

التقنيات السردية في رواية السفينة لجبرا ابراهيم جبرا

ناهدة أحمد الكسواني

أستاذ مشارك- كلية الآداب- جامعة القدس المفتوحة- فلسطين

nkiswani@qou.edu

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/١/١١ تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٣/٢ DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.1.1>

الملخص:

حظيت كتابات جبرا إبراهيم جبرا بالكثير من الاهتمام النقدي، وظلت أعماله السردية، على وجه الخصوص، نقطة يجتمع حولها النقاد والباحثون والمثقفون. ينصب اهتمامنا في هذا البحث على رواية السفينة لجبرا ابراهيم جبرا، والهدف الذي نسعى إلى تحقيقه من هذا البحث هو الكشف عن تقنيات السرد في رواية السفينة. ويركز أيضاً على دراسة خصائص لغة السرد في السفينة وتناول تشابك الزمان والمكان والحركة الزمكانية في الرواية. ولعل من أسباب اختيارنا لهذا الموضوع دون غيره، محاولة الكشف عما قد تكتنفه رواية السفينة من جماليات وفنيات سردية مدهشة. الكلمات المفتاحية: السرد؛ التقنيات السردية؛ المكان؛ الزمن؛ الزمكانية.



المقدمة:

كانت الرواية العربية ولا تزال في بحث مستمر عن تقنيات وأساليب جديدة تضيء عليها جمالية سردية. والحديث عن جمالية السرد، هو بحث في جماليات المكان وجمالية الشخصيات وجماليات الزمن. وتكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تسلط الضوء على طريقة الاشتغال على السرد وجمالياته في رواية السفينة للأديب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، الذي تميز بمحاولة البحث عن أسلوب حدائثي في كتابة الرواية مع نكهة عربية بشكل عام وفلسطينية بشكل خاص. وقد وصفه بعض النقاد بالكائن الثقافي، ذلك أنه أمضى سنوات عمره مثل قبطان يبصر في محيط لامحدود من الثقافة والإبداع الفني والأدبي. فأثاره متعددة الأجناس، تتجدد معانيها ودلالاتها مع كل قراءة تنشد الإبداع من خلال النقد، وتكشف عن تيمات جديدة، وتستقبل إشارات لم تلتقطها قراءات سابقة، لا سيما تلك التي جرت وهو على قيد الحياة. وتتمحور إشكالية هذه الدراسة في البحث عن إجابة للتساؤلات التالية:

ما المقصود بمصطلح البنية السردية؟ وأين تكمن جماليات السرد في رواية " السفينة " ؟ وإلى أي مدى وفق جبرا في تحقيق هذه الجماليات ؟ وما التقنيات الفنية التي استخدمها في ذلك؟

أولاً: مفهوم البنية السردية:

يُعدّ السرد وسيلة جبارة في نسج الأحداث الواقعية والمتخيلة وإعادة تكييفها وتوزيعها في ثنايا النص الروائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية. ولعل أحد أكثر الموضوعات المثيرة للجدل في أوساط المتخصصين بالدراسات السردية هو: الكيفية التي تتشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى والمنظورات التي من خلالها تنبثق كل عناصر البناء الفني، وأخيراً الإحالات التمثيلية للنصوص على مرجعيات من خلال درجات متعددة من مستويات التأويل. وكل ذلك على غاية من الأهمية. فالإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي، وأخيراً الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. فالسرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. (إبراهيم، ٢٠٠١) وأهم مكون من

مكونات النص الروائي، كما يعتبر من أولى الأدوات التي يستخدمها الروائي لتحميل النصوص بالمضامين والدلالات. وهو من أكثر المفاهيم التي شغلت الباحثين واللغويين بالنظر إلى دقة هذا المصطلح وأهميته في العمل الروائي .

١. السرد لغة:

وردت كلمة السرد بمعنى النسج والسبك فهو: "الخرز في الأديم بالكسر والثقب كالترسيد فيهما، ونسج الدرع، اسم جامع للدرع وسائر الحلج، وجودة سياق الحديث، ومتابعة الصوم، وتسرد، كَفَرِح: صار يسرد صومه." (الفيروزآبادي، ١٩٩٩)

٢. السرد اصطلاحاً:

تعددت تعريفات السرد عند النقاد، إذ يرى جبرار جنيت أن السرد هو نقل الحكاية إلى المتلقي " فالمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي. " (جنيت ، ١٩٨٩)

وقد ذهب رولان بارت إلى أن السرد هو " بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات. ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها فحسب؛ بل يتوقف أيضاً على التعرف فيها على طوابق التسلسلات الأفقية للخيط السردية وإسقاطها على محور عمودي ضمنياً " (بارت، ١٩٩٢)

وأشار تودوروف إلى وجود نمطين رئيسيين للسرد يتقاسمان الحضور في النصوص السردية وهما: العرض والحكي مؤكداً أن قص أحداث غير لفظية لا يلحقه تنوع في الصيغة. (تودوروف ، ١٩٩٠)

وللسرد حسب سعيد يقطين مفهومين هما:

أولهما: أن السرد يشمل جميع المستوى التعبيري في العمل الروائي، بما في ذلك من حوار ووصف، والسرد بهذا المفهوم يقابل الحكي ويتفق مع جبرار جنيت والذي يرى أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من جانبين: أ- الحكاية ب -الصياغة الفنية للحكاية.

ثانيهما: أن السرد عند يقطين يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو (الكردي ، ٢٠٠٦)، أما طه وادي فيرى أن السرد " مصطلح أدبي يقصد به، الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات. (طه ، ١٩٨٧)

فالسرد يعيد ترتيب الأحداث بطريقة تتوخى الجمال ولا يقدمها حسب الترتيب الذي وردت فيه وهو يعني الكيفية التي تروى بها الرواية، أو هو عرض موجه بوساطة اللغة المكتوبة لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة بحيث تبدو مقنعة للمروي له، والسرد يتصف بإمكانات زمانية ومكانية هائلة، إذ لا تقيده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما إلى الماضي أو المستقبل من مكان لمكان. (الخشاب ، ١٩٩٤) وبناء على ذلك نستطيع القول أن السرد يهتم بما يقوم به الراوي والسارد من عملية إنتاج للنص القصصي والملفوظ القصصي .

وتشكل المصطلحات السردية، التي تهتم بمظاهر الخطاب السردية، حجر الأساس في الدراسات السردية، ومن ذلك التمييز بين السرد بمعناه العام والخاص، وتهتم المعنى الخاص بجعل النص سرداً يتميز عن الحوار والوصف، أما المعنى العام فهتم بالتقنيات التي تجعل من العمل الأدبي نصاً أدبياً .

ولما كان الفعل السردية فعلاً تواصلياً فإن البنية السردية لمنجز حكاية ما لا تتشكل إلا بتضافر العناصر المكونة الثلاث التي هي: الراوي- السارد - ، المروي، المروي له.

