مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2أ، 2012، ص ص 719- 740

بنية الزمن في رواية "طيور الحذر"

ناصر حسن يعقوب *

ملخص

يتناول البحث بنية الزمن في رواية "طيور الحذر" لإبراهيم نصر الله، التي صدرت طبعتها الأولى سنة 1996، إذ يحاور البحث بنية الزمن ضمن بعدين: زمن القصة، وزمن الخطاب؛ لبيان طبيعة زمن القصة وتجليه في زمن الخطاب. كما يحاور طبيعة الإيقاع السردي الزمني من خلال تقنيات تسريع السرد (الخلاصة)، وإبطاء السرد (المشهد، الوصف المكاني).

مقدمة:

تعدّ رواية "طيور الحذر" الصادرة في طبعتها الأولى سنة 1996[1]، الرواية الأولى في مشروع إبراهيم نصر الله الروائي المسمى "بالملهاة الفلسطينية"[2]. ويتناول هذا المشروع برؤية فنية عبر ست روايات أكثر من مئة عام -نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات الانتفاضة الفلسطينية الثانية- من التاريخ العربي الحديث بشكل عام، وتاريخ القضية الفلسطينية بشكل خاص. ولكن على الرغم من ارتباط الروايات بالعنوان الرئيسي "الملهاة الفلسطينية" إلا أن لكل رواية استقلالها في فترتها الزمنية وأحداثها ووقائعها وشخصياتها المختلفة عن الرواية الأخرى.

ترصد الرواية عبر حكايتها المركزية (البؤرية) تفاصيل حياة الصغير منذ وجوده في رحم أمه وعلاقته بالطيور، إذ يقوم باصطيادها وتعليمها الحذر حتى لا تقع في فخاخ الأولاد الآخرين. وإلى جانب الحكاية البؤرية تعرض الرواية صوراً أو لقطات مختلفة ومتنوعة من حجم العناء الفظيع الذي عاناه الفلسطينيون بعد تهجيرهم من وطنهم، إضافة إلى رصدها لأحداث ووقائع تاريخية متعددة تأخذ أبعاداً سياسية واجتماعية واقتصادية وتربوية... الخ.

ونود الإشارة إلى قلة الأعمال الفنية -الروائية خصوصاً- التي تناولت المفصل الذي تناولته الرواية في تاريخ القضية الفلسطينية، أي المرحلة الانتقالية بين اللجوء وانتظار الانتقال إلى العيش في المخيم، وبدايات تحوّل المخيم من تجمع شبه إلزامي للفلسطينيين اللاجئين إلى حيّ سكني أو مدينة صغيرة على هامش المدينة الكبيرة[3].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم العلوم الأساسية، كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، إربد، الأردن.

يحاور البحث بنية الزمن في الرواية ضمن محورين أساسيين: زمن القصة، وزمن الخطاب، لبيان طبيعة زمن القصة وامتداده، وكيفية تجليه في زمن الخطاب. كما يحاور طبيعة الإيقاع السردي الزمني من خلال تقنيات تسريع السرد (الخلاصة)، وإبطاء السرد (المشهد، الوصف)، وعلاقة ذلك بالبعد الدلالي في الرواية،

زمن القصة[4]:

يصعب تحديد زمن القصة بدقة، بسبب خلوها من المؤشرات الزمنية الواضحة التي تحدد بداية زمنها ونهايته. ترتبط الرواية بحكاية الصغير (الشخصية المحورية) الذي يقوم بسرد حكايته بضمير الأنا مذ كان جنيناً في بطن أمه بالتناوب مع الراوي العليم.

ويظهر المؤشر الزمني الأول من خلال بعض الأحداث والوقائع المروية بالاسترجاع -وهو ليس مؤشراً زمنياً بالمعنى، أي ليس محدداً بالسنوات والشهور والأيام-. ويرتبط هذا المؤشر الزمني بهجرة عائلة الصغير بشكل خاص، وفئة من الشعب الفلسطيني بشكل عام، إذ يرد على لسان الراوي العليم، قوله:

"كان الوضع قد بدأ بالتحسن، أصبح للناس خيام يمكن أن يندسّوا فيها ويناموا، دون أن يراهم أحد، وانتهى ذلك الانتشار القارص في برية الشتاء القاسية التي احتلت سماء (الدهيشة).

كان التعب قد هدّهم تماماً، بعد مسيرة طويلة على الأقدام، من قريتهم إلى غزة، إلى الخليل، إلى حيث هم الآن، ولم تكن الهجرة أقلّ وطأة من رحى عملاقة. محظوظاً، كان، ذلك الذي يجد عريساً من أسرة طيبة أو نصف طيبة لواحدة من بناته نعمة كان زواج الفتاة، حيث السُترة، والتخلص من مسؤولية ملء فمها بالطعام، أي طعام"[5].

يتعلق الحدث السابق (الهجرة الداخلية) بإحدى المفارقات الزمنية (استرجاع خارجي-قريب المدى)، إذ يرتبط بالمدة الزمنية التي تشير إلى ما قبل ولادة الصغير، أو سرد حكايته (زمن القصة). فالصغير يبدأ بسرد حكايته مذ كان جنيناً يعيش في المغارة/الغرفة، يقول السارد (الصغير):

"زمن طويل مر، قبل أن أسمع وقع خطوات أبي وسط حُمّى ذلك الجنون الذي يملأ الغرفة-المغارة، ولم يكن وحده، وستسألني أمي: كيف عرفت أنها خطوات أبيك؟

فأصمتُ: إذا كنت تريدين أن نختم الحكاية من أوّلها فسأختمها، لا تقاطعيني، لأنني لن أقاطعكِ، وإلا سننام. فتقول: لا، أكمل. ولكن كيف عرفت أن هذه الخطى خطى أبيك، وليست خطى أخيك أو أختك مثلاً!!

فأضحك وأقول: كنت أعرف أن ليس لدي أخوة لأنني لم أر آثار أحد في الداخل أبداً، كان الرحم جميلاً ودافئاً له رائحة غرفة غير مسكونة"[6].

أما المؤشر الزمني الثاني، فإنه يتداخل مع المؤشر الزمني الأول من خلال ارتباطه بالهجرة، ولكنه مؤشر زمني بالمعنى العام، أي محدداً بالسنوات. ويتعلق بالاسترجاع الخارجي -قريب المدى-، يقول الراوي (أم الصغير):

"كنّا نسير، تلاحقنا الطائرات، تلقي (الكيازين) فتحرق الشجر والحجر، يتموّج الشاطئ، فنمشي معه، يستقيم فنمشي معه، من الشمال إلى غزّة قطعناها مشياً في الـ 48. كنا مهاجرين، وكانت طيور السّمن مهاجرة، طيور سّمن نصطدم بها، فنمسكها بأيدينا، طيور متعبة قطعت البحر كلّه، وأكلناها، أكل المهاجرُ المهاجرَ، وبها عشنا حتى وصلنا غزّة، قبل أن نذهب إلى الخليل"[7].

