

النسق المتاهي في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج

The labyrinthine structure in the novel "The Third Person" by Wasini Al-Araj

د. سعداني يوسف *

جامعة جيلالي ليابس، سيدي
بلعباس (الجزائر)

mhmdsaad548@gmail.com

تاريخ القبول: 2024/12/06

تاريخ الاستلام: 2024/09/11

ملخص:

يحاول هذا البحث مقارنة النسق المتاهي في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج من خلال معاناة استراتيجية التعتيم في تشكيل الحكاية، واستكشاف المبادئ الأساسية التي تتكون منها بنية القصة استنادا إلى حركية السارد، وفحص خطابه بوصفه مضطلعا بالحكي؛ فضلا عن وضعية المسرود له. وفي هذا الصدد، وقفت على الآليات الموجهة لحركية السارد، انطلاقا من الحركات التي تشكلت منها الحكاية، والخطاب المسكوت عنه. ثم حللت النسق المتاهي في علاقته ببناء النص السردي. كلمات مفتاحية: النسق، المتاهة، العتمة، الحكاية، السارد.

Abstract:

This research attempts to approach the labyrinthine pattern in the novel The Absent Conscience by examining the strategy of obfuscation in shaping the story, exploring the basic principles that make up the story structure based on the movement of the narrator, and examining his discourse as a storyteller, as well as the position of the addressee. In this regard, I identified the mechanisms guiding the narrator's movement, based on the movements that make up the tale and the discourse that is silenced. I then analyzed the labyrinthine pattern in relation to the construction of the narrative text.

Keywords: Pattern; Labyrinth; Darkness; Story; Narrator.

1. مقدمة:

تكتسي العتمة في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج أهمية خاصة. وهذا ليس بوصفها مكوناً حكاثياً فحسب، وإنما لما تنهض به من وظيفة في تشكيل الحكاية. ولاشك أنّ حضورها المتواتر يرسخ فاعليتها ويعزز دورها في إنتاج المعنى. ويكفي أنّها أصبحت باعثاً على التأويل ومحققاً على التأمل. ومن ثمّ مطمحناً رصد الكيفية التي تولد بها الحكاية من رحم العتمة ببعديها الزمني والفضائي، وتحديد الآليات التي تتحكم في مسارها.

ويمكن، في هذا السياق، أن نتساءل عن دور استراتيجيات التعيم في انتقال الحكاية من الغياب إلى الحضور، ومن الاحتجاب إلى التجلّي، وما يعتورها من تحولات، وهي تخوض مغامرتها الخاصة متحدية الانتظار، والمخاطر، والحواجز التي تستهدف أسرها أو تحريف وجهتها. ونلاحظ هنا أنّ المشروع الحكائي سيلوذ بالعتمة للخلاص من سجن النور. وهكذا نكون أمام مفارقة لا تسهم في توجيه الحكاية فقط، بل تخلقه وتصوغ مقصديته. ولهذا ستقلب طبيعة الصراع بين النهار والليل،¹ وبين ما هو مظلم، وما هو نوري. ذلك أنّ النور سيعطل دينامية الحكاية؛ بينما في الليل يتحقق انعقادها، فتنتشر مخترقة حجب الانغلاق.

لذلك لا بد من استكشاف المبادئ الأساسية التي تتكون منها بنية القصة استناداً إلى حركية السارد المؤطر لاستراتيجية الحكاية. وسيبدو أنّ هذه المبادئ تتصل بالمستوى العميق أكثر منه بالمستوى السطحي. أي أنّ اشتغالها يلامس صميم الحكاية ونظامها الداخلي الذي يشكل المادة الحكائية بطريقة معقدة وخلافة.

لذا، سيكون من المهم التوسل بالسارد حتى يتسنى لنا الاقتراب من الحكاية التي يرويها، ذلك أنّ علاقته بالأحداث حاسمة؛ وبخاصة إذا كان مشاركا فيها. ويقدر ما تهمنا وظيفته السردية، تغرينا درجات حضوره وتلقيه للفضاء بتأمل وضعيته. وهنا يتوجب فحص خطاب السارد بوصفه مضطعاً بالحكي. وفي الوقت نفسه لا نستطيع أن نغض الطرف عن المسرود له وإلاّ تقوّضت عملية التلقي. "ومهما يكن من أمر، فالمروي له _قصصيا كان أو في الملفوظ أو ذات الراوي_ استُخدم طرفاً في الحوار المعلن والمضمر. ولولاه لما تسنّى للشخصية _الراوية... أن تبلّغ صوتها وأن تسترجع ما فعلته، بل لولا توجّه الراوي إلى المروري له _ في الملفوظ لما تمكّن هو من الإفصاح عن حكايته،"² وحكاية الكسوف الأكبر. وهنا يمكن أن نلجأ إلى رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج لاستكشاف علاقة السارد بالحكاية، واقتفاء حركته في الفضاء.

2. الارتحال في المتاهة

يهيئ الاستهلال (فاتحة الغياب) المسرود له لتلقي حكاية الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر. ولكن سيكتشف أنّ الاستباق التكميلي لم يسد المتوقع من الحكيم، لذلك يظل ما حدث للسارد في مستشفى المجانين حكاية بيضاء. ولكن، ما روي وما لم يرو يؤكد العلاقة بين حركة الحكاية والفضاء الذي ترتاده. وعليه، فإنّها تسلك مسارات عمودية. ذلك أنّها خاضعة في تنقلاتها لمبدأ الأعلى والأسفل. وتبدو، في الغالب، ليلية الرحيل وما تنجزه نهاراً، وعلى قلته، يتخذ حركة أفقية، وتصير على تعيمه بسوداوية الشتاء أو تغطيته بالضباب والأدخنة. وقد تصبغه بفيض الداخل الحزين. "هناك إذن رؤية لزوال الذات مقابل ديمومة الليل".³ وربما تبلغ مداها عندما تتلاحم هذه التلوينات مع الكسوف.