ثانياً: تقنيات السرد في السفينة:

تشكل البنية السردية بتقنياتها المتعددة مكوناً أساسياً من مكونات الخطاب الروائي في رواية " السفينة "؛ مما يكسب العمل السردية انفتاحاً على الأصوات الحياتية كاملة، ويجعل الرواية صياغة جمالية للواقع. وهذا التباين السردية في النص يحدد قدرة منتج النص على الوصول بطريقته الخاصة إلى عالم المتلقي، فإذا كان قادراً على التحريك السردية البارح الواضح، دون اللجوء إلى الغموض، فإنه يصل إلى متلقيه بسهولة. ويلجأ بعض الروائيين إلى تعقيد عملية السرد بتدخلات قد لا تؤدي أي غرض؛ لاعتقادهم أنهم يقومون بخلق تقنية جديدة مبدعة. والمتفق عليه أن العملية السردية عملية وظيفية في البناء الروائي، لذا من الأفضل تسهيل المداخل إليها لتكون أكثر فاعلية وتأثيراً .

وقد فهم جبرا ابراهيم جبرا بحس عالٍ وظيفة السرد، وحاول بكل قدراته أن يجعله وحدة متماسكة في الأداء، لذلك جاءت تقنية الفصول مثلاً لتوضيح العملية السردية في ذهن المتلقي، وكانت الحوارات صوراً سردية تتعاضد مع السرد في سعيه نحو البناء الأمثل.

(حسين ، ١٩٩٩)

فالمأمل لحقبة السرد في السفينة يجد أنه قد تداخلت في السفينة العديد من الأساليب السردية، إذ يلجأ إلى جانب ضمير المتكلم - الذي أفاد منه حين كان يجد ذلك ضرورياً -، إلى أسلوب السيرة الذاتية و ضمير الغائب وإلى الأساليب الحديثة من مثل الحلم والاسترجاع والقطع الزمني والمكاني وتيار الوعي والرسائل إلى جانب عدد من الجيل الأسلوبية. (السعافين، ١٩٩٦)

وتعددت الأصوات السردية عند جبرا في السفينة، إذ لا بد لكل رواية من سارد يسرد أحداثها، وتداخلت هذه الأصوات بين السارد العليم، والسارد المتكلم، والسارد بضمير المخاطب ليتسنى له التعبير عن الحالات المتناقضة، لأنه لا يستطيع صوت واحد مهما بلغت أهميته وكفاءته أن يعبر عما يعتل في الصدور من مشاعر متناقضة، حيث يختلط الرضا بالغضب، والأمل باليأس، والفرح بالحزن، وإرادة القوة بالضعف، والتضحية بالحرص على الحياة. وهذه التعددية تساهم في خلق عالم روائي فسيح بعيداً عن الرتابة والنمطية السردية. فالسارد عنصر مهم في الخطاب السردية، وهو شخصية متخيلة تنوب عن الكاتب في سرد المحكي، وممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يجري، وتمير أفكاره.

يستخدم جبرا في السفينة أسلوب المرايا، إذ يحكي كل فرد ويسرد ما لديه بصيغة 'الأنا'، وقد تناوب على السرد فيها أربع شخصيات: هم: إميلييا فرانزي، عصام السلطان، وديع عساف، الدكتور فالح، الذي تُعدّ رسالة انتحاره بمثابة صوتٍ رابعٍ في الرواية. وبني أجزاء الرواية أو فصولها بعنوانات تحمل اسم كل منها. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما صلة هذا الاختيار بالشخصيات نفسها، وما قيمته في بنية العمل الأدبي؟

السارد هنا فاعل في الفعل السردية ومشارك في بنية الرواية، حيث يغيب تفرد السارد الأوحده الذي يمثل محور الحكاية والفعل السردية. وعندما تتعدد الأصوات ويسمح الراوي المتكلم أو الغائب أو المخاطب لغيره من الشخصيات بالكلام، بما يتناسب مع منطوقها وكيونتها النفسية والاجتماعية والثقافية داخل النص، فإن البنية السردية تتحرر من الهيمنة الأحادية، وتغتنى بالتنوع الذي يقارب الحقيقة النسبية من مواقع مختلفة، ويترك بذلك مجالاً للشك والالتباس والتأويل بما يسمح بتعدد القراءات والرؤى والمواقف من أبطال الرواية وأحداثها، وبذلك تتعزز فنيته، وأوجه الجمال والمتعة فيها.

وكشفت لنا هذه التقنية - تعدد الأصوات السردية - تفاوت المواقف بين الساردين، خاصة بين وديع عساف المتعلق بالأرض، والحالم في العودة إليها، وبين عصام السلطان الذي يرفض الأرض ويهرب منها. حيث يتوارى الروائي أو السارد منذ السطور الأولى للفصل الأول، الذي يبدأ بجملة وصفية عامة للفضاء الروائي "البحر جسر الخلاص"، وتكرر هذه الجملة خلال الرواية وتشكل لغزها. وفي مستهلّ الفصل الأول، يطلّ الراوي، مستخدماً ضمير المتكلم، (حاج، ٢٠٠٤) "وما كنت لأعرف أن (أنا) لا أستطيع أن أقولها) لى، لى نفسها، لى المسكينة، لى الباكية بعض الليالي، الغادرة بأهلها من أجلي، الضاحكة، الراكضة على عيني، لى ستكون أيضاً هنا، في هذه السفينة" (جبرا، ١٩٩٠)

فالحديث السردية يبدأ من تقديم الراوي عصام السلطان، ما يشاهد من أحداث، ترتبط به من خلال ضمير المتكلم، لحظة رؤيته للى الهارب منها، على ظهر السفينة ذاتها. وترتدي رواية السفينة منذ البداية طابعها الخاص، فكل سارد من الساردين الأربعة: إميلييا فرينزي، وديع عساف، عصام السلطان، الدكتور فالح، يسرد حكايته متوسلاً بضمير المتكلم، فيتحدث عن (أنا) وعن الآخرين من منطلق تلك (الأنا)، فالاقتران الشامل بين السارد والشخصية يتيح الولوج إلى عالمها واستكشاف بواطنها، وما ينعكس في لاوعياها من (منولوجات) وأحلام ومشاعر دون أن يكون ذلك نشازاً سردياً بل أن في هذا الاقتران ما يوحي بصدق المحكي أيما إيجاء. فيحل القارئ فيها وكأنه هي وكأنها هو. وتمارس (الأنا) ارتداداً إلى الداخل، فيغدو العالم الباطني سيرة ذاتية للشخصية الساردة التي تكشف الماضي أمام القارئ بكل تجلياته، والحاضر بعنفوانه، والمستقبل بإرهاصاته. (عدوان، ٢٠٠١) ويتأطر الحوار المنولوجي داخل بوتقة (الأنا)، ويعرض العالم التخيلي الذاتي باستخدام تقنية ضمير المتكلم، فيعلو صوت السارد الداخلي على الأصوات الأخرى، فالذات تحاور ذاتها وتقلب الباطن خارجاً، يقول عصام السلطان: "ويجب أن أتجاهل الأمر. ما عدت أتحمّل النساء. أريد الخلوة أريد ألا يعرفني أحد باسمي أو وجهي. واحد من مليون. عابر سبيل يصطدم به المارة ولا يرونه" (جبرا، ١٩٩٠)

