

البناء السردى في رواية (الكلاب) لنجيب محفوظ

Narrative structure in the novel (the thief and the dog) by naguib Mahfouz

الدكتورة: نوارى خديجة

Dr: Khadidja nouari

جامعة العقيد أحمد درابية- أدرار (الجزائر)، nessmatahri87@gmail.com

تاريخ النشر: 2025/11/30

تاريخ القبول: 2025/10/23

تاريخ الاستلام: 2025/01/19

الملخص: شهدت السردية و تحليل الخطاب السردى تطورا مع ظهور المناهج النقدية من أسلوية بنيوية و سيميائية أعطت نفسا جديدا للتحليل السردى و هو ما جعل مسار السرد عالما متنوعا و معقدا يحتاج إلى أدوات إجرائية تقارب المضمون و البناء الروائى و تفتح أمام هذا العلم أفقا شاسعا يخرج عبره من محيطه الضيق إلى أفق واسع. و تعد الخطب السردية من رواية و قصة و حكاية موضوعات للتحليل الذى اصطنع مناهج متنوعة بغية الاقترب من هذه الأعمال السردية و استكشاف خباياها بأساليب ممتعة، ما دفعنا إلى اختيار هذا النوع من الدراسة باعتبارها تفتح أمامنا مجالا للجمع بين شتى المناهج و الآراء و تطبيقها على الرواية المختارة التى شكلت منعطفًا فى الإبداع الروائى عند نجيب محفوظ .

كلمات مفتاحية: السرد . تحليل الخطاب. المنهج النقدى. الأسلوية. السيميائية. البناء الروائى.

Abstract

Narratives and narrative discourse analysis witnessed development with the emergence of critical methods of structural and semiotic stylistics that gave a new breath to narrative analysis, which made the course of narrative a diverse and complex world that requires procedural tools that approximate the content and narrative structure and opens up to this science a vast horizon through which it emerges from Its narrow surroundings to a wide horizon.

Narrative speeches, such as novels, stories, and tales, are topics for analysis, which has created various approaches in order to approach these narrative works and explore their secrets in interesting ways. What prompted us to choose this type of study is that it opens up a space for us to combine various approaches and opinions and apply them to the chosen novel, which constituted a turning point in Nagib Mahfouz's novelistic .

Keywords: Narration; Discourse analysis; Critical approach; Stylistics; Semiotics; Narrative construction.

1- السرد:

قبل التعرف على المدلول الاصطلاحي لمادة (سرد) لابد من العودة إلى الجذر اللغوي للكلمة من خلال المعاجم العربية.

جاء في تاج العروس في مادة سرد: "... والسرد نسج الدرع وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، والسرد (اسم جامع للدروع وسائر الحلق... وقوله عز وجل: ﴿وَقَدْ فِي السَّرْدِ﴾ قيل هو أن لا يجعل المسمار غليظا والنقب واسعا....، ومن المجاز السرد (جودة سياق الحديث)

سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا وسرده إذا كان جيد السياق له...". (الزبيدي) (375)

ويعطي الرازي دلالة أخرى للفظ (سرد) لا تختلف عما ذهب إليه الزبيدي، إذ جاء في مختار الصحاح: "وسرد الصوم تابعه..." (الرازي) (244)

فالمعاجم تشترك في دلالة واحدة للفظ (سرد) وهي تعني التتابع والدقة والإحكام.

ويعرف جيرار جينيت (G. Genette) السرد على أنه: "العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي لينتج النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي" (ساري، 1999) وينحو جينيت نفس منحى غريماس في اعتباره أن السرد ليس مجرد كلام أو تعبير ما وإنما رواية قصة أي: "الإتيان بأفعال حقيقية أو متخيلة تروى في زمن محدد (ماضي، حاضر، مستقبل)". (ساري، 1999)

وقد ذهب بارت إلى أن أنواع السرد متعددة منها ما يعتمد على الكلام شفويا أو مكتوبا أو الصورة ثابتة أو متحركة، وهو متواجد في شتى الأجناس الأدبية وليس الروائية فحسب بل في الأسطورة والحكاية والملحمة والتاريخ... والدراما والملهاة... في كافة المجتمعات بل منذ وجود الإنسان فكل الشعوب لها حكاياتها، قصصها وأحداثها...، لكن عالمية السرد لم تخلق صعوبة بالنسبة له (السرد) بل دار البحث حوله بطريقة منتظمة منذ عصر أرسطو وأقدم العصور... (سعيد، 1978)

ويرى بعض الشكلاينيون الروس أمثال بروب (F. Propp) ووستراوس (L. Strausse) أن السرد "إما أن يكون مجرد استرجاع لبعض الأحداث في هذه الحالة لا يمكن الحديث عنه إلا بالرجوع إلى فن الراوي وعبقريته وأما أن (يسترجع) يشترك مع أشكال أخرى في البناء ومن ثم يكون قابلا للتحليل" (سعيد، 1978)

ميز الشكلاونيون الروس أمثال "توماشوفسكي" (Tomachouvisky) بين نمطين من السرد وهما: "السرد الموضوعي (Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكى من خلال عيني الراوي أو (طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه". (لحميداني، 2004، صفحة 46) ففي حالة السرد الموضوعي لا يتدخل الكاتب ليفسر الأحداث ويحللها وإنما يتوقف عمله حول وصف الأحداث من وراء الكاميرا؛ أي يكون على الحياد ويترك الفرصة للمتلقى ليؤول ويشرح ما يحدث.

ويعرف صاحب معجم مصطلحات نقد الرواية "السرد" على أنه "فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي يقوم أو خيالي ثمرته الخطاب...". (زيتوني، 2001، صفحة 105)

فالسرد بهذا المعنى يرتبط بعملية القص أو الحكى، وهو وظيفة من وظائف الراوي باعتباره منتجا للخطاب "ويطلق السرد كذلك على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في الزمن وهو بهذا يقابل المعنى (أي تمثيل الحوادث) ويقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي (أو الكاتب) في الحدث، ويقابل العرض الذي به تتميز المسرحية عن القصة". (زيتوني، 2001، صفحة 105)

فالسرد كما يحدده لطيف زيتوني يخرج إلى أربعة معاني: فهو يعني 1- صيغة الخطاب، 2- الوصف، 3- العرض، 4- التعليق. بيد أن ذلك لا يعني أن السرد قصر على الأدب وحده بل نجده في كتب التاريخ، ومحاضر قضاة التحقيق، وفي كتب الكيمياء، وفي المسرحيات من أجل نقل الحوادث التي لا يمكن عرضها لسبب من الأسباب.

