المجمع **15** (2020/1441)، 231-276

تشكيل الزمن في الرواية النسائية الفلسطينية في مطلع القرن الحادي والعشرين

كمال أحمد غنيم[1] ووداد محمد ريان[2]

ملخّص

يقدّم البحث تصوراتٍ حديثة لمفهوم الزمن في الرواية النسائية الفلسطينية ويعتمد طريقة "جيرار جينيت" في قولبة الزمن ورصده من خلال تصنيفاتٍ ثلاثة، هي: الترتيب، والديمومة، والتواتر، من خلال علاقات التماثل والاختلاف بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي، والنظام الزمني الزائف لترتيبها في المحكي.

ويعنى برصد التحريفات الزمنية الناتجة عن طبيعة هذه العلاقات، مما يفسّر نجاح الكاتبات الفلسطينيات في تشكيل أحداث رواياتهن برؤية خاصة، تستفيد من تقنيات الرواية الحديثة، معتمدة على توتير نسيج حكايتهن، وإثارة نهم المتلقي. هذه الرؤية التي تظهر مدى وعي هذه المرأة بمتطلبات الواقع وتغيرات الزمن، وقدرتها على إبراز الجمال حولها، ورصد المشاعر والدفاع عن وجهة نظر المرأة وإبراز هموم الوطن العامة، وهمومها الخاصة من خلال استخدام التقانات السردية الحديثة.

المقدمة:

الرواية الفلسطينية حديثة العهد ضمن الكتابة الأدبية التي تمارسها الكاتبة الفلسطينية، التي اتجهت لكتابة القصة القصيرة والمقال، تناولت الكاتبة من خلال الرواية علاقتها بالوطن والأرض، بقضيتها الخالدة من جهة، وعلاقتها بالرجل من جهة أخرى، وعلاقتها بالعالم الخارجي من جهة ثالثة، فلا تخلو رواية المرأة من حضورٍ واسع للهم الفلسطيني، كما لم يلغِ هذا الجانب اهتمامها بشخصها وهمومها، ولم تبتعد المرأة في كتاباتها عن طرح قضايا مجتمعها وانصهارها في هموم المجتمع المشرد والمنفي.

[1] الجامعة الإسلامية – غزة.

[2] جامعة فلسطين – غزة.

يتناول البحث بالدراسة، الزمن الروائي وكيفية تمظهره عند عددٍ من الروائيات، مقسماً الزمن الرّوائيّ إلى زمن داخليّ وزمن خارجيّ، مبيّنًا ما يشمل كلّ منهما، ويوضّح العلاقة بين زمن المحكيّ (القصّة)، وزمن الحكي (السرد)، وما يربط بينهما من ترتيب، ديمومة، وتواتر، مستشهدًا بنماذج سرديّة كثيرة منسولة من الروايات النسائيّة المثبتة في تضاعيف العمل.

المنهج:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لوصف الظواهر الفنية وتحليلها.

التمهيد:

للزمن أثرٌ كبيرٌ في الفنون الأدبية، والزمن الأدبي زمنٌ إنسانيّ، فهو زمن التجارب والصراعات، زمن الانفعال والاستقرار، ويعد أحد المباحث الرئيسة المكونة للخطاب الروائي، تتشكل منه معمارية النص الروائي؛ حيث يمتد هذا الزمن على مساحة الرواية، وهو بؤرة تنسحب إليها خيوط العمل الفني، من أمكنةٍ وشخصيات.

والنص الروائي هو الأنسب لدراسة تقنية الزمن، فهو محور الرواية، "وعنصرًا أساسيًا في العمل الأدبي، وخاصة العمل الروائي لأنّ العلاقة بينهما علاقة مزدوجة فهي تتشكل داخل الزمن، فالزمن يقدم لنا العمل الأدبي عن طريق اللغة المشحونة بإشباعاتٍ فكريةٍ وعاطفية، وذلك لكي تعيش الشخصية كل اللحظات بنشاطٍ وحيويةٍ مع حركة الزمن"[1]، وقد وصف جنيث الرواية في كتابه " خطاب الحكاية بأنها": "ا مقطوعة زمنية"[2].

وقد تعددت التعريفات الاصطلاحية للزمن، فمنها تعريف سيزا القاسم "الزمن من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنًا زمنيًا - لو صنفنا

[1] ينظر: مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ط.1. (الأردن: دار فارس، 2004)، 43.

[2] جيرار جينيث، **خطاب الحكاية**، ط.2. ترجمة: محمد معتصم وآخرون (د.م.: المجلس الأعلى للثقافة، 1997)، 45.

الفنون إلى زمانية ومكانية- فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن"[1]، وفي تعريفٍ آخر للزمن" العصر أو المرحلة التي تدور فيها أحداث القصة أو الرواية، وهو عنصرٌ رئيسٌ في الرواية التقليدية، وغير ذي شأن في الرواية الجديدة"[2].

أما مها القصراوي فقد عرفته بأنّه "صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة... بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش، وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي"[3].

لقد حازت دراسة الزمن على اهتمام النقاد، خصوصًا في الدراسات السردية، إذ أنّه أحد التقنيات الخاصة ببنية السرد، وكان الاهتمام به من حيث كيفية تمظهره واشتغاله في النصوص الروائية، فهو يمثل أحد العناصر داخل الحكاية، ولا يمكن بمكان الاستغناء عنه إذ إنّه يمنح الرواية المصداقية والواقعية، ويوهم بحقيقة الرواية. وكان الشكلانيون هم أول من أدرج الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربط أجزاءها[4]، لقد فصلوا بين عنصرين مهمين من عناصر السرد، وهما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، وأما الثاني فلا يأبه للقرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث، وتقديمها للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به في العمل [5].

---

[1] سيزا القاسم، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** (مصر: مكتبة الأسرة، 2004)، 26.

[2] سمير حجازي، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة** (بيروت: دار الراتب الجامعية، 1997)، 196.

[3] مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، 42.

[4] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ط.1. (الدار البيضاء/ لبنان: المركز الثقافي العربي، 2009)، 107.

[5] المرجع السابق، 107.

إذاً الزمن مرآة لما يعتري الشخصيات والأماكن من تغييراتٍ على المدى الممتد. والزمن وهمي، له بعدٌ نفسي لا مادي، غير محسوس، والوعي به يكون من خلال تأثيره الخفي وتمظهره في الأشياء المجسدة، وللزمن امتدادات تنصرف إلى الماضي والحاضر والمستقبل[1]. وإن أكثر الباحثين ما فتئوا يميلون إلى اعتبار الرواية فنًا زمنيًا بالدرجة الأولى، لأن العوامل والأعراف الزمنية تؤثر عليها، أكثر من أي شيء آخر، فالفعل السردي في الأصل هو حركة في الزمن، وما الوصف الذي يتخلل الأحداث إلا استراحات بين الأحداث إلى حين عودتها[2]. ونرى أن الوصف وغيره من مكونات السرد، يُحسب ضمن الزمن الحكائي للحدث، الذي يستغرقه الحكي في مقارنته بالزمن الحقيقي للحدث، عندما نتكلم عن ديمومة الزمن.

أنواع الزمن: ينقسّم الزمن الروائي إلى قسمين:

1- الزمن الروائي الداخلي: الزمن الواقع داخل النص، ويسميه الباحثون بالزمن التخيلي، وهو ما يهم في البحث القائم على النصوص الروائية، وما تنتجه من عالم متخيل، يحكمه زمن أنتجته هذه النصوص[3]. وهو يشمل:

- **زمن القصة:** "وهو زمن المدة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، أي زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات الأخرى"[4].
- **زمن الخطاب أو السرد:** وهو "الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب الذي تبرزه العلاقة بين الراوي والمروي له"[5].

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع. 240، كانون الأول، 1998)، 234. (بتصرف)

[2] حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط.1. (الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 2000)، 76.

[3] سيزا القاسم، **بناء الرواية**، 26.

[4] إدريس بو ديبة، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ط.1. (قسطنطينية: د.ن.، 2000)، 161.

[5] المرجع السابق، 162.

- **زمن النص:** "وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم الكاتب بها في لحظةٍ مختلفةٍ عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد (زمن الكتابة) و(زمن القراءة)"[1].

2- الزمن الروائي الخارجي:

ويشتمل الزمن الروائي الخارجي على نوعين:

- **زمن الكتابة:** وهو الزمن الذي كتبت فيه الرواية، وهو زمنٌ تاريخيّ، يحمل هذا الزمن معه الظروف والملابسات التي كتب فيها الروائي.
- **زمن القراءة:** ويتعلق بالقارئ، وهو زمن استقبال العمل الروائي، والقارئ اليوم غير القارئ التقليدي، فهو يعيد بناء النص مرة أخرى بقراءته.

فالأزمنة الخارجية تحيط بالنص من خارجه، بينما الأزمنة الداخلية تخص العالم المتخيل داخل الرواية.

وقد شغل الزمن الداخلي الكتاب والنقاد، فهو يحدد إلى حدٍ بعيدٍ طبيعة الرواية ويشكلها، وقد تطور من الشكل البسيط للزمن، إلى خلط المستويات الزمنية، مما أدى إلى تلاحم وتداخل الزمن في الرواية الجديدة. ولقد ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، وظهرت نظريات لدراسته من أهمها دراسة جيرار جينيت[2]. وهو من أهم النقاد الذين اعتنوا بعنصر الزمن في عملية القص عامة، وفي الرواية خاصة، في سياق دراسته رواية "بحث عن الزمن الضائع". واعتبر "جينيت" الزمن السردي زمنًا مزيفًا، ويتكون الزمن بحسبه -من زمنين، هما:

1- **زمن الشيء المحكي (زمن القصة)**
2- **زمن الحكي (زمن السرد أو الخطاب).**

---

[1] سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ط.1. (الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافي العربي، 1989)، 49.

[2] ينظر: سيزا القاسم، **بناء الرواية**، 37-40.

وهذان الزمنان (زمن الحكي - زمن الشيء المحكي) يرتبطان معًا من حيث الترتيب والديمومة والتواتر. وذلك ما يقاربه البحث بالتفصيل.

أولا- الترتيب الزمني للأحداث:

كانت الرواية التقليدية تعمد إلى بناء وقائعها وفق ترتيبٍ زمنيّ موضوعيّ، باعتماد التطور التدريجي للأحداث، في حين اختفى هذا التسلسل في الرواية الحديثة ولم يعد يخضع لمنطق الواقع، إنما تفكك الزمن إلى وحدات يتأرجح فيها السرد بين الماضي والحاضر[1].

مفهوم **الترتيب**: العلاقة التي تقوم بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية، وبين ترتيب الزمن الزائف في الحكي"[2]، وهو من جهة أخرى يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمنٍ ماضٍ له، أو ماضٍ قريب، أو بعيدٍ جدًا. يتفنن الراوي في استخدام هذا الأسلوب فيحقق ذلك التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظامٍ زمنيّ متميز[3]. وعدم تطابق الترتيب والتنافر بين الزمنين؛ زمن الحكي وزمن الشيء المحكي، يخلق **المفارقة السردية**، التي "تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيبين في القصة والحكي"[4]، تتمثل هذه المفارقات الزمنية في نوعين هما الاسترجاع والاستباق. والمفارقات هي إحدى المميزات التقليدية للسرد الأدبي، وتعرف بأنها: "الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية

---

(1) صالح- زوزو مفقودة، نصيرة، بنية الزمن في رواية بحر الشمال، واسيني الأعرج،-https: //revues.univ-ouargla.dz.

(2) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن- السرد- التبئير)**، ط.3. (لبنان: المركز الثقافي العربي، 1997)، 76.

(3) ينظر: آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط.1. (سورية: دار الحوار، 1997)، 69.

(4) يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، 76.

نفسها في القصة، ذلك أن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك" [1].

