بيك التي كانت مثالا لحالة الفساد والعجز التي صنعت النكبة، لكنها بعد ذلك غيرت طريقتها في التفكير، واتجهت إلى مجال الدعوة والوعظ والإصلاح والعمل الخيري، وحين تزوج أحمد بيك من (البسّة) أو السيدة أمينة، انقلبت حياتها هي الأخرى، فتركت التسكع في الطرقات والاختلاط بالرجال، وعادت إلى طبيعتها السابقة كامرأة، أو كأنثى، ثم إنها أصبحت متدينة مثل زوجها[6].

---

(1) عثمان، بناء الرواية (ص114).

(2) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص101)؛ نجم، فن القصة (ص86).

(3) انظر: يخلف، ماء السماء (ص216).

(4) انظر: المصدر السابق (ص12، 30، 31، 36).

(5) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص61، 126).

(6) انظر: يخلف، ماء السماء (ص157–163).

ومن الشخصيات المدورة أيضا: الحاج حسين، راضي، سماء، نجيب، بدرية، وقد حازت هذه الشخصيات جميعا على اهتمام القارئ. يقول (هينكل): "يبدو من الطبيعي أن يستثير الناس المعقدون اهتمامنا، ونكون شغوفين بمعرفة ما يجعلهم مثيرين للالتفات أو مميزين عن سواهم... ما الذي يجعلنا نعنى بشخص أبله غبي لا يصدر عنه أدنى استجابة إزاء ما يلحق به؟"[1].

الشخصية المسطحة:

الشخصية المسطحة وهي شكل أكثر بدائية من الشخصية المدوّرة، حيث تتخذ لنفسها طريقا واحدا واضحا لا يتغير ولا يتبدل من بداية الرواية إلى نهايتها؛ لذا يسميها البعض بالثابتة أو السكونية أو السلبية، لأنها لا تستطيع أن تؤثر ولا أن تتأثر، ومن شأن هذا النوع أن يحتفظ بصفات قليلة للغاية، لكنها متطرفة، فمكانها أعلى الهرم أو قاعه، ولا مجال لديها للصفات النسبية[2].

ويمكن التمثيل على هذا النوع بشخصية **زوج العمة حفيظة**، الفاقدة لقوامتها أمام حيوية شخصية الزوجة وحضورها القوي، والمفتقرة إلى الحصافة في التعامل مع الأمور:

"وفجأة برز عبدالكريم الحمد... كان من الواضح أنه تعرض إلى الضرب، ومع ذلك رسم على شفتيه ابتسامة، ... لم يجرؤ أي منهم أن يسأله عمن تسبب في الكدمات التي تملأ وجهه، لكن زوج العمة الذي عاد من الخلاء بعد قضاء حاجته، سأل عندما وصل: ماذا حدث لك يا عبد الكريم ومن الذي ضربك؟ لكنه تراجع أمام نظراتهم، وعلى الأخص أمام نظرات زوجته حفيظة، فصمت وانكسر على طريقته كأنه فهم كل شيء... كأنه هو المضروب"[3] !

كما يمكن تصنيف شخصية **خالد الزهر** ضمن النوع ذاته، على الرغم من أن الراوي صرّح بما يناقض ذلك: "إنه سائس وخادم وحرّاث أحيانا، لكنه يستطيع أن يأمر وينهى أيضا"[4]؛ إذ يقتصر دور هذه الشخصية على خدمة أسرة الحاج حسين، وسياسة دوابهم، وإحاطتها بالرعاية التامة في كل الظروف، دون مجاوزة هذا المجال إلى غيره، ودون أن تقدر هذه الشخصية على مفاجأتنا بأفعالها أو مواقفها.

---

(1) هينكل، قراءة الرواية (ص233-234).

(2) انظر: تودروف، مفاهيم سردية (ص75)؛ مرتاض، في نظرية الرواية (ص102).

(3) يخلف، ماء السماء (ص42-43).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص17).

"وتدور أكواب الشاي يحملها خالد الزهر سائس الدواب". (8/1)

"خالد الزهر يعامل الدواب مثلما يعامل البشر، يحنو عليها، ينظفها، ...". (18/1)

"وكان رأي الحاج حسين أن يذهبوا إلى المدينة بحثا عن عمل.. ولم يقل أحد ما يخالف هذا الرأي، غير أن خالد الزهر طرح سؤالا ساذجا يتعلق بمصير الفرس". (45/2)

ومن الناحية الفنية، تتمتع الشخصيات المسطحة بعدد من السمات الإيجابية، حيث يمكن للقارئ أن يميزها بسهولة عندما تقتحم مسرح الأحداث، كما أنه يتذكرها بسهولة بعد قراءة الرواية. ومن جهة أخرى فإنها لا تخرج عن طوع الكاتب، ولا يحتاج إلى تقديمها في مرات أخرى، وسبب كل ذلك أن الظروف لا تغيرها[1].

الشخصية الرئيسة:

وهي التي تتبوأ مكانة رفيعة في السرد، ولها دور فاعل في الحدث، حيث تقوده إلى الأمام، وليس بالضرورة أن تكون بطل الحكاية، لكنها بالضرورة الشخصية المحورية[2].

وغالبا ما تكون الشخصيات الرئيسة مدوّرة أي نامية مكثّفة (مدوّرة)؛ كي تستحوِذ على اهتمام السارد والمتلقي، وتكسب النص متعة وتشويقا ناتجين عن ترقب ردود أفعالها، والتي لا يمكن القطع بها. وينطبق هذا الحكم على الشخصيات الرئيسة في نص البحيرة، ولنأخذ هنا موقفين يتعلقان بـــ(بدرية)، الشخصية الرئيسة في الجزء الثاني، فاجأت فيهما المتلقي، ويتمثل الموقف الأول في سرعة تخليها عن بائع العنبر (عريسها الجديد والرجل الشهم)، وميلها إلى زوجها السابق (نجيب) بمجرد قدومه وإفشاله حفل الزواج، على الرغم من اعتقاله على يد رجال الأمن[3].

ويتثمل الموقف الثاني – والذي يبدو معارضا للأول – بعدم تفاعلها مع الرسالة الواردة عبر الصليب الأحمر والتي تحمل لها سلاما من نجيب، وأخبارا عن مصيره المجهول، بعد حادثة إفشال العرس[4].

---

(1) انظر: عثمان، بناء الرواية (ص115).

(2) انظر: فتحي، معجم المصطلحات الأدبية (ص211-212).

(3) انظر: يخلف، ماء السماء (ص53-54).

(4) انظر: المصدر السابق (ص236-240).

وقد تعددت الشخصيات الرئيسة في أجزاء الخطاب، دون أن تستأثر إحداها بزمام الحدث، ففي **الجزء الأول** يمكن اعتبار **نجيب** أولا، و**أحمد بيك** ثانيا، الشخصيتان الأكثر فاعلية في السرد، وجذبا للاهتمام، وإنْ زاحمتهما شخصيات أخرى في الحضور، ذلك أن الهدف الأساسي للخطاب في هذا الجزء بيان إرهاصات ما قبل النكبة، ثم سرد تسلسل أحداثها، وهنا تحضر الشخصيتان بفعالية في كل هذه الأحداث، ويكون لهما الدور الكبير في تنميتها، بطريقتين متباينتين: أفعال أحمد بيك (فساده وعجزه) تدفع نحو النهاية المأساوية، وأفعال نجيب (تمرده وبطولته) تبدو كمن يحاول السباحة عكس تيار قوي جارف.

وفي **الجزء الثاني** تبدأ مرحلة زمنية جديدة، يقل فيها توهج شخصية أحمد بيك، لتتحول إلى شخصية ثانوية، فيما تحافظ شخصية نجيب على فاعليتها، إذ ساهمت في خلق توتر كبير رغم حضورها المحدود على مسرح الأحداث؛ ففي أول حضور له أفشل زواج زوجته السابقة (بدرية) من بائع العنبر (محمد أنيس)، ليُشعل الأمل والحب من جديد في قلبها، وتبقى متعلقة به رغم اختفائه، ثم يظهر من جديد في النهاية ليكون ظهوره إنهاء لمعاناة بدرية العاطفية والاجتماعية (وحدتها بعد وفاة أمها)، وإعلانا عن مرحلة جديدة من العمل المقاوم.

غير أن دور البطولة في هذا الجزء يمكن إسناده إلى شخصيتي **بدرية** أولا، و**الحاج حسين** ثانيا، إذ إنّ الفكرة والحدث يتمحوران حول هول المأساة وشدة المعاناة، وهاتان الشخصيتان هما أكثر الشخصيات التي اعتنى الخطاب بإبراز معاناتها المتفاقمة، وهذه بعض صورها:

"جلست بدرية وراء طشت الغسيل ... بوجه شاحب، ... وكانت أغنيتها هذه المرّة أقرب إلى الندب منها إلى الغناء، ومع ذلك فقد نهرتها فطيمة". (19/2)

"صارت بدرية تحمل الشغل كله على رأسها". (23/2)

إفساد نجيب حفل زفاف بدرية إلى بائع العنبر. (53/2-55)

"بدرية وجدت نفسها وحيدة مع أمها ... كانت في البداية تتلقى مساعدات "قروش قليلة" من الحاج حسين، لكنه الحاج حسين بين شهر وآخر كان يفقد عمله، وينضم لمجموعات العاطلين لفترة تطول وتقصر حسب الظروف، فلا يبقى أمامها سوى خبز الإعاشة... لقد هزّها حب نجيب، وكان من الممكن أن تتزوجه لو أنه عاد وطلب عودتها إلى عصمته، ...ثم انطفأ هذا الحنين مثلما انطفأت الأحلام... وبعد بحث طويل ابتسم لها الحظ، ووجدت عملا عند الست فتحية الخياطة في المدينة...". (75/2)

"منذ الآن ستأكل الغربة طبقات من أقدامهم، منذ الآن سيعرفون مذلة الغربة... هكذا قال الحاج حسين بصوت يشبه الندب". (27/2)

"الحاج حسين ... تعين عليه أن يعمل في مهن شتى. عمل بائعا للملابس المستعملة (البالة)، وعمل في رصف الطرق كعامل من عمال المياومة، وعمل في بيع الحبوب في أسواق الجمعة، وانتهى به المطاف حارسا وراعيا لحديقة الدكتور طلعت في المدينة" (73/2)

كانت هذه صورا قليلة لمعاناة الشخصيتين الرئيسيتين في الجزء الثاني، ومن المؤكد أنها تحقق تعاطف القارئ معهما، إلى جانب الكشف جوانب شخصيتيهما.

وفي **الجزء الثالث** حظيت **سماء** بالدور الرئيس في الحبكة والحدث والفكرة.

يقول هينكل: "إنّ الشخصية الرئيسية هي تلك الشخصية التي تستحوذ على اهتمامنا تماما، ولو فهمناها حقا، فإننا نكون غالبا قد فهمنا جوهر التجربة المطروحة في الرواية"[1]. فـــ"سماء" هي التي أصرت على خوض رحلة البحث الطويلة عن هويتها وجذورها، ولم تقنع بالبقاء مع السيدة سميحة، ورفضت الاستسلام لليأس والصعاب.

ومن الشخصيات الرئيسة في هذا الجزء: **(زكية العلي)** والدة سماء، الحاضرة الغائبة، والتي كانت هدفا لعملية البحث، و**بدرية** التي كانت نعم الرفيق والمعين لسماء في محنتها، و**نجيب** المقاتل الذي لا يريد الاستسلام للظروف القاهرة، ويقدم خبرته الميدانية والعسكرية للجميع، و**حسن التركملي (الإنجليزي)** الذي يشترك مع سماء في مأساة من النوع ذاته.

الشخصية الثانوية:

لا يستطيع الخطاب الاستغناء عن الشخصيات الثانوية؛ لاحتياجه إليها في تنمية الأحداث، وإضاءة الشخصيات الرئيسية. وتتفاوت أهمية الدور الذي تقوم به الشخصيات الثانوية، ففي بعض الأحيان يكون لها تأثير جذري على مجرى الأحداث، ويمكن أخذ شخصية الشيخ **أحمد عودة** مثالا على ذلك، فعلى الرغم من حضورها الضئيل (حضرت في فصلين من الجزء الثالث فقط) إلا أنها ساهمت في تأجيج الصراع عندما كشفت عن هوية سماء (أبيها وأمها وعمتها) بطريقة هزلية[2]، ثم ساهمت في تفكيك عقدة الحبكة عندما أرشدت سماءَ إلى فتح الحجاب وقراءة ما بداخله من أوراق لتتيقن من صحة نسبها[3].

---

(1) هينكل، قراءة الرواية (ص243).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص299-305).

(3) انظر: المصدر السابق (ص310-315).

وقد حفل الخطاب بالشخصيات الثانوية، كـــ"خالد الزهر، والشركسي، وزوج العمة حفيظة، والتركملي، والحاجة أم إبراهيم، وخديجة، وفطيمة، وزوجها قاسم النايف، أم عواد "بنت العمشة"، وأم المكارم، واللّص، والبيك وزوجته وابنته، وغيرهم.

وقد اتخذت بعض الشخصيات لنفسها مكانا وسطا بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية. يقول تودروف: "تبعا لأهمية الدور الذي تناط به الشخصية يمكن أن تكون إما أساسية أو ثانوية ... لا يوجد هنا إلا طرفان، بالتأكيد توجد العديد من الحالات التوسطية"[1]، ويمكن التمثيل على هذه الفئة بشخصيات كل من: راضي (في الأجزاء الثلاثة)، وأسد الشهباء وعبد الرحمن العراقي (في الجزء الأول)، وعبد الكريم الحمد (في الجزأين الأول والثاني).

لقد ساهمت شخصية راضي – الثانوية – في إضاءة جوانب كثيرة من شخصيات رئيسة كنجيب وبدرية ووالده الحاج حسين، والإنجليزي.

(1) تودروف، مفاهيم سردية (ص75).

البعد الترميزي للشخصيات (أنماط الشخصية)

يتأثر الروائي في مشكِّلات نصه – من زمن ومكان وشخصيات وأحداث– بالواقع الخارجي، وبطبيعة الحال فإن هذا الواقع يشتمل على شخصيات من أنماط متعددة ومتباينة، كالبخيل والكريم، والأمين والكاذب، والفقير والمثري، والعابث والجاد، والطيب والماكر، والوطني والخائن، وغير ذلك من الأنماط المتوفرة في المجتمع. ولكن ثمة من يريد أن يفصل بحزم بين الواقع والخيال، وبين التاريخ والأدب، فالأدب عنده – والرواية خاصة– يجب أن يعبر عن الخيال والخيال وحده، لا عن الواقع، فهذا الأخير يتكفل به التاريخ. يقول عبد الملك مرتاض: "إن في الناس الفقير والغني، والقوي والضعيف، والصغير والكبير، ... وما لا يحصى من الطباع والخلال... فأرادت الرواية التقليدية، أو الرواية دون وصف، أن تنهض بعبء وصف هذه النماذج البشرية العجيبة التركيب، والغريبة الأطوار، فتعبت وأتعبت، ... وكانت المشكلة كلها تمثل في: هل يكتب الروائي أدبا، أم يكتب تاريخا؟"[1]، ويرى مرتاض أن أن الرواية التقليدية "ورّطت نفسها" حينما اتجهت إلى التعبير عن الواقع، مبتعدة عن الخيال[2].

لكن الروائي الحاذق يحاول أن لا يسحبه هذا التأثر بعيدا عن الدائرة الفنية، وبالتالي فإن الشخصية النمطية التي تعبر عن "تجسيم مثالي لسجية من السجايا، أو لنقيصة من النقائص، أو لطبقة أو مجموعة خاصة من الناس"[3] والتي يصنعها الكاتب بلغة أدبية خاصة "تشكل بديلا فنيا للشخصية الواقعية، ... وتساعدنا على فهم العام من خلال الخاص"[4].

وسيحاول الباحث بإيجاز تأويل بعض أنماط الشخصية الإنسانية التي اشتملها الخطاب، مع التأكيد على أن بعض الشخصيات الروائية قد تعكس أكثر من نموذج، وليس بالضرورة أن تخضع لقالب معين، لذا استعمل الباحث عنوان "البعد الترميزي للشخصيات".

راضي وماهر وسماء والإنجليزي، يمثلون الجيل الذي كان صغيرا عندما حلّت النكبة، وقد أثر هذا الحدث على مجرى حياتهم منذ بدايتها بشكل كبير، فالأول والثاني انخرطا لاحقا في الحركة الوطنية، ماهر التحق بالمقاومة العسكرية، وراضي في الشق السياسي، والثالثة والرابع يمثلان صورة حيّة للمأساة، وانعكاسها على النسيج الاجتماعي، إذ

---

(1) مرتاض، في نظرية الرواية (ص84).

(2) انظر: المرجع السابق (ص84).

(3) نجم، فن القصة (ص86–87).

(4) رضوان، النموذج وقضايا أخرى (ص47).

انقطعت سماء عن ذويها بفعل إجرام العصابات الصهيونية، التي قتلت والدها وحرمتها من أمِّها، والإنجليزي أيضا حرمه ضيقُ الحال الناتج عن النكبة دفءَ الحياة العائلية، والرعايةَ التي يجب أن يتلقاها كل طفل، فاضطرت أسرته للموافقة على ابتعاثه إلى الغرب.

ويجمع بين الشخصيات السابقة، وينضاف إليها الأستاذ رياض، أنها جمعت بين الثقافة – من ضمنها التعليم الجامعي – والعمل الحزبي كوسيلتين في مواجهة العدو.

نجيب يمثل الفلسطيني البسيط الذي لا تمنعه همومه الخاصة (ضيق الرزق– طلاق زوجته) من حمل الهم الوطني العام، والانخراط في الكفاح حتى آخر لحظة في العمر. وهو مقاوم غير مثقف، لا يتقن إلا ذرع البلاد حاملا بندقيته، غير آبه بقرارات القيادة، وأولوياتها. "نجيب، هذا الحالم الذي لم يعترف أن الحرب قد انتهت، ...

البندقية يجب أن يقف وراءها فكر سياسي تحرري.

إنه مقاتل بلا هوية، مقاتل فقط، مقاتل متجول..."[1].

عبد الرحمن العراقي وأسد الشهباء يمثلان الشباب العربي المتحمس للقتال من أجل فلسطين والذود عن مقدساتها، فكلاهما تطوع للانضمام إلى جيش الإنقاذ، ورغم كل مسببات الإحباط استمرا في أداء الواجب، إلى أن تم تسريحهما من العمل وبقية عناصر هذا الجيش.

يقول العراقي: "في هذه الأيام يجتاز الصحراء عدد كبير من الرجال في طريقهم إلى فلسطين" (76/1)، ويضيف :" وطنت النفس على أن أتحمل كل صعوبة في سبيل الوصول إلى تراب فلسطين" (79/1)، ويرد عليه أسد الشهباء: "ستفكر في الأيام الأولى بالعودة من حيث أتيت، لكنك لن تفعل ذلك، فنداء الجهاد أعلى مما كنت تتوقّع" (80/1).

أحمد بيك، ومأمون البيطار، وفوزي القاوقجي، وغيرهم من الشخصيات التاريخية "نموذج للعجز الذي أضاع البلاد"[2].

منذر الحيفاوي، وأحمد بيك – بعد النكبة–، واللص – بعد توبته–، والشيوخ الثلاثة في العيادة القرآنية، الذين رفض الراوي التصريح بأسمائهم، واكتفى بوصفهم بذوي اللحى الحمراء والبيضاء والسوداء، يمثلون التيّار الإســـلامي، الذي يتخذ الراوي وبعض

(1) يخلف، ماء السماء (ص251)؛ وانظر: يخلف، جنة ونار (ص156).

(2) يخلف، ماء السماء (ص130)، وانظر (ص275).

الشخصيات (الحاج حسين و راضي وعبد الكريم الحمد) – وربما الكاتب– منه موقفا معارضا[1].

عبدالكريم الحمد (قبل النكبة)، والبيك يمثلان الطبقة المترفة الثرية، المشغولة بمشاريعها الخاصة، المنفصلة عن واقع الناس، والشأن الوطني:

"أخذ منصور علبة السجائر. أشعل واحدة.. لكنه لم ييأس من إمكانية جذب انتباه عبد الكريم الحمد.

– هل سمعت بالمعركة التي دارت أمس في مستعمرة الزرّاعة...

بدا وكأنّ عبد الكريم الحمد لم يسمع"[2].

لكنّ عبد الكريم الحمد طرأ عليه تغير عندما احتدمت المعارك، حيث كان من المدافعين عن القرية (سمخ).

العمّة حفيظة، وبدرية، نموذج للمرأة الفلسطينية المناضلة، فالأولى شاركت في القتال جنبا إلى جنب مع الرجال، ثم إنها بعد اللجوء تدبرت أمر النساء وأدارت شؤونهن حتى عودة الرجال من ساحة المعركة. والثانية انضمت إلى العمل الحزبي وشاركت فيه بفعالية.

أم عواد "بنت العمشة"، و"البسة" – قبل زواجها من أحمد بيك– صورة لفئة من بسطاء العامة، عديمة الوزن في المجتمع، تعيش على هامش الحياة، لكنها لا تنفصل عنهما: "كانت هذه الإذاعة المتحركة تشبه إلى حد بعيد شخصية البسة في مخيم إربد، قبل أن تتحول إلى شيخة، فبنت العمشة تقوم بالدور نفسه، فهي تخدم في البيوت ..."[3].

ويمكن استكشاف مزيد من أنماط الشخصيات، لكن ما يجب قوله هنا أن نمذجة الشخصيات لم تلغِ سماتها الفردية، فكل الشخصيات السابقة، وإن كانت تبرز كنماذج عامة، إلا أن الخطاب أسند لها سمات خاصة، كالعلاقات العاطفية (نجيب والعراقي وأسد الشهباء والأستاذ رياض)، والاجتماعية (عبد الكريم الحمد يكره نجيب، راضي يحب نجيب، العمة حفيظة تحكم زوجها)، وغير ذلك.

ومن الملفت للنظر أن الخطاب يخلو من الشخصيات الإسرائيلية باستثناء المحققين على الحدود، والحديث العام عن العصابات الإسرائيلية؛ ولعل ذلك راجع إلى طبيعة المرحلة

---

(1) انظر: يخلف، ماء السماء (ص154، 163، 196، 205–209، 234–235)؛ جنة ونار (ص269، 274–275).

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص61)، وانظر مثالا آخر: (ص126).

(3) يخلف، جنة ونار (ص46).