ولكن، إذا كان تنقل الحكاية من الأعلى إلى الأسفل أو العكس يسهم في تحولاتها، ويكشف حجم مأساة الرحلة الإنسانية العابرة لمتاه الموت والحياة. فإنّ ذلك يستلزم رصد العلامات التي يتشخص فيها، وبخاصة الآليات الموجهة لحركة السارد، التي هي في الأساس تجلّ للحكاية التي تشكلت عبر جملة من الحركات، رصدناها على النحو التالي: صعود نهارى، العبور، صعود ليلي، ألم العبور، صعود ليلي نحو الأسفل، الإجهاض، العودة إلى عتمة الرحم، الخفة والانغلاق، المسخ، العالم السفلي، التماهي، وطريق النجوم. وهذا يعني أنّ سيرورة الحكيم تنهض أساساً على النسق المتماهي (الارتحال في المتاهة) وباستراتيجية فضاء العتمة (موت النهار).

وتكشف لنا الحركات الاثنتا عشرة أنّ حركة الراوي تمتد من النهار صعوداً (الحركة الأولى) إلى الليل/الكسوف هبوطاً (الحركة الثانية عشرة/طريق النجوم: الموت). وإلى جانب ذلك، يمكننا أن نلاحظ تدرّج هذه الحركات في اندفاعها نحو متاهة السقوط، فالفصل الأوّل يضم خمس حركات، والثاني ينطوي على أربع حركات، وفي الفصل الثالث نجد أنفسنا أمام ثلاث حركات. وعندما نتأمل عنوانة الفصلين الأوّل والثاني التي تخضع لمبدأ المشابهة (بداية الرحلة/بداية الرحلة) نفترض توازياً بين حركتهما التي توطّر مسار النص السردى؛ وفي أقل تقدير تشترك في بداية الرحلة التي تقدّمها لنا استراتيجية العنوان مزدوجة، و لكنّها في الجوهر واحدة رغم ما ينتابها من تشاكالات وتباينات وتحولات. ومن غير شك، في هذا الأفق، تصبح الحركة في الذاكرة حركة لا تقل أهمية عن الحركة في الفضاء وعلى هذا النحو، تغدو حركة السارد مضاعفة.

غير أنّ هذه الحركات، لا يمكن أن تشتغل في أغلبها بمعزل عن تشكل الحكاية، ذلك أنّ مآلها هو مآل حركة السارد التي لا ينبغي أن تكون مجرد حركة وكفى. وإذا كان الأمر كذلك، فلنستعيد ما سبق: إنّ الحكاية تنبثق من الغياب،

وبالأحرى يعيد السارد/الحسين إحياءها بالقوة في صورة مجموعة من الحركات المتعاقبة والمتداخلة في آن قصد كتابتها من منظور جديد. ومن ثمّ، نلّف الحركات الفرعية الخمس التي يتألّف منها الفصل الأوّل تبدئ بصعود نحاريّ للراوي إلى فضاء الأعلى (غرفة مدير الجريدة) تجسيدا لحالي الانفصال والاتّصال في الوقت نفسه، فمن جهة يخضع الحسين إلى إكراهات تمنعه من التحقيق في ظروف استشهاد والده، ومن جهة ثانية يخرق هذا المنع بالاستقالة، وفي الحركة الثانية، يتحقّق الاتّصال بالأسفل، فيتّم التّواصل الرمزيّ مع الغائب من خلال عبور شارع المهدي بن محمد.

وفي الحركة الثالثة يُنجز صعودٌ ليليّ إلى غرفة الفندق، فيوسّع الحسين ضيق فضاء الأعلى متوسّلا بنور عودة المهدي، وبفعل التذكر، وفتح النوافذ كلها. وفي الحركة الرابعة، يتحدّد بوضوح العبور الثاني المزدوج: عبور نحو أرشيف الخوف (مقر الجريدة/عبور خارجي)، وعبور للذاكرة (عبور داخلي). واللافت للانتباه، أنّ حركية الراوي في الفصل الأوّل لا تبدئ فقط من خلال تنقلاته في فضاء النص، وإنّما تحيل عليها أيضا العناوين الداخلية. ذلك ما نبيّنه ممّا يلي: أـ أبواب الجنون: عتبات فضاء لا نهائيّ وعجائبيّ. بـ شارع المهدي بن محمد: فضاء مفتوح ومغلق/الغياب في الحضور. جـ عودة المهدي بن محمد من منفاه: العودة من الغياب. دـ أرشيف الخوف: فضاء سفلي/فضاء تاريخي محجوب. هـ كشف ما خفي من السيرة القديمة: الواقعي والتاريخي/تجلي الخطاب المقموع.

أمّا الفصل الثاني الذي قسّمناه إلى أربع حركات، فإنّه يجلّي اللاتوازن بين السارد الحسين وفضائه الذي تحوّل إلى متاهة تعيق برنامجه الذي يتعيّن كشف حقيقة اغتيال والده. لذلك، يمكن أن نلاحظ منذ مطلع الحركة السادسة ملامح إجهاض هذا المشروع، ذلك أنّه شعر بإرهاق شديد ولم يعد قادرا على تحمل متاعب الرحلة، غير أنّه يقنع نفسه بالاتّصال بموضوعه من جديد، وإنجاز برنامجه مهما كلفه الأمر. والحركة في هذا المقام ذات اتجاهين: الأوّل أفقي، ويتّجه نحو القرية، وهنا يتجلّى الإخفاق في العبور المنكسر إلى الفضاء التاريخي الخرافي، ويتمظهر ذلك بصفة خاصة في شهادات التّاس الموسومة بالتّأليه والأسطورة. أمّا الثاني، فإنّه عمودي، ويتّخذ مسارين وذلك أنّ السارد/الحسين في المسار الأوّل ينزل إلى قبو الجريدة حيث الحكاية محجوبة، وفي المسار الثاني يصعد إلى غرفة الفندق، ليدخل في حالة نوم شبيهة بالكابوس، وبين المسارين يحتجز مؤقتا في المخفر، ولعل أهم ما يميّز الحركة السابعة، هو انحباس الحسين السارد في الداخل (غرفة الفندق) بحثا عن الحقيقة المفقودة في الخارج، وأيضا لمداراة القوى المضادة للحكاية المقموعة. وأمام هذا الانغلاق الفضائي، تصبح الحركة في الذاكرة (الحكايات القديمة) حركة بديلة.

