

الصّوت السّردّي في رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي: بين مطرقة المؤلّفة وسندان المتلقّي

بويش نورية

جامعة مصطفى اسطمبولي – معسكر/الجزائر

bouichnouria@hotmail.com

تاريخ النشر	تاريخ القبول	تاريخ الارسال
2018-12-01	2018-08-14	2018-06-18

ملخص :

تتميّز لغة أحلام مستغانمي السّردية بقدراتها البيانية وحمولتها الدلالية، فهي إضافة إلى عنايتها بالمضمون الحكائي لأعمالها، تُولي عناية كبيرة بالشكل الذي تصوّغ به ذلك المضمون، كما أنّها تولي اهتماما بطرفيّ القناة السّردية (السّارد والمسروود له)، وهما لا يقلان أهمية عن القصّة نفسها. وتتحدّد هذه العلاقة في عدّة مقولات أهمّها "الصّوت السردّي La Voix narrative" الذي قدّمه جيرار جينيت Gérard Genette في كتابه "خطاب الحكاية"، حيث تتوخّى هذه المداخلة دراسة الصّوت السّردّي في رواية (فوضى الحواس) في محاولة لسبر أغوار الضّغط الدّلالي والقوى السّردية التي تخلقها لغة الكاتبة من خلال صوت السارد/ة (مطرقة المؤلّفة) باعتبارها أنثى مبدعة تأليف وسردا، على سندان متلقّيها (المسروود له واقعيًا وافتراسيًا)، محاولة أن تضع يدها، تاركة بصمتها الأنثوية على تلايب العلاقات العاطفية والإنسانية التي تجمع بين الرّجل والمرأة بشكل رئيس، لتتفرّع عن هذه العلاقات قضايا أخرى، مثل الوطن والذاكرة والتاريخ، الواقعان السياسي والاجتماعي.. وغيرهما.

الكلمات المفتاحية: الصّوت السّردّي، السّرد النّسوي، المؤلّف، السّارد، المتلقّي، القصّة، الخطاب، اللغة.

1) الصّوت السّردّي في رواية (فوضى الحواس):

أثارت دراسة الصّوت السّردّي في الخطاب الرّوائي العديد من التّساؤلات، كونها تبحث في علاقة من يروي بمن يُروى له، وهذا يستلزم ألياً البحث في كيفية استعمال الزّمن وتوظيفه بين هذين الطّرفين؛ بين الزّمن الحقيقي أو المتخيّل للقصة المروية والزّمن الذي تستغرقه روايتها أي زمن سردها، كما يُتناول فيها البحث في الأشكال الأساسيّة للسّارد؛ بمعنى من يتحدث وكيف يتحدث ؟ وعلاقتها بالأشكال الثلاثة الممكنة للتّبئير Focalisation، بمعنى بواسطة من ندرك؟ وكيف ؟ للوصول وبطرق مختلفة إلى عالم المتخيّل وإحداث تغييرات على القارئ وتلقيه وإدراكه وتفاعله.¹