2- البناء السردية في رواية اللص والكلاب:

البناء الدلالي في الرواية لا يكون بواسطة تركيب الجمل في النصوص فحسب، وإنما يستند إلى هياكل حكاية تشكل بدورها خطاباً، وتكسبه تنظيماً داخلياً وتشكلات خطابية حكاية، ولا يمكن تحديد عنصر دلالي إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى علاقة خلافة أو تكاملية، ومن أبرز هذه البنى المتوسطة في الخطاب:

1-2 **البنية الانتقامية:** تتمثل في علاقة الشخصيات ببعضها البعض أو علاقة الشخصيات المحورية مع باقي الشخصيات... والمقصود بالانتقامية رغبة الفرد في الثأر أو في رد الاعتبار لنفسه بمواجهة الآخر قصد الانتقام. وتتجسد البنية الانتقامية في النص في جملة من المواقف هي:

موقف سعيد من نبوية.

موقف سعيد من عليش.

موقف سعيد من رؤوف علوان.

موقف سعيد من المجتمع.

وتكمن البنية الانتقامية في أغلب تطورات المسار السردي للرواية... إذ تصادفنا رائحة الانتقام من أول صفحة للرواية "آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت وللخيانة أن تكفر عن سحتها الشائهة...". (محفوظ، 1973، صفحة 07)

فهذه الدلالة تمتد خيوطها عبر نسيج السرد، ولهذا قمنا برصدها في المخطط التالي:

1- سعيد مهران (بائاً) ← (نبوية وعليش يتلقيان في ص: 83/30/15/13/12/8/7)

(رؤوف علوان يتلقى في ص: 131/101/87/51/49)

(الكلاب ... ص: 220/219/218/201)

2- رؤوف علوان (بائاً) ← (سعيد يتلقى في ص: 53)

(سعيد يتلقى في ص: 143)

تحدد هذه البنية عبر تنظيم خارجي / داخلي دقيق نمثلها بالمخطط الآتي:

— من ص 07 إلى 33 (الإحاطة بالموضوع / إثبات وتحقق).

— من ص 37 إلى 48 (استطلاع وتأكد).

— من ص 49 إلى 59 (التحقق / نتيجة).

— من ص 63 إلى 81 (إضمار / انتقام).

— من ص 85 إلى ... (تنفيذ / مواجهة).

تظهر البنية الانتقامية المسيطرة والبارزة في النص ومن خلالها تظهر البنى الأخرى، فهي المحدد والمحرك للدلالات والأحداث الأخرى (وهو ما سنلاحظه عند التطرق للبنى) كما أن غيابها قد يؤدي إلى غياب باقي البنى.

ويظهر من خلال الرواية أن سعيد هو أكثر الشخصيات بئاً للانتقام كما يؤثر انتقامه على البناء الحداثي

للرواية، فهو شخصية فاعلة في النص.

إذ يبيث أكثر مما يستقبل، ويلاحظ أن هذا الانتقام لم يكن موجهاً لشخصيات مثل معلم طرزان وعلى الجندي أو نور وإنما موجه لشخصيات كانت تربطه بهم علاقة حميمة (رؤوف، نبوية، عيش) رغم أن فكرة الانتقام كانت موجهة بشكل خاص نحو رؤوف علوان صاحب العقل والتاريخ لذلك خيانتة أقطع من خيانة نبوية عيش، فهي خيانة مبدأ. وتتداخل هذه البنية مع البنى الأخرى في علاقة تضادية وتكاملية كما سنلخص.

2.2 البنية الدينية:

تأخذ هذه البنية جزءا كبيرا من الخطاب، إذ نلمس تدخلات دينية صوفية عديدة في النص تستغرق أحيانا صفحات بحذافيرها، كما نلاحظ في ص 24 إلى ص 30. وتحمل هذه البنية مشاهد في النص كالحوار الذي جرى بين سعيد والشيخ المتصوف.

"لا تواخذني، لا مكان لي في الدنيا إلا بيتك ...

أجل، أنت تقصد الجدران لا القلب". (الرواية، ص 24-25).

في هذه البنية تتنازل شخصية سعيد لتحل محلها شخصية على الجندي إذ تعد الشخصية الوحيدة الباثية للجانب الديني وسعيد مهران الذي كان باثا في البنية السابقة أصبح الملتقي الوحيد للبنية الدينية كما نلاحظ في هذا المخطط.

على الجندي (باثا) ← سعيد يتلقى ص 24 إلى 33

ص 88 إلى 98

ص 200 إلى 206

ص 208 إلى 210

فالبنية الدينية تتمثل في أربع مشاهد متباعدة يستحوذ عليها على الجندي في جانب "البث"، وسعيد مهران في جانب التلقي، وهو ما يشكل علاقة تضاد مع البنية الانتقامية؛ فسعيد كان يقصد منزل الشيخ بحثا عن الملاذ النفسي، لكنه لم يجده وبالتالي تستحوذ البنية الانتقامية على ذهنه وفكره متجاهلا التوجيهات الصوفية التي كان يبيثها الشيخ إياه، فالبنية الدينية وإن كانت تشكل تطورا دلاليا من ناحية، فإنها لم تحدث تطورا في فعل شخصية البطله وبالتالي تأثيرها لم يكن ذا فعالية.

وشخصية علي الجندي وإن كانت أكثر بئاً لهذه البنية، فإن ما كانت تبثه ليس بتعاليم دينية صريحة رغم أنها نابعة من رجل متصوف، وإنما هي مجموعة من التهويمات الصوفية التي لا يسهل على أي فرد إدراكها؛ فما بالك بسعيد مهران.

"مولاي قصدتك في ساعة أنكرتني فيها ابنتي..."

فقال الشيخ متأوها: يضع سره في أصغر خلقه.

