



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة الشهيد حماد لخضر - الوادي



قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

## بنية الزّمان والمكان في رواية "سوناتا لأشباح القدس" لـ "واسيني الأعرج"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي  
تخصص: أدب حديث و معاصر

إشراف الدكتورة:

\* د. خديجة زين

إعداد الطالبات:

✓ ثورية بكاكرة

✓ صفية بومعزة

✓ نجاة طويل

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
كلثوم زينة	أستاذ مساعد - أ -	رئيسا
خديجة زين	أستاذ مساعد - أ -	مشرفا ومقررا
أمينة تجاني	أستاذ مساعد - أ -	مناقشا

السنة الجامعية 2024-2025 م // 1446-1447 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# شكر وعرفان

قال تعالى: (رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ) سورة النمل الآية: 19

لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نحمد الله سبحانه وتعالى ونشكره عز وجل على توفيقه لنا وتسهيله لإتمام هذا العمل وحصد ثماره، الحمد لله حنى يبلغ الحمد منها.

مشاعر يملؤها الامتنان والعرفان، نقدم بخالص الشكر وأسْمى عبارات التقدير لأستاذتنا المشرفة

## الدكتورة: خديجة زين

التي كانت لنا نعم الموجه والملمم، بفضل دعمها العلمي وتوجيهاتها القيمة استطعنا أن نبخر في أعماق هذا الموضوع بثقتنا، وأن نجد العزم كلما اعترضنا النعب أو التردد.

ولا يفوتنا أن نخص بالذكر عائلاتنا الكريمة، سندنا في هذه الحياة الذين كانوا دوماً مصدر دعم معنوي ومادي، فجزاهم الله عنا خير الجزاء. كما نقدم بالشكر لأعضاء اللجنة الموقرة التي ستقوم بمناقشة هذا العمل المتواضع، الذين نرجو أن نستفيد من ملاحظاتهم القيمة.

وفي الختام، نسأل الله أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن يتفجع به ويجعل منه لبنة في

صالح العلم والمعرفة.

مقدمہ

حظيت الرواية العربية بمكانة سامية بين الأجناس الأدبية في العصر الحديث، فهي تمثل ديوان الحياة المعاصرة لأنها تعالج قضايا الواقع المعيش وانشغالات الإنسان الحيائية لذا فهي تمثل مرآة عاكسة لحياته بتفاصيلها ولمجتمعه المليء بالصراعات السياسية وتردي الأوضاع الاجتماعية والتأزم الاقتصادي.

والرواية الجزائرية رغم تأخر ظهورها، فقد تبوّأت مكانتها بين الروايات العربية، كما زامنت النّقد الملاحظ على الساحة الأدبية والنقدية، ويرجع الفضل في ذلك إلى طائفة من الروائيين المبدعين الذين اهتموا بالعمل الروائي وساهموا في نضجه وثرائه وتنوّعه أمثال: الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، رشيد بوجدر، واسيني الأعرج... وهذا الأخير عُرف بإنتاجه الغزير واستعماله أساليب مميزة تفتح بالإبداع وتتضح بالإمتاع، ولهذا ارتأينا البحث في نصوصه، ووقع اختيارنا على رواية "سوناتا لأشباح القدس" حيث كانت مجالاً خصبا أتاح لنا رصد البنى الزمانية والمكانية المعتمدة من طرف الروائي ومن هنا كان موضوع الدراسة موسوما ب: "بنية الزمان والمكان في رواية سوناتا لأشباح القدس"

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا العنوان:

- ما فرضته طبيعة المتن الروائي الذي يشبه المتفاعل الكيميائي في جودته وتأليفه، فرسم لنا واسيني الأعرج بيئة من مكانين مختلفين ضمنها موضوعاً معاصراً عبّر من خلاله عن عمق القضية الفلسطينية الذي يزخر بصور متعدّدة ومتنوعة عن البنى الزمنية و المكانية كمكونين سرديين.
- إضافة إلى الفضول النقدي الذي دفعنا لقراءتها قراءة معمّقة وكشف آفاقها الجمالية و أعماقها الدلالية.

ولقد حاولنا تحت هذا الموضوع الإجابة عن الإشكالية الآتية: ما هي الدلالات التي

توحي بها البنية الزمانية والمكانية في رواية "سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج"؟

وتتفرّع عن هذه الإشكاليّة الأسئلة التالية:

ما أثر توظيف الأمكنة المتخيّلة في الرواية وما علاقة الشخصيات بها؟

ما دلالة المفارقات الزمانيّة في الرواية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة اعتمدنا المنهج البنيوي بآلية الوصف باعتباره الأنسب لهذا النوع من الدراسة، وقد انتهجنا خطة بحث مكوّنة من: مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

ضمّ المدخل مفاهيم أولية تتعلق بالبنية السردية، والفصل الأول فقد كان معنونا ب:

تقنيات المكان في رواية "سوناتا لأشباح القدس" تناولنا فيه: مفهوم المكان لغة واصطلاحاً ثم تقسيماته وكذا تجلياته في الرواية فذكرنا الأماكن المفتوحة والمغلقة والانتقالية.

أمّا الفصل الثاني فقد كان معنونا ب: تقنيات الزمن في رواية "سوناتا الأشباح القدس" تطرقنا فيه إلى مفهوم الزمن ثم رصدنا أهم المفارقات الزمنية من استباقات و استرجاعات وظّفها الروائي وتناولنا أيضاً المدة الزمنية وأدرجنا فيها تسريع الحكي وإبطاءه ثم التواتر بأنواعه.

وذيّل البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع أهمها: (بنية الشكل الروائي) حسن بحرأوي، (بنية النص السردية) حميد لحمداني، (خطاب الحكاية) جيرار جنيت، (تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية) محمد عزّام.

ولا يخلو أيّ بحث علمي من الصّعوبات، وفي دراستنا هذه تمثّلت في: ضيق الوقت باعتبارنا أصحاب مهنة شاقّة، فضلاً عن طول الرواية التي يقارب عدد صفحاتها ست مائة صفحة، وصعوبة التحليل بسبب انقطاعنا عن الدراسة منذ سنوات.

وعلى الرغم من أنّ موضوع البنية الزمانية والمكانية قد دُرِس من قبل في رسائل، سابقة إلا أنّنا حاولنا إسقاط الضوء على جوانب جديدة في الدراسة.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نشكر الله عز وجل الذي وفقنا لهذا، كما نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة الفاضلة الدكتورة " خديجة زين " على ملاحظاتها الدقيقة وتوجيهاتها السديدة طيلة فترة البحث.

و نأمل أن نكون قد وفقنا ولو بالقدر القليل في رصد البنى الزمانية والمكانية في الرواية، فإن وفقنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

الوادي في: 2025/05/15م

# مدخل

مفاهيم أولية في البنية السردية

1- البنية : - لغة

- اصطلاحا

- خصائصها

2- السرد: - لغة

- اصطلاحا

3 - البنية السردية:

- مفهومها

- مكوناتها

يتكرر استعمال لفظة بنية في المقالات والأوراق العلميّة بمختلف مجالاتها المعرفيّة وتخصصاتها العلميّة، إلا أنّ كثيراً من الباحثين يستعملون هذا المصطلح دون أن تكون لهم خلفيّة معرفيّة عن أصله اللغويّ أو دلالاته المعجميّة، بالتالي يتم التراشق بهذا المصطلح المهيم في حقل المصطلحيّة بشكل عبثي واقتحامي في سياقات بعيدة عن مجال تخصصه فماذا نقصد بمصطلح البنية؟ وما هو مجاله العلميّ والمعرفيّ الذي ينتمي إليه؟ وما هي خصائص هذا المصطلح؟

## أولاً: مفهوم البنية La structure

### 1. البنية في اللّغة:

البنية من الفعل الثلاثي بنى أي شيّد وجاء في لسان العرب لابن منظور البنية والبنية ما بنيته وهو البنى والبنى، البنية الهيئة التي بُنيت عليها... يقال فلان صحيح البنية أي الفطرة<sup>1</sup>.

أما في المعاجم الفرنسيّة فقد تعددت دلالات ومرادفات لفظة بنية، فقد وردت باسم النظام (ordre) التركيب (Constitution) والهيكلية (organisation) والشكل (forme) و حسب "جورج مونان" فإنّ كلمة بُنية لا تغادر معناها الصريح المتمثل في البناء والتشييد فيقول " فهي تدل أساساً على البناء"<sup>2</sup>

المؤكد أنّ لفظة بُنية لم تكن غريبة، فقد وردت في القرآن الكريم في عدّة مواضع تارة بصيغة الفعل "بنى" وتارة بصيغة الاسم (بناء- بنيان / مبنى لقوله تعالى: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً...﴾<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة(ب، ن، ي)، ص258

<sup>2</sup> ذهبية الحاج حمو، لسانيات التلّفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل لنشر، الجزائر، دط 2005، ص50

<sup>3</sup> البقرة، الآية21

أما في النصوص التراثية (شعر - نثر) فقد أوردها ابن المعتز في كتابه (طبقات الشعراء) حول أبي العتاهية عندما جلده الخليفة المهدي بسبب شعر قاله في جارية من جواري الخليفة قال: (... فأحضره وضربه بالسياط وكان ضعيف البنية (البُنية) مغشى عليه)<sup>1</sup>

## 2. البنية في الاصطلاح:

أطلق اللغويون لفظة بنية على الهيكل والأساس الثابت أما في معناه الاصطلاحي نجد قول لصاح فضل " بأنها كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه"<sup>2</sup> لا يمكننا الحديث عن البنية دون أن نعرّج على البنيوية التي أنجبت هذا المفهوم العميق، فالبنوية تعتبر البنية نظاما ذاتيا يتّسم بالشمولية والتحوّل تحكمه مجموعة من القوانين الداخلية.

فقد عرّف جان بياجيه: "إنّ البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا."<sup>3</sup>

فالبنية إذا موضوع منظم له صورته الخاصة ووحداته الذاتية, كما يمكن أن نعتبرها مجموعة مركبة من عناصر مترابطة ومنسجمة ومتداخلة فيما بينها، بحيث لا تكون للعنصر أية قيمة خارج البنية النصيّة التي تشكّلها العناصر المجتمعة.

## 3. خصائص البنية:

وضع الفرنسي جان بياجيه للبنية ثلاث خصائص لا بد أن تتّسم بها وهي:

<sup>1</sup> ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح عبد الستار، ط 3، دار المعارف، القاهرة، ص234

<sup>2</sup> صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1985 م، ص 121

<sup>3</sup> محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحدائرية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، دط، ص34.

### 1.3. الكلية (الشمولية):

أي انساق البنية وتناسقها داخليا، بحيث تتسم بالكمال الذاتي فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جُمعت قسرا و تعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها، وهكذا تضي هذه القوانين على البنية خصائص أشمل وأعمّ من خصائص الأجزاء التي تتكوّن منها البنية . كما أنّ هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها وبالتالي قيمتها من كونها داخل هذه البنية وليس من كونها تتطوي على هذه الخصائص قبل دخولها في البنية و علاقاتها<sup>1</sup>.

### 2.3. التحوّل:

وهو سلسلة من التغيرات الباطنية تحدث داخل النسق أو المنظومة خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية<sup>2</sup>، فلا يمكن أن تظل في حالة ثبات و استقرار أو جمود دائم، إنّها دائمة التحوّل ومن هذا المنطلق اعتبرت البنيوية أنّ كل نصّ يحتوي ضمناً على نشاط داخلي، هذا النشاط يتمّ من خلال تفاعل العناصر ذاتيا ومع بعضها البعض. ومن هذا المنطلق أيضاً اعتبر البنيويون النصّ الأدبي نصّاً تحوّلياً تتناسل أفكاره وعناصره بشكل دائم و مستمرّ.

### 3.3. التنظيم الذاتي:

هو أنّ في وسع هذه البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها نوعا من (الانغلاق الذاتي) لكن هذا الانغلاق لا يمنع البنية من أن تتدرج تحت بنية أخرى أوسع<sup>3</sup>، وتتفاعل معها دون أن تفقد خصوصيتها و دون أن

<sup>1</sup> بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، كلية الآداب، جامعة الكويت، دط، دت، ص107

<sup>2</sup> محمد عزام، مرجع سابق، ص35.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص35.

تنزاح خارج حدودها المجالية، " فالانضباط يتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية"<sup>1</sup>

وعليه فالبنية نسق من العلاقات له نظامه الخاص، ارتبط مفهومها بالأعمال الأدبية خاصة الرواية منها، حيث أشار كثير من الدارسين أنّ الخطاب له بنيات أو أبنية يقوم عليها وهي بنية الزمان والمكان وهذه الثنائية تزيد العمل الفني جمالاً.

### ثانياً: مفهوم السرد

إنّ السرد أو الحكى أسلوب من الأساليب اللغوية المتبعة في الحكايات والقصص والروايات والمسرحيات، حيث يقوم فيه الكاتب بنقل التجارب والخبرات والأفعال والسلوكات والأماكن والأحداث وهو أفضل وسيلة لتعلم اللغة واكتسابها.

#### 1. السرد لغة:

للسرد مفاهيم متعددة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلاً: " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسبباً بعضه إثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه سرداً إذا تابعه، و فلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد:المتتابع"<sup>2</sup>

وفي قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا ۗ يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ ۗ وَاللَّيْلُ وَالنَّجْمُ لِلَّهِ الْحَمْدِ (10) أَنْ اْعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۗ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۗ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11)﴾<sup>3</sup>

<sup>1</sup> بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، مرجع سابق، ص 107

<sup>2</sup> ابن منظور، لسان العرب، عبد الله علي كبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 1987

<sup>3</sup> سبأ، الآية 10-11

"ويقال سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق، وتسرد الشيء: تتابع، وتسرد الماشي تابع خطاه، وشيء مسرد: متتابع"<sup>1</sup>

وأما في أساس البلاغة ف جاء: سرد الحديث والقراءة جاء بهما على ولاء، و فلان يخرق الأعراض بمسرده أي بلسانه، وتسرد معه كما يتسرد اللؤلؤ، و ماش مسرد، يتابع خطاه في مشيه"<sup>2</sup>

ومن خلال ما سبق نجد أنّ السرد في معناه اللغوي إنّما يعني إجادة السياق والتتابع.

## 2. السرد اصطلاحاً:

السرد فعل شامل غير محصور في قالب واحد وله عدّة مفاهيم و يندرج ضمن إطاره الحكايات والقصص والأخبار والروايات وغيرها.

يذهب سعيد يقطين إلى أنّ السرد "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تمّ التداول شفاهاً أو كتابة"<sup>3</sup> ويشير هنا إلى أنّ السرد يأخذ قصصاً غير مرئية وغير موجودة في الخيال أو الذاكرة ويجعلها مرئية محسوسة من خلال اللغة، فتتبادل الأفكار وتنتشر.

و ترى ميساء سليمان أنّ: "السرد مصطلح أدبي فنّي وهو القصّ المباشر الذي يؤدّيه الكاتب أو الشخصية في النّاتج الفنّي يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث

<sup>1</sup> شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2008م ص426

<sup>2</sup> الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1998، ص449

<sup>3</sup> سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، الرباط، ط1، 2012، ص61

والأزمات<sup>1</sup> أي أنه عبارة عن عملية فنيّة تهدف إلى وصف الحالات النفسيّة الاجتماعيّة التي تحيط بالشخصيّة.

أمّا عز الدين التازي فيرى أنّ السرد يتعلّق بمجموعة من الوقائع والأحداث كما أنّ هذه الأحداث تتبنى كجزئيات وكوحدات حكائيّة صغرى لتكوّن الحكاية الأساسيّة، والحكاية أساساً قد تكون ذريعة للسرد، إنّه يساهم في تنظيمها كما أنّه يستطيع أن ينقل لنا بعض تفاصيلها أو كليتها عن طريق المخيلة... ويتميز السرد بوظائفه ومكوناته الداخليّة وأزمته وهو يرتبط بالكتابة والسرد<sup>2</sup>

أي أن السرد ليس محصوراً في زمان أو مكان معين بل هو موجود في كل العصور وكل الأماكن وكل المجتمعات، فهو أداة لتوصيل الأحداث والأفكار.

أمّا جبرار جنيت فقال: "ومن جهة أخرى لاختياري المصطلحات أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردى، واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال، والمنطوق أو الخطاب أو النص السردى نفسه، واسم السرد على الفعل السردى المنتج، وبالتوسيع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث في ذلك الفعل"<sup>3</sup>.

لقد أكدّ جنيت على أهمية استخدام مصطلحات واضحة لتجنب الالتباس، فقد قسمّ الواقع السردى إلى ثلاثة: القصة (المدلول) والحكاية (الدال) والسرد (الفعل السردى المنتج).

<sup>1</sup> ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية د ط، 201، ص 15

<sup>2</sup> محمد عزّ الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار النشر المغربية، دط، 1985 م، ص 19

<sup>3</sup> جبرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط2، 1997، ص 38

والسرد ( narration ) هي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (أو الراوي ) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية أي (المفوض) القصصي.<sup>1</sup>

ويرى حميد لحمداني أيضا " أنّ الحكي عامّة يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصّة ما، تضم أحداثا معنية، وثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي يحكي بها تلك القصّة وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أنّ قصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، وإنّا نستخلص من كل ما سبق أن الرواية أو القصة باعتبارها محكيّاً أو مروياً تمرّ عبر القناة التالية: الراوي ← القصة - المروي له.

وأنّ السرد هو الكيفيّة التي تروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلّق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها.<sup>2</sup> ومن خلال التعاريف الاصطلاحية السابقة يتعيّن لنا أن نستنتج مفهوماً عاماً للسرد وهو عملية نقل الأحداث والوقائع سواء كانت واقعية أم تخييليّة.

### ثالثاً: البنية السردية

#### 1. مفهومها:

لقد تعرّض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعريّة والبنية الدراميّة في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة و تيارات متنوعة.

<sup>1</sup> سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط،

دت، ص73

<sup>2</sup> حميد لحمداني، بنية النص السردية، مرجع سابق، ص45

فالبنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق أو التابع والسببية أو الزمان والمنطق في النصّ السردى وعند أدوين موير تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلايين تعني التّغريب وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوّعة<sup>1</sup>.

