الصوت السارد في الرواية الجزائرية المعاصرة

الدكتـور: محمد بلعباسي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف- الجزائر

الدكتـور: مصطفى بوفادينة
جامعة مصطفى اسطمبولي – معسكر - الجزائر

الملخص:

قبل البدء في مساءلة الرواية المزمع قراءتها ومعرفة راويها وشخوصها وأحداثها وجب علينا أن نعرج على تشكل الخطاب الروائي الجزائري، فلا يمكن الخوض في قراءة أي عمل فني دون معرفة السياقات المنتجة لهذا الخطاب، وعليه أمكن التساؤل كيف تشكلت الرواية في الجزائر خاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال إلى يومنا هذا؟

وهل الرواية الجزائرية شكلت معطى أحاديا مبتورا عن واقعه وعن مجاله الحيوي أم هي امتداد لهما؟ وماهي المعطيات التي أثرت في الرواية الجزائرية خاصة المعاصرة منها؟

فإذا نحن وقفنا على هذه التساؤلات أمكننا محاولة الوقوف على تطورات جنس الرواية من منظور بسيط إلى معقد ،حيث ظهرت تشكيلات جديدة بفعل النقد المعاصر من أمثال القصة والحكاية والحكاية الإطار والزمن والكرنوتوب والفضاء والصيغة والصوت.

قد يكون العنوان الأبرز في عملنا هذا إشكالية الراوي في الرواية الجزائرية المعاصرة،رواية الموت في وهران للحبيب السايح اطارا للمساءلة ،محاولين معرفة من الراوي ؟هل هو صوت السارد أم الشخصية الرئيسية أم هناك تداخل في الصوت السارد؟

لكن قبل الولوج إلى كل هذا كان لزاما علينا التعريج ولو بتبسيط إلى معرفة ماهية الرواية أولا بوصفها جنس أدبي ولج الساحة العربية مع أواخرالقرن19م.

ثم نحاول بعدها الوقوف على عنصر الصوت السردي الماهية والمفهوم، لنؤوب إلى مساءلة الصوت في رواية الحبيب السايح معتمدين في قراءتنا على رؤية جيرار جينيت دون غيره ،وذلك لكي لا تتداخل الرؤى وتلتبس الرؤية.

الكلمات المفتاحية: السرد؛ الرواية الجزائرية، الأدب الجزائري.

1- مفهوم الرواية:

لا يزال دارس الرواية يجد صعوبة في وضع تعريف جامع مانع لهذا الجنس الأدبي فالأثار التي تنتسب إلى جنس الرواية سواء في الغرب مهد الرواية العالمية أو في غيره من الأصقاع التي انتقلت اليها هي من الإختلاف والتلون والتعدد من حيث تقنيات الكتابة والمواضيع ورؤى العالم ،ونواجه هذا التنوع حتى في التفاسير المعجمية التي صاحبت مصطلح roman ومثلما صاحب هذا المصطلح من تنوع وتعدد في دلالاته حدث ذلك مع مصطلح الرواية فاستبعد باختين 1978 التوصل إلى تعريف شامل للرواية ؛إذ هي الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال مستمرا في التطور ولم تكتمل كل ملامحه حتى الآن. أما مارت روبير 1977 Robert فاعتبرت الرواية الحديثة جنسا أدبيا لا قواعد له ولا وازع مفتوحا على كل الممكنات.

رغم ذلك لم تنقطع الدراسات السردية عن البحث في الرواية والسعي إلى دراسة مقوماتها الأجناسيةالمميزة،رواية جنس لا قواعد له أو أنها جنس ميت حسب عبارة جول رونار[1].

2- نشأة الرواية في الجزائرومراحل تطورها :

لم تكن نشأة الرواية في الجزائر طفرة أو مبتورة عن واقعها ومجالها العربي والإسلامي بل جاءت مواكبة لهما وإن تأخر نضجها لعدة أسباب يبدو أقواها منطقا عامل الاستعمار وما فعل فعله في الحياة الاجتماعية والثقافية في الجزائر وهذا ليس بخافي على العارفين والدارسين .

لقد ظهر أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا ذلك المسمى "حكاية العشاق في الحب و الاشتياق" لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م،ثم تبعته محاولات أخرى في شكل أدب رحلات بصيغة القصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس " سنوات (1852م، 1878م، 1902م)([2])، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص: "غادة أم القرى" سنة 1947م لـ أحمد رضا حوحو، و"الطالب المنكوب "سنة 1951م لـ عبد المجيد الشافعي،و" الحريق" سنة 1957م لـ محمد ديب، و "صوت الغرام" سنة 1967م لـ محمد منيع،إلاّ أن البداية الفنية التي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971م لـ عبد الحميد بن هدوقة. ([3])

أ- مراحل تطور الرواية الجزائرية

لقد سبق وأن عرفنا أن مرحلة السبعينات كانت المرحلة الفعلية لظهور راوية فنية ناضجة، وذلك من خلال أعمال عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب"، و" وما لا تذره الرياح " لـ محمد عرعار، و "اللاز" و "الزلزال "لطاهر وطار، وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة إذ أن العقد الذي تلى الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللغة العربية، وجعلهم يلجئون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة التي طرأت علي الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية.

ثم ظهرت فترة الثمانينيات متزامنة دائما بالواقع الجزائري المتخم بفعل ما خلفه الاستقلال مع الراكبين في بوتقة التزلف ،وظهور كتاب روائيين حاولوا كسر هذا الحاجز بروايات نقدية لواقع رأوه متعفنا من أمثال الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج والحبيب السايح.