الزمنية (التاريخية) التي تشكل خلفيته؛ فهي تخلو من الاحتكاك المباشر بالجانب الإسرائيلي، بينما نجد خطاب الكاتب نفسه في رواية (نهر يستحم في البحيرة) يشتمل على هذه الشخصيات؛ لانقلاب الظروف واختلاف الزمن الذي تدور فيه الأحداث، حيث صدرت الرواية المذكورة عام 1997م، أي بعد اتفاق أوسلو والقبول بالتعايش مع العدو[1].

(1) انظر: يخلف، نهر يستحم في البحيرة (ص5-144).

وصف الشخصية

تتحدّد الشخصية من خلال وصف بعديها: **الخارجي** المعبر عن المظاهر المادية والاجتماعية من اسمٍ وشكل ولباس ومهنة وطبقة اجتماعية، و**الداخلي** الذي يظهر مكنوناتها، وأزماتها، واهتماماتها، وغاياتها.

ويبدو أن الخطاب قد انحاز إلى البعد النفسي (الداخلي)، فركز الاهتمام عليه. وحسبنا هنا أن نقارن بين نسب التعبير عن البُعدين إزاء بعض الشخصيات الفاعلة.

جدول (4.1): الوصف الداخلي والخارجي للشخصية

الشخصية	البعد النفسي	البعدان المادي والاجتماعي
عبد الكريم الحمد	لم يحمل البندقية إطلاقا (16/1) يغامر من أجل استرداد ديونه (18/1، 120) يفتح دكانه يوم الجمعة (60/1) لا يهتم بأخبار البلد (61/1، 126) يهتم فقط بتحقيق الربح (61/1) لديه غريزة الدفاع عن النفس (127/1، 159، 134) شارك في الدفاع عن سمخ (25/2)	لم تحظ هذه الشخصية بالوصف المادي. البعد الاجتماعي: تاجر كبير، ثري وصاحب أملاك (7/1، 152) يملك بستان كبير يتوسطه بيت فخم (139/1)
الحاج حسين	كريم (32/1) أمين (217/2) عزيز النفس (234/2-235) نبيه ويقظ ومبادر(147/1-148)	**البعد المادي:** مجعد الوجه، خشن اليدين، قوي البنية (167/3-168) **البعد الاجتماعي:** وجيه القوم (36/2، 74)، ثري وصاحب أملاك (182/1)
راضي	يُعتمد عليه رغم صِغر سنه (7/1، 11/2) شهم (148/2-182، 149، 245-246، 41/3) لبق (128/2، 141) مهتم بالشأن الوطني والسياسي (181/2، 187،218، 219،244،	البعد المادي: لم تحظ هذه الشخصية بالوصف المادي. البعد الاجتماعي:

الشخصية	البعد النفسي	البعدان المادي والاجتماعي
	248) يوازن بين العقل والعاطفة (219/2)	متعلم (75/2، 230، 242)

إننا نلحظ غيابا شبه تام للبعد المادي لهذه الشخصيات، وحضورا ضيقا للبعد الاجتماعي، بينما نجد إسهابا في تجلية البعد النفسي الداخلي، وهذا الأمر غير مستنكر على خطاب يوظف الحياة الخاصة للشخصيات في معالجة قضية (سياسية/إنسانية) عامة، فَعرْض الصفات الخاصة لهذه الشخصيات يفسر مواقفها من القضية العامة، في حين أن البعد المادي غيرُ مُجدٍ في ذلك، وبالتالي فإنّ حضوره الباهت لم يكن لذاته، بل وُظِّف لكشف أمور أخرى، فوصف التجاعيد التي ظهرت على وجه الحاج حسين، وخشونة يديه، رغم احتفاظه ببنيته القوية يشير إلى انقلاب الأحوال بعد النكبة، من السعة والرغد إلى الضيق وشظف العيش.

والوصف المادي الذي حظيت به زوجة البيك جاء للكشف عن الطبقة الاجتماعية (الأرستقراطية) التي تنتمي إليها : "دخلت ربّة المنزل، مدام رقية، تلبس (تايور) ساحر، وتضع على بشرتها البيضاء مساحيق خفيفة، وترفع شعرها الأشقر، ويحيط جيدها قلادة، ويتدلى من أذنيها قرطان من الأحجار الكريمة، وتبدو أصغر من سنّها"[1]، وبالتالي تفسير انصرافها – وزوجها – عن الشأن السياسي العام.

وليس بعيدا عن ذلك وصف لباس سماء وبدرية: "الخالة لبست ثوبا شديد الاحتشام، وأحاطت شعرها بشال خفيف داكن اللون، أمّا الصبية، فإنها كالعادة، لبست بنطالا وقميصا من الجينز"[2]، الذي جاء للكشف عن درجة التزام هاتين الشخصيتين بالواجبات الدينية والتقاليد المرعية.

ويأتي الوصف المادي كعلامة فارقة لتمييز الشخصية عن غيرها: "نساء عائلة العلي لهن سمات خاصة.. كلهن متشابهات في تعابير العينين والشفتين والحواجب والأنوف. عيونهن قريبة بعضها من بعض، ليست غائرة ولا ناتئة،... وجفونهن عادية بلا تجاعيد. أما الشفاه فهي رقيقة غير ممتلئة، وطول الفم متوسط، في حين أن الحواجب رفيعة ومستقيمة، والمسافة بين حواجبهن وعيونهن معتدلة..."[3]. إن الأوصاف السابقة ليست من إنشاء

(1) يخلف، ماء السماء (ص188).
(2) يخلف، جنة ونار (ص295).
(3) المصدر السابق (ص301).

الراوي، بل من إنشاء شخصية موصوفة بالفراسة، ومعرِفَة الأنساب؛ فهو إذن لا غرابة فيه، ولا ينمّ عن وظيفة تزيينية.

وقد يأتي الوصف المادي أيضا لتبرير الدور الذي تقوم به الشخصية، فقبل أن يلتحق نجيب بجيش الإنقاذ، نجد الراوي يرسم له صورة المقاتل المتأهّب: "جاء نجيب في الصباح الباكر. جاء يلبس سروال "بريشز" ينتهي بحذاء ذي رقبة طويلة، وسترة كاكية شتوية غامقة، وقد أضاء وجهه الحليق، (إنها لمن المرات القليلة التي حلق فيها ذقنه).. وزاده الشارب الأسود وسامة وفتوّة. من أين حصل على كل هذه الملابس؟"[1]. إن الصورة التي رسمتها الفقرة السابقة، تدعو لِتراجع أحمد بيك عن مماطلته في قبول نجيب كمتطوع في جيش الإنقاذ، فلا ينقصه شيء لأن يكون جنديا، ثم إنّ اقتناءه لكل هذه الملابس العسكرية، رغم فاقته وضيق حاله، يؤكد صدق سعيه.. وهنا أيضا نرى أن الوصف المادي لم يكن لذاته.

وقد تكون السخرية والتهكم من الشخصية، هي الدافع لرسم صورتها المادية، في موقف ما، كما فعل الراوي إزاء الضابط أحمد بيك في غير موقف:

"نزع كسرة غمسها بالزيت ثم بالعسل ثم دسّها في فمه. كانت لقمة كبيرة عبّأت فمه من كل النواحي، حتى كاد يعجز أن يلوك على الجانبين. وعندما سأله نجيب إن كان يرغب في شرب الشاي مع الطعام لم يتمكن من الإجابة، فاكتفى بأن رفع حاجبيه إشارة للنفي"[2] !

"يقف أحمد بيك مثل الديك. يدس يده في جيبه ويفكر.. أي اشتباك يحدث في هذا الرأس الكبير؟!" [3].

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص27).

(2) المصدر السابق (ص32-33).

(3) المصدر نفسه (ص42).

تقديم الشخصية

بعدما يَفْرغ الأديب من بناء شخصيات نصِّه الروائي، لا بدّ له من طريقة يقدم عبرها هذه الشخصيات إلى المتلقي، ولا تقل هذه المرحلة (تقديم الشخصيات) أهمية عن سابقتها (صناعة الشخصيات)، ولعل الأمر يمكن تشبيهه بإنتاج السلعة، ثم البحث عن أفضل الطرق لعرضها أمام المستهلكين، وتسويقها لهم، فلا تظهر ثمرة الإنتاج إلا بإحسان العرض، غير أن هذا التشبيه يبالغ في تبسيط المسألة، ففي كثير من الأحيان يكون الهامش الزمني الفاصل بين بناء معالم الشخصيات المتخيَّلة وتقديمها ضئيلا، فليس بالضرورة أن يعرف الأديب كلّ شيء عن شخصياته قبل بدء الكتابة، فيكون البناء مواكبا للتقديم، وكلاهما لا يكتمل إلا باكتمال النص.

وعلى أيّة حال، فأمام الروائي أسلوبين لتقديم شخصياته للقرّاء، أولهما يوصف بالمباشر، والآخر بغير المباشر[1]. وهو غير مضطر للانفراد بواحد منهما، لكنه قد يفضل أحدهما على الآخر، فيزيد من نسبة الاعتماد عليه[2].

التقديم المباشر

"وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه كما في الاعترافات"[3]، أو من خلال الجمع بين وسيلتين أو أكثر مما سبق.

وبناء على ذلك يكون التقديم المباشر **ذاتيا** من الشخصية نفسها، أو**غيريًّا** ينهض به الراوي أو شخصية أخرى.

ويبدو أن التقديم المباشر **الذاتي** غائب عن النص، بينما ساهم الراوي في تقديم معظم الشخصيات – إن لم نقل كلها – وهذه طائفة من الشواهد:

---

(1) انظر: تودروف، مفاهيم سردية (ص78).

(2) انظر: نجم، فن القصة (ص82).

(3) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص223).

جدول (4.2): التقديم المباشر للشخصيات

الشخصية	الجزء/الصفحة	تقديم الراوي للشخصية
خالد الزهر	ج2 ص52	"لم يكن خالد الزهر يفكر بنفسه، فهو يستطيع أن ينام تحت المطر وفوق الوحل، ويستطيع حتى أن يبقى طيلة الليل مستيقظا.. المهم أن تنام الفرس، وتتمتع بالدفء والتبن الجاف".
الحاج حسين	ج1 ص182	"إنها عادة يومية من عاداته.. مثلها مثل فنجان القهوة الصباحي. يفيق من النوم قبل أي إنسان في البيت، يفتح الباب تفاؤلا بالنهار القادم، ويحتفي بقدوم الفجر على طريقته.. يتوضأ ويصلي، ويشرب الشاي والقهوة، ثم يركب فرسه ويخرج لتفقد حقوله وأملاكه".
خديجة	ج2 ص142	"كانت سيدة تتقن عملها، وتبالغ في ذلك.. تشطف، وتكنس، وتنظف البيت مرتين في اليوم. كانت امرأة نظيفة وتحب النظافة".
نجيب	ج1 ص13	"هذا الصياد الذي تفوح من ملابسه رائحة السمك وزنخ البحر، والذي اعتاد أن يشتري حاجياته بالدين. لم يكن الخال يرتاح إليه لأنه يتأخر في السداد، ولأنه كسول، ولأنه طلق زوجته (بدرية)".
بدرية	ج3 ص251	"بدرية القويّة، المهذبة، الداهية، صاحبة الواجب".
هدى الصفدي	ج3 ص103	"عرّفتها بدرية بالشابة الطيبة، والدمثة والجميلة، هدى الصفدي".

والخطاب حافل بأمثلة كثيرة من هذا النوع[1]. أما المواقف التي سمح فيها الراوي لشخصية أن تشارك في تقديم شخصية أخرى فهي قليلة، إذ لم يقف الباحث سوى على ثلاثة أمثلة: **أولها** هو تقديم مؤذن الجامع في إربد لشخصية **أم كامل:** "إنها من عائلة كريمة، لكن

(1) انظر مثالين آخرين: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص 8، 17، 18 / 62، 63، 69، 71).

لها قصة غريبة... إنها تنتظر عودة زوجها أبوكامل.. تعتقد أنه سيأتي ليصلي الصبح ثم يستأنف بناء مئذنة الجامع... هذه قصتها يا أخي"[1].

وثانيها مشاركة مدير مخيم إربد في تقديم شخصية **السيدة فيوليت:** "السيدة "فيوليت" من سيدات الناصرة الفاضلات. حصلت على تصريح من السلطات الإسرائيلية لزيارة أقاربها في الأردن بمناسبة أعياد الميلاد المسيحية. جاءت عبر بوابة مندلبوم، وقد أحضرت لك أمانة من السيدة فطيمة"[2].

وثالثها مشاركة المفوض السياسي لمعسكر الهامة "**سعيد حمامي**" في تقديم شخصية "**الإنجليزي**"[3].

وفي الأمثلة الثلاثة يلاحظ أن الشخصيات القائمة بالتقديم كان دورها هامشيا، لأن الشخصية محل التقديم، قدمت أساسا بوسائل أخرى غير مباشرة، فـ"السيدة فيوليت" قدمت من خلال الحوار مع عبدالكريم الحمد، ومن خلال وصف الراوي للسيدة، و"أم كامل" قدمت من خلال الحوار مع خالد الزهر، أما "شخصية الإنجليزي" فقدمت من خلال الحوارات المتعددة، والراوي، والأحداث، ومذكراتها الخاصة.

التقديم غير المباشر

ويكون بطريقة أكثر جمالا، وجذبا للمتلقي، كونها خفية غير معلنة، حيث يتعرف المتلقي على الشخصية من خلال أفعالها، والأحداث التي تشترك فيها، ومواقفها[4]، وحواراتها ومناجاتها، أو بتقنيات فنية أخرى يصطنعها الأديب تكشف عن مهارته الفنية. وسيعرض الباحث فيما يلي تقنيات هذه الطريقة.

الأحداث:

كثيرا ما نردد في حياتنا أن الأفعال أبلغ من الأقوال، لأنها الأصدق في الكشف عن دواخل النفوس، ولأن مقام الفعل غير مقام الكلام، وهذا القول له رصيد من الحقيقة في عالم الرواية " فالشخصية الفاعلة تقدم الكثير من ملامحها عبر الحدث"[5]، وفي خطابنا الروائي

---

(1) يخلف، ماء السماء (ص116).

(2) المصدر السابق (ص214).

(3) انظر: يخلف، جنة ونار (ص163).

(4) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص223).

(5) حطيني، سميرة عزام: الشخصيات: أنواعها وطرق بنائها (مدونة الدكتور يوسف حطيني).

(ثلاثية البحيرة) تجلي الأحداثُ أبعادَ الشخصية وطبائعها، وقدراتها. ويمكن الوقوف على ذلك من خلال النماذج التالية، والتي تعرض دور الحدث في إضاءة شخصيات فاعلة في الخطاب.

من الواضح أن الراوي لا ينظر بإيجابية إلى شخصية **أحمد بيك**، إذ لم يكف عن رصد أخطائها، بل وحتى السخرية منها[1]، لكنه لم يمارس ذلك بطريقة خطابية فجّة تقوم على التلفيق والزعم والادّعاءات المباشرة، بل جعل هذه الشخصية – وفي إطار دورها الطبيعي في الخطاب – تمارس من الأفعال ما يصدم القارئ وشخصيات الرواية معا، وبالتالي يعيد هؤلاء النظر في المكانة المعطاة لها بناء على رتبتها العسكرية (ضابط يقود سرية) وغايتها النبيلة المعلنة (ينتمي لجيش إنقاذ فلسطين).

"حرك البيك رأسه دون أن يأخذ حذره فغاصت شفرة الموسى بجلد الوجه ... شحب البيك، غاص قلبه، وتصبب العرق من جبينه. وقد أدار عينيه في أرجاء الخيمة كأنه يستنجد... أخرج الممرض لفائفه، ومقصه، وخيوطه... عندما بدأ الممرض يخيط الجرح تأوّه بشدة، وأمسك يد الممرض محاولا ثنيه عن إتمام عمله"[2].

كيف يمكن لقائد سرية في الجيش أن يكون على هذا القدر من الوهن؟ ماذا لو أصيب في المعركة بالسلاح؟ هذه الأسئلة ستقفز إلى ذهن القارئ كما قفزت إلى ذهن **نجيب** الذي كان "ينظر إلى البيك وقد هاله أن يكون كل هذا الفزع قد ارتسم على وجهه"[3].

ولا يمكن إغفال حدث آخر لا يقل أهمية، وهو إهداء أحمد بيك للدرع الواقية من الرصاص التي اشتراها من الفتى راضي إلى المفتش العام لجيش الإنقاذ على أنها غنيمة حربية إمعانا في إنكار الهزيمة[4].

لقد أغنى الحدث الأول عن كثير من الكلام في وصف شجاعة/جبن هذه الشخصية، بينما أغنى الحدث الثاني عن كل ما يمكن قوله حول مصداقية الشخصية نفسها، وفي الوقت ذاته كشف عن طبيعة **نجيب** الرافضة للفساد والتملق:

---

(1) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص29).

(2) المصدر السابق (ص45).

(3) المصدر نفسه.

(4) انظر: المصدر نفسه (ص57).

" – خذ الدرع يا نجيب وضعها في سيارة سيادة اللواء الركن.

وأحسّ نجيب بأن الكلمات تسقط من علٍ وتصدم برأسه.. وعلى الرغم من ذلك فقد انحنى وحمل الدرع وخرج من الخيمة. لم يتوقف عن سيارة سيادة اللواء...خرج من باب المعسكر دون أن يوقفه أحد"[1].

ويمكن التطرق عبر هذا المحور (تقديم الشخصية من خلال أفعالها) إلى شخصية سماء، التي كشف الراوي بطريق مباشر بعض ملامحها، فهي:

– "تختلط بشباب وبنات المقاومة وتوزع معهم المنشورات، وتثبت الملصقات على الجدران" [2]

– تنزع إلى المغامرة والتمرد" [3].

– فتاة مسترجلة، ولكن جميلة ... تبحث عن التميز، وتميل إلى التطرف". [4]

هذه الأوصاف والتي جاءت بالأسلوب المباشر، أُكدت بعد ذلك بأسلوب غير مباشر، من خلال أفعال هذه الشخصية والتي اكتسبت طابع الحدة:

– انقطاع سماء – بحزم ومن غير تردد – عن المرأة التي ربّتها عشرين سنة، فور علمها بأنها ليست أمها الحقيقية، مع أنها لم تعثر بعد على هذه الأخيرة. ورغم أن الأسرة الراعية لها لم تُسِئ إليها، فهي لم تلجأ إلى التبني إلا بعد اليأس من إرجاع الطفلة إلى ذويها المجهولين.

– انقطاع سماء خِلسة وبشكل مخطط عن (بدرية) وهي المرأة التي سارت معها الأيام والشهور ذوات العدد بحثا عن ذويها، وكانت لها خير سند في رحلة البحث الطويلة والشاقة.

– مهاجمة سماء لـــ(نجيب) عندما رفض فكرة التسلل إلى الأرض المحتلة أوّل الأمر.

– إصرارها على إكمال البحث الشاق والطويل، وعدم الاستسلام للمعيقات.

إن تقديم الشخصية وهي تعمل وتتحرك وتنفعل بالأحداث وتخوض الصراع، يجعلها تبدو مقنعة، كما يدعو لاحتفاظ القارئ بها في ذاكرته، أما الاكتفاء بوصف الشخصية جسديا

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص57).

(2) يخلف، جنة ونار (ص 6).

(3) المصدر السابق (ص 8).

(4) المصدر نفسه (ص 9).

من الخارج أو نفسيا من الداخل، فإنه لا يحقق هذه النتيجة، بل على العكس يدفع القارئ إلى نسيانها قبل الفراغ من الرواية[1].

الحوار:

لن يدرس الباحث في هذه السطور الحوار من حيث كونه تقنية زمنية، أو من حيث كون لغته متمايزة عن لغة السرد، بل كوسيلة غير مباشرة للكشف عن مكنونات الشخصية الروائية، وتكوينها النفسي الداخلي، حيث إنّ الحوار الصادق والتلقائي يتبوّأ وظائف مهمة في السرد، منها "رفع الحجب عن عواطف الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى"[2]، وإظهار التنوع البشري والثقافي والاجتماعي[3].

ولعل أول مثال نصادفه في هذا الخطاب هو الحوار الدائر بين راضي ونجيب قبل أن يلتحق الأخير بجيش الإنقاذ، إذ يُبرز مشاعر نجيب الوطنية الجياشة، وتلهفه للالتحاق بضفوف جيش الإنقاذ :

"سأل نجيب... : – متى يعود الطاهر؟

...

– لماذ تسأل عن الطاهر؟

– ... أريد أن ألتحق بالمجاهدين... حدثت أحمد بيك عدة مرات ولكنه لا يستجيب...

– على كل حال إذا رفض أحمد بيك فسأذهب إلى القاوقجي.. إنهم يحتاجون إلى مزيد من الرجال"[4].

إنّ هذا الحوار جعل الطرف الثاني فيه – راضي – يقف على ما يدور في ذهن نجيب "فعشرات الرجال يتوجهون إلى الشرق. إلى القنيطرة وقطنا. يلتحقون بجيش الإنقاذ. يبحثون عن بارودة وملابس كاكيّة وأحلام عن البطولة والبسالة ونياشين الشرف"[5].

وما إن رأى نجيب الدرع الواقية من الرصاص بحوزة راضي حتى سارع إلى القول:

---

(1) النساج، الرواية فنا أدبيا (ص27).

(2) نجم، فن القصة (ص97).

(3) النعيمي، الرواية والعلامة: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد (ص223).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص14 ،15).

(5) المصدر السابق (ص15).

– "هذه الدرع تحتاج إلى محارب شجاع يليق بها.. قل لخالك هذا الكلام.. تذكر أن تقول له ذلك"[1]. وكأنه يقصد بهذا الكلام نفسه التّواقة إلى إثبات جدارتها ورجولتها.

وإذا انتقلنا إلى حوارٍ آخر، دار بين الآنسة **هدى الصفدي** التي حلّت ضيفة على بدرية، فإننا نستشف منه الكياسة واللباقة العالية اللتان تتمتع بهما الآنسة هدى، وعباراتها المنتقاة تؤكد ذلك[2]:

- صباح الخير.. أرجو ألا أكون قد أزعجتك.
- أنا آسفة.. جئتك فجأة.. لا أعرف رقم هاتفكم لكي آخذ موعدا..
- لم تسأليني عن سبب زيارتي..

فيما يكشف حوار العمة **حفيظة** مع راضي عن الإحساس المرهف الذي تتمتع به، على الرغم من أن الخطاب أشار إلى شدتها وقوتها أكثر من مرّة، من خلال وصفها بـــ"أخت الرجال"، ومن خلال وصف مشاركتها للرجال في الدفاع عن سمخ..

"ومن مكانها أمام البحيرة رفعت العمة يدها ومسحت أطراف عينيها كأنها تمسح دمعة...