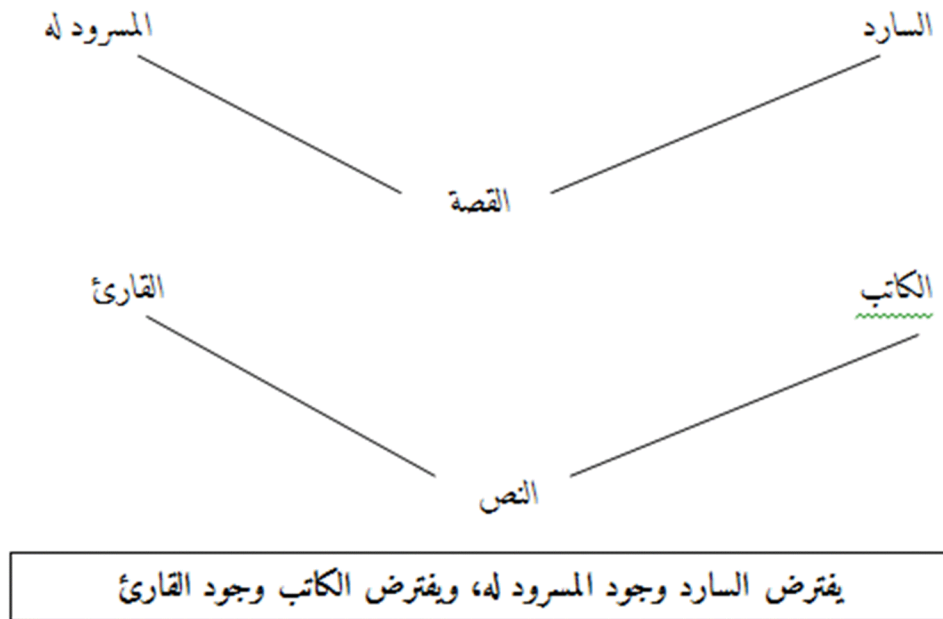
إذا كانت القصة histoire متعلّقة بالخطاب Discours، فإنّهما لا يُدركان إلّا من خلال الصّوت، الحامل لتلك القصة والمتلفّظ بها على شكل خطاب أو سرد. فهو قناة تواصلية يعقدها الباثُ للمتلقّي، من أجل إبلاغه برسالة، هي هذه القصة في العالم المروي أو المحكي والمتخيّل، أو هي العمل الأدبي في العالم الواقعي الذي نعيش فيه، لذلك يؤكد "شولز" على ضرورة التمييز بين العالمين، فكلّ نص ينقل لنا قصة، توجد في موقع زمكاني مختلف عن النص نفسه، وعن إنتاجه أو قراءته. فضلاً عن ذلك، فكل نص سردي ينقل لنا أيضاً ضمناً أو صراحة، بعض أحوال القص وشيئاً من تفسير وجوده كنص، بالنسبة إلى كل من الأحداث المروية والمروي له أو الجمهور. وحين يتم فحص الموقف السّردّي لنصّ ما عن قرب، فلن يطابق الراوي والمروي له تطابقاً تاماً مع المؤلّف والقارئ، ولن تتفق أحوال القصّ مع الظروف الحقيقيّة لتأليف الكتاب وقراءته.²

يُعتبر الصّوت إذن، حدثاً كلامياً ملفوظاً / متلفظاً به، من طرف مرسل على حد قول جاكبسون وغريماس وبارت باتجاه مرسل إليه الذي لا يهتم بمن يتكلّم، بقدر ما يهتم بمن يتولّى فعل الكلام. هي وضعيات سردية متنوّعة بتنوّع الأصوات التي نلغي سماعها. وهي أصوات متباينة ومتضاربة، تظهر وتختفي بالعبارة أو الإشارة، لكنّها مع ذلك تصلنا. فللمؤلّف صوت موجّه للقارئ، كما للسّارد صوت موجّه للمسروود له، وصوت المؤلّف عبر كتابته غير صوت السارد عبر روايته "المسرودة". وتلقي القارئ لصوت المؤلّف غير تلقي المسروود له لصوت السارد، فالمؤلّف حقيقي ومجسد مثله مثل القارئ، أمّا السّارد فهو خيالي ومجرّد، مثله مثل المسروود له، وبالتالي فإنّ المؤلّف هو الذي يخلق السّارد والمسروود له، لذلك يرى بارت: أنّ الذي يتكلّم (في المحكي) غير الذي يكتب (في الحياة) والذي يكتب غير الذي يعيش معنا. وما بين صوت المؤلّف (الواقعي) وصوت السّارد، يقع صوت مضمّر، هو الصوت الضمني للمؤلّف المجرّد الذي يقابله القارئ المجرّد أو الافتراضي. هي أصوات سردية لأجل تصنيف دقيق، يجري تحديد معالمها بتجاوز رؤية جنيت المحدودة للصوت السردّي دونما اعتبار

لتلقّي ذلك الصوت عند المسرود له. فالمؤلف الواقعي هو ذلك المبدع الحقيقي للعمل الأدبي والذي يخلده عمله من خلال رسالة تواصلية موجّهة للقارئ الواقعي من أجل فكّ رموزها، ينبغي عليه "أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية إلخ... لكن دون أن يفرض عليه ذلك أن يشاطره إياها كلياً، لأنّ بإمكان المؤلف حسب جمالية التلقي التابعة لجامعة كونستانس، أن يغيّر أفق انتظار القارئ مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني أن يؤثر في الإنتاج الأدبي".³