إنّ ما نلحظه على الكثير من هذه النصوص هو احتفائها بموضوع الثورة وتمجيدها، و قد تحقق الاستقلال من منظور ذاتي ضخم هذه الثورة و عظمتها إلى حد اعتبارها أسطورة، ونزه الرجال الذين قاموا بها من كل المذلات والأخطاء إلى حد العصمة،وهذا ما تعكسه روايات "الانفجار" 1984م، و"هموم الزمن الفلاقي" 1985م، و"بيت الحمراء" 1986، و" الانهيار" 1986م، ورواية "زمن العشق و الأخطار" 1988م، و"خيرة و الحيال" 1988م لمحمد مفلاح، و "الألواح تحترق" سنة 1982م لمحمد رتيلي، و"الضحية" 1984م لحيدوسي رابح، و أخيرا "تتلألأ الشمس" 1989م لمحمد مرتاض، و غيرها من النصوص الروائية التي أسهمت في تكريس إيديولوجية السلطة المهيمنة وهو الموقف الذي لم تلتزم به الكثير من التجارب الروائية التي تناولت هي الأخرى

ثورة التحرير قبل الاستقلال و بعده، ومن منظور نقدي وهو ما عبرت عنه تجارب طاهر وطار وواسيني الأعرج و رشيد بوجدرة و جيلالي خلاص ولحبيب السايح وغيرهم من كتاب هذا الجيل الجديد. ([4])

أما فترة التسعينات فكانت حافلة بالروايات التي حاولت أن تأسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته و بالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية، التي استطاع من خلالها الروائيين أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الواقع التاريخ قراءة مرهونة بواقع الظرف المعيش الذي مروا به. ليجد المثقفون أنفسهم سجناء بين نار السلطة و جحيم الإرهاب،، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم.([5])

ومازالت رواية فترة التسعينيات وما بعدها مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية ربما بسبب الوضعية المأساوية التي كان الوطن يعيشها، وهذا ما ترك وقعه على الإبداع، فجل النصوص السردية التي ظهرت في هذه فترة، حاولت عكس الواقع في قالب يوجهه الطرح الإيديولوجي وهذا ما يؤكد الفلسفة الإيديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري.

إنّ الواقع الذي أحدثه الإرهاب ليس واقعا بسيطا في حياة المجتمع، حيث أحدث فعله سلبا في بنية هذا المجتمع قد لا تقاس زمنيته وفق الزمن المتعارف عليه حيث تداخل هذا الزمن بأزمنة أخرى ارتدادية.

إذا فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب، كان مدار معظم الأعمال الروائية التسعينية، إلا أن هذا العنف لم يكن الطابع الوحيد الذي طبع في السنوات الماضية، إذ لم تكن عشرية الأزمة فقط بل كذلك كانت عشرية التحول نحو اقتصاد السوق و تسريح العمال و إلغاء انتخابات 1992. ([6])

لقد واكبت الرواية الجزائرية هذه المرحلة الجديدة، مرحلة التكتلات وبهذا ظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة التي فقدت هيبتها بعد أحداث 08 أكتوبر 1988، وبذلك فسحت المجال لرواية المعارضة بعد توفر مناخ الحرية الذي أفرزه دخول الجزائر مرحلة اختيارات جديدة سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي، فزالت سياسة الحزب الواحد، و جاءت التعددية الحزبية وقد رافق هذا المعطى السياسي اعتبار حرية التعبير في الدستور حقا من حقوق المواطنة، و بهذا أصبح النص الروائي ملزما بتجديد موقفه مما يحدث، و كما كان الروائي الصوت المعبر عن هموم الجماعة و الصادر عن عمقها، كان أول ردود فعله اتجاه ما يحدث هو الوعي بالمأساة الوطنية. (29[7])

ب- ظاهرة الموت في الرواية الجزائرية

تجلت روايات لمختلف الأجيال التي تعاطت موضوع العنف السياسي و آثاره اجتماعيا و اقتصاديا وثقافيا، ممثلا في ظاهرة الموت حيث يلتقي الطاهر وطار في "الشمعة و الدهاليز" مع واسيني الأعرج في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، و فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ضمير الغائب، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرايا العميان كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في" فتاوي زمن الموت" و محمد ساري في "الورم" و"البطاقة السحرية"،و بشير مفتي في "المراسيم و الجنائز "أرخبيل الذباب"، "شاهد العتبة"،و إبراهيم سعدي في "رواية النخر" ،"فتاوى زمن الموت" والأزهر في" خط الإستواء" ومرزاق بقطاش في "خويا دحمان دم الغزال" و رشيد بوجدرة في عطية "تيميمون، انهار"، وبوطاجين

سعيد "وفاة الرجل الميت"، وجلاوجي عز الدين في "سرادق الحلم والفجيعة" وحميد عبد القادر في "الإنزلاق" وحميدة العياشي في "متاهات ليل الفتنة" و خدوسي رابح في "الغرباء" وزاغر شهرزاد في "بيت من جماجم" وقرطبي خليفة في تماسيح المدن المنسية" ومونسي الحبيب في "متاهات الدوائر المغلقة". كل هذه الأعمال الروائية دليل على ظاهرة الموت وماخلفته في ضمير المبدع الجزائري دون ذكر مجال القصة.

لتتابع حركية وديناميةالرواية الجزائرية وفق هذا الطرح في مطلع الألفية الثالثة مع روايات متعددة اخترنا منها رواية الموت في وهران حيث إنّ الإرهاب في هذه الرواية ليس حديثا عابرا، ولا مجرد خبر يقرأ أو يصنع بل إنّه أحد مكونات المدينة الروائية، فهو عنصر حاضر فيها ولو كان كعنصر هدم لا كعنصر بناء ولكنّه لا يكتفي بتسجيل حضورها، و إنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي و الإيديولوجي و السياسي من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية.

فالرواية إذن هي شهادة على واقع، و شهادة على حضور ذات المثقف المعذبة فهي تجسد في أحد أوجهها حضور المثقف و محنته في رواية الأزمة إنّها ثقافة الوطن المجروح.

