مجلة أبوليوس
المجلد 09 العدد 01 – جانفي 2022
الصفحات: 108- 121

الترتيل الغريغوري للموت في الرواية الواسينية (جملكية آرابيا أنموذجا)

Gregorian Chant of Death in the "Waciny" Novel's (The Monarchist Republic of Arabia) as a Model

كريمة نوادرية*
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة (الجزائر)
houda_n93@yahoo.fr

تاريخ الاستلام:2021/09/23 تاريخ القبول:2022/01/29 تاريخ النشر:2022/01/31

ملخص البحث:

إن المتتبع للمدونة الروائية الواسينية منذ انطلاقتها الأولى وعبر مساراتها، يقف عند فضاء الموت من حيث يمكن اعتباره ثيمة أساسية من ثيمات هذه الرواية، وبما هو لازمة لا تنفك تتكرر بشكل متواتر في غالبية نصوصها وفي حدود النص الواحد أيضا، كما هي الحال في رواية "جملكية آرابيا – حكايات ليلة الليالي" التي أصبح فيها الموت آلية من آليات التواصل (والتوصيل) العلائقي المتبادل بين المتلقي والنص.

وهو ما سنعمل على إبرازه في هذه الورقة من خلال ملاحقة المشاهدات المليئة بالموت، والترتيل الغريغوري المنتظم لمقاطعه المكبلة بالبشاعة والخوف على مستوى النص الجملكي، وكيف تصيّر (الموت) عنصرا جوهريا ترتهن الصورة الروائية إلى توظيفه في إنتاج دلالاتها. وقبل أن نشرع في استجلاء الصورة بكل تقاطعاتها، نعرج أولا على الرواية بتوصيفها.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الموت، فضاء الموت، الترتيل الغريغوري، واسيني الأعرج.

Abstract:

A follower of the "Waciny" novel's, since its inception and through its pathways, realizes that the death space theme is overwhelmingly a fundamental feature among others. As it is necessary to occur frequently in most texts and within the same text in the novel of "The Monarchist Republic of Arabia – Tales of the night of the nights", where death has become a means of communication between the reader and the text.

In this article, we highlight the scenes haunted by death and the regular Gregorian chant of this section filled with horror and phobia in the text "The Monarchist Republic", and how (death) has become a fundamental element, the narrative vision tried to be committed in making semantic traits. Before eliciting the vision, we first display the aspects of the novel.

Keywords: The novel, death, death space, Gregorian chant, Waciny Laredj.

* المؤلّف المراسل

مقدمة:

لقد سجل فعل الكتابة الروائية العربية الحديثة، عبر السيرورة الزمنية، حضورا مكثفا للموت، الذي نتابع حركته وتمضهراته، ودرجات الحضور (وكثافته) ضمن مسارين اثنين:

- الموت الذي يساوي السكون والانتهاء والثبات وانعدام الصيرورة في الوجود، بعد " استنفاذ كل ممكنات الحياة، وتفجير كل لحظة من لحظاتها، وتفتيح أقصى ممكناتها"[1]، من منطلق أن " الوجود البشري يظهر بوضوح أكثر لحظات حياته أو أنشطتها التي يحطم فيها الرتابة و "الروتين"، ويعلو على اهتماماته المباشرة. وتلك اللحظة الخلاقة في وجوده، التي يدرك فيها العالم بطرق جديدة "[2].

- أو الموت بما هو فعل تجدد ولون من ألوان الخلق والانبعاث والإطلاق الذي يستحيل معه الموت السبيل الأوحد للتحقق، حينما يرتبط بالثورة وتغيير الواقع الميت ثقافيا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا، أي الموت المحيط بمعاني الحياة الكريمة والتضحية (موتا) في سبيل خلاص جماعي لمستقبل واعد، ومن هنا بالذات وبوجه من وجوه المعنى، يصبح الموت هو" تلك "الخاتمة" الضرورية التي تجيء فتسبغ على اللحن معنى، أو تخلع على الملحمة طابعا، أو تفضي على الحياة صيغة "المطلق"! "[3]. والمطلق هو الذي لا يخضع لنظام أو جهة تكرس آقانينه، وهو ذلك الذي « يسد الطريق أمام القوى التي تمسك بنا لتسحبنا في أل "هنا"[4]، بكل "انتهاكاته" دون أل "هناك" بكل "ممكناته".

ويأتي هذا "الممكن بالفعل" في رواية "جملكية آرابيا"، مدينة الممكنات المستحيلة لكاتبها الروائي الجزائري "واسني الأعرج" ليصب في هاذين المسارين، حيث ينبع الموت من عمق المؤثثات النصية ليعيد صياغة المسلمات مخلفا انطباعات قوية لدى تلقيها، لأن الموت في رحابها بات وسيلة أساسية للتواصل بين شخصيات الرواية، ووسيلة لتشخيص المواقف وتوجيه المصائر، فبواسطته يتعرف المتلقي على الشخصيات في علاقاتها بعضها ببعض، وفي علاقاتها بالنظام السلطوي الذي يديرها، وفي علاقاتها بالأمكنة والأزمنة وتاريخها العاصف بالأحداث والوقائع.

وقد حاول الكاتب استثمار كل الانفعالات التي يحدثها (الموت المادي والمعنوي) ليبرز هذه العلاقات، وليصوغ من خلفها رفضه للواقع وللسلطة المستبدة، وليعبر عن أزمنة الإنسان العربي (عامة) الضاربة في عمق التواريخ البائدة التي عرتها الثورات العربية الجديدة، تلك التواريخ التي (لم يكن) و"ما يزال النصل لغتها الوحيدة لفك نزاعاتها المزمنة" (التعبير (ومقصدية المعنى) مأخوذ من رواية "نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري" لذات الكاتب).

وعلى هذا الأساس بات الموت بكل أشكاله وتمظهراته أداة فاعلة في فتح قنوات التواصل بين المتلقي والمتن الروائي موضع الدراسة، وهو ما سنحاول إبرازه في هذه الورقة من خلال ملاحقة المشاهدات المليئة بالموت، والترتيل الغريغوري المنتظم لمقاطعه المكبلة بالبشاعة والخوف على مستوى النص الجملكي، وكيف تصير (الموت) عنصرا جوهريا ترتهن الصورة الروائية إلى توظيفه في إنتاج دلالات النص.

وقبل أن نشرع في استجلاء الصورة بكل تقاطعاتها، نعرج أولا على الرواية بتوصيفها.

