

الراوي الملتبس

في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج

د. سعداني يوسف

جامعة سيدي بلعباس

مما يلفت النظر في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج وضعية الراوي التي لا تخلو من تحولات والتباسات؛ ولاسيما علاقته بتشكيل الحكاية. ثم إننا نرصد في هذا النص السردى راويين: راوي الفاتحة، وراوي القصة. ورغم أن الأول غير مشارك في الحكى، والثاني مشارك في الحكاية نلفي الغياب جامعا بينهما. وهذه السمة تعمق دلالة الالتباس عند الراويين، وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة. من هذه الزاوية، سنجلي ذلك من خلال علاقة الراوي بتشكيل الحكاية من جهة، وفضاء العتمة بوصفه استراتيجية من جهة أخرى.

تجدر الإشارة، في هذا الصدد، إلى أن فضاء العتمة في روايات واسيني الأعرج يكتسي أهمية خاصة. وهذا ليس بوصفه مكونا حكايا فحسب، وإنما لما ينهض به من وظيفة في تشكيل الحكاية. ولاشك أن حضوره المتواتر يرسخ فاعليته ويعزز دوره في إنتاج المعنى. ويكفي أنه أصبح باعنا على التأويل ومحفزا على التأمل. ومن ثم مطمحننا رصد الكيفية التي تولد بها الحكاية من رحم فضاء العتمة. وتحديد الآليات التي تتحكم في مسارها، فضلا عن الوظيفة التشييدية التي يضطلع بها الراوي في الحكاية.

ويمكن، في هذا السياق، أن نتساءل عن دور فضاء العتمة في انتقال الحكاية من الغياب إلى الحضور، ومن الظلمة إلى النور. وما يعتورها من تحولات وهي تخوض مغامرتها الخاصة متحدية الانتظار، والمخاطر، والحواجز التي تتغيا أسرها أو تحريف وجهتها. ونلاحظ هنا أن المشروع الحكائي سيلوذ بالعتمة للخلاص من سجن النور. وهكذا نكون أمام مفارقة لا تسهم في توجيه الحكى فقط، بل تخلقه وتصوغ مقصديته. ولهذا ستتقلب طبيعة الصراع بين النهار والليل¹، وبين ما هو مظلم، وما هو نوراني. ذلك أن النور سيعطل دينامية الحكاية؛ بينما في الليل يتحقق اعتاقها فتنتشر مخترقه غابات الانغلاق.

وعلى أساس الخروج من ضيق النور إلى سعة العتمة يتحدد المسار السردى، وتُشيد الحكاية الشغوفة بالانفتاح على الذاكرة والحلم والمستحيل والمطلق. وهذا يعني أن ميلادها ومصيرها يستمدان فعاليتهما من شعرية السواد. ويمكن أن نلمس أثر ذلك على مستوى بنية القصة وحركة الراوي. وليس في هذا سعي إلى اختزال الخطاب الإيديولوجي الذي يتغذى منه فضاء العتمة المهيمن بحضوره. غير أن كثافته الرمزية المضمرة في الغياب هي المبتغى. ومع ذلك، يصبح من الضروري تفكيك سنن البنية الظلامية.

ولا ينبغي أن يفهم من هذا أننا نقصي وظائف الشخصيات،² أو نستبعد النموذج العاملي الذي "تكمن وظيفته في هدايتنا إلى نوعية الخطاب السردى وخاصياته".³ وهذا لأن "ما يجده القارئ عن طريق الاختبار ليس جملة ولا متتالية، وإنما هو نص برمته... لكن النص يكاد يضم على الدوام أكثر من متتالية،"⁴ تترابط فيما بينها بعلاقات مختلفة. ولكن ليس بمنأى عن مرجعية فضاء العتمة.

لذلك لابد من استكشاف المبادئ الأساسية التي تتكون منها بنية القصة استنادا إلى حركية الراوي المؤطر لإستراتيجية الحكيم. وسيدو أن هذه المبادئ تتصل بالمستوى العميق أكثر منه بالمستوى السطحي. أي أن اشتغالها يلامس صميم الحكاية، ونظامها الداخلي الذي يشكل المادة الحكائية بطريقة معقدة وحلاقة.

في الواقع إن الحكاية لا تخضع لبنية نمطية قارة. فثمة تحولات وتنوعات تحدث على مستوى الشكل، وبخاصة إذا كان عمق هذا التحول يتصل بالاشتغال الفضائي للعتمة. لذلك المبادئ الموجهة للحكي قد تتضافر في متن روائي واحد. وهذا التعدد يكشف الإمكانيات الكامنة في الحكاية المهاجرة في المتاهة رغبة في أن تلملم شتاتها، وتملأ البياض اللامحدود الذي يؤجل لحظة الإشراق. ولذلك كان من الضروري أن تتركب المجازفة حتى تحقق انسجام واتساق عناصرها. وأن تستعين كذلك بأفعال الخرق للخلاص من حالات الاسترخاء والكمون والحجز.

هذه الخروقات تدحض وجود بنية قبلية. فالحكاية هي مغامرة متمردة على شكلها وعلى قواعدها الثابتة. ولكن لا نعدم، في الوقت نفسه، بصمات الواقع الكارثي في الشكل الروائي. ويبدو ذلك بوضوح من خلال الفضائية المتشظية، وصور التيه والضياغ. ويعزز هذا الوضع حالات التيهان واللاتوازن التي يكابدها الراوي في رحيله المحموم. وإلا كيف نفسر الهروب إلى الذاكرة، إلى المنفى، وإلى الموت المبذل الذي يغتصب بهاء الحياة، ويمحو المصائر، والأحداث، وأشياء الفضاء؟! غير أن التماثل الشكلي بين الواقع والحكاية يتجاوز المحاكاة الظاهرة إلى ما هو أعمق. وينم هذا عن حكاية تترع باستمرار إلى تجديد شكلها وكسر قوقعة النسق الكلاسيكي. ومن ثم لا تعني حداثة الشكل، أو تجريب صيغ جديدة الانخراط في مغامرة منقطعة عن سيرورة التاريخ، ومفصولة عن السؤال المعرفي. ثمة وعي بالعلاقة الجدلية بين مورفولوجية الحكاية ومحتواها. لكن، في الوقت ذاته، العلاقة بالتراث السردية كان لها أثر على مستوى المادة الحكائية والبنيات النصية.

