تمفصلات الوعي والوعي المضادّ في رواية ضمير المتكلم لـ فيصل الأحمر -مقاربة بنيويّة تكوينية-

Manifestations of consciousness and anti-consciousness in the novel "Damir Al-Mota kalim" by Fayssal El Ahmar -Genetic structuralism approach-

ط.د سعيدة شايبي*

د. سليم بركان♣

تاريخ الإرسال: 2022/06/25	تاريخ القبول: 2024/01/31	تاريخ النشر: 2024/06/30

الملخص:

تهتمّ البنيوية التكوينية كمنهج نقديّ لمقاربة النصّ الأدبي، بالمزاوجة بين الدّاخل النّصّي كبنية لغوية، وربطها بالسّياقات الخارجية لمحاولة تفسيرها ضمن رؤية كليّة تخضع لها الجماعة ويعبّر عنها الأديب. وتعتبر رواية ضمير المتكلّم لـ "فيصل الأحمر" من الروايات المناسبة لتطبيقات المنهج البنيوي التكوينيّ ومقولاته التي وضعها الناقد " لوسيان غولدمان"، من خلال خصوصيتها الرّوائية؛ على اعتبارها رواية تحفل بالسّياسي الجزائريّ، ولذلك تهدف هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن تمفصلات الوعي في الرّواية، وتقديم قراءة راهنة لأهمّ المسارات التاريخية الحاسمة الكبرى في تاريخ الجزائر.

الكلمات المفتاحية: تمفصلات الوعي، الوعي المضادّ، ضمير المتكلم، مقاربة، بنيوية تكوينيّة

***جامعة محمد لمين دباغين سطيف 02- مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب**
sa.chaibi@univ-setif2.dz

♣ جامعة محمد لمين دباغين سطيف 02- salimborkane@yahoo.fr

المؤلف المرسل: سعيدة شايبي sa.chaibi@univ-setif2.dz

Abstract:

Genetic structuralism, as a critical approach for approaching the literary text is concerned with the combination of the textual interior as a linguistic structure and linking it to external contexts in an attempt to interpret it within a holistic vision to which the group is subordinate and expressed by the writer. The novel "Damir Al-Motakalim" b Fayssal Al-Ahmar is considered as one of the most appropriate novels, for the applications of the formative structural approach and its pronouncements developed by the critic "Lucian Goldman", through its narrative specificity; As a novel interested in Algerian politicians, so This study aims to reveal the details of consciousness in the novel and present a current reading of the most important critical historical tracks in Algeria's history.

Key words: *manifestations of consciousness, anti-consciousness, Damir Al-Motakalim, approach, genetic structuralism.*

*** *** ***

مقدمة:

يركّز المنهج البنيوي التكويني الذي صاغه "لوسيان غولدمان" على القراءة المزدوجة للنص، وذلك من خلال مرحلتي الفهم والتفسير كخطوتين هامتين في التحليل البنيويّ التكويني، على اعتبار أنّ الفهم يركّز على القراءة البنيوية الداخلية للنص، في حين يعمل التفسير على ربط هذه البنيات اللغوية بالسياقات الاجتماعية والثقافية، إلا أنهما يتكاملان في الجانب الإجرائيّ من التحليل ويعتبران عمليّة واحدة.

ولذلك سنحاول تطبيق هذا المنهج على رواية ضمير المتكلم، وذلك بالنّظر لخصوصيتها السردية أولا، والقضايا التي تتناولها ثانيّا، على اعتبار أنها تحرّض الذات القارئة على مساءلة القضايا السياسية التي شهدتها الجزائر منذ الاستقلال إلى غاية الحراك الشعبي.

إذ كيف نكشف عن التعالق بين وعيين مضادّين، يمثّل الوعي الأول وعي شعبي بسيط يتفاعل مع السلطة ولكنه يغرق في أوحالها، ويمثّل الوعي المضادّ ذلك الوعي الفكري والإيديولوجي الذي تمثله السلطة السياسية المتمثلة في النظام السابق؟ وكيف شكّل الحراك الشعبي كحدث تاريخي إيديولوجيا مضادة تنتصر للذوات المهمشة في تاريخ الجزائر المعاصر؟ وكيف يستطيع المنهج البنيوي التكويني عبر مقولاته تحقيق التكامل بين البعدين الداخلي والخارجي للنّص؟

لذلك تتجه هذه القراءة نحو غايتين اثنتين؛ أولهما تخص الجانب الإجرائي للمنهج البنيوي التكويني ومحاولة تطبيق مقولات المنهج بما يتماثل وخصوصية النص المراد تطبيقه، خاصة وأنه نصّ يتفاعل عبر استحضار مجموعة من الشواهد التاريخية، الاجتماعية، والثقافية، أما الهدف الفكري فيكمن في تعرية الخطاب السلطوي المضادّ وأيديولوجيته.

2. البنيوية التكوينية؛ أبستمولوجيا المنهج:

تعتبر الدراسات السوسيولوجية التقليدية أنّ الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، وتتبلور هذه الرؤية مع التوجّه الماركسي الذي أهمل الجوانب الجمالية الشّكلية للعمل الأدبي، مركّزين على سياقاته التاريخية والاجتماعية، ضمن الجدليّة الماديةّ والتاريخيّة التي تقابل بين البنى الفوقية والتحتية، لذلك قلب رواد النقد السوسيولوجي هذا التصوّر في النظر للعمل الأدبي؛ إذ مثلت سوسيولوجيا الرواية عند رائدها الناقد "لوسيان غولدمان" فتحا جديدا وتحوّلا معرفيا على مستوى الممارسة النقدية، إذ "أصبح الأدب منتجا إيديولوجيا يتعدّد لغويا ويدخل في جدل مع الواقع والمجتمع والأيديولوجيا الأدبية"[1]. وبذلك يتشكّل النص ظاهريّا باتّحاد الشكل كبنية لغوية مع الأيديولوجيا كسمة سوسيولوجيا ليؤكد هذا الاندماج أنّ "هناك علاقة جدلية عميقة بين المكونات الجمالية والأدبية والشعرية من جهة، وبين المكونات الإيديولوجية والمعرفية والرؤيويّة من جهة أخرى داخل النصّ الأدبي، وأنّ أيّة محاولة لإقامة تعارض بين الجانبين محاولة مصطنعة ومحكوم عليها بالفشل"[2].