1- فضاء الرواية:

جملكية آرابيا الفضاء المغلق الذي تستشعر الخوف والتردد وأنت تفتح أبوابه، بعد أن غير الروائي أقفالها القديمة التي تصدأ بعضها أو على الأقل هكذا يبدو منذ آخر مرة غادر فيها الروائي المدينة الفاجعة في النص الأول (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية 2/1)، أو حين اختبر تجربة الخروج للمرة الثانية مع نصه الثاني (المخطوطة الشرقية)[*].

تنطلق الرواية من جحيم محاكم التفتيش ورطوبة السجون، وعقم الصحراء وخوائها الذي ينغلق على الموت والسواد، وتنتهي في جحيم الأرض اليباب ومدينة المستحيلات الممكنة "جملكية آرابيا"، التي أحرقتها الأحقاد وأفسدها طغيان الحكام وجحود المحكومين.

فعلى هذا الامتداد الصلب الذي لا ينجب غير اليباس، تتوزع الأحداث عبر (17) فصلا يحمل كل واحدا منها عنوانا يلخص مرحلة من المراحل التي تمر بها الشخصية البطلة " البشير المورّو".

البشير المورّو بكل ما يحمله من أعباء ثقيلة:

- أولها: عبء التسمية مورو "Moro"، المشتقة من ماوري "Mauri"، وتعني الداخل تحت سلطان مسيحي، ثم تطورت إلى مورو الإسبانية التي التصقت بكل عربي أو مسلم تابع [5].

- أما ثانيها: فعبء أسرار الحكم في دولة الحاكم بأمره "ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر"، شهريار بن المقتدر صنو شهريار الليالي العربية القديمة "ألف ليلة وليلة"، الذي أقر النظام الجملكي وهو مزيج من النظامين الجمهوري والملكي، بعد أن أدرك بن المقتدر أن النظام الأول - بتعبير الكاتب- لم يعد صالحا لناس مثل ناسه المجبولين على الفوضى متى ما أتيحت لهم الفرص، أما الثاني فقد بات نظاما باليا وجائرا ملته الرعية والمسؤول عن رعايتها، في حين يوفر النظام الجديد للناس هامشا من الحرية يبقى مرغوبا فيه، ويمنح الحاكم مساحة من التدبر والتفكر.

نعاين من خلال النظام الجملكي تشوهات الماضي وفضاعات الحاضر من خلال مشاهدات مكتظة بالموت، **موت الذاكرة** التي تعتبر مساحة بكر تحفظ للأمكنة ملامحها وللأزمنة خياراتها وللحكايات تفاصيلها، و**موت السلطة** حين تصبح التصفيات الجسدية والاغتصاب والتعذيب والاعتقالات والتخريب،.... وكل الممارسات القذرة وسيلتها لإقرار دساتيرها وإثبات وجودها، وحين يستحيل **الموت طقسا** تعيشه الجملكية ليلة عبور "سيد الموت"، سيدنا الخضر الذي "خصه القرآن بمساحة غالية من النور" (كما يقول الكاتب) واستحال مجرما على يد السلطانة الجملكية.

ويستمر الموت في ترتيل ترنيمته الغريغورية[**] الرتيبة، حين يَقتل "ترف الوقت" ويُجبر الجميع على الدخول في حكاية لم يكن مهيأ لسماعها في هذا التاريخ بالذات (بداية الألفية الثالثة -2011)، حكاية جملكية آرابيا التي ضيع تاريخها ورثاء الدم اللقيط (رواية نوار اللوز)، وتنتظر مصيرا مبهما على يد أنبيائها الجدد (رواية المخطوطة الشرقية)، خاصة والظلمة، كما عبر قَوال الجملكية " قد تخفت في الظل، ولم تبرح مكانها إلا قليلا "، والظلمة – من وجهة نظرنا - نفي نحو تيه الموت بامتياز.

2- الترنيمة الغريغورية للموت الجملكي:

2-1- موت الذاكرة/موت التاريخ، موت الأمكنة:

ينفتح النص الجملكي الذي تحيط به مخاوف التلاشي والضياع على الذاكرة كآلية "دفاع"، تلعب دورا رئيسيا في تشكيل النص منذ لحظة الميلاد الأولى، بما هو (أي النص) استحضار للماضي (الحقيقي) في الحاضر، يفيدنا به قوال الجملكية في "مقام الليالي" الذي يتصدر النص الروائي، ويوازي الإحالة أو الاستهلال الذي يتصدر نص الليالي العربية القديمة "ألف ليلة وليلة"، حيث يشير الثاني بأن ما تسرده الذاكرة هو حديث الأولين وعبرة للآخرين، وهو بمثابة « صك اعتراف بشرعية ما سيقوله النص "[6].

أما الأول أو "مقام الليالي" الذي يشير فيه الراوي البدئي بأن المروي/حكايات ليلة الليالي يطابق الحقيقة، لأنه مكاشفات من عاشرهم من القوالين، والقّوال كما جاء على هامش الرواية، حين يصبح الهامش في النص الروائي "وسيلة لكشف ما استتر عن القارئ"[7] وصلة الوصل بينه وبين المتن الروائي، هو (أي القوال) " المتمرس على القول، الذي يروي التاريخ وسير الأوّلين بطريقته الشعبية، في الأسواق وفي الساحات العامة والمقاهي القديمة، وكثيرا ما يكون مناقضا للحقائق التاريخية المُرسخة بالقوة "[8]، وتشكل الذاكرة وسيلته الوحيدة في استحضار الحقائق الغفل، بما هما (الذاكرة/الحقيقة) مفهومان متجاذبان "تأخذ الحقيقة في الغالب دور الطريدة، بينما تأخذ الذاكرة دور الصياد"[***].

وعلى هذا الأساس شكلت الذاكرة مكونا نصيا له حضوره الخاص والبارز، لا في المدونة محل الدراسة فقط، بل في جل الأعمال الروائية الواسينية، لأنها من أبرز وأهم الآليات التي يحتمي بها النص الواسيني لمساندة الأطروحة المركزية التي ما انفك يدافع عنها، حيث يسعى (النص الواسني) في كل صيغه وأشكاله إلى كشف المسكوت عنه في التاريخ العربي المقدس، ويسعى إلى إبراز طبيعة العلاقة الفعلية بين الحاكم والمحكوم عليهم من منطلق أن الرواية عند الأعرج (واسيني) "عمل نقدي يدين التاريخ الرسمي برمته وينتصر للتاريخ الذاتي الذي سلم من رقابة السلطة في لحظة هاربة من عمر الإنسان "[9].

