الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة العربي التبسي– تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بنية النص السردي في رواية كريماتوريوم سوناتالأشباح القدس لواسيني الأعرج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي، تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين:
زينب عبادة
سناء عبدالمالك

إشراف الدكتور:
كمال رايس

لجنة المناقشة

عادل بوديار	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
كمال رايس	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
منيرة شرقي	أستاذ مساعد (ب)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

ربي لك الشكر، ولك الحمد، ولك الثناء الحسن كما يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك.

نحمد الله خالق الكون على جزيل النعم بتوفيقه لنا لإتمام هذا العمل المتواضع وإن الحروف لتتنادى بكلماتها لنجسد لكم أجمل عبارات الشكر والثناء، إن الكلمات لتقف عاجزة، والعبارات تائهة، بل والأفكار قاصرة حينما نريد أن نشكركم في ظل هذه اللحظات يتوقف القلم ليفكر قبل أن نخط الحروف لينظمها في سطور تمر في الخيال، ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات، وصور تجمعنا برفاق أناروا لنا دربنا.

فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحن نخطو الخطوات الأخيرة لإتمام هذه الرسالة.

جزيل الشكر والعرفان، وبفائق التقدير وبالغ الاحترام، وخالص الشكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل «رايس كمال» الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل، والذي ساعدنا بتوجيهاته القيمة، ونصائحه وإرشاداته المنهجية، وإلى كل من أشعل شمعة في دروب العلم، وإلى من وقف على المنابر وأعطى حصيلة فكرة لينير دروبنا.

مقدمة

احتلت الرواية الجزائرية مكانة رفيعة بين الفنون النثرية بصفة خاصة، والأدبية بصفة عامة، حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين، وعرفت اهتماما كبيرا من طرف القراء والمتأمل للنتاج الروائي الجزائري، يلاحظ مدى التطور الكبير الذي شهدته الرواية على صعيدي الشكل والمضمون، ولذلك تتربع الرواية الجزائرية على مكانة مرموقة، وتحمل قضايا متشعبة، وهي منذ طور تكوينها تحمل صوت الأدبي وآلام الشعوب التي لا طالما كانت من الاستعمار الأجنبي، الذي عمل على طمس هويتها، وبهذا ذاع صيت الرواية الجزائرية وبلغ كل الأقطار العربية، مما زاد في شهرتها على أيدي روائيين كبار وعظماء أمثال: عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، واوسيني الأعرج ، وغيرهم. كما استطاعت الرواية الجزائرية أن تفرض وجودها ضمن أهم الفنون الأدبية في العالم العربي، هذا راجع إلى استيعابها للأسس الفنية التي يبنى عليها العمل الأدبي، وكذلك لارتباطها بالتحولات المتعلقة بالجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية.

وبما أن الكاتب أو الروائي يعيش هاته التحولات فإنه سينقلها في كتاباته وإبداعاته، حيث ساهم العديد من الروائيين الجزائريين في إثراء هذا الفن "الرواية"، المجسد لهذه الخصوصيات والمتغيرات.

وقد اخترنا أن تكون دراستنا لبنية النص السردي في رواية "سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج ، كنموذج للدراسة نظرا لأنها تعبر عن واقع الشعب الفلسطيني ومعاناته، ولقد كان اختيارنا لهذه الرواية لأن تكون موضوع دراستنا تحقيقا لرغبتنا في اكتشاف وتحليل مكونات هذا النص السردي من حيث الشخصيات، الزمان وآليات السرد الحديث التي تتفاعل وتنسجم في النص السردي، لذا قمنا برصد هذه المكونات لمعرفة تجلياتها المختلفة في النص باعتبارها مكونات أساسية.

وانطلاقا مما سبق انبثقت مجموعة من الإشكاليات؛ أهمها:

– كيف تعامل السارد مع الزمن، وما هي نظرته للحاضر انطلاقا من عودته للماضي، و استشراقه للمستقبل؟

– كيف كانت وتيرة السرد؟ هل سرع الأحداث و اكتفى بذكر ما يحقق الفائدة للقارئ المتلقي أم اعتمد تقنية الإبطاء من أجل التفصيل في الأحداث، لتكون الفائدة أعم وأشمل؟.

– ما حقيقة الزمن الذي ترسمه الرواية؟.

– ما طبيعة البنية الزمنية التي تبلورت معالمها في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**"؟.

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اعتمدنا في بحثنا هذا على مقدمة تناولنا فيها تمهيد عن الرواية الجزائرية، ثم قسمنا البحث إلى فصلين نظري وتطبيقي.

أما الفصل الأول "النظري":تناولنا فيه ماهية السرد من خلال تطرقنا لمجموعة من المصطلحات السردية منها البنية، النص، السرد مع إبراز مظاهر النص السردي معتمدين على زوايا الرؤية، لتتضح لنا العلاقة بين البطل والراوي في ثلاثة وجهات حسب تودوروف بالإضافة للمفارقات إلى صيغ الخطاب السردي، معتمدين في ذلك على أنماط الخطاب كالخطاب المسرود، والمعروض والمنقول، ومن ثم عالجنا الجانب السردي كخاصية مميزة للنصوص الحكائية من السرد اللاحق، والسرد السابق والسرد المتزامن، كما تضمن الفصل دراسة للمفارقات الزمانية في خطاب الروائي ،وهي أهم التقنيات في السرد العربي الحديث **مثل** الاسترجاع، الاستباق، مما يخلق تباطؤ أو تسارع السرد، كما نقف عند بنية النص السردي كمحكي الأقوال والأحداث.

وفي القسم الأخير من هذا الفصل تطرقنا فيه لأهم التعريفات التي أسندت لمقولة الشخصية وموقف الدارس منها **مثل** "**غريماس**" .

أما الجانب التطبيقي فهو تطبيق لما عرضناه نظريا، وذلك بإعتماد الآليات التي اشتغل عليها الروائي في روايته "**سوناتا لأشباح القدس**" والإجراءات التي بنيت عليها من مفارقات زمنية، وصيغ سردية لنختم بحثنا بخاتمة عرضنا من خلالها أهم النتائج التي تحصلنا عليها من خلال فصول البحث، وقد وضعنا في آخر البحث قائمة المصادر والمراجع وملحق يتضمن بعض التوضيحات، معتمدين في ذلك على المنهج البنيوي السردي لتحليل الرواية، من خلال توظيف مجموعة من المصادر: "**سوناتا لأشباح القدس**" لـ"واسيني الأعرج"، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008، حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، سعيد بنكراد:

سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990. **جيرار جينيت** :خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

ختاما أتمنى أن يكون بحثنا هذا قد أحاط وأجاب عن التساؤلات المطروحة حول طبيعة السرد وتقنياته لدى الروائي واسيني الأعرج ولا يسعني إلا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى جميع من ساهم من قريب أو من بعيد في إعداد هذا البحث، وخاصة أستاذي المشرف "**رايس كمال**" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، وأملنا أن نكون قد تمكنا بهذا البحث من تحقيق ما رغبنا فيه من المساهمة ولو بجزء يسير في المقاربة السردية للنصوص الجزائرية.

والله المستعان.

الفصل الأول

ماهية السرد

أولا– مفهوم البنية La structure:

أ) **الجذور اللغوية لكلمة "البنية":**

تجمع الدراسات على أن مصطلح "البنية" La structure ارتبط استعماله منذ القدم بالبناء وهو مشتق من الأصل اللاتيني Structure ، الذي يعني البناء بالطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكلي[1] .

بينما تأتي في «**الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب، وتجدر الإشارة إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل اثنا وعشرين مرة على صورة الفعل "بنى" أو الأسماء "بناء" و "بنيان" و "مبنى" ....، وقد تصوره اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشيء فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب كما تصوره على انه التركيب والصياغة ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول** »[2] فمن القرآن الكريم قوله عز وجل: ﴿ قَدْ مَكَرَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَأَتَى اللَّهُ بُنْيَانَهُم مِّنَ الْقَوَاعِدِ فَخَرَّ عَلَيْهِمُ السَّقْفُ مِن فَوْقِهِمْ وَأَتَاهُمُ الْعَذَابُ مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ﴾ **[النحل الآية 26]** ، وقوله: ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴾ **[غافر الآية 64]**.

ب) **اصطلاحا:**

هي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصره [3] .ويمكننا أن نميز في استخدام مصطلح البنية اتجاهين كثيرا ما يتشابهان:

- اتجاه يطلق البنية على مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع.

[1] – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص120.

[2] – المرجع نفسه، ص120.

[3] – المرجع نفسه، ص122.

- اتجاه يطلق البنية على مجموعة العلاقات القائمة بين الأشياء نفسها، ففي الحالة الأولى نموذج عقلي والحالة الأخرى جوهر واقعي [1].

يرى "**جير الدبرنس**" صاحب قاموس **السرديات** أن البنية هي: «**شبكة من العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة والكل**» [2]، ومعنى ذلك أن الحكي يتألف من"القصة" و "الخطاب" فالبنية شبكة من العلاقات بين "القصة والخطاب"، وأيضا هي شبكة بين "القصة والسرد" أو ما يعرف في النقد بـ : "الخطاب والسرد".

إن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويحدد من خلال علاقاته بما عداه، «**فهي نظام أو نسق من المعقولية التي الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته**»[3].

فهي بناء"نظري للأشياء"يسمح بشرح علاقاتها الداخلية وبتغير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات...أي عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق [4].

يعني أن البنية هي نظام محقق ومعقول يشكل وحدة مادية للشيء، وهو القانون العام الذي يوضح ذلك الشيء ومعقوليته، أو هي بناء نظري للأشياء الذي يشرح علاقاتها الداخلية والمتغيرات المتبادلة بينها في نسق عام.

وكلمة بنية تحيل في حد ذاتها إلى المنهج البنيوي الذي تمثل أول خطوة فيه هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل، أما ثاني خطوة هي تحليل البنية وكشف مختلف عناصرها، مثلا النص الأدبي أي دراسة الرمز+الصورة، الموسيقى، وذلك في نسيج العلاقات

[1] – صلاح فضل: نظرية البنائية، مرجع سابق، ص126.

[2] – عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، مجلة الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، جامعة الكويت ط1، 2009، ص16.

[3] – أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص19

[4] – المرجع نفسه ص21.

اللغوية وفي أنساقها، كما يمكن النظر إلى مكونات النص واكتشاف مفاصل البنية وأشكال التكرار فيها، أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محور بنية الدلالات اللغوية [1] .

تذهب **يمنى العيد** إلى أن بنية النص هي مادته اللغوية وعالمه المتخيل الذي يتحقق بمجموع الأمور، النمط والزمن والرؤية، فهذه الأمور ليست أدوات وتقنيات فحسب، بل هي أيضا وفي الوقت نفسه أدوات وتقنيات ممارسة من قبل كاتب، ووجودها المادي الفعلي هو في هذه الممارسة، وهي حين تصبح مجرد أدوات لا يمكنها إلا أن تنتج النص المتكرر [2] .

ثانيا– النص: LETEXTE

أ– لغة: نصص، النص، رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا، وكل ما أظهر.

نص: الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصت الصبية جيدها: رفعته.

ووضع على المنصة: أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.

النص: السير الشديد والحث.

النص: أقصى الشيء وغايته [3] .

ب– اصطلاحا:

يحيل "النص" حيثما ورد في المعجم العربي على معنى الظهور والارتفاع والانتصاب [4] .

وإذا كان المفهوم الشائع للنص أنه شكل لغوي يمتاز بطول معين كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة أو كتابا [5] .

فالأمر بات مختلفا في النقد المعاصر، فأصبح «**لفظ النص يكتسب قيما متغيرة على غرار لفظي خطاب وملفوظ في غالب الأحيان، يستعمل كمرادف لملفوظ أي كمتوالية لغوية مستقلة، أكانت شفوية أو مكتوبة، أنتجها متلفظ أو عدة متلفظين في سياق تبليغي أو اتصالي**

[1] – يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأدب، بيروت، ط4، 1999، ص 45، 46.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 94، 95.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، م2، ط1، 1997، ص192.

[4] – عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص569.

[5] – حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص43.

معين» [1] **، وهو يتميز عن الفقرة التي هي وحدة تصنيفية لعدة جمل، كما يمكن أن يتطابق مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بكامله، فهو يتحدد باستقلاليته وانغلاقه** [2] **، ففي اللسانيات يحيل مصطلح النص على «سلسلة متتابعة من العلامات اللفظية، أو الإشارات الكتابية التي تنتظم في سياق يبرز تجانسها بما يجعلها وحدة كلية متصلة العناصر، واضحة المغزى، تترابط مكوناتها نحويا بما يكسبها استقلالا ووحدة»** [3] .

وقد ظهرت جملة من التسميات التي ارتبطت بالنص، أورد منها "**ميجان الرويلي** "**وسعد البازغي**".

1) **النص المفتوح**: وهو النص الذي سعى فيه المؤلف إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بنائه.
2) **النص المغلق**: هو النص الذي يقبل كل تأويل محتمل.
3) **النص المقروء**: كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة.
4) **النص المكتوب**: كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه حيث ينسب مفهومي النص المفتوح والنص المغلق إلى "أمبيرتوإيكو" بينما ينسب مفهومي النص المقروء والنص المكتوب إلى "**رولان بارت**" Roland Barth.[4]

ثالثا السرد:

أ) **لغة**:سرد: الشيء سردا: ثقبه، والجلد خرزه والدرع: نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرهما.
سرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه.

وسرد: فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا وفي الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصم وإن شئت فأفطر.

[1] – دونينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 115، 116.
[2] – تزيفيطان ثودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص32.
[3] – عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية مرجع سابق، ص572.
[4] – ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000، ص ص180، 182.(بتصرف)

سرد: الشيء سردا أو سرده وأسرده، ثقبه والسراد والمسرد: المثقب.

السرد: الحلق.

المسرودة: الدرع المثقوبة، وقيل السرد: السمر.

السرادة: الخلالة والاشفى يقال له يقال له السراد والمسرد والمخصف.

سرندي: مشتق من السرد ومعناه الذي يمضي قدما.

المسرندي: الذي يعلوك ويغلبك [1] .

ب) اصطلاحا:

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي، والذي يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة.

وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي وأن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها [2] .

- وقد عرفه "**تودورف**" بقوله: «**إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية فإنها تختلف بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد...**» [3] .

فهو يحاول أن يبرز أن هناك تلازم بين القصصية والسرد، فلا تسرد بلا قصة فكلاهما لا يوجدان إلا عبر الحكاية، لأن السرد هو الطريقة التي تحكى بها الحكاية بطرق متنوعة على مستوى السرد.

[1] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص ص122، 125.(بتصرف)

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص45.

[3] – عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص25.

- أما "**عبد الملك مرتاض**" :«**فيعرفه بأن الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي الحالي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تحيل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا**» [1] .

ويعني بأن **عبد الملك مرتاض** يحاول أن يعرف السرد على أنه تلك الطريقة التي يتبعها الروائي ليعطي حدثا روائيا إلى السامع في شكل تسلسل للأحداث، وهذا التسلسل يسمى قديما في المعاجم العربية بالنسيج.

فالسرد هو إعادة متجدد للحياة، تجتمع فيه أسس الحياة من الشخصيات وأحداث وما يؤطرهما معا من زمان ومكان تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد، وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، وهذا كما يعرفه **رولان بارت**« **فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، أينما وجد وحينما كان، ويمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية أو كتابية، فإنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماءة واللوحة المرسومة...**»[2] .

- كما أنه يرى بأن «**الحكي عام والسرد خاص فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح Récit و Narative ، وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخيلية، وفي الصورة والحركة وسواها، أما السرد فلا يمكن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية** » [3] .

فالمضمون لا يحدد الجنس السردي الذي ينتمي إليه ولكن يحدد الشكل او الطريقة التي يقدم بها المضمون وهذا ما احتواه قول **كيزر** "Walfgan Kayser" «**إن الرواية لا تكون مميزة بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى ان**

[1] – عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغدادي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط ، 1993، ص84.
[2] – سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص19.
[3] – سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص15.

يكون لها بداية ووسط ونهاية، ولنجاح عملية التواصل بين الطرف الأول والثاني ومن هنا فالطرف الأول يسمى راويا أو ساردا Narrateur أما الطرف الثاني فيدعى مرويا له قارئا «Narrataire» [1] .

ومما سبق نستخلص أن التواصل بين هذه الأطراف الثلاثة يمكن تمثيله بالمخطط التالي:

وبالتالي فالسرد هو الكيفية أو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق القناة نسفها وما يحدث لها من مؤثرات مختلفة تكون متعلقة في كل مرة بطرف من هذه القناة، سواء كانت بالراوي أو تمس الطرف الثاني "المروي له"، كما يمكن أن تكون متعلقة بالقصة نفسها [2] .

رابعا: مظاهر السرد:

يعتبر **تودوروف** جهات الحكي Aspects في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي، فتظهر العلاقة بين البطل والراوي في ثلاثة أنواع أو وجهات هي حسب **تودوروف** مستعيد لتصنيف **بويون** للرؤيات مع إدخال تعديلات بسيطة مع محافظته على تقسيمها الثلاثي كالآتي:

1- **الراوي < الشخصية: الرؤية من الخلف** : حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2- **الراوي = الشخصية: الرؤية مع** : وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3- **الراوي > الشخصية:الرؤية من الخارج:** معرفة الراوي هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.

إن هذه الرؤى الثلاث ليست إلا الإطار الأكثر تعميما [3] .

---

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي المرجع السابق، ص ص45، 46.

[2] – المرجع نفسه ،ص 46.

[3] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الراوي، الزمن، السرد، التبئير ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1997، ص293.

خامسا– صيغ السرد:

تعتبر الصيغة من أهم مكونات الخطاب تعقيدا وتنوعا، إذ تختلف وتتنوع حولها الأبحاث فكانت البداية من التميز التقليدي بين المحاكاة Memesis .

والحكي التام Diedesis إلى تقسيم النقد الجديد الأنجلوأمريكي الحكي إلى عرض Showing وسرد Telling[1] .

إلا أن هذه الأبحاث لم تميز بين الصيغة Mode والصوت Viox إلى غاية مجيء **جيرار** ليميز بينهما إذ فرق بين من يرى ،وهو ما تجيب عنه الصيغة وبين من يتكلم، وهو ما يجيب عنه الفصل الخاص بالصوت.

والصيغة هي الطريقة التي ينتهجها السارد لتقديم مادته الحكائية، فكيف يقدم السارد الحكي؟ بتفاصيلها الكاملة أو جزئية؟[2]

ومن خلال تمييز **جينيت** بين خطاب **هوميروس** المنقول وخطاب **أفلاطون** المسرود يحدد ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

أ–الخطاب المسرود Narrativisé:

وهو الأكثر استعمالا بين أنواع الكلام الأخرى، لأن "المونولوج" فيه يختصر أحداثا أو ساعد على إظهار حقائق نفسية دفينة من شانها دفع حركة العمل القصصي إلى الأمام[3].

ب– خطاب الأسلوب غير المباشرTransposé:

وهو ما أطلق عليه **وليد النجار** "الكلام البديل" ويرى انه ما يختصر كلاما أتى في الحقيقة بلسان غير من يتفوه به في السرد[4] .

---

[1] – أنطوان نعمة: السيميولوجيا والأدب،مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة المعاصرة، مجلة عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،العدد3،مارس،د،ط،1996،ص20.

[2] –سعيد يقطين: تحليل الخطاب الراوي، الزمن، السرد، التبئير ، المركز الثقافي العربي، المغرب، مرجع سابق، ص179.

[3] – وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص158.

[4] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدة ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د،ط ، 1985، ص195.

ج- الخطاب المنقول المباشر Rapporte :

يسترجع فيه السارد كلام الشخصية بصيغة حرفية كما هو في عرض حوادث الشخصيات، وهو الشكل الأكثر محاكاة رفضه **أفلاطون**،لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات،وهذا اعتبره **أرسطو** الشكل السردي المختلط الذي نجده في الملحمة وبعد ذلك في الرواية [1] .

وهو ماي سميه **وليد نجار** بالكلام المنقول ويطرح الكاتب بواسطته الكلام حرفيا بلسان الشخصية [2] .

سادسا- الجانب السردي:

أولا/ زمن الخطاب:

يعتبر هذا العنصر من أهم العناصر الأساسية كخاصية مميز للنصوص الحكائية بشكل عام باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن، وهي بذلك تحدث تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة [3] .

ومن هنا فزمن السرد هو البحث في زمن كتابة القصة بالتوازي مع زمن الوقائع، وقد يكون لزمن القصة التي يحكيها، أو قد يكون العكس ذلك في الرواية التي تعتمد على النبوة،أو قد يكون مصاحبا له حين يأتي القص في زمن المضارع، وقد يحدث أن يتخلل اللحظات المختلفة للقصة في الزمن المضارع قصة على مستوى الزمن الماضي إلا أن «البناءات الزمنية في الواقع تمتد بالتعقيد الضمني إذ أن الأبعاد الثلاثة المكونة للزمن: ماضي، حاضر، مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يعتقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما» [4] .

وقد حدد **جيرار** أربع نماذج لهذا النوع من السرد الزمني:

---

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب السردي،مرجع سابق ص179.

[2] - ينظر وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، مرجع سابق ص158.(بتصرف)

[3] - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق ص141.

[4] - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق: ص145.

أ–السرد اللاحق Ultérieure : ومثله الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي [1] وهو ما يطلق عليه الشكلانيون الروس أيضا "العرض المؤجل" Ulterieure «**إذ لا يبد السرد إلا بعد انتهاء الحكاية بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متن الحكائي كله**» [2] .

وهذا ما يعطيه القدرة على التصرف، وبذلك يتصرف بمتعة القارئ وتحكمه فيها تقديما وتأخيرا.

ب –السرد السابق Antérieure : ومثله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل [3] .

كما تقصد به "الزمن الاستشرافي"« وهو ذو طابع تنبؤي لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلا [4] ، إذ نجده في المقاطع التي تحمل في طياتها دلالة الأعلام والتنبؤات والتطلع نحو المستقبل، لذلك نجده قليل الاستعمال في الروايات لدرجة لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية.

3–السرد المتزامن «La narration simulative»:

وفي هذا النوع يلتقي زمن القصة بزمن السرد وبالتالي يكون أكثر بساطة وهو ذاته عند الشكلانيون الروس العرض المباشر Exposition directe إذ لا يمكن أن نطلق عليه «**بزمن الفعل أو التصور**»ولذلك يمكن اعتباره «**السرد المساير زمنيا ولو بتفاوت طفيف لزمن الأحداث**» [5] .

سابعا: مستويات السرد:

تتحدد مستويات السرد حسب موقع الراوي "السارد" مما يروي، وقد يمارس السارد الحكي بضمير الآن فيتجلى فيه السرد الداخلي، أو يكون مجرد صوت سردي بعيدا عن إدارة الأحداث، إذ فالرواية بإمكانها تضمن قص في داخلها والراوي هو الذي يتولى نقل الأحداث، وهو الذي يقوم بوصف الشخصيات بحركاتها وأفعالها في مختلف المواقف [6] .

ونقف عند ثلاث مستويات حددها **جيرار جينيت** في النقاط التالية:

---

[1] – عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 2008، ص146.

[2] – سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984، ص50.

[3] – عمر عيلان: مرجع نفسه، ص146.

[4] –المرجع نفسه: ص115.

[5] –إبراهيم خطيب: نظرية المنهج الشكلي للنصوص الشكلانية الروسية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية،ط1،نقلا عن عبد العالي بوطيب،مستويات دراسة النص الروائي ص147.

[6] – المرجع نفسه، ص147.

1- **سارد خارجي حكائي**:ويطلق عليه أيضا الراوي الملاحظ أو الراصد Observation .

2- **سارد داخلي حكائي**:وله أيضا مصطلح الراوي المشارك في الأحداث Parsonnage Narateur .

3- **سارد ميت حكائي**: وله مصطلح أيضا الراوي العاكس للأحداث Réflecteur le Narrateur .

- ففي المستوى الأول سارد خارجي حكائي الراوي الملاحظ والراصد يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكاية [1] .

- أما المستوى الثاني **سارد داخلي حكائي** الراوي المشارك في الأحداث يكون الراوي هنا شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو يظهر إذا راو ممثل داخل الحكي2 Narrateur homodiegétique يكون إما شاهد أو بطل [3] .