ومن خلال ربط الاسترجاعين الخارجيين -قريبي المدى- ببداية سرد الصغير لحكايته مذ كان جنيناً يعيش في المغارة/الغرفة، نستطيع تحديد بداية زمن القصة التقريبي. فرحلة الهجرة الداخلية خلال نكبة 1948، كانت من قرية عائلة الصغير في الشمال إلى غزّة، ثم إلى الخليل، ثم إلى مخيم الدهيشة، والاستقرار به قبل الهجرة الخارجية إلى عمان والسكن في الغرفة (المغارة). فاللجوء إلى عمّان –حسب الزمن التقريبي- كان في بداية الخمسينيات، حينما كان الصغير جنيناً، أي سنة 1954، وهو ما يتوافق مع ميلاد كاتب الرواية، لأنّ الاستقرار في مخيم الدهيشة لا يقل ثلاث أو أربع سنوات، فالمخيم أسس سنة 1949[8].

أما نهاية زمن القصة، فترد إشارات عامة -غير محددة بالسنوات والشهور والأيام-، تتعلق بحرب 1967 وهزيمة الجيوش العربية، إذ نستدل على ذلك من خلال الوقائع المروية، يقول الراوي:

"وصلت طلائع الجيوش إلى العاصمة.الجيوش المنسحبة. بعضها صعد بشاحناته العسكرية طلعة سوق الخضار باتجاه المخيم، انعطف نحو شارع (مأدبا)، أوغل بعيداً في الصحراء، وبعضها توقّف في منتصف الطريق بعد نفاد الوقود. كل العيون في الأرض"[9].

ويقول الراوي:

"انتصبنا في الحوش...

خيمتان داكنتان تميلان إلى خضرة متعبة...

واحدة بزعموط والأخرى بعمودين.

واطئتان ومعتمتعان كجحر...

أحاطتا بخيمة مريم، خيمة مريم التي لم تعد خيمتها وحدها. مريم التي بكت: كنت أعتقد أن اليوم الذي سأهجر فيه الخيمة ليس ببعيد، وإذا بالخيمة تنتظر خيمة جديدة"[10].

فالأحداث السابقة تحيلنا إلى تحديد زمن تقريبي لنهاية القصة، لأنّ حكاية الصغير ظلت تسرد بعد نهاية الحرب بقليل. مما يعني أن نهاية زمن القصة يمتد إلى ما بعد هزيمة 1967 بأشهر قليلة.

وبذلك نستطيع القول إنّ زمن القصة التقريبي يمتد من 1954-1968م، أي من بدايات لجوء عائلة الصغير وعدد كبير من العائلات الفلسطينية إلى عمّان والاستقرار بها في سفوح جبل النظيف (المغارات) إلى ما بعد هزيمة الجيوش العربية في حرب 1967، ونزوح بعض الفلسطينيين إلى مخيم الوحدات في عمان. وهذا يدلل على أن بداية زمن القصة ونهايتها يشكلان دلالة واحدة، هي استمرارية التشرد والضياع واللجوء الفلسطيني القسري خارج وطنهم. فالبداية كانت لجوءاً بعد نكبة (1948)، والنهاية كانت نزوحاً بعد هزيمة (1967).

زمن الخطاب[11]:

يقوم زمن الخطاب في الرواية على الشكل التتابعي في صعوده للأمام منذ بدء الحاضر السردي، وذلك ضمن علاقة تراتبية بين زمن الخطاب وزمن القصة في بنائها التتابعي الذي لا يخضع للتسلسل المنطقي والسببية -كما هو الحال في البناء التتابعي للزمن-[12]، وإنما يخضع للمفارقات الزمنية وخصوصاً الاسترجاعات الخارجية -قريبة المدى-، وتداخل الأزمة الداخلية. وبذلك تطفو أحداث القصة على سطح الحاضر السردي، ويتفجر الماضي عبر الاسترجاعات الخارجية من ثقوب الحاضر. فالزمن هنا لا يخضع لتلك الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث وتتضافر في خدمة الحبكة، بل أننا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي ورتينيته (ماضي، حاضر، مستقبل)، وذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل[13].

تنطلق الرواية من حاضر الإنجاز السردي، وهو ميلاد الصغير، إذ يستهل الصغير حكايته، يقول:

"دفعتني يداها إلى الداخل...أمي تصرخ، وتلوك العتمة، تلك التي كانت (تصرق) تحت أسنانها، نظرة الرعب احتلت عينيها، جعلتهما تبرقان كأعين الثعالب في الليل، أعين الضباع"[14].

فمن حدث ميلاد الصغير الذي لا يحمل اسماً (هوية) خلافاً للشخصيات الأخرى يبدأ الحاضر السردي، وبعد ذلك تتوالى الأحداث على مستوى زمن الخطاب متراوحة بين الحاضر

ممثلاً بسرد الصغير لحكايته بالتناوب مع الراوي العليم، والماضي ممثلاً بالاسترجاعات الخارجية -قريبة المدى-، وتتجلى هذه الاسترجاعات عبر اثني عشر استرجاعاً، وذلك على النحو الآتي:

الرقم	الحدث (الاسترجاع)	النوع
1.	حدث اللجوء (الشمال، غزة، الخليل، مخيم الدهيشة، عمان).	خارجي -قريب المدى-[15]
2.	حدث الخطبة (خطبة علي وعائشة في فترة اللجوء الداخلي في مخيم الدهيشة).	خارجي –قريب المدى-[16]
3.	حكاية أبي محمد زوج أم خيل الأول، وموته على يد المصفحات الصهيونية في فلسطين في عام 1948.	خارجي -قريب المدى-[17]
4.	حكاية الزوبعة في مجزرة دير ياسين.	خارجي -قريب المدى-[18]
5.	حكاية أم ثريا (موت أبنائها في قريتها في فلسطين).	خارجي -قريب المدى-[19]
6.	حكاية مريم (حبها لسلمان ضابط الصف في جيش الإنقاذ في قريتها بفلسطين).	خارجي -قريب المدى-[20]
7.	حكاية أبي يوسف وأم يوسف (مشاهدتها وحبها والزواج منها في قريتها بفلسطين).	خارجي -قريب المدى-[21]
8.	حرب 1948 واصطياد الصهاينة بالفخاخ.	خارجي -قريب المدى-[22]
9.	حكاية جيوش الإنقاذ العربية وهزيمتها في نكبة 1948.	خارجي -قريب المدى-[23]
10.	حكاية الزوبعة مع أبي خليل، وتعلّمه الخياطة أثناء الهجرة الداخلية في مدينة الخليل.	خارجي -قريب المدى-[24]
11.	حكاية الزوبعة (مجزرة دير ياسين).	خارجي -قريب المدى-[25]
12.	حدث اللجوء الداخلي (الشمال، غزة، الخليل).	خارجي -قريب المدى-[26]

يلجأ الراوي إلى التلاعب بأبعاد زمن القصة أو الحكاية على خط زمن الخطاب، إذ لا يخضع زمن القصة الذي يبدأ من ميلاد الصغير للتسلسل المنطقي، وإنما يعتمد على تقديم الوقائع والأحداث أو تأخيرها حسب ما تقتضيه حاجة السرد وإيقاعه الخاص، الذي يتطلب أحياناً كشفاً عن خفايا قد يساعد الماضي على تجليتها.