قلت لنفسي إذا كان الله قد مد له في العمر فسأجد الباب مفتوح.

فقال الشيخ بهدوء: وباب السماء كيف وجدته؟" (الرواية، ص 26-27)

فهذه المشهدية الدينية تتوسط المحطات الأخرى (المشاهد) التي وقفها سعيد: عطفة الصبر في منزل الشيخ - بيت رؤوف.

فقد كان سعيد باحثاً عن الملاذ النفسي وعن الحل لازمته الوجودية (إنكار البنت وخيانة الزوجة)، لكنه لم يظفر به ولا أدل على ذلك من تتقله عبر محطات أخرى (بيت نور، المقهى، العطفة).

3.2- البنية العاطفية:

هي ثالث بنية تستوسع في الخطاب، وتشكل نقطة مهمة في التحول الدلالي للرواية وتعود شخصية سعيد لتستحوذ على هذه البنية.

سعيد (بائثا) ← الأب (متلقي) ص 33.

نبوية (متلقي) ص 33/111/112/113/131.

نور (متلقي) ص 174/181/182/185.

رؤوف (متلقي) ص 37/40/41/129/130.

الشيخ (متلقي) ص 23/24/30/129.

سناء (متلقي) ص 7/15/17/18/85/110.

هذه الشخصيات التي بثها سعيد عاطفته هي نفسها التي تعرفنا عليها في البنية الانتقامية باستثناء شخصيات (نور، سناء، الشيخ، علي) وهذا ما يشكل علاقة توصيلية تضادية مع البنية الانتقامية، فالدافع العاطفي كان وراء رغبة سعيد في الانتقام، الانتقام من الزوجة التي قالت له يوماً ما أحبك، وخانته مع تابع له، الانتقام من التابع الذي كان يمثل دور الصديق له وخانه مع زوجته، الانتقام من الأستاذ رؤوف علوان الذي جعله ندا له يناقشه

ويعلمه مبدأ الحياة "المسدس، والكتاب" وهنا محور التضاد (العاطفة والحب # الانتقام) ويشكل الممثل (سعيد) محور لقاء بين البنيتين أو البنى الثلاث.

من الشخصيات الباثة لهذه البنية "نور" التي ثبت سعيد حبها وعاطفتها، ويظهر ذلك في:

نور (بائنة) ← سعيد يتلقى في ص 183/181/124/119/107/101/71/69.

علي الجندي (بائنا) ← سعيد يتلقى في ص 206/200/92/90.

هاتان الشخصيتان شكلتا ملاذا لسعيد مهران، حيث اتخذ من قلب نور ومنزلها مأوى له، كما وجد عند الشيخ الراحة والأكل والأمان، وإن لم يجد الحل إلا أنهما كانا المساعد لسعيد.

4.2 البنية الجنسية:

لا تظهر هذه البنية بصورة مكثفة في النص إلا ما يبدو في علاقة (سعيد مهران) بالمرأة المومس (نور)، وهي العلاقة الجنسية الوحيدة في النص ... هذه البنية غير مصرح بها في؛ إذا اعتمد الروائي على تقنية التلميح في إظهار هذه العلاقة، ولا تتفصل هذه البنية عن البنى الأخرى، بل تدخل في علاقة تواصل معها؛ فالعاطفة كانت وراء رغبة سعيد في الانتقام؛ أما لجوءه إلى ملجأ ديني حيث تركز البنية الدينية فكان بحثا عن الملاذ النفسي والحل للأزمة ... ورغم أنه كان يجد الباب مفتوحا دائما إلا أنه لم يحظ بحل لأزمته بينما وجد باب نور مفتوحا ووجد معه الملاذ النفسي والجسدي وإن لم يجد الحل.

وتتجسد العلاقة بين البنى الأربع وجود طرف مشترك وهو "سعيد مهران" البائث والمتلقي، مرة بيت العاطفة، ومرة يلتبس الحل الديني، وأخرى الملاذ العاطفي، ومع هذه الثلاث بيت انتقامه.

1- تقنيات السرد في رواية "اللس والكلاب":

1.3- المفارقة الزمنية (زمن الحكاية وزمن الخطاب):

ينبنى الخطاب السردى على مكونين أساسيين هما: القصة والخطاب / السرد، ويتجلى السرد في الطريقة التي تقدم بها الحكاية التي تبقى واحدة وما يتغير هو الخطاب.

والمقصود بتقنيات السرد الطريقة أو الصيغة التي يقدم بها الروائي حكايته، وأبرز هذه التقنيات وأشدها تعقيدا "الزمن".

يحتاج التعامل مع الزمن مثله مثل الشخصيات واللغة وبقية المشكلات السردية الأخرى إلى براعة واحترافية وقدرة على الولوج إلى عالم القصة والرواية ويحصل ذلك بالتجربة، ويمثل الزمن عنصرا أساسيا في كل حكي ولازما

له لكي ينجز، " ففي ضوئه تنتظم مادة القص سواء اتخذت شكل التعاقب أو التداخل بحكم أنه يشكل بنية قائمة الذات ضمن العمل الروائي، فضلا عن كونه قد تحول إلى موضوع للرواية وحتى إلى شخصية رئيسية فيها...". (عباس، د/ط، صفحة 96)

ويعد الشكلايون الروس من الأوائل الذين نبهوا إلى أهمية الزمن داخل العمل السردى فوضعوا تعريفات له من خلال اشتغالهم على عدد من النصوص السردية، فميزوا بين زمني القصة والخطاب من خلال تقسيمهم العمل الروائي إلى متن ومبنى فزمن الحكاية يتميز بتعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب يعتبر زمنا خطياً؛ فالأحداث يمكن أن تجري دفعة واحدة، ولكن لا يمكن تقديمها في الخطاب ككل؛ وإنما لابد من بسطها واحدة تلو الأخرى بتقديم وتأخير. (عباس، د/ط، صفحة 99)

وهذا ما يوضحه "توماشوفسكي" في قوله: "إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، وبمعنى النظام الوقتي والسبب للأحداث، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا". (عباس، د/ط، صفحة 99)

وتعد الرواية الشكل الوحيد الذي بمقدوره التعامل مع الزمن وتشخيصه بامتياز ولهذا عدها البعض "شكل الزمن بامتياز". (عباس، د/ط، صفحة 98)

ويؤكد "باختين" على تميز الرواية بثلاث خصائص أساسية - مبدئياً - "يتمثل الأول في التجسيد الأسلوبى، وثانيها التغير على المستوى الزمني للصورة الأدبية، وثالثها الارتباط الوثيق مع الحاضر في تعدديته وانفتاحه". (عباس، د/ط، صفحة 98)

ويميز "جان ريكاردو" (Jean Ricardou) بين زمن السرد وزمن القصة، وما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف حيث "إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، وذلك أن الراوي قد يبتدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة". (عباس، د/ط، صفحة 104)

وقد تناول هذه المسألة "جينيت" من منظور العلاقة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقتها بالنص الروائي وهو منظور يقترب من منظور "تودوروف".