إن التأكيد على إدراج ومزاوجة البنى اللغوية للنّص مع التّصورات الأيديولوجيا يحيلنا للمنهج الذي تبلور مع "لوسيان غولدمان" Lucien Goldman لذلك "يمكن أن نعدّ مقاربة لوسيان غولدمان "البنيوية التكوينية" تصبّ في الإطار العام الذي يعترف بفاعلية الموقف الايديولوجي في النص الأدبي، وخاصة في منهجه السوسيولوجي في تحليل النص الأدبي ومفهومه عن "رؤيا العالم"[3]. وهذا المنهج الجديد الذي صاغه "غولدمان" في إطار سوسيولوجي لا يمكن عزله معرفيا عن جهود أستاذه "جورج لوكاتش" Georges Lukacs الذي كان من أشدّ المتأثّرين بفكره فـ "كثيرا ما يعود غولدمان في تحديد منهجه التكويني إلى أعمال لوكاتش "[4].

فالبنيوية التكوينية - شأنها شأن المناهج النقدية - تملك جهازا مصطلحيّا لتأكيد شرعية توجّهها، والتي من خلالها يتمكّن النّاقد من اختبار هذه المقاربة ومدى فاعليتها. ويتم ذلك لا بتركيز الناقد على استخلاص الفاعلية الإبداعية للأديب كعبقريّ متفرّد بالخاصية الإبداعية وهو ليس من شأن البنيوية التكوينية، بل بالتّأكيد على البعد الجماعيّ عن طريق وعي الجماعة التي ينتمي إليها، ولأجل ذلك "يعطي "غولدمان" اعتبارا للجماعة في العملية الإبداعية على حساب الفرد. فالجماعة من هذا المنظور تشكّل أفضل طريق لفهم الإبداعات وتفسيرها واكتشاف رؤيتها. من هذا التشكيل اللغوي الذي يهيئه المبدع (الفرد) الذي يعتبره منفذا لقراءات الجماعة"[5]. خاصة وأنّ الهدف الأساسي من الوعي الجماعي الذي ينطلق منه الأديب ضمن منظومة جماعية في الإبداع هو عملية التّأسيس لرؤية تتّسم بالكلية، تعبّر عن مستويات محددة من الوعي تخضع له الجماعة في علاقتها بالجماعات الأخرى وهو ما يطلق عليه غولدمان "رؤية العالم" la vision du monde.

3. الرواية الجزائرية المعاصرة ومأسسة الوعي الثّوري المناهض:

تحاول الرواية الجزائرية المعاصرة التأسيس لشرعية خطابها السّردي بناء على جملة من التحوّلات السياسية والثقافية؛ تماشيا مع المتغيّر والراهن، الذي تبدو عمليّة بنائه السّردي الإبداعي حافلة بمآسي الذاكرة والتاريخ.

ولعلّ رواية "ضمير المتكلّم" للرّوائي والأكاديمي الجزائري "فيصل الأحمر" خير مثال على ذلك. إذ يمكن اعتبار هذه الرواية بمثابة تحوّل سرديّ واضح المعالم للرواية الجزائرية المعاصرة إذ على مستوى الشكل أو المضمون؛ هذه الرواية التي تخوض ثورة سرديّة مضادّة للمألوف، هي في الوقت ذاته انتصار للذات مسلوبة الإرادة، وانتفاضة في وجه المؤسسة/ السلطة التي تحاول إقامة وصاية على الذوات.

واعتمادا على المقاربة البنيوية التكوينية سنخرج بمجموعة من القراءات نوردها كالتالي:

1.3الرؤية السّردية ومأساوية البطل الإشكالي:

تختلف الرواية الحداثية والمعاصرة من ناحية توظيف التّقنيات السردية عن الرواية الكلاسيكية شكلا ومضمونا، خاصة ما تعلق منها بالرّؤية السرديّة التي "تركّز في معظمها، رغم بعض الفروقات السطحية على الرّاوي الذي من خلاله تتحدّد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفيّة التي من خلالها أيضا - في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقّي أو "يراها"[6].

وبالعودة إلى ضمير المتكلم يبدو أنّ الرّؤية السردية لا تعتمد كليّة في سرد الأحداث على الرّاوي/الشيخ، بل توكل هذه المهمة للشخصيات، إذ تعبّر كل شخصية عن نفسها بالتناوب بطريقة مستقلة بذاتها، لذلك يظهر بداية وأثناء عملية السرد اختفاء تلقائيا للراوي، ولا نسمع صوته إلا أحيانا نتيجة احتكار السرد على الشخصيّات أبطال الرواية.

ولا يعني ذلك اختفاء صوت الشيخ (الرّاوي) نهائيّا؛ بل إنّ طبيعة السرد ذاتها تفرض نوعا من الغياب المؤقت للرّاوي كشخصية مستمعة وناقلة لحكاية بقية الشخصيات؛ إذ يبدو للقارئ غائبا وهو ليس كذلك، ودلالة ذلك أنّ الشخصيات تبوح بأسرارها للشيخ لكي يؤرّخ لها ويحفظها من الزّوال باعتباره كاتبا، وهذه الرؤية التي يتساوى فيها الرّاوي بالشخصيات في المعرفة يطلق عليها الرؤية مع (Vision avec) "إنّ الرؤية مع، أو العلاقة المتساوية بين الرّاوي، والشخصيّة هي التي جعلها "توماشفسكي"

تحت عنوان: "السرد الذاتي" والواقع أنّ الراوي هنا يكون مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع. وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية، سواء في الاتجاه الرومانسي أو في اتّجاه الرواية ذات الطابع الإشكالي"[7].

ولذلك إذن يمكن تصنيف أبطال الرواية وإدراجهم ضمن مسارات الرواية ذات "البطل الإشكالي"le héros problématique"خاصة وأنّ شخوص الرواية ضحية للسّلطة كما تصورها الرواية؛ لذلك فهؤلاء عبارة عن "شخصيات مأزومة فكريّا، ومهمّشة اجتماعيا، ومغتربة إنسانيا"[8].

