جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٦)، ع (٢)، ص ص ٣-١٨، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٥هـ)
Journal of Arts, Vol. 36 (2), pp 3-18, © King Saud University, Riyadh (2024 /1445H.)

خصائص الزّمن الرّوائي في القصّة الشّعريّة

أ.أحلام الطويل

باحثة دكتوراه في اللّغة والآداب والحضارة العربيّة، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس.

(قدم للنشر في ٢٤/ ٢/ ١٤٤٥هـ، وقبل للنشر في ١٥/ ٥/ ١٤٤٥هـ)

الكلمات المفتاحية: القصّة الشّعريّة، الزّمن الرّوائي، التّنامي المنطقي، التّنامي الكرونولوجي، إيقاع قلق.

ملخص البحث: نهتمّ في هذا المقال بمقاربة الزّمن الرّوائيّ في "القصّة الشّعريّة" ، وهي جنس سرديّ هجين ظهر منذ بداية القرن العشرين، ويجمع بين أدوات القصّ ووسائل الشّعر. ففي حين يعتبر الزّمن في الرّواية الكلاسيكيّة عنصرا من عناصر البناء السّرديّ، يشدّ أواصره ويؤمّن التّنامي المنطقيّ والتّتابع الكرونولوجيّ، فإنّه في القصّة الشّعريّة يعبّر عن إيقاع قلق تتداخل فيه مفاهيم الماضي والحاضر والمستقبل ويتّخذ أبعادا مختلفة. ولقد رأينا أن نلمّ في مرحلة أولى بمفهوم الزّمن ووظائفه من المنظور التقليديّ، ثمّ نبيّن في مرحلة ثانية خصائصه في القصّة الشّعريّة من خلال نماذج من المدوّنة القصصيّة الحديثة.

Characteristics of the narrative time

Ahlam Al-Taweel
PhD researcher in Arabic Language, Literature and Civilization, Faculty of Humanities and Social Sciences, Tunisia.
(Received: 24/ 2/1445 H, Accepted for publication 15/ 5/1445 H)

Keywords: poetic novel, narrative time, logical development, chronological development, anxious rhythm.
Abstract. In this article, we aim to approach the narrative time in "the poetic novel." It is a hybrid narrative genre that first appeared at the beginning of the twentieth century, combining the tools of storytelling and the means of poetry. While time in the classic novel is an element of the narrative construction, tightening its bonds and ensuring logical development and chronological succession, in the poetic novel, it expresses an anxious rhythm wherein the concepts of the past, present, and future overlap, taking on different dimensions. In the first stage, we take due note of the concept of time and its functions through the lens of the traditional perspective. In the second stage, we demonstrate its characteristics in the poetic novel through examples of the modern narrative novels.

مقدمة:

اعتبر النّقد الغربي الحديث القصّة الشّعريّة جنسا سرديّا يستخدم أدوات القصّ وأساليب الشّعر. ولقد عدّها "جون إيف تاديه "Jean Yves Tadié حلقة وصل بين الرّواية والقصيدة. فالقصّة الشّعريّة وإن اعتمدت على عناصر الأسلوب القصصيّ، من أحداث وشخصيّات وأزمنة وأمكنة، فإنّها جنحت إلى الرّمزيّة والإيحاء والإشجاء والكثافة والغموض، وهو ما يقرّبها من الشّعر. ونحن نعتبر القصّة الشّعريّة جنسا قصصيّا قائما بذاته ومتفرّدا بخصائصه اللّغويّة والأسلوبيّة والبنائيّة، فهي وإن احتوت على جميع مقوّمات القصّ التّقليديّة من حبكة وشخصيّات وأحداث وأزمنة وأمكنة فإنّ هذه المقوّمات تتّسم بالتّفكّك والتّشظية وتستخدم أدوات الشّعر وتغلب عليها الوظيفة الإنشائيّة، على خلاف سائر الأجناس القصصيّة التي تهدف إلى محاكاة الواقع وتهيمن عليها الوظيفة المرجعيّة. ولئن اعتبر الزّمن، في القصّ التّقليدي، أحد ركائز العمليّة السّرديّة، فإنّه في القصّة الشّعريّة يكون أداة هدم وتفتيت يمعن في تغريب الشّخصيّات وطمس معالم المكان وكسر الحبكة. ولقد أفردنا القسم الأوّل من بحثنا هذا للنّظر في خصائص الزّمن حسب المنظور التّقليدي، وجعلنا القسم الثّاني منه مقاربة للزّمن في جنس القصّة الشّعريّة من خلال نماذج من الأدب العربي التي تحسب على هذا الجنس الهجين من القصّ.

١-الزّمن في الرّواية الكلاسيكيّة:

يعتبر الزّمن أحد أهمّ دعائم العمليّة السّرديّة، ذلك أنّ الإشارات الزّمنيّة المبثوثة على امتداد العمل القصصيّ هي التي تشدّ عناصر السّرد وتتفاعل معها وتحرّك فيها دوافع سببيّة وتتابعا منطقيّا. فالزّمن، باعتباره حقيقة مجرّدة، لا يظهر إلاّ من خلال فعله في مختلف عناصر القصّ، وتحفيزه لأساليب التّشويق والإثارة. ولذلك فإنّ الزّمن يتخلّل جميع عناصر السّرد، فلا نقف له على هيكل قائم بذاته مثل سائر عناصر القصّ من شخصيّة أو مكان أو أحداث لأنّه يتعلّق بها جميعا. ويمكننا أن نتحدّث عن أربعة أزمنة قصصيّة:

أ-زمن الكتابة:

وهو الزّمن الذي يحفّ بالنّصّ ويربط خصائصه الشّكليّة "بالفلسفة الجماليّة للمؤلّف أو التّيّار الفنّيّ أو المرحلة التّاريخيّة بمكوّناتها السّياسيّة والثّقافيّة" مثلما ورد في معجم السّرديّات، (القاضي، ٢٠١٠، ص ٢٣٧) ويصله بظروف إنتاجه في مرحلة معيّنة من حياة الكاتب وملابسات العصر، حتّى أنّ تقنية الكتابة الرّوائيّة ذاتها ترتبط حتما بتقنيات الكتابة الرّائجة في عصره. ولعلّ الكتابة الأدبيّة ذاتها تدخل في سباق مع زمن الفكر الذي أنتجها كما صرّح "بلزاك" في مقدّمة "الجلد المرقّط" "La Peau de Chagrin": "فبالنّهاية يمضي الزمن سريعا حتّى أنّ الحياة الفكريّة تتدفّق بكلّ قوّة، في كلّ الأنحاء لدرجة أنّ الكثير من الأفكار تشيخ وتُستهلك ويُعبّر عنها في الوقت الذي ما يزال الكتاب فيه تحت الطّباعة" (Balzac, 1998, p. 163)، فالمبدع غالبا ما ينفصل عن عمله الأدبيّ ويتطوّر بسرعة مع تيّار العصر الذي يُنتج فكره ويجدّده بلا توقّف، وما الكاتب لحظة الإبداع سوى شريحة مقطعيّة من كلٍّ فكريّ متغيّر باستمرار. ولعلّ بعض الأعمال الأدبيّة مثل الرّوايات النّهر يكون لها القدرة على مواكبة فكر وإيديولوجيّات مبدعها مثل الكوميديا الإنسانيّة لبلزاك أو "البحث عن الزّمن المفقود" لبروست التي كانت عبر تفصلاتها الكثيرة شاهدا على تطوّر فكر صاحبها ونظرته للكون والأشياء.

ب-زمن القراءة:

وهو الزّمن الذي يرتبط بالقارئ وبالعصر الذي وجد فيه وبالمخزون الثّقافيّ الذي يحمله الأمر الذي يجعل عمليّة التّلقّي مرتبطة بمدى استجابة النّصّ إلى أفق انتظار القارئ. يقول

"جوليان غرين" Julien Green في مقدّمة "الأزمنة السّهلة": "إنّ السّنوات تغيّر الكتب، ونحن نخطئ حين نقول بأنّها تشيخ، إنّها تصبح مختلفة" (Green, 1938, p. 165) ، إنّ المسافة الفاصلة بين زمن الكتابة وزمن القراءة تعمل في معاني الكتاب نفسه ودلالاته.

ج-زمن الحكاية:

وهو الزّمن الذي يرتبط بزمن الخطاب باعتبار أنّه "الزمن الحقيقيّ أو المتخيّل الذي تدور فيه أحداث القصّة المرويّة" (Green, 1938, p. 230) وقد لا يتبع بالضّرورة "النّظام الزّمنيّ في الخبر أو المغامرة"، كما يؤكّد الصادق قسومة في مؤلّفه "طرائق تحليل القصّة" (قسومة، ٢٠٠٠، ص ١١٤) لأنّ الرّاوي يُخرجه ويتصرّف فيه بحسب اختياراته فلا يتّبع السّمة الخطّيّة في المغامرة وله أن يُقدّم ويؤخّر ويعيد ترتيب ما يتزامن من أحداث فزمن الخطاب "ليس ميقاتيّا" (قسومة، ٢٠٠٠، ص ١١٦) لأنّه لا يتبع الزمن الفعليّ للمغامرة.