وفي الحركة الثامنة يستعيد السارد حركيته، ويوسّعها، إذ يتحرك في أكثر من فضاء، ولكّنه يفشل في إضاءة ما بقي معتما من سيرة المهدي. كما تجدر الإشارة، أيضا، إلى أنّ هذا الإخفاق الثاني يقابله انسحاب العلامات النورانية التي تحفز الحكي: مريم والمهدي، في حين تضطلع ساسا فندا/شهرزاد بدور المساعد، إلّا أنّها في الجوهر تنهض بمهمة المعارض.

ومن ثمّ، يتّضح أنّها أداة من أدوات السلطة المضادة التي تتعلّل في حضورها الكتابة. وهكذا، نبيّن التكامل الوظيفي بين الإكراهات الجوانية والبرانية التي تقيّد دينامية الحكاية. وبذلك ينتهي مسار الحسين/ السارد بإخفاق مضاعف في الأعلى على الرغم من نزوله إلى الأسفل بحثاً عن الحفة من خلال الاغتسال. من هنا، سنتعلّق الحركة التاسعة على نفسها في خاتمة الفصل الثاني، ويتّرب عن ذلك انتقال الحسين/ السارد من جذب الأعلى إلى خراب الأسفل، الذي هو في الوقت نفسه فضاء علويّ. فالمستشفى التجميليّ مكوّن من عدة طوابق توحى بأنّه طابق واحد عال جداً، ومع ذلك، فهو فضاء عجائبيّ إلى أقصى الحدود، إذ إنّ العروج من الطابق الأوّل إلى الثاني ثم الثالث يجلّي الانتقال من مسخ إلى مسخ أكبر منه. وفي هذا السياق، كان لا مناص من أن تغيّر ملامح الناس، وتمحى ذاكرة الحسين، ثم يجنّ في نهاية المطاف.

هكذا، إذن، يشكل الفصل الثاني امتداداً للفصل الأوّل في موضوع السقوط المتاهي، وإن تقلّصت الحركات من خمس إلى أربع. وعلى هذا الأساس، إذا ما تأملنا التدرجات الدلالية للعناوين الداخلية لهذا الفصل نجد أنها تؤثر على الغموض والخيانة والقمع والمحو: أـ **الوجوه الغامضة**: الالتباس/ الشهادة الضائعة. بـ **عودة إلى الحكايات القديمة**: الماضي الجريح/ الحقيقة المغيّبة. جـ **تفاصيل يومية**: الهوامش/ المفارقات. دـ **أسوار المستشفى التجميلي**: الامتساخ/ الطمس.

وإذا أمعنا النظر في حركات الفصل الثالث، نستطيع أن نستخلص بأنّها أقل عدداً ومدة من الفصلين السابقين. وطبعاً، إنّ هذا التقلّص له صلة وثيقة باستراتيجية حركية السارد في المتاهة الفضائية والتاريخية. وفي هذا الصدد، تكاد تكون الحركة العاشرة في درجة الصفر. وطبقاً لهذه الوضعية فإنّ الحسين محتجز في قبو مغلق، قاتم الظلام، حيث لا ليل ولا نهار. ومن ثمّ، لا إمكانية لقياس الزمن أو تحديد طوبوغرافية الفضاء السفلي الذي عطّل فعل التذكر، وغيّب وجه مريم، ثم تشبّع بالعمّة. إلّا أنّ السارد ذهب بالانغلاق إلى أبعد من ذلك. ففضاء السجن التحت أرضي يتّصل بفضاء المستشفى التجميلي (مسخ الانسان)، وكلاهما يتّصل بفضاء المدينة المقيّد بالخطر، والمطموس بالكسوف (محو الوجود). ومن الواضح أنّ ذلك يفسر الاستدكار المكثف في هذا المقام. وهنا، أيضاً سنميّز تحولات ذاكرة السارد المتدرّجة من اللاتذكر (بياض) إلى استعادة الذاكرة (الماضي الجريح) إلى اللاتذكر (بياض) إلى استرجاع الذاكرة (الحاضر الأسود والدموي)، فانكسارها.

وهكذا تصير فكرة الانتحار التي تملكت الحسين في مطلع الحركة الحادية عشرة مخرجاً لمواجهة متاهة الفضاء المغلق أو تجسيدا لحالة الانهيار. وعلى العكس من ذلك شعر أيضاً برغبة في الكلام دون انقطاع حتى تشرق الشمس بعد الكسوف الطويل. هذا هو وضع السارد الممزّق بين حدّين بوصفه قارئاً وكتاباً للتاريخ في آن. وعموماً، فإنّ تماهيه مع الأب الغائب الحاضر هو خروج من وضعية الالتباس التي أحاطت باغتيال والده. والحق هو خروج متعدّد، فالمهدي خرج هو أيضاً من

ضيق الإطار ودخل صدر ابنه كالسهم الحارق. ثم إنّ ذلك كلّهُ هيئاً للخروج الأكبر الذي كشف المحجوب في المحاكمة التي سبقت الكسوف. ويتأكد بشكل جليّ في الحركة الثانية عشرة تحكّم منطق استراتيجية التعيم في مسار الحكي، حيث إنّنا نستطيع تبيّن انتقال السارد من دركات العالم السفلي المظلم إلى فضاء المحكمة المغلق، بل لا يتحقق ذلك إلا عبر وسائط ظلاميّة.

وليس من الصدفة أن تتواتر موضوعة العمى في هذا السياق: يصاب السارد بالعمى لمدة عصيّة على التّحديد، ثم تنطفئ الأنوار كلّها، فتعمى أبصار جميع الموجودين لعدة ثوان، ثم فجأة ينبعث المهدي بن محمد من الغياب ليعود إليه من جديد. ومن المفيد في هذا المضممار الإشارة، أيضا، إلى تزامن المحاكمة النهارية مع الكسوف الذي نزل نوائيا على وجه المدينة. ونستطيع، فضلا عن ذلك أن نرصد هذه الإمكانيات الدلاليّة من خلال عناوين الفصل الثالث التي تجسّد الانهيار بترابيّة مميّزة: أـ أقبية المدينة المغلقة: العالم السفلي/حجز الحكاية. بـ آخر الحوارات السريّة: الحلول الأبوي في السارد الابن/ أفق الحوار. جـ المحاكمة التي سبقت الكسوف: مسار الظلمات والمسح/طريق النجوم.