1- مفارقة الاسترجاع:

إحدى التقنيات التي تصوغ الإيقاع الزمني في الرواية[2]، ويطلق عليه اللواحق، الإرجاع، الاستذكار، والارتداد. ومهما تعددت الأسماء، فإن لها معنىً واحد: هو عمليةٌ سردية؛ بواسطتها "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[3]، وهو "عملية سردية تتمثل بالعكس، في إيراد سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[4]، فهي تحدث انكسارات لتراتبية الزمن، ويقسم الاسترجاع إلى ثلاثة أقسام[5]:

- **استرجاع داخلي:**

وهو رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعودًا من الحاضر نحو المستقبل، ليعود إلى الوراء قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود الزمن المحكي الأول، ليصل كما هو أقدم وأسبق من بدايته مما قد يتعرض السارد لخطر التكرار والتداخل[6]، "فيقدم الراوي الأحداث من المدة الزمنية للسرد الأساسي، يعود إلى

---

[1] جينيت، **خطاب الحكاية**، 47.

[2] نضال الصالح، **آليات التشكيل السردي في رواية جسر بنات يعقوب** ع. 49-50، (د.م.: الكاتب العربي، 2000)، 76.

[3] القاسم، **بناء الرواية**، 58.

[4] سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة** (الجزائر: الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعي، د.ت)، 80.

[5] القاسم، **بناء الرواية**، 40.

[6] عبد العالي بو طيب، **مستويات دراسة النص الأدبي (مقاربة نظرية)**. ط.1. (الرباط: مطبعة الأمينية، 1999)، 154.

ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"[1]، فهو استرجاع لأحداثٍ سابقةٍ في الحكاية، ومثال عليه:

- **تيار الوعي**:

هو أبرز تقنيات رواية الوعي الجديدة، وهو "حوارٌ بين الذات والذات، يناجي الإنسان نفسه محاولًا مناقشة قضية تهمه وتقلقه في اللحظة الراهنة التي يعيشها أو في المستقبل، وربما في الماضي القريب، وتبدأ المناجاة على الأرجح نتيجة مؤثرات نفسية داخلية"[2]*

يتجلى حضور الاسترجاع الذي تتحايل به الكاتبات على الترتيب التعاقبي للزمن بكثافة، وتكسر من رتابة السرد، حيث يتقطع زمن السرد في كثير من الروايات، فيستدعى الماضي ويتم توظيفه، فأبطال معظم الروايات لا يعيشون بمعزل عن الماضي، بل يستذكرونه بشكلٍ كبير. وهذا الارتداد إلى الوراء يعيد تشكيل الذات والزمن، فالزمن يتضاءل، تسيطر عليه الحالة الشعورية المتدفقة من أعماق الكاتبة، فرغم قوة الزمن وتسلطه إلا أنه يصغر ويضعف أمام التساؤلات وحوار الذات لنفسها:

"هو رجلٌ غريب لا أكثر، الماضي انتهى، ولى ورحل، ونحن الآن بعد الألفين، كنا مراهقين وصرنا عجوزين على الحافة، عشنا الحب المراهق بضع سنوات، ثم انقطعنا عدة عقود، خمسين سنة، ستين سنة، ربما أكثر، وطوال السنين كيف عشنا، وماذا فعلنا؟ ماذا أحببنا؟ وماذا كرهنا؟ كيف تبلورنا كإنسانين؟ رجل وامرأة، شخصيتين منفردتين، كل شخصيةٍ لها شكلها وملامحها، عمقها، سطحها، زواياها، كيف أعرف أنه صادق؟ أنه موثوق؟"[3].

---

[1] القاسم، **بناء الرواية**، 40.

[2] محمد أيوب، **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة**، ط.1. (د.م: سندباد للنشر والتوزيع، 2001)، 151.

[3] سحر خليفة، **حبي الأول**، ط.1. (لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2010)، 232.

فما تعيشه الكاتبة في هذه اللحظات النفسية المقلقة، هي عودة حبيب المراهقة بعد ما يزيد عن خمسين سنة، ليفرض وجوده عليها، فيبدأ حوار الذات الذي يجمع ما بين الذكرى والحاضر، وقد يكون إخماد للذات من شعور لا يناسب هذه السن الكبيرة.

وفي وسط الألم والتيه، يعود البطل للماضي فيناجي أمه، يذكر عهدها القديم بإنارة المصباح لهم في الليل، ويذكر حبه القديم كفاح، ويذكر زهرة أخته، التي فقدوها في الهجرة، وبكتها أمه طويلا، ليهاجر هو ثانية إلى ألمانيا، ويتزوجها دون أن يعرف هويتها وتموت محترقة، ويموت هو لموتها ولزواجه من أخته، هو استرجاع داخل وعيه:

"أهذه أنت يا أمي، أهو قنديلك الذي في يدك؟ لمَ تنيريه ثم تطفئينه، اتركيه مُشِعًا كي أعرف الطريق، لقد تزوجت زهرة يا أمي، وهي احترقت، لزهرة عيناك يا أماه، هل سأموت لأنني تزوجت أختي؟ لمَ لمْ أنعم بجوارك لمَ لمْ أتزوج جهاد في حياةٍ عادية؟ لمْ أستطع أن أقبل يديك لسنين طويلة يا أمي؟ أيُ ذنبٍ اقترفناه يا أمي كي تعاقبنا الحياة هكذا؟ أتعلمين كم ليلةٍ بكيت؟ أتعلمين يا مريم كم اشتقت إليك؟ وذاب قلبي حنينا كي أشتمّ يديك؟ وكم هفوت إلى رائحة المساء في البيت مع إخوتي، لقد مات إخوتي يا أمي وبقيت أنا"[1].

تعود الكاتبة إلى الماضي من لحظة الموت الحاضرة إلى لحظات الطفولة والصبا، عن طريق مناجاة الذات، يستسلم البطل لعذاب الروح والنفس، يستعيد عمرًا كاملًا بعد أن يعلم أن من تزوجها هي أخته التي فقدت في أثناء الهجرة وظنوها ماتت، ويستعيد أماً، وهجرةً، وحباً، وإخوة ماتوا أثناء الهجرة إلى ألمانيا وتركوه وحيداً، يسيطر عليه الماضي وتشتد عليه وطأة الزمن فتقتله.

ومن الواضح أن ذكرى فَقْد زهرة تنتمي إلى زمن سابق على بدايات القصة، مما يجعل استدعاء تلك الذكرى هو استرجاع خارجي يلقي بالضوء على الواقع الأليم، الذي يعيشه

[1] وداد طه، **حرير مريم**، ط.1. (بيروت: دار الفارابي، 2017)، 134.

البطل، وحجم المرارة المتراكمة بسبب جرائم الاحتلال، التي مزقت الشعب الفلسطيني، في تيه لا يعرف فيه الأخ أخته، والأب ابنته، نتيجة لحظة الهجرة المباغتة والمفجعة، التي ما زالت تلقي بظلالها المؤلمة على الأبطال حتى اليوم.

وفي رواية "الخيمة البيضاء"، تسترجع نشيد من خلال رسالة تصلها ذكريات وتساؤلات قديمة، تتداعى إلى ذاكرتها المتعبة:

"هل يبعث إليها رسالة للحياة، ولو من بعيد! أن تكف عن القلق وألّا تخاف، وأن تنتظر لترى ما ستظهره الأوضاع. ولكن، إلى متى؟ وهل للعمر بقية، هل يكفي العمر للمراقبة؟! راقبنا ونظرنا واشتغلنا، وها نحن جميعًا تحت مراقبة الأعداء قبل الأصدقاء، متى ينتهي كل هذا، وتفرج علينا جميعًا مختلف أحكام السجون التي يخلقها الوضع الحالي؟ هل خطر له أن رسالة الحياة واحدة بين الأسرى جميعًا، وأن عليه مشاركتها معها لأنها معهم... أيظل غازي وأخوها إلى الأبد خلف هذه الأسوار المروعة؟ أيظل السجن مليئًا محتشدًا بخيرة الشبان... تنطلق هذه العواصف فجأة مثل ثعلبٍ صغيرٍ يهرب في ليلةٍ صيف من عتبة بيوت غير مسموحٍ له دخولها"[1].

وتبدأ تساؤلاتها نتيجة لهذا الاستذكار، سَجْنُ زميلها وأخيها منذ زمنٍ طويل، حياتها المرهقة القلقة، الخوف والانتظار، لقد انفلتت الأفكار من عقالها فأرهقت ليلها بمناجاتها وتساؤلاتها. وتنطلق الاسترجاعات الملحة مسيطرةً عليها، كعواصفَ رعديةٍ تطبق على كيانها.

عودة السرد:

ومعناه "أن يعود الراوي التقليدي بضمير "الهو" بين الحين والآخر كي يتابع ما كان قد انقطع عن متابعته من أحداث القضية الواقعة في حاضر السرد الروائي، بسبب التناوب المستمر بين هذا النوع من الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي السابق، موظفًا -في ذلك-

[1] ليانة بدر، **الخيمة البيضاء**، ط.1. (عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 2016)، 175.

عنصر التشويق الفني لدى القارئ لمعرفة بقية الأحداث ومزيلًا -من ثمّ- الالتباس الذي قد يعتري فهمه، نتيجة الانقطاع المفاجئ في حاضر السرد الروائي..."[1].

وتبرز هذه المفارقة، في عودة الشخصية من اللحظة الحاضرة للماضي، احتجاجًا على مصير أختها، فتنتقي من الأحداث ما يخدم الخطاب السردي:

"اشتد التوتر بيني وبين كرم أبو راس بعدما لاحظت بخله الشديد خاصة حين كان يتناول الغداء في كل يومٍ خارج الدار كي لا يأتي بأيّ وجبةٍ لنشاركه إياها، وبعد أن لاحظت فقدان أختي أمل وزنها على نحوٍ مخيفٍ منذ زواجها به، وأحاديثها التي تفضفض بها لي في غيابه عن معاملته السيئة لها، وحجم الجحيم الذي عاشته في دار أهله، كانت حماتها المشعوذة، زهرة البربراوي، تغلق باب الثلاجة بقفل، وتترك لها كيلو سكر وملحًا وقنينة زيت وما يتبقى من خبز ناشف بعد أن يأكل زوجها، لم تحدث أمل والدي عن مصيبتها وألمها خوفًا من الطلاق،... تذكرت ليلة عرسها وابتسامتها الخجولة وهن يرسمن على فمها الصغير الروج الأحمر، فصلت من الجامعة بعد أسبوعين من بدء الدوام الدراسي"[2].

لقد خلخلت الشخصية الزمن بالعودة إلى الماضي، ثم الرجوع إلى الحاضر، إذن يتشظى الزمن السردي ما بين الماضي والحاضر، فهي ترجع لماضٍ قريب في تذكر معاملته البخيلة، وتعود للحاضر، ثم ترجع لماضٍ أبعد قليلًا لحظة زفاف أختها، ثم تستقر على شاطئ الحاضر؛ لتكشف رأيًا تبنته الشخصية في رفضها لزواج القاصرات، ولظلم الأزواج، فاستدعت من الحاضر براءة أختها وخجلها، مقابل جشع الزوج وبُخْله.

وفي سياقٍ آخر تناوب على المقطع التالي استرجاعان، فالاسترجاع الخارجي، قد قطع بلحظة حاضرة، هي دخول الجارة التي جلبت السحلب لجارتها:

---

[1] يوسف، آمنة، **تقنيات السرد**، 75.

[2] العطاونة، **صورة مفقودة**، 145-146.

"أخذوا يتهامسون ويهمرون ويهزون الرؤوس ويكشون الهواء بأيديهم، فقال القائد العام وسط الفوضى: ما هذه المبالغات والإشاعات؟ تريد تخويفنا وبث الرعب في قلوبنا؟ العب غيرها... جاءت ياسمين وبيدها صينية نحاسية مزخرفة بالآيات كانت أمها قد جاءت بها من الشام، على الصينية فنجانا سحلب بالزنجبيل ما زال البخار يتصاعد منهما، وقد زينت وجههما بالفستق الحلبي وجوز الهند... اجتماعنا التالي من أجل السلاح كان مع المفتي والأمين العام، أمين الجامعة العربية. أخذنا المفتي إلى مكتبه وقال لنا إن الرجل ألطف من هؤلاء وأذكى وأنظف"[1].