د-زمن السّرد:

وهو الزّمن الذي يتعلّق "بموقع الحكاية الزّمنيّ من الفعل السّرديّ" (القاضي، ٢٠١٠، ص ٢٣٢)، ويكتسي أهمّيّة تفوق أهمّيّة المكان ذلك أنّه يمكن الاستغناء عند رواية قصّة مّا عن تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث ولكن "يستحيل ألاّ يتحدّد موقعها الزّمنيّ من الفعل السّرديّ ما دامت تروى بالضّرورة في الزّمن الحاضر أو المستقبل" (القاضي، ٢٠١٠، ص ٢٣٢). وقد يكون ترتيب زمن السّرد، كما حدّده "جونات"، لاحقا لزمن الحكاية ultérieur فتكون الحكاية سابقة له مهما بعُدت أو قصرت المسافة الزّمنيّة الفاصلة بينهما، وقد يكون زمن السّرد سابقا لزمن الحكاية antérieur كما في السّرد "التّنبّئيّ" prédictif على حدّ تعبير "جونات" (القاضي، ٢٠١٠، ص ٢٣٣)، وقد يكون زمن السّرد متزامنا مع زمن الحكاية يعتمد على النّقل الفوريّ للأحداث ويكون بصيغة الحاضر المُزامن للعمل القصصي، وقد يكون زمن السّرد مُقحما ومُدرجا بين لحظات العمل، تتعدّد فيه المقامات وتتشابك فيه الحكاية مع السّرد "كما في الرّواية التّرسّليّة حيث تكون الرّسالة وسيطا للقصّة وعنصرا في الحبكة" (القاضي، ٢٠١٠، ص ٢٣٤)، وعادة ما يكون التّفاوت الزّمني، في هذه الحالة، ضئيلا بين القصّ والحكاية.

ه-الثّنائيّة الزّمنيّة:

يمكننا أن نتحدّث عن ثنائيّة زمنيّة une dualité temporelle إذ أنّه: "ثمّة زمن الشّيء المرويِّ وزمن القصّ (زمن المدلول وزمن الدّالّ)، وهذه الثّنائيّة لا تجعل كلّ الالتواءات الزّمنيّة البديهيّة التي يمكن التقاطها من القصّة ممكنة فحسب (كأن نختزل ثلاث سنوات من حياة البطل في جملتين من الرّواية (...))، بل إنّها تلفت انتباهنا، أساسا، إلى أنّ إحدى وظائف السّرد هي أن تُصرّف زمنا داخل زمن آخر." (Metz, 1969, p. 27) فصيغة ورود الزّمن داخل المتن القصصيّ ليست صيرورة ممتدّة، وإنّما هي خاضعة إلى نظام زمني "على درجة من التّعقيد المضنى بحيث إنّ أمهر المخطّطات، سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبيّ، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلاّ مخطّطات تقريبيّة عديمة الإتقان" (بوتور، ١٩٨٦، ص ٩٨-٩٩)، فهو نظام تتداخل أبعاده بين استرجاع وتلاعب بالزّمن ورائيّا حينا، واستباق واستشراف لآفاق القادم حينا آخر. كما يمكن لهذا النّظام أن يتنامى أيضا على نحو يقترب فيه من الزّمن الطّبيعيّ، فيتطابق زمن الحكاية الذي هو زمن خطّيّ يشغل فترة محدودة تطول أو تقصر من الزّمن الطّبيعيّ مع زمن السّرد حين يتخلّى هذا

الأخير عن إمكاناته المتعدّدة من استرجاع واستباق واختزال وغيرها من أشكال التّرتيب.

٢-الزّمن في القصّة الشّعريّة:

لئن مثّل الزّمن في الرّواية التّقليديّة أحد أهمّ ركائز بنائها التي تنتظم حولها الأحداث وترتسم الشّخصيّات ويتحدّد إطار المكان وتُختزل التّجربة الإنسانيّة في أبعادها الواقعيّة، وتُطوّع اللّعبة الفنيّة عبر نسيج تتصاعد وتتنامى حركة التّشويق فيه وتتوالى الأحداث، فإنّ البعد الزّمنيّ في بعض الأجناس الرّوائيّة التي ظهرت منذ بداية القرن العشرين لم يتّخذ سيرورة متنامية متصاعدة بل نمّ عن إيقاع قلق تتشابك وتتلاحم وتنفرط فيه مفاهيم الماضي والحاضر والمستقبل، فالزّمن في "القصّة الشّعريّة" يعيد صياغة كلّ البُنى داخل العمل الأدبيّ وتتعلّق به كلّ عناصر السّرد من شخصيّات وأحداث ومكان، يقول "جان إيف تاديه": "يحشرُ المكانُ الزّمنَ ويضغطه في آلاف النّقر، ونستطيع نحن أن نعثر في المكان و بالمكان على أجمل حفريّات الزّمن من خلال الرّحلات الطّويلة"(Tadié, 1994, p. 83) ، فالقصّة الشّعريّة لا تُخضع عناصرها لزمن يتنامى، وإنّما تخلق أزمنتها الخاصّة بها وتجعل "أبطالها يتنقّلون خلال حفريّات الأزمنة تلك"(Tadié, 1994, p. 84) التي قد تُختزل في لحظة تتوقّف عندها حركة السّرد ويبدأ الحفر بحثا عن أصل الأشياء. ويمكننا أن نحدّد مجموعة من الخصائص التي يتميّز بها الزّمن الرّوائيّ في القصّة الشّعريّة:

أ-امتداد الزّمن الطّفوليّ:

إنّ العودة إلى أصول الحياة الأولى والتّوقّف عند زمن الولادة الأوّل، يُعدّ سمة من سمات القصّة الشّعريّة التي تستنفد كلّ أبعادها في زمن طفوليّ معلّق بلا تواريخ أو مرجعيّات، زمن لا يمضي ولا يتجدّد، بل يمتدّ في شكل مساحة مكانيّة وكأنّه مشهد سحريّ من فضاء مطلق، أبطاله أطفال لا يكبرون ولا يمرّ عليهم الزّمن لأنّه زمن قد تجمّد في عمق اللّحظة الرّاهنة، فهو، كما يقول "تاديه"، "طفولة أبديّة" (Tadié، ١٩٩٤، صفحة ٨٩)، لا تخضع لقياس الأشهر والأعوام أو حتّى الأيّام، بل تظلّ حبيسة لحظات السّرد الكبرى، حين يستوقف الطّفل أزمنة الحكاية ويعلن عن رحلته الأبديّة نحو منبع الخلق الأوّل.

يتخلّق زمن القصّة الشّعريّة، تماما مثل شخصيّاتها، لحظة كتابتها، فهو عودة مستمرّة نحو أصول الحياة الأولى، إذ تقفز "أنا" المتكلّم الرّاوية أو ربّما الكاتبة من فراغ السّرد في مطلع رواية "حروف الرّمل" لـ"محمّد آيت ميهوب"، فتُعيد في مفارقة زمنيّة لم يسبق أن هيّأ لها المؤلّف أو برّر وجودها، ذكرى من الطّفولة البعيدة "كنت دائما أوّل من يستيقظ في عائلتي، ولم أكن أبالي وأنا طفل العاشرة بصراخ أمّي تأمرني بالعودة إلى النّوم عندما كنت في الصّباحات الشّتائيّة الباردة أذهب إلى المدرسة عند السّادسة صباحا والقمر يواصل تسكّعه اللّيليّ... دائما كنت أجد عم مبروك الفطائري يعدّ أولى الفطائر فأتناول واحدة تلسعني حرارتها وأمضي وقتا وأنا أنفخ عليها" (آيت ميهوب، ١٩٩٤، ص ١٣)، ثمّ تتواتر المفارقات الزّمنيّة على امتداد السّرد "التّلاميذ الصّغار يتدافعون إلى الشّارع، ها أنا بينهم صغيرا نحيلا أحمل حقيبة سوداء كبيرة وأخشى أن يجرفني التّلاميذ الكبار الطّوال وهم يجرون فألتصق بالحائط أحاذر في خطوي إلى أن أصل آخر الزّقاق" (آيت ميهوب، ١٩٩٤، ص١١٤-١١٥)، "مازلت أراني أصعد سلّم "جامع الكبير" كم عدد درجاته؟ لم أعد أذكر، أحيانا أعدّها اثنتي عشرة درجة وأحيانا أجدها إحدى عشرة وإذا ما قسّمت السّلّم كما هو في الواقع إلى قسمين بينهما ممرّ رخاميّ بجداره بابان، فإنّني سأصعد ستّ درجات من الجهة اليمنى، وسبعا من الجهة اليسرى ولكنّني لم أهتمّ بعدّها. كنت آنذاك أفضل التّلاميذ في مادّة الحساب، ولم أعدّ