4- المعطى الروائي بين التأصيل والتجديد:

العالم ما عاد ممكنا القبض عليه والإمساك بجوهره،إن التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث يصعب التكهن بوجهته.ومن نزعة اللايقين هذه التي تشدد عليها الرواية العربية الجديدة(مخالفة الكلاسيكية:الواقعية ،التاريخية، الرومانسية)،تنهض التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه.

هكذا يختفي **الراوي الكلي** العلم ؛الذي يوحي للقارئ بأنه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها،ويحل محله **راو يروي بضمير المتكلم** ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه، أو راو يحلل مشاعره ويقلبها على وجوهها المختلفة عارضا لنا حيرته وتوهماته أو رواة عديدون يقدمون لنا التجربة من منظورات مختلفة يقع على عاتقنا كقراء اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلف نفسه ورؤيته للأشياء والعالم.

إنّ صفة اللايقينية مضافة إلى صيغة الإنتهاك الشكلي تمثل سمة أساسية من سمات الرواية العربية الجديدة.وحيث يدخل اليقين والإعتقاد بالقدرة على وصف العالم يسقط نعت "الجديدة " عن الرواية ،وتدخل هذه الرواية في سياق النص المحفوظي ؛أي نسبة إلى شكل الرواية عند **نجيب محفوظ ممثلا** في الثلاثية وبداية ونهاية والقاهرة الجديدة.

تتحقق نزعة اللايقين عبر طرائق السرد وأشكال الرواة ،وصيغة السرد المتشككة ،واللغة غير القاطعة والأحكام النسبية التي تشكل أساس نظرات الرواة للعالم [8]

الصوت السردي:(Voix Narrative)

ويشمل مجموع العلاقات القائمة بين السرد والمحكي من ناحية، والقصة من ناحية أخرى، بالإضافة إلى أنه يمثل الكيفية التي نعبر بها عن الفعل السردي وعن وضعيته.

وضمن مقولة الصوت تناول جينيت كل العلاقات القائمة بين إطار السرد L'instance narrative والموضوع المروي، وقد جسدها من خلال مقولات ثلاث: الزمن، المستوى، الضمير.

أفرد جينيت في القسم الثاني من مقولته المتعلقة بـ "من يرى؟" و "من يتكلم؟"، بطرح إجراء منهجي يخص المقام السردي أو الهيئة السردية(Instance Narrative) ، التي يمثلها شخص السارد؛ وبحثنا هنا يتجاوز السارد المحدد بوجهة النظر، لأن الوضعية السردية هي شيء آخر، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل والوصف، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردي بعناصره المتعارضة، والمتفاعلة المحددة في الزمان والمكان، وعلاقته بأوضاع سردية أخرى، متضمنة داخل القصة نفسها، ويتصل المقام السردي ببعد زمني يحدد موقعه من القصة. وهكذا نجد أن السرد من منظور زمني، يكون في الأغلب فعلاً لاحقاً لما يقوم به المقام السردي. غير أن هناك علاقات أخرى يكون فيها المقام لاحقاً، أو متواقتاً، أو متعدداً. ويميز جينيت في هذا الصدد أربع حالات مبنية على أساس العلاقة بين المقام السردي والزمن، هي:

. **السرد اللاحق على الحدث :(Ultèrieure)** مثله الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي.

. **السرد السابق :(antèrieure)** ومثله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل.

. **السرد المتواقت :(Simultanèe)** ومثله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو أو التلفزيون.

. **السرد المتعدد المقامات :Complexe)** ومثله الرواية الرسائلية، حيث يتم الجمع بين القصص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية.

كما يتضمن الصوت السردي، بالإضافة للمقام السردي والزمن، عنصراً آخر هو الشخص المتكلم في القصة، وعلاقته بهذه القصة، وهذا ليس عن منظور الرؤية أو المسافة، بل من خلال وضع السارد داخل القصة أو خارجها، ومن خلال مستواه السردي أيضاً. ويحدد جينيت أربع حالات لنظام السارد، هي:

أ . **سارد خارج القصة (غيري القصة):** ونموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى، يروي قصة هو خارج عنها . وظيفة توجيه.

ب . **سارد خارج القصة (مثلي القصة):** ونموذجه سارد من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة الذاتية . وظيفة الشرح.

ج . **سارد داخل القصة (غيري القصة):** ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصاً هي غائبة عنها عموماً . وظيفة شعرية.

د . **سارد داخل القصة (مثلي القصة):** ونموذجه عوليس في إلياذة هوميروس، حيث إن سارداً من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة . وظيفة توثيقية.

كما يشير جينيت إلى عنصر آخر هو مستوى الصوت السردي، هو شكل البطل السارد، الذي تتميز به النصوص السردية ذات الخصوصية السيرية. بالإضافة إلى عنصر أخير يتشكل منه الصوت السردي هو المسرود له(Le narrataire) ، وقد يكون هذا العنصر إما داخلياً في الحكاية أو خارجاً عنها، وفي هذه الحال قد يلتبس مع القارئ الضمني.

ومنه يحق لنا أن نتساءل كيف يبدو العالم في رواية الموت في وهران ؟ ومن الذي يحقق سرد الأحداث داخل المحكي؟

رواية الموت في وهران " رواية معاصرة للكاتب الجزائري **الحبيب السايح**، صدرت عن منشورات دار العين للنشر قصر النيل القاهرة،الطبعة الأولى 2014.

قبل البدء نعرج على عتبات النص:

- الفضاء الهامشي.
- بداية بالعنوان والغلاف.
- رواية الموت في وهران: كتبت بالأحمر على غلاف في نصفه العلوي الممشوق بالسواد وأسفل العنوان كُتب أيضا اسم الروائي الحبيب السايح بنفس اللون، وعلى جنبه الأيسر نجد باقة ورد بيضاء تبدو كورد الياسمين، ملفوفة في شريط أبيض وعلى جانبه الأيمن في بياض يكتنفه رشات سواد، كتب فيه اسم وهيبة بوذراع.

تاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة: 1963.2006.

ملخص الرواية:

تبدأ **رواية الموت في وهران** بغصة ومرارة الراوي الذي يظهر بجلاء في ضمير المتكلم (أنا) وذلك بسبب فقدان الأب، لتتطور أحداث الرواية لاحقا فتصير إلى ذروتها بموت أمه **وهيبة** بمرض لم يكن سوى فقدان المناعة، قبل بدأها فعليا تبدأ الرواية باعتراف السارد بعد أن أكمل عامه الرابع والعشرين حينما التقى **ببختة الشرقي** متسائلا: ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيامي أثثتها بكل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم.[9]

يبدأ بفصل الخريف كأيقونة من عام 1992 وقد بلغ آنذاك من عمره ستة سنوات يقول السارد: لأن والدي **معمر الصفصاف** هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز (ليزاموندي سابقا) كي لا أراه إلا يوم صفع أمي بشدة ليغيب إلى الأبد.

تحكي الرواية حياة السارد(البطل، الشخصية المحورية) والتي لم تكن سوى شخصية الهواري في مقابل شخصيات تأسس للقصة.

تأتي في مقدمتهم **وهيبة بوذراعوحسنية وبختة الشرقي وعبدقالنقريطو وجدته العارم مع جده الشاوي** لتظهر**حلومة**الذي التقاها في المقبرة، **ومصطفى** الذي وجده في بيت جده القديم.

تمثل والدته **صورة المرأة** التي عانت من ويلات الإرهاب حيث ضاع شرفها مع من اختطفها الذي لم يكن سوى **معمر الصفصاف** الذي سوف يقوم لاحقا بتصفية مدير المدرسة التي يدرس فيها الهواري ثم يقتل من طرف والد **بختة الشرقي** المدعو **الروجي** الذي كان يشغل قائدا لفرقة مكافحة الإرهاب في وهران لتظهر شخصية **حسنية** - المسماة في وهران على إسم**سيدي الحسني** – بمأساتها حيث تمثل الفتاة الجزائرية التي تعاني من زوجة الأب، والتي تخرج من بيت والدها بعدما رفضت الزواج من الشاب الذي كان يدرس الطب، خارجة من سيدي بلعباس متجهة إلى وهران لتلتحق بالجامعة، يلاحقها ذاك الخطيب المرفوض ويقوم بتنويمها بكلامه المعسول زاعما لها انه سيتركها تدرس إن قبلت به خطيبا وزوجا، طالبا منها التوجه معه إلى مسكنهما في وهران في حالة زواجهما لتتفاجئ بتدبيره الشيطاني وبفعلته المشؤومة حيث دمر حياتها وشرفها.

لقد تعرفت على **الهواري** في مقاعد الجامعة ليغادرها هو بعد مشاداته مع أستاذ الحقوق، تلجأ بعد ذلك إليه حسنية ليخلصها من **كبابة** الذي كان بائعا للسجائر في الظاهر وبائعا للغبرة البيضاء في الباطن ليبدأ الهواري في التعامل معه بدل حسنية حيث يجلب لها احتياجاتها من عنده، كما تظهر شخصية **عبدقالنقريطو** الذي سيصبح جاراه في الشقة والمساعد له في أمور حياته وصديقه في المقهى والبار.

في **وهرانتموت** الأم وتموت حسنية في شقته ويدخل السجن بداعي عدم اسعافها فيحكم عليه بثلاثة أشهر ليفاجأ بعالم آخر جديد متمثل في فضاء السجن، فيه يتعرض للمهانة و الإهانة من طرف **خصرو البومة** الشاذ الذي كان يخافه السجناء وبعد حوار مع **بن عمر السرجينتي** الذي يشتغل في مؤسسة عقابية حينما أراد أن يعتدي عليه ذكر له الهواري أنه يعرف **الروجي**... ومن يجهل الروجي، وهنا تتغير معاملة **بن عمر السرجينتي** للهواري، كان كلاهما يكره خصرو البومة قبل آخر زيارة قام بها عبدقالنقريطو للهواري طلب منه احضار آلة حادة فأحضر له مثقبا كان يثقب به والد عبدق الثلج في المصنع، بهذه الآلة سيتخلص الهواري من **خصرو البومة** لكن **بن عمرالسرجينتي** يأتي له بثياب جديدة كانا قبل ذلك اتفقا على مبلغ مليونين بعد العملية أخذ من يده الآلة ووضعها في يد السجين **وهيب** موهما إياه وهو تحت تأثير المسكنات أنه انتقم لشرفه وقتل **خصرو البومة**، وهيب كان يقضي عقوبة المؤبد لأنه قتل زوجته وابنته بالساطور بداعي الخيانة الزوجية مع أحد زملائه في الوظيفة الإدارية.

السرجينتي كان قبل ذلك رقيبا في الخدمة العسكرية لا يرحم ولا ينفذ أوامر قائده، كان يقوم بتصفية المقبوض عليهم من أفراد الجماعات المسلحة حتى من تعاون منهم، كان يخيرهم بين الموت حرقا أو ذبحا.

يصرح له السرجينتي الذي أعانه في عملية قتله للبومة قائلا له وهو يخرج من باب السجن " أنا نبغي الفحولة مثلك ! "[10]

في وهران يموت **عبد القادر علولة**، تأتي هكذا الجملة عرضا داخل الرواية. لينطلق بعدها في عملية البحث عن أصله خاصة من جهة أمه حيث يذهب إلى سيدي الشحمي ليكتشف أن إسمها كان **الحاجة العارم** مع أنها لم تحج ولكنها كانت محبوبة من طرف الجميع.

أخبرته بذلك **حلومة** حينما وجدته يقف على شفير قبرها فقالت له أنت ابن الغالية، أما جده المدعو **العربيالشاوي:** "- جدي طرد أمي من حياته غضبا عليها لقبولها أن تبقى في يمين شخص وضيع النسب-" .