يرى سعيد علوش أن البنيات السردية (1) هي شكل سردي ينتج خطاباً منفصلاً، وهو دعوى مستقلة، داخل الاقتصاد العام للسيميائيات.

(2) - و(البنيات السردية)، أشكال هيكلية تجريدية.

(3) - و(البنيات السردية)، هي إمّا بنيات كبرى أو صغرى<sup>2</sup>.

إذاً البنية السردية هي الترتيب الذي تعرض به أحداث القصة، وهي الإطار الذي يمكن الكاتب من استلهاش المشاهد و نقاط الحبكة الفرديّة، وذلك بهدف إضفاء أكبر قدر من التشويق والإثارة والتوتر و الغموض.

2. مكوناتها: تتألف البنية السردية من: راوٍ - ومروي - ومروي له.

1.2. الراوي: هو الشخص الذي يروي حكاية ما و يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أو متخيّلة، ولا يشترط أن يتخذ اسماً معيناً فقد يكتفي بأنّ يتمتع بصوتٍ أو يستعين بنظيرٍ ما يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وتُعنى برؤيته إزاء العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد و موقفه منه.

يهيمن الرّاوي على عملية السرد فيظهر في ضمير (الأنا) أو يتراجع حضوره في ضمير (الهو)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3 ، 2005، ص18

<sup>2</sup> سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص112

<sup>3</sup> ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص26

2.2. المروي له: فهو شخص يوجّه إليه الرّاي خطاباً، ويحدّد جيرالد برنس وظائف المروي له داخل البنية السردية في أنّه " يتوسّط بين الراوي والقارئ ويسهم في تأسيس هيكل السرد ويساعد في تحليل سمات الراوي، ويجلو المغزى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي كما أنّه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليها الأثر" لذا فهو يتفاعل بطريقة أو أخرى مع المروي و يشكل حلقة مهمة في تشكيل الإطار العام والدلالي والغايات التي ترمي إليها العملية السردية بمجملها.

3.2. المروي: يقوم المروي على تفاعل الراوي وما أنتجه من أقوال، وما قدّمه من تقنيات ومن وظائف ليتسنى له بث الرسالة إلى المروي له، ولتتكامل أركان الخطاب السردية والمروي مقيدّ بالزمان والمكان بوصفهما مكونين أساسيين من مكونات البنية السردية وبخاصة الزمن لكون الأدب فناً زمانياً في تحقّقه والزمن بمفهومه السردية عند جيرار **جنيت** أنّ " زمن الحكاية هو زمن رئيسي يقوم مقام زمن حقيقي". ومن هنا تكمن أهمية الزمن في الكشف عن تسلسل الأحداث ومدى تطابقها مع ترتيبها الحقيقي من خلال دراسة زمن القصة و زمن السرد بطريقة تُظهر براعته في التأثير وقدرته على إيصال الهدف بمنحى جمالي وفني.

وفي النص الأدبي يتشكل فضاء أدبي هو المكان تشكّله الكتابة عن طريق اللغة التي تساعد على تقديم توصيف للمكان الذي يشكل فيه الراوي شخصياته<sup>1</sup>، ومهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث.

بل إنّ شارل غريفل يدفع هذا التحليل إلى مداه الأقصى حين يعلن بأن الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرّها يدّ المؤلف<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ص 26-27

<sup>2</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 30

وأيضاً من مكونات المروي الشخصية التي تعتبر عماد كل حكي وأساسه الذي لا تقوم له قائمة بدونه<sup>1</sup>.

فالقصة لكي تُروى تكون بحاجة إلى شخصية موضوعة في زمان ومكان خاصين بهما.<sup>2</sup>

وقد عرف **لطيف زيتوني** الشخصية بأنها كل مشارك في أحداث الحكاية سلماً أو إيجاباً، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءاً من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع مخترع، ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها و أقوالها.<sup>3</sup>

وهذا يعني أن الشخصية مرتبطة بالحدث فمن يشارك في الحدث يعتبر شخصية فعّالة، وأمّا من لا يشارك فلا يعتبر شخصية مكوّنة في النص الروائي، وبعدّ فقط جزءاً من الوصف.

إنّ التلاحم بين مكونات البنية من راوٍ ومروي ومروي له، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي، كذلك الزمان والمكان مهيمان في البنية فعدم حضور مكّون أو ضموره يحدث خللاً بأمر الإرسال والابلاغ والتلقي ويقوض البنية السردية للخطاب.

<sup>1</sup> الجليلي الغرابي، عناصر السرد الروائي رواية السيل لأحمد التوفيق أنموذجاً، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص33

<sup>2</sup> حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص223

<sup>3</sup> لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، "عربي، إنجليزي، فرنسي"، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م،

الفصل الأول: تقنيات المكان في رواية "سوناتا لأشباح القدس"

أولاً: مفهوم المكان وتقسيماته

1. مفهوم المكان: لغة \_ اصطلاحاً

2. تقسيمات المكان

ثانياً: تجليات المكان في رواية "سوناتا لأشباح القدس"

1. الأماكن المفتوحة

\_ المدينة

\_ البحر

\_ الحي

\_ الشارع

2. الأماكن المغلقة

\_ المستشفى

\_ المقبرة

\_ البيت

\_ المطعم

3. الأماكن الانتقالية

\_ الطائرة

\_ السفينة

\_ معبر اليس آيلند

## أولاً: مفهوم المكان و تقسيماته

### 1. مفهوم المكان

يعدّ المكان عنصراً أساسياً في تكوين الوجود الإنساني فهو ليس مجرد حيز جغرافي، بل يتداخل مع الشعور والهوية، و كل مناحي الحياة في تفاصيلها تشهد حضور المكان، وقد تناولت المعاجم العربية هذا المصطلح بتعاريف متعددة تتدرج تحت الجذر ( كَوْن ) و ( مَكَّن )

#### 1.1. المكان لغة:

من بين التعاريف اللغوية للمكان ما أورده ابن منظور في لسان العرب حيث اندرجت تحت الجذر ( كَوْن ) "الكون: الحدث، وقد كان كونا وكينونة، والمكان: الموضع والجميع أمكنة وأماكن، والمكانة المنزلة وفلان مَكِين عند فلان بيّن المكانة، والمكانة: الموضع. وقال تعالى: " لو نشاء لمسخناهم على مكانتهم"، ثم أعاد الحديث عنه تحت الجذر ( مَكَّن ) فيقول: قال أبو زيد: فلان مكين عند فكان بيّن المكانة، يعني المنزلة، وأبو منصور: المكان والمكانة واحد، وابن سيده: والمكان الموضع والجمع أمكنة، وأما كن جمع الجمع. ويذهب الليث: إلى أنّ المكان أصل تقدير الفعل مَفْعَل لأنه موضع الشيء فيه<sup>1</sup>

كما وردت لفظة المكان في مختار الصحاح تحت الجذر ( كَوْن ) والمكانة: المنزلة، وفلان مكين عند فلان بيّن المكانة، والمكان والمكانة: الموضع، وتحت الجذر ( مَكَّن ) مكّنه الله من الشيء تمكينا وأمّكنه منه بمعنى، واستمكن الرجل الشيء، وتمكن منه بمعنى، وفلان لا يمكنه النهوض أي لا يقدر عليه، يقال الناس على مَكِنَاتِهِمْ أي على استقامتهم.<sup>2</sup>

و جاء في قاموس المحيط " المكان: الموضع، ج أمكنة وأماكن، ومكّنه من الشيء وأمّكنه

<sup>1</sup> ابن منظور، لسان العرب، ص 3960-4251

<sup>2</sup> الرازي، مختار الصحاح، المطبعة الأميرية، القاهرة، د ط، 1920 م، ص 263\_ 584

منه، فتمكّن واستمكن، والمكانة: المنزلة<sup>1</sup>.

وقد وردت لفظة (مكان) في القرآن الكريم في مواضع عديدة تضمنت معانٍ ودلالات متعددة نذكر منها قوله تعالى: ﴿وَرَفَعْنَا لَهُ مَكَانًا عَلِيًّا﴾<sup>2</sup>؛ أي إلى مكان ذي علو و هنا كلمة مكان دلّت على المنزلة. وقوله تعالى: ﴿وَأَذْكُرْ فِي آلِ كِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرِيقِيًّا﴾<sup>3</sup> وكلمة مكان هنا دلّت على الموضع.

وخلاصة القول إنّ هذه الشروحات اللغوية التي تحفل بها المعاجم العربية ساهمت في بلورة المعنى اللغوي للمكان، وعلى الرغم من تعدد الآراء حول الجذر الذي تندرج تحته إلا أنه يمكن أن نستخلص أنّ كلمة (مكان) وردت بعدّة معانٍ في سياقات متعددة، منها الموضع المنزلة، علو الشان، الظفر، ولقد تقاربت المعاني في كونها: الموضع والمنزلة.

## 2.1. المكان اصطلاحاً:

لقد ظهرت العديد من التعريفات الاصطلاحية للمكان في كثير من الدراسات التي قام بها الباحثون في مجال المكان وهذا راجع لأهميته.

فيرى مهدي عبيدي أنّ المكان يعدّ مفتاحاً من مفاتيح استراتيجية القراءة بالنسبة إلى الخطاب النقدي، ويشكل محوراً من المحاور الرئيسة التي تدور حولها نظرية الأدب، المكان الروائي هو المكان المتخيّل...ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ودلالة خاصة فهو ليس مكاناً فنياً، وليس فقط عنصراً من عناصر الرواية، وإنما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الفيروز آبادي، القاموس المحيط دار الحديث، القاهرة، د ط، 2008، ص 1447-1550

<sup>2</sup> مريم، الآية 57

<sup>3</sup> مريم، الآية 16

<sup>4</sup> مهدي عبيدي،جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011م، ص 26

أمّا ياسين النصير فيرى أنّ المكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني، ويعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود لفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح، للتركيب المعقدة والخفية، لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة.<sup>1</sup>

المكان يكتسب أهمية كبيرة في الرواية لأنه يحتوي كل العناصر الروائية كالأحداث والشخصيات و من خلاله يمكننا إدراك الزمن.

تعدّد مفهوم المكان وجاء بدلالات مختلفة حسب آراء الفلاسفة والنقاد وعلماء الاجتماع وغيرهم، نذكر منها:

### 2.1.1. مفهوم المكان فلسفيًا:

اختلفت الفلاسفة في مفهوم المكان منذ القدم، ونظرا لأهمية المكان كعنصر أساسي من عناصر العمل الروائي طرح آراء بعضهم: حيث يرى أفلاطون أنّ المكان هو "الخلاء المطلق" و المكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم. إذاً المكان غير مستقل عن الأشياء ويتشكّل من خلالها. بينما يرى أرسطو أنّ المكان " موجود ما دما نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر والمكان لا يفسد بفساد الأجسام".

كما عرّف الفلاسفة الإسلاميون المكان بأنه: "السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي".<sup>2</sup>

في نهاية المطاف نرى أنّ مفهوم المكان مختلف عند الفلاسفة القدماء المثاليين والماديين فمنهم من يقول بموضوعية المكان و الزمان وشموليتهما، ومنهم من صور

<sup>1</sup> ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص395

<sup>2</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، مرجع سابق، ص27-28

العلاقات المكانية والزمانية شيئين مرهونين بالفكرة المطلقة والوعي الغيبي .

### 2.2.1. مفهوم المكان اجتماعيا:

عقد علماء الاجتماع أهمية كبرى على فكرة المكان، والمكان اجتماعيا يعني: " البيئة الاجتماعية وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد، ونوع العمل السائد في المجتمع، وأثر الحضارة عامة على الفن."

يرى بعض الكتاب " أن المقصود بالمجتمع هو المجتمع التخيلي وهو مجتمع له قوانينه الفنية الخاصة، وأن هؤلاء لا يعطون أهمية للمجتمع الخارجي الذي يعيش فيه الروائي نفسه، إلا أنهم من جهة أخرى يرون أن الواقع الخارجي قد يختلط بالواقع التخيلي، فتتعدم الحدود الواضحة بينهما."

ويقول قباري سماعيل في مفهوم المكان عند دوركهيم " إن الظواهر المكانية في جوهرها، لا بد أن تكون غير متجانسة، إذ إننا لن نتصور وضع الأشياء وضعا مكانيا، إلا إذا لاحظناها في مواضع غير متجانسة، ورأيناها في أماكن مختلفة وهذا لن يتأتى إلا بتقسيم المكان إلى أجزاء و مواضع."

فالمكان في هذه الحالة ليس وسطا مطلقا، وإنما تتجلى أجزاؤه في مواضع متعددة.

### 3.2.1. المكان فنياً:

اهتمّ الكتاب بالمكانية في العمل الفني، وباتت أعمالهم وكتاباتهم تعالج أو تطرح قضايا ذات علاقة مكانية بحسب الرؤية التي يراها هذا الكاتب أو ذاك.<sup>1</sup>

المكان الفني له حدوده الهندسية أو مساحته المحددة بناء على الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علامات مألوفة في هذا المكان. و قد نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور

<sup>1</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص 30-33.

بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تتحدد أبعاده تحديداً معيناً. وهذا المكان من صفاته أنه متناهِ، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهِياً وهو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني.<sup>1</sup>

و من خلال هذه المفاهيم نخلص أنّ المكان في العمل الروائي له معانٍ متعددة ولكن يبقى المكان واحد وهو الذي يشمل حيزاً من المساحة التي تقاس.

قد أشار حميد لحمداني إلى أن هناك بعض الدراسات تناولت موضوع مفهوم الفضاء في الحكى كمعادل المكان، حيث يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالراوي مثلاً- في نظر البعض- يقدم دائماً حدّاً أدنى من بالإشارات الجغرافية التي تشكّل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن، فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية الى كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوّره قصتها المتخيّلة.<sup>2</sup>

وقد عرفه أيضاً حسن بحرأوي بأنه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشبيد الفضاء الروائي الذي ستجرى منه الأحداث.<sup>3</sup>

وبناء على ما سبق ذكره نستخلص أنّ مفهوم المكان يختلف من معنى الى آخر إذ يشير الى الحيز، الفضاء، الوعاء، المساحة...ومهما يكن هذا التعدد فإن المكان واحد وهو بمثابة الأرضية لأي عمل أدبي وكل ناقد أو عالم يحدده بمفهومه الخاص فلكل وجهة نظره.

<sup>1</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص 30-33

<sup>2</sup> حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 53، 54

<sup>3</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 45

## 2. تقسيمات المكان:

اهتمت الدراسات القديمة بالتشكيل المكاني للرواية، وهذا ما جسده المنظرّون الألمان بعد روبير بيتس بالتمييز بين مكانين متعارضين هما **Raum** و **Lokal**. أمّا الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد... إلخ وأمّا الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسّسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية<sup>1</sup>

كما توصل الناقد الروسي فلاديمير بروب في دراسته إلى تقسيم الحكاية الخرافية إلى تقسيم المكان إلى ثلاثة أطر مكانية هي:

- **المكان الأصل:** وهو عادة مسقط الرأس ومحلّ العائلة والأنس.
- **مكان الاختبار الترشيحي:** وهو مكان عرضي وقتي مجاور لمكان المركزي.
- **المكان الانجاز (الاختبار الرئيسي):** وهو المكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز.

سعى الناقد (غريماس) لتعديل هذه الأطر المكانية لمصطلحات بديلة تعبر عن تصوّر أكثر عمقا للمكان، حيث أطلق (غريماس) على **المكان الأصل** مصطلح **مكان الأنس الحاف** (Espace heteroto pique) تتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال، أمّا **مكان الاختبار الترشيحي** فقد أطلق عليه مصطلح **المكان المجاور** (espace paratorique) أما **المكان المركزي** فقد أسماه باللامكان (utopie). مبينا بذلك أنّ الفعل المغير للذات والجوهر، لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى (donne) ثابتا و قارا.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص26

<sup>2</sup> ينظر سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة، مرجع سابق، ص59

كما درس حميد لحمداني المكان الروائي في كتابه (بنية النص السردي) ويرى أنّ مفهوم الفضاء الروائي يتخذ أربعة أشكال<sup>1</sup>:

1. **الفضاء الجغرافي**: وهو مقابل المفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكى ذاته إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

2. **فضاء النصّ**: وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب.

3. **الفضاء الدلالي**: ويشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكى وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة الحجازية بشكل عام.

4. **الفضاء كمنظور أو كروية**: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي أو الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح<sup>2</sup>.

بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أنّ هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1،

199، ص113

<sup>2</sup> حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص62

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص72

أما الباحث عبد المالك مرتاض فقد قسّم المكان إلى مستويات وهي المظهر الجغرافي، المظهر الخلفي، الأمامي، الحيز المتحرك. فقد اعتبر الحيز الأدبي - الروائي - ليس الجغرافيا ولو أراد أن يكونها إنه مظهر من مظاهر الجغرافيا ولكنه ليس بها فإنه أكبر مساحة وأشسع بعداً فهو يمتاز بالامتداد والارتفاع والانخفاض والطيران والإبحار فهو عوالم لا حدود لها<sup>1</sup>.

ومن الملاحظ في تقسيمه التركيز على دور اللغة في إبراز المكان وأنواعه ودلالاته، فهو يرى المكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية<sup>2</sup>.