تكسر الاسترجاعات الخارجية -قريبة المدى- خطية زمن الخطاب؛ لتكشف عن ماضي الشخصيات كونه يسيطر على كيانها، ويتسلط على حاضرها (الغربة).لقد ظلّ الماضي في حالة انبعاث دائم بالنسبة للشخصيات (عائشة، مريم، الزوبعة، أم يوسف (جدّة الصغير)، أبو يوسف (جدّ الصغير)؛ لأنّ أحداثه ووقائعه بقسوتها ومعاناتها المتلاحقة لم تستطع أن تحد من غلوائه (نكبة 48، الهجرة الداخلية) الذي بقي مترسخاً وحياً في الذاكرة.

فعلى الرغم من وجود الشخصيات في الحاضر، لكنها ما زالت تعيش الماضي بكل تفاصيله المأسوية السوداء، محاولة من خلال وجودها في الحاضر(الغربة/المخيم) أن ترسم ملامح مستقبلها بالعودة إلى الوطن. ولكن آمالها تنتهي بهزيمة 1967، ومزيد من الغربة والضياع والتشرد والإحباط، وأن ما كانت تنتظره مستقبلاً (العودة) ما هو إلا وهم وضياع. مثلما حدث في الماضي (نكبة 1948) بصورة مماثلة.

تعيش الشخصيات في زمن الخطاب (الحاضر السردي)، ومنه تطل على زمن آخر، زمن بعض الوقائع والأحداث المروية -الاسترجاعات- من خلال التداعي والذاكرة، فتغدو في إطار زمنيين:

- زمن القصة الداخلي (1954-1968) الهجرة الخارجية من فلسطين.
- زمن القصة الخارجي (1948-1954) أحداث نكبة 48، والهجرة الداخلية في فلسطين.

يخضع سرد الوقائع والأحداث لإيقاع السرد ومتطلباته، إذ لا يخضع سرد الحدث الواحد أحياناً للتدرج الزمني التتابعي، وإنما لتداخل الأزمنة الداخلية، مما يعني التناسل اللاعضوي للأحداث. ففي حادثة موت أبي خليل في الكسارة، يبدأ السرد من نهاية الحدث، فيروي الراوي عبر مشهد درامي مجيء الرجال به ميتاً في كيس، ثم دفنه[27]. وبعد ذلك بصفحات يروي لنا كيفية موته في الكسارة، فالحدث يبدأ من نهايته [28].

ولكن على الرغم من تفجّر الماضي -الاسترجاعات الخارجية-، وتداخل الأزمنة الداخلية، إلا أن زمن الخطاب ظلّ يتجه صاعداً إلى الأمام بشكل أفقي حتى وصل إلى نهاية حكاية الصغير، يقول الراوي (الصغير):

"فرحاً لأن القذيفة التي ألصقتني بالأرض لم تصل لعصافيري، فرحاً لأن عصافيري كانت ترتفع وترتفع..

عصافيري، وعصافير أخرى لم أكن رأيتها من قبل...

وكان هناك رفوف سنونو، أيضاً.

فرحوا، لأنهم حين وصلوا، لم يجدوا غير قميصي في المكان"[29].

و تتداخل هذه النهاية المفتوحة دلالياً أمام تساؤلات المتلقي مع قصة سيدنا يوسف -عليه السلام- مع إخوته، فمقتل الصغير كان على يد إخوته (الفدائيين الفلسطينيين) الذين أطلقوا الرصاص عليه.

تسريع السرد: الخلاصة

تعدّ الخلاصة تقنية زمنية، وذلك أن وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة[30]، إذ تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[31].

سنعرض لمدى المفارقة (الاسترجاع) وسعتها، لنتبين طبيعة الخلاصة وعلاقتها بالزمن في الرواية. ونقصد بمدى المفارقة المسافة الزمنية التي يطالها الاسترجاع، أي طول أو مدة الأحداث المسترجعة[32]. ويتم تحديد المدى زمنياً من خلال القرائن المصاحبة للنص، وقد تكون غفلاً من أية إشارة زمنية وتحتاج إلى إعمال الذهن لتأويلها، وقد تكون غفلاً من أية إشارة زمنية ولا يستطيع تأويلها. أما سعة المفارقة، فيذهب النقاد عادة إلى قياسها بالصفحات والسطور.

الرقم	الحدث (الاسترجاع)	النوع	المدى	تحديد المدى	الاتساع
1.	حدث اللجوء (الشمال، غزة، مخيم الدهيشة، عمان).	خارجي-قريب المدى	6-5 سنوات	التأويل	9 سطور[33]
2.	حدث الخطبة (خطبة علي وعائشة في فترة اللجوء الداخلي في مخيم الدهيشة).	خارجي-قريب المدى	أسبوعين	قرينة	صفحتان ونصف[34]
3.	حكاية أبي محمد زوج أم خليل الأول، وموته على يد المصفحات الصهيونية في فلسطين عام 1948.	خارجي-قريب المدى	أيام	التأويل	نصف صفحة[35]
4.	حكاية الزوبعة في مجزرة دير ياسين.	خارجي-قريب المدى	أيام	التأويل	سطر ونصف[36]
5.	حكاية أم ثريا (موت أبنائها في قريتها في فلسطين).	خارجي-قريب المدى	سنوات	التأويل	صفحة[37]

6.	حكاية مريم (حبها لسلمان ضابط الصف في جيش الإنقاذ في قريتها بفلسطين).	خارجي-قريب المدى	ثلاثة أيام	التأويل	نصف صفحة[38]
7.	حكاية أبي يوسف وأم يوسف (مشاهدتها وحبها والزواج منها في قريتها بفلسطين).	خارجي-قريب المدى	أسابيع	التأويل	نصف صفحة[39]
8.	حرب 1948 واصطياد الصهاينة بالفخاخ.	خارجي-قريب المدى	شهور	التأويل	سطران[40]
9.	حكاية جيوش الإنقاذ العربية وهزيمتها في نكبة 1948.	خارجي-قريب المدى	أسابيع	التأويل	3 سطور[41]
10	حكاية الزوبعة مع أبي خليل، وتعلمه الخياطة أثناء الهجرة الداخلية في مدينة الخليل.	خارجي-قريب المدى	أسابيع		صفحتان[42]
11.	حكاية الزوبعة (مجزرة دير ياسين).	خارجي-قريب المدى	أيام	التأويل	صفحة[43]
12.	حدث اللجوء الداخلي (الشمال، غزة، الخليل).	خارجي-قريب المدى	شهور	التأويل	صفحة ونصف[44]

يتبين لنا من خلال مدى المفارقة وسعتها، أن الاسترجاعات الخارجية -قريبة المدى- ارتبطت بالخلاصة، إذ اختزلت الرواية عبر خلاصات إرجاعية في أسطر قليلة أو صفحة أو صفحتين أحداثا كبرى تغطي فترة زمنية طويلة (اللجوء الداخلي، نكبة 48، مجزرة دير ياسين...). فسارت القصة بسرعة قياسية متكيفة في خلاصاتها بالإشارة والتلميح أو العرض السريع عملاً بمبدأ تسريع السرد المتحكم في تقنية الخلاصة الإرجاعية[45].

لقد أدت الخلاصة الإرجاعية المرتبطة بزمن القصة الخارجي -قريبة المدى- وظيفة سردية تجلت بسد الثغرات الحكائية من خلال المعلومات التي قدمتها عن بعض الأحداث والشخصيات.