يوما درجات السّلّم" (آيت ميهوب، ١٩٩٤، ص١١٧)، "كان اللّيل الشّتويّ ثقيلا وئيدا بين كهوف الصّمت في الغرفة الكبيرة ذات الفانوس الأصفر. وكانت أمّي جالسة تطرز والكانون على خطوتين منها وخلفها الرّاديو الخشبيّ الكبير ينقل "تمثيليّة الثّلاثاء"، وكنت أجلس إلى الطّاولة التي اشتراها أبي لزواجه بدينارين من نجّار إيطاليّ وعلى الأرض تناثر ما مزّقت من أوراق، وكانت أمّي كلّما سمعت ورقة تتمزّق ترفع رأسها إليّ وتعود صامتة إلى طريزتها" (آيت ميهوب، ١٩٩٤، ص ١٨٣)، ينجز الطّفل رحلة الوجود عبر الحكاية، في لحظات يحفر فيها الكاتب عميقا لذاته، ويضغط بداخلها أسئلة الفكر القاتلة، فيرافق الطّفلُ الشّخصيّةَ في سيرورتها الوجوديّة ويوقف آلة الزّمن عامدا في أربع نقاط دوّاميّة يختزل فيها الجهات الأربع ويطوّق تجربة الحياة من جميع جوانبها. فيتنقّل الطّفل بين أزقّة المدينة العتيقة والميناء القديم وسلالم الجامع وحوش المدرسة وينتهي "كزورق صغير" بين قصاصات الأوراق الممزّقة وهي "تستدير بالطّاولة، بعضها منبسط والبعض مكوّر" (آيت ميهوب، ١٩٩٤، ص ١٨٤)، وقد استعصى عليه رسم حرف "p"، فيبدو له أحيانا أنّه يشبه الياطر وأحيانا يشبه الفطر وأحيانا يشبه مظلّة "بول"، فهو الطّفل المأخوذ بحيرة الفكر، يلامس أشكال الوجود الأولى، فيهتزّ وعيه الجماليّ البكر ويتساءل عن مغزى التّشابه والتّنافر بينها. ثمّ يحمل أوراقه الممزّقة في جيبه ويمضي إلى الميناء القديم ويتسلّل من بين حلقات الصّيّادين، وكلّما وجد فراغا بين السّفن والشّباك رمى ببعض من أوراقه "وإذا بها تنحلّ بعد تكوّر وتلين بعد تكمّش" ويراها "وقد تعتعتها اللّذّة، تنهل من الماء وتشرب" ويخشى أن يرى فناءها فيتركها "بين أحضانه ويجري... وما كانت الأوراق تشكو أو تحتجّ..." (آيت ميهوب، ١٩٩٤، ص ١٨٥)، هي دهشة اللّقاء الأوّل مع الحروف والورق لطفل يخرج، أوّل مرّة، إلى عالم حافل بالاضطرابات والانفعالات المتداخلة المندغمة بعضها ببعض، ويختبر تجربة الكتابة لأوّل مرّة، فيحاول إعدام أوراقه والتّخلّص من حيرته بإلقائها في مياه الميناء القديم. لقد قرّر الكاتب منذ طفولته الأولى أن يتخلّص من إثم الكتابة ويُطهّر أوراقه من دنس الحروف، ولكنّه أخفق في ذلك لأنّ "الأوراق أصبحت قاسية" وعصيّة، تأبى التّحلّل والتّلاشي، فكان ذلك آخر ظهور له في القصّة، اختفى الطّفل بداخله بعدها للأبد حاملا معه وقائع الذّكريات الأولى للحياة.

كما يطلق "الطّيّب صالح"، بدوره، الطّفل في شخصيّة "محيميد"، بطل "بندر شاه"، في "غابة الطّلح الكثّة" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٥)، يلعب بين "رائحة البرم وزهر الطّلح" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٦)، وطعم "الماء" بـ"القربة المدلاّة من الشِّعْب في سقيفة الجدّ" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٥)، و"طعم الأخشاب المبتلّة، وأوراق الشّجر، والطّين" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٥). أيّام فيضان النّيل، يرتشف "عصارة الحياة كلّها في ود حامد" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٥)، ويغرز "عصا الآبنوس" في أماكن الذّكرى حيث "النّورج أيّام الحصاد"، وحيث "رائحة اللّبن " و"رائحة النّعناع" و"رائحة اللّيمون"، ووجه "مريم" بملمس الحلم. ويتساءل: "ماذا تعكس المرآة الآن؟" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٨) فتتراءى صورة "مريود" الطّفل، حفيد "بندر شاه"، توأم جدّه، "لا هو يصغر جدّه ولا الجدّ يكبره" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٩)، "يدخلان حلقة الرّقص معا فلا يثبت أمامهما راقص أو مصفّق، وترقص الفتاة بين الجدّ وحفيده في دائرة جذب مغناطيسيّ مدمّر" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٩)، وتتأرجح الرّاقصة بينهما فـ"ترمي شعرها المعطّر على وجه الماضي مرّة وعلى وجه المستقبل مرّة" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٩)، وبين هذا وذاك يقف الرّاوي محمّلا بذكريات لم يعشها، أو ربّما عاشها في جلد أحد آخر. بين "مريود" حفيد "بندر

شاه"، ومريود حبيب "مريم"، و"مريود" "محيميد" و"مريود" "الطّيب صالح" نفسه، تضيع الذّكرى وتتعدّد المرايا، ويصبح للأشياء ألف شكل، وكأنّها تسبح في عالم كموميّ لا يستقرّ على حال، قدره التّعدّد والتّراكب.

لقد انسلخ الطّفل ذات فجر عن الرّاوي، وكشف عن عودته إلى القرية "بعد أن انتهى كلّ شيء"، ليحمل "جثمان مريم في ذراعيه" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٦٤)، ويستذكر عهود الطّبيعة "وهي تفور فورتها"، فيلين لها "جسم مريم ويذعن لنداء الحياة الأعمق" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٦٢)، وتتحوّل "بين عشيّة وضحاها بفعل مؤامرة الطّبيعة والعرف الاجتماعيّ، إلى أنثى وحسب" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٦٣)، و"يدرك فجأة أنّها هي الامتداد الطّبيعيّ لوجوده، وأنّها هي التي تعطيه إحساسه بنفسه وبموضعه في نظام الأشياء" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٦٢)، ويعود اليوم ليشهد انهيار هذا النّظام بكامله وليكتشف أنّ النّخلة التي كانت في شبابه وشبابها تثمر "تمر السّكّوت"، قد شاخت واستحالت إلى هيكل عظميّ تحرّك الرّيح، عند كلّ هبوب لها، أكفانه. ويمضي بهرمه و"ألم في مفاصله وظهره وساقيه"، و"ألم في قلبه"، إلى ضفّة النّهر ليدفع به جدّه إلى الماء وهو طفل السّابعة، كي يعلّمه السّباحة، فتجذبه "الدّوّامة الكونيّة، ملتقى التّيّارات الرّهيبة" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٦٥)، ليخبر "لذّة الخطر" ويستسيغ طعم الموت.

يُعلن "الطّيب صالح" في نهاية قصّته عن عجز راويه عن إنجاز رحلة العودة إلى المنبع الأصل فـ"طريق العودة كان أشقّ لأنّه كان قد نسيه" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ١٥١)، فنكتشف أنّ الذي عاد على أماكن الذّكرى لم يكن سوى الطّفل الذي لم يغادرها، ولم يكبر فيها، ولم يدركه الهرم ولا الشّيخوخة، ونكتشف أنّ النصّ برمّته لم يكن سوى "مفارقة زمنيّة" عالقة في زمن طفوليّ لا يتنامى ولا يتقدّم.

وحين تساءل "واسيني الأعرج" في مطلع "شرفات بحر الشّمال": "من أين أبدأ؟" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٣)، كان يدرك أنّه قد "ضيّع موعدا حاسما مع الحياة، فقد سلك طريقا غير الذي كان يجب أن يسلكه" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٣)، وأدرك أنّ الطّفل الذي كان "يغمس يده عميقا في التّربة التي كانت تحضّرها أمّه وزليخة" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٣) سيظلّ يلاحقه، ويطالبه بفكّ رموز الوشم التي خُطّت على جسم أمّه في صباها والتي "اندفنت مفاتيحها مع المرأة الأولى التي شيّدت ذاك المعمار الاستثنائيّ الذي يشبه في هشاشته الحياة ذاتها" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ٢٨)، وسيظلّ يسائله عن صوت "نرجس" يأتيه من المذياع ويعلّمه "حبّ الكلام ورصف الأشواق بين الحروف" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ٢٨)، وعن الرّسائل الخمسين التي لم يتلقّ عنها أيّ ردّ، وعن المرأة الفتنة التي علّمته "سحر الأصابع" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ٢٨)، وعزف الحياة، "وغزل الحنين الأندلسيّ ورتق الجروح القديمة" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ٣٣) وعلّمته السّعي الاستثنائيّ نحو "اللّذّة الغامضة الآتية من أبعد نقطة في الجسد" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ٣٣).