وإذا أردنا أن نكشف عن ماهية البطل الإشكالي في الرواية فإننا سنمثّل له بشخصيات الرواية الرئيسيّة، وما يؤكّد مأساة الشخصيّة رواية الشخصيات ذاتها لعملية الحكي التي تستعمل فيه ضمير المتكلم؛ بما أن السياق يساعد ها على سرد حكاياتها؛ انطلاقا من شخصية المصوّر(السعيد الجيجلي) الذي بدأ عمله في مطعم أخيه مسعود، وهو المطعم الذي كانت تزوره أهمّ الشخصيات في البلاد، قبل أن يصبح مصورا في سلك الشرطة، وهي المهمّة التي كلّفه بها السلك لتصوير الشخصيات ذات الوزن السياسي والتجسس عليها في العشرية "المطعم غيّر لي حياتي، فجأة تحوّلت الفوتوغرافيا إلى شيء مختلف تماما"[9].

مرورا بالفايح (نصر الدين) الذي كانت مهمته بعد أن دخل لسلك الشرطة، التجسّس على السعيد الجيجلي ومراقبته "كان المسكين يجهل أن ما كنت أعكف عليه لم يكن روايتي كما أخبرته بل تقارير حوله وحول زوّاره الخطيرين على أمن الوطن"[10]. أمّا السينمائي أو السيناريست (عز الدين) العسكري السابق فقد كان مولعا بالسينما "ساعدتني السينما لكي أكون دائما في مواجهة الجديد"[11]. في حين كان المؤرخ (محمد) المدرس المتقاعد مولعا بالتاريخ لذلك لقّب بالمؤرّخ "لا أفعل شيئا منذ عشرات السنين سوى تدوين يومياتي وملاحظاتي. ليست يوميات هي فقط ذكريات بطلها الأساسي الوطن. فيها معلومات كثيرة حول كل شيء"[12]، وقد استعانت به الدولة ليصبح من أهم رجالاتها.

أما حسين المدرس فقد كلّفته الدولة في العشرية بمهامّ لصالحها. ونتيجة الاغتيالات العشوائية يقرّر الهجرة إلى فرنسا قبل أن يعود للوطن" إيه يا الشيخ. كل ذلك صار بعيدا. كانت خمس سنوات بعمر كامل. بعدها عدت إلى البلاد بعد خيبة الغربة"[13]. انتقالا لنجيب محفوظ (مالك) الذي كانت وظيفته العمل كنادل بالموازاة مع عمله لصالح السلطة. ورغم ذلك يتميز مالك بأفكار دونكيشوتية متطلّعة، لأنه يحلم بأن يصبح كاتبا مشهورا، "رحت أروي له بحماس كبير عن فكرة القصة التي كتبتها منذ سنتين أو ثلاث وكيف أن شابا في قرية جزائرية يتصور أنه وقع بين يديه بالصدفة المخطوط الأخير لنجيب محفوظ والذي يرسله إليه الكاتب الكبير بصفة اعتباطية"[14].

أما خالد فهو المسؤول عن بيع (الزّطلة)/ المحذرات، وتلك مهمته التي كلّف بها، لذلك سيصبح بعد "العشرية السوداء" من أهمّ رجال الأعمال في البلاد "أول مرة جربّت الزّطلة كنت أقود السيارة ببطء شديد. أصبت برغبة خرافية في الصمت. أحسست أنني داخل حفرة عميقة تتطلب الصمت"[15].

لقد أسهمت هذه المهام التي كلّفت بها الشخصيات من طرف السلطة على إحداث نوع من التناقض على مستوى الذوات، ولذلك فإنّ كل بطل من هؤلاء يمكن أن يمثّل على حدى بطلا إشكاليّا خالصا؛ إذ أنّ كل بطل سيغرق لاحقا في التّمزّقات السياسيّة والالتزامات السلطوية، تحت مبدأ خدمة الوطن، الذي سيتّضح لاحقا أنها مجرد شعارات هدفها التلاعب على هذه الشخصيات المضطربة "القلقة وغير المستقرة أيديولوجيا و نفسيا، والتي غالبا ما تكون نتاج لصراع طبقي يعانيه مجتمعها، أو أنها تعيش مرحلة التحولاّت الكبرى لهذا المجتمع، هذا البطل من وجهة نظر لوكاتش ليس سلبيا ولا إيجابيا لمطلق، فهو بطل يعيش صراعا بين عالمي الذات والواقع"[16].

وبناء عليه تتحوّل الشخصيات إلى ذوات ساردة يغلب عليها ضمير المتكلم وهو الضمير المهيمن في الرواية، وهذا التوافق بين الرؤية السّرديّة وذوات الشخصيات هو ما يشكّل مأساوية البطل الإشكالي الذي سيتطوّر في عملية السرد، بل إنّ سرد الشخصية لذاتها هو جزء من اعتراف الذّات المغرّر بها؛ بما أنها كشخصيات كانت على علاقة وثيقة بالسلطة الحاكمة/ النظام السابق.

ورغم عدم تقبّل الشخصيات لأفعال السلطة إلاّ أنها لم تحرّك ساكنا إزاء الأمر، وتبعا للتغيرات السياسية الحسّاسة ف "السعيد، الشيخ محمد، عزالدّين المجنون، حسين العاشق، سيئ الحظ، خالد الرائع، ونصر الدين المسكين...وزهور زهور التي تعبّر الحكايا مثل النور والهواء والقدر...كلهم يعانون من الذكريات القاتلة"[17]. وكلهم ذوات محجوزة في وعي ماضويّ، تفشل السلطة في احتوائها، رغم أن هؤلاء لم تكن مهمتهم الأساسية سوى خدمة الوطن.

فتوظيف ضمير المتكلّم" في عملية سرد الأحداث إذن، ليس عشوائيا لعمليّة هدفها زجّ التقنيات السرديّة بطريقة إكراهية، بل يشتغل هذا الضمير في الرواية إلى استدراج الشخصيات للتحرّر من قيود ذواتها المشبعة بتاريخ يزخر بالأسرار، إلاّ أن هذه الاعترافات تبقى مكلّلة بعقدة الذنب "المهم أنّني صرت في الشرطة مخبرا يدبج التقارير ذات اليمين وذات الشمال فيضمن كسب قوت الأولاد "[18]. هذا ما قاله نصر الدين الذي لم يكن هو المعترف الوحيد بالذنب.