– أعِد هذه السمكة إلى الماء.. وأشارت إلى سمكة البلبوط التي لا تكف عن الحركة..

– إنك تثير أعصابي"[3].

وقد وظف الكاتب الحوار **للكشف عن المستوى الثقافي والمعرفي لشخصياته**، وذلك من خلال ما يتضمنه حديثها من حقائق ومعلومات، وهنا نستعرض – بإيجاز– عددا من الحوارات التي انطوت على مضامين معرفية تبرز ثقافة المتحاورين:

الحوار بين الإنجليزي (حسن التركملي) والمحقق الإسرائيلي (جلسة الاستجواب) كشف عن صلف الشخصية الإسرائيلية من جهة، وعن مستوى الوعي الأمني والانتماء الوطني ومشاعر العداء تجاه الاحتلال لدى الإنجليزي، من جهة أخرى:

" قال الإنجليزي: ليس لدي ما أقوله. بياناتي موجودة في جواز سفري.

سأل المحقق ... : هل نستطيع أن نعرف سبب الزيارة.

... أجاب باقتضاب: زيارة سياحية.

- أوضح أكثر..
- زيارة سياحية للاطلاع على معالم القدس.

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص16).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص50،51).

(3) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص72).

- تقصد أورشليم.
- أقصد القدس الشريف.

...

- هل لديك أقارب أو أصدقاء في المناطق.
- أي مناطق..
- المناطق التي تسطير عليها إسرائيل.
- تقصد الأراضي الفلسطينية المحتلة..
- أقصد يهودا والسامرة..
- ليس لي في الأراضي الفلسطينية معارف.
- وأهل؟

- أنا كحامل جواز بريطاني من أصل فلسطيني أعتبر كل الناس هناك أهلي"[1].

الحوار بين الأستاذ رياض وراضي حول هجرة الطيور يبرز الثقافة العلمية التي يمتلكها الأوّل، وقدرته على توظيفها في مجال إقناع الآخرين، إذ اتخذها منطلقا للتنظير لضرورة العمل المنظم، ثم طرْح فكرة الانضمام لحزب القوميين العرب على راضي:

- "إنها طيور مهاجرة، قادمة من بلاد الشمال الباردة، إلى بلادنا الدافئة لتجد فرصة للراحة والاستجمام"[2].

الحوار بين راضي وبدرية حول العمل السياسي الحزبي، يبرز متابعة الأخيرة للمجريات والتطورات السياسية: - "اسمع يا راضي.. هناك حركة وطنية بدأت بالظهور ومن الطبيعي أن تظهر بعد هذه النكبة التي حلّت بنا، هناك ثورة عبدالناصر، والانقلابات في سوريا، وهناك فدائيون ينشطون في قطاع غزة. وهنا الآن غليان في الشوارع ضد حلف بغداد"[3].

الحوارات مع السيدة دالية عبد الرحيم أظهرت عمق معرفتها بالتاريخ والتراث الفلسطيني: - "ثوب الملك تلبسه نساء القدس وضواحيها وهو من الحرير وغير مخلوط بأي

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص233-234).

(2) يخلف، ماء السماء (ص136).

(3) المصدر السابق (ص147)، وانظر مثالا آخر (ص165).

شيء، لا بالكتان ولا بالقطن، ولا بالصوف. وحريره كما ترين مزين بأشكال متنوعة من أزهار، وأوراق ..."[1].

ويظهِر الحوار بين زوجة البيك وبدرية، معرفة الأولى الدقيقة بأنواع الزهور[2].

في حين أظهر حوار سماء مع نجيب عدم معرفته بالتاريخ والتراث والتطريز:

"– وماذا عن بلدة بيت دجن؟..

– بيت دجن من قرى يافا، وأهلها يعملون في زراعة الحمضيات..

– لكنهم يعملون أيضا في صناعة النسيج، وخياطة الأثواب وتطريزها..

– لا أعرف يا بنيتي، فقد كنت أمر بها كعابر سبيل"[3].

الأحـــلام:

لقد وظف الخطاب هذه التقنية بنوعيها (أحلام اليقظة وأحلام النوم) ليكشف عن طموحات شخصياته، وما تصبو إليه من آمال، فنجيب – مثلا– يسعى لأن يكون جنديا مقاتلا، يحظى بالتقدير والاحترام، وفي الوقت نفسه تلح عليه عاطفته ويرغب في استعادة علاقته الزوجية السابقة ببدرية، والتي لم يكن يرغب في الطلاق منها، وهذه الطموحات نراها بادية في أحلامه:

"ثم رأى بدرية مكحلة العينين.. رآها في ثياب النوم ترخي جدائلها، فتندلع الحمى في الجسد، يغلي الدم في العروق. تسقط قذيفة في مكان ما. يختلط الشهيق بالانفجار، وتطبق الشفاه على الشفاه، ويصبح للقبلة مذاق الدم"[4].

"تخيّل نفسه يلبس الدرع ويمضي إلى الحرب.. مجرد تخيُّل لا أكثر ولا أقل"[5].

إن محتوى الحلمين يشير بوضوح إلى الحياة العسكرية التي اتجه إليها نجيب، وإلى حنينه لماضيه العاطفي، فبمجرد أن وطأت قدماه معسكر جيش الإنقاذ رأى أنه خطا أولى الخطوات نحو تحقيق ذاته، يقول الراوي: "عندما التحق بجيش الإنقاذ، وقاتل في صفوفه،

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص107)، وانظر (ص108–110، 138–147).

(2) انظر: يخلف، ماء السماء (ص188–189).

(3) يخلف، جنة ونار (ص133).

(4) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص41).

(5) المصدر السابق (ص46).

أراد أن يقول لهم أنه أصبح رجلا يعتمد عليه، أراد أن يقول لهم أنه جدير بحب بدرية، وجدير بالظفر بها، وإعادتها إلى عصمته"[1].

لقد ظلت روح بدرية تُلِحُّ على نجيب فيراها في منامه مرات كثيرة، وفي آخر مرّة رآها تسقي الزهور، وطلب منها العودة إلى عصمته، وبدلا من الإجابة بالكلام، مدّت يدها ولامست أوراق شجرة (مكنسة الجنة) فامتلأ الجو طيبا وعطرا، وقد اعتبر ذلك أمارة على موافقتها[2].

إن هذه الأحلام جعلت شخصية نجيب تبدو إنسانية متوازنة، فالمقاتل يبقى إنسانا ذا مشاعر، والقضايا العامة لا يجب أن تطفئ المشاعر الخاصة.

وتَصْدُق المقولة السابقة على شخصية الإنجليزي، الذي ترك المنفى الناعم والجميل (بلاد الانجليز)، وعاد إلى المنفى الخشن والصعب (الأردن) من أجل البحث عن جذوره وهويته، ولكنه في الوقت ذاته يحتفظ بمشاعر عاطفية خاصة كوّنها في منفاه الأوّل: "وفي تلك المساحة العاطفية، دخل فجأة طيف "إليزابيث" بعينيها الزرقاوين، ... صديقته الرائعة والعنيدة ... "[3].

أما **سماء** التي تركت كل شيء واعتكفت على متعلقات أمها، تفكك أسرارها، فمن الطبيعي أن يكون ذلك موضوع أحلامها: "في تلك الليلة رأت سماء فيما يرى النائم امرأة تمشي على سطح البحر.. تدوس بأقدامها الأمواج، وتمشي واثقة الخطى، تلبس ثوب عرسها،... وتتناثر حولها النجوم والمفاتيح، والديوك، وزهرة الترمس، وعروق الريحان، وعصافير الجنة، وزهر اللوز، وشجرة الحياة، والبط والحمام، وذوائب النخيل، وأقمار من العسل، وورد، وأسماك، وأشجار سرو، ..."[4].

ويبدو أن الحلم في الأمثلة السابقة كان أداة الشخصية لمواجهة الواقع المرير، من خلال الاحتفاظ بالأمل، وعدم الاستسلام، أي أنه تعبير عن الطموح والأمل، فـ"الحلم وسيلة يتخلص بها الإنسان من الفضاءات الضيقة، لينطلق نحو الفضاء الشاسع الحر، فعندما لا

---

(1) يخلف، ماء السماء (ص55-56).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص163-165).

(3) يخلف، جنة ونار (ص187-189).

(4) المصدر السابق (ص113).

تسمح ظروف الواقع بالانفلات والتحرر من الوضعية الراهنة، حينها تغرق الذات في الحلم. فيكون عزاء ونجاة"[1].

السيرة:

تنبثق عن السيرة كجنس أدبي فروعٌ متعددة، كالسيرة الذاتية، والسيرة الغيرية، واليوميات، والمذكرات[2]، وقد يصعب تحديد الجنس الدقيق لنص ما أحيانا، لاحتوائه على عناصر تنتمي إلى كل الفروع السابقة، لذا سيستعمل الباحث السيرة بمفهومها العام.

وُظِّفت السيرة في الجزأين الأول والثالث من الخطاب كتقنية غير مباشرة لتقديم شخصيات فاعلة وأخرى غير فاعلة. ففي الجزء الأول يكشف **عبد الرحمن العراقي** في السيرة التي دوّنها جوانبا من شخصيته، لعل أوّلها أسلوبه الأدبي، ولغته الشعرية: "خرجت من أتون الصحراء. خرجت من بين ذرات الرمال. أسلمتني الرياح إلى الرياح،... كانت ليلة باردة لها طعم الدموع المرّة ..."[3]، اللذان ينبئان عن طبقته الاجتماعية:

"– تريد أن تصبح متطوعا.. هذا جيد، فأنت معلم مدرسة، أي مثقف.. بالفعل هذا جيّد"[4].

ثم تكشف عن مشاعره الوطنية الجياشة[5]، وشيئا من أسراره الداخلية: "وعرّجنا على مغامراتنا النسائية الصغيرة"[6].

ونجد هذه السيرة تقدم شخصياتٍ غيرَ شخصيةِ كاتبها، مثل أسد الشهباء[7]، ونجيب [8]، وغيرهم.

وفي الجزء الثالث تدوّن **أسماء** في دفترها ما توصلت إليه من نتائج حول هوية أمّها، ثم ترسم صورة ذهنية لها: "المرأة التي هي أمي.. ثوبها يقول إنها من يافا، ... المنديل، الشال، غطاء الرأس يعني جهاز عرسها، أي أنها عروس تزوجت منذ سنة أو سنة ونصف السنة من تاريخ اختفائها. النجوم تقول إنها تحب الحياة وقلبها ممتلئ بالعشق"[9].

---

(1) خروبة، وظيفة الحلم والسخرية في القصة العربية القصيرة.

(2) انظر: زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص110، 111، 146، 179).

(3) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص75).

(4) المصدر السابق (ص78).

(5) انظر: المصدر نفسه (ص75، 78، 179).

(6) المصدر نفسه (ص96)، وانظر (ص162).

(7) انظر: المصدر نفسه (ص79–85، 95).

(8) انظر: المصدر نفسه (ص162–165).

(9) يخلف، جنة ونار (ص112).

ويدوّن **الإنجليزي** (حسن التركملي) عن حالته النفسية في الليلة التي أعقبت منعه من السفر إلى الأراضي المحتلة، وعن طريقته الراقية في التعامل، مقدما في الوقت نفسه شخصية سيدة صادف أن رآها في بهو الفندق الذي يقيم فيه:

"كنت بحاجة لأن أجد أحدا أكلمه... فكرت أن أذهب إلى تلك السيدة التي تجلس وحيدة إلى طاولة في الركن الآخر، ... كانت سيدة في الأربعين أو أقل قليلا، تلبس ملابس أنيقة، وفاخرة، ... صارت السيدة عندما ترفع رأسها وتمسح بنظراتها المقهى ورواده، تتوقف لحظة عندي.. عند نظراتي، وحلما تلتقي عيوننا، تشيح بوجهها فجأة، ... أدركت أن سلوكي على هذا النحو غير حضاري"[1].

تكشف الفقرة السابقة عن حجم الصدمة التي أصابت (حسن التركملي)، العائد من بلاد الانجليز، بعد رؤيته لعنجهية المحققين الإسرائيليين، فهو صاحب (الاتيكيت) الذي لا يريد إزعاج سيدة غريبة عندما تلتقي عينه بعينها، لا يتصور أن يرى معاملة فظة غليظة كالتي رأى. يقول الإنجليزي في موضعٍ آخر:

"أكلت مثل نجيب، لكنني لم أغمس يدي مع اللقمة، ولم تكن لقمتي كبيرة، ربما لإيهام ما داخلي أن "إليزابيث" تراقبني عن بعد"[2].

وتكشف هذه السيرة أيضا عن جوانب من شخصيات عدة، كمقاتلي الثورة الفلسطينية الشجعان. و**نجيب** المقاتل بلا هوية، والذي لا يجيد شيئا سوى القتال. و**راضي** المثقف المنتمي إلى التيار القومي الناصري، المعادي للإسلاميين حتى المشاركين منهم في مقاومة الاحتلال. و**الحاج حسين** الرجل الكريم الصبور الذي يعرف قيمة الأرض، فيكرس لها جهده ووقته. و**سماء** التي تشارك الإنجليزي الهدف نفسه المتمثل في البحث عن الهوية المفقودة بفعل النكبة. وصديقته الإنجليزية "**إليزابيث**" المحبة له، وللشعب الفلسطيني، إلى الحد الذي يدفعها لشتم حكومة بلادها[3].

إنّ المساحة التي خصصها الباحث للحديث عن التقديم غير المباشر للشخصية لا تعكس نسبته الحقيقية إلى التقديم المباشر، فالنسبة تبدو متقاربة، لكن هذا الأخير تقنياته محدودة، وبالتالي كان التمثيل عليه محدودا، في حين تعددت صور التقديم غير المباشر، فكان من المنطقي أن يحظى بعدد أكبر من الأمثلة.

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص238-240).

(2) المصدر السابق (ص273).

(3) انظر: المصدر نفسه (ص204-211، 242-243، 257-269، 286-292).

الفصل الخامس:

الحَـــــــــدَث

مفهوم الحدث:

يتشكل النص الروائي من عناصر متشابكة يتصل بعضها ببعض، والحدث ليس بمعزل عن ذلك، فلا بدّ من جود شخصيات كي يوجد الحدث، وفي الوقت نفسه فإنّ وقوع الحدث يكشف – كما رأينا – عن طبيعة الشخصيات (أبعادها وأنماطها وأدوارها)، ولأجل التحليل والدراسة فقط، خصص الباحث لكل من هذين العنصرين فصلا مستقلا.

يمكن تعريف الحدث على أنه "الحكاية الفعلية التي تقوم بها الشخصيات، وهو يتكون من **أفعال وأقوال مستمرة** من بداية الرواية إلى نهايتها"[1]، والجيد في هذا التعريف أنه يُضمّن الحدثَ الأقوالَ إلى جانب الأفعال، لكن الحدث قد لا يبقى متصلا في الرواية، فكثيرا ما يقطعه الوصف، وهناك تعريف آخر يرى أن الحدث "صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات، وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية"[2]، غير أنه يربط الحدث بالشخصيات الرئيسية فقط، مع أن التقاليد الروائية القديمة والجديدة لا تحصر الحدث فيها، بل يمكن أن تجسّد الحدث شخصياتٌ ثانوية، ولعل الأنسب لهذا التعريف استبدال لفظة "الرئيسية" بـــ"الروائية"؛ لِتشمل النوعين.

المادة الأولية للحدث

من أين يستمد الروائي المادة الأولية لأحداث روايته؟ بل ومن أين يأتي بشخصياتها أيضا؟ إذا ما حاولنا حصر الخيارات الممكنة، لا يمكن أن تخلو الإجابة المنطقية من المصادر التالية: التاريخ، الواقع (الشخصي أو العام)، خيال الروائي.

ولكن ليست هذه نهاية المطاف، فثمة أسئلة أخرى تبرز إلى الواجهة.. لماذا لا يعتمد الروائي على خياله المحض؟ ما الفائدة من أن تكرر الرواية أحداث التاريخ؟ ما وظيفة التاريخ إذن؟ ولماذا لا ندع الناس يفهمون واقعهم من خلال معايشته لا القراءة عنه؟ وهل يستطيع الروائي –حقا– أن يروي التاريخ كما كان، وأن يصوّر الواقع كما هو؟ يبدو أن الأسئلة أكثر وأعمق هذه المرة، لكنها مشروعة بل وجيهة أيضا، فـــلطالما كانت "العلاقة بين الأعمال الأدبية والفنية والممارسات الاجتماعية من جهة، ومرجعها الأصلي في الواقع الخارجي من جهة أخرى إحدى الإشكاليات الكبرى في تاريخ الفكر والأدب والفن"[3].

---

(1) وادي، دراسات في نقد الرواية (ص29).

(2) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص74).

(3) ثامر، اللغة الثانية (ص15).

إن الواقع الذي يصوّره الأدب ليس مطلوبا منه أن يتطابق مع الواقع الذي يعيشه الناس، وإلا فإنه من المنطقي أن يكون الأصل/ الواقع أكثر إقناعا من الصورة/ الأدب، لكنّ العكس هو الصحيح، "لأنّ الأدب ليس إلا تفسيرا عميقا للحياة"[1]، لامتلاكه قدرا أكبر من التبريرات، ولأنه أكثر اكتمالا في طبيعته، وحيوية في تفاصيله، فالذي تعنيه الواقعية هو الإيهام بالواقع بواسطة الأدب أو الفن[2]، وتنظيمه على نحوٍ خلاّق في سبيل الوصول إلى حل يسمو فوق الواقع[3].

ويُبدي أديبنا **يخلف** رأيه بهذا الخصوص قائلا: "إن أيَّ كاتب يمكن أن يكتب عن تجربة معاشة أو تجربة ذهنية يتخيلها. أنا أعتقد أن التجربة المعاشة هي أكثر صدقا من التجربة الذهنية. وأي كاتب لا يكتب عما عاشه أو عايشه لا يستطيع أن يكتب بصدق إلا عن أدب الخيال العلمي. ولكن الأدب الواقعي يجب أن يكون له علاقة بتجربة الكاتب" [4].

لكن الواقع (الحاضر) في مرحلة ما سيتحول إلى تاريخ (ماضي)، والذي يحكم على ذلك، هو زمن الفترة التي يعالجها الكاتب، وقربها أو ابتعادها عن وقت إنتاج النص (عمر الكاتب)، وفيما يتعلق بثلاثية البحيرة، نجد التالي:

"تجري أحداث (بحيرة وراء الريح) يوم كان الكاتب لا يتجاوز الأربعة أعوام، وكان له من العمر عشرة أعوام تقريبا إبان أحداث (ماء السماء)"[5]، وكان له من العمر خمسة وعشرين عاما إبان أحداث (جنة ونار)، وقد كان عمر الكاتب عند صدور الأجزاء الثلاثة: (47، 64، 67) عاما على الترتيب.

بناء على عمر الكاتب عند إصدار كل جزء من الأجزاء الثلاثة، نستنتج أن الكاتب قد اشتغل على فترة تاريخية ماضية، وبناء على عمره زمن الفترة التي عالجها، يمكن القول أن تجربته المباشرة لم تكن المصدر الوحيد للمادة الأولية للحدث، لأنّ النص يشير إلى أحداث عامة وأماكن بعيدة، كان الكاتب صغير السن، قليل الإدراك، وقت وقوعها، و"ليس من الضروري أن تكون التجربة المباشرة، المصدر الوحيد لمعرفة الحياة والخبرة بها. ففي

---

(1) نجم، فن القصة (ص54).

(2) انظر: حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (ص51).

(3) إبراهيم، نقد الرواية (ص36).

(4) عيد، قضية فلسطين والأدب (ص32).

(5) حسين، سيرة حياة الكاتب والروائي يحيى يخلف (ص8).

الكتب أنواع مختلفة من الخبرة،... كما أن في الاتصال بالناس والتحدث إليهم، ألوانا من الخبرة قد نعجز عن الحصول عليها بالتجربة المباشرة" [1].

إذن فقد اعتمد يخلف على التاريخ في ثلاثيته، استنتاجا مما سبق ذكره، ومما زخر به خطاب الثلاثية من أحداث وإشارات تاريخية. وعن العلاقة بين الرواية والتاريخ يقرر د. مرتاض أن للتاريخ فضلا لا ينكر على الرواية، في بداياتها الأولى عندما كانت غير واثقة من جمالها الفني، وسلطانها المثير، فلجأت إلى التاريخ تستلهم منه موضوعاتها، غير أنه لا يمكن بحال من الأحوال اعتبارها وثيقة تاريخية، أو شاهدا على عصر من العصور، بل تبقى – الرواية – عملا سرديا خياليا، من حق الروائي أن يقيمه على أحداث من التاريخ، يعالجها بتقنيات فنية جمالية[2]، تظهر تميزه عن غيره من المبدعين لو اشتغلوا على الأحداث ذاتها.

إنّ التاريخ والرواية يشتركان في كونهما خطابا سرديا، ويفترقان في أن الأول نفعي – وموضوعي – يقصد الوقوف على ما يحكم تتابع الوقائع، بينما الثاني جمالي[3] تتحكم فيه ذاتية كاتبه، ومع ذلك فإن حضور التاريخ في الكتابة الروائية لا يعد عيبا، ولا خروجا عن الأعراف الأدبية، طالما تم الالتزام بضابطين: المعالجة الفنية، وعدم اعتبار الرواية وثيقة تاريخية.

ويعتقد الباحث أن خطاب ثلاثية البحيرة راعى هذين الضابطين، فلم يزعم الروائي "يخلف" أنه قدّم لنا تاريخا، إذ صدّر أغلفة الأجزاء الثلاثة بتوصيف "رواية"، والرواية جنس أدبي أصيل، ثم إن الأحداث والشخصيات التاريخية حظيت بمعالجة فنية رائعة، ويمكن إبراز الملاحظات التالية كأدلة على ذلك:

- التاريخ يروي الأحداث من الخارج بأسلوب تقريري، بينما الرواية تعتمد أسلوبا فنيا يستبطن الذات[4].. "ظلّ أحمد بيك يخلد إلى الصمت، لكنه صمت ظاهري، ... أما من الداخل فقد بدأ صبره ينفد" (28/1)، "فكّر البيك الضابط قليلا.. ما الذي يمنعه من قبول هذا الشاب الذي يتدفق حيوية؟ بل ما الذي يمنعه من أن يكون حاجبا له وخادما؟ إنه مطيع كما يبدو، ويتحرق شوقا للانخراط في الجيش"(30/1). إن الاقتباسين السابقين يظهران دخول الكاتب إلى باطن شخصياته وكشفه عن الصراع المعتمل داخلها، وهذه المنطقة لا يدخلها المؤرخ.

---

(1) نجم، فن القصة (ص58).