وقسّم الناقد العربي غالب هلسا الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

1. **المكان المجازي:** وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي بل هو أقرب إلى الافتراض وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها ممثلون.
  2. **المكان الهندسي:** وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.
  3. **مكان العيش:** المكان الأليف وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه<sup>3</sup>.
- وهذا المكان نادر الوجود في الرواية العربية، ولعل دراسة هلسا هي أول دراسة بالعربية نهبت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي والعربي<sup>4</sup>

<sup>1</sup> عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، دط، ص123

<sup>2</sup> ينظر المرجع نفسه، ص124

<sup>3</sup> إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص133

<sup>4</sup> محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص112

وما كان من محمد برادة إلا أن دحض تقسيمه هذا قائلاً: "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذا الحال إلى مجازية لأنها كلها مجازية لا تساوي الواقع (...). كما لا يمكن أن تقول: مكان هندسي أو مكان معاش لأنّ جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها وقد يستتبطها من خلال إحساساته الداخلية، والمكان العادي يظل بدوره فضاء (...). إنّ هذه التصنيفات (...). تقوّم إدراكنا لأهمية الفضاء"<sup>1</sup>

ثم جاءت سيزا قاسم فدرست (المكان) كأحد فصول كتابها بناء الرواية، واعتبرته مكاناً خيالياً، ويبنى وفق بناء تحتي، وبناء فوقّي، مع إضافة علاقة الإنسان مع المكان الذي يعيش فيه.<sup>2</sup>

كذلك حسن بحراوي يقترح نمذجة للمكان الروائي تتبنى مفهوم التقاطب، بحيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي الخ.<sup>3</sup>

كما طبق يوري لوثمان في كتابه **بنية النص الفني** مبدأ التقاطب أيضاً وجعل الفضاء الروائي أداة في بناء النماذج الثقافية والاجتماعية، ودرس المكان وقف المحاور الآتية:

- أماكن الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت
- أماكن الإقامة الإجبارية: فضاء السجن
- أماكن الانتقال العمومية: الأحياء الشعبية والراقية

<sup>1</sup> زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة(الجزائر)، جانفي 2010م

<sup>2</sup> محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص112

<sup>3</sup> حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص40

أماكن الانتقال الخصوصية: فضاء المقاهي<sup>1</sup>

أما الفيلسوف باشلار يقترح منظورا مغايرا للمكان يتجاوز الأبعاد الهندسية للمكان وعلاماته الجغرافية، حيث يعتبر أن المكان شيء غير مفصول عن تجربة الإنسان في الوجود، أي من خلال ما ينسجه من علاقات بالمكان سواء كانت علاقات ألفة وحنين و انجذاب وتذكّر أو علاقات عدا و نفور وابتعاد ونسيان وعلى قاعدة مفهوم التقاطب يميز باشلار بين أمكنة الألفة والأمكنة المعادية، أمكنة الألفة هي التي نحب وهي أمكنة مرغوب فيها وترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، وبالمقابل فإن المكان المعادي أو العدائي هو مكان الكراهية و الصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالياً والصور الكابوسية<sup>2</sup>.

وقد لعب أيضا المكان في معظم قصص "سعيد حورانية" دورا وظيفيا هاما، ويشغل حيزا بارزا في تفكير العديد من شخصياته القصصية واهتمامها واتخذ معاينة ودلالات ورموزا متنوعة، فإذا نظرنا إلى الأماكن التي تشكل الأحداث القصصية في مجموعات المؤلف نجد أن ثنائية ( المغلق/ المفتوح ) ثنائية أساسية وتضم هذه الثنائية الأماكن الآتية:

### 1. المكان المفتوح:

- الأمكنة الثقافية : فضاء المدن.

- الأمكنة العامة : فضاء الشوارع والحدائق.

### 2. المكان المغلق:

- أمكنة الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت بغرفها - فضاء الملاهي والمقاهي.

<sup>1</sup> محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص113

<sup>2</sup> محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010م، ص104،

- أمكنة الإقامة الإجبارية: فضاء السجن ومكوناته كالزنزانة و غرف

التحقيق، النظارة...الخ<sup>1</sup>

وقد أضاف **حنّامينة** تقسيما آخر للمكان هو:

### 3. أمكنة الانتقال:

تسمى أيضا أمكنة المسارات والتي تنتهي إلى أمكنة أخرى تسمى أمكنة المصبّات، ونجد عند **حنّامينة** أنّ هناك علاقة جدلية أو ارتباطا وثيقا ومتينا بين أمكنة المسارات وأمكنة المصبّات، ومن أماكن التنقل في الثلاثية هي:

#### 1.3 البحر/ الباخرة:

يعدّ البحر مكانا للتنقل، ويعتبر من أهم الطرق المائية المفتوحة، يتميز البحر كطريق بخطورته الشديدة لا سيما أثناء عواصفه وأنوائه وهيجاناته، والداخل فيه كالداخل في المجهول.

وإنّ وسيلة التنقل في البحر هي البواخر، و السفن العملاقة بأنواعها حيث تتوقف في المرافئ والموانئ، وهي عابرة للمحيطات، وحمولاتها كبيرة جدا، وقد يظل مسيرها في البحر أحيانا لأكثر من شهرين<sup>2</sup>.

#### 2.3- النهر/ المركب:

يدرس النهر كمكان للتنقل من منبعه إلى مصبه، وبالتالي فالنهر كطريق له مسار يخترق البر، أما مصبه فيكون عادة البحر.

<sup>1</sup> محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011م، ص 43-44

<sup>2</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّامينة، مرجع سابق، ص 149 - 150

فالنهر شريان الحياة بالنسبة للبر، والسهول، والمدن، والقرى التي يمر فيها، وشريان الحياة للطبيعة، وللإنسان معاً، وبعد وسيلة تنقل من أجل كسب الرزق للقرويين، ينتقلون فيه بواسطة زوارقهم ومراكبهم الصغيرة، كما أخذ جمالياته كمكان تنقل من خلال وصفه في الربيع، والشتاء، في هدوئه وفي أنوائه، وأيضاً من خلال وصف الطبيعة من حوله، وأحياناً يكون خطراً أثناء العاصفة وقد يحطم المراكب والزوارق، ويميت الركاب، فهو أيضاً كالبحر طريق تنقل له خطورته في فصل الشتاء.<sup>1</sup>

### 3.3 - الشوارع / الأزقة:

وهي أماكن مسارات طويلة جداً، وتصل بين بلدين أو أكثر، وقد تكون ساحلية تساير الساحل، أو تكون داخلية، وبالتالي مصبّ هذه الطرق هو المدن والقرى، وبالتالي يتم التنقل عليها بالسيارات والعربات.

وتعدّ الشوارع بمثابة الشرايين التي تقذف بالدماء الأماكن المصبّات، التي هم بمثابة القلب الذي يتلقى الدماء، ويضخّها مرة أخرى إلى أمكنة المسارات، وتعدّ الأحياء والحارات والبلدان والمدة هي مصبات أمكنة المسارات.<sup>2</sup>

### ثانياً: تجليات المكان في رواية "سوناتا لأشباح القدس"

يعدّ المكان عنصراً مهماً في العمل الروائي، فهو الهيكل الأساسي الذي يبنى عليه أي عمل روائي، حيث أنه يسهم مع بقية مكونات السرد في إعطاء الدلالة الكاملة للنص ويساعد على ترابطه من خلال تفاعله مع مكونات السرد من أحداث و شخصيات وغيرها. و لقد تعددت الأمكنة بتعدد استخدامها في النص الروائي واختلفت أشكالها وأصبحت لها معايير عديدة مثل الاتساع أو الضيق، والانفتاح أو الانغلاق، وغيرها، وهنا يلعب السرد والوصف

<sup>1</sup> ينظر مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص 152 - 154

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 154 - 159

دورًا مهمًا في إظهار هذه الدلالات والمعاني، ومن آراء النقاد حول تقسيمات المكان نجد رأي **حميد لحداني** الذي قسم الأمكنة إلى أربعة أنواع بالإضافة إلى مقياس الاتساع والضيق والانغلاق والانفتاح حيث يقول: "إنَّ الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضًا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة"<sup>1</sup>

### 1. الأماكن المفتوحة:

يرى **مهدي عبيدي** في كتابه (جماليات المكان في ثلاثية حنّامينة) أنّ المكان المفتوح عكس المكان المغلق، والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، إنّ الحديث عن الأماكن المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحى بالمجهول كالبحر، والنهر أو توحى بالسلبية كالمدينة أو هو الحديث من مساحات متوسطة كالحي حيث توحى بالألفة والمحبة.<sup>2</sup>

ومن هنا نتبين أن المكان المفتوح يحيلنا إلى المساحات الحرة وغير المحدودة التي تسمح للشخصيات بالحركة والانتقال. وقد تمثل هذا النوع في مجموعة من الفضاءات والتي حاولنا جاهدين أن نرصد بعضها في رواية "سوناتا لأشباح القدس":

#### 1.1. المدينة: تعدّ المدينة فضاء مفتوحا يستثمره السارد في بنائه الفني.

وتشكل المدينة حسب رأي **مهدي عبيدي** في كتابه جماليات المكان " أحد الفضاءات الأساسية التي ساهمت في تكوين الشخصيات القصصية وأثرت في مسار حياتها وصاغت

<sup>1</sup> حميد لحداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 72

<sup>2</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، مرجع سابق، ص 95

مفاهيمها وعاداتها و تقاليدها وهي تمثل المسرح الذي يكون للشخصيات فيه أدوار في الحياة".<sup>1</sup>

لقد وردت لفظة (مدينة ) مستقلة في الرواية وارتبطت بالجانب السلبي والابتعاد الجبري والنفي والخروج منها بغير حق في العديد من الأحداث. فقد جاء على لسان السارد: إنَّها أغنية أحد أجدادي الذي لم يجد الوقت الكافي لتوديع مدينته.<sup>2</sup>

وأيضاً قوله: هل جريت أن تُسرق منك مدينتك الوحيدة"<sup>3</sup>

ولعل أبرز المدن التي ذكرت في الرواية ودرت معظم الأحاديث حولها هي:

**مدينة القدس:** مدينة طفولة مي التي تحمل ذكرياتها في مزيلتها الصغيرة بعد أن سافرت هي وعائلتها منفية نحو بلد لم تعرف عنه شيئاً، هذه المدينة الي ظلت ترسمها في لوحاتها الزيتية وتحكي قصصها هذه المدينة هي جوهر الرواية وقد جاءت متعددة المواضع بين مشاعر الحنين والشوق وحلم العودة. حيث جاء على لسان الراوي: " الرجل أحب القدس حتى صار لا يرى غيرها."<sup>4</sup> وأيضا " لو عرفت الدنيا فقط كيف تنصفك وتركتك تهيمين في شوارع القدس وأنت صغيرة تتشبعين من دروبها الضيقة وتربتها الآجرية وحجارتها الباردة صيفا و الدافئة شتاء."<sup>5</sup>

ودلت أيضا على الانكسار واليأس حيث تتجلى في قوله: وهي تسترجع قصتها مع والدها الذي يحمل خروجه من القدس لعنة دائمة وذعرا لا ينتهي.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص45

<sup>2</sup> الرواية، ص 29

<sup>3</sup> الرواية، ص30

<sup>4</sup> الرواية، ص8

<sup>5</sup> الرواية، ص26

<sup>6</sup> الرواية، ص34

وفي موضع آخر " بدت القدس بكل آلامها ووحدتها"<sup>1</sup>

أيضا حين قالت ميّ: أعرف أن القدس لم تعد قدسي لقد سكنتها أشباح كثيرة لم أعد أعرفها"<sup>2</sup> وأصبحت القدس مكانا قفرا مثل الدار المهجورة"<sup>3</sup>. كانت الأعوام الثلاثة السابقة لسقوط القدس من أحلك وأقسى الحقب التي مرت بها المدينة.<sup>4</sup>

كما اتّضحت أحاسيس الأمل وحلم العودة حين قال والد ميّ: يا الله...يمكن من هناك من عمان، يفرجها علينا الله ندخل للقدس ونعود الى بيتنا القديم<sup>5</sup> ومن خلال ما سبق فقد تعددت معاني ودلالات مدينة القدس بين الأمل وحلم العودة واليأس والانكسار.

مدينة نيويورك: المدينة التي أقامت فيها ميّ وعائلتها بعد نفيها قسراً من بلدها الأمّ .

هذه المدينة الواسعة والكبيرة وجدت فيها ميّ حياة جديدة، مدينة العمارات الشاهقة و حياة الصخب والحركة والمحلات التجارية الفخمة، حاولت ميّ التأقلم وتعلمت الرسم لتصبح فنانة تشكيلية تصوّر لوحاتها التي تحمل ذاكرتها وتصورها، هذه المدينة التي عاشت فيها جسدا بلا روح، فرغم شساعة هذا المكان إلا أنّه بالنسبة لها سجنا ضيقاً تعيش فيه كئيبة فهي تحسّ بأنها غريبة عليه وتحنّ دائما إلى مدينتها القدس وبلدها فلسطين، ومن المقاطع الدالة

<sup>1</sup> الرواية، ص143

<sup>2</sup> الرواية، ص85

<sup>3</sup> الرواية، ص146

<sup>4</sup> الرواية، ص176

<sup>5</sup> الرواية، ص123

على صعوبة العيش في هذه المدينة بلد الغربية والمنفى " أمّ ظلت عربية على الرغم من غوايات نيويورك الجميلة " <sup>1</sup> " وفي نيويورك كل شيء يأتي مغاير للنظام العام " <sup>2</sup>

"عشت كذئب صغير في غابة كبيرة اسمها نيويورك" <sup>3</sup>

وورد أيضا " عندما تدرج نحو النافذة لم ير إلا مدينة منغمسة في شأنها اليومي " <sup>4</sup>

" لم أكن أرى نيويورك ولكن كنت منغمسة في أحياء القدس القديمة التي كانت تنزلق من بين أصابعي المرتعشة مثل الرمل الجاف. " <sup>5</sup>

و هناك مقاطع أخرى دالة على قبول الواقع والتعايش مع هذا البلد الجديد بكل اختلافاته حيث يقول الراوي على لسان مي: " كانت نيويورك لذيذة في ذلك المساء تغتسل بالمطر وتلبس الضوء والألوان والضباب. " <sup>6</sup>

ولا شيء يضاهي نيويورك في هذا الفصل، مدينة في عرس من الأوراق المتصاعدة والأشجار الثملة، والأنوار والموجات التي تجاوزت رغوتها حدود الموانئ القديمة. <sup>7</sup>

لم ير يوبا شيئا إلا أنوار نيويورك التي التمعت بقوة. <sup>8</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص 44

<sup>2</sup> الرواية، ص 58

<sup>3</sup> الرواية، ص 76

<sup>4</sup> الرواية، ص 119

<sup>5</sup> الرواية، ص 148

<sup>6</sup> الرواية، ص 82

<sup>7</sup> الرواية، ص 88

<sup>8</sup> الرواية، ص 65

فمدينة نيويورك مدينة الأحلام والأثوار رغم بهرجتها وصخبها الى أنها تبقى المنفى والملجأ بعد البلد الأم، كما ذكرت عدة مدن في الرواية عربية وأجنبية منها: باريس، بيروت، سياتل، بروكلين، مانهاتن، هارلم، كوينز، نيو جيرسي، بوسطن، تكساس، هود سن ...

2.1. البحر: يمثل البحر مكانا مفتوحا حيث يدل على الغربة والأحلام والهموم والانطواء على عالم مجهول، كما يتميز بالاتساع والامتداد والراحة النفسية وطرد الأحزان والهموم، ودلالة البحر في هذه الرواية تعبر عن الغربة فقد جسّد أحلام الشخصيات وطموحها وكذا خوفها من مصير مجهول وتمثّل ذلك في المقاطع الآتية:

" فحمل على ظهره ثقل أندلسه قبل أن يغمض عينه وينطفئ في البرية ثم يندفن في عمق هول البحر"<sup>1</sup>

" وبحر لم يكونوا يعرفونه بتاتا، مجبرين كانوا، على الرحيل باتجاه أرض لم يروها إلا في الأحلام"<sup>2</sup>

" وفي اللحظة نفسها تسرّب هواء مثقل برائحة البحر ورطوبة مجرى الهودسون"<sup>3</sup>

" وأدفع بأشلاء الخسارات والخوف لكي أشقّ طريقاً القرن القادم وأغلق العصر الذي عشته نهائيا وأضعه في قنينة وأسدّ عليه بإحكام قبل أن أرميه في عمق البحر"<sup>4</sup>

فالبحر في الرواية يوحي بدلالات الخوف والمصير المجهول.

3.1. الحي: يعتبر الحي من أهم الأماكن المفتوحة في الرواية وهو يتّسم بالمحبة والسلام والذكريات العالقة في الذاكرة منشأ الإنسان ومسرح طفولته، ولحي المغاربة حضور قوي

<sup>1</sup> الرواية، ص30

<sup>2</sup> الرواية، ص62

<sup>3</sup> الرواية، ص77

<sup>4</sup> الرواية، ص486

في المتن الروائي ذلك أن هذا الحي عتيق و مقدّس وتعود تسميته لهجرة بعض المغاربة إلى المشرق خاصة الى القدس عقب الفتح الصلاحي لها، حيث شاركوا في الحروب ضد الصليبيين و أبلوا البلاء الحسن الذي بوأهم مكانة خاصة لدى صلاح الدين وابنه الملك، وكمبادرة قام بمنحهم قطعة من الأرض بالقدس الشريف ليسكنوا فيها وينتفعوا بمنافعها. وتجسّد ذلك في المقاطع الآتية:

وهو يسرع الخطى نحو حي المغاربة في عمق القدس<sup>1</sup>

في حي المغاربة، في القدس، كانت النّدابات أثناء الجنازات أنواعا وكنا نعرفهن من حركة عيونهن فنفرق بين الكاذبة وتلك التي تبكي من قلبها<sup>2</sup>

وهناك تظهر بساطة سكان الحي و حبههم لبعضهم وتكاتفهم في الشدائد.

رأى الفراشات تتسابق نحو نوار حدائق حي المغاربة، طيور أشجار القدس، تخرج من الكراسية الصغيرة<sup>3</sup>

وهنا تظهر الأجواء الجميلة في حي المغاربة والطبيعة الساحرة لمدينة القدس.

يقولون إنهم يُعدّون لمسح حارة المغاربة لتوسيع حارة اليهود، و لكنهم إلى اليوم لم يستطيعوا فعل ذلك بسبب مقاومة السكان ولا تزال الحياة ممكنة.<sup>4</sup>

الإصرار والعزيمة والتضامن بين سكان حي المغاربة جعلهم أقوى من أي عدوٍ غاصبٍ.

<sup>1</sup> الرواية، ص 7

<sup>2</sup> الرواية، ص 65

<sup>3</sup> الرواية، ص 107

<sup>4</sup> الرواية، ص 123

ألوان النوار والورود وعطرها الذي تعرفه واحداً واحداً حتى الروائح المتشابكة التي تخرج من البيوتات في حارة المغاربة ، و التي لا تنسى مطلقاً عاداتها يوم الجمعة.<sup>1</sup>

و خلاصة القول إنَّ حي المغاربة هو مسرح الذكريات الجميلة ورائحة القدس العتيقة.

