

الايقاع الزمني في ثلاثية أحلام مستغانمي
الكلمات المفتاحية : احلام مستغانمي - الزمن - الايقاع
البحث مستل من رسالة ماجستير
م.م. شروق 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 حكاية مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها، تخلق إيقاعاً 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 تبطؤ السرد).

- قام البحث على مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.
- ومن أهم النتائج التي توصل إليها 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 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 الحوارية دور كبير في الإيهام بالواقعية من خلال الحركة والتلقائية التي يبيتها المشهد السردية.

المقدمة

إن الرواية المعاصرة ابتعدت عن الخطية، حيث أصبح يتحكم بصدها 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، والتبطين 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 ثمّ 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 زمني أمام مجموعة سنوات أو أحداثٍ غير مهمة، وليس لها علاقة وثيقة بما يتناوله، عندها سوف يضطر إلى تسريع السرد، وأحياناً يحدث العكس تماماً فتنتم 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 زمنية 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 إن 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 يعتمد 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 "جبرار جنيت" بين ثلاثة أنواع من الحذف (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 أمثله ما نجده في "ذاكرة الجسد" حذف الراوي لثماني سنوات قضاهها 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 الغربية، 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 إن هذا الزمن ميت. لا حاجة للحديث عنه، ولا يكاد يقدم شيئاً للعمل الروائي ولذلك يقفز عليه الراوي، "فالفقر الزمني من أبرز سمات رواية تيار الوعي لأنها تعتمد على التقطيع وعدم الاستمرار"^(١٣). وفي "قوضى الحواس" نجد حذفاً صريحاً محدداً في قول البطلة: "مر شهران.. كنت خلالهما أكتفي بوجبات الأحلام، ورشقات حبر سريعة أو أترك للآخرين ولائم الضجر.. وقهوة النميمة"^(١٤).

ونجد حذفاً صريحاً في قول الراوية "عشرة أيام من الترقب الصامت. أحاول خلالها أن أتجاهل أنني أنتظر شيئاً. ولكنني لم أستطع أن أفعل غير ذلك"^(١٥) لم نخبرنا الراوية عن الأشياء التي حدثت في تلك الأيام العشرة، وكأنها 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 الغربية ستتضافر لاحقاً انطلاقاً من ذلك المعرض لتقلب قدرتي 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 عني في باريس، بعد أن تركت الفندق من دون إخباره بذلك"^(١٧). والشيء الذي نلاحظه على هذه الحذوف هو أنها قد عملت على إسقاط فترات زمنية قصيرة لم تتعدّ اليومين وهي فترات قريبة جداً من راهن الشخصية وحاضرها، مما جعلها تؤدي وإلى جانب وظيفة الإسقاط والتخلص من الفقرات المية ووظيفة 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 أمثله الشهور التي قضتها (حياة) في الجزائر أثناء العطلة الصيفية، فهذه الشهور لا تكاد تتكلم عنها وتتحدث عن مدتها. وإذا كانت المدة معروفة تقريباً لأنها 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 تؤكد لها 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 فاتته 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 زمني للقفز من مرحلة زمنية إلى أخرى وكل 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 أياماً، 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 ممثلاً 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 كزمن 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 معينة.

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 ٨ ماي ١٩٤٥، 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: تحدثت الرواية عن حياة أمها 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 إلاّ مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها بضعة أيام لا أكثر، يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين، حيث كانت تنتظره مسؤولية إدارة العمليات في الشرق الجزائري". (٢٨).

وكذلك تحدثنا الرواية بشكل مختصر عن حياة (عمي أحمد) السائق الخاص بها وعن علاقته بعائلتها "ولكنني 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 أخلج من إعادته خارج البيت، إلى مرتبة سائق وخدام يحمل أشيائي لا أكثر، هو الذي كان يوماً يحمل سلاحاً^(٢٩) في تلخيص آخر، تذكر الراوية علاقتها بضررتها بشكل مختصر "طبعاً لم يكن سهلاً أن أتقبل فكرة مقاسمة رجل مع امرأة أخرى، بل كان بإمكانني أن اشترط طلاقه منها. فقد كان يريدني وقتها، إلى درجة الرضوخ لكل مطالبي . ولكنني 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 السردية 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، تمددت 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.. وحباً!"^(٣١).