- أما المستوى الثالث **سارد ميت حكائي** "الراوي العاكس للأحداث"، يتمثل في فعل الحكي ذاته للقيام بوظيفة خاصة في الحكي بعيدا عن مضمونه وهذا ما نجده في التسلية والمعارضة.

ثامنا– المفارقات الزمنية:

تعني المفارقات الزمنية دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة،لأن نظام القصة هذا وذك ا ظام القصة هذا يشير إليه الحكاية بصراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، فحين يبدأ مقطع سردي في رواية ما مباشرة بإشارة مثل: «**قبل ذلك بثلاثة أشهر**» يجب أن ندرك أن هذا المقطع قد أتى متأخرا في نقل الخبر، وقد كان يجب أن يحل مقدما في الرواية أي السرد أو رده متأخرا [4] .

لذلك فإن المفارقة الزمنية أسلوبان وهما:

[1] – المرجع نفسه: ص149.

[2] – إبراهيم خطيب: نظرية المنهج الشكلي للنصوص الشكلانية الروسية، مرجع سابق: ص149.

[3] – حميد حميداني: بنية الخطاب السردي مرجع سابق، ص49.

[4] – جيرار جينت: خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم، وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،مصر، ط2، 1997، ص47.

1-الاسترجاع Analepsis :

الاسترجاع مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر [1] .كما يعرف الاسترجاع عملية سردية تتمثل في: إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار واللواحق .أي أنه مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقع أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة من الأحداث. [2]

ودور الاسترجاع لأنه لا شيء في السرد موجود في الحاضر، فإن استحضار هذا الماضي لا يعني جلبه للحاضر، حيث أن الاسترجاع الدور المهم في تكوين البنية السردية باعتباره المكون السردي [3] .

فاللواحق على عكس السوابق تمثل اللواحق تقنية سردية عمادها الاستذكار Rétropection فيترك الراوي الزمن الذي وصلت إليه الأحداث ليعود إلى الماضي القريب أو البعيد لاستحضار أحداث فائتة أو إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية، أو سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت [4] .

وينقسم الاسترجاع إلى نوعين حسب **جيرار جينيت:**

أ-الاسترجاع الخارجي Externa Analepsis:

هو استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي، وذلك أنه يرسم الإطار العام للحكاية، ويحدد المدة الزمنية التي استغرقتها الكتابة، ومكان تدوينها [5] .

---

[1] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص16.

[2] – سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للكتاب، د.ط ، د.ت ، ص80.

[3] – هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكالات النوع السردي، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص59.

[4] – كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في إستراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص111.

[5] – عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ، ، ص111.

ب- **الاسترجاع الداخلي**: **Anternal Analepsis**

هو«استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، حيث يعود المؤلف الضمني إلى الأحداث والوقائع إما لسد ثغرات سردية فيها، أو لتسليط ضوء على شخصية من الشخصيات أو التذكير بحدث من الأحداث »[1] .

وظائف الاسترجاع:

- سد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، فيساعد على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها واستبدالها بتفسير جديد [2] .

- تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية يريد بها الراوي إضافة سوابقها،أو شخصية واختفت وعادت للظهور من جديد [3] .

أ-الاستباق Prolepis :

الاستباق إيراد حدث آت أو الإشارة إليه قبل مسبقا [4] .

وهو أيضا «القفز على فقرة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية» [5] .

«فهو إذا تقنية زمنية سردية يشترك مع الاسترجاع في كسر خطية الزمن فإذا كان الاسترجاع يرجع بالقارئ إلى الوراء إلى زمن الماضي فإن الاستباق يتجه نحو الأمام إلى زمن المستقبل، فهو يستشرف وقوع أحداث لم يصلها الراوي بعد، تتميز بعدم اليقينية، قد تتحقق وقد لا تتحقق، لأن المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله» [6] .

فالسوابق يقصد بها فعل الاستباق كنمط من أنماط السرد، يعمد إليه الراوي في عرضه للأحداث فيقدم بعدها أو يشير إليها، كاسرا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشا ترتيب الوقائع كما

---

[1] – مرجع نفسه: ص112.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط1990،1،ص120.

[3] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص194.

[4] – سمير المرزوقي، جميل شاكر:مدخل الى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، مرجع سابق، ص80.

[5] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

[6] – مرجع نفسه: ص132.

وردت في الحكاية، والسوابق حسب **جينيت** نوعان احدهما استباقات داخلية ذاتية Probepeses internes والآخر خارجي موضوعي Externes والشكل الروائي الوحيد الأكثر قابلية وملائمة لتوظيف هذه التقنية هو المحكي بضمير المتكلم حيث الراوي يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص، ولا بمنطقية التسلسل الزمني[1] .

يعني ذلك أن الاستباق هو محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن أي تقديم وقائع على أخرى، أو الإشارة إلى حدوثها سلفا، مخالفة ترتيب حدوثها في الحكاية.

وينقسم الاستباق غلى نوعين:

1)الاستباق الخارجي:

يتخذ الاستباق الخارجي موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد، اللحظة الأولى قبل البدء في الحكاية، حيث يخلف المخاطب السردي استباقا مفتوحا على المستقبل، مشكلا حضورا بارزا للمؤلف الضمني .

والثانية لا تقل في أهميتها على اللحظة الفائتة، لحظة النهاية، حيث يفتح السارد الباب على مصراعيه للتأويلات المستقبلية[2] .

2)الاستباق الداخلي:

يحدث الاستباق الداخلي في بنية الحكاية من الداخل، وهو «**الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني**»، وتتعدد أشكال الاستباق الداخلي، استجابة لاستدعاء السارد مجمل الأحداث من الماضي، ثم ينطلق باتجاه المستقبل[3] .

وظائف الاستباق:

- يعتبر الاستباق بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة ،وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع.

[1] – كمال الرياحي: مرجع سابق، ص110.

[2] – عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص117.

[3] – مرجع نفسه: ص118.

- قد تكون الاستباقات بمثابة إعلان عن حدث ،أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ [1] .

ج المدة La durée :

ونعني بالمدة سرعة القص، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته [2] وهي عند "صلاح فضل" الاستمرار [3] .

وليس اختلاف الترتيب بين زمن القصة والحكاية، هو الشيء الوحيد الذي يميز الرواية عن غيرها من القصص، فثمة فرق بين المدة التي تستغرقها الحوادث التي تتضمنها القصة، وبين المدة التي تظهر فعلا في الحكاية المنطوقة أو المكتوبة [4] .

الوقفة:

تتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيهاالحكاية و تتغيب عن الأنظار، ويستمر الخطاب السارد وحده إذن فهي اختلال زمني غير سردي [5] .

أو هي توقفات معينة يحدها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أن الوصف بوصفه استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصف. عندما يلتجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل ونختبر عن تأملهم فيها، ففي هذه الحالة يصعب القول الوصف يقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها [6] .

---

[1] – مها حسن القصراوي: الزمن في الروايةالعربية،مرجع سابق، ص212.

[2] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص124.

[3] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 164، الكويت، آب 1992، ص302.

[4] – عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،مرجع سابق، ص58.

[5] – جيرار جينيت: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئيرات، تر:ناجي مصطفي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص127.

[6] – ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص224.

د- الخلاصة Résumé :

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل [1] .

وتسمى أيضا الخلاصة بالتلخيص أو الإيجاز أو المجمل هو سرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهورأو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال [2] .

والمجمل يسميه **تودوروف** خلاصة Résumé وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال والأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة [3] .

والخلاصة نوعان على الأقل:

1)**محددة:** تشتمل على قرينة مساعدة مثل "ضع سنوات أو أشهر قليلة".

2)**غير محددة:** تغيب فيها القرينة ويصعب من ثم تخمين المدة التي استغرقتها [4] .

هـ المشهد Scéne

أحد سرعات السرد ويعد المشهد إلى جانب الثغرة Ellipsis والوقفة Pause والتمطيط التمديد Stresh والتلخيص Summary ، أحد السرعات الرئيسية للسرد وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي والمروي Narrted الذي يمثله المقطع كما في الجوار مثلا، وعندما يكون زمن الخطاب Discourese time معادلا لزمن القصة Story Time نكون أمام مشهد [5] .

ويقصد بالمشهد أيضا المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد [6] .

وإن الناقد البنيوي **جيرار جينيت** ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معنيين، قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما

---

[1] – حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي مرجع سابق، ص76.

[2] – جيرار جينت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، مرجع سابق، ص109.

[3] – كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في إستراتيجيات التشكيل، مرجع سابق، ص112.

[4] – حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص149، 150.

[5] – جيرار برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص173.

[6] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص78.

ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن جوار القصة قائما على الدوام [1] .

ويعرف أيضا بترك الراوي في المشهد مهمة السرد، ويفسح المجال للحوار الذي تعبر عبره الشخصيات عم همومها وشواغلها فيتطابق زمن الحكاية مع حجم الخطاب، ويطلق **تودوروف** على هذه التقنية الأسلوب المباشر Le style directe، والمشهد خلاف للتلخيص والحذف والإسقاط، يقوم بوظيفة تعطيل السرد ويسعى إلى التركز الدرامي في المقام الأول [2] .

الحذف Ellipsis :

إحدى السرعات Tempo المعيارية للسرد [3] .

ويطلق عليه أيضا مصطلح "القفزة" وحدات زمانية دون التحرك على مستوى محور السرد اعتمادا على قرينة، وترتبط الفزة بذاكرة السارد التي تنحاز إلى لحظات معينة فتدونها فتقفز عن لحظات ليس لها دور وظيفي تكويني فتهملها.

وهي نوعان:

1)**قفزة مقرونة بمؤشر زمني**: أو الحذف الصريح Ellipse escplicité :

يقوم السارد بتحديد المدة التي تم القفز عنها بواسطة مؤشر زمني محدد على الواقع ويعرف بإشارات الكتاب الصريحة إليه.

2)**قفزة غير مقرونة بمؤشر زمني الحذف غير المحدد** :

يعتمد السارد إلى الانتقال من وحدة زمنية إلى أخرى دون إقامة روابط أو إشارة إلى الحذف الذي تم بقرينة زمانية معينة، وذلك بغية خلق نوع من التسلسل الترابطي بين الأحداث المحكية في الخطاب، وترتبط هذه التقنية في أن الحكي عمل متخيل مفارق لمرجعيته الواقعية وأن الأحداث لها تفاعلها الخاص داخل المعادلة النصية، بينما تلتصق تقنية التواصل الزماني بالأعمال الواقعية في

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق ، ص78.

[2] – كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في إستراتيجيات التشكيل، مرجع سابق، ص114.

[3] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص55.

محاولتها محاكاة المرجعي والسير على منواله، لذلك فالقفزة في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عرض الوقائع في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ [1] .

التواتر:

يرى **جيرار جينيت** أن التواتر في القص يتعلق بمقولة الزمن، إلا ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية.

وهو عند **يمنى العيد** «دراسة عدد المرات التي يتكرر فيها وقوع الحدث، وعدد المرات التي يروى بها».

ومن ثم يمكننا أن نحدد أربع حالات له:

1- الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع مرة واحدة على مستوى الوقائع.

2- الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه عدة مرات.

3- الراوي يقص مرات ما جرى مرة واحدة.

4- الراوي يقص مرة واحدة ما وقع حدوثه عدة مرات. [2] .

تاسعا- المنظور:

يتعلق المنظور في ما اصطلح على تسميته "بوجهة النظر" وهي تنقسم إلى ثلاث حالات هي:

1.**الرؤية من الخلف:** وهذه الصيغة هي التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الروائية أسرار، لهذا الشكل طبعا درجات مختلفة، وقد يتجلى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي تكون غير واعية برغباتها وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيع أي من هذه الشخصيات وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.

---

[1] - عروان نمر عروان: تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، د.ط ، 2001،ص 76، 77.

[2] - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي،مرجع سابق، ص ص 129، 131.(بتصرف)

2.**الرؤية مع**: هذا الشكل منتشر في الأدب وخاصة في العصر الحديث، وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وهنا يمكن السرد بواسطة ضمير المتكلم الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة ، أو بضمير الغائب.

3.**الرؤية من الخارج**: وهنا السارد لا يعرف أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه لا أكثر ولا أقل[1].

عاشرا– بنية النص السردي:

- **المسافة:**

هي إحدى الوسائل الأساسية للتحكم في المعلومات الروائية، وقد تكون بطرقة مباشرة أو غير مباشرة، فالرواية قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل ويترتب على ذلك أنها تقع الشيء تحكيه على المسافة أقل أو مسافة أعظم، ثم إنها قد تؤثر أن تقدم معلومات التي تقدمها على أساس ما تبلغه شخصيات القصة من معرفة.

وتدرس المسافة من جانبين:

1) محكي الأحداث: وهو صيغة نقل الحدث لغويا.
2) محكي الأقوال: وهو صيغة نصل اللغة عن طريق اللغة [2] .

أ– محكي الأحداث: وهو كمية أخبار والمعلومات وقلة كمية المخبر، أي هو حكي محضة ما، والمؤلف في هذه الوضعية يكون عبارة عن شاهد عادي لنق الوقائع أما الشخصيات لا دور لها وتلتزم الصمت ويكون بطريقتين:

عن طريق العرض من خلال أقوال الشخصيات، وتكثر فيه التفاصيل حيث يقول **جيرار جينيت**: أنه ذو طابع مشهدي، لأنه يعطي للقارئ حضور أكبر لوهم المحاكاة على عكس التلخيص السريع والبعيد، أما الراوي يكاد يغيب نهائيا.

[1] – رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب، الرباط، المغرب، ط1،.دس، ص59.

[2] – السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، داء قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط ، 1998، ص132، 133.

عن طريق السرد ويكون بطريقة غير مباشرة بواسطة خطاب معين [1] .

ب- محكي الأقوال: وهو إعادة صياغة الكلام وإنتاج أقوال الشخصيات بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بواسطة ثلاثة أنماط وهي:

1. المسرود.
2. المعروض.
3. المنقول.

1.**الخطاب المسرود:** Narrativisé : وهو أبعد مسافة يتعلق بأفكار وأقوال الشيء المسرود، ويمكن أن يكون أكثر اختصارا وأكثر قربا من الحدث العام، أي أنه حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا.

2.**الخطاب المعروض:** وهو نقل حرفي للخطاب الشخصية، أي إطلاق العنان لصوت الشخصية، وجعله يطغوا على صوت الراوي، وينقسم إلى قسمين:

- خطاب داخلي: المعروف باسم"المونولوج الداخلي"، ويطلق عليه **جيرار جينيت** بالخطاب الفوري.
- خطاب خارجي: وفيه تتكلم الشخصية على لسان الراوي.

3.**الخطاب المنقول Rapporté** : يتكلم فيه الراوي بخطاب الشخصية أو أن الشخصية تتكلم بصوت الراوي: لذلك فإن الفعلين السرديين يختلطان [2] .

[1] – السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ،مرجع سابق: ص182، 184.

[2] – السيد إبراهيم: نظرية الرواية،مرجع سابق، ص179، 188.

تعريف الشخصية:

أ- لغة: ورد في لسان العرب الشخص كل جسم له ارتفاع وظهر، والمراد به إثبات الذات فأستعيرها لفظة الشخص. [1].

وفي اشتقاق اللغة العربية تعني من وراء اصطناع تركيب ش،خ،ص ، من ضمن ما تعنيه عن القيمة حية عاقلة، فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته. [2].

ب- اصطلاحا:إن الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف. [3].

«فالشخصية أيضا تشمل بصفة عامة الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة، على أساس أنه لا يوجد فعل بدون فاعل، فلا يوجد أيضا سرد بدون شخصيات....»

غير أن الشخصيات أو الشخصية في الرواية الجديدة، ما هي سوى كائن من ورق لأنها منتوج الخيال الفني للروائي، ومخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف و يحذف، ويبالغ، ويضخم في تكوينها،

وتصويرها، بشكل يستحيل أن يكون انعكاسا لشخصية واقعية، وإنما هي شخصية ورقية من اختراع خيال الروائي أو الكاتب بدأ دورها في الرواية الجديدة، يضمر ويتراجع شيئا فشيئا حتى أوشك أن يختفي نهائيا [4].

2- تعريف الشخصية الروائية: هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، هكذا تتجسد الشخصية الروائية- حسب **بارت**- كائنات من ورق لتتحد شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضة لسانية، حسب تودوروف

[1] - ابن منظور: لسان العرب،المجلد الثالث، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص407.

[2] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص75.

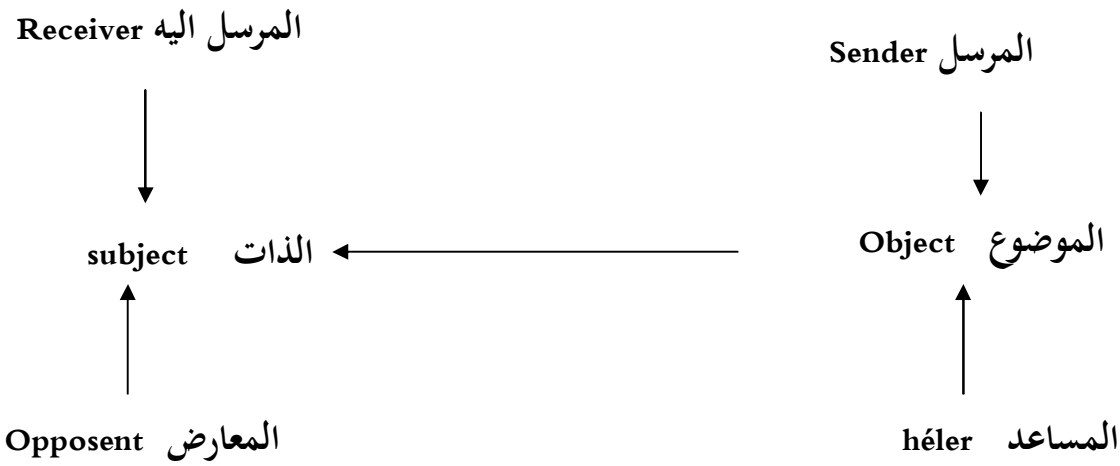
[3] - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص114.113.

[4] - بعيطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8، جانفي2011،ص7.

يرى فليب هامون أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، فإن **رولان بارت** R.BARTHES يعرف الشخصية بأنها«**نتاج عمل تأليفي**».[1]

3- الشخصية عند قريماس :

يعد نموذج **بروب** و**سوسير** برز باحث آخر قام بإستثمار جهود سابقيه، وهو **قريماس** ويعتبر النموذج الذي قدمه الثالث في سلسلة الشخصيات البارزة، وفيه تم تجاوز الوضع الداخلي للشخصية أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية على الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، ولقد أسس **قريماس** في مشروعه الضخم لدلالة الشخصية وسنكتفي فقط بالإشارة إليها من خلال مصطلحين يبرزان في نموذجه العاملي يمثلان مفهوم الشخصية، وهما مصطلحا العامل ACTANT والممثل –ACTEUR، فالعامل هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالة تؤهلها للمشاركة في القضية،وقد استبدل **قريماس** مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى أن العامل لاينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات،أما المصطلح الثاني فهو الممثل وهو وحدة تركيبية من النوع الأسمى مضمنة في. وقد حاول **غريماس** أن يقوم بمهمته في نموذجه العاملي معدلا من مفهوم الشخصيات الدرامية عند **بروب**، حيث قدم نموذجا عامليا مكونا من ستة أطراف وهي ما ذكرهما **جيرالدبرنس** تتضح وفق الشكل التالي:



[1] -محمد عزام: شعرية الخطاب السردي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د،ط ،2005،ص11.

ومن خلال هذا النموذج يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحد يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة، وبهذا فهذا النموذج لا يقتضي بفرصة على النصوص، وإخضاعها لإطار قبلي تحشر فيه، بل لا يعدو أنه تصور عام تكمن وظيفته في هدايتنا إلى نوعية الخطاب السردي وخاصيته [1] ،وبذلك يرى الباحث أنه إعتمادا على أبحاث **بروب** حاول **قريماس** منذ سنة 1966 أن يقيم على دلالة بنائيا للحكي، وقد وضع في هذا الإطار نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات:

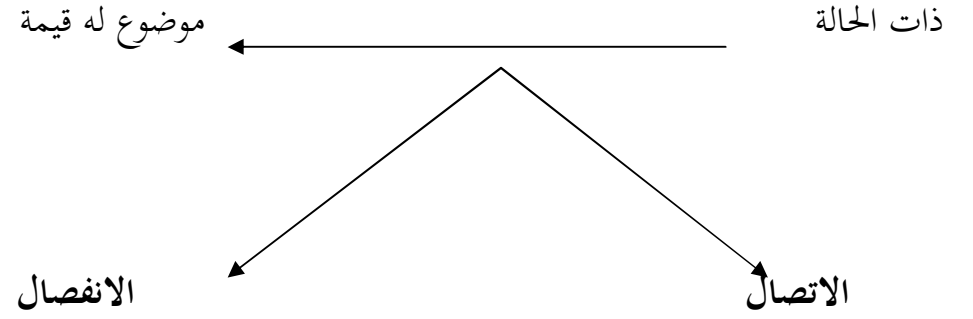
أ- **علاقة الرغبة:** relation de désir : وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب الذات وما هو مرغوب فيه الموضوع .

ب-**علاقة التواصل Relation De Communication** : وتجمع هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه. [2]

علاقات الرغبة:

وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب الذات وما هو مرغوب فيه الموضوع، و توجد في الملفوظات السردية البسيطة و يكون من بين الملفوظات الحالة الذات و نسميها ذات الحال و تكون إما في حالة اتصال ∞^، أو في حالة انفصال √عن الموضوع 0فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في انفصال، وإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في انفصال، و إذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في اتصال عن الموضوع.

ملفوظ الحالة



[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد ،منشورات الإتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط ، 2003،ص199.

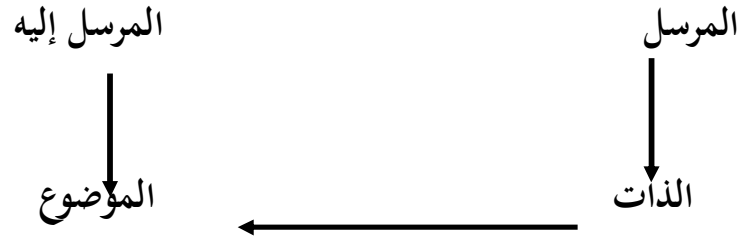
[2] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مرجع سابق ص33.34.35.

وتتطور هذه الملفوظات إلى ما يسمى بالملفوظات .الإنجاز يكون سائر في اتجاه الاتصال، أو الانفصال حسب نوعية الرغبة ذات الحالة، و هو يلفظ إلى خلق ذات أخرى تسمى ذات الانجاز وقد تكون هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة.

ب علاقة التواصل:

وتجمع هذه العلاقة بين المرسل و المرسل إليه «**لابد أن يكون ورائها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، و لكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع، فالمرسل هو الذي يجعل ترغب في شيء ما، و المرسل إليه هو الذي يعترف لذات الانجاز أنها قامت بالمهمة أحسن قيام** ».[1]

وتتجسد هذه العلاقة في المخطط التالي:



ج علاقة الصراع:

وتجمع هذه العلاقات بين المساعد و المعارض، وضمن هذه العلاقة يتعارض العاملات أحدهما المساعد و الآخر المعارض فتجد الأول يساند الذات لأجل تحقيق الموضوع، و الثاني يعيقها لتحقيق المشروع.[2]

[1] -حميد حميدان: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مرجع سابق ص،36،35،34.(بتصرف)

[2] -المرجع نفسه، ص،36.

الفصل الثاني:

تقنيات السرد الحديث

في رواية سوناتا لأشباح القدس

المفارقات الزمنية:

الاسترجاع:

إن طبيعة الكتابة في الخطابات السردية لا تسمح للراوي برواية عدد من الوقائع أو الأحداث في وقت واحد، بل يجب اللجوء إلى تقنية الاختيار والترتيب، أو ما يطلق عليه المفارقة بين زمن الحكاية وزمن السرد.