يحشر "واسيني الأعرج" نصّه في "مفارقات زمنيّة" مسوّرة بكلّ قصص الحبّ المستحيلة، التي انتهت عند عتبة الموت لأنّه أدرك "أنّك عندما تحبّ تضع أوّل خطوة في القبر ثمّ تمضي بقيّة العمر تحاول أن تحذر من الانزلاق نحو الحفرة بالرّجل المتبقّية" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ٤٢)، وبين صوت مضيفة الطّيران تسأله مرارا: "هل تقرأ يا سيّدي؟" فيجيبها بـ «لا" "باردة مثل القلق" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٣) وبين أصوات الماضي الطّفوليّ التي تتردّد بداخله وتعلن قيام رحلته المستمرّة نحو الذّات، تنفتح فجوات زمنيّة يستحيل الخروج منها. "الطّائرة غادرت مدرجها"، و"المدينة التي عذّبته منذ أكثر من أربعين سنة تبدو (...) مستسلمة تحته، تتضاءل كغيمة هاربة" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٤)، "من هذا

الارتفاع، حتّى ميترو الجزائر الذي مات قبل أن يرى النّور لم يعد هناك أيّ شيء يوحي بوجوده. مثل حالة البلد، حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النّفق" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٥)، فرحلة الهروب من الماضي ليست سوى إقامة دائمة في "مدينة الأطياف" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٦)، كما يسمّيها أخوه "عزيز"، مدينة شيّدها الرّاوي بـــ"الموسيقى والأحاسيس المرهفة والعشق لتمتدّ على مدى خمسين كيلومترا، من خليج سيدي فرج المترامي الأطراف إلى جميلة لمدراك Djamila Lamadrague" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٦)، رمى الزّجاجة الواحدة بعد الألف في بحرها بعد أن ملأها "بالحروف والأبجديّات المبهمة" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٧)، كي يوصلها الموج إلى المرأة الفتنة على الطّرف الآخر من الحياة. لقد كان يعرف أنّ "الأعداد عندما تُغلق تموت" (الأعرج، ٢٠٠١، ص ١٧)، ولذلك فتحها بالواحد بعد الألف، فالرّحلة ليست سوى رحلة تيه في زمن طفوليّ لا تنطفئ ذاكرته ولا يتنامى ولا تتقدّم الثّواني فيه نحو المستقبل، فرحلة الهروب التي أنجزها أوصلته ليعانق صوت "نرجس" الذي عشقه طفلا وليفتح رسائله الخمسين إليها. ما كان الزّمن الرّوائيّ في كامل النّصّ ليكون سوى مراوحة بين ارتدادات في الذّاكرة واستشرافات لقادم غائم، وما كان ليواكب سيرورة الأحداث في حكاية خطّها طفل على ورقة ودسّها في زجاجة وألقى بها في الموج، ذلك أنّه زمن اللّحظات الكبرى التي تتوهّج فيها الذّاكرة ويتشعّع فيها الحلم واقعا وأسطورة.

يتعلّق الزّمن في القصّة الشّعريّة، إذا، بطفولة أبديّة تختزل الحكاية في لحظات توهّج كبرى وتدفع باستمرار نحو تقصّي مواطن الذّكرى، ونحو استكناه منابع الخلق الأولى ونحو تجريب المدهش والمستحيل.

ب-زمن لاتاريخيّ:

لا تحتفي القصص الشّعريّة بالمرجعيّات التّاريخيّة أو بالأحداث الواقعيّة، وإن حدث وأشارت إلى بعض الوقائع، فإنّها لا تدخلها في نسيج النّصّ ولا تجعل منها مكوّنا من مكوّناته ففي هذه القصص، كما يقول "تاديه"، "تكون القراءة التاريخيّة معمّاة "(Tadié, 1994, p. 91) ويكون التاريخ متجمّدا. وحتّى لو تحدّدت المرجعيّة التّاريخيّة فهي تخضع إمّا إلى تسريع جنونيّ فيمرّ القاصّ على الأحداث الكبرى من دون أن يتوقّف عندها، وإمّا أن يتجمّد التّاريخ نفسه في لحظة انتظار فضفاضة تحيل على زمن ذي إيقاع أسطوريّ ليس به حركة أو تسارع، وكأنّه مجال من التّهويمات والخيالات والغيوب، تستحيل رحلة الوجود بداخله إلى ضروب من العبث السّرياليّ.

تتّخذ المرجعيّات التّاريخيّة في القصّة الشّعريّة، إذا، أبعادا مختلفة، ذلك أنّ احتفاءها ببعض الوقائع، لا يُعدّ من قبيل استعراض الأحداث التّاريخيّة، أو تصفّح ما انقضى منها، ولكنّها لا تخرج عن الزّمن الدّاخليّ للشّخصيّة، فلا نجد "محمّد البساطي"، مثلا، يخرج عن المرجعيّة المجتمعيّة للفئات المهمّشة من المجتمع المصري، أو عن الصّراعات الاجتماعيّة والسّياسيّة التي تعيشها المنطقة، إذ يستعرض الفصل الثّاني من "صخب البحيرة" المعنون بـ"النّوّة" حكاية الزّوجين المعدمين "جمعة" وامرأته اللّذين اعتادا الخروج بعد العاصفة إلى شاطئ البحر لجمع ما يلقي به البحر وبيعه في السّوق، ويستعرض في الفصل الثّالث المعنون بـ"البراري" الهجمات التي يقوم بها الغرباء القادمون من جزر البحيرة فيروّعون القرية ويسطون على دكّان "عفيفي" وعلى مقهى "كراوية"، فيحاولان الوصول إلى مصالحة معهم بطوافهما على تلك الجزر محمّلان بصندوق مليء بالحلاوة وماعز، ولكنّهما يختفيان فجأة، وتسري الشّائعات أنّهما شوهدا مع المهاجمين

ذات عاصفة. فهي أحداث قد نجد ما يربطها بواقع الفقر والتّهميش والفوضى للمنطقة التي نشأ فيها الكاتب، غير أنّ العلامات الزّمنيّة المبثوثة طوال السّرد "تأتي النّوّة في موعدها" (البساطي، ١٩٩٧، ص ٥٣)، "كانوا يأتون في الهزيع الأخير من اللّيل" (البساطي، ١٩٩٧، ص ٥٤)، لا تُعدّ مرجعيّات زمنيّة محدّدة، أو إحالات على أحداث واقعيّة يروم الكاتب استعراضها، بقدر ما هي إشارات إلى زمن داخليّ غامض، عالق بذاكرة الرّاوي، قد تماهى مع المكان وأشيائه، وتحوّل إلى امتداد ثابت تظهر بداخله الأشياء والشّخصيّات وتختفي في ظروف غامضة، وكأنّه زمن سحريّ مليء بالأسرار يحضر الموت فيه في نهاية كلّ مشهد وكأنّه النّهاية الحتميّة التي يقف عندها كلّ شيء في هذا المكان، وكأنّه الرّابط الخفيّ الوحيد بين مشاهد البناء القصصيّ كلّها، فيتكوّن المشهد من ومضات مبعثرة تضمّ شخصيّات مختلفة وقفزات مكانيّة متنوّعة وحوادث مغايرة وأزمنة متوازية، تحتشد كلّها داخل صيغة المضارع الذي يعكس، في الآن نفسه، معنى الإطلاق كما يعكس معنى الحاضر اللّحظيّ، فهو إمّا زمن مطلق، لا يخضع للعقل أو للتّنامي الكرونولوجيّ، وإمّا زمن خاطف يطارد اللّحظة الهاربة ولا يدركها، وفي كلتا الحالتين لا يعكس الزّمن في القصّة سوى رؤية شموليّة كونيّة صادرة عن عين الرّوائيّ التي تسعى إلى صهر الزّمن داخل ذاكرة المكان.

أمّا الزّمن المرجعيّ في "بندر شاه"، فقد يرتبط لأوّل وهلة بالمرجعيّة المكانيّة المتمثّلة في "دومة ود حامدّ"، وما تحيل عليه ذاكرة المكان من أبعاد توحي بالواقعيّة، إذا ما علمنا أنّ هذه القرية تشير إلى صورة القرية التي نشأ بها "الطّيّب صالح" بشمال السّودان، وأنّها معقل العقائد والمقدّسات والتّقاليد البدائيّة التي يتمسّك بها أهل القرية ويستميتون في محاربة التّطوّر لاستبقائها، غير أنّه لا يمكننا الحديث في هذا العالم الرّوائيّ عن زمن خاضع لاستراتيجيّات القصّ التي تكون معنيّة بمعاينة الواقع أو استعراض أحداثه أو رصد تحوّلاته، لأنّها قصص قد تخفّفت من التّكوينات الواقعيّة وانشغلت بنسج زمن متعدّد الأبعاد، تتركّز تعرّجاته في لحظات خاصّة متحجّرة في فجوات المكان، يشحنها كاتبها بذاته ليفجّر منها طاقة الوجود.

يتعمّد "الطّيّب صالح" في نصّه الجمع بين صيغ الماضي وصيغ الحاضر، في لحظات تصادم عنيف، تتحرّر على إثرها طاقات الذّات الهائلة: "رأى النّخلة عند تقاطع الدّروب فقصدها بلا تفكير. تهالك عندها وأسند قامته إلى جذعها. كانا مثل أخوين توأمين اقتسما حصيلة أعمارهما بالتّساوي، فلا هو يصغر جدّه، ولا الجدّ يكبر حفيده. ما كان أعجب ذلك! يتسابقان ويصلان معا كتفا بكتف. يشركان للطّير معا، ويصطادان السّمك، ويتباريان في تسلّق مستعصيات النّخل. يتصارعان، يوما له ويوما عليه. يدخلان حلقة الرّقص فلا يثبت أمامهما راقص أو مصفّق (...) تلمع عيونهما ويزعقان، يطيران في الهواء ويحطّان مثل نسرين جارحين" (الطيب، ٢٠٠٩، ص ٥٩)، تتفجّر لحظات الذّكرى عبر سلسلة تفاعلات تنشأ من اندماج قوى الماضي طفولة وحلما وذكرى، وقوى الحاضر خيالات وحنينا وألما، فهي حفريّات تبرز بمجرّد مرور الرّاوي بمحاذاتها. وإنّ عمليّة تثوير الزّمن هذه ما هي إلاّ محاولة لتثوير التّواريخ، فتنتشر في شكل قصاصات مبعثرة لا رابط بينها، يُخضعها السّارد إمّا إلى تسريع جنونيّ فلا يعود للأحداث الكبرى ما يميّزها عن غيرها من الوقائع، وإمّا أن يتجمّد الحدث التّاريخيّ عند لحظة انتظار خاصّة ويكتسب إيقاعا أسطوريّا يُحوّل المكان إلى مجال يختلط فيه الواقع بالخيال وتبرز صورة "مريود" وجدّه مثل آلهة الزّمن القديم بخاصّيّات خارقة تتحدّى إيقاع الزّمن نفسه، فتلتحم لحظة الذّكرى بلحظة تشييع جثمان "مريم"، وتتلاقى أبعاد الزّمن في رحلة عودة سرياليّة، تتوقّف فيها آلة الزّمن نفسه.