جدته باعت أملاكها في عين تموشنت واشترت دارا في سيدي الشحمي وذلك لتكون قرب زوجها الذي أدخل مستشفى الأمراض العقلية بعد نوبة عصبية حينما رأى **بوذن** مسئول الحزب الذي قطعت جبهة التحرير أذنه تحذيرا له على تردده على مكتب **كابيتان لاصاص**بعدما سمعه يقول"مجاهد حتى الدجاج جاهد !، روح رد بنتك !"هكذا ينتهي الفصل الخامس في الرواية ليظهر الفصل السادس من الصفحة 143 إلى الصفحة 146 حيث يلتقي الهواري **بمصطفى** الذي وجده في مسكن **جدته العارم** في عين تموشنت قائلا له في هذا البيت : " خبأتني جدتك في المطمورة" بعدما قتلت كابتان لاصاص بعد أن أخذ منه عنوة قبل ان يقتله ملف المتعاونين معهم سرا ولما هم بإخراج ملف أكثر أهمية لأسماء مدسوسة في صفوف جيش التحرير (**إيديولوجيا**)،، كان يلزم أن أسلم العارم ملف المتعاونين معهم " الأوامر كانت نزلت من عند جدك" **مي العربي**

بوذراع الشاوي يخبره مصطفى أن جده إلتقى بجدته في المطعمالصغير المسمى **"غارنيكا"** والذي كانت تملكه والدة العارم المسماة **"خوانا"** ويخبره بأنها دخلت الجزائر ضمن الهاربين من كتائب **فرانكو (اسبانيا)** لقيت الإهانة من الإدارة الفرنسية لذلك عاشت تمقت المعمرين وأيضا لأنها كانت شيوعية زوجة شيوعي، الجميع في تموشنت يعرفون أن خوانا هربت من إسبانيا والعارم في بطنها بعد أن فقدت زوجها ضمن صفوف كتائب الجمهوريين المقاتلة ضد **فاشي فرانكو**، لما رآها **ابن القايد** ورآى ملامحها المغربة الهجينة فكان يقول **" إن في عروقها دما أندلسيا لا بد يعود إلى أحد أجداده البربر ضمن جيش طارق"** تزوجها ولد القايد وسمى المولود باسم جدته العارم وقيدها في الحالة المدنية بلقب **شريف** ثم مات عنهما تاركا لهما الدار. **"ثم تحصرت في صمتي التي لم تعد دارهما الآن"** .

– السارد الهواري-

بعد أن استرجع السارد قصة جده وجدته و حياتهما التي ملأت نفسه فخرا كما علم أن جده لأبيه كان في صف الحركى متعاونا مع جيش الاحتلال اسمه **خنفاروكان** ذميما لا يحب أن يطيل أحد النظر إليهكما كان يتجنب أن يرى وجهه في المرآة (**في الفصل الخامس**)

غداة وقف إطلاق النار كان جدي لأمي هو من أصدر أمره بإلقاء القبض على جدي لأبي حيث أنه لم يستطع الفرار إلى الموانئ نحو فرنسا فاقتاده أحد جنود جيش التحرير للانتقام منه على اغتصابه لزوجته وقتله لأمه وأبيه ونهبه لبيته في الريف فأحمى إلى درجة الغليان قدرا معدنيا مملوء زيت محركات ثم بحبل دلاه فيه على رأسه.

أما جدتي لأبي هي الأخرى ماتت معتوهة بعد ذلك بسنتين أي 1964 فتربى معمر أبي في حضن امرأة هجالة لم تكن من أقاربه.

السارد لا يذكر السنوات بأرقامها لكن يرمز إلى ذلك رمزا تأويليا.

أما في الفصل السابع والأخير الذي يبدأ من صفحة 159 إلى صفحة 173 فيه يتوجه الهواري إلى مكان عمل أمه سابقا ليتخيل علاقتها مع مدير المشغل المسمى **بونعايم**متذكرا قول أمه وقائلا **" أحببت فقط ألا أخلف وصيتها، هي التي أرادت هذه الزيارة"**[11]

قال المدير كنت أنتظر أن تطل علي يوما، أمه كانت خياطة ملابس نسائية في مشغله، كنت أعرف أنها لا تتمتع بحقها في الضمانالاجتماعي **(الإيديولوجيا الطبقة البورجوازية)** .

كان يريد من وراء لقاءه **ببونعايم** أن يقول له يا شماتة من بين أوصاف كثيرة، لكن...يخرج من عنده بعدما سمع كلاما معسولا في مدح والدته قدم له المدير ضرفا كبيرا فيه مستحقات والدته لكنه رفض ولم يمد يده، كما عرض عليه أن يسلمه إدارة المشغل لكنه تجاهل عرضه وخرج من عنده دون أن يلوي على شيء.

لينطلق بعدها متوجها إلى العاصمة في قطار الثامنة إلا ربع صباحا محاولا الإلتقاء**ببختة الشرقي** يهاتفها ... ترد عليه بعد مدة زمنية **" قد نلتقي "** هذه الجملة فعلت فعلها في وعي السارد الهواري، بعد الوصول إلى محطة آغا لم يجد في انتظاره إلا فتاة مبعوثة من طرفها تحمل ظرفا سلمته له قائلة **"وهران مدينة ساحرة !"** ليرد عليها **"ويحلو الموت فيها أيضا".**

لا تظهر هذه الجملة التي انتظرها القارئ والمتلقي إلا في الصفحة ما قبل الأخيرة على طول خطية الرواية صفحة 171.