فالراوي يعتمد إلى التلاعب في تنظيم الوقائع،فيبدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق القصة أو يقطعه بعد ذلك ليعود إلى وقائع تأتي سابقة عن أوانها وغير مطابق لزمن الخطاب، كذلك وجود إشارات إستباقية للأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ على وقائع سابقة عن أوانها وعن زمن القصة حسب **حميد لحميداني**.«**فالاسترجاع هو مفارقة زمانية تعيد إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة توقف القص..**» [1]

واللواحق في رواية "سوناتا لاشباح القدس" فقد جاءت محملة بمجموعة هائلة منها وفي سياقات مختلفة نذكر منها من خلال سرد هي«**للحظات تاريخية،من بينها استرجاع حالة جدها الأندلس الذي سقطت الدولة وهي تحاول تمسك بوطنها وتربته لكنها سرقت منها" يمتطي حصانا ويركض بسرعة قبل أن يتمزق إلى آلاف في المعبر الأول الذي يقود إلى مداخل غرناطة وجدتها وهي ترمي بنفسها من أعلى طابق لتتحول إلى طائر ملون بآلاف الألوان يبحث بقلق عن عش يضع فيه بيضة** ». [2]

كما نجد ها تسترجع صورة الأندلس الضائعة كرمز للوطن المفقود الذي كان سبب مأساتها وآلامها «**جدي الأول فضل حرائق المحاكم في طيطة على الهروب بجلده،وجدي من والدي الذي علق على خشبة ذات فجر في ساحة المرجة بدمشق لأنه حلم أنه يمكن أن يخرج من**

[1] – جير الدبرنس:المصطلح السردي ،تر:عابد خزندار ،حقوق الترجمة والنشر بالعربية ،محفوظة للمجلس الأعلى ،القاهرة ،ط1 2003،ص25.

[2] – واسيني الأعرج :كريما تور يوم سوناتا لأشباح القدس ، منشورات الفضاء الحر ،الجزائر ،ط1 2008 ص 74 .

قفص الأتراك ليبني وليس على ورق الملون ورمل الصحراء،ولكن وطنا من تراب وماء ثم جدي من أمي الذي أصيب بالقنطة القاتلة لأن الوطن الذي تصوروا أنه حماه بعدم بيع أرضي وحرثها بالأظافر،سرقت بعنف وأبيد كل من احتج على الجريمة الموصوفة،من أكون إذن في سجل أجدادي العظام. ؟» [1]

لقد كانت تدندن أمها **مي** بمثابة خيط الرابط بينها وبين أمها **ميرا**فهي تسترجعها وتذكرها كتاريخ لأسرتها :

نامي نامي يا مانو ...
أسرق لك من الثلج فستانه،
وأقطف لك من قزح ألوانه،
وحياة ربي سبحانه ،
لأعطي لك قلبي ووجدانه ...
نامي ...نامي يامانو ...
اللي يحبك ببوسك،
واللي بيكرهك،لا تحزني من شانوه ... [2]

يأتي هذا الاسترجاع بمثابة لبداية سرد عن تذكرة التنويمة العائلية التي ارتسمت في ذهن **مي** منذ فراقها عن والدتها،كما توضح لنا حالة الصراع النفسي التي تعانيها **مي** منذ ابتعادها عن أمها وفقدان حنانها المعهود ولطفها وحبها الصادق، ولمستها ساحرة .التي كانت مامي دنيا تحاول تعويضها وتوفرها لها ما فقدته. كذلك «...**مثل أجراس الكنائس القديمة،كما سحبوا حبلا فيها أنت بقوة لدرجة أيقاظ الأموات والأحياء معا،«لا أريد أن اعرف حتى لا أصير مثل الجرس المعلق في كنيسة مهملة، كلما مسته يد تداعى ألما، ثم هدأ على أنينه وحزنه ...»** [3]

[1] – رواية ،ص365.

[2] – رواية ،ص 165-176-246.

[3] –الرواية ،ص255-382.

التي تروي حالة الصعبة التي تكتشف من خلال مذكرات **مي** ، التي كانت نتاج عن حالة مي النفسية وأزمات الصراع في عالمها الداخلي والتي برزت من خلال لوحاتها وألوانها .

إن جاءت هذه الاسترجاعات متواصلة ومتسلسلة على وتيرة واحدة مشكلة حلقة سردية مكتملة إذ هي في مجملها إعادة لمذكرات **مي** وصراعاتها النفسية والمتجسد في لوحاتها وألوانها مسجلة لتاريخ ووثائق تاريخية،ولأحداث الصراع العربي الصهيوني على فلسطين ومدينة القدس، ولذا انعكست هذه الحالة على اختيار ألوان لوحاتها التي شكلت لنا خلفية ثقافية وفكرية، ومخزون وثائقي وثقافي هام.

الاستباق:

هو تقنية الثانية للمفارقات الزمنية من خلالها يستطيع الراوي،ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينبغي أن يكون موقعها فيه،أو هو بعبارة أخرى استشراف علامة تدل على نفاذ صبر السارد حسب **جينيت** ، أي تعجل راوية الحدث قبل وقوعه. [1]

لقد كانت رواية "سوناتا لأشباح القدس"،فقد عمدت هذه التقنية في سرد الأحداث الراوية ومتمثل في وصايا مي «**يا نهر الأردن،يا صرخة الأنبياء المكتومة،الباحثين عن مأوى لهم في تدفقك الأبدي،لقد جئتك بألمي وذاكرتي متحدية كل الفواصل والحدود فخفف من وطأة الحرائق التي تأكلني وتأكل كل من اشتهي هذه الأرض فأحبها حتى أحرقته كما تحرق الفراشات النبيلة .يا نهر الأردن،كن سخيا فقد كما تعودت عندما يعبرك الطيبون الذين لا رفيق لهم ألا خيباتهم ومنافيهم وأفرحهم المسروقة.**»

«**باسمك يا جدي الذي سرقته أندلسه الغائبة، يا فاتحة الروح العالية، أتلبس الآن بالمكان الذي شيدت عليه عوالمك حيث لن تمسسك يد قاتلة ولن يطالك نفس كريه. فما يزال في الروح يا جدي، شيء اسمه رائحة الأرض الأولى، عدت إليك لأني وقعت بين هلاكين لا أستطيع العودة نحوك وتنفس تربتك والموت في حضنك،ولا تمكنت من نسيانك والالتفات نحو مقابر الأراضي التي احتضنتني**» [2]

[1] – إبراهيم خليل :بنية النص الروائي ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،لبنان ،بيروت ، ط1، 2010، ص57_58.

[2] – رواية ،ص14.

«وأنت يا يوسف، حبيبي الصغير وروحي الصغير وروحي المجنونة، إذا كنت من سكان هذه المدينة الصامتة، التفت نحو شجرتها الأولى الزيتونة القديمة المليئة بالحكايات والرسومات، لينا أختي، غادرت المكان ولن تحرسها بدءا من هذه اللحظة، ستجد معلقة عليها، أصداء أول وآخر قبلة لنا. هذا كل ما استطعنا فعله في غفلة من سننا.فلا أنت ارتكبت معي إثم الطفولة الأولى، ولا أنا وجدت العمر لغوايتك كما اشتهيت أن أفعل. نم حبيبي الدنيا لم تكن عادلة معنا، ربما لأنها لم تكن لنا أصلا.» [1]

كإشارة استباقية أراد من خلالها الراوي أن يؤكد ويؤرخ للجذور التاريخية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة، التي تسعى **مي** إلى تمسك بها حتى بأقل التفاصيل.

أما الاستباق الآخر «**محرقة يعمل على درجة 850 درجة مئوية مما يسمح بتبخر القطع الخشبية للتابوت والجسد الذي يتحول إلى غاز وغبار خفيف، ولا تبقى منه إلا العظام التي يمكن أن يحتفظ بها كما هي عليه لدفنها على الرغم من هشاشتها،أو طحنها ووضعها في أواني فخارية أو نحاسية أو رخامية مخصصة لذلك .**» [2]

وهي إشارة أراد الراوي من خلالها للكشف عن أحداث سابقة عن أوانها وهي مصير جسد **مي** بعد وفاتها .

كذلك نجد إشارة استباقية في قول «**وعندما تأكد لي بعد سنوات طويلة' أن أمي قتلت وهي حامل بأخي،وانتحرت حتى لا يمسها عسكر الهاجاناة** ». [3]

عن تلك التي أحدثها الراوي في ذهن القارئ عند إعلانه بصراحة عند موت أم مي ،هذا الخبر لم يكن يتوقعه مما خلق تواصل وإسرار القارئ على المواصلة، وهذا إن دل فإنه يدل على براعة وقدرة الراوي في جلب انتباه القارئ ،فالراوي في هذا الاستباق يصف حالة الهلع وصدمة التي أصابت **مي** جراء سمعها الخبر موت أمها مما أدى بها في بداية الأمر إلى عدم تقبله ورفضه تماما، وهي حالة نفسية ناتجة عن صدمة التي أحدثها الخبر في نفسية مي .

[1] – رواية ،ص 15.

[2] – رواية ،ص137.

[3] – الرواية ،ص207 .

لكن هذا الخبر مثل كذلك حافز ودافع **مي** لاستمرار، وتحقيق ذاتها من خلال ألوانها والعزم نحو أمام مع أشباحها التي تمثل ذاكرة التاريخ بكل مفاعيله ومكوناته،وهو استباق داخلي موضوعي قريب المدى سعته سطرين.

أما الاستباق الثالث والذي جاء كإشارة إستباقية يسبق الاستباق السابق تشير إلى: «**عرفت أن مرضها الخبيث كان في مرحلة متقدمة من الخراب...**» [1] ، تشير إلى المعاناة النفسية والجسدية في ظل مرض السرطان المستشري في رئة **مي**، حيث مثل هذه الإشارة إلى مأساة **مي** مع مرضها سواء كانت نفسية أو جسدية ودخولها في سباق مع الزمن.

وفي هذه الحال وضع الراوي القارئ على توقع أو التكهن بمستقبل **مي** ،أو بعبارة أخرى هو إعلان عما ستؤول إليه حالة **مي** ومصيرها.

وبهذا يكون استباق ذاتي يخص الشخصية الرئيسية البطلة خلق حافز عند القارئ لمعرفة مصير هذا البطل.

ومن هنا نلاحظ في رواية "سوناتا لأشباح القدس" توفرها على هذين التقنيتين الاسترجاع، الاستباق غير أننا نجد سعة الاسترجاع عالية أو موجودة بكثرة أكثر من استباق وذلك راجع إلى طبيعة الخطاب السردي والتي وقعت أحداثه في الماضي، أما الاستباق فكان لضرورة سردية ملحة من أجل إيضاح وتمهيد لأحداث لاحقة يجري لإعداد سردها .

المدة:

«وتعني بالعلاقة بين مدة هي مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين،وطول هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات» [2]

«وهي تتعلق بالتفاوت النسبي– الذي يصعب قياسه – بين زمن القصة وزمن السرد،فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل إذن يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك

[1] – الرواية، ص 32.

[2] – سيد إسماعيل ضيف الله :آليات السرد بين الشفاهية والكتابية ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ، ط1 ،2008 ص85.

بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب،أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني ».

لهذا يقترح **جيرار جنيت** أن يدرس الإيقاع الزمني المدة من خلال التقنيات الحكائية التالية: [1]

الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة وتقوم دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئه له، ويمكن من خلال الديمومة الزمنية التمييز بين أربعة أنساق هي :الخلاصة،الحذف،المشهد،الوقفة، وتتضح لنا هذه الأنساق من خلال التطبيق على رواية "كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس" **لواسيني الأعرج** على النحو التالي : [2]

1_الخلاصة:

وهي واحدة من سرعات السرد الأساسية،فالخلاصة تتولد حينما يعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة،و حينما يكون ثمة شعور بأن جزءا من السرد أقصر من المسرود الذي يعرضه، وحين يكون هناك نص سردي أو جزء منه لا يتماثل مع زمن سردي طويل نسبيا، أو حدث مسرود يأخذ في العادة زمنا طويلا لإكماله، ولذلك فهي تتعارض تقليديا مع المشهد، وهي في السرد الكلاسيكي تشكل صلة الوصل بين المشاهد، وكذلك الخلفية التي تنطلق منها إلى الواجهة.[3]

ومن أمثلة الخلاصات التي ظهرت في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"،مايظهر في تلخيص الشيخ الطاعن في السن لحياة حارس المقبرة فقال: «**منذ أكثر من نصف قرن، لا يعمل إلا على إعادة الكتابات،كلما سقطت سيول المطر أو هبت رياح رملية عاتية و أمحت العلامات و الآثار،عبر القبور القديمة، قاطعا كل المسالك بدون استثناء،و أعاد تخطيط أسماء القبور التي بلا شواهد جديدة، لكي لا تموت أبدا**». [4] .

فنلاحظ أن الشيخ الطاعن في السن لخص حياة حارس المقبرة في بضعة أسطر.

---

[1] – حميد لحمداني :بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي ،مرجع سابق ،ص،75،76.

[2] –مراد عبد الرحمن مبروك : آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة ، الرواية النوبية نموذجا، مرجع سابق ،ص210.

[3] – حميد لحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،مرجع سابق ،ص،75،76.

[4] –الرواية،ص12.

«اختصر علي المعطف ذاكرة نصف قرن من الألم، شممت فيه رائحة والدي كلما اشتهيته ونضاله و خوفه، ونظرته الحادة للأشياء، و شجاعته،و برد نيويورك الأول، و هجرته مع أحد أصدقائه إلى سياتل للعمل، وملمس قطتي أميرة، الناعم جدا عندما قطعت حواجز أليس أيلند بسرية،وخوفي من فصلي عن أبي ليلتها،و سعادتي الساذجة التي لا توصف بأني أنقذت بابا حسن من موت مؤكد لأنه كان مطاردا من فرق الهاجاناة والشتيرن والارجون، العسكرية في القدس» [1] ،فهنا تختصر لنا **مي** مدة نصف قرن من الألم و المعاناة بسبب خروجها من القدس لحماية والدها، لأن من وظائف التلخيص فيها يؤلم من فترات زمنية طويلة يمر عليها السارد مرورا سريعا معلنا عن عجزه عن التعبير الأوفى لهذا الألم، وبذلك فما يمكن قوله عن هذه الخلاصة هو أنها لعبت دورا في تسريع الحكي، بالتركيز على الحدث دون ذكر كل تفاصيله، بمعنى أنها تسهم في اختصار الزمن.

«خريف نيويورك لا يمر هكذا، يذكره دائما بالألوان مي ، و بالرغبة المجنونة لانجاز سوناتا لأمه و لأشباحها [.....]، مي ولدت مع صفرة أيلول، في أرض لم تملك الوقت الكافي لمعرفتها، و لا حتى لحبها، وانسحبت من الدنيا بدون ضجيج، عندما كانت في نيويورك تفرق في كتل الثلج و تلبس حداد القرن الجديد [.....] يوم بمرض لم تكن تتوقعه،[.....]سلطان الرئة [.....] مجرد لغم يا دكتور، ولكنه يشبه اللعبة القاتلة [.....]نحو الأداني؟». [2]

نلاحظ من خلال هذا التلخيص أنه تجاوز ثلاث صفحات، وهي مدة طويلة وقد لخص فيها **يوبا** حياة **مي** منذ ولادتها حتى وفاتها، وتلخيص فترة زمنية طويلة جدا يعمل على اختزال النص وبالتالي إبراز أحداث معينة، وبالمرور السريع عليها و إماتة باقي الزمن، و يتبين لنا أن **يوبا** لخص مرض أمه .في عبارات مختصرة لم يفصح فيها عن تفاصيل أيامها في معاناتها مع المرض.

[1] -الرواية،ص40.

[2] -الرواية،ص 88.87.86.

وبذلك تعرف **مها القصراوي** :« الخلاصة سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية،وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات» .[1]

«**جدك من أمك جاء من إسبانيا،رجل قطع البحار هربا من محاكم التفتيش المقدس في القرن**».

السابع عشر ... جدك من أم كوني بحار إيطالي أو قرصان لا أدري وليس مهما، أبوك لم يعبر ذلك اهتماما كبير.... المهم كان يسرق أموال الأغنياء ويرحل بها حتى طوسكانيا وجنوة ويوزعها على المعوزين ...البحر الميت ».[2]

نلاحظ من خلال هذه الخلاصة أن لها علاقة بالاسترجاع بحث أن مي تسترجع لابنها **يوبا** عن حياة جديه وأبوه، والعمل الذي كان يمارسانه في الماضي لأن من وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة أو عرض شخصيات ثانوية، وهي لذلك عنصر في الشرح يتوقف عليه نجاح التحليل للوصول إلى البنية السردية [3].

«**تمثال الحرية قصة شعب ومدينة رمز الإنعتاق في هذا البلد الذي عانى الكثير [.....]لم يكن أمر هذا التمثال سهلا، صحيح كما قلت إنها قصة كبيرة في 1865 التف ادوار روني لوفيبر أحد عشاق أفكار طوكفيل الجمهورية وصديقة النحات الإلزاسي أوغيست بارتولدي في عشاء، وتحدثا عن ضرورة إيقاظ الحساسية الوطنية عند الفرنسيين ، لم يجدوا أفضل من إهداء تمثال إلى أمريكا بمناسبة احتفالها بالمئوية الأولى لاستقلالها،[.....]وتم تدشينه في احتفالات ضخمة في 28 أكتوبر 1886 [.....]الخالدة** ».[4]

وفي هذه الفقرة المختصرة يسترجع والد **مي** بابا حسن قصة تمثال الحرية،وقد زودنا بمعلومات عن التمثال وسبب إهدائه إلى أمريكا ومتى تم تدشينه وبذلك الخلاصة هنا تلعب دورا مهما في استرجاع الماضي .

---

[1] – موفق رياض مقداد:البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث،عالم المعرفة الكويت، د.ط سبتمبر 2012،ص156.

[2] – الراوية ، ص114.

[3] – ينظر، ميساء سليمان الإبراهيم : البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، مرجع سابق،ص 225.

[4] – الرواية،ص223،222.

«تذكر شيئا غريب حكته لي جدتي ويما ميرا عن وفاة أختي لينا،في اليوم السابع من الشهر السابع وكانت الساعة السابعة وسبع دقائق،لفظت لينا أختي أنفاسها الأخيرة في حجر جدتي من أمي، وعندما دفنت كانت هي الخط السابع من سلسلة القبور المتجاوز أنا موجودة» [1] .

نلاحظ أن هذه الخلاصة ذات مدى قصير، فمي لخصت لنا حياة أختها لينا في بضعة اسطر لأنها تساهم في تسريع السرد.

هيلين شميت، يد الموساد تصل إلى سيدة نازية عن عمر يناهز الثمانين عاما، وجدت السيدة **هيلين شميت** وهي مواطنة نمساوية معلقة في سقف مطبخها....ويوجد لدى قوات الأمن التي استلمت القضية أكثر من دليل. [2]

فنستنتج من خلال هذه الخلاصة أن **مي**،تسرد لنا حياة **هيلين شميت** وطريقة وفاتها في صفحة واحدة،لأن وظائف الخلاصة حسب **سيزا قاسم** عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية. [3]

«أنت كذلك فلسطيني،و متهم بعشق امرأة نازية،الموساد.....لدي ما يؤهلني للموت ثلاث مرات،النازية وجب فلسطين و طفل يهودي مات بسبب إهمالي،....ما بداخلي الآن». [4]

فهذه الخلاصة ذات مدى قصير،تلخص لنا أحداث عشرون سنة لا أكثر و لكنها ذكرت في بضعة أسطر،فمن وظائف الخلاصة المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

و من خلال ما تقدم يمكنني القول بأن أهم ما يميز تقنية الخلاصة في رواية "كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس للروائي **واسيني الأعرج** هو مجيء هذه الأخيرة في قالب استرجاعي التزم فيه بتغطية و تلخيص أحداث و فترات زمنية ماضية،يقوم السارد باسترجاعها من دفاتر الماضي مختزلا بها محطات كثيرة من العمر في فقرات صغيرة و قصيرة لا تتجاوز في معظمها بضعة أسطر، أو صفحات.

---

[1] – الرواية ،ص261.

[2] –الرواية،ص413.

[3] –ينظر،سيزا قاسم،بناء الرواية،مرجع سابق،ص98.

[4] –الرواية،ص544.

كما نلاحظ أن المقدمة التي تأتي تحت عنوان وصايا أمي ،فتبدو خلاصة للرواية و موجزا لها،فهي تصلح أن تكون خاتمة،و لكن **واسيني**،و بأسلوب الحبكة المركبة نفسها يستلم الكاتب السرد عن **يوبا** و هو مستغرق بعزف "سوناتا" لوالدته،وفاءا و تكريما لأمه،"سوناتا" التي كانت تتشوق لسماعها،و انتهى من انجازها بعد وفاتها،و بعد تنفيذ وصاياها.

2-الحذف :هو تقنية يستخدمها الراوي أو القاص،حيث يغفل ذكر فترة من زمن الحكاية،و يلجأ الراوي إلى الحذف عندما لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها، و هو تقنية تعمل على تسريع وتيرة السرد،و يلجأ إليه الروائي لصعوبة سرد الأيام و الحوادث بشكل متسلسل دقيق،و بالتالي لابد من القفز و اختار ما يستحق أن يروى و ينقسم الحذف إلى ثلاثة أنواع :

1-الحذف الصريح :و هو الذي يشير فيه الكاتب إلى مدة الزمن المحذوف.

2-الحذف الضمني :و هو الذي لا يصرح به في النص،و يمكن أن يستدل عليه القارئ من ثغرة في التسلسل الزمني،أو انحلال للاستمرارية السردية حيث يستخلص من النص.

3-الحذف الافتراضي :و هو أكثر أشكال الحذف ضمنية و غموضا،و يعلم به القارئ بعد فوات الأوان،لأنه يستحيل أن يلاحظ القارئ-وقت القراءة-بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان،و تحيل إشكالية الحذف الافتراضي في النص من خلال الاسترجاعات التي تفسر بعض حوادث الحاضر الروائي.[1]

و هكذا فإن الحذف في الرواية قد يأتي صريحا ظاهرا مثل :

-«**قيل بعد سنوات من هذه الحادثة**.....».[2]

-«كنت في أوبرا لاسكالا بميلانو،قبل سنوات،أعزف لاترافياتا على البيانو.....»[3] ،كان هذا الحذف واضحا و معلنا ف**يوبا** كان يعزف "لاترافياتا" على البيانو في حفل تكريمي **لماريا كالاس** ،ندما انتابته أمه التي سرقها الموت منه قبل الأوان.

[1] -موفق رياض :مقدادي،البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث،مرجع سابق ،ص154،155.

[2] -الرواية،ص8.

[3] -الرواية،ص8.

«و بعد يومين من الدوران و مساعدة الدليل،وجدت قبر عائلة أمي...». [1]

«لم أنتبه طوال السنوات الماضية...». [2]

«لم أخرج من نيويورك إلا منذ أقل من أسبوع....». [3]

«...و بعد يومين معه في شماله الحزين و البارد و مينائه الذي يتجشأ ملحا....». [4]

«منذ أكثر من خمس سنوات،و أنا أعيش في هذا المستشفى....». [5]

نستطيع القول أن هذا الحذف معلن «هو الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيرا إلى المدة الفرضية بالتحديد» [6] ،و هو حذف وظفه والد مي بابا حسن بصورة غير مباشرة،حدد الفترة لكن بعد ذلك تحدث عما حدث بعدها ليوضح لنا عيشه في هذا المستشفى.

«بعد شهر سلمنا حوائجه القليلة،و بعض الصور.....». [7]

يبين لنا هذا الحذف الذي دام شهرا بكامله أن المستشفى سلم لمي كل ما يتعلق بوالدها من صور و رسائل و قصاصة مقتضبة لم تكن بها إلا جملتان باردتان يعتذر فيها لمي عن قسوته لها.

«لم تقرأها إلا بعد سنوات». [8]

فيظهر لنا من خلال هذا الحذف أن مي تلقت الرسالة منذ سنوات و لكنها لم تقرأها إلا بعد سنوات،مما جعل القارئ متمكن من متابعة السرد.

و نلاحظ من خلال ذلك أن تقنية الحذف تساعدنا على فهم التحولات و القفزات التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية.

«جدتي التي ماتت قبل سنوات في بيتي». [9]

---

[1] -الرواية،ص9.

[2] -الرواية،ص20.

[3] -الرواية،ص23.

[4] -الرواية،ص36.

[5] -الرواية،ص37.

[6] -حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي،مرجع سابق،ص60.

[7] الرواية،ص39.

[8] -الرواية ،ص55.

[9] الرواية،ص76.