بمجرد انصراف الجارة يعود السرد من حيث انقطع، فيزيل الفجوة السردية التي حصلت، وأثارت التساؤلات في نفس القارئ، الذي أراد أن يستكمل تفاصيل الحدث، أهمية هذه الفجوة هو تخفيف سيل المعلومات التاريخية المسترجعة بلمحةٍ لطيفةٍ من الحاضر تكسر الملل وتعيد التشويق.

وفي سياقٍ آخر يبدأ السرد بروزماري القلقة على زوجها أحمد، ثم ينقطع السرد بلحظاتٍ استذكارية في حياة أحمد القديمة "لاحظت روزماري أن مزاج أحمد متقلب، في عينيه وحركاته قلق، لا يهدأ، يشعرها أنه بانتظار شيءٍ ما، إلا أن الغالب عليها الصمت، مضى على زواجهما ستة أشهر... مرة كانت تعد طبقًا وتضيف إليه حبات الفاصوليا، فشرد قليلا ثم قال: كان مطبخ أمي بسيطًا، وإذا ما ناولتها شيئا من أدواته، لاحظت تكسر جوانبه أو اصطباغه بلونٍ غامق من كثرة الاستعمال... لم تكن روزماري تتذمر، ولكنها كانت تخشى عليه أن يظل يحيا في الماضي"[2]، يعود السارد مرةً أخرى ليصل ما انقطع من السرد في اللحظة الحاضرة. كما أنه يسهم في إظهار البعد النفسي للشخصيات، حيث يظهر مدى مراعاة المرأة لزوجها الذي يعيش مع ذكريات الماضي، واهتمامها المبلغ فيه، وإنْ دلّ هذا على شيء، فإنما

[1] خليفة، **حبي الأول**، 309-311.

[2] طه، **حرير مريم**، 120-121.

يدل على مدى عطاء المرأة، وتفانيها في الحفاظ على بيتها واستقراره وهذا يمس صميم كينونتها وتكونها.

استرجاع خارجي:

هو استرجاع "يعالج أحداثًا تنتظم في سلسلةٍ سرديةٍ تبدأ وتنهض قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى"[1]، فالاسترجاع يعود إلى ما قبل بداية الرواية، فيستعيد أحداثًا ماضية، خارج الحقل الزمني للأحداث السردية والمحكي الأول"، فتظل سعته خارج الحكاية، ولا يوشك في أي لحظة أن يتداخل معها؛ لأن وظيفته الوحيدة إكمالها عن طريق تنوير القارئ بخصوص بعض الأحداث السابقة"[2].

تعود الراوية في المقطع التالي إلى أحداثٍ سابقةٍ لعمر الرواية الزمنيّ، فطفولة الخالة سلمى خارج عمر الرواية، ولكنها ترتد للماضي سنواتٍ عديدة، لتوضح أمراً شديد الأهمية في حياة الخالة سلمى، فهي شرهة للدخان بشكلٍ كبير، ويتضح السبب في إقحام هذا الاسترجاع الخارجي، من خلال فهمنا للمقطع التالي:

"الخالة سلمى تدخن منذ ثلاثين عامًا، تستهلك كميات هائلة في اليوم الواحد،.. قبل أربعة شهور ولأسباب صحية خذلتها حنجرتها، فتركت التدخين بعد عملية جراحية في الحنجرة، عندما قال لها الطبيب أنها لن تدخن بعد اليوم، اتسعت حدقتاها بشكل مرعب لكنها لم تنبس بحرفٍ واحد،.. عندما كانت طفلة، كانت تهرب برفقة ابن عمها إلى باحة المنزل الخلفية، يمسكون أعواد الملوخية الجافة، يشعلونها مثل سيجار ويبدؤون متعهم الصغيرة، لعبتهم التي ينفثون فيها الدخان ليتصاعد عاليًا إلى السماء، تقول: بحب الدخان، بحبه فوق ما تتخيلي"[3].

---

[1] عمر عاشور، **البنية السردية عند الطيب صالح** (الجزائر: دار هومة للنشر والتوزيع، 2010)، 18.

[2] مفقودة- زوزو، **بنية الزمن في رواية بحر الشمال**، واسيني الأعرج.

[3] نبال قندس، **يافا حكاية غياب ومطر**، ط.1. (لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2014)، 124-125.

استدرجت هذه المرحلة العمرية، لأنها تكشف كيف ارتبطت منذ الطفولة بالدخان، وهو استرجاع مداه طويل، يرتد إلى عشرات السنين، لقد أظهرت الراوية قدرتها على استعادة الماضي، وعلى خلخلة الزمن باقتدار، وقد زاد ذلك النص جمالية وتشويقاً وتوضيحاً. وارتبط النص ببعدٍ نسويّ، حريصٌ على مساواة المرأة بالرجل حتى في التدخين.

استذكار آخر، طويل المدى، ترجع به العجوز من اللحظة الراهنة خلال حديثها مع زائرتها، إلى عشرات السنين، لها في قلبها مكانةً خاصة:

"هاد يا ستي حين كنت في الصف السادس الابتدائي، قام المعلم بجولةٍ على الصفوف وراح يسأل عمن تمتلك صوتًا جميلًا، فرفعت يدي،... سألتها والدهشة تأخذني إلى زمن الحاج مرعي: وهل غنيت؟

- أجل، يا لها من لحظة، بل وحضر والدي، وصفق لي، الله كم شعرت أنه فخور بي، وكم اعتززت بنفسي يومذاك، كنت ملكة الدنيا كلها، أتتعلمين معنى أن تكوني ابنة أبي وتغني أمامه، لم يكن في المدرسة غير ثلاث بنات وأنا إحداهن.
- لا بد وأن أبوك يسبق زمنه كي يقبل ذلك.
- كلا هو كان يحبني فقط، فلو أن أخًا من إخوتي الشباب قص شعره على الموضة يومذاك لعلق له الفلقة.

تضحك عيناها وهي تتذكر الفلقة، وتضيف: الله يرحم ترابك يابا ويجعل مأواك الجنة! برغم كل ما قيل في بلدتنا عن قسوة أبي، إلا أنه كان يحنو عليَ أنا وإخوتي كأم. صحيح أنه ضرب إخوتي الشباب. لكنه سرح لي شعري. وكان يصحبني إلى السوق ليشتري لي فساتين العيد، كان في كل مناسبة وبخاصة في العيد، يصحبني إلى السوق، نظل نفتل ونفتل على أرجلنا حتى تتورم، ونتحدث عن ألوان الأقمشة وموديلات الياقات والتنانير، وهو يختار لي ما يناسب طولي ولون بشرتي"[1].

[1] طه، **حرير مريم**، 54.

احتفت الكاتبة بالماضي، وكسرت حدود الزمان داخل النص، وشرعت النوافذ إلى الماضي، واستدعته عبر الحاضر، وأعادت بث تفاصيله، لقد كانت لهذه التفاصيل أهمية كبيرة، وقيمة تنويرية كشفت عالم مريم السابق قبل أحداث الرواية الواقعة، هذه الأحداث المستعادة تفسر للمتلقي عالمًا مخالفًا للعالم الذي تعيشه مريم اليوم، فعالمها الحزين الذي تعيشه، عرفته فقط بعد الحرب والهجرة، أما قبل الهجرة فقد عاشت بدلالٍ وسعادة. وهي باسترجاعها تبرز طبيعة الحياة قبل الهجرة من ألوان التجارة وصنوف التربية، وهناك حرص نسوي على إبراز تدليل الآباء للبنات محبة وجبرًا للخاطر.

الاسترجاع الخارجي في المقطع التالي، ينقلنا من زمنٍ لآخر، انكسار في الزمان يرجع لعديدٍ من السنين، فالعجوز التي تضع الكريم المرطب، هي نفسها الشابة التي كانت تخبز للعائلة في الطابون، فالمفارقة الزمنية هنا، كشفت عن زمنٍ أرادت نقله إلينا بأحداثه، لتظهر الخدعة التي تعرض لها المواطن الفلسطيني التي ظن بداية الأمر أن مَنْ على ظهر الدبابة هو جيشٌ عربيّ، ليتفاجأ بسيلٍ من الرصاص يتساقط كالمطر:

"تغرف الجدة الكريم المطري بإصبعها، تفرك يديها وتصف يوم الخروج: كنت أخبز النقلة الثانية في الطابون، أقطع العجين من الباطية، سمعت أذان الظهر، هذه اللحظة لن تغيب عن خاطري حتى أموت، غسلت يدي من العجين ولحقت بعمي إلى سطح المنزل وبدأنا نعد، خمس عشرة دبابة تسير نحو الطيرة، فيها رجال بكوفيات حمر، والدبابات تتقدم أكثر، أخذ الأهالي يهللون للجنود العراقيين، ثم انقسم الناس حول من فيها، يهود أم نجادة، وفي غمضة عين انهمر رصاصهم مطرًا، فانفلت ذعر الناس كالعصف المنفوث، في يوم الحشر يتصايحون"[1].

لقد استعادت الوقائع الماضية، التي هي خارج الحقل الزمني للأحداث السردية، على لسان العجوز التي تسامر حفيدتها الشابة، لقد أدخلت الكاتبة هذا الاسترجاع دون أن تخل

[1] ليلى الأطرش، **رغبات ذلك الخريف**، ط.1. (لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011)، 62.

بزمن الحكاية. وهي تبرز طبيعة الغدر الذي اتسم به الجنود المتوحشون وجرأتهم البالغة في ضرب المدنيين العزل.

استرجاع مزجي:

هذا النوع يجمع ما بين الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، ويقوم على استرجاعٍ خارجيّ يمتد حتى ينضم إلى منطلق الحكاية الأولى ويتعدّاه[1].

قد يصعب قياس الاسترجاع المزجي؛ لأنه تقانةٌ تقوم على استرجاعين، أحدهما خارجي والآخر داخلي، فقد يقاس على اعتبار أنه داخلي أو خارجي، لكن الامتداد الحاصل في الأحداث من أحداثٍ خارجيةٍ تنضم للأحداث الداخلية هو ما يمزج بينهما. في المقطع السردي التالي، ينقطع السرد عن متابعة الأحداث الحاضرة فجأة ليسيطر على الأحداث استرجاع خارج أحداث الرواية الحالية:

"مشى ذلك المهاجر طويلاً بين الأحراج الذي اسودّ أخضرها، مشى طويلًا ليلَ نهار، خائفًا من وحدته، مستأنسًا بها في آن، منذ افترق عن أخويه وهو يتمسك بجسده كأنه آخر ما يربطه بالحياة، أو كأنه الدليل على نجاته من تلك المجزرة التي ارتكبها رجال الشرطة وهم يحاولون إلقاء القبض عليهم، وحده فرّ، ترك أخويه غارقين في دمائهما، لكنهما تركا عيونهما الشاخصة في فؤاده عمره الذي تبقى كله، يذكر كيف كانت أمه تعد لهم العشاء، الوجبة الوحيدة التي تجمعهم، يتحلقون حول الطبلية الخشبية، تعلو صيحاتهم باستعجال بعضهم بعضًا،... أما زالت أمه تخيط لبنات الحي أعراسهن؟ كم فرحة زرعت مريم بعينيها تغرسان الحب قطبة قطبة! نهض الشاب اليافع بقامته المديدة، نظر بعينيه الخضراوين حوله، تلفت يحاول أن يخمن في أي اتجاه عليه أن يسير، تذكر قول أبوه: تيامنوا... بيوت رمادية عرف لاحقاً أن أهلها يبنونها من حجر الاردواز لتغطية الجدران ولحمايتها من المطر والثلج والريح، لم

[1] مفقودة- زوزو، **بنية الزمن في رواية بحر الشمال**، واسيني الأعرج.

يكن سهلاً أن يتأقلم بين أهلها، هو الغريب اللهجة والدم، السنة الأولى التي أمضاها في فرنهاوزن مضيئة، ولم تخفف تلونات الطبيعة فيها بين الصيف الأخضر والخريف البرتقالي والشتاء الأدكن "[1].