4.1. الشارع: يعدّ الشارع من الأماكن المفتوحة التي تمثل الحركة و النشاط...

يرى ياسين النصير أنّ الشارع، من الأماكن المفتوحة تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحريات في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل وهي لا تقوم على تحديات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الروائي عملية الإمساك بها<sup>2</sup>

فالشوارع التي ذكرت في المتن الروائي كلّها تنبض بالحياة وملئة بالحركة والحيوية حيث رصدنا بعضها في الجدول الآتي:

الشارع	المقطع	الصفحة
شارع الملك جورج	قال له بابا حسن عند ما زاره في بيته في شارع الملك جورج، وكان مرعوباً هو وعائلته .	ص 42
شارع برودوي	وهو يعبر شارع برودوي المتسرب كثعبان أسطوري، الذي يشق نيويورك في صلبها مثل الجرح العميق .	ص 49
شارع اليزابيث	يشعر يوباً كأنه قطعة انكسرت من مساحات الجنة الواسعة وانزلقت نحو هذا المكان المزدهم بالبشر والتشوقات المجنونة لتستلقي على حافة شارع اليزابيث	ص 68
شارع مأمّن الله	ألقي اليهود ثلاث قنابل حارقة على مخازن سبني الواقعة في شارع مأمّن الله .	ص 145

<sup>1</sup> الرواية، ص 131

<sup>2</sup> ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع سابق، ص 14-15

شارع يافا	ثم اتجه المتظاهرون الى شارع يافا وأشعلوا النار في مخازن اليهود	ص144
شارع بن يهودا	و الانفجار هز أركان المنطقة اليهودية وأسفر عن نفس جزء من شارع بن يهودا	ص145

و من خلال الجدول السابق نرى أن فضاء الشارع في الرواية جاء بدلالات متعددة بين الخوف وعدم الأمان وبين الصمود والوقوف ضد المحتل الغاصب.

## 2. الأماكن المغلقة:

يرى مهدي عبيدي أن المكان المغلق هو الذي حُدِّت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصو، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية أو كأسيجة السجون فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدر للخوف.<sup>1</sup> وقد تمثل هذا النوع في مجموعة من الفضاءات والتي حاولنا جاهدين أن نرصدها والتمثلة في:

### 1.2. المستشفى:

يعدّ المستشفى من الأماكن التي يلجأ إليها الإنسان ويقصدها لتلقّي العلاج، حيث يحمل هذا المكان مشاعر الألم والحزن كما أنه يمثل الجانب الإنساني في تقديم المساعدة والعلاج وقد ذكر هذا الفضاء في مواضع مختلفة نذكر منها:

لم يسألني ليلتها في المستشفى عن أي شيء ولكني شعرت بأنه كان يعرف سرّ مجيئي نحوه.<sup>2</sup>

منذ أكثر من خمس سنوات وأن أعيش في هذا المستشفى تعودت على نظامه وناسه، الناس هنا طبيون للغاية<sup>3</sup>

<sup>1</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص43

<sup>2</sup> الرواية، ص36

<sup>3</sup> الرواية، ص37

وهنا تتجلى صورتين لهذا الفضاء الأولى طول مدة المرض وصبر ميّ وتحملها والثانية طيبة العاملين في المستشفى.

ومات حاملا ثقل أسراره وانكساراته المتواترة ولم أره، بعد شهر، سلّمني المستشفى حوائجه وبعض الصور ورسائل.<sup>1</sup>

فجأة امتلأ بيتها بالمجلات الطبية حول السرطان التي أتت بها من العيادة المركزية لأمراض السرطان بالمستشفى، وسرطان الرئة تحديدا.<sup>2</sup>

يوم دخلت المستشفى ويوم غادرته على متن سيارة باتجاه محرقة كانت أرحم من آلام الانفصال الأولى عن أمّها.<sup>3</sup>

كانت ميّ نائمة فقط وخاف أن يعني فتح الكراسية أن الموت أصبح يقف على حافة عتبة سريرها، في المستشفى.<sup>4</sup>

حاولت أن تقوم باتجاه صالون المستشفى، ولكنها تذكرت أنّ جانبها السفلي لم يعد يسعها بسهولة وأنها تحتاج إلى وقت كبير لكي تستعيد حركتها.<sup>5</sup>

وكل هذه المقاطع التي شملت هذا الفضاء كانت دالة على معاناة وصبر ميّ على هذا المرض الخطير الذي ينخر جسمها رويدا رويدا.

<sup>1</sup> الرواية، ص 39

<sup>2</sup> الرواية، ص 87

<sup>3</sup> الرواية، ص 88

<sup>4</sup> الرواية، ص 118

<sup>5</sup> الرواية، ص 129

## 2.2. القبر/ المقبرة:

القبر هو آخر منازل الدنيا والمكان الذي يؤول إليه الإنسان بعد موته، أما المقبرة فهي مكان يجمع فيه الأموات ومكان مقدّس يتساوى فيه الناس الغني مع الفقير، وهي أيضا ترمز للموت والفناء. وقد ذكر هذا الفضاء في المتن الروائي العديد من المرات هذا لأنه مرتبط بشكل وثيق بأحداث الرواية منها:

قبر جدتي لم تكن به أية إشارة خاصة، سوى ماخط على حجرة قديمة بالطباشير.<sup>1</sup>

كنت سعيدا أنني عثرت عليه لأن الكثير من المقابر أزيحت من أمكنتها وبنيت عليها بنايات ودوائر حكومية.<sup>2</sup>

فأنت حائطي الأخير الذي يمكنني أن أتكى عليه لكي أترد برودة القبر.<sup>3</sup>

كانت المقبرة هادئة ومستكينة، ولا شيء يحرك صفوها.<sup>4</sup>

انسحب بهدوء، باتجاه السيارة، خارج أسوار المقبرة بعيدا عن أشجار البلاطان العالية التي كانت تخسر أوراقها واحدة واحدة.<sup>5</sup>

في الصباح بكرت ووضعت الوردة البيضاء على قبرها.<sup>6</sup>

و من خلال ما سبق فدلالة القبر أو المقبرة قد ارتبطت بالحزن وألم الفراق وتفقد الأحبة من الأموات.

<sup>1</sup> الرواية، ص 11

<sup>2</sup> الرواية، ص 12

<sup>3</sup> الرواية، ص 50

<sup>4</sup> الرواية، ص 52

<sup>5</sup> الرواية، ص 62

<sup>6</sup> الرواية، ص 127

3.2. البيت:

يعتبر البيت من الأماكن المغلقة فهو مستودع ذكريات الإنسان وطفولته، هو المكان الذي تربي فيه. هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعث الدفء العاطفي ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه<sup>1</sup>.

والبيت في الرواية جاء ليس على شكل جدران و أثاث بل جاء يحمل دلالة و الأمن والطمأنينة.

**كان يعرف جيدا ما يجب عليه فعله قبل الدخول إلى بيته في عمق مانهاتن<sup>2</sup>**

فالبيت في هذه المدينة هو بمثابة الأمان والراحة النفسية والابتعاد عن الضجيج وصخب المدينة.

**عندما رأت عسكر الإنجليز وهم يحاصرون بيتهم المقدسي عند ما جاؤوا يفتشون عن والدها.<sup>3</sup>**

هنا تختلف دلالة من الفضاء من الأمن والأمان إلى الهلع والخوف وعدم الاستقرار.

**انتهى كل شيء وعاد الهدوء مرة أخرى إلى البيت.<sup>4</sup>**

**كانت مي تملأ كل أمكنة البيت وزواياه، و كانت ابتسامتها وأصداء انشغالاتها تنضح من لوحة الأخرى.<sup>5</sup>**

أجواء الفرح والابتسامة في المكان الذي نحس فيه دائما بالألفة والمحبة.

<sup>1</sup> مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص 47

<sup>2</sup> الرواية، ص 49

<sup>3</sup> الرواية، ص 51

<sup>4</sup> الرواية، ص 80

<sup>5</sup> الرواية، ص 102

4.2. المطعم :

هو مكان يمثل فسحة تتفاعل فيه الشخصيات من خلال الحوارات، وقد وظّفه الروائي في عدة مواضع منها:

... لم أذهب إلى المدرسة... غبت حتى عن مطعم مامي دنيا ولم ساعدها في العمل وإنجاز الطلبات والفواتير وتحضير فضاء العروض<sup>1</sup>

دلّ في هذا الموضع على تحمل ميّ جزءاً من مسؤولية تسيير المطعم وإدارته مع خالتها دنيا.

وجاء في موضع آخر: "الذين يزورون هذا المطعم بالذات لا يأتون فقط للأكل والشرب، لكن للتمتع بالموسيقى والتجول عبر المعرض الفني<sup>2</sup>

دلّ في هذا الموضع أن الخالتان سارة وماجدة أرادت إحداث بعض التغييرات في المطعم وإلغاء كل ما له علاقة بالموسيقى والفنّ وهذا ما رفضته الخالة دنيا، لأن الزبائن يزورون المكان للترفيه والاستماع لموسيقى البيانو والتمتع بمشاهدة اللوحات الفنيّة.

"...أنت من سيسيير هذا المطعم عندما أغيب"<sup>3</sup>

... ذهبت مرتين مع لودميلا لمطعم مامي دنيا. كان الجوّ محزناً ولكن لم يكن بمقدوري أن أخوض حرباً خاسرة لم أكن قادرة عليها<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص 289

<sup>2</sup> الرواية، ص 329

<sup>3</sup> الرواية، ص 283

<sup>4</sup> الرواية، ص 375-

في هذا الموضع يمثل المطعم مكانا متنازعا عليه لأنه يدخل أرباحا كثيرة، فالأختان ماجدة وسارة تحاولان مع زوجيهما الطماعين الحصول عليه، لكن الخالة دنيا كتبت المطعم باسم مي بعدما علمت بمرضها.

إنّ الهدف من توظيف الروائي لهذا المكان هو إبراز أهميته عند العائلة، حتى أنه أهم من علاقة الأخوة التي تجمع بين الأخوات الثلاث، فالأختان المتزوجتان لا تكثران لحال أختها دنيا ومرضها، بقدر اهتمامهما بالمطعم، هذا ما يجعل القارئ يدرك مدى طغيان الأمور الماديّة على المعنويّة.

### 3- أماكن الانتقال:

وتسمى أمكنة المسارات، والتي تنتهي إلى أمكنة أخرى تسمى أمكنة المصبات.

فالبحر وسيلته الأساسية للتنقل بالباخرة و السفينة، بينما نجد الطريق النهري وسيلته الأساسية للتنقل هو المركب أو الزورق، أمّا الطرقات فوسائل التنقل فيها متنوعة: كالسيارات والعربات والحيوانات و الناس... وغير ذلك<sup>1</sup>

أمّا حسن بحراوي فيرى أن الأماكن الانتقالية: هي التي تشهد حركة الشخصيات وتشكّل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها<sup>2</sup>

و من بين الأماكن الانتقالية التي وردت في المتن الروائي نجد:

#### 1.3. السفينة:

وقد تمثلت السفينة في الرواية كمكان للانتقال و النفي القسري نحو الغربة التي لربما

<sup>1</sup> مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة ، مرجع سابق ص 149

<sup>2</sup> حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي مرجع سابق ص 79

هي أهون من قسوة الواقع. فترى محبوبة محمدي أن " السفينة مكان متحرك ومنتام للأحداث والأفعال الشخصيات الموجودة على سطحها.<sup>1</sup>

ومن الأمثلة التي جاءت على لسان ميّ نذكر:

" أعتقد أنّي عند ما ركبت في السفينة المتوجّهة إلى نيويورك، في بيروت كان كل شيء قد انتهى ودفنت يوسف في مقبرة القلب.<sup>2</sup>

وهنا دقت ساعة الرحيل ومغادرة الوطن نحو رحلة مجهولة ميّ ستترك كل شيء حتى حبيب قلبها يوسف وترحل إلى الأبد.

وأيضاً قول ميّ:

"رئتي تتآكلان ولم تعودا قادرتين على تحمل حتى الهواء الذي نتنفسه، لقد تشربت كثيراً من الرطوبة في السفينة والوحدة و الدخان الذي كان حليفي الوحيد في الهم ولا يزال.<sup>3</sup>

وهنا تبدأ رحلة ميّ في السفينة وبداية المعاناة التي لا تعلم متى تنتهي، رحلة البحث عن الذات . كما تعود ميّ وتروي أحداثاً وقعت في السفينة.

" كنت مندهشة كيف تستطيع سفينة مثل هذه تحمل كل سكان بيروت والقدس لأنني شعرت في لحظة من اللحظات، بأنّ مدينتي كلّها كانت ترحل في ذلك الصباح الذي بدا لي غريباً وثقيلاً برائحة أشمها للمرة الأولى، عرفت فيما بعد أنها رائحة المنفى.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> محبوبة محمدي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، مرجع سابق، ص141

<sup>2</sup> الرواية، ص56

<sup>3</sup> الرواية، ص94

<sup>4</sup> الرواية، ص195

فلقد عبّرت ميّ عن دهشتها و فزعها من عند الأشخاص الذين ركبوا السفينة وقرّروا الرحيل والابتعاد، إنّه النفي كرها.

تقول ميّ أيضا " كانت الأيام في السفينة تمر ثقيلة. الخوف على والدي تراجع قليلاً، ولكنّ حلّ محلّه شيء آخر يشبه الملل، وبدأت أشعر كأنّه كان محكوما عليّ أن أقضى بقية عمري في سجن يعوم بشكل أبدي في البحر.<sup>1</sup>"

مع مرور الأيام أحسّت ميّ بأن المكان المنشود لايزال بعيدا، وأصابها نوع من الملل حتى أصبحت السفينة بمثابة السجن العائم.

" كانت السفينة تدور حول تمثال الحرية، مشكّلة نصف دائرة كبيرة مليئة بالبياض، قبل أن تتوقف في جزيرة إيس آيلند التي بدت لي مساحة واسعة هربت بالكاد من الفرق الحتمي<sup>2</sup>

إنّها محطة الوصول إلى عالم آخر حيث الأضواء والشوارع الكبيرة حيث الأحلام والتحرر من كل القيود.

### 2.3. الطائرة:

تعتبر الطائرة مكاناً انتقالياً مسارها السماء و مثلت لسيوبا تخطي صعاب الحياة والتخليق فوق المشكلات والطائرة تشير إلى الانتقال من مكان إلى آخر جغرافياً وقد يكون هذا الانتقال أيضا اجتماعياً أو نفسياً.

ومن الأمثلة التي وردت في المتن الروائي على لسان السارد: "فجأة اختلط أنين ماريا كالاس بأزيز محركات الطائرة التي انطلقت على مدرج مطار ميلانو مالبينسا بسرعة

<sup>1</sup> الرواية، ص 205

<sup>2</sup> الرواية، ص 225

كالسهم، قبل أن تترك وراءها الأرض التي كانت ملتصقة بها منذ لحظات.<sup>1</sup> مغادرة يوبا لميلانو والتي قَدِم إليها تلبية لدعوة لاسكالا وحبّه لماريا كالاس ورغبة في النسيان عائداً إلى مدينته نيويورك

"شعر يوبا، بالنبيذ ينزل دافناً يتسرّب في كل دمه، ثم ترك نفسه ينساب داخل نعومة الاهتزازات الخفيفة التي كانت تُحدثها الغيوم العالية في الطائرة."<sup>2</sup>

النبيذ صديق النسيان، كان يوبا يلجأ إليه للوصول الى لحظة الانشء حيث يتذكّر أمّه ميّ ويساعده على رسم نوتات موسيقية جديدة على ورقته البيضاء.

"عاش في هذا المكان كالذرة العابرة للقارات قبل أن ينتفي في الجهة الخلفية من البحر الميت ويبرز ثانية من الجهة الأخرى، رجل جعل من الطائرة مسكنه الدائم."<sup>3</sup>

لقد اتّخذ كوني زوج ميّ من الطائرة مسكناً له ووعاء لذكرياته .

### 3.3. معبر إليس آيلند:

يعتبر هذا المكان الانتقالي بوابة المهاجرين الى الولايات المتحدة الأمريكية، ويمثل هذا المكان في الرواية كمنفى لمي ووالدها وطفولتها المحترقة بعد خروجها من ميناء بيروت باتجاه معبر إليس آيلند.

قالت مي: " فقد علمني الأشياء كلها حتى كيف أسير في معابر أليس آيلند. عندما أصل الى نيويورك. وكيف أتكلم الإنجليزية بدل العربية، وكيف أنظر في وجوه الجمارك ومراقبي المرضى بشكل طيب وثقة. لم يترك شيئاً للصدفة"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص19

<sup>2</sup> الرواية، ص46

<sup>3</sup> الرواية، ص69

<sup>4</sup> الرواية، ص208-209

شعرت ميّ بالخوف والرغبة من اكتشاف هويتها الحقيقية هي ووالدها عند عبور الميناء، فتذكرت تعليمات خالها أبو شادي وكان عليها أن تطبقها لتعبر بسلام.

وفي موضع آخر قالت ميّ: شعرت كأني فجأة حققت انتصارا على القدر الثاني الأول عندما كلفت بمرافقة أبي ونسيان أمي. والثاني عندما أوصلته إلى بر الأمان وإلى مرفأ السلام<sup>1</sup> هذا المكان يذكر ميّ بفقدان أمها وانقاذ والدها نحو الأمان والسلام والابتعاد عن عيون الهاجاناه الهمجية القتلة.

وفي موضع آخر، قالت ميّ: "ولي هذا الشوق الذي سحبه نحوي بالقوة، من أرض تكاد الآن أن تموت ويقع لأهلها ما وقع للهنود الحمر... ونحتاج إلى الكثير من الغربة والمنفى والفقدان، وعبور نفق إيس آيلند بخوف ورعب."<sup>2</sup>

أحسّت ميّ بالضياح والتهيه والخوف في بلاد جديدة لا تعرفها فالمعبر يذكرها بألم فقدان الأرض (فلسطين)، ومنفى لحياة جديدة في الغربة عليها أن تستعد لها.

<sup>1</sup> الرواية، ص 246

<sup>2</sup> الرواية، ص 521

## الفصل الثاني: تقنيات الزمن في رواية " سوناتا لأشباح القدس "

أولاً: مفهوم الزمن لغة واصطلاحاً.