إنّ المهام التي كلّف بها هؤلاء كانت كبيرة على ضمائر البعض، لدرجة أن المؤرّخ كان يهرب في كلّ مرة يؤمر بكتابة تقارير مزيفة عن شخصيات معروفة، ليكون الجزاء إرساله إلى الخدمة الوطنية، ليترك الرّاوي بذلك الشخصيات تروي على لسانها تلك المأساة "إذ يروي عنهم، أن يرووا هم عن أنفسهم، فيترك لهم بذلك إمكانية أن يبدو ذواتهم وحقيقتهم"[19]. إذ يتعاطف القارئ تلقائيا مع الشخصية المأزومة جراء معاناتها؛ فنتعاطف مثلا مع حسين العائد من الهجرة بعد سنوات "بكيت مطولا لغياب زهور. وبكيت وأنا أرى الناس يهاجرون هاربين من البلد. بكيت وأنا أرى الجزائريين يقفون صفا واحدا بانتظار أكياس الحليب المدعّم"[20]. ما يعكس صورة الوضع الأمني المتأزّم في تلك الفترة في الجزائر.

2.3 تطور الشخصية وتحوّلات الوعي الثوري:

تخضع الشخصية الرّوائية في "ضمير المتكلم" لدينامية غير ثابتة أساسها الصراع السياسي، إذ يتطوّر السرد، ومعه تتطور الشخصيات، خاصة على الصعيد الثوري، انطلاقا من التغيّرات التي أعقبتها العشرية السوداء والحراك الشعبيّ من شخصيات

ثابتة، إلى شخصيات أكثر دينامية، بعد أن اكتشفناها في البداية عبارة عن شخصيات مستكينة.

ولعل المنعرج الخطير الذي سارت فيه الجزائر آنذاك كان بمثابة حافز لتطوّر وعيها، مثل شخصية "أبيّ ابن سلالة" الطالب الجامعي الذي كان منتميا للحزب الإسلامي رغم التحولات التي تطوّرت في شخصه بعد عودته من مصر (شرب الخمر، العلاقات الجنسية، تملقه من الإيمان) وهو الذي صوّر لنا على أنه شخصية محافظة متديّنة. ليشكّل هذا التحوّل في شخصية "أبيّ" تحولا ديناميا من شخص ينطق باسم الدين، إلى شخص يكفر به وبتعاليمه، متخطّيا بذلك كل الحواجز كمحاولة للّتحرّر من سلطة "الأمر" التي نشأ عليها، ولكنهّ يبقي محافظا على الهالة الدينية شكليّا لكسب التعاطف والمساندة لصالح الحزب الإسلامي، وهذا الوعي الفعلي في تشكّلات شخصيته الحالية "هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه"[21]. إذ لم يظهر الماضي عليه إلا بعد سفره وعودته محمّلا بشخصية متحرّرة على مستوى الذّات، رجعيّة على مستوى الممارسات، مستترة بالتّيار الدّيني كنوع من الإيديولوجيا. والتي يصعب زحزحتها- غالبا-

إنّ الوضع الأمني الخطير الذي شهدته الجزائر في العشرية، هو ما أجبر الشخصيات على مواصلة عملها النّضالي؛ فلا يتفانى المؤرخ في الانضمام لصفوف الحزب الإسلامي، كمخبر للدّولة، ولأجل ذلك سافر من جيجل إلى العاصمة، بعد أن وصلته تقارير حول إمكانية تصفيّته، واختفى حسين وقرّر الهجرة في بعثة للطلاّب خوفا على حياته، وواصل السينيمائي عمله لصالح الدولة بالتزامن مع نشاطه الثقافي الذي كان مولعا به. وتابع مالك الصحفي نشاطه في الكتابة، أما خالد فقد كان عمله ميسّرا ومتماشيا رغم الوضع الحرج حينها. في حين تابع السعيد الجيجلي اشتغاله في المطعم، بالتزامن مع عمله في السلك، أما (الفايح) – أكثر الشخصيات مأساوية- سيكتشف في النهاية أنّ ما قام به لم يكن سوى استغلالا لشخصه؛ خاصة وأنّ كل معارفه ورؤساؤه لم يحركوا ساكنا في قضية ابنته المريضة "الجميع نصحني بأخذها إلى تونس أو تركيا أو فرنسا. اتصلت بصديق في القطاع العسكري لكي نتكفّل بها في المستشفى العسكري

سواء في العاصمة أو قسنطينة. اعتذر بلباقة. اعتذر لي. قلت له ابنتي في حالة خطرة فقال لي" ليس الأمر بالسهولة التي تعتقدها سي نصر الدين"...كان كلامه واضحا جدا. ابنتي الحبيبة يمكنها أن تموت لأن حياتها ليست مهمة لتوازنات الدولة التي هي توازنات رجالهم"[22] .

لتبقى الشخصيات في الرواية عموما متذبذبة في حركيّتها مع تغير أوضاعها وأحداثها إنها "تلك المركبة المعقّدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقّي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنها متغيّرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن"[23]. وهو ما تؤكده هذه الشخصيات، التي تحاول فهم الواقع انطلاقا من حاضرها الذي كان من الضروريّ تجاوزه.

ومع ذلك تدخل بعض هذه الشخصيات وتخوض تجربة جديدة اقترحتها السلطة/النظام السابق، إذ يؤمر عز الدين، محمد، ومالك بكتابة سيناريو عن مناقب (بوتفليقة) بإشراف "زهور"؛ -الشخصية التي تبقى غامضة في الرواية، رغم إدراك القارئ مسبقا بتواطؤها مع السلطة- ورغم معارضة عزالدين على الأمر في البداية، إلاّ أنّه وافق بسبب تهديدات المسؤولين له بعائلته "عملت على السيناريو بثقل كبير. كنت أشعر يا الشيخ بأنني أكذب. كنت أزيّف التاريخ ولكنني كنت مجبرا كما تعلم. السلطة السياسية المستحكمة في البلاد آنذاك كانت أقوى من كل شي رأيناه في تاريخنا"[24].