وفي هذا الإطار تسعى السلطة القمعية نحو مطاردة الذاكرة، تلك المساحة المسكونة بأبعاد جغرافية وملابسات ووقائع تاريخية حقيقية، ومحاولة إبادتها من خلال تغييبها وشل حركتها بالحد من وظائفها، حين لم تعمل السلطة على قتل الشخصية البطلة "البشير إلمورو" (رمز الحقيقة في الرواية)، حيث تتغير بقتله " دلالة الموت العدمية الهدامة إلى دلالة بناء وإعادة ولادة الحياة عبر أفعال التمرد والثورة، فيصبح الموت الفردي ميلادا جماعيا "[10]، ومنه يصبح موت البطل، من منظور السلطة، وجها من وجوه الحركة والخلق، الذي يجعل الجماعات المظلومة تتعرف على ذواتها وتعي حقوقها وأدوارها، لذلك سقته الموت عبر جرعات برتقالية ثم بأخرى ليمونية كانت كفيلة بمحو التاريخ بحقائقه الموجعة، وردم الأمكنة التي استوعبت تلك الحقائق وخزنتها في شوارعها وأزقتها الضيقة وبيوتها الواطئة، الذي يأتيها (التاريخ) مندفعا بشكل متواتر يحمل في طريقه صهد صحراء الربذة المحرق وأسواق غرناطة، وحي البيازين وأصداء محاكم التفتيش المقدس وشواطئ ألميريا وجبال البشرات وعذابات المدينة المجهولة،.... وغيرها من الأمكنة التي رصدها النص.

جاء في الشاهد الذي جمع البشير وماريوشا "..هذه المرة لم يعذبوني /../ يعطونني كل ما أطلبه /../ لكنني كلما رغبت في شرب كأس ماء، يقدمونه لي مصحوبا بقرص برتقالي اللون/../ دائما قبل أن يخرجوا، يفتحون فمي، يتأكدون ما إذا مرَّ القلرص عبر البلعوم أم أنني خبأته تحت لساني، ثم ينسحبون

بكل أدب /../ عندما زارتني للمرة الثانية /../ يشرب بين الآونة والأخرى أقراصا ليمونية اللون. قال ضاحكا: الحمد لله لقد وجدوا الأنتيدوت. الدواء المضاء للألزيمر. قالوا إني كنت على قاب قوسين أو أدنى من السقوط نهائيا في مرض الخرف المبكر /../ صحيح أنني صرت مدمنا عليها، لكني أحتاجها لأن ذاكرتي بدأت تظلم يا يوشا الغالية. كلما افتقدتها شعرت بهوة غريبة في دماغي تشبه الحفرة المظلمة "[11].

لذلك تتخذ الشخصية البطلة في محاولة يائسة مع نهاية الرواية وضعية الجنين داخل الكهف الذي خرجت منه لأول مرة لمواجهة الحقيقة الزائفة، ووضع الأشياء في مسارها الصحيح من أجل الحفاظ على ما تبقى من مخزون الذاكرة من جهة، ومن جهة ثانية لأن البشير لم يعد قادرا على العيش في ظل هذه السلطة الغريبة في مبادئها وقيمها، ووضعية الجنين تلك، هي الوضعية الكفيلة بتوفير حماية أفضل للمخ والأعضاء الحيوية - في جوهرها يتوقف المخ مؤقتا عن العمل - من الحماية التي توفرها وضعية التمدد، وتأتي (أيضا) كرد فعل فطري للإجهاد أو الصدمات (نفسية أو جسدية) الشديدة، عندما يكون المخ غير قادر على التكيف مع البيئة المحيطة به [12].

أما اختيار الكاتب "للكهف" كجغرافيا تحتضن هذا الجسد الجنيني، فاختيار له دلالاته المضيئة أيضا، فالكهف هو " المأوى الطبيعي الأول لوظيفة السكنى "[13] قبل أن تهندس يد الإنسان الطبيعة البكر وتبتدع أزمنتها وتواريخها، وعودة الشخصية البطلة إليه هو عَود إلى الفترة العذراء من التاريخ البشري، رغبة منه في استعادة صفاء الوجود، وتنصل من لا منطقية العالم الواقعي الذي يمعن في تغريب الذات الإنسانية، وتجنب لقسوة وبطش القوى المهيمنة في صراعها من أجل البقاء.

أما إذا اتخذ الكهف معنى التجدد، من حيث هو مكان للوحي والرؤيا بحسب بعض المرجعيات الدينية والثقافية، فهو فعل مقاومة ورفض لكل أشكال الموت المعنوي، الذي يعني الانصياع والاندماج مع جموع القطعان الخانعة، والتحول إلى أجساد صماء تفضل الوجود المحايد.

2-2- موت السلطة/ موت الذات:

يصبح الموت في هذا المقام " أداة يسلطها الطاغية على الشعب، وتنعكس صورته في وجهين:الأول: وهو الموت الظلم الذي يصبه الطاغية على الشعب، والثاني هو الموت الذي يتجلى في واقع الشعب"[14]، ولعل الرواية لم تصب تركيزها على الصورة الثانية بقدر ما شحذت كل طاقاتها لرسم الصورة الأولى بعناية فائقة كان للتفاصيل فيها نصيب أوفر من الحقيقة التي سربها بعض الوراقين من قصور الحكام. وتتجسد في: الإبادة الجسدية والفكرية، التعذيب، الاغتصاب، الاعتقالات.

- الإبادة الجسدية والفكرية:

إذا كان الموت " حادث عنيف يكسر إيقاع الحياة الرتيب نسبيا، /../ ويوقف دورتها، ويجعلها تقف جامدة عند تاريخ يستحيل أن تتحرك بعده"[15]، فإن القتل العبثي يعتبر أقوى تجليات الموت المادي العنيف، ولعل مشهد قتل المحضيات من طرف الحاكم بأمره شهريار بن المقتدر بعد الهزائم الداخلية التي تكبدها على إثر المناظرة التي جمعت بينه وبين البشير إلمورو وفضحت عيوب السلطة أمام الشعب، من أكثر المشاهد الروائية تعبيرا عن الموت العبثي داخل النص، ورؤيا كاشفة عن طبيعة السلطة وطرائقها في مواجهة خوفها وضعفها وترميم خطاباتها.