مزجت الكاتبة في هذا المقطع ما بين الاسترجاعين، استرجاع من خارج زمن الرواية، زمن أمه وإخوته، وهو زمنٌ خارجيّ، وزمن حالي يعيشه وهو حياته في المدينة الألمانية، وقد تشظى الزمن أكثر من مرة، فارتد لزمنٍ قديمٍ جداً، وزمنٍ معاصر، وزمنٍ بينهما، زمن الوطن، وزمان الهجرة، ثم الاستقرار في "فرنهاوزن"، وأحدث خلخلة في ترتيب الزمن.

قياس الاسترجاع:

يقاس الاسترجاع حسب ثنائية مدى اتساع المفارقة السردية:

الأولى- المدى:

وفيه يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل على صعيد الاستباق، بعيدًا أو قليلًا عن اللحظة الحاضرة؛ أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية[2].

تَكَشَف النص التالي عن استرجاعين أحدهما قريب والثاني بعيد المدى في الماضي، يعود لعشر سنوات، فالأول حين سألها ابنها إذا ما كانت تحب أباه، فقد رجع الزمن لفترة هجرة زوجها لهم، فتذكرت هذه اللحظات العصيبة عليها:

"رفع رأسه نحوها، وكرر السؤال بعناد محاذرًا أن تصل أصابعها لأذنه: هل تحبين فؤاد؟

فاجأته ردة فعلها والتي جاءت بعكس ما توقعه تمامًا، أخذت يده الصغيرة بين كفيها وهي تتأمله بحنان: والدك رجل عظيم وأنا أحبه.

---

[1] طه، **حرير مريم**، 96.

[2] جينيت، **خطاب الحكاية**، 59.

استردت عيناها ذلك البريق الذي ما كان ليغادرهما مهما تكاثفت فيهما سحب الحزن أو أمطرت وجعًا، كتلك الليلة التي ودعهم فيها فؤاد وخرج. حينها سحبت سلمى الصغير وشدته إلى صدرها، فأراح رأسه على كتفها ونسى احتياطاته السابقة، متلهفًا لجلاء الغموض الذي رافق المشهد في مخيلته، والذي اختفت معه الصبية الحلوة التي يناديها (ماما) بعكس فؤاد تمامًا، ومن دون أن يفهم السبب أو يتراجع إثر عمليات التصحيح التأديبية التي يتلقاها كل مرة. كانت عيناها بلون ثوبها الأحمر الطويل غارقةٌ بالحزن والرجاء: لا تسافر يا فؤاد. نحن نحتاجك.

أمسك ذقنها الصغير بأطراف أصابعه، رفع وجهها نحوه وتأملها بدفء العالم كله، اجتاحت كيانه موجة من اللهب أعادته عشر سنوات إلى الوراء، إلى تلك اللحظة التي شاهد فيها سلمى أول مرة تحت شجرة الزيتون العجوز في رفيديا قرب بلدته نابلس، تسمر في مكانه مشدودًا لتلك الصبية الصغيرة، بضفيرتيها المشعتين كخيوط الشمس الذهبية التي كانت تتسلل إليهما من بين أغصان الشجرة العجوز"[1].

أما الاسترجاع الثاني، فقد كان إلى مدىً بعيد، وانتقلت الذكرى من الزوجة للزوج، ليسترد لحظة رؤيته لزوجته وهي ما زالت صبية يافعة.

وفي نصٍ آخر تتحقق مفارقة زمنية قصيرة المدى، حيث ترجع به الرواية إلى ليلةٍ فقط تسبق الحدث الحاضر الذي تعيشه:

"ستعرف الليلة ما يحدث في بيتها، ولن تنام حتى لو هدها النعاس، ستستدل على ما يحدث في تلك الغرفة المغلقة حيث يقوم الشاب والصبية بالدراسة، وسوف تعرف بالتأكيد مع مَنْ تجرى كل هذه الاتصالات الليلية، تسمعه وهم يتحادثون على موقع

[1] البنا، سلوى، **عشاق نجمة**، ط.1. (لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2015)، 16.

سكايب، فيخبرها قلبها الواجف بأنهم يرتبون شيئًا يحاولون إخفاءه بعد (ليلة الفيسبوك) تلك، بالتأكيد. لا بد."[1].

ترتبط هذه المفارقة بالحدث السردي وتتلاحم معه، فلم تحدث خللًا على المستوى الزمني للحكاية. أما الاسترجاع التالي فهو يرجع إلى فترةٍ زمنيةٍ مدتها ثلاثة أشهر، حيث جاء الاسترجاع لتفسير حدث:

"انحنى فوقها، ولف السلسلة الذهبية اليتيمة لديها حول عنقها؛ شدها بعنف حتى كادت عيناها تطلع من مطرحيهما، وقد توقف نفسها على نحوٍ شبه تام، انقطعت السلسلة أخيرًا، تجرعت هواءً كثيرًا زفرته مرة واحدة، وضع السلسلة في جيبه، وقال إنه سيبيعها، وسيسد بفلوسها ثمن الأقمشة التي خربتها، لم يكن مضى على زواج حوا ثلاثة أشهر حين طرقت بابها ثلاثة نساء من قريبات نظمي، وضعن فوق ماكينتها الجديدة التي خرجت مع جهازها، ثلاث قطع قماش...حتى إذا فصلت الأقمشة وخاطتها، عرفت أنها ضلت الطريق تمامًا، وأنها ذهبت إلى حيث لا تريد النسوة، فكان أن حملنَ النتيجة البائسة إلى زوجها، غاضبات، متوعدات، نافضات ما آلت إليه أقمشتهن التي انتقينها بعناية أمامه، مبالغات في احتساب خسارتهن،.. لأيامٍ ظل عنق حوا مطوقًا بالاحمرار الناجم عن محاولة نظمي البائسة لقتلها"[2].

إنّ مدى انقطاع السرد ليفسح لذلك التشظي الزمني بالظهور هو مدة قصيرة نسبياً في العمر الزمني للقصة، هذا الاسترجاع القصير كشف عن سبب الضرب، ثم الاستيلاء على السلسلة، وهو أن حوا الخياطة، قد خربت لقريباته ثلاث قطع من الأقمشة أردن تفصيلها، وتشير إلى بعدٍ آخر وهو سيادة المجتمع الذكوري الذي يقهر المرأة الفلسطينية، ويبالغ في اذلالها وإثبات خضوعها للرجل، كما يشير إلى ظلم المرأة نفسها لشقيقتها المرأة.

[1] بدر، **الخيمة البيضاء**، 9.

[2] حزامة حبايب، **مخمل**، ط.1. (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2016)، 149-150.

الثانية- الاتساع:

يُراد به قياس المساحة التي تشغلها العودة للوراء على صفحات الرواية، مما قد يسهم في فهم طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار بحيث تصبح معها عبارة عن كتلٍ منفصلةٍ عن بعضها بواسطة توقعات عارضة وذات إيقاع يصعب مراقبته"[1].

رواية (حبي الأول) لسحر خليفة، هي خير مثال على اتساع مدى الاسترجاع، ففي كل حدث تسترده الكاتبة، إما عن طريق بطلة الرواية نضال، أو صديق الطفولة ربيع، الذي شهد أحداثًا لم تشهدها، فعودته للوراء متسعة تمتد إلى صفحات كثيرة، في أكثر من موضع، بل إنّ الرواية عبارة عن استرجاعات طويلة في الغالب، تحكي نضال الشعب الفلسطيني، في فترة شهدها بطليّ الرواية، ولكنها وضحت ما غاب عن كليهما من أحداث، بالطبع هذا يعيق اللحظات والمواقف الحاضرة التي تقطع استرسال السرد الاستذكاري لترجع بالقارئ إلى حاضر الرواية:

"أعود لدار العائلة لأقوم بإصلاح ما تصدع ونخره السوس، وأجعل من الدار، دار العيلة، مكانًا يسكن، شيئًا يذكر وله تاريخ، ما عدت أطيق جو الغربة والمطارات والبدء من جديد في كل مكانٍ أذهب إليه،... في هذه الدار ولدت أنا وأمي وداد وستي زكية، على هذه الدار مرت أجيال، ومر احتلالٌ وعواصفُ وزلزالٌ رهيب جعل مدينتنا مقلوبة... أنا كنت هنا منذ التاريخ، أقصد سنواتٍ جرارة، خمسون سنة، ستون سنة، لا فرق كبيرًا في عمر الزمن، أما الإنسان فأنا نقطة... في هذا المكان، تحت النافذة الشرقية، وعلى طراحةٍ محشوةٍ بصوفٍ ناعم، وجهها قطني محزز بخطوطٍ توتية وعسلية، كانت ستي تجلس صبحًا أمام الكانون، مع صلاة الفجر تجلس هنا، تغلي القهوة وترش على النار حبات الهيل وقشر الليمون حتى تخفي رائحة الفحم، تكون

[1] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 126.

قد أعدت فطورًا بلديًا معتبرًا: جبنة بيضاء نابلسية وزيت وزعتر ولبنة وحلاوة طحينية..."[1].

أما الاسترجاع التالي، فقد كان عبارة عن عدة أسطر على صفحات الرواية:[2]

"حمل الصغير البطاريات، ابتعد خطوةً بعد أن دفع ثمنها، لكنه توقف فجأة، وسأل وقد اتسعت عيناه: كم عددهم؟ -ثلاثة. وعاد بذاكرته لأكواب الشاي الساخن، وعلى أبخرتها صاح بلذة الاكتشاف: بل هنا! في وادي القاضي.. ثلاثة! ثلاثة أكواب من الشاي. وركض مسرعًا صوب الحاجة رحيل. أضحكهم تصرفه! فقال أحدهم بسخرية: هؤلاء الأولاد ينقصهم ضرب! خرج صاحب الدكان من الباب الخلفي لدكانه والذي يؤدي إلى منزله، أجرى اتصالاً هاتفيًا، ثم عاد دون أن يشعر أحد بغيابه"[3].

فالطفل الصغير البريء يذكر شيئًا رآه في بيت الحاجة رحيل، بينما يسمع مِمن في الدكان باختفاء ثلاثة شباب من المقاومة يبحث عنهم الاحتلال، فيكشف سرهم دون قصد، هذا الاسترجاع البالغ الأهمية، لم يأخذ سوى سطرين من أحداث الرواية.

لعبت الاسترجاعات المتنوعة والمختلفة، دورًا كبيرًا في تشكيل البنى الزمنية بشكلٍ خاص، وبناء الروايات بشكلٍ عام، وأسهمت في إضاءة الماضي، وكشفت عن جوانب في حياة الشخصيات لم تكن لتُكْشَف لولا هذه التقانة، ولقد ملأت الثغرات والفجوات الحكائية.

2- مفارقة الاستباق:

ويسمى الاستشراف، والاستذكار، والتوقع والقبلية، و فيه أيضًا يبتعد السرد عن مجراه الطبيعي، ويقصد بالاستباق: الإعلان عن الحدث قبل وقوعه، وافتراض ما يحدث من

---

[1] خليفة، **حبي الأول**، 10-11.

[2] تسترسل الكاتبة في تذكر أحداث منذ الصغر بما يقارب الفصل، مما يتعذر ذكرها في البحث.

[3] الرجبي، جهاد، **رحيل**، ط.1. (القاهرة: دار المعرفة للنشر والتوزيع، 2016)، 374.

أحداث، والتنبؤ بها، فهو "عمليةٌ سرديةٌ تتمثل في إيراد حدثٍ آتٍ أو الإشارة إليه مسبقًا"[1]، ففي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، ويمكن توقع هذه الأحداث، وأهم ما يميز هذا النوع من السرد" أنّه يقدم معلومات لا تتصف باليقينية"[2].

ويعد الاستباق عصب السرد الاستشرافي، إذ يعتبر "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداثٍ لاحقةٍ يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادثٍ ما... كما أنها قد تأتي على شكل إعلانٍ عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات"[3]، فلها في هذه الحالة وظيفتان تسند إليهما، الأولى تتعلق بما هو تمهيدي، والثانية وظيفتها الإعلان:

1- الاستباق الإعلاني:

ويُعْلَن فيه عن الأحداث المستقبلية، فهو استباق حقيقي وصريح، يتحقق حتماً من خلال سير الرواية، وقد تكون الإعلانات ذات مدى قصير، وقد تكون على خلاف ذلك[4].

