الايقاع الزمني في ثلاثية أحلام مستغانمي

الكلمات المفتاحية : احلام مستغانمي – الزمن – الايقاع

البحث مستل من رسالة ماجستير

م٠م٠شروق خماس حسن

كلية اليرموك الجامعة

Shurooqalobaydi@gmail.com

الملخص

إذا كان الإيقاع مصطلحاً موسيقياً ترى آثاره على صعيد الصوت والتركيب والاعاريض والقافية في الشعر ، فإنّ الايقاع في فن القصة له شأن آخر. يتجسد في تقنية حكائية مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها، تخلق إيحاء عند المروي له(القارئ) إن ثمة سرعة سردية قد تتناسب أو تختلف أو تتعارض بين زمن الحكاية وزمن القصة.

من هنا حاول البحث(الايقاع الزمني في ثلاثية أحلام مستغانمي) الوقوف على سرعة السرد في ثلاثية الروائية (ذاكرة الجسد وعابر سرير وفوضى الحواس) من خلال أربع تقنيات سردية هي: الحذف، والتلخيص (في تسريع السرد)، والوقفة، والمشهد(في تبطئ السرد).

- قام البحث على مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.
- ومن أهم النتائج التي توصل اليها البحث ، ان تسريع السرد يتم من خلال اختزال وقائع جرت مثلاً في سنوات، أو أشهر في صفحات أو أسطر قليلة أو حتى كلمات دون التعرض للتفاصيل. والروايات الحديثة تتميز بالسرعة عن طريق استعمال القطع الضمني، الذي لا يصرح به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط بموازنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه. ومشاهد الايقاع الزمني في الثلاثية لم تأتِ منفصلة عن البنية السردية للنص، وإنما كانت جزءاً متناغماً مع كل عناصر الرواية له وظائفه الفنية التي يؤديها مثل الكشف عن الطبائع النفسية للشخصيات وتقديم لحظات مشحونة مكثفة تدفع الأحداث نحو التطور والنهاية، كذلك كان للمشهد الحواري دور كبير في الإيهام بالواقعية من خلال الحركة والتلقائية التي يبثها المشهد السردي.

المقدمــة

إن الرواية المعاصرة ابتعدت عن الخطية، حيث أصبح يتحكم بصددها اللامنطق، أو بالأحرى عدم تطابق الأحداث مع الترتيب الزمني. وذلك من خلال تقنيات الزمن التي تكمن في الاستباق وهو إمكانية استباق الأحداث في السرد ليتعرف القارئ على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن السرد. وتقنية الاسترجاع وفيه ينقطع السرد ليعود الى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في القصة. وحركة تواتر الأحداث مرتبطة بوتيرة الأحداث وتهتم بسرعتها وبطئها، أي الايقاع الزمني بين المقاطع الحكائية والذي يتسم بمظهرين يقتضي الأول استعمال صيغ اختزال الحكي. ويقتضي الثاني النظر الى تبطئ وتعطيل الزمن على حساب توسع زمن السرد.

- التوطئة (مفهوم الايقاع الزمني) :

نطلق عليه مصطلحات متعددة مثل : سرعة النص، والحركة السردية، والديمومة، والمدة، والتبطيء دائماً. وتقاس سرعة السرد "بعلاقة استمرار مدة الحكاية مقيسة بالوحدات الزمنية من ساعة إلى يوم وشهر وسنة، على طول النص بالنسبة لعدد السطور والصفحات"(١). فالسرعة هي النسبة بين زمن الحدث وطول النص، وبالتالي فهي "العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني"(٢)، ومن ثَمّ يمكن تحديد مفهوم سرعة السرد من خلال التمييز بين محورين أساسيين: "أحدهما خاص بزمن القصة أي المساحة الزمنية التي تدور فيها الأحداث، والآخر يختص بزمن السرد أي المساحة التي يستمر فيها النص في سرد هذه الأحداث"(٣).

والسرعة السردية ضرورة فنية يلجأ إليها القاص – أحياناً – عندما يعالج أحداثاً أو شخصيات ضمن إطار زماني أمام مجموعة سنوات أو أحداثٍ غير مهمة، وليس لها علاقة وثيقة بما يتناوله، عندها سوف يضطر إلى تسريع السرد، وأحياناً يحدث العكس تماماً فتتم عملية إبطاء السرد في لحظات مهمة يحتاج الكاتب فيها الى هذا الإجراء ليبين خطورة الأحداث. وهكذا تختلف سرعة القص القصصي من مقطع لآخر، بين لحظات تشغل عدداً كبيراً من الصفحات، وبين فترات زمنية طويلة تذكر في سطور قليلة. ولقد تمكن النقاد من رصد أربع حالات سردية هي: الحذف، التلخيص، الوقفة، المشهد.

إن النص السردي عامة "لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع يتراوح بين السرعة المفرطة كتلك التي تحدث أثناء الحذف مثلاً أو البطء المتناهي أو التوقف الزمني شبه التام المتمثل في الوقفات الوصفية"[٤].

وبين الحذف، والوقفة الوصفية توجد حركتان وسيطتان وهما: التلخيص الذي يقترب من السرعة والمشهد الأقرب إلى البطء ومن هنا يمكن تحديد الحركات السردية في نوعين:

تسريع السرد وتشمل:

١-الحذف.

٢- التلخيص.

تبطئ السرد وتشمل:

١-الوقفة.

٢-المشهد.

المبحث الاول

(تسريع السرد)

الحذف: يطلق عليه مصطلحات أخرى مثل (القفز)[٥] عند "يمنى العيد" (والثغرة)[٦] عند " سيزا قاسم".

ويراد بالحذف "الانتقال المفاجئ من نقطة زمنية معينة إلى نقطة أخرى سواء عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز أو عدم الإشارة، ولكنه يفهم من سياق الأحداث القصصية"[٧].