تتمظهر هذه العلاقة داخل أعمال الروائية أحلام مستغانمي، في شكل يشبه ثنائية المطرقة والسندان، ووجه الضرب والضغط هنا يحدث بأثر ما تتمتع به لغة الكاتبة من قوة دلالية وخصائص انزياحية وقدرات تخيلية، جاعلة متلقيها يقف عند كل تفاصيل السرد وثنايا المشهد القصصي، والأهم من ذلك، أنها تبعث في جوفه إحساساً بكل شخصية سردية، والتفاعل مع صوتها. والأدهى من ذلك أنّها تسلّم بذكاء إبداعي مطرقتها لساردٍ يصبح صوته هو المهيمن على النص. هذا الصّوت عادة ما يكون أنثوياً في أعمالها كما هو الحال في رواية (فوضى الحواس).

لكل قصّة مبدعان مبدع حقيقي هو الكاتب (المؤلف)، ومبدع وهمي هو السارد، ونجد في كل رواية عالماً مختلفاً وسارداً مختلفاً؛ امرأة، أو رجل، أو طفل، أو حيوان.. ومن وجهة نظر علم النفس فالكاتب يحمل أنا اجتماعية moi social وأنا خالقة مبدعة moi créateur، والكتاب هو إنتاج أنا تختلف عن أنا المجتمع والعادات. وقد أضحى التفريق بين الشخصية والكاتب والسارد ضرورة منطقية وسيكولوجية وقانونية بعد الاتهامات التي وجهت إلى الروائيين بسبب أعمالهم التخيلية. حيث يمكن تلخيص هذه الفكرة في الشكل الآتي:



(2) صوت المؤلّفة/مطرقة السرد:

يظهر صوت المؤلّفة أحلام مستغانمي من خلال المثقّفة المبدعة التي تتمتع بأسلوبها الخاص في الكتابة الروائية، والذي يمكّنها من السّيطرة على حركية السّرد والتحكّم في زمامه، وقدرتها على الوصف والتحليل والتشخيص، إنّها المبدعة التي جعلت من نصّها (فوضى الحواس) وثلاثيتها عموما صوتا أنطقت من خلاله تاريخ الجزائر خلال الثورة وبعدها وصولا إلى العشرية السوداء، من منظور أدبية مثقفة مزجت الحب بالحرب، والوطن بالكتابة، والدماء بالحبر.. كما أنّ صوتها باعتبارها فنّانة مرهفة جعلها تقف عند أدق تفاصيل الحياة الإنسانيّة، فعالجت كُنه العلاقة بين الرجل والمرأة، وما ينتج عنها من مد وجزر.

استطاعت الروائية في تجربتها السردية الثانية أن تبقي على أعصاب متلقّيها مشدودة على مدار هذا العمل المتميّز شكلا ومضمونا، وهذا بفضل جزالة اللغة وقوة الدلالة وكثافة الانزياح وإصابة الوصف.. كل ذلك غدا كمطرقة إبداعية مكّنتها من الضغط على أفق انتظار متلقّيها. كيف لا، وهي أنثى تكتب بأسلوب ناعم يشغل على البعد الجمالي والفني للغة، وكذا إيصاله بطرق مختلفة دون إهمال المضامين المكرّسة في نصّها، والقيم الإنسانيّة والاجتماعية المؤسّسة لهذا العمل. كما لم يفتّ الرّوائية الجزائرية من خلال صوتها الإبداعي رصد بعض عادات وتقاليدها المجتمعية الجزائريّة، خاصة المعروفة في قسنطينة والمشكّلة لتراثها وهويتها، من ذلك الذي يصاحب الحياة الجزائرية في طابعها اليومي والمناسباتي، من ألبسة ومأكولات وطقوس وأمثال شعبية.

(3) صوت السارد:

يتمثّل صوت السّارد في الخطاب بضمائر مختلفة، ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، ويمكن للسّارد أن يختار أحد المنظورات المتعددة، كما يمكنه أن يقف على مسافة قريبة أو بعيدة مما يسرد، وأن يكون علمه بموضوعه تاما أو ناقصا. ويوضّح جيرار جينيت أنّه في مستوى الصّوت من مستويات تحليل الخطاب، يتم تحليل جهة حدوث الفعل في علاقته بالذات، والذات هنا ليست من يفعل أو من يقع عليه الفعل، وإنما أيضا من ينقل الفعل، وكل من يساهم فيه، حتى وإن كان إسهامهم إسهاما سلبيا.⁴ ولقد تعددت هذه المظاهر، في رواية (فوضى الحواس) بتعدد الشخصيات واختلاف أصواتها، بل بتعدد السارد في حد ذاته.