وأمّا العمق التّاريخيّ في "سيّدة المقام" فيتعمّد الكاتب تركيزه في لحظة احتضار، يقف الرّاوي حيالها ليسرد حكاية

هي في الأصل منتهية، فيُعلن منذ البدء عن انكسار المدينة تحت أقدام "حرّاس النّوايا"، عبر زمن حكي لا يتجاوز سويعات بين موت "مريم" ونهاية الأستاذ أعلى الجسر، يقدّمه السّارد في شكل استرجاعات تنبثق كلّها من "يوم الجمعة الحزينة"، يوم إصابة "مريم" برصاصة في الرّأس أثناء المظاهرات. يغرق الملفوظ الرّوائيّ في الأسى إلى حدّ الهذيان: "لست أدري من كان يعبر الآخر أنا أم الشّارع في ليل هذه الجمعة الحزين" (الأعرج، ١٩٩٥، ص ٧) ويعجّ نصّ القصّة بالمتضادّات ويتعالق في نسيج السّرد، التّاريخيّ والتّخييليّ، ذلك أنّ القصّة الشّعريّة تنتقي، على حدّ تعبير "تاديه"، "اللّحظات التّاريخيّة التي تتناسب مع حكايتها التّخييليّة الخاصّة"(Tadié, 1994, p. 94) ، فهي تحافظ على وشائج لا تنقطع مع ظروف إنتاجها، ومع السّيرورة التّاريخيّة المتنامية خارج عالمها الدّاخليّ الحميم، وهي تشكّل، في الآن نفسه، أبعادها الزّمنيّة الخاصّة بها، فلا يكون هذا التّقاطع بين الزّمن التّاريخيّ وزمن القصّة الدّاخليّ الخاصّ إلاّ تقاطعا وهميّا، لأنّ دور الزّمن التّاريخي يتقلّص إلى أبعد حدّ، داخل القصّة الشّعريّة، فلا يكون إلاّ قطعا متجمّدة وحفريّات محشورة في فضاء المكان.

ولعلّ هذه الازدواجيّة الزّمنيّة التي تتركّب من إيقاع واقع الأحداث لمدينة تُحتضر، وإيقاع زمن داخليّ لبطل ينجز رحلة التّيه الأبديّة، تتجسّد في كتابة تتجاوز المنهجيّة التّاريخيّة وما تتّسم به من دقّة وموضوعيّة وتتوخّى إعادة توزيع للفضاء والأشياء، وتشتيت لمركزيّة الوقائع وتفكيك لتعاقبيّة الزّمن، وذلك لإعادة كتابته تخييليّا وفق رؤية جماليّة خاصّة تعتمد بلاغة المحو والتّشتيت التّخييليّة عوضا عن بلاغة الامتلاء والتّتابع والتّدقيق التّاريخيّة.

إنّ الزّمن، بالنسبة إلى كتّاب القصّة الشّعريّة، هو إيقاعٌ وحركةٌ دائبة واستشراف للآتي، أكثر مما هو عمليّة بناء تراكميّ وتنام كرونولوجيّ، ذلك أنّه زمن ينبثق من لحظة الكتابة بحدّ ذاتها وينتهي عندها، فلا يتخطّاها أو يفيض عنها، ولذلك فإنّ السّرد الجزل يُفرّغ لفائدة نثر مقتضب بطيء والجملة المثقلة بالنّعوت والظّروف يقوم الكاتب بتهوئتها وتخفيفها لتسهيل انسياب هذا الزّمن الدّاخليّ الخاصّ خلالها ولكي تتفجّر الحدود الفاصلة بين "الرّواية" و"القصيدة"، فتتبادلان مميّزاتهما في كتابة ركنت إلى الغنائيّة وغلب عليها النّفس الشّعريّ، يقول "الأعرج": "تملؤني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلّق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة. رائحة الأدوية، والسّيروم، والمراهم والأنفاس المتقطّعة والخيوط البلاستيكيّة والأسرّة والأرقام التي تستفزّ والأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، الوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها ظلالا من الخوف، تتأمّل الملفّات المعلّقة في الأسرّة البيضاء. تقيس درجة الحرارة في رتابة مقلقة. تهزّ رأسها. تحضر الدّواء أو تغلق العيون التي ظلّت طوال الزّمن الفاتك مرتشقة على سقف القاعة، في حلقها سؤال مبهم محيّر" (الأعرج،، ١٩٩٥، ص ٨-٩)، فيؤخّر الكاتب الأحداث إلى حدّ صهرها وتذويبها في لغة النّصّ وإيقاعه، ليحوّله إلى لحظة انتظار لمغامرة يتمّ تأخيرها باستمرار، إذ نجد أنفسنا حيال زمن معلّق في بياض المكان، غير قادر على تخطّيه وقد تماهت لحظات الحياة فيه مع حقيقة الموت.

تنتقي القصّة الشّعريّة إذا، لحظاتها التّاريخيّة الخاصّة، فلا تنقطع تماما عن الواقع المحيط بظروف إنتاجها، وتظلّ منفتحة على السّيرورة التّاريخيّة المتنامية خارج عالمها الحميم، رغم تطويرها لأبعادها الزّمنيّة المخصوصة داخل بوّاباتها الموصدة إزاء ما يحدث خارجها. غير أنّ هذا التّقاطع بين الزّمن التّاريخيّ وزمن القصّة الخاصّ يظلّ تقاطعا وهميّا، فالزّمن التّاريخي يتقلّص دوره، داخل القصّة الشّعريّة، ويتحوّل إلى

مجرّد قطع متجمّدة في متحف من الشّمع، تمرّ من أمامها الشّخصيّات وتكتفي منها بالمشاهدة.

ج-التّوقّف الكرونولوجي للزّمن:

يخضع الزّمن الكرونولوجيّ بدوره إلى التّجميد ولا يُحتفظ منه إلاّ باللّحظات الكبرى، إذ يُعيد الكاتب ترتيب الزّمن فيُسرّع إيقاعه أو يُبطئه حسب دواعي التّخييل لديه، فلا يعود الانتظام ولا التّنامي من خصائص هذا الزّمن لأنّه زمن ممتدّ تتماهى فيه اللّحظات والسّنوات. وإنّ زمنا متقطّعا ومتداخلا مثل زمن القصّة الشّعريّة يحتاج حسب تقدير "تاديه" "انتظاما خطّيّا للسّرد كي يبرز التّصدّعات في الحكاية التّخييليّة" (Tadié, 1994, p. 94)، إلى أن تصبح الحكاية بحدّ ذاتها غير ذات بال، وتتشظّى حبكتها وتسقط في آلاف النّقر التي أعدّها لها كاتبها، والتي تتركّز فيها لحظات الزّمن الفارقة. ويصبح السّرد في كلّ لحظة من تلك اللّحظات تحوّلا وصيرورة يستحيل القبض على دلالاته أو الإمساك بترابط منطقيّ بين مختلف عناصره، فتتحوّل اللّحظة في القصّة الشّعريّة إلى أبديّة ممتدّة خارج الزّمن نفسه، واستحضار لماض حُفِر له عميقا في ذاكرة متفلّتة باستمرار. هي اللّحظة الحاملة لسرّ الوجود الأعظم، هي لحظة الصّمت الأعمق ولحظة الكشف الكبرى، لحظة "تحدث بصفة فجئية كلحظة ظهور قوس قزح" (Tadié, 1994, p. 103) وتتعلّق بحدث آنيّ يهزّ هدوء النّصّ ويربك طمأنينته. وإنّ قِصَرَ الجمل وبساطةً العبارة وتعرّي اللّغة من التّعقيد والتّوشيح والتّنميق كلّها دلائل على هذه الفلسفة للزّمن التي تغيب فيها التّفاصيل "لأنّنا عندما نبدأ في رؤية التّفاصيل وفي التّساؤل عن الأشياء كيف تحدث، يتلاشى كلّ شيء."(Tadié, 1994, p. 104) إنّ التّرابط المنطقيّ الكلاسيكيّ من شأنه أن يعبّئ الفراغات ويقدّم إجابات عن أسئلة مثل: وماذا بعد؟ أو لماذا؟ أو كيف حدث ذلك؟ بينما يكون هذا التّرابط السّببيّ والتّقدّم التّصاعديّ معدومان في القصّة الشّعريّة لأنّ الزّمن لا يتنامى خطّيّا ولا يتّبع منهجا منطقيّا من شأنه أن يوفّر إجابات عن مثل هاته الأسئلة.