ثانياً : تجليات الزمان في رواية سوناتا لاشباح القدس"

1 - المفارقات الزمنية :

- الاسترجاع

- الاستباق .

2- المدة الزمنية :

- تسريع الحكى ( الخلاصة والحذف )

- تبطيء الحكى (الوقفة والمشهد)

3 - التواتر :

- المفرد

- المكرر

- المؤلف

أولاً: مفهوم الزمن: تناولت الدراسات في مختلف العلوم الزمن وأولته العناية اللازمة، كما اهتم الكثير من الفلاسفة والعلماء والأدباء بقضية الزمن وأهم مفاهيمه ودلالاته والحقول الفكرية التي تتعلق به.

1- الزمن لغة: جاء في لسان العرب أنّ الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت و كثيره، و في المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمان وأزمان، وزمن زامن: شديد.

وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة (عن ابن الأعرابي)، وأزمن بالمكان، أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن... (الأخيرة عن اللحياني) قال أبو الهيثم: الزمان شهرين إلى ستة أشهر... و قال أبو المنصور: الزمان يقع على الفصل من الفصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه<sup>1</sup>

وجاء الزمن في القاموس المحيط: الزمن محرّكة وكسحاب: العصر واسمان لقليل الوقت وكثيره، ج: أزمانٌ وأزمنةٌ وأزمنٌ... وأزمن: أتى عليه الزمان<sup>2</sup>

الزمان الوقت قليله وكثيره، ومدة الدنيا كلها. ويقال: السند أربعة أزمنة: أقسام أو فصول (ج) أزمنة، وأزمن ... ولقيته ذات الزمين: كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت<sup>3</sup>

كما وردت أيضا لفظة الزمان في المعجم الأدبي بأنها: " لحظة أو ساعة معتادة أو محدّدة لحدوث أمر أو بدايته أو نهايته" وهي أيضا فترة من تاريخ العالم، أو معاصرة لحياة شخصية عظيمة وأنشطتها كقولنا: زمن عبد الناصر، أو مرتبط بأحداث كبيرة وأوضاع سائدة كقولنا: زمن الحرب، زمن صعب.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط1، ص 1867

<sup>2</sup> الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، ص 720

<sup>3</sup> شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط مرجع سابق، ص 401

<sup>4</sup> نواف نصار، المعجم الأدبي، دار ورد الأردنية للنشر، ط1، 2007، ص 95

بمعنى فترة محددة يقع فيها حدث معين.

كذلك احتوى القرآن الكريم في آياته على ألفاظ دالة على الزمان منها، قال تعالى:

﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا ۗ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِّي ۗ لَا يُجَلِّيهَا لِوَقْتِهَا إِلَّا

هو<sup>1</sup>

و قال تعالى: ﴿الآن جنّت بالحقّ ۗ فدبّحوها وما كادوا يفعلون﴾<sup>2</sup>

لفظة الآن تشير إلى الوقت الذي أنت فيه...وتقول أن ذلك أن تفعل كذلك أي حان

واقترب وقت ذلك.

يتضح ممّا سبق ذكره أنّ الزمن يرتبط بالحدث فهو يشير إلى وقت وقوع الأمر، وقد

يكون هذا الوقت محدودا من خلال ارتباطه بالحدث وتواصله، فيكون مُتعلّقا إمّا بالماضي

أو الحاضر أو المستقبل.

**2-الزمن اصطلاحا:** يعتبر الزمن من العناصر الأساسية في بناء الرواية، فلا يمكن أن

نتصور ملفوظا شفويا أو كتابيا دون نظام الزمن، ولعدم وضوح ماهيته، شغلت هذه القضية

فكر العديد من الفلاسفة و المفكرين.

يؤثر على الشكلايين الروس أنّهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في

نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديدهاته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك

حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليست طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين

تلك الأحداث وتربط أجزاءها، وعندهم عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم

بطريقتين: فإمّا أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، أما

أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الاحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء

<sup>1</sup> الأعراف، الآية 187

<sup>2</sup> البقرة، الآية 71

تمييزهم بين المتن والمبنى فالأول لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يابه لتك القراءات الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل<sup>1</sup>.

فترى سيزا قاسم أن هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص أزمنة خارجية (خارج النص) زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكاتب الفترة التي يكتب عنها وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخلية (داخل النص) الفترة التاريخية التي تجرى فيها الأحداث، الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث، تتابع الفصول... الخ<sup>2</sup>

وقد وضع عبد الملك مرتاض في كتابه، في نظرية الرواية آراء بعض النقاد في تعريفهم للزمن فالزمن عند أفلاطون "مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق" في حين أن الزمن لدى أندري لالاند "متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبداً في مواجهة الحاضر أما غيو كان ينظر إلى الزمن على أنه لا يتشكل إلى حين الأشياء مهياً على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد هو الطول"<sup>3</sup>

أما نضال الشمالي فجاء في كتابه "الرواية والتاريخ"، وأن جورج لوكاش يستقي مفهومه للزمن في الرواية من هيجل وبيرجسون، ولكنه يعطيه صياغة مخالفة الإشكالية الزمن في الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر حيث يرى "أن الزمن هو عملية انحطاط

<sup>1</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 107

<sup>2</sup> سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 37

<sup>3</sup> عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 172

متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق، ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديه فإن الزمنية هي أيضا ذات طبيعة دياكتيكية، فهي سلبية وإيجابية معا.<sup>1</sup>

أما الدكتور عبد الرحيم الكردي فيرى أن: الزمان في الرواية شأنه شأن الزمان في الأدب عامة لا يحتفظ بالترتيب الفيزيائي للوقت، ولا بالوحدات المتتابعة، ولا بالاتجاه، فالوحدات الزمانية أي الأحداث تدخل في عالم الرواية الكلي، وتحكم بقوانينها، لا بقوانين الحياة الخارجية متدخل في حالة ترابط وتداخل مع بقية الأجزاء إذ يبدو عليها عدم الانفصام، بحيث يكون لهذا الترابط مغزى معين أي أن يكون له وظيفة، هذه الوظيفة هي حكاية القيم وليس الأحداث في الزمان المعيش<sup>2</sup>

ثانيا: تجليات الزمان في "رواية سوناتا لأشباح القدس "

### 1-المفارقات الزمنية:

وتعني حسب رأي جنيت "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة."<sup>3</sup>

ومضمون هذه المقارنة هو أنه هناك اختلاف بين الزمنين ويؤدي هذا الاختلاف إلى ظهور التنافر بين ترتيب الحكاية وترتيب الخطاب. أما حسن بحرأوي فيرى أن هناك حركتين أساسيتين للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن تمثل كل منهما اختياراً يقوم به الكاتب لحل المشاكل التي يطرحها عليه الزمن السردى، الأولى تتصل بموقع السرد مع الصيرورة

<sup>1</sup> نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، دط، ص2006، ص 152

<sup>2</sup> عبد الرحيم الكردي، تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، مكتبة الآداب القاهرة، دط، 1923، ص40

<sup>3</sup> جبرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 47

الزمنية التي تتحكم في النص وينسق ترتيب الأحداث في القصة والثانية فترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها و بطئها.<sup>1</sup>

فالحركة الأولى يقصد بها الاسترجاع والاستباق والثانية تمثل الخلاصة والحذف والمشهد والوقفة وغيرها من المفارقات الزمنية. أما **جيرالد برانس فيري** أن المفارقة الزمنية هي "التناظر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب: أن بدء السرد من الوسط مثلاً، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة يعد مثلاً للمفارقة الزمنية، إنَّ المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر هي اللحظة التي تتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني ( الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها"<sup>2</sup>

### 1.1.1. الاسترجاع :

الاسترجاع حسب **جيرار جنيت** " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة لي نحن فيها"<sup>3</sup>

أما **حسن بحرأوي** فتحدث عن مصطلح السرد الاستذكاري في كتابه **بنية الشكل الروائي فيري** بأنه "كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكراً يقوم به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"<sup>4</sup>

ويمكننا أن نميز نوعين اثنين من الاسترجاعات هما:

#### 1.1.1.1. الاسترجاعات الخارجية:

<sup>1</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائية، مرجع سابق 119- 120

<sup>2</sup> جيرالد برانس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص 15

<sup>3</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 59

<sup>4</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 121

يرى جيرار جنيت أن الاسترجاع الخارجي "هو ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"<sup>1</sup> والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك.<sup>2</sup>

أما نضال الشمالي فيرى أن الاسترجاع الخارجي هو "ذاك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"<sup>3</sup>

ومن خلال التعريف السابقة نستنتج أن الاسترجاعات الخارجية لا تدخل ضمن حدود الحكاية ووظيفتها ملأ الفراغ وتنوير القارئ ومن أمثلتها في المتن الروائي على لسان ميّ "الشيخ الحسيني الذي راهن عليه في الثورة العربية وكان حجر عشرة في وجه سياسة بريطانيا، المتواطئة وتمكن من الإفلات وغادر القدس في شهر أكتوبر 1937 إلى لبنان وهكذا أصبحت البلاد خاوية من أية مقاومة"<sup>4</sup>

وهنا عاد بنا السارد إلى ماضي هذه الشخصية التي أقمها في سياق الحكوي.

كذلك عندما تذكرت ميّ صديق طفولتها يوسف وأيام المدرسة حين قالت:

"شعلة من الذكاء كان يوسف. لا أتذكر إلا ردة فعله الغريبة عندما كنت و بغير قصد، أعر صفوه، فيصرخ في وجهي بصوته الحاد مكرراً ثلاث مرات لماذا؟... لماذا؟..."

<sup>1</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، المرجع نفسه، ص 60

<sup>2</sup> جيرار جنيت ، المرجع نفسه، ص 61

<sup>3</sup> نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 160

<sup>4</sup> الرواية، ص 41- 42

لماذا؟... لماذا يا ميّ فعلت كل هذا؟ قبل أن يعيد ترتيب الأشياء لماذا؟ لنفسه كالرجل الكبير<sup>1</sup>

ثم تعود ونقول: " في مرة من المرات كنا نرسم مربعات و دوائر و نلونها، رسم هو جرادة بزّي عسكر الإنجليز، عند ما مرت طانت "جينا " بين الصفوف وكانت كلما رأّت تلويناً جميلاً...ياالله شو ساحر... وعندما وصلت بمحاذاة يوسف الذي كان يجلس دائماً بجواري أو بالأحرى أنا التي كنت أجلس بجواره، لم أستطع أن أكنم ضحكتي فانفجرت كالملحة المضغوطة، بينما بقيت طانت "جينا " حائرة فيما يمكن أن تفعله مع يوسف"<sup>2</sup>

و من خلال هذا الاسترجاع بين لنا السارد علاقة ميّ الحميمة مع صديق الطفولة يوسف الذي عندما تكون معه تحسّ بسعادة غامرة.

كما يظهر الاسترجاع الخارجي أيضاً على لسان ميّ حين تذكرت أجواء الحزن في مدينتها عند موت شخص لعائلة ما في حي المغاربة، " في حي المغاربة، في القدس، كانت الندابات أثناء الجنازات أنواعاً، وكنا نعرفهن من حركة عيونهن، فنفرق بين الكاذبة وتلك التي تبكي من قلبها، ونضحك كثيراً من اللواتي كن يصطنعن البكاء بصعوبة"<sup>3</sup>

ويرمي هذا الاسترجاع الى تبين حال النسوة اللاتي تفقدن أحد أفراد عائلتهن وأجواء الحزن التي تسيطر على الحي. أيضاً ما جاء على لسان فرانشيسكو المشرف على المعارض ميّ: "أنا لا أحفظ لأمي وأبي أي ود، عند ما افترقا، هي عادت الى الاكوادور وتزوجت

<sup>1</sup> الرواية، ص 45-46

<sup>2</sup> الرواية، ص 178-179

<sup>3</sup> الرواية، ص 65

هناك بابن عمها...وأما والدي فقد ذهب إلى ولاية تكساس واستقر بها مع عشيقته التي فاجأتها أمي في فراشها معه<sup>1</sup>

وقد مثل لنا هذا الاسترجاع حياة فرانثسكو الصعبة دون عائلة وأهل على خلاف يوبا المحظوظ بأمه مي التي يحبها و كل الناس.

### 2.1.1. الاسترجاعات الداخلية:

يرى جيرار جنيت أنّ الاسترجاعات الداخلية حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى<sup>2</sup>، أمّا نضال الشمالي فيعرفه، هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي<sup>3</sup> و تنقسم بدورها إلى نوعين:

#### استرجاعات خارج حكي (غيرية القصة):

وهي الاسترجاعات التي تتناول خطأ قصصيا، أي مضمونا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول إمّا شخصية يتم إدخالها حديثا، ويريد السارد إضاءة سوابقها... وإمّا شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.<sup>4</sup> وكمثال على ذلك من "رواية سوناتا لأشباح القدس" نذكر المثال الذي أورده السارد:

<sup>1</sup> الرواية، ص 75

<sup>2</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق ص 61.

<sup>3</sup> نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 158

<sup>4</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع نفسه، ص 61

"خالي أبو شادي كان مهندس خرائط ويرسم كلما وجد وقتا، قتل بعد مدة من سفرنا، في البداية قيل لنا أن الهاجاناه، هم من اغتاله، لكن فيها بعد عرفنا أنه قتل من طرف بعض المتعصبين الدينيين والقوميين بتهمة التعامل مع الإنجليز واليهود"<sup>1</sup>

يمثل هذا الاسترجاع الذي جاء على لسان ميّ عودة إلى ماضي حادثة اغتيال أبو شادي خال ميّ الذي كانت تحبه وحزنها عليه لأنه كان بمثابة الأم.

"وأنا أدين بالكثير لهذا البيانو للودميلا التي كانت تأخذ أصابعي وتضعها على الملامس وسألني عن اسمها، إلى اليوم أتذكر تفاصيل ملامحها كلها وجهها المدور والممتلئ عينيها الذكيتين أصابعها الطويلة... خزرتها الهادئة صوتها الدافئ والناعم مثل الهسهسة"<sup>2</sup>

وجاءت شخصية لودميلا في سياق آخر أيضا على لسان ميّ: "لودميلا، أصابع ملاك، ولا تطمع في أي شيء، حالها حالي، رمتها الظروف على جسر بروكلين، بينما كانت في بلدها نجمة أوبرا موسكو... لودميلا جميلة، ويحب عزفها رواد المطعم... ثم هي صديقتي وحبيبتي"<sup>3</sup>

وقد جاءت شخصية لودميلا في المتن الحكائي صديقة ميّ المفضلة العاملة في مطعم خالتها "مامي دنيا"

استرجاعات داخل حكي (مثلية القصة):

هي تلك الاسترجاعات الى تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص201

<sup>2</sup> الرواية، ص462

<sup>3</sup> الرواية، ص329

<sup>4</sup> جبرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص62

أي التي تشغل الخط الزمني الذي يسير عليه الحكي الأول، وقد تمثل هذا النوع من الاسترجاعات حين جاء على لسان السارد: وهو يتذكر جيداً أنه فاجأها ذات فجر وهي تدندن أغنية أندلسية شجية، قبل أن يذهب إلى عمله في أوبرا نيويورك، أغنية أجدادها الذين سرقت أشواقهم ومدنهم الجميلة، كانت تعجن ألوانها بحثاً عن رسمها الهارب دائماً.<sup>1</sup>

هنا السارد يتحدث عن يوبا وأمه ميّ: التي مثلت له لأم والصديقة التي لا يمل الجلوس بجانبه.

" يتذكر جيداً أنه يومها أصر على مرافقة ميّ، عندما صممت على التأكد مرة أخرى من مرضها"<sup>2</sup>

إن السارد من خلال هذا الاسترجاع أراد أن يكشف لنا الألم و الحزن الذي يشعر به يوبا، كلما تذكر مرض أمه ومعاناتها. أمّا الاسترجاعات التي جاءت على لسان ميّ نذكر منها "أتذكر أنني مرة واحدة أصبت بحالة هلع عندما بدأت السفينة في آخر الليل، تصعد وتنزل وتتمايل بشكل عنيف، كنت أطمئن نفسي بأن هذا الثقل لن ينزل إلى قاع البحر أحيانا كنت أقول إننا نظل في القاع ولن يمسننا الماء لأن كل شيء كان مغلقاً، حتى تلحق بنا النجدة"<sup>3</sup>.

يكشف لنا هذا الاسترجاع حالة ميّ وهي في عرض البحر في رحلة طويلة إلى بلد النجاة من الواقع الأليم.

" دعاني في أحد المرات وهو خائف من رفضي له ولهبله، ولم يكن يدري أن الجنى الذي كان في أعماقي مدفوناً، كان أكثر جنونا منه، زرته في بيته في مانهاتن، في ليتل -

<sup>1</sup> الرواية، ص 25

<sup>2</sup> الرواية، ص 34

<sup>3</sup> الرواية، ص 201

إيطالي. اكتشفت بالفعل، رجلا منسجما مع فوضاه وهبله. شربني قهوة، احترقت على النار. ثم اقترح علي بيرة ونسينا القهوة الغريبة.<sup>1</sup>

و هذا الاسترجاع يعود إلى يوم تعرفت ميّ على كونراد (كوني) الذي أصبح زوجها ووالد ابنها في أحداث لاحقة.

ويضيف السارد استرجاعات أخرى على لسان ميّ: "أتذكر بالضبط اللحظة التي ذهبت فيها لاستلام نتائج التحاليل. شيء فيّ كان يقول لي بأن وضعي لم يكن سليما، خفت من الدخول الى مستشفى نيويورك المركزي، درت مرتين حوله، في شارع ليكسنغتون والجادة الثالثة، اللذين يحتضنانه قبل أن أستقر عند بوابته الواسعة في الجادة 34"<sup>2</sup>

ويحيلنا هذا الاسترجاع الى لحظة اكتشاف ميّ مرضها القاتل في مستشفى بنويويورك المركزي، هذا الخبر الذي كان بمثابة الصدمة بالنسبة لها.