وعلى نفس الإيقاع يقدم (خالد) اختزالاً آخر لسنتين من عمر مراقبته التي لم تكن مع حياة، وإنما مع جارتة البولونية التي أهدته المصادفة بعد زواجه فرصة الإقامة مقابل غرفة كانت تقيم فيها "كثيراً ما تأملت بيتاً كان لسنتين مختبر تجاري 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 مراقبته 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 استذكراً 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 التتامي، 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 السردى 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 وآخر، 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 فيزيولوجياً قائلاً "كنت فتاة عادية: ولكن بتفاصيل غير عادية بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك... ربّما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية... وربّما في ابتسامتك

الغامضة وشفيتيك 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 نتحدث الراوية عن الحب، الوقفة من صفتين ومناسبة حديثها عن الحب، هو دخولها في علاقة عاطفية جديدة بسبب الأدب "بين الرغبات الأبدية الجارفة... والأقدار المعاكسة كان قدري. وكان الحب يأتي، متسللاً إليّ، من باب نصف مفتوح أو قلب نصف مغلق. أكنت أنتظره من دون اهتمام، تاركة له الباب موارياً، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق؟ قبل الحب بقليل، في منتهى الالتباس، تجيء أعراض حبّ أعرفها وأنا الساكنة في قلب متصدع الجدران لم يصبني يوماً، هلع من ولع مقبل كإعصار"^(٤٠). وتصف الراوية دخولها في قصة الحب تلك بالجنون وأنها قد عملت بمقولة لاندريه جيد "إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل"^(٤١)، فكان الوصف إذن سبباً 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 وسيماً، تلك الوسامة القسطنطينية المهرية منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر على رماديته مازال يطغى عليه السواد، وابتسامة أدركت بعدها أن نصفها تهكّم صامت، ترك آثاره على غمّازة كأخود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه..."^(٤٣). فكأن زيان يجلس أمامنا نكاد نتلمس جسده المائل 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، إلا أنها 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 ولكنهم لا يجتمعون إلا 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) كنتلك الوقفة التي وصف فيها الراوي المستشفى الذي كان زيان في إحدى غرفه "بدون أن تكون غرفته تحمل الرقم ٨، 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 إن 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 يتوازي 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 لتحديد الأصوات في النص، حيث نرى الشخصيات تتكلم وتتجاوز 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 حوار خارجي

ب-مشهد حوارى داخلى

وقد أخذ الحوار فى ثلاثىة أحلام مستغانمى أشكالاً ومستوىات عدة، وبهتتم البحث هنا بقضىة الحوار من حىث النسق بىن زمن الحكاية وزمن الخطاب، وسوف بوضح الراوى فى المشاهد الدور الذى قام به الحوار فى تكثىف البعد الدرامى فى السرد وببىان قدرته على إتاحة الفرصة لرسم الشخصىيات وإعطائها المجال لتفصح عن نفسها.

أ- **المشهد الحوارى الخارجى**: بعمد المشهد الحوارى الخارجى على حوار بىن شخصىتىن أو أكثر، أداته اللغة، وبحفل النص الذى بىن أیدىنا بالمشاهد الحوارىة الخارجىة التى تختلف من حىث الطول والقصر فنجد أحياناً مشاهد تستغرق العىد من الصفحات وأخرى قصىرة جداً.

وأول المشاهد التى تطالعنا فى الثلاثىة هو الحوار الذى دار بىن الفتاة (حياة) مع ابنة عمها أثناء زىارتها لمعرض (خالد بن طوبال) الرسام: "فجأة اقترب اللون الأبيض منى، وراح بىتحدث بالفرنسىة مع فتاة أخرى...."