تتجمّد اللّحظات في بياض المكان أمام حيرة السّؤال يُلقيه سارد "سيّدة المقام": "أين الأغاني العظيمة؟"، وغرابة الجواب: "كنّست نفسها وانسحبت باتّجاه برّادات الموت في بياض المستشفيات" (الأعرج، ١٩٩٥، ص ٩)، فتتنثّر الحكاية وتتشظّى حبكتها حول نقطة جذب دوّاميّة تتركّز في لحظة إحتضار تتوقّف عندها كلّ الأزمنة، وتكون صيغة المضارع "أتركك للحكاية التي تتعشّقين سماعها. ما يزال في قلبك شيء رهيف يستعصي على الموت. أريد أن أنام" (الأعرج، ١٩٩٥، ص ١٠)، هي الصّيغة الزّمنيّة المُثلى التي من شأنها أن تعطّل خاصّيّة التّنامي الكرونولوجي أو المنطقي الذي يسم فعل الحكي، فيتحوّل الفعل إلى امتداد زمنيّ يتمطّى باستمرار لاستبقاء اللّحظة الرّاهنة في حالة حضور دائم لا ينقضي، فلا تتحوّل ماضيا مستقرّا في عمق الذّاكرة ولا تسمح للقادم أن يتحيّز في زمن أو يقتحم سكينة البرهة الحاضرة أو يُربك هدوءها، فتتحوّل اللّحظة في القصّة الشّعريّة إلى أبديّة ممتدّة، حاملة لسرّ الوجود، تحدث فيها الكشوف الكبرى ويهتزّ سكون النّصّ وتحار طمأنينته، مثل لحظة استقرار رصاصة طائشة في رأس تتطلّع إلى سماء المدينة، فلا تعادلها إلاّ لحظة موت مؤجّل، يتمطّى في حشرجة إحتضار لا نهاية له.

٣-الاستنتاجات:

أ-مفهوم الزّمن الرّوائي بين الوجود والعدم:

إنّ مفهوم الزّمن الرّوائيّ، في اعتقادنا، لا يمكن حصره في زمن طبيعيّ أو زمن تخييليّ، يتقاطعان أو يتباينان، ولكنّه مفهوم لا يمكن فصله عن الأبعاد الفلسفيّة والفيزيائيّة التي لا تفتأ تلاحقه. ولعلّ القدّيس أغسطين قد طرح في الكتاب الحادي عشر من اعترافاته، منذ ما يربو عن أربعة عشر قرنا،

أهمّ سؤال عن الزّمن: "ما هو الزّمن؟" وقدّم إجابة على قدر كبير من الغرابة فقال: "حين لا يسألني عنه أحد فأنا أعرفه، ولكن حين أروم الإجابة عن هذا السّؤال، أجدني أجهله." (Augustin, 2013, p. 187). وإنّ السّؤال عن ماهية الزّمن يستتبع حتما السّؤال عن وجوده، "فهل الزّمن موجود فعلا؟ كيف نتحسّسه ومن أيّة زاوية نفكّر فيه؟ إنّه متفلّت من بين أصابع بما أنّ المستقبل لم يأت بعد والماضي لم يعد موجودا والحاضر لا قرار له لأنّه متفلّت باستمرار" (Raimond, 2002, p. 149)، وقد يكون القديس أغسطين قد حصر الزّمن كلّه في اللّحظة الحاضرة، إذ صرّح أنّ هناك حاضر الماضي الذي يستند إلى ملكة التذكّر، وحاضر الحاضر الذي يرتكز على ملكة الانتباه، وحاضر المستقبل الذي يقوم على ملكة الاستباق والتّوقّع. ولئن ربط القدّيس أوغسطين، من جهة أخرى، الزّمن بمفهوم الأبديّة، فإنّه "أراد بذلك أن يبيّن بوضوح الخلل الأنطولوجيّ الذي يختصّ به الزّمن الإنسانيّ" (Ricoeur, 1983, p. 20) وأن يُعبّر، أيضا، عن الأزمة العميقة التي تعتري مفهوم الزّمن نفسه، والذي يظلّ إشكاليّا وملغزا على مرّ العصور.

وتتعلّق بالزّمن مجموعة من الإشكاليّات مثل الاستعمال اللّغويّ الذي لا يفتأ يطرح المفارقة الأنطولوجيّة حول وجود الزّمن، من ناحية، بعبارات مثل "حدث"، أو "يحدث"، أو"سيحدث"، وحول عدم وجوده، من ناحية أخرى، بعبارات مثل "ما عاد موجودا"، أو"ليس بعد"، أو"ليس دائما"... كما تتعلّق بمفارقة الوجود الزّمني، أيضا، مفارقة قياسه "إذ كيف يمكننا أن نقيس ما ليس له وجود؟" (Ricoeur, 1983, p. 23)، ومن أيّة نقطة علينا أن نصدر كي نقوم بعمليّة القياس هذه؟ هل نصدر من الماضي الذي لا نملك منه سوى ما تحتفظ به ذاكرتنا؟ أم نصدر من المستقبل الذي لم يأت بعد وننتظر حلوله؟ أم نصدر من حاضر متفلّت باستمرار؟ حاضر لا يمكن الرّكون إليه أو التّوقّف عنده، حاضر يقول عنه القدّيس أغسطين: "لو افترضنا عنصرا من الزّمن لا نستطيع أن نقسّمه بعدُ إلى أصغر ما يكون من أجزاء الثّانية، فذلك الذي يمكن أن نسمّيه "الحاضر" (Saint-Augustin, 2013, p. 187) ، قد يكون هذا الجزء من الثّانية الذي تنبّأ القدّيس بوجوده والذي حاول أن يمسك به ليجعل منه لحظة حاضرة هو ما أطلقت عليه الفيزياء الكموميّة "زمن بلانك" "le temps de Planck"، وهو الزّمن الذي يقطعه الفوتون الضّوئيّ في "مسافة بلانك"، بمعنى أنّه الزّمن الذي يقطعه جسم بأقصى سرعة ممكنة في أقصر زمن ممكن، وهو في الحقيقة زمن افتراضيّ لا يمكن الإمساك به أو تحويله إلى زمن حقيقيّ لأنّه زمن معدوم. إنّه زمن يتولّد من العدم الافتراضيّ ليتوسّع في الماضي ويتحقّق داخل الذّاكرة. فاللّحظة الحاضرة هي لحظة معدومة يتفجّر منها الزّمن كلّه.

وإذا ما تساءلنا كيف لعدمٍ أن يبعث شيئا للوجود؟ فإنّ الإجابة تقتضي منّا الوقوف على حدّ العدم نفسه، ذلك أنّ العدم لا يكون مطلقا عدما محضا ولكنّه يكون عدما افتراضيّا، أي أنّ العدم ليس اللاّشيء. ومن المنظور الفلسفيّ القديم نجد أنّ المتكلّمين قديما وخاصّة منهم المعتزلة قد قالوا بشيئيّة العدم، وحين سئلوا عن جوهر هذا "العدم-الشّيء" باعتبار أنّ الموجودات كلّها لا بدّ لها من جواهر وأعراض، أجابوا بأنّ جواهر العدم هي مثل جواهر الموجودات ولكنّها غير متحيّزة ولا تشغل فضاء.

وكذلك من المنظور الفيزيائي الحديث لا يمكننا الحديث عن عدم محض استنادا إلى نظريّة "المجال الكمّي" "quantum field theory"، التي بمقتضاها نستطيع أن نفترض بقوّة خيالنا أشياء تتخلّق وتنبعث وتندثر خلال "زمن بلانك"، وبالتّالي فهي أشياء غير قابلة للقياس مثل باقي الموجودات، لأنّ زمن وجودها لا يسمح لنا بقياسها، فتعتبر بذلك

معدومة، فالعدم الذي نعتقده فراغا محضا هو في الحقيقة مليء بجسيمات افتراضيّة تتخلّق وتنتهي ولا تتجاوز "زمن بلانك"، وهذه الجسيمات الافتراضيّة التي هي في حكم العدم، يمكن أن تتحوّل حسب قوانين ميكانيكا الكمّ إلى موجودات فيزيائيّة حقيقيّة، إذا ما تمطّى زمن بلانك واستطال بفعل قوّة خارجيّة جذبيّة هائلة. فاللّحظة الحاضرة هي لحظة افتراضيّة عدميّة تنفلق باستمرار بقوّة إدراكنا وتنتشر في الماضي.

وأمّا ما نطلق عليه المستقبل فما هو إلاّ خيالات افتراضيّة تعيش في "تقلّبات الفراغ" "vacuum flactuation" وتنتظر لحظة الانفلاق بفعل قوّة غامضة هي محرّك الوجود نفسه. وهو ما يمكّننا من الإجابة عن سؤال آخر قد طرحه القدّيس أغسطين وهو: "إذا كانت الأشياء الماضية والأشياء المستقبليّة موجودة فأين هي؟". هي، في اعتقادنا، موجودة في سرديّاتنا، فما لم يحدث بعدُ هو خيال افتراضيّ يتحرّك في فراغ متقلّب، وما حدث هو صور متعاقبة ومتداخلة في الذّاكرة، وما يحدث ويُخيّل إلينا أنّنا نلمسه ونعيشه، إنّما هو الحركة المستمرّة لتخلّق الذّاكرة، هي التّشكّل اللّحظيّ للماضي عند انبثاقه من العدم المستقبليّ. وإنّ المسرح الذي تجري على ركحه كلّ هذه العمليّات هو السّرد، "لأنّنا حين نقول سردا نقول ذاكرة، وحين نقول استباقا نقول انتظارا" (Ricoeur, 1983, p. 27)، فإدراكنا للزّمن يتعلّق أساسا بما نسرده عنه.