إنّ هذه الحركيّة في مسار التعديلات السلطوية، كانت بمثابة حافز لتطور الشخصيات على أرض الواقع، خاصة مع الحراك الشعبي 2019، الذي كان منعرجا حاسما في المسار السّوسيو سياسي في الجزائر، وهو ما سيساهم لاحقا في تطوّر الوعي الفكريّ للشخصيات التي تحاول الانعتاق من السلطة فكريّا تماشيا مع السيّاقات التي فرضها الحراك آنذاك، باعتبارها طبقة رافضة في حقيقتها لتلك الممارسات، و"لذلك فكل الفئات أو الطبقات لها وعيها الكائن الذي يشترك فيه جميع أفرادها، ولها إيديولوجيّتها، أي لها وعيها الممكن الذي تتم صياغته في الغالب من قبل مثقّفي هذه الطبقات أو من طرف أدبائها"[25]. مع أن الحراك الشعبيّ احتضنه الشارع وحده، وهذه من المفارقات التي لم تكن ممكنة الحدوث؛ فقد كان الحراك كإرادة شعبيّة، نابعا من

وعي طبقيّ بسيط/ الشعب، ولم يكن بإرادة أدبية أو ثقافية؛ هذه الهيئات التي ينسب لها الفضل- عادة - بالتغيير والإصلاح.

ورغم أن شخصيات الرواية على اعتبارها شخصيات واقعية حقيقية، تشتغل لحساب السلطة، إلاّ أنها باركت الحراك الشّعبيّ، فالسعيد الجيجلي وبعد استقالته من السّلك الأمني يخرج كل جمعة لدعم الحراك رفقة زوجته "دلال"، في حين اعتبر نصر الدين الحراك نصرا حقيقيا، إذ نلمس صوته الناقم على السلطة واضحا. أما عزالدين فقد أبدى استعداده للاعتراف بكل ما يعرفه من أفعال شنيعة وخبيثة في حق البسطاء إذا استدعى الأمر ذلك "أنا مستعد للإدلاء بشهادات حول كل ما رأيته وعلمته. إن أقيمت محاكم شعبية للفاسدين الفعليين"[26]، ويعتقد محمد أن الحراك يعني الرّحيل، وذلك بالنظر إلى حجمه على المستوى الشعبي، أمّا حسين فقد رأى في الحراك استشرافا أفضل للأجيال القادمة، ولذلك توقع هذا الحلم؛ حلم الحراك الذي سيحرّر الجزائر- حسبه.

كما يعتقد خالد، أن الحراك ليس إلاّ وجها من وجوه الزّطلة التي بفضلها يتمكن الإنسان من اختبار عوالم غير موجودة في الواقع، عوالم غير ممكنة التحقّق، لذلك تصوّر الرواية أن خالد من أكثر المتخوّفين من الحراك بما أنّه من أكبر المستفيدين من السلطة حينها.

إنّ هذه التطورات على مستوى وعي الشخصيّات هو ما "يجعلها تنتقل من الوعي الفعلي إلى الوعي الممكن"[27]؛ هذا الوعي لذي كان حافزا لمحاولة تجاوز الوعي المتأزم في ظلّ الارتباط بالسّلطة، وما هذا التّجاوز إلاّ تراكما لوضعيّة تاريخية اجتماعية بدءا بالمرحلة الحرجة التي شهدتها جزائر ما بعد الاستقلال من انقلابات في الجهاز السلطوي، واغتيالات لبعض رموز الثورة، مرورا بالعشرية السوداء، إلى الحراك الشعبيّ، وهو ما يمكن تسميته بالوعي الماضويّ الذي شكّل رؤاها " فالوعي القائم موجود على مستوى سكوني سالب في انحصاره في إطار الجماعة وحاضرها، وواقعها"[28].

ولعل هذا التحوّل الذي أسهم في تطور وعي الشخصيّة الروائية، لم يكن ذو فاعليّة لولا احتكاك الشخوص بالسلطة مباشرة؛ إذ سيتحول هذا الوعي ليصبح أكثر

دينامية ورفضا للواقع، وبالتالي إنه تجاوز للوعي القائم "وتصورا أمثل لمستقبلها يمنح بعدا آخر لمعالجة الأزمة، ويعيد للمجموعة الاجتماعية مشروعيّة طموحاتها التي تصطدم كل يوم بما يفرضه الواقع"[29]. وهو الوعي الذي أطلق عليه غولدمان "الوعي الممكن"، إنه وعي أكثر طموحا، وأكثر قدرة، على تلبية رغبات الجماعة، وكلّما فشل هذا الوعي في تحقيق مطامح الجماعة يتحول لوعي قائم، ومن ثمّ يتمّ البحث عن وعي أكثر تحرّرا وتجاوزا للواقع، ولأجل ذلك يمثّل الحراك أرقى مستويات الوعي الممكن. "إنّ الكلمات هي كل ما يبقى. لهذا فسادة البلاد مرعوبون من الحراك. الحراك هو الكلمات التي ظلّت تعتمل في قلوب الناس طيلة نصف قرن. وجدت صوتا جماعيّا تعداده الملايين لقوله أخيرا"[30].

يمكن القول إذنأن تحولات الوعي الكبرى للشخصيات أسّست لبنية دالة تتجه فيها الشخصيات لرفض الواقع والثورة عليه، ورغم ذلك يعيش أبطال الرواية تذبذبا وحرجا وجوديّا من الأوضاع الرّاهنة في البلاد بعد الحراك؛ إذ يلجأ بعض هؤلاء للخمر كردّ فعل على تلك التحولات الاجتماعية التي اتّسمت بالضّبابية والتذبذب، وهذا ما وضّحه (الشيخ) عن مآسي الشخصيات التي تبوح له بأسرارها، وهنا يظهر الراوي كصوت مستقل "- وكلهم معذّبون يتعاطون الخمر للتقليل من حدة ما يعيشونه وما يفعلونه وما يصبرون عليه من عنت – يكفي أن يسكر أحدهم ويخرج خبر العلب الكثيرة التي تتراكم في بيتي حاملة أرشيف بلد. ذاكرة أحلام الحالمين ووثائق لكشف حقيقة أولئك الذين كثيرا ما وقفوا أوصياء على الحقيقية"[31].

فمع تطوّر السرد إذن يتطوّر الوضع العام للشخصية، وهو ما تتميّز به الّرواية التي ستزاوج بين تطوّر الحدث وتطوّر الشخصية لإضفاء البعد المأساويّ.