قال الأبيض وهو بىأمل لوحة.

Je préfère l'abstrit..!

وأجاب اللون الذى لا لون له:

"Moi je préfère comprendre ce que Je vois"^(٥٣)

إن هذا المشهد بىرسم لنا الصورة كما حدثت، وباللغة نفسها التى نطقت بها الشخصىة الروائىة، تصل مساحته النصىة إلى صفحتىن فقط.

وكذلك الحوار الذى بىدور بىن الراوى و(حياة) فى المعرض عند لقائهما الثانى "التقىنا إذن

قلت: مرحباً: أسفة أتى متأخرة عن موعدنا بىوم.

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

قلت: كم بىلزمنى إذن لتغفر لى.....؟

قلت: ما بىعادل ذلك العمر من عمر."^(٥٤)، فالسرد هنا بىتباطأ لىصور ما وقع فعلاً الواقع التخیلى طبعاً، فهذا المقطع جزء من مشهد حوارى تصل مساحته النصىة على ما بىقارب أثنى 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 أنني قادر في تلك اللحظة على أن أرتكب أي جنون:

إذا شئت سأتلّفها أمامك....

صحت:

لا أنت مجنون!

قلت بهدوء:

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

إنّها مدينتك الأخرى... أليس كذلك؟

لا.... ليست مدينتي، إنّها 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 الحوارية ذلك المشهد الحوارية 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 إليّ هذه المرة؟

وأجيب:

- الأصعب كلّ مرّة أن أجتاز هذا الباب

- ثمّ أوصل بعد شيء من الصمت:

دخولا ... و خروجاً

- يردّ بشيء من السخرية:

- أبقى 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: إنّه لموت طريف حقاً... لم أسمع بهذه التفاصيل من قبل.

قال ساخراً:

ليس هذا الطريف في حد ذاته وإنما تشكيلة الموت في غرابية 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 سنة ١٩٨٠ إثر أزمة قلبية فاجأته وهو يضحك ضحكاً شديداً على نكته سمعها من صديق عبر الهاتف!^(٥٨).

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

ثلاثية "أحلام مستغانمي" كثيرة بل تأخذ أشكالاً متعددة إذا جعل 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 آخر 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 أنني أصبحت عبداً لصوتك عندما يأتي على الهاتف؟ عبداً لضحكك لطلتك لحضورك الأنثوي الشهوي، لتناقضك التلقائي في كل شيء وفي كل لحظة، عبداً لمدينة أصبحت أنت، لذاكرة أصبحت أنت، لكل شيء لمستته أو عبرته يوماً" (٦١).

وكذلك تلك الحوارات التي كان يقيمها (خالد بن طوبال) المصور مع نفسه محاولة منه لتقديم وعيه ونمطه 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، رحلت أحاول أن أفهم، في أي موعد بالذات أدرك من أكون، وأي تفعيل بالذات جعله يتعرف عليّ أمّن الاسم الذي أعطته له فرانسواز، وهي تطلب لي موعداً معه؟ ترى لو لم أقدم نفسي على أنني خالد بن طوبال أكان سيتعرف عليّ مثلاً من عاهة ذراعي اليسرى التي لا تتحرك بسهولة؟

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

لكن، أكان على علم أنني أقيم في بيته؟ وأسكن مع صديقته وأنني 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 الحوارية 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 وتتجاوز 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 الحوارى دور كبير في الإيهام بالواقعية من خلال الحركة والتلقائية التي يبثها المشهد السردى.

الخاتمة

١- استخدمت الكاتبة تقنية الحذف الضمني الا أنه لم يستحوذ على مساحة كبير من الحكى 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 وآخر، 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 الحوارى فى الثلاثية تحقق من خلال التساوى النسبى بين زمن الحكاية وزمن القصة ، وأدى ذلك إلى ابطاء شديد فى حركة الزمن مما نتج عنه العرض الدرامى 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.