## 2. الاستباق:

يعدّ الاستباق تقنية سردية وحيلة فنية يعتمدها الراوي تجعل القارئ يتوقع أحداثا لاحقة ستحدث في المستقبل وما سيجرى للشخصيات، وهذا ما يبعث في نفسه التشويق والفضول لمعرفة ما هو قادم فقد أشار جيرار جنيت إلى أن: "الاستباق هو كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"<sup>3</sup> أو هو سرد حدث قصة في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة، وكما كان فالسرد يقوم برحلة في مستقبل القصة إذا تجسدت الأحداث<sup>4</sup>، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث<sup>1</sup>، ويلاحظ أن الاستباق أقل

<sup>1</sup> الرواية، ص333-334

<sup>2</sup> الرواية، ص418

<sup>3</sup> جيرار جنيت، خطاب الحكاية مرجع سابق، ص51

<sup>4</sup> شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص74

تواترا في الأعمال الحكائية القديمة، إذ تعتمد على الاسترجاع أكثر مما تعتمد على الاستباق، لكنه لا يقل أهمية عن السرد الاسترجاعي<sup>2</sup>، وكما أن للاسترجاع وظائف عدة يقوم بها تخدم النص الروائي وتضيف التشويق فإن الاستباق كذلك وظائف يقوم بها من شأنها أن تخدم النص المحكي وهي كالتالي:

- يعمل الاستباق بمثابة تمهيد وتوقع ما سيحدث في المستقبل من أحداث رئيسية، وبالتالي يعيش القارئ حالة من التوقع والانتظار بمستقبل الحدث أو الشخصيات.

- يكون كنوع من حالة الإعلان عن الأحداث التي ستجري أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث، فيكشفها الراوي للمتلقى.

- ومن أبرز الوظائف التي يقوم بها هو مشاركة القارئ في النص السردى إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصيات والأحداث من خلال الاستباقات.

- تلقي الاستباقات الضوء على حدث ما بعينه، لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ.

- أن التوقع أو التنبؤ بحدث معين من خلال الإشارات والايحاءات والرموز، تمنح القارئ إحساسا بأن ما يحدث داخل النص لا يخضع للصدفة ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الواوي خصلة وهدفا يسعى إلى بلورتها داخل النص.<sup>3</sup>

ويمكن تمييز نوعين للاستباق هما:

<sup>1</sup> سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، مرجع سابق، ص76

<sup>2</sup> ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص230

<sup>3</sup> واثق الجلبي، الزمن الاستباقي وأنواعه في روايات واثق الجلبي التوظيف والدلالة (دراسة تحليلية وصفية )، الحوار

المتمدن، العدد 7982، 2024/5/19م

## 1.2.1. الاستباق الخارجي:

ويأتي هذا الاستباق ليقدم لنا ملخصات حول ما سيحدث في المستقبل لوضعنا على عتبة النهاية. فلهذا الاستباق وظيفة ختامية تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية، من نحو عابرة سبيل سبيلها"<sup>1</sup>

وسنقف في هذه الرواية على أهم الاستباقات الخارجية التي وردت بلسان السارد وأحيانا أخرى بلسان شخصية بطل الرواية أو أحد الشخصيات الثانوية.

جاء على لسان الشخصية المحورية (البطلة) مي: " و يوم تحس بأنك تقوم بذلك من باب الواجب يستحسن أن توقف الزيارات نهائيا"<sup>2</sup>

قالت ميّ هذا الكلام لابنها يوبا أن بعد موتها يجب أن يزورها كل أسبوع لكي لا ينساها وإذا ما أحس بالملل من زيارتها وكان يقوم بذلك من باب الواجب فقط فلا داعي لذلك فمن خلال هذا المقطع الاستباقي يتبين أنّ هذا الحدث لم يتحقق لأنه خارج زمن السرد.

وفي موضع آخر جاء على لسان يوبا: " نحن الذين أكلتنا الحياة أننا لم نعد بعيدين كثيرا عن هذه الأبواب التي ستفتح يوما لاستقبالنا"<sup>3</sup>

قال يوبا هذا الكلام عندما ذهب للمقبرة لزيارة أمه ميّ عندها شعر بإحساس غريب (الخوف والرغبة) وأن المقبرة ستفتح أبوابها ذات يوم ليدفن فيها، ولكن هذا التنبؤ بالموت لم يقع في زمن السرد.

## 2.2.1. الاستباق الداخلي:

<sup>1</sup> ياقوت بلحر، المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، جامعة وهران 2 محمد بن أحمد، الجزائر، 2020/12/31

<sup>2</sup> الرواية، ص 54

<sup>3</sup> الرواية، ص 53

تقع سعته أي المدة الزمنية التي يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه، داخل مجال القصة الابتدائية الزمني<sup>1</sup> ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان السارد: " كان قلم الرصاص بين يديه كأنه يؤدي رقصة صوفية طليقة ويفتح أمامه الأبواب الثقيلة المغلقة أبواب الموت التي كانت تفصل بينه و بينه أمه"<sup>2</sup>

فكأن السارد في هذا المقطع يعلمنا بأن يوبا سيفقد أمه "مي" والموت سيفرق بينهما والحزن الشديد الذي سيشعر به يجعله يؤلف النوتات المناسبة للسوناتا الحزينة، وفعلاً بعد موت والدته استطاع يوبا أن يكمل تأليف السوناتا.

وفي نفس السياق تقول ميّ بطلة الرواية: "تعرف جيداً أن الموت سيفلح يوماً في اختطافها منا..."<sup>3</sup>

أرادت ميّ أن تخبر ابنها أن قطار الحياة مليء بالمفاجآت وأن كل شيء جميل في هذه الحياة سيسرقه الموت منها، فحياتها السابقة مليئة وممزقة بالأحزان لفقدانها عائلتها فأصبحت لا تنتظر من الحياة إلا الأخبار المفجعة، وكأنها تعرف أن الموت ينتظرها وفعلاً فقد ماتت خالتها "دنيا" التي كانت تعتبرها أمها الثانية.

كذلك هناك استباق آخر نجده في تنبؤ سائق الحافلة المدرسية بنجاح ميّ في حياتها، وهذا من خلال ما قاله لخالتها دنيا: "مي بنت شجاعة جداً وجريئة؟ متأكد من أنها ستحقق نجاحات كبيرة، ضعها في عينيك"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر. تونس، ط1، 2010، ص22

<sup>2</sup> الرواية، ص29

<sup>3</sup> الرواية، ص32

<sup>4</sup> الرواية، ص277

فالسائق في هذا المقطع متيقن من نجاح ميّ، فهذا التنبؤ الصريح بنجاح البنت تحقق بالفعل فيما بعد لأنّ ميّ أصبحت فنانة مشهورة في الوسط الفني في نيويورك، ولوحاتها تعرض في أكبر المعارض وإقبال الناس عليها كبير.

وتأتي الرؤيا في الرواية كاستشراف يمهد لما سيقع في المستقبل، فتكون بمثابة النبوءة المنتظرة، وتتجسد في الرواية من خلال ما كانت تراه ميّ في أحلامها حيث تخاطب والدها فتقول: "قل لي بابا بما امتى بتوصل؟ البارح شفقتها في المنام مرة أخرى، ولم تكن على ما يرام، رأيت في عينيها حيرة كبيرة، وتساؤلات، قرأتها في تفاصيل وجهها، سألتها عما يشغلها، ولكنها لم تجبني... يمكن كانت زعلانة مني كثيرا"<sup>1</sup> هذا الحلم كان بمثابة تمهيد لموت الأم وجاءت بشكل تدريجي وظّفه السارد قصد الوصول إلى الحدث الرئيسي كما ساعده في ذلك توظيف ضمير المتكلم الذي يتناسب وتقنية الاستباق لأنه يلمح ويشير للمستقبل، وهذا ما يجعل المتلقي يتفاعل مع النص ويتابع أحداث الرواية بشوق، وهذا النوع من الأحلام يتميز باليقينية لأنه أكد فيما بعد الوقوع الفعلي للحدث.

- وجاء أيضا على لسان ميّ في قولها: " فقد وعدت خالي أبو شادي أنني لن أبكي ولن أضعف أمام غياب أمي المؤقت، وأنه سيكون علي واجب رفع معنويات والدي"<sup>2</sup>

لقد تحملت ميّ غياب امها وهي في نيويورك ووفت بوعدا لخالها أبو شادي بأنها لن تحزن وتضعف أمام والدها، ولكنها لم تستطع أن تتمالك نفسها أمام خالتها دنيا فقد كانت تفصح لها عن مشاعرها واشتياقها لأمها.

وفي موضع آخر تقول البطلة: " لقد سويت مثلا كل الوضعيات المعلقة بما في ذلك وضعية الموت والدفن لكي لا أرهق أحد"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص 251

<sup>2</sup> الرواية، ص 254

كان هذا الاستباق بمثابة إعلان حقيقي لموت ميّ خاصة بعدما عرفت أنها مصابة بسرطان الرئة لذلك باشرت بإجراءات الدفن مسبقا وطلبت ذلك مباشرة من مؤسسة إليس آيلند لمصاحبة الموتى إلى راحتهم الأخيرة لكي تتكفل بكل شيء، ولم تطلب ذلك من ابنها يوبيا خوفا على مشاعره، فمن خلال هذا الاستباق علمنا النهاية المأساوية ميّ وهذا ما حصل في النهاية.

تقول ميّ "حبيبي يا لينا... ما أقسى أنانيتي؟ اعذريني. أريد فقط أن أسعد كوني هذه المرة، بعدها سأتفرغ لك وحدك. أنا كذلك أحبك وأعرف أنك لن تؤاخذيني على هذا الطلب البسيط. تأخير مجيئك سنة أخرى لا يضرّك كثيرا، على العكس، ستكونين دلوعة البيت وما فيه حدا يسترجي يزعلك. أهرب له بيته..."<sup>2</sup>

ميّ كانت تحلم وتتمنى أن تتجب بنتا و تسميتها على نفس اسم أختها لينا وأن مجيئها سيتأخر قليلا، لكن هذا الحلم لم يتحقق فقد أنجبت ابنا وحيدا فقط هو يوبيا.

قالت الخالة دنيا: "أدرك جيدا أنك ستعرفين كيف تسيرين هذه الأملاك"<sup>3</sup>

بعد ما اشتدّ مرض الخالة دنيا، كتبت جميع أملاكها و حصتها من المطعم لابنة أختها ميّ، لكن خالتيها ماجدة وسارة بعد وفاة أختيها "دنيا" عرضتا على ميّ أن تبيع لهما حصتها، فوافقت ميّ على هذا العرض تفاديا لأي مشكلة مع خالتيها، ولم تسنح لها الفرصة لتسيير المطعم كما كانت تأمل خالتها "دنيا"

2- المدة الزمنية: تعني الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي لعرض الأحداث كما تسمى سرعة القص، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدّة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول

<sup>1</sup> الرواية، ص 156

<sup>2</sup> الرواية، ص 342

<sup>3</sup> الرواية، ص 348

النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته<sup>1</sup>، و يعرفها حسن بحرأوي أنها: "وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها"<sup>2</sup> و لدراسة المدة اقترح جنيت أربع حركات تتمثل في الخلاصة، الحذف، الوقفة، الحذف.

1.2. تسريع السرد: وهو وسيلة يلوذ إليها المؤلف لتكثيف زمان الرواية، والرفع من وتيرة سيره.<sup>3</sup> تظهر جليا في الخلاصة و الحذف.

### 1.1.2. الخلاصة:

الخلاصة عند حميد لحمداني وتعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل<sup>4</sup>. أما حسن بحرأوي فيرى أن الخلاصة " تحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها و الذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"<sup>5</sup>

ومن أمثلة تقنية الخلاصة في المتن الروائي نجد ما جاء على لسان السارد:

تمتم وهو يحاول أن يمنع دمعة انحدرت بغزارة، رأى جده الأندلسي وهو يخوض آخر معاركه الخاسرة في عالم لم يكن عادلاً. يمتطي حصانا ويركض بسرعة قبل أن يتمزق إلى آلاف القطع في المعبر الأول الذي يقود إلى مداخل غرناطة، رأى جدته وهي ترمى بنفسها

<sup>1</sup> يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010 ص124

<sup>2</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص119

<sup>3</sup> الجليلي الغرابي، عناصر السرد الروائي، مرجع سابق، ص51

<sup>4</sup> حميد لحمداني، بينة النص السردية، مرجع سابق، ص75

<sup>5</sup> حسن بحرأوي، المرجع نفسه، ص145

من أعلى طابق لتتحول إلى طائر ملون بآلاف الألوان<sup>1</sup>. وهذه الخلاصة هي عبارة عن اختزال عدة أحداث في أسطر قليلة .

وفي موضع آخر كل ما تشتهيئه، إما العملية الكاملة، أي من الوفاة حتى نقل الجثة وإخبار الأهل والحرق ثم تسليم الرماد إليهم، أو دفن العظام في مقبرة عامة أو خاصة أو ذر الرماد في الأمكنة التي تحددونها بحضور العائلة أو من يمثلها، أو العملية الجزئية وذلك بحسب ما تختارينه<sup>2</sup> قام السارد في هذا المقطع باختصار حدث ربما يدوم يوماً كاملاً في مساحة ضيقة من الحكى.

وفي مثال آخر بمجرد ما ركبتني فكرة السفر إلى الأندلس أو بقاياها، قضيت وقتاً كبيراً في قراءة مسارات جدي كلها. من أندلسه الجميلة إلى حزنه على حروب الطوائف حتى استقراره في طليطلة لأنها كانت خارج هذه الحسابات كلها...ينتابني الإحساس وأنا أقرأ مسارات جدي، بأن التاريخ لا يمكنه إلا أن يدور في حلقة مفرغة ومجتررة بشكل دائم<sup>3</sup> لخص لنا السارد على لسان ميّ مسارات و مجموعة من الأحداث في صفحة والتي يفترض لأنها قد جرت في عدة شهور أو أعوام.

نعم يا حبيبي يوبا. بكى الرومان الحقيقيون علماء أثينا الذين أكلتهم الأحقاد والحروب، وبكوا المدن التي أحرقت بشكل همجي. بكى المسلمون الأتقياء والرهيفون علماء و فارس و بخارى و داغستان الذين أبيدوا وقت الفتوحات وسحلت أجسادهم لأنهم رفضوا الوافدين الجدد. بكى الكثير من عساكر الحلفاء، الحرائق الى التهمت برلين مجاناً

<sup>1</sup> الرواية، ص55

<sup>2</sup> الرواية، ص157

<sup>3</sup> الرواية، ص419

وخرجت متاحفها وكنوزها. بكى الكثير من اليهود الطيبين عندما أتلقت أجزاء كبيرة من المسجد الأقصى وساهموا في إعادة تأثيثه وشراء أخشابه و أبوابه...<sup>1</sup>

قدّم لنا السارد من خلال هذه الخلاصة عدة أحداث وقعت في فترة زمنية طويلة في أقل من نصف صفحة.

كانت الأعوام الثلاثة السابقة لسقوط القدس من أحلك وأقسى الحقب التي مرت بها المدينة، ففي سنة 1915 بدأ الأسطول البريطاني ضرب مدن الساحل الفلسطيني و ثم تهجير قسم كبير من الناس إلى القرى والمدن الداخلية لما فيها القدس وافق ذلك بداية التعبئة في الجيش العثماني وإرسال أبناء فلسطين إلى الجبهة الأمامية التي كانت تسمى جبهة الموت، هلك الآلاف منهم و تم قمع الحركة الوطنية والتنكيل بأتباع التيار اللامركزي...<sup>2</sup> و هذه خلاصة الأحداث دامت مدة زمنية طويلة ترويه في عدة أسطر.

### 2.1.2. الحذف:

الحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي. إنّه حسب تعريف تودوروف: "وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة" وقد سمته سيزا قاسم "بالثغرة"، بينما سماه موريس أبو ناضرب "الحذف"<sup>3</sup>

ويلتجىء الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفى عادة بالقول مثلاً: (ومرت سنتان) أو (وانقضى زمن طويل

<sup>1</sup> الرواية، ص433

<sup>2</sup> الرواية، ص176

<sup>3</sup> عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد رقم 2، مصر، 01 أبريل 1993، ص138

فعاد البطل من غيبته)... الخ ويسمى هذا قطعا كما أشار إليه "حميد لحمداني" ويتضح في هذين المثالين بالذات أنّ القطع إمّا أن يكون محدّداً أو غير محدّد<sup>1</sup>

أما على المستوى الشكلي، فيمكننا أن نميز في الحذف صنفين هما:

### الحذف الصريح (المعلن):

هو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بالفترة الزمنية المحذوفة من خلال ما يشير إليه في عبارات موجزة جدا مثل ( وبعد ذلك بأشهر ) ( و مرّت عشرة أيام )، ( وبعد سنوات )، ويأتي هذا الحذف على شكلين:

**الحذف المحدد:** وفيه يتم تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدّها دليلا واضحا على أنّ النصّ يتضمن حذفاً زمنياً<sup>2</sup>، وهو ما نجده في هذا المقطع على لسان الخالة دنيا: "الله يرحمهم جميعا. أكثر من ثلاث سنوات وقلبي يتمزق، وصممت اليوم أن أقول لك الحقيقة مهما كان الثمن"<sup>3</sup>

فالخالة دنيا قامت بحذف كل هذه المدة دون الإشارة إلى ما وقع في هذه السنوات من أحداث وهي تكتم سر وفاة والدة ميّ.

وفي موضع آخر قالت ميّ: بعد شهرين عندما انتهت من المعالجة الكيميائية، بدأ شعرها ينبت من جديد، وكلما نرعت الباروكة مساءً، بدا كأنها قصّته للتخفيف منه"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> حميد لحمداني، بنية النص السردى مرجع سابق، ص 77

<sup>2</sup> نفلة حسن أحمد العزى، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفنى قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011

ص 83

<sup>3</sup> الرواية ص 295.

<sup>4</sup> الرواية ص 353

ميّ انتقلت مباشرة إلى المرحلة الأخيرة بعد المعالجة الكيميائية متجاوزة بذلك ما وقع من أحداث خلال هذه المدة وما حصل للخالة دنيا أثناء تلقيها العلاج .