يقول الشاهد الذي توزع على حدود (03) صفحات: "..دخل بيت الاسترخاء ونادى عليهن

جميعا، كن جميلا ت كفراشات. عرفن من عينيه المحمرتين أن في الليلة، إما لذة جهنمية أو دما فائرا. طلب منهن أن يهيئن أنفسهن، ثم انسحبن بسرعة. صفق بيديه، فجاءه الكفان يتأبط موتا أبيض. دخل عند الأولى /../ لم يدري كم دام ذبحها، فقد غرس السكين البوسعادي في رقبتها حتى التصق بعظمة رأس العمود الفقري/../ ثم انزلق إلى الثانية /../ مع الطعنة الرابعة التي مزقت جزءا كبيرا من حوضها حتى اعوج رأس السكين البوسعادي القوي تدحرجت، ثم سقطت كالحجرة الباردة/../ثم مر على الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة، وعندما وصل إلى السابعة كان منهكا لكن رغبته في الدم كانت تزداد/../ لم يرتح إلا عندما فصل رأسها عم جسدها، وضربه على الحائط بكل ما أوتي من قوة /../العاشرة لم تقاوم كثيرا /../ حين فتح عينيه في وجهها الطفولي، كان السكين بالبوسعادي قد خطها طوليا بجرح اخترق الصدر حتى الحجر. رشه الدم على وجهه. شعر بملوحة طعمه /../ فشعر براحة جسدية واستكانة كبيرتين "[16].

ووسط جو الموات المادي يخيم على النص جو من الموات الفكري (قفر الموت)، الذي اختزله الكاتب بحرفية عالية في المشهد الذي جمع بين الشخصية البطلة البشير إلمورو والراعي الذي طلب منه الركوب على البوراق (= حمار في الأصل)، الكلمة "الممنوعة" التداول في جملكية آرابيا العظيمة، وقد عُرفت في القواميس الجديدة وفق تعليمة والد الحاكم بأمره التي وقع عليها في الجريدة الرسمية بالشكل الآتي: الحمار" نوع من أنواع الغزلان البرية النشطة، المعروفة بذكائها وتوالدها الكثير، وتستطيع عند الضرورة مقاومة الأسود وتنتصر عليها بقدرة الله تعالى. وقد ذكرت في كل الكتب السماوية من توراة وإنجيل وقرآن بالصَّفات نفسها "[17].

تزداد الإبادة قسوة وشراسة في اللحظة التي تعي فيها الشخصية البطلة أن الوجه (رأس الغزال = البراق = الحمار) الذي سك على عملة الجملكية ما هو إلا وجه حاكمها السابق كما أكد الراعي، وهو " رأس دابة هرمة، حمار، وعلى دماغه أربعة عشر قرنا قسمت بالتساوي، سبعة، سبعة .."[18]، يعكس صورة الاستبداد بعقل المواطن الجملكي/العربي، مستعينة في تحقيق ذلك باستثمار "الطاقة الكامنة" – بتعبير السعيد بوطاجن – في لفظة غزال لإعادة تشكيل يقينيات الوجود من حوله، فالغزال (=الحمار) بما يتمتع به من شجاعة وذكاء وقدرة على التكاثر استنادا إلى المرجعية الدينية (كما عبر الكاتب في الشاهد أعلاه)، يبقى الديني قوة فاعلة ومؤثرة في يد السلطة للإمعان في تغريب الرعية عن واقعها وفي إحكام السيطرة، بات (الحمار) المتحكم الرئيسي في مصير ذلك المواطن/الإنسان.

- التعذيب:

إذا كان الموت هو "آخر الممكنات جميعا، وهو الإمكان الذي يجعل بقية الممكنات كلها، أيا كان نوعها، غير ممكنة "[19]، وإذا كان "الموت أيضا هو " أعظم "المعطيات" كلها صلابة في الوجود البشري "[20]، فإن هذا الإمكان الصلب يستحيل هو الآخر ضربا من ضروب الممكنات المستحيلة على يد السلطة الاستبدادية، حين تنتقل من فعل الإبادة الجسدية إلى فعل الإبادة النفسية والعصبية، عبر إرهاق الجسد وتسليط أقصى العقوبات عليه، بتعذيبه.

تحتشد الرواية بالكثير من المشاهدات المليئة بالتنكيل والتعذيب الذي يعيد للذاكرة تاريخ البداءة الأولى، حين يصبح التعذيب منهجا للإبقاء على الحياة وليس غاية لإنهائها تمارسه السلطة ضد الشخصيات، بوصفه وجه من وجوه احتجاج

السلطة على الموت (الموت الذي = السكينة والراحة)، وفي اللحظة التي يستحيل فيها الموت عائقا أمام تشييد وجودها بالقوة وبالفعل (الموت المساوي للتغيير والتمرد)، فلا تجد إلا في التعذيب المجال الأرحب لاختراق الذات وإبقائها ضمن دائرة الخوف المزمن/والمستمر منها، حيث يتجاوز الموت في ظله معناه المادي ويصبح نوعا من أنواع الإذلال وتحقير الذات، وتجريدها من هويتها الإنسانية وخصوصيتها الفردية.

غير أن المشاهد على كثرتها وقوتها تبدو بسيطة أمام عمق وضخامة المشهد السردي، كما وكيفا، الذي يتم فيه تعذيب الشخصية البطلة من أجل الاعتراف بجرم لم ترتكبه، والذي يقف بالقارئ على حافة التردد والانتظار، ويحقق قدرا كبيرا من التعاطف والانفعال لصالح الشخصية. وسنحاول التوقف عند محطات المشهد الكبرى، معتمدين في تحقيق ذلك على تقنية الجمع بين الاقتباس الحرفي للنص والاختصار في نقله.

يقول الشاهد النصي:" انتظرت كثيرا قبل أن يحددوا لي أسبوع الإعترافات. سبعة أيام بلياليها، كلها أنين وشقوة وعذاب وأسئلة تصم الآذان، وتخترق جدار الحميمية /../ في اليوم الأول/../ملئوا بطني باللبن الخاثر والماء الساخن، ثم بسطوني عاريا في مواجهة شمس حارة وحارقة /../ثم أثقلوا جسدي بالأحجار البركانية وربطوني بالسلاسل الثقيلة وقربوني، بل وضعوني على رأس القمة المطلة على البحر /../في اليوم السابع من التعذيب، علقت على الخشبة التي هيئت في شكل صليب على قياس طولي تقريبا، كتفوني بواسطة الحبال والمسامير ورفعوا الصليب عاليا في صحراء مسودة الصخور، لا أتذكر فيها إلا الطيور الكاسرة /../ بدأوا بالجلد بعد أن دهنوا جسدي بمادة لزجة، رائحتها كريهة. مع الضربة الأولى طار اللحم وتفسخ جزء من جسدي/../ لم أعد أعي شيئا ، لأنه بعد الضربة العاشرة فقدت وعيي. وعندما استيقظت، كان رأسي قد وضع بين قطعتي خشب، كل واحدة صنعت بشكل نصف دائري بحيث من المستحيل أن أحرك رقبتي المطوقة بدون أن أكسرها /../ عاد بي إلى سيد الدين والدنيا "[21].