كما كانت استجابة لمقتضيات سرد زمن القصة، فحينما تحولت الخلاصات الإرجاعية من جراء تلخصيها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي، ولجأت لاختزالها، فإنها كانت تحقق مجموعة من الوظائف الزمنية، أولها: المرور السريع على هذه الفترات الزمنية، والذي لا يعني أنها غير جديرة بالاهتمام، وإنما أراد المؤلف أن يعرض لنا زمن القصة الداخلي لا الخارجي في سرده، وهي فترة الهجرة الخارجية بعد نكبة 48 (1954-1968). وثانيها: أن الخلاصات الإرجاعية ترتبط في أغلبها بأحداث كبرى ومتشعبة (نكبة 48، الهجرة الداخلية، مجزرة دير ياسين،...)، مما لا يسمح له بعرض تفاصيلها؛ لأنّ عرض التفاصيل سيخلّ بإيقاع الخطاب الزمني المعني بتصوير معاناة الفلسطينيين خارج فلسطين لا داخلها، إضافة إلى أن تفاصيل هذه الأحداث متناثرة بكثرة في الأعمال الأدبية والتاريخية وغيرها. وثالثها: أن اختفاء الخلاصة من زمن القصة وارتباطها بالاسترجاعات الخارجية حافظ على الإيقاع الزمني للنص، لأنّ وجود الخلاصة داخل زمن القصة يخلّ بإيقاع النص، فقد كان "بروست "يرى أن الانتقال من بطيء إلى سريع والعكس، أي الانتقال من التلخيص/المشهد والتناوب بينهما يترك القارئ متعباً لاهثاً، فيخلّ بإيقاع النص -كما في الرواية الواقعية التي كان التناوب بين التلخيص/المشهد، يحدد حركتها-[46].

وأخيراً نود الإشارة إلى أن الخلاصة أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، إضافة إلى أنها تتصف بالتجريد[47]، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي تمتاز بالأسلوب الأدبي. إنّ زمن القصة يخلو من الخلاصة؛ لأنّ القصة تمتاز بالبطء من خلال اعتمادها بشكل أساسي على تقنيني المشهد والوصف المكاني، وهاتان التقنيتان- كما سنلاحظ لاحقاً، اعتمدتا على الأسلوب التعبيري الأدبي-.

إبطاء السرد: المشهد/ الوصف المكاني.

المشهد:

يقصد بالمشهد عادة في الدراسات النقدية المشهد الحواري، والذي يدرس كأحد التقنيات الزمنية ضمن تعطيل السرد. ولكننا سنعرض للمشهد الحدثي المعبر عنه بالصورة التي قد يشوبها الحوار بين الشخصيات أو كلام الشخصيات حسب ما تقتضيه متطلبات السرد. يقوم السرد بتصوير مشهد لحدث معين قد يشوبه الحوار أو كلام للشخصيات ألا أن الحدث يبقى المحور الأساسي في المشهد.

تنتشر المشاهد الحدثية في الرواية لبث الحركة في السرد، وتقوية أثر الواقع فيه من خلال تصويره والتركيز عليه، وكذلك إحداث الأثر الدرامي من خلال الحوار أو كلام الشخصيات.

تعمد الرواية إلى تصوير المشاهد الحدثية بشكل ملحوظ، وذلك لتصوير معاناة الفلسطينيين في فترة الهجرة الخارجية. وهذه المشاهد باحتوائها على الجانب التصويري لا تعمل على تعطيل السرد وتعليقه مثل المشهد الحواري، وإنّما تقوم بتمديد زمن الخطاب لمشاهد معينة في زمن القصة. كما أن احتواء بعض المشاهد على الحوار أو كلام الشخصيات يشعر القارئ بنوعٍ من التباطؤ الذي يلحق وتيرة السرد.

لقد أصبحت تقنيات الصورة واحدة من أهم نقاط استيعاب التخييل المجتمعي المعاصر ومنحه آفاقه الكبرى. وتتم عملية الاستيعاب هذه في خضم ثقافي يساهم في تكوينه عناصر ثقافية أخرى في مقدمتها الأدب بجميع أجناسه[48]. وتعدّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية في الاستفادة من الصورة كونها جنساً أدبياً هجيناً غير مكتمل، قابلاً لاحتواء مختلف هذه الأجناس وصهرها في بنائه.

لذلك يصف نصر الله علاقة أعماله بالسينما- التي وصلت إلى حدود الاستحواذ – بقوله: "إن كتابتي للشعر قد تركت أثراً واضحاً في أعمالي الروائية، كما أن علاقتي بالسينما، التي تصل إلى حدود الاستحواذ، تركت أثراً غير عادي فيما كتبت من روايات، لذا لا أستطيع أن أتصور تجربتي الروائية خارج الشعر وخارج السينما[49]. فقد أصبح فن السينما جزءاً رئيسياً من تكوينه الثقافي، إذ تأثر به وأدمن عليه – على حد تعبيره-، وأصبحت تقنيات المشهد السينمائي- كما يرى – من التقنيات المهمة التي يستعيرها في كتاباته الروائية[50].

تعدّ السينما أكثر وسائل التعبير الفني واقعية، ولكنها تحافظ على قدر من الغموض. يلجأ نصر الله إلى الصورة في المشهد متأثراً بتقنيات الظاهرة البصرية (بصرية، سمعية، حركية)، لأنها أكثر ملائمة لتصوير الأحداث وتسجيلها، وذلك للاحتفاظ بالواقع، ونزوعاً لاستعادته، هذه الاستعادة عبر صورة مشهدية سينمائية بإمكاناتها وتقنياتها السينمائية التي يمكن من خلالها أن يقرّب الواقع إلى المتلقي، ويزيل تلك الفجوات المصطنعة والخارجية التي قد تشوه الواقع أو تجري تعديلات عليه[51].

وسنقوم بتحليل مشهد إحضار أبي خليل -توفي في الكسارات أثناء عمله- إلى بيته، وهو مشهد سابق لمشهد كيفية الوفاة أثناء العمل في الكسارات، وسنقوم بتقسيم المشهد إلى خمس لقطات صغيرة، للإشارة إليها أثناء تعليقنا عليه. يقول الراوي العليم:

"1- يصعدون الجبل، رجال تختفي ملامحهم خلف طبقات من الغبار الأبيض، ويعرفهم الناس، بين أيديهم كيس من الخيش يقطر دماً، وخلفهم أطفال فزعون، ونساء يلطمن خدودهن، لا أحد يعرف من أين أتوا.

2- والقلوب تخفق في أعلى الجبل.

أي بيت ذلك الذي ستنعق الغربان فيه اليوم؟ أي بيت؟ ودون أن تدري سحبتها خطاها باتجاه عائشة، عائشة التي لم تكن يوماً أكثر من ابنتها الثانية بعد حنّون، وهناك وجدت أم خليل نفسها تبكي، وتبكي معها عائشة، يبكي الصغير. وتبكي حنّون.

3- والرجال يصعدون الدرجات باتجاه بيت أم خليل، أمُّ خليل التي وجدت نفسها تبتعد عن بيتها، كما لو أن المصيبة ستعود إن لم تجدها فيه.

وضع الرجال الكيس على التراب، انفجرت حوله دائرة الدم.

4- أبعدوا الصغيرة عن أمِّها: صاح أحدهم.