يرجع الهواري عائدا إلى وهران في نفس اليوم مع قطار الساعة الثالثة مساء ليفتح الظرف فتقع عينيه على **" لا بد أن أكون أنا في الطائرة نحو باريس"** إن كنت أنت اللحظة تقرأ الرسالة التي كتبتها لك على عجل هذا الصباح تقول له : **"منذ رحيلنا إلى العاصمة أحسست شيئا ما دبر لي بين أبي وأمي وخالتي لذريعة إتمام دراستي العليا برفقة ابنها هناك"**.[12]

ليجلس على السداري الثاني إلى الطاولة الهواري (السارد) يتمتم قائلا بهذا القلم بهذه الأوراق مذ رحلت بختة الشرقي أرى طلائع الخريف تلبس وهران الشاحبة وشاحها الرومنسي.

لم يعد الهواري يفتح باب شقته سوى لعبدق النقريطو فيتواعدا معا ليخرجا عشية الخميس إلى ملهى الكورنيش وإلى الميلومان للسهر فثمة كان **أرزقي** كما يقول(السارد) قدم لي إحدى زميلاته في العمل بطلب منها، مضيفا وهو ينصرف **" نعيمة حبت تتعرف عليك"**

لتنتهي الرواية بهذا المقطع المتسائل ولكن لمن تكون الآن هذه الدقات الحثيثة على بابه؟

في رواية الموت في وهران يتداخل السرد الحكائي مع جمالية اللغة مع الإيديولوجيا ليحيلك السارد إلى قضايا المجتمع بكل تلوناته منذ الإستقلال وقبله مشيرا إلى قضية الخيانة داخل الجبهة والجنود المزيفين والعملاء الذين اعتلوا الكراسي ؛ **"كان الملف يضم قائمة لأسماء عشرين واحدا منهم صار مسؤولا في الحزب"** كما يشير في الرواية إلى قضية الإرهاب وتصفياته التي طالت المثقفين بكل أطيافهم، ومن الذين تواجدوا في صفوفه والذين لم يكونوا وطنيين بداية من أبيه الذي لم يكن خالص الأصل مع تاريخ عائلته غير الوطني.

كما تبقى رواية الموت في وهران وإن كانت تدل على موت الأحبة وموت الحلم الدراسي ليبقى الأمل دائما باقي وتبقى الرواية مفتوحة مع بروز شخصية نعيمة.

في رواية الموت في وهران يشتغل السارد على اللغة فلا يستطيع القارئ إلا أن يستسلم له دون القبض على ما يريده فهي مليئة بالدلالات وبالرمز تحيل القارئ إلى فعل التأويل، كما جاءت الرواية حافلة بالمكان خاصة مدينة وهران بشوارعها وأزقتها وملاهيها ومطاعمها (أكثر من خمسين مكان) جاء ذلك على حساب الشخصيات التي نستطيع القبض عليها لكن لا نستطيع القبض على الصوت الفعلي الذي كان بين السارد والهواري والشخصية الأساسية كأن الرواية تريد أن تحكي سيرة ذاتية لولا ذلك الميثاق السردي الذي قطعه السارد على نفسه قبل بدأ حكيه قائلا " أسماء الشخوص، هنا، من فعل التخييل.

أي تطابق لها في الواقع لن يكون سوى محض صدفة.

قراءة في الصوت السردي في الرواية :

تتسم الرواية بتأكيد الاختلاف في نشوئه النصي، والتاريخي، وبكارة حضوره خارج الأنساق المركزية، وتطور التأويلات المحتملة

للذات، والنص من الحداثية إلى ما بعد الحداثية، والبحث عن التجريب بمدلوله ما بعد الحداثي الواسع في تقنيات الكتابة، وتعدديتها، وعلاقاتها بالفنون الأخرى، والحضور المكثف للنصوص الأدبية بشكل يجمع بين المجازي، والتاريخي .فلا تستطيع أن تؤكد أنها رواية تاريخية حقيقية بسبب الأحداث والمجريات التي قد تحيلك إلى الواقعي ،وقد تبدو حسب رؤية جورج لوكاش رواية تاريخية لكنها تقوم على الانعكاس من حيث هو مقولة رئيسية استمدها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن...ومن ثم فإنّ كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره[13].

وهذا ما قد تبدو عليه رواية الموت في وهران.

غير أنّ من أهم التقنيات ما بعد الحداثية في رواية الحبيب السايح التباس الصوت، والتداخل المحتمل بين الهويات المتنوعة، عبر نص ترويه الرواية التي تركها المؤلف، دون أن تكتمل؛ فهي تحمل أطياف المؤلف(الباحث عن الدفئ العاطفي)، وسيرته التاريخية /، بينما يبدو هو كصوت متخيل، يجمع بين الحضور، والغياب في فضاء كوني / أدبي افتراضي في النهاية، وكذلك تقنية الإكمال التي تقوم بها الرواية كقارئ تفكيكي منتج، ومكمل للنص وفق مفهوم دريدا عن المكمل، وتنازع الفضاءات، وتفاعلها في مسافة بين الواقع، وصيرورة النص، وصوره الحلمية، واستمرارية الحدوث، والتشكل الإبداعي للنص فالرواية هنا تمارس إكمالا، لا يؤدي إلى حدود حاسمة، وإنما إلى بداية لتشكل حلقة أخرى من النص تتصل بأطياف زمنية مختلفة من نصوص الأدب عبر وسيط سيميائي إنتاجي؛ وهو فضاء يقع بين الحلم، والواقع؛ ومن ثم تبدو بنية النص تفاعلية، وتقبل حالة الإضافة الإبداعية المتجددة.

لم يكتف السارد بهذا القدر من التجريب؛ فقد مارس نوعًا من التفكيك الذاتي للبنى السردية المحتملة؛ فالسرد يسعى للجزئي، والمفتت في تفكيكه المستمر للحبكة.

كما يقوم النص على تعددية في مستويات السرد، والخطاب؛ وهو ما يذكرنا بتوجه باختين، يشير صوت الرواية إلى قوة صيرورته الداخلية في عالم الهواري، ثم يحيل إلى طفولته، ومرحلة الدراسة الإبتدائية، فالمتوسطة ثم الثانويةوفي الأخير شهورالأولى في سنته الأولى بالجامعة، وعلاقاته بوالدته وهيبة بوذراع، وبحسنية، ثم ببخته الشرقي و بطيف والده الذي لا يتذكر من ملامحه شيأ ولكن من فعله يتذكر يوم صفع والدته،فارتسمت تلك الصورة السلبية في ذاكرته لاتبرحه .