كانت لعبة المؤلّفة على تعدّد الأصوات في تعدّد الساردين ذواتهم، فقد خيّلت لقارئ نصّها وجود قصّة في قصّة وسارد وراء سارد، وذلك عندما جعلت بطلة عملها (حياة)، وهي في الحين ذاته السّارد الرئيسي المهيمن على المتن الروائي، تكتب قصّة قصيرة سمّتها (صاحب المعطف)، لتحوّل بذلك من سارد في عمل المؤلّفة الحقيقية إلى مؤلف ضمني داخلي، ثم تُسلّم زمام الأمور إلى بطلة

قصتها. تقول: "أحببت هذه القصّة التي كتبتها دون أن أعي تماما ما كتبت.. فأنا لم يحدث أن كتبت قصّة قصيرة، ولست واثقة تماما من أنّ هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه.. كل ما كان يعنيني أن أكتب شيئا أكسر به سنتين من الصمت.."⁵ فنجدها هنا تفصح لنا من خلال صوته أنها كاتبة كما عهدناها في (ذاكرة الجسد) الجزء الأول من الثلاثية.

وبذكاء أسلوبّي فذ تفصل لنا المؤلفة بين صوت الساردة في عملها وصوت البطلة في قصة بطلتها تقول: "وهكذا جلست إلى دفترتي، ورحت أواصل كتابة القصّة، وكأني لم أتوقف بالأمس عن كتابتها.

ذات مطر جاء صوته على الهاتف.

وبرغم البرد بدا وكأنه خلع معطفه وهو يسألها:

- كيف أنت؟ أما زال لك ذلك الولاء للمطر؟⁶

ليتضح لنا شيئا بشيء تداخل الأصوات بين السارد والشخصيات كما هو موضّح في المقطع السابق، وكيف يُسلّم الكلام بخيط تواصلّي خفي رفيع من السارد إلى الشخصيات.

(4) صوت الشخصية السردية:

إنّ الشّخصية Personnage هي كلّ مُشارك في أحداث القصّة سلّبا أو إيجابا، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيات، بل يكون جزءا من الوصف⁷ ذلك أنّ النصّ السّردّي يحتمل وجود شخصيات داخل متنه، لكن ليست لها أية صلة بمجرى الأحداث والوقائع، هي إذن شخصيات محايدة. كما أنّ الشّخصية السّردية عنصر مصنوع كباقي عناصر القصّة، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها.⁸ فهي كائن ورقي ينسجه خيال الكاتب أو يستحضره من الواقع أو التاريخ، ليعيد تقديمه وفق تصوّر وإيديولوجية معينين، ولا تكتمل صياغتها أو يظهر جوهرها إلا بتفاعلها مع باقي ميكانيزمات السرد. وظهورها وتعبيرها عن ذاتها ومواقفها من خلال صوته.

ومثلما تعدّدت وتداخلت أصوات السارد المنشطر إلى عدة ساردين، تعددت أصوات الشخصيات وتداخلت هي الأخرى، حيث نجدّها في أحد المواضع من الرواية، تعقد تداخلا بين إحدى شخصياتها النّصية، وشخصية مرجعية وهو الشاعر الفلسطيني محمود درويش تقول: "أذكر ذلك الذي كنت أقول له: تعلّم أن تقول إن شاء الله. سألته يوما متى نلتقي؟ كان يعد حقيبة حزن على عجل فأجابني على طريقته ببيت لمحمود درويش:

نلتقي بعد قليل..

بعد عام.. بعد عامين وجيل..

ولم نلتق بعد ذلك أبداً، نسي كِلانا أن يقول يومها إن شاء الله. ألهذا لم يعد ؟ أم ترى لأنه ذهب ليدفن أباه بنوايا انتحارية، في ذلك البلد الذي يقتل الشعراء..⁹؛ إذ جعلت صوته امتداداً لصوت محمود درويش وجاء الصوتان متطابقان في فعل تلفظي واحد.