(2) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص35،30–36).

(3) انظر: القاضي، الرواية والتاريخ (ص42).

(4) انظر: عثمان، بناء الرواية (ص222).

- أسند الخطاب الروائي إلى الشخصيات التاريخية أدوارا متخيلة، غير موجودة في التاريخ، فأحمد بيك – وهو الشخصية التاريخية الأبرز في الخطاب، لذا سيجري التمثيل عليه – يتزوج من امرأة صعلوكة، تجوب الشوارع، وتشارك الرجال مجالسهم. (150/2-163)
- الخطاب التاريخي لا يهتم بما هو فردي، ولا بالأشخاص غير المؤثرين في مسار الأحداث، وقد وجدنا الرواية تقوم على **أبطال متخيلين** (نجيب- بدرية – الحاج حسين- سماء)، وتهتم بتفاصيل حياتهم. كما حفل الخطاب بشخصيات عديمة التأثير على الأحداث (خالد الزهر- زوج العمة حفيظة- قاسم النايف- ...).
- التاريخ يعرض الأحداث متسلسلة وكاملة بحياد تام، أما الخطاب الروائي فيلجأ إلى الحذف، والعبث بالتسلسل الزمني، لإنتاج الفكرة التي يريدها الأديب، وقد تحدث الباحث عن الحذف وخرق التسلسل الزمني في الفصل الأول الخاص بالزمن، أما الخروج عن الحياد (الذاتية والانحياز) فنراه في اتخاذ موقف سلبي من بعض الشخصيات: "ذكر لها أنه التقى راضي في قاعدة عسكرية... ذكَّرَنِي بشبابي عندما التحقت جنديا في جيش الإنقاذ، ولكن الأمر الآن مختلف... وقائد وحدته ضابط خريج كلية عسكرية وليس ذلك الأفاق أحمد بيك، والقائد العام أبو عمار وليس فوزي القاوقجي". (128/3)
- في حين لا يهتم التاريخ بتسجيل تفاصيل جانبية يمكن أن توصف بأنها تافهة وعديمة الأهمية في حياة الأشخاص، تولي الرواية ذلك اهتماما وتستفيد من هذه التفاصيل في بث فكرة ما في النص.. "إنّ البيك أخذ يُصدر بعد قليل وهو يعاني من الإمساك أصواتا عالية تشبه الفرقعة. فكتم نجيب ضحكة أفلتت منه". (29/1)، إنّ موقفا كهذا لا يهتم به التاريخ، فضلا عن أن يتخذه مجالا للسخرية والتندر.
- التاريخ يعرض الأحداث من غير أن ينقدها، بينما يحفل الخطاب بقدر لا بأس به من نقد الذات:

"أحمد بيك، الضابط السامي بجيش الإنقاذ... جاء لينشر الدعاية" (15/1)،

"نظر راضي إلى أحمد بيك... وإلى النجوم التي تلمع على كتفيه" (26/1)،

"سمعتهم يتساءلون.. أين الجيوش العربية. أين القاوقجي.. بل أين الحاج أمين؟ " (253/1)،

"صوت أحمد سعيد يهدر بالشعارات الكبيرة" (225/2) [1].

(1) وانظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص21 ، 22، 25، 29، 30-35، 42-44، 49،50، 61، 83).

- لم يعتمد الخطاب في إنتاج أفكاره على المعالجة الفنية لأحداث تاريخية فحسب، بل حظي العنصر الخيالي بالنسبة الأوفر. إن الأحداث التاريخية لم تأتِ كأحداث رئيسة إلا في الجزء الأول فقط، ومع ذلك فلم تطغ عليه، حيث اعتمدت كثير من فصوله على الخيال الخالص كمصدر للحدث الروائي[1]، وفي الجزء الثاني عُرِضت قليل من الأحداث التاريخية وعلى عجل، كإشارات زمنية تشعرنا بمرور الوقت، أو كإطار عام لما هو خاص ومتخيل، بصورة تجعل من الأدق أن نطلق عليها إشاراتٍ تاريخية لا "أحداثا تاريخية":

"مرّت الأيام والشهور. أصبح الأستاذ رياض بمأمن من الملاحقة والاعتقال. سقط حلف بغداد، استقالت الحكومة، طرد الملك غلوب باشا من الخدمة، وعُرّب الجيش، وانشغل الناس بأخبار الثورة في الجزائر، ثم جاء العدوان الثلاثي على مصر.. ألقت الأحداث بظلالها على المخيم، فصار الكل يتحدث بالسياسة.. اندمج راضي بهذه الأجواء، ... واستغرق في العمل السياسي بالأوساط الطلابية.." (218/2). إن جوهر الفقرة السابقة هو الإخبار عن اشتغال **راضي** بالعمل السياسي، والإشارات التاريخية جاءت لإشعارنا بنضجه العمري مع مرور الزمن، ونضجه الفكري والسياسي مع توالي الأحداث الجسام، لكن هذه الأحداث جاءت كعناوين فقط، ولم تكن جسيمة في بناء السرد.

أما الجزء الثالث فيمكن القول أن العنصر الخيالي يسيطر عليه من البداية إلى النهاية.

وأخيرا في هذا المحور، إن الأفكار التي يعبر عنها الخطاب بأجزائه الثلاثة نقف عليها في الأحداث المتخيلة لا التاريخية، وهذا كافٍ لأن نصف ثلاثية البحيرة بأنها سرد خيالي.

لكنّ ما يلفت نظر الباحث هو غياب الإشارة في النص إلى الواقع المعاش، أي الأزمان التي صدرت فيها الروايات الثلاث (1991- 2008- 2011 م)، فلا الكاتب أشار إلى الواقع مباشرة (تصريحا)، ولا أسقط عليه التاريخ (تلميحا)، إن لم يرغب في الطريقة الأولى، لأسباب معينة، أولُها أن هذا الواقع ليس موضوع النص. وربما لو فعل (يخلف) ذلك لكان قد زاد من قوة نصه وفعاليته وامتداده، بأن يكون نصا خياليا، يتخذ من مادة تاريخية ماضية خلفية له، ولا يسقط الواقع المعاش من حساباته. إنّ المقاربات السياسية للواقع الفلسطيني –خاصة الرسمية والتي يميل إليها الأديب– لم تسجل أيّة نجاحات منذ ذلك التاريخ، فلا أقل من مقاربات أدبية تتم بالإمكانات الفنية التي يمتلكها الأديب، وتتيحها له الرواية.

---

(1) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (الفصول 2، 4، 5، 7، 8).

ترتيب الأحداث:

بإمكان الراوي التلاعب في ترتيب الأحداث خلال سردها باستخدام تقنيات مختلفة كالاسترجاع والاستباق والتكرار، وذلك في إطار القصة الواحدة، "ولكن أشكال السرد الأشد تعقيدا تشتمل على قصص كثيرة"، فكيف سيقوم الراوي بإدارة دفة السرد في هذه الحالة؟ وكيف سيحافظ على وحدة النص وتماسكه؟ يعدد (تودروف) ثلاث احتمالات يمكن أن يتبعها الراوي لسرد ما في جعبته من أحداث: **الأول** هو التسلسل أوالتتابع، ويقوم على أساس "رصف مختلف القصص ومجاورتها. بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة"، و**الثاني** هو التضمين، ويعني "إدخال قصة في قصة أخرى"، كما في ألف ليلة وليلة، و**الثالث** "يقوم في حكاية قصتين في آنٍ واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طورا، والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى"، وهذه الطريقة في السرد هي التي تميز بجلاء الرواية عن الحكاية الشعبية والقصة القصيرة، كون الأخيرتين ذواتي طبيعة شفوية لا تحتمل التناوب في السرد[1].

في ضوء ما سبق، يمكن القول أن التسلسل هو الشكل الأكثر اتباعا في عرض أحداث الثلاثية، وهذا التسلسل يعني لا التطابق بين المتن والمبنى الحكائيين (زمن القصة وزمن الخطاب)؛ فقد أوضح الباحث في الفصل الثاني أن الراوي اتبع النسق الزمني المتقطع في سرد الأحداث من خلال المفارقات الزمنية الخارجية والداخلية. لكنّ الأجزاء الثلاثة تسرد أحداث حكاية رئيسة واحدة قُدِّمت مجزّأة، ولا يمكن اعتبارها حكايات مختلفة متوالية.

وقد تضمنت القصة الأساسية خمس قصص ثانوية، والذي دعا إلى وصف هذه القصص بالثانوية أنّ شخصيات أربع منها خارجة عن شخصيات القصة الأساسية، ثم قِصر حجمها، إذ يبلغ طول أطولها (قصة أسد الشهباء مع الفتاة الدمشقية ملك) ما يقارب خمسة وعشرين صفحة[2]، في حين يصل طول أقصرها (قصة الدمية والعروس) إلى صفحة واحدة (215/3-216)، والأهم من السببين السابقين هو اختلاف مضامين هذه القصص عن القصة الأم – وإنْ وظفت لخدمة مضمونها–، وزيادة نسبة عنصر الخيال فيها بصورة ظاهرة:

---

(1) انظر: تودروف، مقولات السرد الأدبي (ص 56-57).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص79، 89-94، 96-108، 118، 221-223، 225-232).

فالدُمية ينفجر صدرها من كثرة الهموم المبثوثة إليها من العروس المغتربة (3/215-216). و**البلبل** يمنح بدمه الوردةَ البيضاء اللونَ الأحمر، لتكون هذه أول مرة يظهر فيها الورد الأحمر، ثم تأخذ الطفلة هذه الوردة إلى أمّها المريضة، لأن شفائها يكمن في استنشاق رائحتها، كما أخبرتها العرافة (2/257-258). وفي حكاية **أم كامل**: "إنها تنتظر عودة زوجها (أبو كامل).. تعتقد أنه سيأتي ليصلي الصبح ثم يستأنف بناء مئذنة الجامع... وها هي تأتي كل صباح، وتنتظر.. منذ سنتين وهي تنتظر"[1]. وعلى كل حال فإنه يصعب وضع حدود فاصلة بين القصص المتضمنة في الروايات محكمة البناء، إذ تبدو الانتقالات بينها – وبين القصة الأم– مخْفية [2].

(1) يخلف، ماء السماء (ص113-117).

(2) انظر: تودروف، مقولات السرد الأدبي (ص57).

الحبــكة

يمكن تعريف الحبكة على أنها الرابط الذي ينْظم الأحداث في القصة وفق نسق معين[1]، يكسبها التماسك، ويخضِعها لمنطق السبب والنتيجة الذي يخلق الغموض والتشويق ثم الإقناع، بعيدا عن الصدفة التي تعكس ضعف القدرة الفنية لدى الكاتب. فالأحداثُ الجزئية والمشاهد المتلاحقة في النص **تتجاور وتتفاعل** معا لتفضي إلى الحدث الكليّ الذي يشكل كائنا عضويا متآزرا[2].

وتتكون الحبكة "من بداية تُعرض من خلالها الخيوط التي تفترض وقوع أحداث تالية، ثم وسط يستمد طاقته من الأحداث السابقة، ويدفع بأحداث جديدة إلى الساحة، ثم نهاية تتجمّع فيها كل الأحداث السالفة وتنصهر في بوتقة نهائية"[3]، وتسمى هذه العناصر الثلاثة: المقدمة، والعقدة، والحل أو لحظة التنوير[4].

وحبكة الرواية قد تكون **مفككة** تقوم على سلسلة من الحوادث المنفصلة تربطها البيئة والشخصية الرئيسية، أو **متماسكة** تتشابك أحداثها حتى النهاية، وتلحق بهذا النوع خطورة التحول إلى عمل آلي، أو اللجوء إلى الصدفة للوفاء بالنهاية التي يقصدها الكاتب، فإذا استطاعت – الحبكة الروائية– التخلص من هذين الخطرين كانت متقنة، وهذا ما يراه الباحث متوفرا في ثلاثية البحيرة، وسيوضحه عما قليل. ثم هناك تقسيم آخر للحبكة على أساس عدد الحكايات في العمل الواحد، فالحبكة **المركبة** تجمع بين حكايات متعددة في وحدة متماسكة ومتوازنة تظهر تأثيرا متبادلا بينها، أما الرواية القائمة على حكاية واحدة فتوصف حبكتها بـــ**البسيطة**[5].

ويرى الباحث أن القول بالحبكة المفككة هو من باب المجاز، وإلا فإن الحبكة "نظام يشدّ أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل"[6]، وبالتالي فإن الحبكة المفككة تعبير آخر عن انعدام الحبكة.

---

(1) موير، بناء الرواية (ص11–12).

(2) انظر: عثمان، بناء الرواية (ص44–47، 52).

(3) راغب، موسوعة الإبداع الأدبي (ص120).

(4) انظر: حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (ص62)؛ عثمان، بناء الرواية (ص53).

(5) انظر: نجم، فن القصة (ص61–63).

(6) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص72).

لكن ثمة نقاد وروائيون يرون أن الحبكة كتقنية فنية لتنظيم الأحداث كانت سائدة في الروايات التقليدية، ومع ظهور الرواية الجديدة في القرن العشرين صارت الحبكة مجرد ذكرى، ولم تعد العقدة موضع اهتمام الروائيين[1].

ويتبنى هذا الرأي الناقد والروائي د. طه وادي، إذ يقول: "وبالطبع فإننا نرفض ما يقال من أن كل حدث، يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية.. ويقوم على عقدة تمثل ذروة المشكلة داخل إطار الحدث، كما ينبغي أن يكون هناك حل للمشكلة، وحبكة.. تحبك الأحداث أو تجعلها تسير بشكل منطقي مقبول. في الحقيقة ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث.. فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها. لكن المهم أن تكون البداية ساخنة مثيرة.."[2].

إن حرية الكاتب في اختيار النسق الزمني لترتيب الأحداث أو اللحظة المناسبة التي يبدأ منها السرد، لا تتنافى مع مفهوم الحبكة، فكثير من الروايات تبدأ من حيث انتهت الأحداث، ومع ذلك فهي لا تخلو من الحبكة. ثم إنّ د. وادي الذي يرفض أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية، في معرض إسناده لرأيه يستشهد بافتتاحية إحدى رواياته، ثم يعلق عليها: "**وينمو** الحدث بعد لحظة **البدء** من نقطة إلى أخرى نموا فنيا، **له منطق مقصود،** لتتطور الحكاية – باطّراد– إلى **ما هو أعمق**... ولا شك أن **لحظة النهاية** هي أخطر لحظة في مسيرة الحدث"[3]، وهل الحبكة شيء سوى ذلك؟

ويعزو د. عبد الفتاح عثمان موقف الثائرين على المفهوم التقليدي للحبكة إلى ظهور رواية تيار الوعي التي تعبر عن الواقع على أساس حضوره إلى الذهن لا على أساس وقوعه في الحياة، ظانين أن ذلك أكثر دقة في تصوير واقعية الحياة، ثم يقرر –د.عبد الفتاح– أن هذه الثورة فشلت في القضاء على الحبكة، فلا زال الكتاب في الشرق والغرب يبنون رواياتهم على أساسها. ويرد عليهم برأي الناقد (تشارلتن) أن تصوير الرواية لواقعية الحياة يجب أن يكون محسوسا من قبل القارئ، وذلك بأن تترك في نفسه أثرا راسخا، لا تتركه الحياة نفسها، وهذا لا يكون إلا باحتوائها على الحبكة التي تعيد ترتيب الحوادث، وتجعل منها عملا فنيا[4].

---

(1) انظر: عثمان، بناء الرواية (ص48).

(2) وادي، دراسات في نقد الرواية (ص29).

(3) المرجع السابق (ص30–31).

(4) انظر: عثمان، بناء الرواية (ص48–49).

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق رأي أرسطو القائل بأن الحبكة الفنية تختلف عن المنطق الذي يحكم الأحداث في الحياة العادية، "فمنطق الحبكة يسمح بتسلسل الأحداث بالضرورة والحتمية إلى أن تؤدي إلى تغيُّر المصير السيء إلى مصير حسن، أو المصير الحسن إلى مصير سيء"[1]. إنّ الحبكة الروائية تشبه المخطط الذي يرسمه المهندس قبل البدء بتنفيذ البناء، وإذا كان المهندس يضع الشكل العام، ويحدد كميات المواد اللازمة، فإنّ الروائي يختار الشخصيات ويضع الترتيب العام للأحداث، وعلى هذا النحو فالحبكة تعادل الموهبة والقدرة على الإنتاج، والخبرة بفن الرواية. وبالتالي لا رواية بلا حبكة.

ويمكن القول بثقة إن خطاب ثلاثية البحيرة قام على الحبكة المنطقية، والمتماسكة، والمعقدة. ولعل كل مفردة من هذه المفردات الثلاث بحاجة إلى ما يفسرها:

فمن حيث إنّ الحبكة متماسكة وتستند إلى المنطق، يرى الباحث أن حل العُقد المركزية والفرعية في الأجزاء الثلاثة كان معقولا، ومقبولا، وبالتأكيد غير صادم، ولا يحتاج إلى تعليل بعد التهيئة التي خلقتها الأحداث منذ البداية إلى ما قبل لحظة التنوير لكل عقدة، وفي السطور التالية سيتعرض الباحث لمسار تشكل العقدة المركزية صعودا نحو الذروة، وهبوطا نحو الحل في الأجزاء الثلاثة.

يبدأ **الجزء الأول** برسم جو من القلق والترقب يخيم على قرية سمخ، وما حولها، تضطرب معه الحياة الوادعة المعتادة: "لقد توقف دقّ الجرن وكفّ خالد الزهر عن تحضير القهوة بالهيل... ومنذ بدأت القلاقل الأخيرة توقف الحديث عن الغلال والخير والأبقار التي ستلد عجولا في الربيع ..."[2]، وبعد ذلك يسرد الراوي حدثا يبشر بقرب رحيل الانجليز عن البلاد، ثم نقف على زيارة أحمد بيك الضابط في جيش الإنقاذ إلى القرية بهدف جمع المتطوعين، ونقف على قدر لا بأس به من صفات أحمد بيك السلبية، وكلها تؤكد عدم أهليته لهذا المنصب، ويعرّج الكاتب على بوادر التنافس والشقاق بين بين جماعة المفتي وجيش الإنقاذ، وأخيرا، هجوم جيش الإنقاذ الفاشل على إحدى المستعمرات اليهودية، وتزييف الحقيقة والكذب على القيادة والشعب[3].

إن القارئ محدود الذكاء بإمكانه أن يمسك بالخيوط الأولى للعقدة المركزية لهذا الفصل، وهي الصراع بين العرب واليهود على الأرض بعد الرحيل المرتقب لقوات الاحتلال

---

(1) راغب، موسوعة الإبداع الأدبي (ص122).

(2) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص8).

(3) انظر: المصدر السابق (ص 7-57).

البريطاني، ثم بإمكانه أن يتنبأ بنتيجة هذا الصراع – بعيدا عن الحقائق التاريخية الخارجية – وذلك استرشادا بما ورد من أمارات على عجز وفساد وانقسام القوات العربية، مقابل الاستعدادات العسكرية والاستيطانية الجارية على قدم وساق من طرف العصابات الصهيونية:

- "اليهود الذين بدأوا يتدربون وراء مستعمرة دجانيا، وصاروا يقطعون الطرق كلما خطر لهم خاطر"[1].
- "اليهود أكثر من العرب في طبرية"[2].

ولا تعني إمكانية تنبؤ القارئ بالعقدة والحل منذ البداية خُلُو هذا الجزء من التشويق والإثارة، فالخطاب مليء بالعقد الفرعية التي تسهم في خلق الصراع، وتنمية العقدة الكبرى، والأمر نفسه ينسحب على الجزأين الآخَرَين.

ويبدأ **الجزء الثاني** برسم صورة الانقلاب، والنكبة الماثلة: "بعيدا عن سمخ، وبحيرة طبرية، الحياة موحشة، صمت وهموم وانتظار"[3]، لقد وُفِّق الكاتب في صوغ العبارة الاستهلالية التي تلخص سوء المآل والمنقلب، واتجه بعد ذلك لوضع البذور الأولى للعقدة الكبرى، وربما التمهيد للحل:

"منذ الآن ستأكل الغربة طبقات من أقدامهم، منذ الآن سيعرفون مذلة الغربة ومرارة الشتات"[4].

"كانت تقاوم على طريقتها، وتتغلب على القسوة بالابتسامة، وعلى المرارة بالخيال الواسع، وعلى الملل بالغناء في الداخل"[5].

"وأما الحاج حسين، وأبوحامد، وعبد الكريم الحمد، وزوج العمة، فقد كانوا يذهبون هنا وهناك بحثا عن مكان للإقامة، وباب للرزق.. وفي كل مرّة كانوا يعودون خائبين"[6].

إذن ستكون العقدة الكبرى في هذا الجزء – بناء على المقدمة السابقة– هي ظروف الشتات القاسية، والسبيل إلى التعامل معها على الصعيدين الشخصي والجمعي، والمقدمة ذاتها تقول أن هناك محاولات للتغلب على الألم، تظهر في غناء بدرية، وبحث الرجال عن العمل،

---

(1) يخلف، بحيرة وراء الريح (ص8).
(2) المصدر السابق (ص25).
(3) يخلف، ماء السماء (ص7).
(4) المصدر السابق (ص27).
(5) المصدر نفسه (ص28).
(6) المصدر نفسه.