الحقيقة أنّ الحركات الاثنتي عشرة التي جلتها الفصول الثلاثة لا تؤطر فقط حركية السارد، بل ترتبط أيضا ببنية النص السردية. وبما أنّ الانهيار يشكّل الموضوعة المركزيّة التي ينتظم من حولها الحكي سنستثمر تعالّقها باستراتيجية العنوان للوقوف على دورها الحاسم في تشكيل المعماريّة الممكنة للحكاية. وفي هذا الصدد، تقدّم لنا رواية "ضمير الغائب" بنية هرميّة قاعدتها الانفتاح على الجنون والغياب والتاريخ المقموع، وذروتها الخيانة المضاعفة والسقوط.

وبالفعل، سبق أن أشرنا إلى أنّ الرواية تتكوّن من ثلاثة فصول هي: "بداية الرحلة" ويتضمّن خمس حركات، و"بداية الرحلة" يضم أربع حركات، و"انهيار المدينة" مقسّم إلى ثلاث حركات. وضمن هذا الأفق، يلفت انتباهنا تقلّص الحركات كلّما ابتعدنا عن البداية النهاية، واقتربنا من النهاية البداية على الرغم من أنّ الفارق بين المستويات الثلاثة هو حركة واحدة فقط. لكن هذا الانطباع القبليّ لن يصمد طويلا، فالمسألة لا تتعلّق فقط بعدد الحركات، بل أيضا بمداهها وسعتها. ومن هذا المنظور، يكون بمقدورنا معاينة بنية هرميّة متنامية من الأسفل نحو الأعلى، وفي الوقت نفسه، تتقلّص حركات الفصول الثلاثة، لتغدو القمة نقطة انهيار. ومن الطبيعي، في هذه الوضعيّة أن يتهاوى الهرم من الأعلى إلى الأسفل.

ومع ذلك، فإنّ تحوّل المهدي إلى نجمة وسط آلاف الأنجم فوق ليل المدينة في نهاية الرواية هو حالة خاصة واستثنائية. ثم إنّ الأمر يتعلّق بوظيفة رمزيّة ليس إلّا. فالمهدي كشف ما كان مخفيا، ولكنّه لم يفلح في منع السقوط المتاهي، وسدّ بياضات الغياب نائيا. حقا إنّ عودته حرّكت الحكاية المقموعة، غير أنّه جعل الغياب مضاعفا. إذ قد يتساءل المتلقي عن جدوى العودة من الموت مقابل غياب إجباري ثان أمام الكسوف الأكبر.

ويمكن، بالمقابل، أن يتخذ المعمار الهرمي وضعيّة مغايرة للهرميّة الأولى، فيتحقّق الانهيار من خلال سقوط عمودي للحركات، بحيث تصبح نقطة الهبوط في الأسفل، بينما تتموقع القاعدة في القمة. وبناء على ما سبق، فإنّ البناء الهرميّ سواء أكان صاعدا أم ساقطا، سيفضي في الحالتين إلى الغياب كما لو أنّ تجلّي الحكاية لا يتحقّق إلاّ من خلال التبدّد حيث غدا البحث عن الحقيقة التاريخية جحيما، واكتشافها مسحا وتلاشيا في متاهة لا متناهية الاندحار.

وربما كان علينا، أيضا، في الفرضية الثانية الاستئناس بالاستشرافات المتفائلة في نهاية الرواية للتخفيف من حدّة التفكك الحتميّ للهرم المنكوس. لقد أقرّ السارد/الحسين في مشاهدته الليليّة أنّ المهدي أصبح نجمة حقيقية وسط النجوم التي كلّمتها وحزّضته. وفعلا، استجاب لها، وتحرك لسانه أكثر من المألوف لدرجة تناهيه في الكبر وتقزّم الأحذية الحشنة من ورائه. ولكن هذه الإشرافات تبقى مجرد أحلام يقظة ما دامت محكومة بالإرجاء والتعليق. ومن الواضح أنّ المنجز هو بالتحديد الاغتيال الثاني للمهدي بن محمد، وتلميح السارد/الحسين إلى أنّه سيلقى المصير نفسه، لا سيّما أنّ هذا الاستباق يستند إلى وجود شيء ما يسحبه نحو طريق النجوم.

وهكذا نستخلص أنّ طريق النجوم هو معبر الغياب بعينه، و"شيء ما" هو فعل التغيب المحجوب الذي يصدر عن فاعل مجهول. ولذلك المسار الخاص بالمهدي، أو المسار الخاص بالحسين هو المسار نفسه. وهنا، أيضا، نستطيع أن نقرأ جنون الحسين على أنّه خطوة رمزيّة في الغياب المقبل الذي سيجهض كل الاستشرافات المضيفة التي راودته في مشاهدته. ثم إنّ الجملة الختامية تضعنا كذلك أمام استشراف يلتبس فيه ما حدث وما سيحدث للحسين في مستشفى المجانين. إنّّه يحجب قصة أكثر سوءاً ممّا روى. هو بذلك يتقصّد خرق الحكى بنغرات، ووسم ما سكت عنه باللامعقول الذي لا يصدّق. وهذا يجعلنا إزاء بياض جديد لا يختلف في جوهره عن البياضات الآنفة.

إذن، لقد صار الغياب مفتوحا، وباتت القصة المسكوت عنها موضع سؤال، تماما مثلما أصبحت النهاية لا نهاية، فهي من جهة بداية مؤجّلة، وهي من جهة ثانية بداية متقدّمة نتيجة تصدّرها البداية الأولى المؤطّرة بفتحة السارد التي تنتهك الخاتمة بالإعلان عن الغياب الأبديّ للحسين بن المهدي بن محمد وبداية الكسوف الأكبر. وهنا، يمكن أن نذهب إلى القول إنّ الافتتاحية هي قطعة عضوية من الخاتمة، بل إنّ اجتزاءها من الأصل أو فصلها عنه هو مؤشر على تقوُّض شيء ما. وما يدعم ذلك، سلخ الحسين عن فضائه، وطمس الكسوف للمدينة.