ولعلّ الإلغاز الذي يحفّ مفهوم الزّمن يتعلّق إلى حدّ مّا بالاستخدام اللّغويّ الذي يجعل الزّمن ضحيّة مبالغات كثيرة، يقول القديس أغسطين في اعترافاته أنّنا حين نتحدث عن الزّمن نجد لدينا في اللغة عدداً قليلاً من الجمل الدّقيقة، وعدد الجمل التي تعتبر غير دقيقة على الإطلاق هو أكثر بكثير"(Saint-Augustin, 2013) . فحين نعرّف الزّمن على أنّه الصّيرورة والمدّة والتّغيير والسّرعة والاستعجال والشّيخوخة والموت والانتظار والمال والتّتابع والتّرتيب، فكأنّنا نعرّفه بالظّواهر التي تطرأ بداخله والتي هي في الواقع مجرّد ظواهر زمنيّة وليست هي الزّمن، كأن نتحدّث عن الزّمن النّفسي، أو الزّمن البيولوجي، أو الزّمن الكوسمولوجي، أو الزّمن الذّاتيّ، أو الزّمن الخارجيّ، فالزّمن يقول أشياء كثيرة ولا يقول ذاته، وكلّ تعريف يقترب من الإحاطة به يُبعده أكثر عن الدّقّة. فأن نقول "الزّمن يمرّ" أو "الزّمن يتسارع" أو "الزّمن يبطئ"، فنحن نشبّهه بنهر يجري ونفترض مجرى ساكنا يمرّ الزّمن بداخله، فتغالطنا الكلمات مرّة أخرى ولا تمكّننا إلاّ من تصوّر خاطئ عن الزّمن لم تسلم منه الفيزياء الكلاسيكيّة حين قالت بإطلاقيّته وخطّيّته، فلقد رأت قوانين "غاليليو" و"نيوتن" في الزّمن "تيّارا يجري بالتّساوي في أرجاء الكون" (الطائي، ٢٠١٠، ص ٢٩٨)، غير أنّها عجزت عن تفسير ظواهر كثيرة مثل علاقة الزّمان والمكان.

ب-نسبيّة الزّمن الرّوائي:

قدّمت النّسبيّة الخاصّة التي صاغها آنشتاين، في بداية القرن العشرين سنة ١٩٠٥، نظريّة "المتّصل الزّمكاني" "space-time continuum" فدمجت الزّمان والمكان في نسيج واحد متعلّق بعمليّة الرّصد وبموقع الرّاصد وبحالاته الحركيّة ليصبح بذلك الزّمن البعد الفيزيائيّ الرّابع إلى جانب الطّول والعرض والارتفاع، ذلك أنّ الجسم السّاكن يمرّ عليه الزّمن كأسرع ما يكون وحالما يبدأ بالحركة يبدأ زمنه بالتّمطّي dilatation of time، "فالحدث الزّمكانيّ لا يتغيّر وإنّما تتغيّر مرْكباته: الزّمان والمكان" (الطائي، ٢٠١٠، ص ٢٩٩). وصاغ آنشتاين النّسبيّة العامّة سنة ١٩١٥ التي "استبدلت الزّمكان المسطّح بآخر منحنٍ وصار التحدّب دالاّ على وجود قوّة الجاذبيّة" (الطائي، ٢٠١٠، ص ٣٠٠)، بمعنى أنّ جسما ذا كتلة ضخمة مثل الشّمس باستطاعته أن يحني النّسيج الزّمكاني أكثر من كتلة الأرض وبالتّالي يكون للشّمس قوّة

جذب أعلى والزّمن يمرّ في مجالها الجذبيّ أبطأ من الأرض، وتبعا لذلك يطول الزّمان ويقصر حسب درجة التّحدّب في نسيج الفضاء "فالفترة الزّمانيّة تصبح أكثر طولا في المجال الجذبيّ الأشدّ مقارنة بنفس الفترة الزّمانيّة للحدث المماثل في مجال جذبيّ أضعف" (الطائي، ٢٠١٠، ص ٣٠٠)، فقد تمضي آلاف السّنين على الأرض "بأفراحها وأحزانها، بينما لا تكاد تمضي ساعة واحدة على ذلك الموقع ذي المجال الجذبيّ الشّديد" (الطائي، ٢٠١٠، ص ٣٠٠).

ولقد تطرّقت النّسبيّة العامّة إلى الحديث عن إمكانيّة توقّف الزّمن وتحقيق حالة الخلود في نطاق أجرام تسمّى بالثّقوب السّوداء والتي لها قوّة جذب هائلة تمكّنها من أن تبتلع كلّ ما يقع على "أفق حدثها" حتّى أنّ الضوء نفسه لا يستطيع الإفلات منها، "فعند أفق الحدث بالضّبط تغيب تماما كلّ الأحداث الفيزيائيّة ولا يبقى معنى للمكان أو الزّمان، فالزّمان يصبح لا نهائيّا، لذلك لا يمكن فهم أيّ شيء يحدث خلف منطقة أفق الحدث قطعا (...) فهي غيب تام. لذلك نقول إنّ حالة الخلود هي حالة غيبيّة حتّى وفق المنطق العلميّ الصّرف، وفي عالم الخلود يمكن أن يحصل أيّ شيء إذ لا سلطان للفيزياء فيه" (الطائي، ٢٠١٠، ص ٣٠٠).

ولعلّنا نلمس في عمل "بروست" أثرا للنّسبيّة التي طبعت روح العصر وآدابه، ففي "البحث عن الزّمن الضّائع"، صاغ "بروست" كرونولوجيا خاصّة لروايته تجعل المتمعّن فيها يرى طرحا سرديّا تأمّليّا لمعادلة طاقة الجسم التي تساوي كتلته مضروبة في مربّع سرعة الضّوء: $E=MC^2$، فيتقلّص الامتداد الزّمني ويُمتصّ ويتلاشى في لحظات شعوريّة لازمنيّة يتحوّل خلالها المحسوس إلى طاقة تتحوّل بدورها إلى كتلة محسوسة إذا قسّمت على أقصى سرعة ممكنة في معادلة بسْطها الطّاقة ومقامها مربّع سرعة الضّوء. لقد فهم "بروست" أنّ النّسيج الزّمكانيّ ليس فيه سوى صور تتوالد وتتحوّل وتكبر وتنتشر ولكنّها تظلّ مشدودة إلى مركز الخيال الذي أبدعها. كما فهم أنّ الأشياء والأماكن تكتسب زمنيّة حسب موقع الرّاصد منها، وأنّنا إذا ما مررنا في الفترة نفسها من اليوم بالمكان نفسه فإنّه قد يُخيّل إلينا أنّه المكان ذاته، ولكنّه في الواقع قد تغيّر، لأنّنا نحن أنفسنا لسنا أنفسنا، وذكرياتنا عن المكان ليست نفسها، وطريقة رصدنا له قد تغيّرت.

ولقد أدرك "بروست" من خلال تعاطيه مع الزّمن الضّائع والزّمن العائد أنّه إذا ما كان الزّمان والمكان يشكّلان شبكة ممتدّة داخل حدود إدراكنا، فلا شيء يمنع من أن نمتلك شبكة أخرى للزّمان وللمكان موازية للأولى، فمذاق الزّمن الذي اقترن بمذاق قطعة "المادلين" والذي تقاطع فجأة مع الزّمن العاديّ ما هو إلاّ تداخل زمكانين في ذهن الرّاوي. كما أنّ المفارقات الزّمنيّة في رواية "بروست" تظلّ ملغزة تصل حدّ التّناقض فلا نكاد نتبيّن الارتدادات من الاستباقات، يعمّقها الجمع المحيّر في الجملة نفسها، بين أزمنة الفعل التي تتراوح بين صيغ الماضي والحاضر والمستقبل. هذا بالإضافة إلى أنّ "بروست" كان مسكونا بالهندسة النّسبيّة للكون والتي قدّمت تصوّرا مختلفا عن الهندسة الإقليديّة، إذ يقول في "سدوم وعامورة": "أن تعلم ألبرتين أنّه ثمّة كون لم يعُد الخطّ المستقيم فيه يُمثّل أقصر الطّرق، لم يُدهشها بقدر ما أدهشها أن تسمع الميكانيكيّ يقول لها أنّه كان من السّهل عليها أن تذهب في المساء نفسه إلى سانت جان وإلى راسبيلبار"(Proust, 1921, p. 385) ، وكأنّه يبحث من خلال المصطلحات الهندسيّة عن أن يُموْضع روايته في الزّمن، فنجده يصف كنيسة كامبري على أنّها بناء ذو أربعة أبعاد يرتفع بأبراجه وتتساقط الأعوام والقرون على جنباته. ويختم "بروست" "الزّمن العائد" بصورة عن الإنسان يصفه على أنّه امتداد لسنواته وليس لقامته مثل مهرّج يقف على عصيّ: "لو تُرك لي، على الأقلّ، مزيد من الوقت لأكمل روايتي فلن

أتوانى عن وصف أناس (...) وهم يشغلون فضاء (زمنيّا) هامّا وممتدّا بلا قياس، مقارنة بالفضاء المكانيّ، بما أنّهم يلامسون مثل عمالقة قد عبروا السّنوات، عصورا متباعدة أتت الأيّام لتتموقع بينها.". (Proust, 1927, p. 442) هي صورة للوجود الإنسانيّ على نسيج زمكانيّ رباعيّ الأبعاد، كلّما تقلّص مكانه استطال زمنه.