لكن لا توجد حلول سحرية – ولنتذكر أننا نتحدث عن منطقية الحبكة–، وبالفعل فهذا ما يقع التأكيد عليه في تصاعد الأحداث وصولا إلى الذروة:

- "ذكريات البلاد لا تزال ماثلة، من خلال حسرة الذكرى، ومفاتيح البيوت، ولعنة قسوة الأيام، وخيانة الحكام". (77/2)
- بدرية يسوء وضعها المادي، فتلجأ للعمل في مجال الخياطة لدى إحدى السيدات، وتمر بمحطات فشل متعددة على المستوى العاطفي: فشل زواجها من بائع العنبر– انتظارها الطويل لعودة نجيب دون جدوى – رغبتها في الزواج من الأستاذ رياض بينما الأخير لا علم بهذه الرغبة، ولم توجد له مشاعر مماثلة. (75/2، 54–70، 190–192، 219–224، 236–240)
- الحاج حسين يتنقل في العمل بين مهن شتى مهينة. (73/2، 125)

ويأتي **الحل** منسجما مع المسار السابق، فعلى الصعيد العام، يتعمق الوعي، وتظهر بوادر العمل الحزبي (القومي والبعثي والناصري والإسلامي) والحراك الشعبي كرد فعل طبيعي على النكبة، لتترسخ القناعة بضرورة المقاومة:

- قال الأستاذ رياض مخاطبا راضي: "يجب أن نستعد لهذه العودة... يجب أن نعد شبابنا لمعركة التحرير. يجب أن ندرس ونحصل على الشهادات الجامعية... لا بد من أن ننظم أنفسنا، ويكون لنا رأي واحد ... الوحدة العربية هي طريقنا للعودة وتحرير فلسطين". (139/2–140)
- وتقول بدرية "هناك حركة وطنية بدأت بالظهور، ومن الطبيعي أن تظهر بعد هذه النكبة التي حلّت بنا... هناك فدائيون ينشطون في قطاع غزة". (147/2)
- أحمد بيك "صار يستقبل المريدين، ... ويقول لهم أننا خسرنا الحرب مع إسرائيل لأننا ابتعدنا عن الدين،... ويخلص إلى الحديث عن الجهاد في الإسلام". (162/2)

من الواضح أن ما سبق – وغيره من الأحداث[1]– كان **حلا** للشق السياسي من **العقدة**، وقد تُوّج هذا الحل بالإعلان عن الوحدة العربية (225/2)، ثم انطلاق الثورة الفلسطينية المعاصرة. (272/2)

أما الحل على الصعيد الاجتماعي، أو الخاص، – وهو مصدر حيوية السرد في هذا الجزء– فكان التكيف مع الظروف الاقتصادية السيئة، والمحافظة على التقاليد التي كانت سائدة قبل النكبة، والتشبث بالأمل، والتكاتف في مواجهة المحن، نجد ذلك في السهرات

(1) انظر: يخلف، ماء السماء (ص179– 183، 190، 226).

المنزلية التي تجمع الرجال والنساء يتبادلون فيها الأحاديث، بل والأغاني الجماعية (47/2-48، 87-88،162)، والذهاب إلى القهوة التي تضم جمعا أكبر من الفارين من هموم الحياة (202/2-204).

وقد انتهى المطاف بتحسن الظروف الاجتماعية والاقتصادية للشخصيتين الرئيسيتين: **بدرية** التي أحيطت برعاية أسرة الحاج حسين ماديا ومعنويا، ثم تحقق لها الوصال مجددا بنجيب، بعد هربه من سجون الاحتلال، بجهود راضي، القريب والحبيب إلى الطرفين (261/2، 266-284)، و**الحاج حسين**، حيث امتلك مزرعة بأموال زوجته التي ورثتها عن شقيقها عبد الكريم الحمد. (242/2)

ومما يضاف إلى منطقية الحبكة في هذا الجزء أن معالم الحل بالنسبة للشق الاجتماعي من العقدة كانت أسبق في الظهور من معالم حل الشق السياسي الأكثر صعوبة وتعقيدا، فالحياة الاجتماعية لأبطال الرواية لم – ولا يمكن أن – تتوقف رغم كل المآسي التي حلت بهم كجزء من المجتمع والشعب.

والحبكة في **الجزء الثالث** تقوم على تنمية حدث خاص، وقع في نهاية الجزء الأول (عثور أبي حامد على الطفلة سماء)، وتطور بشكل طبيعي في الجزء الثاني (تبني العائلة لهذه الطفلة، ثم نشوء علاقة أخوة بالرضاعة لها مع الطفل ماهر، ثم الاحتفاظ بالتواصل بين العائلتين رغم تباعد المنافي)، ليصبح الحدث الرئيس الذي يبنى عليه الجزء الثالث، مع استمرار الراوي بتسليط الأضواء على الظروف العامة، التي تحيط بهذا الحدث الخاص والرئيس من كل جهة.

في الفصل الأول من هذا الجزء يموت أبو حامد قبل أن يحقق رغبته في قول الحقيقة للصبية سماء فيما يتعلق بنسبها إليه بالتبني:

- "اخزي الشيطان يا رجل.. انها ابنتنا، هل تريد أن يصيبها الجنون؟!
- ... ستعرف آجلا أو عاجلا..
- لا ! (قالتها برعب، وواصلت الكلام)

لا.. لا.. لن تعرف.. إنها قطعة من روحي.

- ... هل نسيت أن كل أهالي بلدنا يعرفون أنها ليست ابنتنا؟..
- تحوّلت السيدة إلى لبؤة... وقالت بفظاظة:
- من الذي سيقول؟!.. قل لي.. من، لكي أغرس هذا السكين بين ضلوعه"[1].

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص19).

وهنا – بعد هذا الحوار، وبعد وفاة أبي حامد– يستبدّ الخوف والقلق الشديدين من المستقبل، بالسيدة سميحة (أم حامد) إذا ما انكشفت هذه الحقيقة للصبية بطريقة أو بأخرى:

"تحدثت السيدة سميحة لأوّل مرة.. تحدثت وسالت دموعها على خديها... حكت عن الرعب من اللحظة التي قد تعرف بها سماء الحقيقة، فتنفصل عنها، وتتغير مشاعرها، ... فتفقدها كما فقدت (أبو حامد) شريك حياتها"[1].

إن الحوار بين أبي حامد والسيدة سميحة، ثم هذه المخاوف الحقيقية التي عبرت عنها الأخيرة، هي استباق، وإعلان واضح عن طبيعة العقدة المركزية لهذا الجزء، ولا يحتاج القارئ إلى ذكاء شديد ليعلم أن هذه المخاوف ستقع فعلا، وأنها موضوع هذا الجزء، وإلا فماذا سيقول الراوي في الصفحات الثلاثمائة وأربع وسبعون المتبقية من رصيد السرد؟!

إن هذه الصفحات كلها مستغرفة لتصعيد هذا الحدث ودفعه نحو العقدة المتمثلة في فتح الصبية للصندوق الخاص بأبي حامد واطّلاعها على الوثائق المخبّأة فيه، والتي تثبت نسبتها إليه بالتبني عبر المحاكم، وعثورها على متعلقات لأمها الحقيقية وُجدت إلى جوار الطفلة إبّان النكبة، حينما التقطها أبو حامد من بين الأشواك.. وعلى إثر ذلك تترك الصبيةُ أم حامد ومنزل الأسرة في بيروت، وتلجأ إلى السيدة بدرية في مخيم اليرموك بدمشق، طالبة منها المساعدة: "لم تكن بدرية بحاجة لسؤالها عما حدث.. كل شيء يشي بأنها عرفت الحقيقة"[2].

إن الوصول بالأحداث إلى هذا النحو، كان بما يوافق المنطق، فظروف النكبة الصعبة، يمكن أن تنتج مآسي من هذا النوع، ثم إن تفكيك هذه العقدة استند أيضا إلى منطق فني ومرجعي، فمن الناحية الفنية نجد أنّ:

- شخصية سماء العنيدة، والذكية في نفس الوقت، جعلتها قادرة على خوض هذا التحدي.
- شخصية بدرية المتمتعة بقدر كبير من الإنسانية، كما رسمها الخطاب، أهلتها لتكون الرفيق للصبية سماء في رحلة البحث الطويلة.

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص26–27).

(2) المصدر السابق (ص72).

- تفكيك العقدة استند إلى طرف خيط موجود بين يدي سماء (متعلقات أمها)، وهذا الأثر/ طرف الخيط (مادي)، والأدلة المادية دائما ما تسهل عمليات البحث والتحري بشكل أكبر.
- صعوبة العقدة جعل عبء تفكيكها أكبر من أن تتحمله جهة/شخصية واحدة، فتقاسمت هذه المهمة شخصيات متعددة (سماء نفسها – بدرية– هدى الصفدي– دالية عبد الرحيم، الشيخ أحمد عودة)، وعلى فترات متباعدة.
- الشخصيات التي أسهمت في تفكيك العقدة، كانت مؤهلة للأدوار قامت بها، فبدرية عملت في مجال الخياطة، والسيدة هدى الصفدي كذلك، والسيدة دالية عبد الرحيم هي دكتورة جامعية مختصة بالتاريخ ومهتمة بالتراث الفلسطيني أيّما اهتمام، والشيخ أحمد عودة، الذي فكك الجزء الأصعب من العقدة، هو ابن قريةِ والدة سماء، وهو من العارفين بالأنساب، ويعمل قصاصا للأثر، ويتصف بالفراسة الشديدة.

ولأن شخصية نجيب لا حظّ لها في المعارف السابقة، لم نرها تسهم في تفكيك العقدة: "أيقنت سماء عندها، أنه يعرف الأماكن، لكنه لا يعرف تاريخها وحضارتها وما يبدعه الإنسان فوق سهولها وهضابها، فتوقفت عن طرح الأسئلة"[1]. لكن دور هذه الشخصية –نجيب– جاء بعد حل العقدة الكبرى، ومعرفة الأم الحقيقية ومكان إقامتها داخل الأرض المحتلة، حيث قاد نجيب عملية التسلل ذهابا وإيابا، لأنه خبير بتضاريس البلاد، والإجراءات الميدانية[2].

ومن الناحية المرجعية (التراث الفلسطيني) نجد أن لكل منطقة لها ما يميزها من الثياب ألوانا وتطريزا، فالثوب الفلسطيني **هوية!**

بقي إذن أن نعرف هل الحبكة في أجزاء الثلاثية بسيطة أم معقدة؟ وقبل الإجابة من المفيد أن نعلم أن الحدث في الحبكة البسيطة ينتقل بسرعة –نسبية– من المقدمة نحو العقدة ثم الحل، بينما الحبكة المعقدة تضع مسافة بعيدة بين العقدة والحل، من خلال عناصر معيقة متوالية يحتاج إزالتها وقتا أطول[3].

وفي ضوء ذلك يمكن تحديد كثير من العناصر المعيقة في الأجزاء الثلاثة، والتي تؤجل بروز العقدة المركزية ووصولها إلى مرحلة الذروة، أو تؤخر حلها، منها:

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص133).

(2) انظر: المصدر السابق (ص132، 344–392).

(3) حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (ص62).

جدول (5.1): الحبكات الفرعية – نماذج

الجزء/الصفحات	العقدة الفرعية	الحل
1/14–15، 27–35	توق نجيب للالتحاق بجيش الإنقاذ ومماطلة أحمد بيك في قبوله.	قبول أحمد بيك طلب نجيب بعد إحضاره تزكية من مختار القرية.
1/57، 114–115	تمرد نجيب واختفاؤه بعد معركة طيرة تسفي، ووقوفه على كذب أحمد بيك، قبل أن يكمل إجراءات الانتساب إلى جيش الإنقاذ.	مثوله للتحقيق أمام أحمد بيك، والتزامه الصمت، ثم توقيع أحمد بيك على كتاب تعيينه.
1/119–137	نفاد وقود سيارة أبي حامد التي تقله وعبد الكريم الحمد، في الخلاء، ليلا، وتعرضهما لخطر الوحوش، والخطر المحتمل من المستعمرة الصهيونية.	استعمال عبد الكريم الحمد للأسلحة البيضاء (الشبرية– الحديد– إشعال النار) في مواجهة الوحوش. الانتظار حتى الصباح، لطلب مساعدة المركبات المارة.
1/125، 247–248 2/81–82، 120–121، 213–217	عدم قدرة عبد الكريم الحمد على الوصول إلى كنزه المخبأ في حديقة منزله (دار الأمان)، بعدما أصبحت في مرمى النيران. وتعززت صعوبة الوصول إليه بعد النكبة واللجوء. وزاد الأمر تعقيدا ندمه على إخبار خادمته فطيمة بمكان الكنز، حيث فسّر رجوعها إلى البلاد على أنه بدافع سرقة الكنز.	فطيمة ترسل السلام عبر الإذاعة لأهالي سمخ، ومنهم عبد الكريم الحمد، وتخبرهم أنها تقيم في الناصرة عند أقاربها. فطيمة ترسل الكنز إلى عبد الكريم الحمد عبر سيدة من الناصرة تزور الأردن، فيندم عبد الكريم الحمد على ظنه السيء بها، ويرسل لها اعتذارا، وجزءا من الذهب مع السيدة نفسها.

الجزء/الصفحات	العقدة الفرعية	الحل
41/1، 163-165، 266	رغبة نجيب في إعادة بدرية إلى عصمته.	لم يتم حل هذه العقدة في الجزء الأول، مما أبقى التوتر قائما، وتم ترحيلها للجزء الثاني، لكنها أصبحت عقدة رئيسية، بعد أن كانت فرعية.
3/44، 37، 69-70، 124	عودة بدرية من بيروت إلى منزلها في مخيم اليرموك دون أن تجد زوجها نجيب. تَعلّم من جارتها – الثرثارة- أن نجيب ذهب في مهمة إلى جنوب لبنان، فتقلق عليه. المذياع يبث أخبارا عن قصف إسرائيلي على مواقع الفدائيين في جنوب لبنان (يزداد قلقها وتوترها). يطرق باب منزلها شرطي، فتظنه يحمل لها خبرا سيئا عن نجيب.	يعود نجيب إلى المنزل سالما، وتعلم منه أن مهمته كانت في الأردن وليس في جنوب لبنان، ولدافع السرية فإنه أخبر جارتهم الثرثارة بذهابه إلى لبنان، كي تبلغ الأخيرة بدرية عند عودتها بغيابه عن المخيم.

من المفيد بعد الوقوف على الصراع والتوتر الذي صنعته العقد الفرعية السابقة، الاطلاع على أرقام الصفحات إزاء كل واحدة منها، ليتبين أنها – العقد الفرعية- شكلت معيقات في طريق حل العقدة الكبرى، ما يجعل الحبكة الروائية في الأجزاء الثلاثة معقدة، تقوم على عقدة مركزية في كل جزء، وعقد فرعية أخرى تملأ وتطيل الطريق الفاصل بين مقدمة العقدة المركزية وحلها.

تقديم الأحداث

تمر صناعة الحدث الروائي بمراحلٍ ثلاث، تبدأ باستلهام المادة الخام للأحداث من مصادرها المختلفة (التاريخ – الواقع – الخيال)، ثم حبْكها وبنائها فنيّا، وأخيرا اختيار الطريقة أو الطرق التي ستقدم من خلالها للقارئ. وبراعة الكاتب مطلوبة لكل مرحلة من المراحل الثلاث، غير أن حكم القارئ على النص مدحا أو ذما، والتمايز بين الروائيين، يستند – غالبا– إلى المرحلتين الثانية والثالثة، كونهما المحتاجتين إلى المقدرة الفنية أكبر ما يكون، والمسؤولتين عن إخراج العمل الروائي بصورته النهائية. وقد تطرق الباحث آنفا –في هذا الفصل– إلى مرحلتي الانتقاء والبناء، وستكرّس الصفحات التالية للحديث عن مرحلة تقديم الأحداث والتقنيات المستخدمة فيها.

وللكاتب أن يكتفي بطريقة/تقنية واحدة لتقديم الأحداث في كامل النص، وله أن يعتمد على تقنيات متعددة، بحسب ما يراه ملائما، ومن هذه التقنيات:

السرد المباشر:

وهي التقنية الأكثر استعمالا في الأعمال الروائية، إذ يقوم الراوي فيها بوصف الشخصيات والأمكنة وسرد الأحداث ووضع الإشارات الزمينة بحرية تامة[1]، وبالفعل فقد كان لهذه التقنية نصيب الأسد في سرد أحداث ثلاثية البحيرة، مع الاعتماد قليلا على تقنيات تنتمي إلى **السرد غير المباشر**، حيث أضفت على النص مزيدا من الحيوية و حققت له الثراء الفني. لذا فإنّ جهد الباحث سيتجه إليها.

السيرة:

باعتبار الرواية جنسا أدبيا منفتحا على الأجناس الأخرى، يستوعبها ولا يذوب فيها، احتوت الثلاثية على ثلاثة نماذج للسيرة بمفهومها العام (السيرة الذاتية – الغيرية – اليوميات – المذكرات)، اثنين منها، وظفا للكشف غير المباشر عن سمات بعض الشخصيات، وهما: السيرة القصيرة التي دونتها سماء حول هوية أمها[2]، وما اقتبسه الراوي –في أربعة فصول– من السيرة التي دونها حسن التركملي (الإنجليزي) عن شخصيته، وشخصيات أخرى اجتمع بها[3].

---

(1) انظر: نجم، فن القصة (ص64، 68).

(2) يخلف، جنة ونار (ص112).

(3) انظر: المصدر السابق (الفصول 19، 22، 25، 27).

أما النموذج الثالث، والأكبر حجما، فهو ما اقتبسه الراوي من السيرة التي دوّنها المتطوع العراقي في جيش الإنقاذ "عبد الرحمن"، وقد كشفت هذه السيرة جوانبا من شخصيات بعض المقاتلين والقادة في جيش الإنقاذ كـــنجيب وأحمد بيك وأسد الشهباء، ومأمون البيطار، وفوزي القاوقجي، غير أنّ دورها الأبرز كان إطلاع القارئ على الأحداث فيما يتعلق بسير المعارك التي يخوضها هذا الجيش.

وقد نازعت هذه السيرةُ الراويَ وظيفةَ السرد المباشر، فاستأثرت بتسعين صفحة من أصل مائتين وست وسبعين صفحة هي مجموع صفحات الجزء الأول من الثلاثية[1]، أي نسبة الثلث تقريبا، ففي حين اقتصر دور الراوي على نقل أخبار قرية سمخ وشخصياتها، وردود أفعالهم، فإن القسم الآخر من الأحداث الجارية في معسكرات التدريب وجبهات المعارك – وهو الأكثر علاقة بفكرة هذا الجزء–، نقل إلينا بواسطة هذه السيرة.

إنّ ما قام به عبد الرحمن العراقي في تدوينه لهذه السيرة يشبه دور المراسلين العسكريين الذين يرافقون الجيوش لينقلوا التطورات المتسارعة أولا بأوّل، غير أن العراقي – من جهة أولى– لم يكتفِ بهذا الدور، بل زاد عليه بأن ضمّن سيرته أخبارا خاصة عن شخصيته، وشخصيات أخرى، كأسد الشهباء والفتاة ملك. ومن جهة ثانية، فإنه لم يلتزم بالصرامة التي يفرضها هذا الدور (الحياد والموضوعية والتسلسل)، فما نقله لنا ليس تاريخا، ذلك أنه مارس إعادة ترتيب للأحداث والوقائع، ضمن سياق سردي يتيح رؤية إضافية للتاريخ، بما يساعد على إبراز الفكرة التي يقصدها الكاتب.

ومن الأحداث الأساسية في الخطاب، التي روتها أوراق عبد الرحمن العراقي:

الهزيمة في معركة طيرة تسفي، وتداعياتها (1/110–115)

جهود أحمد بيك – الفاشلة – في جمع المتطوعين الفلسطينيين لصالح جيش الإنقاذ. (1/95، 108)

احتدام المعارك في مرج بن عامر، والقدس، وحيفا، ويافا، والجليل. (1/161، 219)

دخول الجيوش العربية أرض فلسطين، وحل جيش الإنقاذ، وضياع كامل فلسطين. (1/266–269)

---

(1) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (الفصول 3، 6، 10، 13).

الرســـــالة:

وُظِّفَت هذه التقنية مرة واحدة في الخطاب، واقتصر دورها على بث معطيات جديدة متعلقة بشخصية نجيب، الغائبة عن الأحداث غيابا طويلا، دون أن تكون محفزا لأحداث تالية، أو سببا لإثارة الصراع، فبدرية المعنية أكثر ما يكون بهذه الرسالة، لم تبد تجاوبا معها، ولم ترسل عليها ردا، واكتفت بالصمت.

لقد كان حضور نجيب في هذا الجزء محدودا للغاية، ظهر لدقائق قليلة ليلة زفاف بدرية إلى بائع العنبر، ثم اختفى بعد أن أفشل حضوره هذا الزفاف، لذا فقد شكلت رسالته إلى بدرية فرصة جيدة لإعطاء معلومات جديدة ومهمة عن نجيب: "إلى العم عبد الكريم الحمد، أنا موجود في سجن شطة منذ ثلاث سنوات، وأنا بخير ..."[1].

وقد جنّبت هذه التقنية الكاتب عناء سرد تفاصيل هذا الحدث وأسبابه وخلفياته، وكل ما يتعلق به، فجاءت كوسيلة أكثر فنية وإيهاما بالواقعية، كونها – الرسالة – مخطوطة بيد الشخصية المعنية، ولا يظهر فيها أثر الكاتب/الراوي.

الخبر الصحفي:

استعمل الكاتب تقنية الخبر الصحفي والإذاعي، لعرض أحداث قليلة –ثلاث مرات فقط– ومهمة، تتعلق بالشخصيات الفاعلة، فساهمت في تعقيد الحكبة المركزية والفرعية. فاستماع بدرية إلى المذياع يسبب لها توترا كبيرا عندما يقرأ المذيع خبرا عاجلا يفيد بشن طيران الاحتلال قصفا جويا على مواقع الفدائيين في الجنوب اللبناني، وهي تظن، ومعها القارئ أيضا، أن زوجها نجيب – الذي لم يخبرنا الراوي بمكانه الفعلي– في قلب المعركة[2].

كذلك الأمر، بالنسبة لعبد الكريم الحمد، فما أن أوصلت له (أمينة/البسّة) سلاما من خادمته فطيمة، وخبرا عن مكان إقامتها المجهول، حتى أوجد تفسيرا لاختفائها، وقاده الظن لاتهامها بخيانة الأمانة، والسطو على أمواله المخبوءة بحديقة منزله "دار الأمان":

"ظلّ وعاء سلق البيض يغلي حتى تبخر الماء، فرفعه عن النار، وأقلع عن التفكير في الفطور، ذرع عبد الكريم الحمد الغرفة، جيئة وذهابا، وهو يضرب مرة أخرى كفا بكف: لم تعد الدنيا بخير.. هل فعلتها فطيمة؟"[3].

---

(1) يخلف، ماء السماء (ص237).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص68)

(3) يخلف، ماء السماء (ص121).

في حين شكل الخبر الصحفي حول هروب بعض المعتقلين الفلسطينيين من سجن "شطة" الخيط الأول لحل العقدة الخاصة بنجيب وبدرية، وذلك عندما تتبع راضي بشغف تفاصيل الخبر، وعلى الأخص ما يتعلق بابن بلدته نجيب، ليقوم بعد ذلك بمسعى حثيث للمّ شملهما[1]، بعد فراق طويل، ومحن متوالية.

ويرى الباحث أن الكاتب كان موفقا في اختياره للخبر كتقنية لعرض الأحداث السابقة، لوقوعها في مكان مغاير وبعيد عن مكان السرد الأصلي، فكان من المناسب أن تخبرنا بها الصحافة المهتمة بنقل الأخبار من كافة الأماكن، على نحو يقرب المسافات، بينما لم يكن ذلك بمقدور راوي الرواية.