وبناء على ذلك، فالنهاية قسمان: الأوّل في الابتداء والثاني في الاختتام. وبلا شك، ينطوي هكذا انشطار على التّقصان والتشتّت. وفي هذا الإطار، سنجد الخاتمة المتقدمة لم تنجح في سدّ الفراغ الزمنيّ اللاحق، مما يعني أنّها لم تملأ كل بياضات الحكاية رغم أنّ الافتتاحية تنهض بوظيفتين، الأولى إخبارية عمّا كان وسيكون، والثانية استباقية باستشرافها الآتي المنتهك بالغياب والكسوف. ومع ذلك، فهي أيضا تجسّد السقوط/الإسقاط الايديولوجي لمرحلة من تاريخ الجزائر،

فضلا عن تغييب الحسين/السارد واستبدال زاويته "شيء من الارشيف" بزاوية "تعال معي"، وتغيير اسم المدينة، والجريدة، وأشكال الناس. وبوسعنا، الآن، أن نتبين إغفالها التغييب الثاني للشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، المهدي بن محمد.

وعلى هذا النحو، تتأطر النهاية الثانية المعلقة أيضا بالانفتاح على الغياب. فكما أسقط السارد/الحسين في مطلع الرواية بعض تفاصيل الحكاية، نلفيه في الخاتمة غير الصريحة والمنتهكة بالإضمار والالتباس⁴ يحجب قصة مستشفى المجانين. وتقودنا هذه المعطيات إلى اقتراح بنية هرمية ثلاثة ذات قمتين، الأولى في الأعلى، والثانية في الأسفل، بحيث تجسّدان الانحدار، سواء من خلال الابتداء بالغياب/السقوط، ثم التصاعد التدريجي للحركات نحو ذروة الانهيار، أو العكس. وهكذا تكون هذه الإمكانية تعديلا للبناء الهرمي الأول، وبصفة خاصة حينما يتبدى الهرم في شكل تنازلي. وذلك ما يجعل القاعدة تنتهي برأس مدبّب ممّا يؤدي إلى افتراض وجود هرمين/بنيتين متداخلين، ولكن بشكل معكوس. وكيفما كان الحال، فإنّ السقوط في الحالتين لا حدود له. حقا إنّه متاهة لا متناهية كما أُلحنا إلى ذلك سابقا. ولعل هذا ما جعل بنية القصة تتمظهر في صور هرمية متعدّدة، لكن يجب التنبيه إلى أنّ هذه البنى الهرمية المفترضة هي في العمق بنية واحدة حيث من الصّعب الفصل بين الشكل التنازلي وموضوعة الهبوط في الرواية.

وإذا كنّا قد انطلقنا في تحديد هذه الفرضيات الثلاث انطلاقا من حركية السارد (الحركات الاثنتا عشرة)، فثمّة بنية أخرى ممكنة تتجلّى بوضوح من خلال بناء النص السردية الذي يبدأ بنهاية استباقية، ثم يتنامى تدريجيا حتى يصل إلى نهاية غير مكتملة. وبالتّام النهايتين، وبالأحرى اجتماع فاتحة السارد بخاتمة الرواية يجعلنا أمام بنية دائرية. ومن ثمّ يصبح الانفتاح على اللاهوائي هو السمة المشتركة بين هذه البنيات. وهذا يعني أنّ متاهة السقوط في رواية "ضمير الغائب" عابرة للبنيات. وبالإضافة إلى ذلك يمكن القول إنّ حركية السارد التي تدرّجت من الرحلة الأولى إلى الرحلة الثانية إلى انهيار المدينة قد أخرجت الحكاية المسكوت عنها من الصمت إلى الكلام، ومن الاحتجاب القسري إلى التجلّي، إلّا أنّها فتحت في الوقت نفسه فراغات في الحكاية الذي ظل ناقصا ومرقشا بالثقوب. فكأنّ ارتحال السارد/الحسين وراء لغز استشهاد والده هو ارتحال في البياض وتبعثر في الجنون وتبدّد في الغياب.

ولعلنا نتبين ممّا سبق أنّ استراتيجية الحكاية تنهض أساسا على حكاية تتكشف تدريجيا، وفي الوقت نفسه تحتجب مبتورة بشكل عجائبيّ تساوقا مع الكسوف الذي يطمس شخصياتها وفضاءاتها وذاكرتها، ممّا يعني أنّ جمع السارد لشتات حقيقة موت الشهيد هو في الجوهر فعل تقويضي، فليس غريبا أن يتبدّد الآن الماضي المقموع بالاسترجاع، وأن تموضع الحكاية في أفق مستقبلي مريب، ومهدّد بالخطر والطمس. و قد يكون من المهم في هذا الصدد التأكيد على أنّ المحو لا يأتيها من خارجها فحسب، بل من داخلها أيضا.

ومن هنا، بوسعنا أن نستحضر الفراغات التي رصدناها في البداية النهاية وفي النهاية الناقصة، ثم الفراغ الأكبر الناجم عن تفاعل فاتحة السارد مع الخاتمة المفتوحة بوصفهما وحدة سردية واحدة انشطرت إلى وحدتين: فاتحة السارد التي تهاوى فيها جزء من الخاتمة، والخاتمة غير المكتملة التي ظلت تعد القارئ ببياضها.

ومن الجلي أنّ هذه الوضعية تعزّز أكثر الغموض والالتباس في الوجدتين السريتين، وبخاصة حينما تحيّب النهاية أفق توقع المتلقي الذي انتظر على الأقل أن تسدّ ثغرات ملفوظ الفاتحة، الأمر الذي جعله يحظى ببياض مضاعف: اختفاء المهدي والسكوت عن قصة مستشفى المجانين. وهكذا "يظل" الحذف هو التقنية الفنية الجديرة بالاهتمام في هذا المقام... هكذا تتخلق العديد من احتمالات التأويل، في أفق استشراف ما هو محتمل. وهنا يقوم القارئ... بملاءم البياضات والفجوات التي يتركها النص... إنّنا هنا أمام نهاية تفاجئ القارئ، بحيث لا يصل إليها ليستريح من عبء الانتظار، بل تزداد تساؤلاته احتداداً، مادامت النهاية لم تكشف عن السر المخبوء بطريقة سافرة، وذلك حين عمدت إلى "موقعته" بين ما هو مفهوم وما هو غير مفهوم، ليختلط الأمر على القارئ... وفي الأخير لا يكافأ بمعرفة النهاية كاملة،⁵ بل يلقي نفسه إزاء بياضات ماحقة.