ومن ثم فهو عبارة عن "وحدة زمنية من القصة لا يقابلها وحدة زمانية في النص المكتوب المحكي"[٨] وبالتالي تكون مساحة النص تساوي صفر. في حين أن سرعة الحدث تمتد إلى ما لا نهاية، ويعبر عن ذلك بالمعادلة التالية:

مساحة النص= صفر، سرعة الحدث = صفر

وبذلك يمكن القول إنّ الحذف "هو السرعة القصوى التي يتخذها السرد"[٩]ويلجأ القاص للحذف عندما تكون هناك فترات زمنية طويلة أو قصيرة لم تشهد أحداثاً مهمة مرتبطة بالقصة وتطورها، لذا يعمد القاص إلى الإغفال التام لذكر هذه الأحداث داخل النص، ومن هنا تحدث نقلات فجائية تساعده على انتقاء الأحداث وترتيبها حسب الرؤية الفنية الخاصة به.

ويميز "جيرار جنيت" بين ثلاثة أنواع من الحذوف(١٠):

أ- الحذف الصريح.

ب-الحذف الضمني.

ج- الحذف الافتراضي.

أ- **الحذف الصريح:** وهو النوع الذي يصرح عن وجوده (مع تحديد مدته أو من غير تحديد). ويأتي الحذف الصريح "على صورة تلخيص سريع جداً (انقضت بضعة أعوام) أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف"(١١).ومن أمثلته ما نجده في "ذاكرة الجسد" حذف الراوي لثماني سنوات قضاها في فرنسا قبل إقامة المعرض وزيارة (حياة) لمعرضه، يقول عن تلك السنين المحذوفة: "ثماني مفكرات لثماني سنوات، لم يكن فيها ما يستحق الدهشة. جميعها صفحة واحدة لمفكرة واحدة بعملة واحدة لا تاريخ لها سوى الغربة، غربة كنت أحاول أن اختصرها بعملية كاذبة، تتحول فيها السنوات إلى ثماني مفكرات لا غير، ما زالت مكدسة في خزانتي الواحدة فوق الأخرى"(١٢).وفي هذا المقطع، الراوي حريص على تحديد مدة الحذف، وفترة الحذف واضحة ومعلومة لدى الملتقي بسهولة، ومدتها ثماني سنوات. ثم إنَّ هذا الزمن ميت. لا حاجة للحديث عنه، ولا يكاد يقدم شيئاً للعمل الروائي ولذلك يقفز عليه الراوي، "فالقفز الزمني من أبرز سمات رواية تيار الوعي لأنها تعتمد على التقطيع وعدم الاستمرار"(١٣).

وفي "فوضى الحواس" نجد حذفاً صريحاً محدداً في قول البطلة: "مر شهران..

كنت خلالهما أكتفي بوجبات الأحلام، ورشفات حبر سريعة أو أترك للآخرين ولائم الضّجر.. وقهوة النميمة"(١٤).

ونجد حذفاً صريحاً في قول الراوية "عشرة أيام من الترقب الصامت. أحاول خلالها أن أتجاهل أنَّني أنتظر شيئاً. ولكنِّي لم أستطع أن أفعل غير ذلك"(١٥) لم تخبرنا الراوية عن الأشياء التي حدثت في تلك الأيام العشرة، وكأنَّها تريد أن تقول أن تفكيرها كله كان منصباً حول ذلك الرجل، منتظرة بين اللحظة والأخرى اتصاله. وكانت الراوية حريصة على تحديد مدة الحذف في هذا المقطع، ومدة الحذف عشرة أيام.

وقول الراوي في "عابر سرير" :"ما كنت لأظن وأنا أقصد بعد يومين ذلك الرواق يوم الافتتاح، إن كل الأقدار الغريبة ستتضافر لاحقاً انطلاقاً من ذلك المعرض لتقلب قدري رأساً

على عقب"[١٦] فخالد وبعد زيارته للمركز الباريسي للجالية الجزائرية وتسجيله تاريخ المعرض الذي سيقام للوحات الرسامين الجزائريين ينتقل بنا مباشرة في خضم سرده إلى يوم الافتتاح الذي كان بعد يومين من زيارته للمركز، متجاوزاً بذلك ما قد يكون وقع في هذين اليومين من أحداث، وهنا نجد أنفسنا إزاء حذف محدد.

وكذلك نجد حذفاً آخر يقوم بإسقاط نفس المدة الزمنية "بعد يومين من إقامتي عند فرانسواز، هاتفت مراداً حتى لا يقيم الدنيا ويقعدها بحثاً عنّي في باريس، بعد أن تركت الفندق من دون إخباره بذلك"[١٧]. والشيء الذي نلاحظه على هذه الحذوف هو أنّها قد عملت على إسقاط فترات زمنية قصيرة لم تتعدَ اليومين وهي فترات قريبة جدا من راهن الشخصية وحاضرها، مما جعلها تؤدي وإلى جانب وظيفة الإسقاط والتخلص من الفقرات المية وظيفة أخرى تتمثل في العمل على "خلق التماسك بين السياقات والمشاهد الحكائية ولفت انتباه المتلقي إلى الوقائع التي طرأت"[١٨] على مستوى الحكاية و السرد معا.

ب- **الحذف الضمني:** هو النوع الذي لا يصرح النص عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو اعتلال السردية[١٩].

والحذف الضمني لا تكاد تخلو منه قصة، وذلك لطبيعة السرد التي تعجز عن التزام التتابع الزمني لطبيعة الأحداث كما وقعت ومن أمثلته الشهور التي قضتها (حياة) في الجزائر أثناء العطلة الصيفية، فهذه الشهور لا تكاد تتكلم عنها وتتحدث عن مدتها. وإذ كانت المدة معروفة تقريباً لأنَّها مدة العطلة الصيفية بل استدللنا عليها من قول البطل "ستعودين أخيراً.. كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل"[٢٠].

وفي "عابر سرير" يقول الراوي: "في أحد لقاءاتي به لاحقاً، ضربت له موعداً في الرواق، بعد أن أبدى اهتمامه بزيارة معرض زيان..."[٢١].