وأشاروا لأمّ خليل أن تتقدّم، لكنها بقيت مكانها، تشدّ على ثوب عائشة كما تشدّ حنّون على ثوبها.

الفجيعة بكامل شروطها اكتملت: أبعدوا الصغيرة عن أمّها وصرخت فجأة: يابا.

: هل يعيدونك في كيس؟

تذكّرت عائشة أنّ أم خليل في شهرها السادس، كبر فزعها، وتذكّر الصغير صاحبه في تلك اللحظات، حاول الوصول إليه إلى ذراعي أم خليل، ذراعيها المشدودتين، المتصلّبتين كي لا تجد الفجيعة مكاناً بينهما.

: يعيدونك في كيس ودمك يقطر منه.

5- خيط طويل من الدم امتدّ ما بين الكسارة وبوابة البيت، يحدق الأطفال فيه بهلع ويسيرون على جانبه لا يجرؤ أحد منهم على تجازوه"[(52)].

يقدّم المشهد عبر سيناريو القص السينمائي، وكأننا أمام مشهد مصوّر في نقل الحدث. والتعبير عن طريق المشهد المصوّر يعني التعبير عن الحدث ظاهراً في توفير الدلالة البصرية (الصورة بكل أشكالها)، والدلالة الحركية (تفاعل الصورة مع المضمون، والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشهد)، ولذلك فالمشهد يحوي المرئي، المسموع، المتحرك.

لقطة (1): الرؤية البصرية (المرئي): رجال، نساء، أطفال.

المسموع (الصوت): فزع الأطفال، لطم النساء الخدود.

الحركة: صعود الرجال للجبل خلفهم أطفال ونساء. إذ يوفر الفعل دلالة الحركة (يصعدون).

لقطة (2): الرؤية البصرية (المرئي): أم خليل، عائشة، حنّون، الصغير.

المسموع (الصوت): البكاء.

الحركة: التركيز على الحركة الداخلية للشخصيات ممثلاً بالفزع (القلوب تخفق) لأن اللقطة داخل البيت، بيت عائشة.

لقطة (3): الرؤية البصرية (المرئي): الرجال، الكيس، الدم.

المسموع (الصوت): وجوم.

الحركة: صعود الرجال للدراجات الترابية، وضع الكيس أمام البيت مباشرة.

لقطة (4): الرؤية البصرية (المرئي): جميع الشخصيات.

المسموع (الصوت): أصوات الشخصيات، ويتم التركيز على صوت الصغيرة (حنّون).

الحركة: التركيز على حركة الطفلة الصغيرة (حنّون).

لقطة (5): الرؤية البصرية (المرئي): الأطفال، الدم.

المسموع (الصوت): الوجوم.

الحركة: حركة الأطفال، وسيرهم بجانب خيط الدم.

يعتمد الإيقاع السينمائي على مجموعة من التقنيات أهمها حركة الكاميرا، فالإيقاع الروائي في المشهد يعتمد على عدسة الكلمات أو كاميرا الكلمات، لتحقيق عنصر الإيهام بالحركة، إذ تتجلى هذه الحركة عبر التقاط اللقطات القريبة والبعيدة، على النحو التالي:

(1) لقطة قريبة: أسفل الجبل. (2) لقطة بعيدة: أعلى الجبل (بيت عائشة). (3) لقطة قريبة: وضع الرجال لكيس الدم أمام منزل أم خليل. (4) لقطة قريبة: اجتماع الرجال حول كيس الدم. (5) لقطة قريبة وبعيدة: الأطفال حول خيط الدم وتتبعه بعيداً.

يجوب الراوي في تمثيل الحدث الروائي بعدسته عبر اللقطات بين حركة الشخصيات من خلال الأفعال التي تضفي عليها دلالة الحركة (يصعدون، يسيرون،...)،وبين الفضاء المكاني (أسفل الجبل، أعلى الجبل)، والزماني (النهار/الظهر). فنحن أمام مقاطع تصويرية، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد، وتتميز بحركية سلسلة تلقائية، دون انتقال مفاجئ أو متعثر، فالراوي يمسح الأشخاص والأماكن. ويعزف على ملمح توصيفي، يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة[53].

تعدّ الكتابة بالكاميرا (عدسة الكلمات) من المؤثرات السينمائية الأساسية على الرواية، إذ يعمد الكاتب إلى كتابة نص معين يعتمد في بعض مواطنه على الوصف السينمائي للمشهد بدرجة عالية، أي تصبح الرواية مجموعة من الأحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة لنقل واقع محايد. والذي سيؤدي إلى تميّز المشهد كونه خالياً من التعليقات، وقد أطلقت عليه "كلود" تسمية

"عين الكاميرا"[54]. وعين الكاميرا تمثّل في الرواية الراوي العليم الذي يتولى عملية الوصف المشهدي في الرواية. فالمشهد يقوم بتصوير حركة الشخصيات في إطارها الزماني والمكاني، وينطلق من زاوية نظر محايدة، يجوب بعدسته متنقلاً من لقطة إلى أخرى، فهو راوٍ محايد خارج نطاق الحدث السردي عبر رؤيته من الخارج. والراوي يترصد الأحداث من الخارج، من دون أن يتعمق في دواخل الشخصيات، وذلك أن نقطة الرصد تظل من الخارج، وهذا هو شرط الأسلوب السينمائي أو عين الكاميرا[55]. أما أصوات الشخصيات في المقطع الرابع وخصوصاً صوت الطفلة (حنّون)، فهي أصوات داخلية تبرز في المشهد لمنحه البعد الدرامي من ناحية، ومنح الصورة أبعادها الذاتية من ناحية أخرى.

وإذا كان السرد عبر سيناريو القص (المشهد) يقوم بتمثّل الظاهرة الفيزيائية (بصرية، سمعية، حركية) التي تحيل إلى صلة مباشرة للواقع بصورة آلية عبر حركة الكاميرا وعينها، إلا أن هذا لا ينفي أن الخطاب التمثيلي (سيناريو القص) يحتوي على مزيد من الشفرات عبر التكثيف، وهو إحدى ميزات هذا الخطاب. فإذا كان "بازان" يذهب إلى أن الصورة التي يقدمها صانع الفيلم هي في جوهرها تسجيل موضوعي لما يوجد في الواقع، فإن هذا لا ينفي ولا يلغي المساحات التخيلية الشاسة والمتنوعة التي يتيحها السرد السمعبصري[56].

يعتمد سيناريو القص على الظاهرة الفيزيائية (بصرية، سمعية، حركية)، وهذه العناصر تبدو في المشهد متوافقة لا متعارضة مع بعضها. وتعكس جماليات فائقة في البلاغة التصويرية. تعتمد بلاغة الصورة في المشهد على ملامح توصيفية مرئية للشخصيات، يقول الراوي في وصف رجال (نكرة): "**تختفي ملامحهم خلف طبقات من الغبار الأبيض**". فإضافة إلى واقعية الصورة كونهم يعملون في الكسارات إلا أن بلاغة الصورة تتجلى من خلال عدم وضوح ملامحهم، واختفاء الملامح يدل على غياب هويتهم، ولا شك أن هذه الشخصيات لا تملك هوية حالية بسبب ضياعهم وتشردهم وغيابهم عن وطنهم. وكذلك حين يصف ذراعي أم خليل المشدودتين المتصلبتين. كي يدلل على مدى الفجيعة التي أصابتها. وهذه الملامح التوصيفية الخارجية تتضافر مع الملامح التوصيفية العامة لدواخل الشخصيات. إذ يقول: "**والقلوب تخفق بفزع في أعلى الجبل**"، فيصف حالة الفزع والخوف الداخلي للشخصيات في أعلى الجبل (أم خليل، عائشة، حنّون، الصغير). إن بلاغة الصورة عبر الوصف وحركة الشخصيات داخل المشهد بتلقائية،يجعلنا أمام مشهد يتميز ببلاغة تصويرية لفاجعة تخص جميع الشخصيات.