«....**سنوات قبل خروجي من القدس**». [1]

يتضح لنا من خلال هذا الحذف أن مي حذفت السنوات التي كانت فيها في القدس و لكن بعد ذلك فصلت في الأعمال التي كانت تمارسها خلال هذه السنوات في اللعب بالشوارع و لعبة العفريتة مع أولاد الجيران.....

«**التحق بعد سنوات،بمنظمة سبتمبر الأسود**....». [2]

«.....**منذ سنوات و أنا أداوم على ذلك**....». [3]

و بذلك لأن الحذف «يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها». [4]

«**منذ نصف قرن فقط،استيقظت مدينة الله على جرح الموت**.....». [5]

«**منذ يومين لم أكتب**....». [6]

«**لم أعرف إلا بعد سنوات لماذا حزنت خالتي**.....». [7]

نلاحظ من خلال هذا الحذف أن مي اكتفت بإخبارنا أن سنوات مضت دون أن تحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات،لذلك في مثل هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمنا طويلا.

«**بعد سنوات الموت و الجفاف**...». [8]

«**بعد شهرين،عندما انتهت من المعالجة الكيميائية**.....». [9]

«**نصف قرن و تسع سنوات و كأني لم أعش منها و لا لحظة واحدة**.....». [10]

---

[1] -الرواية،ص104.

[2] -الرواية، ص122.

[3] -الرواية،ص127.

[4] -الشريف حبيلة:بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1،2010،ص167.

[5] -الرواية،ص143.

[6] -الرواية،ص245.

[7] -الرواية،ص250.

[8] -الرواية:ص304.

[9] -الرواية،ص352.

[10] -الرواية،ص441.

«**بعد سنوات من انتهاء الحرب....**».[1]

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الحذف يلعب دورا حاسما في اقتصاد السرد،وتسريع وتيرته.

و في مقابل الحذف الصريح نجد"الحذف الضمني"الذي قام هو الأخير بتسجيل حضوره في الرواية و نمثل له بقول :

«**صرخة يوسي المفزعة التي صاحبتني مدة طويلة في أحلامي....**». [2]

وبذلك نرى أن هذا الحذف غير مقترن بمؤشر زمني،و لكن على القارئ أن يستنبطه من خلال تنبيه لوجود ثغرات في التسلسل الزمني أو فجوات في إطراء الرواية. [3]

«**طوال الأيام الماضية لم ينم يوبا إلا قليلا....**». [4]

«**كانت هنا قبل زمن قليل تشرب قهوتها الصباحية أو المسائية....**» [5] .

«**سأمدد في عمري بعض الشهور كي أموت في أيلول**». [6]

«**منذ زمن بعيد و هو يبحث عن الموسيقى.....**». [7]

«**انتهينا منذ مدة قصيرة من بناء ورشة....**». [8]

«**قتل بعد مدة من سفرنا....**». [9]

«**منذ مدة لم أعد قادرة على التركيز....**». [10]

«**و أنا منذ زمن بعيد فقدت سمائي و تأكدت من أنني مثل طائر الفينيق....**». [11]

---

[1] -الرواية،ص532.

[2] -الرواية،ص16.

[3] -ينظر: السيد إبراهيم،نظرية الرواية،مرجع سابق ،ص119.

[4] -الرواية،ص25.

[5] -الرواية،ص67.

[6] -الرواية،ص164.

[7] -الرواية،ص89.

[8] -الرواية،161.

[9] -الرواية،ص201.

[10] -الرواية،ص447.

[11] -.الرواية،ص524.

فنلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الحذف الضمني يسكت الراوي عن المدة المحذوفة، و يكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها فينتقل بنا الراوي من فترة زمنية إلى فترة أخرى من دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة.

بالإضافة إلى ذلك نجد"لحذف الافتراضي" الذي يعتبر من أكثر أشكال الحذف ضمنية نظرا لغموضه و صعوبة فك طلاسمه إذ عرف من طرف القارئ الذي يجد نفسه تائها في حدود تعيين مدته و غير قادر على بيان موقعه،فهو الذي نتبينه بعد حادثة يسترجعها النص.[1]

ومن خلال ما سبق يمكنني القول بأن الحذف تقنية زمنية فاعلة في النص الروائي،فلا يمكن،أن نتخيل عملا روائيا خاليا من لمسات تسريعها أو ممتلئا من غير الفجوات التي تحدثها و الثغرات الزمنية التي تحدثها،و بذلك نلاحظ في الرواية "كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس" أن الراوي أكثر من استعمال الحذف الصريح و الحذف الضمني،أما الحذف الافتراضي فهو قليل جدا،و بالتالي فمهمة الحذف امتصاص فترة زمنية ليست على قدر من الأهمية،و الحق أن الحذف هو الذي يعطي الزمن السردي إمكانية استيعاب الزمن الحكائي فهو تكثيف زمني.

1-المشهد:

حيث يتساوى زمن السرد مع زمن القصة و يكون ذلك-على الخصوص-في المشاهد الحوارية [2].

ومن بين المشاهد التي وردت في"سوناتا لأشباح القدس"بين **يوبا** و مي في شكل حوار عن تدندن أغنية أندلسية و هي أغنية أجداد مي و التي تمثل تراث الأندلس و تاريخه،فقال **يوبا** :«لماذا سكتي يا يما؟عني كما ترين.أريد أن أسمع صوتك الحنون كما لو أن عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات و لكن جراحاتها و أصداء موسيقاها؟غني الله يسترك،أغنية جدك الأندلسي؟.

صوتي فقالت **مي** :«**صوتي كئيب،جدي مات و شبع موتا و آن له أن يرتاح من مذابح الأندلس و أن يريحني معه،كم أشتهي أن أزوره برفقتك،كم يبدو قريبا أكثر من أي زمن مضى،أشعر به ينادي نحو أرضه المفقودة...لا صوت لي،سأشوه أغنية عزيزة على قلبي و هي ما تبقى من ذاكرة سرقت مني فقال :مي...جئت لأراك....واصلي فقط و كأني لست هنا**».

[1] -ينظر،السيد إبراهيم ،نظرية الرواية،مرجع سابق،ص119.

[2] -بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي:نقلا عن مجلة عالم الفكر، ،عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، العدد3، المجلد الثامن والثلاثون يناير، مارس، 2010 ،ص10.

فقالت :طيب...سأدندن مثلما أعرف،ما دمت تلح على ذلك [1] .

وينتهي هذا الحوار بتلميح عن السحر الذي يوجد في هذه الأغنية،مما جعلها متعلقة بها وبطرح سؤال على **يوبا** عند إحساس الذي يتملك شخص عند فقدانه منبته و تربته وفي ختام تدعوا الله أن يحفظه من ذلك الإحساس الذي تخلفه الحروب و ما ينجر عنها.

لينتهي الحوار بخبر خروج مي من المستشفى حيث كانت سعته صفحتين كذلك نجد مشهد آخر دار بين **كوني** و **مي** حول أرض أجدادها و قيامها بالمفارقة بين ما كانت عليه هذه البلاد وأصبحت سواء من الناحية الجغرافية أو التاريخية.

فقال كوني «:**ألم يعجبك المكان؟كنت أظن أنك في أرضك و أرض أجدادك؟نعود حبيبتي إلى نيويورك إذا شئت؟**».

فقالت مي :«**لا أدري إذا كان بمقدوري أن أسمي هذه الأرض،أرض أجدادي.مات عليها الكثيرون لكن الذين استلموها لم يطلقوا،للدفاع عنها،رصاصة واحدة،لقد اندثر عند أسوارها و زيتونها و حجارتها الصماء،الذين دافعوا عنها باستماتة فقط ليصلوا إلى جو معها،أو ليروا أهاليهم ثم يعودون إلى قلب النار.أي أرض يا كوني،كل شيء تغير و لم أعد قادرة على تحمل هذه التفاصيل،الذاكرة قد تتغير بفعل الجغرافيا و التاريخ كذلك،ماذا سأقول لابني عندما يكبر؟،و ماذا سأحكي له؟.....**» [2] .

لينتهي هذا الحوار الذي هو مثابة مذكرة بالنسبة لنا عن مدينة عمان سواء من الناحية الجغرافية أو التاريخية التي هي جزء من تاريخ المدينة العظيمة و هي مدينة الله.و هذا الحوار كان سعته أربع صفحات.

فالمشهد في هذه الرواية "سوناتا لأشباح القدس" كان غالبا عليما وذلك حسب طابعها الذي هو عبارة عن استرجاعات **مي** كالمذكرات التي تعبر عن تاريخ عريق مما مثل وثائق تاريخية هامة.

[1] -الرواية،ص26.

[2] -الرواية،ص320،317.

و في النهاية فان المشهد في السرد من أهم التقنيات التي يعتمدها الراوي و يطلق فيها المساحة للشخصيات لتخاطب،و مما أدى إلى كسر في خطية الحكي مختصر للأحداث من أجل إبطاء السرد في صفحات و صفحات مجسدة لنا وقائع.

و نجد مشهدا آخر يسرد لنا فيه الراوي الحوار الذي دار بين **يوبا** و مي حول المعرض الذي يعتبر انجازا مهما لدى **مي** الذي عبر ذكرياتها آلامها فهو بمثابة تأكيدا لهويتها الفلسطينية و العربية،و لتراثها الضاربة جذوره في أعماق التاريخ.

فقالت مي :«**هل من جديد؟أعتقد أن المعرض أصبح الآن على الأبواب بعد الإعلان عنه،و لم يعد من الممكن تأجيله.ماذا فعل فرانشيسكو معك؟**».

فقال **يوبا** :«**لقد قام بكل ما طلبته منه.سلم كل اللوحات المنجزة لورشة التأطير بالمواصفات التي طلبت.المتعود على ذوقي،خففي عن نفسك.مديرة غاليري سيتي و يذاوت وولز،في قمة السعادة أنك لم تِؤجل المشروع لأنها تراهن عليه كثيرا،و لكنها لا ترى مانعا منذ أن تتمني عرضك ببعض لوحاتك القديمة و منحوتاتك الأخرى**».

فقالت مي :«**أعرف يا يوبا،أعرف أنك تعمل ما في وسعك لكي لا أرهق نفسي،و لكن كل ما أقوم به هو الحياة نفسها بالنسبة لي لا تقلق علي،فأنا أعرف جيدا اللحظة التي علي أن أتوقف فيها و أصغي إلى جسدي،الحسد مثل الجرس،مثل جذع الشجرة،عندما ينزل عليه ثقل،يعرف جيدا متى يصيح عليك :توقف.لم أصل بعد على هذه المرحلة،أعتقد أني تجاوزت المراحل الصعبة في الانجاز و أني أسير نحو النهاية**».

فقال **يوبا** :**وصحتك أمي؟صحتك قبل أي شيء آخر.فقالت مي أحاول أن أجمع بين الاثنين،لا تخف على أمك،هي تعرف جيدا متى تضع حدا نهائيا لهذا الجنون.قل لي أنت عن مشروع السوناتا؟**. [1]

فأغنية مي مثلت **ليوبا** و فتحت له الباب على مصراعيه لغوص في عالم والدته النفسي و التاريخي و الثقافي،و ليتمازج التاريخ العربي القديم و الحديث.

[1] -الرواية،ص337.

2- الوقفة/الاستراحة:

وهي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف،فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية،و يعطل حركتها،غير أن الوصف بوصفه استراحة و توقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل و نخبر عن تأملهم فيها ففي هذه الحالة يصعب القول إن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده،و لكنه من فعل طبيعة القصة نفسها [1] ،و تظهر هذه الأخيرة و بشكل جلي في رواية"كريما تور يوم سوناتا لأشباح القدس" **لواسيني الأعرج** في الأمثلة الآتية:

- في قول**يوبا**:«**أوقفني عسكري إسرائيلي وسيم، مدجج بالأسلحة عند حائط البراق**.....». [2]

- أما عن القدس«...**القدس خبز الله و ماؤه، مدينة تكفي الجميع،قلبها واسع، دينها كبير، إيمانها متعدد، و أشجارها تغطي كل المرايا و مراياها ليست عمياء و حيطانها ليست للبيع**.» [3]

ففي هذا الوصف تجسد مي أحلامها، وهي تفتش في جرحها عن لون مدينتها المسروقة ذات الزرقة النيلية،فتصرخ كلما هاجمتها الذاكرة، وانفلقت عليها سبل الدنيا.

«**كانت وجوههم حمراء، و أحذيتهم ثقيلة وأيديهم ناعمة كأيدي الصبايا**». [4]

هنا تصف **مي** عسكر الإنجليز عندما يحاصرون بيتها المقدسي كلما جاؤوا يفتشون عن والدها.

أما عن وصف **يوبا** لنيويورك فيقول:«**مدينة في عرس من الأوراق المتصاعدة، و الأشجار الثملة،و الأنوار،و الموجات التي تتجاوز رغوتها حدود الموانئ القديمة**». [5]

---

[1] -ميساء سليمان الابراهيم :البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، د.ط 2011 ص 224.

[2] -الرواية،ص11.

[3] - الرواية،ص33.

[4] - الرواية،ص 51.

[5] - الرواية، الصفحة نفسها.

«كانت أمي جميلة بعينين خضراوين كغابة، ميرا كانوا يلقبونها الألمانية بسبب عينيها الخضراوين وجمالها، وجسدها الجميل بنيته القوية.....» [1].

فيتبين لنا من خلال هذا الوصف أن مي تصف أمها ميرا التي تشبه النساء الألمانيات في جمالهم.

- «... امرأة ناعمة ورقيقة، ولها لمسة سحرية في كل شيء، حتى صوتها كان يشبه حفيف الرياح، عندما تتوغل فجرا بين الأشجار القدس، لا تختلف كثيرا عن طانت جينا، نفس الدقة، ونفس الحساسية العميقة.....». [2].

هنا نلاحظ أن مي كانت تصف **ميس يوهانا** معلمتها، وصديقة خالتها مامي دنيا التي أصبحت فيما بعد مديرتها في المدرسة،ومن رواد مطعم خالتها،لأنها كانت مدمنة على عزفها في موسيقى البيانو.

- «.....الجسد مثل الجرس، مثل جدع الشجرة عندما ينزل عليه صقل، يعرف جيدا متى يصبح عليك: توقف.....». [3].

هنا تصف **مي** جسدها لابنها **يوبا**، كيف يكون من خلال شدة المرض الذي يصيبه فلا يستطيع مقاومته مما يؤدي بها إلى التوقف.

–«..... كانا نحيفين جدا مل شجر الخروب في القدس، عندما يفقد نفسه ويصبح حطبه يابسة تقاوم بوقوفها فعل الزمن والسوس والدود الذي ينخرها من الداخل ....».

كانت **مي** تصف وجها للجارين اللذين تركا فراغا كبيرا في محيطها وذهابهما المفاجئ في يوم واحد بل، في وقت واحد،فترك في قلبها فجوة كبيرة.

وبذلك فالوقفة أو الاستراحة تسهم في إعطاء قيمة جمالية للنص إضافة إلى وظيفية التفسيرية التي تسهم في بناء الشخصيات والمكان والإيهامية التي تدخل القارئ في عملية التخيل من خلال إثارة التفاصيل. [4]

---

[1] –الرواية ،ص174.

[2] – الرواية ،ص275.

[3] – الرواية ،ص414.

[4] –ميساء سليمان الابراهيم :البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، مرجع سابق، ص225 .

«كانت المرأة في الصورة تشبه ممثلات هوليوود في كل شيء،في النظرة الحائرة،العينين الهاربتين،تسريحة الشعر المتدرجة،وحركة اليد اليمنى الموضوعة تحت الذقن والتي تبين أن الصورة لم تكن عضوية،كان وجه المرأة طفوليا،عينان متقدمتان مليئتان بالحب والذكاء، وغير فارغتين كما يبدو لأول وهلة،إذ إن زرقتهما ذوبتها مساحات البياض في الصورة،حتى بدت كأنها عمياء لولا الدوائر الصغيرة التي كانت تحوط البؤبؤين جيدا». [1]

فهذا الوصف يحمل دلالات عميقة لأن **يوبا** قدم لنا وصف للشخصية ماديا ومعنويا، وهذا ما يساعد القارئ في توسيع خياله في تتبع أحداث الرواية فمعظم المقاطع الوصفية المنتشرة في هذا العمل الروائي متعلقة بالشخصيات حيث يتعرض أصحاب الرواية في الانتقال من زمن إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى وهذا ما نشاهده في الرواية حيث أن **يوبا** وصف **إيفا كراوس موهلر** السيدة النازية التي كانت تحكي عنها مي بالكثير من الحزن والكثير من القلق، وهي زوجة والدها .

ومن خلال ما سبق يمكنني القول بأن الوقفات الوصفية في رواية "كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس" قد نجحت إلى حد بعيد في استجلاء عمق تلك العلاقة التي تجمع بين الأشخاص والأمكنة وجعلها علاقة فاعلة داخل النص الروائي،وبالرغم من أنها توقف مسار الحركة السردية، إلا أنها تحاول أن توفر مساحة لاستعادة النفس،وتعطي للقارئ فترة استراحة تجعله لا يمل من تعاقب الأحداث.

التواتر:

وهو ضرب من التكرار،أو بتعبير جنيت يفصح عن أحداث متطابقة،أو بكلمة أخرى تكرار الحدث الواحد في سلسلة من حوادث متشابهة أو منظور إليها من زاوية التشابه وحده . [2]

وفي الرواية أو الحكاية أربع علاقات من التواتر فإما أن يقع الشيء مرة واحدة ويروى في الحكاية مرة واحدة مثل نشيد جدي **مي** المهزوم،وهو ما يطلق عليه بالتواتر المفردة

ليام تمرض وتبرا،والصبر هو داوها ....

آه ...يا أسفي على ما مضي

منذ ذاك الزمان اللي فات وانقضى ...

[1] -الرواية،ص 526.

[2] -إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،مرجع السابق،ص 61 .

آه يا فرقة الديار،ديار الأندلس

ما هانوا علي ... ما هانوا علي ... [1]

وهي رحلة الثمانية قرون التي ذكرها الراوي مرة واحدة،مع أنه كان بإمكانه ذكر وقوعه إلى ما لا نهاية.

أما النوع الثاني وهو التواتر التكراري : الذي كان عبارة عن تمهيد له وقد تكررت حدث موت البطل أو مصيرها المحتوم هو الموت الناتج عن إصابتها بمرض الخبيث هو سرطان، والذي تكرر ذكره مرارا بصيغ مختلفة مع أنها لم تمت إلا مرة واحدة ومن نماذج هذا النوع نذكر:

«**لن تنكسر أبدا ...الموت هكذا، عندما يدق على أبونا ..**».[2]

«**لو منحتني الحياة المزيد من الوقت لفعلت أكثر مما فعلته ...**».[3]

«**لا لذة في الموت ولا قداسة فيه ...**».[4]

«**الموت يضرب على شمالي وعلى جنوبي.....وهو لا يعرف عنادي** »[5]

كذلك نجد تكرار آخر هو ذكر الراوي لكراسه النبيلة التي تعبر عن ذاكرة مي فهي ذاكرتها التاريخية، ولأنها لا تريد ولا ترغب في العيش دون ذاكرة مادامت على قيد الحياة، وهي تأكيد لهويتها ورمزا من رموز التي تربطها بجذورها التاريخية منذ خروجها من فلسطين إلى غاية وصولها إلى ميناء نيويورك، ونذكر نماذج منها :

«**لم يكن أمر البحث عن الكراسة النيلية صعبا فقد وجدها في عمق الصندوق ....العتيق**».[6]

«**....والكراسة النيلية التي ورثتها عن والدتي وصانت جنيا .هي في صندوق الذي أهداه لي كونراد... وتلك الكراسة النيلية التي أنوى أن اكتب فيها ....سرقت مني ؟**».[7]

---

[1] –الرواية ،ص 28 .

[2] –الرواية ، ص33.

[3] –الروايةص 53.

[4] الرواية ،ص 54.

[5] الرواية ،ص381.

[6] –الرواية ،ص 57.

[7] –الرواية،ص 78.

«**لايا يما الكراسة النيلية ستبقى معك .لن أخذها منك أبدا ....**».[1]

فالكراسة هي عبارة عن وثيقة تاريخية،وصلة ربط بين مي وعالمها التي تركته ورائها أو بأصح عبارة فرض عليها .

وقد ركز الراوي عليها في سرد الرواية نذكرها عدة مرات معبرا عن ذكريات مي

صيغ السرد:

يرى **تودوروف** : أن الصيغة السردية، هي الكيفية التي يتم بها تقديم العمل السردي قد تكون بعرض الأمور،أو تقديمها عن طريق القول وعلى هذا الأساس نجد شكلين من أشكال الصيغة:

الشكل الأول **حكي الأحداث** :هو نقل أحداث غير لفظية،أي سرد،وبمعنى أدق وصف وقائع من غير أن يكون هناك منطوق لفظي بين الشخوص،وهذه الصفة أو الصيغة هي ما يوهم بالواقعية وهي أقرب إلى المحاكاة .[2]

ومن خلال مقاربتي للخطاب السردي سوناتا لأشباح القدس برزت معالم العرض من خلال مشاهد حوارية عديدة نذكر منها : حوار **يوبا** وأمه مي حول زيارة مدينة جدها الأندلس ، الأرض التي اشتاقت لها وهي جزء من ذكرياتها حيث قال **يوبا**:«**جدي الأول .....الذي فضل حرائق على الهرب بجلده وجدي من والدي الذي علق على خشبة ذات فجر في ساحة المرجة بدمشق، لأنه حلم أنه يمكن أن يخرج من قفص الأتراك ليبني وليس على الورق الملون ورمل الصحراء ...لأن الأرض ...العظام** ».[3]

فردت عليه **مي**: «**أنت لا تعرف يايوبا أن الموت ...هكذا أشعر بجدي** »

نلاحظ في هذا المقطع غياب الذات الناقلة للمحكي –أي الراوي –وكأنها غير موجودة، وترك المجال للشخصيات تنطق على لسانها لتعيد شريط التاريخ الأجداد الذي يمثل حائطها الأخير قبل أن تسند جسدها للمرة الأخيرة بفعل الموت،لأنها لا ترغب في العيش دون ذاكرة .

---

[1]–الرواية ،ص 95.

[2]–صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، د .ط ، د.س ، ص.188،187.

[3]–الرواية ،ص 365.

كما تقفنا **مي** على رصد جدها **الروخو** الحرائق التي أكلت أوراق المسلمين واليهود على مشارف المدينة، وفي ساحات كنائسها معيدة شريط ذكرياتها، معتمد على وثائق تاريخية، معرفة جدها الرخو،وهو «...**العين عندما ترى تستطيع أن تدرك سحر الدهشة وتعرف حجم الخسارات التي لا تعوض أبدا في تلك المدينة عندما رأى جدي الذي يسمى الروخو لحمرة شعره،الحرائق وهي تأكل الكتب والأوراق ويجرجر الفقهاء والعلماء من المسلمين واليهود على مشارف المدينة وفي ساحات كنائسها،عرف أن الثمانية قرون احترقت وأن زمنا أعمق كان يدق على الأبواب، اسبانيا لا تعرف حجم الخسارة التي تسببت فيها والضرر الذي جرحت به المدينة البشرية هكذا للأسف، ذاكرتها محدودة وخادعة بسرعة تنسى أفراحها وتترك أحفادها تلعب بالسعادة المحتملة عليها أن تنتظر قرونا عديدة لكي يعبر من هذه الدنيا شخص استثنائي ينبه للخسارات الفادحة.**» [1]

أما **يوبا** فهو أكد أن البشرية هي التي تصنع حدود اللعبة في أزمانها وتضع لها السيناريوهات وتقوم بتمثلها،ثم تحدد نتائج مع تنسقها، ثم تعود وتصنفها وفق أهو أنها حسب إستراتيجية موافق لمصالحها، ثم يأتي التاريخ ليدونها ويسجلها ويؤكد ذلك بقوله : « **البشرية هي هذه يا أمي تصنع حدود اللعبة ثم تنسفها ثم تعود إلى صنعها وفق أهواء تناسها،وهكذا حتى النهاية،ولا يبقى في النهاية إلا التاريخ،ليدونها ويسجلها وفق ما يشتهي الذي يقفون وراءه.بينما وبين محاكم التفتيش المقدس زمن بعيد،ومع ذلك فهي حاضرة بصراخها وظلمها في كل شيء فينا. »**[2]

ويتوصل الحوار الممزوج بالآلام والأشياء الجميلة مقتنياتها،وذكرياتها و مورثوها الذي يؤجج فيها تدفق المشاعر والحنين إلى الأرض والأم وتاريخ الأسرة في القدس .

وقد كانت سعة هذا العرض إحدى عشر صفحة.