والملاحظ على هذا النوع من الحذف أنه لم يستحوذ على مساحة كبيرة من الحكي إذا ما قورن حضوره بحضور الحذف الصريح، ولعل في قوله "في أحد لقاءاتي به" إعلان واضح على وجود ثغرة في تسلسل الأحداث تؤكدها لفظة "بعد" التي لا يمكنها إلا أن تعلن عن وجود لقاء سابق قديم بين مراد وخالد.

ج- **الحذف الافتراضي:** وهو أكثر أنواع الحذف غموضاً، يعلم به القارئ بعد فوات الأوان حين يسترجع النص ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الروائي[٢٢]

ويظهر الحذف الافتراضي في الثلاثية من خلال كثرة البياضات التي نجدها عبر صفحات الثلاثية من بدايتها وإلى نهايتها وذلك في شكل ختمات (* * *) نجدها بين مقاطع الرواية وكذلك بشكل ثلاث نقاط متتابعة تتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وكذلك البياض الفاصل بين فصول الرواية والذي نجده عند نهاية الفصل للانتقال إلى الفصل الموالي للدلالة على تغيير مكاني أو زماني للقفز من مرحلة زمنية إلى أخرى وكلُّ هذه الحذوف تمثل الحذف الافتراضي.

هذه أهم المواضع التي استعملت فيها الثلاثية تقنية الحذف، وكما لاحظنا فقد تم القفز على مسافات زمنية مختلفة، فقد تكون ساعات وقد تكون أياما، وأكثر من ذلك تم القفز على سنوات بأكملها، وكل ذلك بغرض تسريع السرد وإعطائه حيوية.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن الحذف تقنية زمنية فاعلة في النص الروائي، فلا يمكن أن نتخيل عملاً روائياً خالياً من لمسات تسريعها، أو ممتلئاً من غير الفجوات التي تحدثها والفترات الزمنية التي تخلقها.

٢- **التلخيص**: يمكن رصد العديد من المصطلحات التي أطلقت على التلخيص مثل: الخلاصة أو الملخص، والتكثيف، والإيجاز[٢٣] عند "يمنى العيد"، والمجمل عند "جيرار جنيت".

والتلخيص يمثل النوع الثاني من تسريع السرد بعد الحذف، ويقصد به أن يلخص "السرد في بعض فقرات أو بعض صفحات لمدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[٢٤] حيث يقوم التلخيص بالمرور على فترة زمنية طويلة في القصة ويعرضها في إيجاز وتكثيف من دون ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال، ومن ثم فهو عبارة عن ضغط فترة زمنية في مقطع نصي قصير ويعبر عنه بالمعادلة الزمنية "مساحة النص <زمن الحدث" و مما لا شك فيه أن التلخيص شكل متغير السرعة وغير محدد بالقياس إلى الأشكال الثلاثة الأخرى المحددة، وهي الحذف، والوقفة، والمشهد، وذلك "لأن درجة التلخيص شديدة المرونة والنسبية"[٢٥].

وللتلخيص وظائف فنية متعددة منها:

١. المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

٢. تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

٣. تقديم عام لشخصية جديدة.
٤. عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع الوقت لمعالجتها معالجة تفصيلية.
٥. الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
٦. تقديم الاسترجاع[٢٦].

وينقسم التلخيص إلى قسمين:

١. التلخيص غير المحدد بمدة زمنية معنية.
٢. التلخيص المحدد.

ولقد كان للتلخيص حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل الثلاثية لإسهام هذا الأخير في المرور السريع على العديد من الفترات الزمنية الطويلة التي لم يكن في الوسع تغطية فضاءاتها دون الإخلال بالبناء العام للنص وإثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها.

ولعل أهم ما يميز تقنية التلخيص في ثلاثية أحلام هو مجيء هذا الأخير في قالب استرجاعي، التزمت فيه بتغطية وتلخيص أحداث وفترات زمنية ماضية يقوم الراوي باسترجاعها من دفاتر الماضي مختزلاً بها محطات كثيرة من العمر في فقرات صغيرة وقصيرة، كتلخيص الراوي لأحداث الثورة، فهو لا يورد سوى موقف المجاهدين من الموت وعدم خشيتهم، وكذلك الأمر في الاسترجاع المتعلق بسجن الكديا وأحداث ٨ ماي ١٩٤٥ " وكان سجن وقتها، ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات ٨ماي١٩٤٥، التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة، ممثل في دفعة أولى من الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة...."[٢٧].

وفي "فوضى الحواس" نجد جملة من التلخيصات ومن أهمها: تحدث الراوية عن حياة أمِّها الزوجية "كم مرّة تراها مارست الحبّ في حياتها؟ خمس سنوات من الزواج. كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في آخر. ولم يكن يعود من الجبهة إلى تونس إلاَّ مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها بضعة أيام لا أكثر، يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين، حيث كانت تنتظره مسؤولية إدارة العمليات في الشرق الجزائريّ."[٢٨].

وكذلك تحدثنا الراوية بشكل مختصر عن حياة (عمي أحمد) السائق الخاص بها وعن علاقته بعائلتها "ولكنّني كنت مع عمي أحمد بالذات عاجزة عن الجلوس خلفه فقد كان يعيش

معنا معظم الوقت كفرد من العائلة وكان في حضوره شيء من الوفاء والطيبة التي تجعلني أخجل من إعادته خارج البيت، إلى مرتبة سائق وخادم يحمل أشيائي لا أكثر، هو الذي كان يوماً يحمل سلاحاً"[٢٩]في تلخيص أخر، تذكر الراوية علاقتها بضرتها بشكل مختصر "طبعاً لم يكن سهلاً أن أتقبل فكرة مقاسمة رجل مع امرأة أخرى، بل كان بإمكاني أن اشترط طلاقه منها. فقد كان يريدني وقتها، إلى درجة الرضوخ لكل مطالبي . ولكنَّني كنت أشفق على تلك المرأة التي تكبرني بخمس عشرة سنة"[٣٠]وقد امتدت المساحة النصية الى هذا التلخيص على ما يقارب الصفحة.