الهوامش

- (١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص ٣٨٨ .
- (٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨٨ .
- (٣) عبد العالي بو طيب ، اشكالية الزمن في النص السردي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط١٩٩٨، ص١، ص١٢٧ .
- (٤) المصدر نفسه، ص ١٢٧ .
- (٥) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ٨٢ .
- (٦) سيزا قاسم، بناء الراوية، مكتبة الاسرة، القاهرة، ص ٧٢ .
- (٧) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠٠ .
- (٨) أيمن رجب عبد السلام، البناء الروائي عند خيرى شلبي، ماجستير (مخطوط)، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر، اشراف : طه عمران وادي ١٩٩٦، ص ٢٨٣ .
- (٩) والاس مارتن ، نظرية السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦٤ .
- (١٠) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ١١٧ .
- (١١) عالية محمود صالح، البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص ٤٢ .
- (١٢) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٦٥ .
- (١٣) عبدالرحمن مبروك، بناء الزمن المعاصر، ص ٩٩ .
- (١٤) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص ٣٣٥ .
- (١٥) المصدر نفسه، ص ٩٩ .
- (١٦) احلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٥٣ .
- (١٧) المصدر نفسه، ص ٩٤ .
- (١٨) مرشد احمد ،البنية والدلالة، ص ٢٦٤ .
- (١٩) جيرار جنيت ،خطاب الحكاية، ص ١١٩ .
- (٢٠) احلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص ٧٠ .
- (٢١) أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص ٧٢ .
- (٢٢) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية، ص ١١٩ .

- (٢٣) اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ١٠٩ .
- (٢٤) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ١٠٩ .
- (٢٥) سيزا قاسم، بناء الرواية ص ٨٢.
- (٢٦) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٨٩.
- (٢٧) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٢.
- (٢٨) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٠.
- (٢٩) أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، ص ١٠١.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص ١٢٠.
- (٣١) المصدر نفسه، ص ٣١٠.
- (٣٢) أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص ٩٥ .
- (٣٣) المصدر نفسه، ص ٤٦.
- (٣٤) حسن بحراري بنية الشكل الروائي، ص ١٤٩ .
- (٣٥) ناصر عبد الرزاق الموافي ،القصة العربية عصر الابداع دراسة للسردالقصصي، ص ١٥٨ .
- (٣٦) اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ٨٣.
- (٣٧) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص، ص ١٤٠ .
- (٣٨) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ٣٨٨.
- (٣٩) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ١٠٨ .
- (٤٠) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٤٣.
- (٤١) المصدر نفسه، ص ٤٤ .
- (٤٢) حسن البحراري، بنية الشكل الروائي، ص ١٧٥ .
- (٤٣) أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص ١٠٦ .
- (٤٤) المصدر نفسه، ص ٣٨٥ .
- (٤٥) المصدر نفسه ، ص ٢٧٨ .
- (٤٦) مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص ٢١٣ .
- (٤٧) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٠٥ .
- (٤٨) ناصر عبد الرزاق الموافي ،القصة العربية عصر الابداع، ص ١٥٨ .
- (٤٩) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٨٧ .
- (٥٠) اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي ، ص ٨٣ .

(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، ص ٨٩.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٥٣) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٥٢.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٥٥) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

(٥٦) عالية محمود صالح، البناء السردى، ص ٤٩.

(٥٧) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢٥٨.

(٥٨) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٦٤.

(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، ص ٢٥٢.

(٦٠) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٥١.

(٦١) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٧١.

(٦٢) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٤٦.

المصادر والمراجع

- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط ٦، ١٩٩٨ م.
- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط ٧، ٢٠١٣ م.
- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط ١١، ٢٠٠١ م.
- 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 خيرى شلبي، ماجستير (مخطوط)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر، إشراف: طه عمران وادي ١٩٩٦، ص ٢٨٣.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧.

- حسن بحرأوي، 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 - لونغمان، 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 المواقفي، القصة العربية... عصر الابداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥ .
- والاس مارتين، 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.