أما الشكل الثاني فهو **حكي الأقوال**:ويقصد به نقل ألفاظ أو كلام بطرق مختلفة، أبرزها:

الخطاب المسرود: ومن أمثلة هذا الخطاب في "سوناتا لأشباح القدس" نذكر منه في قول الراوي:«**أغمض عينيه مرة أخرى حاول أن ينسي كل شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها**

[1]-الرواية ،ص 347.

[2]-الرواية ،ص30.

المضيئة، و عينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئا »[1]،وهو يحاول أن يربط الصلة بينه وبين أمه بتذكر ملامح وجهها وعينيها التي ترمز إلى الحياة .

كذلك نجده في قوله:«**اعتدل يوبا في مقعدة ثم تحسس من جديد السماعة وقلم الرصاص الموضوع على أذنه اليمن الذي كان يدون به النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب،أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غي أمه، ولا يسمع شيئا سوف ذاك الأنين الذي كان يأتي من بعد سحيق محمل بالصرخات المكتومة و السعادات الصغيرة التي تتهاوى،حتى قبل أن تشرق كالفقاعات الصابونية التي ينشئها الأطفال ثم يركضون ورائها، وعندما يلقون القبض عليها تنطفئ في أيديهم الناعمة** »[2]

أما العنصر الزمني الثالث المتمثل في **الخطاب المنقول** : وهو أكثر الأشكال محاكاة ففيه يفسح السارد المجال للشخصية لتعبر عن نفسها بطريقة مباشرة .[3]

«**عذرا لقد قسوت عليك يا مي، خذي ما تريدين من أغراضي، واتركي البقية لإدارة المستشفى المركزي،هناك من يحتاج إليها من فقراء سياتل**».[4]

هذا الخطاب منقول عن **بابا حسن** والد مي عندما كان في المستشفى،فقد نقلته مي إلينا،أنه بعد شهر سلمها المستشفى حوائجه القليلة وبعض الصور، ورسائل وقصاصة مقتضية لم تكن بها إلا هاتان الجملتان الباردتان .

«**خل البئر بغطاه يايوبا**»،قالت له مي:« **ذات مرة،لا تتعب نفسك كثيرا من البحث عن حقيقة هي في جوهرها مبتورة دائما،فكل شخص حقيقته التي يصنعها من خوفه و أوهامه،نحن لا نذهب نحو الحماقة عشقا فيها،و لكننا نذهب نحوها لأننا نرى فيها خلاصنا الأبدي**»[5].

هنا نلاحظ أن الخطاب نقل لنا الحوار الذي دار بين **يوبا** و**مي**،فالخطاب المنقول يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل.

---

[1]-الرواية ،ص 30.

[2]-الرواية ،ص 23-24.

[3]- زوزو نصيرة: الصيغ السردية وآليات اشتغالها في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة المخبر،أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري،ع 4 2008، ص223.

[4]- الرواية ،ص39.

[5]- الرواية،ص59.

«أنتم أيها العرب، أبناء عم ساميين،حكموا عقولكم ولا تردوا على زعائمكم من العرب،فكل له مصلحة خاصة، انظموا معنا وسيروا على بركة الله لنقوم بتعمير البلاد من كل الوجوه و نسير فيها سوية كالإخوان»[1].

نلاحظ من خلال هذا الخطاب أن **مي** نقلت المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسية العربية،وبذلك نستنتج من خلال ما سبق أن الخطاب المنقول ساهم في جمالية الرواية وأعطاها بعدا فنيا.

أما الخطاب المعروض:هو بمثابة القناة تمرر خطاب الشخصية للقارئ مع اتخاذ الحذر حسب عبد العالي بوطيب ،ومن أمثلة الخطابات المعروضة الواردة في رواية"كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس" **لواسيني الأعرج** ،نذكر منها :قول مي لابنها **يوبا**:

« **الفن يا يوبا،كانت مي تقول كلما داهمتها موجة الأحزان المبهمة،جرح تخرج منه شلالات النور،و الآلام اللذيذة،و لهذا نذهب نحوه بسعادة غريبة مثل ثور الكوريدا، الذي يركض نحو حتفه في الساحة و هو لا يدري ذلك.....لا سلطان لنا عليها»**[2].

من خلال هذا الخطاب قدم السارد بعض معايناته لتوضيح الحوار الذي دار بين مي و ابنها **يوبا** حول مرضها الذي أدى بها إلى الموت.

«حب من هذا النوع يا يوبا،قاس جدا،لم أعد قادرة على تحمله،لأنه إذا لم يقتل فهو يدمر من الداخل،أنا مريضة بولدي،و هو مريض بي،و كلانا مريض بأرض سرقت من فراشه»[3].

«.....كان دائما يقول :الحياة وجدت لتعاش لا لأن تشم، أن عبث أن نضيع وقتنا المحدود و الثمين في لعنها و تأنيبها»[4].

نلاحظ من خلال هذا الخطاب المعروض، أن **مي** تعرض أقوال عن والدها **ليوبا** عندما قالت له :فقد خسرت والدي يوم أنقذته من موت كان محتوما.

و من خلال ما سبق نستنتج أن هذه التقنيات حديثة في الكتابات السردية في المتنى الحكائي.

---

[1]- الرواية،ص144.

[2]-الرواية،ص32،31.

[3]- الرواية،ص 37.

[4]-الرواية، ص143.

مظاهر السرد :

لقد اعتمد تودوروف تقسيم بويون الثلاثي مع بعض التغيرات على الكل الآتي :

1-**الراوي أكبر من الشخصية / الرؤية من الخلف:** وتستعمله الرواية الكلاسيكية،يكون الراوي،فيها أكثر معرفة من الشخصيات،دون إخبارنا عن الطريقة التي يحصل بها على معلوماته،فشخصياته واضحة بلا أسرار،و هو الشكل يتجلى بدرجات متفاوتة المستويات،و تشترك جميعها في إبراز قوة الراوي.

2-**الراوي يساوي الشخصية / الرؤية مع** : وينتشر في الرواية الحديثة،و هنا لا يعرف الراوي أكثر مما تعرف الشخصيات،و ليس بإمكانه تفسير الأحداث وإخبارنا بها من قبل أن تفسرها أو تخبرنا بها الشخصيات،فيه يمكن للروايات أن تروى بضمير الغائب،ودوما نبقى أمام عدة روايات لحدث واحد،وتبعا لذلك نحصل على عدة وجهات نظر.

3-**الراوي يعرف أقل من الشخصية / الرؤية من الخارج** :في هذا الشكل يعرف الراوي أقل من تعرفه جميع شخصياته،لا يملك أن يصف ما نراه نحن و نسمعه ولا يمكنه التوغل داخلها[1].

و يمكن تطبيق زاويا الرؤية في الرواية كالأتي :

1-**الرؤية من الخلف** :و هو ما سماه **توما تشفسكي** "بالسرد الموضوعي"،و فيه يهيمن الراوي على السرد،لأنه يعرف كل شيء و قد أطلق جنيت على هذا النمط الحكاية غير المبرأة أو ذات التبئير الصفر،وهذا يتوافق مع الراوي العليم بكل شيء فيعرف ما يدور في دماغ بطله،كما يعرف ما تتمناه الشخصية،و يعرف كذلك ما تفكر به الشخصية،حيث يعرف الراوي ما يجري حتى في أحلامها،كما يصف الراوي كذلك مشاعر الشخصية الباطنية[2]،وأحسن مثال على ذلك هي شخصية **مي** إذ تحكي بالتتابع قصتها، فهي تروي لنا مذكراتها المرتبطة بقدس طفولتها منذ عام1948،و بمنفاها هناك في أمريكا،في سياق سردي استرجاعي،فتسجل لنا مذكراتها و أحداثها اليومية،و ترسم لوحاتها الفنية،التي يرينا إياها ولدها **يوبا** ،انه يستعيد لوحاتها الفنية،التي تؤرخ للوجود الفلسطيني،وكذلك المعانات النفسية و الجسدية في ظل مرض السرطان في رئة **مي** ،فتكشف مي و

[1] -الشريف حبيلة:مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص67، 68.

[2] -موفق رياض مقدادي:البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث،مرجع سابق،ص71، 72، 73.

من خلفها الراوي،من خلال حوارها مع خالتها دنيا،قبل موتها بالسرطان،عن نظرتها اتجاه الذات و الآخر،من خلال تدعيم المدرسة التي بنتها في القدس،و قسط أرسلته لمركز الأبحاث،في مرض السرطان،و بذلك يمكن القول إن شخصية مي تمثل الراوي العليم بكل شيء في الرواية،لأنها تمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته،من خلال سفر **مي** إلى نيويورك، وحتى اقتراب وفاتها،و وصاياها لابنها **يوبا** .

الرؤية مع :وهو ما سماه **توما تشفسكي** "بالسرد الذاتي"[1] ،وهنا يكون السارد مساويا للشخصيات،فهو معها على نفس المستوى نفسه من المعرفة،فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة أو بضمير الغائب و لكن بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث [2] .

وفي رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" يتجلى مثال هذا النوع من الرؤية من خلال شخصية مي التي تحمل ذاكرة من فلسطين هي ذاكرة طفولتها تاركة لنا و على مدى سرد الرواية ذاكرة الشتات العائلي الفلسطيني،و الحرمان من دفء الأمومة،ومعاناة المرض الذي ينتهي إلى الموت،و إنما تنجلي الأمور وتتضح مع تقدم أحداث الرواية،فتجعل الراوي على نفس خط سير القارئ فكلاهما لا يدري ما سيقع،ومثال على ذلك«**أن الراوي أراد وقف رؤية مي أن يكشف ليوبا النموذج أو المثال لكل فلسطيني أن شرفه قد سرق بالقوة بفعل الاحتلال الصهيوني،على الرغم من أن أجداده حافظوا عليه بقوة**» [3] .

و كضوا خلفه بتعقل،وفي أحيان أخرى بشكل أعمى حبا له،أما هي فلا تعرف من الشرق إلا أطيافه الهاربة،و عندما بدأت تمسكه سرق منها بالقوة و تبين مي **ليوبا** ،أنها ربحت كل شيء في نيويورك: الزوج والفن والحياة الحرة والولد، ولكنها خسرت شوقها الذي سعت إليه في لوحاتها الفنية تجسده وفق رؤيته في إطار أحلامها، التي أرادتها حقيقة حية ماثلة للعيان، هذا الشوق الذي ستأخذه معها إلى القبر، فهو وهم لا حدود له لجماله وسخائه وخيباته، [4] « **ونلاحظ هنا أن الراوي في هذا**

[1] –موفق رياض مقدادي:البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث،مرجع سابق ،ص75.

[2] –رولان بارت و آخرون:طرائق تحليل السرد الأدبي،مرجع سابق،ص59.

[3] –حسن عليان:القدس الواقع و التاريخ في الرواية العربية،مرجع سابق ،ص178.

[4] –المرجع سابق، ص 178.

النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة، أو قد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث». [1]

كما أن نرى الضمير المستخدم في الرواية سيكون ضمير المتكلم، وخاصة في الفصل الثاني والمعنون مدونة الحداد فتسرد لنا مي سيرتها الذاتية منذ طفولتها هناك، في القدس، حتى مماتها، وما رافق ذلك من أحداث ألقت بظلالها الثقيلة على مجرى حياتها، تروي مي في كراستها النيلية وتحت عنوان فرعي يبدو لافتا بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة سأعبر صراط الخوف تكتب مي وهي على وشك الموت بالسرطان، بعد أن اتخذت قرار بمنح جسدها للحرق، ذلك أنها غير قادرة على العودة إلى أرضها الأولى القدس لتموت فيها، وثانيها هو كتابة مذكراتها الموشومة بالرماد والألوان والأشباح، والكثير من الخوف، فتقول: «**أشعر بسعادة غريبة تملأني الآن، وأن أوجه كراستي الطفولية، ربما كانت شهوة الكتابة التي غيبتها الحياة اليومية، أو ربما قسوة اللحظة التي تسبق الموت بقليل لا يهم**». [2]

3**– الرؤية من الخارج:** نلاحظ أن **توماتشفسكي** لا يثير إطلاقا إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية، وهذا الأمر راجع إلى أن الأنماط الحكاية التي تتبنى مثل هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، ولمشاهد الحسية مع غياب تفسير أول توضيح [3] ،ونلاحظ من خلال هذا النوع أن الراوي يعرف اقل من الشخصيات، بحيث يعجز عن نقل أو وصف إلا ما يرى أو يسمع دون محاولة للتدخل أو تقديم تفسير مكتفيا بالوصف الخارجي وصفا محايد للأحداث أو الحركات أو الأصوات، وأحسن مثال على ذلك «**يغمض يوبا عينيه لتفادي كل الجراحات،وحمل أمه التي تتوالى في رأسه كسلسلة لا تنتهي، تتوغل فيها إيقاعات لا ترافياتا ممزوجة بالأناشيد الجنائزية** ».[4]

---

[1] –ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مرجع سابق، ص48.

[2] –الرواية، ص120.

[3] –حميد لحميداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،مرجع سابق،ص 48.

[4] – الرواية: ص 30.

«**تمتم كلاما كان يريد أن يقول لامه ولكن ذهابها المبكر لم يمنحه أية فرصة لذلك.**» [1]

فالراوي هنا لا يعرف ما الذي يريد أن يقوله **يوبا** .

«**شعر يوبا بأنفاس هي القوية وغضبها الكبير عندما يملأ عينيها حزن عميق.**» [2]

ومن خلال ما تقدم نستنتج أن الرؤية من الخارج يصف لنا الراوي ما نراه وما نسمعه لكنه لا ينفذ إلى ضمير من الضمائر، مكتفي بالوصف الخارجي فقط.

الجانب السردي :

زمن الخطاب يعتبر هذا العنصر من أهم العناصر الأساسية، كميزة يختصر بها النصوص الحكائية حسب عبد العالي بوطيب، وقد انحصر هذا العنصر في ثلاث أنواع من السرد بحسب العلاقات بين زمن الراوي وزمن الحدث نذكرها كالآتي :

السرد اللاحق Ulterieure : وهو زمن السرد الشائع في الرواية،وفيه ينشر الرواي إلى أنه يروي أحداث وقعت، في ماض بعيد أو قريب [3]

وهو من التقنيات الحديث التي يعتمد الراوي في سرد رواياته، ومن أمثلة هذا النوع في الرواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس في قول مي:« **محرقة Gematouim، يعمل على درجة 850مئوية مما يسمح بتبخر القطع الخشبية للتابوت والجسد الذي يتحول إلى غاز وغبار خفيف، ولا تبقى منه إلا العظام التي يمكن أن يحتفظ بها كما هي عليه لدفنها أو طحنها ووضعها في أواني فخارية أو نحاسية أو رخامية مخصصة لذلك.**» [4]

فقد أومأ إليه الرواية في البداية سردها بإيماءات سريعة ثم عاد الراوي وسرد الحكاية بذكر تفاصيل ملقيا الضوء على سر كتابة إيفا عشيقة والدها حسن والذي يكشف الراوي لاحقا سر هذه الرسالة وهو إنجاب ابنتها يارا التي هي أخت مي ،وهذا سر الذي كان تخاف من كشفه، ربما

[1] -الرواية ،ص 30.

[2] - الرواية ،ص 60.

[3] - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان ،ط1،2002، ص106.105.

[4] - الرواية،ص137.

يساهم في زيادة فجوة بينها وبين أبيها. كذلك نجد مثالا أخر في قولها: « **تأكد لي بعد سنوات طويلة، أن أمي قتلت وهي حامل بأختي، انتحرت حتى لا يمسها عسكر الهاجاناة**» [1] .

ثم يعود السارد ويكشف عن تفاصيل وفاة وأشخاص الذين يعرفون هذا السر في قوله: « لا حبيبتي القصة قديمة.....و سيطردونه.» [2]

حيث عرض الراوي سبب الوفاة وتاريخه وكل ما يتعلق بالحادث.

أما النوع الثاني من هذا السرد فهو:

السرد السابق: وهو زمن الحكايات التنبِؤية التي تعتمد عموما صيغة المستقبل، ولكن لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر واستخدام هذا الزمن في الرواية يقتصر غالبا على مقاطع وأجزاء محدودة من النص، تروي الأحلام أو التنبؤات وتسبق الأحداث [3] ،وهذا ما نجده في رواية سوناتا لأشباح القدس ، في بداية السرد والمتمثل في وصايا مي لابنها **يوبا** ابتدأ بقول الراوي: «**أنا لم أر القدس إلا ثلاث مرات في حياتي..... وجبروت صمت موتها المتواتر**». [4]

كذلك نجد مثالا آخر في قول الراوي:« **أفضل أن يرمي رمادي في الأمكنة التي بقيت في القلب، ويحتفظ بقليل منها في أقترب مقبرة إليه لكي يتذكر قليلا أني هنا، وأن شيئا في لا يموت ويحرسه عن قرب،وأنه بإمكانه أن يزورني عندما تتكاتف عليه مشقات الدنيا أحزانها**» [5] **فقد سبق في هذا السرد إعلان عن أحداث سابقة عن أوانها، ولا تتحقق إلا بعد وفاتها.أما العنصر الثالث فهو:**

السرد المتزامن: وهو زمن الحكي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من رواية حكاية كاتب أثناء شروع في كتابة رواية [6] ،ويبرز لنا في رواية سوناتا لأشباح القدس يبرز لنا في تزامن السرد الراوي واسيني مع

---

[1] – الرواية:سوناتا، ص207.

[2] – ينظر: بالتفصيل للملحق ، ص80-87

[3] –لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص106.105.

[4] – الرواية، ص18.

[5] – الرواية ،ص381.

[6] –الرواية ،ص22.21.

الراوي الثاني **يوبا** حيث يقول واسيني: «**تحسس يوبا أذنيه مرة أخرى...**» بعد أن كان **يوبا** يقوم سرد أحداث عن مي في قوله:« ما معنى أن **تكون عازفا كبيرا.....حليبا دافئا؟**».

ثم بعد مواصلة الراوي واسيني السرد يعود يويا مواصلة السرد في قوله:«**صافيا كان نحيب ماريا كالاس.....الفراغ**»، ثم يعود الكاتب واسيني الأعرج وسرد قوله «**عدل يوبا السماعة في أذنيه مرة أخرى لكي لا يخسر الاستثناءات الإيقاعية الساحرة التي كانت تتناهى إلى مسمعه في هذه طفولته تصعب مقاومة ألقها**». [1]

وهكذا كان سرد متزامن بين **يوبا** و **واسيني** .

الشخصيات و النموذج العاملي:

إن جهود النظريات المعاصرة في الرواية أو الحكي عامة، يرون أن الشخصية لا يمكن تجسيدها إلا من خلال الوظائف التي تقوم بتجسيدها في شكل أدوار، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة «**دليل له وجهان أحدهما دال، و الآخر مدلول و تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموعة ما يقال عنها بواسطة جمل متفوقة في النص أو بواسطة تصريحات وأقوال سلوكها.**» [2]

أما **غريماس** فقد ميز بين الفاعل و الممثل فقد قدم فهما جديدا للشخصية في عالم الحكي فيما يمكن نسميه بالشخصية المجرد، وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد.

فليس شرط أن تكون تكون الشخصية ، هي شخص واحد، ذلك أن العامل

في تصوير **غريماس** يمكن أن يكون ممثلا ممثلين متعددين كما أن العمل قد لا يكون شخصا ممثلا فقد يكون مجرد فكرة، كفرة الدهر هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغية النظر عمن يؤديه.

ومن خلال طرح **غريماس** لمفهوم الشخصية الحكائية يكن التميز فيه بين مستويين:

---

[1] – الرواية، ص23.

[2] –حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مرجع سابق ،ص 51.

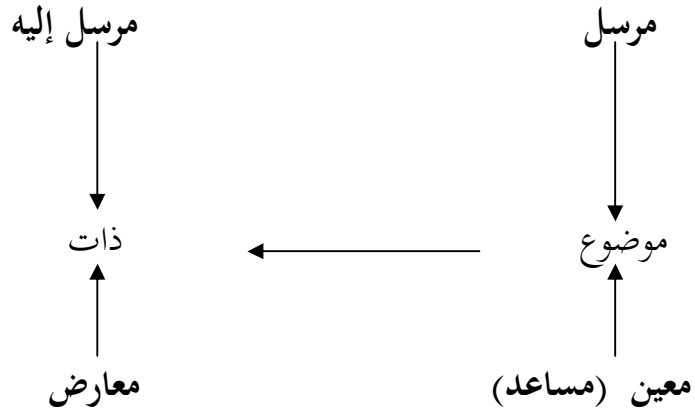
مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ومستوى ممثلي تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدورما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد،أو عدة أدوار عاملية

و يكون عدد العوامل ثابتا في كل حكي، وهي ست 6 عوامل:

المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود لها. [1]

وهذه عناصر أساسية يمكن توضحها في الترسيمة التالية:



ومما سبق، نحاول تطبيق هذه الترسيمة التي تعتبر عناصرها أساس لمعرفة أدوار الشخصيات ووظائفهم في الرواية " كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس ".

البطل– الذات /الموضوع:

تعتبر الذات عنصر أساسا في الخطاطة الحكائية على غرار الشخصيات القائمة بالوظائف التي تخلق علاقات الرغبة عن طريق علاقات التواصل relation de communication ،وعلاقة الرغبة relation de désir ،وعلاقة الصراع relation de luté ،وفي رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" ويبدو محور الرغبة في هذه الرواية ظاهرا في رغبة الشخصية الرئيسية مي في إثبات هويتها.

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مرجع سابق ،ص52.

فالذات مي تسعي إلى تحقيق هذا الهدف، عبر لوحاتها الفنية ومذكراتها وأحداثها اليومية، التي يرينا إياها ولدها **يوبا**، وهي لوحات فنية تؤرخ للوجود الفلسطين، ولحالات المعانات المزمنة بفعل الاحتلال المدمر الإنسانية وهويته وجوده.

تبدو علاقة البطل الفاعل –ذات الانجاز –بموضوعيه علاقة وهي تسعى من خلال عالمها الفني إلى خلق اتصال، ونجد أن الذات **مي** متصلة بالموضوع الذي ترغب في تحقيقه مع جمهور محب لفنها، وهو إثبات الذات والهوية.

ونجد أن هذه العلاقة تحققه من خلال استكمال لوحاتها وعرضها في معرضها الذي هو بطاقة لإثبات وتأكيد لهويتها وجذورها التاريخية الفلسطينية رغم حالة انفصال التي عاشتها الذات **مي** محققة اتصال بموضوعها من خلال نجاح معرضها:«**اهتزت القاعة الواسعة بالتصفيق**».[1]

والصراخ بأعلى صوت الذي يعتبر رد فعل الذات للتهويد أو لإزاحة مهما كانت قوة القمع والشطب محاولا إخفاء الحقيقة القائمة والتاريخ والحق العربي والإنسان الفلسطيني، الذي طرد من مدينته ووطنه يعيش في أرض غير أرضه، بحثا عن الأمان، وبحثا عن الوجود الذات المحرومة والمطاردة من العدو الصهيوني.

المساعدون:

يمثل هذا العنصر من أهم عناصر في خطاطة ثابتة من ترسيمة **غريماس** ، التي يعتمد عليها في المخطط لتعرف على الإنتظامات الداخلية للحكاية.

ووظيفة المساعدون هي مساندة والوقوف إلى جانب الذات ومساعدتها على تحقيق مشروعها، وتبدو الشخصيات المساعدة في الرواية كريما تور يوم سوناتا لأشباح القدس النسبة لمي في خالها «أبو شادي» الذي سهل لها مهمتها في إنقاذ ولدها بابا حسن وإعطائها اسم مستعار «**مي عفوا لينا ماركو إذا سئلت أجيبي بهذه الطريقة، هذا اسمك الجديد،أنت لينا ماركو، بدءا من اليوم.وأبوك يونس ماركو؟**»[2]،وهذا الاسم كان بمثابة تأشيرة خلصت أبيها من العساكر

[1] – رواية،ص 409.

[2] –الرواية،ص167.