وقد عمل التلخيص في "عابر سرير" على كشف جوانب مختلفة من حياة الشخصية وأضاءت بعض الثغرات المظلمة التي ما تزال ملتبسة بها حتى في لحظة الحاضر السردي الذي تعيشه، ونمثل لذلك بهذا التلخيص الاسترجاعي الذي حاول من خلاله (خالد بن طوبال) المصور أن يقدم لنا ما حدث خلال سنتين كاملتين من الفراق عن (حياة) "سنتان من الانقطاع، تمدَّدت فيهما جثة الوقت بيننا، وجوارها شيء شبيه بجثتي، فقد أحببتها لحظة دوار عشقيّ كمن يقفز في الفراغ من دون أن يفتح مظلة الهبوط، ثم.. تركتها كما أحببتها، كما يلقي يائس بنفسه من جسر من دون النظر إلى أسفل أما كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة حياة وطريقة موت.. وحبّ!"[٣١].

وعلى نفس الإيقاع يقدم (خالد) اختزالاً آخر لسنتين من عمر مراهقته التي لم تكن مع حياة، وإنَّما مع جارته البولونية التي أهدته المصادفة بعد زواجه فرصة الإقامة مقابل غرفة كانت تقيم فيها "كثيراً ما تأمَّلت بيتاً كان لسنتين مختبر تجاربي الأولى، مرتعاً لجنوني، قبل أن يضعه القدر مقابلاً لما سيصبح حياتي الزوجية الفائقة التعقل.. والبرودة"[٣٢] فهو بهذا قام باختصار أحداث فترتين مهمتين من فترات حياته الماضية فترة حياته الزوجية، وفترة مراهقته التي أعطانا بهذا التلخيص نشرة خاصة عنها ضمن مساحة ضيقة من الحكي تصل إلى سبعة أسطر فقط والشيء الذي نلاحظه على هذه التلخيصات هو أنها جاءت تلخيصاً لفترات زمنية محددة وهي (سنتان) .

ونؤكد أن التلخيص سواء أكان استذكاراً لأحداث الماضي أم كان خلاصة للمستجدات، فإنه يكشف لنا عن طبيعة العلاقة الجذرية التي تقيمها مع الزمن في القصة، لتكون مثل البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر القصة بأقل إشارة[٣٣].

نستنتج من خلال ما سبق أن التلخيص قد يؤدي الدور المنوط به في عملية تسريع السرد، مسهماً بذلك في توسيع مساحة التنوع الزمني، وإضفاء لمسة خاصة على لوحة إيقاعه في ذات الوقت.

المبحث الثاني
(تبطيء السرد)

حالتا تبطيء السرد هما: الوقفة الوصفية، والمشهد.

١- **الوقفة الوصفية:** يطلق الدارسون على الوقفة الوصفية مصطلحات مثل: السكوت، والتوقف، والاستراحة[٣٤]. وهي تمثل البطء المطلق للحركة السردية: يتم تثبيت الزمن لوقت محدد في "الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفاً[٣٥]. بحيث يتدخل الراوي في مساحة كبيرة من النص ليقوم بوصف الأشياء والمشاهد والمناظر، مما يؤدي إلى توقف زمن الأحداث وامتداد زمن النص، ولذلك فإن الوقفة الوصفية هي نقيض الحذف "لأنها تقوم خلافاً على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف تماماً عن التنامي، مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات"[٣٦].

ومن ثم نجد الوقفة الوصفية "تقوم أية وحدة من النص بالتطابق مع مدة معدومة من الحكاية المروية"[٣٧]. أي "لا يوافق مقطع من الخطاب السردي أي مدة في القصة" [٣٨]. وبهذا تكون مساحة النص لا نهائية غير محددة وسرعة الحدث تساوي الصفر ويعبر عن ذلك بالمعادلة التالية:

الوقفة: مساحة النص = ∞، سرعة الحدث= صفر.

قد تنوعت الوقفات الوصفية في الثلاثية بين تعاليق الراوي، والتحليل النفسي، والوصف، ففي تعاليق الراوي يتوقف الحدث مؤقتاً، ليمنح الراوي حضوراً ووجوداً في النص الروائي، أو يلجأ إلى التعليق بين مقطع سردي وأخر، و كأن تعاليق الراوي الفلسفية، أو الإيديولوجية أو الأخلاقية محطات يستريح فيها المتلقي من توتر الحدث وحركته.

ومن أمثلة الوقفة الوصفية وصف البطل للفتاة (حياة) وصفاً فيزيولوجيا قائلاً" كنت فتاة عادية: ولكن بتفاصيل غير عادية بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك... ربَّما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية... وربَّما في ابتسامتك

الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة..." [٣٩]. في هذا المقطع نلاحظ توقف زمن الأحداث عن التقدم للأمام، بينما زمن النص مستمر في تتابعه وحركته.

ونجد أنفسنا بعد هذا أمام وقفة وصفية، عندما تتحدث الراوية عن الحب، الوقفة من صفحتين ومناسبة حديثها عن الحب، هو دخولها في علاقة عاطفية جديدة بسبب الأدب "بين الرغبات الأبدية الجارفة... والأقدار المعاكسة كان قدري. وكان الحبُّ يأتي، متسللاً إليَّ، من باب نصف مفتوح أو قلب نصف مغلق. أكنت أنتظره من دون اهتمام، تاركة له الباب مواربا، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق؟ قبل الحبِّ بقليل، في منتهى الالتباس، تجيء أعراض حبّ أعرفها وأنا الساكنة في قلب متصدع الجدران لم يصبني يوماً، هَلَعٌ من وَلَع مقبل كإعصار"[٤٠]. وتصف الراوية دخولها في قصة الحب تلك بالجنون وأنَّها قد عملت بمقولة لاندريه جيد "إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل"[٤١]، فكان الوصف إذن سببا في "تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة"[٤٢].