تتم عملية السرد من خلال متواليات جملية، ويكسب الروائي هذه المتواليات أبعاداً صورية من خلال المشهد، الذي يرتبط مع مشاهد أخرى تتعلق بأحداث معينة. وبذلك تسهم هذه

المشاهد المتفرقة في تشكيل أحد المعاني الدلالية للرواية من خلال اتصالها واحتوائها على عدد من العلامات التي تحمل رسائل موجهة للمتلقي.

إنّ مشهد إحضار أبي خليل إلى بيته ميتاً في كيس، هو مشهد سابق لحدث موته أثناء عمله في الكسارة[57]. كما أن هذا المشهد يتعلق بمشهد لاحق، يصوّر فيه أبا الصغير أثناءعمله في محدود أبي إسماعيل، وعصيانه في قفص الحديد الذي كان يقوم بلحمه على مرأى من ابنه وزوجته وعامة الناس، وعدم استطاعته الخروج من القفص إلا بصعوبة بالغة من خلال فرد الأوكسجين[58]. كما نجد مشاهد أخرى مبثوثة في الرواية، مثل مشهد العراك بين أم الصغير وأم خليل على الماء[59]، وغيرها من المشاهد.

وبذلك تعرض الرواية عبر هذه المشاهد جانباً من حجم العناء الفظيع الذي عاناه الفلسطينيون أثناء تهجيرهم من فلسطين. فيموت الرجال هرساً، وتتناثر أشلاؤهم في البعيد أثناء العمل غير الإنساني في الكسارات -حادثة أبي خليل-. ويذوقون صنوف القهر والإذلال عبر العمل الشاق لكسب دراهم قليلة لا تكفيهم مؤونة الحياة- حادثة أبي الصغير-. كما يذوقون صنوف الإذلال والحرمان أثناء الوقوف لاستلام الإعاشة أو الحصول على الماء -حادثة عراك أم الصغير مع أم خليل-. يلجأ الراوي عبر توصيف المشاهد والوقائع التي أتت عليها الرواية، إلى تصوير الواقع الذي يكتظ بالبشاعة أكثر من اكتظاظه بالجمال، من خلال تصوير جزء من قسوة حياة وواقع اللجوء الفلسطيني، التي هي جزء من معركته مع وجوده في واقع لم يختر وجوده فيه، وإنما أجبر على العيش فيه بالتهجير القسري[60].

الوصف المكاني:

إذا كان السرد يشكّل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان[61]، إذ يمثّل الوصف الأشياء المتجاورة والمتقاطعة مع المكان. ومن خلال الوصف، كما يرى "هامون"، يتقلص زمن التخييل وينكمش أمام تسارع زمن الكتابة، ويترتب على ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي[62].

يعدّ المكان بعدا محورياً في بنية الرواية، وذلك عبر ثنائية المكان: المكان الحاضر ممثلاً بأمكنة اللجوء بدءاً بالمغاور ثم مخيم الوحدات، والمكان الغائب ممثلاً بفلسطين. وقد أخذ المكان من خلال وصفه بعداً دلالياً عميقاً في منطق الحكي، إذ انكشفت من خلاله مشاعر الشخصيات ورؤيتها للمكان الغائب عبر ذاكرتها المكانية وما يتصل بها من أحداث، وقد تجلّت هذه المشاعر بانتمائها وحنينها الدائم للمكان الغائب (فلسطين)، فظلّ عنصراً بارزاً عند مواجهة المكان الحاضر (مكان اللجوء) وقابعاً وراء كل حدث.

لقد مثّلت فلسطين مكاناً غائباً على المستوى المكاني للرواية بسبب ضياعها واحتلالها، ولكنّها ظلت حاضرة على المستوى الذهني للشخصيات، لأنها ذاكرة مكانية مشتركة بين جميع الشخصيات. فعلى الرغم من مغادرة الشخصيات للمكان الغائب إلا أنه ظلّ مركز جذب لهم، وموجهاً لسلوكهم في المكان الجديد (مكان اللجوء)، فهو المكان الذي يعودون إليه ذهنياً للحصول على الهدوء النفسي، والأمل مرحلياً للخروج من التمزق والغربة والمعاناة النفسية الحادة. لذلك نجد في وصف أمكنة اللجوء (المغاور، المخيم) جزئيات المكان الغائب مبثوثة فيه (الدوالي، أشجارهم الفلسطينية، خضرتهم...) ليبقى مكاناً حاضراً على المستوى الذهني والعقلي للشخصيات من ناحية. وليضفي الأمل بالرجوع عبر التكيّف المرحلي مع قسوة المكان الطارئ القاسي (اللجوء). يقول الراوي في وصف المغاور -بداية سكن الفلسطينيين-:

"رياح صغيرة ناعمة هبّت، وغسلت روح الصغير، فبدا أكثر فرحاً بالحياة وإقبالاً عليها من أي إنسان في ذلك السفح. انتشر البشر في بيوت متباعدة، زرعوا أمام المغاور دواليهم، وهم يدركون أن إقامتهم هنا لن تطول،يتجولون وخضرتهم معهم، يرحلون وخضرتهم معهم. ويَشْقَون. ولم تكن الأشجار التي يحبونها، أشجارهم الفلسطينية، عاجزة عن أن تنمو في هذه السفوح، فزرعوها، وهم على يقين أنهم سيتركونها ذكرى لأيام قاسية عاشوها بعيداً عن وطنهم"[63].

ويقول الراوي في وصف المخيم -بعد الانتقال إليه من المغاور-:

"(مخيم الوحدات)

الشتاء الأول لا ينسى..

كأنه شتاء العالم الأول.

معلبات الإسمنت تنتشر على مسافات لا يحدها نظر، ولا يدركها خيال، لعبة التكرار في الغرف الصغيرة، في المساحات الضيقة، الأرض الطينية التي ستتعب الأقدام طويلاً قبل أن تشَق دروبها فيها.

الأرض جرداء، سوى من تلك الأشجار المتناثرة حول مستشفى (الأشرفية). رمادياً ينتشر الصباح بين الغرف، ضباب كثيف يلف المدى"[64].

ويقول الراوي في وصف المخيم:

"دخل الخريف.

ازداد فضاء المخيم حلكة، خريف ضرب الشوارع والدوالي، الدوالي التي تحمل زارعيها إلى دواليهم الأخرى، تعرى التوت، ثار الغبار، اقتحم شقوق النوافذ والأبواب، تراكم في العيون، فوق الأواني والصور"[65].