الاحتلال«**وأن خروجي من القدس سينقذ والدي من مخاطر الهاجاناة**» [1] ، كذلك نجد شخصية يوسف –صديق الطفولة– فهو شعلة من ذكاءكما تقول مي « **كان بمثابة حافز تعلم الخطوات الأولى في الرسم مع«طانت جينا»،المدرسة الأولى التي تعلمت من مي مبادئ الأولى للرسم.....ولكنها فضلت على ذلك كله. مدرسة فنية صغيرة، في عمق الحي المسيحي، تستقبل فيها المسلمين واليهود والمسحيين**». [2]

وهؤلاء الشخصيات كانوا مساعدين لمي داخل وطنها فلسطين أما المساعدون لمي خارج وطنها، وفي منفاها أمريكا فكانت "خالة دينا" التي كانت الأم الثانية لها، ومصدر حنان وحب بعد ابتعادها عن أمها ووطنها ،«**نسيت أني لم أكن أمام أمي ولكن أمام أختها. أتساءل أحيانا كيف بدأ الأمور مع خالتي هذه الراحة التي لم أجدها مع أحد ولا حتى مع أبي. الأيام والشهور والسنوات التي كانت تلت، بينت لي أن ما من ماما mami ، لم تكن خالتي فقط ولكنها كانت أمي بالفعل...**» [3] فخالة **دنيا** ومطعمها كان أحد عوامل تحفيز مي على تأقلم مع منفاها ومواصلة حياتها.وإقامة علاقات مع زبائن، كل هذا سهل عليها تعايش مع منفاها الجديد الذي فرض عليها.

أما الشخصية التي كانت أكثر تأثير في حياة **مي** وهو **كوني** الإيطالي الأمريكي الجنسية الذي كان بمثابة الجسر الذي تتجاوز من خلاله **مي** صدمة المنفى وفقدان الوطن، ومن صداقة إلى زواج هكذا كان ارتباطي بكوني، مجنون التربة والجاز ببساطة، وربما بسرعة كذلك، عندما أتذكر ما حدث لي معه، أشعر كأن قدري كان مشدودا إلى خيط رفيع من الجنون والألوان وموسيقى الجاز [4] فكوني كان قدر مي الذي منحها أجمل هدية في حياتها **يوبا«وهكذا كان ولدي الأول،أجمل هدية في حياتي يوبا.**» [5]

كوني كان دافع حافز مهما في حياتها ودافع إلى استمرار في حياتها ،قانعة بمصيرها إلى غاية فقدانه في حادثة الشرق العربي مدافن البحرين .كذلك نجد شخصية أخرى مساعدة وهو

---

[1] – الرواية،ص 97.

[2] – الرواية، الصفحة نفسها.

[3] – الرواية،ص 208.

[4] – الرواية،ص 275.

[5] – الرواية،الصفحة نفسها.

فرانسيسكو محترف في الديكور **الديزاينر** «**فرانسيسكو محترف في الديزاينر و اشتغل زمنا طويلا مع مي، فهو المشرف الأول على معرضها المهمة**». [1] فرانسيسكو صاحب لمسة السحرية كان أحد العوامل التي ساعدت مي على تحقيق رغبتها متمثل في إثبات هويتها وتوثيق لتاريخ أسرتها ووطنها.

مما سبق تلاحظ أن جميع الشخصيات المساعدون لهم على شاكلة شخصيات إنسانية.

[1] – الرواية،ص63.

المعارضون:

يسرون عكس المساعدون فيعملون على خلق العقبات لعرقلة مجهودات الذات، والحيلولة دون بلوغها الهدف وفي رواية كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس ، نجد من أهم المعارضون الذي كانوا عائقا أمام الشخصية الرئيسة في تحقيق أهدافها هم العساكر الاحتلال الذي كان عائق أمام مي لاستمرار وعيش كأي إنسانة لها حق العيش في وطنها للخروج منه مجبرة لا نقاض ولدها بابا حسن تاركة من ورائها أمها ميرا ،الذي كان سبب في وفاتها وكل عوائق كان سببا في صراعاتها النفسية وآلامها، وآلامها كل اللاجئين الفلسطين حتى بعد وفاتها لم يسمح لها بحقها بالعودة إلى الوطن وفق إستراتيجية السياسة التي كانت تهدف إلى تهويد وقمع وتفريغ القدس من سكانها «**الأول الذي رفضوا منحي رخصة الدفن في القدس....**».[1]

وكل هذا خلق حالة انفصال التي كان الفاعل يسعى على تحقيق الموضوع «**عودة إلى أرض الوطن**»وعيش في أرضها وأرض أجدادها وهو حق لها سلبه منها ذلك العدو بفعل السياسة التي ينتهجها هذا العدو لسلب هذا الحق .

أما **العائق الثاني** ومتمثل في عائق جسدي وهو المرض بسبب إصابة بداء السرطان المنتشر في الرئة الذي بمثابة عثرة أمام تحقيق الذات وأحلامها.

كما أنه كامن حافزا مساعدا دفع بالذات إلى الدخول في سباق مع الزمن لاستكمال معرضها، الذي هو لفائدة المرض بسرطان، وفي وقت نفسه يعتبر من أهم الوثائق التي تؤرخ لتاريخ وطنها فلسطين من جهة والعربي من جهة إثبات هويتها من جهة أخرى ،وهي رغبة التي كانت تسعى الشخصية الرئيسية إلى تحقيقها مما أحدث حالة اتصال.

فالمعارض بمثابة رسالة انتصار من لاجئة فلسطينية إل العدو – رد فعل الذات–، الذي يسعى إلى قمع هوية الفلسطينية من خلال سياسته، إلا أن فلسطين يقفون عائقا أمامهم ومعرض هو خير دليل.

[1] –الرواية،ص119.

المرسل والمرسل إليه:

من خلال العرض السابق للعناصر الترسيمة **غريماس** للحكاية تبرز ثنائية المرسل والمرسل إليه.

ففي الرواية نجد أن **مي** لكي تحقق موضوعها – إثبات هويتها ووجودها الفلسطيني – تكون مدفوعة بالمرسل و هو حب الوطن و حنين إلى أرضها و أرض أجدادها، لتبرز موقع المرسل إليه لأنه هو المقصود بالموضوع الذي يستقبل هذه العلاقة المدفوعة بهذه العاطفة «...**القدس خبز الله وماؤه مدينة تكفي الجميع قلبها واسع دينها كبير إيمانها متعدد وأشجارها تغطي كل العرايا ومراياها ليست عمياء و حيطانها ليست للبيع**» [1]

فالقدس هي مدينة الله حرم العدو **مي** من يعيش فيها وهذا سبب آلامها وصراعاتها النفسية طول حياتها.

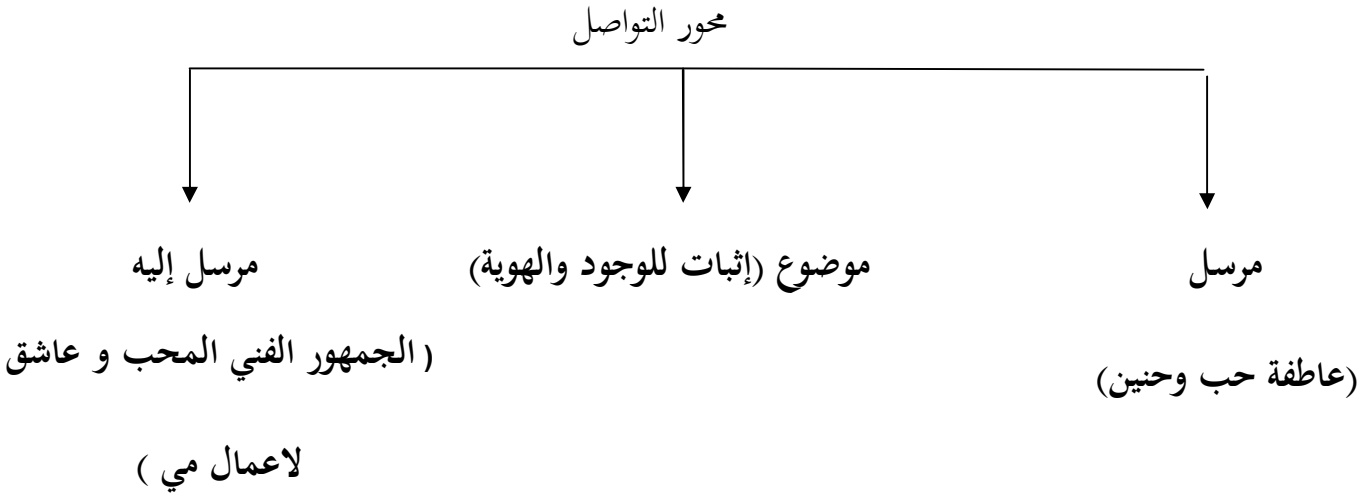
والعلاقة بين المرسل و المرسل إليه تتم عن طريق تعاقد يتم من خلاله انتقال الموضوع من المرسل إلى المرسل إليه.

فالذات **مي** كانت تشعر بالصراع داخلي وفراغ عاطفي بعد خروجها مجبرة باسم مستعار من وطنها فكان المرسل هو عاطفة حب وشوق وحنين، باحثة عن من يؤدي هذه المهمة ويحققها أي تحقيق وجودها وهويتها باعتبارها إنسانة تحتاج إلى استقرار مثلها مثل غيرها من البشرية ،و كان المرسل إليه هو الجمهور الفني الذي باستطاعته تحقيق الموضوع إثبات الهوية وفي هذه العلاقة لها طابع التوجيه الأول كذلك يتخذ عنصر التواصل أساس لقيامها.

فالمرسل في الرواية كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس .

[1] – الرواية،ص 32.

يسعى إلى تواصل **مي** ولتحقيق حلمها و هو إثبات هويتها ،و تأكيد وجودها و تكون بداية التواصل بالمرسل الذي يشكل دافعا للذات لتحقيق موضوع و هو يتخذ موقفا هاما حسب الترسيمة الآتية:



خاتمة

في ختام مقاربتنا نود أن نشير الى أهم النتائج المتوصل اليها، وهي كالأتي :

– استعمال الكاتب تقنيات السرد الحديث، **ومنها:** الاسترجاع، الاستباق، الحذف، المدة، الوقفة، المشهد، الخلاصة، التواتر .

– الرجوع بالذاكرة إلى الوراء لكسر خطية الزمن اعتمادا على تقنيتي الاسترجاع والاستباق، حيث يقوم الراوي في بداية عرض روايته عبر تقنية الاستباق المتمثل في (وصايا الأم)،كخلاصة للأحداث،وهي تقنية حديثة مستخدمة من طرف الرواة المعاصرين،ثم ينطلق الراوي عبر تقنية الاسترجاع بالعودة إلى الماضي للتوضح.

– سرد أحداث الرواية ، قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ، وهذا إن دل على شيئ يدل على هيمنة المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق في الرواية).

–كان الاستباق أقل درجة من الاسترجاع في الرواية .

– كما اعتمد على تقنية الإيقاع الزمني وتبرز أكثر في تسريع السرد وابطائه حين لي لأخر، من خلال استعمال لتلخيص بعض الأحداث، وبذلك يختصر الرواي أحداث زمنية قد تطول ، ويلجأ لحذف فترات زمنية أخرى قد تخل بمسار السرد في الرواية

كما نجد أن الراوي اعتمد في توضيحه لعدة وقائع وأحداث الصراع العربي الصهيوني على فلسطين ومدينة القدس على وثائق تاريخية هامة ، سواء كانت من خلال التاريخ العربي أو التاريخ العالمي .

إن الرواية تعتبر وثيقة هامة لإحدى حركات المقاومات الفلسطينية مع العدو الإسرائيلي في فلسطين،وذلك من خلال أحزان "**مي**" و أشباحها التي مثلت إحدى رموز المقاومة عبر بوابة الفن.

كما كشفت رواية سوناتا لأشباح القدس الحنين إلى الأرض و الوطن ، والى مدينة القدس كشخصية **مي**

زاوج الكاتب في حوار شخوصه بين العامية والفصيحة، دون الالتفات الى المستويات الثقافية

– اعتماد الراوي الشخصية المركزية في سرد الأحداث الروائية، وهذا تعظيم من شأنها، وهو أسلوب الراوي المعاصر.

– أما المكان فقد اكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسرد الحديث نظرا للأماكن المتخيلة والموصوفة في فضاء الرواية بكاملها.

– أما بخصوص الشخصيات الحاضرة في الرواية معظمها شخصيات واقعية.

– أما عن الحدث فإنه في الرواية مرتبط بوعي كل شخصية من شخصيات الرواية.

– الحضور المكثف للمشاهد الحوارية التي شغلت مساحات كبيرة من الرواية.

_فالراوي أحسن توظيف المفارقات الزمنية في سرد أحداث الرواية.

وفي الاخير املنا أن نكون قد وفقنا في تفسير هذه الرواية ، وكشف باطنها، والتي هي صورة مريرة لواقع لا يرحم في شعب يتمنى الراحة والاستقرار للوطن الأم ، ولنفسه التي تعيش كل يوم الويلات .

الملاحق

أهم لوحات الفنانة "مي"

1 حداد الذئاب « Wolves Bereavement » :

اسمها الأصلي سباعية حداد الذئاب،هي أول شيء بدأت به عندما دخلت مي المستشفى، تحتوي على سبع لوحات مائية صغيرة، لكل واحدة منها عنوان فرعي خاص: 1-سرير الموت 2- العزاء، 3- الأزواج و الزوجات، 4-ماجدة و سارة، 5- كم نحبك لو تدرين، 6- مطعم شرقي، 7بيانوليتل مام، السباعية اقتناها متحف سان فرانسيسكو للفنون الحديثة. [1]

2 آلام يوسف الخفية:

اللوحة ضد العنصرية و معاداة السامية، بلوس أنجلس تم اقتناؤها سنة 1999 من معرض مي الأخير بنيوجيرسي، موجودة بمتحف التسامي.[2]

3 وجه أمي:

موجودة في متحف الفنون الجميلة، الجزائر العاصمة ضمن مجموعة الفن العالمي المعاصر، و هي هدية من الفنان محمد إساخم إلى المتحف.[3]

4 طعم الكوليرا الكاذب:

اللوحة من مقتنيات متحف بروكلين للفنون الحديثة، موجودة في معرض نيوجيرسي.

5 معابر اليس ايلند:

تعبر عن الدخول المليء بالأسئلة والخوف، موجودة بمتحف اليس ايلند.[4]

6 أنا و أميرة في معطف أبي:

---

[1]-واسني الأعرج، كريملتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر. ط12008، ص 305

[2]-الرواية:ص 161.

[3]-الرواية :169.

[4]-الرواية:ص 170

موجودة في متحف بروكلين للفنون الجميلة.[1]

7 ماما دنيا: «Donya Mamm»:

موجودة في متحف نيويورك للفنون الجميلة، ضمت إلى معرض متنقل بين الكثير من التحف العالمية، حول موضوعة، الأم الأخرى.[2]

8 –باصات بروكلين الصفراء:

هي واحدة من العشر لوحات لفنانين عالميين كبار، توجد في مدرسة الفنون الجميلة في قطاع بروكلين الشمالي في معرض خريف 99.[3]

9 – مأتم عائلي:

موجودة مؤقتا، بجانب لوحة مشهورة اسمها «العشاء الأخير مرة أخرى»

لأكتا فيور روسيني معاصر ليوناردو دافانشي.

10 –ذئب في هيئة حمل «s´heeps in Wolf «hing»:

لوحة موجودة اليوم ببيت أحد الخواص، اشترتها سيدة ثرية من أصل فلسطيني.[4]

11 –فرشات القدس:

واحدة من اللوحات التي فضلت مي احتفاظ بها و عدم بيعها و ضمها ضمن ممتلكاتها الخاصة.[5]

12 –شرفات أورشليم:

اشتراها فلسطيني ثري من جنسية نيوزلندية، قدمها هدية للمتحف القدس الخاص الذي يتم إنشاؤه في الجهة الشرقية من المدينة.[6]

---

[1] –الرواية: ص:183.

[2] –الرواية :ص: 215.

[3] –الرواية: ص: 231.

[4] –الرواية: ص: 233

[5] –الرواية: ص: 259.

[6] –الرواية :ص:281.

13 –شموس أمي:

من مقتنيات متحف نيويورك للفنون الجميلة.[1]

14 –الأرض الميتة:

موجود في متحف طوكيو لفن القرن العشرين.[2]

15 –طين البحر الميت:

اشترتها جامعة بروكلين.[3]

16 –عدوى الأرض:

لوحة عنونتها مي أجزاء اللوحة الثالثة بالفرنسية، 1–تربة النور، 2– الأرض المغتصبة، 3– الأرض الأخرى من مقتنيات متحف نيوجيرسي للفنون البصرية.[4]

17 –الأندلس جنتي الملتبسة:

اقتناها المركز الثقافي الاسباني بنيويورك.[5]

18 –قبر على حافة الحياة:

من المجموعات الخاصة لمي[6]

19 –ثلاثة أجساد الدوامة:

موجودة في معرض نيوجيرسي[7] **20 –وجه مكسور بالأسود و الأحمر**:اشتراها تاجر تحف أمريكي.[8]

21 –معطف والدي:

من مقتنيات متحف مدينة لوس أنجلس للفن.[9]

---

[1]–الرواية: ص:281

[2]–الرواية:ص:309

[3]–الرواية: ص :321

[4]–الرواية ، ص 335.

[5]–الرواية: ص: 340.

[6]–الرواية: ص:375.

[7]–الرواية:ص:385.

[8]–الرواية: ص: 406

[9]–الرواية:ص: 407

أهم المصطلحات:

كريما توريوم«CremtoriUm »:

هو فرن كهربائي، يعمل على درجة850° مئوية مما يسمح بتبخر القطع الخشبية للتابوت و الجسم الذي يتحول إلى غاز و غبار خفيف،ولا تبقى ألا العظام التي يمكن الإحتفاظ بها.[1]

سوناتا لاترافياتا :

لاترافياتا:

أوبرا للموسيقى الايطالي غوسي فردي، و أدت دورها الأساسي فيوليتا السوبرانو ماريا كالاس.[2]

سوناتا:

قطعة موسيقية عزفها"**يوبا**" على بيانو «ريتشارد سن»، وهي تماهي لأشباح «مي».

[1]- الرواية، ص 137.

[2]- الرواية،ص 21.

التعريف بالراوي:

واسيني الأعرج من مواليد 1945 بتلمسان، جامعي وروائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية و السوربون في باريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي المنفتحة على أفق إبداعي إنساني، تنتمي أعماله إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها.

حصل سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية، ونال سنة 2001 جائزة الرواية الجزائرية، على شرفات بحر الشمال، ومجمل أعماله الروائية، اختير سنة 2005 كواحد من خمسة روائيين عالميين كتابة التاريخ العربي الحديث روائيا، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته سراب الشرق، وحازت روايته كتاب الأمير سنة 2006 جائزة المكتبيين، وسنة 2007 الجائزة الكبرى للآداب الشيخ زايد ، كذلك حصل سنة 2008 على جائزة الكتاب الذهبي على روايته كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس ، في المعرض الدولي للكتاب. ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الانجليزية، العبرية.[1]

كما أنه حاصل على الجنسية الفرنسية، ويكتب أعماله الروائية بالعربية والفرنسية، وبعد أحداث الجزائر في تسعينات القرن المنصرم أقام واسيني في باريس بعد أن أصدرت الجماعات الإسلامية المسلحة دمه بسبب أفكاره المناهضة لهم، ويشير واسيني في إحدى مقابلاته الصحفية إلى أنه قد أصيب في أثناء كتابته رواية "سوناتا لأشباح القدس" بأزمة قلبية ألزمته فراش المستشفى مدى طويلة، وأنه يخصص ربع بعض أعماله الروائية للمستشفيات التي تعنى بمعالجة الأطفال المصابين بالسرطان، ويركز في أعماله الروائية السابقة على تاريخ الثورة الجزائرية ومعاناة المرأة أيضا.[2]

---

[1]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2010، ص4.

[2] – محمد عبد الحفيظ محمد الطحل: رواية القدس في الأدب العربي في القرن الحادي والعشرين ،أطروحة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسة العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس ، فلسطين د، ط ،2013، ص94-95.

بدون أن يلتفت وراءه، باتجاه بلاد المغرب ليموت للمرة الأخيرة على مداخل مدينته الأندلسية التي كانت تملأ رؤاه كلما ضاقت سبل الدنيا عليه.

* الثانية،

كنت في أوبرا لاسكالا بميلانو، قبل سنوات، أعزف للإمبراطورة على البيانو، في حفل تكريمي لماريا كالاس، عندما اتاتني أمي، مي (أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها) التي سرقها الموت مني قبل الأوان. نحن يحطى دوما حينما نظن أن الذين نحبهم معصومون من الموت. فقد شعرت يومها بنفس الألم الذي انتاب جدي على حين غفلة، فانكفأت في عزلتي على بيانو ريشاردسن، عازف هارلم الكبير، الذي ورثته أمي عن خالتها دنيا، وأغمضت عيني وعزفت أخيرا السوناتا التي استعصت علي زمنا طويلا. ولا أدري إلى اليوم كيف حضرت المقطوعة التي قضيت زمنا أبحث عنها بدون أن أعثر على استقامتها المرجوة. رأيت لحظتها أمي وراء ضباب الموت. رأيتها بعيني هاتين اللتين لن تعتسرهما النار كما تقول مي، وهي تعبر شوارع المدينة المندسة خلف نثار الأجساد ورائحة البارود. تدور في الحارات زاوية زاوية، وبابا بابا: الحرم القدسي الشريف، قبة الصخرة، المسجد الأقصى، باب الرحمة، حارة الشرفة وحارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينة وحارة المغاربة مع باب المغاربة، ثم حارة الأرمن وباب النبي داوود وجبل الزيتون، وحارة النصارى في الجزء الشمالي الغربي من المدينة وكنيسة القيامة والباب الجديد، وحارة السعدية وحارة باب حطة. كنت خائفا عليها من جملة ظلت ترددها على مسمعي: حذار من أن تصيح مثل الجرس المعلق في كنيسة مهملة، كلما مسته يد تداعى ألما ثم هدأ على أنينه وحزنه الأول. كانت تركض بلا توقف وراء الفراشات، في حي المغاربة وهي تصيح مثل أرخميدس، في غمرة عرس من الألوان: وجدتها...

وجدتها... سألتها: ماذا وجدت يا مما؟ قالت وهي تكاد لا تعير اهتماما لكلامي من كثرة انتشائها بالفراشات التي غطتها كليا: الألوان يا يوبا... ألوان القدس... تصور... وجدتها مجتمعة كلها في جناحي فراشة. فهمت ليلتها لماذا كان اللون هو انشغال أمي الأول والأخير. كان حياتها. وحتى عندما ماتت، فهي لم تمت ولكنها انتفت داخل الألوان التي اشتهتها.