ونستطيع القول إن الساردين في السفينة هم من نوع السارد المشارك غير العالم بكل شيء، ويتضح هذا في مواطن عديدة. فعبارات مثل "أغلب الظن" و"كان ظهر السفينة مهجوراً إلا من ثلاثة أو أربعة" و"في وسط الحقد العارم أمامي انقذت لى، لابساً عارية، لا أعلم". و"أحسبه كان ينكت، لا أدري" تكثر على لسان الساردين، وإن كان بعضهم تنبأ ابتداءً، بمصير بعض شخصيات الرواية. لقد تنبأ عصام السلطان بأن جمال لى زوجة الدكتور فالح سيجلب المأساة وهذا ما تمّ في نهاية الرواية، حيث انتحر زوج لى الدكتور فالح.

وأرى أن ذلك النوع من السارد غير العليم له ما يبرره على صعيد النص الروائي؛ إذ يصبح حضوره مقنعاً أكثر من حضوره على شكل آخر من السرد.

وكما ذكرنا سابقاً الساردون أربعة لكن رواية السفينة تدور حول سيرتين شخصيتين هما سيرة عصام السلطان، المهندس العراقي الذي يفتح السرد، وسيرة وديع عساف الفلسطيني، وتتمحور الأحداث حولهما. وكل سيرة على الرغم من ارتباطها بالأخرى، إلا أنها تشكل حلقة مستقلة بنفسها من جهة، وتطلعك على الوجه الخفي المكتوم للسيرة المصاحبة لها من جهة أخرى. وأقل شخصية ساردة هي شخصية اميليا فرينيزي. وتسرد شخصيتها محمود وفالح في أثناء الحوار جزءاً من حياتهما.

وهذه الشخصيات الساردة تعي الطريق الذي تسلكه شخصياً وتعني ذاتها أيضاً. مثقفون خريجو جامعات غربية وعربية ذات توجه غربي - الجامعة الأمريكية في بيروت - لا يعرفون عن الشخصيات الأخرى إلا بقدر احتكاكهم بها، مما يجعلها شخصيات موضوعية ومقنعة، ولا يعرفون الحقائق إلا ما استطاع عقلم الوصول إليه من خلال التفكير أو التجربة. لنلاحظ مثلاً ما يقوله عصام عن وديع حين التقى به: " كان وديع وهو يتكلم قد استلقى على فراشه، وقد قمت أنا عنه وجلست مع زميله على الفراش المقابل، والرسوم مبعثرة عند أقدامنا. وأخذ خط تفكير هذا الفلسطيني يتضح لي شيئاً فشيئاً أول الأمر، ولكنه بالعكس، كان منسجماً مع اتجاه منطقه الكثيف". (جبرا، ١٩٩٠)

ولو حاولنا تتبع السرد في فصول الرواية، نجد أنه في فصول عصام السلطان يتنوع السرد، ففي فصل عصام الأول يبدأ بالسرد المباشر المونولوجي بطريقة الإخبار والوصف، يتخلله حوار موصوف مروي مسرود سرداً بالنقل وليس بالتمثيل. ومسرودات نفسية مونولوجية. وحوار تمثيلي استمرار للسرد الخطي. ونجد ترابط السرد بالزمن وتداخل سردي ثم عودة إلى المشهد الجديد بالاستئناف اللغوي.

وفي الفصل الثاني لعصام، الفصل الثالث في النص السردي الكلي: الافتتاحية مقدمة سردية ثم انتقال إلى الحوار المونولوجي يستلم فيه وديع السرد فيختل نظام الراوي الذي يستقل بالفصل المسرود وحده، ويبدو أن هذا انفتاح نفسي بين الكاتب والنص، لأن الحالات اللغوية المحملة بالشحنات الشعورية المتدفقة تكون أكثر تدفقاً واطمئناناً للانطلاق، ولأن الخيال يُستثار أكثر ما يستثار عندما يستلم وديع عساف (نائب منتج النص) دفة السرد. ثم بعد ذلك يعود، العودة إلى الراوي الطبيعي بعد الجنوح عنه. وفي الفصل الثالث لعصام السلطان الافتتاحية سردية خطية اخبارية ينقطع السرد بالحوار التعليقي الذي يستخدم لغة التحقيق (البوليسي) الاستفساري. ويستمر الحوار سريعاً مستخدماً اللغة الإخبارية ثم ينتقل بطريقة (قال وقلت) انحراف السرد عن خطه الذي يسرده الراوي ويتناول السرد راوٍ آخر هو (محمود الراشد) ويسرد قصة داخل عملية السرد العام.

أما الفصل الوحيد لإميليا فرينيزي (الفصل التاسع): نجد أنها رواية طارئة اضطرارية؛ ليعرض الروائي المسرود الموازي الذي تجري فيه الأحداث التي غابت في مسرودات الروائيين وديع وعصام؛ لأن الإمكانية الواقعية لا تسمح لأي منهما بالسرد نيابة عنها. الافتتاحية مسرود نفسي تقليدي متحرك - انطلاق السرد بشكل متماوج-متأرجح، متقطع متداخل زمنياً- يحتوي مناطق خلالية متفاوتة الحجم معبأة بمسرودات ذاكرية لتنوع الفعل الروائي الذي ينوع المعادلات النفسية والتخييلية في المتلقي. وتكرر الصور السردية والحوارية بالطريقة ذاتها التي مرت في الفصول السابقة. التقنيات ذاتها التي رأيناها في الفصول السابقة بين حوار وسرد ومقدمات سردية وصفية.

والفصل الأخير في النص يسرده وديع عساف. حيث ينصب الكاتب راويته وديع الحكيم الذي يقطف ثمار الأحداث ونتائجها ويطلق كلمته التي تعد الختام السردي العام لكلية النص. وتكرر التقنيات في النص ويختتم النص بنهاية مفتوحة. (حسين، ١٩٩٩)

هذا بالنسبة للسرد أما لغة جبرا السردية في السفينة، فتعد وسيلة للوصول إلى الشخصيات فهي تتميز بتنوعها ومناسبتها لمستوى الشخصيات، لغة الثقافة للمثقفين واللغة البسيطة للناس البسطاء، وهذا يعكس واقعية جبرا الشاعر الفنان الذي يعرف ماذا يريد أن يقول، يملك ثروة لغوية يوزعها بين شخصيات السفينة بما يناسبها وبذلك تكون اللغة وسيلة إلى فهم الشخصية.