3. 3 إيديولوجيا الطبقيّة ونقد السلطة السياسية:

إن التّصور الذي تقدّمه الرواية على المستوى الفكري، يبدو متماثلا مع أهمّ المراحل التي شهدتها جزائر ما بعد الاستقلال؛ إذ تؤرّخ الرواية لأربع مراحل حسآسة في تاريخ الجزائر وهي: مرحلة ما بعد الاستقلال - التي يأتي الحديث عنها عرضا في إطار وضع المتلقّي في سيّاق الأحداث- والعشرية السوداء، مرحلة ما بعد العشرية التي مثّلت

منعرجا حاسما في جزائر التسعينيّات، ومرحلة الحراك الشّعبي؛ هذا التحول سيشكل لاحقا سؤال الراهن للذّات المتوجسة من واقعها، والذي سيكون بطله شخصيات الرواية بما أنها خير شاهد على الأحداث.

إنّ هذا الصراع السّياسي بين السلطة والإرهاب كطبقة خارجة عن القانون سيقود البلاد- لاحقا- للصراع الدّاخلي، وفي السياق ذاته تتعاطف الشخصيات مع ما يحدث في المرحلة الجديدة من تاريخ الجزائر، لذلك يستاء "مالك" من الأمر بعد اغتيال الإرهاب أحد معارفه "السؤال الذي ظلّ يؤرقني هو هذا: كيف وصلنا إلى آلة تقبل كل هذا الجنون؟"[32]. لأجل ذلك ساهمت هذه الأوضاع مجتمعة في تشكيل تكتّل طبقيّ، يمكن حصره في طبقات ثلاث وهي: طبقة السلطة السياسية، وطبقة الخارجين عن القانون(الإرهاب)، وطبقة الشعب البسيط.

أما طبقة السلطة فتتمثل في الهيئات العليا المتحكمة في البلاد، في حين يشكّل الإرهاب طبقة الخارجين عن الدولة والتي تدخل في صراع إيديولوجي معها لتكون نتائجها إغراق الجزائر في مأساة وطنية. وأخيرا طبقة الشعب ضحية الصراع بين الدولة والإرهاب، رغم أن صوتها يكاد يكون غائبا في الرواية.

إنّ التّركيز المكثف على ممارسات السلطة السياسية، يمثّله بالمقابل الغياب شبه التام لشخصيات شعبية مضادّة في الرواية إلا ما جاء منها عفويا كزوجة "السعيد الجيجلي" التي انتصرت للحراك الشعبي، كما لا يأتي على ذكر الشعب (الضحية) إلا أحيانا؛ ولعلّ هذا الغياب يؤوّل - في اعتقادنا - إلى اعتبار شخصيات الرواية، شخصيات ذو توجّه طبقيّ مزدوج، فهي من جهة شخصيات شعبية بسيطة، ومن جهة شخصيات سلطوية أي على علاقة مباشرة بالسلطة، لذلك صوّرت شخصيات الرواية بصورة متناقضة، أكثر إنسانية ومأساوية في الوقت ذاته، بل تؤكّد الرواية على أنها ضحية وضع سياسي.

وبما أن هذه الشخصيات هي جزء من ذاكرة الجزائر، فإنها تحاول التكفير عن ذنبها من خلال اعترافها للشيخ عن أخطائها، باعتبار هؤلاء شهود عيان عن الأحداث التي كانت السلطة مسؤولة عنها، ولذلك سيتحوّل الاعتراف لنوع من التطهير؛ تطهير الذات

من دنس احتكاكها بالسلطة، ليؤكّد هؤلاء أن هذه الاعترافات هي جزء من تاريخ البلاد الذي كان لزاما على الشيخ حفظه.

إنّ الرواية بهذا المسار السردي ـ تحاول الكشف عن السياقات الحرجة في فترة حكم النظام السابق، على اعتبار أن الرواية تختزل السلطة في رجال الأمن والعسكر؛ بما يشير أنّ الحكم لم يكن ديمقراطيا بقدر ما كان عسكريّا؛ ما يفسّر الثّراء الفاحش الذي تتمتّع به هذه الطبقة عكس الطبقات الأخرى كما توضحه الرواية "المثقّفون مفرنسين ومعرّبين يساريين وإسلاميين وملاحدة. مؤلّفين وممثلين وبقايا صحفيين محترمين أراهم يسكنون جميعا شققا لا تتجاوز 100 متر مربع في أحسن الحالات. كلهم كذلك. أما العسكر ورجال الأمن فكلهم أثرياء. بورجوازية كبيرة خطيرة لأنها تحمل السلاح باسم القانون الجزائري وتستطيع إضرام النار في البلاد كلها دفاعا عن مصالحها في أي لحظة"[33].

إنّ ما تحاول الرواية ترسيخه بهذه التحولات أنّ مرحلة ما بعد الاستقلال هي المسؤولة عن التّشوهات التي لحقت بالجزائر اليوم؛ بما أنّ المرحلة نفسها تميّزت إيديولوجيّا باعتناق التوجّه الاشتراكي الذي حال دون تحقيق الديمقراطية واستمرار السلطة المطلقة؛ بل إن الجهاز السلطوي نفسه لم يكن وطنيّا بقدر ما كان مشوّها بمخلّفات الاستدمار الفرنسيّ، وذلك ما جاء على لسان حسين في الرواية "أنت تعلم أن النّظام الجزائري ظل لثلاثين سنة أو أكثر مشكّلا من أناس شديدي الولاء لفرنسا ووجدانها وذكرياتها أيضا"[34]. لتخضع فلسفة حكم النظام السابق في الجزائر إذن لازدواجية هويّاتيّة تجمع بين النقيضين؛ الرؤية الفرنسية تنظيرا، والرؤية الجزائرية/ النظام السابق، تطبيقا وممارسة.

إنّ استمرار تردّي الأوضاع السياسية في البلاد كان الحافز الأكبر لمحاولة الثورة على هذا الوضع، ومنه كان الحراك الشعبي 2019؛ الذي كان بذرة الرفض وانهيار الواقع. ونتيجة ذلك تتّجه الرواية إلى عرض رد فعل الشخصيات التي اتسمت بالصدمة مع استمرار الحراك - رغم أنها باركته بداية - وما ذلك الخوف إلا من المصير المجهول الذي ينتظرها بعد تأزم الوضع السياسي؛ إذ يتساءل مالك عمّا ينتظرهم بعد ذلك "يا

إلهي ماذا سيحدث لنا مع هذا الحراك، الجميع أصابه هلع كبير وهم يرون عشرات المسؤولين الذين كانوا يكنّون أنفسهم "أربابها" يدخلون السجن بسبب ورود اسمهم في مكان ما"[35].