- الاغتصاب:

أن تكون حيا وموجودا في العالم " يعني أن يكون لك جسدا، أو أن تكون جسدا، أو أن "تتجسد" على حد تعبير جبريل مارسل، فهناك جزء ضئيل من العالم أستطيع أن أقول عنه منطقتي إن صح التعبير، وهذا الجزء الضئيل هو جسمي، وهو الحيز الذي أشغله وأكونه، وليس في وسعي أن أكون في العالم إلا من خلال وجودي في صورة جسدية، فمن خلال الجسد أدرك الأشياء والأشخاص الذي يتألف منهم العالم. ومن خلال الجسد أكون قادرا على التأثير فيهم. وبالعكس يكون في استطاعتهم التأثير فيَّ "[22]، لأن الجسد هو الوعاء أو القالب الذي تتخذ منه الذات تموضعا لها لتسكنه، لذلك يعتبر الجسد أحد تمثلات الذات، وإقصاءه " إنما تهميش للذات، ومسبب لاهتزاز كينونتها "[23]، والاغتصاب يمثل أعنف أشكال الإقصاء الجسدي، وأبشع أشكال الموت المعنوي للذات، حيث تفقد الذات ملامحها النفسية والذهنية العاكسة لطبيعتها الإنسانية (والأنثوية خاصة) بحدوثه.

والاغتصاب الجسدي الذي تمارسه السلطة مختزلة في شخصية سيد الدين والدنيا "شهريار بن المقتدر" على مستوى النص الجملكي يتخذ أشكاله الغريبة، فعلى الرغم من أن المجاسدات تحدث طوعا وإرادة بين المقتدر وزوجته (أو محضياته)، أو حتى تلك التي تحدث بين دنيازاد وورراق الملك والسائح الأجنبي وهي تبحث عن ولي العهد بعد أن

تأكد خواء الحاكم وعقمه، لكنك تستشعر وأنت تتحسس مشاهده المتناثرة في عضد النص، أنه فعل "اغتصاب" لما تشيعه من مشاعر الاشمئزاز والنفور لحظة القراءة. ولعل المشهد الذي يجمع شهريار بزوجته دنيازاد، وهو يستعد لحز رقبتها يؤكد ذلك ويبرزه، والذي احتلت تفاصيله الفصل الخامس عشر (ص557- ص594)، وحمل عنوان "منتهى الليلة". فالكاتب لم يُرد كشف الممارسات غير الأخلاقية وغير الإنسانية التي يتكرر حدوثها على مستوى أرض الموت، أو حتى الإشارة إلى موت القيم والمبادئ في حدودها، بقدر ما أراد تعرية الخراب الذي يترصد المدينة من كل جهاتها، حين تجد دنيازاد - التي ظهرت مع بداية النص فاضحة للسلطة وممارساتها القمعية وتاريخها المضلل- للوصول إلى السلطة وتمكين ولدها قمر الزمان من الحكم، حتى ولو كان ذلك عن طريق انتهاك جسدها بأبشع أشكال الحب.

وهنا بالذات نتوقف للمقارنة بين الليالي الدنيازادية والليالي الشهرزادية، فإذا كانت شهرزاد "ألف ليلة وليلة" أو كما يشتهي الكاتب تسميتها "دابة الغواية" تحولت إلى رمز من رموز القمع والاستبداد بانتهاء الليالي العربية القديمة، بوصفها " تكريسا للسلطة الشهريارية، وامتدادا لها "[24]، فلقد صنعت الليالي الشهرزادية - كما يرى البعض - ملكا أبصر حقيقة الفساد الأخلاقي والاجتماعي الذي ألقى بظلاله على السلطنة، لكنه اخترق هذا الإنجاز وتحول عنه حين أبصر الخطر الذي بات يهدد السلطة في ذاتها، بعد أن أدرك قوة العامة، وأنها تستطيع القول مُخلفة أثرا بالغا، ووعى أن شعبا ضعيفا ليس صمام أمان بل بركانا خاملا يمكن أن ينفجر في أية لحظة، ومن هنا تُحول الحكاية مسارها وتصبح عملية تطهير المجتمع - من وجهة نظر السلطة - من مظاهر الشر إلزامية، حتى لا تعي العامة قدرتها على التأثير وحقها في الانتفاض والسلطة، والقرينة النصية حين حجم شهريار دور شهرزاد وقصره في تربية الأبناء التي شاءت الأقدار أن يكونوا (03) ذكور، لتستأنف كما يرى واسيني الأعرج "العقلية الديكتاتورية الذكورية التوريثية "[25] حركتها من جديد من ناحية، وتكرس شهرزاد نزوعها الاستسلامي حينما فضلت مصلحة هؤلاء الذكران من ناحية أخرى.

أما الليالي الدنيزادية بما يحمله اسمها (دنيازاد) من معاني راسخة في الإيجاب، فهي كل ما تحويه الدنيا من مباهج وجمال نتقصى حضوره الطاغي على النص في جسدها وألبستها وعطورها وسلوكاتها من جهة، وفي إصرارها على كشف الحقيقة التي توانت أختها عن الإفصاح عنها، وتعرية فضاعات المراقبة الذاتية التي أقرتها السلطة المستبدة عبر تاريخها المرفل بالدم، غير أن دنيازاد تنزاح عن هذه المهام وتتحول عنها، حينما تصبح شخصية مشاركة في صناعة الحدث الروائي لأن هدفها لم يكن شخص السلطان بقدر ما كان طموحا جارفا نحو عرشه، ومن هنا تصبح دنيا تكريسا وامتدادا متطرفا للسلطة الدكتاتورية، ويتخذ التكريس شكله في قتل دنيازاد للملك شهريار بن المقتدر، وفي إصرارها على إخباره حقيقة ابنه قمر الزمان قبل موته بلحظات قليلة، اللقيط الذي أصرت على توليه الحكم، وهو كما تشير الرواية الذي "تربى على خبائث الملك"، وأيضا في محتوى بيان التأبين والتنصيب، وغيرها من القرائن النصية التي تفيد أن الصراع السياسي الدائر لا يشتعل من أجل شرعية السلطان بل هو صراع من أجل ممارسة طقوسه والمحافظة على تقاليده الراسخة. وعلى هذا

الأساس تصبح دنيازاد وجها من وجوه الموت السلطوي على مستوى النص.