وتزدهر اللغة الشعرية عند جبرا إبراهيم جبرا في رواية (السفينة) ومفهوم اللغة الشعرية نسبي في الرواية؛ ولا يعني ذلك الاقتباس الشعري وحشوه في ثنايا السرد، وإنما يعني نشوء النص الشعري في عضوية النص النثري، بل ولادة النص الشعري ونشوؤه مندغماً في النص النثري، لتحدث بينهما عملية (تخلّق). إذ رأينا أن الصفة العامة التي تسيطر على السفينة في جميع عناصرها هي (المطلقية) وصفة الإطلاق أقرب إلى الشعرية منها إلى الموضوعية النثرية، إضافة إلى أن الموضوعات الخطابية المنتجة تتناسب إبداعياً واللغة الشعرية، كذلك يشكّل طموح الكاتب وإحساسه بمجموعة من القضايا الأيديولوجية المؤثرة لديه قدرة تحفز النص اللغوي وترفعه من النثرية السردية إلى الشعرية العليا؛ ففي السفينة تأتي (موضوعة) الأرض المحفز البؤري الرمزي وكذلك يكون المكان بكل مكوناته الرمزية: ((الصخر، البحر، الدار، المساجد، الكنائس...)). وما ننسب إليه أنه عند كل صورة بؤرية من هذه الصور تتبار اللغة، وتكتف وتجاوز عوالمها في لولبية نحو العمق لتصل إلى محور مركزي تتجمع حوله المحاور التعبيرية الرافدة. إضافة إلى ذلك فإن بعض الموضوعات الخطابية كالحب والجنس والأثني، وبعض القضايا الأيديولوجية والفكرية تبعث على توتر اللغة وارتقاها. (حسين، ١٩٩٩) يقول وديع

عساف متوجساً من البحر : " ما الذي يريد هذا البحر منا، بهذه الروعة الهائلة، وهذا الجمال الغامض " (جبرا ، ١٩٩٠) ومع بدء الشكوك الأولى للدكتور فالج في زوجته، يصبح للبحر شكلاً آخر : " اشتد تلمل البحر، وهبت رياح حارة لا يسمع لها أول الأمر، ثم أخذت هباتها تزداد تكراراً وُجده والسفينة تتمايل ثقيلة مكرهه " . (جبرا ، ١٩٩٠)

وظف جبرا اللغة بمستوياتها ومفاهيمها المختلفة للتعبير عن أزمة الفرد العربي المعاصر في إطار الفكر والمجتمع وحركة الزمن من خلال المثقف الذي يعبر عن حقيقة الأزمة وروحها، إذ تمتد همومه من دائرة الذات لتخترق الموضوع الكبير بحلقاته المتعاقبة المتلاحمة في آن معا. لقد جاءت لغة جبرا منسجمة مع أسلوبه في رسم شخصياته واختيار هويتها، إذ إن اختيار الروائي للغة الشعرية مثلاً لا يعني التزامه بهذه اللغة. بل هو اختيار للأفكار الشعرية في المادة والشكل، إذ إن الأسلوب الشعري الذي يعيش في أبنية أعماله وأفكارها يوحد بين العقيدة والعالم الخارجي الذي يصارع من أجل الوصول إليه . (السعافين ، ١٩٩٦)

وتنبع أهمية اللغة في السيطرة على الشكل الخارجي للعمل الفني، إذ إن الشكل الداخلي يتضح في كل كلمة من الرواية في نوعية هذا الكلام وفي بناء الكلام والصور والأفكار وهو في النهاية الذي يقوم بدور حاسم بين الظاهر والخفي . (تشيتشترين ، ١٩٨٠)

ثالثاً: المكان والزمان في السفينة (الزمكانية)

١. جدلية العلاقة بين الزمن والمكان السرديين

يشكل الزمن والمكان بعدين مهمين في الأدب، لكونهما نسقين وجوديين تتكامل التجربة الإنسانية فيهما وبهما. وقد شاع في دراسات نقاد الأدب، مصطلح يجمع بين الزمن والمكان، ويطلق إبراهيم جنداري على تداخل البعدين الزمني والمكاني في روايات جبرا لفظ الفضاء يقول: " إننا ننتقل من اشتغال لفضة الفضاء على المكان والزمان، محاولين استكشاف فضاء النص، أي المكان بترايطه مع الزمان، وما يتمخض عن هذه العلاقة إذ يبرز الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك للموسم " . (جنداري، ٢٠١٣)

وإن الحديث عن الزمن والمكان في بنية السرد يقتضي التأكيد دوماً على العلاقة التي تربط بينهما، كما أن دراسة كل منهما منفرداً لا يمكن أن تفني عن دراستهما بوصفهما عنصرين فاعلين مؤثرين في العناصر السردية الأخرى وخاضعين بدورهما للتأثير. فهما في نهاية الأمر ركنان من أركان العملية السردية يستمدان قيمتهما وأهميتهما من شبكة العلاقات التي ينسجها بينهما أولاً، وبين كل منهما وباقي تلك الأركان والمكونات السردية ثانياً. ويضعنا الحديث عن جدلية العلاقة بين الزمن والمكان السرديين أمام تساؤل هو: لماذا نسعى إلى الزمن والمكان السرديين معولين على تلازمهما وأهميتهما؟ ونعبر في الإجابة عن هذا السؤال عن اهتمام حيال هذين العنصرين الكونيين الممثلين في الأدب في تلازمهما وجدليتهما التي تعبر عن اختلافهما بقدر ما تعبر عن توحدتهما في كل واحد. إن نظرتنا إلى الزمن وشعورنا به كنظرتنا إلى شيء متسامٍ جبارٍ قادرٍ على الفعل بالأشياء والبشر متحرك في مسار سرمدى لا يعطّله أو يغيره شيء، أما المكان فهو ثابت لا يتحرك يرى ويلمس ويفعل به من قبل الزمن، ومع ذلك فالزمن مفتقر إليه ليرسل من خلاله إلينا دلائل وعلامات وجوده. (المحمود، ٢٠٠٩).

٢. طبيعة المكان الروائي في السفينة:

يُعد المكان المكوّن الثاني لأي وجودٍ في بعده الكونيّ، والحدّ المهم في تكوين الإنسان وسلوكه، في بعده الاجتماعي، يأتي في النصّ الروائي ليكون قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المنفصل، وتنتقل إلى مسرح الفعل لتؤثر وتتأثر، وتشكّل وتضيف وتعُدّل وتلغي وتخلق، ويكون ذلك على المستوى الشعوري النفسي أو على المستوى الوقائي الحداثي. (حسين ، ١٩٩٩) وهو لا يذكر من أجل الوصف فقط، إنما يحمل وجهة نظر الروائي ورؤيته المستقبلية من خلال الشخصيات في الرواية.