3. 4 ازدواجية الرؤية نحو تجاوز الواقع السوسيوسياسي:

بما أن رؤية العالم كما صاغها منظرها "غولدمان"، تعني جملة الطموحات التي تصبو الجماعة لتحقيقها، فإن ما يطمح إليه "فيصل الأحمر"-بما أنّه يمثّل طبقة اجتماعية ما- يبدو أكبر من الواقع السوسيو سياسيّ والثّقافي المتأزم في جزائر ما بعد الاستقلال، إذ تبدو نسقيّة الرفض بارزة في الرواية؛ ذلك أنّ رفض الواقع مرهون بالثورة عليه؛ لتحمل شخصيات الرواية بذلك بعدا ثوريّا في أفكارها و تصوّراتها رغم أنها عاجزة عن تغيير الواقع، فيحمّل حسين - ولو بطريقة غير مباشرة - الأوضاع الأمنية الخطيرة في البلاد المسؤولية في الحيلولة دون اجتماعه بحبيبته زهور، التي كانت هي الأخرى متورّطة في أوحال السلطة، إذ يمكن القول أنّ محورية الشخصيّة الروائيّة تحتفي بهذا التغيير تماما كما احتفى به الشعب وباركه كونه تطوّرا يمسّ الوعي الثوري للجماعة الاجتماعية التي تمثّلها طبقة الشعب، ذلك "أنّ الوعي الثّوري عند "غولدمان" لا يقتصر على طبقة بعينها، بل يطال الطّبقات والفئات والجماعات والأجهزة السياسية كلها"[36].

ورغم احتفائية الشّارع بالحراك الشّعبي والتعويل عليه كخروج من السلطة المطلقة إلى اعتناق الديمقراطية، إلا أن بعض الشخصيات المتواطئة مع السلطة مثل شخصية زهور أدركت بعد فوات الأوان قيمة هذا الولاء وفداحته في حق الوطن والشعب "كلنا مسؤولون. الحقيقة لابد أن تظهر. كنا نكتب سيناريو لدكتاتور أزاحه الشعب "[37].

لذلك يتصوّر القارئ أن عقاب الشخصيات على أقلّ تقدير سيكون السّجن كنوع من تكفير الذنب، لكنّ الرّواية تكسر أفق توقع القارئ، لتكون نهاية الشخصيات حرقا، ليشكّل الحرق - كطريقة للموت - حرقا رمزيّا للماضي الذي كان من الضروريّ

رفضه، إذ لا بدّ أن يحترق الماضي المأساويّ بكلّ خلفياته. حتى يصبح الماضي حينئذ وسما للحاضر وتجاوزا له.

لقد شكّلت هذه الرؤى بعدا إيديولوجيا كرؤية تتسم بالرفض، إنها رؤية ثورية ومضادّة للواقع، ورغم ذلك لا يكتفي "الأحمر" بتجسيد الوعي الثوري المتمثل في الرؤية الثورية المناهضة للواقع السياسي، بل يتعداها إلى رفض الأيديولوجيا الإسلامية المتشدّدة والتي تستغلّ الدّين لأغراض سياسية ويمكن التأكيد على هذا الرفض عند "أبيّ ابن سلالة" الشخصية الانتهازية، فاقدة الإرادة، إذ تترك الآخر يقرّر وينوب عنها، لذلك لا يتحدث "أبيّ" بصوته في الرواية، بل يحكى عنه بضمير الغائب، وتفسير ذلك أنها لا تعتبر غاية في حدّ ذاتها، بما أنها منتمية إيديولوجيّا لتيار كان السّبب في دخول الجزائر لمعترك أمنيّ خطير، لذلك تنكشف بعد الحراك صورة أبيّ الحقيقية، ليفقد قيمته كشخصية دينيّة كان لها وزنها وأتباعها.

ولعل هذا التّعارض والاختلاف في الرّؤية إلى إيديولوجيا الشخصيات هو ما يؤكد وجود "علاقة تماثل بين بنية روائية تصوّر الصراع بين الشخصيات والمصائر. وبنية ذهنية تمثل وعيا جماعيا يعارض أشكالا أخرى من الوعي في المجتمع"[38]. لذلك تشكّل رؤية الأحمر الرافضة محصلة لأعلى مستويات الوعي الممكن.

ولا يكتفي "فيصل الأحمر" بتبنّي الرؤية الثورية، بل يتجاوزها إلى اعتناق الرؤية الفنيّة، وكما عوّل "نيتشه" من قبل على الفنّ لخلاص الإنسان من خلال تمجيده للموسيقى، فإن "الأحمر" يؤمن هو الآخر بقدرة الفنّ ويراهن عليه لتحرير الإنسان من أوحال السلطة، وكذا تحريره من الأنساق الفكرية السلبيّة الموروثة، فالفنّ لا يكون إلا لتجاوز مأساة الذات، وخاصة إذا تعلّق الأمر بمأساة بلد بحاله كالجزائر؛ إذ يطلق الرّوائي على الشخصيات أسماء فنية وليس أسماءها الحقيقية لنجد (المصوّر، السينمائي، المؤرّخ، الكاتب، السيناريست، الصحفي ، نجيب محفوظ)؛ وبما أنّ "لاسم الشخصية الروائية قيمة أسلوبية غاية في التعقيد والأهمية، فله مقاصد دلالية وجمالية، فضلا عن دوره في توضيح وإضاءة الأبعاد النفسية والثقافية والاجتماعية للشخصية"[39]. لتشكّل الرواية بذلك لوحة فنيّة متكاملة الأبعاد، لتمتزج الصورة

بالموسيقى، السينما بالتّاريخ، الكتابة بالسيناريو، الأزياء بالموضة، الجمال بالإغراء، الإخراج بالتمثيل، كرة القدم بفن المراوغة. كنت أقرأ اسم مخرج ما. مارتن سكورسيز.. ألتقط علبة لأمير كوستوريتشا، تدخل دماغي موسيقى الغجر.. أبحث عن ديب فأجد فيلمه رفقة مارلون براندو، أسافر مع براندو، أقلب فأقع على فيلم له عن المثلية الجنسية"[40].