- الاعتقال:

يشكل السجن الفضاء المكاني الذي يتجلى فيه بوضوح مفهوم هذه المفردة، والسجن مكان تنعكس فيه العلاقة الحقيقية بين السلطة الحاكمة والمحكوم عليهم، هذه العلاقة المشحونة بالغضب والكراهية المتبادلة، تمارس فيها السلطة الحاكمة ضغطا نفسيا على المتهمين من أجل إجبارهم على الإذعان لمقرراتها، ورمز من رموز القمع والاستلاب وعسر التواصل، وافتقار الأهداف المشتركة بين الطرفين من جهة، وبوصفه (أي السجن) " فضاء لهدم الذات وسحقها وتعليمها الجريمة، إضافة إلى كونه فضاء إقامة جبرية في شروط عقابية صارمة، تجعل النزيل يتحول من العالم الخارجي إلى العالم الذاتي، وتحول قيمه وعاداته، وتثقل كاهل النزيل بالإلزامات والمحظورات"[26].

ويتحول النزيل بموجب تلك المحضورات إلى" نسخة مكررة تندرج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن "[27]، ومع ولوج السجين هذا العالم " تبدأ سلسلة العذابات التي لا تنتهي إلا بالإفراج عن السجين، وأحيانا تظل ملازمة له لمدة طويلة."[28].

ولما كان فضاء الجملكية غريبا في كل ممارساته المفضية للموت، جاءت السجون مختلفة أيضا، امتلأت مفرداتها بمعاني القسوة والعنف التي تتوحد فيها صورة الحياة بالموت، بوصفهما رمزين للمعاناة التي تعيشها الذات العربية في ظل السلطة القمعية، إذ كما تبدو الحياة في جميع أبعادها لم تغادر مرحلتها الوحشية، تبدو السجون في عفونتها وضيقها مرتدة في عمق الوراء (السجون في المجتمعات القديمة، وقبل ظهور مفهوم السجن بما هو فكرة عقابية)، حيث لا نعثر على جغرافيا هندسية تجسم السجن وهياكله، أو تصف لوائحه الصارمة، وإنما هي حفر تحت الأرض تشبه (أو هي) القبور، تملأها المشاعر القاسية، وتزدحم بالظلمة والروائح الكريهة والحشرات والأصوات التي تصم الآذان، تشيع في النفس شعورا بالرهاب والرعب، وتحيل إلى نمط العذاب الذي سيقاسيه المعتقل في غياهبها.

ولعل المشهد الذي أفضى إلى موت إحدى الشخصيات بعد اعتقالها واتهامها بالهرطقة، كفيل بتوضيح صورة المعتقل (بالفتح) والمعتقل (بالكسر) في آن معا:" ..حين استيقظت وجدت نفسي وجها لوجه أمام جسد أحد أصدقائي من القوالين ممزقا من جراء استعمال الكماشات الساخنة، والكلابات الحادة، كان ينز قيحا بعد أن صُب الرصاص في جروحه /../عندما دخل الزبانية علينا، مشوا نحوه مباشرة. ربطوه بإحكام إلى الأرض. فتحوا رجليه إلى أقصى حد ممكن، ثم مددوا يديه في شكل صليبي /../ حين أصبح الجسد مهيئا للعذاب، جاؤوا بثلاثة جرذان كانوا قد جوعوها مدة طويلة. /../ حطوها على بطنه، ثم كفأوا عليها صحنا حديديا مغرقا ومثقوبا، ثم شدوه بإحكام على بطنه بواسطة مجموعة من الأسلاك المعدنية /../ قهقه كبير المفتشين المفتشين، وكان يحمل شعلة في يده اليمنى.سلطها على الصحن. تخليت الجرذان وهي تحاول أن تحتمي من الحرارة، فلا تجد أمامها إلا بطن الضحية فتبقره. ظل صديقي يصرخ /../ وفمه مغلق بالإجاصة الحديدية /../ عندما ساد الصمت /../ نزعوا عنه الأسلاك المعدنية ثم أزاحو الصحن الذي التصقت أطرافه بجلدة بطنه من شدة الحرارة /../ قفزت الجرذان وهي تجرجر وراءها أمعاءه، وقد التوى بعضها على رقابها أو التصق بأنيابها الحادة. الفرة التي خلفتها في بطنه كانت واسعة، والدم الذي

سحبته وراءها خلف خيطا من الخوف في ذاكرتي ."[29].

وبعيدا عن الفضاء الموحش يضعنا الكاتب أمام نمط آخر من الاعتقال، حين ينتقل المعتقل من حفرة عفنة تحت سطح الأرض إلى قاعة تشبه غرف الفنادق الراقية، وحين يصبح للموت غايات وطموحات أخرى غير "الموجود الجسدي": سرير واسع، مكيف، زاوية مطبخ صغيرة، شاشة تلفيزيون بلازما، تعطرها رائحة قريبة من عطر إيف سان لوران، مقطوعات موسيقية لتشايكوفسكي، بيتهوفن، الأخوة شتراوس، تتسلق جدرانها لوحات لدالي، دافينشي، بكاسو، رافيالو (على ما تحمله هذه التشكيلة المنتخبة بعناية من دلالات تستحق المراجعة)، وتغير اسم السجن إلى "المركز الوطني لإعادة التأهيل"، والسجين في المركز أصبح يسمى "زبونا".

نلاحظ أن المكان الأول والمكان الثاني تجمعهما خاصية التطرف، التي تتمتع بها السلطة القمعية من أجل افتكاك اعترافات المعتقل، التطرف المعبر عن قلق وجودي يحتمي بأقصى أنواع العقاب الإنساني وهو "الموت" في صورته المادية عن طريق إرهاق الجسد وانتهاك خصوصيته، أو إماتة المعتقل معنويا عن طريق الإرهاق النفسي المفضي في مرحلة من مراحله إلى الاعتراف بجريمة لم يرتكبها. هذا القلق الوجودي هو مزيج من الحشرجة والزمجرة التي تعبر في أقصى حدودها عن معنى من معاني الإخفاق الذي تعانيه السلطة المستبدة في عدم قدرتها على كتم تلك الأصوات الجاهرة بالرفض، والقابضة على حقها في الانتماء إلى هذه المدينة/الوطن موتا أو حياة، بما هي (المدينة/الوطن) رمز الكينونة الوجودية.