ويشكل المكان في رواية السفينة عنصراً مهماً من عناصر الرواية، وهو بمثابة الشخصية الرئيسة التي تربط مختلف شخصيات الرواية وعلاقاتهم وأهدافهم ومصيرهم فقد جسدت السفينة وهي مكان تجمع شخصيات الرواية، نقطة الانطلاق نحو المجهول إنها طريق الهرب من واقع مؤلم لم تعد تطيقه الشخصيات. والسفينة المكان الرمز رغم كونها فضاء مغلق لتحركات الشخصيات الجسدية إلا أنه يمكن اعتبارها مكاناً مفتوحاً على الحلبي والفلسفي والذاتي الداخلي والمخيّل.

وتعد السفينة (المكان الرمز)، إذ يبرز النص الدلالة المكانية في العنوان وهو المكان الملق الذي يبحث عن الاستقرار وهو في ذلك يؤدي دلالة خطابية يرمي إليها مجتمع السفينة، الدلالة العامة التي تنتظم حياة جميع الشخصيات التي يحتويها المكان هذه الدلالة هي (الاعتراب) وعندما تستقر السفينة يبحث أعضاؤها عن الاستقرار، ولكن نتيجة هذا البحث تنتهي إلى السلب، ففي نابولي عند الرسوّ في الميناء يبحث كلٌّ من فالج وإميليا في طرف، وعصام ولى في طرفٍ آخر عن استقرارهم الروحي والنفسي، وتكوّن النتيجة انتحار فالج الذي يكتشف علاقة زوجته لى بعصام السلطان. (حسين ، ١٩٩٩)

وقد دعم اختيار السفينة، كمكان الدلالة البنائية للرواية، إذ ساعد ذلك على تصوير تطور الزمن السردى داخل الرواية، بحسب الشخصيات والقارئ أيضاً، في جو مشحون بالأفكار والمواقف. كما أنه حمل مغزى رمزياً يقطع لكل الصلات القائمة بين هذا المكان الذي حلت فيه الشخصيات، وبين أمكنتها السابقة إلا من خلال الشخصيات نفسها، فصلاتها بأماكنها السابقة: بغداد، القدس، بيروت، لندن. ظلت عبارة عن علاقات ذاتية تمارس حضورها على الشخصية عبر العلاقة الوجدانية معها، لا عبر واقعها الحقيقي، وقد ساعد البحر والسفينة في تحديد أطر تلك العلاقات. (عبد دخيل، ٢٠١٠)

أما الوطن - فلسطين - فيبرز كمكان له بعد خاص في نفسية جبرا يقول: "أما الانتماء، انتمائي الفلسطيني، فهو انتماء الفلاح إلى ترابه، انتماء المزارع إلى شجرته، انتماء ساكن الشارع إلى شارع. هكذا أحببت القدس، وهكذا أحببت فلسطين، وأحببت أرضي، حيث سرحت، وهمت، وعشقت، وحلمت مع أنني لا أملك شبراً واحداً من الأرض ولكنني أذكر التراب في القدس والصخور في القدس كأنني أذكر جواهر الدنيا. فالانتماء هو انتماء العشق والتداخل وحين تنتهي إلى شيء كذلك، لا يمكن أن تفصم نفسك عنه، لأنه هو أنت. إذا لم أكن فلسطينياً فأنا لست شيئاً". (جبرا، ١٩٧٩) وينعكس حب جبرا لفلسطين في رواية السفينة، حيث يطغى الوطن على شخصيات السفينة، ونلاحظ أن تحرك المكان عند وديع عساف هو تحرك دائري يبدأ بالوطن وينتهي به، ماراً بعدة محطات مكانية تلعب دوراً تنموياً تدفع بشخصيته للوصول إلى ذروة الوعي. ويطغى الوطن بسحره على شخصية وديع عساف الذي يتحرك من منطلق سطوته، فعلاقته بالمكان هي علاقة انتماء وهو احساس ديني، فالكنيسة والألحان التي تتصاعد من حناجر المرتلين ما زالت تداعب العواطف، وتلهب المشاعر الكامنة في الداخل، وبذل يضحي المكان شاحنا الشخصية بالتطورات الدينية والصوفية ذات الطابع الحزين. وتبرز صورة القدس كمدينة المسيح الفلسطيني أو بالأحرى صورة الأرض الجميلة الصلبة التي يعرف بها الفلسطيني نفسه وتاريخه وجغرافيته وهويته الوطنية، صورة للتماثل الكلي بين الإنسان والأرض. (عدوان، ٢٠١٠)

وينبض الوطن - فلسطين بالحياة فهو مكان الشعاعية والصدافة التي لا تقوم على المصالح المادية، ومكان الرغبات الأولى. هذا المكان المغتصب جعل الناس كخلية النحل تتعاون فيما بينها، فنجد وديع عساف يروي سيرة المكان متحدثاً عن صديقه فايز الذي استشهد على يد قوات الاحتلال. "مشيت بين الزيتون على الشوك بين الصخور، والرشاش معلق على كتفي تحت ذراع فايز المهذلة وقعت، رحت أحدهن بأناقسي المتقطعة: الأهل، سلوان، القدس، مجنونان في بيرة من الموت، وعندما وضعت عن ظهري لاسترخ، أقسمت أنني سأعود، بشكل ما غازيل أو متلصصاً أو قاتلاً، سأعود حتى ولو قتيلاً على صخرة". (جبرا، ١٩٩٠)

ويتابع القارئ في الرواية وصفاً مفصلاً، وطويلاً لتلك المرحلة التي عاشها وديع مع فايز، وهما يتغلغلان أحياناً في جغرافية فلسطين، ومداهما المفتوح على وديان، وتلال وفضاء واسع. يصف وديع خوضهما ((معمودية الماء والصخر)) التي كان مسرحها نبع إحدى قرى فلسطين، من هذا النبع "شرب أول بناء القدس في فجر التاريخ، واستمدوا حياة للمدينة التي أقاموها على صخورها المتصاعدة، تصاعد سلم حجري إلى ذرى الرابية التي أضحت قلباً للقدس" (جبرا، ١٩٩٠)

وتحول الوطن - بغداد - بعد رحلة عصام الدراسية في لندن إلى مكان موت على الصعيد النفسي، لى التي أحبها لم يسمح له الزواج منها في ظل دائرة العادات والتقاليد الاجتماعية التي حكمت على هذا الحب بالموت، وزوجت لى من الدكتور فالح. لذا يقرر الهرب، ليلتقي بها - لى - مصادفة في السفينة، لينفجر بركان الحب من جديد بعد رؤيته لها.

أما المكان عند الدكتور فالح فهو مكان للخفاء والتجلى، فالح يخفي علاقته باميليا وفي الوقت نفسه يكتشف خيانة زوجته لى مع عصام السلطان. فتثور مشاعره العدوانية للحياة، وتدفعه لتصفية نفسه.