ثم إنّ هذا البياض ينتهك الحكاية نفسها بأشكال مختلفة، فالسارد/الحسين يعلن في الحركة الأولى للمروي لهم أنّه سيهمل جزءاً مهماً من تفاصيل حكايته، وما سيرويه سيوسم باللامعقول ما دام من نتاج جنونه. إذن، سيكون البياض في المحكي لامتناه. وفي السياق نفسه، نلّف المهدي المعني بكشف أسرار اغتياله يحجم عن ذكر اسم القائد الجبهوي الذي ظل يراقبه أثناء الثورة. وهنا، أيضاً، يتحوّل الصمت إلى بياض. ولا شك أنّ هذا البياض، سيغدو في الحالة القصوى بؤرة مركّبة للحكي: فالمهدي قصة معيّبة، وقبر مجهول. وفي ذلك إحالة إلى غياب مزدوج: إقبار معنوي وجسدي. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الكثير من وثائقه أحرقتها زوجته خوفاً من القوى التي تمحو ذكره. وربما لذلك حجب الذين يعرفون سرّ إعدامه بالقتل.

ويتّضح هذا الأمر جلياً من البرنامج المضاد للحكاية المقموعة، إذ نلّفه قائماً على التزوير والإخفاء والحجز والمسح والإلغاء والطمس. في حين يتعرض السارد/الحسين الباحث عن الحقيقة إلى الاعتقال، ثم إلى محاولة تبديد ذاكرته، فالجنون ليظل البياض/الكسوف الماحق وحده المهيمن من فاتحة الرواية إلى خاتمتها. وفي هذه الحالة، لا بد من القول إنّ المحكي، من هذه الناحية، يظل دوماً مفتوحاً. ولا ريب في أنّ ذلك ليس من باب الصدفة. إنّ البياض المضاعف يتبدّى أكثر كثافة بدءاً من العنوان "ضمير الغائب"، حيث تمّحي الحدود بين الغياب والغياب، وبين المضمّر واللامرئي. ذلك أنّ أوبة الغائب من الغيبة الصغرى، ستدفعه سطوة الخيانة التاريخية إلى الانكفاء القهري في أبدية الغياب الكبير، ولو كانت رجعته رمزية. ثم إنّ البحث عن حقيقة موته، واقتفاء آثار دمه جعل السارد الحسين في نهاية المطاف يفقد عقله.

فعلا إنّ حركية السارد والمسرود عنه محتمّ عليها الانتهاء إلى متاهة الغياب. لذلك اعتبرنا الحركتين حركة واحدة، فالروافد مشتركة، والمساران متماهين، والخاتمة نفسها: ارتحال لا نهائي في متاهة الغياب. "إنّ هذا الفعل هو عبارة عن قرار واختيار، ولكنه عبارة أيضا عن مراهنه. والحال أنّ مقولة المراهنة تضم في داخلها الوعي بالمخاطرة وبالايقين...الفعل هو عبارة عن استراتيجيا. لا تشير كلمة استراتيجيا إلى برنامج محدد مسبقا...تقاوم الاستراتيجيا الصدفة...لا تقتصر فقط على محاربة الصدفة، إنّها تحاول أيضا استثمارها." ⁶ فعلا ذلك ما بنى عليه السارد استراتيجيته؛ فعودة المهدي واختفائه؛ والظهور الفجائي للشيخ في القرية، ثم غيابه وظهوره من جديد، لم يكن في الحسبان، فضلا عن خروقات أخرى لا متوقعة طالبت سيناريوهات البحث عن حقيقة اغتيال الشهيد؛ بل إنّ نهاية السارد نفسه لم ترتب بشكل اعتباطي؛ إنّها نتيجة حتمية لهذا النسق المتاهي.

3. موت النهار

إذا كانت حركة السارد لا تتحقق بمعزل عن فضاء العتمة، فإنّ تنقلاته النهارية، هي الأخرى، رحيل باتجاه ما هو غامض ومجهول. بل يمكن القول إنّ الصباح ينطوي على بقايا الليل. ومن ثم نلفيه محجوبا بالضباب، والغيوم، أو شحبا بسبب الأدخنة، والإرهاق.

ثمة، إذن، قوة تقصي النور. وإنّ اختيار الزمن الشتويّ ليس اختيارا عفويا. قد يعطي انطبعا بأنّ خلفية الأحداث سوداوية. غير أنّه يوجه المروي له إلى العمق الكثيف. وبذلك يكون سواد الظاهر ليس هو المقصود. "فالظلمة هي مسافة كل دينامية نزوانية (paroxystique) وكل اضطراب وهيجان. والسواد هو "النشاط" عينه لأنّ عددا لا يحصى من الأعمال والتصرفات تطلقها لا محدودية الظلمات التي يفتش الفكر فيها بصورة عمياء عن أشياء ضائعة في الظلام" ⁷ الدامس.

وعلى الرغم من ذلك، يظل الصراع بين النور والظلام هو البؤرة المركزية للحكي. ويتجلى هذا الصراع من خلال انخيار فضاء المدينة، وتلاشي المصائر البشرية بطريقة عنيفة. إنّ كل المسارات تؤدي إلى الموت، أو إلى الكسوف. وعليه فإنّ سلطة العتمة تقتضي أن يكون الاحتفال بعيد الاستقلال تحت ظلمة الكسوف الأكبر. ولهذا نجد بياض الحدث لا يحمل النقاء، والصفاء. فالسواد هو المهيمن. من جهة يتجذّر في الداخل بفعل الخيانة. ومن جهة أخرى يكتسح الخارج بطوفان الظلمات. فيُعَمي السواد المدينة، وتتحوّل الشمس إلى قرص أسود محترق على أسطح البيوت الواطئة.