بالنسبة للنظام الزمنى فى الرواية Lordre Temporal لا يمكن أن نلمس تطابقاً بين زمن الخطاب وزمن القصة؛ فتتابع الأحداث فى رواية ما يختلف عن الترتيب الطبيعى للأحداث كما وقعت بالفعل لأن الروائي لا يستطيع أن يروي عدداً من الوقائع دفعة واحدة ولهذا يستحيل وجود تطابق زمنى (إلا فى حالة المشهد) فمثلاً:

أ + ب + ج + د (فى القصة) يصبح فى الخطاب: ج + د + ب + أ.

وهذا ما أسماه النقاد بـ "المفارقة الزمنية"، أو المفارقة السردية كما أسماها بعض البنيويين، وقد عمدنا إلى رصد الأحداث فى الرواية حسب تموقعها داخل القصة، وتموضعها داخل الخطاب فحصلنا على المخطط الآتى:

أ- ترتيب الأحداث كما وقعت طبيعياً:

أ- طفولة سعيد بين أحضان والديه.

ب- وفاة والد سعيد.

ت- وفاة والدة سعيد.

ث- اللقاء سعيد ونبوية.

ج- علاقة حب بين نبوية وسعيد.

ح- زواج سعيد من نبوية.

خ- ولادة سناء

د- صداقة سعيد مع رؤوف علوان.

ذ- خيانة نبوية وعليش لسعيد ودخوله السجن.

ر- خروج سعيد من السجن.

ز- توجه سعيد نحو منزل نبوية.

س- توجه سعيد نحو منزل الشيخ.

ش- توجه سعيد نحو جريدة رؤوف.

ص- توجه سعيد نحو منزل رؤوف.

ض- خيانة رؤوف علوان لسعيد.

ط- توجه سعيد نحو مقهى طرزان.

ظ- قتل سعيد لشعبان حسين خطأ.

- ع- توجه سعيد نحو منزل الشيخ.
- غ- توجه سعيد نحو منزل نور.
- ف- قتل سعيد لخادم رؤوف.
- ق- توجه سعيد نحو المقهى.
- ك- توجه سعيد نحو منزل نور.
- ل- توجه سعيد نحو المقهى.
- م- توجه سعيد نحو منزل نور.
- ن- توجه سعيد نحو منزل الشيخ.
- هـ- توجه سعيد نحو المقابر.
- و- موت سعيد بين المقابر.

- ترتيب الأحداث كما وردت في الخطاب:

1. خروج سعيد من السجن.
2. توجه سعيد نحو منزل نبوية.
3. توجه سعيد نحو منزل الشيخ.
4. توجه سعيد نحو جريدة رؤوف.
5. توجه سعيد نحو منزل رؤوف.
6. خيانة نبوية لسعيد ودخوله السجن.
7. خيانة رؤوف علوان.
8. توجه سعيد نحو المقهى.
9. قتل سعيد لشعبان حسين خطأ.
10. توجه سعيد نحو منزل الشيخ.
11. توجه سعيد نحو منزل نور.
12. زواج سعيد من نبوية.
13. ولادة سناء.

14. طفولة سعيد بين والديه.
15. وفاة والد سعيد.
16. وفاة والدة سعيد.
17. قتل سعيد لخادم رؤوف.
18. صداقة سعيد ورؤوف.
19. لقاء سعيد ونبوية.
20. توجه سعيد نحو المقهى.
21. توجه سعيد نحو منزل نور.
22. علاقة حب بين سعيد ونبوية.
23. توجه سعيد نحو مقهى طرزان.

يعتبر خروج سعيد من السجن بداية الخطاب، أما طفولة سعيد بين أحضان والديه فقد اعتبرناها بداية الحكاية.

نلمس تصاعد زمنى للحدث بدء من النقطة ألف "أ" "ب" "ت" "ث" "ج" لنفاجاً بتنازل حدثي نحو النقطة "12" ليتصاعد مجدداً، ثم يتنازل بدرجة كبيرة ليبدأ في التصاعد بشكل بطيء، ويحدث في الأخير توافق بين زمن الخطاب وزمن القصة/ الحكاية (ق 23 إلى ي 27).

2.3- نسق الزمن السردى فى اللص والكلاى:

يصطنع هذا النص جملة من التقنيات من بينها ما يسمى بالسرد الاستذكارى والسرد الاستشرافى أو السوابق واللواحق.

والمقصود بالسوابق "إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً، وتسمى هذه العملية فى النقد التقليدي بسبق الأحداث". (ساري، 1999، صفحة 133) أما اللواحق وهي على خلاف الأولى، إذ تعرف على أنها "سرد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية أيضاً الاستذكار". (ساري، 1999، صفحة 133)

فالتفاوت الذي لاحظناه فى العنصر السابق بين زمن السرد وزمن الأحداث، دفعنا إلى استقصاء هذه التقنية التي أحدثت ذلك التفاوت، إذ لا يمكن للخطاب أن يقدم زمن القصة بالترتيب نفسه، بل لابد من إحداث تفاوت بتقديم وتأخير فى نسق الأحداث، عبر سوابق ولاحق، فمن خلال السوابق أو السرد الاستشرافى يتابع السارد تقديم

الأحداث، ثم يحدث عملية تقديم بإيراد حدث آت أو يتوقع حدوثه، هذا الأسلوب يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق القفز على فترة ما من زمن القصة. وعن طريق السرد الاستكثاري أو ما يسمى باللاحق، يعرض الروائي الأحداث، ثم يتوقف ليعود إلى حدث مضى تذكيرا بماضي الشخصية أو التعريف بها.