لذا، سيكون من المهم التوصل بالراوي حتى يتسنى لنا الاقتراب من الحكاية التي يرويها، ذلك أن علاقته بالأحداث حاسمة؛ وبخاصة إذا كان مشاركا فيها. وبقدر ما قمنا وظيفته السردية، تغرينا درجات حضوره وتلقيه للفضاء بتأمل وضعيته. وهنا يتوجب فحص خطاب الراوي بوصفه مضطلعا بالحكي. وفي الوقت نفسه، لا نستطيع أن نغض الطرف عن المروي له وإلا تقوّضت عملية التلقي. "ومهما يكن من أمر، فالمروي له - قصصيا كان أو في الملفوظ أو ذات الراوي - استُخدم طرفا في الحوار المعلن والمضمر. ولولاه لما تسنى للشخصية - الرواية... أن تبْلغ صوتها وأن تسترجع ما فعلته، بل لولا توجهه الراوي إلى المروي له - في الملفوظ لما تمكّن هو من الإفصاح عن حكايته،"⁵ وحكاية الكسوف الأكبر. وهنا يمكن أن نلجأ إلى رواية "ضمير الغائب" لاستكشاف علاقة الراوي بالحكاية، واقتفاء حركته في الفضاء.

1- راوي الفاتحة: الغياب المضاعف: لم يكن غريبا أن نعاين في فاتحة الراوي حضورا مركزيا للأعلى والأسفل. فانطلاقا من هذا المستوى تبنى الحكاية ويضبط مسار السرد في رواية "ضمير الغائب". إن الأمر لا يتعلق بالصدفة أو المحاكاة. فثمة سنن حكائي يصوغ بلاغة الاستهلال. ومع ذلك، لا تتجسّد فعالية مفهوم الأعلى والأسفل إجرائيا إلا من خلال علاقته بنظام فضاء العتمة. ولعل هذا ما نلمسه في الفاتحة المؤطرة زمنيا بالمساء، وبداية الكسوف الأكبر.

وفي هذه اللحظة التي يغزو فيها الظلام المدينة نختبر صوت الراوي. و"هو راو خفي مجهول الاسم والملاح ... ولكنه حاضر حضورا قويا من خلال بصماته... وإن احتلاله المستوى الأولي من السرد يجعل منه راويا من خارج الحكاية."⁶ وقد يبدو للوهلة الأولى، أن وظيفته استباقية فقط. غير أن الفراغ الزمني اللاحق الذي سدّه لم يملأ بياض حكاية لم يروها

الراوي المشارك في الحكى. ولابد من القول، أنها ظلت محجوبة؛ بل معلقة بين ما كان (ما حدث)، وما سيكون (ما يحدث). إنَّ الحسين/ الراوي وحده العليم بأسرارها:

"يوه! هل تصدقون ما حدث لي؟ عفوا ما سيحدث لي في مستشفى المجانين؟ تلك قصة أخرى أكثر سوءاً مما رويت".⁷ بيد أنَّ الفجوة النصية، وعلى الرغم من ذلك، ستدفع المروي له إلى التماهي مع الراوي الذي بدا ملتبس الحضور بعد مغامرة المستشفى التجميلي. ويتبين ذلك بوضوح في منع الحسين/ الراوي من الكتابة والتسجيل. وهنا، تصبح الكتابة بيضاء، لامرئية، وباطنية على ألواح الدماغ.

ولا بد من الإشارة أنَّ الدال المقموع سيخضع مجدداً إلى العنف والإلغاء بواسطة تعطيل الذاكرة. هذا ما أعلن عنه الحسين قبل أن تمحى ذاكرته: "ملاحظة أخرى قمت بتسجيلها في دماغي قبل أن تفلت مني... من سوء حظي أني شاهدت فقط نصف العملية ولم أعد أتذكر بعدها ماذا وقع... ربما تعطل مخي عن العمل في ثانية من الثواني كانت هي الفاصل بين العالم الداخلي ومتاعب العالم الخارجي... كنت في تلك الثانية أمارس غياباً إجبارياً... حاولت أن أتذكر ماذا وقع والتيار منقطع لكني لم أتوصل إلى شيء يذكر. اندهشت. شعرت كأنهم سلطوا عليّ شعاعاً أفقدي ذاكرتي".⁸ ونتيجة لذلك لا تأتي الحكاية إلا من منطقة نائية. وعبر الرحيل من الأعلى إلى الأسفل، أو العكس يحدث التحول الذي يقوِّض الخطر، أو يصبح خاضعاً لسلطته القاهرة. ولأجل ذلك اتَّسمت الحركة بالعمودية في فضاء الفاتحة.

منذ البداية يبدو راوي الفاتحة متوارياً ومتوحداً بالضمير الجمعي بحثاً عن هوية جماعية أو استقواء بالغياب على الغياب الدامس. وكأنَّ الحكى لا ينجز إلا ضمن سياق فضاء العتمة. بل نجد الراوي قد اعتمد في نقل خبر رحيل الصحفي الحسين بن المهدي على راو وسيط له القدرة على قراءة الطالع وعمق عيون الموتى. وهذا مؤشر على كثافة العتمة. فالكفاءة الخارقة وحدها القادرة على إدراك الغائب في الماضي والمستقبل. وإن جاء مقولها وصلاً لما انقطع من الحكى بسبب الحذف. وبصيغة أدق ختم الرحلة المبتورة.