وفي هذه الحالة لا يفر النهار ولا يحتجز. وإنما يتبدّد: "وأقسم برأسكم، أي شاهدت في تلك اللحظات الكسوف وهو ينزل نهائيا على وجه المدينة في وضوح النهار ويعيّب ما تبقى من قساماتها الرائعة." ⁸ ومهما يكن من أمر، فإنّ المحو المطلق هو النهاية الممكنة لحكاية ترحل من غياب إلى غياب. ومع ذلك تبقى مبتورة لأنّ السارد اختفى بشكل

مأساوي. ربما فقد الذاكرة، أو جنّ. وربما يكون قد قتل. ذلك أنّ الحكاية حكايتان: حكاية المهدي وحكاية الحسين. ففي الزمن الأول دم مغتال، وفي الزمن الثاني دم مسفوك بشراة وشغف.

بهذا المعنى، فإنّ بياض الاحتفال ليس مطموسا بالسواد فحسب، ولكنّه أيضا ملوّث بالدم المراق عدوانا. من هنا تعتبر لازمة التحسّر على دم الشهيد الضائع جرحا في الذاكرة ونواة للحكي. إنّ لازمة "خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع." تتردد مرات عديدة في الفصل الأوّل، وفي الفصل الثاني،⁹ بينما وردت في الفصل الثالث بصيغ متعددة: فمرة جاءت بالصيغة الأصلية السابقة،¹⁰ وطورا تبدّت بصيغة محوّة (خسرناك يا المهدي. دمك تعلم فيه الشمايت).¹¹ وفي الغالب كانت ضمنية، وكأنّ في ذلك تأكيدا على أنّ دم المهدي مستباح في الحاضر كما الماضي.

وعلى هذا الأساس، تبدو اللازمة مفتاحا وقلبا ومغلاقا. فالسارد يزيّج بها في البداية، وفي الوسط، وفي النهاية. بل إنّ حمّو لا يُرى، فقط نسمع صوته المنبعث من زاوية ما من السماء المحجوبة. ومن ثمّ فهو يأخذ "دورا أشبه بتريديات الجوقة والتعليق المتكرر على مجريات ومواقف وأحداث يعززها السياق الروائي فتعمل على اللازمة المفجعة التي تشحن المتلقي بمزيد من القلق والألم والتفكير في ما ورائية الأمور وبالتالي تكسب عطفه. إنّ "حمو" الذي يصرخ بلازمته: في الشوارع والأزقة الضيقة... وعي سابق على كشف الرواية المستمر، يعكس الهموم لحظة تأمل على حافة الغيبوبة، تدفع بإيقاعها الجنائزي إلى الصحو، ويدخل لحن اللازمة في إحساس بالوحدة والبكاء والحزن إلى شيء مخلص يلح على خاطر حسين الصحفي... إحساس كأنّه تفاصيل الوضع الذي يسبق الجنون.¹² وهكذا، نتبين الامتداد الزمني للغياب في اللازمة: بكاء على دم ضائع في الماضي، واستشراف للدم نفسه الذي يضيّع في الحاضر، وسيبّد في المستقبل.

وفي هذا السياق، نرصد عجزا عن الطيران في الحلم، أو في حلم اليقظة*.¹³ ولذا، وفي الغالب، تعرض الصعود إلى الإجهاض. وإذا تمّ كان مقيدا، أو مُهددا. فالسارد يُمنع من التحقيق الصحفي بعد صعوده إلى مكتب الجريدة، وشرفة الفندق هشة، وطوابق المستشفى التجميلي تهلكة. والجسد في أعلى بناية الماخور مغتصب. بل إنّ الأرواح لا ترتقي إلى السماء إلا عبر بوابة الموت. فالشهداء أنجم في الأعالي. وفي هذا الصدد، نلقي جنوحا نحو إغماض العيون. أو حرمانها من النظر إلى الشمس. وفي أسوأ الحالات يُفقأ نورها بالعمى.

إذن، ومن خلال هذه الحقائق، يظل قتل النور هو الهدف الدائم للعتمة. ولعلّ نظام الحركات يجلي هذا الانطباع. إذ سنكتشف أنّ السارد قد اختبر اثنتي عشرة حركة. ومن ثمّ لا يبدو أنّ هذه البنية الفضائية جاءت بشكل ساذج، أو اعتباطي. إنّها تشغل ضمن نسق استراتيجية فضاء العتمة، وتنسجم مع مقاصده الإقصائية. غير أنّ هذا الرقم يحيل إلى سؤال حاسم: أين هو النهار؟

مما لا شك فيه أنّ الكسوف سيجيب بحضوره المستبد. فالظلام هو الموجود الوحيد. ومعنى هذا أنّ الليل والنهار لا يخلّف كل منهما الآخر. ووفق هذا المنظور، حركة التعاقب بينهما منتفية. وكأنّ حركة دوران الأرض حول نفسها في درجة الصفر. لذا، ومع نزول الكسوف سيسقط كل شيء في الصمت، والانغلاق والجمود.

ودون ريب، هناك تعالق وثيق بين حركة السقوط والمناصّات. فالسارد في البداية الأولى من الرحلة يقتحم أبواب الجنون ليكشف ما خفي من السيرة القديمة. وفي البداية الثانية من الرحلة نفسها يتعقب آثار الوجوه الغامضة، ليخترق متاهة المستشفى التجميلي. هناك دوما حكاية تُستكشف في البدء. وهذا ما يفسر نزوع السارد إلى الذاكرة لبعث الذاكرة المقموعة. "كما أن علاقة الأمس باليوم تفضي إلى ما سيكون غدا." ¹⁴ لذلك سيحمل مناصّ الفصل الثالث في ثناياه نذير الانهيار. هكذا تنهوى الحركات في عتمة الكسوف. وتسقط نهاية الرحلة في جحيم بدايتها. وتجسد مناصّات الفصول الثلاثة جنون الاندفاع صوب المتاهة: 1_ بداية الرحلة 2_ بداية الرحلة 3_ انهيار المدينة

من الواضح أنّ مفهوم الأعلى والأسفل، في رواية "ضمير الغائب" قد حطّم نمطية التقابل المكاني، والتعارض بين الاتساع والضيّق، وبين المادي والروحاني. والواقع أنّه لم يفقد هذه البؤرة الوظيفية. غير أنّه تجاوزها إلى ما هو غير مألوف. لكن الجدير بالإشارة هو أنّ هذه الخصوبة الدلالية تتحول وتتعدد بفعل القراءة. فالسارد أخذ على عاتقه كسر خطيّة الحكاية بالخرق، والإخفاء، والقلب، والتحويل. وحين اغتيلت الأنوار تقلّصت الحركة في الفضاء العجائبيّ واتّحى الإنسان، ثم تلاشى المعنى في فراغ المجهول.