و كذلك تلك الوقفات التي حاول (خالد بن طوبال) المصور أن يقدم لنا بها (زيان) والتي نمثل لها بقول الراوي: "كان يرتدي هم العمر بأناقة. كان وسيما، تلك الوسامة القسطنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر على رماديّته مازال يطغى عليه السواد، وابتسامة أدركت بعدها أن نصفها تهكُّم صامت، ترك آثاره على غمّازة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه..."[٤٣]. فكأن زيان يجلس أمامنا نكاد نتلمس جسده الماثل بين أيدينا ونتصفح وجهه من خلال هذه الوقفة الوصفية، وتصل المساحة النصية لهذه الوقفة إلى تسعة أسطر.

وبنفس الطريقة يحاول (خالد بن طوبال) المصور أن يقدم لنا (حياة) لكنه هذه المرة يضع لمسات وصف يتجاوز بها الواقع يقول: "الغريبة الجميلة الهاربة من القصائد والواقعة في قبضة التاريخ مثلها كان لها كل وجوه النساء ولها كل الأسماء، إلاَّ أنّها اليوم خلعت ملايتها السوداء التي ارتدتها حداداً على صالح باي، وارتدت معطف فرو اقتناه لها أحد قطاع طرق التاريخ"[٤٤].

ليستكملها في لوحة أخرى "نجمة المرأة المعشوقة، المشتهاة، المقدسة، المرأة الجرح، الفاجعة الظالمة المظلومة، المغتصبة، المتوحشة، الوفية الخائنة. "العذراء بعد كل اغتصاب"، " ابنة النسر الأبيض والأسود" التي "يقتل الجميع بسببها ولكنّهم لا يجتمعون إلاَّ حولها"[٤٥].

ولم يقتصر دور الوقفات الوصفية على تقديم الشخصيات والتعريف بها بل امتد إلى وصف الأشياء وتحديد تجليات المكان، واستقصاء "عناصره الخارجية الدالة على ملامح الحياة القائمة فيه" (٤٦) كتلك الوقفة التي وصف فيها الراوي المستشفى الذي كان زيان في إحدى غرفه "بدون أن تكون غرفته تحمل الرقم٨، كان فيها شيء يذكرك بآخر ديوان لأمل دنقل، فكل غرف المرضى رقم في مملكة البياض. كان نقاب الأطباء أبيض/ لون المعاطف أبيض تاج الحكيمات أبيض/ أردية الراهبات/ الملاءات/ لون الأسرة/ أربطة الشاش والقطن/ قرص المنوم/ أنبوب المصل/ كوب اللبن" (٤٧).

ومن خلال ما سبق يمكنني القول إنّ الوقفات الوصفية في ثلاثية "أحلام مستغانمي" قد نجحت وإلى حد كبير في استجلاء عمق تلك العلاقة التي تجمع بين الأشخاص والأشياء والأمكنة وجعلها علاقة فاعلة داخل النص الروائي.

٢- **المشهد الحواري:** يتحقق المشهد في "الحالة التي يتوازى فيها زمان الحدث مع زمان النص" (٤٨). ومن ثم فهو يقدم تطابقاً نسبياً أو "تعادلاً بين زمن القص وزمن الحكاية" (٤٩). والمشهد تقنية سردية تخص الحوار حيث "يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين" (٥٠). وبذلك يحدث توازناً بين "الزمن الذي تستغرقه الشخصية في نطق جملة ما، والزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة الجملة نفسها وكأن دور الراوي أشبه بدور وسيط يحول الملفوظ السمعي إلى كتابة بصرية، يحولها القارئ بدوره إلى أصوات مرة ثانية حيث يعيد قراءتها ومستغرقاً المدة الزمنية نفسها" (٥١).

وترجع أهمية المشهد الحواري إلى أن له وظيفة زمنية تظهر في إبطاء الحركة السردية، مما يؤدي إلى إيقاع زمني بطيء يساعد على العرض الدرامي الذي يكسر رتابة المحكي كذلك يتيح المشهد الفرصة للتخلص من سلطة الراوي ذي الصوت المنفرد، مفسحاً المجال لتحدد الأصوات في النص، حيث نرى الشخصيات تتكلم وتتحاور بعيداً عن تدخل الراوي، فنسمع صوت كل شخصية متميزاً عن غيره، ومن ثم تكون أمام القاص فرصة لتداخل اللهجات، والتعدد اللغوي الذي يميز شخصية عن غيرها، ويعمل المشهد – أيضاً– على إشراك القارئ في الأحداث، وإتاحة الفرصة للشخصيات كي تعبر عن نفسها بنفسها بصفة مباشرة دون وسيط (٥٢)، والمشهد ينقسم إلى قسمين:

أ– مشهد حواري خارجي

ب–مشهد حواري داخلي

وقد أخذ الحوار في ثلاثية أحلام مستغانمي أشكالاً ومستويات عدة، ويهتم البحث هنا بقضية الحوار من حيث النسق بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وسوف يوضح الراوي في المشاهد الدور الذي قام به الحوار في تكثيف البعد الدرامي في السرد وبيان قدرته على إتاحة الفرصة لرسم الشخصيات وإعطائها المجال لتفصح عن نفسها.

أ– **المشهد الحواري الخارجي:** يعتمد المشهد الحواري الخارجي على حوار بين شخصيتين أو أكثر، أداته اللغة، ويحفل النص الذي بين أيدينا بالمشاهد الحوارية الخارجية التي تختلف من حيث الطول والقصر فنجد أحيانا مشاهد تستغرق العديد من الصفحات وأخرى قصيرة جداً.

وأول المشاهد التي تطالعنا في الثلاثية هو الحوار الذي دار بين الفتاة (حياة) مع ابنة عمها أثناء زيارتها لمعرض (خالد بن طوبال) الرسام: "فجأة اقترب اللون الأبيض منّي، و راح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى....

قال الأبيض وهو يتأمل لوحة.

Je préfére l'abstrit..!