ومن ناحية أخرى، يرتبط الصخر عند جبرا بالأرض - وبصورة أدق بفلسطين. فيكون معلماً آخر من معالم الماضي/الذاكرة. فضلاً عن ما تحمله الصخرة من دلالة في الديانة المسيحية. وهكذا يتوحد الصخر أو الحجر بالقدس في رواية السفينة رامزاً لتاريخها وعراقتها، وصور صمودها، وزمن خلودها. ولأن الصخر صار رمزاً لفلسطين، فسيرتبط بحلم العودة أي بزمنية المستقبل. يقول عصام عن وديع: "حديته عن الأرض على هذا النحو الذي لا ينقطع لا يمكن أن يكون مجرد هوس صوفي، إنه يريد للعرب عودة إلى الأرض، تشبثاً عضوياً بالتراب". (جبرا، ١٩٩٠)

أما البحر في السفينة فله ألقه الخاص، البحر بجماله أثار مشاعر عصام السلطان ومشاعر وديع عساف: "ولما التقينا تلك الليلة من جديد كان في البحر هدوء يكاد يكون رهيباً غير معقول، كأنه صفحة من زيت، تتألق عليه موجات فسفورية كئثار من الفضة. ما الذي يريده هذا البحر منا، بهذه الروعة الهائلة، بهذا الجمال الغامض الظالم؟ كان في الجنون القمري شيء من كآبة، ولوعة، وشيء من حب مهم مشترك بيننا". (جبرا، ١٩٩٠)

زمن السفينة (مستويات النص الزمني):

اهتم جبرا بالزمن في أدبه، وحاول أن يخضعه لقدرة الكلمة على الإمساك بالأشياء الغاربة، فالكلمة وسيلة لتصوير الزمن. يجعل منها وسيلة للخوض في المشكلة الزمانية، بحيث يوجي للقارئ بأنه يعبر معي مساحات زمنية لها امتدادات ولها أعماق. فالزمن يشكل النفس الإنسانية، التي هي عبارة عن تراكم الزمن فيها، مع ما يتركه الزمن من آثار: آثار الجروح والندوب، والأفراح، والأحزان، والمآسي، الخ... والصدمات مع الناس، والصدمات مع النفس.. الصراعات المختلفة، والأفراح العنيفة، الشهوات العابرة، والشهوات القائمة الباقية. هذا كله أيضا في تجربة الإنسان يتسلسل زمنيا، ويبقى حاضرا في الذهن بشكل ما لا يبقى واعياً. إنه نصف واع أو لا واع لكنه موجود في الذهن. (جبرا، ١٩٨٦)

لذا نستطيع القول إن اهتمام جبرا بالزمن أو بالمكان، وانفصاله عن زمكانيته القديمة ودخوله في زمكانيته الجديدة، له ارتباط بتجربته الشخصية وواقعه المثلث بالنفي والتنقل من مكان إلى مكان. إضافة لتأثره بما كان سائداً من اتجاهات مختلفة. لذا نجد أن الزمن في السفينة يتداخل فيه الزمن الداخلي مع الزمن الخارجي المتمثل في حركة الشخصيات مع الخارج، أما الزمن الداخلي فهو زمن ذاتي يتشابه فيه الماضي مع الحاضر والمستقبل، فنحن لا نستطيع فهم الزمن الخارجي للشخصيات وتصرفاتها إلا بالعودة إلى ماضيها أو الانطلاق معها نحو الحاضر والمستقبل. فالماضي يتداخل مع الحاضر فالشخصيات تحمل الماضي معها بما يحويه من ذكريات سعيدة أو مؤلمة، وقد تتطلع إلى المستقبل كحلم بالهرب أو العودة، لكنها سرعان ما تعود إلى الحاضر؛ إذ يعد النص الزمني في السفينة تطوراً جديداً في مراحل سير الزمن. والتطور المميز هو ظهور تقنية الفصل الزمني. ويتكون النص من تسعة فصول زمنية متداخلة فيما بينها ومتوازنة في عناصر كثيرة من عناصرها؛ إذ تشكل شبكة زمنية تخضع لنظام محدد من حيث تنظيم ثلاثية الزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل). وتتحدد مستويات الزمن في "السفينة" بثلاثة، المستوى الأول وهو المستوى الرئيسي: مستوى زمن رحلة المسافرين وهو زمن خطي متسلسل راكد في سيرورته تتخلله مجموعة من التقنيات التي تشكل المستويين الآخرين وهو زمن قصير نسبياً (عدة أيام) إذا ما قيس بزمن النص في (صيادون) مثلاً الذي امتد سنة كاملة، والمستوى الثاني المستوى الذاكري الذي ينتهي بالبداية بالرحلة، ويمتد إلى الوراء الزمني امتدادات متفاوتة بحسب الأغراض الخطابية، والزمن الثالث أي المستوى الثالث وهو مستوى عملية القص، ويظل هذا الزمن خارج نطاق دراستنا لأنه زمن مجهول المعالم إلا إذا حُدّد بالزمن الذي يوازيه زمن القراءة.

لقد سار جبرا في زمنه وفق تناوب زمني بين (زمن سرد عصام السلطان وهو الزمن الافتتاحي) وبين (زمن سرد وديع عساف) لكن هذا التناوب ينكسر مرة واحدة قبل نهاية الزمن النصي بقليل في (فصل إمبليا فرينزي) الذي يبدو أن جبرا اضطر إليه بوجي من النص. (حسين، ١٩٩٩)

فالسفينة هي حاضر كل الشخصيات أي ان تجمع كل هذه الشخصيات للرحلة هو بداية زمن الرواية من نقطة الحاضر ثم تعود خلال ذلك الماضي لتكشف عن حياة شخصياتها الماضي، الحاضر، السفينة، بيروت، عواصم عربية أخرى. وتتحرك شخصيات السفينة في زمن الذاكرة وتمارسه في الزمن الراهن، فالزمن بالنسب لجبرا ليس وجوداً موضوعياً قائماً خارج استخدام الشخصيات، وإنما هو قائم وحاضر في ذواتها ومتحرك بها. إن ما فعله جبرا في رواية السفينة هو استخدام جديد للزمن يتفق ومجمل التغيرات التي عرفتها الرواية الحديثة. فغياب الترتيب الزمني من القصة المتخيلة يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر يراعي بصرامة الترتيب السردية والترتيب السردية هو ترتيب زمني يهض على تداخل المستويات الزمن بين ماضيه وحاضره ومستقبله. (الجندي، ٢٠١٣)

زمكانية السفينة، هي زمكانية الحاضر، فهي تناسب كما ينساب الزمن الحاضر من الماضي إلى المستقبل، أما ركاها فزمنهم ليس حاضراً فقط، بل هم يحملون ماضيهم إرثاً لا يفارقهم، ويحملون المستقبل حلماً بالخلاص. عصام السلطان الهارب من مدينته وعالمها نحو الغرب، كان في الحقيقة هارباً من ماضيه، ووديع عساف هارب أيضاً من ماض عام تمثل بتخاذل الذين أضاعوا أرضه ويتمنى العودة إليها. يقول مخاطباً عصام: "عجيب يا عصام، أنا حيثما ذهبت، ومهما توهمت فإنني أركض باستمرار في اتجاه أرضي التي أحاطوها دوني بألف كيلو متر من الأسلاك الشائكة. أركض نحوها وفي يدي قنبلة، وأنت ترفض أرضك". (جبرا، ١٩٩٠) فتكون العودة هي الخلاص من حالة التشرذم وعدم الاستقرار ويبقى الحلم بالعودة إلى الأرض أملاً يراوده؛ فهناك كل شيء الوطن والحرية.