وما يرويه الراوي كفيلاً بتوضيح حركتين تبدوان مختلفتين في اتجاههما. غير أنَّهما، أيضاً، متميزتان في المستوى العميق. هنا تتجلى حيوية الاشتغال على الأعلى والأسفل. ويرز هذا أولاً في مغادرة الحسين/ الراوي المشارك في الحكى للمدينة. ومن المفترض أن تكون حركته من الأرض إلى السماء فالأرض. إنَّه لن يتمكن من الوصول إلى باريس للاستشفاء المزعوم إلا عن طريق رحلة سماوية. وهذه الإمكانية يبرِّرها ما ورد في النص من قرائن. لكن، إذا أخذنا بعين الاعتبار ما حدث للراوي / الحسين في مستشفى المجانين؛ وهي الحكاية المسكوت عنها سنواجه بترتيبات جديدة. ويتعيَّن في هذه الحالة، أن نصحَّح المسار. إنَّ سفر الحسين سماويّ بامتياز. ذلك أنَّه يعبر الموت إلى العالم الآخر. ويخترق الفضاء العلوي بوصفه سلعة (مخاً مهزَّبا) يستثمرها أو يحتكرها الآخر القابع خلف الحدود. وفي الحالتين معا تكون الحركة من الأسفل إلى الأعلى.

ويبدو أن لا جدوى من ذلك، إذا لم يحدث الانتقال عبر النفق السري؛ ذلك المكان المغلق الذي يحدد طبيعة الحدود بظلامه الكثيف. إنَّ "أول ملاحظة يمكن تسجيلها هي أنَّ الأنخاخ ليست مثل الأنوف والعيون والآذان... في الحالات الطبيعية، عندما يقرر الحكماء نزاعها، تعلَّب في صناديق زجاجية... ثم ترسل للبحث في تركيباتها النادرة في أنابيب جهزت لهذا الغرض، مرتبطة مباشرة بنفق سري بالمستشفى".⁹ وفي هذا علامة على التضايف بين الأرضي والتحت أرضي، وما يشملهما من قتامة. وبخاصة إذا اتَّضح أنَّ السماء ليست سوى همزة وصل بين الأرضي والأرضي؛ بين مستشفى المدينة وباريس. "تقسم ساسا فندا برأس المهدي أنها عرفت من عينيه وهم يغيِّرون مخه ويرسلونه بعيداً عن طريق القبو

الموصل إلى المطار...¹⁰ وبهذا المعنى يكون الموت الحقيقي أو الرمزي سماء للارتقاء. وتصبح السماء مسافة للترحال بين جحيمين: كسوف المدينة وليل الآخر.

ولا تقف مفارقة التمويه عند هذا الحد. إن الانعتاق الأرضي كان جزئياً. وكيف ما كانت النهايات فالجسد مصيره التراب. ألم يفصح الراوي / الحسين أن شيئاً ما كان يسحبه نحو طريق النجوم. وهذا الشيء، هو القتل. وبدون هذا العبور الدموي لا يتأتى له التوضع في علياء الشهادة. ولذلك سيتحول إلى نجمة تجاور نجمة المهدي، وآلاف الأنجم فوق ليل المدينة. ولا شك أن غيابه سيرسخ فكرة موته. إذ يتعذر أن يكون محم قد بُدِّل أو أصيب بالجنون فقط. فراوي الفاتحة يبيننا أنه قد لا يعود أبداً. وعلى هذا النحو، يتماهى الابن مع الأب، ويندغم المصير بالمصير. مما يجعلنا أمام ضمير غائب يجهر شهادته الأخيرة على اغتيال مدن البحر.

وتنم حركة القوى المضادة للبطل عن خراب كاسح للمدينة. ويتحقق هذا الفعل من منظور معاكس للحركة الأولى. إذ يمكن أن نرصد أن الحركة تتم من الأعلى إلى الأسفل. فيستباح الفضاء بمخلوقات سوداء تقاطع حركتها الأفقية مع الحركة العمودية للكسوف الأكبر الذي طمس النور، والذاكرة وقبور الشهداء بدنس المسخ. إذ "قبل أن يتغير اسم المدينة والجريدة ووجوه الناس والأشكال الآدمية، كان قد نزل إلى قلب المدينة ملايين بل ملايين الزواحف التي تشبه العلق. علق أسود مثل القطران. بعضهم يقول مثل الكسوف ... كل الذي تعرفه الرعية هو أن الريح الساخنة اندلعت وأن خيبة الأمل بدأت تزحف بشهوة نحو قبور الشهداء التي غطتها الأعشاب الضارة ..."¹¹ لذلك، لا غرو أن يهيمن سواد الشر على فضاء الأسفل؛ بينما الأنوار مفزوعة أو مبددة في العالم السفلي. وفي الوقت ذاته، قد نلاحظ تواصلًا بين فضاء العالي وفضاء المنخفض. فكما يحيا النور/الشهيد في الأعلى الأبدي، يحيا أيضا، في الأسفل المظلم / القبر.

يتضح، إذن، أن الاستهلال يهيئ المروي له لتلقي حكاية الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر. ولكن سيكتشف أن الاستباق التكميلي لم يسد المتوقع من الحكيم، لذلك يظل ما حدث للراوي في مستشفى المجانين حكاية بيضاء. ولكن، ما روي وما لم يرو يؤكد العلاقة بين حركة الحكاية والفضاء الذي ترتاده. وعليه، فإنها تسلك مسارات عمودية. ذلك أنها خاضعة في تنقلاتها لمبدأ الأعلى والأسفل. وتبدو، في الغالب، ليلية الرحيل وما تنجزه نهاراً، وعلى قلته، يتخذ حركة أفقية، وتصر على تعتيمة بسوداوية الشتاء أو تغطيته بالضباب والأدخنة. وقد تصبغه بفيض الداخل الحزين. "هناك إذن رؤية لزوال الذات مقابل ديمومة الليل."¹² 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 لمناه الموت والحياة. فإن ذلك يستلزم رصد العلامات التي يتشخص فيها، وبخاصة الآليات الموجهة لحركة الراوي.