* الثالثة والأخيرة،

عندما خرجت في ذلك الصباح الباكر باتجاه مطار ج. ف. كندي وسافرت نحو أورشليم، أرض لم أعرفها من قبل ولم تعرفني، إلا من خلال روايات جدي وأمي، محملا بثلاث جرات زجاجية صغيرة مليئة برماد أمي المعجون بنوار السنفسح البري كما اشتهت، وسيل من الوصايا المكتوبة. لم أضع أية لحظة. بعثرت محتويات الجرة الأولى في نهر الأردن. كان الخلاء موحشا ومخيفا. لم أسمع وأنا على حافات النهر إلا همهمات غامضة تشبه إلى حد بعيد نعيق البوم مختلطا بحرير المياه الهاربة ورائحة الموتى. أورثتني هذه اللحظة، الكثير من الخوف على الرغم من أن الشيخ الطاعن في السن، مرافقي المجرب والعالم بالبلاد وأهلها ولغتها، طمأنني كثيرا. لم أجد صعوبة في نثر الرماد، فقد ساعدني فصل الشتاء إذ كان سطح المياه مرتفعا. ثم مددت يدي نحو وصيتها الأولى التي كانت في جرابي، وقرأتها بصوت عال كما وعدتها: يا نهر الأردن، يا صرخة الأنبياء المكتومة، الباحثين عن مأوى لهم في تدفقك الأبدي، لقد جئتك بألمي وذاكرتي متحدية كل الفواصل والحدود، فخفف من وطأة الحرائق التي تأكلني وتأكل كل من اشتهى هذه الأرض فأحبها حتى احترقته كما تحترق الفراشات النبيلة. يا نهر الأردن، كن سخيا فقط كما تعودت عندما يعبرك الطيبون الذين لا رفيق لهم إلا خيباتهم ومنافيهم وأفراحهم المسروقة. الجزء المتبقي من محتويات الجرة زرعته في طريق قادني نحوه مرافقي

الشيخ الطاعن في السن، الذي كان يعرف القدس القديمة زاوية، زاوية، وحارة حارة، وعائلة عائلة، وكأن خريطة المدينة القديمة كلها ارتسمت في ذهنه أبديا. كنت أبعثر رماد أمي المعجون بنوار النرجس البري، كمن يزرع حقلا مبنيا بسماد الروح، من حي المغاربة الذي أصبح امتدادا للحي اليهودي حتى مقام سيدي يومدين لمغيت. أوقفني عسكري إسرائيلي وسيم، مدجج بالأسلحة، عند حائط البراق وقال لي: ماذا تفعل؟ قلت: أخط طريق أمي حتى حائط البراق ومقام جدها الأول. ابتسم. لابد أن يكون قد ظنني مجنونا، ثم قال: أنت في مواجهة حائط المبكى ولا يوجد في عمقه، كما ترى، أي مقام؟ ثم سألني من أين؟ أخرجت جوازي من جرابي وقدمته له. هز رأسه وقال بابتسامة عريضة بلدت قليلا من محياه الجميل: أمريكان؟ welcom...welcom. أعاد لي الجواز، ثم التفت إلى شأنه يحرس المصلين ويلعب بحزام سلاحه. أنهيت عملي حتى وصلت مقام جدي الذي لم يعد اليوم له أي أثر، وقرأت فاتحة الغياب عليه كما سلمتها لي أمي وهي تلح على وقوفي باستقامة عندما أواجه جدي الأندلسي: باسمك يا جدي الذي سرقته أندلسه الغانية، يا فاتحة الروح العالية، أتلبس الآن بالمكان الذي شيدت عليه عوالمك حيث لن تمسسك يد قاتلة ولن يطالك نفس كريه. فما يزال في الروح يا جدي، شيء اسمه رائحة الأرض الأولى. عدت إليك لأني وقعت بين هلاكين، لا استطعت العودة نحوك وتنفس تربتك والموت في حضنك، ولا تمكنت من نسيانك والالتفات نحو مقابر الأراضي التي احتضنتني. وبعد يومين من الدوران ومساعدة الدليل، وجدت قبر عائلة أمي التي كان الشيخ يعرف البعض منها. قبر جدتي لم تكن به أية إشارة خاصة، سوى ما خط على حجرة قديمة بالطباشير: إنا لله وإنا إليه راجعون. هنا تنام المخلصة لربها وأهلها، ميرا بنت الحاج سليمان المغربي... كنت سعيدا أنني عثرت عليه لأن الكثير من المقابر أزيحت من أمكنتها وبنيت عليها بنايات ودوائر

حكومية بحجة أنها قديمة وأن ضواحي القدس ضاقت.
مددت يدي نحو الكتابة وحاولت بأحد أصابعي محو أحد حروفها، فانمحى بدون أي مجهود. وقبل أن أتساءل كيف استعصت هذه الكتابة الهشة كل هذا الزمن، قرأ الشيخ الطاعن في السن حيرتي، فقال: هل تعلم يا ابني، أن حارس المقبرة لا يفعل شيئا آخر غير هذا، منذ أكثر من نصف قرن، لا يعمل إلا على إعادة الكتابات. كلما سقطت بفعل العطب، أو هبت رياح رملية عاتية وانمحت العلامات والآثار، عبر القبور القديمة، قاطعا كل المسالك بدون استثناء، وأعاد تخطيط أسماء القبور التي بلا شواهد جديدة، لكي لا تموت أبدا. ويشكر الله أن الناس أصبحوا اليوم يضعون شواهد، يتنافسون في أناقتها، مكتوبة ومحفورة على قبورهم مما سهل من مهمته. قلت للعرافي نؤجل ذر الرماد للغد لأن الشمس طلعت وأمي أحت على وضع الجرة في الظلمة الأولى من الفجر الجديد إذ تكون شهية الأموات مفتوحة للسماع كما كانت تقول لها أمها. ثم سألته عن قبر يوسف، قال: يوسف من يا ابني؟ قلت: لم أسأل أمي. لم يستطع الشيخ الطاعن في السن أن يكتم ضحكته وهو يتكئ على شاهدة عالية لقبر منسي. أخذني من يدي وأراني أكثر من عشرين قبرا بنفس الاسم. قلت له: هذا يكفيني، فالمسألة رمزية لا أكثر. ونثرت فوقها كلها بعضا من الرماد المتبقي من الجرة الثانية ثم قرأت الوصية التي كانت هذه المرة محفوظة في عمق صدري مخافة أن تتساقط أو يصيبها البلل من جراء الأمطار التي بدأت

كنت من سكان هذه المدينة الصامتة، التفت نحو شجرتنا الأولى، الزيتونة القديمة الملينة بالحكايات والرسومات، ليبا أختي، غادرت المكان ولن تحرسنا بدءا من هذه اللحظة. ستجد معلقة عليها، أصداء أول وآخر قبلة لنا. هذا كل ما استطعنا فعله في غفلة من سننا. فلا أنت ارتكبت معي إثم الطفولة الأولى، ولا أنا وجدت العمر لغوايتك كما اشتهيت أن أفعل. ثم حبيبي،

الدنيا لم تكن عادلة معنا، ربما لأنها لم تكن لنا أصلا. في فجر اليوم التالي وضعت عند رأس قبر جدتي ميرا، الجرة الرخامية الصغيرة التي كتب عليها اسم أمي بالحرف النافر المذهب: مي بنت ميرا. وختمت عليها صورتها التي طليت بمادة بريقية حافظة، فتحول الإناء إلى إيقونة جميلة. ثبتُّ الجرة جيدا، وأنا أخرج الورقة من جيبي لقراءة الوصية، انتبهت فجأة إلى أن مي لم تذكر اسم والدها. لم أتساءل لماذا لأني عرفت أن قلب أمي كان مجروحا حتى وهي تموت. لم تكن أمي تعرف أشباح والدها ولا أسرار لارا التي خرجت من غيمة هاربة لم يكن أحد يعيرها اهتماما. قرأت : ألبسني يا ميرا، يا يما ودثريني برحمك الذي لم يجف ماؤه. وحدك بقيت جليلة مثل مريم التي أحبتها بجنون وكأنك من ذريتها على الرغم من ظلم العيون الهمجية. ها أنا ذي يا يمّا قد عدت لك ولا شيء معي إلا بقايا رماد العمر وأسئلتي المعلقة. بك كنت أنا، وبدونك عشت وحيدة. عذرا يا يما، لم أشبع من وجهك ولا من حليبك. عذرا لأني تركتك وحيدة أمام الموت البارد وهربت بجلدي نحو مكان لم أعلم أنه كان موتا آخر ملفوفا في قطرة نور.

وضعت بعض النقود على القبر عملا بنصيحة الشيخ الطاعن في السن، قال لي إنها لخدام المقبرة لأنهم يعيشون على الصدقات التي تترك لهم، على شواهد القبور. بها يشترون حاجيات التنظيف من فؤوس ورفوش ومناجل وطباشير للكتابة.

ونحن نهم بالخروج صاح الشيخ بأعلى صوته ملتفتا صوب الزاوية الشرقية للمقبرة:

- يوسي... يا يوسي... وينك يا بوي؟ أعرف أنك هنا، ليس بعيدا عنا. أخرج وخلصنا. مر على قبر آل سليمان المغربي، تركنا لك شوية مصاري، مشان تشتري الطباشير ومستلزمات تنقية المقبرة من الأعشاب الضارة وعشاءك. يا الله يا يوسي، ورجيني حالك. يا الله يا بوي... بكفي ملعنة... كانت الشمس قد بدأت في نشر أشعتها الأولى عندما خرج حارس المقبرة من عمق

النباتات البرية العنداة، وأشر لنا مبتسما، من بعيد بيده أن نعم، ثم اتجه نحو قبر جدتي ورماد أمي. قوة الضوء محت كل ملمح من ملامحه، فبدا لي كالشبح يسرح بين القبور.

عند بوابة المقبرة بالضبط، عندما هممت بالخروج، سمعت صرخته التي مزقت صمت المكان وهزتني من داخلي، كانت تشبه عواء ذئب داخل عزلة ضارية: يا الله لماذا تخليتَ عنا جميعا، ألم يكفك ما فعلته بي وبها؟ ثم التفت نحو الفراغ وغرق في نشيج طويل قبل أن يواصل: أهذه أنتِ الآن تعودين؟ لماذا؟... لماذا فعلتِ كل هذا يا مي؟ حرام عليك. كنت سعيدا في هبلي ويقيني أنكِ ضعتِ في بحر الظلمات؟ أي ريح هبت عليكِ يا ابنة أمي؟ أي نار أكلتكِ وأي زمن ابن كلب ساقكِ نحو التيه؟ أردن أن ألتفت وأركض نحوه وأبوس يديه وقدميه وأترجاه أن يصمت، وأعتذر منه لأني أيقظته من غفوته التي دامت أكثر من نصف قرن، لأني شعرت بنداء غريب في داخلي وبأني ارتكبت جرما في حق صمته، ولكن الشيخ الطاعن في السن نبهني بحدة أوقفت حماسي: لا تفعل، أرجوك لا تفعل، إنها بداية نوبات يوسي الذي فقد كل شيء حتى عقله منذ نكبة 48 ولا رهان لديه إلا التذكير بالأموات. يوسف أو يوسي كما يسميه جميع القدسيين، سيدخل بعد قليل في حالة جذب، يستحضر فيها أمواته وامرأته التي سرقها منه قتلةُ النكبة. لا تلتفت أرجوك. امش بسرعة. لكن صراخ الرجل زاد تمزقا ووضوحا: أهذه أنت يا مي تعودين رمادا في جرة من رخام إلى أرض الأشباح؟ لقد سرق كل شيء حتى ما احتسبناه طفولتنا، فلماذا عدتِ يا الله؟ كنت مرتاحا بدونك. كيف تعديتِ على خلوتي ولم تمنحيني فرصة الموت كما أشتهي؟

أصبت بحالة ذعر داخلية تشبه الرجفة التي أحسستها وأنا أنحني على مياه نهر الأردن لبعثرة رماد مي على الماء وشممت الرائحة نفسها. كرر الشيخ

الطاعن في السن تحذيره عندما لاحظ حيرتي: أنت غريب على هذه الأرض، من الأحسن لك أن لا تلفت، فيوسف في حالة فقدان العقل ولا أحد يدري تبعات النوبة التي تنتابه الآن والتي قد تستمر معه شهرا بكامله. هو هكذا دائما كلما شعر بقرابة روحية مع الميت، خصوصا إذا كان امرأة.»

لم أتوقف ولكني زدت ركضا وراء الرجل الطاعن في السن. عندما التفتُّ للمرة الأخيرة رأيت يوسف، يعانق الزيتونة العالية بمحاذاة المقبرة، ويبكي. كنت خائفا من صدفة غريبة كانت تشتعل في داخلي، تشبه الحقيقة التي ارتسمت فجأة في رأسي. حاولت أن لا أصدق أي شيء، فلم تكن لدي أية رغبة في حمل أشباح أمي التي قتلتها ونخرتها وحولتها إلى شجرة ميتة. كنت خائفا من يوسي لأنه كان يشبه، بشكل مفجع، يوسف المختوم في كراسة أمي النيلية ، ويحمل نفس نداءات طفولتها الغامضة ونفس رائحتها.

الفصل الأول
عطش البحر الميت

اليوم، أشياء كثيرة تغيرت. الدنيا نفسها صارت شيئا آخر. بعدما هدأت كل الآلام والتأمت بعض الجروح ونسيت صرخة يوسي المفزعة التي صاحبتني مدة طويلة في أحلامي وكوابيسي، وانتهيت من تدوين حدادي كما اشتهيت، أصبحت لا أرى شيئا سواها في قمة ألقها كما في سنوات تفتحها الأولى. كلما أغمضت عيني المنغمتين من مشقة الموسيقى والعمل الدائم، رأيت هي تقوم من بقايا رمادها كطائر الفينيق، وتتحول إلى فراشات لا متناهية خطت على أجنحتها دوائر لا حصر لها وألوان بهذاق البرتقال واللوز، كلما نزل الليل، أضاءت مدينة الله اليتيمة، أورشليم، المنكفئة على عزلتها وجبروت صمت موتها المتواتر.

يوبا

-2-

1- ما كتب على ظهر صورة إيفا كراوس موهلر.

قد تكون هذه هي الحماقة التي تفاديتها طوال عمري، والتي قد تودي بحياتي ولكني لم أعد قادرة على تحمل غيابك عني.

هل تدري أن شوقي إليك يقتلني؟ مَن الغبي الذي قال إن عواطف الألمانيات باردة وأنهن مثل أحجار البازلت، ثقيلة وبلا صدى؟ أي وغد سطر، بجهل، قانون العواطف البشرية، ووزعها لا بحسب الأحاسيس الفردية الأعمق، ولكن بحسب شهوات الخرائط البشرية الباردة التي خطها المعتوهون الذين لا يعرفون شيئا عن دواخل الإنسان وغاباته النفسية؟ معذورون في جهلهم. هؤلاء لم يعرفوا عاشقا مثل غوته وشيلر، ولم يتحسسوا مجنونا عظيما كنيتشة ولا اقتربوا من رهافة باخ.

كم مر من الزمن الذي يفصلنا؟ زمن بعثرنا مثل ورق أشجار هزتها رياح خريفية عاصفة. لقد ضاعت مني التواريخ حسبي، ولم تعد إلا علامات مرصوفة بإتقان على المفكرات الكارتونية المعلقة على الحيطان. كلما تأملتها غامت وتضاءلت، ثم انمحت لتتحول إلى آلام وهزات عنيفة، تنخرني من الأعماق.

أتساءل أحيانا، هل ما زلتَ تعرفني؟ هل مازلتُ أعني لك شيئا عَبرَ حياتك ذات يوم لينغرس فيك كشجرة مسحورة؟

يبدو أنك نسيت كل شيء، حتى تفاصيل وجهي الطفولية بدأت تنسحب. لقد تغيرتُ كثيرا ولكن ملامس أصابع يديك مازالت على جسدي وعلى

رأس الحلمة التي رضعتها لأول مرة، في الزاوية المظلمة، داخل المستشفى الألماني في القدس. كنت تمص وأنا أحاول أن أنهيك وأحذرك من أن يرانا أحد، وفي أعماقي شهوة مجنونة كانت تجرفني نحوك. لكنك لم تتوقف وكأنك عثرت على حليب الجنة الذي كانت خيالاتك تحفل به. ثم احتضنتني بجنون وحملتني على سرير المرضى ولم تكلف نفسك حتى غلق الأبواب. قلت لك اغلق الباب وأنا أتمنى أن تظل علي مثلما كنت. لم تسمعني. كانت الساعة بالضبط تشير إلى الثالثة فجرا وكل شيء خال من الحياة إلا أنا وأنت. كنت أعرف أنك تركت كل شيء من أجلي، زوجتك وابنك، أصدقاؤك وأهلك، وفرقتك العسكرية. لا أتصور أن جنونا مثل ذلك سيتكرر يوما، ليس لأن الليلة تلك أثمرت حبيبتي الرائعة نارا، ولكن لأننا كنا خارج كل منطق مستقر للحياة. كان يمكن أن أطرد من عملي، ولكني كنت سعيدة أن لا أحد رآنا. يبدو أن ليلة البدايات تبقى عالقة في الذاكرة كاللمعة الجميلة التي تستمر معنا حتى الموت. جمال تلك الليلة وأساها العميق، أنها لن تتكرر أبدا حتى ولو شحذنا لها كل حواس الدنيا. أحسن. لأنها لو عادت مرة أخرى بنفس القوة، ستقتلنا من فرط عذوبتها.

لكن. لا أطلب منك الشيء الكثير بعدما خربتني حادثة فقدانك، تذكرني فقط وقل إن امرأة أحبتني بعد أن وضعت حياتها كلها على حافة المخاطر الكبرى. تذكرني بقلبك، بجسدك، بلمسك، ببصرك، بلسانك، بأصابعك الناعمة، بكل حواسك الخفية، وبعدها إذا لم تلق، ليس مهما.

شقيّتك إيفا.

2- *ما كُتب في الرسالة الملتصقة بها.*

عزيزي حسن.

لا تؤاخذني على كلامي السابق، كنت فقط أريد تذكيرك أني مازلت هاهنا، بالضبط بالقرب من نبض القلب حيث لا يمكننا الكذب على عواطفنا. حبيبي الذي لم أعرفه إلا قليلا وكأني عرفته منذ قرن. فقد منحت قلبي كل الضمانات التي كان ينتظرها، وهذا وحده كان كافيا لكي أسقط بين يديك كقطرة المطر الأولى المليئة بالصفاء والعفوية.

هل تدري أن غيابك متعب، مثل الفجوة العميقة التي لا يمكن ترميمها؟ موتك أنطفأ وأبوابك مغلقة؟ لقد حربت فتحها ولكني لم أفلح، فزاد إحساسي بالاختناق والوحشة، وأخشى من الزلل القاتل، لأنه كلما زاد شعورنا بالضيق، توافرت بقوة، إمكانات الخطأ والانزلاق المميت.

هل تدري؟ قد تكون هذه آخر رسائلي من القدس. فقد رتبت كل شيء لمغادرة المكان والذهاب إلى مدينة أوروبية أكثر أمنا، لا أستطيع ذكرها الآن بسبب عمون قلة المخبرين والهاجاناه التي تتعقّب كل شيء، مدينة أنا متأكدة من أنك ستحبها، ليست بعيدة عن مسقط رأسي. إذا أردت أن تترك نيويورك وتأتي، فأنا أنتظرك هناك، وسأحمرك ريثما أصل إلى تلك المدينة.

إلى هذه اللحظة، وبعد سنوات من انتهاء الحرب، ما زلت سجينة في القدس ولا استطع الخروج، لكني متأكدة من أني سأخرج قريبا، لقد رتبت كل شيء. أشعر أحيانا كأني بمجرد خروجي من القدس، وعبوري الحدود، سأختنق قبل أن أنتهي من الكيلومتر الأول المفضي إلى العدم. ومع ذلك،

لم تعد القدس تعرفني ولم أعد أعرفها. شيء فينا ارتبك بعمق. عيون المخابرات لا تضيع أي وقت في مطاردة من أسمتهم قتلة الذم اليهودي. لقد قتلوا الكثيرين ظلما. حتى الآن، لم يعرفوا مكاني وإلا لما ترددوا في قتلي وقبل من بلويني. يقولون عني إني كنت من وراء ترك العشرات من اليهود يموتون عند باب المستشفى الذي كنت أعمل به. لم أفعل ذلك إلا مرة واحدة، مات على إثرها صبي كان في حجر أمه ولم أكن أملك الدواء المناسب له. فقلت للمرأة اليهودية المهاجرة، ذات الأصل البولوني: لا يوجد دواء لابنك، كررتها عليك أكثر من عشر مرات! عندما شتمتني وهي تستعد للقيام، قلت لها: اذهبي إذن عند ابن غوريون، وخليه يحصل على دواء لابنك. لم تكن البلاد قبل الهجرة بكل هذه الأحقاد العمياء، هم من تسبب في هذا الخراب. كنت أكره اليهود الروس والرومان والبولونيين، ليس لأني نازية كما أشاعوا ذلك عني، ولكن لأني كنت أرى فيهم رأس المخلوقات وأكثرها عطالة من الناحية الإنسانية. غطرستهم لا حدود لها. ربما كنت مخطئة، ولكني مازلت أعتقد أنهم هم من دمر النظام القائم بين المسلمين والمسيحيين واليهود، وزرعوا كما من الأحقاد التي لن تمحى بسهولة. أعرف أن التاريخ جبان ولا يتحرك كعادته إلا بعد فوات الأوان، ولكني متأكدة من أنه سيأتي يوم وتظهر فيه هذه الحقيقة للعيان. ربما كنت مخطئة، ولكن أفكار هتلر المعدية أعطتني كل المبررات لفعل ذلك. ليس حبا في هتلر ولكن رفعا للظلم الذي ألحق بنا. أعرف أن ملفي أسود ولن تشفع يهوديتي من أبي أمامهم، فهي غير محسوبة ما دام الدين مقرونا لديهم بالأم. أنا لا أدري كيف أكافئ العائلة المسيحية التي أعيش تحت سقفها والمستعدة للموت مقابل أن أظل حية، مع أني لم أفعل شيئا سوى أني أنقذت رب العائلة من موت كان مؤكدا. قتلته بعد يومين رصاصة طائشة في سوق القطانين. تعبت وأكاد أسلم أمري للقتلة لو يضمنون لي يوما واحدا من الحرية في القدس؟ لكاتف ضدي غيابك والعدلة المفروضة علي. أنتظر الآن الفرصة للخروج من هذا الضيق الخانق، بعد أن قضيت زمنا طويلا في انتظارك. كل يوم أستحضرك وأسمع خطواتك بلا جدوى.

أليس جنونا؟ أنتظرك وأعرف سلفا أنك لن تأتي.

(...)

حبيبي حسن،

أعود إلى رسالتي التي ظلت مدة طويلة ناقصة، ولم أتمكن من بعثها. أنت في ذاكرتي دوما خيطا من نور مفتول بأشعة الشمس التي لا تطل على غرفتي الصغيرة، إلا قليلا.

يبدو أن مهالك الدنيا سرقت منك ذاكرة الأشياء الصغيرة. هل نسيت يوم ميلادي؟ في مثل هذا اليوم الشتوي انزلقت من رحم أمي شهرين قبل الوقت وكأني كنت مستعجلة للوصول إليك. لم أمكث في بطن أمي سوى سبعة أشهر وسرقت الشهرين من زمن لم يكن لي، ومن فضاء لم يكن من الممكن المكوث فيه طويلا.

قلت لك عندما تريد أن ترحل نحو مدينتي تعال ولا تسأل. النمسا ليست آخر الدنيا، وفيينا ليست بعيدة عن برلين. ستجد امرأة تنتظرك بشغف عندما

تستقيم الأمور ويصبح البشر بشرا. والناس ناسا والدنيا دنيا. لولا العائلة المسيحية الطيبة التي أتراسل معها باسم مستعار لما تحصلت على عنوانك ولكني كنت مصرة على الحصول عليه مهما كلفني الأمر. عندما جاءتني الرسالة التي بها عنوانك شعرت بجمة انفتحت ولكنها سرعان ما انغلقت لأني لم أعلق منك أي جواب. ربما لأنك أنت كذلك خائف على حياتك. أو ربما أنك غيرت عنوانك لكي لا يعثر عليك القتلة.

لا أدري لماذا كل هذا العمى الكلي. الحروب عمياء وبتركب فيها الناس أبشع الجرائم. لست أنا من قاد اليهود إلى المحرقة. ولا من اقتفى آثارهم ومخابئهم ليمحوهم. الذين اخترعوا المحرقة هم من يشغلها اليوم ضد الآخرين في شكل اعتذار لما صدر منهم ضد اليهود. يتبادلون معهم المحبة، بعد أن اعتذروا لهم عن جريمة الهولوكوست. وهل يكفي الاعتذار عندما تكون ملايين الأرواح تتساءل فقط لماذا قتلت؟ لا مسؤولية لدي فيما حدث ولكن لو يقدر لي أن أعود ثانية للمقاومة، ساحمل نفس السلاح وأقاوم الصهيونية، فهي أخطر من النازية. في الجوهر، لا تختلفان أبدا، العرقية الكريهة والأساطير الدينية العمياء واليقين المجنون بخطا البشرية جمعاء في حق الأقلية.

(...) لم تعد القدس إلا ذكرى جميلة على الرغم من تعاستها. كلما اشتهيتك في فيينا، استحضرتك بالاستماع إلى موسيقى فاغنر، وأدفن خوفي وعزلتي في ملاحمه المذهلة، فأحدثني عالقة بيدك اليمنى، أدخل برلين وأهيم في شوارعها وباراتها قبل أن أندفن بلذة، في مسارح بايروث التي يهدا

فيها كل شيء إلا الروح العالية التي تنسحب من الأجساد وتبدأ في الطوفان بخفة على جميع الرؤوس. وقد أنسحب نحو مدينة فيمر[104] التي استغلت حجارتها السخية كبار الفنانين والأدباء والموسيقيين والمسرحيين. اشتهي في غفوتي أن أدفن كل شيء إلا ملامح وجهك، فهي تمنحني الرغبة العالية في الحياة والاستمرار. عندما كان كل شيء مغلقا علي، كنت أستنجد في عزلتي، في البيت المسيحي الطيب، الكتب التي لم تبرحني أبدا. كنت دائما أقول أكبر واق من الجنون والموت المجاني هو الكتاب. تحيلت حتى مشهد موتي وهم يدفعون الباب بعوه علي. أن أقي صدري بالكتب الألمانية التي فتحت عيني عليها. قرأت جنون نيتشه وهيدجر وقصائد شيلر المذهلة التي جعلتني ازداد هشاشة، وليس غريبا أن يتوفى الذي عمى له نشيد الفرح في سيمفونيته التاسعة وفردي غويسبي، كان يحبانه بجنون. وقرأت صديقه غوتيه الذي كتب معه كزينيس[105]، التي تضعني قاب قوسين أو أدنى من الجنون الجميل. يبدو أن في شيء قوي قد تضامن مع الموسيقى والشعر ويرفض أن يموت أو يستسلم للخوف الذي يحيط بي من كل جانب.