ولأن الزمن والمكان متداخلان في أدب جبرا، لذا فالصورة الدائرية للزمن ترافقها عودة إلى مكان محدد. وهو مكان مرتبط غالباً بالماضي. في رواية السفينة نجد أن الحاضر مرتبط بالسفينة، كمكان متحرك غير مستقر، يسعى إلى أن يصل إلى مكان ثابت ينزل فيه ركاها، كما أنه منغلق، منعزل عن الخارج، لا يتماس حقيقياً مع الأمكنة الأخرى-حتى البحر يبقى الاتصال به غير مستقر، لأن السفينة تتحرك باستمرار.

وقد دعم اختيار السفينة، كمكان، الدلالة البنائية للرواية؛ إذ ساعد ذلك على تصوير تطور الزمن السردى داخل الرواية، بحبس الشخصيات في جو مشحون بالمواقف والأفكار، كما أنه حمل مغزى رمزياً بقطعه لكل الصلات القائمة بين السفينة، المكان الذي حلت فيه الشخصيات، وبين كل ما يربطها بأمكنها السابقة-القدس، لندن، بغداد.. - إلا من خلال الشخصيات نفسها.

فالسفينة جبرا هي ملجأ الاغتراب، ملجأ من يجدفون عكس تيارهم، ومن يحلمون أبعد من واقعهم، وهي حيز الهروب نحو الخطوة القادمة، وربط "أنا" بين "أمس" و "غد"، يخطط الهاربون، لأن يكونوا معاً في تفاعلات موحية، مد وجزر، يلتقون وفقها في السفينة، ليعيشوا البحر الوجودي بكل تقلباته وتناقضاته، يعيشون رحلة البحر الذي يتفاعل معهم كما تتفاعل الأحداث. (عودة، ٢٠٠٤)

فوديع عساف المتعب والمثقل بكل ألامه يقول: "سافرت جبراً، لا لأن البحر هو دنيا وحسب، بل لأن السفينة تشعرك جسدياً بانسيابك خلال الزمان والمكان معاً الطائفة تكاد تُلغى الزمان، فهي تُلغى فيك ذلك الحسّ الإنساني بالنمو والإيناع والتغير، وتؤكد على أنك إنما تسافر في مهمة تجارية لا نفسية" (جبرا، ١٩٩٠)

ويمكننا القول إن السفينة تشكل اللحظة الصفر التي انبثقت منها الأحداث، وبيت القصيد الذي رسم الأحداث اللاحقة، وغير إيقاع تحرك الشخصيات، وهنا يتداخل الزمن بالمكان (الزمكانية)

الخاتمة:

توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

- تهض بنية السرد في الرواية على تعدد الأصوات السردية، التي تداخلت بين السارد العليم، والسارد المتكلم، والسارد بضمير المخاطب ليتسنى له التعبير عن الحالات المتناقضة. وتقدم الأحداث من خلال ضمير المتكلم لاستحضار الماضي واسترجاعه ولاستبطان أعماق شخصية السارد عندما يتحدث عن مشاعره وذاته، أو عندما ينقل كلمات شخصيات أخرى. ويقوم الراوي/السارد بتقديم أصوات أخرى من خلال الفصول التي يروها. ويستخدم ضمير الغائب لوصف الأماكن وما تراه الشخصيات وتسمعه.
- يتولى السلطان ووديع وإميليا والدكتور فالح، سرد تفاصيل الحكاية السردية، فالسارد هنا فاعل في الفعل السردى ومشارك في بنية الرواية، حيث يغيب تفرد السارد الأوحى الذي يمثل محور الحكاية والفعل السردى.
- نجد أنه في كثير من الأحيان تتقاطع وتتداخل الضمائر والأزمنة أثناء عملية السرد.
- الزمان والمكان، شكلاً حضوراً لافتاً في السفينة، عاكساً تواشج علاقة الذات بأزميتها وأمكنها المختلفة في رحلة اكتمالها، ونضج خبراتها المعرفية المتراكمة عبر تجارب الحياة المتعددة.
- تزدهر اللغة الشعرية عند جبرا إبراهيم جبرا في رواية (السفينة).

المراجع:

١. إبراهيم، ع (٢٠٠١) السرد والتمثيل السردى في الرواية العربية المعاصرة - بحث في تقنيات السرد ووظائفه -، جامعة قطر. مجلة علامات العدد ١٦، ص ٦.
٢. أبادي، ف، (١٩٩٩) القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، الجزء الأول، ص ٤١٧.
٣. بارت، ر، (١٩٩٢) طرائق تحليل السرد الادبي، ط ١، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص ١٣.
٤. تشيتشرين، أ، (١٩٨٠) الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص ٦٠، ٦١.
٥. تودوروف، ت، (١٩٩٠) الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت/ رجا سلامة، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط ٢، ص ٤٠.
٦. جبرا، ج، (١٩٩٠) السفينة، بيروت، دار الآداب، ط ٤، ص ٥، ٧، ٣٩، ٥٧، ٥٦، ٥٨، ٨٢، ٨٣، ٨٧، ٨٨، ٩٤.
٧. جبرا، ج، (١٩٧٩) يتابع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ص ١٠٢.
٨. جبرا، ج، (١٩٨٦) الفن والحلم والفعل، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص ٤٨٣.
٩. الجنداري، إ، (٢٠١٣) الفضاء الروائي في ادب جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، دار تموز للنشر ط ١، ص ٩٠، ٩١.
١٠. جنيت، ج وآخرون، (١٩٨٩) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثبير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط ١، ص ٩٧.