ويمكننا ملاحظة عدة تيمات فنية في النص؛ هي تجاوز المركز، وثراء الفضاء الهامشي، والتجريب في بنية الصوت الروائي، وتداخل الفنون في نسيج السرد، ونشوة التفاعل، والتنازع بين الإشارات، والحكايات، والأصوات، والعلاقات الحضارية المعقدة بين الأنا، والآخر.

أولا: رفض الواقع وتشكل الوعي:

يجمع نص "الموت في وهران" للحبيب السايح بين شكلين من البنى المهيمنة؛ فصوت الرواية يشير إلى تحول مسار الهواري الذاتي من خلال غصة فقدان الأب والذي لم يكن معه إلا يوم دخوله المدرسة،وكيف كان الخجل يلاحقه في أعين الناس ،من يكون والد هذا الولد؟ لقد شكل هذا التساؤل بؤرة في مدخل الرواية

لتأسس لمحاور بقية الأحداث.كان دائم السؤال وهو قد شب وكبر وهو مايسمى في بالارتداد الزمني كما أشار إليه جيرار جينيت حيث يظهر صوت السارد بجلاء الأنا المتضخمة المتسائلة التي لم تكن سوى أنا الهواري!

بعيدا عن رغبته في إكمال دراسته الجامعية، وأخيلة تخرجه محاميا، وكذلك عبور الزمن، ويدفع هذا التحول الهواري لولوج العالم الجمالي في مستويين من السرد؛ فهو يمارس فعل الكتابة وينحاز في خطابه المروي عن طريق الرواية نفسها إلى عالم تحتي جمالي يسعى لاستبدال العالم الفوقي للمتكتم / الرقيب؛ إنه يعتنق تحولا مضادا للتحول التاريخي في مساره الشخصي في الوعي القائم طبقا لتعبير لوسيانجولدمان.

أما الشكل الآخر من البنى المهيمنة فيكمن في رواية الخطاب الأحادي المهيمن؛ وهو ما أكده صوت الرواية في نصها المحتمل المكمل؛ إذ اقترحت ظهور نعيمة بوصفها معادلا لشخصية بخته الشرقي لتبقى الرواية مفتوحة على احتمالات أخرى تكون أحداثها في مدينة وهران ؛ وهو ما يسعى إليه الوعي الممكن لشخوص النساخ؛ أن يتم تفكيك خطاب الرقيب، واستبداله بالوفرة المعرفية، والتصويرية التي تصل الحضور الفيزيقي بالجمالي، والنصي، والكوني؛ وهو ما يعزز من دلالات اسماء وهيبة الأم ثم حسنية المتألمة، فبخته الشرقي التي تغادر في صمت ودون سابق إنذار وارتباط كل هذا ببدايات تشكل أحداث الفعل السردي، أو اسم الهواري الموغل في ذاتية الخطاب الحداثي الذي ينتقل إلى تداخلات ما بعد الحداثية بين النصوص الفاعلة، والسياق اليومي، فصوت السارد أو الشخصية الرئيسية أو الهواري تتداخل إلى حدّ أنك تظن أنّ هناك ميثاق سردي؛أي إقرار المؤلف إقرارا صريحا لا لبس فيه بأن ما كتبه هو صورة مطابقة لحياته وبأنه هو راوي القصة التي أنشأها وهو الشخصية الرئيسية فيها وبناء على هذا الإقرار يدعوالمؤلف قارئه إلى التعامل مع النص على أنه سيرة ذاتية[14]

ثانيا: التجريب في بنية الصوت الروائي:

يومئ صوت الرواية إلى فاعليته الخاصة، أو إلى صيرورة كونية تاريخية تتعالى أحيانا على الخطاب في النص، وتفكك بنية الشخصية أو الحدث أحيانا فتمارس دور القارئ، أو المؤول فيما يتعلق بالمسارات السردية عن الهواري، وهي تتساءل أيضا عن كونها مكتملة، أو مؤجلة، وتمارس إكمالا يدل على تفكيك المؤلف، ونراها تنبع في النهاية من وعي ولاوعي تمثيلات الهواري الاستعارية، وتقول له من داخله انشرني؛ ويذكرنا هذا المستوى من التجريب بحديث بول ريكور عن الهوية السردية؛ فالقصة تولد المتغيرات، وتبحث عنها في الشخصية، وتقع هذه المتغيرات النسبية في جدل مع الذات الفاعلة، واستمراريتها؛ ومن ثم يصبح الأدب مختبرا واسعا للتجارب الفكرية.[15]

ونلاحظ فاعلية القصة في وعي ولاوعي الهواري حين تتجلى كآخر في أصوات تنبع من ألام وهيبة وحسنية وعذابات بخته الشرقي تقع في صيرورة نصية إنسانية نسبية، وحين تنبع كآخر من داخل الهواري وصيرورته السردية المتجاوزة للمركز، وتأمره بنشرها كصور، وأحداث تقع بين الذات، والآخر / الجمالي دائما.