4. خاتمة:

يتبدّى ممّا سبق أنّ استراتيجية الحكاية في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج، مشيّدة على أساس التعتيم بوصفه بنية كبرى للنص. إنّ يمنح الحكاية حضورها وغياها. ولهذا، لا تنحصر وظيفته في صياغة مضمونها وشكلها. وفي سياق هذا التفاعل العميق نعاين حكاية تعلن عن نفسها انطلاقاً من السرد الاستذكاري. ثم إنّ الاستدكار منفتح على احتمالات التأويل. فترهين الماضي مؤشر على فقد الحاضر. وقد يوحي الزمن المستعاد برغبة ملحة في بعث الذاكرة المقموعة. وربما مثّل في الوقت نفسه خرقاً للمحرّم المحفوف بالغموض، والتحريف، والتقديس. وإذا كانت الحكاية لا تولد إلّا من الذاكرة، فإنّها أيضاً لا تأتي إلّا موسومة بالنقصان.

ثم إذا أمعنا النظر في تحولات الحكاية، تبين بوضوح أنّ الرحيل مبدأ أساسي للحكي. إلّا أنّ الرحيل قد تظهر في أنماط متنوعة. فثمة رحيل من الذاكرة وإليها(داخل الذات). كما كان طيّاً للمسافات والفضاءات الملتهبة(خارج الذات). وضمن إطار الرحيل في المتاهة المستعصية المسالك تتعرض الحكاية على الدوام إلى الحجز والتعطيل. ومن ثم كان تاريخها

تاريخ اعتقال واغتيال. إنّها تحيل على سطوة قوى الظلام الذي تتهدّدها بالحبس، والإجهاض، والمنفى، والتصفية. ولذلك، نلّفها سجيّة الذاكرة، ومقيّدة بسلاسل العوالم السفلية، ومطاردة بالحواجز والممنوعات والرعب والخوف والموت.

تمثل "ضمير الغائب" رواية مضادة للتاريخ الرسمي، لأنّها تقوّض خطابه الأحادي، وتعيد كتابة التاريخ من منظور مختلف يخرق المحظور والمسكوت عنه والمزيف، بأساليب مغايرة، تتنوع بين الرصد والشهادة، والوثيقة والصورة، فضلا عن سرد الذات، والذاكرة، وتفاصيل اليوميّ العجائبيّ من خلال الفضح والمكاشفة والإدانة والحلم والموت/الشهادة.

5- الهوامش:

¹ ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ط.2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1999، صص.9، 10.

² علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ط.1، دار محمد علي الحامي، تونس، 2003، ص.264.

³ رشيد يحيوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1998، ص.149.

⁴ Julia Kristeva, Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse, éditions du Seuil, Paris, 1969, p.77.

⁵ عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ط.1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2013، صص.319، 320.

⁶ إدغار موران، الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب، تر: أحمد القصور ومنير الحجوجي، ط.1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2004، صص.79، 80.

⁷ جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها)، تر: مصباح الصمد، ط.2، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، 1993، ص.67.

⁸ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ط.1، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص.268.

⁹ - المصدر نفسه، صص.14، 36، 41، 54، 117، 137، 172.

¹⁰ - المصدر نفسه، صص. 268.

¹¹ - المصدر نفسه، صص. 267.

¹² - دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحوّلات الجديدة في الرواية العربية، دراسة في وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1999، صص.41، 42.

*فرق باشلار بين الحلم (le rêve) وحلم اليقظة (la Rêverie)، فالحلم مذكر، يريح الجسد، ويتميز بالسلبية لأنّ فاعلا آخر يأتي ليحلم فينا. وحالم الليل لا يستطيع الإعلان عن كوجيتو لأنه ظلّ فقد أناه. وأما حلم اليقظة فهو مؤنث، يريح النفس. وحالم التأمّلات الشاردة يحتفظ بدرجة كافية من الوعي، وهذا لأنه حاضر في تأملاته.

¹³ ينظر، غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، ط.1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991، ص.13 وما بعدها.

¹⁴ - صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط.1، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1997، ص.77.

6. قائمة المراجع:

- 1_ أشهبون عبد الملك، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1، (القاهرة، مصر: رؤية للنشر والتوزيع، 2013).
- 2_ الأعرج واسيني، ضمير الغائب، منشورات الفضاء الحر، ط.1، (الجزائر: منشورات الفضاء الحر، 2001).
- 3_ باشلار غاستون، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، (بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1991).
- 4_ الخواجة دريد يحيى، إشكالية الواقع والتحويلات الجديدة في الرواية العربية، دراسة في وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق، سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999).
- 5_ دوران جيلير، الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها)، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للنشر، ط.2، (بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للنشر، 1993).
- 6_ صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط.1، (بيروت، لبنان: دار الشروق، 1997).
- 7_ عبيد علي، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي الحامي، ط.1، (تونس: دار محمد علي الحامي، 2003).
- 8_ كيليطو عبد الفتاح، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، ط.2، (الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1999).
- 9_ موران إدغار، الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب، تر: أحمد القصور ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، ط.1، (الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 2004).
- 10_ يحيى رشيد، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، (الدار البيضاء، المغرب: إفريقيا الشرق، 1998).

11_ Kristeva Julia, Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse, éditions du Seuil, (Paris: éditions du Seuil, 1969).