ويتشكل الاستباق بما لم يقع من أحداثٍ على لسان آري، الصديق اليهودي لحسن أبو الهيجا:

"حسن، سوف يستولون على أراضٍ، لقد شنوا في جميع أنحاء العالم حملة تدعو فلسطين (أرض بلا شعب). وسوف يعلنونها وطنًا قومياً لليهود. قال حسن: يقول أبي منذ سنوات إنّ هذا سوف يحدث، ولكن بدا هذا احتمالًا بعيدًا"[5].

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة** (الجزائر: الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.)، 8.

[2] نور الدين السيد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج.2. (الجزائر: دار هومة، د.ت.)، 167.

[3] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 132.

[4] ينظر: جينيت، **خطاب الحكاية**، 81-82.

[5] سوزان أبو الهوى، **بينما ينام العالم**، ط.1. (قطر: مؤسسة قطر للنشر، 2012)، 46.

وقد أيّد هذا الاستباق الإعلاني استباق آخر أسبق منه بني على استرجاع، وهو ورد حسن بأنّ والده قد استشرف ذلك منذ سنوات، وهذا استباق يقيني فقد تحقق هذا الإعلان؛ حيث وقعت فلسطين بالفعل تحت الاحتلال.

استبقت رواية "الأزرق بين السماء والماء"، أحداثاً كثيرةً ستحدث لنور "التحقت نور بالمدرسة وهي ما تزال تعيش في كنف بيت رعاية الأطفال، وستمضي سنوات عديدة قبل أن تجول في ذاكرتها وتذوق فراغ تلك الرعاية؛ ثلاث وجباتٍ كاملةٍ يوميًا، وجدران بيضاء، وأرضية تلمع، وأعباء تنظيف منزلية وانضباط"[1]، وهذا الاستباق مداه بعيد، سيتحقق بعد سنواتٍ طويلة، وبالفعل هذا الاستشراف قد تحقق سنواتٍ طويلة عاشتها الطفلة اليتيمة في الملجأ .

كشفت ذات الرواية أيضاً أحداثاً مستقبلية بالإجمال وليس التفصيل "لن تعرف ستي نظمية كل ما جرى لنور إلا بعد أكثر من عشرين سنة، وعندما رأت ستي عينيها المختلفتين في اللون شعرت كأن الزمن يلف دورة حول نفسه، قالت: سبحانك يا ربي، ما من شدة إلا ويعقبها فرج"[2]، فهذا الاستباق قد تحقق بعد مُضّي سنواتٍ طويلة، فالاستباق الإعلاني يقدم استشرافًا يقينيًا بما هو آتٍ.

2- الاستباق التمهيدي:

يكشف الراوي عن مجموعة من أحداثٍ، وإيحاءاتٍ أولية تمهد لمجيء حدث ما فيما بعد، وتعد هنا الإشارة الأولية للحدث "استباقًا تمهيديًا" في السرد، لكن أهم ما يميز هذا النوع عدم يقينه[3]. ويمكن أن يتحقق هذا الاستباق أو يتعارض مع توقعات القارئ في آخر الأحداث.

---

[1] سوزان أبو الهوى، **الأزرق بين السماء والماء**، ط.1. (قطر: دار جامعة حمد بن خليفة للنشر، 2018)، 87.

[2] المرجع السابق، 103.

[3] ينظر: القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، 213.

تلقي الاستباقات الضوء على حدثٍ ما بعينه، بما يحمله من دلالاتٍ عميقةٍ يمكن تفجيرها أمام القارئ، والإنباء بمستقبل حدثٍ ما من خلال الإشارات والإيماءات والرموز الأولية التي تمنح القارئ إحساساً بأن ما حدث داخل النص من حياةٍ وحركةٍ وعلاقات لا يخضع للصدفة ولا يتم بصورة عرضية وإنما يمتلك الروائي خطة وهدفًا يسعى إلى بلورتهما في النص"[1].

ويشي النص التالي بتوقع شيء في المستقبل، وهو أن المحصول سيكون جيداً هذه السنة:

"تفحص حسن الأرض الزراعية من حوله، والتي من المفترض أن يرثها ذات يوم، وقال لنفسه: يبدو المحصول سيكون جيدًا هذا العام. تسلل صوت ناي عبر الأشجار، فاستدار غريزيًا في اتجاه المقبرة، محدقًا ليعرف هل كان والده هناك، لا أحد. مجرد لحنٍ باكٍ اقتطع قلبه وملئ بالصمت"[2].

هذا الاستباق قد يتحقق أو لا، وهو ما لم يتحقق على مستوى السرد، أو لم يعلم إنْ تحقق أم لا، فقد هاجر أصحاب الأرض قبل حصاد المحصول. لقد كان أنين الناي وبكاؤه دلالة على سوء ما يتوقع. وقد استبقت رواية "الأزرق بين السماء والماء" حدثاً له دلالة في الرواية يتعلق بمصير العلاقة ما بين نور والدكتور جمال، الرجل المتزوج الذي أقام علاقة مع نور، وقد علمت بها الزوجة فدعت نور للغذاء لتتعرف عليها:

"لم يخف على نظمية مما تخلل أحاديثهن من صمتٍ مربك أن ميساء فور مغادرتهن ستجهر بالبكاء، وستفتح معركة كبيرة مع زوجها، انتابتها السعادة، وشعرت بالرضا من ذلك"[3].

---

[1] عالية محمود صالح، **البناء السردي في روايات إلياس خوري**، ط.1. (عمان- الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع، 2005)، 28.

[2] أبو الهوى، **بينما ينام العالم**، 46.

[3] أبو الهوى، **الأزرق بين السماء والماء**، 196.

وهو ما لم تكشف عنه الرواية، ولكن دلالة الأحداث في الرواية قد توافق هذا الاستباق ولكنها لم تؤكده.

أما الاستباق التمهيدي: "فصل الخريف يتوغل أكثر، يبدو أن الشتاء سيأتي باكراً لهذا العام لحسن الحظ"[1]، فلم يُؤكد تحققه في الرواية.

ثانيا: ديمومة الزمن:

تسمى المدّة، وهي: "التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد"[2]، تعمل على خلخلة الترتيب الزمني للأحداث. ويقترح جيرار جنيت أربعة مفاهيم أساسية لدراسة المدّة، تنقسم قسمين:

1- آليات تسريع السرد:

- **التلخيص:**

تعد آلية من آليات تسريع الزمن، ترتبط بالماضي، دون قطع الصلة بالحاضر والمستقبل؛ حيث يختزل السارد أحداثاً استغرق وقوعها فترة زمنية طويلة، سواء كانت سنوات أو أشهرًا أو أيامًا في صفحاتٍ قليلة أو كلماتٍ قليلة[3]، "وتحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[4]. و يأخذ التسريع السردي بيد القارئ للركض وراء الأحداث، والخلاصة تأتي محددة، وغير محددة، ففي الأولى تكون مشتملةً على قرينةٍ دالةٍ تشير إلى تلك الفترة الزمنية التي قفز عنها الراوي ملخصا "سنة... شهر... يوم..." وفي الثانية غير المحددة، تنعدم القرينة، ويتم التوصل إلى الفترة الزمنية الملخصة عن طريق

---

[1] يافا قندس، **حكاية غياب ومطر**، 42.

[2] لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، 76.

[3] ينظر: لحميداني، **بنية النص السردي**، 76.

[4] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 145.

الوقوف على مشاهدها وربطها بالوحدات السردية[1]. والحقيقة في رأي الباحثين أن التلخيص هو التقانة الأكثر حضورًا في الفن القصصي ليس للإيجاز وحسب وإنما انطلاقًا من مبدأ التكثيف أو الانتقاء الفني الذي يعتمد عليه الكتاب في صياغة رواياتهم.

لخصت راوية "أبواب ضيقة" قصة زواج والد فاتن، وما ترتب عليها من معاملةٍ لفترةٍ طويلةٍ في سطورٍ قليلة:

"تزوج والد فاتن المبجل نزهت، التي عرفت منذ اليوم الأول كيف تتعامل مع الجميع، أرضتهم وأرضوها، وأصبحت لها مكانةً متميزة عند نظيرة خانم، صارت تدللها بالهدايا، وتصطحبها في زيارتها للأسر الكركوكية، وتشركها في طهو الطعام، وتظل تردد إنَّ نفسها رائق، يجعل الطعام شهياً، مع الأيام، صارت تستشيرها في كل صغيرة وكبيرة"[2].

لقد سارعت من الإيقاع الزمني السردي، وقفزت سنواتٍ عديدة دون تفصيل ودون أقوال تلخص كيفية المعاملة، كيفية الإرضاء، حتى تنال الصفوة عند حماتها.

كما تجمل الرواية هنا ثلاث سنوات من عمر محمود عاشها خارج البلاد:

"عاد محمود وياسمين بعد ثلاث سنوات في زيارة ومعهما ولدهما، عمره سنة، محمد على اسم جده، نحال بيت دراس، حملته نظمية، التي كانت بالطبع إما حبلى أو مرضعة، وصغارها يتعربشون بها، ورجت أخاها أن يعود إلى غزة، حيث يكبر الطفل مع أولاد خالته، لكن عمل محمود كان قد ازدهر في الكويت، وارتقى من وظيفة عامل إلى مراقب بناء"[3].

اختزلت الأحداث التي مر بها خلال حياته، مغترباً، تفانيه في عمله، حتى ارتقى فيه. وذلك لا شك من باب الانتقاء، حيث تركز الكاتبة على الأحداث ذات الأهمية، وتنتقي منها ما يخدم الفكرة، ولا تترك تلك الأحداث الملخصة بشكلٍ كامل لأن لها تأثيرًا في سيرورة الحدث.

---

[1] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 150.

[2] سلوى جراح، **أبواب ضيقة**، ط.1. (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015)، 25.

[3] أبو الهوى، **الأزرق بين السماء والماء**، 57.

وتختزل راوية "يافا حكاية غياب ومطر" أيضاً حياة طويلة للعجوز الطيبة أم أحمد:

"اسمها يافا، وهي حفيدة أم أحمد صاحبة المنزل، تلك العجوز الطيبة، لم تقصر يومًا مع أحد، فأنا أذكر أننا كنا نجدها في كل فرحٍ وعزاء، وتجد خيرها يسبقها إلى بيوت الفقراء والمحتاجين، لقد عاشت سنوات عمرها كله في هذا المنزل، ودفنت حين توفيت في مقبرة القرية في واحد من قبرين متجاورين، أوصت أن يحفرا إلى جانب بعضهما لتدفن في القبر الآخر جثة زوجها- إن وجدت- فقد انقطعت أخباره منذ حرب حزيران 1967م ولم تسمع عنه شيئا"[1].

لقد سردت بإيقاعٍ سريع الأحداث المفصلية في حياة العجوز، تلك الأحداث التي تمتد سنواتٍ طويلة، والتي تشهد لها وتذكر بها، وهي توجز لتمنح المتلقي فكرة عامة عن تلك الشخصية، وتلك اللمحات لها أهميتها في تفهم الشخصية وطبيعة تصرفاتها.

ولخصت راوية "مخمل" فترة عمل حوا عند الست قمر ومدتها ثلاث سنوات:

"عملت حوا خياطة متدربة لدى ست قمر، نحو ثلاث سنوات قبل أن تنفصم عنها بالزواج، كانت بكل يقين أجمل ثلاث سنوات في حياتها"[2].

الفقرة القصيرة السابقة، تلخص بإيقاع زمنيٍّ سريع فترةً تعدّ طويلةً نسبيًّا في حياة "حوا"، وهذا التلخيص يؤدي دوره أيضًا في تفسير الماضي والحاضر، فهذه الفترة من باب المقارنة تعد الأجمل في حياة "حوا"، تبين حاضرها القاسي، وتظهر طيبة الست "قمر" وحسن ضيافتها ومعاملتها الجيدة لها، ولذلك انعكاسه في تفاصيل الأحداث، إذ أنه يفسرها ويلقي الضوء عليها.

[1] قندس، **يافا حكاية غياب ومطر**، 32.

[2] حبايب، **مخمل**، 151.