ثالثا: تداخل الفنون في نسيج السرد:

ثمة وجود ظاهراتي يميز شخصية وهيبة؛ فهي فاعلة، وذات أثر جمالي في آن، وتمتزج بالسلام الداخلي في وعي الهواري، ثم تتصارع الأصوات، والأفكار بصورة لعبية في محيط وهران بكل

شوارعها ؛ فالفضاء – في النص - يجمع بين الأطياف، والعمارة، والتشكيل، وتأويلات اللون في الملاهي والبارات والسجن والمدرسة والمتوسطة والثانوية، والبحروما يحيطه و زرقته وإمتداده

رابعا: بين التعددية والاختلاف في الأفكار والحكايات والأصوات:

تحتفي رواية الموت في وهران بالتعدد، والاختلاف؛ فالنص يولد لذة في الاتصال بين العلامات، والثقافات، والحكايات التي قد تبدو متعارضة؛ فمعاناة الأم وهيبة مع الحياة فالمرض فالموت تؤجج حياة السارد الهواري الابن داخليا، ويتجاوز صخب التعارض بين الأنا، والآخر في "لقاءه مع بخته الشرقي " محاولا إخراج زفراته،مفضفضا لها والعاصفة تولد نشوة تداخل الأصوات، وصور وحكايات الأب الذي لن يكون سوى الإرهابي الي قتل مدير المدرسة التي كان يدرس الهواري فيها،أخبرته لاحقا في جلسة في المطعم بخته الشرقي، بينما تطل أشباح التعارض الحضاري من الذاكرة في استحضار المتنبي ومايحمل من دلالات رفض الواقع ،كما نلاحظ نوعا من النشوة النصية في التنازع بين رواية صوت الرواية نفسه، والصوت التمثيلي للهواري الذي ينتج حكاية داخل حكاية من خلال تتبعه لمعرفة أصله وفصله خاصة من جهة أمه وهيبة كما تعزز تلك الحوارات من التباس الصوت، وكونيته في مقابل التاريخ المحتمل الأول لصوته، وبدايات تشكل روايته.

في الخاتمة

إنّ أثرالإرهاب في "الموت في وهران" ليس محركا للتاريخ بل هو ظاهرة طارئة على التاريخ و حدث عارض يعيق الحركة كما يقطع حبل التسلسل في القراءة، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ مثلما تظهر الأخبار بقعا سوداء في جسد الرواية إلاّ أنّها لن تحول دون قراءة الرواية كما لم تحل دون كتابتها فالعقبات لا توقف مجرى التاريخ و إن بقيت وشما في جسده.

ما نخلص إليه في آخر عملنا هذا يكمن في أنّ الخطاب الروائي السياسي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية و الوطنية، إذ واكبت الرواية الجزائرية جل التحولات السياسية الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة.

فالخطاب الروائي عندما يحمل أبعادا إديولوجية يضفي هذا عليه أبعادا جمالية فنية تخدمه في بناءه، في حين لما يكون الخطاب الروائي مجرد وعاء لإيديولوجيا فهذا يؤثر عليه فنيا و جماليا.

مكتبة البحث

01- ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، دار النشر محمد علي للنشر تونس، ط 1، 2010 ،ص.ص.201 .202.

02- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث - تاريخيا و أنواعا و قضايا و إعلام- ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون- الجزائر، د ط، 1995،ص .198-197.

03- بن جمعة بو شوشة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، طبعة 1، 2005، ص7.

04- ينظر:عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث،ص. ص. 10-11.

05- ينظر: حسين خمري: فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002،، ص. 191.
06- ينظر: ابراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقي الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال و بحوث / مجموعة محاضرات الملتقي الدولى السادس، د ط، د ت، ص .143-145.
07- ينظر: بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتقد الى البعد الذاتي حوار مع الروائي ابراهيم السعدي، جريدة الخبر الثلاثاء 11 جوان2001، ص. 19.
08- ينظر:فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة،الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الإختلاف،ط1، 2009،ص.14.
[10]- الرواية، ص. 11.
11-الرواية، ص .100. [1]1
12-الرواية، ص. 167 . [1]2
13 - الرواية ص. 172. [1]3
14- ينظر معجم السرديات،مجموعة من المؤلفين،ص.211.
15- ينظر: معجم السرديات،مجموعة من المؤلفين،ص.446.
16- ينظر:بولريكور، الذات عينها كآخر، ت.جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة ،ببيروت، ط1، 2005، ص. 306.
17-ينظر: أنطوان طعمة، اللغة العربية، دار النهضة العربية ،بيروت ط1، 2006م، ن،ص ص .14.13 /15
18-ينظر: بوريس إيخنباوم،حول نظرية النثر، نظريو المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ،ت.ابراهيمالخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت،ط1، 1982،ص.108.
19-ينظر: رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ،ت .محمد الوالي، مبارك حنون، توبقال الدار البيضاء، ط1، 1988،ص.24.
20-الغذامي، عبد الله محمد، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، 1987م،ص.47.

الهوامش:

[1]- ينظر:معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين،إشراف محمد القاضي،دارالنشر محمد عليللنشر تونس، ط1، 2010،ص ص.201 .202.
[2]- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث - تاريخيا و أنواعا و قضايا و إعلام- ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون- الجزائر، د ط، 1995،ص .197-198.
[3]- بن جمعة بو شوشة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، طبعة 1، 2005، ص7.
[4]-ينظر:عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث،ص. ص. 10-11.
[5]- ينظر: حسين خمري: فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002،، ص. 191.
[6]- ينظر: ابراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقي الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال و بحوث / مجموعة محاضرات الملتقي الدولى السادس، د ط، د ت، ص .143-145.
[7]- ينظر: بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتقد الى البعد الذاتي حوار مع الروائي ابراهيم السعدي، جريدة الخبر الثلاثاء 11 جوان2001، ص. 19.
[8]- ينظر:فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة،الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الإختلاف،ط1، 2009،ص.14.
[9]- الرواية، ص. 11.
[10]-الرواية، ص .100.
[11]-الرواية، ص. 167 .
[12]- الرواية ص. 172.
[13]- ينظر معجم السرديات،مجموعة من المؤلفين،ص.211.
[14]- ينظر: معجم السرديات،مجموعة من المؤلفين،ص.446.
[15]- ينظر:بولريكور، الذات عينها كآخر، ت.جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة ،ببيروت، ط1، 2005، ص. 306.