2- حركة الراوي: رحيل في الظلمات: لم يكد يختفي راوي الفاتحة حتى ناب عنه الراوي المؤطر للحكي. ولكي يتمكن من بعث الحياة في الحكاية كان عليه أن يفتح أبواب الجنون الموصدة، وبالأحرى أن يقتحمها بحثاً عن الحقيقة المغيبة. وانطلاقاً من هذه الحالة بدأت الرحلة من فضاء مظلم وغير طبيعي دونما أن يستطيع أحد تحديد ما ستؤول إليه.

ولهذا السبب كان على الراوي أن يركب الجنون لكي ينفذ إلى عمق الغياب. فبالغامرة يحكي المكبوت. وبالفعل، هذا ما وقع، حينما قرر إجراء التحقيق الصحفي: "بعد عشر سنوات من خدمة البلاد والعباد أعتقد أنه أصبح من حقي أن أطلب من هذه البلاد أن تنصت إلى أشواقى الدفينة، وأن يكون التحقيق هذه المرة عن المهدي. فالمهدي نبتة هذه البلاد الطيبة،¹³ والهوية الضائعة.

وهكذا، إذا كانت حركة الراوي لا تتحقق بمعزل عن فضاء العتمة، فإنّ تنقلاته النهارية، هي الأخرى، رحيل باتجاه ما هو غامض ومجهول. بل يمكن القول أنّ الصباح ينطوي على بقايا الليل. ومن ثمّ 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"¹⁴ الدامس.

وعلى الرغم من ذلك، يظل الصراع بين النور والظلام هو البؤرة المركزية للحكي. ويتجلّى هذا التصارع 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 ثانية يكتسح الخارج بطوفان الظلمات. فيُعَمّي السواد المدينة، وتحوّل 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 يتزلّ نهائيا على وجه المدينة في وضوح النهار ويغيّب ما تبقى من قساماتها الرائعة."¹⁵ ومهما يكن من أمر فإنّ الخو المطلق هو النهاية الممكنة لحكاية ترحل من غياب إلى غياب. ومع ذلك، تبقى مبتورة لأنّ الراوي اختفى بشكل مأساويّ. 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، ولكنه أيضا ملوّث بالدم المراق عدوانا. من هنا تعتبر لازمة التحسّر على الدم الضائع جرحا في الذاكرة ونواة للحكي. إنّ لازمة "خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع." تتردد مرات عديدة في الفصل الأوّل، وفي الفصل الثاني¹⁶، بينما وردت في الفصل الثالث بصيغ متعددة: فمرة جاءت بالصيغة الأصلية السابقة¹⁷، وطورا تبدّت بصيغة محوّة (خسرناك يا المهدي. دمك تعلم فيه الشمايت).¹⁸ وفي الغالب كانت ضمنية، وكأنّ في ذلك تأكيداً على أنّ دم المهدي مستباح في الحاضر كما الماضي.

وعلى هذا الأساس، تبدو اللازمة مفتاحا وقلبا ومغلافا. فالراوي يزجّ 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 بترديدات 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 "حمّو" الذي يصرخ بلازمته: في الشوارع والأزقة الضيقة... وعي سابق على كشف الرواية المستمر، يعكس المموم لحظة تأمل على حافة الغيوبة، تدفع بإيقاعها الجنائزي إلى الصحو، ويدخل لحن اللازمة في إحساس بالوحدة والبكاء والحنين إلى شيء مخلص يلح على خاطر حسين الصحفي... إحساس كأنّه تفاصيل الوضع الذي يسبق الجنون."¹⁹ وهكذا، تنبئ الامتداد الزمني للغياب في اللازمة: بكاء على دم ضائع في الماضي، واستشراق للدم نفسه الذي يضئع في الحاضر، وسيبدّد في المستقبل.

وفي هذا السياق، نرصد عجزاً عن الطيران في الحلم، أو في حلم اليقظة*²⁰. ولذا، وفي الغالب، تعرض الصعود إلى الإجهاض. وإذا تمّ كان مقيّداً، أو مُهدداً. فالراوي 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، نلّفي جنوحاً نحو إغماض العيون. أو حرماناً من النظر إلى الشمس. وفي أسوأ الحالات يُفقاً نورها بالعمى.

إذن، ومن خلال هذه الحقائق، يظل قتل النور هو الهدف الدائم للعمّة. ولعلّ نظام الحركات يجلي هذا الانطباع. إذ سنكتشف أنّ الراوي قد اختبر اثنتي عشرة حركة بحثاً عن الحقيقة المغيبة. ومن ثم لا يبدو أنّ هذه البنية الفضائية جاءت بشكل ساذج، أو اعتباطي. إنّها تشتغل ضمن نسق فضاء العمّة، وتنسجم مع مقاصده الإقصائية. غير أنّ هذا الرقم يحيل إلى سؤال حاسم: أين هو النهار؟

مما لا شك فيه أنّ الكسوف سيوجب بحضوره المستبد. فالظلام هو الموجود الوحيد. ومعنى هذا أنّ الليل والنهار لا يُخلف 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 والمناسبات. فالراوي 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 دوماً حكاية تُستكشف في البدء. وهذا ما يفسر نزوع الراوي إلى الذاكرة لبعث الذاكرة المقموعة. "كما أن علاقة الأمس باليوم تفضي إلى ما سيكون غدا".²¹ 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 والضيق، 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. فالراوي أخذ على عاتقه كسر خطيّة الحكاية بالخرق، والإخفاء، والقلب، والتحويل. وحين اغتيلت الأنوار تقلّصت الحركة في الفضاء العجائبيّ وأمّحى الإنسان، ثم تلاشى المعنى في فراغ المجهول.