- **الحذف:**

هو الآلية الثانية من آليات تسريع الزمن، وهو حركةٌ سرديةٌ تسقط فترة زمنية قد تكون طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق إلى الأحداث التي وقعت ضمنها[1]، "ويلعب الحذف إلى جانب التلخيص دورًا حاسمًا في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو دونها"[2].

- **الحذف عند جينيت يقسم إلى ثلاثة أقسام:**
- **حذف صريح:**

وهو النوع الذي "يشار فيه إلى الزمن المحذوف، مع تحديد هذا الزمن أو عدم تحديده"[3]، فتجيء عبارة صريحة محددة لتدل على وجود إسقاط زمنيّ لأحداثٍ معينةٍ في حاضر القص أو ماضيه، ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو في نهايتها، ويسمى الأخير بالحذف المؤجل[4].

أسقطت راوية "بينما ينام العالم" سنواتٍ عديدة من زمن السرد، وصرَّحت عنه بقولها بعد عقود: "بعد عقودٍ من الحرب التي فرقت بين الصديقين، أخبر حسن أصغر أطفاله، واسمها آمال، عن صديق صباه، (كان أكثر من أخ)، قال لها حسن مغلقاً كتاباً كان آري قد أهداه إياه في خريف صباهما"[5]، وهو أيضاً إيقاع زمني يسرع من وتيرة السرد. أغفلت فيه الراوية أحداثًا لا بد أنها وقعت، بين الأحداث التي يرويها، لكنها أحداث يمكن الاستغناء عنها للتركيز على الأحداث التي تبنى عليها القصّة.

وأسقطت راوية "يافا" أيضاً أحداثًا كثيرةً للوصول إلى أحداثٍ هامة، في زمن مدته خمسة وعشرون عامًا:

---

[1] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 156.

[2] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 156.

[3] جينيت، **خطاب الحكاية**، 117-118.

[4] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 159.

[5] أبو الهوى، **بينما ينام العالم**، 27.

"ها أنا أرفع الراية التي أوصاني بها حسن، راية الأشياء التي آمنت بها، ها أنا أرفعها عاليًا لأجل هذه الشابة، أرفعها متأخرة خمسة وعشرين عامًا لأجل حسن، ولأجل حبه الذي كبر في قلبي، ربع قرن ومشهد موته يتكرر كأنه يحدث أمام عيني، ابتسامته، تلويحة يده"[1].

حذفت مدة زمنية طويلة من الخطاب السردي، سرّعت من زمنه، وقلصت منه.

في هذا المقطع حُذِفت فترة من زمن السرد أعلن عنها:

"في ليلةٍ، جاءها نظمي، بعد ثلاثة أعوام من تطليقه لها، وقف أمامها مستذلًا، قال لها إنه اشتاق للبيت"[2].

ودلالة الحذف هنا المدة التي ذكرها، فقد حذفت الراوية كثيرًا من التفاصيل التي حدثت في هذه السنوات.

دلّ أيضاً الزمن المصرح به هنا على الحذف الصريح والمعلن عنه من الأحداث، فقد أسقطت أربع سنوات من زمن الحكاية: "استطاعت هدى زيارتي مرة واحدة في السنوات الأربع التي قضيتها في دار الأيتام، وعلى الرغم من أن السفر إلى القدس كان صعباً، فقد وصلت هناك مع أسامة في شباط 1973م، ليخبراني أنهما ينتظران طفلهما الأول"[3]، فمدة أربعة أعوام لا تخلو من الأحداث الكثيرة سواء ما حدث في حياة هدى أم ما حصل في حياة الراوية آمال.

- **حذف افتراضي:**

وهو نوع من الحذف "يستحيل تحديد موقعه في النص، بل أحيانًا يستحيل وضعه في أي موضع كان"[4]، ويتمثل هذا الشكل في البياض في نهاية الفصول، حيث يشكل إيقافًا

---

[1] قندس، **يافا حكاية غياب ومطر**، 189.

[2] حبايب، **مخمل**، 304.

[3] أبو الهوى، **بينما ينام العالم**، 234.

[4] جينيت، **خطاب الحكاية**، 119.

مؤقتًا للسرد، حتى استئنافه في الفصل التالي[1]. وهذا النوع من الحذف يضعه القارئ من خلال ملاحظته ما وقع من انقطاعات في التسلسل الزمني للقصة.

- **البياض:**

وقد وجد في كل الروايات هذا الحذف الافتراضي، ففي نهاية كل فصل بياض، يوقف السرد، حتى العودة للسرد مرة أخرى، يعلن فيه سلطة القارئ كمتلقٍ يحدد مدة الحذف الافتراضي.

- **النقاط (علامة الحذف):**

وهو نوعٌ من أنواع الحذف الافتراضي، يترك فيه للقارئ توقع ما أراد الكاتب، أي يترك فيه التوقع لسلطة المتلقي، ويرصد الحذف في المقطع التالي من رواية "الأزرق بين السماء والماء" حالة نور، التي غادرها الرجل الذي أحبته إلى كندا:

"هنا ند عن نزنغا صوت عرفت منه نور أنه صدر من شفتين مزمومتين، وحاجبين مقطبين، وأن نزنغا أرادت أن تصبها على ذلك الاسم، كانت نور قد كذبت عليها من قبل، وقالت إنّ العلاقة انتهت، وإنها تركته ومضت في حياتها على شكل طبيعي، بدأت نور حديثها بالقول: ترك غزة إلى الأبد... مع عائلته"[2].

فالنقاط تعبر عن شيء مفقود، فهذه السكتة الخفيفة توحي بمدى ألم نور، وشعورها بالخديعة.

أيضًا هناك أنموذج آخر يوافق الحذف الافتراضي في الرواية ذاتها:

"في النهاية لقينا رتشل تمشي فوق ساحة المدرسة المحروقة، كانت قابضة على إصبعها تمصه كأنها تريد خلعه من مطرحه، سحبته من فمها حتى أفهم ما تقول، لكنها ما قالت إلا أن خالد أحضرها وتركها هناك، لا تدري أين ذهب، ولم تقل شيئًا آخر. لا

[1] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 164.

[2] أبو الهوى، **الأزرق بين السماء والماء**، 265.

أتذكر شيئًا من هذا، بعد ساعات أتى رجال يركضون وهم يحملون معهم خالد، أتذكر ذلك، حملوني إلى ماما، وكانت...، كانت فرحتي قد الدنيا عندما رأيته، هجمت عليه، حضنته وبكيت"[1].

لقد ترك الراوي مجالًا لانتقال الحديث منه إلى أم الطفل، فعبرت عن شعورها تجاه ابنها عندما وجدته حيًا يرزق، لكن المتلقي قبل قراءة ما استأنفته الكاتبة، يؤول ما يشاء ويتصور شعور الأم وتصرفاتها تجاه ابنها ونجاته. فهذا الحذف إنما جاء للتشويق وبين حرص الأم ومدى خوفها على طفلها، وأظهر جانبًا شديد الأهمية في حياة المرأة الفلسطينية المضحية والمحافظة على أبنائها في آنٍ واحد.

- **النجوم:**

استخدمت "نبال قندس" في روايتها، "يافا حكاية غياب ومطر" النجوم، كذلك استخدمتها "سوزان أبو الهوى" في رواية "ينما ينام العالم" كذلك "جهاد الرحبي" في رواية "رحيل"، هذه التقانة التي فصلت فيها ما بين أجزاء الفصل الواحد، كانت بمثابة استراحة زمنية، تنقل زمن السرد من زمن إلى آخر.

- **حذف ضمني:**

وهو نوع من الحذف "لا يشار فيه إلى الزمن المحذوف والذي يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرةٍ في التسلسل الزمني، أو انحلالٍ للاستمرارية السردية"[2]، فيكون السرد عاجزاً عن التتابع الزمني، يقفز من فترة لفترة دونما تحديد للحذف، لا في بدايته ولا في نهايته، كمثل قول" وقضى فترة ثم عاد..." أو " وتنتقل به الأحداث من مكانٍ إلى آخر..."[3]. يرصد هذا المقطع التالي من رواية "رحيل" حالة من الحذف الضمني:

---

[1] **المرجع السابق**، 166.

[2] جينيت، **خطاب الحكاية**، 119.

[3] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 162-163.

"أراد داود أن يقول شيئًا، لكنها أوقفته بإشارة من يدها وعيناها تشتعلان بالدمع: سأسميها رحيل! لم يقل داود شيئًا، كأنّ خدرًا أصاب لسانه وهو ينظر للطفلة الهادئة كضوء القمر. وجه أمها المحفور نقوشًا من ألمٍ جعلها تزفر بمرارةٍ وقد دبت في جسدها قوةٌ مكنتها من النهوض. سارت الحاجة رحيل بخطىً وئيدة نحو المغسلة، ملأت كوبها الفارغ بالماء، ثم أسندت ظهرها إلى الجدار لتشرب"[1].

والمقطع الذي سجلته الكاتبة في رواية "حبي الأول" انتقل بالحدث من زمن لآخر ومن مكان لآخر. فانقطعت سلسلة الزمن من الماضي للحاضر مرة أخرى. مما أدى لحدوث حذف يفهم من السياق:

"كنت منشغلة بوجود الضيف وتنقلي المستمر بين داري ودار ياسمين، كنت أؤدي واجبات الضيافة وإكرام الضيف، ومن ناحية ثانية على أنْ أثبت لياسمين وأم ياسمين أني بريئة من علاقة مريبة مع رجل غريب، هو رجل غريب لا أكثر، الماضي انتهى، ولى ورحل"[2].

2- آليات الإبطاء:

- **المشهد:**

وللمشهد موقعه المتميز في حركة الزمن داخل الرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على كسر رتابة الحكي، و"يقوم على الحوار المعبر عنه لغويًا والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"[3].

"المقطع الحواري بين الشخصيات، والذي يرد في ثنايا السرد، هو تقنية زمنية تمثل بشكلٍ عام اللحظة التي يكاد يطابق فيها زمن السرد جزءًا من القصة من حيث مدة

---

[1] الرجبي، **رحيل**، 45.

[2] خليفة، **حبي الأول**، 232.

[3] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 108. (بتصرف)

الاستغراق"[1]، إذن في المشهد "يتعادل الزمنان، زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته، لا طبقًا للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة، فهو نسبي ولا يجدي قياسه، ولا طبقًا للوقت الذي تشغله القراءة، لأنّه أيضاً مطاط يصعب القياس عليه، ولكنه يتجلى في عدد الصفحات الحوارية، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها"[2] ووظيفته: الكشف عن نفسية وطبقة المتحدث، والتخلص من الرتابة السردية، والوظيفتان التقليديتان للمشهد هما: الوظيفة الافتراضية والوظيفة الختامية، فالأولى تكون بمنزلة استهلال للسرد الروائي، والثانية بمثابة إنهاء السرد، ومهمتهما إحداث الأثر الدرامي في المشاهد بحيث تقوم الأحداث بتوضيح مصائر الشخصيات[3]. ويرى الباحثان أن المشهد ليس مجرد حوار درامي، حيث يمكن أن يكون سرداً تستغرق قراءته الفترة الزمنية ذاتها التي استغرقها الحدث في الواقع، كما أنه لا يقتصر على البداية والنهاية إذ يمكن أن يكون في ثنايا الرواية.

الحوار الداخلي (المونولوج):

الحوار التالي عبارة عن صدامٍ بين الشخصية وذاتها، حيث تعبر فيه عما يقلقها من أفكارٍ ومتناقضات ترهق النفس، تتحاور مع نفسها من خلال الأخذ والرد مع ذاتها، وهذا ما يحدث مع نشيد بطلة رواية "الراية البيضاء"، التي تعيش في بلد وزوجها في بلد آخر:

"لقد امتنعت عن الإقامة في البلد الذي يعمل فيه زوجها، لأنها لن تستطيع إيجاد عملٍ حيث يقيم، عدا أنه ينتقل كثيرًا، ويسافر في اتجاهاتٍ كثيرة بسبب أعماله، ما سوف يحتم عليها العيش وحيدة أيضًا هناك.

- ثم لماذا تترك ابنها الشاب وحده في الدار؟ ألكي تبقى وحيدةً هناك؟
- وهنا، هل هي في مكانها الصحيح؟ وهل هو مكانها المناسب حقًا؟

---

[1] لحمداني، **بنية النص السردي**، 78.