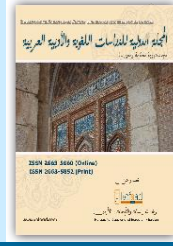
١١. حاج، س، (٢٠٠٤) الرؤى المتعددة في "السفينة" لجبرا ابراهيم جبرا، كتاب مؤتمر جبرا ابراهيم جبرا جامعة بيت لحم، ص ١٠٨-١٠٩.
١٢. حرب، أ، (٢٠١٠) القدس في رواية جبرا ابراهيم جبرا، المجلة الثقافية، عمان. العدد ٧٧، ص ١٠٢.
١٣. حسين، س، (١٩٩٩) مضمّنات النصّ والخطاب، دراسة في عالم إبراهيم جبرا الروائي جبرا، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٤١، ٣٤٥، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣١٣، ٣١٩، ٢٧٤.
١٤. الخشاب، و، (١٩٩٤) دراسات في تعدي النص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٧٦.
١٥. السعافين، إ، (١٩٩٦) الأفتنة والمرايا، دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا الروائي، عمان، دار الشروق، ص ٧٧، ٦٥.
١٦. عبد دخیل، إ، والعوادي، ح، (٢٠١٠) الزمكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، مجلة جامعة بابل العلوم الانسانية، المجلد ١٨ العدد ٤، ص ٩٣٥.
١٧. عدوان، ن، (٢٠٠١) تقنيات النص السردی في أعمال جبرا ابراهيم جبرا، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، ص ٢٦، ١٧٩.
١٨. عودة، ع، (٢٠٠٤) الفن الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، مؤسسة الارشاد القومي، ص ٤٥.
١٩. الكردي، ع، (٢٠٠٦) السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، القاهرة، مكتبة الآداب، ص ١٠٣.
٢٠. المحمود، ص، (٢٠٠٩) البنية السردية في روايات خيري الذهبي ((الزمان والمكان))، رسالة ماجستير، سوريا، جامعة البعث، ص ١٨.
٢١. وادي، ط، (١٩٨٧) المدخل لدراسة الفنون الادبية واللغوية، ط ١، قطر-الدوحة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٧٥.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and
Literature Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALLS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



The Narrative Techniques in the Novel of the Ship for Jabra Ibrahim Jabra

Naheda Ahmad EL-Kiswani

Associate Professor, Al-Quds Open University, Palestine
nkiswani@qou.edu

Received Date : 11/1/2020

Accepted Date : 2/3/2020

DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.1.1>

Abstract: The writings of Jabra Ibrahim Jabra received a lot of critical attention, and his narrative work, in particular, remained to be an important thing to critics, researchers and intellectuals.

In this study we focus mainly on the novel "The Ship" of Jabra Ibrahim Jabra, and the goal we seek to achieve from this research is to reveal the techniques of narration in this novel.

It also focuses on the study of the characteristics of narrative language in the ship and on the interplay of time, space and spatial mobility in the novel.

And trying to compete in this creative world based on the method of "descriptive/ analytical" research to seek the nature of narrative structure of Jabra.

Keywords: Narration; Narrative techniques; the place; Time; Chronotope (Elzimkanah).

References:

- [1] 'bd Dkhyt. A & Al'wady. H, Alzmkan Fy Rwayat Jbra Aбраhim Jbra, Mjlt Jam' Babl Al'lwm Alansanyh, 18 (4) (2010), pp. 935 .
- [2] 'dwan, N, Tqnyat Alns Alsrdy Fy A'mal Jbra Aбраhim Jbra, Rsalit Majstyr, Jam' Alnaja, (2001), pp. 26,179 .
- [3] 'wdh. ' , Alfn Alrwayy 'nd Jbra Aбраhim Jbra, Mwssit Alarshad Alqwm, (2004), pp.45 .
- [4] Aбраhim. ' , Alsrđ Walmtthyl Alsrđy Fy Alrwayh Al'rbyh Alm'asrh- Bħth Fy Tqnyat Alsrđ Wwzayfh- , Jam' Qtr. Mjlt 'amat (16) (2001), pp. 6.
- [5] Abady. F, Alqamws Almhyt, Dar Alktb Al'lmyh, Byrwt, Lbnan, D T, Aljz' Alawl, (1999), pp. 417.
- [6] Bart. R, Tra'q Thlyl Alsrđ Aladby, T 1, Mnshwrat Athad Ktab Almgħrb, (1992), pp.13.
- [7] Haj. S, Alrw'y Almt'ddh Fy "Alsfynh" Ljbra Aбраhim Jbra, Ktab Mw'tmr Jbra Aбраhim Jbra Jam' Byt Lhm, (2004), pp. 108-109.
- [8] Hrb, A, Alqds Fy Rwayt Jbra Aбраhim Jbra, Almjhl Alħqafyh, 'man, (77) (2010), pp.102 .
- [9] Hsyn.S, Mudmrāt Alnsi Walħtāb, Drāsh Fy 'alm Aбраhim Jbra Alrwayy Jbra, Dmshq, Mnshwrat Athad Alktāb Al'rb, (1999), pp. 334 ,335 ,341 ,345 ,393 ,394 ,313 ,319 ,274 .
- [10] Jbra. J, Alfn Walħlm Wal'f, Bghdad, Dar Alshw'wn Alħqafyh Al'amh, (1986), pp. 483.
- [11] Jbra. J, Alsfynh, Byrwt, Dar Aladab, T4, (1990), pp. 5 ,7, 39, 57, 56, 58, 82, 83, 87 ,88, 94.
- [12] Jbra. J, Ynaby' Alrway, Almwssh Al'rbyh Lldrasat Walnshr, T1(1979), pp. 102.
- [13] Aljndary. A, Alfdā' Alrwayy Fy Adb Jbra Aбраhim Jbra, Byrwt, Dar Tmwz Llnshr, T1, (2013), pp. 36,90 ,91 .
- [14] Jnyt. J Wākh'rw'n, Nzryt' Alsrđ Mn Wjh' Alnzr Ala Altb'yry, Trjmt: Najy Mstfa, Mnshwrat Alħwar Alakadymy Waljam'y, Aldar Albyda', T1, (1989), pp. 97.
- [15] Alħshāb. W, Drasat Fy T'dy Alns, Alqahrh, Almjls Alā'ly Lħqafh, (1994), pp.76.

- [16] Alkrdy. ، Alsrđ Fy Alrwayh Alm'aşrh Alrjl Aldhy Fqd Zlh Nmwdhja), Alqahrh, Mktbt Aladab, (2006), pp. 103.
- [17] Almhmwd. Ş, Albnyh Alsrđyh Fy Rwayat Khyry Aldhhby ((Alzman Walmkan)), Rsalť Majstyr, Swrya, Jam'ť Alb'th, (2009), pp.18 .
- [18] Als'afyn. A, Alaqn'h Walmraya, Drash Fy Fn Jbra Aбраһym Jbra Alrwayy, 'man, Dar Alshrwq, (1996), pp. 77 ,65 .
- [19] Tshytshryn. A, Alafkar Walaslb, Drash Fy Alfn Alrwayy Wlghth, Trjmt Hyať Shrah, Dar Alhryh Ltba'h, Bghdad, (1980), pp. 60 ,61.
- [20] Twdwrwf. T, Alsh'ryh, Trjmt: Shkry Almbkhwat / Rja' Slama, Dar Twbqal Llnshr- Aldar Albyda', T 2, (1990), pp.40.
- [21] Wady. T, Almdkhl Ldrast Alfnwn Aladbyh Wallghwyh, T 1, Qtr- Aldwhh, Dar Althqafh Ltba'h Walnshr Waltwzy', (1987), pp.75.