3_ الراوي: الالتباس والجنون: تنبّين من خلال الحكاية حضور راويين، فالأول راوي الفاتحة الشاهد على بداية الكسوف الكبير؛ أمّا الثاني فهو راوٍ من داخل الحكاية يروي قصته الخاصة به. ويبدو جلياً أنّ راوي الفاتحة كان مهتماً بإعلامنا برحيل الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد إلى باريس لأجل الاستشفاء من مرض مفاجئ في الدماغ. ومن شأن ذلك أن يجعلنا نعتقد أنّه يعرف أكثر ممّا يعرفه الراوي المغيّب بالجنون، أو بالموت المفترض. ولكن على الرغم من هذه الوضعية السردية، فإنّه حريص على التخفي؛ وبخاصة حينما اختار أن يتزاح عن صوت الذات مجتنباً استعمال ضمير المتكلم المفرد؛

فبدا متنبيا الضمير الجمعي. إلا أن الالتباس لا يقف عند حدود التماهي مع صوت الجماعة العلمية بما تبقى من الحكاية، والعاجزة عن مشاركة الراوي جنونه، ومحتته، إذ نلفيه يستند في روايته إلى قوة قادرة وخارقة. وعلى هذا الأساس، نجده يسير أغوار تحولات الزمن والفضاء انطلاقاً من منظور الذين يقرؤون الطالع، وعمق عيون الأحياء والأموات. ومن ناحية أخرى، فإن مناص الفاتحة ينهض على التمويه الذي ينطوي بدوره على رؤية مقبولة للفضاء؛ وبالأحرى إرباك توقع المتلقي الذي ينتظر استقبال فاتحة الحكاية. ولكنه يضطر إلى التحول عن استجابته الأولى. وبذلك يجد نفسه مضطراً إلى ترتيب جديد لفاتحة الراوي. إذك يصير الاستهلال خاتمة، وما يروى بعد ذلك لن يكون إلا عرضاً لحكاية الراوي/البطل.

إلا أن التذييل الزمني الذي ختم به الراوي فاتحته كان مقصوداً، وبخاصة إذا نظرنا إليه من زاوية فضاء العتمة. فثمة تعاضد بين المساء وبدء الكسوف الأكبر. فعلى الأرجح أن يتوسع السواد، ويتكثف تدريجياً من اللحظة المسائية إلى أن يترل الكسوف نهائياً على المدينة. وبخاصة إذا كان ملفوظ (الأكبر) يوحى بوجود سابق لكسوف أصغر. والتذييل الزمني نفسه يمكن أن نعتبره وجهاً آخر من أوجه القلب. فالإمضاء "بتاريخ مساء اليوم السابع والعشرين، شهر ديسمبر من سنة بدء الكسوف الأكبر 1978".²² مؤشر على قطيعة بين مرحلتين تاريخيتين، كما أنه إقرار بالانقلاب على تجربة مشرقة²³ حسب تصوره. "هنا يتأكد ما يمكننا تسميته وظيفة الراوي الإيديولوجية".²⁴ ولذلك، بالإمكان أن نقول أن مقصديته كانت الإدانة، ومن ثم يكون اهتمامه بقبور الشهداء، وبحفيد الشهيد المظهر الأول للموقف الإيديولوجي.

وعلى العكس من ذلك، يتبدى المظهر الثاني من خلال نبذ الكسوف، ودحض مشروعية أعوانه العجائبيين الذين لا عيون لهم، ولا أرجل. وفي هذا النطاق، نتبين أيضاً، أن راوي الفاتحة يتوجه إلى مروي له صامت، غير محدد، ويتلقى الخطاب أكثر مما يشارك فيه. وستحمل صيغة الاستفهام المكرر مرتين "ماذا نقول بعد الذي جرى؟؟!"²⁵ اعترافاً بالعجز وبالكارثة المحتومة التي لا مفر منها. ثم إن تصريحه بأن لا أحد يستطيع تكهن العواقب الخطيرة يمكن أن يوهم بخيبة توقع المتلقي، مادام ما روي لا يسهل استشراف ما سيأتي.

لكن، قد يحضر، هذا الراوي في ثنايا الحكاية مصطنعاً ضمير المخاطب، ومن ثم يصبح الراوي المشارك في الحكاية متلقياً داخلياً. وعلى هذا النحو، يغدو راوي الفاتحة وثيق الصلة بالحكاية وبطلها لما يضطلع به من وظائف الإسناد، والتحريض، والمؤانسة والتذكير²⁶، والتي تتعزز أيضاً بتقمصه الصوت الجمعي.

وعندما ننظر إلى الراوي الثاني نجده مشاركا في الأحداث، وفاعلاً أساسياً في الحكاية. وهو لا يستعمل ضمير المتكلم لمجرد النفخ في الذات؛ بل ليحسد حضوره بوصفه بطلاً، وشاهداً. ويسمح لنا العنوان الفرعي للرواية (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)²⁷ بتحديد وظيفة الشهادة التي ينهض بها. وتحقق هذه المهمة بطريقة تكاد تكون قاصمة وحاسمة سلفاً. فالمتلقي يستقبل جملة اسمية ترسخ الثبات في الموت والدم. ومن ثم، فالمناص الخارجي لم يقلت من عنف فضاء العتمة الذي يغتال مدن البحر. فالسواد لا يقصي الزرقة فقط، وإنما يقتلها. ولا غرو إذن أن يضمّر النعت (الأخير) دلالة الإلغاء. ولا شك في أنه من جهة أخرى يفصح عن قتامة الحكاية.

هكذا نكون أمام راويين، راوي الفاتحة والراوي الذي تكفل بسد ثغرات حكاية والده، التي تداخل فيها الواقع والتاريخ والعجائي الذي تبدى بوضوح من خلال المسخ/الكسوف، والعودة العجيبة للشهيد واختفائه الغريب والمخيّب. يقود ذلك، بطبيعة الحال، "المتلقي أو القارئ إلى التساؤل والتردد حول ما يتلقى. فكل المعلومات السردية التي تشكلت لديه

وهو يتلقى الحكيم عن الذات كما تشكلت في الماضي أو عن الحكاية العجيبة باعتبارها متعالية عن الزمن يتغير بفعل التشويش... على الماضي... إنه ينقله من الماضي إلى الحاضر من خلال قراءة نقدية للماضي... وما ترهينه إلا بهدف معاودة النظر فيه على أساس النظر إليه "الآن"... بذلك يبرز أن الحكيم خادع، لأنه مهما حاول تجسيد الحقيقة باعتماد التفاصيل، فإنه يظل قادراً على التعتيم والتمويه.²⁸ وفي السياق ذاته، يجد الراوي المشارك في الحكيم نفسه، في نهاية الأمر، محشوراً في زاوية ضيقة لإبلاغ حكايته، وبخاصة حينما يصبح المروي عنه محكوماً عليه بالاحتجاب، وموسوماً بالشاهد الأخير.