[2] صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، ط.1. (سوريا: دار المدى للطباعة والنشر، 2003)، 19.

[3] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 167.

- أي حكمة في إهدار الوقت معهم عدا كسب العيش؟ ومن أين ستجد عملًا آخر؟
- تعرف تمامًا أنها لن تجوع إذا تركت شغلها، لأن زوجها يتكفل بكل طلبات البيت. ولكنها سوف تختنق إنْ لم تقم بعملٍ مفيد"[1].

تحاور نفسها، محاولة الوصول إلى سلامٍ داخليّ مع نفسها، والاقتناع بما اتخذت من قرارات. يتساوى في هذا الحوار زمن الحدث وزمن السرد، فاللحظة التي تنطق فيه الشخصية بمكنون قلبها توازي اللحظة التي يقرأ بها القارئ الجملة نفسها.

وهناك مشهد حوار داخليّ أيضاً بين الحاجة رحيل ونفسها، يكسر رتابة الحكي بما فيه من درامية:

"صمتٌ رهيبٌ احتل الغرفة، تتنفس الحاجة رحيل بصعوبة، تختنق بمخاوفها، وترتعش لاسترجاع المشهد، أرادت أن تنهض، لكنها عدلت عن الفكرة، وهي تقول لنفسها مؤكدة: قبل أن يموت الشيخ فقد شهيته، واستسلم لغيبوبة لم يغادرها إلا للقبر! بشيء من الأسى أكملت: ربما اقترب الموت كثيرًا، ربما عليّ أنْ أُغمض عيني وأستسلم للموت، لن أخاف، لأني أقاوم، وسأبتسم، ليظنوا عند وداعي بأني طيبة! ثم تساءلت بحيرة: ولكن من يهتم بتكفيني؟ وكيف سيعرفون بأن كفني في ذلك الصندوق أحتفظ به طوال تلك السنين؟ زفرت بضيق: كان عليّ أنْ أخبر الصغيرّ فتملكها الخوف: هل يمهلني الموت حتى أخبره"[2].

كشف المونولوج عما يدور في نفسية الشخصية من مخاوف، فالحاجة رحيل لا تخاف الموت ذاته؛ بل تخاف الموت وحيدة في غرفتها، فلا يعلم بها أحد. هذه التساؤلات التي ترهقها تدور في ذاتها أعطت زخماً درامياً للحدث، جعلت القارئ يستعجل نهايتها، وهذا ما تكشف عنه أحداث الرواية.

---

[1] بدر، **الخيمة البيضاء**، 20.

[2] الرحبي، **رحيل**، 344-345.

الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي أداة لتعطيل زمن السرد، والحوار الخارجي يكون بين شخصيتين تتبادلان الحوار والكلام وتكشفان عن سلوكياتهما، والخلفيات الاجتماعية، ورؤاهما الفكرية. الحوار التالي يدور بين بطلة رواية أبواب ضيقة نوار وصديقتها ماندي التي تحاول إقناعها بفكرة ما عن طريق محاورتها: "لفنا صمت هادئ، فجأة تعالى ضحكها، همست: ما الذي يضحكك، همهمت: تذكرت كيف كنا أنا وأنت نتلصص على بنات الثانوية وهن يرتدين ملابسهن ويضعن المكياج، استعداداً للخروج يوم الأحد، لملاقاة الحبيب، ابتسمت. عادت تقول:

"بتتذكري البنت السمرا الي كانت تقول: أروح فدوة لجماله، ويتضاحكن منها البنات، تعالى ضحكنا: كنا في العاشرة يا ماندي، شو فهمنا بالحب، أسرعت تقول: المهم أننا الآن ونحن في العشرين، فهمانين، ومجربين، وعارفين شو معنى الحب. أسرعت أقول: الحب يعني ببساطة القبول بكل ما يستجد فيمن نحب، وإن عجزنا عن ذلك يكون الحب خلص كما تقولين، صاحت: عظيم، وعندما يخلص الحب، نودع حبيب امبارح، ولا نسمح له أن يسجن اليوم وبكرا، تضاحكت: والله إنتِ فيلسوفة. مسحت فمها بالمنديل الورقي وهمست: يعني فهمت الدرس؟ برافو نوار."[1].

هذا الحوار الذي دار بينهما، حاولت فيه ماندي كسر حزن نوار، المنفصلة عن زوجها الذي ما زالت تحبه، وترفض أن تعترف بأنه أخطأ في حقها؛ بل تعطيه العذر الكبير، ولا تحمله مسئولية انتهاء زواجهما، وتبقى على ذكراه الحلوة قبل الطلاق، وهذا ما ترفضه ماندي، وبحوارها السلس تُوصل لها أن الحب ينتهي بانتهاء التناغم والقبول بما يستجد من الطرفين، ولكن لا يجب أن نسجن داخل هذا الحب القديم، بل عليها الحب والزواج من جديد. هذا المشهد الحواري أبطأ إيقاع الزمن السردي؛ حيث أنه فصل لنا وجهة نظر الشخصيات بروية وهدوء.

[1] جراح، **أبواب ضيقة**، 232.

كما يبطء الحوار التالي في رواية "حبي الأول" من وتيرة السرد، ويعمل على سعة الخطاب:

"كنا نفطر في المطبخ، فاندفع الباب، ودخل علينا رجل بلحية سوداء وشعر منبوش، وثياب قذرة مدعوكة، والبندقية على كتفه، جمدنا جميعا ووقفت اللقمة بأيدينا،... لكن خالي هبّ واقفا وقد بدا عليه الوجوم والانفعال وقال للرجل:

هذي آخرتها يا أبو ربيع، تسرقني أنا؟

صاح الرجل: مثلما سرقت ابني ربيع، كل الرجال رجعوا لقراهم وأهاليهم إلا ابني، رجع ابني إلا والله...

قاطعه خالي: تهددني يا أبو ربيع؟ تهددني أنا؟

- أهددك وأهدد من هو أكبر منك. ماذا فعلت بابني ربيع؟ حين أخذته قلنا آمين، التحق بالثورة مثل كل الشباب، لكن اليوم، الجميع رجعوا إلا ابني، هات لي ابني من تحت الأرض...
- قال خالي: يا أبو ربيع اهدأ وخلينا نتفاهم. ابنك لم يعد في المجموعة، مجموعتنا خلص فرطت، كل واحد رجع لأهله، وكان المفروض يظل ربيع معي، لأنه ابني، أنا تبنيته.
- صاح الآخر: نعم! ابنك! ابنك أنت؟ وأنا من أنا؟ أتظنه بلا أهل ولا حمولة؟ أقسم بالله إذا لم ترجعه اليوم ما أخلي واحد من قحطان على وجه الأرض"[1].

فهذا الحوار كشف عن الحقيقة التي لا تعرفها نضال عن ربيع، فقد كان المشهد للكشف عن أصل ربيع والكشف عن حقيقة والده وحقيقة غيابه بعد انتهاء الثورة. وقد جاء الحوار متساويا زمنياً بين الواقع والسياق الروائي، ليبدو مشهداً يكاد أن يراه المتلقي.

[1] خليفة، **حبي الأول**، 120-121.

المشهد الحواري الموصوف:

يتوسط هذا النوع كل من الوقفة والمشهد الحواري الحر من حيث السرعة؛ فهو أبطأ من المشهد الحواري الحر وأسرع من الوقفة الوصفية، وهو حوار يدور بين العديد من الأطراف وتكون للراوي يد فيه إذ يساعده ليكمل المشهد فيغدو واضحا"[1]. ويرى الباحثان أن ذلك ليس إلا نوعاً من أنواع الوقفة، لأنها في كل الأحوال تعني أن يمتد زمن الحكي أكثر من زمن الحدث في الواقع.

من ذلك مشهد حواري يتخلله الوصف الذي يبطئ من عملية السرد في رواية "رحيل"، حيث يتدخل الراوي في المشهد بيده الطولى ليمهد بأجواءٍ مناسبة للحوار:

"صينية القش المحملة بالخبز ودبس العنب فصلت بينهما، بينما يأكلان بوحدة وصمت!

رقية تتحدث وهي تأكل، تقول أشياء كثيرة لم يسمعها أي منهما، بينما يقول داود وهي ما تزال تتحدث: أنا فعلت هذا من أجل خليل يا شفيقة!

بعيون أرهقتهما البكاء حاولت أن تقول شيئا: داود أنا...

لكنه قاطعها مبتسما: لا تخافي إنه زواج شكلي، على الورق فقط، وكأن شيئاً لم يحدث، إنها الطريقة التي أستطيع بها أن أحميك من ألسنة الناس ومن إخوتك!

وخرج. صخر كثير تدحرج عن صدرها، فنهضت لترضع رحيلاً بينما تكمل رقية أكلها وحديثها، دون أن تفهم شيئا مما يحيط بها، ما أسعد الصغار!"[2].

هو حوار خارجي، تخللته مشاهد وصفية، عملت على إبطاء السرد أكثر، فاجتماع المشهد مع الوصف زاد من بطء السرد، والوصف، والحوار في الزمن الطبيعي يتلازمان، ولكن في زمن السرد يستحيل ذلك.

---

[1] نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية**، (د.م.: الجدار للكتاب العلمي، د.ت.)، 180.

[2] الرجبي، **رحيل**، 117.

وهناك مشهد حواريٌّ آخر يتخلله الوصف في رواية "الأزرق بين السماء والماء"، فالحجة نظمية وصديقتها تدخنان الحشيش، ثم تدخل ابنتها وابنة أخيها:

"عندما دخلتا البيت، ظنت ألوان أن شيئاً ما يحترق، لكن نور عرفت تلك الرائحة، كانت عيون الحجة نظمية والأرملة محمرة، ولم يبد عليهما أنهما لاحظتا دخول ألوان ونور

- يمة شو هالريحة؟ ما الذي يحدث هنا؟ أين رتشل؟،

سألت ألوان وذعرها يزداد مع كل سؤال.

- أهلا يا حبيبتي أهلا،

ردت الحجة نظمية، ورفعت ذراعيها بحب لتشير لابنتها بالاقتراب: رتشل مع أولاد أخوالها، الليلة لا أحد بالدار غيرنا، اقعدي وخرفينا عما قاله الحكيم، لا تخافي يمة، سنسمعه معاً مهما كان.

ما زالت ألوان غير واثقة مما يجري، وإن اطمأنت بعض الشيء، ووسط حيرتها لحال العجوزين، أدلت الخبر على نحو عابر، استدارت نحو أرملة النحال وافتر ثغرها عن ابتسامة كبيرة وقالت: وصفتك المقرفة جابت نتيجة. صرخت نظمية وصارت تغني على نحو غير مفهوم، ثم أطلقت للزغاريد العنان، ضحكت الأرملة حتى اهتزت طبقات شحمها، ثم قرعت الحجة نظمية محذرة: روقي يا امرأة وإلا سيفرغ علينا الجيران، أترضين أن يرونا على هذه الحالة.

- دخيلك لأ لأ، وراحت تحاول كبح جماح نفسها"[1].

فالحوار يدور حول مرض ألوان التي عالجتها أرملة النحال بالطب الشعبي، وجاءت اليوم بنتيجة أنها قد تحسنت جراء تناولها الوصفة، تخلل الحوار تدخل الراوي بوصف حالة ألوان عند دخولها، ثم وصف موقف الأم وزغاريدها، هذا الوصف أبطأ الزمن وأخل بالإيقاع

[1] أبو الهوى، **الأزرق بين السماء والماء**، 260.

المشهدي، فهذه الحركات لا تستغرق هذا الوقت من الزمن حقيقة، الذي استغرقه الراوي في وصفه.

- **الوقفة الوصفية:**

التقانة الثانية من تقانات إبطاء حركة السرد هي عبارة عن "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه للوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[1]، "وتشتغل التقانة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث،... أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة، لفترة قد تطول أو تقصر ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفها وفي أهدافها الخاصة"[2].