يعتمد وصف السند المرجعي -تطور السكن من المغاور إلى المخيم- على الطريقة التصويرية، التي ترتكز على الرؤية البصرية، إذ يتم عبر عدسة الكاميرا تصوير المشاهد المكانية من خلال رصدها الخارجي (بيوت متباعدة، معلبات، أرض جرداء، طينية،..."، ورصدها الداخلي (مساحات ضيقة،...). وكأننا أمام عدسة تقوم بتصوير مشهد للمكان محاولة بث الروح فيه من خلال اللون (رمادياً ينشر الصباح بين الفرق، ازداد فضاء المخيم حلكة)، والحركة (يتجولون، يرحلون، يشقون)، والجو (ضباب كثيف، ثار الغبار،...). وهذه الطريقة في وصف الراوي المتخيل يعطي قيمة للمكان المرجعي أو السند المرجعي (الواقعي)، لأنه يتعلق بتصوير المكان تصويراً يستحق التأمل. ويعكس حالة الوضع الاجتماعي والتاريخي للفلسطينيين في أرض اللجوء. فالوصف الأدبي هنا يتقاطع مع فضاء العالم الخارجي، الكون المعيش، إذ لا نستطيع أن نجد فضاءً أدبياً لا يحده هذا التقاطع[66].

ولكن يتعين علينا ألا ننسى الخاصية الجمالية واللغوية التي تنجز هذا الوصف، عبر تعريض المكان لآليات الانزياح والانكسار، وتلك استراتيجية النص في تفتيت المعنى الواقعي/الثقافي، وامتصاصه وإنتاجه بصورة مغايرة، حتى تتحقق الوظيفة الشعرية/الجمالية التي بها يتمظهر المكان في الخطاب النصي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك الأبعاد البنيوية، والدلالية، والرمزية، والإيديولوجية[67]. فيصبح الوصف -حسب رؤية ريكاردو- وصفاً خلاقاً في ابتعاث المعنى وتشكيله في النص الروائي[68].

يشع وصف مخيم الوحدات نسيجاً من الدلالات التي تتشابك مع دلالات أخرى على مستوى الشخصيات والأحداث. وتتجلى هذا الدلالات عبر الوصف الخارجي للمخيم.

فالغرف معلبات إسمنتية، ومتشابهة (مكررة)، والأرض جرداء إلا من بعض الأشجار الخضراء المتناثرة حول مستشفى الأشرفية، كما أن الأرض طينية. وكأنّ الراوي يصف الشخصيات ذاتها. فالشخصيات متشابهة في مصيرها من اللجوء والتشرد، كما أنها تمثل شخصية واحدة مكررة. ووصف الغرف بالمعلبات يوحي أن ما بداخلها مسحوق مطحون، فالشخصيات مسحوقة مطحونة داخل هذه الأمكنة. أما الأرض فهي طيبة جرداء، والشخصيات موحلة في هذه الأرض/أرض الغربة واللجوء، وجرداء لا تملك قوت يومها، فقيرة، فهم لا يملكون إلا بعض الأمل (الأشجار الخضراء المتناثرة) في الرجوع إلى وطنهم، وهذه الأشجار تذكّرهم بهذا الأمل.

أما الوصف الداخلي، فمساحات الغرف ضيقة، وكذلك حال الشخصيات التي تعاني من ضيق داخلي، ينبع من وحل الغربة ورائحتها الكريهة التي تلازم الشخصيات.

ويتشابك الوصف مع دلالات الأحداث ويتطور بتطورها، ففي وصف المخيم في الشتاء، الذي يأتي في بداية السكن في المخيم، يقول الراوي: **"رمادياً ينتشر الصباح بين الغرف، ضبابياً كثيفاً يلف المدى"**. ويعكس هذه الوصف في بداية السكن رؤية الشخصيات لحدث الرجوع إلى فلسطين، فقد كانت رؤيتها رمادية (ضبابية) غير واضحة المعالم لحدث الرجوع، إذ لا تملك رؤية واضحة لمستقبلها. ومع تقدّم الزمن وقبل وقوع حرب 1967 وأثناء وقوعها، يأتي وصف المخيم في الخريف الذي **"يزداد حلكة، تعرى التوت، ثار الغبار، تراكم في العيون، فوق الأواني والصور".**لقد أصبحت رؤية الشخصيات لحدث الرجوع إلى وطنها معتمة تماما، بسبب ما تحمله الأحداث من مفارقة ساخرة. "فباب التطوع يفتح، والحكومة تقول أنها وزعت الأسلحة على الأهالي ويحدق الأهالي في أيديهم فيجدوا أيديهم فقط"[(69)]. "وطلائع الجيوش المهزومة المنسحبة تصل إلى عمّان تحت نظر الشخصيات، والأخبار تزف كل خمس دقائق إسقاط طائرة من طائرات العدو"[(70)]. هذه المفارقة بين الواقع الفعلي الذي تشاهده الشخصيات، وبين الكلام الذي يقال، جعل الشخصيات غير قادرة على الرؤية. كما أن الحرب بدورها قد عرّت كل شيء وفضحته.

Time Structure in the Novel "Birds of Carefulness"

Naser Hassan Yacoub, *Basic Science Department*, *Al-Husson University College*, *Al-Balqa University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This paper discusses the structure of time in Ibrahim Nasrallah's novel "birds of carefulness" which was published in 1996. The time is analyzed here in respect to both the time of the story and the time of discourse. The temporal narrative rhythm is also discussed through highlighting the techniques of narration acceleration such as conclusion and narration breakdown such as scene and place description.

قدم البحث للنشر في 2010/3/22 وقبل في 2010/12/5

الهوامش:

(1) نصر الله، إبراهيم. طيور الحذر "رواية". المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط3، 2000.

(2) الرواية الثانية: طفل الممحاة، 2000، زمن القصة (1920-1948). الرواية الثالثة: زيتون الشوارع، 2002، زمن القصة (1948-1967).الرواية الرابعة: أعراس آمنة، 2004، زمن القصة (1988). الرواية الخامسة: تحت ضحى الشمس، 2004، زمن القصة (1988). الرواية السادسة: زمن الخيول البيضاء، 2007،زمن القصة (نهاية القرن التاسع عشر، 1948).

(3) صالح، صلاح: ممكنات النص. دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع: اللاذقية، 2000، ص 37.

(4) يقصد بزمن القصة: المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع والمواقف المعروضة. انظر: جيرالد، برنس: المصطلح السردي، ص 78. وقد استخدم هذا المصطلح (زمن القصة) جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية". والناقد سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، ونجد مصطلحات أخرى عند النقاد العرب رديفة لزمن القصة، ومنها: زمن الحكاية، زمن المحكي، زمن الوقائع والأحداث، زمن السرد، وغيرها.

(5) نصر الله، الرواية، ص 34.

(6) نصر الله، الرواية، ص 8.

(7) نصر الله، الرواية، ص 341.