الوثائق التاريخية:

لقد حفل خطاب ثلاثية البحيرة بـــ**الشخصيات التاريخية**، أمثال: أحمد بيك، فوزي القاوقجي، محمد صفا، مصطفى حافظ، نوري السعيد، أبوعلي إياد، أبوعمار، سعيد حمامي، الحاج أمين الحسيني، رجاء أبو عماشة، جمال عبد الناصر، كلوب باشا، عبد القادر الحسيني، مأمون البيطار.. و**الأحداث التاريخية**، مثل: قرار تقسيم فلسطين، ورحيل الاحتلال البريطاني، وتسليم فلسطين للمنظمات الصهيونية، وتأسيس جيش الإنقاذ، وخوضه لبعض المعارك، وحل هذا الجيش، ودخول الجيوش العربية أرض فلسطين، وسقوط القسطل وسمخ وسائر المدن، وتشتت الفلسطينيين في المنافي، ونشوء ظاهرة المخيمات، وانطلاق المقاومة السياسية والعسكرية بهدف العودة وطرد الاحتلال..

إن كل ما سبق تعداده وغيره الكثير، ينتمي إلى التاريخ الحقيقي للشعب الفلسطيني، وقد عالجه الكاتب بمنظور فني، تم توضحيه في مستهل هذا الفصل. ونضيف إليه قول الناقد: بما أنّ الوثيقة في الرواية لا تعرض بشكل مستقل ومنفصل، بل توجد ضمن نسيج علاقات، فهي منحازة بالاستعمال، وموظفة لخدمة رؤية[2].

---

(1) انظر، يخلف، ماء السماء (ص248، 250، 261، 266).

(2) انظر: الجزائري، محمد، أسئلة الرواية (ص43-44).

الفصل السادس:

اللغـــة الروائية

بين الرواية التقليدية والجديدة:

انصبّ اهتمام النقاد التقليديون في تحليل الرواية على عناصر الحبكة والعقدة والشخوص، فانطلقوا منها يحددون مغزى العمل الروائي، دون الالتفات للّغة، وكانوا فقط يشترطون فيها عدم التناقض مع مضمون النص المدروس[1]، "وكثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة التي تفتقر إلى الماء، وتحتاج إلى الطراوة والجدّة الدلالية"[2]. وفيما بعد – في النصف الثاني من القرن العشرين– تعاظمت أهمية اللغة الروائية، عندما منحتها الرواية الجديدة شأنا أعلى من باقي مشكّلات السرد، لا سيما الشخصية[3].

اللّسان والأسلوب:

وقد ميّز النقاد بين اللغة **(اللسان)** التي يشترك فيها أفراد أمة من الأمم، كإرث مشترك يملكونها على الشيوع، لا فضل فيها لأحد على آخر، وبين اللغة **(الأسلوب)** كسِمَةٍ تميّز فردا، أو استعمالٍ خاصٍ بجماعة محددة من الناس، فنقول وفق هذا التمييز: اللسان العربي، ولغة الجاحظ. ونقول أيضا: لغة الأدب، ولغة القانون، ولغة الإعلام، ولغة السياسة .. وعلى هذا النحو، فإنّ اللسان الواحد ينطوي على تنوع لا حصر له من الأساليب والاستعمالات، بناء على اختلاف الأذواق والثقافات وسعة المخزون اللغوي. وهنا يمكن التمييز بين ما هو **وظيفي** بطيء التطور، كلغة القانون التي تحكم صاحبها، وما هو **أدبي** يقبل الانزياح، ويتقلب وفق خيال المبدع، الذي يمتلك قدرا كبيرا من الحرية الفنية[4].

---

(1) انظر: إبراهيم، نقد الرواية (ص18).

(2) مرتاض، في نظرية الرواية (ص56).

(3) انظر: المرجع السابق (ص116).

(4) انظر: المرجع نفسه (ص107–110).

اللغة العامية واللغة اليومية

إنّ اللغة المتداولة في حياة عامة الناس متدنية في مستواها عن لغة التعاملات الرسمية أوالتعاملات الاجتماعية التي يصاحبها شيء من التأنق يرفعها عن ذلك المستوى الأدنى، ويكسبها صفة الحياد بين العامية والأدبية، وبلا شك فإن هذه الأخيرة – **اللغة الأدبية**– تحتل المستوى الأعلى، وتتطلب درجة عالية من الموهبة الفنية[1]، غير متوفرة ولا مطلوبة في النوعين السابقين، واللذين سيطلق عليهما الباحث **اللغة العامية واللغة اليومية**، كما فعل د.مرتاض في دراسته لمستويات اللغة الأدبية، شِعرا ونثرا[2].

يُبدي الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو غيظَه من الروائيين المصريين الذين يكتبون حواراتِها بالعامية، لأنها تحجب عنه حرارة التواصل، وتُشعِره بالتفكك العربي، معتبرا ذلك الجزء المكتوب باللهجة العامية المبتذلة، خارجا – بالنسبة له – عن إمكانية الفهم[3].

ويعزو د. مرتاض – وهو من القلائل الذين تحدثوا بعمق عن لغة الرواية – استخدام اللغة العامية في العمل الروائي إلى تنظير أساتذة الأدب والنقد في الجامعات لذلك في خمسينات القرن الماضي، حيث دعوا إلى كتابة السرد بلغة فصحى سليمة، وكتابة الحوار باللهجة العامية المتدنية، فانصاع الروائيون لهذه الدعوة وحسبوها قانونا ملزما، واستعملوا ألفاظا عامية "سوقية ساقطة"، فأزعجوا قراءهم خارج أقطارهم – وهو أحدهم– وحرموهم فهم أعمالِهم، لاختلاف اللهجات. وقد كانت حجتهم في ذلك أنهم يعبّرون عن الواقع، وعن تباين ثقافات شخصياتهم الروائية، فيما يرى د. مرتاض أنّ هذه الحجج واهية، فالواقع الروائي ليس واقعا تاريخيا، والشخصيات الروائية ليست أشخاصا حقيقيين، بل إن العالم الروائي كلّه عالمٌ ورقيٌ يقوم على الخيال، ولا يوجد خارج اللغة. ويبدي الناقد إعجابه بمقامات السيوطي التي تظهر تنوعا كبيرا في لغات شخصياتها، لكنّ ذلك يتم في إطار الفصحى العالية. ولا يقسو مرتاض على الروائيين فيطلب منهم تمثل لغة السيوطي في مقاماته، بل يناشدهم أن يستبدلوا العامية بلغة وسطى لا هي عالية ولا هي ساقطة، وهي التي يسميها لغة الحياة اليومية[4].

---

(1) انظر: عبد المطلب، تداخلات الرؤية والسرد والمكان... (ص293).

(2) انظر: مرتاض، بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين (ص109)؛ مرتاض، في نظرية الرواية (ص120).

(3) انظر: كيليطو، بأية لغة نكتب (ص59).

(4) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص118–122، 127).

إنّ لغة الحياة اليومية، إذا ما نُقِّيت والتحمت باللغة الأدبية، من غير طغيان ولا سيطرة، قد لا يشعر بها القارئ، وفضلا عن ذلك فإنها لا تكون عيبا في النص، كالعامية، بل تدخل ضمن إطار "السهل الممتنع"، وتثبت قدرة الأديب على مواكبة عصره، وهذه ضرورة يجب الوفاء بها[1].

وبنظرة سريعة على ثلاثية البحيرة، نجدها قد تخطت حدود العامية العربية، فأقحمت على النص بعضا من الألفاظ الأجنبية الحديثة، وكان من الممكن الاجتهاد قليلا، لاستبدالها بألفاظ وتراكيب عربية دالّة. وهذه طائفة من الألفاظ العامية، والأجنبية، التي وقف عليها الباحث في الجزء الثالث (جنة ونار)، وإلى جوارها بدائل يراها مناسبة:

جدول (6.1): الألفاظ العامية في النص – نماذج

رقم الصفحة	اللفظ العامي/ الأجنبي	سياق الاستعمال	البديل الفصيح/ العربي
33	يستأجرون السيارة سكارسة	السرد	فسّر الأديب هذه اللفظة بعدها مباشرة بقوله: أي لوحدهم دون تحميل ركّاب سواهم.
39	مسرسبة	السرد	مبالِغة في النظافة
62	بايخ	السرد	فظّ، غير ملائم
63	اكسسوارات	السرد	قطع كمالية
79	واو!	الحوار	ما هذا ؟!
165	تتعربش	الوصف	تتسلق، تتمدد
169 170 174	اللوكس	السرد السرد السرد	الفانوس/ وقد استخدم الكاتب هذه اللفظة ص182 قنديل الإنارة/ وقد استخدم الكاتب هذه اللفظة ص174
174/172	خرخشة	السرد	جَلَبَة
172	التوكي ووكي	السرد	جهاز الإرسال – جهاز الإشارة جهاز الاتصال/ وقد استخدم الكاتب هذه التسمية في نفس

(1) انظر: مرتاض، بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين (ص109–110).

رقم الصفحة	اللفظ العامي/ الأجنبي	سياق الاستعمال	البديل الفصيح/ العربي
			الموضع، واضعا الاسم الأجنبي بين قوسين. جهاز اللاسلكي/ وقد استخدم الكاتب هذه التسمية ص196.
221	عزا.. شو بدنا بكل هذا الترمس..؟	الحوار	عجبا/ ماذا نفعل بـــ
238	الكوفي شوب	السرد	المقهى
238	اللوبي	السرد	البَهْو
241	رصيد بطاقة الفيزا	السرد	بطاقة الإئتمان – البطاقة المصرفية
249	ياما حلّت الألغاز	الحوار	كثيرا ما
250	خلينا نشوفك	الحوار	دعنا نراك– لنبق على تواصل

إن استخدام الألفاظ والتراكيب السابقة، العامية والأجنبية، وإن كان يشوّه جمال النص، فإنه لا يعكس عجزا فنيا من الكاتب، ولا ضيقا في مخزونه اللغوي، فقد رأيناه يستخدم إلى جانبها، ولإعطاء الدلالة نفسها، ألفاظا عالية الفصاحة تارة، وتارة أخرى ألفاظا متداولة في الحياة اليومية، وتقع في منطقة متوسطة بين العامية والفصحى. ولربما باستطاعة الأديب – يخلف– استحضار بدائل أفضل من التي اقترحها الباحث، إذا ما أراد ذلك.

ولعل شيوع هذه الألفاظ في جميع مكونات النص (السرد والوصف والحوار)، وأجزائه الثلاثة (بحيرة وراء الريح، ماء السماء، جنة ونار)، يعكس موقفا مائلا إلى التصالح مع اللهجة العامية، والقبول بها كخيار موجود في مجال الأدب، دون إلغائها، و دون إعطائها السيادة في الوقت نفسه. فمُعظم دعاة العامية يبيحون استخدامها في الحوار دون السرد، ومن المعلوم أن الوصف يتطلب لغة أكثر سحرا وفنا من اللونين السابقين، تعجز عنها العامية، مما يقوي القول بهذه الفرضية.

لكن يجب عدم التغافل عن الأخطار التي تقود إليها، وعلى الرأس منها، كما تقدّم، إعنات القارئ في البحث عن دلالات الألفاظ العامية، التي تبدو مألوفة لأناس دون آخرين، فمن يريد لعمله أن يكون عابرا للحدود اللهجية والمناطقية المحلية الضيقة، عليه أن يكتبه

بلغة قوية تمكنه من هذا العبور، ومن يريد إقامة علاقة إيجابية مع قرائه، عليه ألا يزعجهم بلغة يعجزون عن فهمها، ولا يحقق هاتين الغايتين النبيلتين سوى اللغة الفصحى، بدرجاتها المختلفة. يقول أحمد زكي أبوشادي: " في الإمكان استعمال اللغة العربية السهلة نثرا وشعرا وزجلا بحيث يفهمها العامة ويرضاها الخاصة"[1].

وقد نال الباحث نصيبا من هذا العنت الذي تسببه اللهجة العامية، وعلى الرغم من كونه فلسطينيا كما الأديب، فقد اضطر للاتصال بالأخير مستفسرا عن معنى كلمة "الطارش" التي استخدمها الكاتب مرتين في الجزء الأول[2]، كما اضطر الأديب، مرّتين، في الجزء نفسه، لاصطناع هامش أدنى الصفحة يفسّر فيه كلمتين عاميتين استخدمهما[3]. ويبدو أن هذه الكلمات لن يفهمها إلا قارئ فلسطيني يشترك مع الكاتب في بلدته "سمخ"، لكن الأخير لا يريد لرسالته أن تنحصر في هذا المتلقي.

وقد يظن المرء – لبعد العهد عن الفصحى ومصادرها التراثية– بعض الكلمات عامية غير فصيحة، لكنه إذا نقّب عنها في الكتب، وجدها أصيلة في اللغة العربية، ومن هذه الألفاظ التي أضافها الباحث إلى الجدول السابق، ثم بانت له فصاحتها: (**دعكت** عينيها – خربشات – يخشخش – المخدة – شِلة ...)

---

(1) أبو شادي، العامية والفصحى (ص347).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص20). وهي لفظة عامية تعني الضيف بلهجة أهل سمخ.

(3) انظر: المصدر السابق (ص60، 64).

اللغـــة الأدبيـــة

يرى د. مرتاض أن من مكتسبات الثورة على الطريقة التقليدية في الكتابة الروائية أن أضحت الأخيرة عملا فنيا يقوم على نشاط اللغة الداخلي. الذي هو جوهر الرواية، وغايتها. وأن الأديب الحقيقي هو من يجيد استعمال اللغة، وينحو بها من الدائرة المعجمية، إلى الدائرة الفنية من خلال الانزياح لتصبح لغة شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغرّدة، مختالة، مترهيئة، متزينة، متغجرة، قلقة، متحوّلة، متحفّزة، زئبقية الدلالة[1].

إنّ المفردات السابقة، توضح ما ينبغي أن تكون عليه لغة الأدب، كي تميّز نفسها عن اللغة العامية، السوقية المبتذلة، وعن اللغة اليومية المألوفة الشائعة، ولا شكّ أنها – لغة الأدب – ليست بمتناول الجميع، وإلا لصار كلام عامة الناس، وأنصاف المتعلمين أدبا رفيعا.

إنّ الصفات السابقة ليست حاضرة في كامل نص الثلاثية، لأن الباحث أشار آنفا إلى تسلل اللغة العامية، بل والمفردات الأجنبية إلى سائر جسم النص (السرد – الوصف – الحوار)، كما أن الأخطاء الإملائية – أو لنقل "الطباعية" ثقة في ثقافة الكاتب – الكثيرة، قد مارست هي الأخرى دورا في تشويه جمال لغة النص.

فيما تبقى غالبية لغة النص السردية والوصفية، متّسمة بالجمال والسحر والبيان والعذوبة المتفاوتة، وإذا كان متعذرا إظهار كل النماذج، فإنّ من اليسير التنويه ببعضها، مما نال إعجاب الباحث:

"ورغم كثرة الشكوى فإنّ الأولاد ينبتون ويترعرعون في بيت التركملي مثل النباتات البرية التي تشق طريقها بين الصخور". (193/2)

"ماتت الحاجة أم إبراهيم. ماتت ذات صباح في اليوم الأول لفصل الربيع، كأنّها اختارت الوقت المناسب لكي تنمو الأزهار فوق قبرها". (241/2)

"في آب اللهاب، حيث ترتفع درجة الحرارة ... ، فإنّ الشمس الحارقة تصيب سطح البحيرة بالدوار.. ولشدة الحرارة فإنّ أحدا لا يستطيع أن يلقي نفسه بأحضان الأمواج". (32/3)

"توقفت السيارة، على الرغم من أن سائقها قرأ آية الكرسي، وعلى الرغم من أنّ عبد الكريم الحمد ناشد كلّ الأولياء والصالحين لكي لا تتوقف. تقطّعت أنفاسها فجأة، فعبس حامد أبو حامد، إذ أردك أنّ المحرك سيخذله وسط هذه القفار التي لا يمرّ بها أحد عندما يجنّ

---

(1) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص115، 122، 123، 125).

الليل، لذلك ظلّ يضغط على دوّاسة البنزين، وظلّت السيارة تتقدم خطوة ثم تتوقّف، تدبّ الحياة فيها ثم تختنق". (119/1)

لقد عادلت اللغة الأدبية، بجمالها، وصورها الفنية الراقية مستوى الحزن والألم الماثل في العبارتين الأوليين، فكأنها العزاء.

وأدّت بلاغة التشخيص في الفقرتين التاليتين إلى إضفاء عنصر الحياة ليس فقط على غير العاقل (البحيرة و السيارة)، بل و على السرد نفسه.

وسيتطرق الباحث في الصفحات التالية، إلى أهمّ سمتين ميّزتا اللغة الروائية في نص البحيرة، وهما: تصوير البيئة الواقعية، والتفاعل مع نصوص أخرى.

تصوير البيئة الواقعية

حين يريد الأديب إيهامنا بواقعية روايته، فإنه يلجأ إلى "تطعيم اللغة بإشارات خفيَّة أو ظاهرة إلى زمن إنتاجها، وإلى واقعها الاجتماعي والثقافي"[1]. وبالفعل فإنّ خطاب ثلاثية البحيرة – من خلال اللغة – قد تمكّن من رسم البيئة الزمانية والمكانية والسياسية والنضالية والنفسية ومعاناة الماضي والحاضر التي تملأ المشهد الفلسطيني، وهذه طائفة من المفردات والتراكيب التي ساهمت في ذلك:

ج 1 (الميزان الشاقولي، مصطبة المضافة، دقّ الجرن، نبح الكلب، البايكة، شجرة الرمان، المجاهدين، البارودة الخديوية، مسدس "الباربيلو"، عبد الرحمن **العراقي**، أسد **الشهباء**، مقبرة الشهداء، ...) [2]

ج 2 (رشمة الفرس، البنادق الصدئة، اللاجئين الهاربين، النازحين، وكالة الغوث، مدارس الوكالة، امرأة شقراء أجنبية، الخيام، حواري المخيم، مركز توزيع المؤن، إذاعة إسرائيل، قادة الأحزاب، الصليب الأحمر، ...) [3]

ج 3 (أيّام البلاد، ثوب العرس، قماش المجدل، شباب وبنات المقاومة، اليَسار، جلسات النقاش الفكري، كوادر التنظيمات الفلسطينية، لاجئ مُسجّل، المناضلين القدماء، معسكرات الأشبال والزهرات، غارات جوية، مواقع الفدائيين، الكفاح المسلّح، التسلل، ...)[4]

إنّ الموهبة الفنية للأديب، والطاقة التي تملأ لغته، تتجسد في عملية اختيار الكلمات المفردة، ثم إنتاج التراكيب وتوزيعها في النص، ليَتَشَكّل السياق العام، وتتجه اللغة نحو دائرة الأدبية[5]، وهذا ما تظهره المفردات والتراكيب السابقة.

---

(1) عبد المطلب، تداخلات الرؤية والسرد والمكان ... (ص294).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص7، 8، 14، 18، 20، 37، 46، 54، 221).

(3) انظر: يخلف، ماء السماء (ص8، 9،29، 52، 71، 72، 81، 190، 236).

(4) انظر: يخلف، جنة ونار (ص9، 30، 38، 68، 108، 156، 323).

(5) انظر: عبد المطلب، تداخلات الرؤية والسرد والمكان (ص293).

التفاعــلات النصية

تدفع لغة النص الأدبي قارئه إلى التحليق بعيدا، فيما تثيره من علاقات وروابط مع الخارج[1]، ولعل التجلي الأسمى لهذه الروابط يكمن في ظاهرة التناص – أوالتفاعلات النصية كما يفضل د. سعيد يقطين تسميتها[2]– التي غدت مجالا خصبا للعديد من الدراسات النقدية الحديثة.

وتنطلق هذه الدراسات "التناصية"، التي أثارتها الناقدة البلغارية (جوليا كرستيفا) في ستينات القرن الماضي – متكئة على أبحاث باختين– من رفضها لمقولة "النص المغلق" التي قامت عليها البنيوية، لتقيم على أنقاضها مقولة "انفتاح النص"[3]، فالنص الجديد ما هو إلا "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة" [4]. ويرى الناقدان (باختين وكرستيفا) أن التناص أمر محتوم على سائر النصوص والمبدعين، وشرط ضروري لا يمكن الفكاك منه، فلا مجال للحديث عن نص بِكر من بعد آدم – عليه السلام– الذي كان يقارب عالما يتسم بالعذرية المطلقة[5].

"إن طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص"[6]، وما دام الأمر كذلك، فإن سؤالا من قبيل: هل استفاد (يخلف) في ثلاثيته من نصوص أخرى؟ يجب إقصاؤه لصالح أسئلة تالية، مثل: ما هي تلك النصوص؟ وإلى أي الأجناس الأدبية – وغير الأدبية– تنتمي؟ وهل قصد الأديب فعلا التفاعل معها؟ وما آلية استحضارها؟ وكيف ينظر النقد لهذه الآليات؟

سيحاول الباحث الإجابة عن هذه التساؤلات، في إطارها النقدي الأدبي العام، ثم فحص موقع التناص في "ثلاثية البحيرة" من هذه الإجابات.

يرى (باختين) أن التناص يظهر بشكل قوي وحاد في الرواية[7]، و ربما يرجع ذلك لأن "الرواية أمّ الفنون تمتصها دون أن يخلّ هذا بشروطها"[8]، وعلى هذا النحو فإن التناص

---

(1) إبراهيم، نقد الرواية (ص3).

(2) انظر: يقطين، انفتاح النص الروائي (ص98).

(3) وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا (ص381).

(4) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (ص121).

(5) انظر:وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا (ص391)؛ الموسى، التناص ومرجعياته(ص94–95).

(6) السدّ، السيميائية والخطاب الأدبي (ص33).

(7) انظر: تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري (ص129–130).

(8) خريس، الرواية تشارك الكون أسرار المعرفة الإنسانية (ص6).

إلى جانب الرواية يحطمان معًا – بعد مقولة انغلاق النص– مقولة أخرى، هي نقاء الجنس الأدبي.

وترى (كرستيفا) أن التناص ظاهرة جمالية مقصودة دائما، فلا وجود لتناص اعتباطي. يبدو هذا القول صادقا على معظم النصوص، لا جميعها، انطلاقا من الرأي القائل بنسبية الأحكام في المجال الأدبي والإنساني. يقول د. حسين جمعة " إنّ منتِج النص **يشعر** بأنه محاط بمنظومة كبرى من النصوص والخبرات والثقافات، يتكيف معها تبعا لطبيعته، وإذا كان هذا النمط من التناص أكثر شيوعا لما يتصف به من وعي كامل بالنصوص السابقة، فهذا لا يعني أن نهمل تلك الإشارات الهائلة التي تتشكل في منطقة **اللاوعي** عند المنتِج"[1].