يعد الوصف تقنية زمنية فاعلة يعول عليها في إبطاء وتعطيل وتيرة السرد، مما يؤدي حتماً إلى اتساع زمن الخطاب نتيجة الاستراحة الزمنية التي تتضمنها الوقفة، فالوصف" تقنية زمنية في المقام الأول وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة، وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة، ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة، ووقف السرد بمعناه المتنامي"[3].

عملت الوقفات السردية على إبطاء عملية الوصف، مثال ذلك في رواية (حبي الأول)، ما تصف به الراوية أم نايف جدة ربيع، وزمانها وأحداثه:

"أم نايف تلك بياعة لبن وتين وفقوس. في موسم الصيف تأتي بالعنب والتين والفقوس ولبن وزبدة. وفي فصل الشتاء تأتي بالحلبة والفريكة وعدس وبرغل. وفي الربيع خبيزة وشومر وميرمية وسلال عكوب غير معكب. تجلس مع ستي في الليوان بعد أن تنهي جلستها على كل البيوت، وتأخذان بتعكيب العكوب وتنقيب القمح والفريكة وتحكيان قصص الدنيا، أبو حمزة تزوج على مرته، وأم جابر زارت أولادها بسجن

---

[1] لحمداني، **بنية النص السردي**، 76.

[2] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 175.

[3] بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 179.

الرملة، ودار المختار اقتحموها مع آذان الفجر وما خلوا حاجة في مطرحها، الرز والسكر على السمنة، وشقوا الفرشات والمخدات وقلبوا الخزائن، والدبيات وجرار الزيت والمرطبانات وحتى الدجاجات طيروها"[1].

لقد أوقفت هذه الوقفة الوصفية مجرى الزمن بسبب الوصف، والوقفة هنا دورها كشف للزمان الذي عاشته النسوة في الرواية، ووصف للحياة في هذه الحقبة الزمنية. فجاءت وظيفتها تفسيرية توضيحية إلى جانب الوظيفة التزينية للوصف.

في استراحةٍ وصفيةٍ، تصف كاتبة رواية "رغبات ذاك الخريف" غرفة الشاب غيث في أمريكا:

"شقة غيث غرفتان، صالة واسعة بمقاعد أمريكية كبيرة مريحة، في زاويتها طاولة طعام صغيرة على أربع كراسي، تلفزيون صغير، ومكتب خشبي وكرسي أمام النافذة تطل على الحديقة الخلفية، تعربشت دالية مع نباتات أخرى على السور الخشبي، شجرة ضخمة تطاولت على ارتفاع البيت فحجبت الضوء، سنجاب التقط حبة بلوط من بين العشب وتسلق الجذع كمن يهرب ممن يلاحقه"[2].

هذه اللوحة أوقفت زمن السرد، وأدت دورها الأساسي في إعاقة السرد وتعليقه، لتتيح للراوي أن يصف المكان بكل أريحية.

كما وصفت الروائيات الشخصيات، من ذلك رواية "حرير مريم":

"ماجدة بشعرها الجعد الذي تربطه إلى الخلف، فيبدو معلقاً برأسها لا جزءاً منه، عيناها الحادتان الصغيرتان الغائرتان في جبهتها الدقيقة والتي بدأت التجاعيد ترتسم عليها، تحت حاجبين متلاشيين، رقبتها العملاقة، فمها المكمور يزداد تقلصاً وانكماشاً كلما ركزت وهي تضع خيطها في إبرتها، مستعينة بريقها كي تضبط حجمه ليدخل في

[1] خليفة، **حبي الأول**، 18.

[2] الأطرش، **رغبات ذاك الخريف**، 110.

الثقب الصغير، يداها الحنطيتان، خاتمها الذهبي الصغير، تنانيرها المزركشة بالورود، وقمصانها الملونة أحادية الألوان"[1].

يبدو البطء والتمهل في هذه اللوحة الوصفية، فالوصف الدقيق كشف الشكل الخارجي والنفسي معا، فكل جملة لها دلالتها في إبراز مكنونات الشخصية.

ثالثا- التواتر:

هو عبارة عن عملية التكرار بين الحكي والقصة، فالحدث مهما كان "ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكن أيضاً أن يعاد إنتاجه"، والتكرار ليس محدداً، بل إن الحدث قد يعاد إنتاجه في هيئة أو أكثر من هيئة، وقد حددها جينيت في:[2]

- **تكرار انفرادي:** أن يسرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وذلك في الحقيقة لا يعد تواتراً، أو يسرد أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة.

"في أحد الأيام خيل لنوار أنها سمعتها وهي تجلس في حانوتها الصغير تدندن أغنية شهيرة لعبد الحليم حافظ، اقتربت منها لكن ماسير جان انتبهت لوجودها، فزمت شفتيها وصمتت"[3].

فالفعل حدث مرة واحدة ولم يتكرر. وهذا الحدث ثانوي، ليس مهما في تطور الحدث الروائي، وهو لا يعد تواتراً، لأن الحدث لم يتكرر في الواقع ولا في الحكي ولا في كليهما.

"آري لم يقف، جثم تحت وطأة الأسى فوق قبر آمال، وتكلم معها برفق هامساً لجسدها: خذي هذا، أنا مدين لوالدك بحياتي، قولي له، لم يكن لي صديق أفضل

---

[1] طه، **حرير مريم**، 56.

[2] جينيث، **خطاب الحكاية**، 130-132.

[3] جراح، **أبواب ضيقة**، 22.

منه بتاتاً، وشاهدت سارة آري يسقط دبوس الزينة ذا الثماني عشر لؤلؤة فوق جسد أمها المكفن"[1].

حدث إنْ كان له دلالة نفسية كبيرة، لكنه حدث لمرة واحدة، وأيضاً ذكر مرة واحدة، ولا يراه الباحثان تواتراً.

ومن نماذج التكرار المفرد الذي يسرد فيه أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة، ما تمر به "حوا" مع والدتها المسنة، فالسيدة المسنة لا تذكر من بناتها سوى" حوا" التي تعيش في بيتها وتقوم بخدمتها:

"لكن والدتها تنادي عليها بصوت مكتس بذعر: حووو..حووو، تترك الرنين معلقاً، وتركض داخلا: حاضر يمة..هيني جاي يمة."[2].

"لكن صوته يقطعه من الغرفة الأخرى: حووو..حووو، تجيبها حوا بصوت تفشفش بماء عينيها: حاضر يمة جاي"[3].

"تواصل رابعة صراخها الذي يخزق حوائط البيت: حووو، حوووووو، حووووووو، جاي يمة جاي، ترد عليها"[4].

- **التكرار التكراري:** يسرد أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة.
- **تكرار التشابه:** يسرد مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة.

فالحدث يحدث مرات كثيرة: "كان في كل مرة يأتيهن بهدايا وحكايا طريفة من القاهرة"[5]، ولكنه ذكر مرة واحدة فقط. كذلك الأمثلة التالية:

---

[1] أبو الهوى، **بينما ينام العالم**، 461.

[2] حبايب، **مخمل**، 110.

[3] المرجع السابق، 138.

[4] المرجع السابق، 355.

[5] أبو الهوى، **الأزرق بين السماء والماء**، 54.

"كان يحلو لها أن تجلس قربه وتتساءل كيف تخرج منه الألحان؟ هل في داخله من يغني ويعزف"[1].

"استدار يحيى بخجل نحو زوجته باسمة، التي حملت على رأسها سلة من قطع الأقمشة والبطانيات، وهمس: أم حسن، في العام المقبل سننهض من النوم قبلهم، أريد فقط أن ابدأ قبل سالم بساعة، ذلك العجوز الأدرد، ساعة واحدة فقط، قلبت باسمة عينيها، فزوجها يعيد إحياء تلك الفكرة الرائعة في كل عام"[2].

الخاتمة:

- إن روايات المرأة الفلسطينية قد تخللها مفهوم الزمن، وأصبح جزءاً من نسيجها الداخلي.
- رصد البحث هنا تلك اللعبة الزمنية ضمن محاور ثلاثة، هي: الترتيب، والديمومة، والتواتر.
- وظفت الكاتبات مفارقات الاسترجاع والاستباق بما يكفل خلخلة الزمن وشد المتلقي للمتابعة غير المنتظمة.
- وظفت في "الديمومة" التقنيات الأربع: الحذف، والخلاصة، والمشهد، والوقفة وفق رؤية خاصة تم ضبطها، وتحديد كثافاتها.
- أما على صعيد التواتر فقد استطعن أن يوظفن أنواعه الثلاثة، ليكسرن بها رتم سيرورة القصة، تجنبا لسلبيات التكرار، وبعثا للتشويق في الجزيئات مظنة الملل.

[1] جراح، **أبواب ضيقة**، 68.

[2] أبو الهوى، **بينما ينام العالم**، 18.

المصادر والمراجع

المصادر:

الأطرش، ليلى. **رغبات ذاك الخريف**. ط.1. لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011.

أبو الهوى، سوزان. **الأزرق بين السماء والماء**. ط.1. قطر: دار جامعة حمد بن خليفة للنشر، 2018.

أبو الهوى، سوزان. **بينما ينام العالم**. ط.1. قطر: مؤسسة قطر للنشر، 2012.

البنا، سلوى. **عشاق نجمة**. ط.1. لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2015.

بدر، ليانة. **الخيمة البيضاء**. ط.1. الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، 2016.

جراح، سلوى. **أبواب ضيقة**. ط.1. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015.

حبايب، حزامة. **مخمل**. ط.1. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2016.

خليفة، سحر. **حبي الأول**. ط.1. لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2010.

الرجبي، جهاد. **رحيل**. ط.1. مصر: دار المعرفة للنشر والتوزيع، 2016.

العطاونة، أسمى. **صورة مفقودة**. ط.1. لبنان: دار الساقي، 2019.

طه، وداد، **حرير مريم**. ط.1. لبنان: دار الفارابي، 2017.

قندس، نبال. **يافا حكاية غياب ومطر**. ط.1. لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2014.

المراجع:

أيوب، محمد. **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة**. ط.1. د.م.: سندباد للنشر والتوزيع، 2001.

بحراوي، حسن. **بنية الشكل الروائي**. ط.1. المغرب: المركز الثقافي العربي، 2001.

بو ديبة، إدريس. **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**. ط.1. قسطنطينية، 2000.

بو طيب، عبد العالي. **مستويات دراسة النص الأدبي (مقاربة نظرية)**. ط.1. الرباط: مطبعة الأمينية، 1999.

جينيت، جيرار. **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. ط.2. مصر: المشروع القومي للترجمة، 1997.

حجازي، سمير. **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة**. لبنان: دار الراتب الجامعية، 1997.

لحميداني، حميد. **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**. ط.1. المغرب: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 2000.

السد، نور الدين. **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث**. ج.2. الجزائر: دار هومة، 2010.

الشمالي، نضال. **الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية**. د.م.: الجدار للكتاب العلمي، د.ت.

صالح، عالية محمود. **البناء السردي في روايات إلياس خوري**. ط.1. الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع، 2005.

الصالح، نضال. "آليات التشكيل السردي في رواية جسر بنات يعقوب." **الكاتب العربي** 49-5 (2000).

فضل، صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**. ط.1. سوريا: دار المدى للطباعة والنشر، 2003.

القاسم، سيزا. **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**. مصر: مكتبة الأسرة، 2004.

القصراوي، مها حسن. **الزمن في الرواية العربية**. ط.1. عمان: دار فارس، 2004.

عاشور، عمر. **البنية السردية عند الطيب صالح**. الجزائر: دار هومة للنشر والتوزيع، 2010.

مرتاض، عبد المالك. **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

المرزوقي، سمير وشاكر، جميل. **مدخل إلى نظرية القصة**. الجزائر: الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.

مفقودة صالح وزوزو، نصيرة. **بنية الزمن في رواية بحر الشمال، واسيني الأعرج**. موقع إلكتروني https: //revues.univ-ouargla.dz.

يقطين، سعيد. **انفتاح النصّ الروائي**. ط.1. المغرب: المركز الثقافي العربي، 1989.

يقطين، سعيد. **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن- السرد- التبئير)**. ط.3. لبنان: المركز الثقافي العربي،1997.

يوسف، آمنة. **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**. ط.1. سورية: دار الحوار ،1997.