وفي أغلب الأحيان تنقل لنا السّاردة كلام الشخصيات بأسلوبها ولغتها لا بأسلوب الحوار، كما هو في قولها: "سائق الأجرة الذي طلبت منه مرافقتي إلى مقهى الموعد، بدا عليه شيء من الاندهاش، ما جعلني أعتقد أنّ لا وجود لهذا المقهى. غير أنه سألتني وهو يراني محملة بالجرائد والأوراق بنية التموه إن كنت أقصد المقهى القائم بجوار حي الفوبر. أجبتّه بالإيجاب تفادياً لمزيد من الأسئلة، ولكنه راح يمدّ معي حديثاً عن الأوضاع الأمنية وعن شرطي ألقوا به ليلة البارحة من الجسر، وعن فتاة ورفيقتها اختطفتا أثناء عودتهما من المدرسة وذُبحتا".¹⁰ فنجدّها قد نقلت لنا كلام السائق بأسلوبها وصوتها، متجاوزة اللحظة الحوارية بتفاصيلها، والتي من شأنها أن توصل للمتلقي صوت السائق.

وكأنّها تركت الحوار للشخصيات المهمة لتوصل صوتها، كما هو واضح في هذا المقطع: "وبرغم أنه لم يترك لي مجالاً لطرح أي سؤال طبيعي، فقد اكتشفت في قوانين منطقته شرعية إخراجها واستدراجها لقول حقيقة لن تؤخذ منه إلا بالقلوب..ولذا بادرتّه قائلة بشيء من السخرية: - أنت رجل يغري بطرح الأسئلة معكوسة، فهل لك شجاعة كافية للرد على أسئلتني؟

فأجاب بتحدٍّ مازح:

- هذا عائد إلى ذكائك.

رفعت التحدي وطرحت سؤالاً الأول:

- أي اسم كنت تريد أن تحمل ؟

وجاء جوابه مدهشاً:

- الاسم الذي اخترتّه لي في كتابك.. إنه يناسبني".¹¹

فكان صوت الشخصية ها هنا واضحاً من خلال تلفظها وكلامها بما تريد قوله والتعبير عنه، دونما تدخّل للسّارد.

(5) الرؤية السردية وأشكال التبئير:

من دواعي كثرة الدراسات حول هذا العنصر، وتضارب الآراء في التعامل معه، ارتباطه بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السّردي، وهو السارد وعلاقته بالعمل السّردي بوجه عام، وذلك على اعتبار أنّ المحكي يستقطب عنصرين أساسيين، بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذان العنصران هما القائم بالحكي (السارد أو الرّاي) ومتلقيه (المسرود له أو المروي له)، وتتم العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة).¹² فالرؤية السردية حسب تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي (السارد) القصة.¹³ فقد يكون من المستحيل في أي عمل سردي غياب السارد متخفيا متواريا، متحفظ الظهور، خجول الطلعة، إذ بمجرد أن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم (أنا) يصبح ممثلا مستحضرا بوضوح، في حين نجده في كثير من الأعمال مستحيل الظهور عندما يلجأ إلى شخصية مركزية مزودة بطاقة روحية وذهنية غنية.¹⁴ وها الظهور أو التخفي من أهم المؤثرات التي تتحكّم في الصّوت السّردي

يصنف تودوروف الرؤية السردية إلى:

1 - الراوي < الشخصية أي الرؤية من خلف Vision de derriere: وهنا تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية، وتتجلى سلطته في قدرته على إدراك رغبات الأبطال الخفية، التي ليسوا هم أنفسهم على وعي بها. وهذا الشكل يعتمد كثيرا السرد الكلاسيكي، و وهذا ما يُعرف بالسرد الموضوعي.

2 - الراوي = الشخصية أي الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع Vision avec: وتسمى أيضا الرؤية المصاحبة، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية، فلا يقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها، ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية مع، والرّاي في هذا الشكل إمّا أن يكون شاهدا على الأحداث، أو يكون شخصية مساهمة فيها. وهي تمثل ما عرف بالسرد الذاتي.