إن توظيف الفن عند "الأحمر" يشتغل ضمن نسقيّة التحرّر ومجابهة الواقع المأساويّ؛ إذ يمتزج بالثوريّ بالتّحرريّ، والجماليّ بالفنّي "ومن هن تنشأ بين نصوص الرواية علاقة توتر واستبدال هي التي تدمجها في جدلية الإنتاج الفني، وهي التي تبرز جوانب الثبات والتحوّل فيها"[41]. ضمن بنية سوسيو ثقافية، وتعالقات إيديولوجيّة، تتوشّح بها الذات المأساوية، على اعتبار الفن أرقى مستويات التعبير، و شكلا من أشكال الوجود "البلاد كانت مليئة بالجوع، تريد الأكل لا الفنّ.ولكنّني كنت مصرا على الفنّ حتى في كنف الأكل"[42].

يمكن القول إذن أنّ رؤية العالم عند "فيصل الأحمر" تخضع لازدواجية رؤيوية ذات طبيعة دينامية، تتّجه من الرؤية الثورية إلى الرؤية الفنية، من محاولة الثورة على الواقع إلى خلق واقع بديل أكثر قدرة على التجاوز، هو واقع يماثل الرّاهن المأساويّ، من خلال إيمان الإنسان بالفنّ. ليشكّل الفنّ بذلك بنية فوقيّة بتعبير ماركسيّ، تحتمي بها الذات /الشخصيات من مصادرة الآخر/السلطة، وهو ما يحقّق مبدأ التماثل الغولدماني "بين بنية المدلول وبنية المحتوى وهذه العلاقة هي التي تبرهن على أن المبدع كان خاضعا في صياغته المحتوى إلى بنية سابقة على الإبداع وهي بنية المدلول أي إلى بنية رؤية العالم لجماعة اجتماعية محددة"[43].

4.خاتمة:

إذا كانت الحقيقة سمة فلسفيّة، فإنّ الرّواية فعلا تحرّريا؛ لذلك تحاول ضمير المتكلم تقديم رؤية متكاملة الأبعاد عن حقيقة الوضع السياسي في الجزائر لفترات زمنية معينة؛ هذه الرواية التي ترفض مصادرة الذات وتبعيّتها - ولو رمزيا- هي في الوقت ذاته

تقدم قراءة معاصرة لأشكال الثورة على الرّاهن ومحاولة تجاوز أيّ شكل من أشكال العبودية والاستغلال، إذ يمكن الخروج بعد هذه القراءة بجملة من النتائج أهمّها:

- يشكّل سرد الشخصيات ذاتها لعملية الحكي شكلا من أشكال مأساتها والتي اعتبرناها دلالة تفسّر حضورا لمفهوم البطل الإشكالي الذي تمثله شخصيات الرواية بما أنها عاشت أحداثا مأساوية كانت شاهدة عليها.
- تتطوّر شخصيات الرّواية على المستوى العملي بناء لمهامها التي كلّفت بها، بالإضافة لتطوّرها فكريّا بعد المراحل الحسآسة التي عاشتها الجزائر، وأبرزها مرحلة الحراك الشعبي.
- قدّمت الرواية أفكارا اجتماعية وسياسية متباينة المواقف، تأسيسا وتماثلا لفكرة الطبقة وتأريخا للمراحل الحساسة الكبرى في تاريخ البلاد؛ إذ نجد حضورا مكثّفا لـ لطبقة السلطة التي تمثّل النظام السابق، طبقة الإرهاب الممثلة للعشرية السوداء، وطبقة الشعب التي مثّلت الحدث الأبرز: الحراك الشعبي
- تتحاور الرؤية السياسية ذات البعد الثوري الرافضة مع الرؤية الفنية لخلق واقع أكثر انسجاما وتعايشا في إطار مفهوم الرؤية للعالم كما يراها فيصل الأحمر، وذلك عن طريق إيمان الأحمر بالفنّ.

5. الهوامش:

[1]- سيدي محمد بن مالك، تأملات عمار بلحس في جدلية الرواية والأيديولوجيا، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، العدد 669، حزيران 2019، ص 302.

[2]- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 135.

[3]- المرجع نفسه، ص 139.

[4]- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1982، ص 74.

[5]-نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2018، ص 25.

[6]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 248.

[7]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 48.

[8]- طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، د ط، القاهرة، مصر، 2003، ص 5.

[9]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 20.

[10]- المصدر نفسه، ص 27.

[11]- المصدر نفسه، ص 28.

[12]- المصدر نفسه، ص 35.

[13]- المصدر نفسه، ص 43.

[14]- المصدر نفسه، ص 49.

[15]- المصدر نفسه، ص 55.

[16]- أحمد عواد الخزاعي، البطل الإشكالي في مسرودات أحمد خلف، نظرة بنيوية تكوينية في ستة نصوص روائية، دار الورشة الثقافية، ط1، بغداد، 2020، ص 11.

[17]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 58.

[18]- المصدر نفسه، ص 81.

[19]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، بيروت، لبنان،2010، ص 19.

[20]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 98.

[21]- جمال شحيد، مرجع سابق، ص 40.

[22]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 233.

[23]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998، ص، ص 88، 89.

[24]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 282.

[25]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 30

[26]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 284.

[27]- عبد المجيد زراقط، النقد الأدبي، مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ط1، بيروت، لبنان،2019 ص127.

[28]- محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص 160.

[29]- المرجع نفسه، ص 161.

[30]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 273.

[31]- المصدر نفسه، ص 219.

[32]- المصدر نفسه، ص 51.

[33]- المصدر نفسه، ص 278.

[34]- المصدر نفسه، ص 208.

[35]- المصدر نفسه، ص، ص 299.

[36]- سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيوشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص 30.

[37]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 297.

[38]- سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيوشعرية، مرجع سابق، ص 31.

[39]- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي مقاربة أسلوبية في رواية "الشحاد" لنجيب محفوظ، دار الزمان لطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2015، ص 118.

[40]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص، ص 196، 197.

[41]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 106.

[42]- فيصل الأحمر، مصدر سابق، ص 18.

[43]- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة آنفو يرانت، ط3، فاس، المغرب، 2014، ص 73.

*** *** ***