وأجاب اللون الذي لا لون له:

"Moi je préfére comprenedre ce que Je vois"[٥٣]

إن هذا المشهد يرسم لنا الصورة كما حدثت، وباللغة نفسها التي نطقت بها الشخصية الروائية، تصل مساحته النصية إلى صفحتين فقط.

وكذلك الحوار الذي يدور بين الراوي و(حياة) في المعرض عند لقائهما الثاني "التقينا إذن قالت: مرحباً: أسفة أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.

قلت: لا تأسفي... قد جئت متأخرة عن العمر بعمر.

قالت: كم يلزمني إذن لتغفر لي.....؟

قلت: ما يعادل ذلك العمر من عمر."[٥٤]، فالسرد هنا يتباطأ ليصور ما وقع فعلا الواقع التخيلي طبعا، فهذا المقطع جزء من مشهد حواري تصل مساحته النصية على ما يقارب أثني عشرة صفحة.

ومن المشاهد الحوارية الخارجية أيضاً ذلك الحوار الذي دار بين الراوي (خالد) وبطلة الراوية (حياة) في شقة خالد في باريس:

"هل تزعجك هذه اللوحة حقاً ؟

أجبت بشيء من الكذب الواضح :

لا

واصلت وأنا أشعر أنّني قادر في تلك اللحظة على أن أرتكب أي جنون:

إذا شئت سأتلفها أمامك....

صحت:

لا أنت مجنون!

قلت بهدوء:

لست مجنوناً.. وهذه اللوحة لا تعني شيئاً بالنسبة لي إنَّها امرأة عابرة في مدينة عابرة.

إنَّها مدينتك الأخرى... أليس كذلك؟

لا .... ليست مدينتي، إنَّها وسادتي الأخرى... أو إذا شئت سريري الآخر فقط "[٥٥]، وهذا المشهد تصل مساحته النصية على ما يقارب إحدى عشرة صفحة، وفيها يتحدث الراوي مع بطلته عن لوحته حنين التي يعتبرها توأم (حياة) لأنهما ولدتا في وقت واحد، و يظهر المشهد براعة الروائية في "تجسيد المشاعر ومسرحتها بدلا من عرضها بطريقة مباشر وبطريقة حكائية"[٥٦].

وكثيرة هي المشاهد الحوارية في "فوضى الحواس" وهي تصل إلى حوالي عشرين مشهداً حوارياً، ومن بين هذه المشاهد الحورية ذلك المشهد الحواري الخارجي الذي دار بين (خالد بن طوبال) و(حياة) عند التقائهما في شقة في العاصمة، وقد اتسم هذا المشهد بالطول، وعلى مدة خمس عشرة صفحة تحدث الاثنان في مواضيع شتى، واستطاعت الراوية أن تتعرف أكثر على حبيبها، وأن تقاسمه لحظات جميلة كما في أول مرة التقيا فيها "يسألني وهو يراني ألتقط أنفاسي:

–هل وجدت صعوبة في الوصول إليَّ هذه المرة ؟

وأجيب:

– الأصعب كلّ مرّة أن أجتاز هذا الباب

– ثمَّ أواصل بعد شيء من الصمت:

دخولا ... و خروجا

– يردّ بشيء من السخرية:

– أبقي هنا إذن

–أرتمي متعبة على الأريكة، أقول

– احجزني رهينة عندك.... أيمكنك هذا"(٥٧).

ومن بين المشاهد الحوارية الخارجية التي فرضت سلطة حضورها في "عابر سرير" نجد المشاهد التي جمعت بين (خالد بن طوبال) المصور و(زيان)، والتي اتسعت مساحتها على ما يقارب اثنتي عشرة صفحة في اللقاء الأول بينهما، وعلى نفس الكمية المكانية في اللقاء الثاني، وبالامتداد على ما يقارب إحدى عشرة صفحة في اللقاء الثالث، ولقد كان لهذه المشاهد دور كبير في بناء الشخصية والتعبير عن أفكارها وتحديد علاقاتها بغيرها من الشخصيات، يمثل لذلك بهذا المقطع الذي جمعهما في اللقاء الثالث " قلت متعجباً:

إنَّه لموت طريف حقاً... لم أسمع بهذه التفاصيل من قبل.

قال ساخراً:

ليس هذا الطريف في حد ذاته وإنَّما تشكيلة الموت في غرابة أقداره كما عرفه جيلنا تصور يا رجل: لي صديقان كلاهما من رجال التاريخ وكبار مجاهدي الثورة، أحدهما مات قهراً والآخر مات ضحكاً، هل تصدق هذا ؟ أنت سمعت حتماً بعبد الحفيظ بو الصوف ؟

– طبعاً كان مدير الاستخبارات العسكرية أثناء الثورة.

– أتدري كيف مات هذا الرجل الصلب المراس الذي أشتهر بغموضه وأوامره التي لا رحمة فيها في التصفيات الجسدية للأعداء كما للرفاق؟ توفي سنة١٩٨٠ إثر أزمة قلبيّة فاجأته وهو يضحك ضحكاً شديداً على نكته سمعها من صديق عبر الهاتف!" (٥٨).

ب– المشهد الحواري الداخلي: تقنية يستخدمها القاص للتعبير عن المحتوي النفسي للشخصيات، وتجدر الإشارة إلى أن الحوارات الداخلية "التي تنهمر عبر تقنية المونولوج الداخلي هي من المشاهد الحوارية الداخلية، التي تتميز بها روايات تيار الوعي الحديثة التي تمسرح العقل حيث تجعله يتحدث عن نفسه" (٥٩) ونرى مثل هذه الحوارات المونولوجية في

ثلاثية "أحلام مستغانمي" كثيرة بل تأخذ أشكالاً متعددة إذا يجعل الكاتب القلب والعقل شخصين يتحاوران داخل نفس (خالد بن طوبال) من خلال هذا المونولوج الداخلي الذي دار في وعي (خالد بن طوبال) عند رؤيته (حياة) في المعرض لأول مرة "كان يوم لقائنا يوماً للدهشة... لم يكن القدر فيه الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن أخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم ؟ يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد" (٦٠)

وكذلك الحوار الذي دار في وعي البطل (خالد) عندما تخبره حياة بسفرها إلى الجزائر بعد أسبوع "كيف أقنعك أنّني أصبحت عبداً لصوتك عندما يأتي على الهاتف ؟ عبداً لضحكتك لطلتك لحضورك الأنثوي الشهي، لتناقضك التلقائي في كل شيء وفي كل لحظة، عبدُ لمدينة أصبحت أنت، لذاكرة أصبحت أنت، لكل شيء لمسته أو عبرته يوماً" (٦١).