3 - الراوي > الشخصية أو الرؤية من خارج Vision de dehors: ولا يعرف الراوي في هذا الشكل إلا القليل ممّا تعرفه الشخصية، فهو هنا يعتمد على الوصف الخارجي، ولا يعرف إطلاقا ما يدور في خيال الأبطال.¹⁵

لكن إذا انتقلنا إلى جيرار جينيت فنجد مصطلح التبئير Focalisation بدلا من مصطلح الرؤية، ويحدّد مفهوم التبئير كونه " تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته ".¹⁶ وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام تنتج عن المقارنة بين معلومات السارد ومعلومات الشخصية، فإن كان السارد يعلم أكثر من الشخصية، انعدم التبئير (أو التبئير في درجة الصفر)، وإن كانت معرفتهما متساوية، كان التبئير داخليا، وإن قلّ علم السارد عن علم الشخصية، كان التبئير خارجيا.¹⁷ 11

- التبئير منعدم (في درجة الصفر) Focalisation zéro وهو يقابل الرؤية من خلف
- التبئير الداخلي Focalisation interne وهو يقابل الرؤية مع (الرؤية المصاحبة)
- التبئير الخارجي Focalisation externe وهو يقابل الرؤية من خارج

وقد أخذت السّاردة في رواية (فوضى الحواس) نموذجين للتبئير هما:

- التبئير في درجة الصفر: أي أنّ معرفة السّاردة هنا كانت منفتحة على حالات الشخصيات، ومُدركة لما يدور بخاطرها، ما يمكنها من نقل أحاسيسها ومواقفها، مثلما هو واضح في قولها: "كان في نبرته شوق أو اندهاش جميل، كأنما لفرطه لا يمكن أن تختصره أكثر من كلمتين.. شعرت أنّه يواصل الحديث إلى امرأة غيري، ربما تلك المرأة التي لم يقل لها شيئاً عدا صمته، وربما امرأة أخرى غيرها".¹⁸ حيث أدركت مدى الذهول والدهشة وما صاحب كلامه من أحاسيس وأعراض. وتقول: "سعدت بوحدي واختلائي بنفسي للحظات، والهروب من تلك النظرات الفضولية التي كانت تتفحصني بشيء من العدوانية التي لم أجد لها مبرراً، سوى أنوثتي أو اختلافي".¹⁹ حيث كانت معرفتها هنا متجاوزة ذاتها بالغة معرفة غيرها

- التبئير الداخلي: وهنا كانت معرفة السّاردة متساوية مع الشخصية وحدود معرفتها، عندما تكون السّاردة تتحدث عن نفسها وعن شيء يجمعها بإحدى الشخصيات، كما هو متمظهر في المقطع الآتي: "لماذا ذهبتي إلى هناك؟ أجننت لتوقفي سيارة رسمية وسط الطريق، وتنزلي لتتفرجي على جسر؟ وتبادلي الحديث مع السائق على مرأى من الناس؟

- أردت أن أرى الجسر عن قرب لا أكثر. لأنني أراه دائماً على تلك اللوحة المعلقة في الصالون.. تلك التي أهداها إلينا الرسام خالد بن طوبال يوم زواجنا".²⁰ فقد كانت السّاردة/الشخصية (حياة) مع زوجها على درجة واحدة من المعرفة فيما يتعلق بحدث تلقمها للوحة الجسر هدية زفاف من طرف الرسام.

الهوامش:

¹ سليمة لوكام: تحليل الصوت السرد في الخطاب الروائي (كوايس بيروت)، أعمال الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، 11-13 مارس 2003، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، ص 30 - 31.

² نادية بوشفرة: الصوت السرد من أفق التوقع إلى أفق التوقع في رواية (مقامات الذاكرة المنسية) لحبيب مونسي، الملتقى الوطني مناهج النقد المعاصر، جامعة سعيدة، يومي 21-22 أفريل 2010.

³ المرجع نفسه

⁴ وائل سيد عبد الرحيم سليمان: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 123

⁵ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998، ص 23

- ⁶ المصدر نفسه، ص 28
- ⁷ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2002، ص 113.
- ⁸ المرجع نفسه، ص 114.
- ⁹ أحلام م ستغانمي، فوضى الحواس، ص 34-35
- ¹⁰ المصدر نفسه، ص 63
- ¹¹ المصدر نفسه، ص 80
- ¹² سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 283
- ¹³ تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص 81
- ¹⁴ ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 312
- ¹⁵ ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص 47 - 48
- ¹⁶ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 40
- ¹⁷ Voir Gérard Genette: Figures III, p 314
- ¹⁸ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 75
- ¹⁹ المصدر نفسه، ص 112
- ²⁰ المصدر نفسه، ص 119