وقد استعمل د. مرتاض مصطلح "الارتداد" بدل المصطلح السينمائي Flash Back الذي يعني "خشب التذكير بالماضي، وهو في النقد الروائي يعني الارتداد نحو حكاية كان يمكن أن تذكر في موضعها من السياق السردى فأرجئ تقديمها لغاية من الغايات الفنية...". (مرتاض، 1998، صفحة 217) فمصطلح الارتداد يعني العودة إلى الوراء، وهو المعنى الوحيد القار لهذا المصطلح.

وقد عمدنا إلى تحديد نسق الزمن السردى باعتماد البنية الصغرى للخطاب وهي الفصل التاسع، حيث يبرز السرد بنوعيه في شكل واضح.

ينطلق السرد من لحظة زمنية محددة هي الحاضر "يا للعديد من المقابر الأرض تمتد بها حتى الأفق رافعة أيديها في تسليم وإن يكن شيء لا يمكن أن يهددها. مدينة الصمت والحقيقة... لأول وآخر مرة". (محمود، صفحة 109)

- تعقبها سابقة "وشخير نور يبدو أنه لن ينقطع ... وستبقى أنت في هذا الظلام حتى ينسلك البوليس، ولكن هل ينسلك البوليس حقاً؟... الرصاص" (محمود، 1973، صفحة 109)

- ثم لاحقه "قسمع ثنائياً فتراجع عن شيش النافذة ملتفتاً نحو الفراش فرأى نور جالسة، شبه عارية، ... بارتياح". (محمود، 1973، صفحة 109)

- الحاضر "وهي تقول: حلمت أنك بعيد وأنني انتظرك كالمجنونة... سأنتظر" (محمود، 1973، صفحة 109)
- لاحقة "مضى إلى حجرة الجلوس فاستلقى على الكنب، وحيد بكل معنى الكلمة... القبر" (محمود، 1973، صفحة 110)

- سابقة "لن يخفق قلبك بحبي في هذه الحياة المليئة بالرصاصات الطائشة... المحزنة" (محمود، 1973، صفحة 110)

- تعقبها لاحقة طويلة "ابتداء من الحلقة الأولى عند بيت الطلبة في طريق مديرية الجيزة لم يكن عيش سدره إلا شخصاً عابراً لا قيمة له ... المكائد" (محمود، 1973، صفحة 112)

- ثم لاحقة أخرى "البقال تقع دكانه أمام بيت الطلبة وتجيء نبوية حاملة السلطانية لتشتري ما تشاء في ثياب مهندمة... والزيات نقطني بعشرة جنيهات" (محفوظ،، 1973، صفحة 113)
- لاحقة أخرى "وعليش سدره من سروره بدا كأنه صاحب الفرخ ولعب دور الصديق الأمين ولم يكن صديقا على الإطلاق ... وتعرض عن الأسد" (محفوظ،، 1973، صفحة 117)
- سابقة "قذارة تستحق القتل في الدنيا وفي الآخرة وعلى شرط ألا يطيش الرصاص الأعم فيصيب الأبرياء ويعمى عن الأوغاد والسفلة ... في الحياة" (محفوظ،، 1973، صفحة 117)
- لاحقة "حتى ليلة الدخلة ولعب الصبيان في الحارة والحب قبل الفساد ومولد سناء ورؤية وجه سناء لأول مرة وسماع بكائها لأول مرة ... الوجود" (محفوظ،، 1973، صفحة 118)
- لاحقة أخرى "وانتشر الظلام نعم انتشار الظلام في الحجرة وخارج النافذة وزاد القبور صمتا" (محفوظ،، 1973، صفحة 118)
- سابقة "وستألف عيناك الظلمة كما ألفت السجن ... ولن تجد فرصة للسكر خشية أن تحدث حركة عنيفة ... وحتى الأموات أنفسهم لن يفتنوا لوجودك هنا" (محفوظ،، 1973، صفحة 118)
- حاضرة "والله وحده يعلم كيف تصبر على هذا السجن وإلى متى كما كان يعلم وحده أنك ستقتل شعبان حسين لا عليش سدره" (محفوظ،، 1973، صفحة 118)
- سابقة "لا بد أن تخرج عاجلا أم آجلا للتجول في الليل ولو في الأماكن الآمنة ولكن فلنؤجل ذلك إلى حين حتى يقتل البوليس تعباً في البحث عن لا شيء" (ص 118)
- لاحقة "ونور المسكينة كذلك فحبها القديم لك ما هو إلا عادة سيئة وهو يرتطم بقلب قتله الألم والغضب ... اليائسة" (محفوظ،، 1973، صفحة 118)
- سابقة "ولن ينسى في النهاية أنها امرأة كما أن نبوية امرأة الخائنة. الجبانة سيقتلها الخوف على حياتها حتى يلتف الحبل حول عنقك أو تستقر رصاصة في قلبك ويشوه البوليس سيرتك فيقطع ما بينك وبين سناء غلى الأبد حتى حبك لن تدري عن صدقة شيئاً كأنه رصاصة طائشة" (محفوظ،، 1973، صفحة 118)
- لاحقة "واختلس النوم سعيد مهران وحلم بعض الوقت ولم يدرك أنه كان يحلم إلا عند يقظته، عند وعيه لوجوده في الظلام والوحدة ... ولم يدرك عن الوقت شيئاً" (محفوظ،، 1973، صفحة 119)