وكذلك تلك الحوارات التي كان يقيمها (خالد بن طوبال) المصور مع نفسه محاولة منه لتقديم وعيه ونمثل لذلك بسيل الأفكار والشكوك التي انتابت خالد بعد عثوره على كتاب فوضى الحواس بين ما تركه زيان من أشياء بعد موته " كمن يحاول فك سر كبير بترتيب فسيفساء الأسرار الصغيرة، رحت أحاول أن أفهم، في أي موعد بالذات أدرك من أكون، وأي تفعيل بالذات جعله يتعرف عليّ أمِنَ الاسم الذي أعطته له فرانسواز، وهي تطلب لي موعداً معه؟ ترى لو لم أقدم نفسي على أنَّني خالد بن طوبال أكان سيتعرف عليَّ مثلاً من عاهة ذراعي اليسرى التي لا تتحرك بسهولة ؟ ....

ثم قد يكون تعرف عليَّ، وعرف من ذلك الكتاب كل شيء علاقتي بحياة، وهذا ليس مهماً في النهاية...

لكن، أكان على علم أنّني أقيم في بيته ؟ وأسكن مع صديقته وأنّني التقيت بحياة واصطحبتها إلى هذا البيت" (٦٢) وهكذا تنسكب كل شكوك خالد على شكل أسئلة يتوجه بها إلى نفسه بحثاً عن إجابتها.

مما سبق يتضح أن المشهد الحواري قد تحقق من خلال التساوي النسبي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وأدى ذلك إلى إبطاء شديد في حركة الزمن مما نتج عنه العرض الدرامي للأحداث فتظهر القصة وكأنها مسرح تتواجد عليه الشخصيات وهي تفكر وتتحاور وتتحرك، وهذا أعطى للقارئ إحساساً بالمشاركة في الحدث .

والمشاهد الحوارية في الثلاثية – التي قدمنا نماذج منها– لم تأت منفصلة عن البنية السردية للنص، وإنما كانت جزءاً متناغماً مع كل عناصر الرواية له وظائفه الفنية التي يؤديها مثل الكشف عن الطبائع النفسية للشخصيات وتقديم لحظات مشحونة مكثفة تدفع الأحداث نحو التطور والنهاية، كذلك كان للمشهد الحواري دور كبير في الإيهام بالواقعية من خلال الحركة والتلقائية التي يبثها المشهد السردي.

الخاتمـــــة

١-استخدمت الكاتبة تقنية الحذف الضمني الا أنه لم يستحوذ على مساحة كبير من الحكي إذا ما قورن حضوره بحضور الحذف الصريح.

٢-أهم ما يميز تقنية التلخيص في ثلاثية أحلام هو مجيء هذا الأخير في قالب استرجاعي، التزمت فيه بتغطية وتلخيص أحداث وفترات زمنية ماضية يقوم الراوي باسترجاعها من دفاتر الماضي مختزلاً بها محطات كثيرة من العمر في فقرات صغيرة وقصيرة وايضاً من خلالها القفز على مسافات زمنية مختلفة، فقد تكون ساعات وقد تكون أياماً، وأكثر من ذلك تم القفز على سنوات بأكملها، وكل ذلك بغرض تسريع السرد وإعطائه حيوية.

ونجد التلخيص قد يؤدي الدور المنوط به في عملية تسريع السرد، مسهماً بذلك في توسيع مساحة التنوع الزمني، وإضفاء لمسة خاصة على لوحة إيقاعه في ذات الوقت.

٣-الوقفات الوصفية في ثلاثية "أحلام مستغانمي" تنوعت بين تعاليق الراوي، والتحليل النفسي، والوصف، ففي تعاليق الراوي يتوقف الحدث مؤقتاً، ليمنح الراوي حضوراً ووجوداً في النص الروائي، أو يلجأ إلى التعليق بين مقطع سردي وأخر، و كأن تعاليق الراوي الفلسفية، أو الإيديولوجية أو الأخلاقية محطات يستريح فيها المتلقي من توتر الحدث وحركته. و نجحت الوقفات إلى حد كبير في استجلاء عمق تلك العلاقة التي تجمع بين الأشخاص والأشياء والأمكنة وجعلها علاقة فاعلة داخل النص الروائي.

٤-حركة المشهد الحواري في الثلاثية تحقق من خلال التساوي النسبي بين زمن الحكاية وزمن القصة ، وأدى ذلك إلى ابطاء شديد في حركة الزمن مما نتج عنه العرض الدرامي للأحداث، وجاءت المشاهد

٥-المشاهد الحوارية منسجمة مع كل عناصر الرواية وتقديم لحظات مشحونة مكثفة تدفع الاحداث نحو التطور والنهاية.