والحكم الإيجابي على التناص بأنه ظاهرة جمالية، هو حكم عام، وفي كل حالة خاصة يتوجب معرفة كيفية اشتغال النص المعالَج على النص الغائب، فنيًا. وتتخذ هذه الكيفية ثلاثة آليات – حالات/ درجات – يصفها البعض مجازا بالقوانين: الحالة الأولى هي **اجترار** النص الغائب من دون تغيير أو تحوير، من باب التمجيد والتقديس، أو ضعف المقدرة الفنية، وتبدو الحالة الثانية أكثر نضجا في التعامل مع النص الغائب، وهي **الامتصاص** الذي يسعى إلى الإحياء والتجديد من خلال إعادة الصياغة، فيما يعد **الحوار** هو المرحلة الأسمى، تنتفي معها حالة التقديس، وتتجاوز حدود التأمل إلى التغيير والقلب والتحويل، فتظهر فيها قدرة المبدع الفنية العالية، وذاته المستقلة المتميزة عن الآخرين[2]. ولا شك أن كل حالة من هذه الحالات الثلاث تشتمل على درجات متفاوتة في التعامل مع النصوص الغائبة، لا توجد مقاييس رقمية لتعيينها، مما يجعل النفس ترتاح لبمبدأ النسبية في الحقل الأدبي والنقدي.

ولا تكفي المعرفة النظرية وحدها لاكتمال العملية النقدية، وشمولية الدراسة لهذه الظاهرة، بل يتوقف ذلك على سعة ثقافة الدارس وتنوعها، فكلما زادت هذه الثقافة واتّسعت آفاقها، تمكَّن من الوقوف على مختلف أنواع التفاعلات النصية، خاصة ما خفِي منها.

ويميز الناقد سعيد يقطين بين ثلاثة أشكال للتفاعل النصي، سيعتمدها الباحث بشكل أساس في دراسة تفاعل (ثلاثية البحيرة) مع ما سبقها من نصوص:

---

(1) جمعة، نظرية التناص (ص335).

(2) انظر: ناهم، التناص في شعر الرواد (ص42– 56)؛ عزام، النص الغائب (ص 55).

التفاعل النصي الذاتي: ويكون بتفاعل النص الحاضر لغويا وأسلوبيا ونوعيا مع نصوص سابقة تعود للكاتب نفسه[1]. لكنّ ما وقف عليه الباحث هو تفاعل نص تالي (نهر يستحم في البحيرة) الصادر عام 1997م، مع الجزء الأول من نصّ الثلاثية، الصادر عام 1991م، على مستوى العنوان والمحتوى والمكان الروائي وزمن الخطاب[2]، ولا تبدو هذه التفاصيل مهمة لهذا السياق، لعدم تحقق شرط السبق الزمني.

وربما يشفع تباعد زمن الصدور بين الجزء الثاني (الصادر عام 2008م) والجزء الثالث (الصادر عام2011م)، والاستقلال المادي (الورقي) لكل منهما، لاعتبار العلاقة بين شخصية (بنت العمشة) وشخصية (البسّـــة/ قبل زواجها من أحمد بيك)، تفاعلا نصيا ذاتيا. فكلاهما شخصيتان تعيشان على هامش المجتمع، وترمزان لظواهر سلبية (اقتحام خصوصية الآخرين – الافتقار إلى الذوق – إهمال الذات) وتؤديان وظيفة فنية ومضمونية متشابهة. يقول الراوي عن (بنت العمشة): "كانت هذه الإذاعة المتحركة تشبه إلى حدٍّ بعيد شخصية البسّة في مخيم إربد، ..."[3]. يبدو أن الكاتب كان معجبا بأداء تلك الشخصية (البسّة/ أمينة) لدورها، أو شعر بفعالية هذا الأسلوب الذي يشرك الشخصيات في السرد، فقرر إنتاجه مجددا في الجزء الثالث. وهنا يقفز إلى الواجهة سؤال مفاده: لماذا لم يبق الكاتب على شخصية (البسة) عوضا عن إنتاج شخصية جديدة، مع ما يتطلبه الأمر بذل جهد؟ لعل ما منعه من ذلك هو التغير الذي طرأ على هذه الشخصية عقب زواجها من أحمد بيك، ثم عدم وجود مبرر لنقلها من مخيم إربد إلى مخيم اليرموك، حيث تدور معظم أحداث الجزء الثالث.

التفاعل النصي الداخلي: ويتم بين نص الكاتب ونصوص لكتاب آخرين معاصرين له[4]. ويسميه البعض التناص المرحلي؛ لاشتراك أطرافه في مرحلة زمنية واحدة. ومن الأسباب المنتجة له: تقارب الحياة الاجتماعية أوالثقافية أوالحزبية أوالمذاهب الأدبية لنفر من المبدعين، فضلا عن الاشتراك في اللغة[5]، وقد وقف الباحث على مثال واحد لهذا النوع من التفاعل النصي، عندما تفاعل يخلف (1944م – ...) مع رواية رجال في الشمس للأديب الفلسطيني غسان كنفاني (1936– 1972م). فأبو كامل وخالد الزهر اللذين سافرا للعمل في

---

(1) انظر: يقطين، انفتاح النص الروائي (ص100).

(2) انظر: رزقة، الشعور بالهزيمة وتداخلات الرؤية والسرد في رواية نهر يستحم في البحيرة (ص44–48).

(3) يخلف، جنة ونار (ص46).

(4) انظر: يقطين، انفتاح النص الروائي (ص100).

(5) انظر: ناهم، التناص في شعر الرواد (ص61).

الكويت، بعد النكبة، ونتيجة المعاناة، ثم انقطعت أخبارهما يتقاطعان مع أبطال كنفاني (أبو قيس، أسعد، ومروان)، وفيما كانت نهاية هؤلاء الثلاثة مأساوية، لم تعرف نهاية أبي كامل وخالد الزهر.[1]

التفاعل النصي الخارجي: ويكون بتفاعل نص الكاتب مع نصوص منتمية إلى عصور بعيدة[2]. وكما يحتاج إدراك هذا التفاعل لقارئ مثقف لأن النص الغائب قد يكون " أسطوريا، أو دينيا، أو تاريخيا، أو تراثا شعبيا "[3]، فإنّ إنشاءه يحتاج إلى أديب أكثر ثقافة، وانفتاحا على مصادر المعرفة والفكر والخبرات والتجارب الإنسانية- وهذا ما يتوفر لأديبنا الذي جمع بين الثقافة الشرقية والغربية- كي يستفيد من طاقتها في إضاءة لغة نصه، وإقناع قارئه، فيؤدي – التفاعل النصي الخارجي- وفقا لذلك وظيفة تفسيرية، ولا تنحصر وظيفته كأداة تجميل للغة الكاتب فقط[4].

ويمكن ترتيب **المصادر الخارجية** التي تفاعل معها (يخلف) في ثلاثيته حسب درجة حضورها في النص، على النحو التالي: **التاريخ، التراث الشعبي، التراث الديني، الأدب العربي والعالمي:**

التاريخ: يتخذ نص البحيرة من التاريخ الفلسطيني خاصة، والعربي المتصل به، في الفترة (1948-1982م) مادة له، يعالجها برؤية متميزة، لينتج منها عملا أدبيا بحتا. إن حضور التاريخ يأتي على مستوى الأحداث والشخصيات والإشارات الزمنية، ومع ذلك فإنّ التاريخ لم يكن مهيمنا على النص، بل محرّكا له.

وإنْ لم يجرؤ النص على مخالفة حقائق التاريخ مخالفة صريحة، فإنه طبيعته الأدبية الخيالية مكّنته من مخالفة قيود المنهج التاريخي وضوابطه، عبر : كسر التسلسل الزمني للأحـــداث، وإسناد أدوار متخيلة لشخصيات تاريخية، وتضخيم الحدث التاريخي العابر، وإحاطته بالخيال من كل جانب، وإهمال أحداثٍ تاريخية مهمة، تلخيصا وحذفا، والخروج عن الموضوعية والحيادية إلى الذاتية والانحياز، ليمارس التعظيم والتمجيد أحيانا، والسخرية والنقد أحيانا أخرى.

---

(1) انظر: يخلف، ماء السماء (ص116، 170)؛ كنفاني، رجال في الشمس (ص11-93).

(2) انظر: يقطين، انفتاح النص الروائي (ص95).

(3) حلبي، الأسطورة والتناص في شعر البياتي (ص55).

(4) انظر: المري، البنية السردية في الرواية السعودية (ص226).

وقد أسهب الباحث في بيان العلاقة بين النص والتاريخ، في الفصل السابق من هذه الدراسة، تحت عنوان **المصادر الأولية للحدث**، ليخلص إلى ما سبق ذكره، من خلال أمثلة كثيرة، ولا بأس من إضافة مثال جديد في هذا المقام:

"حين خلَت بنفسها في البيت، وجلست وحيدة، ذهب الهدوء الظاهري، وحلّ محلّه **أحزان كربلاء**. لم تنفجر بالبكاء، لكنّ البكاء كان مكبوتا داخلها"[1].

يصف الأديب في العبارة السابقة، مشاعر الحزن العميقة التي انتابت (بدرية) عندما تركتها (سماء وأم حامد) ورحلتا إلى بيروت خِلسة، بعد مشوار طويل من المشقّة والعناء في مساعدة هاتين المكلومتين. بدأ هذا المشوار منذ وفاة أبي حامد، ثم انفصال سماء عن أم حامد، ولا يُعلم متى سينتهي، لكن بدرية الإنسانة، الطيبة، النبيلة، اختارت – غير مجبرة – أن تشاركهما المعاناة، والبحث عن الخلاص، فهل هكذا يكون جزاء الإحسان؟! إنّ الحزن الذي انتاب بدرية، بلا شكّ عميق، وموجع، فلا بدّ للتعبير عنه من صورة تكون عميقة مثله، بل أكثر وضوحا، ومعلومية بالنسبة للقارئ، فلم يجد الكاتب أبلغ من ذلك الحدث التاريخي الحزين، المتجددة ذكراه كل عام في المواكب الكربلائية التي تضج بكاء وعويلا ولطما.

التراث الشعبي: تبرز أهمية التراث الشعبي من كونه صادرا عن اللاوعي الجمعي لأمة ما، وتعبيره عن رأي الناس تجاه هموم عصرهم، ومعالجته لقضايا كبرى، كالصدق والكذب والوفاء، بأسلوب بسيط خالٍ من التعقيد، من خلال أشكالٍ عدة، أبرزها: الأمثال والأغاني والحكايات الشعبية[2].

وقد حازت الأمثال الشعبية نصيبا وافرا من بين النصوص المستحضرة في الثلاثية، وربما كان من أسباب هذه الوفرة هو أن الأمثال – والأغاني– الشعبية تعد شكلا من أشكال الهوية الفلسطينية، التي يسعى الخطاب لإبرازها، والتأكيد عليها، وبيان شدة ارتباط الفلسطيني بها، لذا فإنّ النص مال للتفاعل معها من خلال اقتباسها حرفيا على لسان الشخصيات الروائية، وجعل هذه الأمثال تجري على ألسنتهم كما تجري مفردات الحياة اليومية، من غير تكلف في حشدها، ولا صنعة في صوغها، ولعل الحوار التالي بين الحاج حسين، واللص التائب، الذي زاره في مكان عمله، للمرّة الثانية، يظهر صواب ما ذهب إليه الباحث:

الحاج حسين: اغرب عن وجهي أيها الشيطان ..

اللص التائب: اهدأ ولا تتطاول عليّ، فإذا كان أنفك في السماء، فإنّ استك في الماء.

---

(1) يخلف، جنة ونار (ص339).

(2) انظر: حلبي، التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي (ص25).

الحاج حسين: نبح الكلاب لا يضرّ بالسحاب.

....

اللص التائب: لقد اعتذرت لك، والعذر عند كرام الناس مقبول، وأعقل الناس أعذرهم للناس.

الحاج حسين: من أعانك على الشر ظلمك.

اللص التائب: كل امرئ فيه ما يرمى به.

الحاج حسين: لكنك خدعتني في تلك الليلة اللعينة.

اللص التائب: العتاب هو صابون القلوب.

....

الحاج حسين: ماذا في هذا المغلّف؟

اللص التائب: إنه صدقة من الصدقات التي يرسلها الشيخ للعائلات المستورة.

الحاج حسين: حقا إنّ أحمد بيك مثل قشة تهب مع كل ريح، له يد تشجّ الرأس، وأخرى تمسح الجراح.

اللص التائب: ويلٌ لهذا اللسان.

الحاج حسين: الأرض الواطئة تشرب ماءها وماء غيرها.

....

اللص التائب: حظ في السحاب وعقل في التراب"[1].

لا نستغرب من هذه الطائفة الكثيرة من الأمثلة في حوارٍ واحد، "كون المثل سريع التداول على ألسنة الناس، وبالتالي هو سريع الانتشار، ويتمتع بجماهيرية واسعة لدى الشرائح الاجتماعية كافة"[2]، ومن ثمّ فإنه يستخدم كوسيلة فعّالة للإقناع. والمثالان التاليان يظهران محاولات الحاج حسين، وزوجته خديجة لثني عبد الكريم الحمد عن المسير ليلا، والانتظار حتى الصباح: "أجابه الحاج حسين ... ادخل واجلس.. استرح قليلا.. الصباح رباح .." (36/2)، " اقتربت خديجة، وخاطبت شقيقها بأكبر قدر من الهدوء: لماذا العجلة يا أخي.. لنصبر حتى الصباح.. الليل أعمى والنهار له عيون" .(37/2)

إنّ في الأمثال الشعبية طاقة تعبيرية تلامس مواضيع شتى، كـ**التكافل الاجتماعي:** "بيت الضيق يتسع لألف صديق، ولقمة الزاد لواحد تكفي اثنين" (271/3) ، و**تأويل الطقس** : " إنه شباط ما عليه رباط. قال نجيب ذلك ..." (40/1)، "وتضيف بدرية: أما في الصيف،

---

(1) انظر الحوار كاملا: يخلف، ماء السماء (ص233-235).

(2) يوسف، دور الأمثال الشعبية في نشر الوعي الاجتماعي (ص148).

في آب اللهاب" (32/3)، و**وصف الحالة الشعورية للإنسان** : "تستمع إلى ثرثرة خديجة وهي حاضرة الذقن غائبة الذهن" (239/2)، "التركملي كان في بداية الأمر فرحا لأنّ حسن الشاطر سيذهب ليلتحق بمدرية انكليزية، ... لكن عندما ذهبت السكرة، وعادت الفكرة، وحانت لحظة الحقيقة، بكى لفراقه" (204/2) ، و**الكشف عن المفارقات** : "قلبي عليك وقلبك على حجر" (339/3)، "ناس بهناها وناس بعزاها.." (19/2)، بل إنّ فيها وسيلة غير تقليدية **للشتيمة والهجاء** : "وبما أنهم لا يعرفون العريس، ...أسبغوا عليه من الألقاب البائسة ما لا تتسع له القواميس. وقالوا: كل فولة مسوسة يكيلها كيال أعور. وقالوا: التم المتعوس على خايب الرجا. وقالوا: جاؤوا لحذاء الخيل، قام الفار مدّ رجله". (154/2)

أمّـــا **الأغاني الشعبية** فقد حضرت في النص بشكل أقل من الأمثال، لكن حضورها كان لافتا، حيث استعان بها الكاتب لتصوير بعض دقائق الحياة الاجتماعية لأبطاله، الذين لجؤوا إليها ترويحا على أنفسهم من هموم الواقع ومشكلاته الكثيرة، فعبّروا من خلالها عن شوقهم للأحباب[1]، والديار التي هجروا منها[2]، والعزيمة والإصرار وروح التحدي[3]، وحبّهم للنبي صلى الله عليه وسلم من خلال المدائح[4]، كما استحضروا من خلالها طقوسهم الاجتماعية في الوطن الأصيل والزمن الجميل قبل النكبة[5].

الدين الإسلامي: حرِص الكاتب على تقوية لغة نصه وإعطائها بعدا معنويا مؤثرا، من خلال رفدها بنصوص دينية إسلامية مقتبسة من القرآن الكريم أساسا، والسنة النبوية وأقوال الصحابة والدعاء والأذكار بدرجة قليلة. إن النصوص الدينية هي الأوسع انتشارا والأكثر قدسية على الإطلاق، ويستتبع ذلك ثلاثة نتائج، الأولى أنه من السهل على معظم المبدعين التفاعل معها، والثانية أن نصوصهم الأدبية ستستفيد من هذا التفاعل – إن أَحسَنت توظيفه– استفادة من يجالس حامل المسك كحدٍّ أدنى، والثالثة أن هذا التفاعل سيكون ملحوظا من القارئين على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

---

(1) انظر: يخلف، ماء السماء (ص84، 85–86، 203)؛ يخلف، جنة ونار (ص153).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص152–153).

(3) انظر: المصدر السابق (ص152).

(4) انظر: يخلف، ماء السماء (ص162).

(5) انظر: المصدر السابق (ص87–88).

وقد جاء هذا التفاعل على مستوى واحد هو: الاجترار، المتجلي في الاقتباس، "حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر"[1]، من خلال استخدام المفردات والتراكيب، وأحيانا الجمل، نفسها، كما في الأمثلة[2]:

"ظل يتنصت ويتقلّب ذات اليمين وذات الشمال" (154/1)، "شعرَ كأنّ شيئا يذكره بوحشة الطريق، وكآبة المنظر، وسوء المنقلب" (131/3).

وعلى الرغم من أن الاقتباس (الاجترار) يأتي في المرتبة الأدنى من آليات التفاعل النصي، إلا أنّ الباحث لمس أمثلة بليغة في توظيفه، تكاد توصله لمرحلة الامتصاص، حيث أجرى الكاتب تحويرا في بعض النصوص، ثم جعلها تندمج في لغة السرد، كما في قوله: "وكانت الطريق إلى الدوير تكشف البحيرة من كل الاتجاهات، فأينما نظرت فهناك وجه البحيرة" (188/1). تظهر البلاغة في اقتفاء النمط القرآني ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ﴾ [البقرة: 115]، وفي حسن اختيار الألفاظ، من خلال إحلال (نظرت) محلّ (تولّوا)، لانتقال السياق من العبادة إلى العادة، ومن الجمع إلى المفرد، واستبدال لفظة (البحيرة) بلفظ الجلالة، لاختلاف المكان المقصود.

وقد يُثبت الكاتب بعضا من ألفاظ النص الديني، ويقلب معاني ألفاظ أخرى، عندما تكون الدلالة مختلفة، كما في المثال[3]:

" ذبل كل شيء بمرور الوقت، ... أنت تغيب وتغيب ثمّ تظهر فجأة في الأوقات غير المناسبة، اغرب عن وجهي فقد نشف الحلق، وجفت العروق، وغزا الشيب روحي" (240/2). إن الصورة النفسية والشعورية التي رسمها الكاتب لـــ(بدرية) وهي في ذروة ضعفها، مستعينا بالاقتباس المحوّر من الدعاء النبوي، تختلف كثيرا عن صورة أخرى رسمت لها وهي تستعيد أَلَقها وعافيتها، مستعينا بالاقتباس من الدعاء (الحديث) النبوي ذاته: "راقَ وجهها مثل صائم تناول إفطاره، فذهب الظمأ وابتلّت العروق" (249/2). فالكاتب لم يجمُد أمام كلمات النص الخارجي، بل استفاد منها حسب الغاية المطلوبة، وما يلائم الموقف.

وقد استعار الكاتب النظام القرآني الجميل في تحديد الوقت، اعتمادا على العلامات الطبيعية المحسوسة، فأنشأ جمله على هذا النحو: "ما زال هناك متسع من الوقت قبل أن يظهر الخيط الأبيض من الخيط الأسود" (130/1)، "كان خيط الفجر الأبيض قد بدأ يلوح"

---

(1) واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (ص78).

(2) انظر أمثلة أخرى: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص27، 189، 277)؛ يخلف، ماء السماء (ص176).

(3) انظر مثالا آخر: يخلف، ماء السماء (ص152-153).

(38/2)، "وحين خرجوا من الغابة ... كان النهار يتنفس" (354/3)، منسجما مع الطبيعة الساحرة التي يتحرك فيها أبطاله، البعيدة عن مظاهر المدنيّة الرقميّة.

وقد اقتضت طبيعة بعض الأشكال السردية التي اتكأ عليها الكاتب، هذا النوع من الاقتباسات الحرفية، التي تضع النصوص (الآيات) المقتبسة بين قوسين، وتشير إلى مواضعها في القرآن، كما في **الحِجاب** الذي صنعه الشيخ "سعود أبو زيد الطبراني" لـــ(زكية العلي) وطفلتها (ليلى): "بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله ... إنّ العبد الفقير ... ناسخ هذه الرقاع من حِرز الحصن الحصين ... من أجل أن تحفظ آيات الله القرآنية الطفلة ليلى وأمها ... فلآيات الله خوّاص في شفاء الأمراض ... ﴿وَنُنَزِّلُ مِنَ القُرآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ ورحمةٌ لِلمُؤمِنِيْن﴾ [الإسراء: 82]، فهذا الحجاب الحصن الحصين ثوابه عظيم ..." (313/3-314)

وقد تجد الشخصية الروائية في القرآن الكريم الأمن والطمأنينة، عندما تضطرب نفسها، وهذا ما فعلته بدرية، حين انكشفت الحقيقة لـِ(سماء) وأصابها الفزع؛ فقرأت عليها من الآيات المدوّنة في ذلك الحجاب[1].

وفي كثير من الحالات كان الكاتب، ينأى بنفسه عن الاقتباس، فينسبه إلى شخصياته[2]: "أقاموا عيادة قرآنية للتداوي وعلاج الناس بآيات من القرآن الكريم، وكتبوا على لافتة العيادة: ألا بذكر الله تطمئن القلوب" (163/2)، "كان إمام المسجد يقول: إكرام الميت دفنه" (171/2)، - بدرية: " وماذا أقول أنا وقد اشتعل الرأس شيبا" (282/2).

الأدب العربي والعالمي: في حدود الاطلاع المتواضع للباحث على الأدب العالمي، أمكنه رصد مثالين أحال فيهما نصُ البحيرة، القارئَ، على نصوص وشخصيات أدبية عالمية عريقة، للاستفادة من دلالتها المكثفة، عِوضا عن بذل محاولات أخرى للتوصيف والتفسير قد لا تفي بالغرض.