ولعل العنوان الخارجي الرئيسي (ضمير الغائب) قد استطاع أن يجلي معنى الغياب، كما أنه يجيل على الغائب المجهول الهوية. وإذا كان الراوي/الحفيد قد جُنَّ، أو نتوقع وفاته؛ فإن والده الشهيد قد كان ضحية عمتين: مسخ الماضي، وكسوف الحاضر الذي هو بصدد اجتياح المستقبل. وحتى في حالة التحديد هاته، يبدو محدداً بالموت. وفضلاً عن ذلك، فالمروي له هو أيضاً غير محدد، لا في الفاتحة ولا في حكاية الحسين بن المهدي بن محمد التي يقسم فيها المروي لهم إلى عقلاء وغير عقلاء، وإلى مناصرين ومعارضين صراحة وضمناً.

على أي حال، إن الأمر يتعلق، هنا، بحكاية منتهكة بالجنون والتبذد. ولذلك، امتلاك راوي الفاتحة والراوي المشارك في الحكيم جدارة قول اللامقول يسمح لما تبقى من الذاكرة المقموعة بالتجلي رغم سطوة الغياب، وبالأحرى رغم التغييب المضاعف للشهيد وابنه. فالمسألة، إذن، أكبر من أن يمتلك الراوي ذاكرة قوية. "إن القدرة الخارقة على التحيين الزمني التي يمتلكها الراوي الكفاءة التي أعلننا عنها بجلاء آنفاً، لا نستطيع تفسيرها بعلم النفس، أي بذاكرة سليمة. ولكن هذه القدرة على التحيين الزمني هي الظاهرة التي تتجاوز بكثير حدود الزمن الفعلي، والتي تترك للفعل الماضي قيمته الزمنية."²⁹

واستناداً إلى هذا المعطى، وجدنا الحكيم في رواية "ضمير الغائب" يستند إلى الماضي، بل أكثر من هذا، الذاكرة هي التي توظف راهنه ومستقبله. ولذلك، اتخذ مسارين متعارضين في الظاهر ومتماهين في العمق: إن المسار الأول يتجه من الحاضر نحو الماضي ليحييه. أما المسار الثاني، فإنه ينكفي هو أيضاً إلى الماضي، أي أن الحكاية انقبرت في الغياب كما انبعثت منه.

و نستطيع تبين مؤشرات ماضوية تنسجم مع هذا المنطق في فاتحة الراوي التي تستشرف النهاية في البداية، ولكنها تستهل هذا الاستباق بصيغة استفهامية تقرر صراحة أن ما سيقال (الحاضر/المستقبل) يتحدد بما جرى (الماضي)، وكأن الماضي في هذه الحالة قد استوفى ما حدث وما سيحدث، وما قيل وما سيقال: "ماذا نقول بعد الذي جرى!!؟؟"³⁰ وفي هذا الصدد، نكون في النهاية المعلقة أمام قصة محجوبة في الماضي (قصة مستشفى المجانين/ ما حدث)، بل تصبح موضع ارتياب زمني حينما يسمها الراوي، في الآن نفسه، بالاستقبال (ما سيحدث)، ثم يقيدها بالزمن الماضي: "تلك قصة أخرى أكثر سوءاً مما رويت."³¹

وينبغي أن نلاحظ هنا أن الماضي مضاعف، سواء ما تعلّق بما حدث ولم يرو، أو بما روي مبتوراً في البداية النهاية وفي الخاتمة الناقصة، بل نلفي النص السردى بعينه مرقشاً بالثقوب البيضاء؛ مما يعني أن هناك رصيذاً مهماً من الأحداث الماضية في أرشيف المسكوت عنه. "لهذا، في البداية الروائية عموماً، احتجاز معلومة هو على الأرجح التقنية الأساسية لإنتاج الاهتمام... يمكن أن يتولد الاهتمام كذلك من اللاتوقع الابتدائي للحكي، والمتناسب، من جهة أخرى مع حجز بعض المعلومات الاستباقية الخاصة بتكملة القصة؛ الاهتمام في حالة الانتظار هاته، تردد بصدد ما سيحدث على مستوى القصة (وأيضاً انتظار بداية القصة). والحال أن البداية الروائية توجد، هنا أيضاً، في مواجهة مطلب متناقض: فمن جهة، لها

حتما وظيفة استباقية وتوجيهية للنص والقراءة، ما دام المعروض في البداية (شخصية، مكان، حدث، لحظة الفعل، إلخ.) يوجد في وضعية ذات امتياز وأولوية؛ ومن جهة أخرى يجب عليها أن تجعل التكملة غير متوقعة، وتبقي القارئ في الارتباك.³² غير أن وظيفة التعليق والإرجاء والحجب ليست منوطة بالبداية الروائية فحسب؛ بل هي أيضا من مهام الخاتمة التي ألفيناها سابقا تسكت عمّا جرى وسيجري.

وفي هذا الأفق، يتساقق الفراغ الشاسع داخل النص السردي مع الفراغ المجازي الذي غيّب الشهيد وابنه؛ وكأنّه لا يكفي استعادة الذاكرة والماضي فحسب؛ بل يصبح طمسهما حتمية. الفراغ، بهذا المعنى، متاه ولا نهاية؛ وعلاماته الفارقة: النسيان العدمي، والجنون الذي يلبس الغياب الأحمر، والاعتقال المضاعف. "في الموت تتحد الصورة والمعنى."³³ صورة جسدتين متماهيتين في الفجيعة العظمى، وهما يقاومان العبث والمسح والعدم بالمعنى الثاقب.