- حاضر "حوار بين سعيد ونور" (محفوظ،، 1973، صفحة 119)
- لاحقة "ولكن ثمة اهتمام بالجريمة والمجرم قلق ما كان يتوقعه وبخاصة ما نشر في جريدة الزهرة جريدة رؤوف علوان كتبت الجريدة في إسهاب مثير عن تاريخه في اللصوصية ... وتيار مثل تيار الخمر يغمر خياله" (محفوظ،، 1973، صفحة 120)
- سابقة "يؤمن بأنه سيتمخض عنه أمر خطير لا يقل شأنًا عن الخلق أو النصر، فيود لو يتصل بالناس ليعرب لهم عما يهز صدره وليؤكد لهم بأنه سينتصر ولو بعد الموت" (محفوظ،، 1973، صفحة 120)
- لاحقة "ثبتت عيناه على صورة سناء في دهشة وتأثر وجرى بصره على الهول جميعا، ... ثم عاد إلى سناء المبتسمة، أجل أنها تبتسم" (محفوظ،، 1973، صفحة 120)
- حاضر "حوار بين سعيد ونور" (محفوظ،، 1973، صفحة 121)
- لاحقة "أعجب بحرارة قلبها وقوة إصراره ... ثمة فراشة تعانق المصباح العاري" (محفوظ،، 1973، صفحة 124)
- ويمكن أن نمثل لهذا النسق بالترسيمة التالية:
- يغلب السرد الاستدراكي على نسق الزمن السردى للرواية، إذ يتذكر الماضي بصورة في الرواية لأن البطل يعيش بماضييه، بذكرياته وهو ما يفسر فيضان الماضي على الحاضر والمستقبل ولعل ما يؤكد ذلك ما جاء على لسان سعيد مهران "لن أنسى الماضي لسبب بسيط هو أنه حاضر لا ماضي في نفسي".
- 3.3 - وتيرة الزمن السردى:**
- عدم التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب نتج عنه حذف وتقلص في الحكي مما يشكل انزياح زمني... ولهذا عمدنا إلى رصد الإيقاع الزمني في الرواية ومدة السرعة من خلال المستويات التالية (المشهد، الإيجاز، الوقف).

أ- المشهد Scene:

تقنية من تقنيات السرد "يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة ..."، (السد، صفحة 20) وعلى خلاف التلخيص والإيجاز فإن المشهد يتسم بالتفصيل في عرض الأحداث، وينقسم المشهد إلى ثلاث وظائف:

1- "الوظيفة الأولى يكون المشهد حوارا مجردا.

2- الوظيفة الثانية يكون المشهد حوارا موجزا.

3- الوظيفة الثالثة يكون المشهد حوارا واصفا أو محللا".

وأول ما يلفت انتباهنا فى الرواية هو كثافة المشاهد التى تحويها، إذ تدور لغة السرد على أسلوب السرد المشهدي وقد بلغ عدد مشاهد الرواية "19" مشهدا، وأول مشهد يصادفنا فى الرواية مشهد سعيد مهران مع أهل عطفة الصيرفى.

— "الحمد لله على سلامتك.

— مبارك للأصدقاء والأحباب.

— قلنا من القلوب سيفرج عنه فى عيد الثورة ...

— فقال وهو يتفحصهم بعينه اللوزتين العسليتين:

— الشكر اله ولكم ... " (محفوظ، 1973، صفحة 11)

هذا المشهد أدى وظيفة الحوار المجرد، فهو لم يتضمن سوى كلام فرضه الموقف الحوارى بين المتحاورين، وهذا النوع من الحوار يحتل جزء كبير من مشاهد الرواية.

ومن المشاهد الأخرى التى حواها النص الروائى مشهد حوارى بين سعيد والشيخ على الجنيدى، ويؤدى هذا الحوار وظيفة الحوار المجرد؛ لأنه مجرد تبادلات كلامية فرضها الموقف واللحظة الحاضرة .

— "السلام عليكم يا سيدي ومولاي.

وعليكم السلام ورحمة الله.

وتربع أمامه على الحصيرة وهو يقول:

— اجلس دون استئذان لأنى أذكر أنك تحب ذلك.

— هل تذكرتني؟

فغمغم الشيخ دون مبالاة:

— ولك الساعة التى أنت فيها.

ومع أنه لم يشك في أنه تذكره إلا أنه تساءل مستزيذا من الثقة:

– وأبي عم مهران الله يرحمه.

– الله يرحمنا... " (محفوظ،، 1973، صفحة 24)

فهذا المشهد الصوفي يتكرر في الرواية، ويتوسط محطات سعيد الانتقالية، كما يمثل الحوار الراحة النفسية لسعيد والأمان المادي إذ يعتبر سعيد الشيخ علي الجندي الأمان نفسه وإن لم يكن البيت آمنا.

ويحتل الحوار المجرد ور مشهدا يتخللها حوارا موجزا.

ويظهر الحوار الموجز في بعض مشاهد الرواية كالحوار الذي جرى بين معلم طرزان وسعيد مهران. "فندت عنه نفخة ساخرة وقال:

– التتبل على أي حال خير من الخائن، بسبب خائن دخلت السجن" (محفوظ، صفحة 64)

فقد أدى هذا الحوار وظيفة الإيجاز لأنه بسط لنا حدثا استغرق فترة من الزمن "الخيانة" بسرد موجز. ويتجلى كذلك في مشهد يضم سعيد والشيخ علي الجندي.

"خانتني مع حقير من أتباعي، تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجني وتزوجت منه..." (محفوظ،، 1973، صفحة 30)

وما نلاحظه في هذه المشاهد هو تداخل وظائف الحوار؛ إذ نجد في المشهد الواحد أساليب متناوعة في الحوار، كمشهد سعيد والشيخ الجندي فقد ضم حوارا مجردا وحوارا موجزا" يحتل الحوار الموجز مشاهد 6 في الرواية ويظهر في الصفحات (30، 42، 64، 91، 173، 205).

ويبدو أن الحوار المجرد هيمن على مشاهد الرواية؛ لأن من خلاله يتم نقل كلام الشخصيات كما فرضته أحداث الرواية، فتظهر الرواية في سلسلة من المشاهد المتتابعة، والمتغيرة بتغير المكان. "مشهد الحارة، مشهد منزل الشيخ، مشهد قهوة طرزان، مشهد منزل نور، مشهد منزل رؤوف علوان، مشهد منزل الشيخ الخ".

ب- التوقف Pause:

"محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية، أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة". (عباس،

صفحة 134)

ويشمل أسلوب التوقف على محددين هما: الوصف الموضوعى، الوصف الذاتى، والمقصود بالأخير تحليل المشاعر الإنسانية التي تتناب شخصيات الرواية.