في المثال الأول يصف (راضي) أحمد بيك الضابط في جيش الإنقاذ بأنه "دون كيشوت"[3]، وهذا الاسم هو للبطل والرواية التي نشرها الكاتب الإسباني (ميجيل دي سرفانتس) على جزئين مطلع القرن السابع عشر[4]. ولاستيضاح الدوافع وراء هذا التشبيه لا

---

(1) انظر: يخلف، جنة ونار (ص314).

(2) انظر: يخلف، بحيرة وراء الريح (ص53)؛ يخلف، ماء السماء (ص72، 217)؛ يخلف، جنة ونار (ص222).

(3) انظر: يخلف، ماء السماء (ص130)؛ يخلف، جنة ونار (ص275).

(4) انظر: راليه، دون كيشوت (ص48-49).

بدّ من الإحاطة ببعض أخبار وصفات هذه الشخصية الخيالية التي ألهمت العديد من الكتاب حول العالم، والوقوف على نقاط التقاء شخصية أحمد بيك معها:

جدول (6.2): جوانب التفاعل مع شخصية دون كيشوت

شخصية دون كيشوت	شخصية أحمد بيك
• غريب الطبع ومثير للسخرية	انظر: 1/ 29، 32، 33، 42، 45
• إنسان متحمس	"دسّ شيئا من السعوط في أنفه، وأضاف: سوف نمسحهم من على وجه الأرض أولاد الميتة" (25/1)
○ لم يتزوج	" كان يقول لجلسائه إن سيبقى أعزبا أبد الدهر" (160/2)
• تنهال عليه الضربات من كل حدب وصوب	هُزم في جميع معاركه العسكرية. تمرّد عليه "نجيب" الشخص الوحيد الذي نجح في تجنيده. طرده عبد الكريم الحمد من منزل صهره الحاج حسين. تم حل الجيش الذي يتقلد فيه رتبة سامية، ثم رفضت جماعة المفتي التواصل معه، أو قبوله في صفوفها بعد ذلك.
• متحدث لبق... وناصح حكيم للحاكم حامل السلاح ...	"عندما مرِض الإمام ألقى خطبة كانت أشد بلاغة من خطبة الإمام"، "صار يستقبل المريدين،... يقول لهم إننا خسرنا الحرب مع إسرائيل لأننا ابتعدنا عن الدين" (161/2، 162)
• قنوع بطعامه القليل جدا وراض بملابسه البالية [1]	"أطلّ من وراء الباب ... يلبس ملابس بالية". (126/2)

(1) انظر: تورغنييف، هاملت ودون كيشوت (ص128،127، 146).

شخصية دون كيشوت	شخصية أحمد بيك
	" هل أعجبته؟ أعجبه بالتأكيد طعامها".(2/ 152)
○ "تذكر وهو سائر في طريقه فرِحا، أن الفارس الجوّال لا بدّ له من تابع مخلص وأمين، فعمد إلى فلاح ساذج من أبناء بلدته ..." [1]	"فكّر البيك الضابط قليلا.. ما الذي يمنعه من قبول هذا الشاب الذي يتدفق حيوية؟ بل ما الذي يمنعه من أن يكون حاجبا له وخادما؟ إنه مطيع كما يبدو، ويتحرق شوقا للانخراط في الجيش"(30/1).

مع الأخذ بعين الاعتبار عدم التطابق التام بين الشخصيتين، لأن هذا التفاعل يهدف إلى الامتصاص والإحالة، لا الاجترار والإعادة، ومن أوجه المغايرة – العديدة – أن أحمد بيك تزوج في نهاية المطاف، عندما اضطرته الظروف لذلك.

وفي المثال الثاني يصف (حسن التركملي/ الإنجليزي) الجهود الجبارة التي بذلها نجيب خلال عملية التسلل نحو الأرض المحتلة بالعمل العظيم الذي لا يقوى عليه سوى أبطال الإلياذة[2]، والإلياذة ملحمة شعرية نظمها الشاعر الإغريقي "هوميروس" تتألف من (15500) بيتا، تروي أحداث واحد وخمسن يوما، من أيام السنة العاشرة والأخيرة من حصار الإغريق لطروادة، وأبطالها خليط من الآلهة والبشر الخارقين، المتصارعين فيما بينهم[3]. وقبل أن يصل الأمر إلى تشبيه (نجيب) بهؤلاء الأبطال، كان الكاتب قد هيأ الأجواء لذلك، فنجيب الشاب القوي الطموح، الذي التحق بجيش الإنقاذ، تلبية لنداء الوطن، ولإقناع من حوله برجولته، وجدارته بحب بدرية – زوجته السابقة –، وهو الذي تمرد على الهزيمة، وقاتل على كل الجبهات، وهرب من سجن الاحتلال، وقاتل في صفوف الثورة، وتسلل إلى أرض الوطن مرارا في مهام عسكرية وإنسانية.

إن تشبيه أحمد بيك بـــ(دون كيشوت)، و نجيب بـــ(أبطال الإلياذة) كان موفّقا، لأنه أغنى عن كثير من الإسهاب الذي لا يمتلك الطاقة الكامنة في هذه النماذج الأدبية العالمية.

○ (1) بن جديد، دون كيشوت أسطورة أدبية (ص67).

(2) انظر: يخلف، جنة ونار (ص360).

(3) انظر: سلامة، الإلياذة أقدم ملحمة عرفها التاريخ (ص65، 69).

وقد وظّف الكاتب بعض الأمثال العربية الفصيحة[1]، والتي ينطبق عليها ما قاله الباحث في الأمثال الشعبية، وتفْضُلها في جمال اللغة الفصيحة وتفوقها على العامية الظاهرة كثيرا في الأمثال الشعبية، كذلك في كون التجارب الأولى التي صدرت عنها هذه الأمثال أكثر وضوحا وتوثيقا، مما يعطي فرصة أكبر للكشف عن مدى ملائمة استحضارها في كل حالة، وهنا نسوق مثلا واحدا (إنَّ وَرَاءَ الأكَمةِ[2] مَا وَرَاءَهَا)، استحضره الكاتب ثلاث مرّات، في كل مرّة يكون الاستحضار أكثر بلاغة وملائمة من سابقتها:

جاء في مجمع الأمثال: "أصلُه أنّ أَمَةً واعدتْ صديقها أن تأتيه وراء الأَكمة إذا فرغَت من مِهْنة أهلها ليلا، فشغلوها عن الإنجاز بما يأمرونها من العمل، فقالت حين غلبها الشوقُ: حبستموني وإن وراء الأكَمَة ما وراءها"[3].

استحضر هذا المثل في المرّة الأولى على لسان (منصور) مستغربا حالة الهدوء في ساحة المعركة : "اعتدل منصور في جلسته. لكنني لم أعد أسمع أصوات الانفجارات والرصاص، ولا بدّ أنّ وراء الأكمة ما وراءها" (212/1). لا شكّ أن هذا الاستحضار مبني على الفكرة العامة للمثل، وهي وجود أمر مستتر. واستحضر ثانية على لسان العجوز (عمشة) التي حاولت تأويل انبعاث رائحة الدسم واللحم من بيت صديقتها (أمينة/البسّة) كحدث غير مألوف : "كانت تقول لنفسها: **لا دخان بدون نار**. وكانت تحاول ببصيرتها أن ترى **ما وراء الأكمة**" (151/2)، وقد كانت الرائحة تنبعث من وليمة زواج (عمشة) من (أحمد بيك)، وهنا تخفي الأكمة وراءها شيئا مقاربا لما أخفته في قصة المثل، ولعل المثل الشعبي الذي قالته (عمشة): "لا دخان بدون نار" كان أكثر ملائمة. وفي الاستحضار الثالث على لسان الراوي نجد أن هناك ما يشبه الأكمة، ويخفي شيئا مطابقا لما أخفته الأكمة :"وصلت إلى البراري المزروعة بالخضروات ... أبعدت الأغصان الكثيفة عن بعضها البعض، فشاهدته عاريا يغتسل بماء النهر، كان نصفه الأسفل في الماء، ونصفه الأعلى فوق الماء... عندما وصلت سألتها خديجة أين كنت ؟ ارتبكت، ولم تكن قد أعدّت جوابا فيما لو سئلت، ولم تُلِح خديجة في السؤال إذ أدركت أن وراء الأكمة ما وراءها". (269/2-270)

---

(1) انظر: يخلف، ماء السماء (ص35، 235)؛ يخلف، جنة ونار (ص212).

(2) الأكمة: التل. انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط (ص23).

(3) الميداني، مجمع الأمثال (ج13/1).

الخاتمة

بعد إتمام الدراسة، توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1. يتخذ نص البحيرة من التاريخ خلفية له، وجزءا محددا من مادته، وليس منهجا في الكتابة. ولا يخالِف التاريخ، بل يختلف عنه، إذ احترم حقائقه، وعارض منهجه، بتقنيات مختلفة، منها: المفارقات الزمنية، وإسناد أدوار متخيلة لشخصيات تاريخية، وتضخيم الحدث التاريخي العابر، وإحاطته بالخيال من كل جانب، وإهمال أحداثٍ تاريخية مهمة، تلخيصا وحذفا، والخروج عن الموضوعية والحيادية إلى الذاتية والانحياز، ليمارس التعظيم والتمجيد أحيانا، والسخرية والنقد أحيانا أخرى.
2. يعالج النص قضية النكبة الفلسطينية، والظروف التي صاحبتها، والعوامل التي أدّت إليها، خاصة حالة الفشل الذريع التي لفّت الموقف الرسمي العربي، ويبرز بسالة الفلسطينيين والمتطوعين العرب في الدفاع عن الأرض والمقدسات، ثم يغوص في تفاصيل النكبة ومرارة اللجوء، وانعكاساتها السلبية على نسيج المجتمع الفلسطيني، مسلطا الضوء على حالات خاصة من المعاناة، كافتراق الشمل. ويسعى للتأكيد على روعة الحضارة الفلسطينية وعمق جذورها، وشدة ارتباط الفلسطيني بها.
3. أخذ النص بمعظم تقنيات الرواية الجديدة في بناء مشكّلاته (الزمن والمكان والشخصيات والحدث واللغة)، من خلال المفارقات الزمنية، والتقسيط في تقديم الشخصيات والأحداث، وقلة الوصف وقِصر فقراته، وتحطيم سلطان الشخصية والزمن لصالح اللغة.
4. اقتضى النسق الزمني المتقطِّع الذي يقوم عليه الخطاب مخالفة النظام الزمني للأحداث المروية، عبر الإكثار من المفارقات الزمنية (الاسترجاع بشكل أساس، والاستباق بشكل أقل)، وتفتيت الفترة الزمنية التي اشتغل عليها، من خلال حذف فترات طويلة جدا، ثم الاشتغال على الزمن المتبقي بتقنيات المشهد والتلخيص أولا، ثم الحذف الضمني والصريح ثانيا، وأخيرا الوقفات الوصفية التفسيرية غير الطويلة، ليقدِّم الكاتب رؤيته الخاصة، من خلال مشاهد وصور مكثّفة الدلالة.
5. ظهرت تجربة الكاتب الخاصة في بناء النص، لا سيّما تجربته مع المكان (الوطن/ المنافي).
6. أسند الخطابُ البطولةَ والأدوار الرئيسية إلى شخصيات خيالية، لا تاريخية، وكرَّس معظم صفحاته لعرض أحداث خيالية، واقعية ومنطقية، فيما كانت الأحداث التاريخية تُقدَّم ملخّصة على شكل إشارات زمنية تُشْعرنا بمرور الوقت، وتفسِّر الأحداث الخيالية، وتمهِّد لها، وتطبعها بعلامات خاصة.

7. جاءت الحبكات (الرئيسية والفرعية) في الأجزاء الثلاثة منطقية ومتماسكة، وبالإضافة إلى ذلك كانت الحبكات الرئيسية معقّدة.
8. ظهرت اللغة العامية في سائر مكونات النص (سردا ووصفا وحوارا)، مما يعكس موقف الكاتب بقبول استعمال العامية في الكتابة الروائية على الأقل، وإلى جانب ذلك ظهرت اللغة المعيارية (لغة الحياة اليومية)، فيما كانت الغلبة للّغة الأدبية التي عكست موهبة الكاتب.
9. تفاعل نص البحيرة مع نصوص تراثية دينية وأدبية وشعبية، ونصوص أدبية عربية معاصرة.
10. يعطي الخطاب للمرأة الفلسطينية حضورا خاصّا ومكانة متميزة، حيث أفسح لها المجال للمشاركة في المجالات كافة. وأعطاها دور البطولة في الجزأين الثاني والثالث.

ويقترح الباحث التوصيات التالية:

1. الاهتمام بتقديم مقاربات أدبية للواقع الفلسطيني الحاضر، بشكل أساس، وعدم الاتجاه إلى الماضي فقط، على الرغم من أهميته.
2. اعتماد اللغة الفصحى بمستوياتها المختلفة وسيلة وحيدة للكتابة الأدبية والروائية بشكل خاص، لِما لها من خصائص جمالية، ودلالة معروفة في كافة الأقطار، فتؤدي بذلك وظيفة وحدودية، لا تقل عن الوظيفة الأدبية.
3. الإقبال على الأدب الملتزم، إنتاجا وقراءة، لما له من دور في صياغة الشخصية الوطنية فكرا وثقافة.

المصادر و المراجع

المصادر والمراجع

إبراهيم، نبيلة. (د. ت). *نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة*. (د. ط). القاهرة: مكتبة غريب.

بحراوي، حسن. (1990م). *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)*. ط 1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

بن جديد، هدي. (2015م). دون كيشوت أسطورة أدبية. *مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية*، ع (7)، 61-77.

بوتور، ميشال. (1986م). *بحوث في الرواية الجديدة*، (ترجمة فريد أنطونيوس). بيروت: منشورات عويدات. (العمل الأصلي نشر في عام ١٩٧١م)

بوطيب، عبد العال. (1993م). إشكالية الزمن في النص السردي. *مجلة فصول*، *12* (2)، 129-145.

تليمة، عبد المنعم. (1998م). حرية الفرد وحرية الجماعة: قراءة ثانية في رواية اللص والكلاب. *مجلة الهلال*، ع (2)، 96- 103.

تودروف، تزفيتان. (1992م). *مقولات السرد الأدبي (طرائق تحليل السرد الأدبي)*، (ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا). الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. (العمل الأصلي: د. ت)

تودروف، تزفيتان. (2005م). *مفاهيم سردية*، (ترجمة عبد الرحمن مزيان). الجزائر: منشورات الاختلاف. (العمل الأصلي: د. ت)

تودروف، تزفيتان. (1996م). *ميخائيل باختين: المبدأ الحواري*، (ترجمة: فخري صالح). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (العمل الأصلي نشر في عام 1992م)

تورغنييف، إيفان. (2012م). هاملت ودون كيشوت، (ترجمة فؤاد عبد المطلب). *مجلة الآداب العالمية*، ع (150-151)، 125- 148.

ثامر، فاضل. (1994م). *اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)*. ط1. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

الجزائري، محمد. (1989م). *أسئلة الرواية (جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة)*. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

جمعة، حسين. (2000م). نظرية التناص. *مجلة المجمع العلمي العربي*، *75* (2)، 317-380.

جينت، جيرار. (1997م). *خطاب الحكاية (بحث في المنهج)*، (ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي). ط 2. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. (العمل الأصلي نشر في عام 1972م)

حسين، عثمان. (2011م). *سيرة حياة الكاتب والروائي يحيى يخلف*. (د. ط). نابلس: جامعة النجاح الوطنية – دائرة المعارف الفلسطينية.

حطيني، يوسف. (2009م، 26 أكتوبر). *سميرة عزام: الشخصيات – أنواعها و طرق بنائها* [مدوّنة]. تم الاسترجاع من: http://yousefhittini.blogspot.com.

حطيني، يوسف. (1999م). *مكونات السرد في الرواية الفلسطينية*. (د. ط). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

حلبي، أحمد طعمة. (2004م). الأسطورة والتناص في شعر البياتي. *مجلة المعرفة*، ع (495)، 54-66.

حلبي، أحمد طعمة. (2007م). التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي. *مجلة المعرفة*، ع (523)، 24-32.

خروبة، عبد اللطيف. (2012م). وظيفة الحلم والسخرية في القصة العربية القصيرة [النسخة الالكترونية]. *مجلة الوعي الإسلامي*، ع (559).

خريس، سميحة. (2015م). الرواية تشارك الكون أسرار المعرفة الإنسانية. *مجلة أفكار*، ع (316)، 6-11.

خليفة، حاجي. (1941م). *كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون*. (د. ط). بغداد: مكتبة المثنى.

درويش، محمود. (1994م). *ديوان محمود درويش*. ط 14. بيروت: دار العودة.

راغب، نبيل. (1996م). *موسوعة الإبداع الأدبي*. ط1. القاهرة: دار نوبار للطباعة.

راليه، ولتر. (1957م). دون كيشوت، (ترجمة يوسف ثروت). *مجلة الأديب*، ع (1)، 48-51.

رزقة، يوسف. الشعور بالهزيمة وتداخلات الرؤية والسرد في رواية نهر يستحم في البحيرة. *مجلة العلوم الإنسانية بجامعة البحرين*، ع (10)، 1-67.

رضوان، عبدالله. (1983م). *النموذج وقضايا أخرى (دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن 1970-1980)*. (د. ط). عمان: رابطة الكتاب الأردنيين.

الزبيدي، مرتضى. (د.ت). *تاج العروس من جواهر القاموس*. مجموعة من المحققين. (د. ط). (د. م): دار الهداية.

السد، نور الدين. (2005م). السيميائية والخطاب الأدبي (التناص في الدراسات النقدية الحديثة). *مجلة الكاتب الجزائري*، ع (2)، 32- 54.

سلامة، أمين. (1976م). الإلياذة (أقدم ملحمة عرفها التاريخ). *مجلة الهلال*، ع (5)، 64-73.

أبو شادي، أحمد زكي. (1943م). العامية والفصحى. *مجلة أبولو*، ع (5)، 346-347.

عبد المطلب، محمد. (1998م). تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري "منتهى". *مجلة فصول، 16* (4)، 293-323.

عثمان، عبدالفتاح. (1982م). *بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)*. (د. ط). القاهرة: مكتبة الشباب.

عزام، محمد. (2001م). *النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)*. (د. ط). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عناني، محمد. (2003م). *المصطلحات الأدبية الحديثة*. ط3. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

عيد، حسين. (2010م). *قضية فلسطين والأدب يحيى يخلف نموذجا*. (د. ط). عكا: دار الأسوار.

العيد، يمنى. (2010م). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*. ط3. بيروت: دار الفارابي.

فتحي، إبراهيم. (1986م). *معجم المصطلحات الأدبية*. ط1. صفاقس: طباعة التعاضدية العالمية للطباعة والنشر.

القاضي، محمد. (1998م). الرواية والتاريخ. *مجلة فصول، 16*(4)، 42-55.

كاصد، سلمان. (د. ت). *عالم النص (دراسة بنيوية في الأدب القصصي)*. (د. ط). إربد: دار الكندي.

كنفاني، غسان. *رجال في الشمس (رواية)*. (د. ط). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

كيليطو، عبد الفتاح. (2009م). بعيدا عن القريب، قريبا من البعيد: بأية لغة نكتب. *مجلة فكر وفن*، ع (91)، 59-62.

لوكاش، جورج. (2005م). *الرواية التاريخية*، (ترجمة صالح الكاظم). (طبعة خاصة بمناسبة ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. (العمل الأصلي نشر في عام 1978م)

الماضي، شكري. (2003م). *الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين*. ط1. عمّان: دار الشروق.

مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (2004م). *المعجم الوسيط*. ط4. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

محفوظ، نجيب. *اللص والكلاب (رواية)*. (د. ط). القاهرة: مكتبة مصر.

مرتاض، عبد الملك. (2006م). بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين. *مجلة علامات في النقد*، ع (59)، 104-166.

مرتاض، عبد الملك. (1998م). *في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)*. (د. ط). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل. (1986م). *مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً*. (د. ط). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

المري، نورة. (2008م). *البنية السردية في الرواية السعودية* (رسالة دكتوراة غير منشورة). جامعة أم القرى. مكة المكرمة.

مفتاح، محمد. (1992م). *تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*. ط 3. بيروت و الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

مندلاو، أ.أ. (1997م). *الزمن والرواية*، (ترجمة: بكر عباس). ط1. بيروت: دار صادر. (العمل الأصلي: د. ت)

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (1414هـ). *لسان العرب*. ط 3. بيروت: دار صادر.

الموسى، خليل. (2003م). التناص ومرجعياته. *مجلة المعرفة*، ع (476)، 94-115.

موير، إدوين. (د. ت). *بناء الرواية*، (ترجمة إبراهيم الصيرفي)، (د. ط). القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. (العمل الأصلي: د. ت)

الميداني، أحمد بن محمد بن إبراهيم. (د. ت). *مجمع الأمثال*. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد. (د.ط). بيروت: دار المعرفة.

ناهم، أحمد. (2004م). *التناص في شعر الرواد*. ط 1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

نجم، محمد. (1996م). *فـــن القصة*. ط1. بيروت: دار صادر.

النساج، سيد. (1980م). الرواية فنا أدبيا. *مجلة الفيصل*، ع (38)، 22-29.

النعيمي، فيصل. (2010م). *الرواية والعلامة (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)*. ط1. عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

هينكل، روجر. (1995م). *قراءة الرواية*، (ترجمة وتقديم وتعليق: د.صلاح رزق). ط1. بيروت: دار الآداب. (العمل الأصلي: د. ت)

وادي، طه. (1994م). *دراسات في نقد الرواية*. ط 3. القاهرة: دار المعارف.
واصل، عصام. (2011م). *التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر*. ط 1. عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع.
وهابي، محمد. (2004م). مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا. *مجلة علامات في النقد*، ع (54)، 380-395.
يخلف، يحيى. (1991م). *بحيرة وراء الريح (رواية)*. ط1. بيروت: دار الآداب.
يخلف، يحيى. (2011م). *جنة ونار (رواية)*. ط 1. القاهرة: دار الشروق.
يخلف، يحيى. (2016م). *راكب الريح (رواية)*. ط1. بيروت: دار الشروق.
يخلف، يحيى. (2008م). *ماء السماء (رواية)*. ط1. عمّان: دار الشروق.
يخلف، يحيى. (1997م). *نهر يستحم في البحيرة (رواية)*. ط 1. رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع.
يقطين، سعيد. (2001م). *انفتاح النص الروائي (النص والسياق)*. ط 2. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
يوسف، عبد الباقي. (2011م). دور الأمثال الشعبية في نشر الوعي الاجتماعي. *مجلة المعرفة*، ع (578)، 148-164.

** تَمَّ بِحَمْدِ ٱللهِ **