2- 3 - سيد الموت/ طقوس العبور:

يشكل الموت عند علماء الأنثروبولوجيا حدث /فعل عبور، ينتقل فيه الإنسان (روحا وجسدا) من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، ويقتضي العبور مجموعة من الطقوس (تسمى طقوس العبور) للسيطرة على حدث الانتقال، والتي تختلف باختلاف الثقافات والمعتقدات، وتتطور بتطور العصور والمجتمعات، وتفيد التغيير والانتقال من وضعية/حالة إلى وضعية/حالة أخرى. "اللحظة العبورية "أو "لحظة المجاز الغامضة والفاجئة التي يجتازها الإنسان بين الحياة والموت تلك المتاهة العتمة التي تفصل بين الوجود والعدم أو بين الحضور والغياب"[30]، المساحة الوحيدة التي يقف فيها هذا الإنسان أعزل أمام فراغ الموت المؤذي، المساحة التي يختبر شكلها سكان جملكية آرابيا مع سيد الموت، سيدنا الخضر الذي حسم النص القرآني انتماءاته، وأصرت السلطة على الإبقاء عليه راسخا ومتنفذا في النفوس مع الكثير من التغييرات، بما يتناسب وهدفها في استعراض خطابها في إقرار العنف والجريمة ضد كل من يهدد وجودها من المناوئين والأنبياء والعلماء.

ونستدل على الوظائف/وظائف الموت الجديدة لسيدنا الخضر على مستوى الفصل الخامس الذي حمله الكاتب عنوان (إشارات الفناء)، والفصل السادس المعنون ب (محنة القوس السري)، وحظ وافر من الفصل السابع (الكيس الأسود)، حيث يحتل سيدنا الخضر الأفضية العمومية مرتكبا كل أنواع الجريمة (المنظمة) المؤدية إلى تيه الموت، بهدف تنقية المدينة الجملكية من الأدران العالقة بها، مستعينا بحقه في قتل الأطفال وتخريب الممتلكات.

يقول البشير "ربط الطفل بين حصانين ثقيلين، وأمام الحاضرين مزق بهدوء. قيل إنه مزق

لأنه كان سينشأ كافرا عكس والديه المؤمنين. عرفت لاحقا حقيقة أخرى وهي أن والده كان مطلوبا حيا أو ميتا منذ أكثر من ثلاث سنوات. فقد كون عصابة مناهضة للسلطان /../ مزقت الكلاب المدربة دابة الرجل الهارب التي كان يركبها يوميا باتجاه الجبل لخدمة الأرض اليابسة /../ في الصباح فسر أئمة المساجد حادثة الدابة /../ قيل الدابة كانت عاقرا، بغلة ملعونة، سخط عليها الصحابة والسابقون، فقد اخصبت لأول مرة منذ كانت الخليقة من حصان عظامه من جهنم، ولو تركت حتى تلد، ستنكس الأرض وتصبح الأرض سماء والسماء تربة. وما بينهما جحيما لا يطاق"[31].

وتستكمل قافلة "الموت" بقيادة سيد "الموت" وسط مدينة "الموت" على وتيرة ترتيلة غريغورية منتظمة أحادية الصوت والنغمة تجربة "الموت" مع الشيخ "النينوي الصوفي"، الذي صلب وأحرق على الصلبان الحديدية لأنه أراد ردم الفجوات المظلمة، بما يسمح بالتعرف على الوجه الأساسي للثقافة (السياسية) الموروثة "في طابعها اللاديمقراطي، القائم على فردية السلطة، وغياب الحوار، وصدور قوانين التعامل من طرف واحد"[32]، مظاهر متأصلة في الوجدان والعقل العربي الذي درج على أسطرة وثبات الوقائع[33]، وتغييرها حلم لا يمكن أو لا يجوز الاقتراب منه، لأنه (العقل العربي) ينبني في جوهره على مجموعة من الصور الذهنية التي كونها المجتمع (بكل مؤسساته السلطوية المتراتبة) في خيال أفراده، ومشكلة هذه الصور تتمثل في قدرتها " على فرض بنية فكرية شمولية معقدة تحبس العقول داخل سياق ثقافي مغلق ومحدود"[34]، يستحيل التملص من أسره.

خاتمة:

يمتلأ النص الجملكي بمشاهد الموت إلى الدرجة التي يصعب معها الإحاطة بظلاله ومظاهره، التي سيجت النص منذ لحظة البداية وتصدرت كل فصل من فصوله، وظلت تحاصر النص من كل الجهات حتى نقطة النهاية التي بدت هي الأخرى مفتوحة على موات مؤجل، مما يدفعنا إلى القول بعد هذا العرض البسيط لتجليات الموت وتراتيله الغريغورية الرتيبة، أمام ضخامة الحضور وقوته وتنوعه على مستوى النص الجملكي أن:

- الموت يشكل بؤرة الدلالي والقيمي في الرواية، بوصفه الحبل الواصل بين النص و واقع الحياة العربية.

- ومن ثمة فإن الترتيل الغريغوري الرتيب للموت في كل زاوية من زوايا النص هو التمثيل الدقيق الذي يجسد واقع تلك الحياة (ماضيا) و(حاضرا).

- وعليه تجاهر الرواية بالرفض والثورة من خلال رصد التواريخ الزائفة وتفكيك المقولات (السلطوية) الراسخة في صلب ذلك الواقع الحياتي المزمن.

الهوامش والإحالات:

1- فراس السواح (1987)، كنوز الأعماق (قراءة في ملحمة جلجامش)، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، نيقوسيا، قبرص، ص275.

2- جون ماكوري (1986)، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر، (دط)، القاهرة، مصر، ص.125

3- زكريا إبراهيم (د ت)، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، (دط)، القاهرة، مصر، ص122.

[4]- غاستون باشلار (1988)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، ط3، لبنان، ص188.