ولهذا، تجلّى الغياب بوضوح في اللغة، إذ يمكن أن نلامس تجلياته في العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية التي تؤشر على الغياب المتجسّد في ضمير الغائب والشاهد الأخير، واعتقال مدن البحر، وأبواب الجنون، وعودة المهدي بن محمد من منفاه، والأرشف، والسيرة القديمة، والحكايات القديمة، وأسوار المستشفى التجميلي، والخيال المدينة: أقبية المدينة المغلقة، آخر الحوارات السرية، والمحاكمة التي سبقت الكسوف. ولا عجب أن نلفي الحضور مبطنًا بالغياب.

كما نستطيع في هذا المقام أن نستحضر بأريحية لغة الاعتقال العنيفة التي كتبت المتن الروائي. ومن ثمّ يصبح قتل الشهيد وجنون ابنه من الحالات القصوى للغياب. "وعليه يغدو جسد اللغة... علامة فارقة... يتحد الجسد اتحادا حلوليا مع اللغة ومع أشياء العالم، ويوحدها عن طريق قوة التزعة الإيقونية... فالدلالات الإيقونية توحد بين الغياب والحضور ضمن خبرة يكتسبها الجسد المنفي والروح القابعة هناك. ومن منطلق أنّ استدعاء المعاني إلى الحضور لا تحصل إلاّ بغياب مسبق سلفا... وعليه فإنّ الكتابة مصابة بحالات الذهول أمام هذه المفارقة وأمام مأساة الوجود التي يحياها المنفي، ويسعى إلى إدراكها بواسطة جسده الذي ترسمه اللغة."³⁴ ومع ذلك، يمكننا القول، انطلاقا من الرواية، أنّ اللغة لا تكتب جسدا مفردا (الأب/ الابن)، بل تكتب جسدا متعددًا: المهدي بن محمد، الحسين بن المهدي بن محمد، الشهداء، الثورة المغتالة، التاريخ، الهوية، الوطن الأسير، والنص السردي نفسه.

وإذا كان ضمير المتكلم يحيل على الراوي الشاهد، فإنّه أيضا يجعل المتلقي مشاركا في الحكاية؛ وهذا لا يمنع من أن يتبنى مقاصد راوي الفاتحة. ومن الواضح أنّه مدرك لأهمية المروي له؛ إذ نلّفه دائم التفكير في هذه العلاقة؛ ممّا يعني أنّ الحكوي يقوم على المشاركة. والواقع أنّ خوفه من النسيان، وتهديد ذاكرته بالحو كان دافعا مباشرا للبحث عن الآخر المتخيّل المطمئن بحضوره، ومن ثمّ هذا الاتصال المباشر يضمن مبدئيا استمرار صوت الحكاية: "قبل أن تغيبني تفاصيل الحياة ورماد الأنجم المحترقة، أريد أن أذكركم بي. ربما تكونون قد نسيتهم. الظلام أحيانا يعمي الأبصار. عذرا، فالمدينة استأصلت ذاكرة الآلاف من عشاقها."³⁵ وأكثر من هذا إنّّه يستوقف المتلقي عديد المرات لينشر على سمعه تفاصيل ذكرياته.³⁶ وطبعًا، إنّ هذا القلق ليس مصدره الخوف من الخطر فقط، وإنّما لأنّه يخشى فقد المروي له نتيجة وصمة الجنون.

ومادام كذلك فمشروعية حكايته مطعون فيها. وهذا لأنّ "فقدان العقل، معناه الانفكاك من العقال والذهاب على غير هدى، بلا تبصّر، وبلا هدف. الطريق صار بدون معالم ولا ينقطع الجنون عن الدوران في منأى عن كل معلّم."³⁷ ولذا، يلجأ الراوي إلى تمجيد فضاء مستشفى المجانين لدحض خطاب الآخر المسفّه للمجنون؛ وفي الوقت نفسه يروّج للحكمة الكامنة في اللامعقول: "على كل أستطيع اليوم أن أشهد بأنّ مستشفى المجانين ليس أمرا سيئا. شهادة العرف والمختبر.

يجد المرء فيه راحته الكبيرة وحالات صفائه التي تجعله أرق إنسان على وجه الكرة الأرضية. أكثر من ذلك كله، يصبح هو سيد نفسه وبالطريقة التي يشتهيها.³⁸ وهذا يؤكد على أن مستشفى الأمراض العقلية/مؤسسة القمع ينطوي على غايتين مزدوجتين. فثمة سلطة تقمع الفرد وتدمر ذاكرته، وبالتوازي هناك أيضا إنسان، وعبر تجربة الجنون الفريدة يتوحد بالمعشوقة الغائبة. وفي ضوء منظور الراوي تبدو الحرية في الجنون تحديا للمجتمع القامع.

ومن ناحية أخرى، واتساقا مع الإستراتيجية السابقة، نجد الراوي ينجح إلى استمالة المروي له بالإغراء، والاستعطاف، والمشاركة العاطفية.³⁹ وهنا تكمن فاعلية التراسل الداخلي. إذ إن "الإرسال السردى داخل النصوص لابد أن يتم بين "الراوي"، باعتباره قطب الإرسال، و"المروي له" بوصفه قطب التلقي، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقي.⁴⁰ وهذا المستوى من التفاعل بين القطبين يفعل الحوار داخل النص المكتوب وخارجه.

ولاريب في أن تحول الراوي المشارك في الحكاية إلى متلق داخلي يشكل رافدا إضافيا لسيروية التواصل. ومن ثم، نكون بصدد رواية متعددة الأصوات. وستصبح القراءة في مرحلة تالية تجليا أسمى لفاعلية الحوار. إنها فعل منتج يحرق صمت الكتابة ليملاً الفراغات والبياض. فثمة معان تتجدد باستمرار، ولا تتوقف عن إرسال إشعاعاتها الدلالية. ويتكشف ذلك، أو ينحصر بقدر التفاعل الحاصل.