إن كانت الفيزياء الكلاسيكيّة قد حصرت مفهوم الزّمن في استعارة السّهم الذي يُقذف من عمق التّاريخ باتّجاه المستقبل البعيد وتتعاقب على ظهره الثّواني والسّاعات، وإن كانت الفيزياء الحديثة قد عدّدت الزّمن إلى أزمنة تختلف خصوصيّاتها وأبعادها ويتقاطع فيها الوجود والعدم والموت والخلود، وإن كانت الفلسفة قد حصرته في لحظة تتجدّد باستمرار ولا يتحقّق وجودها خارج الذّاكرة، فإنّ الفنّ قد بحث، هو الآخر، في مسألة الزّمن وحاول أن يجعله ماديّا ومرئيّا ليتمكّن من القبض عليه، فلقد انطلق الفنّان الفرنكو-بولوني "رومان أوبالكا" "Roman Opalka" في تجربة خاصّة مع الزّمن، لحظة انتبه إلى قيمة الوقت المهدور وهو ينتظر زوجته في مقهى، إذ أدرك أنّه يجب أن يوثّق الزّمن الهارب في شكل لوحات أحاديّة اللّون يبدأ فيها بتسجيل الأرقام تصاعديّا إلى ما لا نهاية فيرسم بالأبيض أرقاما صغيرة على خلفيّة سوداء في شكل أفقيّ، وبعد سنوات يقرّر أن يُدخل الأبيض على الخلفيّة بالتّدريج إلى أن وصل إلى الأبيض على الأبيض. وكان "أوبالكا" يلتقط لنفسه، مع كلّ لوحة، صورة فوتوغرافيّة بنفس الزّاوية دائما. ويكون العدّ، في هذه اللّوحات، هو الوسيط الذي يتّخذه الفنّان بينه وبين زمنه المنتظر، يحصي من خلاله تغيّراته حتّى يصل إلى نهايته المحتومة. لقد حاول "أوبالكا" أن يُقدّم زمنا رماديّا متسلسلا ينتهي بانتهاء وجوده البيولوجيّ والفكريّ، فكانت تلك طريقته في سرد الزّمن البشريّ بنقله للّحظة بحذافيرها.

لا تختلف لوحات "أوبالكا" كثيرا عن سهم نيوتن الزّمنيّ فكلّ اللّحظات فيها مسجّلة وحاضرة في الآن نفسه، ويمكن رؤيتها متراصّة ومتجمّدة بفعل ريشة الفنّان، فلحظات الماضي والحاضر والمستقبل مرصوفة على الحامل نفسه في الوقت نفسه. ولعلّ التّقشّف المعتمد في تقنية الرّسم وابتعاد الرّسّام عن الكثافة اللّونيّة والكثافة التّقنيّة، هو محاولة لبلوغ عالم نقيّ تتواتر اللّحظات المرسومة فيه وكأنّها سرد أسطوريّ لزمن تخلّص من ألوانه ومساحيقه. ولعلّ هذه البساطة الفنّيّة كانت توازيها بساطة في حياة الرّسّام نفسه حين اختار أن يظلّ سجين عالمه الفنّيّ بين لوحات وكاميرا وقماشة وأعداد وعادات يوميّة يكرّرها بلا ملل، واكتفى من العالم الخارجيّ بما ترسمه له فرشاته وبعدّ لحظات حياته وكأنّه يُعدّ انتحاره البطيء، في التقائه بذاته كلّ يوم، وفي تقنينه حياته ونشاطه وفق نظام زمنيّ مخصوص أدرج بمقتضاه ذاته في الزّمن وهو موقن أنّه لن يُبقى منه سوى ماض متجمّد.

ولعلّنا نجد، أيضا، في لوحة "إصرار الذّاكرة" « la persistance de la memoire" التي تُعرف بـ"السّاعات اللّيّنة" « les montres molles » لسالفادور دالي" Salvador Dali والتي تقدّم ساعات ذائبة مائعة منتشرة في طبيعة صحراويّة قاحلة ومقفرة هي أقرب لصورة من حلم، رمزا لمرور الوقت الغير منتظم الذي نشعر به أثناء الحلم، لأنّ زمن الأحلام يتحقّق في أبعاد مختلفة، فهي ساعات بالية ومتآكلة بلا فائدة، فقدت ثباتها وتوازنها وفقدت تأثيرها في العالم وخضعت للتّمدّد الذي يُحيل على الزّمن النّسبيّ كما نظّر له آنشتاين وتأثّر به "دالي" كثيرا ووجد فيه التّعبير الأمثل عن الرّؤية السّرياليّة للزّمن.

الخلاصة العامّة للبحث:

إنّ الإحاطة بمفهوم دقيق وقاطع للزّمن يظلّ مسألة شائكة وعلى درجة عالية من الاستعصاء أكان من منظور

فلسفيّ أم فيزيائيّ أم فنّيّ، وتظلّ هذه المقاربات قاصرة عن الإجابة عن السّؤال الأحجية: "ما الزّمن؟"، وتظلّ الوسيلة الوحيدة لإدراك حقيقة الزّمن هي ملكة السّرد، فما نسرده من أحداث وذكريات ووقائع هي كلّ ما يربطنا بالزّمن وهي التي قد تجعلنا أيضا نعلّق على الزّمن كلّ الظّواهر التي تحدث بداخله والتي لا تزيد فهمنا له إلاّ التباسا وانزياحا، فنجعل منه سيرورة أو نُحيله إلى قطع متداخلة على نسيج مترام من الفضاء أو نُشكّل منه إيقاعا تنتظم على وتيرته كلّ عناصر السّرد. ولعلّ الزّمن الرّوائيّ بهذا المنظور وبانفتاحه على كلّ تلك المقاربات لا يكون بنية بقدر ما هو عمليّة ابتناء ذلك أنّ دوالّه قابلة دائما لتغيير مدلولاتها فهو قيمة لا تعرف الثّبات، وهو برأينا، ما يسم الكتابة الرّوائيّة الحديثة التي أدركت أنّها تتعامل مع زمن مفهومُ اللّحظة فيه، بما فيها من تجدّد وتسارع وصيرورة، قد اختلف، لأنّه مفهوم جوهريّ يرفض التّاريخ والزّمنيّة. ولذلك فإنّ مفهوم الزّمن في القصّة الشّعريّة، ما عاد مرتبطا بإيقاع العصر أو بمخزون المتلقّي الثّقافيّ أو بأفق انتظاره، بل أضحى مقترنا بمدى استعداده لالتقاط إيقاع اللّحظات الكبرى في النّصّ، لحظات اللاّمتوقّع والمدهش والمتناقضات. فهي قراءة ترفض أن تتنزّل في إطار تاريخيّ، أو أن تعيد خلق الحياة والتّاريخ والأشياء، بل هي قراءة تطلق كلّ هذه القيم من معاقلها وتمنحها مساحات من الحرّيّة والانطلاق في أزمنة متفلّتة من فخاخ الزّمن نفسه، لأنّه زمن لا يُحسب بالثّواني والسّاعات ولا يتحقّق إلاّ بلغة الشّعر.

قائمة المصادر والمراجع

الصادق قسومة. (٢٠٠٠). *طرائق تحليل القصة*. دار الجنوب للنشر.

صالح الطيب. (٢٠٠٩). *مريود* (الإصدار ٢). دار الجنوب للنشر.

محمد البساطي. (١٩٩٧). *صخب البحيرة*. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

محمد القاضي. (٢٠١٠). *معجم السرديات* (الإصدار ١). الرابطة الدولية للناشرين المستقلين.

محمد آيت ميهوب. (١٩٩٤). *حروف الرمل*. دار المغرب العربي للنشر.

محمد باسل الطائي. (٢٠١٠). *صيرورة الكون*. عالم الكتب الحديث.

ميشال بوتور. (١٩٨٦). *بحوث في الرواية الجديدة* (الإصدار ٣). (فريد أنطونيوس، المترجمون) دار عويدات.

واسيني الأعرج. (١٩٩٥). *سيدة المقام*. الفضاء الحر.

واسيني الأعرج. (٢٠٠١). *شرفات بحر الشمال*. دار الآداب.

قائمة المراجع الأجنبيّة:

Balzac, H. d. (s.d.). *La peau de chagrin préface de la première edition.*

Christian Metz) .juillet-septembre juillet-septembre, 1969 .(Essais sur la signification au cinéma .*L'Homme, Tome9 n°3*, P27.

Green, J. (1938). *Les années faciles.* Plon.

Jean Yves Tadié .(1994) .*Le récit poétique*. Gallimard.

Marcel Proust .(1921) .*Sodome et gomore* volet 4 de A la Recherche du temps pedu .gallimard.

Marcel Proust .(1927) .*Le temps retrouvé* volet 7 de A la recherche du temps perdu. Gallimard.

Michel Raimond .(2002) .*Le roman* Armond Colin.

Paul Ricoeur .(1983) .*Temps et récit* Tome1 .Seuil.

Saint Augustin .(2013) .*Les confessions* livre11, chapitre 14. Samizdat.