*- تعتبر رواية "المخطوطة الشرقية" تكملة لتفاصيل الليلة الفاجعة (رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف")، حيث أشار الكاتب على هامش الرواية أن المخطوطة استمرار لليلة ذاتها، كما وشكلت الليلة الفاجعة (أيضا) المرجع الأساسي الذي استقى الكاتب بنية النص الجملكي منها بتأكيد منه على هامش الرواية، لأن الليلة - من جهة نظره - إلى جانب قسوتها ما تزال مستمرة (منذ أربعة عشرة قرنا) حتى اليوم، على الرغم من الثورات العربية الجديدة.

5- ينظر جمال يحياوي (دت)، سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين (1492-1610م)، دار هومه، (دط)، الجزائر، ص43. نقلا عن حسين مؤنس: مقال حول فتوى الونشريسي، "آسنى المتاجر فيمن غلب على دينه من النصارى ولم يهاجر"، صحيفة بمعهد الدراسات الإسلامية، مدريد، عدد 1 و2، 1957، ص139.

**- الترتيل الغريغوري: نسبة إلى البابا غريغوري الكبير، الترتيل الغرغوري موسيقى دينية ذات سير لحني منفرد (أحادي الصوت) غير مرافق بآلات موسيقية. ينظر الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) على الموقع: http//ar.wikipedia.org .

6- المصطفى مويقن (2005)، بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، ص147.

7- أحمد العدواني (2011)، بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، النادي الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الرياض، لبنان، المغرب، ص185.

8- ينظر واسيني الأعرج (2011)، جملكية آرابيا - حكايات ليلة الليالي (رواية)، ط1، منشورات الجمل، لبنان، هامش ص07.

***- استعرنا التعبير من الوصف الذي قدمه "علي وطفة " في طبيعة العلاقة الجامعة بين الهوية والعولمة. ينظر بشير خلف (2009)، وقفات فكرية (حوار مع الذات..وخز للآخر)، دار الهدى، دط،الجزائر، ص ص09 /10. نقلا عن علي وطفة، تصدعات الهوية وهزائمها..موقع اتحاد الكُتاب العرب.

9- جعفر يايوش (2017)، الأدب الجزائري الجديد - التجربة والتاريخ (دراسة في الأنماط والتمثلات)، النشر الجامعي الجديد ، دط،الجزائر ، ص.224

10- عبد الرحمن عبد السلام محمود (2013)، فلسفة الموت والميلاد (دراسة في شعر السياب)،المجمع الثقافي، دط، أبو ظبي ،الإمارات العربية المتحدة، ص.13

11- الرواية (2011)، ص524 إلى ص.534

12- ينظر الموقع : http//ar.wikipedia.org.

13- غاستون باشلار (1988)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص.106

14- عبد الناصر هلال (2005)، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، مصر، ص.29

15- أحمد محمد عبد الخالق (1987)، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة (111)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، ص.16

16- الرواية (2011)، ص507/506/505.

17 - المصدر نفسه، ص.101

18- المصدر نفسه، ص.104

19- جون ماكوري (1986)، الوجودية، ص.284

20- المرجع نفسه، ص.286

21- الرواية (2011)، من ص315 إلى ص .320

22- جون ماكوري (1986)، الوجودية، ص.131

23- هويدا صالح (2015)، الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، ص231.

24- صالح مفقودة (2009)، المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، ط2، الجزائر، ص213.

25- معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات الضفاف – بيروت، منشورات الاختلاف – الجزائر، دار الأمان – الرباط، الطبعة الأولى – 2013، ص76. نقلا واسيني الأعرج "الروائي الجزائري واسيني الأعرج: كتبت أنثى السراب" من رحم المعاناة والمنفى"، مجلة المجلس الأدبية، العدد السابع، 2010/2/15م.

26- عالية محمود صالح (2005)، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، ص.103
27- حسن بحراوي (1990)، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، المغرب، ص.56
28- عالية محمود صالح (2005)، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص.103
29- الرواية (2011)، ص130./129/128
30- جعفر يايوش (2017)، الأدب الجزائري الجديد، ص ص 414./413
31- الرواية (2011)، ص ص 206/205.
32 - عبد الحميد بورايو (1984)، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، الجزائر، ص.161
33- ينظر تركي الحمد (1993)، الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، سلسلة بحوث اجتماعية (17)، دار الساقي، ط1، لبنان، ص ص32./33
34- عبد الفتاح أحمد يوسف (2010)، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، ص215.

قائمة المصادر والمراجع

1- فراس السواح، 1987، كنوز الأعماق (قراءة في ملحمة جلجامش)، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، نيقوسيا، قبرص.
2- جون ماكوري، 1988، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر، دط، القاهرة، مصر.
3- زكريا إبراهيم، دت، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، دط، القاهرة، مصر.
4- غاستون باشلار، 1987، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، ط3، لبنان.
5- جمال يحياوي، دت، سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين (1492-1610م)، دار هومه ، دط،الجزائر.
6- المصطفى مويقن، 2005، بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا.
7- أحمد العدواني، 2011، بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، النادي الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الرياض، لبنان، المغرب.
8- واسيني الأعرج، 2011، جملكية آرابيا - حكايات ليلة الليالي (رواية)، منشورات الجمل، ط1، لبنان.
9- جعفر يايوش، 2017، الأدب الجزائري الجديد - التجربة والتاريخ (دراسة في الأنماط والتمثلات)، النشر الجامعي الجديد، دط، الجزائر.
10- عبد الرحمن عبد السلام محمود، 2013، فلسفة الموت والميلاد (دراسة في شعر السياب)،المجمع الثقافي، دط، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.
11- عبد الناصر هلال، 2005، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، مصر.
12- أحمد محمد عبد الخالق، 1987، قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة (111)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت.
13- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، رؤية للنشر والتوزيع - مصر، الطبعة الأولى – 2015، ص231.
14- صالح مفقودة، 2009، المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، ط2، الجزائر.
15- معجب العدواني، 2013، الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، بيروت، الجزائر،الرباط.
16- عالية محمود صالح، 2013، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع ، ط1، الأردن.
17- حسن بحراوي، 1990، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، المغرب.

18- عبد الحميد بورايو، 1984، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر.
19- تركي الحمد، 1993، الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، سلسلة بحوث اجتماعية (17)، دار الساقي، ط1، لبنان.
20- عبد الفتاح أحمد يوسف، 2010، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر.
21- الموسوعة الحرة ويكيبيديا، على الموقع الالكتروني: http//ar.wikipedia.org .