Abstract

The Time Rhythm in Ahlam Al-Mastghanmy's Trilogy

Key words: Ahlam Al Mastghanmys –the time- the trilogy

.(Assist. Inst. Shurooq Khamas Hassan M.A)

Al-Yarmouk College University

If the rhythm is a critic term whose effects are seen in the sound, structure, instances, and the rhyme of poetry, it will have another status in the story art . This appears in a special narrative technique or a various number of practical procedures presented wholly or partially in the text. It creates an inspiration on the reader in a narration rapidity which is corresponded or different or .contrastive between the time of the tale and the time of the story

Accordingly, this research entitled (The time Rhythm in Ahlam Al-Mastghanmy's Trilogy) attempts to study the narration speed in the trilogy novel (The Body Memory , Bed Passenger, and Senses Chaos) through four narration techniques , which are deletion, summarizing (in the acceleration of .(narration), pausing and scene (in the slowing the narration

The research includes an introduction, two chapters, an end, and a list of .the references and sources

Some of the most important results arrived at by the research are: the acceleration of narration is done through the contraction of the event happened in years or months on pages or in a few lines or even in words without mentioning details. The modern novels are characterized by the rapidity through the implicit cut which the writer does not state but the reader can recognize it only through the comparison of the events with the evidence of the narration itself. The scenes of the time rhythm in the trilogy do not occur in separation from the narration construction of the text. Whereas, they are part that is homogeneous with all the elements of the novel having artistic functions such as discovering the characters' psychological habits and the presentation of the intensive moments pushing the events towards the development and the end. Also, the conversational scene has a great role in the delusion of the reality through the movement and the spontaneity reflected by the narration scene.

الهوامـــش

(١)صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص٣٨٨ .

(٢)المصدر نفسه ، ص ٣٨٨.

(٣)عبد العالي بو طيب ، اشكالية الزمن في النص السردي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط١٩٩٨،١،ص١٢٧.

(٤) المصدر نفسه، ص١٢٧ .

(٥) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠ ، ص٨٢ .

(٦)سيزا قاسم، بناء الراوية، مكتبة الاسرة، القاهرة، ص ٧٢.

(٧) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٠٠.

(٨)أيمن رجب عبد السلام، البناء الروائي عند خيري شلبي، ماجستير (مخطوط)، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر، اشراف : طه عمران وادي ١٩٩٦، ص٢٨٣.

(٩)والاس مارتن ، نظرية السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٦٤ .

(١٠)جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ،ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص١١٧.

(١١) عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص٤٢.

(١٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٦٥.

(١٣) عبدالرحمن مبروك، بناء الزمن المعاصر، ص٩٩ .

(١٤) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص٣٣٥.

(١٥) المصدر نفسه، ص٩٩.

(١٦) احلام مستغانمي، عابر سرير، ص٥٣.

(١٧) المصدر نفسه، ص٩٤.

(١٨) مرشد احمد ،البنية والدلالة، ص٢٦٤.

(١٩) جيرار جينت ،خطاب الحكاية، ص١١٩.

(٢٠) احلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص٧٠.

(٢١) أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص٧٢.

(٢٢) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية، ص١١٩.

(٢٣) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص١٠٩ .

(٢٤)جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص١٠٩ .

(٢٥) سيزا قاسم، بناء الرواية ص٨٢.

(٢٦) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٨٩.

(٢٧) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٨٢.

(٢٨) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٣٠.

(٢٩)أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، ص١٠١.

(٣٠) المصدر نفسه، ص١٢٠.

(٣١)المصدر نفسه، ص٣١٠.

(٣٢) أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص ٩٥.

(٣٣)المصدر نفسه، ص٤٦.

(٣٤)حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص١٤٩.

(٣٥) ناصر عبد الرزاق الموافي ،القصة العربية عصر الابداع دراسة للسردالقصصي، ص١٥٨.

(٣٦) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص٨٣.

(٣٧)عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص، ص ١٤٠.

(٣٨) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ٣٨٨.

(٣٩) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص١٠٨ .

(٤٠) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٤٣.

(٤١)المصدر نفسه، ص٤٤.

(٤٢) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٧٥.

(٤٣) أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص١٠٦.

(٤٤)المصدر نفسه، ص ٣٨٥.

(٤٥) المصدر نفسه ، ص٢٧٨.

(٤٦)مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص ٢١٣.

(٤٧)أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٠٥.

(٤٨)ناصر عبد الرزاق الموافي ،القصة العربية عصر الابداع، ص١٥٨.

(٤٩)صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٨٧.

(٥٠)يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي ، ص٨٣.

(٥١)فاطمة محمد مختاري، صورة المرأة في الروايات المعاصرة للكاتبات الجزائريات، ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر، إشراف: طه عمران وادي، ٢٠٠٦، ص٨٩.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٥٣)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٥٢.

(٥٤)المصدر نفسه، ص٨٥.

(٥٥)المصدر نفسه، ص١٦٥.

(٥٦)عالية محمود صالح، البناء السردي، ص٤٩.

(٥٧)أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٥٨.

(٥٨)أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص١٦٤.

(٥٩) أحمد محمد سليمان، الأدب الروائي عند يوسف جوهر (دراسة فنية)، رسالة ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، إشراف: السيد محمد البحراوي، ٢٠٠٩، ص٢٥٢.

(٦٠) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٥١.

(٦١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص١٧١.

(٦٢) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص٢٤٦.

المصادر والمراجع

- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط٦، ١٩٩٨ م.
- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط ٧ ،٢٠١٣م.
- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط١١ ،٢٠٠١م.
- أحمد محمد سليمان، الادب الروائي عند يوسف جوهر(دراسة فنية)، رسالة ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، إشراف: السيد محمد البحراوي، ٢٠٠٩.
- أيمن رجب عبد السلام نظرية السرد الحديثة البناء الروائي عند خيري شلبي ،ماجستير (مخطوط)، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر ،اشراف : طه عمران وادي ١٩٩٦، ص٢٨٣.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب–لبنان بيروت، ط٢، ٢٠٠٩ .
- سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الاسرة ، القاهرة، ٢٠٠٤.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦ .
- عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات ألياس خوري، دار الازمنة، عمان–الاردن، ط ١، ٢٠٠٥ .
- عبد العالي بوطيب، اشكالية الزمن في القص السردي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٨.
- فاطمة محمد مختاري، صورة المرأة في الروايات صورة المرأة في الروايات المعاصرة للكاتبات الجزائريات، ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر، إشراف: طه عمران وادي، ٢٠٠٦ .
- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- ناصر عبدالرزاق الموافي، القصة العربية... عصر الابداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥ .
- والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة ، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.