المعنى، إذن، لا يستخرج من النص، ولا تشكله المعالم النصية فقط؛ إنه يتحقق كذلك من خلال الشراكة الحميمة والمساءلة المشاكسة. هكذا تصير القراءة نوعا من المغامرة التي تستكشف تخوم المجهول والمستحيل. "فما يكشف عنه عمل القراءة، ليس هو الافتقار إلى التحدد وحسب، بل هو أيضا الزيادة في المعنى. فكل نص، حتى النص المتشظي على نحو نسقي، ينكشف غير قابل للاستنفاد أمام القراءة، كأنما تكشف القراءة من خلال خاصيته الانتقائية التي لا يمكن تحاشيها عن جانب غير مكتوب في النص. وتتولى القراءة مهمة توفير شكل لهذا الجانب غير المكتوب من النص. هكذا يبدو النص يشكو من الزيادة والنقصان معا، بالتناوب، في علاقته بالقراءة."⁴¹ وتفضي بنا هذه الخصيصة إلى القول بأن النص السردى الذي بين أيدينا لا يفتح لنا آفاق القراءة والكتابة فقط من خلال فجواته؛ بل بوسعنا من خلال فائض معناه أن نتحرك خارج التأويلات القبلية، وفي صلب حوارية خطابات المتعددة.

وإذا كانت مقصدية حركية الراوي تحلّية البنية العميقة للحكاية، وبالأحرى كشف النوى المضمرة والمجسدة في الحركات الإثنتي عشرة؛ فإنها أيضا تشيّد التواصل بين الظاهر والباطن، وبين معمارية النص الجوانية والخارجية إلى حد تضليل المتلقي. مع ذلك نعاين تنويعات شتى على صعيد فاعلية الأعلى والأسفل. ولذا من المهم أن نتبع سر موت النهار لعلنا نكتشف المفتاح المحتمل لإستراتيجية فضاء العتمة. هذا مقام آخر لوضع الراوي الملتبس الذي رصدنا بعض مظهراته في نص "ضمير الغائب". ولعلّه يكون أفقا جديدا يتيح لنا معاينة هذا الراوي من زوايا متعددة في مدونة واسيني الأعرج الروائية.

الهوامش:

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

² ينظر، فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدين، المغرب، ط.1، سنة 1986، ص.39 وما بعدها.

- ³ محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية قريمان)، الدار العربية للكتاب، تونس، سنة 1993. ص. 73.
- ⁴ تزيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. 1، سنة 1987، ص. 69.
- ⁵ علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط. 1، سنة 2003، ص. 264.
- ⁶ محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط. 1، سنة 2001، ص. 192.
- ⁷ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط. 1، سنة 2001، ص. 269.
- ⁸ المصدر نفسه، صص. 194_196.
- ⁹ المصدر نفسه، ص. 193.
- ¹⁰ المصدر نفسه، ص. 197.
- ¹¹ المصدر نفسه، صص. 7، 8.
- ¹² رشيد يحيوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1998، ص. 149.
- ¹³ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص. 18.
- ¹⁴ جيلبيردوران، الأتروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها)، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط. 2، سنة 1993، ص. 67.
- ¹⁵ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص. 268.
- ¹⁶ - المصدر نفسه، صص. 14، 36، 41، 54، 117، 137، 172.
- ¹⁷ - المصدر نفسه، ص. 268.
- ¹⁸ - المصدر نفسه، ص. 267.
- ¹⁹ - دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحويلات الجديدة في الرواية العربية، دراسة في وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، سنة 1999، صص. 41، 42.
- * فرق باشلارين الحلم (le rêve) وحلم اليقظة (la Rêverie)، فالحلم مذكر، يريح الجسد، ويتميز بالسلبية لأن فاعلا آخر يأتي ليحلم فينا. وحالم الليل لا يستطيع الإعلان عن كوجيتو لأنه ظل فقد أناه. وأما حلم اليقظة فهو مؤنث، يريح النفس. وحالم التأملات الشاردة يحتفظ بدرجة كافية من الوعي، وهذا لأنه حاضر في تأملاته.
- ²⁰ ينظر، غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 1991، ص. 13 وما بعدها.
- ²¹ - صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط. 1، سنة 1997، ص. 77.
- ²² واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص. 8.
- ²³ المقصود بها فترة حكم الرئيس الجزائري هواري بومدين المتوفى سنة 1978. ينظر، عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحديث، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، ط. 3، سنة 1983، ص. 46.

²⁴ Gérard Genette, Figures III, éd Seuil, paris, 1972, p. 263.

²⁵ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.7.

²⁶ ينظر، المصدر نفسه، صص. 26، 204، 213، 244.

²⁷ المصدر نفسه، ص.5.

²⁸ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.1، 1433هـ، 2012م، صص. 140، 141.

²⁹ Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poétique du récit, éd Suil, paris, 1977, p.77.

³⁰ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.7.

³¹ المصدر نفسه، ص.269.

³² Andrea Del Lungo, Pour une poétique de l'incipit, in poétique, 94, Seuil, Avril, 1993, p.140.

³³ أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.2، سنة 2010، ص. 182.

³⁴ أحمد يوسف، علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، سنة 1434هـ، 2013م، صص. 169، 170.

³⁵ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.10.

³⁶ ينظر، المصدر نفسه، صص. 11، 12.

³⁷ عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، سنة 1995، ص.101.

³⁸ واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.10.

³⁹ ينظر، المصدر نفسه، صص. 109، 197، 223.

⁴⁰ عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية (بحث في تأويل الظاهرة الأدبية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أوبا للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، سنة 2000، ص.9.

⁴¹ بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروي، تر: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناقي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط.1، سنة 2006، 253/3.