أما فى الوصف الموضوعى فإن الروائى يعرض أمامنا تفاصيل الحدث بحذافيرها ويكون التوقف عادة بعد المرور من سرد الأحداث، وهو ما يطابق ديمومة صفر على نطاق القصة، لأن الكاتب يعلق الأحداث بصفة مؤقتة غير أنه فى بعض المواقف لا نلمس توقف على مستوى الحدث، إذ أن الوصف قد يكون متعلق مع وقفة تأمل لدى شخصية معينة. (السد، صفحة 176)

نجد فى "اللس والكلاب" ما يقارب 22 مقطعاً سردياً من الوصف الذاتى والتحليل النفسى وهى كلها متعلقة بسعيد مهران صاحب الحضور السردى الغالب أو الوحيد فى الرواية، لأن الروائى يسعى إلى الكشف عن أفكار سعيد مهران وصراعه النفسى من خلال المونولوج أو العودة إلى الوراء ... أما باقى شخصيات الرواية فلم تحظى بوصف يذكر.

"وخفق قلب سعيد خفقة موحجة وتطلع إلى الباب وهو يعرض على باطن شفثيه مسح تطلع شيق وحنان جارف جميع عواصف الخنق" (محفوظ، 1973، صفحة 17)

ويبدو الوصف الذاتى فى الصفحات: (24، 38، 41، 43، 44، 47، 49، 50، 85، 103، 109، 120، 130، 131، 144، 199، 210، 215، 220).

أما الوصف الموضوعى الذى عرض فيه الروائى إلى وصف الأمكنة فيظهر فى الصفحات: (11، 13، 23، 24، 42، 52، 64) وهو قليل فى الرواية لأن الروائى ركز على وصف نفسية سعيد مهران بالدرجة الأولى. وهذا النوع من الوصف لم يوظف عشوائياً وإنما كانت له وظيفة داخل النص، كبيان المكان الذى يتوجه نحوه سعيد "وفتحت نافذة من الدور الثانى وأطل منها عيش فارتفعت الرؤوس إليه فى توتر، وقبل أن تبدر كلمة خرج من باب البيت رجل طويل عريض، فى جلباب مقلّم، ينتعل حذاء حكومياً فعرف سعيد فيه المخبر حسب الله..." (محفوظ، صفحة 13)

"وأضاء خادم النجفة فخطفت بصر سعيد بمصابيحها الصاعدة ونجومها وأهلتها وعلى ضوءها المنتشر تجلّت مرايا الأركان عاكسة الأضواء". (محفوظ، صفحة 40)

فهذا الوصف وظف بغاية إعطاء القارئ معلومات تسهم فى فهم الحكاية، فالنموذج الثانى مثلاً، القصد منه بيان الرفاهية التى يعيش فيها رؤوف علوان من خدم وأثاث... الخ.

أما النموذج الأول فقد هدف من خلاله -محفوظ- إلى بيان وظيفة المخبر من خلال سابقة وصفية تحيل إلى الحذاء الذي ينتعله وإن كنا لاحظنا أن أسلوب التوقف ينجر عنه غالباً توقف في سير الحدث وعدم توقفه في أسلوب الوصف الذاتي؛ لأنها مصحوبة بوقفة تأمل الشخصية أمام مشهد ما. كما جاء في وصف سعيد: "... وخفق قلبه فأرجعه إلى عهد بعيد طري، طفولة وأحلام وحنان أب وأخيلة سماوية... أنظر وأسمع وتعلم وافتح قلبك... هكذا كان يقول الأب وفرحة كالجنة بعثها الحلم والإيمان، ... ترى كيف حالك يا شيخ علي الجنيدي يا سيد الأحياء؟..." (محفوظ، 1973، صفحة 23)

فهذه اللحظة التأملية لدى سعيد تمتزج وسير الحدث... لأنه أبان لنا عن انطباعاته ومشاعره عند دخول البيت المفتوح (منزل الشيخ).

د- الإيجاز أو المجل Le summer:

تقنية سردية يقوم الروائي من خلالها بسرد أيام عديدة أو شهور وسنوات من حياة شخصية روائية في بضعة أسطر أو فقرة موجزة، وفي هذه التقنية تكون مدة السرد هي زمن السرد زمن الرواية (زس، زر) وتعرف هذه العملية بالأسلوب غير المباشر فهو يساعد على التنقل بسرعة عبر الزمن. (السد، صفحة 172)

ويسمي حميد لحمداني أسلوب الإيجاز بالخلاصة وهي "التي يعتمدها السارد عندما يريد أن يطوي مراحل من الزمن...". (السد، صفحة 173)

وقد وظف نجيب محفوظ هذه التقنية في "اللب والكلاب" كما جاء على لسان سعيد مهران "أنسيت يا عيش كيف كنت تتمسح في ساق كالكب؟ ألم أعلمك الوقوف على قدمين؟ ومن الذي جعل من جامع الأعقاب رجلاً؟..." (محفوظ، صفحة 07)

وفي حوار له مع الشيخ علي الجنيدي يقول:

"خانتني مع حقير من أتباعي، تلميذ كان يقف بين يدي كالكب، فطلبت الطلاق محتجة بسجني وتزوجت منه..." (محفوظ، 1973، صفحة 30)

وقد ورد الإيجاز أو المجل في الرواية بصورة مكثفة، كما هو في الصفحات: (8، 30، 49، 50، 42، 91، 173...)، وهذا النوع من الإيجاز يسمى الإيجاز البعيد، أما الإيجاز القريب الذي يختصر حواراً أو حدثاً قريباً فقد ورد على لسان سعيد مهران "وقديماً".

قال رؤوف علوان أن نوابنا طيبة ولكن ينقصنا النظام..." (محفوظ، 1973، صفحة 75)، فهذا النوع من الإيجاز لم ينقل كلام رؤوف علوان حرفيا وإنما مجمل ما قاله في حوار مع سعيد مهران وهو يتردد بكثرة في النص.

د- الإحالة الضمائية:

تحدثنا في الفصل الأول عن أشكال السرد وهي ثلاثة: السرد بضمير الغائب والمتكلم والمخاطب... كل شكل يمتاز بسمات معينة، وقد زواج محفوظ في هذه الرواية بين الضمائر الثلاثة مزوجة لطيفة تتناسب وطبيعة الموقف السردى.

"مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبار خانق وحر لا يطاق وفي انتظاره وجد بدلتة الزرقاء وحذائه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا هاهي الدنيا تعود، وهاهو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار البائسة هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة، والعاثرون والجالسون، وأن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن يبأسو حتى الموت، وللخيانة أن تكفر عن سخطها الشائنة. نبوية عريش كيف انقلب الاسمان اسما واحدا؟ أنتما تعملان لهذا اليوم حساب، وقديما ظننتما أن باب السجن لن يفتح، ولعلكما تترقيان في حذر، ولن أقع في الفخ ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر... استعن بكل ما أوتيت من دهاء، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر..." (محفوظ، 1973، صفحة 08)

تعددية الضمائر في هذه الفقرة أوجبت علينا بسطها، لنتبين كيف مزج الروائي بين الضمائر الثلاث دون إشعار المتلقي بأي فجوة في النص، وبين المقاطع؛ ففي ضمير الغائب "مرة أخرى... متحديا" يبدو لنا الروائي مجرد راو يروي لنا مجرى الحدث ولا علاقة له بالحدث... ومن خلال هذا الضمير يبدو لنا زمن الحكاية مفصول عن زمن الحكى وسابق له على اعتبار أن الحدث قد ورد بصيغة "كان" أو "الهو" والمؤلف وسيط أدبي ينقل للقارئ ما تلقاه ثم يتحول السرد من ضمير الغائب إلى المخاطب وينقل من صيغة "الهو" إلى صيغة "الأنت" والقصد من ذلك إضفاء جمالية على النص السردى وجعل المؤلف -كما يتوهم القارئ- مندمجا مع الشخصية وهذه التقنية تؤدي إلى تعرية الباطن (الوعي) كاملا، غير أنه لو أحدثنا تغييرا في صياغة الجملة باستعمال ضمير الغائب مثلا "نبوية عريش، كيف انقلب الاسمان اسما واحدا إنهما يعملان لهذا اليوم ألف حساب..." لما حدث تغيير على المستوى الدلالي غير أن ذلك يجعل من الروائي مجرد شاهد يحكي ما وراءه.

ومن ضمير المخاطب ينقلنا محفوظ إلى ضمير المتكلم "ولن أقع في الفخ... كالقد" هذا الضمير الذي يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في نفسية المؤلف "وإبعاد ذلك الفاصل الزمني الموجود ظاهريا بين زمن السرد، وزمن السارد، وإن كان ضمير الغائب يحيل على الموضوع فإن توظيف ضمير المتكلم يحيل على الذات، على الأنا" ويتكرر هذا الضمير في الرواية بشكل مكثف لأنه أكثر ما يظهر في المناجاة التي تتردد بكثافة في النص "لن أنسى الماضي لسبب بسيط هو أنه حاضر -لا ماضٍ- في نفسي" (محفوظ، 1973، صفحة 50)

والمزاوجة بين الضمائر الثلاث - كما يذكر د. مرتاض - "مسألة جمالية لا دلالية وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية..." (مرتاض، 1998، صفحة 197). وبهذا فقد أضفت هذه المزاوجة جمالية سردية على النص الروائي.

الخاتمة:

- إن استساع الرواية الدلالي وثرائها الفني جعلها محل اهتمام النقاد والدارسين، فالمدونة ثرية بالجوانب الخادمة للتحليل الأسلوبي والسميائي ودراستنا هذه سمحت لنا باستكشاف بعض النتائج منها:
- أنواع السرد متعددة منها الكتابي والشفوي وهو لا يقتصر على جنس أدبي معين وإنما متواجد في شتى الأجناس الأدبية.
- يتعدد البناء الدلالي في الرواية عبر تشكيلات خطابية حكاية تجمع بينهما علاقة خلافية أو تكاملية.
- التعامل مع الزمن في البناء الروائي يحتاج إلى احترافية شأنه شأن المشكلات السردية الأخرى.
- تحتوي الرواية على جملة من التقنيات السردية، منها السرد الاستنكاري والسرد الاستشراقي، السوابق واللاحق.
- لا تستغني السردية الأدبية عن المكون الخطابي والسرد المرتبطين بالمكون الدلالي.
- ترتبط السردية بالمكونات الزمانية والفضائية والمكونات السردية الأخرى
- غلبة الطابع الدرامي على الرواية، إذ تقوم الرواية على صراع بين البطل والعامل المعارض، وتنتهي المواجهة بفشل الطرف الأول.
- تعتبر الرواية خطابا متقفا يحمل مظهرات لنصوص عدة أحاطت بالرواية وضمنتها مفاهيم ورؤى تتماشى والمضمون.

قائمة المصادر و المراجع:

أ/ المصادر:

- 1- الزبيدي مرتضى، تاج العروس، ج2، دار صادر، بيروت
- 2- الرازي محمد بن أبي بكر ،مختار الصحاح، طبعة منقحة ، دار الجيل، بيروت-لبنان.

ب-المراجع:

- 1- لحميداني حميد ، 2004، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافى للنشر، ط3
- 2- زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر ط1/2001
- 3-محفوظ نجيب، 1973، رواية اللص والكلاّب، ط1،بيروت-لبنان1973
- 4-مرتاض عبد المالك ،1998، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة
- 5-مرتاض عبد المالك تحليل الخطاب السردى، معالجة سيميائية تفكيكية تركيبية لرواية (زقاق المدق) نموذجاً- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 6-عباس إبراهيم ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر.
- 7- السد نور الدين ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج2،دراسة في النقد الأدبي العربى الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردى)ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

ج- المقالات:

- 1 - أحمد سعيد سامية ، 1978 التحليل البنيوي للسرد، مجلة الأقلام، ع3،، بغداد
- 2-الحسين فيلالى،1999، جماليات الزمن في رواية نوار اللوز للأعرج واسيني، مجلة اللغة والأدب، ع14/1999 الجزائر ص181
- 3 - ساري محمد ، التحليل السيميائي للسرد،1999، مجلة اللغة والأدب، ع14/1999 ، الجزائر ص133.