**الحذف غير المحدد:** وهو ما تمت الإشارة إليه في النص، ولكن من غير أن يحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق<sup>1</sup>، وفي رواية "سوناتا لأشباح القدس" نقرأ المقطع الآتي الذي أورده السارد: "فرانشسكو محترف في الديكور الديزاينر واشتغل زمنا طويلاً مع ميّ فهو المشرف الأول على معارضها المهمة"<sup>2</sup>

لم يطلعنا السارد في هذا المقطع عن المدة المحددة التي عمل فيها فرانشسكو مع ميّ متجاوزاً بذلك ما وقع من أحداث في هذا الزمن لعدم أهميتها في الرواية وتسريع السرد.

وفي مقطع آخر قالت ميّ: "الأيام التي قضتها في المستشفى لم تكن نافعة كثيراً على الرغم من العلاج الكيميائي والإشعاعي، لم يتحسن وضعها الصحي"<sup>3</sup>

لم تذكر ميّ عدد الأيام بالضبط التي بقيت فيها خالتها في المستشفى، وتم إسقاط ما وقع من أحداث خلال تلك المدة التي لم تحدد بشكل دقيق.

### الحذف الضمني:

أي ذلك الذي لا يصرح في النص بوجوده بالذات، والذي إنّما يمكن للقارئ أن يستدل عليه من تغرّة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية<sup>4</sup>، ونورد بعض الأمثلة من "رواية سوناتا الأشباح القدس".

<sup>1</sup> نفلة حسين أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 83

<sup>2</sup> الرواية، ص 71

<sup>3</sup> الرواية، ص 350

<sup>4</sup> جبرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 119

قالت ميّ: "كتبت كلاما كثيرا طوال الرحلة ورسمت البحر والطيور التي كنت أراها وكأنّها تطير بالشكل المعاكس من نافذة الباخرة"<sup>1</sup>

الملاحظ في هذا المثال أنّ الرحلة دامت مدّة من الزمن لكن لم يتم الإفصاح عنها لتسريع السرد.

وفي مقطع آخر " في ذلك اليوم خرج أبي ولم يعد. وزاد اضمحلاله فيّ اشتهيت لو عادت تلك السفينة الثقيلة مرة أخرى وأخذتني من صف ركابها العائدين"<sup>2</sup>

ما يلاحظ في هذا المثال أنّ هناك أحداثا حصلت بعد مغادرة والد ميّ ومعاناتها أثناء غيابه لمدة طويلة واشتياقها له إلا أنّ هذه المدة لم يتم التصريح بها.

ونورد مثالا آخر على لسان ميّ: " منذ أن اتّخذت قراري بتوقيف المورفين، زادت الآلام حدة وقوة وتواترا"<sup>3</sup>

لم تذكر ميّ في هذا المقطع اليوم الذي قرّرت فيه التوقف عن تناول دواء المورفين وكم دامت هذه المدة وما عايشته من أحداث خلالها.

2.2. التبطيء أو التعطيل: هو تقنية يلجأ إليها المؤلف قصد توقيف الحكّي أو تعطيله<sup>4</sup> وهي تتمثل في:

### 1.2.2. الوقفة أو الاستراحة (Pause):

وهي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها حينما لا يتطابق الزمن الوظيفي مع زمن

<sup>1</sup> الرواية، ص 90

<sup>2</sup> الرواية، ص 325

<sup>3</sup> الرواية، ص 439

<sup>4</sup> الجيلالي الغرابي، عناصر السرد الروائي، مرجع سابق، ص 49

الخطاب، في حين أكد جيران جنيت أنه لا يمكن اعتبار أن الوصف استراحة وتوقفا زمنيا عند ما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه هذه الحالة يتحول البطل إلى سارد في موقف تأملي لمشهد ما<sup>1</sup>

ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية : الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقف أمام شيء، أو عرض Spectacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه الى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه<sup>2</sup>

لجأ الراوي واسيني الأعرج في روايته "سوناتا لأشباح القدس" إلى الوقفات الوصفية التي ساهمت في انقطاع سيرورة الخطاب وعملت على إبطاء حكيه وهذا ما تجلّى في وصفه لمدينة القدس : القدس خبز الله وماؤه ... مدينة تكفي الجميع قلبها واسع، دينها كبير، إيمانها متعدد و أشجارها تغطي كل العرايا و مراياها ليست عمياء وحيطانها ليست للبيع<sup>3</sup>

فقد توقف عن حديثه عن السوناتا ليشعر في وصف مدينة القدس وسكانها إيمانها و في موقف آخر انتقل من حدث تثبيت فرانثيسكو للوحة ميّ إلى وصف عينيه فقال: كانت عينا يوبا مثبتتين على الوضع الذي ستخذه لوحة مي الأخيرة وعلى حركات يدي فرانثيسكو وعلى عينيه اللتين تشبهان عيني ذئب بصفرتها التي لا تعرف الاستقرار ولا كيف تدفنان أسرار هما مثلما يفعل البشر<sup>4</sup>

<sup>1</sup> حميد لحداني، بنية النص السردى، مرجع سابق، ص 77

<sup>2</sup> حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 175

<sup>3</sup> الرواية، ص 33

<sup>4</sup> الرواية، ص 70

فقد توقّف الراوي من حديثه عن اللوحة ومكانها إلى وصف عيني فرانشيسكو ولونها وحدثها و من خلال هذا الوصف تحددت ملامح الموصوف وارتسمت شخصيته في ذهن القارئ.

و في موضع آخر توقّف من وصف الكراسي النيلية الخاصة بمى إلى وصف دمعة يوبا الحزينة فقال: "مسح دمعة جارحة ارتسمت في عينيه، كانت حادة مثل حجرة بلور مسننة قُطعت بشكل سيء".<sup>1</sup>

فالراوي واسيني الأعرج قطع سيرورة زمن روايته الذي كان حول محتوى " الكراسي النيلية - مدونة الحداد " إلى وصف دمعة يوبا الحزينة فجعل منها صورة حسية أكثر وضوحاً للقارئ، كما عبرت عن مأساوية "محتوى الكراسي مدونة الحداد" وبهذا فقد أبطأ حكيه بهذه الوقفة الوصفية.

كما نجد مقطعا وصفيا آخر في قوله : من هي تلك الطفلة الصغيرة ذات الضفيرتين

والشرائط الملونة التي لم تر غريباً يدق دارها الا عند ما رأت عسكر الإنجليز وهم يحاصرون بيتهم المقدسي عند ما جاؤوا يفتشون عن والدها ؟ كانت وجوههم حمراء وأحذيتهم ثقيلة وأيديهم ناعمة كأيدي الصبايا<sup>2</sup> فالراوي انتقل من الحديث عن الطفلة الصغيرة الى وصف عسكر الإنجليز وهذا ما قرّب الصورة للقارئ أو جعل شخصيتهم مجسّدة في ذهنهم بشكل أقرب.

كل هذه المقاطع الوصفية (للأماكن والأشخاص) عملت على زيادة المساحة النصية وأبطأت الحكي.

<sup>1</sup> الرواية، ص118

<sup>2</sup> الرواية، ص50 - 51

## 2.2.2. المشهد (Scene):

وهو التقنية الثانية من عملية الإبطاء السردية، ويقصد به المقطع الحوارية الذي يأتي في كثير من الروايات ويمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق وإن كان الناقد البنيوي جيران جنيت ينبّه إلى أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئاً أو سريعاً حسب طبيعة الظروف المحيطة قد تتخلله لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الفرق بين زمن السرد وزمن القصة قائماً على الدوام<sup>1</sup>

ويقسم الحوار إلى قسمين: داخلي وخارجي.

## - الحوار الداخلي ( Monologe ):

وهو ما يجري في نفس الشخصية من حديث وهو ما يسمى "بالمونولوج" والحوار الداخلي تقنية يلجأ إليها الراوي ليلقي الضوء على العالم الداخلي للشخصيات وليضع القارئ في ذلك الجو العاطفي والنفسي الذي تمر به الشخصية في توترها واضطرابها... وهذا سيجنب الراوي ضروب التخمين التي قد تصدق وقد لا تصدق<sup>2</sup>

وهذا ما تجسد في تساؤل ميّ بعد معرفتها بمرضها إذ اندمجت مع الألوان لأنها أساس الحياة رغم الأرض - القدس - التي سرقت منها فقالت: "ضحكت في عمقها مرارة: ما الذي يخيف من أن تدفن في أرضك؟ هل صارت حتى جثتنا مخيفة إلى هذا الحد؟ يبدو أنهم يرأفون عليّ من الصدمة أكثر من خوفي على نفسي. أعرف أن القدس لم تعد قدسي، لقد سكنها أشباح كثيرة لم أعد أعرفها ولكن... أي قانون هذا الذي يحرم إنسانا

<sup>1</sup> حميد الحمداني، بنية النص السردية، ص 78

<sup>2</sup> أمين خروبي، تقنيات الزمن الروائي، دراسة في المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني، المركز الجامعي، بأفلو نشرت في مجلة، شهادات جامعية أدبية، 2019

من رؤية أرض نبت فيها وعجن من تربتها وشمسها أكثر من ذاك الذي سرق الأرض، ثم جلس وراء مكتب وثير وبدأ يصدر فتاوى الأمر والنهي؟<sup>1</sup>

فهي تقف متعجبة مندهشة لرفض السلطات الإسرائيلية لحقّ الدفن لها في فلسطين أرض الأمن والسلام و في موضع آخر خاطبت ميّ نفسها عن السبب الذي يدفعها للكتابة في حين اعتبرتها وسيلة للغوص في سبر أغوار الماضي وخباياه حيث قالت: ما الذي يدفعني الآن نحو الكتابة؟ الموت؟ ربما... الرغبة في الحياة... ربما كذلك وإلا لماذا نكتب إذا لم يكن المعنى الكبير هو استمرار الأشياء حتى عندما نندثر؟ أشعر أحيانا بأن الألم هو الذي يجعلني أتكلم وأصرخ بصوت مكتوم وكلّما تعلق الأمر بالكتابة انتابني السؤال الخفي الذي لا سلطان لدي عليه، ماذا سأكتب؟ ومن أين سأبدأ؟<sup>2</sup>

استمرت ميّ في التساؤل عن سبب الكتابة فخمنت في الموت أو الرغبة في الحياة لكن السبب الرئيس لم تكن قادرة على البوح به، فاستخدمت نقاط الحذف للدلالة على وجود ما بداخلها ولكنها لا تستطيع إخراجه بسبب وطنها المفقود فالدافع الحقيقي يكمن في وطنها وسكانه وما حدث لهم من دمار و خراب و فقر...

كما سلّطت الرواية بمشاهدها الضوء على العالم النفسي الداخلي للشخصية ميّ وذلك حينما عجزت عن الكتابة بسبب المرض الذي أنهك قواها وأفقدتها قدرة التحكم بقلمها الذي يمثل الحياة و الأمل و بؤرة نور في عالم مظلم لكنها ظلّت تقاوم و لم تستسلم حيث قالت: قلت في خاطري، ليكن، حالة و تمرّ. سأكتب إذن بعيني، وإذا لم أستطع فبقلبي، و إذا فشلت سأكتفي باستعادة ذاكرتي وأكتب بكل حواسي التي لا تموت أبداً"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص85

<sup>2</sup> الرواية، ص170

<sup>3</sup> الرواية، ص142

حاولت البطلة ميّ بث روح المقاومة في نفسها لتخطي حالة العجز التي تعانيها بسبب المرض، فالحوار الداخلي كشف نفسية البطلة وهي تصارع المرض ورسم ملامح شجاعته.

- **الحوار الخارجي:** وهو الحديث الذي يكون بين شخصين أو أكثر، وهو تقنية تمكن القارئ من التعرف على الشخصيات وعلى بعض خصائصها فيها يتكشف المستوى الثقافي والاجتماعي، الفكري... كالذوق و الأخلاق والمزاج النفسي والمذهب الديني... الخ.<sup>1</sup>

وهذا النوع يظهر بشكل بارز في "رواية سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج" وذلك لتنوع الشخصيات (مي، مامي دنيا، يوبا، فرانثيسكو...) وأهم هذه الحوارات ما كان بين:

**ميّ ويوبا:**

دار الحوار بينهما أثناء سماع يوبا لأمه ميّ وهي تغني أغنية جدّها الأندلسي التي تذكّرها بتراتها المتبقي من فلسطين المهجورة ففاجأها بدخوله عليها لدرجة سكوتها وهنا تبادلوا أطراف الحديث: لماذا سكت يا يما ؟ غنيّ كما تريد. أريد أن أسمع صوتك الحنون كما لو أن عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات ولكن جراحاتها وأصداء موسيقاها. غني الله يسترك، أغنية جدك الأندلسي؟

صوتي كئيب، جدي مات وشبع موتا و أن له أن يرتاح من مذابح الأندلس وأن يريحني معه كم أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبب و قريبا مني أكثر من أي زمن مضى، أشعر به يناديني نحو أرضه المفقودة... لا صوت لي سأشوّه أغنية عزيزة على قلبي وهي ما تبقى من ذاكرة سرقت مني.

يما... جئت لأراك ... واصلني فقط وكأنني لست هنا

طيب... سأدندن مثلما أعرف، ما دمت تلخّ على ذلك<sup>1</sup>

<sup>1</sup> أمين خروبي، تقنيات الزمن الدوائي، دراسة في المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني، مرجع سابق.

فقد فاجأ يوبا أمّه وهي تندن بأغنية شجية لجدّه الأندلسي التي تذكّرها بأرض الأجداد و مدنهم الجميلة، لكنها توقفت عن الغناء فاستحقرت صوتها أمام جمال الأغنية، فلم ترد تشويهاها أو القضاء على إرث الأجداد.

واستمر الحديث عن صوتها الجميل وموت أبيها فتذكرت ميّ الفترة التي قامت فيها بإنقاذ والدها فقال لها يوبا:

- أعرف يا يما... أعرف كل هذا، فلماذا تعذبين نفسك؟

- أو تظن يا يوبا أننا نعذب أنفسنا لأننا تشتهي فعل ذلك؟ كنت أتمنى أن أنسى كل تلك الأشباح ولا أبقى من القدس إلا الذاكرة التي أشتهي أن أراها، ولكنه طغيان الصور التي لا سلطان لنا عليها، الذاكرة الملعونة تضعنا أمام جراحاتنا في الوقت الذي تشاء.<sup>2</sup>

فقد أفصحت ميّ لابنها على أن التاريخ يفرض نفسه ولا يمكن نسيانه ولا سلطة للمرء في اختيار ما تحويه محطات الذاكرة الملعونة فنجد أنفسنا نسترجع ذكريات الماضي جميلها وسيئها.

بين "مي" وأبيها:

انتقل الراوي واسيني الأعرج إلى مشهد آخر يتمثل في حوار ميّ مع والدها في عدم إخبارها باغتتيال أمّها وسبب هجرتهم فقالت:

يا بيبي أنا أسألك عن تاريخها البسيط ولا أسألك عن تاريخ حكمه النهائي ليس لنا . لماذا كذبت علي أنت وخالي الأكبر أبو شادي وأعطيتموني الإحساس بأن المسألة مؤقتة وأن أمي ستلحق بنا عند ما تلد وتتمكن من الحركة الحرة؟...هل كنت مجبرا يا بيبي

<sup>1</sup> الرواية، ص26

<sup>2</sup> الرواية، ص40-41

على فعل ذلك؟ الحديث عن تاريخ الأرض سهل، الحديث عن جروح الذات يبدو مستحيلاً ، وكأننا نستطيع أن نحكي عن أرضنا بدون معرفة الجرح الغائر الموجود في أعماق كل فرد منا؟ ما عليهنش يا بابا قل اللي في قلبك، قل أنا أسمعك.<sup>1</sup>

فقد كشف لنا الحوار عن الطبائع النفسية والفكرية للشخصيتين كما أنه ترك المجال للشخصيات للتعبير عن نفسها وتكشف للقارئ أخباراً و معلومات عن مصائرها والغاية من هذه التقنية هو إبطاء السرد.

بين يوبا و فرانثيسكو:

لننتقل إلى مقطع حوارى آخر أسهم في نسج الأحداث وتطور العمل السردى:

مستر يوبا... التليفون. ألم تسمع ؟

أتركه يرنّ يا فرانثيسكو، عندنا في أميركا قانون يسمح لنا بحق التظاهر بعدم السماع.  
... هل وجدت مكانا مناسباً للوحة؟

انظر... ما رأيك؟ أليس هذا مكانها؟

أنا متأكد من أنّ هذا هو مكانها الطبيعي والجميل الذي يعطيها كل حضورها و رونقها.<sup>2</sup>

فقد أسهم هذا المقطع الحوارى في تبين أهمية لوحات ميّ بالنسبة لابن ها يوبا فقد اختار محترفاً في الديكور ليساعده على إعطاء اللوحات قيمتها.

- أدت تقنية (المشاهد) الحوار وظيفية جمالية تكمن في رصد ومتابعة الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات.

<sup>1</sup> الرواية، ص93، 94

<sup>2</sup> الرواية، ص70-71

- كما لجأ الراوي لتوظيف العامية في بعض المشاهد لجعلها أكثر واقعية فهي بذلك تمس جميع طبقات المجتمع كما أن التنوع اللغوي زاد من العمل الروائي جاذبية وإبداعاً

### 3. التواتر ( Frequence ):

ونعني به عدد المرات التي يذكر فيها الحدث في الحكى، وهو أيضاً شكل من أشكال التعالق بين القصة والخطاب، فقد يذكر الراوي الحدث مرة واحدة في الرواية وقد يكرر ذكره أكثر من مرة، فيتجاوز الحدث بذلك إمكانية إنتاجه إلى تكراره مرات داخل العمل نفسه<sup>1</sup>. والتواتر ثلاثة أنواع :

#### 1.3. التواتر المفرد / الإفرادى (Singulatif):

يندرج تحت هذا التواتر نوعان:

**الأول** هو أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ويرمز له بالرمز (ح/1ق/1) أما **الثاني** هو أن تروي مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية و يرمز له بالرمز (ح/ن/ق ن)<sup>2</sup>

فالتواتر المفرد يحقق نوعاً من التوازي العددي بين الأحداث في الخطاب والأحداث في الحكاية وبما أن هذا النوع هو الأصل والغالب على السرد فإننا نلاحظ حضوره بشكل مميز في رواية "سوناتا لأشباح القدس" وعلى هذا سنكتفي بعرض بعض النماذج للنوعين منها.