لا أدري إذا ما كنت ساتمكن من الانتهاء من هذه الرسالة. فقد تركت ورائي مدينة حزينة تفرش يوميا جنائزها في الساحات العامة، في الكنائس والمساجد العتيقة. ينزل الليل بسرعة على جراحات القدس وأينها. لقد صارت المدينة تعلق

[104] Weimar.
[105] Xenies (1797)

وابها مبكرا بينما الأمطار التي تنقر نافذتي
مفزولة. لا تتوقف عن النزول. أتعلم أي حزن
حدثه المطر في؟ مثلما تحدثه شفتاك وهما
مضمان بدف، حلمتي النهد الموردتين الملتصقتين
الرغبة والحياة. أراك بتيما داخل كل هذه الوحشة.
ا... لو فقط كنت تدري أن حبك يكلفني عمري،
نه مثل كل الأشياء الجميلة. كثير الدفق، وقصير
عمر.

أضع رأسي على الوسادة وأحاول عبثا أن أنام
إضغط كثيرا لكي لا أحس بكل هذه الشجون
لطاعية. لا شيء يسعفني الآن، حتى وجهك صار
ورة مني وينزلق كالماء. أحاول أن أضع ملامحه
ين كفي ولكنه بسرعة يتسرب من فجوة ما
يلتبس مع النور المتسرب من النوافذ الممطرة.
ا لا تحكي لي عن أشياء لم أكن قادرة على فهمها
لكني عندما فهمتها صار من الصعب علي اللقاء
ك فقط لأقول لك كم كنت على حق، حبيبي. لقد
دافعت عن أرضك مثلما دافعت عن حقي في أن
كون بشرا وليس مجرد قمامة يعبث بها الحلفاء كما
يشاءون. كم أشتهي الآن أن أستعيد تلك الليلة
التي جمعتنا. أيعقل أن تلتبس اللحظة المعاشة
بالحلم؟ كنت أفكر فيك وبأضواء مدينتك التي
سرقت منك وبمدينتي التي أحرقت على رؤوس
دويها. ماذا فعل المنتصرون ببرلين سوى حرقها
وإبادة سكانها؟ كان الأمريكان يقولون عن اليابانيين
نه لا يوجد نساء ولا أطفال مادام الكل يتدربون
على حمل السلاح للدفاع عن مدنهم، ولا يوجد
ناربون وغير نازيين ما دام الكل سار في ركب هتلر،
وعندما اندفع الروس والإنجليز على برلين لم يكونوا

أحرم ولا أفضل من غيرهم. أية كذبة تلك التي
يستترون لتخبئ الثقيل المنظم؟ الذين دفعوا بك
إلى هجر مدينتك لم يكونوا أكثر من قتلة. والذين
احتلوا برلين، تحولوا بفعل القوة إلى نازيين جدد،
سرقوا أموال الألمان ومدخراتهم البنكية بعد أن
أ... إنوهم. وفتحوا المحتشدات، وقتلوا الناس
بالعشرات ظلما. في محتشد پوزن[106] ببولونيا،
طلبوا من السجناء حفر قبورهم ثم دفنوهم أحياء.
في أمكنة أخرى، في محتشد دارمشتادت[107]،
الضخم الذي لا يختلف في أي شيء عن
المحتشدات النازية، شنقوا المئات لأنهم رفضوا أن
يصفوا بأنفسهم تهمة لم يرتكبوها. أنا متأكدة من
أن الألمان سيتكلمون، عندما تهدأ ماسي الحرب
والخوف وستكون لي فرصة أكيدة لأقول ما رأيته
في الندس.

حبيبي... حسن،

أية امرأة ستصادفك في تلك الأرض اليابسة،
في غيابي، وتعيد لك ألق كل ما افتقدته، قل لها
أحبك إذا أحسست بذلك، وقل لها أيضا أنك تركت
وراءك امرأة لا حماة لها إلا النور الذي يدخل من
النافذة محملا بعطرك وأشواقك؟ قل لها ثمة امرأة
مصابة بجنون رجل لم تعش معه إلا ليلة واحدة
تساوي اليوم عمرا بكامله. وهل سيكون علي أن
أشكرها لأنها أعادت لك الحياة، أم أكرهها لأنها
سرقت جزءا من ذاكرتك الحية؟ هل أخفيك غيرتي؟
أشعر بمرارة قاتلة كلما أحسست بظل امرأة يعبر
جسدك الذي لم يكتب له أن يرتاح قليلا من الهموم

[106] Posen camp.
[107] Darmstadt camp.

أسواق المسروقة. لقد اخترتَ حبيبي أصعب مسالك وأقساها. أراك تحكي عن شيء لا أفهمه، من صداه العميق يصلني قويا لأنه يدخل في مسامات بلا استئذان. أفكر فيك كثيرا وبالمدينة التي احتضنتك الآن، وبموسيقى الجاز التي تسرق بين متسللة عبر الأدخنة الكثيفة للمقاهي شعبية. من هي تلك المرأة القوية التي أعادت ي أصابعك الحياة وسمحت لك أن تعزف لحنا هاربا لى كل تفاصيل جسدها المضيء؟ لو تعلم كم هو اس أن تفتح عينيك على عالم لا يرحم طفولتك! أنا اشفة لك مجنونة بك مع وقف التنفيذ، ليس لأني أملك الجرأة، بل لأن حولي في الخارج عالم ذابح بلا رحمة. قاسية هي الدنيا حبيبي، قاسية ذا، ألا تظن أنه ليس من العدل أبدا أن أكون بكل ذا البؤس وهذه القسوة الخانقة؟ ولأنني لا أريد ك أحقد على حماقات الله، أشتهي أن تعرف كل شيء عني وسط هذا العالم الذي يتماوج ظلما. يد فقط أن أحبك. وأن أقبل بحماقة المستشفى لجميلة التي حملت فيها منك بطفلة مذهلة سميتها يارا لأني أعرف أنك كنت تحب هذا الاسم؟ قد كبرتْ وصارتْ تسأل عنك كثيرا. لقد أخرجتها من ائرة الخطر، وهي تعيش اليوم في مدينة مسالمة ين أهلي. تنمو كزيتونة قدسية. لا تخف عليها، هي جميلة وصلبة. ستراها عندما تستقيم الأمور بكف القتلة عن مطاردتك وعن الركض المستميت ورائي. كلما رأيتُ عيني يارا المليئتين بالنور، شعرت بأن لحظة جنوننا كانت أصدق شيء في علاقتنا، وأن الله الذي أخلى المدينة، لم يتخل عنا.

أيها الشقي الذي نسي أن جزءا منه ينبض دائما الحياة في غيابه. أشعر أحيانا بأني عبرت مغمضة العينين بمحاذاة كل ما هو مهم؟ ولكن أجمل لحظة مهمة تستحق أن تذكر، عندما أبدأ في تعداد كل ذكرياتي في الدنيا، هي وجهك الذي لا يموت أبدا في ذاكرتي ودهشة يارا وهي تكتشف صورتك المعلقة في صدر الحائط العاري إلا منك. أنا أدفع حياتي كلها مقابل أن أراك سعيدا. أن أمنحك كل ما يعطي معنى لحياتك. وأشتهي أن أكون أمامك شهية كقطرة مطر. وأغمض عيني بحب لا أسمع إلا صوت البحر الميت وهو يداعب قدميك بموجاته الثقيلة.

لا يزال المطر ينزل في الخارج، باردا وقاسيا وشجيا، ولكني أشعر بدفء خاص كلما اجتاحني وجهك الجميل الذي لم يتخلص بعد من كل دهشة الطفولة والطيبة العفوية. كم أنت دافئ عندما تصوب نظرك نحو المبهم الذي لا يأكلك ولا يبعدك عني إلا ليدخلك في بهيل المشتاق.

ها أنا ذي الآن أشعر بكل أغاني المدينة المسروقة تأتيني دفعة واحدة. في برلين مثل يقول: إذا أحببتَ، لا تضيع وقتك في تعداد الخسارات الهامشية، لأنك ستضيع الأهم: متعة أن تحبي. وأنا أحببتك ولهذا لست ناوية على أن أخسر كل شيء. لقد أجلت لقائي بك كثيرا وسألت عنك كثيرا. وصرت أعرفك لدرجة أني لو كنت أريد إيذاءك ما ترددت لحظة واحدة.

حبيبي، كلام كثير يدور حولي، أنت تعرفه جيدا، أقرأه في عينيك كلما واجهتك، ولكنك تخجل من أن تفتحه أمامي. هل لي أن أقول لك اليوم أني لست

ة ولا أحب هتلر إلا من حيث أنه أراد لألمانيا أن
ون شيئا آخر أمام حلفاء فرساي القساة
ظالمين الذين ظنوا أنفسهم سادة الدنيا. فقد
د هتلر للألماني، ولو بالوهم، حقه في أن يحلم
قوة ويتقدم من الذين وضعوه تحت أرجلهم. أنت
رف جيدا ما معنى أن يذل إنسان في تربته.
رسة الألماني منبتها الذل الذي فرض عليها من
خرين، قبل أن يتحول هو بدوره إلى طاغية صغير.
تلر ليس قائدي ولكنه مبرر تورطي على الكذبة
جيدا. لم يكن المفتي، الشيخ الحسيني نازيا إلا
القدر الذي يقربه من رجل يعرف جيدا ما معنى أن
ذل إنسان ويسحل على الأرض ككيس زباله.
لعالم سار في مسلك غلط، وما يزال مستمرا فيه
حتى النهلكة. القوة مقتل الواثق من نفسه كثيرا.
اعذرني على ثرثرة ليس هذا وقتها، وعلى كلام
قد لا تبدو لك مهما، ولكني أريدك فقط أن تعرفني
جيدا وأن تدرك أن حبي لك كان صادقا ولم أكن
معلبة بأن أربح بحبك وهشاشتك نحوي، نازيا جديدا
يضاف إلى جيوش هتلر التي لم يكن ينقصها البشر
في تجسيد جنونها.

أحبك ولا أطلب منك شيئا يخل بنظامك الحياتي.
أعرف أن حربك عادلة، وأعرف أنك لن تستطيع إنقاذ
نفسك بسهولة وأصبحت مثلي، كل رهانك هو أن
تهذب قاتلك إلى أقصى درجة ممكنة قبل أن
يدركك. أملي أن تتوصل إلى الخروج من هذه
المحنة بالشكل الذي تراه مناسبا. أمام الموت
تبتدع كل حيل البقاء الممكنة. أتمنى لك فقط أن
تظل حيا، ربما التقينا في مكان ما في هذه الدنيا
التي ضاقت على ذويها؟ أنتظرك غدا، بعد شهر أو

بعد مائة سنة، لا يهم، في أي أرض، وبالنجاة من
بقعة أخرى أرحم، لأن عصابات المخابرات
العسكرية، استولت على كل شيء، حتى على
الهواء والماء وقطرة الحياة.

عندما كنت في القدس، لم أذهب أبدا عند جبنا،
التي لم أكن أعرف أنها ماتت بسكتة قلبية، حتى لا
أحرجها وأجرح ذاكرة زوجتك. عصابات الهاجاناه
كانت تطوف كل الأمكنة ولا تمنحنا أية فرصة
للتنفس. هل على حبيبي أن أذكرك أنه عليك أن
تفادى أن تقول عدو عدوي صديقي. عدو عدوك قد
يكون عدوك. هتلر الذي يكره اليهود، ليس أكثر حبا
للعرب ولو أن الدعاية النازية ملئت الأدمغة الشعبية
بالكذب الجميل. أقف معلا في جنونك المستحيل،
لا لأني نازية ولكن لأني أحبك فقط وأشعر بالظلم
الذي سلّط على أرض لم تكن مهيّأة لذلك. لا أعرف
إلى أي حد سأظل مختبئة عن الأنظار حتى وأنا في
فيينا، ولكني أنتظرك كل يوم، ربما استطعت أن
تسلك معبرا سريا نحوي. لا أدري إذا كان العرب
الآن قادرين على إنقاذ أنفسهم والخراب يزداد عمقا
بينهم. لقد انكسر هتلر ولم تبق منه إلا آلة معطلة،
وحلفاء لا هاجس لهم إلا تمزيق أوصال أرض عربية
خلت الكثير من النور والعقل قبل زمن قصير. لقد
دمروا برلين على رؤوس ذويها وقطعوها بالمسطرة
التي لا تختلف عن سكينة حادة. ولم يكونوا ملائكة.
أسأل الألمان الذين يرفضون لعبة عقدة الذنب
والكذب، وستسمع منهم الشيء الذي لم تسمعه
من قبل في حياتك؟ لكل شعب محرقته الخاصة.
ولي ولك وللآخرين في هذه الدنيا محارق ستخرج
يوما إلى النور، وسيدرك الساسة والمنظرون

وشدة الحكم والثقافات الصافية، كم كانوا مخطئين.

ما زلت أنتظرك بعد أن غيرتُ اسمي إلى هيلين شميت وزوروا لي أوراقا رسمية لكي أستطيع الخروج بها عبر بيروت. ربما استطعتُ فقط أن أنام على صدرك قليلا عندما يصير قلبك خاليا من امرأة أخرى ولو للحظة واحدة.

أخيرا، لا تنس أن هناك في الظلمة ثمة امرأة تحبك، تنسج كالفراشة، من خيط الظلام الأسود والطويل جدا، ونار الشعلة المتقدة، حدادا هادئا وأملا صغيرا للقاء بك ذات يوم. أخاف فقط من الصدفة القاتلة التي تخلط كل الأوراق الأكثر ترتيبا.

أنتظرك حتى ولو كان ذلك على أكثر الحواف خطورة وجنونا.

ساعدني حبيبي فقط لكي لا تأكلني الصدفة القاتلة.

حبيبتك إيفا التي تنام على انتظارك.

3- قصاصة صغيرة ملصقة بالرسالة

(...) كان علي اتخاذ كل الاحتياطات الممكنة. لا تلمني عن صمتي، فالذئب يتعقب خطوات فريسته، خطوة خطوة.

أعود للرسالة التي كنت أنوي أن أبعثها لك قبل مدة طويلة من القدس، قبل خروجي، ولكني عدلت لأني خفت من الموساد التي تتعقبني إلى اليوم. أنا الآن في فيينا كما قلت لك من قبل، مدينة مريحة وبلا خوف ويمكنك أن تأتي متى شئت، وتبقى هنا. قد يكون العمر قد أذبل الجسد، لكنك ستجد قلبا حيا بعمر اللحظة التي تركتها فيه. عشرون سنة لا

أكثر. قلب ينبض بشدة كلما سمع اسمك أو شم رائحة تشبهك. للذين تحبهم سر روائحهم وحبروت عطرهم. لا تقلق، سأجد الوسيلة لتسليمك عنواني الجديد بالطرق الأقل خطرا على حياتي وعلى حياتك. أنت كذلك فلسطيني ومنهم بعشق امرأة نازية. الموساد تتبع كل من كانت لهم علاقة بالنازية، وأنا لدي ما يؤهلني للموت ثلاث مرات: النازية وحب فلسطين وطفل يهودي مات بسبب إهمالي، أو على الأقل هكذا يعتقدون، فلا أمل لي أبدا في النجاة حتى ولو اعتذرت عن جريمة ارتبكت في حقي ولم أرتكبها في حق أحد. وسيظلون يرائي، فقد قتلوا قبلي، من هم أقل من ذلك كله. لا تهتم. لا قوة تضاهي ما بداخلي الآن.

لارا بخير وتحييك. رأيتها في الأسبوع الماضي في مدينتها المسالمة، عند أهلي. عندما تأتي إلى فيينا، إذا استطعتَ وإذا وصلتْكَ رسائلي، سنزورها مع بعض. جنيف ليست بعيدة.

أنتظرك، فالصباحات الجميلة لم تعد مظلمة كما كانت.

أهمس في أذنيك. أنا الآن هيلين شميت، هذا اسمي الجديد. أحفظه جيدا ودعه يسكن قلبك لكي تتذكرني كلما احتفت بك الأحزان والوحدة. أنس نهائيا اسم إيفا كراوس موهلر الذي أثث ذاكرتك زمنا طويلا. إيفا ماتت منذ أن غادرت مدينة الله.

* * *

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:برواية «ورش».

المصادر:

المدونة:

1. واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس،منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1 ، 2008.
2. حسن عليان:القدس الواقع و التاريخ في الرواية العربية،دار البركة،عمان، ط1 ،2012.
3. واسيني الأعرج:البيت الأندلسي،منشورات الجمل،بيروت،بغداد، ط1 ،2010.

المراجع العربية:

4. إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،دار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،بيروت، ط1 ،2001.
5. أحمد مرشد:البنية و الدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت، ط4 ،2005.
6. أنطوان نعمة:السيميولوجيا و الأدب،مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة المعاصرة،عالم الفكر،الجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،العدد3،مارس1996.
7. حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،الملركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء، ط1 ،1990.
8. حسين خمري:نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2007.
9. حميد لحميداني:بنية النص السردي من المنظور الأدبي ،المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع،بيروت، ط1 ،1991.
10. سعيد بنكراد:سيميولوجية الشخصيات السردية،دار مجدلاوي،عمان،الأردن، ط1 ،2003.
11. سعيد يقطين:الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1 ،1997.
12. سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي الزمن،السرد،التبئير ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1997 .سعيد يقطين:قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1 ،1997.

13. سمير المرزوقي و جميل شاكر:مدخل الى نظرية القصة تحلبلا و تطبيقا،ديوان المطبوعات الجامعية،الدار التونسية للكتاب، د،ط ، د،س .
14. سيزا قاسم:بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ،1984.
15. سيد إسماعيل ضيف الله:آليات السرد بين الشفاهية و الكتابية،الهيئة العامة،القاهرة، ط1 ،2008.
16. السيد إبراهيم:نظرية الرواية،دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة،دار القباء للطباعة و النشر و التوزيع،القاهرة، د،ط ،1998.
17. الشريف حبيلة:بنية الخطاب الروائي،دراسات في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث،أربد،لبنان، ط1 ،1998.
18. الشريف حبيلة:مكونات الخطاب السردي،مفاهيم نظرية،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،أربد،الأردن، ط1 ،2011.
19. صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،القاهرة،مصر، ط1 ،1998.
20. صلاح فضل:بلاغة الخطاب و علم النص،سلسلة عالم العرفة ،عدد164،الكويت،1972.
21. صالح مفقودة:أبحاث في الرواية العربية،منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري.
22. عبد العالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي،مقاربة نظرية،مطبعة الأمنية، الرباط، ط1 1999.
23. عبد الله ابراهيم:المطابقة و الإختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية،المؤانسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت، ط1 ،2004.
24. عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة الكويت، د،ط ،1998.
25. عبد الملك مرتاض:تحليل الخطاب السردي، معالج و تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر،1985.
26. عبد الملك مرتاض:ألف ليلة و ليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال لبغداد،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، د،ط ،1993.

27. عبد المنعم زكريا القاضي:البنية السردية في الرواية،عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، الكويت، ط1 ،2009.

28. عبد الناصر :هلال.آليات السرد في الشعر العربي المعاصر،مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1 ،2006.

29. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،منشورات إتحاد الكتاب العرب' دمشق، ط2 2008.

30. عروان نمرعروان:تقنيات النص السرد ي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية،جامعة النجاح الوطنية،كلية الدراسات العليا، د،ط ،2001.

31. كمال الريا حي،حركة السرد الروائي و مناحاته في استراتيجيات التشكيل'دار مجدلاوي للنشر و التوزيع،عمان،الأردن، ط1 ،2005.

32. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت لبنان، ط1 ، 2002.

33. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية،دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن ط1 ، 2004.

34. موفق رياض مقدداي: البني الحائية في أدب الأطفال العربي الحديث، عالم المعرفة الكويت، د،ط ،سبتمبر 2012.

35. محمد عزام: الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط ، 2003.

36. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط ، 2005.

37. ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيار ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي، العربي، المغرب، ط2 ، 2000.

38. ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، ط1 2011.

39. مراد عبد الرحمن مبروك :آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الرواية النوبية نموذجا «لهيئة العامة لقصور الثقافة، القصر العيني »، د،ط ، 2000.

40. هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكالات النوع السردي، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط3 ،2008.

41. وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1 ، 1985..

42. **يمنى العيد**: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط4 ، 1999.

43. **يمنى العيد**: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3 ، 2010.

المراجع المترجمة:

44. إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، تر: للنصوص الشكلانين الروس، الشركة العربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة للأبحاث العربية، ط1 ، 1982.

45. تزيفيطان تودوروف:مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ، 2005.

46. **جيرار** جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2 ، 1997.

47. جير الدبرنس: قاموس السرديات، تر: السعيد إمام، سيريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط1 ، 2003.

48. جير الدبرنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس للثقافة، القاهرة، ط1 ،2009.

49. دونينيك مونقانو المصطلحات والمفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، مشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ،2005.

50. **رولان بارت** وآخرون: طرائق تحليل السرد الادبي، دراسات منشورات اتحاد كتاب

المعاجم:

51. ابن منظور:لسان العرب،مجلد الثالث،دار صادر للطباعة و النشر،بيروت،لبنان، ط1 ،1997.

المجلات والدوريات:

52. الأطرش رابح: التواتر السردي، القراءة في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، ع4، 2008.

53. بعيطيش يحي:خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، كلية الأداب و اللغات، جانفي، ع8، 2011.

54. زوزو نصيرة: الصيغ و آليات اشتغالها في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة المخبر،في اللغة و الأدب الجزائري، ع4، 2008.

55. ينظر: معلم وردة،الشخصية في السيميائيات السردية،الملتقى الوطني الرابع، السيمياء و النص الأدبي ، جامعة 8ماي1945،قالمة.

56. محمد عبد الحفيظ محمد الطحل:رواية القدس في الأدب العربي في القرن الحادي و العشرين،أطروحة الماجستر في اللغة العربية و آدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس،فلسطين،2013.

الفهرس العام

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: ماهية السرد .	
أولا : مفهوم البنية .	05
أ / لغة	05
ب / اصطلاحا	05
ثانيا : مفهوم النص	07
أ / لغة	07
ب / اصطلاحا	07
ثالثا : مفهوم السرد	08
أ / لغة	08
ب / إصطلاحا	09
رابعا : مظاهر السرد	11
خامسا : صيغ السرد	12
أ–الخطاب المسرود	12
ب–خطاب الاسلوب الغير مباشر	12
ج الخطاب المنقول المباشر	13
سادسا :الجانب السردي	13
سابعا : مستويات السرد	14
ثامنا : المفارقات الزمنية	15
1 الاسترجاع	16
2 / الاستباق	17
3 / المدة	19
4 / الوقفة	19
5 / الخلاصة	20

6 / المشهد	20
7/ الحذف	21
8/ التواتر	22
9/المنظور	22
ثالثا: بنية النص السردي	23
رابعا : تعريف الشخصية	25
أ- لغة	25
ب-اصطلاحا	25
خامسا: مفهوم الشخصية الروائية	26
سادسا :مفهوم الشخصية عند **غريماس**	26
الفصل التطبيقي :تطبيق تقنيات السرد الحديث في رواية سوناتا لأشباح القدس	
أولا : بنية المفارقات الزمنية	30
1 / الاسترجاع	30
2 / الاستباق	32
- 3/الخلاصة	35
- 4/الحذف	39
5/المشهد	43
6/الوقفة	46
7/ التواتر	48
ثانيا: بنية صيغ الخطاب السردي	50
1 / محكي الأحداث	50
2 / محكي الأقوال	51
ثالثا : بنية الرؤية السردية	54
1/ الرؤية من الخلف	55
2 / الرؤية مع	55

3 / الرؤية من الخارج 56
رابعا : بنية زمن الخطاب السردي 57
1 / السرد اللاحق 57
2 / السرد السابق 58
3 / السرد المتزامن 58
خامسا: الشخصيات والنموذج العاملي 59
1/البطل والذات 60
2/المساعدون 61
3/المعارضون 64
4/المرسل – المرسل اليه 65
خاتمة 68
قائمة الملاحق 71
قائمة المصادر و المراجع 89
الفهرس