(8) أقيم المخيم عام 1949، ويقع جنوب مدينة بيت لحم، ويبعد عنها حوالي 3 كم، على يسار الطريق الرئيس، بيت لحم-الخليل، ويبعد عن مدينة القدس 23كم، يمتد بشكل طولي، بمحاذاة الشارع يلتقي مع حدود قرية أرطاس، من الناحية المقابلة منطقة جبلية غير مستغلة. ويرتفع المخيم عن سطح البحر 800م، بلغت المساحة، عام 1949، حوالي 285 دونماً، وصلت إلى 340 دونماً. كان عدد السكان، عند الإنشاء، حوالي 3200 نسمة، جاءوا من 53 قرية ومدينة، إثر نكبة 48 وبلغ عددهم، عام 67، حوالي 4200 نسمة، وفي عام 1995، حوالي 8694 نسمة انظر: http://www.palestineremembered.com.

(9) نصر الله، الرواية، ص 341، 342.

(10) نصر الله، الرواية، ص 346.

(11) ويقصد بزمن الخطاب: الوقت الذي يستغرقه عرض الوقائع والأحداث المروية كنقيض لزمن القصة. انظر: جيرالد، برنس: المصطلح السردي، ص 78. وقد استخدم هذا المصطلح جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية". كما استخدمه سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي". ونجد مصطلحات أخرى عند النقاد العرب رديفاً لزمن الخطاب، منها: زمن الحكي، زمن القول، زمن المبني الحكائي، وغيرها.

(12) انظر: القصراوي، مها. الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص 72، 73، لجأت الرواية العربية الحديثة في الستينيات إلى خلق حالة تنافر بأشكال مختلفة بين ترتيب زمن القصة وزمن الخطاب، متجاوزة الرواية العربية حتى أواخر الخمسينيات، التي كانت تعتمد بشكل عام على البناء التتابعي للزمن، مثل رواية عبد الكريم غلاب: وعاد الزورق إلى النبع، ونجيب محفوظ: الحرافيش. انظر. القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 65-70. وقد اتخذت الرواية العربية الحديثة أبنية زمنية مختلفة، مثل البناء التصاعدي المتداخل، والبناء الدائري، والبناء التزامني، وبناء المتوازيات الزمنية، والبناء المتشظي.

(13) يقطين، سعيد. القراءة والتجربة. دار الثقافة: الدار البيضاء، 1985، ص 294.

(14) نصر الله، الرواية، ص 7.

(15) نصر الله، الرواية، ص 34.

(16) نصر الله، الرواية، ص 36-37.

(17) نصر الله، الرواية، ص 50.

(18) نصر الله، الرواية، ص 51.

(19) نصر الله، الرواية، ص 84.

(20) نصر الله، الرواية، ص 100-101.

(21) نصر الله، الرواية، ص 194.

(22) نصر الله، الرواية، ص 218.

(23) نصر الله، الرواية، ص 219

(24) نصر الله، الرواية، ص 321-322.

(25) نصر الله، الرواية، ص 324.

(26) نصر الله، الرواية، ص 341.

(27) نصر الله، الرواية، ص 39.

(28) نصر الله، الرواية، ص 43-46.

(29) نصر الله، الرواية، ص 380.

(30) بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي: بيروت، 1990، ص 145.

(31) لحمداني، حميد. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي: بيروت، 1991، ص 76.

(32) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122، 123.

(33) نصر الله، الرواية، ص 34.

(34) نصر الله، الرواية، ص 36-37.

(35) نصر الله، الرواية، ص 50.

(36) نصر الله، الرواية، ص 51.

(37) نصر الله، الرواية، ص 84.

(38) نصر الله، الرواية، ص 100-101.

(39) نصر الله، الرواية، ص 194.

(40) نصر الله، الرواية، ص 218.

(41) نصر الله، الرواية، ص 219.

(42) نصر الله، الرواية، ص 321-322.

(43) نصر الله، الرواية، ص 324.

(44) نصر الله، الرواية، ص 341.

(45) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص 147.

(46) قاسم سيزا. بناء الرواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1984، ص 60، 61.

(47) انظر: قاسم. بناء الرواية، ص 61.

(48) انظر: محقق، نور الدين: تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، 2009 http://www.fikrwanaj.aljabriabed.net، ص1.

(49) نصر الله، إبراهيم: في التجربة الروائية شهادة (1) تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون البصرية، ص 10، http://www.althakeran.net.

(50) انظر: نصر الله. تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون البصرية، ص 3.

(51) انظر: مسلم، طاهر. مشاهد-أساليب السرد في الخطاب السينمائي. جريدة الزمان، ع 2197، 2005. http://www.azzaman.com.

(52) نصر الله، الرواية، ص 39، 40.

(53) فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح: الكويت، 1992، ص 189.

(54) انظر: مسلم. مشاهد-أساليب السرد في الخطاب السينمائي.

(55) انظر: عبيد، صابر والبياتي موسى. الكون الروائي "قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 2007، ص 64.

(56) انظر: مسلم، مشاهد-أساليب السرد في الخطاب السينمائي.

(57) نصر الله، الرواية، ص 43-47.

(58) نصر الله، الرواية، ص 91-93.

(59) نصر الله، الرواية، ص 13.

(60) انظر: صالح، ممكنات النص، ص 45.

(61) لحمداني، بنية النص السردي، ص 79-80.

(62) نقلا عن هامون،انظر: بحرواي،، بنية الشكل الروائي، ص 79.

(63) نصر الله، الرواية، ص 28.

(64) نصر الله، الرواية، ص 94.

(65) نصر الله، الرواية، ص 246.

(66) انظر: نجمي، حسن. شعرية الفضاء. المركز الثقافي العربي، بيروت، 200، ص 39.

(67) حسين، خالد. شعرية المكان في الرواية الجديدة، كتاب الرياض، العدد (83)، 2000، ص 60.

(68) انظر: نجمي، شعرية الفضاء، ص 73.

(69) انظر: نصر الله، الرواية، ص 340.

(70) انظر: نصر الله، الرواية، ص 342.

المصادر والمراجع

بحراوي، حسن. (1990). **بنية الشكل الروائي**. المركز الثقافي العربي: بيروت.

برنس، جيرالد. (2003). **المصطلح السردي**. ت: عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة.

حسين، خالد. (2000). شعرية المكان في الرواية الجديدة. **كتاب الرياض**، العدد (83).

صالح، صلاح. (2000). **ممكنات النص**. دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع: اللاذقية.

عبيد، صابر والبياتي سوس. (2007). **الكون الروائي**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت.

فضل، صلاح. (1992). **أساليب السرد في الرواية العربية**. دار سعاد الصباح: الكويت.

قاسم، سيزا. (1984). **بناء الرواية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.

القصراوي، مها. (2004). **الزمن في الرواية العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت.

لحمداني، حميد. (1991). **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي: بيروت.

محقق، نور الدين. (د.ت). **تقنية الكتابة بين الرواية والسينما**. http://www.fikrwanaj.aljabriabed.net.

مسلم، طاهر. (د.ت). **مشاهد- أساليب السرد في الخطاب السينمائي**. http://www.azzaman.com.

نجمي، حس. (2000). **شعرية الفضاء**. المركز الثقافي العربي: بيروت.

نصر الله، إبراهيم. (2000). **طيور الحذر "رواية"**. ط3. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

نصر الله، إبراهيم. (2000). **في التجربة الروائية شهادة (1): تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون البصرية**. http://www.althakerah.net.

يقطين، سعيد. (1985). **القراءة والتجربة**. دار الثقافة: الدار البيضاء.