أولاً: سرد مرة واحدة ما حدث ( وقع ) مرة واحدة

الحدث	الصفحة
- فجأة اخترق صوت المضيقة سكينته وتأوهات لاترافياتا التي كانت في حركتها الأخير	46

<sup>1</sup> أمين خروبي، تقنيات الزمن الدوائى، دراسة في المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني، مرجع سابق.

<sup>2</sup> جبرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 130

49	كان المطار مكتظا بالمسافرين والمنتظرين، ركض يوبا كأنه في سباق ضد الساعة
49	نزل نحو الطابق الأرضي حيث موقف السيارات
53	مشى يوبا مثقلا بأمه باتجاه الطرف الجنوبي من المقبرة، توغل عميقا.
10	خرجت في ذلك الصباح الباكر باتجاه مطار ج. ف كندي و سافرت نحو أورشليم .
148	كان الطبيب قد وصل محاطا بمرضتين، قدّم نفسه بدون أن أسأله

ما يمكن ملاحظته واستنتاجه من خلال هذه النماذج

وقوع هذه الأحداث مرة واحدة على مستوى الحكاية و تم سردها مرة واحدة في الخطاب وهذا ما قربها من الواقع، فوردت بصيغة الماضي المناسب للسرد، كما أنها أدت وظيفة الإخبار.

ثانيا: سرد مرات لانتهائية ما وقع مرات لا نهائية، فقد سجلت الرواية نماذج مختلفة لأحداث تم تكررها وسردها في الرواية منها:

- أغمض عينيه مرة أخرى حاول أن ينسى كل شيء
- أي صرخة مجروحة كانت تملأ قلبه عندما أغلق عينيه على ذاكرة رملية<sup>1</sup>
- يغمض يوبا عينيه لتفادي كل الجراحات وجُمّل أمه التي تتوالى في رأسه<sup>2</sup>
- أغمض يوبا عينيه على كأس صافية من نبيد إيطاليا الجبلي<sup>3</sup>

الملاحظ من تكرار سرد. حدث الإغماض أن يوبا اتخذه ملاذا للهروب من وجع الذكريات فكلما تكرر ألم أغمض عينيه لكي ينسى ما يؤلمه من الماضي.

<sup>1</sup> الرواية، ص19- 20

<sup>2</sup> الرواية، ص31

<sup>3</sup> الرواية، ص45

ومن الأحداث التي تكرر حدوثها وسردها في الرواية نذكر حدث الاعتدال في الجلوس لنظم حركات لا ترافياتا.

- اعتدل يوبا في مقعده تم تحسس من جديد السماع.

- تحسس يوبا أذنيه مرة أخرى.

- عدل يوبا السماع في أذنيه مرة أخرى ....

- عدل يوبا مرة أخرى من قعدته حتى لا يضيع أية حركة من لا ترافياتا<sup>1</sup>

فقد تكرر حدث الاعتدال وهذا ما جعل من الراوي يعيد سرده في خطابه ليبين أهمية الاعتدال في عملية تحسس ونظم لاترافياتا وتدوين النوتات الموسيقية الهادفة.

- تتم يوبا، لم أخرج من نيويورك إلا منذ أقل من أسبوع<sup>2</sup>

- تتم وهو يبحث عن أكثر الإيقاعات حيننا<sup>3</sup>

- تتم كلاما يريد أن يقوله لأمه ولكن ذهابها المبكر لم يمنحه أية فرصة لذلك.

- يتم يوبا ثم يصمت نهائيا ويندفن في عمق الشعاع الذي تسرب من الفجوة المتبقية من نافذة الطائرة<sup>4</sup>

- تتم وهو يصحح الإيقاعات الأخيرة<sup>5</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص20، 23

<sup>2</sup> الرواية، ص23

<sup>3</sup> الرواية، ص29

<sup>4</sup> الرواية، ص31، 32

<sup>5</sup> الرواية، ص47

- تتمم يوبا وهو يحاول أن يبعد عن ذهنه عبثية الأقدار التي تأخذ امرأة لم تكن تطلب شيئاً آخر سوى الحياة<sup>1</sup>

الملاحظ سيطرة الفعل تتم على الحدث للدلالة على تفكير يوبا الدائم في ماضي أمه ميّ مما ساهم في نظم إيقاعات لآترافياتا التي تعني المرأة الساقطة أو التي (ظلت طريقها) وبهذا الرواي دفع حركة السرد إلى الأمام وخلق نوع من التوازي العددي بين أحداث الحكاية وأحداث الخطاب.

### 2.3. التواتر التكراري / المكرّر (Repetitif):

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق 1)<sup>2</sup> بمعنى أنا الحدث الواحد نفسه يتكرر ذكره أكثر من مرة في الحكي، وليس المقصود بالتكرار هاهنا تكرار الصيغة اللفظية التي دلت على الحدث، وإنما المقصود هو تكرار ورود الحدث في الرواية وهذا التفصيل والتشريح يؤدي إلى زيادة في مساحة الخطاب وتجمّد مساحة الحكاية.

أما هذا النوع فقد كان له حضور لافت للانتباه في "رواية سوناتا لأشباح القدس" فقد تعمّد واسيني الأعرج تكرار سرد بعض الأحداث التي وقعت أكثر من مرة في مواضع متعددة نذكر منها:

الحدث	تكراره في الخطاب	الصفحة
اغتيال أم	• فقدتُ أمي وزوجي الحامل بابني	91
مي	• خسرتُ أمي مبكرا	111
	• وقفتُ مشدوهة وهي تسمع خبر اغتيال أمك من فم خالك الكبير	111

<sup>1</sup> الرواية، ص 60

<sup>2</sup> جبرار جنييت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 131

112	• طفولتي لم تقتل يوم مقتل أمي التي كنت أحبها بجنون ولكن عرفت الحقيقة وأنا في نيويورك.	
126	• لم أشبع من وجه أمي التي سرقت من بين يدي وأنا ما زلت مشتاقة إلى يدها تضعها على رأسي لأتمكن من النوم	
121	• فقدان ميرا القاسي الذي ظلّ عالقا في حياتها	
122		
202	• موت أمي وغيابي عنها هما جرحي الذي لم يلتئم	
90	• مشقة الرحلة في الباخرة مع بابا حسن وبعض الأحاسيس الغامضة عن القدس .	رحلة ميّ من القدس إلى بيروت ثم إلى نيويورك
165	• سحبني خالي الأكبر أبو شادي، الله يرحمه ويوسع . عليه من مدرسة كانت جينا في الحي المسيحي بالقدس، وجاء بي إلى بيروت في مهمة خطيرة لإنقاذ والدي .	
193	• لكنني طوال الرحلة نسيت كل شيء .	
194	• فقد عبرتُ أنا وبابا حسن وقطتي بدون أي سؤال مربك	
195	• ذلك الصباح الذي بدا لي غريبا وثقيلًا وملينًا برائحة أشمّها للمرة الأولى، عرفتُ فيما بعد أنها رائحة المنفى .	
196	• كانت الرحلة طويلة لم أحفظ منها الشيء الكثير .	
85	• ولدتُ مع صفرة أيلول	ولادة "مي"
103	• يوم ولدتُ وُلِدَ معي جسد آخر	
	• اليوم ولدتُ في حارة المغاربة بالقدس .	
149	• في مثل هذا اليوم رأيتُ شعاع الشمس بعينين مفتوحتين	
155	• أشعر براحة وكأنني أولد الآن	

الملاحظ على هذه النماذج أن السارد قام بتكرار بعض الأحداث المهمة التي وقعت للبطلة "مي" للوقوف على تفاصيلها مما يدل على أهميتها بالنسبة لها ولأثرها البالغ على نفسيته كما سلط الضوء على بعض جوانب من حياة مي.

**فالحديث الأول:** ساهم في تبين مدى علاقة "مي" بأبها التي لم تتقبل فكرة اغتيالها وحاولت أن تجسد صورتها بألوانها لتبقى حيّة في حاضرها.

**أما الحدث الثاني:** سعى فيه السارد لتكرار حثيات رحلة ميّ إلى بيروت و من ثم إلى نيويورك مما سمح لنا بالتعرف على موقفها من الرحلة كما بين علاقتها بوالدها وحينها إلى وطنها وأهله مما جعلها تقاوم المرض على أمل العودة إلى تراب القدس.

**الحدث الثالث:** وقف فيه السارد على مرحلة مهمة من حياة البطلة ميّ ألا وهي طفولتها مما جعلها تشد نياط قلبها وأمراسه بيوم ولادتها الذي من أسعد أيام ماضيها وحاضرها فكل هذه الأحداث عملت على إبطاء حركة السرد وتجميد مساحة الخطاب.

### 3.3. التواتر المؤلف (iteratif):

هو الذي يقوم فيه الراوي بحكي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية.<sup>1</sup> ويكون ذلك بذكره إجمالاً والراوي هنا يحتاج إلى الاستعانة بصيغ لفظية تدل على معنى التكرار مثل مرات، عادة، كثيراً أو كبعض الظروف الزمانية مثل: أيام، أسبوع، سنة دائماً... أو الأفعال التي تدل في معناها على التجدد والتكرار مثل: استمر، داوم، واصل... صيغة الفعل الناقص: كان يفعل...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> جبرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 131

<sup>2</sup> ينظر، أمين خروبي، تقنيات الزمن الروائي، مرجع سابق

ولهذه التقنية دور وظيفي في فتح أفق عنصر التطور في الحكمة وكسر الحياة النمطية للشخصيات وتمهيدا لتأزم الأحداث وتعقيدها.

لقد حظي هذا النوع باهتمام السارد واسيني الأعرج في روايته "سوناتا الأشباح القدس" في مواضع مختلفة منها.

- تخصصت معه في كل شيء كالعادة<sup>1</sup>
- منذ أن ماتت وهو يقوم بذلك مرة واحدة في أول ثلاثاء من كل شهر<sup>2</sup>
- فرانثيسكو كتلة من الحياة، بعد أن يكرر الحركات نفسها مئات المرات، يضع اللوحة في الجزء المظلل من الحائط<sup>3</sup>
- كانت تعجن ألوانها بحثا عن رسمها الهارب دائما، دائما كما تعودت أن تفعل دوما قبل أن تبدأ أي لوحة.
- حاول أن يداعبها كعادته<sup>4</sup>.
- لم يجد صعوبة كبيرة في العثور على الكراسي النيلية في بيت صار باردا فجأة بغياب صاحبه، لولا الشغالة المكسيكية التي تأتي كل يوم<sup>5</sup>
- منذ سنوات وأنا أداوم على ذلك. مرة واحدة انشعلت عنها...<sup>6</sup>

<sup>1</sup> الرواية، ص34

<sup>2</sup> الرواية، ص50

<sup>3</sup> الرواية، ص68-69

<sup>4</sup> الرواية، ص25

<sup>5</sup> الرواية، ص26

<sup>6</sup> الرواية، ص127

الملاحظ اعتماد الراوي على التواتر المؤلف بشكل مميز مما أحدث نوعاً من التفرد بعيداً عن النمطية الناتجة عن التكرار المملّ كما أضفى على طابعها الحداثيّة والإبداع.

خاتمة

- و في ختام دراستنا وتحليلنا للرواية تستوقفنا المحطة الأخيرة لرصد أهم النتائج المتعلقة بالبنية الزمانية والمكانية ولعل أهمها تتجلى في:
- استخدم الروائي الأماكن الواقعية في روايته ولم يرد أي مكان خيالي، فالأحداث جرت في أماكن موجودة في الواقع مثل: مستشفى نيويورك المركزي، معبر إيس آيلند، حي المغاربة...
  - تعددت الأمكنة في الرواية نظرا لتعدد الأحداث وهذا ما زاد من تفاعلها وحركتها حيث تنوعت بين أماكن مفتوحة مثل: المدينة - البحر - الحي - الشارع... وأماكن مغلقة مثل المستشفى - البيت - المطعم وأخرى انتقالية مثل الطائرة - السفينة- معبر إيس آيلند، حيث تختلف دلالاتها على حسب علاقتها بالشخصيات.
  - يساعد المكان على وصف الأحداث والتنبؤ بها والتعبير عن صراع الهوية الذي يعيشه الفلسطينيون فلم يكن مجرد فضاء جغرافي بل حامل للذكريات والآلام والآمال.
  - اعتمد الراوي على نظام المفارقة الزمنية، فزمن الرواية متغير ولا يخضع للخطية الطبيعية لسيرورة الأحداث، والملاحظ انطلاقه منذ بداية الرواية من آخر نقطة من زمن القصة كاستباق لما سيحدث في المستقبل، ثم مواصلة عملية السرد.
  - طغيان السرد الاستذكاري، فالرواية في غالبيتها مجموعة من الاسترجاعات تمثلت في استحضار الماضي البعيد لـ"مي" الشخصية المحورية وتبرير مواقف غامضة في السرد.
  - خضعت الرواية للتجريب الذي زاد من جمالياتها وذلك من خلال توظيف الراوي الرسم والموسيقى في العمل السردي وهذا ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية والفنية.
  - تضمنت المفارقة الزمنية في الرواية على أربع حركات سردية ساهمت في تسريع الحكى (الخلاصة - الحذف) و تبطنته (الوقفة - المشهد).

فائمة المصاحف

والمرآة

- القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

- المصادر:

واسيني الأعرج رواية سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت، ط2009، 1

- المعاجم:

1. الرازي، مختار الصحاح، المطبعة الأميرية بالقاهرة، د ط، 1920 م.

2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني

بيروت، ط1، 1985

3. شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة

الشروق الدولية، ط4، 2008م.

4. الفيروز آبادي، القاموس المحيط دار الحديث القاهرة، د ط، 2008.

5. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، "عربي، إنجليزي، فرنسي"، دار

النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

6. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1

2010.

7. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة(ب،ن،ى).

8. نواف نصار، المعجم الأدبي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

- المراجع:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1،

2010، ص133

2. بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، كلية الآداب، جامعة الكويت، د ط، د ت.
3. جبرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط2، 1997.
4. الجيلاي الغرابي، عناصر السرد الروائي رواية السيل لأحمد التوفيق أنموذجا عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016.
5. حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1990.
6. ذهبية الحاج حمو، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل لنشر، الجزائر دط، 2005.
7. الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت لبنات، ط1، 1998
8. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، الرباط، ط1، 2012، ص 61
9. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية بغداد، مارس 1985.
10. شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995.
11. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط3، 1985 م .
12. عبد الرحيم الكردي، تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، مكتبة الأدب القاهرة، ، دط، 1923.

13. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، ط3 مارس، 2005.
14. عبد الله بن محمد بن المعتز العباسي، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار ط 3، دار المعارف القاهرة.
15. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، د.ط.
16. محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011م.
17. محمد بوعزة، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط ط1، 2010م.
18. محمد عزّ الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار النشر المغربية، د ط، 1985 م.
19. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحدائثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، د.ط.
20. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996.
21. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط 2011م.
22. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية د ط، 2011.
23. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، دط، 2006.

24. نفلة حسين أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني قراءة نقدية دار  
غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.
25. ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون  
الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

- مقالات:

1. أمين خروبي، تقنيات الزمن الدوائي، دراسة في المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني  
المركز الجامعي، بأفلو، نشرت في مجلة شهادات جامعية أدبية، 2019
2. عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، العدد رقم 2  
مصر، 01 أبريل 1993.
3. نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر كلية  
الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة(الجزائر)، جانفي 2010م.
4. واثق الجلبي، الزمن الاستباقي وأنواعه في روايات واثق الجلبي التوظيف والدلالة  
(دراسة تحليلية وصفية)، الحوار المتمدن - العدد2، 798، 2024/5/19م.
5. ياقوت بلحر، المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، جامعة وهران 2  
محمد بن محمد أحمد الجزائر، 2020/12/31م.



# فہرست الامور ضوہاء

## فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
-	شكر وعرفان
4-2	مقدمة
<b>المدخل: مفاهيم أولية في البنية السردية</b>	
05	أولاً: مفهوم البنية La structure
08	ثانياً: مفهوم السرد
12	ثالثاً: البنية السردية
<b>الفصل الأول: تقنيات المكان في رواية سوناتا لأشباح القدس</b>	
17	أولاً: مفهوم المكان وتقسيماته
29	ثانياً: تجليات المكان في رواية "سوناتا الأشباح القدس"
<b>الفصل الثاني: تقنيات الزمن في رواية سوناتا لأشباح القدس</b>	
48	أولاً: مفهوم الزمن لغة واصطلاحاً.
51	ثانياً: تجليات الزمان في رواية سوناتا الأشباح القدس"
87	الخاتمة
89	قائمة المصادر والمراجع
94	فهرس الموضوعات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



## ملخص الدراسة:

أَلقت هذه الدراسة الضّوء على جماليّة البنية الزّمنيّة والمكانيّة في رواية " سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج"، فالمكونين السرديين ( الزمان – المكان ) تفاعلا فيها ليَجعلا منها نسيجا فنيًا معقدا، يعكس مأساة الشتات الفلسطيني وهواجس العودة، فزمانها اتّسم بالمرونة والتداخل حيث أُستخدِم لاستحضار الأماكن في الذاكرة بتقنية المفارقات الزمانيّة. أمّا مكانها فقد اتّخذ بعدًا رمزيًا عميقًا وُظف لتشكيل الهوية. وانتهجت الدراسة خطّة بمدخل وفصلين، و استعانت بالمنهج السيميائي باعتباره الأقدر على رصد دلالات البنيات الخفية، المغيبيّة في النص الروائي .

**الكلمات المفتاحيّة:** البنية – الزمان – المكان – السرد – الرواية .

### Study Summary:

This study sheds light on the aesthetics of the temporal and spatial structure in Wasini Laredj's novel "Sonata for the Ghosts of Jerusalem." The two narrative components (time and place) interact to create a complex artistic fabric that reflects the tragedy of the Palestinian diaspora and the concerns of return. Time is characterized by flexibility and overlap, used to evoke places in memory through the art of temporal paradoxes. Space, on the other hand, has a profound symbolic dimension employed to shape .identity

The study adopted a plan with an introduction and two chapters, and relied on the semiotic approach, as it is the most capable of detecting the connotations of hidden structures, absent in the .narrative text

**Keywords:** Structure – Time – Place – Narrative – Novel

عَمْرٍو بِحَبْرٍ لَّيْسَ  
بِأَسْوَأَ مِنْهَا